

ERIKA GRIGORAVIČIENĖ

Trečiosios kartos pasakojimas

<https://doi.org/10.51554/Coll.21.46.10>

Natalija Arlauskaitė, *Nuožmi taika: žlugusių režimų fotografija dokumentiniame kine*, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2020, 336 p., ISBN 978-609-07-0421-9

Nuožmi taika – tai pirmiausia knyga, (po)tipografinis kodeksas. Knygos medžiagiškumas ir dizainas šiuo atveju yra neatskiriama veikalo dalis. Kino ir vizualumo tyrėja, Vilniaus universiteto Tarptautinių santykių ir politikos mokslų instituto profesorė Natalija Arlauskaitė su knygos dailininke Agne Dautartaite-Krutule pradėjo diskutuoti apie leidinio išvaizdą, kai veikalas apie archyvinės fotografijos remediaciją dokumentiniame kine ir jam artimuose šiuolaikinio meno kūriniuose buvo tik sumanytas, bet dar neparašytas, nes nenorėjo tiesiog rašinio su iliustracijomis, o siekė, kad vaizdų pateikimas knygoje taip pat verstų mąstyti apie tai, kaip mes žiūrime į archyvinius vaizdus¹.

„Faktas, kad pati tipografija iš esmės veikia pašamonę, kaip ir vaizdai, yra neįkandama paslaptis į knygą orientuotai bendruomenei“, – kadaise skundėsi Marshallas McLuhanas, nustatęs, jog kartu su tiksliniais pranešimais medijos siunčia savo pranešimus, ir jie paprastai lieka nematomi, nes komunikotojai negali visiškai jų kontroliuoti ir net retai reflektuoja². *Nuožmios taikos* autorei ir dailininkei bendromis jėgomis pavyko įdarbinti mediją, iš dalies paversti ją tiksliniu pranešimu, reflektuojama pasakojimo raiškos dalimi. Skaitant šią knygą medijos pranešimo neįmanoma nepastebėti, nes ji labai skiriasi nuo įprastų mokslo knygų. Nors juoda, bet netepa pirštų, dėl gruboko viršelio popieriaus neslysta iš rankų, dėl įmantraus įrišimo – itin lengvai vartoma (ir net atversta gerai laikosi, kai reikia nusirašyti citatas). Malonios taktinio objekto savybės

1 Iš Laimos Kreivytės pokalbio su Natalija Arlauskaite ir Nerija Putinaite laidoje „Homo kultus. Iš balkono“, 2020 09 03. Prieiga internetu: <https://www.lrt.lt/mediateka/irasas/2000120283/homo-cultus-is-balkono-zlugusiu-rezimu-fotografija-dokumentiniame-kine> [žiūrėta 2021 01 23].

2 Marshall McLuhan, *Kaip suprasti medijas. Žmogaus tęsiniai*, Vilnius: Baltos lankos, 2003, p. 225.

sušvelnina optinį akibrokštą. Baltos raidės juodame fone iš pradžių gąsdina, ypač išgirdus, kad žmonėms su regėjimo astigmatizmu jų skaitymas sukelia svaigulį³. Laimei, paaiškėja, jog baltą tekstą skaityti taip pat patogiu kaip ir juodą, o esant nepakankamam apšvietimui toks „negatyvas“ net pranašesnis. Tekstą gana dažnai pertraukia su juo susiję vaizdai – sustabdyti filmų kadrai ir šiuolaikinio meno projektų fotografinė dokumentacija. Kino kadrus nesunku atskirti iš balto „ekrano“ kitoje lapo pusėje. Siekiant sutalpinti gausias išnašas puslapių apačioje, knygoje atsirado ir tuščių juodų plotų. Šiek tiek įlenkus suspaustus knygos lapus iš vienos ar kitos pusės, kaskart krašte galima pamatyti anamorfišką kameros akį (jų net dvi!) – patirti, kaip knyga žiūri į mus. Negalėdami jaustis nematomi, skaitytojai priversti save suvokti kaip knygos medijos dalį ir turi vienintelę išeitį – būti aktyvūs ir emancipuoti, ugdyti atsako galią.

Knyga nuostabi ne tik dėl juodų lankų ir dviakio spoksojimo, bet ir dėl turinio. Iš dalies ji būtų galima perrašyti klasikiniiais XX a. medijų teorijų (Walterio Benjamino, Marshallo McLuhano, Niklaso Luhmanno) teiginiais: medija yra pranešimas, medijos turinys yra kita medija, intermedialumas ir medijų savireferentiškumas galiausiai lemia jų savistabą ir suteikia galimybę jas stebėti, medijų hibridai išlaisvina naują energiją, medijos įvairiais būdais susijusios su menais, dėl medijų juslinis suvokimas, atmintis, vaizduotė istoriškai kinta, žmonių bendrabūvio ir kultūros medialumui iš esmės nėra išorės. Vis dėlto pastarąjį pusamžį medijos ir jų teorijos, kinas ir kiti menai, atminties ir vaizduotės sampratos gerokai pakito. *Nuožmioje taikoje* laiko patikrintos tiesos toliau gyvuoja saugiai pasislėpusios po naujų diskursų, sąvokų ir pasakymų sluoksniu. Be fotografijos, kino ir remediacijos, čia itin svarbūs dar trys raktažodžiai – *archyvas*, *režimas* ir *trečiosios kartos pasakojimas*.

Ankstesnėje monografijoje nagrinėjusi literatūros ir kino sąveikas – ekrinizacijas vaidybinuose filmuose⁴, šiame veikale Arlauskaitė tiria, kaip archyvinė fotografija naudojama kino, animacijos ir šiuolaikinio meno projektuose, kilusiuose iš XXI a. prasidėjusio ir tebevykstančio vadinamojo archyvinio posūkio (arba archyvų karštligės). Nemanau, kad bent vienam knygos skaitytojui būtų iš anksto žinoma visa mokslininkės pasitelkiama medžiaga, išsiskirianti ne tik itin plačia kilmės geografija nuo Portugalijos iki Kambodžos, bet ir savitais žanrais.

3 Apie tai Agnė Dautartaitė-Krutulė pasakojo 2020 m. spalį surengtame knygos pristatyme Nacionalinėje dailės galerijoje.

4 Natalija Arlauskaitė, *Savi ir svetimi olimpai: ekrinizacijos tarp pasakojimo teorijos ir kultūros kritikos*, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2014.

Su archyvine dokumentika ir archyvine animacija – archyvinio kino (jis gaminamas iš įvairios rastos, neretai užmirštos ar „tikriems“ archyvams nereikalingos medžiagos – fotografijos, kronikos, vaidybinių filmų, todėl dar vadinamas apropiaciniu, kompiliaciniu, koliažiniu) atmainomis, kitais archyvinės fotografijos kūriniais paprastai galima susipažinti tik dokumentinių filmų festivaliuose, šiuolaikinio meno ekspozicijų salėse ar įvietinto meno projektuose atokiose vietovėse. Skaitytojui labai praverčia knygos pabaigoje pateiktas pagrindinių sąvokų žodynelis ir filmų rodyklė, kur *hedera* (gebenės pavidalo simboliu) pažymėti internete laisvai prieinami filmai.

Įsijausti į tyrimo medžiagą ir problematiką padeda autorės primenami garšūs fotografijos panaudojimo kine pavyzdžiai. Knyga pradeda pasakojimu apie Krzysztofo Kiesłowskio filmą „Nuotrauka“ (*Zdjęcie*, 1968), sukurtą režisieriui dar studijuojant Lodzės kino mokykloje. Nuotraukoje, fotografo mėgėjo Józefo Rybickio padarytoje 1944 m. rugsėjį, kitą dieną po Varšuvos išvadavimo, ir dar karo metais publikuotoje tarptautinėje spaudoje, matyti du besišypsantys berniukai su šautuvais vieno Varšuvos namo kieme. Filme režisierius klausinėja namo gyventojų, ką jie prisimena iš tos dienos, ir galiausiai jam pavyksta rasti nuotraukos herojus. Du broliai papasakoja skirtingas istorijas – vienas apie savo vėlesnį gyvenimą, kitas apie tai, kad tą dieną mirė sukilimo metu sužeista jų mama. Nuotrauka įgyja daug skirtingų prasmų, tad filmas yra apie jos suvokimo būdus, „apie atvaizdo įgaliojimus, apie vaizdų sukibimą archyvuose, apie žinojimą, suteikiantį vaizdams rišlumo, ir apie balsus, šį žinojimą artikuliuojančius“ (p. 10). Autorę dar labiau įkvėpė Sergejaus Loznicos filmas „Blokada“ (2005) apie Leningrado blokadą, padarytas iš to meto kronikos. Čia rodomos kasdienės miesto gyventojų kančios, nepinant jų į ideologinę kančios dėl pergalės naratyvą. Nebyliai kronikai sukurtas savitas garso takelis – girdėti nutolę balsai, tarsi atsidarę kartu su vaizdais, bet neįmanoma suprasti, ką jie sako. Pasak Arlauskaitės, su balsu atsiranda medijų problema – galime stebėti, kaip jos sluoksniuojasi, viena kitą veikia, viena kitą įtraukia, o girdimas, bet nesuvokiamas balsas mums byloja apie atminties iliuziją, taip pat ir praeities pasiekiamumo per vizualias medijas iliuziją⁵.

Archyvinėje dokumentikoje, animacijoje ir mene naudojamą archyvinę fotografiją Arlauskaitė skirsto į dvi rūšis – valdžios institucijų, represinių struktūrų

5 Iš Laimos Kreivyčės pokalbio su Natalija Arlauskaite ir Nerija Putinaite laidoje „Homo kultus. Iš balkono“. Prieiga internetu: <https://www.lrt.lt/mediateka/irasas/2000120283/homocultus-is-balkono-zlugusiu-rezimu-fotografija-dokumentiniame-kine> [žiūrėta 2021 01 10].

bylų ir šeimos albumų nuotraukas. Šia perskyra grindžiama veikalo struktūra. Skyriuje „Institucinis vaizdas: kaip žiūrėti į bylų fotografijas“ aiškinamasi, kaip šiuolaikiniuose kūriniuose išardomi ir perdirbami represinių institucijų archyvai, kaip rearchyvuojama bylų fotografija – radikali optinės kontrolės ir prievartos forma, kaip antropometrinės fotografijos (bertijonažo), arba optinės tapatybės technologijos, virsta „optinės pilietybės“ – tapatinimosi su valstybe, lojalumo vaizdinių ir dokumentų – konstravimo būdais. Vytauto V. Stanionio, Kęstučio Grigaliūno medžiagiškų fotografijos laikmenų atnaujinimo projektai (1987 m. Stanionis Dailės parodų rūmuose Vilniuje surengė savo tėvo Vytauto Stanionio fotografijų parodą, atspaudęs iš archyve rastos juostelės 1946 m. Seirijų miestelyje naujiems sovietiniams pasams darytas nuotraukas; Grigaliūnas 2009 m. pradėtoje projektų serijoje šilkografijos technika atspaudžia Lietuvos ypatingojo archyvo bylose rastas nuo sovietų valdžios nukentėjusių, represuotų, nužudytų Lietuvos žmonių portretines nuotraukas) atsiduria greta iš Kambodžos kilusio prancūzų režisieriaus Rithy Panho filmų apie Raudonųjų khmerų valdymą, jų vykdytas masines žudynes ir genocido atmintį, Portugalijos režisierės Susanos de Sousa Dias kūrybos. Skyriuje „Privatus vaizdas: šeimos albumas kintančiai valstybei“ tiriamas, kaip šeimos fotografijų pertvarkymas „siekia išstumti engiančią valstybę“ (p. 182). Pradėdama nuo migruojančios menininkės Indrės Šerpytės fotomontažų serijos „Pjėdestalas“ (2016) – hibridinių monumentų, sudurtų iš sovietmečio šeimyninės nuotraukos postamento fone ir Grūto parke atsidūrusio paminklo viršutinės dalies nuotraukos, autorė toliau nagrinėja autobiografinius filmus. Deimanto Narkevičiaus *Genties išnykimas* (2005), Giedrės Beinoriūtės *Gyveno senelis ir bobutė* (2007), Jūratės ir Vilmos Samulionyčių *Močiute, guten Tag!* (2017) čia jau itin pagrįstai lyginami su Estijos, Suomijos, Vokietijos filmų kūrėjų darbais.

Archyvą Arlauskaitė supranta dvejopai – kaip medžiagiškų teksto, vaizdo, garso laikmenų saugyklą ir kaip galimų pasakymų sąlygas. Ją labiau domina antroji, fukojiška archyvo sąvokos reikšmė ir archyvų perkūrimas anapus archyvinų institucijų – mene, moksle, muziejinkystėje, edukacijoje, kine. Ji nagrinėja dokumentiką, kuri ne šiaip pasitelkia fotografiją, bet „išnaudoja progą apmąstyti fotografijos santykį su dokumentinio kino pasakojimu“, studijuoja medijinio fotografijų komplikavimo, perdirbimo ir refleksijos būdus, turinčius mažai ką bendra su mechaniniu iliustratyvumu ir eksploatacija, taip pat kartu su archyvinio kino kūrėjais klausia, kokiais monumentais virsta daugialypiai

fotografiniai dokumentai ir kada nuotrauką galima laikyti dokumentu, o kada ją tenka iš dokumentų diskvalifikuoti (p. 27–28, 75, 86). Glaustai apžvelgdama dokumentinės fotografijos teoriją ir istoriją, archyvarų, istorikų ir teisininkų požiūrį, reziumuoja, jog dabar dokumentinį pobūdį lemia ne atvaizdo ontologija („gamtos pieštukas“) ar indeksiškumas, o funkcinis kontekstas (p. 89). Vis dėlto fotografijų rearchyvavimas pirmiausia reiškia perkėlimą į kitą kontekstą, arba *deteritorizaciją*, ir tada karo suvenyras gali tapti įkalčiu (p. 66). Kitaip tariant, remedijuojamos archyvinės fotografijos iš vienokių dokumentų virsta kitokiais, tačiau nebūtinai liaujasi jais būti. Daugialypė fotografinio atvaizdo funkcija ypač būdinga Grigaliūno projektams. Ypatingajame archyve savo artimųjų neieškoję žmonės netikėtai juos rado atėję į parodų sales. Represinių struktūrų archyvas nesiliovė būti archyvu net ir virtęs savitu paminklu, guodžiančia atminimo vieta. Rašydama apie Grigaliūno projektus, beje, rėmiausi ne „kultūrinės ir komunikacinės atminties dinamika“ (p. 159), o Aleidos Assmann perskyra tarp *saugomosios* ir *funkcinės* atminties, tarp pasyvių archyvų ar saugyklų ir tapatumus steigiančių, dabarties santykį su praeitimi apibrėžiančių pasakojimų, paminklų bei ritualų⁶. Šios teorinės perskyros refleksija būtų pravertusi ir *Nuožmioje taikoje*.

Rearchyvuojant fotografijas kine ar šiuolaikinio meno kūrinuose, jos įgyja naują „kūną“ (fizinę laikmeną), apžiūrėjimo trukmę, gali būti išdidinamos ir įvairiai sudėliojamos, jas lydi įvairūs garsai, balsai ir pasakojimai. *Deteritorizaciją*, arba perkėlimą į naują kontekstą, dokumentiniame kine dar papildo *vokalinė deteritorizacija*, kuomet visažinystės netekęs užkadrinis (akusmatinis) balsas steigia kritinę distanciją su vaizdu (p. 93, 99). Šias ir kitas nuotraukų išvietinimo, perdirbimo, žiūros sąlygų perkeitimo strategijas Arlauskaitė tapatina su vizualiojo (arba audiovizualiojo) režimo perversmais. Vizualieji režimai ir kuria nuožmią taiką su praeitimi, su žlugusių politinių režimų palikimu: „(...) žlugusių režimų fotografinių atvaizdų remediacija vyksta nuožmios taikos sąlygomis – vadovaujantis poreikiu ar pareiga žiūrėti į juos, (...) reflektuojant suteikiamo vizualiojo režimo sąlygas ir efektus“ (p. 289).

Knygoje kalbama apie dvejopus režimus – politinius (totalitarinės, karinės valdžios) ir vizualiuosius (arba skopinius). Jų sąveika gana paini. Arlauskaitė neabejoja, kad egzistuoja ryšys tarp tam tikro skopinio režimo ir tam tikro politinio

6 Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München: C. H. Beck, 1999, p. 30–31, 133–142.

režimo, ir pateikia „imperinio skopinio režimo“ pavyzdį (p. 52). Vis dėlto režimu juk vadinama tam tikra, ne bet kokia politinė tvarka, ir ne visai aišku, ar taip pat yra ir su vizualiuoju režimu. Sovietų režimas knygoje patenka į globalų kontekstą kartu su nacių valdymu Vokietijoje, Raudonųjų khmerų Kambodžoje, Salazaro autokratija Portugalijoje. Vizualiųjų režimų taip pat gali būti įvairių. Totalitariniai režimai paprastai turi vieną dominuojantį vizualų režimą, demokratijos sąlygomis esminė yra vizualiųjų režimų perjungimo galimybė. Žlugusių režimų fotografijos, pagamintos pagal dominuojančio vizualiojo režimo normas, kine gali įgyti naujų prasmių jau vien dėl to, kad pastovūs ir nebylūs fotografiniai vaizdai atsiduria suvokimo trukmės reikalaujančioje audiovizualioje terpėje. Tačiau ar šiandien vizualiųjų režimų yra tiek, kiek menininkų ir kino kūrėjų? Ar kiekvienas filmas turi kokį nors savitą vizualų režimą? O gal remiantis kokiais nors kriterijais būtų galima išskirti keletą režimų tipų? Ar vizualiojo režimo sąlygų ir efektų refleksija leidžia jį peržengti, padaro nebeprivalomą? Rasti knygoje atsakymus į šiuos klausimus nėra lengva. Vizualiųjų režimų perversmo momentas Arlauskaitėi, regis, išties svarbesnis už jų išsamias charakteristikas, nors ji nemažai dėmesio skiria šios sąvokos kilmei.

Skaitytojams priminusi Foucault *panoptikoną*, Lauros Mulvey feministinę kino recepcijos teoriją, Arlauskaitė išsižada jų postuluojamą pamatinę Vakarų modernybei būdingos žiūros ir galios sankabos, pabrėžia tik vizualumo ir žinojimo ryšį. Žiūra pati savaime nėra galios modalumas, sąlyga, prievartos būdas ar juo labiau politinės tvarkos forma (Martinus Jay yra sakęs, jog tai tik „režimo“ – kontrolės, valdymo – konotacijos) (p. 50). Vizualusis, arba skopinis, režimas – tam tikra optinė galios sistema, ir jų yra daug. Režimų gausos pavyzdys – Jay aprašyti „skopiniai modernybės režimai“⁷. Arlauskaitė taikliai įžvelgia, kad jie iš esmės lieka dailės teorijos srityje, nes tai renesansinė perspektyva, XVII a. olandų dailei būdinga kartografinė žiūra (arba Svetlanos Alpers išnagrinėta „aprašymo meno“ paradigma) ir svaiginantis barokinis vaizdo perteklius (paremtas Christine'os Buci-Glucksmann baroko dailės studijomis). Čia būtų tikę prisiminti ir šveicarų dailėtyrininko Heinricho Wölfflino aprašytą „radikaliausią tapybos istorijos permainą“ – renesanso ir baroko tapybos skirtumus⁸. Keista, kad XX a. 2-ame dešimtmetyje Wölfflinas nematė žymiai radikalesnių dailės per-

7 Martin Jay, „Scopic Regimes of Modernity“, in: Hal Foster (ed.), *Vision and Visuality*, Seattle: Bay Press, 1988, p. 3–27.

8 Heinrich Wölfflin, *Pamatinės meno istorijos sąvokos*, Vilnius: Pradai, 2000.

mainų, bet dar keisčiau, jog tapybos raiškos ir vaizdo sandaros bruožus atkakliai siejo su pasaulio matymo būdais (painioti matymą su rodymu, mano galva, yra beveik tas pat, kaip painioti rašymą su skaitymu).

Ir nors archyvinio kino kūrėjai pirmiausia patys yra ir pirminės medžiagos žiūrovai, *Nuožmioje taikoje* šiek kiek trūksta preciziškesnės analitinės perskyros tarp matymo ir rodymo, kūrėjo ir suvokėjo perspektyvų (taip pat nesu tikra, ar „skopinis režimas“; „optinis režimas“ ir „vizualusis režimas“ yra sinonimai), juolab kad žiūrovai taip pat turi galimybę perjungti vizualiuosius režimus. Arlauskaitė bėgliai užsimena apie Jacques'o Ranciére'o *estetinio režimo* sąvoką ir jos priešpriešą – *reprezentacinį režimą*: fotografijų remediacija kine *reprezentacinį režimą* (šiai paradigmai priklauso totalitariniuose režimuose dominuojantys vizualieji režimai) pakeičia *estetiniu režimu*, o šis numato vizualiųjų režimų sąveiką ir konkurenciją, kuria disensuso figūras, steigia kritinį santykį su galios vaizdais (p. 62). Ranciére'o *reprezentacinis režimas* (Vakarų civilizacijoje „natūraliai“ galiojęs nuo Renesanso iki XVIII a. pabaigos) pirmiausia reiškia idėjų ar kitų iš anksto žinomų dalykų atvaizdavimą ir atpažinimą, tad žodžiai čia valdo vaizdus, galioja griežta raiškos normų sistema, žanrų hierarchija. *Estetinio režimo* atveju vaizdai žodžių nebeklauso, nebėra pastovaus ryšio tarp temų ir raiškos būdų, o poetikos ir estetikos normos, kūrybos ir suvokimo (rodymo ir matymo) taisyklės neprivalo koreliuoti⁹. Šis nuomonių skirtumais grindžiamas meno kūrybos ir suvokimo režimas – tai demokratijos politikoje atitikmuo. *Estetinis režimas* nesupriešina meno ir politikos, naujo ir seno, leidžia iš naujo atrasti senus kūrinius, vis kitaip inscenizuoti menų (ir medijų) praeitį¹⁰. Ranciére'o teorija teigia žiūrovo emancipaciją ir išlaisvina iš medijų demonizavimo tradicijos, kuriai iš dalies priklauso „skopinių režimų“ diskursas. Fotografijas filme stebintis žiūrovas nebūtinai turi paklusti naujam žiūros režimui, arba tas naujas režimas kartu su savirefleksija jau numato žiūrovo emancipaciją. Išties lėtas daugelio filmų tempas publikai netrukdo mąstyti, nežlugdo vaizduotės veiklos, formuoja kitokią nei benjaminiškoji *optinę sąmonę*. Arlauskaitė šiai minčiai perteikti pasitelkia *mąslaus vaizdo* sąvoką, bet žiūrovo indėlio ir aktyvumo klausimų vis dėlto pernelyg išsamiai nenagrinėja.

Svarstant *Nuožmią taiką* reikėtų paminėti dar vienos rūšies režimus – vadinamuosius istoriškumo režimus. François Hartogo teorijoje istoriškumo režimu

9 Jacques Ranciére, *Politik der Bilder*, Zürich-Berlin: Diaphanes, 2005, p. 21, 56, 139–141.

10 Jacques Ranciére, *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, Berlin: Polypen, 2008, p. 41–48.

vadinamas konkrečios visuomenės naudojamas būdas susieti arba atskirti praeities, dabarties ir ateities dimensijas, kitaip tariant, santykis su laiku ir jo refleksija. Nuo antikos iki XVIII a. pabaigos gyvavęs režimas sutelkė dėmesį į išskirtinius praeities žmonių gyvenimus, per Prancūzijos revoliuciją susiformavęs modernusis režimas – į nepakartojamus įvykius, pažangos idėją ir ateitį, o apie 1990 m. atsiradęs prezentistinis, arba dabartiškumo, režimas telkiasi į dabartį kaip istorinio mąstymo epicentrą, jungtys su praeitimi ir dabartimi ima trūkinėti¹¹. Pasak Aurimo Švedo, daugumai istorijos teoretikų prezentizmas vienareikšmiškai asocijuojasi su laiko patyrimo krize: dabartiškumo režimu gyvenantys XXI a. žmonės jaučiasi pranašesni už protėvius, pavelde mato tik dabartį, interpretuodami stengiasi ją „sutvarkyti“ – griaua paminklus, naikina kitas atminties medijas ir atminties vietas, tad reikėtų suprasti, kada mūsų dabartis yra kitus laiko lygmenis pasiglemžianti juodoji skylė, o kada ji lyg miestas, mums atveriantis koegzistuojančius praeities, dabarties ir ateities klodus¹².

Arlauskaitė meistriškai laviruoja tarp svaigaus benjaminiškojo *dabarlaikio* ir prezentizmo kritikos (jų neįvardydam). Savo veikalu ji siekė sužadinti „intensyvų apmąstymą savo prielaidų ir automatizmų, idealiu atveju suvokiant, kad bet koks pasakojimas apie istoriją – tai pirmiausia pasakojimas apie save ir dabartį“ (p. 289). Žlugusių blogų režimų dokumentai labiau už kitų epochų paveldą atrodo verti „sutvarkymo“, nes vieniems tai yra nepatogi, kitiems – dramatiška, skausminga ir neteisinga praeitis, kai kam jie kelia nostalgiją, o kai kam – pajuoką ar neapykantą. Jų remediacija ir reiškia sudabartinimą, bet ji vyksta būtent nuožmios taikos sąlygomis, o poreikis ir pareiga žiūrėti į juos neleidžia nuklysti į prezentizmo kraštutinumus.

Artimiausi dabartiškumo paradigmai būtų šeimyninio archyvo remediacijos ir interpretacijos eksperimentai, Arlauskaitės vadinami trečiosios kartos pasakojimais. Jie paprastai susiję su trauminėmis represinių režimų patirtimis, pirmiausia – su holokausto patirtimi. Pirmoji, išgyvenusiųjų, karta dažnai iš viso tyli, antroji (antrinių liudininkų) karta stipriai tapatinasi su pirmąja, o trečioji karta ima domėtis pačiu santykiu su praeitimi, galimais jos interpretacijos modeliais. Lietuvoje nepriklausomybės pradžioje svarbiausia buvo papasakoti tai, apie ką sovietmečiu papasakoti buvo neįmanoma, todėl šeimos archyvus

11 Aurimas Švedas, *Istoriko teritorija*, Vilnius: Lapas, 2020, p. 90–105.

12 *Ibid.*, p. 96, 104, 106.

stengtasi įtraukti į šalies istoriją. Tačiau XXI a. 2-ame dešimtmetyje įvyksta tam tikras lūžis – atsiranda naujo tipo pasakojimų. Pasak Arlauskaitės, jie nebūtinai rišlūs ir nuoseklūs, nes užsiima nuotolio stebėjimu, atminties modelių revizija, siekia ne įtraukti šeimos istoriją į didžiąją istoriją, o apmąstyti galimybę žvelgti į praeitį ir matyti ją skirtingais būdais. Šeimos romanas trečiosios kartos pasakojimuose nebūtinai sutampa su tautos romanu, o lietuviškas šeimos istorijas iš daugiakultūrės aplinkos kilusiai mokslininkei atrodo itin svarbu įtraukti į platų tarptautinį kontekstą¹³.

Lietuviškiems trečiosios kartos (meta)pasakojimams būdingą neįpareigojančią „šeimyninio žvilgsnio“ (ši Marianne Hirsch sąvoka reiškia šeimos ideologiją ir savivaizdžių konvencijas) ir „nacionalinio romano“ santykį Arlauskaitė svarsto pokolonijinių studijų kontekste, siekia parodyti, „kokiais būdais ir koku laipsniu okupacijos diskursas atsitraukia ir palieka vietos kitokiai sovietinės praeities refleksijai“, taip pat bando „apčiuopti tokias privačios fotografijos rearchyvavimo (...) formas (...), kurios skleidžiasi anapus postkolonijinio mąstymo ir leidžia atsakyti į klausimą, kada baigiasi „posovietmetis““ (p. 189). Tos rearchyvavimo formos, peraugančios ginčą tarp okupacijos diskurso ir pokolonijinio diskurso, ir yra trečiosios kartos pasakojimai – nauji pasakojimai apie praeitį. Šios kartos netenkina nė viena iš minėtų sovietinės praeities versijų. Suprantu, kad šiandien okupacijos diskursas tinka ne visoms visuomenės grupėms, bet išėivijos literatūrologų mintis sovietmečio tyrimams pasitelkti eurocentrizmo kritika grįstą pokolonijinę prieigą, akcentuojančią negrįžtamus ir nebūtinai neigiamus kolonizacijos padarinius, nesibaigiančią įvairiapusę buvusių kolonijų ir buvusių metropolijų sąveiką, taip pat neatrodo itin vykusi. Ar dėl to, kad vieniems sovietmetis yra skausminga ir neteisinga, o kitiems – nepatogi ir nemaloni praeitis (arba dėl to, kad sunku vienprasmiškai apibrėžti daugumos Lietuvos žmonių santykius su sovietiniu režimu), sovietizaciją ir jos pasekmes reikia vertinti pozityviau? Manau, kad išliekamąją sovietmečio kultūros paveldo dalies vertę galima pagrįsti ir kitaip.

Laimei, posovietmetis baigiasi, kai atsiranda trečiosios kartos pasakojimų (p. 271). Jie yra „pokolonijinio būvio“, neva tebesitęsusio nepaisant politinės nepriklausomybės ir integracijos į euroatlantines struktūras, pabaigos požymis,

13 Iš Laimos Kreivyčės pokalbio su Natalija Arlauskaite ir Nerija Putinaite laidoje „Homo cultus. Iš balkono.“

ir bando ne atsikratyti praeities, ją pertvarkyti ar susiurbti, o „užima metapoziciją cirkuliuojančių modelių atžvilgiu“ (p. 267). Iš tokių knygoje interpretuojamų audiovizualių (meta)pasakojimų man ypač patiko du – Jūratės ir Vilmos Samulionyčių filmas *Močiute, guten Tag!* (2017) ir vokiečių menininko Pascalio Floerkso filmas *Lokys* (*Bär*, 2014).

Pilnametražis Samulionyčių filmas – multimedialaus projekto (jį dar sudaro dvi fotografijų parodos ir katalogas) dalis. Filmo atspirties taškas – šeimos paslaptis, 1990 m. įvykusi močiutės Ellos Fink savižudybė. Seserys pradeda tyrimą nuo šeimos archyvo ir klausinėja tėvų, vėliau kalbasi su istoriku (Norbertu Černiausku), lankosi valstybiniuose archyvuose, vyksta pas gimines į Vokietiją. 1944 m. artėjant sovietų armijai Lietuvos vokiečių Finkų šeima pasitraukė į Vokietiją, atsidūrė išvietintųjų asmenų stovykloje, bet dukterė Ella netrukus grįžo, manydama, kad Lietuvoje liko jos mylimasis. Meilė jai buvo svarbesnė už politinę santvarką, o šeimoje besikartojančios savižudybės filme svarbesnės už santvarkų kaitą. Vokietijoje iš giminių seserys sužino, kad močiutės tėvas, jų prosenelis, taip pat nusižudė. Jos nesėkmingai bando ieškoti močiutės mylimojo Kazimiero. Motina joms galiausiai papasakoja, kad 1979 m. Lietuvoje viešėjusi močiutės sesuo užsiminė apie laišką, prieš daug metų Kazimiero atsiųstą iš Kanados, kur jis iš tikrųjų ir gyveno. Tai iš dalies galėtų paaiškinti Ellos savižudybę, tačiau filme įvyksta netikėtų posūkių. Befilmuojant nusižudo seserų tėvas. Interviu su juo filme parodytas dar prieš tai, kai titrai praneša apie jo savižudybę, ir žiūrovams tai visai kitokia patirtis nei nuo pat pradžių žinomas Ellos savižudybės faktas. Seserys pasižada visada viena kitą palaikyti sunkiomis akimirkomis.

Kaip būdas išsiaiškinti tiesą fotografijos Samulionyčių filme daug mažiau svarbios už pokalbius. Jų nesvarba net paryškina animacijos efektais. Pasak Arlauskaitės, animaciją Samulionytės naudoja „kaip metapasakymą apie fotografijos neskaidrumą“, taip pat tam tikru būdu pabrėžia fotografijos atspaudo materialumą, tradiciškai siejamą su memorialine funkcija (p. 232). Šeimos albumo nuotraukos viena po kitos dedamos ant medinio stalo. Jos skirtos paimti į rankas, atminti išėjusių ir gedėti, bet mažai ką pasako apie praeities įvykius, žmonių mintis, ketinimus ir lūkesčius. Todėl kartais močiutė tiesiog dingsta iš nuotraukos.

Vos keliolikos minučių trukmės Pascalio Floerkso filmas *Lokys* – tai savotiškas atsiveikinimas su 2009 m. mirusiu seneliu, buvusiu nacistinės Vokietijos kareiviu. Fotoromanų ir skaidrių filmų žanrams artimas kūrinys sudarytas vien iš nuotraukų, tiksliau – skaitmeninių fotomontažų, ir pasakotojo balso. Sene-

lis čia tam tikra prasme taip pat dingsta iš šeimos albumo ir Antrojo pasaulinio karo archyvų fotografijų, nes vietoj jo figūros Floerksas įmontuoja lokį. Floerksso vaikystės laikais senelis gyveno mažame mediniame namelyje su dideliu sodu. Mėgo augalus, automobilius, jūrą ir laivus. Buvo kūrybingas, tapė paveikslus ir net ištapė kaimynų namų sienas. Dažnai sėdėdavo ir rūkydavo giliai susimąstęs. „Apie ką?“ – klausia pasakotojas. Karas filme prasideda, kai senelis nupiešia tanką ir paaiškina, kaip jis veikia. Namuose senelis tebeturėjo seną ginklą ir kartą juo sode nušovė katę, nes ji buvo beglobė ir kėsinosi į jo gėles. Prasidėjus karui, jis savanoriškai įstojo į kariuomenę, nors dar buvo per jaunas. Lokį, nespalvotose archyvinėse nuotraukose stovintį greta uniformuotų kareivių, besileidžiantį parašiotu ar riaumojantį degančio tanko fone, suvokiu kitu vizualiuoju režimu nei besiilsintį žaliuojančiame sode. Prisimenu propagandinį SSRS karo pabaigos plakatą su užrašu „Mirtis fašizmui“; Samulionyčių filme atviruko pavidalu atrandamą tarp senų nuotraukų. Jame nupieštas urzgiantis lokys su Hitlerio veido bruožais. Lokys (jis pavaizduotas ir Berlyno miesto herbe) Europos kultūroje tradiciškai yra jėgos, ekspansijos, agresijos simbolis, nes kadaise šis galingas žvėris ateidavo į kaimus ir užpuldavo žmones bei gyvulius, bet modernybėje jis veikia tapo gyvūnu, linksminančiu žmones cirke. XXI a. medijos visiškai pakeitė mūsų santykį su plėšriais ir pavojingais padarais, ekrane jie mums kelia ne baimę, o atjautą. Filmo pabaigoje prieš mirtį senelis padovanoja anūkui savo ginklą. Mes suprantame, kad Floerksui jo niekada nereikės, tačiau „simpoezė“ su lokiu, ištrinanti skirtį tarp faktų ir fikcijų, jam padeda susitaikyti su nemalonia praeitimi.

Knygos pavadinimas neatsitiktinai kilo iš trečiosios kartos pasakojimo – suomių režisierės Marjut Rimminen filmo „Mintinai“ (2007) – dalies pavadinimo, nurodančio 1940 m. Suomijos taikos sutartį su Maskva, sudarytą itin nuožmiomis sąlygomis (p. 32). Arlauskaitės veikalas taip pat yra trečiosios kartos pasakojimas – trečio laipsnio metapasakojimas apie žlugusius režimus.