

VILNIAUS DAILĖS AKADEMIJA
LIETUVOS KULTŪROS TYRIMŲ INSTITUTAS
VILNIUS ACADEMY OF ARTS
LITHUANIAN CULTURE RESEARCH INSTITUTE

REMIGIJUS VENCKUS

JACQUES'O DERRIDA DEKONSTRUKCIJOS TAIKYMAS
VIDEOMENO TYRIMUI
JACQUES DERRIDA DECONSTRUCTION THEORY
IN VIDEO ART ANALYSIS

Daktaro disertacija

Doctoral Dissertation

Humanitariniai mokslai, menotyra (03H)

Meno istorija (H310)

Humanities, Art Criticism (03H)

Art History (H310)

Vilnius, 2014

Disertacija rengta Vilniaus dailės akademijoje 2007–2011, 2014 metais.

MOKSLINIS KONSULTANTAS

prof. dr. (hp) Gintautas Mažeikis

Vytauto Didžiojo universitetas, humanitariniai mokslai, filosofija, 01H

Disertacija ginama eksternu Vilniaus dailės akademijoje Menotyros mokslo krypties taryboje:

PIRMININKĖ

doc. dr. Lolita Jablonskienė

Vilniaus dailės akademija, humanitariniai mokslai, menotyra, 03H

NARIAI

prof. dr. Raivo Kelomees

Estijos dailės akademija, humanitariniai mokslai, menotyra, 03H

doc. dr. Stanislovas Mostauskis

Lietuvos kultūros tyrimų institutas, humanitariniai mokslai, menotyra, 03H

doc. dr. Agnė Narušytė

Vilniaus dailės akademija, humanitariniai mokslai, menotyra, 03H

doc. dr. Kristupas Sabolius

Vilniaus universitetas, humanitariniai mokslai, filosofija, 01H

Disertacija ginama eksternu viešame Menotyros mokslo krypties tarybos posėdyje 2014 m.

lapkričio 28 d. 14 val. Dizaino inovacijų centre, 112 aud. (Maironio g. 3, 01124 Vilnius).

Disertacija ir jos santrauka išsiųsta 2014 m. spalio 25 d. Su disertacija galima susipažinti Lietuvos nacionalinėje Martyno Mažvydo, Vilniaus dailės akademijos ir Lietuvos kultūros tyrimų instituto bibliotekose.

© Remigijus Venckus, 2014

© Vilniaus dailės akademija, 2014

ISBN 978-609-447-139-1

The dissertation was written at Vilnius Academy of Arts, 2007–2011, 2014.

ACADEMIC ADVISOR

prof. dr. (hp) Gintautas Mažeikis

Vytautas Magnus University, Humanities, Philosophy, 01H

The dissertation will be defended externally in front of the Academic Board of Art Criticism at Vilnius Academy of Arts:

CHAIR

assoc. prof. dr. Lolita Jablonskienė

Vilnius Academy of Arts, Humanities, Art Criticism, 03H

MEMBERS

prof. dr. Raivo Kelomees

Estonian Academy of Arts, Humanities, Art Criticism, 03H

assoc. prof. dr. Stanislovas Mostauskis

Lithuanian Culture Research Institute, Humanities, Art Criticism, 03H

assoc. prof. dr. Agnė Narušytė

Vilnius Academy of Arts, Humanities, Art Criticism, 03H

assoc. prof. dr. Kristupas Sabolius

Vilnius University, Humanities, Philosophy, 01H

The public defence of the dissertation will be held in front of the Academic Board of Art Criticism on 28 November 2014, at 2 pm, at the Design Innovation Center of Vilnius Academy of Arts, Room No. 112 (Maironio st. 3, 01124 Vilnius).

The doctoral dissertation and its summary was sent out on 25-10-2014. The dissertation is available at Martynas Mažvydas National Library of Lithuania, the Libraries of Vilnius Academy of Arts and Lithuanian Culture Research Institute.

© Remigijus Venckus, 2014

© Vilnius Academy of Arts, 2014

ISBN 978-609-447-139-1

Padėkos. Už pagalbą rengiant disertaciją dėkoju moksliniam konsultantui prof. dr. (hp) Gintautui Mažeikiui. Už tirti pateiktus kūrinius – menininkams Aleksui Andriuškevičiui, Henrikui Gulbinui, Gintarui Šepučiui, Deimantui Narkevičiui, Kristinai Inčiūraitei, Audriui Mickevičiui, Rudolfui Levuliui. Už galimybę naudotis VILNIAUS DAILĖS AKADEMIJOS FOTOGRAFIJOS IR MEDIJOS MENO KATEDROS archyvais – katedros vedėjui, fotomenininkui prof. Alvydui Lukiui. Už galimybę naudotis VYTAUTO DIDŽIOJO UNIVERSITETO MENŲ FAKULTETO ŠIUOLAIKINIŲ MENŲ KATEDROS archyvais – katedros vedėjui doc. dr. Rimantui Plungei. Už galimybę naudotis LIETUVOS NACIONALINĖS DAILĖS GALERIJOS DAILĖS INFORMACIJOS CENTRO videoteka – galerijos direktorei doc. dr. Lolitai Jablonskienei. Dėkoju disertacijos leidybos darbus finansiškai parėmusiam Simonui Bankauskui ir jo įmonei DANTŲ PRIEŽIŪROS CENTUI. Dėkoju papildomą medžiagą tyrimams pateikusiai kuratorei Virginijai Januškevičiutei (ŠIUOLAIKINIO MENO CENTRAS). LIETUVOS KINEMATOGRAFININKŲ SĄJUNGAI – už galimybę susipažinti su jų saugomais kino archyvais. Dėkoju kalbos redaktoriams ir vertėjams, taip pat kūrėjams ir tyrėjams, savo darbais netiesiogiai dariusiems įtaką mano mokslinei veiklai. Dėkoju savo šeimai už kantrybę ir supratimą. Dėkoju šios svarbios mano gyvenimo akimirkos nebesulaukusiai šeimos narei, kuri neturėdama jokio išsilavinimo suprato mokslo šviesos svarbą ir naudą, visada mane palaikė ir tikėjo, kad galiu pasiekti užsibrėžtą tikslą.

Acknowledgements. I would like to express my deepest gratitude to my thesis advisor Prof. Dr. (Hp) Gintautas Mažeikis for his support and guidance throughout the research. I would also like to extend my appreciation to the artists Aleksui Andriuškevičius, Henrikas Gulbinas, Gintaras Šeputis, Deimantas Narkevičius, Kristina Inčiūraitė, Audrius Mickevičius and Rudolfas Levulis for the works submitted for research. My sincere appreciation is extended to the Head of the Department, Prof. Photographer Alvydas Lukys for access to the PHOTOGRAPHY AND MEDIA ART DEPARTMENT ARCHIVES OF VILNIUS ACADEMY OF ARTS. Thank you to Assoc. Prof. Dr. Rimantas Plungė for the opportunity to take advantage of the archives of the CONTEMPORARY ART DEPARTMENT OF THE FACULTY OF ARTS OF VYTAUTAS MAGNUS UNIVERSITY. I would like to thank the Gallery Director Assoc. Prof. Dr. Lolita Jablonskienė for access to video materials available at the ART INFORMATION CENTER of the LITHUANIAN NATIONAL GALLERY. I have to say thank you to my publishing promoter Simonas Bankauskas and his company DENTAL CARE CENTRE. I am very grateful for additional research material submitted by art curator Virginija Januškevičiūtė (CONTEMPORARY ART CENTER). Thank you to the entire LITHUANIAN CINEMATOGRAPHERS' UNION for access to their film archives stored. Thank You to the language editors and translators as well as developers and researchers for their collateral contribution to my research work. My dearest family: thank all of you for patience and understanding. Thank you to the departed family member who, being uneducated, realized the importance and the benefits of education, who always supported me and believed that I could achieve the goal of my life.



DISERTACIJOS RENGIMĄ
SPAUDAI IR LEIDYBĄ REMIA

Il n'y a pas de hors-texte

NIEKO NĚRA UŽ TEKSTO

Jacques Derrida

Turinys

Ivadas	9
1. Jacques'o Derrida dekonstrukcijos teorija	27
1.1. Filosofinės dekonstrukcijos strategijos	27
1.1.1. Dekonstrukcija ir meninės kūrybos praktika	27
1.1.2. Intertekstualumo, postmodernizmo ir rekonstrukcijos bruožai	32
1.2. Gramatologinė prieiga: raštas-vaizdas	37
1.2.1. Logos ir raštas-vaizdas	37
1.2.2. Archi-raštas-vaizdas	48
1.2.3. Žaismas, skirsmas ir diseminacija	51
1.2.4. (Archi)pėdsakai, medijų pėdsakai ir (archi)centrai	58
1.3. Rašto-vaizdo fenomenologinis balsas	67
1.3.1. Husserl'io fenomenologijos kritika ir grynasis patyrimas	67
1.3.2. Fenomenologinis balsas ir subjektas savyje	72
1.4. Šmėklų honto-ontologija	81
1.4.1. Marx'o šmėklų honto-ontologija	81
1.4.2. Honto-ontologinė laiko problema: skirsmo ir šmėklos ryšys	86
1.4.3. Raštas-vaizdas ir liečiantis žvilgsnis	92
1.4.4. Fizinis ir metafizinis filmas-archyvas	96
2. Videomeno pavyzdžių tyrimas taikant dekonstrukcijos prieigas	101
2.1. Dekonstrukcijos prieigos videomenui tirti: potencialas ir etapų pagrindimas	101
2.1.1. Dekonstrukcijos potencialas ir procesualumas meno tyrimams	101
2.1.2. Dekonstrukcijos prieigos ir jos etapai videomeno tyrimui	106
2.2. Gramatologinė rašto-vaizdo analizė	109
2.2.1. Pėdsakų žaismas Deimanto Narkevičiaus videofilmuose	109
2.2.2. Videografema ir archi-raštas-vaizdas Henriko Gulbino videofilmuose	116
2.2.3. Tušti pėdsakai ir ženkle diseminacija Alekso Andriuškevičiaus videofilme	121
2.2.4. Rašytinės ir fonetinės kalbos raiška Gintaro Šepučio videofilme	125
2.3. Fenomenologinio balso ir subjekto savyje efektas videofilmuose	133
2.3.1. Fenomenologinio balso efektas Deimanto Narkevičiaus videofilmuose	133
2.3.2. Vieta Kristinos Inčiūraitės videofilmuose	140

2.3.3. Dialogo redukcija Kristinos Inčiūraitės videofilmuose	142
2.3.4. Subjekto savyje efektas Kristinos Inčiūraitės videofilmuose	145
2.3.5. Polilogas ir fenomenologinio balso efektas Kristinos Inčiūraitės videofilmuose	149
2.4. Filmai-archyvai ir honto-ontologija videokūriniuose	154
2.4.1. Metafizinis Deimanto Narkevičiaus filmas-archyvas	154
2.4.2. Fizinis Rudolfo Levulio filmas-archyvas	161
2.4.3. Šmėklų žaismas Deimanto Narkevičiaus videofilmuose	166
2.4.4. Honto-ontologija Audriaus Mickevičiaus videofilmuose	171
2.5. Tyrimo rezultatų aptarimas ir dekonstrukcijos prieigų vertinimas	189
2.5.1. Prielaidų segmentų, teorijų ir terminų taikymas	189
2.5.2. Tyrimo rezultatai	190
2.5.3. Apibendrinimas	200
Išvados	202
Literatūra ir šaltiniai	206
Analizuojamų ir minimų kūrinių sąrašas	218
Iliustracijų sąrašas	219
Iliustracijos	221
Summary	234
On the Author	255
Santrauka	257
Apie autorių	278

Ivadas

Temos pagrindimas

XX a. viešasis diskursas vykęs apie audiovizualinių vaizdo įrašymo ir atkūrimo technologijų plitimą skatino menininkus ieškoti ir tarpusavyje derinti įvairias raiškos galimybes, inovatyviai realizuoti meno idėjas bei adekvačiomis priemonėmis reikšti laikotarpio problemas: atspindėti ir kvestionuoti politiką, seksualinį tapatumą, kasdienybės pajautą ir pan. XX a. šeštą dešimtmetį JAV ir Europoje (o Lietuvoje tik XX a. paskutinį dešimtmetį) prasidėjo videomeno kūryba. Vakarų Europoje ir JAV (toliau: Vakaruose) videokūrybos pradžia siejama su menininkų Wolf'o Vostel'io ir Nam June Paik'o vardais (Rush, 2003, p. 53–59). Lietuvos videomeno vėlavimą trimis, keturiais dešimtmečiais lėmė sovietinėje aplinkoje vyravusi atskirtis nuo Vakarų ir centralizuota kultūra. Vakarų videomeno tendencijoms Lietuvoje artimiausia buvo kino neprofesionalų (mėgėjų) kūryba. Tačiau šio kino autoriai labiau lygiavosi į profesionalų kinematografą ir savo veiklos su Vakarų videomenu bei eksperimentiniu kinu nesiejo (Čergelis, 2010; Gaigalas, 2010; Kulikauskas, 2010)¹.

Lietuvos videomeno pradžia yra siejama su 1987 m. pirmą kartą kino neprofesionalų renginiuose demonstruotais Henriko Gulbino videokūrniais (Gaigalas, 2010; Čergelis, 2010), tačiau naujoji kūryba pagreitį įgavo tik atkūrus nepriklausomybę: 1996 m. Sonata Žalneravičiūtė sudarė pirmąją Lietuvos videomeno rinktinę (videokasetę), o 1998 m. Šiuolaikinio meno centre Vilniuje įvyko pirmoji videomeną plačiai pristatanti paroda SUTEMOS. Nors videomenas yra kuriamas ir pristatomas šiuolaikinėse parodose, tačiau, kaip ir jo raida, taip ir tyrimai buvo ir iš dalies yra pavėlavę. Tikslingai videomeną tiriančių autorių nėra daug (Žvirblytė, 2011, Dubinskaitė 2005a, 2005b, 2008a, 2008b, 2011; Venckus, 2008a, 2008b, 2008c, 82009b, 2010a, 2011b, 2014b²;

1 Neprofesionalų kino klausimai disertacijoje nenagrinėjami, nes tai yra kita tema.

² Taip pat skaityti pranešimai: Venckus, R. (2007). Kinocentrizmas ir videomenas. In *Medijų a/socialumas: tarptautinio medijų meno festivalio ENTER konferencija*, 2007 04 18. Šiauliai; Venckus, R. (2007). Mano Tavo svetimas Gintaro Makarevičiaus videofilme „Žiemos paralelės“. In *Šiuolaikinės susvetimėjimo formos: Tarptautinis šiuolaikinio meno festivalio VIRUS XII konferencija*, 2007 11 29. Šiauliai; Venckus, R. (2009). Videomeno ekologijos problematika. In *Vaizdo ir garso ekologija: Tarptautinis šiuolaikinio meno festivalio VIRUS XIV konferencija*, 2009 11 26. Šiauliai; Venckus, R. (2009). Fotografijos, kino ir videomeno sąveika. In *Šiauliai: nuo fotografijos iki video: Šiaulių UNESCO klubo konferencija*, 2009 11 17. Šiauliai; Venckus R. (2010). Formos ir turinio santykis Kristinos Inčiūraitės videofilmuose. In *Mano teritorija: tarptautinės dailės kritikų asociacijos Lietuvos sekcijos konferencija* 2010 11 11. Vilnius; Venckus R. (2010). Dvieju Eglės Rakauskaitės videofilmų turgaus tema kritika. In *Turgus kultūroje: tarptautinė mokslinė konferencija*. Šiauliai; Venckus, R. (2013). Vietos (pasi)rodymas Kristinos Inčiūraitės videofilmuose taikant Jacques'o Derrida fenomenologinio balso koncepciją. In *Erdvė šiuolaikinėje filosofijoje: respublikinė konferencija* 2013 11 30, Vilnius; Venckus, R. (2013). Ekrano visuomenės interpretacija taikant Jacques'o Derrida Šmėklos koncepciją. Šiuolaikinės visuomenės problema filosofiniame kontekste: respublikinė konferencija 2013 11 22, Vilnius.

Gumbickaitė, 2011, ir kt.). Keldamos vizualumo klausimus į videomeno kūrybą fragmentiškai žvelgia Aušra Trakšelytė (2012) ir Lina Michelkevičė (2014). Lietuvoje apgintos Mildos Žvirblytės (2011) ir Renatos Dubinskaitės (2011) disertacijos kol kas yra išsamiausi Lietuvos videomeno tyrimai. Tai rodo, kad videomenas yra menkai tiriamas. Taigi galima išskirti **pirmąją darbo temos prielaidą: sudėtinga bendra Lietuvos kultūros situacija, vėlyva videomeno raida, fragmentiški tyrimai skatina remtis kitų mokslo sričių tyrimų tendencijomis bei formuoti ir taikyti lanksčias tyrimo prieigas.**

Pirmieji videomeną daugiausia kūrė dailininkai, todėl į videomeną buvo perkeltos vaizduojamosios dailės konvencijos. Vaizdas buvo komponuojamas panašiai kaip ir paveiksle, t. y. videomedija atitiko tapybą, piešinį, atspaudą ir pan. Pavyzdžiui, videoperformansai dar ir šiandien išlaiko dailės normų perkėlimo gestą. Performansų dokumentacijos, vėliau tapusios atskiru videoperformansų žanru, buvo atliekamos priešais stacionarią vaizdo kamerą. Veiksmas retai kirsdavo regimojo ekrano ribas. Ekranas atitiko popieriaus, drobės ar pan. plokštumos kontūrą. Būtent tokie yra ir ankstyvųjų Lietuvos videomenininkų kūriniai (toliau disertacijoje analizuojami Alekso Andriuškevičiaus, Henriko Gulbino ir Gintaro Šepučio videodarbai). Videokūryboje taip pat gausu formalių, su abstrakčiąja tapyba susijusių vaizdo žaidimų (žr. Gulbino videodarbų analizę).

Videomeno vaizdas ekrane nėra identiškas vaizdui popieriuje arba drobėje. Videokūrinių vaizdas laikui bėgant kinta ir išlaiko savaiminį ryšį su įrašančių ir aplinkos kaitą atkuriančių audiovizualinių medijų technologijomis. Veikiant technologijoms susidarė natūralus dailės ir eksperimentinio kino ryšys. Anot Kristinos Pipiraitės, lietuvių videomeno forma artima XX a. 3–4 dešimtmečių Europos ir 5–8 dešimtmečių Amerikos eksperimentiniam kinui, kurio atstovai atsisakydami įprastų kino naratyvo, dramos, tikrovės atkartojimo normų kūrė vizualinius žaidimus. Taigi Vakaruose dailininkai dalyvavo eksperimentinio kino (vėliau ir videomeno) kūryboje, o Lietuvoje – kūrė videomeną (Pipiraitė, 2004, p. 6; taip pat žr. Dubinskaitė, 2005b, 2008a, 2011 ir Žvirblytė, 2011). Šiuolaikiniai lietuvių kūrėjai Deimantas Narkevičius, Kristina Inčiūraitė ir Audrius Mickevičius savo videomenu konstruoja arba perkonstruoja kinematografijai artimą kadro komponavimo, montavimo, naratyvo vystymo ir pan. praktiką. Lietuvių videokūrėjams būdingas nuoseklus naratyvas bei asmeninės patirties reflektavimas arba savistaba. Remiantis Skaidra Trilupaityte galima teigti, kad videomeno kūrybai nesvetimas ir autobiografiškumas, kai pasitelkiant kinematografinę strategiją asmeninė kasdienybė yra maksimaliai objektyvizuojama (Trilupaitytė, 1999, p. 47); drąsiai kiną ir dailę jungiantis videomenas tampa panašus į koliažą (žr. Rudolfo Levulio videofilmų analizę). Videomenas veikia kaip kino paribys (žr. Narkevičiaus

videofilmų analizę). Jam nesvetima šiuolaikinio vizualiojo meno strategija ir dekonstruktyvus kūrybos braižas. Remdamiesi dažniausiai autorine, eksperimentine kinematografija ir šiuolaikiniu vizualiuoju menu videokūrėjai dekonstruoja nusistovėjusias vaizdavimo ir atvaizdavimo klišes. Kinematografijos tikrumo efektą lemianti siaura takoskyra tarp tikrovės ir atvaizdų iliuziją daro nepastebimą, o videokūrėjai, demaskuodami nepastebimuosius, rodo nesutapimus, kurie tarpsta gilioje filmo sandaroje ir dažniausiai atsiskleidžia tik vizualiai raštingai akiai. Taigi kinematografijos (o labiausiai eksperimentinio kino), šiuolaikinio vizualiojo meno ir dailės ryšys su videomenu lemia **antrąją darbo temos prielaidą: videomenas kaip nevienalytė meno kūryba ir konfrontacija vaizdavimo klišėms skatina taikyti įvairius inovatyvius tyrimo instrumentus.**

Jacques Derrida išplėtotą dekonstrukciją gali būti produktyvi priemonė videomenu tyrimams atlikti. XX a. antroje pusėje Derrida padarė didžiulę įtaką Vakarų filosofiniam mastymui. Nors dekonstrukcijai visada svarbiausia buvo filosofija, skirtinguose veikaluose buvo analizuojama ir kritikuojama daugelis humanitarinių ir socialinių mokslo sričių (Derrida, 1993a). Derrida rašė ir kalbėjo apie literatūrą (Derrida, 1992; Stocker, 2006), politiką (Geoffrey, 2002, p. 193–207), religiją (Derrida, et al. 2000, p. 9–91) ir dailę (Derrida, 1987b; Richard, 2008). Lanksti dekonstrukcija plačiame humanitarinių tyrimų lauke gausiai taikoma ir šiandien (Royle, 2003), o paties Derrida rašymo stilius veikia kaip meninės kalbos strategija, kuri atskleidžia nuolat atsinaujinančius tiriamos *sistemas* prieštaračius, kūrybiškas interpretacijas bei jų taikymo potencialą (Derrida, 1981; Деррида, 2012c; Deutscher, 2005). Būtent dėl tokio potencialo Derrida teorinė žiūra tapo Amerikos Yale mokyklos literatūros tyrimo metodo pagrindu (Bloom et al., 1979; De Man, 1982, 1983). Amerikiečių autorių sukurtas metodas rodo, kad redukuota Derrida filosofija gali būti perkeliama į skirtingų meno sričių tyrimus (Derrida, 1987b; Barolsky, 1991; Foster, et al., 2005; Jurgutienė, 2003; 2006, 204–237; Richard, 2008; Coyne, 2011; Michelkevičė, Mickūnaitė, 2012, p. 346–350; etc.). Dekonstruktijos potencialą videomenui tirti žymi ir tai, kad J. Derrida savo tekstuose, nors ir fragmentiškai, tačiau aptardavo bei kritikuodavo ir audiovizualinės kultūros problemas (Derrida, 1990, 2005, p. 271, 284; Derrida, Stiegler, 2002). Vėlyvuoju filosofo kūrybos laikotarpiu sukurta *šmėklos* teorija (Derrida, 1993b; Деррида, 2006a, 2006b) buvo ir tebėra taikoma kinotyroje (Derrida, 2006b; Apter, et al., 2005, p. 479–481; Skoller, J. 2005, p. 111–119; Lippit, 2012, p. 87–105). Videomenu kūryboje aktualus filmuotas ir montuotas vaizdas bei jų priklausomybė nuo tobulėjančių audiovizualinių technologijų, taigi dailėtyros metodų nepakanka. **Trečioji darbo temos prielaida: Derrida filosofija leidžia formuoti tarpdalykines meno kūrybai tirti tinkamas teorines prieigas, kurios gali būti taikomos siekiant tirti videomenu**

kūrinių sandarą, kvestionuoti nevienalytiškumą (pvz., ryšius su daile ir kinu), atskleisti kūrybos intertekstualumą, interikoniškumą, intervizualumą, prasmės difuziją ir pan.

Globalesnė prielaida, atsakanti į klausimą, kodėl videomenui tirti taikytina Derrida dekonstrukcija, yra sietina su XX a. humanitariniuose moksluose įvykusių *vizualumo posūkiu*. Anot Agnieškos Juzefovič, informacijos perkėlimas į vaizdų lygmenį įvykus šiam *posūkiui* skatina konceptualizuoti vizualumo fenomeną, o privilegijuotą regą laikyti tuo, kas veda prie tiesos žinojimo (Juzefovič, 2011, p. 66). Mokslininkai, pvz., Williams'as J. T. Mitchell'as ir Gottfried'as Boehm'as, vizualinį posūkį sieja su humanitariniuose moksluose vyraujančiais metodologiniais pokyčiais; su tikrovės ir socialinės aplinkos kaita; su naujausiomis paveikius vaizdus operatyviai generuojančiomis technologijomis (žr. Mitchell, 1995). Erika Grigoravičienė šį posūkį vadina *vaizdiniu* ir jo specifiką sieja su kalbos posūkiu (angl. *linguistic turn*), žyminčiu kryptį nuo kalbos prie vaizdo (žr. Grigoravičienė, 2011, p. 9). Kalbos pratęsimas vaizdų sferoje sugestijuoja, kad Derrida rašytiniam tekstui siūloma dekonstrukcijos kryptis yra tinkama ir vizualiosios kultūros lauke kuriamam menui tirti. Vaizdų pažinimas yra neatsiejamas ir nuo efemeriško juslinio patyrimo. Grigoravičienės iškeltas kūno ir žvilgsnio klausimas siejamas su iki-verbaline patirtimi (žr. Grigoravičienė, 2011, p. 9, 10, 17). Todėl teigtina, kad, viena vertus, technologijų naudojimas meno kūryboje skatina priekaištauti, neva generuojami vaizdai tik demonstruoja technologijas, mechaniškai simuliuoja jau esamą tikrovės patyrimą, o menas grįžta prie tikrovės kopijavimo. Antra vertus, naujasis vaizdų menas yra sąlygotas iki(post)verbalinių vaizdų. Jis savaime atsiranda dėl vaizduotės, vizualinio patyrimo ir tikrovėje veikiančių fizinių daiktų sąveikos (Juzefovič, 2011, p. 67–68; Sabolius, 2013). Taigi *vizualiniam posūkiui* aktualus videomeno ryšys su technologija „videomeno“ terminą pirmiausia žymi kaip nurodantį į vaizdo technologiją. Anot Dubinskaitės, teigtina, kad dėl galimybės kūryboje panaudoti technologijas atsiradęs videomenas pareikalavo konceptualizuoti naudojamas raiškos priemonės (Dubinskaitė, 2011, p. 11–12; taip pat žr. Pipiraitė, 2004, p. 6). Būdama *vizualiniame posūkyje* videokūryba žymi meno, technologijų ir teorinės recepcijos sąveiką. Videomenininkai, kaip ir naujųjų medijų meno kūrėjai, pasitelkdami meno ir mokslo principus tiria estetinius vaizdų kriterijus, bando technologijų galimybes, atranda naujas raiškos priemones, o plėtodami interaktyvius tikrovės kvestionavimo procesus kuria naujas meno kodų *sistemas*. Meno tapsmas – laikina meną prie mokslo artinanti laboratorija – rodo, kad labiausiai argumentuotai yra taikoma vaizdo bei garso įrašymo ir apdorojimo deformacija, būdinga ir videomenui. Meno „laboratoriškumas“ sąlygoja naujus lanksčių ir šiuolaikiškų teorijų poreikį akcentuojančius kūrybos diskursus. Žiūrovo ir kūrinio kontaktui (pa)keisti menininkai pasitelkia

dekonstrukcijos, tinklaveikos ir pan. strategijas. „Iliuzijų pasaulį“ menininkai „priartina“ prie realybės arba demaskuoja, todėl „video“ dažniausiai tampa asmeninių refleksijų ir tikrovės meninio analizavimo priemone bei objektu (Šukaitytė, 2008b, p. 50–51, 54; Šeputis, 2014; Mickevičius, 2014). **Ketvirtoji darbo temos prielaida: meno ir technologijų ryšys yra ypač aktualus esant vizualiajam posūkiui ir reikalauja analizuoti bei interpretuoti technologijų pagrindu formuojamą meno kūrybą.**

Pats „video“ vizualiai-kritiškai reflektuoja ir interpretuoja socialinio, politinio, ekonominio ir pan. gyvenimo realijas (Spielmann, 2008). Videomenas iš žiūrovo reikalauja specialaus intelektualinio pasirengimo ir yra vartojamas kaip „intelektualinis rebusas“. Kaip teigia Laima Kreivytė, vizualiai žiūrovą tenkinančios informacijos perteikti nesiekiantis videomenas atsiduria kritinės refleksijos arenoje (Kreivytė, 2004, p. 29–31). **Penktoji darbo temos prielaida: videomeno pateikiama vis naujesnė ir neįprastesnė informacija verčia ieškoti, keisti ir net jungti skirtingas teorines žiūras bei ugdyti ir gilinti kūrinio vartojimo įgūdžius.**

Lietuvos videomeno tyrinėjimai, nevienalytė kūrybos prigimtis, technologijų ir meno sąveika ne tik pakliūna į *vizualiojo posūkio* akiratį, bet ir tampa pagrindinėmis prielaidomis, kodėl dekonstrukciją verta taikyti videomenui tirti ir parodyti, kas dar nebuvo pastebėta. Jos tinkamumą nusako tai, kad darydama įtaką humanitariniams mokslams Derrida filosofija skatino kurti dekonstrukcijos metodus; savo tekstuose Derrida nusakydavo filosofijos ir meno ryšius, fragmentiškai brėždavo net filosofijos ir kinematografijos paraleles. Dekonstrukcijos intertekstualumas Derrida filosofiją tinkamą tirti daro todėl, kad videomenas taip pat palaiko intertekstualius ryšius su kitomis kūrybos sritimis bei intelektualinį santykį su filosofinėmis (nebūtinai meno) koncepcijomis.

Šaltinių ir tyrinėjimų apžvalga

Teorinis disertacijos pagrindas – Derrida veikalai, kuriuose aptariami bendriausi dekonstrukcijos klausimai. Derrida tekstuose filosofija visada buvo svarbiausia. 1966 m. pranešime *STRUCTURE, SIGN AND PLAY IN THE DISCOURSE OF HUMAN SCIENCES* (STRUKTŪRA, ŽENKLAS IR ŽAIDIMAS HUMANITARINIŲ MOKSLŲ DISKURSE), skaitytame Johns'o Hopkins'o universitete, Derrida pristatė savo minties kryptis, kurias vėliau gausiai išplėtojo ne viename teoriniame veikale. Pranešime jis kritikavo struktūralizmą ir pirmiausia Lévi-Strauss'o struktūralistinę antropologiją. Derrida nuomone, būdamas integruotas į struktūralizmą metafizinis mąstymas turi būti keičiamas opoziciniu mąstymu. Poststruktūralizmas

neįsivaizduojamas be oponavimo struktūralizmui ir metafizikai, todėl savo filosofijoje Derrida plėtoja žaidybinį ir nebaigtinį santykį su metafizika ir struktūralizmu (Derrida, 1970; Jurgutienė, 2003, p. 17).

Ankstyvojoje Derrida kūryboje plėtota dekonstrukcija žymėjo nepasitikėjimą nusistovėjusiomis filosofinėmis sistemomis ir siekė perkainoti filosofijos postuluojamas visuotinas vertybes (žr. Derrida, 1972, 1973, 1978, 1989, 2006a; Деррида, 1996, 1999a, 2000a, 2000b, 2007a). Vėlyvuojų kūrybos laikotarpiu šie radikalūs dekonstrukcijos gestai tapo nuosaikesni (žr. Derrida, 1995, 2006b; Деррида, 2006a, 2006b). Pradžioje akcentuotas opozicinis *elementas*, tačiau vėliau atsirado siekis atskleisti pozicijos ir opozicijos ryšius (Ильин, 1996). Būtent šie ryšiai pasirodė kaip lemiantys *elementų* reikšmes bei *sistemas* struktūrą.

Pati dekonstrukcija ilgainiui pradėta taikyti ne tik filosofiniams ar literatūros tekstams, bet ir menui tirti (Richard, 2008). XX a. 8 dešimtmetyje Derrida vizituojęs Johns'o Hopkins'o ir Yale universitetus jo filosofija tapo Yale mokyklos literatūros tyrimų metodo pagrindu (žr. Bloom et al., 1979; De Man, 1982, 1983; Leitch, 1982; Jurgutienė, 2006). Pasitelkus Derrida filosofiją, šiandien taip pat gali būti tiriama fotografija (Hawker, 2002, p. 541–554; Richter, 2007, p. 155–173), internetas (Miller, 2001, p. 6–11), teletechnologijos (Strathausen, 2009, p. 139–164), šokis (Ronai, 1998, p. 405–420) ir pan. Analizuodamas įvairias temas, Derrida filosofiją taiko ir šios disertacijos autorius (žr. Venckus, 2009a, 2009b, 2009c, 2011b, 2012).

Dekonstrukcijos samprata, principai, strategijos ir kartiniai terminai šiame darbe analizuojami ir į videomeno kūrybos lauką perkeltami remiantis šiais Derrida veikalais: 1967 DE LA GRAMATOLOGIE (APIE GRAMATOLOGIJĄ; žr. Derrida, 2006a), 1972 LA DISSÉMINATION (DISEMINACIJA; žr. Деррида, 2007a), 1972 POSITIONS: ENTRETIENS AVEC HENRI RONSE, JULIA KRISTEVA, JEAN-LOUIS HOUEBINE, GUY SCARPETTA (POZICIJOS: DISKUSIJA SU HENRI'U RONSE'U, JULIA KRISTEVA, JEAN'U-LOUIS'U HOUEBINE, GUY SCARPETTA; žr. Деррида, 2007b). Videomeno klausimams taip pat aktuali vėlyvoji filosofija, kai Derrida epizodiškai nukrypavo į kinematografijos diskursą ir siekė atskleisti struktūros *elementų* kilmę, ryšius, funkcijas – viską, kas daro poveikį žiūrovui. Derrida požiūris į kinematografiją, plėtojami klausimai, išvedami terminai disertacijoje yra perkeltami į videomeno lauką (remiamasi Derrida, 2006b; Деррида, 2006a, 2006b). Derrida susidomėjimas kino fenomenu yra sąlygotas patirties, įgytos dalyvaujant kino kūrybos procesuose. 1983 m. britų režisieriaus Ken'o McMullen'o filme GHOST DANCE (ŠMĖKLŲ ŠOKIS) Derrida improvizuodamas atsakinėjo į jam užduodamus klausimus, o 1999 m. nusifilmavo Safaa Fathy filme D'AILLEURS,

DERRIDA (DERRIDA KITUR). 2002 m. Amy Ziering'o Kofman'o ir Kirby Dick'o filme Derrida tapo pagrindiniu kūrinio objektu ir herojumi (filmas DERRIDA).

Nors dalyvavimas kino projektuose Derrida skatino rašyti apie kiną, tačiau, kaip pažymi Robert'as Smith'as, Derrida kiną arba audiovizualines medijas tyrė negausiai (Smith 2000, p 119–136). Išskirtini tik pora atvejų: 1996 m. kartu su savo mokiniu Bernard'u Stiegler'iu Derrida publikavo knygą apie televiziją ECHOGRAPHIES OF TELEVISION (TELEVIZIJOS ECHOGRAFIJA; žr. Derrida, Stiegler, 2002); 2005 m. kartu su režisieriais A. Z. Kofman'u ir K. Dick'u publikavo knygą DERRIDA: SCREENPLAY AND ESSAY ON THE FILM (DERRIDA: SCENARIJUS IR ESĖ APIE FILMĄ; žr. Derrida, Kofman, Dick, 2005).

Seminaruose ir įvairaus pobūdžio publikacijose Derrida fragmentiškai aptardavo kino klausimus (Smith, 2000, 119–136): ekrane vykdomą medijų dekonstrukciją; *šmėklų* (pranc. *fantôme*) ir *pavidalų* (pranc. *forme, spectre*) *žaismą* (pranc. *jouer*)³; o kino seanso kilmę siejo su psichoanalizės diskursu. Vėlyvosios esė apie kiną darė įtaką ne vienam kino kritikui, o jų veikaluose iškildavęs dar didesnis Derrida filosofijos potencialas dekonstrukcijos momentus skatino perkelti į visai kitus Derrida beveik neplėtotus filosofijos ir meno diskursus (Brunette, 1989; Miller, Vandome, McBrewster, 2010). Pavyzdžiui, Wolfgang'as Welsch'as (2004) Derrida dekonstrukciją sieja su meno praktika ir postmodernizmo filosofijos kryptimi.

Kinotyros laukui aktualiausia yra Derrida *šmėklų* teorija, apie kurią kalbėti skatino 1983 m. Derrida improvizuota kalba juostoje GHOST DANCE (ŠMĖKLŲ ŠOKIS) ir 1993 m. parašyta knyga SPECTRES DE MARX (MARX'O ŠMĖKLOS; žr. Деррида, 2006b). *Šmėklų* koncepcija knygoje ir filosofo improvizacijos kine dažnai analizuojamos ir interpretuojamos kartu. Jų pagrindu disertacijoje yra formuojamas savitas ekrane pasirodančių *šmėklų* teorinis diskursas, kuris skirtingus Derrida filosofijos veikalų konceptus leidžia perkelti ir į videomeno lauką (perkeliami konceptai iš šių Derrida veikalų 1972, 1973, 1976, 1979, 1982; 1981b, 1997, 1998, 2005, 2006b, Деррида, 2007c, ir kt.).

Su Derrida plėtotą dekonstrukciją susijusios kino ir videomeno diskurse kylančios įžvalgos yra pastebimos šių autorių darbuose: Kamir Orit (2005), Michael J. Shapiro (2005), Dale Hudson (2011), Dave Beech (2005), Dean Lockwood (2005), Guthrie Bernadette (2011), Louis-George Schwartz (2006), Michail Jampolskij (2011; Ямпольский, 1994), Stanley Cavell (1971),

³ *Žaismo* terminą lietuvių kalboje siūlo ir vartojimą teorijoje nusako Nijolė Keršytė, išvertusi Derrida knygą APIE GRAMATOLOGJĄ (žr. Derrida, 2006a).

Tarja Laine (2007), Vivian Sobchack (2004), Thomas Elsaesser, (2005, taip pat. žr. Elsaesser, Buckland, 2002; Elsaesser, Hagener, 2010).

Derrida filosofija aktualizuojama ir Lietuvos kultūroje. Dažniausiai dekonstrukcija pristatoma, analizuojama ir interpretuojama filosofijos diskurse. Audronė Žukauskaitė (1998, 2001; taip pat žr. 1997) analizuoja Derrida filosofijos principą, išskiria ir apibrėžia pagrindines mastymo kryptis, specialiai sukurtus terminus bei jų taikymą. Vytautas Rubavičius (2003) apibūdina filosofinę dekonstrukciją ir jos sąsajas su menu. Jūratė Baranova (2001, 2006) analizuoja pamatines sąvokas ir Derrida filosofijos principą lygina su Nietzsche's žiūra. Nijolė Keršytė (2006, 2008) analizuoja Derrida filosofiją, į lietuvių kalbą išvertė knygą APIE GRAMATOLOGIJĄ ir yra parengusi straipsnių apie poststruktūralizmą. Mindaugas Briedis (2006) remdamasis dekonstrukcija gvildena teologijoje keliamus filosofinės antropologijos klausimus. Aušros Urbonienės disertacijoje (2011, taip pat. žr. 2009), skirtoje referencijos problemai Derrida filosofijoje, išsamiai analizuojami Derrida veikalai ir brėžiamos teorinės paralelės su anksčiau kitų autorių plėtotomis idėjomis. Pamatinių Derrida terminų analizė atlikta Stasio Mostauskio monografijoje (2011). Derrida veikalais remiasi gausybė filosofijos tyrinėtojų ir filosofų: Algis Mickūnas; Arūnas Sverdiolas; Gintautas Mažeikis, 2010, 2012, 2013; Tomas Sodeika; Naglis Kardelis, 2008, p. 251–256; Danutė Becevičiūtė, 2007, p. 7–20 ir kt. Kristupas Sabolius (2013), tirdamas vizualumo ir vaizduotės klausimus, remiasi Derrida *šmėklų* teorija ir jo mokinio Stiegler'io darbais. 2013 m. Derrida filosofijos tyrimų pagrindu išleistas BALŲ LANKŲ almanachas; disertacijoje remiamasi Mintauto Gutausko, Virginijaus Gusto, Tado Zaronskio ir kt. straipsniais).

Literatūrologijoje dekonstrukciją taiko Birutė Meržvinskaitė (2004, 2006), Inga Bartkuvienė (2011), o Aušra Jurgutienė savo sudarytoje knygoje aptardama literatūros teorijas glaustai pristato dekonstrukciją literatūroje (2006; taip pat žr. 2003). Jūratė Radavičiūtė filologijos srities disertacijoje teorinį pagrindą konstruoja remdamasi Derrida *diseminacijos, gramatologijos, skirsmo* idėjomis. Autorė analizuoja Derrida „postmoderniosios kalbos“ sampratą ir akcentuoja filosofo požiūrį į dekonstrukciją kaip teksto interpretavimo strategiją (2011), kurią tyrimuose taip pat taiko Asija Kovtun (2005, 2008; Ковтун, 2006).

Teatrologijoje dekonstrukciją taiko Rūta Mažeikienė (2006), o Antanas Andrijauskas (2001) glaustai aptaria dekonstrukcijos įtaką menotyrai ir meno raidai. Galima teigti, kad tiek Lietuvos, tiek užsienio autorių veikaluose Derrida filosofija yra remiamasi net tada, kai tiriami patys plačiausi probleminiai humanitarinių mokslų lauko klausimai (žr. Culler, 2007; Гурко, 2001; Ильин, 1996).

Nors Lietuvių autorių tekstuose dekonstrukcijos ir videomeno ryšys aptariamas ir išryškinamas negausiai, šios disertacijos autorius yra susipažinęs su specialiai arba fragmentiškai mokslo darbuose tyrinėjamais videomeno, kino ir vizualinės kultūros klausimais. Pažymėtina, kad menotyrininkas Alfonsas Andriuškevičius (2006) knygoje apie svarbiausius lietuvių dailės įvykius pateikia keletą pokalbių su videomenininkais Gintaru Makarevičiumi ir Evaldu Jansu. Interviu su Henriku Gulbinu ir Gintaru Šepučiu medžiagą apie videomeną publikuoja Kęstutis Šapoka (2011, p. 208–225). Videomeną su kinu analizuoja Renata Dubinskaitė (2005a, 2005b, 2008a, 2008b, 2011); lietuvių tapybą su videomenu tiria Milda Žvirblytė (2011). Autorės disertacijoje trumpai pristatomas 1987 m. Derrida parašytas veikalas TRUTH IN PAINTING (TIESA TAPYBOJE; Derrida, 1987b). Videomeno kūrybai fragmentiškai dėmesio skiriama ir Renatos Šukaitytės 2008 m. apie medijų meną apgintoje disertacijoje (2008a). Videomenas pristatomas ir analizuojamas Linaros Dovydaitytės sudarytuose ir Šiuolaikinio meno centro išleistuose kataloguose EMISIJA 2004 – ŠMC (2004) ir EMISIJA 2005/2006 – ŠMC (2006). Videomeno problematiką į šiuolaikinės lietuvių dailės kritikos lauką įtraukia ir epizodiškai tyrinėja daugybė lietuvių autorių (Lolita Jablonskienė, Erika Grigoravičienė, Laima Kreivytė, Skaidra Trilupaitytė ir kt.).

Videomenui tirti aktualūs ir kino klausimai: kino filosofiją plėtoja Nerijus Milerius (2006, 2007, 2011a, 2011b, 2012, 2013a); kino kritiką – Saulius Macaitis, Živilė Pipinytė, Skirmantas Valiulis, Rūta Oginskaitė ir kt. Išskirtinio dėmesio verta grupinė (Milerius, Žukauskaitė, Baranova, Sabolius, Brašiškis) monografija (2013), kurioje labiausiai akcentuojama Deleuze kino filosofija.

Su disertacijos tyrimo lauku siejami platūs vizualumo bei medijų klausimai. Vizualumo ir komunikacijos problemas savo tekstuose sprendžia Vytautas Michelkevičius (2010) ir Virginijus Kinčinitis (2007). Medijų filosofiją tiria ir plėtoja Tomas Sodeika (2009, p. 144–159; 2010, p. 83–90). Lietuvai vis dar aktualus ir naujų medijų kultūros bei meno problemas tiriančio Levo Manovich'iaus knygos NAUJŲ MEDIJŲ KALBA vertimas (2009).

Darbo naujumas ir aktualumas

Nors videomenas ir pakliūna į šiuolaikinės Lietuvos menotyros lauką, tačiau, kaip rodo anksčiau aptarti tekstai, videomenas tiriamas fragmentiškai ir epizodiškai. Lietuvoje apgintos tik kelios disertacijos, kuriose sprendžiami videomeno ir kitų menų (tapybos ir kino) ryšiai (Dubinskaitė, 2011; Žvirblytė, 2011). Derrida dekonstrukcija „videomenotyroje“ yra periferinė. Pagrindiniai dekonstrukcijos postulatai į kino tyrimų lauką taip pat neperkeliami. Dažniausiai

dekonstrukcija tiriama filosofijos diskurse. O tiriant humanitarinių mokslų objektus dekonstrukcija aktyviausiai taikoma literatūrologijoje, nes ne ignoruodamas literatūros klausimų Derrida publikavo specialių veikalų, kurie tapo akstinu tyrimams vykdyti (pvz., Derrida, 1992).

Vakaruose Derrida filosofija taikoma bei interpretuojama plačiau ir drąsiau. Kinematografo tyrimuose ji dažniausiai integruojama į *archyvo* koncepciją ir yra artimai susijusi *šmėklų* idėja. Kino kritikos veikaluose išskiriama Derrida *gramatologijos* prieiga vis dėlto lieka filosofijos diskurse, o susiejama kinu tik epizodiškai. Svarbiausi aspektai į kinematografo probleminį lauką neperkeliami ir *gramatologijos* veikimo diapazonas audiovizualinės kultūros kontekste neišplečiamas. Kinotyroje *fenomenologinio balso* idėja iškeliamą labai fragmentiškai ir analizuojant konkrečius meno atvejus beveik neišplėtojama. Kaip ir Lietuvos menotyroje, *fenomenologinis balsas* ir *gramatologija* su videomenu apskritai nesiejami.

Derrida nėra tikslingai apmąstęs kino arba vizualiojo meno (jis yra „kalbos filosofas“⁴), todėl juo remtis tiriant kiną arba videomeną – sudėtingas iššūkis. Derrida filosofijos neįmanoma taikyti taip, kaip pvz., Gilles'o Deleuze'o, tikslingai rašiusio apie kinematografą ir pateikęs daug pavyzdžių. Kadangi Derrida nėra aiškius instrumentus tyrimams siūlantis vizualiojo meno bei kultūros mąstytojas, jo idėjos meno teorijose plėtojamos fragmentiškai ir net paviršutiniškai. Tad tikslingai plėtojant Derrida filosofijos redukciją disertacijoje vaizdo struktūroms tirti novatoriškai siekiama taikyti prieigas, skirtas tekstams tirti. Nors daugelis fonetinei ir grafinei kalbai būdingų Derrida išskirtų aspektų pakinta ir išnyksta, formuluojant ir grindžiant terminus atrandamos naujos vaizdo tyrimo galimybės. Tokia sąmoninga redukcija artima net paties Derrida mąstymo strategijai.

Šiame darbe nauja tai, kad kritikų pastabomis papildytos Derrida *gramatologija* ir *fenomenologinis balsas* yra redukuotai perkeliama į videomeno tyrimų lauką. Taip pat į videomeno lauką yra perkeliama kinotyroje plėtojama *šmėklų* koncepcija. Kuriamos dekonstrukcijos prieigos taip pat yra naujos, nes *gramatologija*, *fenomenologinis balsas*, *šmėklų* koncepcija Lietuvių videomeno tyrimuose kol kas neplėtoti. Nors pasitelkiant dekonstrukciją disertacijoje nėra siekiama analizuoti viso lietuvių videomeno, tačiau lanksčių prieigų taikymas rodo, kad meno kūrinį tirti galima remiantis konkrečios prieigos segmentu arba vadovaujantis visais segmentais iš karto. Toks teorinis instrumentas yra produktyvus ir gali atskleisti naujas kūrinio prasmes ir struktūros kodus bei naujomis įžvalgomis turtinti Lietuvos menotyros diskursą.

⁴ Kalbos filosofu Derrida galima vadinti jo darbus siejant tik su šia disertacija. Atlikdamas teksto tyrimą Derrida artėja prie ontologijos problemų. Jam rūpi būtis, kuri atskleidžiama tekstą ir kalbą traktuojant kaip buvimo pasaulyje visumą.

Lietuvos menotyroje beveik netaikoma *hontologijos* koncepcija palankiausia kinui ir videomenui tirti. *Hontologijos* dėmesio centras yra *šmėklos*. Pasitelkiant *šmėklų* kategoriją akcentuojamas fiktyvumas ir *ontologinio* statuso dinamika, kuri nutolsta nuo teksto struktūrų klausimo ir tampa labiau taikytina videomenui tirti. Disertacijoje išskirtas *šmėklos* ir *skirsmo* ryšys ne tik žymi anksčiau beveik neaptartą *hontologijos* ir *gramatologijos* santykį, bet ir tai, kad *hontologija* yra teksto tyrimo ribas peržengianti *gramatologijos* „atplaiša“.

Tyrimo aktualumas taip pat sietinas ir su videomeno specifika bei situacija. Technologijų lemiama videoraiškos kaita, sociokultūrinių pokyčių įtaka videomeno temoms ne tik leidžia kalbėti apie videokūrą, bet ir skatina ieškoti tyrimo prieigų. Videomenas yra neatsiejama šiuolaikinio meno parodų dalis. Lietuvoje jam skiriamos net specialios parodos: SUTEMOS (1998 m., Šiuolaikinio meno centras), MILIJONAS IR VIENA DIENA (2010 m. Lietuvos nacionalinė dailės galerija), Iš užsienio taip pat atgabenta ir demonstruota videomeno paroda – DEKODERIS (III-ioji CONTOUR video meno bienalė, 2008 m., Šiuolaikinio meno centras). Videomenas pristatomas Lietuvoje vykstančiuose tarptautiniuose įvairaus pobūdžio medijų meno festivaliuose CENTRAS ir MEDIJŲ MENO DIENOS (Kaunas, Palanga), ENTER ir VIRUS (Šiauliai), LABORATORIJA (Šiauliai – Norwch’as (Didžioji Britanija)), MANO SOCIALUS GYVENIMAS (Alytus), ANTANO MONČIO DIENOS (Palanga) ir pan. Kaip specialybės disciplina videomenas dėstomas Vilniaus dailės akademijoje (nuo 1994 m.), Šiaulių universitete (nuo 2003 m.), Vytauto Didžiojo universitete (nuo 2009 m.). „Video“ ypač mėgsta jaunieji kūrėjai, o kartais tai net tampa subkultūrų saviraiškos forma. Humanitariniuose moksluose įvykęs *vaizdinis posūkis* patvirtina ne tik vizualinės kūrybos, bet ir videomeno svarbą šiuolaikinėje naujųjų medijų kultūros arenoje.

Darbo objektas, tikslas ir uždaviniai.

Mokslinio darbo **objektas yra Derrida dekonstrukcijos taikymas videomenui tirti.** Nors objektą galima apibrėžti kaip taikymą, tačiau jis yra dvinaris: 1) ieškomos teorinės prielaidos, tyrime leidžiančios taikyti dekonstrukciją; 2) taikomos dekonstrukcijos prielaidos. Objekto dvilypumą lemia tai, kad Derrida „filosofijos paraštėse“ fragmentiškai išskyrė dekonstrukcijos metodo potencialą. Jis pateikė tyrėjams ir jo filosofijos interpretatoriams metodą susikurti leidžiančias nuorodas. Disertacijos **tikslas – remiantis Derrida filosofijoje plėtotais gramatologijos, fenomenologinio balso, šmėklų konceptais ir jų recepcija sukurti dekonstrukcijos prieigas ir taikyti jas Lietuvos videomeno atvejams tirti bei įvertinti.** Siekiant įgyvendinti mokslinio darbo tikslą yra iškelti keturi uždaviniai:

1) Atlikti Derrida plėtotos dekonstrukcijos analizę: a) išskirti dekonstrukcijos teorijos ypatumus, taikymo tyrimams galimybes ir pagrindines sąvokas; b) apibūdinti *gramatologijos* prieigą ir ją taikyti videomeniui tirti; c) išanalizuoti *fenomenologinio balso* idėją ir ją sieti su videomeno lauku; d) išanalizuoti *archyvo* ir *šmėklų* idėjas bei jas sieti su videomeno tyrimų lauku.

2) Sukurti iš atskirų segmentų sudarytas dekonstrukcijos prieigas.

3) Dviem aspektais taikyti dekonstrukcijos prieigas videomeno kūrybai analizuoti: a) nuosekliai vykdant visus prieigų segmentus atlikti Deimanto Narkevičiaus videofilmų analizę⁵; b) vieno segmento aspektu ištirti atskiros menininkų (Aleksandro Andriuškevičiaus, Henriko Gulbino, Gintaro Šepučio, Kristinos Inčiūraitės, Rudolfo Levulio, Audriaus Mickevičiaus) videomeno kūrinius.

4) Remiantis atlikta analize ir gautais rezultatais įvertinti dekonstrukcijos prieigų produktyvumą videomeno kūrybai tirti.

Tyrimo metodai

Siekiant įgyvendinti disertacijos tikslą ir uždavinius taikomi keturi metodai: 1) lyginamoji filosofinės, kritinės literatūros analizė; 2) tikslinė tekstų rekonstrukcija; 3) eksperimentas; 4) aprašomoji-lyginamoji kūrinio formos analizė. Toliau glaustai aptariami visi darbe taikomi metodai:

1) Lyginamoji filosofinės, kritinės literatūros analizė yra taikoma dviem aspektais: a) analizuojami ir tarpusavyje lyginami filosofiniai Derrida veikalai; b) analizuojami, revizijuojami teoriniai veikalai, kuriuose Derrida dekonstrukcijos teorija yra tirama, kritikuojama ir bandoma perkelti į videomeno bei kino tyrimo lauką.

2) Disertacijoje pasitelkiama tikslinė Derrida tekstų rekonstrukcija, kuri leidžia atskleisti filosofo epizodiškai ir fragmentiškai plėtotą požiūrį į kiną ir videomeną; pasiektas rekonstrukcijos rezultatas leidžia konstruoti dekonstrukcijos prieigas ir įrodyti Derrida teorijų tinkamumą videomeniui tirti; disertacijoje rekonstrukcija plėtojama keliais aspektais:

⁵ Narkevičiaus kūrinių tyrimai atliekami pagal tam tikrą segmentą ir yra pateikiami šalia pagal tą patį segmentą atliktos kitų autorių videodarbo analizės. Narkevičiaus kūriniai atskirame skyriuje nepristatomi, taip siekiant parodyti įvairiapusį segmento taikymą, atskleisti skirtingo kūrinio formą ir turinį (pvz., *archyvas* Narkevičiaus kūriniuose atsiveria kaip metafizinis, o Levulio – vizualus, įkūnytas formoje).

a) rekonstruojama fragmentiškai Derrida tekstuose pristatyta „kino filosofija“, kuri vėliau perkeliama į videomeno lauką; b) „kino filosofija“ (iš)plečiama kitų autorių atlikta Derrida tekstų kritika⁶.

3) Derrida „kino filosofijos“ taikymas videomeno tyrimuose ir dekonstrukcijos modeliavimas: dėl kintančių tyrėjo intencijų ir tyrimo objekto nevienalytiškumo filosofijos perkėlimas dekonstrukciją leidžia pakreipti nauja linkme, ją išbandyti bei įvardinti jos teigiamus ir neigiamus aspektus.

4) Formalioji kūrinio analizė taikoma kadro, kompozicijos, montažo, vaizdo bei garso sluoksnių sandarai ir pan. įvardyti, formos pakitimams ir konstravimo principams nusakyti.

Ginami teiginiai

1) Remiantis Derrida dekonstrukcijos pagrindu galima sukurti videomenui tirti tinkantį instrumentą. 2) Dekonstrukcijos prieigos sudarytos iš segmentų, kuriuos galima vykdyti vienu metu arba atskirai, atsižvelgiant į tyrimui keliamą tikslą. 3) Dekonstrukcijos taikymas atskleidžia tiriamo objekto nevienalytiškumą, intertekstualius ir intervizualius ryšius. 4) Derrida filosofija leidžia sukurti dinamiškas prieigas. 5) Tyrėjo intencijos, kaip ir dekonstrukcijos prieigos, tyrimo metu kinta ir atveria iš anksto nenumatytus vidinius kūrinio klotus. 6) Dekonstrukcijos prieigos yra novatoriškos ir gali praturtinti Lietuvos vizualiųjų menų tyrimus.

Taikomi terminai⁷

Archi-raštas-vaizdas – žiūrovo arba tyrėjo siekiama analizuojamo vaizdo pradžia, kuri numanoma hipotetiškai, nes kiekvienas vaizdas (kaip ir raštas) netiesiogiai ir fragmentiškai nurodo į kažkur esančią vaizdo pradžią. Sudurtinės sąvokos pirmąją dalį („archi“) siejant tiek su raštu, tiek su vaizdu taip pat numanoma hipotetinė vaizdo sąsaja su pirmapradžiu raštu.

⁶ Panašiai rekonstrukcijos metodą savo disertacijoje naudoja Aušra Urbonienė. Ji teigia:

[...] pagrindinis darbe naudojamas metodas yra rekonstrukcinis. Metodu siekiama dvigubo tikslo: viena vertus – rekonstruoti Derrida atliktą referencijos problemą reikšmingą autorių dekonstrukciją, kita vertus, rekonstruojant šių autorių dekonstrukciją siekiama rekonstruoti paties Derrida referencijos sampratą (žr. Urbonienė, 2011. p. 16, 17).

⁷ Pirmame skyriuje aptariant Derrida filosofiją yra minimos sąvokos gerokai anksčiau nei jos išsamiai analizuojamos, taigi pateikiami glausti apibūdinimai. Nusakomos išverstų (*archi-raštas*, *pėdsakas*, *žaismas*, etc.) ir specialiai suformuluotų terminų (*autorius figūra*, *sistema*, etc.) reikšmės. Kai kurios sąvokos specialiai išvestos ir taikomos tyrimui (*archi-raštas-vaizdas*, *fenomenologinio balso efektas*, *filmas-archyvas*, *kriptos skliautas*, *raštas-vaizdas*, *subjekto savyje efektas*, *sistema*, etc.).

Archi-raštas (pranc. *archi-écriture*) – pirmapradis skaitytojo siekiamas, bet niekada nepasiekiamas hipotetinės kilmės raštas. Kiekvienas raštas nurodo į kažkur esantį *archi-raštą*.

Autoriaus/aktoriaus figūra – kai ekrane demonstruojamo aktoriaus arba autoriaus kūno vaizdas kinta sinchroniškai su balsu.

Centras (pranc. *centre*) – reguliuoja analizuojamo kūrinio visą struktūrą ir sistematiškumą. Jis visada yra anapus kūrinio. Kūrinyje galima aptikti daug skirtingų *centrų*, esančių skirtinguose kultūros tekstuose.

Diseminacija (pranc. *dissémination*) – procesas, kai veikiantis sistemoje ženklas nenurodo į tikrovės daiktą arba reiškinį, bet nurodo į kitą ženklą (arba ženklų sistemą), taip išbarstydamas savo reikšmes ir vėliau jas surinkdamas į naujas sistemas.

Elementas (pranc. *élément*), **grafema** (pranc. *graphème*) ir **videografema** – stichiškas, tuo pačiu metu ardantis ir jungiantis vienetas. Priklausomai nuo jo „elgesio“ prasideda arba suyra sistema, kūrinys, raštas arba raštas-vaizdas.

Fenomenologinio balso efektas – kūrinio balsai įtaigiai išsakydami įvykusią praeitį lemia artimos žiūrovo patirčiai, intymiai kalbančios vidinės sąmonės (Derrida siejamos su *fenomenologiniu balsu* (pranc. *voix phénoménologique*)) įspūdį.

Filmas-archyvas – kūrinyje ne iš karto pastebimų interaktyvių nuorodų į bendrakultūros patirtis atskleidimas lemia filmo kaip asmeniškų atsiminimų ir patyrimų (*metrafizinių archyvų*) iliuziją, kuri gali būti reiškiamą itin koliažine, intervizualia (*fizinio archyvo*) forma⁸.

Geometrija arba **teksto geometrija** – kaip iliuzija atsirandanti, absoliuti ir tobula, bet realiai negalima kūrinio struktūros tobula tvarka.

Hontologija (pranc. *hauntologie*) – pasireiškia tuo metu, kai *šmėklai* gyvybingumo suteikia veiksmo, vaizdo, įvykio, garso, balso kartojimas, lemiantis *šmėklos* kaip gyvos, o jos aplinkos kaip tikros įspūdį⁹.

Kripta (pranc. *crypte*, angl. *crypt*) – akustinė ir / arba vizuali kūrinio erdvė, kurioje pasirodo ir veikia *šmėkla*.

⁸ Terminas *filmas-archyvas* šioje disertacijoje visada rašomas su brūkšneliu, siekiant išlaikyti ir Derrida (bei kt. cituojamų šaltinių) požiūrį į *tekstą* ir iš karto šį požiūrį perkelti į vizualiosios kultūros (kino ir videomeno) lauką. Šios nuostatos taip pat yra laikomasi taikant terminą *raštas-vaizdas*. Brūkšneliu reiškiamas abipusis kelių žodžių ryšys, kuris gali būti net prieštaringai paradoksalus. Pavyzdžiui rašant *iki-verbalinis* arba *iki-abėcėlinis* dėmesio centre siekiama išlaikyti ir tai, kas yra iki, ir tai, kas – po.

⁹ *Hontologija* – Derrida sugalvotas terminas – išryškina priešpriešą *ontologijai*. Prancūzų kalboje *hontologija* (pranc. *hauntologie*) ir *ontologija* (pranc. *ontologie*) tariaimi vienodai, o skiriasi jie tik rašant. Taigi *hontologija* pastebima vėliau, ji pirmiausia yra dengiama *ontologijos* (žr. Davis, 2005, p. 373–379). Šis persidengimas daugelyje disertacijos vietų žymimas su brūkšneliu, rašant *honto-ontologija*. Taip dėmesio centre siekiama išlaikyti paradoksalų ir abipusį aktualų *ontologijos* ir *hontologijos* ryšį.

Kriptos skliautas – kūrinio akustiniame ir vizualiame sluoksnyje atliekami *šmėklos* veiksmai, nusakantys hipotetines kūrinio laiko ir erdvės ribas.

Logos, para-logos ir anapus-logos – šios tarpusavyje susijusios sąvokos nurodo į meno kūrybos tradiciją ir antitradiciją bei jos suvokimo gaires ir ribas. *Logos* reiškia aiškiai suvokiamą, tikrovę iliustruojantį, vyraujančioms kūrybos normoms paklūstantį meną. *Para-logos* – tai eksperimentinė meno kūryba, kuri nutoldama nuo *logoso* jį interpretuoja, provokuoja ir atskleidžia jo intencijas bei struktūrą. *Anapus-logos* – eksperimentinė, sunkiai suvokiama, *logoso* reglamentuotai kalbai, *sistamai* ir tvarkai nepaklūstanti kūryba. Ji labiausiai skatina laisvą, autonomišką ir kūrybišką interpretaciją.

Parašas (pranc. *signature*) – nurodo į hipotetinį kokios nors *sistemos elemento(u)* (prasidėjusio(ių) kaip klaida ir klaidos kartojimas) autorių.

Pėdsakas (pranc. *l'empreinte, trace*) ir **archi-pėdsakas** (pranc. *archi-empreinte*) – dekonstruojama *sistema*, sudaryta iš kitoms *sistemoms* priklausančių likučių (*pėdsakų*), kuriuos identifikuojant einama prie visos dekonstruojamos *sistemos* (kūrinio) kilmės (*archi-pėdsako*).

Raštas-vaizdas – Derrida rašto sampratai prilygintas intertekstualus ir intervizualus ekrane demonstruojamas vaizdas, kuriuo ne tik vaizduojamas pasaulis, bet ir akcentuojama nuo istorinės padėties ir tradicijos priklausanti tikslinė (at)vaizdavimo strategija.

Sistema – reiškinių, objektų arba kūrinio ženklų visuma, paklūstanti per ilgą laikotarpį susiklosčiusioms vieningoms normoms. *Sistema* taip pat gali būti vieninga kūrinio ženklų visuma, nepaklūstanti normoms, bet specialiai siekianti jas pakeisti.

Skirmsas (pranc. *différance*) – nebaigtinė, nemotyvuota ir laike nefiksuota skirtumų grandinės principų visuma, kuri čia pat atskleidžiama ir naikinama. Ji vienu metu leidžia išlaikyti, ardyti, skirti ir sieti tiriamo objekto *elementus*¹⁰.

¹⁰ *Skirmsmo* terminą lietuvių kalboje siūlo ir vartojimą teorijoje nusako Keršytė:

[...] *différance* – tai Derrida sugalvotas naujadaras. Prancūzų kalboje tik esama žodžio *différence*. Derrida įveda naują žodį, kuris nuo įprastinio žodžio skiriasi tik rašytiniame tekste (tariant balsu skirtumas išnyksta, nes abiejų žodžių tarimas vienodas). Abu žodžiai reiškia procesualumą, tik *différance* yra tarsi „pirmapradiškesnis“, jis esąs bet kokio *différence* (skirtumo, skirties) „kilmė“, „šaltinis“, nors šie žodžiai gali būti vartojami tik kabutėse, kadangi raštas iš principo paneigia bet kokią pradžios ir kilmės klausimą kaip metafizinį klausimą (žr. Derrida, 2006a, p. 38).

Keršytė siūlo vartoti terminą *skirmsas* nes jis, būdamas nei „skirtis“ nei „skirtumas“ lietuvių kalboje atitinka ir įvaizdina tik prancūzų kalba parašytame tekste pasirodantį terminą *différance*. Nors disertacijoje *skirmsas* suvokiamas kaip skirtumus generuojantis principas, nors pasitelkiant *skirmsą* išryškėja nepastebimi skirtumai, nors Derrida akcentuoja bevardį *skirmsą* – bet ne daug *skirmsų*, tačiau siekiant patikslinti tyrimo metu pasirodantį *skirmsą*, jam (*skirmsui*) yra suteikiamas specialus vardas.

Šmėkla (pranc. *spectre, fantôme*) – nei gyva, nei mirusi; ji priklauso praeičiai bet žada ateitį. Su „video“ arba kino kūrinyje pasirodanti *šmėkla* yra tapatinamasi ir bendraujama, tarsi ji egzistuos čia ir dabar.

Subjekto savyje efektas – kūrinio visumos arba jo dalies patyrimas, lemiantis individualios sąmonės, aplink kurią konstruojamas pasaulis, įspūdis.

Skaitymas-žiūrėjimas – dažniausiai sąmoningas kūrinio patyrimo procesas. Pirmoji termino dalis reiškia sąmoningą bei intencionalų bandymą suvokti tai, kas regima, antroji reiškia regėjimą. Taip pat vartojamas sudurtinis terminas **per-skaityti-žiūrėti**. Nors priešdėlis *per* yra „pridedamas“ tiek skaitymui, tiek žiūrėjimui, tačiau šiuo atveju aktualiausias yra suvokimas.

(Video)filmas ir **(video)menas** – skliausteliais padalintu žodžiu žymimas tiek videomeno, tiek kino (arba vizualiojo meno) kūrinys arba kūrybos laukas.

Tekstas ir **kultūros tekstas** – dažniausiai elitinės arba populiariosios kultūros lauke funkcionuojantis bet koks (tiek rašytinis, tiek vizualusis) kūrinys arba tam tikrų kūrinių visuma.

Žaismas (pranc. *jouer*) – nemotyvuotas, aiškos krypties ir struktūros neturintis, tvarkos ir draudimo nepaisantis interpretacijos ir kūrybos akto analogas.

Kūrinių atranka tyrimui.

Kadangi Derrida „kino filosofija“ nulėmė dekonstrukcijos prieigas, o jų segmentai vis dėlto išlaiko ryšį su kinematografu ir Derrida įžvalgomis apie kiną, visi dekonstrukcijos segmentai taikomi Deimanto Narkevičiaus videodarbuose, kurių struktūra artima kinematografijai. Narkevičiaus videofilmai išlaiko vienodą ir vientisą vaizdo komponavimo, montažo, garso, naratyvo ir t. t. stilistiką.

Disertacijoje *gramatologijos* prieigą perkėlus į videomeno tyrimų lauką rašto samprata keičiama į vaizdo. Šiuo atveju tyrimui yra aktualūs kūriniai, kuriuose dominuoja abstraktus arba sudėtingai *skaitomas-žiūrimas* vaizdas. Abstrakčios formos arba metaforiško veiksmo videodarbai atskleidžia intervizualius ryšius, *pėdsakus* ir *skirmsus* bei leidžia prabilti apie *rašymą-vaizdavimą*, nurodantį į *archi-raštą-vaizdą* (vaizdavimo pradžią). *Gramatologijos* prieigą taikyti pasirenkami ankstyvųjų lietuvių videokūrėjų darbai: abstraktūs Henriko Gulbino, metaforiškai Alekso Andriuškevičiaus ir Gintaro Šepučio videokūriniai.

Fenomenologinio balso idėją panaudojus videomenui tirti paaiškėjo, kad *fenomenologinio balso efektas* labiausiai atsiveria užkadriniuose monologuose arba dialoguose.

Todėl analizei parinkti vizualaus veiksmo neturintys Kristinos Inčiūraitės videofilmai, kuriuose užkadrinis monologas kuria vientiso naratyvo ir įvykio įspūdį.

Filmo-archyvo analizei pasirinkti Rudolfo Levulio videodarbai. Šiuose kūriniuose gausu įvairios medžiagos, siužetas daugialypis, montažas dinamiškas, kameros darbas ir kadru kompozicijos įvairios ir nevienalytės. Netikėtais vaizdų junginiais siekiama visapusiškai atspindėti įvykį, erdvę ir laiką. Kuriamas įsitraukimo į praeitį efektas, artimas įsitraukimui tiek į fizinį, tiek į metafizinį atminties archyvą. Kūrinams būdingas praeities archyvavimo ir atkūrimo gestas.

Derrida „kino filosofijoje“ daugiausia dėmesio skiriama *šmėklų* idėjai, todėl šioje disertacijoje *šmėklos* tiriamos ne tik kompleksiškai su *archyvu*, bet ir atskirai. Skirtinguose Audriaus Mickevičiaus kūriniuose plėtojant įvairias temas naudojami vis kitokie stilistiniai vaizdo ir garso principai (vaizdo komponavimo, kameros darbo, montažo, naratyvo struktūros ir kt.). Skirtingi net to paties menininko kūriniai leidžia visapusiškai analizuoti *šmėklą*. Be to, išlaikydami ryšį su kinematografu Mickevičiaus videofilmai leidžia plačiau atskleisti Derrida „kino filosofijos“ potencialą ir produktyviau taikyti dekonstrukcijos prieigas.

Disertacijos struktūra

Disertaciją sudaro dvi dalys. Pirmoje dalyje aptariama Derrida filosofijoje plėtota dekonstrukcija. Nusakomi ir apibūdinami dekonstrukcijos principai bei strategijos. Įvardijamos dekonstrukcijos taikymo galimybės ir išskiriamas potencialas, tinkantis dekonstrukcijos prieigoms formuoti. Pirmoji dalis yra paveikta lanksčios Derrida teorinės žiūros. Nors Derrida daugiausia gvildeno rašto problemas, tačiau dėl gausių į meno kūrybos lauką nurodančių citatų ir pastabų, filosofo veikalai lanksčiai taikomi įvairiuose tyrimuose. Tarp gausios teorinės recepcijos ir meno paralelių iškeliami tarpdisciplininiai vaizduojamosios dailės, kinematografijos ir kitų menų ryšiai. Lankstumą patvirtina Derrida filosofijos pagrindu leidžiami meno ir kultūros kritikų veikalai. Pirmiausia aptariama *gramatologijos* prieiga, *fenomenologinio balso*, specifinių Derrida terminų (*skirsmas*, *žaismas*, *pėdsakas*, *diseminacija* ir kt.) vartoseną bei sąsąjas su videomenu lauku. Nors Derrida apie kiną rašė ir kalbėjo nedaug, tačiau jo plėtota *logocentrizmo* kritika ir ypač *gramatologija* bei *šmėklų* teorija mokslininkus inspiravo sieti su vizualiaisiais menais.

Remiantis Derrida dekonstrukcijos teorijų analize ir dekonstrukcijos perkėlimu į videomenu diskursą, disertacijoje kuriamos segmentuotos tyrimo prieigos, kurios yra patikrinamos antroje dalyje. Tiriant Deimanto Narkevičiaus videodarus demonstruojami visi segmentai ir visos prieigos. *Gramatologinė* prieiga taikoma analizuojant Henriko Gulbino, Alekso Andriuškevičiaus ir

Gintaro Šepučio videokūrinius; *Fenomenologinio balso* analizė pateikiama nagrinėjant Kristinos Inčiūraitės, *archyvo* – Rudolfo Levulio, *šmėklų žaismo* – Audriaus Mickevičiaus kūrinius.

Remiantis tyrimo rezultatais antros dalies pabaigoje pateikiamas dekonstrukcijos prieigų vertinimas. Įvardijami teigiami ir neigiami aspektai bei tyrimo rezultatų ryšys su filosofinės dekonstrukcijos principais. Toliau darbe seka išvados. Disertacijos pabaigoje pateikiamas literatūros sąrašas, videofilmų fotokadrai, analizuojamų kūrinių ir iliustracijų sąrašas, glausta informacija apie disertacijos autorių.

1. Jacques'o Derrida dekonstrukcijos teorija

1.1. Filosofinės dekonstrukcijos strategijos

1.1.1. Dekonstrukcija ir meninės kūrybos praktika

Derrida išplėtotą dekonstrukciją suvokiama trejopai. Pirmiausia, ji yra rašytinių bei vaizduojamųjų darbų interpretavimo strategija, nukreipta prieš europinę *logocentristinę* tradiciją. Antra, ji panaši į meno kūrybos procesą. Trečia – prielaidų rinkinys mokslo tyrimams atlikti¹¹.

Dekonstrukcija kaip procesas. Siekiant išsiaiškinti, kas slypi už analizuojamos *sistemos* (pvz., filosofinės koncepcijos, literatūros kūrinio, videofilmo ir pan.) paviršiaus, dekonstrukcija darosi panaši į psichoanalizės procesą. Marika Enwald pastebi, kad Derrida, taikydamas dekonstrukciją, demonstruoja savo istorines žinias, *tekstą* kuria nenuitoldamas nuo filosofijos tradicijų, t. y. nuo struktūralizmo, psichoanalizės ir fenomenologijos praktikų (žr. Enwald, 2004, p. 21). Šiai minčiai antrina Richard Mailey, pabrėždamas, kad Derrida, išskirdamas anksčiau nepastebėtus *elementus*, daugiausia dėmesio skiria tiems, kurie yra negatyvūs (neiginiai), ir juos akcentuoja kaip svarbius, tarsi naudodamas psichoanalizę (Mailey, 2012, p. 25). Tiek dekonstrukcijoje, tiek ir psichoanalizėje, pirmiausia apibūdinama *sistema*. Po to ji ardoma į ją sudarančius *elementus*, artėjama prie vidinio pamato (pvz., *archi-pėdsako*, *archi-rašto-vaizdo*). Taip atskleidžiamas sandaros *elementų* veikimo principas (pvz., *pėdsakai* ir jų tarpusavio ryšiai, *žaismai* bei *skirsmi*).

Remiantis V. Hug'o, J. Silverman'o ir Jonathant D. Culler pastabomis, teigtina, kad dekonstrukcijai būdingas ardymo procesas galėjo atsirasti dėl anksčiau egzistavusios tvarkos, pamato dalių, chaotiškų ir nesistemiškų *elementų*, tačiau šalinant ir išlaikant viskas pagal naują, proceso metu susiklosčiusią, strategiją turi būti surinkta į naują *sistemą*. Išryškėja tarp *elementų* veikiantis ryšys. Ardant neutralizuojami pačioje *sistemoje* glūdintys prieštaravimai, suardoma tvarka ir parodomas chaotiškumas (Silverman, 1989, p. 2–4; taip pat žr. Culler 1982). Taigi naudojant dekonstrukciją siekiama atverti neregimąją *sistemos* sandarą ir sukurti naują *sistemą*.

Meninės kūrybos praktika filosofinėje dekonstrukcijoje. Nors savo filosofijoje Derrida daugiausia interpretavo rašytinius *tekstus* (pvz. žr.: FREUD ET SCENE DE L'ÉCRETURE

¹¹ Toliau skyriuje aptariami Derrida dekonstrukcijai būdingi meninės kūrybos, intertekstualumo ir rekonstrukcijos gestai bei ryšys su postmodernizmu. Nors skyriuje remiamasi Derrida veikalais, kuriuose svarbiausia yra ne menas, o filosofija, tačiau kituose skyriuose dekonstrukcija plačiau siejama su videomenu, kino ir vizualiosios kultūros klausimais.

(FREUD'AS IR RAŠO SCENA), Деррида, 2000b, p. 293–340; LA PHARMACIE DE PLATON (PLATONO FARMACIJA), Деррида, 2007a, p. 79–213 ir kt.), tačiau jis taip pat nevengdavo ryškinti rašytinio *teksto* bei vaizdo paralelių (pvz. žr. Derrida, 1987b), rašytiniame *tekste* glūdinčias ir atsirandančias prasmes siedavo su literatūra, muzika, tapyba ir kinematografija. **Skirtingi meninės kūrybos laukai Derrida filosofijoje aktualūs tik tiek, kiek įmanoma nutrinti ribas tarp filosofijos ir laisvo menininko kūrybos, atverti akustinės ir rašytinės kalbos *skirmsą*, kritikuoti grafiškai reiškiamą kalbą.**

Filosofija kaip literatūra. Anot Derrida, tiek filosofijos, tiek ir meniniame literatūros *tekste* egzistuoja nepastebimas *skirmsas*, kuris išryškėdamas naudojant dekonstrukciją ne tik kelia nepasitikėjimą įprastomis *teksto* perskaitymo ir suvokimo schemomis, bet ir pačią dekonstrukciją paverčia literatūra apie literatūrą, neapeinančią net klausimų apie meninio *teksto* autentiškumą, kur aptinkami *(i)trūkiai* (pranc. ir angl. *rupture*)¹², artimi *skirmsui*:

[...] *(i)trūkiai* skatina nepasitikėti literatūra bei tuo kas su ja yra susiję (t. y. menas, poezija, retorika ir net filosofija). Todėl dekonstrukcijos praktika yra nukreipta prieš vyraujančią visuotinę literatūros suvokimą (Деррида, 2007b, p. 83).

Derrida atsisako literatūros tradicijai būdingų taisyklių, kuriomis draudžiama dekonstrukcija ir skatinama vienprasmiškai suvokti kūrinį. Tad filosofija, virsdama literatūra ir veikdama literatūros meno lauke susiduria su ideologijos klausimais:

[...] dekonstrukcijos praktika dažniausiai vyksta remiantis dabar aktualia ideologija. Dekonstrukcija visą laiką nebūna atskirtose ideologinėse srityse. [...] ji atliekama visose srityse iš karto [filosofijos, mokslo, literatūros ir pan. – R. V.](ten pat, p. 110–111).

¹² XIX a. – XX a. sandūroje atsiranda literatūrinio *teksto (i)trūkis*, kai pereinama iš industrinės į postindustrinę kultūrą. Kristevos literatūros kritikoje *(i)trūkis* parodomas tiriant savaime baigtus, savo prigimtimi uždarus ir iš pat pradžių „įtrūkusius“ *tekstus* (Дьяков, 2008, p. 53). Anot Deleuze, Foucault filosofijoje išskiriamas formos *(i)trūkis*, kuris prasideda tarp matomo ir (pa)sakomo, taip pažymint kelių *kultūros tekstų* sankirtą. Žinios ir orientacija įvairiuose *tekstuose* leidžia „peržengti“ *(i)trūkį* (Делёз, 1998, p. 64–76). Anot Sean'o Gaston'o, kalba yra *(i)trūkyje*, kaip „šuoelyje“ iš vieno *kultūros teksto* į kitą. „Šuolis“ kuria naujas prasmes (Gaston, 2006, p. 93). Alan'o Roughley manymu, *(i)trūkis* yra alogiškas ir panašus į sąmonę, atitrūkusią nuo dominuojančio naratyvo (Roughley, 1999, p. 12). Anot Marian Hobson, Nietzsche's, Heidegger'io ir Derrida filosofijoje *(i)trūkis* atsiranda tarp to, kas vadinama *buvimu* ir jo išraiškų, artikuliuojamų balsu (Hobson, 2012, p. 18, 25). Derrida filosofijoje retai naudojamą *(i)trūkį* galima aptarti kartu su *skirmsu*. *Skirmsas* atsiranda dėl dvinarinio ženklo (*signifikanto* ir *sigifikato*) netapatumo (Derrida, 2006a, p. 23; Деррида, 2007b, p. 25–28). Tad *skirmsas* – natūrali ir būtina *sistemos* dalis, kuri kvestionuoja *teksto* suvokimą. *Skirmsą* kaip netapatumą slepia lyg „užglaistytas maskavimas“. Ilgainiui „glaistas įtrūksta“ ir žymi galbūt klaidingai suvoktą pasakojimą. *(I)trūkis* rodo, kad kažkas galėjo būti suklustota. Jis skatina nepasitikėti pasakojimu, kuris prasilenkia su vyraujančiais naratyvais. Tad Derrida filosofijos atžvilgiu *(i)trūkis* yra labiau konkretus, matomas ir apčiuopiamas, o *skirmsas* – efemeriškas, erdvinis, neužčiuopiamas ir išslystantis. Derrida domėdamasis *skirmsu* atlieka *žaismą*, kurio pradžioje pirmiausia atsiveria *(i)trūkis*.

Filosofijai išliekant svarbiausia dekonstrukcijos dalimi, literatūra yra dekonstruojama, taip pat ir sukuriama kaip naujas kūrinys, kuriame aktualus prasmų santykis ir stilius pasirodo veikiant už pačios literatūros ribų (žr. Деррида, 2012c, p. 337). Tad Derrida reiškia simpatijas literatūros menui, kurios labiausiai išryškėja jo savianalitinuose svarstymuose:

Man patinka ta literatūra, kuri nėra susijusi su estetika, pasirodo vietoj paslapties ir suteikia malonumą. Vietoje absoliučios paslapties gali pasirodyti aistra, kuri neegzistuoja be paslapties. Neegzistuoja ir paslaptis be aistros. Ten, kur nėra paslapties, kur viskas yra pasakyta, nėra ir pačios literatūros. [...] Literatūra yra dabarties išradimas, ji susijusi su tuo, kas nepasiduoda cenzūrai ir gali būti pavadinta demokratinės laisvės erdve (Деррида, 1998, p. 49). [...] literatūra gyvuoja pasitelkdama nutylėjimų *žaismą*, o skaitymo aktas tampa amžina interpretacija [...] (ten pat, p. 69; taip pat žr. Деррида, 1994, p. 361 ir Derrida, 1992).

Filosofija ir literatūra realizuojama rašant. Tiek filosofijoje, tiek ir literatūroje labiausiai (ir iš anksto) kritiškai žvelgiama į *teksto* perskaitymo būdus, todėl dekonstruoti *tekstą* yra tas pats kaip ir parodyti ne vieną, bet daug kūrybinio perskaitymo būdų. Tačiau *tekstas* neuždaromas: paliekama daugiau plačių tolimesnio perskaitymo ir meninio interpretavimo galimybių. Tokia Derrida filosofijos ir literatūros sąsaja tapo pagrindu XX a. 8 dešimtmetyje Amerikos Yale mokykloje klestėjusiems dekonstrukciniams literatūros tyrimams (pvz., žr. Bloom et al., 1979; De Man, 1982, 1983).

Filosofija, muzika, tapyba ir kinematografas. Nors dėmesio muzikai Derrida skyrė veikale DE LA GRAMMATOLOGIE (APIE GRAMATOLOGIJĄ), tačiau pastebėtina, kad dažniausiai jame rašoma ne apie pačią muziką, bet apie *tekstus*, kuriuose ji yra tyrimo objektas. Analizuodamas muziką, filosofas atveria akustinės ir rašytinės kalbos *skirsmą*. *Gramatologijoje* dekonstruojamos J. Jacques Rousseau idėjos apie muzikos meną (žr. Деррида, 2000a, p. 328, 354, 360–367, 372–387, 400, 419, 427)¹³. Vėlesniuose *tekstuose* taip pat laikomasi nemuzikologinio

¹³ Galima pateikti daugybę pavyzdžių, rodančių Derrida filosofijos ir muzikos ryšį. Pvz., James'o Joyce'o literatūrinės kalbos analizėje išskirta *teksto sistema* yra siejama su muzikos ritmu (Деррида, 1994, p. 361). Derrida, atsigręždamas į išskirtinę muzikos padėtį, Georg'o W. F. Hegel'io menų hierarchijoje muziką prilygina filosofijai kaip sistemai, esančiai aukščiau bet kokio žinojimo (Деррида, 2007b, p. 148). Nors akustiškai realizuota kalba ir muzikos ritmika išskiriamos kaip vienapradės (Деррида, 2012c, p. 19–22), tačiau kalba rodo, kad tikrovės ženklai labiau vienprasmiai, o muzika šią vienprasmybę naikina. Muzika yra artima nematerialiai pauzei ar punktuacijai, todėl muzikos autoriaus *parašas* yra labiau nematerialus nei tapytojo ar rašytojo (atsietas nuo kūrinio formos) (Derrida, 1984, p. 54). Kalboje tie patys sakiniai skirtingu metu tariami visiškai kitaip, todėl kalbos *sistema* yra panaši į užrašytą muziką, kuri kiekvieną kartą atliekama vis kitokiu ritmu, išlaikant kitokią punktuaciją (Derrida, 1998, p. 72). Muzikos kaip ir kalbos prasmės yra nuolat interpretuojamos, t. y. prasmės siejamos su „kalbos muzikalumu“ (Watt, 2007, p. 203). Akustinė ir grafinė kalbos išraiška reaguoja ir kinta pagal visą žmogaus kultūrą (žr. Derrida, Malabou 2004, p. 108–112), susilieja su naujomis kūrybos formomis ir rodo, kad medijų evoliucija veikia dekonstruojant, nuolat tarpusavyje susijungiant ir dalinantis lyg džiaz muzikoje.

žvilgsnio. Pasitelkdamas bendrinę muzikos sampratą ir muzikologijos terminus, Derrida kūrė vaizdingas ir daugiaprasmes metaforas, kurios lėmė produktyvesnę pasirinkto objekto dekonstrukciją.

Derrida veikaluose visada aktualus lieka filosofinis klausimas apie kalbą ir raštą. Nuo šio klausimo mąstytojas beveik niekada nenutolsta, o kalbėdamas apie muziką šį klausimą taip pat kelia. Taigi galima tvirtinti, kad aptardamas muziką Derrida praplečia savo terminų reikšmes. Muzikos *raštas* ir muzikos garsas leidžia plačiau žvelgti į grafinės ir akustinės kalbos *skirsmą* bei gvildinti akustinės kalbos nematerialumo problemą. Svarstydamas apie muziką ir akustinį kalbėjimą Derrida nesutinka su regėjimui teikiama pirmenybe ir vaizdavimo aktu kaip Vakarų Europoje dominuojančia meno patirties forma.

Tapyba Derrida filosofijoje svarbi tik tiek, kiek pačioje tapyboje yra galimybių dekonstruoti raštą ir *logosą* (taip pat žr. Деррида, 2007a, p. 236–239)¹⁴. Interpretuodamas tiek muziką, tiek tapybą Derrida nesiekia meno kritiko vaidmens (taip pat žr. Derrida, 1987b) vengia konkretaus tapytojo stiliaus aprašimų, neieško ir neanalizuoja išskirtinių, tik vienam kūriniui būdingų prasmų. **Filosofijos ir tapybos paralelės atsiveria aiškinant rašto ir rašymo problemą, kai tapyba gretinama su raštu, o tapymas su rašymu. Analizuojant šias abi praktikas galima vaizdžiai aptarti logoso ir kalbos ryšius.**

Vėlyvojoje Derrida filosofijoje kalbos paralelių yra ieškoma tiek su muzika, tiek su tapyba, tiek ir su kinematografija. Pasitelkdamas kinematografą Derrida rašo apie laiko ir judėjimo, praeities ir dabarties, atminties ir užmaršties klausimus. Kinematografo fenomeną siedamas su kalbos sistema Derrida įrodo, kad kalba yra terpė, tinkama į aktualią dabartį įkelti praeities laiką. Taigi Derrida retai įvardija ir išsamiai aptaria kinematografo fenomeną arba konkrečius kino filmus, tačiau savo *tekstu* siekia perteikti pasaulį, sklindantį lyg iš kino ekrano. Pasitelkęs kinematografo

¹⁴ Pvz. veikale LA DISSEMINATION (DISEMINACIJA) filosofas kuria kritinę paralelę tarp rašytojo ir tapytojo:

[...] po rašytojo pasirodęs tapytojas ant drobės nutapo kalbai artimus pavidalus. [...] Tapyba ir raštas gali būti vienas kito išraiška tik tuo atveju, jei abu aiškinami tik kaip gyvo pakartojimo ir gyvos kalbos atvaizdai, reprodukcijos arba įsivaizdavimai [...] (Деррида, 2007a, p. 234).

Anot Derrida, tapytojas sukuria vaizdus tik po to kai juos užrašė *grammateus* (t. y. tapytojas nuolatos seka *grammateus* paliktais *pėdsakais*). Raštas ir tapyba tik iliustruoja neišreikštą mintį, kuri egzistuoja kalbos viduje:

[...] kalbos portretas sudarytas iš nutapytų pavidalų; jie verti tiek, kiek verta drobės paviršiuje užrašyta kalba ir *logosas*, kuriuo galima paaiškinti arba perskaityti pačią tapybą ir papasakoti tai, kas *pėdsakais* drobėje tik norėta pasakyti (ten pat, p. 235).

terminus, metaforas bei vaizdžius tarsi filmuose pasakojimus, Derrida savo filosofijoje dažnai iškelia akustinės ir grafinės kalbos problematiką¹⁵.

Filosofas-menininkas. Perpinant kūrybos laukus Derrida filosofijoje įrodomas dekonstrukcijos universalumas. Nors siejama su kūryba filosofinė dekonstrukcija negali būti griežtai apibrėžiama kaip sistemingai mokslo tyrimuose taikomas metodas, tačiau ją kūrybiškai taikant galima analizuoti humanitarinius mokslus bei menus, kur įmanomos gausios interpretacijų variacijos. Anot Pavlovos (Павлова) filosofijoje kūrybiškai taikant dekonstrukciją galima bandyti vengti taikyti nusistovėjusias kategorijas, sudaryti tipologijas arba filosofiją priskirti kokiai nors aiškiai ir istorijos patvirtintai mąstymo krypčiai (plačiau žr. Павлова, 2010, p. 187). Dekonstruodamas kitų filosofų *tekstus* Derrida konstatuoja, kad juose pastebimas tam tikras meninis pasipriešinimas (Derrida, 1982, p. 363). Mąstytojas kuria menininko-filosofo statusą:

[...] kadangi filosofijos statusas suteikiamas per jos rašytinį kūrinį, todėl autorinis literatūros meno kūrinys labai artimas poezijai. Tačiau menininkai yra ir filosofai [...]. Jų menas neabejotinai skiriasi nuo poezijos, kurioje labai svarbus žodžio skambesys. Filosofijos mene spekuliuoja tikėjimu, kad egzistuoja svarbiausia vertybė, kuri gali būti nesusijusi su paties filosofo jausmai [...] (žr. Деррида, 2012c,) p. 334–335).

Derrida minčiai galima antrinti klausiant, kas gi iš tikrųjų yra šie „asmeniniai jausmai“? Manytina, kad „asmeninis jausmas“ reiškia subjektyvų pasaulio pažinimą, labiau būdingą menininkui, bet ne mokslininkui. Panašią į meną filosofiją Derrida kuria savo tekste įterpdamas netikėtus palyginimus, minties šuolius, refleksijas ir pastabas apie skirtingus meninius diskursus. Pavyzdžiui, filosofinės temos santykis su meno diskursu pastebimas ir 1976 m. parašytame Derrida tekste OÙ COMMENCE ET COMMENT FINIT UN CORPS ENSEIGNANT? (KUR PRASIDEDA IR BAIGIASI MOKYTOJO KŪNAS?) (Derrida, 1976, p. 57–89). Savo filosofinio teksto „meniškumą“ Derrida kuria remdamasis asmenine patirtimi, o rašydamas apie filosofijos ir

¹⁵ 1967 m. veikale L'ÉCRITURE ET LA DIFFÉRENCE (RAŠYMAS IR SKIRSMAS) Derrida aptardamas metaforos buvimą kalboje išskiria metaforą, gebančią perteikti kinematografinį judėjimą (Derrida, 1967, p. 18). Šis judėjimas nusako gyvos ir kintančios kalbos savastį. 1996 m. esė LE MONOLINGUISME DE L'AUTRE OU LA PROTHESE D'ORIGINE (KITO MONOLINGVIZMAS ARBA PRADŽIOS PROTEZAS) filosofas, plėtodamas diskusiją apie Franz'o Kafka'os literatūrinę kalbą, ją fragmentiškai antrina kinematografo kuriamiems vaizdams (žr. Деррида, 2011, p. 464). Analizuodamas humanitarinį žinojimą Derrida abejojdamas klausia, ar humanitariniai mokslai atstovauja praeičiai ar dabarčiai? (Derrida, 2001, p. 33–55). Ieškodamas atsakymo humanitarinį žinojimą filosofas sieja su vizualiuoju menu, kur akcentuojamas judėjimas ir pasakojimas, būdingas kinematografui (taip pat žr. Tamsin, 2003, p. 44–45). Niall Lucy, aptardamas Derrida knygą LA CARTE POSTALE: DE SOCRATE À FREUD ET AU-DELÀ (ATVIRLAIŠKIS: NUO SOKRATO FREUD'UI IR NE TIK), pastebi, kad atvirlaiškis (atvirukas) nėra vien tik privati kalba, plėtojama tarp pranešėjo ir adresato. Tai bendrinė *sistema*, kuria demonstruojami ryšiai ne tik su rašymu, įforminamu grafiniais ženklais, bet ir su pokalbiu, vykstančiu per kinematografą (žr. Lucy, 2004, p. 98; taip pat žr. Derrida, 1987b; Деррида, 1999b).

humanitarinius žinias savo asmenines įžvalgas sieja su kino seanso ir vaidybos teatro scenoje analogais. Derrida filosofijos „meniškumas“ rodo dekonstrukcijos lankstumą, perkeliamumą ir pritaikomumą tiriant meno kūrybą. Paralelėmis tik išryškinami išskirtiniai pasirinkto meninės kūrybos lauko bruožai, reiškiniai bei semantika kaip papildomi dekonstrukcijos bruožai. Paralelės atsiranda filosofijos lauke. Šiuo atveju filosofija neleidžia kritikuoti menotyros problemų ir ieškoti jų sprendimo būdų.

1.1.2. Intertekstualumo, postmodernizmo ir rekonstrukcijos bruožai

Dekonstrukcijos intertekstualumas. Derrida savo straipsnyje KUR PRASIDEDA IR BAIGIASI MOKYTOJO KŪNAS? (Derrida, 1976, p. 57–89) sugestijuoja, kad filosofo mąstymui yra būdingas intertekstualumas. Intertekstualumas Derrida filosofijoje pastebimas matant gausų kitų *tekstų* citavimą ir komentavimą, savųjų minčių pakartojimą bei interpretavimą, vieno veikalo idėjų tęstinumą kituose veikaluose. Apie tai Derrida:

[...] pirmiausia reikia skaityti tuos *tekstus*, kurių *pėdsakus* aš naudoju ir tas knygas, kuriose aš pastebiu kažkokį kitą *tekstą*, kuris vienu metu yra labai panašus ir visiškai nepanašus į save [...] (žr. Деррида, 2007b, p. 12).

Intertekstualumas leidžia suabejoti *teksto* ir *rašto-vaizdo* prasme bei taip siekti atskleisti hipotetinę, tikrąją, dažniausiai net nepastebimą tiriamojo prasmę. Intertekstualumu skatinama nepasitikėti analizuojamos *sistemos* struktūra. Todėl Derrida dažnai remiasi tiek daugiareikšmės būties suvokimo, tiek ir laisvos minties *žaismu*, t. y. laisvos interpretacijos strategija; (plačiau žr. Derrida, 1970, p. 247–272). Šioje disertacijoje intertekstualumas yra dekonstrukcijos universalumo pagrindas. Manytina, kad priklausomai nuo tiriamojo *objekto* ir interpretuojančio *subjekto* taikant dekonstrukciją intertekstualumas gali kisti ir, atverdamas netikėtus *sistemos* kodus, skatinti naujai suvokti visą *objektą* (kūrinį).

Marilyn'a Fabe Derrida veikalų intertekstualumą sieja su mintimi, kad žodžiai nežymi jokių pasaulio konkretybių, tik nukreipia jas į kitus žodžius (Fabe, 2004, p. 174–175). Šia situacija konstatuojama prasmės problema; nors visuotinai teigiama, kad kalbos prasmė priklauso nuo pačios kalbos, tačiau Fabe pažymi, kad Derrida filosofijoje kalba yra regresyvus, užburtas ratas, o įsitikinimai, kad egzistuoja teisinga ir vienintelė kalbos prasmė, dabarties diskurse yra paremti tik prielaidomis (žr. ten pat), tačiau visi šie įsitikinimai atsirado dar anksčiau – iki atsirandant prielaidoms.

Remiantis Fabe įžvalgomis galima teigti, kad meno kalba yra sugestijuojama daugybės nuorodų (*pėdsakų*). (Video)filmų konstrukcijas lemia begalė skirtingų naratyvų, stilistinių-vizualinių sprendimų ir žanro postulatų. Meno, taip pat ir (video)filmo realybė tik iš pirmo žvilgsnio atrodo kaip objektyvi, tarsi veidrodyje reflektuojama tikrovė. Tačiau ekrano tikrovė taip pat yra intertekstuali, heterogeniška ir paini lyg Derrida *tekstas*. Pačiame kinematografijos diskurse objektyvi tikrovė tampa apskritai neįmanoma. Ji yra tik žiūrovo siekiamybė. Net ir celiulioidinė juosta tampa intertekstualia citata – refleksija refleksijoje arba atvaizdas atvaizde; kino seanso metu celiulioidinė juosta tampa *šmėkla*, nes materialios juostos negalima nei paliesti, nei pamatyti.

Derrida filosofija – tai potencialus minčių tinklas, kurį įmanoma kūrybiškai naudoti, keisti ir jungti su kitomis idėjomis, tiriant pačius įvairiausius meno objektus. Kūrybiškas ir originalus, gerokai į priekį žengiantis Derrida minčių tinklas gali būti lyginamas su Albert'o Einstein'o teorija¹⁶, kuri kardinaliai pakeitė Isaac'o Newton'o fiziką. Panašiai Derrida pakeitė struktūralizmą ir kūrė naują, poststruktūralistinio mąstymo kryptį.

Postmodernus dekonstrukcijos braižas¹⁷. Dekonstrukcija kaip ir postmodernizmas, neigdamas *sistemas* pagrindą, kuria naują pliuralistinę struktūrą. Jai artimas postmodernus stilių pliuralizmas. Apie tai Wolfgang'as Welsch'as:

[...] stilių pliuralizmas čia tėra tik paviršiaus reiškinys, svarbiau tai, kad tame pačiame kūrinyje šis pliuralizmas nusidriekia iki pat nevienalyčių paradigmų kombinacijos [...]. Pliuralizmas – tai tik išorinė meno forma (Welsch, 2004, p. 147).

Pliuralizmo idėją galima pagrįsti konstatuojant, kad postmodernizmas ir dekonstrukcija atmeta vieną *sistemas centrą*, eliminuoja bendrai tvarkai paklūstančių *elementų* reikšmes ir beveik visus *elementus* pavergia interpretavimo arba *žaismo* variacijoms. Dekonstrukcijos taikytojai ir postmodernistai žaidžia klaidomis, iškelia metaforas, kol nesukuria naujos *sistemas*. Remiantis Welsch'u, visi šie pliuralizmą patvirtinantys aspektai Derrida filosofiją daro postmodernią. Nors Derrida kaip ir daugelis postruktūralistų mąsto postmoderniai, tačiau jis pasirenka tik „anoniminio

¹⁶ Einstein'o fizikai dėmesio skiria ir pats Derrida, plėtodamas laiko ir erdvės kritiką Husserl'io filosofinėje žiūroje (žr. Деррида, 1996, p. 104).

¹⁷ Šioje disertacijoje intertekstualumas suvokiamas kaip savybė, poststruktūralizmas – prancūziškoji teorijų grupė, o postmodernizmas – kultūros ir meno „situacija“. Nors postmodernizmas dažniausiai yra skėtinė sąvoka apibūdinanti meno savybę, tačiau Welsch'as ją taiko dvejopai: 1) kreipdamas dėmesį į architektūrą postmodernizmo sąvoką sieja su konkrečios meno rūšies apibūdinimu; 2) analizuodamas Derrida poststruktūralistinę mąstyseną postmodernizmą demonstruoja esant skėtinui. Šioje disertacijoje akcentuojamas policentriškumas, asistemiškumas ir pliuralizmas nurodo į skėtinę postmodernizmo sąvoką, kuri (kaip ir Welsch'o įžvalgos) leidžia manyti, kad modernistinis naratyvas veikia tik tam tikrame modernizmo *centre*, bet ne aplinkiniuose *centruose*. Modernizmas neišnyksta, bet lieka nebepajėgia įvardinti meno ir kultūros virsmų. Dominuoja postmodernizmo priešpriešų *žaismas*, kaip daugiabalsis fonas neturintis bendro vardiklio.

postmodernisto poziciją“, pasireiškiančią per jau anksčiau aptartą pliuralizmą (žr. ten pat, p. 93, 149–150, 185, 189, 2013, 2015, 239–241). Welsch’as, darydamas išvadą apie dekonstrukcijos ir postmodernizmo prigimtinį ryšį, akcentuoja, kad dekonstrukcija dažnai suvokiama ir taikoma netinkamai, kad painiojami poststruktūralizmo ir postmodernizmo filosofijoje vartojami terminai¹⁸:

Derrida koncepcija yra pretenzinga. [...] kitų rankose ji lengvai virsta nesąmone. Virtuoziską žaidimą ženklais, šalutinėmis reikšmėmis, apgręžtimis jie paverčia šlubčiojimų serija arba *skirties* [*skirsmo* – R.V.] nuokalne, todėl daug ką dera priskirti difuziniam postmodernizmui, kuris turi šaknis Derrida mąstysenoje (ten pat, p. 242).

Postmodernizmo bei dekonstrukcijos nevienalytiškumas leidžia destabilizuoti *sistemą*. Destabilizacija atsiranda kaip opozicija, nukreipta prieš klasikinį racionalizmą. Šią opoziciją aptaria F. Dallmayr’as. Jis klasikinį racionalizmą pirmiausia sieja su Hegel’io dialektika, vėliau kalba apie Theodor’o W. Adorno, Lyotard’o bei Derrida filosofiją (Dallmayr, 1997, p. 33–56)¹⁹. Remiantis Dallmayr’o kritika galima konstatuoti, kad postmodernistai atveria posūkį iš *logoso* į *paralogosą* (plačiau žr. *gramatologijos* prieigą), kur svarbi ne visuma, bet jos fragmentacija bei *sistemas* heterogenškumas, būdingas ir poststruktūralizmui. Taip postmodernizmas priešinamas imperialistinei tradicijai bei jos tęstinumui. Anot Djakovo (Дьяков), priešprieša yra artima ir poststruktūralizmui, kur metafizikos ir *sistemas centro* kritika yra bet kokio tęstinio imperializmo arba imperializmo centro kritika (Дьяков, 2008, p. 7), taip pat ir meno, susijusio su šiuo imperializmu kritika. Remiantis Dallmayr’o ir Djakovo įžvalgomis galima konstatuoti, kad postmodernizmas, būdamas ne tik atsaku į imperializmą, bet ir į modernizmą, permąsto praeitį. Šiuo atveju pastebėtina, kad ir pats Derrida, dekonstruodamas kitų mąstytojų filosofiją, kaip ir postmodernistai savitai permąsto praeitį, daug dėmesio skiria interpretacijai. Kaip bet kokiame *kultūros tekste*, taip ir šiuo atveju interpretuojant yra kuriamos naujos reikšmės. Tad bet kokie reikšminiai ryšiai, (iš)kylantys bet kokiame *kultūros tekste*, visada gali būti netikri ir skatinantys

¹⁸ Apie postmodernizmo ir poststruktūralizmo filosofijos bei terminų sumaišymą taip pat žr. Дьяков, 2008, p. 6. Pastebėtina, kad terminas *postmodernus* tapo populiarus, kai 1979 m. jį išsamiai aptarė Jean-F. Lyotard’as knygoje LA CONDITION POSTMODERNE: RAPP. SUR LE SAVOIR (POSTMODERNUS BŪVIS: ATASKAITA APIE ŽINOJIMĄ) (žr. Lyotard, 2010). Lyotard’as pastebi, kad žodis *postmodernus* pirmiau pasiūlytas amerikiečių sociologų. Jis žymėjo kultūros padėtį po XIX a., kai vyko moksle, literatūroje ir mene žaidimo taisyklių transformacija. Tačiau Lyotard’ą labiausiai domino transformacija, išryškėjanti aptariant pasakojimo krizę (t. y. didžiųjų naratyvų krizę). Krizės fenomenu reikalauta pasakojimų dekonstrukcijos kaip savotiškos postmodernizmo savasties.

¹⁹ Anot Dallmayr’o, postmodernistinės filosofijos pradžia sietina ne su Lyotard’o vardu, bet su Theodor’o W. Adorno negatyviąja dialektika, nukreipta prieš ribotą ir uždarą įvairovės pažinimą, kur pozityvus tyrimas negali atskleisti nevienalytiškumo. Nevienalytiškumas veikia kaip tiriamos *sistemas* pažinimo ir įvardijimo programa, vėliau plėtojama Lyotard’o POSTMODERNIAME BŪVYJE, kur mąstymo prioritetas iš *logoso* pasitraukia į *paralogosą*; t. y. iš visumos į fragmentus, iš homogeninio į heterogeninį. Vėliau Derrida sustiprina šią Lyotard’o poziciją.

dekonstrukciją. Tai leidžia pritarti Derrida idėjai, kad „il n’y a pas de hors-texte“ („nėra nieko už *teksto*“) (Derrida, 2006a, p. 210), nėra jokios reikšmės ir jokio reiškiamojo. Tad dekonstrukcijos taikymas yra tapatus autoriaus, kuris kaip postmodernus menininkas, pasitelkęs *žaismą* atveria *pėdsakus*, ardo ir surenka *sistemą*, kūrybiškumo pripažinimui.

Postmodernizmo ir dekonstrukcijos autoriai atsikrato atsakomybės, nes „baigti konstruoti dekonstruotas ir *diseminuotas sistemas*“ galima bet koku momentu. Anot Elenos Leontjevės (Елена Леонтьева), postmodernistų ir dekonstrukcijos taikytojų darbuose pabaiga gali būti bet kada todėl, kad pirmą kartą *teksto* (t. y. *archi-teksto* kaip ir *archi-pėdsako* arba *archi-centro*) atsekti negalima. Autorius pats nusprendžia, kada baigti *žaismą* (Леонтьева, 2002, p. 122, 123). Hedonizmas suaktualinamas tuo metu, kai žiūrovai, mėgaudamiesi *žaismu*, irgi patiria malonumą, o *žaismo* metu galimybė paneigti binarines opozicijas panaikina menui būdingą tragizmo kategoriją.

Šešios tezės, apibendrinančios dekonstrukcijos ir postmodernizmo panašumą: 1) Būdamas anoniminis postmodernistas Derrida kaip ir patys postmodernistai postuluoja laisvą, kūrybingą, intertekstualią interpretaciją. 2) Dekonstruodamas praeities *tekstus* Derrida kaip ir postmodernistai išlaiko ryšį su modernizmu, atsisuka į praeitį. 3) Dekonstrukcija ir postmodernizmas kuria pliuralistinę *sistemą* be bendro *centro*, sietino su *logoso* galia ir su tęstiniu imperializmu. 4) Tiek dekonstrukcijos taikytojai, tiek postmodernistai akcentuoja daugybiškumą, kuriuo galima destabilizuoti *sistemą*, interpretuoti nevienodai ir neprognozuojamai. 5) Dekonstrukcija ir postmodernizmas kuria reikšmes, kurios vėl leidžia abejoti bet kokia bendra ir vientisa *sistema* (dekonstrukcija niekada nėra baigtinė, nes ją galima bet kada taikyti ir tęsti). 6) Dekonstrukcija kaip ir postmodernizmas, būdama hedonistinė, yra taikoma pagal autoriaus norus. Autorius, bet kada nustodamas „darbuotis“, konstatuoja, kad pirmą kartą *teksto*, t. y. *archi-teksto*, pasiekti neįmanoma. Tad dekonstrukcijos pabaiga rodo tai, kas nepasiekama.

Rekonstrukcijos gestas²⁰. Aptartas dekonstrukcijos ir postmodernizmo ryšys rodo, kad pliuralizmas bei atsigręžimas į praeitį ne tik kuria naują *sistemą*, bet taip pat savotiškai rekonstruoja seną *sistemą* arba tai, kas joje užmiršta ir neakcentuota. Dekonstrukcijos procesas turi etapų, kai iš skirtingų jau dekonstruotų *elementų* surenkama, tarsi rekonstruojama *sistema*. Tačiau rekonstrukcijos gestas nėra visiškai adekvatus tradicinei rekonstrukcijos sampratai. Anot Anatolijaus S. Kolesnikovo, įprastai rekonstruojama atsigręžiant į minties sklaidą vienokioje ar

²⁰ Pastebėtina, kad aptarti rekonstrukcijos gestą yra svarbu todėl, kad kiekvieną tyrimo prieigą sudaro surinkimo, išskaidymo ir rekonstravimo etapai.

kitokioje suvokimo struktūroje ir specialiai verifikuojant įtvirtinamos mąstymo loginės konstrukcijos (Колесников, 2008, p. 6–7). Tačiau Derrida poststruktūralizmo rekonstrukcija kitokia. Pradedant analizuoti *objektas* nenaikinamas, jo vidus neatskleidžiamas. Aprašant *objektą*, jį siekiama „pažinti iš arčiau“ ir nustatyti akivaizdžius ryšius su jo paties diskursu bei kitais diskursais. Toks vienintelis akivaizdus rekonstrukcijos gestas yra erdvinis ir parasistemiškas, su nuorodomis į tam tikrus intertekstualius ryšius.

Rekonstrukcija gramatologijos projekte. Marika Enwald pastebi, kad rekonstrukcijos žymė yra akivaizdi veikale APIE GRAMATOLOGIJĄ (žr. Derrida, 2006a), kuriame bet kokia kalba nėra suvokiama kaip neutrali ekspresija. Kalba padeda suvokti pasaulį. Ji lemia konceptualų mąstymą ir leidžia kurti prasmes (Enwald, 2004, p. 226). Tad galima teigti, kad Derrida filosofijoje rekonstrukcija kyla iš pačios kalbos prigimties.

Enwald pažymi, kad per drąsiai pasitikint rekonstrukcija tiriamasis gali būti klaidingai išanalizuotas, nes aptiktos kitos reikšmės yra susietos su visai kitu *tekstu*, apie kurį dekonstruojamoje *sistemoje* dažniausiai neužsimenama (Enwald, 2004, p. 278). Enwald įrodo, kad kalbos dekonstravimas turi sąsają su rekonstrukcija ir kad pati rekonstrukcija dekonstrukcijos procesą gali paversti niekais. Kalba atsiveria kaip tai, kas rekonstruojant lemia *sistemos* pastovumą (taip pat žr. Derrida, 1981b, p. 65; Lodge, 2003, p. 57–58), todėl dekonstruojant bet kokią rašytinį *tekstą* grafinė kalbos raiška parodo savo „norą būti rekonstruota“. „Noras būti rekonstruotu“ taip pat yra „noras“ parodyti „tikrą autoriaus balsą“. Tad čia slypintis pasipriešinimas dekonstrukcijai gali būti įvardijamas kaip rekonstrukcijos klaida.

Rekonstrukcija, dekonstrukcija ir difuzija. Ankstyvuosiuose Derrida *tekstuose* matoma griežta *logocentrizmo* kritika vis tik nesunaikina *logoso*, bet jį palieka kaip naują, pakitusią *sistemą* (Деррида, 1993a, p. 168). Šis naujos *sistemos* kūrimas žymi dekonstrukcijos proceso pabaigą arba nutraukimą, o tai, kas išlieka, yra ne akiai ir besąlygiškai, o kūrybiškai ir labai neryškiai rekonstruota. Rekonstrukcijos gestas gali būti suvokiamas kaip *sistemos* kompozicinių, siužetinių, stilistinių, psichologinių ir pan. sluoksnių perdirbtas atgaminimas. Pasak Fatimos Bešukovos (Фатима Бешукова), pradedant dekonstruoti per rekonstravimą sukuriamos prielaidos interpretuoti (*žaismui*). Taip priartėjama prie kitų *sistemų* ir akcentuojami tie *elementai*, kuriuos galima vadinti valdžios diskursu; tuomet ir prasideda dekonstrukcijos aktas (Бешукова, 2007, p. 8). Rekonstruojant parodoma tai, kas *sistemoje* neakivaizdu, kuo negalima patikėti ir tai, kas atsiranda dėl ankstesnių interpretacijų, t. y. *pėdsako pėdsakas*). Vienu metu yra rekonstruojamas ryšys ir *skirsmas* t. y. rekonstrukcija rodo *sistemų* tarpusavio įtaką, *elementų* „pasiskolinimo“ iliuziją ir

nesąmoningą „skolos citavimą“. Kai vienu metu atskleidžiama gyvybinių *elementų* reikšmė ir pakartojant griauamas *elementų* stabilumas, tuomet dekonstrukcija tampa *difuzija*, t. y. akcentuojami idėjų ženklai, pavidalai, mimezės ir t. t. Tai, kas akcentuojama, yra suvokiama kaip (ne)sąmoninga kitos *sistemos*, kito *teksto*, kito vaizdo imitacija. Taigi šiuo atveju galima teigti, kad taip rekonstruojama ne ta *sistema* arba jos dalis, kuri yra dekonstruojama, bet rekonstruojama tai, kas gali parodyti *archi-pėdsaką* ir *archi-raštą*. Rekonstruojant imituotą *raštą-vaizdą* savitai suprantama tai, ko nėra pačioje *sistemoje*, kas yra iškelta iš jos į „kabutes tarsi“ į metaforą.

Dekonstrukcijos taikytojai bando apčiuopti ne struktūrą, bet mechanizmų konstruktyvumą, *sistemos* sukūrimo technologiją. Čia ženklas pasirodo kaip sau prieštaraujantis. Jis žymi ne kažkokį reiškinių ar daiktą, bet jo trūkumą. Nors rekonstrukcijos gestas atsiranda kaip procesas, kuriuo bandoma kompensuoti trūkumą, tačiau jis neužbaigiamas, bet greitai keičiamas į dekonstrukciją. Taip parodoma, kad ženklas, žymintis trūkumą, šio trūkumo nedemonstruoja, bet jį maskuoja ir kaip pakaitalą siūlo daugkartinę ženklo konotaciją. Surinkus konotacijas reikia įvardinti trūkumą.

Galima konstatuoti, kad dekonstrukcijos procese yra tik du į rekonstrukciją panašūs etapai: 1) rekonstrukcinis gestas, kai pradžioje aprašomas tiriamas objektas ir nustatoma jo vieta diskurse; 2) apsimestinė rekonstrukcija, kai po dekonstrukcijos paliekama kas nors redukuoto ir akivaizdaus iš senesnės *sistemos*.

Taigi Derrida siūloma dekonstrukcija gali būti tinkamai naudojama tiriant postmodernų meną, videomeną ir kiną. Parodant meno kūrinio intertekstualumą ir taikant dekonstrukciją galima nustatyti ryšį su Vakarų meno metafizika ir nepaisyti tradicinės *sistemos* traktuotės.

1.2. Gramatologinė prieiga: raštas-vaizdas

1.2.1. Logos ir raštas-vaizdas

Logocentrizmas. Gramatologija yra specifinė, bendrus mokslo principus kvestionuojanti tyrimo strategija. Ji yra įvardijama kaip procesas, kurį atliekant nepaisoma klasikinio mokslo įtakų ir remiamasi ikimoksline, su *logocentrizmu* nesusijusiu empirizmu. Vakarų filosofijoje *logocentrizmas* žymi retrospektyvų siekį protą paversti centru. Nors graikiškai *logos* (λογος) reiškia *žodis*, *kalba*, *mintis*, *sąvoka*, *protas*, tačiau Derrida *logoso* sampratą sieja su fonetine kalba, o jos dominavimas įvardijamas *logocentrizmo* terminu. „Centrizmas“ – tai intencionali,

identifikuoti *sistemą* leidžianti nuoroda į hierarchiją. Visi *elementai* yra traukiami į *centrą*, kuriame yra *logos*, ir koordinuojami palaikant nuolatinį ryšį. Nors Derrida *gramatologijoje* *logocentrizmas* yra melagingas, o Europos kultūra – tai unikali rašytinės knygos kultūra, tačiau *gramatologijos* (ne)galimybių sąlyga visada lieka *logosas*. *Gramatologija* visiškai atsiriboti nuo *logoso* negali, todėl ji yra specialiai plėtojama, lyg būtų moksliška, tačiau tuo pačiu metu ir negalinti būti visišku mokslu:

[...] Ar *gramatologija* yra mokslas? [...] Ji pati apriboja mokslą. *Gramatologija* mokslo normoms leidžia laisvai ir tvirtai funkcionuoti pačiame moksle. [...] Ji žymi ir naikina ribą, kuria ribojamas klasikinio mokslo laukas (Деррида, 2007b, p. 44). [...] *Gramatologija* turi ribas [...] – tai klasikinio suvokimo apie mokslą ribos. Mokslo, kurio projektai, koncepcijos, fundamentalios normos ir sisteminiai ryšiai yra susiję su metafizika (ten pat, p. 21)²¹.

Gramatologiją inspiruoja istoriškai susiklostę, dažniausiai kaip nekvestionuotinas universalizmas priimtini moksliškumo kriterijai. Pasitelkiant *gramatologiją* bandoma grįžti į „ikimokslinę empiriją“, kur egzistuoja *archi-raštas* (taip pat ir *archi-raštas-vaizdas*; žr. kitą poskyrį) ir negalioja *logosui* pavaldi tvarka, arba jis yra apribotas. Tad *gramatologija* nėra aiškiai pradėta ir užbaigta.

Šioje disertacijoje *logocentrizmas*²² grindžiamas atsižvelgiant tiek į Derrida mąstymą, tiek į žodžio *logos* reikšmę, nurodančia į proto ir kalbos sampratą. *Logosu* įvardijami kino filmai ir kiti panašūs vizualiojo meno kūriniai, kurie tikrovę iliustruoja remdamiesi chrestomatinėmis meno kalbos normomis. Iliustravimo gramatika ir kūrybos normos yra sąlygotos protu ir kalba reiškiamų,

²¹ Šioje disertacijoje analizuoti *gramatologinę* tyrimo strategiją labiausiai inspiruoja „ryškiausia“ Derrida knyga DE LA GRAMATOLOGIE (APIE GRAMATOLOGIJĄ, 1967 m.) (žr. Деррида, 2000a, Derrida, 2006a). Nors *gramatologija* specialiai arba fragmentiškai plėtojama beveik visuose Derrida darbuose, tačiau ji taip pat pastebima ir šiuose veikaluose – L'ÉCRITURE ET LA DIFFÉRENCE (RAŠTAS IR SKIRSMAS, 1967 m.) (žr. Derrida, 1978; Деррида, 2000b), LA VOIX ET LE PHÉNOMÈNE: INTRODUCTION AU PROBLÈME DU SIGNE DANS LA PHÉNOMÉNOLOGIE DE HUSSERL (BALSAS IR FENOMENAS: ĮVADAS Į HUSSERL'IO TEORIJĄ APIE ŽENKLUS IR KITAS PROBLEMAS, 1967 m.) (žr. Derrida, 1972; 1973; Деррида, 1999a), etc. Visus veikalus vienija dažna *rašto* ir *rašymo* tema. Išvardinti Derrida darbai visuomenę pasiekė kaip tik tuo metu, kai buvo publikuoti reikšmingi jo amžininkų veikalai: 1966 m. Foucault – LES MOTS ET LES CHOSES: UNE ARCHÉOLOGIE DES SCIENCES HUMAINES (DAIKTŲ TVARKA: HUMANITARINIŲ MOKSLŲ ARCHEOLOGIJA) (žr. Foucault, 1994), 1966 m. – Lacan'o ÉCRITS (RAŠTAI) (žr. Lacan, 2001). Barthes'as taip pat iš dalies domėjosi su *raštu* ir jo prasmėmis susijusiais klausimais. Siekdamas formuoti naujas literatūros kritikos prieigas 1953 m. (anksčiau nei išvardinti amžininkai) Barthes'as parašė LE DEGRÉ DE L'ÉCRITURE (NULINIS RAŠYMO LAIPSNIS) (žr. Barthers, 1991).

²² Šioje disertacijoje *logoso* ir *logocentrizmo* klausimas labiau sietinas su *sistemos* atsinaujinimo problematika. Remiantis Derrida siūloma retorika galima metaforizuoti *sistemos* atsinaujinimo procesus ir jų logiką, įvedant giminingus terminus. Toliau metaforizavimą siaurinant ir perkeliant į videomeno lauką omenyje turima akademinė, masinė kūryba esanti kontrdialoge su avangardiniu ir eksperimentiniu menu.

aiškiai nuspėjamų ir suvokiamų prasmų. Tokia kūryba tampa „pažodiniu“ vyraujančių prasmų ir jų išsidėstymo tikrovėje schemų kartojimu. Tokiu būdu parodoma „*logocentrinė* kinematografo“ ir panašaus meno pozicija, kuri taip pat aktyviai pastebima ir šiuo metu vyraujančioje populiariojoje kultūroje. Galima manyti, kad ir visa populiarioji kultūra taip pat yra *logocentrinė*. Taigi disertacijoje **logocentrizmo pozicija siejama su kinematografu, kuris paiso istoriškai susiklosčiusių taisyklių, lemiančių sistemos tvarką bei nuoseklumą, grindžia istoriškai legitimuotą gramatiką, meno kūriniai suteikia suvokimo, patyrimo ir geismų schemas bei jas koordinuoja**. Taigi *logocentris* kinematografas kaip ir *logocentris* menas į žiūrovo suvokimą ne tik atsižvelgia bet ir jį lemia. Būdamas kritiniu atspirties tašku *logos* diegia taisykles, generuoja ir atkartoja vartotojų norus. Jis išlaiko, stiprina ir plečia iliuziškumo pamatą net tada, kai *logosas* „nebesidarbuoja“ populiaraus filmo lauke, o jo pertvarkytos ir redukuotos struktūros atskleidžiamos videomeno kūrinuose. Kritiniam (per)mąstymui ir (per)kūrimui pavergiant *logoso* struktūras formuojasi alternatyvios kūrybinės praktikos. Atsiranda ne visiškai arba labai radikalios nuo savojo pavadinimo, vyraujančios vaizdo gramatikos ir žinių apie kultūrą tolstančios meno formos ir strategijos.

Para-logos ir anapus-logos. *Logocentrinė* kūrybos pozicija taip pat provokuoja ir opozicinius veiksmus, kurie šioje disertacijoje siejami su *para-logos* ir *anapus-logos* sąvokomis. *Para-logos* ir *anapus-logos* sampratą galima grįsti interpretuojant Derrida veikalą KHÔRA (CHORA, 1993 m.) (Derrida, 2013). Bandydamas apmąstyti graikiško žodžio *chora* (χώρα) reikšmę, filosofas kelia klausimą: ar įmanoma kokia nors „paralogika“ (kaip ir *para-logosas*):

[...] Ar turime teisę primesti [neaiškiai *choros* sampratai – R. V.] [...] supersvyravimo [„*nei tai, nei tai*“ arba „*nei / nei*“ – R. V.] logiką – paralogiką arba metalogiką – kitai? Iš pradžių šios logikos buvo susijusios su esinių rūšimis (juslinis / protu suvokiamas, matomas / nematomas, įformintas / beformis, atvaizdas ar mimema / provaizdis), bet mes jas perkėlėme diskurso rūšims (*mythos / logos*) arba santykiui su tuo, kas apskritai yra arba ko nėra (Derrida, 2013, p. 7).

Išskirta priešprieša („juslinis / protu suvokiamas, matomas / nematomas, įformintas / beformis, atvaizdas ar mimema / provaizdis“) esant glaudžiam abipusiam ryšiui, dar labiau sutvirtinama Derrida akcentuojamu „*mythos / logos*“. Remiantis šia priešprieša ir visada ją atmenant galima teigti, kad tai, kas disertacijoje įvardijama kaip *logos*, *para-logos* ir *anapus-logos*, turi prigimtinį tarpusavio ryšį ir santykį bei visada veikia esant tam tikram konfliktui ir dialogui, o *anapus-logos* gali būti apibrėžiamas panašiai, kaip ir Derrida apibrėžia *chorą*: „judančią anapus prasmės“:

[...] judėjimas anapus prasmės (metaforinės ir tiesioginės) poliškumo nebepriklauso nei prasmės, nei prasmės kaip būties prasmės horizontui (ten pat, p. 9). [...] ji [*chora* – R. V.] nežymi jokio tipo iš pažįstamų, atpažįstamų esinių. [...] *chora* nėra nei juslėmis apčiuopiama, nei protu suvokiama (ten pat, p. 12). [...] ar kalbėjimas apie *chorą* neatveria iš pažiūros tuščios erdvės [...]? Ar nėra tokiu būdu įvardijama žiojinti atvertis, bedugnė arba praraja? Ar nėra taip, kad nuo šios prarajos, „joje“ kaip tik ir prasideda, įgauna savo vietą jusliškumo ir suvokimo protu, net kūno ir sielos skilimas? (ten pat, p. 19–20).

Remiantis *choros* interpretacija galima teigti, kad šiuo atveju tai, kas disertacijoje vadinama *anapus-logos* ne žymi jokio aiškiai suvokiamo *kultūros teksto*, bet reiškia neapibrėžtumą. Nors *anapus-logos* galima bandyti suvokti pasitelkiant schematizuojantį protą (*logos*), tačiau tai, kas yra *anapus-logos*, labiau suvokiama kaip įprastinėms kalbos artikuliacijoms nepasiduodantis patyrimas. Visa tai, kas egzistuoja *anapus-logos*, pasitelkus įtikinamus pasakojimus ir argumentus gali būti pritraukiama *logoso*.

Tarp *logoso* ir *anapus-logoso* egzistuoja *para-logos*, kurį galima suvokti kaip tarpinę „kūrybos“ sritį. Nors ji ir tarpininkauja, tačiau labiau atstovauja opozicijai: tam, kas atibojama nuo *logoso*. Tad šiuo atveju *para-logos* kūryba ne atlieka tikrovės iliustravimo gesto, kurį numato *logosas*. Neatlieka, bet nuolatos diskutuoja su *logosu*. Interpretuodamas, tikrindamas ir „dirgindamas“ *logosą para-logosas* išbando *logocentrinę* poziciją. Griaunant ir pakeičiant *logocentrinę* poziciją yra kūrybiškai permąstoma, performuojama ir naujai praplečiama. *Para-logosą* galima sieti su eksperimentiniu (video)meno kūryba, kai apie *logosą* yra žinoma, jis stebimas, ardomas, (iš)bandomas, tačiau absoliučios jo įtakos vengiama. Eksperimentais dekonstruojama (t. y. išderinama ir išbandoma) tai, ką siekia išlaikyti *logosas*: sistematiškumas, tvarka, aiškumas, vienakryptis suvokimas, ir t. t. Pasitelkus eksperimentinę kūrybą, didėja tarp *logoso* ir *para-logoso* esantis *skirsmas*. *Skirsmu* atsiskiriama, tolstama ir bandoma atsiriboti nuo *logoso* kaip centro. Užimdama *logocentrinę* poziciją populiarioji kinematografija riboja intertekstualumą, o *para-logosas* jį atkuria ir bando išlaikyti.

Nors *para-logosą* masinio meno vartotojas supranta nevisiškai, tačiau visa tai, kas siejama su *anapus-logos* samprata, taip pat neturi aiškaus ryšio su *logosu*. Ryšys yra sutrūkinėjęs ir neatkuriamas. Vietoj jo – „žiojėjanti praraja“, kurios neįmanoma užpildyti universaliu žinojimu ir / arba patyrimu. Kadangi „žiojėjimą“ kompensuoja *para-logosas* ir mažiausiai ribojamas *žaismas*, tarp *para-logos* ir *anapus-logos* esanti „praraja“ yra mažiau matoma. Veikiant *para-logoso* lauke galima labiau priartėti prie *anapus-logos*, kurio samprata yra siejama su ne iliustruojančiu, bet savaip tikrovės atvaizdus kuriančiu eksperimentiniu menu. *Anapus-logos* kalba į tą kalbą,

kuri pakliūna *logocentrizmo* tradicijos „akiratin“ yra „neišverčiama“. *Anapus-logos* galima vadinti visiškai abstrakčią tapybą, pvz., Jackson'o Pollock'o arba Mark'o Rothk'o, arba abstraktų-formalų (video)filmą, pvz., disertacijoje nagrinėjamą Henriko Gulbino KELIONĖ BE BAGAŽO (1988 m.). Su *raštu-vaizdu* nieko bendro neturinčiais pavadinimais tik dar labiau sustiprinamas *anapus-logos* neapibrėžtumas ir rodoma, kad *anapus-logos* lauke įmanomas neribotas, daug įvairių *pėdsakų* prie savęs pritraukiantis *žaismas*.

Derrida visą pasaulį suvokia kaip *tekstą*, kuris netiesiogiai ir neakivaizdžiai yra susijęs su kalba, o prasmė pasirodo esanti plačiame *kultūros tekste*, kuris egzistuoja gerokai toliau nei dekonstruojama kalba, todėl ir *logos*, *para-logos* bei *anapus-logos* yra susieti su *tekstu* ir aiškinami tame *tekste*, kuris yra tiriamas. Mechaniškas ir neapdairus dekonstrukcijos taikymas gali apriboti *anapus logos* esantį „kūrybos chaosą“ (žr. Деррида, 1998, p. 44–45; (Derrida, 2006a, p. 33 (Derrida, 1981b, p. 27–28). **Būtent todėl Derrida dekonstrukcijoje *skirsmo* idėja natūraliai trina materialumo ir idealumo, racionalaus ir irracionalaus, *logoso* ir *anapus-logoso* ribas** (žr. Деррида, 1993a, p. 153–154; 2000a, p. 10–11, 41–42; Dessons, 2005. p. 19). Dekonstrukcijos metu *anapus-logoso* esančios prasmės niekada nežymimos kaip fiksuotos. Jos lieka mobilios ir nuolat kintančios. Panaikinus mobilumą būtų priartėta prie *logoso* ir dar karta įtvirtinta jo *logocentrinė* pozicija. Tikėtina, kad kūrinio prasmės būtų steigiamos ir tvirtinamos klastotai, tačiau dekonstrukcija būtent tam ir priešinasi. *Logocentrizmo* ribose postuluojamas *teksto* suvokimas veikia tarsi valdymas ir stereotipinių minčių naudojimas (žr. Derrida, 2006). Taigi demaskuojant *logocentrinę* hegemoniją net meno kūryboje galima atskleisti vakarietišką sąmonę, geismus ir valdžios siekius.

Fonetinė kalba. Derrida manymu garsinė kalba nėra pats tinkamiausias kalbėjimo būdas (žr. Derrida, 1995, p. 198; 2006a; Деррида, 2007b, p. 33). Garsinė kalba Derrida filosofijoje akcentuojama kaip amžinas bandymas kažką pasakyti. Tad ir pačiame *rašte-vaizde* aktualumas iškyla per daugybę potencialių klausimų: kas dar nėra pasakyta arba pavaizduota? Apie tai Derrida:

Aš bandau rašyti erdvėje (ir erdvę), kurioje keliamas klausimas apie kalbėjimą ir norą ką nors pasakyti. Aš bandau atsakyti į klausimą: ką reiškia norėti ką nors pasakyti? [...] O nieko-ne-norėti-pasakyti yra *pėdsakų žaismo* pradžia, kuri lemia tai, kad nėra vienas žodis, nėra viena koncepcija, nėra viena svarbi tezė negali sąlygoti iš anksto žinomos tvarkoj [...] (Деррида, 2007b, p. 22–23).

Aktualiausias yra tik tarptekstinis arba tarpvaizdinis *skirmsas* – ryšys ir jungtis. Tai patvirtina mintį, kad tiek bet kokiame rašytiniame *tekste*, tiek ir vizualiajame mene prasmės

problema glūdi už paties dekonstruojamo meno ribų, kai išeinama į kitus *tekstus*²³. Nors dažniausiai manoma, kad balsu sklindančia kalba reiškiamas glaudesnis ryšys su tikrove nei vartojant grafinę arba vaizdinę rašto *sistemą*, tačiau raštas turi didesnę išliekamąją vertę ir priklausomai nuo istorinių aplinkybių bei tradicijos gali būti ypač reikšmingas. Derrida fonetinę kalbą priešina rašytinei ir pirmenybę teikdamas raštui argumentuoja:

Mes [...] apsiribojame fonetinio rašto modeliu, [...]. Ir jei remsimės faktu, kad egzistuoja grynai fonetinis raštas (dėl neišvengiamo ženklų erdvėje permastymo, intervalų, punktuacijos, nepašalinamo skirtumo funkcionuojančiose *grafemose* ir t. t.), tuomet visa [...] *logocentrinė* logika tampa problematiška. Jos legetimacijos laukas tampa plonas ir paviršutiniškas (Деррида Жак, 2007b, p. 33).

Kaip pažymi Bernadette Guthrie, rašytojas ar vaizdo kūrėjas nenumano, kad skaitytojas arba žiūrovas (toliau *skaitytojas-žiūrovas*) veikia kažkur kitur – ne rašymo ir ne vaizdavimo, bet labiau fonetinės kūrybos akte, tačiau būtent jam skiria savo *tekstą* arba visą *raštą-vaizdą* bei tokiu būdu *skaitytoją-žiūrovą* su visa fonetine kalba perkelia į savąjį raštą (Guthrie, 2011, p. 527). Taigi raštas žymi kažkur iki jo paties esančią fonetinę kalbą, kurią Guthrie aptaria tik pakartodama Derrida idėjas (taip pat žr. Derrida, 1995, p. 198). Derrida požiūriu garsinė kalba reiškia trapią substanciją („ploną ir paviršutinišką lauką“), kuri pasiduoda per *logosą* atsirandančiai sąmonei ir yra glaudžiai susieta su įsivaizdavimu arba suvokimu to, apie ką yra kalbama. Šiuo atveju galima pritarti ir Louis-George Schwartz'o požiūriui į Derrida atliekamą fonetinės ir rašytinės kalbos apvertimą. Anot Schwartz'o, kaip Vakarų kultūroje raštas yra tam tikra už kalbėjimo balsu esanti

²³ Pavyzdžiui, videomeniui aktuali problematika gali būti randama tapyboje, literatūroje arba net kasdienybės patirtyje. Problematika kyla iš komplikuočių autoriaus ir medžiagos, autoriaus ir kito autoriaus, autoriaus ir tradicijos santykių, ir t. t. Dėl šios priežasties pakliūnama į dabarties meno kritiko ir filosofo akiratį. Meno kūrinio dekonstrukcijos procesą skatinama atlikti iš kritiko, taip pat ir iš meno vartotojo pozicijos. Pasitelkiant *žaismą* yra parodomas ir meno kūrybos akte esantis savidekonstrukcijos gestas. Nepasitenkinimas savuoju meno kūrinio yra ne tik pirminis savidekonstrukcijos gestas, bet ir tam tikra intuityvi kūrėjo savianalizė, artima intuityvistinei estetikai (žr. Mureika, 2010 p. 264). Intuityvistinei estetikai būdinga savianalizė, o pati meno kalba yra sąlygojama to, kas nepažinta. Kaip yra pastebėjęs Artaud, iš nepažinto – *kito*, gimsta noras pažinti save. Menininkas siekia atskleisti pirminę tikrovę, kuri, Artaud manymu, yra menininko sielos pasinėrimas į savąjį *Aš*. Tačiau remiantis Derrida požiūriu į metafiziką ir *logocentrizmą*, pasinėrimo metu pasirodanti tikrovė gali būti suvokiama kaip sutartinė ir įforminta *archi-rašte*. Dianova (Дианова) aptardama Artaud požiūrį į menininko savianalizę pažymi, kad menininkas ieškodamas prasmės „panyra į save“. Jis tiria save kaip nežinomą ir šiam pasauliui nepriklausomą prasmę, artėja svarbių „pirminių charakteristikų“ būties link (Дианова, 1999, p. 154). George Bataille menininko savianalizę vadina *vidine patirtimi* ir parašo tokio paties pavadinimo veikalą (žr. Батай, 1998). Šis filosofas, komentuodamas Artaud laišką, kuriame reiškiama savianalitinė menininko pozicija, *vidinę patirtį* prilygina „grįžimui į Dievą“ (žr. Батай, 1994, p. 340). Taigi menininko savianalizė krypta pirmąpradžio savęs ir pasaulio patyrimo link. Remiantis Derrida požiūriu, tokia kryptis yra ne dekonstravimas, o savotiškas pakartotinis Vakarų meno metafizikos įtvirtinimas (neva už teksto kažkas yra).

substancija, taip ir vaizdas ekrane yra substancija, esanti už kalbėjimo balsu bei tikrovės regėjimo akimis, (Schwartz, 2006, p. 12–13).

Rašto samprata gramatologijoje. *Gramatologija* žymi priešinimosi *logocentrizmui* pradžią (Деррида, 2007b, p. 43). Iš tradicinės mąstymo sampratos kilo pagrindinė *gramatologijos* idėja: fonetinėje kalboje yra daugybė skirtingų reikšmių, o rašytinė priešingai – yra nedaugiareikšmė; be to, kalbančiajam būnant *logose* atsiranda daug svarbių reikšmių, o rašytinė kalba tokių reikšmių neturi:

[...] *šneka* esanti natūrali arba bent jau natūrali mąstymo išraiška, pati natūraliausia steigties arba konvencijos forma, skirta mąstymui reikšti, tai raštas prie jos prijungiamas, pridedamas kaip atvaizdas [...] (Derrida, 2006a, p. 191).

Derrida su tokiu požiūriu į kalbą nesutinka ir mano, kad raštas ilgą laiką buvo suvokiamas klaidingai. Tradiciškai raštas traktuotas kaip „antraplanė minties ir prasmės užrašymo technika“. Todėl Derrida *gramatologijos* projekte garsinė kalba yra antrinė – po rašto:

[...] Pabandžiau įrodyti, kad neegzistuoja grynai fonetinis raštas ir kad *fonologizmas* yra *pėdsakas*, žymintis alfabeto naudojimą tam tikroje kultūroje [...]. Raštu turėjo būti priešinamasi gyvam žodžiui [...] (Деррида, 2007b, p. 32-33). Todėl mane neretai domina filosofijos gestas, kuriuo raštas yra išstumiamas iš mokslo *sistemos*, taip pat ir iš pozicijos [...] (ten pat, p. 63). *Fonologizmas* – tai neabejotinas rašto pašalinimas ar pažeminimas ir kalbotyros, ir metafizikos viduje. Tačiau tai taip pat autoritetas, priskiriamas mokslui, kurį norima laikyti visų vadinamųjų humanitarinių mokslų modeliu. [...] *Fonologizmas* [...] balsą iškelia pirmiau rašto (Derrida, 2006a, p. 138-139).

Derrida filosofijoje raštas yra suvokiamas kaip grafinė prasmės reiškimo forma, kuri skaitant iškreipiama, o realizuojant ją balsu sugestijuoja, kad yra dar kažkas nepasakyta. Fonetinė kalba beveik niekada neįmanoma perteikti tikrosios prasmės. Atitrūkdama nuo rašto fonetinė kalba vis tiek lieka tame pačiame *kultūros tekste*, kuriame prieš kalbant balsu yra raštas. Todėl grafiškai išreikštoje kalboje visada lieka kažkas nepasakyta ir neišreikšta balsu.

Rašto-vaizdo samprata. *Rašto-vaizdo* sampratą galima pradėti aiškinti nuo provokuojančio teiginio – **vaizdas ekrane yra už regimos akimis tikrovės** (tarsi *anapus-logos*). Toks vaizdas yra netikras, nulemtas ne natūralios, bet specialiai kuriamos meninės kalbos. Jis nežymi to, kas tikroje aplinkoje sietina su fiziniu žiūrovo buvimu, išgyvenamu „čia ir dabar“ bei tikrąja jo patirtimi. Vaizdas ekrane – tai kitas vaizdas, kito laiko, kitos erdvės bei *kito pėdsakas*. Šis *pėdsakas* yra atsiradęs dabarties tuštumoje arba specialiai į ją perkeltas (į tuštumą, nes, pasak Derrida, dabarties nėra: žr. kitą skyrių apie *šmėklų* laiką). Būtent todėl kinas ir videomenas negali

būti laikomi balsu išreiškiamos kalbos analogais, nebent kalbama metaforiškai. Kinas ir videomenas yra savarankiškas raštas (toliau *raštas-vaizdas*), bet ne rašto transkripcija. Tad klausimą, kas yra kinas ir videomenas, galima keisti klausimu, **kas yra kino ir videomeno raštas-vaizdas?** Anot Kristupo Sabolio, vaizdu laikytina viskas, kas iškyla priešais akis:

Nesvarbu „kokiomis akimis“ jį regime, ir atitinkamai kokį savo regėjimui priskiriame statusą. Akivaizdu, kad šio žodžio [„vaizdas“ – R. V.] reikšmės dvilypumas leidžia aptarti vidaus ir išorės sferų problematiškumą, o kartu tarpusavio susietumą. [...] tuo pačiu vardu vadinami dalykai gali būti ir vidiniai, ir išoriniai, subjektyvūs ir objektyvūs, patiriami individualiai ir visuotinai (Sabolius, 2013, p. 23).

Remdamasis Henri Bergson'o filosofija, Sabolius konstatuoja, kad vaizdas yra tarpinė būseną, žyminti išsilaisvinimą nuo daiktiškumo ir susitikimą su pasauliu. Vaizdu pasaulis neatskleidžiamas, tačiau tarp jų lieka glaudus ryšys (ten pat, p. 25). Antrinantis Heidegger'ui išaiškėja, kad vizualumo įsigalėjimas nebėra apmąstomas per atstumą, bet įsiliejama į vaizdų *sistemą* (ten pat, p. 32). Todėl rašto ir vaizdo ryšiu šis „įsiliejimas“ išlaikomas ir yra specialiai žymimas brūkšneliu: *raštas-vaizdas*. Tai rodo, kad vaizduose visada išlieka kažkas būdinga užrašytai ir pasakytai kalbai. Remiantis Sabolio įžvalgomis teigtina, kad medijomis kuriamuose vaizduose lieka visa tai, kas yra kilę iš rašytinės arba fonetinės kalbos: „duoties taisyklingumas“, „stereotipiškumas“ ir „normatyvumas“ (žr. ten pat, p. 53). Sabolius argumentuoja:

[...] nuotraukos, filmai, programos yra ir vaizdai, ir schemas tuo pat metu, tarsi veiktu dviem sinchroniškais režimais, t. y. kurdamos štai šią aktualią patirtį [t. y. patirtį per vaizdus – R.V.], o kartu ją įformindamos ir universalizuodamos [...] (ten pat, p. 53–54).

Kino *raštas-vaizdas* yra nuoroda į *logocentrinę* kalbos tradiciją, o „video“ – į tai, kas yra už *centro* ir priklauso periferijai, t. y. *para-logosui* arba veikia *anapus-logoso*. Videomeno kūrybos strategija neatitinka griežtų populiariojo kino vaizdavimo normų; kartais kai kurios iš šių normų šalinant ir išlaikant yra įterpiamos ir perkonstruojamos. Taip būdamas savo dekonstruktyvioje *sistemoje para-loginis* ir *anapus-logos* kūrinys demonstruoja nebetekusius svarbos ir galios kino *elementus*. Tad videomenas veikia kaip dekonstruktyvi kalba, kuria *rašoma-vaizduojama* apie kitus *rašymus-vaizdavimus* (vien tik apie vizualųjį kūrinio sluoksnį) ir apie kitus *tekstus-vaizdus* (kartu apie vizualųjį ir akustinį kūrinio sluoksnius). Plėtojant dekonstruktyvią videomeno kalbą kuriama dekonstruojamo *rašto-vaizdo* ir *teksto-vaizdo* prasmė yra nevienalytė. Ji yra plačiame *kultūros tekste*. Ji nėra sukurta vienoje nekintančioje plokštumoje. Atskleidžiamos prasmės yra sunkiai artikuliuojamos, nes artikuliuojama meno kūryba darosi panaši į vyraujančią

Vakarų meno metafiziką, artikuluojant grįžtama prie *logoso*. Neaiškiai artikuluojamomis prasmėmis labiau ryškinamas *skirmsas* tarp *logocentrinės* ir periferinės meno kalbos.

Remiantis rašto ir fonetinės kalbos samprata, disertacijoje pirmenybė yra teikiama klausimams apie vaizdą ekrane kaip raštą. Tiek vaizdas, tiek raštas yra susieti su vizualia informacijos patirtimi, todėl šia patirtimi vienijamos dvi skirtingos *sistemas*. Nors ir atrodo, kad dažniausiai kartu su garsu patiriamas vaizdas ekrane su raštu, kuris gali būti skaitomas neištariant nė vieno žodžio, neturi nieko bendro, tačiau skaitant žodžiai yra pakartojami viduje. Šis kartojimas – tai vidinis minties vokalizavimas, kurį Derrida vadina *fenomenologiniu balsu* (plačiau žr. kitą skyrių). Galima konstatuoti, kad raštas ir vaizdas yra neatsiejami nuo bet kokio vidinio ar išorinio kalbos garso, taip pat ir galutinai neatskiriami nuo *logoso*.

Raštas-vaizdas ir autorius. Tiek vaizdu, tiek raštu yra perteikiama numanomo autoriaus patirtis²⁴. Ar yra kokia nors prasmė, priklauso nuo to, kiek viename rašte arba vaizde atsiranda skirtingų *pėdsakų*, priklausančių skirtingiems *kultūros tekstams*, ir kiek tuos *pėdsakus* gebama identifikuoti? *Pėdsakais* nuorodos pateikiamos nebūtinai į vaizdus, veikiančius kitame kūrinyje, kuris priklauso tam pačiam kino arba videomeno laukui. Skirtingų *tekstų pėdsakais* (pvz., tapybos, literatūros, performanso) sukuriamą tai, kas rodo, jog tiek rašte, tiek vaizde yra kažkas daugiau, nei iki galo nepatirta ir nesuvokta prasmė.

Rašto-vaizdo monolingvizmas. *Gramatologijoje* dažniausiai vengiama monolingvistinio rašto ir *rašto-vaizdo* traktavimo. Monolingvistika – tai vientisa ir vienprasmė kalba, rašymas arba vaizdavimas. Remdamasis Derrida, John’as R. Williams’as masinę kinematografiją įvardija kaip tam tikrą monolingvistikos analogą šiuolaikinėje kino industrijoje (Williams, 2009b, p. 91–114). Pagal neigiamąją Max’o Horkheimer’io ir Theodor’o W. Adorno kultūros industrijų sampratą (žr. Horkheimer, Adorno, 2006, p. 159–217), populariojo kino ekrane vaizduojamas pasaulis yra (pa)verčiamas stereotipiniu ir kuriamu pagal rinkos dėsnius. Šią situaciją lemia kultūros reguliavimas pagal *techninį determinizmą*. Anot Williams’o, populariojo kino ekrano plokštumoje kuriama tikrovė priklauso nuo industrijoje veikiančios kino kalbos klišių, glaudžiai susijusių su *logosu* (Williams, 2009b, p. 91–114). *Skaitytojas-žiūrovas* ir netgi pats

²⁴ Videomeniui svarbus toks autorius, kokį jį esant suvokia žiūrovas, t. y. ekrane regimus vaizdus žiūrovas sieja su savo asmenine patirtimi ir analizuodamas reginį tarsi atlieka kritiko darbą. Svarbi tampa specifinė pasaulėžiūra, individuali, nekanonizuota ir eksperimentinė kūrinio forma, su kuria galima tikslingai plėtoti ir ieškoti ne tik naujų videomeno, bet ir kino dekonstrukcijos krypčių bei suvokimo būdų. Kūrinys tampa keistu „eksperimentiniu nuotykiu“, o videofilmą sukūrusio autoriaus vaidmuo dažniau analizuojamas pasitelkiant interpretacinę kritiką, kai žiūrovas verčiamas savarankiškai ieškoti kūrinio prasmės arba mintyse intuityviai sudėlioti pasakojimų schemas.

autorius atsidūrę meno vadybininkų rankose yra aukojami dėl stereotipų²⁵. Tačiau monolingvizmo strategijai priešinama dekonstrukcija. Ji kartu su *rašto-vaizdo* iškilimu veikia kaip *sistemą* destabilizuojanti jėga. Dekonstrukcijos produktas yra naujas *raštas-vaizdas*, kuris savo esme skiriasi nuo ankstesnio *kultūros teksto*. Nauju diskursu galima laikyti videomeną arba netgi naujųjų medijų meno kūrybą. Šiuo atveju monolingvizmas neįmanomas, nes videomeno *raštas-vaizdas* dekonstrukcijos sampratoje suvokiamas tarsi pradžios ir pabaigos neturintis labirintas. Šiame labirinte nėra ir viską jungiančio, tik jam priklausančio *centro*. Videomeno *raštas-vaizdas* tampa atviras ir neužbaigtas²⁶. Videomeno *centras* yra kitoje *sistemoje*, pvz., kinematografijoje arba vaizduojamojoje dailėje. Visa kūrinio prasmė paliekama *žaismui*, t. y. laisvai interpretacijai. *Žaismas* yra nukreiptas prieš prasmę, jos monopolį, iš anksto numanomas reikšmės.

Abstraktus raštas-vaizdas ir beraštės kultūros. Egzistuoja ir beraštės neturinčios savo istorijos kalbos. Argumentuodamas *gramatologijos* reikalingumą Derrida neneigia šių kalbų ir su jomis susaistytų visuomenių egzistavimo, tačiau akcentuoja, kad be rašto nėra ir istorijos. Derrida teigia:

[...] istoriškumas yra susijęs su rašto galimybe [...] nepriklausomai nuo visų paskirų rašto formų, į kurias atsižvelgiant buvo kalbama apie tautas, neturinčias rašto ir istorijos. Raštas tampa [...] istorijos mokslo objektu tik po to, kai jis atveria [...] istorinio tapsmo lauką [...] (Derrida, 2006a, p. 44). [...] Siaurąją žodžio prasmę, beraštės tautos neturi tik rašto, o ne rašto apskritai (Деррида, 2000b, p. 218). [Derrida abejodamas, kad beraštė tauta tikrai neturi rašto, nurodo, jog tautos be rašto kažką vis tiek išreiškia grafiškais vaizdais, žyminčiais esant patirtį iki rašto – R. V.] [...] Idealus objektyvumas negali apsieiti be reiškiamo raštiškai (ten pat, 225). [Derrida manymu, įsivaizdavimą apie beraštės kalbas nulemia *etnocentrizmas*, kuris ne priešpastatomas *logosui*, bet jam antrina – R. V.] Ar neišduoda *etnocentrizmo* visad skubotas pasitenkinimas tikrais vertimais, ar tam tikrais savo kalbos atitikmenimis? Sakyti, kad kokia nors tauta nemoka rašyti, nes žodį, kurį ji vartoja užrašymo veiksmui, galima versti „linijų brėžimas“, – ar tai nebūtų

²⁵ Pagal *techninio determinizmo* dėsnius, sparčiau daugėjant technologijų jos pačios imamos naudoti net ir meninėje kūryboje (žr. Marx, 1994, p. 237–258). Tokiam meno technologiškėjimui nepritarė Horkheimer'is ir Adorno. Šie autoriai labiausiai baiminosi dėl kultūros standartizavimo, ženklinančio kultūrinę industriją (Horkheimer, Adorno, 2006). Kiekviena masinių medijų sritis vienoda tampa (ten pat, p. 159) dėl monopolijos, kuri kuria ir vienodą palaiko ne tik masinę, bet ir kėsinasi į elitinę kultūrą. Diferencijuoti ir standartizuoti kultūros produktai vienas nuo kito beveik nesiskiria. Standartai yra nulemti iš anksto (ten pat, p. 160–163). Jais žymima kuriama arba jau sukurta tvarka (ten pat, p. 165–166). Standartizacija yra artima tam, ką Williams'as ir Derrida vadina monolingvizmu. Apokaliptinį technologijų ir meno scenarijų galima aptarti remiantis taip pat ir Jacques Ellul (žr. Ellul, 1964), Heidegger'iu, kuris technologiją sieja su žmogaus prigimtimi (Heidegger, 1977, p. 4–14), Herbert'u Marcuse, sukūrusiu *techninio racionalumo* terminą, kai subjektas atiduodamas savo darbą mašinai tampa pasyviu vartotoju (Marcuse, 1966, 1991, p. 45–47), Paul'u Edward'u, kalbančiu apie pasyvaus žmogaus ir automatiškai veikiančios mašinos sintezę (žr. Edward, 1997).

²⁶ (*Video*)meno „atvirumas“ ir „neužbaigtumas“ rezonuoja Umberto Eco ATVIRO KŪRINIO koncepcijai, kur kalbama apie prasmę, priklausančią ne nuo autoriaus, bet nuo adresato (žr. Eco, 2004).

tas pat, kaip nepripažinti, kad ji moka kalbėti, nes kalbėjimą atitinkantis žodis būtų verčiamas „šaukti“, „dainuoti“, „dvelkti“? [...] Čia pereinama nuo *archi-rašto* prie rašto įprasta prasme. Šis perėjimas [...] nėra perėjimas nuo *šnekos* prie rašto – jis vyksta rašto apskritai viduje (Derrida, 2006a, p. 164–167).

Taigi Derrida GRAMATOLOGIJOJE rašto tauta vadinama ta, kuri turi tradiciškai Vakarų pasauliui suvokiamą istoriją, o beraštė tauta pasirodo šios istorijos neturinti (žr. ten pat, p. 275). Tačiau visa tai nereiškia, kad jei nėra rašoma, tai nėra nieko, kas būtų žymima grafiškai. Dėl to teigtina, kad bet kokią kalbą galima atsieti nuo „savo nešėjų“, t. y. nuo *rašto-vaizdo*. Kaip pažymi Iljinas, garsinė kalba mąstant gali būti pakartojama bet kokioje situacijoje (Ильин, 1996, p. 36). Tad manytina, kad tiek grafiškai reiškiamą kalbą, tiek ir abstraktus vaizdas ekrane gali būti labai formalus bei pasaulį vaizduojantis neįprastai ir / arba neatpažįstamai. Tai galima lyginti su abstrakčiąja tapyba, sugestijuojančia ne būtinai sąmoningai grįžimą ten, kur yra kažkas iki rašto, arba su išėjimu į abstrakčiosios kūrybos lauką, kur vadovaujantis itin intuityvia ir asmenine patirtimi galima klausti, kas *raštu-vaizdu* žymima. Šiuo atveju galima manyti, kad formalus ir abstraktus vaizdas – tai suvokimo *žaismas*, vykstantis be išankstinių taisyklių, o (video)filmuose abstrakčiais-formaliais žaidimais kuriamas toks *raštas-vaizdas*, kurį pasitelkiant revizuoti pasaulį nėra patogu. Taip yra todėl, kad naujas *rašymas-vaizdavimas*, būdamas ikirašiško sugestija, tuo pat metu yra ir niekad anksčiau nepatirtas. Abstraktaus meno tyrinėtojai neretai atkreipia dėmesį į Platono filosofiją, kur teigiama, jog per atvaizdus žmogus pažįsta ne tikrą materialų pasaulį, bet jo idėjų išraišką. Anot Speranskos (Сперанская), abstraktčiuoju menu siekiant išreikšti neišreiškiamą atsisakoma kurti kopijas ir bandoma atrasti „daiktus savyje“ (Сперанская, 2012, p. 7). Bet kuris, net ir abstraktusis *raštas-vaizdas* neatsiejamas nuo prievartos (Derrida, 2006a, p. 170-171). Prievarta aktuali todėl, kad abstraktčiuoju menu žymima kova prieš daugkartinių kopijų kopijoje įsigalėjimą. Abstraktčiuoju menu parodoma dabarties Vakarų kultūros „negalė“ ir kviečiama griauti šios kultūros pagrindą – nepaslankią kalbą kaip raštą, kuriuo reiškiamą mintis. Philippe Sers’as pastebi:

[...] abstraktus menas iškviečia realybę dvikovai. Užduotis – sukurti naują kalbą, kurią dar dada menininkai vadino „rojaus kalba“ [...]. Tai tokia kalba, kuria Adomas po išvaymo iš rojaus dalinosi su pirmaisiais žmonėmis [...] (Сепс, 2004, p. 10). [Pasitelkiant abstraktųį meną įvykstantis grįžimas į rojaus kalbą, taip pat ir į *archi-raštą*, skatina prievartą – R. V.] [...] abstraktčiuoju menu rodoma, kad istoriškai prievarta susiklostė išskylanti dėl fizinės jėgos, bet rašto, leidžiančio naujai kalbai kovoti su jau esama (ten pat, p. 48).

Meninės kalbos, taip pat ir *rašto* tradicija rodomas svarbiausias iššūkis vyraujančiai meno kalbai. Pasipriešinti siekiama netgi tuomet, kai priklausant nuo *logoso* nepageidaujama naujos abstrakčios meno kalbos. Tad bandant revizuoti pasaulį – jį patikrinti pasitelkiant menininko siūlomą naują *rašto-vaizdo sistemą* – galima pasikliauti intuicija ir savo paties kūrybiškumu, tačiau neatmetama tikimybė, jog kils noras ieškoti kad ir netiesioginių nuorodų į *logosą*. Manytina, kad *raštu-vaizdu* bei tarpsniu iki rašto nenurodoma į jų pačių istoriją, kadangi jie jos neturi, nepripažįsta, ją ignoruoja, akivaizdžiai nedemonstruoja ir savo formose neartikuliuoja). Jis nėra glaudžiai susijęs su *logocentrizmu* – didžiąja ir nuoseklia *rašymo-vaizdavimo* istorija. Tad formaliu-abstrakčiu *raštu-vaizdu* visada siekiama išeiti už *sistemas*, iš kurios jis yra kilęs, ribų: už populiariojo kino, už realistinės tapybos, už klasikinės literatūros ir net už vizualinio patyrimo normų, t. y. išeiti į *para-logosą*.

1.2.2. Archi-raštas-vaizdas

Dvinaris ženklas ir *archi-raštas-vaizdas*. Derrida dekonstrukcija siejama su dvinario ženklo sampratos keliamu konfliktu. Derrida kritikuoja Saussure'o ženklo modelį, kurį sudaro: *signifikantas* (pranc. *signifiant*) – ženklo išraiška ir *signifikatas* (pranc. *signifié*) – ženklo turinys. Derrida dekonstrukcijoje žodis ir jo išreiškiamasis arba žodis ir mintis niekada nebūna tapatūs; tas, kuris išreiškiamas, niekada neegzistuoja kalboje, t. y. daiktas pakeičiamas ženklu. Išreiškiamasis niekada neegzistuoja *rašte-vaizde*. Derrida teigia:

[...] Kadangi *skirsmas* tarp žymimojo ir jo išraiškos niekada nėra aiškiai ir grynai pastebimas, todėl viskas veikia kaip vertimas. T. y. ir vertimą ir vertimo suvokimą tenka pakeisti transformacijos suvokimu. [...] Žyminčiojo ir žymimojo netapatumas atitinka vienos kalbos transformaciją į kitą, vieno *teksto* transformaciją į kitą *tekstą* (Деррида, 2007b, p. 25–28). [Saussures'o dvinario ženklo koncepcijoje raštas yra tam tikra tvarka išreikšta garsinės kalbos versija – R. V.] [...] Ženklo sąvoka visada numato *signifikato* ir *signifikanto* perskyrą ženkle, net jeigu jie, anot Saussure'o, skiriasi kaip dvi vieno ir to paties lapo pusės. Taigi ženklo sąvoka lieka *logocentrizmo* [...] ainiu (Derrida, 2006a, p. 23).

Gramatologijos atveju *raštas-vaizdas* suvokiamas tarsi semantinis sietas, kuriuo siojamas pasaulis. Vaizduotei suaktyvinus pasaulio atspindį, atvaizdas tampa tikresnis nei yra tikrovėje. Dvinario ženklo klausimą Derrida aptaria ir analizuodamas Freud'o požiūrį į sapnus ir sapnų aiškinimą. Derrida konstatuoja kalbos dvilypumą (t. y. kalbą rodo esančią kalboje) (Деррида,

2000b, p. 45). Sapnas Derrida filosofijoje atsiranda kaip vaizdinga priemonė, kurią pasitelkiant argumentuojama būtinybė ieškoti *archi-rašto-vaizdo*. Derrida vadinama „sapnavimo kalba“ (žr. ten pat) gali būti suvokiama kaip savita dekonstrukcijos kalba. Ji krypsta *archi-rašto-vaizdo* link. Pats *archi-raštas-vaizdas* „prašo“ būti skaitomas arba perskaitytas. Tačiau „sapno aiškinimas“ gali pavykti tik tuo metu, kai sekama *rašte-vaizde* atsirandančiais *pėdsakais*. Visais šiais *pėdsakais* žymimas likutis po to, kai *raštu-vaizdu* buvo kažkas kuriama ir trinama. Tad pats save trinantis ir pasilieikantis *raštas-vaizdas* negali būti iki galo perskaitytas. Būtent todėl jis ir yra panašus į čia pat atsirandantį ir išnykstantį sapną. Paradoksalus kūrimo ir trynimo gestas yra susijęs ne su kalbos, bet su *rašto-vaizdo sistema*, panašia į pirmąjį raštą („hieroglifą“ – teigia Derrida; žr. ten pat, p. 247) ir į iki-abėcėlinį raštą. Tad vykstant užrašyto *teksto* dekonstrukcijos procesui *archi-raštas* yra tam tikras grįžimas prie iki-verbalinio kalbėjimo, o kino ir „video“ ekrano atžvilgiu – grįžimas prie abstraktaus pasaulio vaizdavimo (*archi-rašto-vaizdo*), nesusieto su neretai ir dabar plačiai naudojamomis pasaulio vaizdavimo formomis²⁷.

Derrida iškelta dvinario ženklo problema yra plėtojama Wolfgang'o Iser'io, kuris parodo sudėtingus gamtos ir rašymo ryšius. Iser'is pažymi, kad Derrida tekste kaip ir sapnuose leidžiami nesuderinami dalykai, kurie, nepaisant logikos, visada yra susiję su noru parodyti *archi-raštą-vaizdą*. Reprezentuodamas gamtą rašymas kartais tampa *ideofonograma* – rašmeniu, žyminčiu vaizdavimą iki rašymo, t. y. žymima neaiškiu raštu artikuliuota gamta. Šis rašmuo skaitytoją nukelia prie iki-abėcėlinio fonetizmo, t. y. prie žmogaus-medžiotojo piktografijų. Tad šiuo atveju *ideofonograma* yra iki-abėcėlinio fonetizmo ženklas, iš kurio kaip iš *archi-rašto* atsiranda *skirmsas* tarp *signifikato* ir *signifikanto* reikšmių (Iser, 2002, p. 44). Iser'is konstatuoja, kad gamta, kuri yra reprezentuojama rašymo, gali būti parodoma tik tuo atveju, kai rašymu reprezentuojama tai, kas yra gamta. Rašymu ne tik gamta daroma prieinama, bet ir ji paverčiama jo paties (rašymo) atvaizdu. Šiuo paradoksaliu atveju gamta ideali tampa tik vaizduojama, tik rašytiniame tekste arba *rašte-vaizde*, vadinasi, rašant arba vaizduojant gamta yra atstojama arba papildoma.

Derrida rašto samprata išeina iš kalbos funkcijų ir lingvistinių ženklų sferos ribų. Šiuo atveju raštas žymi ilgaamžę ženklų institucionalizavimo patirtį. Ilgą laiką visa Vakarų Europos kultūra egzistavo kaip raštų perpasakojimo ir percitavimo tradicija. Tos tradicijos kritika siekiama

²⁷ Kaip grįžimo į abstraktų vaizdavimą pavyzdį galima paminėti ir videomeno eksperimentus, kur minimaliu kameros judesiu arba formaliais ir optiniais montažo bei filmavimo procesais sukurtu *raštu-vaizdu* antrinama arba kartojama XX a. kino eksperimentų pradžia, sietina su tokiais kūrinių, kaip Marcel'i Duchamp'o ANEMIC CINEMA (ANEMIŠKAS KINAS, 1926) ir Dzigos Vertovo ЧЕЛОВЕК С КИНОАППАРАТОМ (ŽMOGUS SU KINO KAMERA, 1929).

įvardinti *archi-raštą* kaip nepasiekiamą rašto pradžią (žr. Derrida, 1978, p. 246–291). Šią *archi-rašto* paiešką galima plėtoti ir kinematografijos diskurso tyrimo lauke. Pavyzdžiui, Williams’as *archi-raštą* sieja su Jean-Louis Baudry *Kino aparato* koncepcija²⁸: pasitelkiant ją kuriama netikėtai atsiradusi vaizdo reikšmė ir įtaiga (Williams, 2009b, p. 109). Kadangi rašant mąstoma ne tik kaip parašyti, bet ir ką rašyti, *kino aparate* taip pat įmanoma nesąmoningai „rašyti“ vaizdu (žr. ten pat, p. 113). Taigi *archi-raštas* šiuo atveju gali būti vadinamas *archi-raštu-vaizdu*. *Archi-raštas-vaizdas* lemia kinematografijos įtaigumo efektą. Rašymo vaizdu nesąmoningumas parodo, jog tiriamą *sistemą* turi savo *archi-raštą-vaizdą*. Taigi pasitelkiant nesąmoningo rašymo *pėdsakus archi-raštas-vaizdas sistemoje* užkoduojamas net ir tuo atveju, kai numanoma, kad *archi-rašto-vaizdo* ateityje ieškoma nebus.

Rašymas-vaizdavimas kaip manifestavimas. Remiantis Derrida *archi-rašto* idėja (žr. Derrida, 1978, p. 246–291), šiame darbe kinematografijos istorija gali būti įvardijama kaip *rašty-vaizdų* – kino konstrukcijų arba klišių – citavimo ir percitavimo istorija. Galimybė kinematografiškai cituoti ir percituoti yra orientuota į ankstesnio *rašto-vaizdo* tariamą baigtinumą. Intencionalų jo kritikavimą. Pasitelkiant meninę, autorinę ir eksperimentinę kino kūrybą ir skelbiant apie jos veikimą bei autonomiją brėžiama nauja kryptis, žymima ankstesnės kinematografijos pabaiga ir įtvirtinama kaip tos kūrybos *archi-raštas-vaizdas*. Steigiant naują *archi-raštą-vaizdą* bandoma neigti ir naikinti kitų *sistemų pėdsakus*, keliančius abejonę dėl *archi-rašto-vaizdo*; atsiveriančiais (*archi*)*pėdsakais* skatinama ieškoti *archi-rašto-vaizdo* ankstesnėse intertekstualiose *sistemose*. Nors dekonstrukcija *archi-raštą-vaizdą* traktuoja kaip pirmą pradžią raštą / tekstą ir bet koku, net ir pačiu seniausiu tekstu visada pateikiamos nuorodos į dar senesnę *archi-raštą-vaizdą*, tačiau pirmą pradžią *archi-raštas-vaizdas* yra hipotetinės kilmės, nepasiekiamas kaip absoliuti tiesa, turintis nepanaikinamą intertekstualumą žyminčių (*archi*)*pėdsakų*.

Autorinė, eksperimentinė kinematografija vystoma siekiant maištauti prieš *rašty-vaizdą*, kuriuo priešinamasi kokiai nors kino mokyklai ar manifestui. Maištaujant yra naujai cituojamas ir percituojamas ankstesnis *raštas-vaizdas*. Maištaujant siekiama ne tik atsispirti nuo tariamai sukurtos *rašto-vaizdo* pabaigos, bet ir progresyviai judėti. **Citavimas ir percitavimas vienu metu plečiasi**

²⁸ Baudry tiria kino ekrano sąveiką su žiūrovu. *Aparatas* įsiterpia kaip *skirsma* tarp tikrovės ir atvaizdo. Jis parodo, kad žmonių visuomenėje egzistuoja socialinės konstrukcijos. Aparatas žiūrovą paverčia *transcendentiniu subjektu*, kurio sampratą Baudry kuria pagal Kantą ir Platoną. Tad *transcendentinis* egzistuoja už sąmonės ir pažinimo ribų, kaip jausmų patiriama daiktų empirija (žr. Baudry, 1986). Per ekraną *transcendentinis* subjektas yra *simuliuojamas* (Žr. Arlauskaitė, 2010, p. 45) ir formuojamas iš tokių tikrovės kopijų arba *rašmenų-vaizdų*, kurie sugestijuoja, bet neįrodo egzistuojant *transcendentinį* pasaulį. Dekonstrukcijos metu *subjekto efektas* patį *aparatus* leidžia traktuoti kaip rašymo modelį, kuriuo skatinama ieškoti *archi-rašto-vaizdo*.

trimis kryptis. Pirma kryptis: cituojant tai, kas ankstesniame *rašte-vaizde* dar nebuvo cituota, judama į priekį arba plečiamasi. **Antra kryptis:** percituojant ankstesnį *raštą-vaizdą* grįžtama atgal ir taip patikrinama sukūrę pabaigą kino mokykla arba manifestas. Nors senesnis *raštas-vaizdas* yra naujojo *rašto-vaizdo* pagrindas, t. y. hipotetinis *archi-raštas-vaizdas*, tačiau siekiant visiškai atnaujinto *rašto-vaizdo* ryžtamasi grįžti į gilesnę praeitį – grįžti arba stengtis pasiekti percituotos *sistemos* *archi-raštą-vaizdą*. **Trečia kryptis:** cituojant ir percituojant išlaikomi fundamentalūs senosios *rašto-vaizdo sistemos elementai*, kurie ne tik lemia naujos *sistemos* stabilumą, bet ir įrodo, kad *centas* yra *para-sistemoje* arba *iki-sistemoje*, *para-logose* arba *anapus-logoso*.

Remiantis Williams'u teigtina, kad naujai sukurta *raštą-vaizdą* traktuojant kaip pabaigą ir konstatuojant, kad už jo kaip už *teksto* nieko daugiau, išskyrus galimybę atrasti *archi-raštą-vaizdą* nėra, demaskuoto *archi-rašto-vaizdo* suvokimą leidžia suvokti kaip metafizinę iliuziją (Williams, 2009b, p. 112) („nėra nieko už *teksto*“; Derrida, 2006a, p. 210). Tad dekonstrukcijos pabaiga vis dėlto yra traktuojama kaip jos nutraukimas, kad joks *raštas-vaizdas* kaip fiksuota *sistema* nebūtų fiksuotai įtvirtintas. Šiuo atveju visa tai, kas yra *archi-raštas-vaizdas*, gali būti vadinama įvairiai ir kiekvieną kartą, priklausomai nuo (*archi*)*pėdsakų*, kuriais pateikiamos nuorodos į skirtingus *tekstus*, pasirodyti vis kitoje vietoje skirtingame *kultūros tekstų* gylyje.

1.2.3. Žaismas, skirsmas ir diseminacija

Žaismo idėja. Dekonstrukcijos procesą sudarančios dalys ir dekonstravimo kryptis yra sąlygojama *žaismo*, kuris bendrumo neturintiems *elementams* suteikia naujų prasmų, o nestruktūriniams *elementams* – atsitiktinumui, afektui, norui, valdžiai, laisvei – *žaismas* leidžia (pa)naikinti tvarką ir ją užtikrinančių *elementų* galią. Visi šie *žaismo* tikslai yra įmanomi, kadangi Derrida savo naujas sąvokas apriboja „metafizine aptvara“:

[...] visos iki šiol pasiūlytos sąvokos, siekiant apmąstyti kokio nors diskurso ir kokios nors istorinės visumos sąryšį, yra apribotos metafizine aptvara, kurią čia kvestionuojame [...]. Pirmapradė ir neišvengiama stadija [...] yra *tekstų* kaip simptomų vidinės struktūros kvestionavimas [...]. Tai vienintelė sąlyga norint apibrėžti juos pačius jų priklausomybės metafizikai visumoje [...] (Derrida, 2006a, p. 136).

Tad *žaismas* vyksta tol, kol demaskuojamas visas *sistemos*, pvz., *teksto*, filosofinio projekto arba filmo, pagrindas, absorbuotas Vakarų metafizikos projekto, ir kol išryškinami jo ryšiai su plačiu sociokultūriniu kontekstu (taip pat žr. Baranova, 2006, p. 57–60; Meržvinskaitė, 2006, p.

111–112). Nors *žaismas* nusistovėjusias reprezentacijas ir filosofijos projektus paverčia nuolatos dekonstruojamais ir nesėkmingais, tačiau pirmiausia *žaismą* Derrida plėtoja keldamas klausimus apie kalbos ženklus:

[...] *Žaismas* nukrypsta pats į save, nutrinamas tą ribą, už kurios buvo tikimasi sutvarkyti ženklų cirkuliavimą, nusitempdamas su savimi visus pasitikėjimą teikiančius *signifikatus*, sugriaudamas visas tvirtoves, visus už *žaismo* ribų esančius prieglobsčius [...]. Tai prilygsta nesulaikomam ženklo sampratos ir visos jo logikos griovimui [...] (Derrida, 2006a, p. 16–17).

Nors aptartos *žaismo* sąvokos, pretekstas jį sukurti, ir juo siekami tikslai leidžia susidaryti įspūdį, kad *žaismas* atliekamas kaip interpretacija, tačiau iš tikrųjų jis nėra vien tik interpretacija. Anot Žukauskaitės, *žaismas* veikia laike ir priešingai nei interpretacija neturi aiškos pradžios ir pabaigos – jis plėtojamas be jokių ribų priklausomai nuo dekonstruojamojo sandaros. Jo tikslas nėra aiškiai nuspėjamas, jis tik numanomas (žr. Žukauskaitė, 2001, p. 32–48). Dėl šios *žaismo* savybės ir galimybės jo kryptį numatyti iš anksto nebuvimo galima konstatuoti, kad *žaismas* dekonstruojamam objektui suteikia naujas, iki šiol su jo struktūra ir kontekstu nieko bendro neturėjusias prasmes bei visą analizuojamą objektą / *sistemą* leidžia sieti su įvairiais kontekstais ir juose veikiančiais reiškiniiais, lemiančiais *skirsmo* atsiradimą.

Žaismo reikšmė tampa aktuali ir Derrida postulate, kad nėra nieko, kas nebūtų *tekste*, o šios disertacijoje – ekrano vaizde ir nuo jo sklindančiame garse; ekranas irgi yra *tekstas*. Apie tai, kad viskas yra *tekste* plačiąja prasme galima suvokti iš šios citatos:

[...] jei kalbame apie *tekstą*, kuris pats verčia abejoti savo buvimu, vien dėl tos abejonės ir kalbėjimo apie jį, jis [*tekstas* – R. V.] pats yra *tekste* visur (Деррида, 2000b, p. 479).

Remiantis šia citata ir Derrida postulatu apie „*tekstą* visur“, galima pastebėti, kad ekrane sklindančiu vaizdu kuriamas realybės pasirodymo efektas. Realybė yra dvilypė, ji įrašyta *tekste* (ekrane) ir kitame *tekste* (prieš ekraną). Autoriaus ir žiūrovo savivoka taip pat yra įrašyta į *tekstą* (vaizdą ekrane – *raštą-vaizdą*). Įrašai, susiję su kitais įrašais, taip pat kyla iš *rašto-vaizdo*. Taigi savęs savivokos ryšiai yra ir įrašyti *rašte-vaizde* ir nulemti ryšių su kitais įrašais. Šiuo atveju kiti įrašai nebūtinai yra vaizdai ekrane, jie gali būti ir kitų meno *sistemų* arba apskritai viso pasaulio reprezentacijų įrašai.

Kadangi kiekvienas ženklas visada gali būti perskaitomas skirtingai, dėl to pati kultūra veikia kaip begalinis *teksto žaismas* tarsi nemotyvuota, vienu metu ateitį ir praeitį aprėpianti interpretacija. *Raštas-vaizdas* yra universali substancija, kurioje materializuojamos žinios, aktualūs

tampa ir subjektyvūs menininko sumanymai, ir objektyviosios kūrinio prasmės efektai. Ši objektyvioji kūrinio – kino, videofilmo, tapybos ir t. t. – prasmė priklauso nuo sociokultūrinės situacijos, kalbinės ir vaizdinės tradicijos bei istorinių žinių. Tad Remiantis Derrida galima teigti, kad objektyviosios kūrinio prasmės efektas skatina vykdyti *žaismą*, atskleisti *pėdsakų* ryšius ir kurti kiekvieno ryšio naujas *prasmes*. *Raštu-vaizdu* kuriamos prasmės lieka juose. Kūrinio prasmė atskleidžiama pagal *skaitytojo-žiūrovo* norus (žr. ten pat, p. 18, 22, 468, 470). Tad šiuo atveju *žaismas* tampa ypač aktualus, nes jis leidžia atsirasti *skirmsui* tarp kūrinio bei jo *skaitytojo-žiūrovo*.

Apibendrinant *žaismo* analizę galima teigti, kad *žaismo* procesas atsiranda iš kalbos tarsi iš netapatumų substancijos. Atsiribojus nuo metafizikos, *žaismo* kryptis lieka nežinoma, todėl *žaismas* pats nėra struktūruotas: juo atskleidžiama tik *sistemos struktūra*. *Žaismas* yra savitiksliis ir turintis savo funkciją. *Žaismu* dekonstruojamasis siejamas su *kultūros teksta*is. Prieš atsirandant *žaismui* sąsajos nėra gerai žinomos, todėl parodoma, kad *žaismo* objektas kaip ir Vakarų metafizikoje visuomet yra *tekste*.

Skirmsmo idėja. *Skirmsas* yra sąlygotas prigimtinio ženklų prieštaravimo, kuris tampa aktualus tuomet, kai sąmoningai „nuardoma“ ženklų *sistema* ir siekiama pakeisti diskurso evoliuciją. „Nuardantį *skirmsą*“ Derrida aptaria savo naujadarą lygindamas su Hegel'io dialektika:

[...] „différance“ (*skirmsas* – R. V.) ir Hegel'io „aufhebung“ [panaikinimas, įveikimas, pašalinimas – R. V.] [...] nėra susiję. [...] Tačiau pirmasis dekonstrukcijos tikslas yra „aufhebung“; t. y. kieno nors panaikinimas. [...] Išversti į prancūzų kalbą „aufhebung“ beveik neįmanoma. [...] Todėl prancūzų kalbai pasiūliau sąvoką „relevé“ (kaita, pakeitimas, sukeitimas). [...] tarp „différance“ ir visos Hegel'io dialektikos [...] yra tik vienas panašumas: tai nėra opozicija [...]; priešingai – viskas plečiasi pagal „différance“ principą, t. y. ne priešinasi, bet skiriasi (Деррида, 2007b, p. 146-147). [...] galima supainioti „différance“ su [...] hegeliškuoju „aufhebung“, nes filosofija mums suteikia galimybę painioti sąvokas [o taip pat ir suvokimus – R. V.]. Tačiau mane [...] labiau domina galimybė šias sąvokas [ir suvokimus – R. V.] išskirti (ten pat, p. 47).

Terminas *skirmsas* nėra visiškai naujas, jis išlaiko ryšius ir su kitų filosofų sukurtomis sąvokomis, pvz., Hegel'io. *Skirmsas* gali būti vartojamas ir kitose humanitarinių mokslų srityse. Derrida *skirmsas* ir Hegel'io *aufhebung* rodo, kad *skirmsas* atsirado siekiant dekonstruoti skirtumą. Manfredas Žvirgždas konstatuoja, kad įgyvendindamas šią užduotį filosofas pastebėjo, jog neįmanoma rasti pagrindo, kuriuo remiantis į semantines grupes gali būti skirstomi *sistemą* sudarantys *elementai* – binarinės opozicijos (Žvirgždas, 2002, p. 106). Todėl Derrida siūlo vartoti terminą *skirmsas*, kuriuo leidžiama iš kiek įmanoma arčiau dekonstruoti pagrindą.

Derrida terminas *skirmsas* ir žodis *skirtumas* prancūzų kalboje tariaimi vienodai, tačiau rašomi skirtingai: *skirmsas* pranc. *différance*, o *skirtumas* – *différence*. Prancūzų kalbos tartyje nepastebimas rašybos *skirtumas* Derrida filosofijoje neretai žymimas abu žodžius rašant kartu ir vieną iš jų nubraukiant: pranc. ~~*différence*~~ *différance*, liet. ~~*skirtumas*~~ *skirmsas*. Štai kaip Derrida aiškina, kodėl atsirado *skirmsmo* sąvoka:

Atsirandant rašytiniam ženklui „a“ [raidės „a“ vartojimas į žodyje *différence* pakeičiant raidę „e“ – R. V.] atsiradime gavėjas nedalyvauja [...] [nedalyvauja rašomo žodžio skaitytojas – R. V.]. Kai aš rašau, [...] gavėjas gali nedalyvauti manajame suvokimo ir rašymo akte. Tačiau ar šis nebuvimas nėra vien tik atidėjimas, [...] įsivaizduojamo buvimo idealizavimas? Tačiau taip nėra. Tai distancija. Šis atidėjimas – tai yra nepasirodantis [akustiškai negirdimas – R. V.] skirtumas [*skirmsas* – R. V.] kuriuo įgyvendinamas visiškas suvokėjo nebuvimas. *Différance* suformuoja rašto struktūrą (Деррида, 2012c, p. 356).

Taigi būdami vienas šalia kito žodžiai ~~*différence*~~ *différance* sugestijuoja mintį, kad prie analizuojamojo vienu metu reikia priartėti iš kelių pozicijų, kad jis būtų išsaugojamas bei ardomas ir kad būtų išlaikoma bei atskleidžiam jo įvairovė (Деррида, 2007b, 35–36). Todėl *skirmsas* taip pat reiškia netapatumą ir trūkumą. Tad raštas Derrida filosofijoje yra netapatus ir taip pat turintis koki nors, tikriausiai prasmės trūkumą. Tai parodoma ir audiovizualiniais meno kūriniais. *Rašant-vaizduojant* kažkas visuomet lieka neatskleista. Tad *skirmsas* atsiranda (kino)filmą stebint žiūrovui. Anot Jampolskio, žiūrovas yra skatinamas lyginti savo ir ekrane matomą tikrovę, lyginti abu veidus: savo ir *kito*, regimo ekrane. (Ямпольский, 1994, p. 48). Taigi ekrane matomame *rašte-vaizde*, pasirodantys veidai, daiktai ir vaizduojamos gyvenimo situacijos tarsi susipina su anksčiau žiūrovo vizualiai patirtu pasauliu. Tarp ekrano ir žiūrovo lieka jungiantis ir tuo pačiu metu skiriantis *skirmsas*: pasirodydamas jis atskiria žiūrovo suvokiamą tikrovę nuo matomos ekrane. Tad *skirmsas* atsiranda iš tikrovės, kuri suvokiama kaip tariamai absoliuti ir nekvestionuojama pradžių pradžia. Derrida kelia prielaidą, kad *skirmsas* yra tarp empiriniu būdu patiriamo pasaulio ir šio patyrimo atvaizdavimo (Деррида, 1999a, p. 209).

Iser'is taip pat analizuoja *žaismą* skatinantį *skirmsą*. Jis atkreipia dėmesį į Niklas'o Luhmann'o Derrida dekonstrukcijos kritiką ir *skirmsą* aiškina kaip nenustatantį *sistemas*. Anot Iser'io, *skirmsas* tik detalizuoja ir išplečia *sistemas* galimybes nustatyti pačią save. Dėl šios priežasties *skirmsas* nėra perskyra. Jis veikia ir kaip skiriantis, ir kaip siejantis atskirtuosius. Tokie priešingi veiksmai yra kaip atskirų *elementų* nurodymai vieni kitiems. Būtent todėl *skirmsas* niekada neišnyksta, o pati *elementų* priešprieša atsiranda peržengus ribas (Iser, 2002, p. 206). Taigi

skirsmo pasirodymas priklauso nuo ženklų funkcijos (Деррида, 1999a, p. 54). Dėl *skirsmo* tikslingumo ir funkcionalumo dekonstrukcija parodo *sistemas* skirtumus, kurie tarpusavyje keičiasi ir sukelia netikėtai atsirandančią ir nykstančią savotišką grandininę reakciją. Šiuo atveju galima sutikti su Baranovos pastaba, kad, priešingai nei skirtumas, *skirsmas* yra nefiksuotas, atsirandantis ir klaidžiojantis laike. *Skirsmo* metu visi *sistemas elementai* egzistuoja kaip tarpusavyje atsiskyrę. Dėl to pats *skirsmas* tuo pačiu metu yra kaip analizuojamos *sistemas* struktūra ir iš jos atsirandantis judėjimas (žr. Baranova, 2006, p. 51–52). *Skirsmas* juda struktūra, ją apibūdina. Tai leidžia akcentuoti, kad jokie laikini procesai negali būti pabaigti. Pasak Derrida, laikas yra iki begalybės besitęsiantis atskaitos intervalas (pranc. *différance* = *differrement*):

[...] *skirsmas* žodžius gali užkelti vieną ant kito [...] ir taip žaisti iki sunaikinimo, iki begalybės. [...] Taip eidami nuo vieno nustatyto link kito mes vienu metu pereiname nuo begalinio nenustatymo iki begalinio nustatymo. Tai parodo minties grandinę (Деррида, 1993b, p. 54).

Kaip pažymi Epštein'as, Derrida išplėtotas tiek *skirsmo*, tiek dekonstrukcijos nenutrūkstamumas, gretintinas su istorijos pabaigos sindromu, kuris plito ne tik XX a. antroje pusėje, bet ir paskutinį amžiaus dešimtmetį Vakarų filosofijoje (Эпштейн, Тульчинский, 2006, p. 114)²⁹. Tad šiuo atveju istorijos pabaigos sindromas gali būti apibūdinamas kaip siekis pasistatyti paminklą kaip pabaigos ženklą, kuriuo atsiribojama nuo ankstesnės istorinės valios: tai lyg pasitraukimas amžinybės link, – ten, kur vėl gali būti laukiama naujos pabaigos.

Nors *žaismas* žymi procesualumą, kurio rezultatas atidedamas ateičiai, tačiau pasirodant *skirsmui elementų* priešybės nenaikinamos ir yra skatinamos diferenciacijos proceso (žr. Деррида, 2007b, p. 60). Pastebėtina, kad šį priešybių nepanaikinimo gestą Derrida akcentavo jau šioje disertacijoje analizuotame Hegel'io *aufhebung* ir savo *différance* kritikoje (žr. te pat, p. 47, 146–147).

Siūlė ir randas. Nors rašydamas apie kalbą Derrida reikšmingesnį laiko antrąjį opozicijos dėmenį – garsas / tyla, balsas / raštas, būtis / nebūtis ir t. t., – tačiau šiuo atveju svarbiausia ne priešprieša, o sąveika, kuri lemia begalinį su *skirsmu* egzistuojantį *žaismą*. *Skirsmas* tampa akivaizdus, kai į dekonstruojamą *sistemą* integruojami kitos giminingos / priešiškos *sistemas*

²⁹ Istorijos pabaigos klausimą savo chrestomatiniame veikale EUROPE: HISTORY (EUROPA: ISTORIJA, 1997) plėtoja Norman'as Davies. Jis teigia, kad istoriją kvestionuoti ryžosi postmodernizmo koncepcijos, keliančios istorijos pabaigos nuojautą. Davies pažymi postmodernizmo, Foucault bei Derrida filosofijos ryšį (Davies, 2008, p. 26). Kritikuodamas Derrida autorius konstatuoja, kad dekonstrukcijai istorija tėra mąstymo apie pasaulį priemonė ir kad ji reikalinga tik tiek, kiek leidžia iliustruoti mintis ir idėjas (žr. ten pat, p. 1069). Pats Derrida neslepia panašių, savo plėtojamos dekonstrukcijos tikslų (Derrida, 2006a, p. 117; Деррида, 2006b, p. 29–30). Bandydamas apmąstyti *sistemas* istoriją filosofas „atitrūksta“ nuo jos prasmių ir verčių.

elementas(ai). *Skirmsas* nėra baigtinis, todėl jis palieka neužfiksuotus, judančius *randus* (pranc. *cicatrice*) arba *siūles* (pranc. *suture*)³⁰ (žr. Žukauskaitė, 2001, p. 31), kurie dėl savo mobilumo neleidžia nustatyti *skirsmo* kilmės. Derrida teorijoje *randas* arba *siūlė* yra ne fiksuotas ženklas ar absoliutus faktas, o *skirsmo* žymė, (Derrida, 2006a, p. 140). *Siūlė* pati kelia klausimą, kas ji yra iš tikrųjų. Ji tik pasirodo, bet nėra atskleidžiama, nes priešingu atveju ji įvardintų *skirsmą* ir priartėjusi prie pagrindo apgaulės (apie tai, kas jis: pagrindas tikrai yra, o tai reiškia, kad jokių būdu nėra) viską gražintų į *logosą*. Tad remiantis Derrida ir jo filosofiją aiškinančia Žukauskaite (žr. Derrida, 2006, p. 18, 20; Žukauskaitė, 2001, p. 17) galima pastebėti, kad dekonstruojant numatomi konfliktiški *elementų* santykiai ir sąmoningas ženklų *sistemas* kaip absoliučios tiesos neigimas, išryškinamos priešingybės, sugriauinama normų hierarchija ir neutralizavus *sistemas* tikslus paliekamos *siūlės*. *Skirmsas* nusako tiriamojo *sistemas* arba *elementų* kitoniškumą, kuris išryškėja dėl šalia esančių *elementų*. *Skirsmą* galima parodyti vienu metu dekonstruojant kelias *sistemas* – meno kūrinį.

Diseminacija ir parašas. Derrida savo filosofijoje plėtojo ir grindė *diseminacijos* (pranc. *dissémination*) idėją. Dekonstrukcijoje *diseminacija* vyksta tuomet, kai ženklas išreiškia ne realybėje egzistuojantį daiktą, bet kitą ženklą. Šiuo atveju vyksta ženklo reikšmių išbarstymo, išskaidymo ir surinkimo procesas (t. y. *diseminacija*) (žr. Деррида, 2007b, p. 24–45; Dessons, 2005, p. 154). Apie tai Derrida rašo:

Diseminacija nėra pirmapradė, negali būti centrine ar baigtine raiška arba tiesos vieta. Priešingai – ji žymi nepirmapradiškumą, tuščią vietą, kuriai negalima suteikti prasmės; vietą, padidintą papildomais žymenimis, arba vietą, užpildomą *žaismu* iki begalybės (Деррида, 2007a, p. 563). *Diseminacijos* pasirodymas yra susijęs su kalbos išore (Деррида, 2012c, p. 285). *Diseminacija* – tai rašto supratimas (ten pat, p. 358). *Diseminacija* išnyksta iš vieningos prasmės horizonto (ten pat, p. 366).

Tad šiuo atveju galima teigti, kad *diseminacija* yra procesas, kurio metu ženklai persipina tiek lengvai bei akivaizdžiai, tiek ir keliais lygmenimis. Šie ženklai nėra hierarchiški ir konkuruoja tarpusavyje. Jie viename lygyje egzistuoti negali (žr. Деррида, 2007a, p. 349–451; ir žr. Zlomislić, 2007, p. 129–139). *Diseminacija* iš dalies žymi ir skirtingų ženklų prieštarumą (Деррида, 2007a, p. 403). Šioje disertacijoje galima teigti, kad ***diseminacija labiausiai pastebima eksperimentinio meno kūryboje, kur nesiekdamas imituoti jau esančios tikrovės menas pakartoja tik jos ženklus. Juos sukeičiant, sujungiant ir taip išbarstant iki begalybės***

³⁰ Sąvoką *siūlė* pirmasis pradėjo taikyti Lacan'as. Skirtingi reiškiniai turi *siūlę* arba *randą*, kuris lieka nuo jų susikirtimo, sukabinimo arba susiuvimo.

diseminacija veikia tarsi paties kūrinio kompensacija: kūrinio norima ką nors pasakyti, bet prasmė išsprūsta ir nepasirodo. Todėl bet koks kūrinys atsiradęs ženklas nurodydamas į kitą ženklą praranda savo įprastą pirminę reikšmę. **Diseminacija** vyksta tuomet, kai į visumą jungiami skirtingų kontekstų ženklai ir kai susikerta meninės tradicijos, tendencijos, viena kitai prieštaraujančios kūrybinės praktikos. Būtent kūrybinių praktikų prieštaravimas ne tik dezorientuoja kūrinio skaitytoją-žiūrovą, bet ir yra susijęs su klaidos bei parašo idėja.

Diseminacijos procesas ypač aktualus videomeniui. Anot Derrida, videomenas turi būti suvokiamas kaip hibridinė sistema, atstovaujanti „tarp“ kategorijai. Videomenas traktuojamas kaip *signifikantas*, sudarytas iš daugybės kitus ženklus žyminčių direktyvų. Šiomis direktyvomis verčiama patirti kūrinio skaitymo-žiūrėjimo „klampumą“ (žr. Derrida, 1990). Videomenas, būdamas netolygus *signifikantas*, pirmiausia gali būti suvokiamas kontrdialogo su kinematografija kontekste. Kinematografijos atveju videomenu kaip ir eksperimentiniu kinu laužoma nusistovėjusi ženklų vartojimo tradicija. Videomeno kūrėjai eksperimentuoja su ženklų tarpusavio ryšiais, keisdami nusistovėjusį ir visuotinai priimtą ženklo turinį. Taip ženklo turinys pirmiausia gali pasirodyti esąs sukonstruotas adekvačiai vyraujančioms vaizdavimo, šiuo atveju kino sistemoms. Tačiau žaismo metu atskleistas jo ryšys su kitu ženklu rodo, kad ženklų turiniai yra sukeisti t. y. prasmės yra išbarstytos. Remiantis dekonstrukcijos logika pastebėtina, kad ženklų prasmės sukeičiamos ir išbarstomos ne tik linijiniu būdu. Prasmės sukeitimo ir išbarstymo procesas primena netaisyklingą tinklą. Šis netaisyklingas tinklas ir yra vadinamas nenuosekliai ir netikėtai vykstančia *diseminacija*. Būtent *diseminacijos* nenusipėjamumas lemia dar didesnę ir kokybiškesnę videomeno kaip eksperimentinės pasitelktos maištauti sistemas, atitrūkimą nuo logoso, šiuo atveju nuo kinematografijos. Videomeno kaip *diseminuotos sistemos* idėja rodo, kad tai, kas kinematografijoje yra suvokiama kaip periferija arba kaip netinkama ženklų grandinė, videomeno kūryboje tampa pagrindu, kuriam jungiantis su kitomis eliminuotomis grandinėmis sudaromos palankios sąlygos atsirasti ir plėtoti *diseminacijai*.

Para-logosą atitinkanti ir priešinama kinematografijai kūryba gali kompromituoti ženklus ir jų prasmes. Toks kūrinys gali pasirodyti kaip numanomas, tyčinė / netyčinė, kūrinio / ženklo, turinio / formos pakeitimas / pakitimas, vadinamas klaida. Jei kūrinys yra nuorodų į senesnius kūrinius, kurie kartojo klaidą, kol ji netapo metodiškai ir sąmoningai naudojama, tuomet klaida tampa parašu. Jei klaida atliekama / padaroma tik vieną kartą, ji su parašu nesiejama. Anot Derrida, klaidos atlikimo momentas negali būti vadinamas parašu (žr. Деррида, 2012c, p. 17, 37, 43–48, 373–374). Parašu žymimas įvykęs momentas ir pasirašiusiojo vardas, nors dabartyje

pasirašiusysis jau nebeegzistuoja (žr. Деррида, 1998, p. 104,112; 2012a, p. 37–43; 2012b, p. 17, 48, 373–374). Šioje disertacijoje *parašas* traktuojamas kaip *sistemos* arba jos dalies pokyčių pradžia, siejama su *klaida*. Tik nuosekliai kartojant *klaidą* galima pamatyti jos pirmąjį atlikimą ir suteikti jam *parašo* statusą. Kuo dažniau ir kuo ilgiau *klaida* yra kartojama, tuo sunkiau nustatyti *parašą*. Todėl *parašas*, kaip ir *archi-pėdsakas* ne visada yra aiškus, t. y. jis yra hipotetinės kilmės (žr. Деррида, 2012b, p. 96–99). Akcentuojant dekonstruojamos *sistemos* trūkumus *klaida* yra kartojama sąmoningai. Tai daroma tuomet, kai tampa įmanoma skaidyti pamatinius ženklus ir sukelti *sistemos* savidekonstrukciją. Kai *klaida* įsitvirtina ir sukelia *sistemos* savidekonstrukciją, ji panašėja į rekonstrukciją ir ieško nuorodų į hipotetinę savo atsiradimo pradžią. Vadinasi, *klaida*, tapdama naujos *sistemos* susidarymo priežastimi, pati verčia ieškoti *parašo*. Taigi *klaida* lemia naujos struktūros atsiradimą, o *parašas* žymi hipotetinę tos *sistemos* pradžios autorių.

Videomene *parašo* statusas keičiamas kitų kūrybos sričių paliktais *parašais*, pavyzdžiui: videomeno keičiamas kino ar tapybos. Taigi videomeniui kartais būdingas tik *parašo efektas*, nes ši sritis yra ypač intervizuali bei intertekstuali. Videomenas nėra nei grynas kinas, nei gryna tapyba, todėl jo prigimtis susieta su tam tikra tarpine būtimi arba tarpinės būties galimybe, lemiančia *parašo efektą* (žr. Plate, 2003, p. 110, 123). Pasirašiusiojo nebuvimas dabartyje yra savotiškai kompensuojamas pasitelkiant *parašą* arba *parašo efektą*.

1.2.4. (Archi)pėdsakai, medijų pėdsakai ir (archi)centrai

Pėdsakas ir archi-pėdsakas. *Pėdsakai*, kurie suvokiami kaip tiriamos *sistemos* / objekto kilmės ženklai, atsiveria per *skirsmą*. Jungdamiesi tarpusavyje *pėdsakai* atskleidžia nepastebėtą, neužfiksuotą, nežinomą ir užmirštą tiriamojo praeitį / atmintį. Anot Derrida, *pėdsakas* yra nemotyvuotas ir niekieno nereglamentuotas:

Bendroji nemotyvuoto *pėdsako* struktūra tos pačios galimybės ribose susieja santykio su kitu struktūrą, įlaikinimo procesą ir kalbą kaip raštą taip, kad juos atskirti galima tik abstrahuojant. [...] *pėdsakas* yra begalinis savo paties tapsmas nemotyvuotu [...] (Derrida, 2006a, p. 67) [*pėdsakas* yra tai, kas jau užrašyta – R. V.]. [...] *pėdsakas*, apie kurį kalbame, nėra labiau „natūralus“ (jis nėra žymė, natūralus ženklas ar rodiklis [...]) nei „kultūrinis“, nėra labiau fizinis nei psichinis, biologinis, nei dvasinis. *Pėdsakas* yra tai, dėl ko galimas ženklo tapsmas nemotyvuotu (ten pat, p. 68).

Atsiveriant *skirmsmui* pradedama demonstruoti *sistemos* struktūrą, kurioje nuolat atsiranda *pėdsakai*. Tai rodo, kad *sistema* ir *raštas-vaizdas* yra intertekstualūs. *Raštas-vaizdas* tampa

polisemantišku, nes *pėdsakas* atsiranda ir nyksta vienu metu. „Raštas yra *žaismas* kalboje“, – teigia Derrida (žr. ten pat, 70). Anot jo, *pėdsakas* turi būti suvokiamas kaip visų alternatyvių skirtumų galimybė, kurią ankstesnė *logocentrinė* epocha laikė pirmaprade. *Pėdsaku* ir jo santykiu su atmintimi kuriama dabarties patirtis (Деррида, 2007b, p. 18). Galiausiai *pėdsakais* rekonstruojama praeitis / atmintis ir atskleidžiama tiriamojo kilmė / pamatas – *archi-pėdsakas*. Čia *archi-pėdsakas* yra hipotetinė *pėdsako* ir taip pat visos *sistemos*, t. y. viso *archi-rašto* (*archi-rašto-vaizdo*) kilmė. Taigi *archi-raštas* (*archi-raštas-vaizdas*) traktuotinas kur kas plačiau nei grafinis prasmės reiškimas. Apie tai Derrida teigia:

Archi-raštas veikia ne tik grafinės išraiškos formoje bei substancijoje, bet ir negrafinės išraiškos formoje bei substancijoje (grafine ar kokia kita prasme), bet ir [...] susieja turinį su išraiška, nesvarbu, ar ši būtų grafinė ar ne [...] (ten pat, p. 82).

Archi-raštas hipotetinis yra todėl, kad tikslios jo reikšmės praeities laike ir fundamentalios tiriamojo kilmės nustatyti negalima. Dekonstrukcija skatina ieškoti *archi-pėdsako*, kuris kvestionuoja ne tik *sistemos* kilmę, bet ir jos esmę bei struktūrą. Anot Derrida, šis kvestionuojantis *pėdsakas* gali būti nukreiptas link metafizikos ir todėl filosofas kartais nubraukia priešdėlį *archi* (~~*archi*~~*pėdsakas*) (Деррида, 2000b, p. 321). ~~*Archipėdsakas*~~ rodo, kad pirmosios prezentacijos nusakyti negalima. Dėl šios priežasties hipotetinė kilmė nėra *sistemos* pradžia, bet ji gali būti reprezentaciją skatinanti atsirasti galimybė. *Sistemos* pradžioje *reprezentacija* kartojama ir įsivaizduojama tol, kol pats kartojimas ir įsivaizdavimas įtvirtinamas kaip *reprezentacija* (Деррида, 2007b). Būtent todėl dekonstrukcijos metu iškeliamais *pėdsakais* pateikiamos nuorodos į *archi-pėdsaką* kaip *reprezentaciją* ir susitarimą dėl to, kas yra pradžia. *Pėdsakas* – tai aktualus praeities ženklas, leidžiantis įrodyti analizuojamo reiškinio / objekto kilmę. Atsiradusiu *pėdsaku* nurodoma į kitą *pėdsaką*, o šiuo į dar kitą, kol pasiekiamas *archi-pėdsakas*, leidžiantis *sistemos* dalį pavadinti *archi-raštu*:

[...] *pėdsakų žaismas* būtinas, kad numanomas pasirodytų kaip raštas, egzistuojantis iki to, ką iš tikrųjų vadiname raštu, t. y. kažkokiu *archi-raštu* be savo pradžios. Atsirandančios potencijos ir retencijos *pėdsakų* sintezę [...] siūlau vadinti *archi-raštu* ir *archi-pėdsaku* (Деррида, 2012, p. 36–38).

Plėtojant *sistemos žaismą*, priklausomai nuo jo krypties palaipsniui parodoma vis sudėtingesnė *sistemos* sandara, galinti atskleisti *archi-pėdsakus*. ***Archi-pėdsaku pėdsaką vadinti galima tuomet, kai visos sistemos struktūra daugiau ar mažiau tampa numanoma. Nors analizuojant privalu siekti archi-pėdsako, nes neišsiaiškinus sistemos kilmės ji pati bus suvokta***

paviršutiniškai, tačiau *archi-pėdsakas* niekada nebūna baigtinis, nors hipotetinis *archi-pėdsakas* galutinai parodomas tik baigiant analizuoti. Beja, *pėdsako* idėja gimsta apmąstant laiko tarpą tarp ženklo ir jo žymimojo. Kai laiko tėkmėje naudojamas ženklas atstovauja kitų ženklų *sistemai*, pvz., vaizdų kalbai, jis virsta žyminčiojo *pėdsaku* (Деррида, 2007b, p. 60). Būtent dėl *pėdsako* žodis arba vaizdas praranda ryšį su savo žyminčiuoju objektu / reiškiniu, taip pat užmirštama, kad objektas / reiškinys lėmė žodžio atsiradimą.

Pėdsako ir *archi-pėdsako* analizę galima apibendrinti teigiant, kad dekonstruojamoje *sistemoje* veikia nemotyvuoti *pėdsakai*, kurie pastebėti ir atsivėrę beveik tuo pat metu per *žaismą* pateikia nuorodas į *archi-pėdsakus*. Pirmapradžio rašo nebuvimas yra kompensuojamas ne *pėdsakų*, bet *archi-pėdsakų žaismu* – tokiu būdu parodomas *archi-raštas*. O *archi-raštas* leidžia apibūdinti *sistemą*, kuri veikė iki *dabarties logocentrinės* tradicijos.

Medijų *pėdsakai*. Interviu apie medijų kultūrą metu Derrida užsimena apie galią, kuri atsiranda stebint vaizdus ekrane. Pavyzdžiui, kalbėdamas apie tiesioginės TV žinių transliaciją Derrida konstatuoja, kad ekrane veikia *etnocentrinė* galia (Derrida, 2002, p. 4–5). Ši galia labiausiai grindžiama medijų *pėdsakais*, kurie dabartiniuose kūriniuose svarbios galios neturi³¹. Aptardamas medijų *pėdsakus* audiovizualinėje kultūroje Derrida pastebi, kad *pėdsakai* patys save generuoja ir taip kuria savo dirbtinę, nesusijusią su „gamta“ tikrovę. Derrida argumentuoja:

[...] Tikrovė pati rodo, kad yra padaryta. Nors ji nekelia klausimo, kaip padaryta, tačiau ji (tikrovė) nėra duotybė. Ji – produktas, [...] performatyviai interpretuojamas per begalę *aparatus* [šiuo atveju *aparatas* atitinka Baudry koncepciją (žr. Baudry, 1986; Williams, 2009b, p. 109; Arlauskaitė, 2010, p. 45) – R. V.]. Netikrumas ir dirbtinumas veikia siliaktyviai ir hierarchiškai [...] (Derrida, Stiegler, 2002, p. 3).

Tai, kas yra dirbtina, susilieja su tuo, kas yra tikrovė kaip duotybė. Šiuo atveju nėra įmanoma atskirti kelių tikrovių – tikros ir dirbtinės –, kaip ir, anot Derrida, negalima atskirti ekrane matomų patirties kopijų ir patirčių, kurias žiūrovas išgyvena / išgyveno savo tikrovėje. Kadangi skirtingos tikrovės susilieja taip pat kaip ir patirtys, todėl ir medijų *pėdsakai* ekrane yra susilieję su bet kokia tikrove. Šie *pėdsakai* panašūs į netekusį galimybės ką nors pasakyti balsą³². *Pėdsakais* tik pateikiamos nuorodos į kažkada iš tikrųjų egzistavusią mediją, pavyzdžiui, pasitelkiant *pėdsakus*

³¹ Šiuo atveju *etnocentrizmas*, kaip ir *fonocentrizmas*, nėra priešinami *logocentrizmui*. Jie abu atstovauja tam pačiam *logosui* kaip *centrui* (žr. Derrida, 2006a, p. 134, 163).

³² Galios netekę balsai veikia tarsi slopstantis aidas ar balsas, netekęs savojo šeimnininko ir pasirodantis kaip iškreiptas „balso balsas“. Tad šiuo atveju galima sutikti su Derrida teiginiu, kad „balsams, išleistiems į pasaulį, suteikiamas dirbtinas, savigeneratyvus gyvenimas“ (Derrida, Stiegler, 2002, p. 102). Toks gyvenimo įvardijimas reiškia, kad balsai „gyvena“ autonomiškai, priklausydami tik patys sau ir nuo savęs.

galima demaskuoti knygą. Stebint vaizdą ekrane įmanoma atgaline kryptimi grįžti iki rašytinio teksto: kinas → fotografija → tapyba → rašytinis tekstas. Tikėtina, kad šiuo būdu tarsi į tikrąjį pasaulį grįžtama nuolatos stebint vaizdus ekrane. Grįžimo kryptis nebūtinai linijinė: ji gali būti dinamiškai kintanti ir sudaranti tinklą. Ekrane užrašomų *tekstų* aliuzijos į knygos tekstą rodo, jog keičiančiu raštą vaizdu, žymimas ir paslėptas ženklų arba kūrinių turinys, ir objektas. (žr. Derrida, 2006a, p. 125). Galima teigti, kad minėta kryptis nuo kino iki rašytinio teksto – tai vaizdo prilyginimo raštui kryptis, kuria papildoma anksčiau šioje disertacijoje pagrįsta *rašto-vaizdo* idėja. Kiekviena filmo dekonstrukcijos metu demaskuojama medija yra suvokiama kaip dabar jau nebeegzistuojančios *sistemos pėdsakas*. Ekrane pasirodantis vaizdas gali būti traktuojamas kaip *kultūros tekstas*, rašto *pėdsakas* ir kaip išnykusio rašto žymė. Šiuo atveju aptarta tokia kryptis: kinas → fotografija → tapyba → rašytinis tekstas (gali būti keičiama į – kinas) → fotografija → tapyba → ~~rašytinis tekstas~~. Nubrauktais žodžiais ~~rašytinis tekstas~~ žymimas išnykęs raštas, t. y. rašytinis tekstas, dažniausiai esantis knygoje, filme realiai neegzistuoja ir pasirodo pasitelkiant nemotyvuotą arba intencionalų *pėdsaką*. Šiuo simboliniu užbraukimo gestu yra plėtojama abipusis rašto *pėdsako* ir kino medijos ryšys, kuris lemia raiškoje atsirandantį netapatumą (taip pat žr. Деррида, 2007c, p. 111–112). Rašytinio teksto pažinimo kryptis (kinas → ~~rašytinis tekstas~~) rodo, kad vaizdų *sistemą* lėmė ankstesnės medijos, kurios ir pasirodo *pėdsakais*, pateikiančiais nuorodas į pirminį raštą, ir *archi-raštą*, t. y. į ~~rašytinio teksto~~ išnykimą. Tad ekrane pasirodančiais knygos – ~~rašytinio teksto~~ – *pėdsakais* taip pat žymima rašto istorija ir leidžiama iš naujo patirti praeitį. Praeitis dabartyje pasirodo skaitant ekrane matomame *rašte-vaizde* esantį naratyvą.

Remiantis Elsaesser'iu ir Buckland taip pat paminėtina, kad šia dekonstrukcija yra mokoma suvokti ekrane pasirodančią praeitį, o ekrano grafiniuose *elementuose* – brėžiniuose, schemose, titruose ir t. t. – rašto *pėdsakai* yra itin akivaizdūs: pavyzdys galėtų būti Peter'io Greenaway filmai (žr. Elsaesser, Buckland, 2002, p. 134–140). *Pėdsakų žaismas* taip pat greitina arba lėtina laiką, per kurį pasiekiamas ~~rašytinis tekstas~~ bei *archi-pėdsakas*.

Rašte-vaizde pasirodantys *medijų pėdsakai* veikia kaip iliuzija, kuri stiprinama siekiant tam tikro išankstinio autoriaus tikslo ir yra naudojant *žaismą* demaskuojama. **Derrida medijų pėdsakus skirsto į keturias grupes: medijų lydimuosius, mirusiuosius, nuodinguosius ir gydančiuosius** (žr. Деррида, 2007c, p. 120). *Lydimaisiais medijų pėdsakais* gali būti įvardijami tie, kurie sukuria ženklus, įrodančius kino arba „video“ ir kitų medijų ryšį, lemiantį kino *archi-pėdsako* atsiradimą, pavyzdžiui, ekrane tarsi ranka užrašant titrus sukuriamas rašymo ant popieriaus įspūdis; raštu parodoma, iš kur kino arba „video“ yra atsiradęs – pvz., iš rašytinio teksto. **Mirusieji medijų**

pėdsakai yra sąlygojami filmo estetikos. Jais nesiekama, bet gebama pateikti nuorodas į kitas medijas kaip *archi-pėdskus*: šios nuorodos arba žymėjimas priklauso nuo to kaip jas suvokia žiūrovas. **Nuodingieji medijų pėdsakai** būdingiausi eksperimentiniam kinui. Dėl jų kūrinio forma tampa panaši į kitų medijų. Nuodingumas suvokiamas žvelgiant ne iš eksperimentuotojų, bet iš kino tradicijos puoselėtojų pozicijos, pavyzdžiui, paveikslinis, tapybiškas eksperimentinio kino filmo vaizdas yra artimas vaizduojamajai dailei. Tačiau nuodai nevisada yra vienodi. Tai, kas nuodinga vienai *sistemai*, gali būti visiškai nenuodinga kitai. **Gydantieji medijų pėdsakai** lemia įtaigą. Jie kuria intrigą, sukausto žiūrovą; pasirodo kaip įvairių tarpusavyje nekonkuruojančių, bet vienas kitą papildančių *pėdsakų* grandinė.

Pharmakon ir medijų pėdsakai. Šiek tiek plačiau derėtų pakomentuoti *nuodinguosius* ir *gydančiuosius medijų pėdsakus*. *Gydantieji* ir *nuodingieji pėdsakai* yra glaudžiais susiję abipusiu ryšiu (nuodas $\longleftrightarrow$ vaistas). Šie abu žodžiai yra Derrida aiškinamo *pharmakono* termino dėmenys. *Pharmakono* sampratą Derrida plėtoja kalbėdamas apie Platono terminą *pharmakos* (φαρμακός), kuris turi ir „aromato“ reikšmę (Platonas, 1995, p. 121). Analizuodamas Platono FAIDRE, Derrida rašto sąvoką aiškina kaip atminties ir išminties vaistą (*pharmakoną*) ir kaip nuodą (*pharmakoną*). Pats savaime raštas yra dviprasmis. Apie šią dviprasmybę Derrida svarsto taip:

[...] Raštas pasirodo kaip *pharmakonas*, [...] demonstruodamas paklusnumą ir nerimą kaip iššūkį sau pačiam (Деррида, 2007a, p. 115). *Pharmakonas* yra *logoso* struktūros dalis (ten pat, p. 146). [...] Jo kokybę sąlygoja vidinis nesuderinamumas, [...] tai netapatumas, kuris atsisuka prieš jį patį [...]. Sąvokos *pharmakonas* reikšmės tarpusavyje nedera, tačiau tikrojo gėrimo [*pharmakono* – R. V.] reikia sulaukti [...] ir nusipelnyti [t. y. sulaukti ir nusipelnyti *pharmakono* kaip žinojimo, kaip prasmės atsiskleidimo – R. V.] (ten pat, p. 149). *Pharmakonas* rašte visada atsiranda kaip skystis. Jis įsigeria ir prateka vidumi. Pirmiausia savimi pažymi vidų, o vėliau – užtvindo ir užgrobia [...]. Skystis – tai *pharmakono* stichija, [...] kuri pirmiausia įsiliesia į švarų *tekstą* kaip į vandenį, o paskui jį [„vandenį-tekstą“ – R. V.] užnuodija (ten pat, p. 191). Tad ką turėtų reikšti *pharmakono* sąvoka? Tai, kad jis kilęs iš velniško kerėjimo arba yra naudojamas kaip vaistas prieš panašius kerus (ten pat, p. 515). *Pharmakonas* nulemia mirtį ir tiekia kraują negyvėliui. *Pharmakonas* taip pat reiškia aromatą [...] be esmės [...] kaip stebuklingas gėrimas be substancijos (ten pat, p. 179).

Derrida sampratoje *pharmakonas* yra neapčiuopiamas, nuolat pratekantis ir dvilypis. Šioje disertacijoje jis traktuojamas ir sklindantis iš išorės – autoriaus ar *skaitytojo-žiūrovo* – į *rašto-vaizdą* ir jame veikiantis. Šis neapčiuopiamasis vienu metu nuodija, o kitu metu teikia gyvybę – gydo (taip pat žr. Žukauskaitė, 2001, p. 39–40). Todėl *rašto-vaizdo* kaip meno kūrinio prasmė

visada suvokiama skirtingai, nes šis suvokimas priklauso nuo atsiminimų apie tai, kas buvo iki patiriamo *rašto-vaizdo*, kas buvo iki apsinuodijant arba išgyjant.

Prieštarinai vertinamas *pharmakono* terminas Derrida teorijoje išskiriamas ne tik dėl Platono tekstų svarbos ir siekio diskredituoti tiriamąjį *tekstą*. Anot Urbonienės, versdamas šį terminą iš senovės graikų kalbos Derrida svarbiomis laiko abi – vaisto ir nuodo – reikšmes (Urbonienė, 2011, p. 123–125). Šio termino dvilypumu demaskuojamas tas, kuris nenori pasirodyti – magas – valdantis *pharmakoną* – arba bent jau leidžiama teigti, kad aktualiai nepasirodantis iš tikrųjų yra *teksto* viduje. Apie tai Derrida rašo:

Sąvoka *pharmakos* reiškia „žmogų magą“ [...], gydymo priemonę, nuodą, dažą, tačiau visada magiška prasme (p. Деррида, 2007a, p. 515). [...] dar iki aiškaus rašto įsivaizdavimo, [...] jau egzistuoja įtarimai *pharmakono* užkrėtimu. Tikras vaistas, atsiradęs atliekant mokslinius bandymus, yra vartojamas empirinėje tikrovės praktikoje griežtai ir pagal receptą jo vartojimą kontroliuojant [...] (ten pat, p. 86).

Tad naudojant *pharmakoną* skatinama dvejopai *skaityti-žiūrėti raštą-vaizdą*, bei įtarti, kad prasmė gali būti užnuodyta³³ (suklastota). Šios disertacijos kontekste manytina, kad *pharmakonas* *rašte-vaizde* pasireiškia kartojant *medijų pėdsakus*. Kartojant atskleidžiamas tikslas nuodyti arba gydyti. Priklausomai nuo filmo audinio ir intencijos gali pasirodyti keli *medijų pėdsakai*. Jie gali pasirodyti vienas po kito ir būdami vienas už kitą aktyvesni arba pasyvesni gali tarpusavyje konkuruoti.

Neseniai filme matyti *pėdsakai* čia pat gali pradėti save neigti ir kaip *pharmakonas* dviprasmiškai veikti. Tokiu atveju *medijų pėdsakų* priešprieša būna sąlygota skirtingų meno programų. *Pėdsakais* įrodomas santykis su kitais *pėdsakais* ir su visa kūrinio sistema. *Medijų pėdsakai*, pasirodydami bandant suvokti kūrinį, atskleidžia žiūrovo tikslus ir jo poziciją dėl vieno ar kito (video)meno arba kino kūrinio.

Centro ir archi-centro idėja. Vienas iš pagrindinių dekonstrukcijos tikslų yra suprasti ir įvardinti analizuojamos sistemos centrą. Suprasti *raštą-vaizdą* ir įvardinti jo veikimo principus reiškia identifikuoti centrą, bei sistemos struktūrą. Sistemos struktūra ir centras yra identifikuojami aiškinantis, koks yra *raštas-vaizdas* ir kaip jis veikia. Centras įvardijamas destabilizuojant sistemą (žr. Derrida, 1993b, p. 223–240). Kaip identifikuojamas centras, aiškina Derrida, teigdamas, kad atliekant filosofiją sudarančių elementų decentralizaciją atskleidžiamos numanomos ir nenumanomos filosofijai nepriklausančios sistemos (žr. Derrida, 1982, p. 348–359). Šiuo atveju

³³ Prancūzų kalboje, kuria Derrida rašė daugiausia, žodis *poison* taip pat turi tas pačias dvi reikšmes – „nuodas“ ir „vaistas“.

kyla galimybė atsirasti *centro centriui* ir pačios *sistemos* struktūros atsiskyrimui. *Sistemos*, šiuo atveju filosofijos, *centras* priklauso kitai, pavyzdžiui, literatūros *sistemai*. Tokia necentriško *centro* samprata atsiranda iš Derrida iškeltos *logocentrizmo* ir *logos* idėjos. Tad galima dar kartą priminti, kad Derrida filosofijoje *logocentrizmas* – tai *logos* kaip žodis arba garsas, esantis mokymo, žinių, proto *centre*. Net kalbėdamas apie raštą Derrida savo mintyse visada išlaiko kitą *centrą*, t. y. *logocentrizmą*, esantį iki rašto arba už jo.

Nurodžius *sistemos centrą* aiškėja tai, kaip veikia pati *sistema*, jos struktūriniai *elementai*, tarpusavio ryšiai ir jungtys (*skirsmas*). Tačiau nustačius analizuotos *sistemos centro* struktūrą, vėliau gali kilti ir *centro* struktūros *centro* klausimas. Analizuojant Derrida dekonstrukciją kyla idėja, kad *centro* struktūros *centras* yra kitoje *sistemoje*, *tekste*, *rašte-vaizde* ir jo struktūra yra kitokia. Identifikavus necentrišką *centrą* galima įsitikinti, kad dekonstrukcijos procesas nėra baigtinis ir kad būtent tuo pati dekonstrukcija yra vertinga, kaip ir nuolatinis įtarimų ir struktūriškumo bei sistemiškumo klausimų kėlimu. Iš vienos *sistemos centro* einant į kitos galima pasiekti tam tikrą sutartinį hipotetinį *archi-centrą*. Absoliutus *centras* (*archi-centras*) kaip ir *archi-raštas-vaizdas* yra nepasiekiamas (jis tik hipotetinis).

Kai *sistemos* struktūra su savo *centru* yra glaudžiai susijusi, ji be *centro* egzistuoti negali. Nors Derrida filosofijoje *centras* traktuojamas kaip esantis anapus regimosios struktūros (*logocentrinės* kūrybos atžvilgiu *para-logose* ir netgi *anapus-logoso*) – susijęs su ideologija, hegemonija, su *kitu*, – tačiau *centras* arba keli *centrai* struktūroje kuria tvarką, kuria lemiami *elementų* ryšiai ir *sistemoje* leidžiama vykti *elementų žaismui*. *Centru* ne tik reglamentuojamas *elementų žaismas sistemoje*, bet tuo pačiu metu ir draudžiama tokiam pačiam *žaismui* vykti pačiame *centre*. *Žaismas* dalinai ribojamas dėl to, kad netaptų staigus ir neardytų *centro* bei visos *sistemos*. Draudžiant skatinama demaskuoti *sistemos* struktūrą ir įvardyti *centrą*. Visoje Derrida filosofijoje dekonstrukcija skatinama draudimais.

Kadangi *centras* egzistuoja ne dekonstruojamoje *sistemoje*, o kažkur kitur, Derrida suponuoja idėją, kad *centras* yra kaip tam tikra tarpsisteminė ryšių grandinė. Be to, Derrida teigia, kad siekis įvardinti *centrą* visą metafizikos istoriją leidžia traktuoti kaip *centro* metaforą ir metonimijų istoriją. *Centras* taip pat sietinas su stebėtoju ir skaitytoju bei jo troškimais. Šiuo atveju *centrą* įvardina pats *skaitytojas-žiūrovas*, o *rašto-vaizdo* kaip ir *centro* tikroji prasmė visada atidedama (žr. Derrida, 1993b, p. 223–240). *Žiūrovas* priklauso ne filmo, o kitai *sistemai*, yra kitoks ir kitur – ne filme ir „nefilmiškas“. *Žiūrovas centru* tampa tik tuo atveju, kada pats leidžia įtaigiai veikti *šmekloms*. O kino seanso metu, kai tamsioje patalpoje priešais ekraną patiriama būtis

asocijuojasi su buvimu kitame žemyne, planetoje, *kito* tikrovėje ir t. t., žiūrovui leidžiama atsidurti kūrėjo kaip *centro* pozicijoje.

Anot Schwartz'o, filmas yra sukurtas kitoje vietoje ir kitame laike, be to, labai skiriasi filmo ir žiūrovo aplinka, todėl *skirmsas* leidžia atsirasti *šmėkloms*. Ekrane atkuriamas *kito* laikas ir *kito* erdvė yra ne gryni, o *sušmėklinti*. *Sušmėklintas* ekrano erdvėlaikis žiūrovui ne tik atsiveria, bet ir supažindina jį su kitomis atmintyje veikiančiomis *šmėklomis*. Pasirodymamos ekrane *šmėklos centro* daro priklausomą nuo skirtingų *sistemų*, *šmėklų* tarpusavio *žaismo* ir santykio su žiūrovu (Schwartz, 2006, p. 15–17). Kinematografas *šmėklas* gamina bei reprodukuoja. Generuodama *šmėklas* „reprodukcijos mašina“ vietoj gyvenimo kuria mirties įrašą (taip pat žr. Mulvey, 2006), vietoj dabarties – tik dabarties efektą, t. y. *kitos* dabarties atvaizdą.

Derrida dekonstrukcijos strategija yra tęsiama kitų kritikų. Pavyzdžiui, Joe Milutis rašo, kad *sistema* yra policentriška. Tariamasis *šmėklos* kūnas eksperimentinėje kūryboje ne tik sukuriamas, bet ir paverčiamas vienu iš galimų *sistemos centrų*. Jame tariamas *šmėklos* kūnas yra tarsi „pavogtas“ iš kitos *sistemos* ir paverstas *centru*. Tačiau vagystė yra netikra, nes *centras* priklausydamas kitai *sistemai* kitoje *sistemoje* ir pasilieka. Taigi galima teigti, kad kūrinyje veikia tik *vagystės efektas*. O nesistemiškais *sistemos centrais* žymimas ne tik tarpusavio netapatumas, bet ir lemiamas tarpusavio ryšys, kuris leidžia egzistuoti *sistemai* (Milutis, 1999, p. 98). Šiuo atveju *šmėklos* ir žiūrovo *centrų* ryšys leidžia suvokti viso kino filmo *sistemos* prasmę. Ne pradangintas, bet paslėptas „pavogtas kūnas“ taip pat laikytinas ir dekonstrukcijos tariamai rekonstruotu raštu. Pačiu dekonstrukcijos procesu „pavogtas kūnas“ grąžinamas į pirmąjį planą. Videomenininkai, į pirmąjį planą grąžindami abstrakčiąją, vizualiąją raišką, tarsi grąžina „pavogtą kūną“.

Policentriškos, *sistemos* rodo, kad poststruktūralistai netradiciškai suvokia aplinką, nevienareikšmiškai ir nevienodai reflektuoja *sistemoms* daromą įtaką ir struktūrą pažįsta tik suradę *centrą* (žr. Прозерский, 2002, p. 156, 157). Filmu *centro* turinys yra sąlygojamas *šmėklos* ir žiūrovo santykių, kuriais konstruojamas naratyvas. Apie naratyvo ir *centro* idėją yra rašęs Andrew Gibson'as. Jis konstatavo, kad *tekste* veikia įcentruota naratyvo struktūra (arba kitaip – *centro* reglamentuota naratyvo struktūra). Šia struktūra leidžiama įžvelgti „fiksiuotą“ *teksto geometriją*, beveik vizualiai pasirodančią (Gibson, 1996, p. 118, 243, 269) ir adekvačiai žyminčią būtent tai, ką Derrida, remdamasis Huserl'iu, savo filosofijoje vadina *teksto geometrija* – siekiama, bet neįmanoma tobula ir neva teisinga *sistema* (žr. kitą skyrių; taip pat žr. Derrida, 1989; Деррида, 1996). Audiovizualaus meno kūrinyje (video)meno arba (video)filmo „fiksiuoto“ *teksto geometrija* yra tai, kas ekrane pasirodo kaip tobula forma. Ši forma pasirodo vizualiai, nes kuriant filmus

privilegiuota rega. Husserliškojoje *geometrijoje* tai galėtų būti traktuojama kaip ypač racionaliai išspręstos vaizdo konstrukcijos: kadro komponavimas, operatoriaus darbas, montažas, vaizdo ir garso sinchronija. Tad vizualusis filmo sluoksnius tik matomas kaip esantis neva tobulas, tačiau absoliučios jo tobulybės nėra, kaip ir pirminio, „filmiško“ vaizdo, pirminio fiksuoto *archi-rašto*. Ši neva tobulybė – tai iliuzija, kuri žiūrovui būdama labai svarbi tampa kūrinio *centru*. Tačiau toks *centras* nepriklauso kūriniai, jis egzistuoja tik kaip iliuzija vedanti *anapus-logos*. Tad nėra nei tobulo kūrinio, nei tobulos formos, nei tobulo *centro*, tačiau įvardinus kaip *archi-centrą* jį galima suvokti kaip tobulo *centro* kompensaciją.

Gramatologinės tyrimo idėjos apibendrinimas. Derrida *gramatologija* yra tyrimo strategija, plėtojama daugelyje filosofo darbų. Išeinant iš mokslo apie raštą probleminio lauko *gramatologijoje* mokslo principais remiamasi nevisuomet. Dominuojant empiriniui subjektyvizmui neretai atsisakoma *logocentrizmo*. Eksperimentinė (video)meno raišką nukeliant į periferiją skatinama atsisakyti *logoso* akcentuojamų suvokimo schemų, pasikliauti kitų *tekstų pėdsakais* ir parodyti, kas *rašte-vaizde* yra dar nepasakyta, *neperskaityta-nepamatyta* ir neįvardinta. Atitrūkti nuo *logoso* labiausiai skatina abstraktus *raštas-vaizdas*, apie kurį dažniausiai nepakanka žinių arba kurio istorija yra ne atskleidžiama, bet slepiama. Šiuo atveju istorija yra tai, kas padeda įvardinti tapatybę. Šiuo *raštu-vaizdu* skatinama nepaisyti *logocentrizmo* ir naikinti nusistovėjusią kalbą kaip daugkartinę kopijų kopiją – kaip melagingai atskleidžiančią pasaulį kalbų kalbą. Tačiau abstrakčiu *raštu-vaizdu* pateikiant nuorodas į esančias iki-rašto patirtis, taip pat aktyvus padaromas ir *logocentrizmas*. Tad *gramatologinė* kova kaip ir pati dekonstrukcija neturi pabaigos. Ji kuria nuolatos kintančio ciklo įspūdį.

Atkreipiant dėmesį į tai, kaip kartu veikia (*archi*)*pėdsakai*, *skirmsas* ir *žaismas*, galima pastebėti, kad *žaismą* nulemia *skirmsas*, kurį sąlygoja prigimtiniai *sistemas* – *rašto-vaizdo* – nesklandumai, kylantys iš ženklo ir jo reikšmės neatitikimo. *Raštas-vaizdas*, Būdamas vienas iš daugelio patirties įrašų, *raštas-vaizdas* išsaugo kitų įrašų ir *medijų pėdsakus*. *Raštu-vaizdu* pasitelkiant *pharmakonu* tapusius *medijų pėdsakus*, kuriamas objektyvios kūrinio reikšmės efektas. Naudojant nenuspėjamos krypties *žaismą* ir siekiant rasti *sistemas* pagrindą bei anksčiau neįžvelgtas prasmes, leidžiama atskleisti nuorodas į *archi-pėdsaką* pateikiančius *pėdsakus*. Visi *pėdsakai* atsiskleidžia ir nyksta dėl *skirsmo*, kuris leidžia pastebėti, kaip netapatumą lemiantys *sistemas elementai* vienas prie kito artėja arba *skiriasi*. Apmąstant *skirsmą* taip pat yra regima, kaip veikia kitų medijų *pėdsakai*. Tad netapatumas skatina *žaismą*, o *žaismas* suteikia galimybę pasirodyti *skirmui*. Visa tai leidžia įtarti, kad kūrinyje kažkas dar yra nepastebėta ir taip pat nedekonstruota.

Neapibrėžta vieta, kurioje yra paslėpta prasmė vadinama *archi-rašto* vieta. Tai kartu ir sąlyginė dekonstrukcijos pabaiga, kurios metu įvardijama, kas iš tikrųjų yra tiriama *sistema*, koks *archi-raštas-vaizdas* buvo iki dabartinės *logocentrinės* meno kalbos. *Archi-rašto* vietoje taip pat galima aptikti *pėdsaką*, įvardinantį numanomą *sistemos* pradininką arba jau nebeegzistuojantį autorių, kuris galbūt plėtojo *klaidas*, pamažu įsitvirtinusias *sistemoje* ir dabar jį skatinančias prisiminti.

1.3. Rašto-vaizdo fenomenologinis balsas

1.3.1. Husserl'io fenomenologijos kritika ir grynasis patyrimas

Husserlio fenomenologija dekonstrukcijos centre. Knygoje BALSAS IR FENOMENAS Derrida kritikuoja Husserl'io fenomenologijos filosofinį tyrimą, kurio objektas yra sąmonė, „veikianti kaip intuityvių esmių stebėjimas ir intencionalumas“ (žr. Деррида, 1999a; Mickūnas, Stewart, 1994, p. 17). Šią sampratą siedamas su metafizikos tęstinumu Derrida pradeda dekonstrukciją kryptamas link esaties kritikos Husserl'io filosofijoje. Mąstytojas pateikia daugybę klausimų rodančių nepasitikėjimą huserliškąja fenomenologija:

Mano tyrimo objektas sietinas su klausimais: ar yra kas nors metafiziško, galinčio apriboti fenomenologo įsitikinimus [...], ar iš tikrųjų šio įsitikinimo nekontroliuoja metafizika? (Деррида, 1999a, p. 13). [...] fenomenologinė kritika yra patikimas metafizikos istorijos etapas. [...] Mes esame įtinami, kad fenomenologinės kritikos išgelbėjimas yra pati metafizika, t. y. grįžimas per savo istoriją į savo paties autentiškumą [...] (ten pat, p. 14).

Siūlydamas, kaip galima aiškinti Husserl'io filosofiją, Derrida ir pats neatitrūksta nuo fenomenologijos (Gustas, 2013, p. 110–111, 114). Jo plėtojama kritika rodo, kad Husserlio tyrinėjimai ne tik nurodė visos fenomenologinės filosofijos kryptį, bet ir padėjo vystyti metafiziką (Деррида, 1999a, p. 151). Savo KARTEZIŠKOSIOSE MEDITACIJOSE visa tai iš dalies pripažįsta net pats Husserl'is (Гуссерль, 2000, p. 521; taip pat žr. Husserl, 2005). Taigi Derrida daro išvadą, kad fenomenologija kritikavo metafiziką tik dėl to, kad norėjo ją atkurti bei atskleisti jos autentiškumą (Деррида, 1999a, p. 139). Knygoje BALSAS IR FENOMENAS atsigręždamas į fenomenologiją ir grįždamas prie rašto kritikos Derrida (i)rodo, kad formali loginė gramatika yra ribota (ten pat, p. 19; taip pat žr. Gustas, 2013, p. 114): forma visada yra prasmės forma, o intencionali pažinimu atskleidžiama prasmė ir yra susieta su objektu, t. y. su fenomenu.

Gramatikos klausimą Derrida sieja ir su kalbos kaip *sistemas*, atitrūkusios nuo originalo, idėja. Darydamas prielaidą ją aiškina: jei kalba neatitrūktų nuo analogijos, tuomet pati save griaudama ji turėtų prisidengti metaforomis (Деррида, 1999a, 13–25). Ši priešprieša „tikrame pasaulyje“ neegzistuoja, ji yra pačiame „kalbos nerime“.

Grįždamas prie gramatikos Derrida kritikuoja Husserlio ženklo sampratą. Joje ženklas (*Zeichen*) suvokiamas dviprasmiškai (*ein Doppersinn*): reiškiantis *išraišką* (*Ausdruck*) arba nuorodą (*Anzeichen*) (ten pat, p. 12; taip pat žr. Gustas, 2013, p. 123). Pirminis dekonstrukcijos impulsas kyla iš aiškos dvinario ženklo sampratos ir su ja susijusių visų įmanomų santykių, atsirandančių tarp skirtingų *kultūros tekstų*. Aiškus ženklo dvinariškumas ir yra pagrindinė *skirsmo* atsiradimo ir plėtojimo priežastis. Šiuo atveju dviprasmiškai suvokdamas ženklą Husserlis neleidžia atsirasti aiškiam *skirsmui*. Taigi Derrida ryžtasi kritikuoti Husserl'į, parodydamas, kad **Husserl'is ženklą ne dekonstruoja, o išsaugo** (ten pat, p. 12–13); tad manytina, kad taip suvokdamas ženklą Husserl'is ir pačią metafiziką ne dekonstruoja, o išsaugo:

Husserlis ženklo tradiciją suvokia kaip teisėtą. [...] Husserl'is nekelia klausimų apie [...] *logosą*, paveldėtą iš kalbos, kur fenomenologija kuria ir demonstruoja reduktyvių operacijų rezultatus. Įprasta arba metafizinė kalba niekada neatsiskyrė nuo fenomenologijos kalbos [...] (ten pat, p. 17).

Tad visą komunikaciją Husserl'is suvokia kaip išorišką „sąmonės *išraišką*“: tai patirties su sąmone *išraišką*, o ne „*išraiškos* patirtį“ (ten pat, p. 33). Grįždamas prie gramatikos Derrida vis tik skatina kritikuoti dekonstrukciją, kad ji tērą tekstuali analizė, padedanti gilintis į kalbą ir *tekstą* (žr. Enwald, 2004, p. 14). Tačiau dekonstrukcija yra tarsi Husserl'io fenomenologijos dvisluoksnis skaitymas, t. y. Derrida ir Husserl'io veikalų skaitymas vienu metu. Derrida akcentuoja ir taip pat kritikuoja Husserl'io pateiktą savireflektyvų požiūrį į kalbos sampratą ir prasmės idealumą, nes fenomenologiją supranta kaip kartojančią metafizines prielaidas apie tai, kas yra gyvenimas. Enwald pastebi, kad autorefleksija suvoktina kaip vartai į tariamai absoliutų žinojimą ir apgaulingą begalybės savimonę (ten pat, p. 47). Tad šiuo atveju fenomenologija traktuojama kaip filosofija apie gyvenimą (arba gyvenimą kaip buvimą), kur mirtis užima tik antraeilę poziciją. Enwald pažymi:

[...] Fenomenologai žinojimą supranta kaip buvimą dabartyje; taigi žinojimas traktuojamas kaip sąmonės apibrėžtas buvimas, tad *subjektas* laikomas sąmonės būviu (ten pat, 48).

Derrida požiūriu, fenomenologų *subjektas* nėra atsiejamas nuo *logoso*, maža to, jis grįžta į *logosą*. Šiuo grįžimu skatinamas jau anksčiau aptartas dekonstrukcijos siekis sukeisti

binarines opozicijas. Tai ir lemia nepasitikėjimą Husserl'io apibrėžtu buvimu bei fenomenologijos požiūriu į kalbą. Pasak Husserl'io, prasmė yra sąmonėje kaip „čia ir dabar“, o vartojant kalbą tik suteikiama galimybė atskleisti jau savaime egzistuojančias sąmonėje galutines prasmes. Tačiau Derrida su šiuo požiūriu nesutinka ir pažymi, kad kalbos prasmė sudaro *sistemą*, kuri nėra vien tik ekspresija (žr. Деррида, 1999a), t. y. kalba nulemia, kaip *sistemoje* išsidėsto prasmės.

Kalbėjimas savyje. Analizuodama Husserl'io veikalus ir Derrida tekstus apie Husserl'į Urbonienė pažymi, kad Husserlio filosofijoje „esatis neįmanoma be *transcendentalinio* pažinimo“, o „sąmonė veikia kaip esaties vieta“ (Urbonienė, 2011, p. 43–49). Pastebėtina, kad tai, kas įvardijama kaip *transcendentalinis* iš tikrųjų yra kuriamas pasitelkiant „stebėjimą gyvenimo pasaulyje“ ir „objektyvų pasaulį“, t. y. pasaulį kaip duotybę; pasitelkiamas pasaulis, kuriame visada gyvenama arba yra pasirengta gyventi; pasaulis, kuris yra kognityvinių procesų ir mokslinių determinizmų pagrindas (žr. Gustas, 2013, 122). Čia ir dabar esantis kažkas yra sąmonės objektas – atsirandanti tikrovės savireprezentacija. Egzistuoja kažką žymintys ženklai, – *išraiška*. Ši *išraiška* nebūtinai yra fizinė, ji gali būti ir „kalbėjimas mintyse“, t. y. kalbėjimas „vidiniame sielos gyvenime“. Tai, kas išreiškiama skaitant, veikia kaip orientyrai, žymintys tai, kas dedasi kalbančiojo sąmonėje. *Grynoji išraiška* – „buvimas kalbėjime sau pačiam“ – yra veikiama tikint, kad būtent tokiu buvimu atskleidžiamas dabarties sąmonės turinys. Tačiau pasak Derrida ir jį komentuojančios Urbonienės, „bet kokia *grynoji išraiškos* esatis yra užkrėsta nuorodos nesatimi“ (Urbonienė, 2011, p. 43–49). Tad vienas pagrindinių Derrida kritikos leitmotyvų skamba taip: **Husserlis ieško idealumo ir jį randa „vidiniame kalbėjime“. Husserl'is tai traktuoja kaip idealią, o Derrida – tik kaip gudrią metafizikos apgaulę. Husserl'is tai grindžia ir akcentuoja, o Derrida – priešinasi ir dekonstruoja.** Anot Derrida, tai, kas kartojasi, tiesiog privilegijuoja save ir Husserl'į paverčia „aklą“:

Vienintelis ir nuolatinis leitmotyvas visų klaidų ir iškraipymų, kuriuos Husserlis atskleidžia išsigimusioje metafizikoje, yra tik sferų įvairumas, temos ir argumentai [...], tačiau tai yra ir aklas idealios *formos* matymas. *Formos*, kuri gali amžinai kartotis visoje būtyje, o faktas, kad ji neegzistuoja, yra priimamas kaip nerealus arba irrealus [...] jis gali būti pridengtas skirtingais vardais (Деррида, 1999a, p. 15).

Pažymėtina, kad Husserl'is siekė išvengti psichologizmo. Jis postulavo, kad fenomenologinis pažinimas yra intuityvus esmės siekis, kai fenomenologas kaip antipsichologas (anti *logos*) šį pažinimą siekia atsieti nuo psichologinių savistabos procesų. Tačiau anot Derrida, Husserl'io siekis lieka neįgyvendinamas. Taip konstatuojama, kad **husserliškoji sąmonė yra**

psichologinė sąmonė. Derrida abejoja, ar ji turi ką nors bendro su tikrąja *grynosios išraiškos* idėja (Деррида, 1999a, p. 64; taip pat žr. Gustas, 2013, p. 117). Tad šiuo atveju grynąją Husserl'io *išraišką* Derrida traktuoja kaip melą. Pasak Husserl'io, *išraiška* yra išėjimas už savo paties ribų, tad anot Derrida prasmė lieka savyje (tik kalboje ir *fenomenologiniame balse*) (žr. Деррида, 1999a, 49, 78–79, 93–99). Interpretuoti *išraišką* yra tapatu interpretuoti norą kalbėti, vadinasi, kalba reprezentuoja pati save.

Teksto geometrija. 1962 m. Derrida publikuoja Husserl'io filosofijos vertimą su kritiniu įvadu L'ORIGINE DE LA GEOMETRIE (GEOMETRIJOS PRADŽIA) (žr. Derrida, 1989; Деррида, 1996). Kad būtų galima paaiškinti, kaip Derrida teorijoje vystoma *geometrijos* idėja, pirmiausia reikia aptarti Husserl'io idėją. Šis pastebėjo, kad bet kokios fenomenologijos žinios atsiranda patiriant intuityviai ir individualiai. Šiuo atveju bet koks žinojimas yra „kažkieno individualus“, t. y. neobjektyvus. Siekdamas paaiškinti, kas yra objektyvus žinojimas, Husserl'is kaip tikslią žinojimo formą išskyrė *geometriją*. Pasak Husserl'io, *geometrija* kilo iš iki-istoriniu laikotarpiu kažkokio individo intuityviai suvoktos egzistuojančios tiesios linijos, atstumo ir taško. Ši *geometrija* – kažko pirminio intuityvus įsisąmoninimas, intuityvaus suvokimo rezultatas, po kurio ir vystėsi visa tolimesnė *geometrija*. Tad **pasak Husserl'io, intuicija yra žinojimo pagrindas. Tačiau Derrida teigia, kad toks Husserl'io aiškinimas savaime yra prieštaringas. Husserl'is geometrijoje matė absoliutų ir teisingą žinojimą. Šis žinojimas nekvestionuojamas ir nekintantis, nors žmogaus intuicija ne visada yra vienoda. Tad joks iki-istorinis intuicijos aktas nėra susietas su tolimesniu istoriniu *geometrijos* suvokimu kaip nekvestionuojamu žinojimu. Absoliuti *geometrija* nėra tiesiogiai su tuo susijusi ir nedaro įtakos gyvenimiškai patirčiai**, nors pasak Husserl'io, ji visada „laukdama atvėrimo“ kažkur egzistavo. Fenomenologai teigia, kad intuicijos aktas yra būtinas bet kam pažinti ir įsisąmoninti. Tad absoliutus žinojimas kaip ir pirminė *geometrija* egzistuoti negali, kaip ir daug pirmesnis intuityvus patikrinimas ir įsisąmoninimas negali egzistuoti prieš pirminę *geometriją*. Pasak Derrida, tampa aišku, kad net filosofijos gelmėse slypi prieštaravimai, kurie vėliau ir lemia visą *gramatologijos* projektą. Taigi šiuo atveju kiekvieno žmogaus žinojimas yra susijęs su vidine prieštara (plačiau žr. Гуссерль, 1996). Be to, pastebėtina, kad Derrida atliekamai Husserl'io fenomenologijos kritikai daugelyje tyrimo vietų yra skirta nemažai dėmesio.

Grynasis patyrimas ir grynasis kinas. Knygoje BALSAS IR FENOMENAS analizuodamas Husserl'io fenomenologiją Derrida nesutinka su jo postulatais apie vidiniu balsu išgyvenamą grynąjį idealųjį patyrimą. Derrida pažymi, kad Husserl'is *grynojo patyrimo* siekia

neatsiribodamas nuo kalbos diskurso. Nors **Husserl'is dirbo metodiškai ir fenomenologiją plėtojo kaip mokslo kryptį, kuri bandė pasukti metafizikai iki šiol neįprastu keliu (patyrimą aiškinti remiantis sąmonės procesais kaip duotybėmis), tačiau Derrida į fenomenologiją nežvelgia kaip į mokslą (tai tik patyrimų apmąstymo ir aprašymo strategija, kuria tikrojo fenomeno pasiekti nepavyksta).** Derrida suabejojo Husserl'io projekto sėkme, nes šiuo projektu ieškoma idealaus patyrimo, susieto su neegzistuojančiu *transcendencijos* sluoksniu.

Meno kūryboje taip pat bandyta siekti *grynojo patyrimo*. Būta *grynojo kino* (dar vadinamo „absoliutaus“), kuriuo pasitelkiant norėta atsikratyti vaizdavimo tradicijos, skatinančios aiškų *per-skaitymą-žiūrėjimą*³⁴. Remiantis Derrida atlikta Husserl'io fenomenologijos kritika manytina, kad idealaus patyrimo yra siekiama naudojant formą, kuria nenorima suvokėjui griežtai nurodyti prasmės. Forma skatina dar kartą pažvelgti į *raštą-vaizdą* ir bandyti atskleisti objektyvią prasmę.

Grynasis patyrimas ir videografema. Tokie formą nusakantys *elementai* kaip šviesa, spalva, ritmas, ir t. t. šiuo atveju sietini su *grafemos* samprata. Iš *grafemų* susideda *videografija* (videomenas) arba *kinematografija*. *Videografija* gali būti traktuojama kaip autonominis, intuityvus pasaulio vaizdų užrašymas pasitelkiant audiovizualią mediją. Pirmiausia rašoma vaizdais, nes Vakarų kultūroje rega yra labiausiai privilegijuota (apie tai rašo Derrida, žr. Деррида, 2007b, p. 148). Analizuojant vaizdus toliau bus vartojama *videografemos* sąvoka. ***Videografema – tai tiek atskiras, tiek visada kitaip perskaitomas kadras***³⁵. ***Videografemoje*** yra daugiau įvairių prasių, nei gali būti vienoje, rašikliu užrašytoje raidėje (t. y. *grafemoje*) arba žodyje. ***Videografema*** taupiai sutraukia pasakojimui užrašyti ir *per-skaityti-žiūrėti* reikalingą laiką,

³⁴ *Grynojo kino* idėjos lydėjo visą XX a. ir buvo susijusios su konceptualiais apmąstymais apie kino prigimtį bei praktiniais kino technikos tyrinėjimais (Kinčinitis, 2007, p. 165). Pvz., 1916 m. futurizmo pradininkas F. T. Emilio Marinetti kėlė kino struktūros ir kalbos autonomijos klausimą, kuriuo kinui norėta drausti kopijuoti teatro ir literatūros formas (Parkinson, 1999, p. 51, 64; Fricke, 2005, p. 578). XX a. 5–6 dešimtmetyje Letrizmo lyderis Isidore Isou grindė SKIRTUMŲ KINO teoriją. Manifeste autorius parodo eksperimentinės literatūros ir formalaus kino eksperimento tarpusavio jungčių galimybes, skatina pasipriešinti fotogeniško vaizdo diktatui, akcentuoti kino formą lemiančią sandarą, abejoti nusistovėjusios struktūros teisėtumu. Panašią poziciją kino eksperimentų istorijoje užima ir Stan'as Brakhage'as bei Christopher'is Maclaine'as. Jie tapė ir braižė ant kino juostos, naudojo nesusijusius naratyvo atžvilgiu kelis kartus pasikartojančius vaizdus. Tokia vaizdo „naikinimo“ strategija vėliau buvo perkelta ir į videomeną. Pvz., videomenininkas Martin'as Zet'as magnetinę vaizdajuostę perrašinėjo į kitą juostą tol, kol dingo garsas, o vėliau pradėjo nykti ir vaizdas (Diržys, 2008). Eksperimento rezultatą jungdamas su krematoriume degančio lavono vaizdo įrašais, menininkas sumontavo kaip dviekranę instaliaciją, kurioje vaizduojamas žmogaus fizinės būties laikinumas.

³⁵ Disertacijoje grindžiama *videografemos* samprata artima Christian'o Metz'o *kino frazės* sąvokai. Metz'as vieną kadrą vadino *frazė* kaip savarankišku vienetu. *Frazė* yra ekonomiška, priešingai nei įprastoje rašytinėje ar sakytinėje kalboje ji galėjo atstoti ne tik vieną žodį, bet ir visą sakinį. Minimalių kadrų junginius, sudarančius nuoseklų pasakojimą, skirstė į *sintagmas* (pvz., skirtingos namų vaizdų serijos sudaro *sintagmą*, kuri nurodo kokie yra namai, jų ypatybės, koks eksterjeras ir atstumai tarp pastatų).

vaizdo ir garso jungtimi sparčiau atveria gerokai platesnę erdvę; pasikliaudamas *videografema* menininkas „užrašo gyvenimą“ visiškai tikėdamas tuo, kas yra aiškiai jaučiama ir įsivaizduojama fiziniame pasaulyje – lyg savitoje, „intuityviai tekančioje nuotykių sferoje“ (žr. Venckus, 2013, p. 40).

Videografemos idėja artima Derrida kvestionuojamai ženklo sampratai. Tad meno kūryboje *videografema* artima svarbiausiam prasmę išreiškiančiam vienetui – ženklui. *Videografijoje* patiriama kitaip nei už kūrinio ribų esančiame pasaulyje. Ryšiu tarp *videografemos* ir siekiamo idealumo išlaikoma nenusakoma įtampa, kuri veikia kaip sąlyga atsirasti idealiam patyrimui. Tad galima manyti, kad idealaus patyrimo siekiama varijuojant tarp *videografemos* ir neįmanomo husserliško idealumo.

Grynasis patyrimas ir grynoji išraiška. Jei vaizdų kalbą yra siekiama atitraukti nuo savo analogijos – to, ką ji žymi / išreiškia – ir taip grynąjį prasmės patyrimą paversti *grynąja išraiška*, tuomet *grynoji išraiška* ir *grynasis patyrimas* tarpusavyje sąveikauja ir tarsi siekia susitikti. Tačiau kritikuodamas Husserl'io projektą ir atsigręždamas į metafiziką Derrida konstatuoja, kad būties patyrimas neva priklauso nuo *logoso*, tad ir kalba, remdamasi *logosu* kaip pagrindu negali iš jo išeiti. Husserlio idealus patyrimas veikia už *logoso* – atitinka *anapus-logos* sampratą – ir nėra įmanomas. Tad idealus patyrimas lieka kaip įsivaizduojama ir negalima siekiamybė. Taigi **už *logoso* idealios prasmės nėra, kaip ir, pasak Derrida, „nėra nieko už teksto“** (Derrida, 2006a, p. 210). **Tad *grynasis kinas* arba *videomenas* nėra visiškai realizuotas, nes sąmonė patyrimą (at)skleidžia remdamasi tuo, kas jau pasakyta ir yra metafizikos projekto dalis.** Nors Husserlis akcentuoja už *logoso* esantį idealų patyrimą, tačiau Derrida įrodo, kad *anapus-logos* neįmanoma objektyviai suvokti idealumo. Suvokti dar galima *para-logoso* lauke, o tai kas plyti *anapus-logos* – tai tik konceptualios teorinės konstrukcijos.

1.3.2. Fenomenologinis balsas ir subjektas savyje

Knygoje BALSAS IR FENOMENAS tiek rašto forma, tiek ir *raštas-vaizdas* siejami su prasmės klausimu, kylančiu iš rašto objekto – iš to, kas žymima. Tikslas pažinti prasmę visada yra kitoks. Vartojant kalbą prie objekto visada prieinama kitaip, bet visuomet savireflektyviai. Šiuo atveju Husserl'is kalbą traktuoja kaip tai, kas veikia lyg *sąmonės*, t. y. patyrimo, *išraiška*, , o Derrida požiūriu, kalba yra *sistema*, formuojanti *sąmonę* – lemianti *išraišką*. Tad pasak Husserl'io, patirianti *sąmonė* išreiškiama kalboje, o pasak Derrida, patiriančios *sąmonės*

ištakos yra kalba – t. y. kalba daro įtaką prasmių išsidėstymui ir patyrimui. Husserl'io subjektas grįžta į *logosą*. Būtent todėl Derrida rūpi, kaip subjektas galėtų išeiti iš *logoso*, nors išeiti neįmanoma. Pagal Derrida, savirefleksija skatina atsirasti *fenomenologinį balsą*, kuris kartojasi neteisingai aiškindamas bei sumeluodamas pasaulį.

Fenomenologinio balso samprata. Anot Derrida, žmogaus kalba skatina klaidingai suvokti natūralų ryšį tarp išreiškiamojo ir akustinės žodžio išraiškos. Kalbantis subjektas iškelia *Aš* kategoriją, kuri veikia kaip *centras*, gebantis valdyti *sistemą* (Деррида, 2007b, p. 35). *Aš* yra suvokiamas kaip autonominė kalbančios sąmonės iliuzija. Taip prabyla *fenomenologinis balsas*, kuris suvokiamas kaip „savyje užsidariusi kalbanti sąmonė“, užsiimanti nuolatiniu, „spekuliatyviu savęs permąstymo aktu“ (Derrida, 1973, p. 16; taip pat žr. Gustas, 2013, p. 122, 127). Apie tai Derrida:

[...] Mano žodžiai yra gyvi todėl, kad įsivaizduoju, jog jie manęs nepalieka, nesidriekia už mano paties ribų, už mano kvėpavimo, vykstančio regėjimo zonoje, visada man priklauso ir nereikalauja specialiai palaikyti jų gyvybės (Деррида, 1999a, p. 102).

Derrida daro išvadą, kad *fenomenologinis balsas* save reiškia būtent su tokiu įsitikinimu, todėl tiek idealiosios formos, tiek ir idealaus patyrimo išoriniame pasaulyje nėra – jie suklustoti. Besikartojančiu balsas tik guodžiama, kad jau yra priartėta prie idealaus patyrimo. Balsas tik *simuliuoja* buvimą, o pati šiuo balsu pasakojama istorija yra *simuliacijos* rinkinys arba *archyvas* (plačiau žr. apie *honto-ontologiją* ir *filmą-archyvą*). Anot Derrida, dėl šio *archyvo* įtakos Husserl'is negali objektyviai permąstyti tik paties savęs besiklausančio *fenomenologinio balso* (Деррида, 1999a, p. 26–27). Todėl *fenomenologinis balsas* su bet kokia reiškiamąja substancija turi ne objektyvų, bet subjektyvią imanentinę ryšį. Tad remiantis Derrida galima konstatuoti, kad ***fenomenologinis balsas* suvokiamas kaip labiausiai *logocentrinis* reiškinys, pateisinantis tik pats save.**

Fenomenologinis balsas ir balsas (video)filmuose. Derrida savo knyga BALSAS IR FENOMENAS verčia abejoti, kad bet koku akustiniu *tekstu* įmanoma reikšti tiesą. Balso, neva reiškiančio tiesą, klausimą galima sieti ir su akustiškai realizuotu balsu. Semiotikė Susan Langer pastebi:

[...] garsai jaudina net tuomet, kai jie nėra kieno nors ženklai. Jais tiesiog įmanoma kelti susidomėjimą. Įsivaizduokite, kad vaikystėje žmogus garsus reiškia spontaniškai, kai to negeba jokia beždžionė. [...] Taigi vieniems padarams verbaliniai simboliai pasiekiami

lengvai, o kitiems jie nėra duoti. Žmogus yra kilęs iš kažko, kas yra vokalizuoti [...] (Langer, 1957, p. 106).

Interpretuojant Langer pastabą bei atmetant jos idėją, kad žmogus kilęs iš kažkokios kitos „vokalizutos beždžionės“ (šiam darbe biologiniai žmogaus evoliucijos klausimai plačiau neanalizuojami), galima teigti, kad *fenomenologinis balsas* yra žmogaus kalbos vokalizavimo išorėje prielaida. T. y. sava būtis pateisinama pirmiausia imanentiškai, vėliau – išoriškai vokalizuojant kalbą.

Langer aprašomi niekam nepriklausantys garsai iš tikrųjų nepriklauso tik *subjektui*. Husserl'io fenomenologijai jie yra beprasmiški ir nieko neženklinantys. Tačiau grįžtant prie Derrida teiginio, kad „nėra nieko už teksto“ (žr. Derrida, 2006a, p. 210), Husserl'ui galima nepritarti. Šią problemą analizuojant (video)filmo kūrybos lauke aiškėja, kad niekam nepriklausantys neva beprasmiški garsai nėra akustiškai balsu realizuotos kalbos išraiška. Šie garsai lydi ir stiprina balsu sakomą kalbą. Jie gali būti vadinami aplinkos (arba stiprinančiais aplinką) *nediegetiniais garsais*³⁶.

Pasak Derrida, visa tai, kas pasakyta išorėje, žymi sąmonę, nes yra pasakyta tik pasakius ir kartojus viduje. *Rašto-vaizdo* atveju tai, kas sakoma išoriniu balsu, irgi žymi sąmonę, o aplinkos (arba *diegetiniai* ir *nediegetiniai* filmo) garsai ją lydi ir stiprina. Tad vidinėje žmogaus tikrovėje besireiškiantis balsas yra panašus į tą, kuris reiškiamas išorėje. Jei nėra balsu reiškiamos prasmės, aplinkos garsais yra kompensuojamas šis prasmės nebuvimas. Taip kalbos keliama įtampa gali būti tiek parodoma, tiek ir slepiama. Nesutampantys *rašto-vaizdo* ir aplinkos garsai yra nesunkiai sujungiami *nediegetiniu* diktoriaus arba *diegetiniu* užkadriniu kito personažo balsu, vidiniu žiūrovo komentaru ir specialiu prasmę akcentuojančiu *nediegetiniu* garsu. Specialiu *nediegetiniu* garsu kuriamas ir izoliuojamas triukšmas, *diegetinis* balsas arba kitas *diegetinis* ir *nediegetinis* garsas. Taigi *fenomenologinis balsas* ir (video)filmų balsai nėra tapatūs. Galima pateikti dvi apibendrinamąsias tezes. **1) Pas Derrida, *fenomenologinis balsas* yra imanentinis, paslėptas subjekte ir girdimas tik kaip jo vidinis atsivėrimas.** Prasmė iš vidaus vokalizuojama fiziniame pasaulyje neišskleidžiant jokio garso. Šiuo atveju žodis „realiame“ ar „tikrame“ netinka, nes pati tikriausia realybė Husserl'io projekto yra kalbėjimas savyje. Taip būtų kuriama aiški nuoroda į Husserl'io fenomenologijos projektą. **2) Tiek fiziniame pasaulyje, tiek ir filme *fenomenologinio balso* nėra.** Filmuose prasmė tikroviškai ir imanentiškai nevokalizuojama, nes pats vokalizavimas

³⁶ Filmų garsai skirstomi į du tipus. 1) Tie, kurie sklinda „iš ekrano“ yra *diegetiniai*. Šie garsai žymi pasaulį, kuriame vyksta pasakojimo veiksmas. Juos „girdi“ ir veikėjas, ir žiūrovas. 2) Garsai sklindantys iš „anapus pasaulio“ yra *nediegetiniai*. Jų veikėjai negirdi. Šiais garsais pabrėžiamas ir sustiprinamas įvykis, pasakojimas, veikėjo charakteris ir pan. (žr. Kučinskas, 2012, p. 247–248, 251).

nėra sietinas su *šmėkla*, kuri priklauso ne žiūrovui, o fiktyviam kūrinio pagrindui. Tačiau nebūdama nei žmogumi, nei *subjektu šmėkla fenomenologinio balso* neturi, nors kaip ir balsai ji, leidžia manyti, kad vis dėlto yra kažkoks vidinis *šmėklos* kalbėjimas. Girdėdamas *diegetinį* ir *nediegetinį* filmo balsą žiūrovas savo viduje jį gali tik atkartoti, t. y. pasisavinti kito balsą. Imanentiškai gali būti kartojama ne tik frazė, bet ir intonacija. Pasisavintu balsu kuriamos tikrovės fikcija yra dar didesnė nei kuriama savuoju. Filmų balsą sieja su savo paties balsu – su tuo, kuris kalba apie pasaulio „prieš“ ir „po“ filmo patyrimą. Tad kūrinyje girdimas *diegetinis* ir *nediegetinis* balsas yra tik *fenomenologinio balso efektas*.

Fenomenologinis balsas Derrida filosofijoje yra kaip duotybė, o meno kūrinyje jis pasirodo tik kaip efektas. *Fenomenologinio balso* idėją galima patvirtinti teigiant: **kalbėdamas aš klausausi savo kalbėjimo**. Taip teigti leidžia Derrida pastaba:

[...] savo kalbos klausymasis – tai nesustabdomas vidaus atsidarymas viduje, tai akis ir pasaulis kalboje (Деррида, 1999a, p. 103).

Tai situacija, kada *fenomenas* savęs neatskira nuo savo buvimo ir lieka balso objektu. Tad kalbos norma tokia: kalbantis *subjektas* esamajame laike klausosi savęs, o savos kalbos klausymas išgyvenamas kaip absoliutus buvimas su savimi, atsirandantis dėl artumo sau (Деррида, 1999a, p. 114). Savęs klausymasis virsta absoliučia erdvės redukcija. *Fenomenologinio balso* griežtai konkretizuoti neįmanoma. Nuo *fenomenologinio balso* galima bandyti pabėgti, tačiau to padaryti neįmanoma, kaip ir visiškai pabėgti nuo *logoso*.

Naratorius ir fenomenologinis balsas³⁷. *Raštas* žymi sukonstruotą tikrovę, o ekranas yra tarsi popierius, ant kurio kažkas užrašoma. *Skaitomu-žiūrimu raštu-vaizdu* yra atskleidžiama sąmonės struktūra; dėl interpretacijos (*žaismo*) interpretatoriui (žaidžiančiajam) leidžiama mėginti parodyti žiūrovo konstruojamą *Aš*. Tačiau Williams'as pastebi, kad žiūrovas iš tikrųjų nekontroliuoja *rašte-vaizde* pasirodančios *šmėklos* tarsi savojo *Aš* vaidybos. Savasis *Aš* jau *rašant-vaizduojant* yra pateikiamas kaip galintis būti labai įvairus. (Williams, 2009, p. 128–129). Galima teigti, kad filme pasirodantis *fenomenologinio balso efektas* prieš *skaitant-žiūrint* ir girdint yra nepastebimas, o demaskuojamas jis yra vėliau – girdint. Girdėjimas lemia galimybę besijungiančius filmų balsus sieti su žiūrovo *fenomenologiniu balsu*. Būtent todėl rodant filmą atsiranda *fenomenologinio balso efektas*. Šis tėra *fenomenologinio balso* fikcija, niekada negalinti juo tapti.

³⁷ Toliau *fenomenologinio balso* koncepcija bus analizuojama ir grindžiama aptariant Derrida pasekėjų įžvalgas.

Pastebėtina, kad (video)filmuose naratorius nebūtinai turi būti *šmėkla* ir nebūtinai turi būti atskleistas akustiniu *tekstu*. Naratoriaus balsas yra tas, kuris gali būti numanomu *fenomenologiniu balsu* ir pretenduoti į *fenomenologinio balso efektą*. Gibson pastebi, kad naratorius savo balsu dažniausiai reikalauja save traktuoti ne tik kaip *fenomenologinį balsą*, bet ir kaip naratyvo esmę, fiksuotą *centrą*, kaip tai, kas nustato *rašto-vaizdo* tvarką arba, pasak Husserl'io *teksto geometriją* (Gibson, 2001, p. 641, 642). *Fenomenologinio balso efektas* įmanomas ir be naratoriaus, kai filmo audinį sudaro įtaigus, vientisą pasakojimą perteikiantis *raštas-vaizdas*. Kartais žiūrovo įsivaizduojamas naratorius filmo naratorių verčia suvokti kaip siekiantį akcentuoti akustinę kalbą. Tačiau tikslas sureikšminti naratorių gali būti neįgyvendinamas tik tuo atveju, kai naratoriaus neatitinka *raštas-vaizdas* arba kai neatitinka filmo eksperimentinis, vizualusis sluoksnis. Vizualūs eksperimentai vienu metu *fenomenologinio balso efektą* leidžia ir patirti, ir jį prarasti. Tad sau prieštaraujančiais eksperimentiniais vaizdais pirmiausia neigiamas *fenomenologinio balso efektas*, vėliau žiūrovas skatinamas ieškoti balso, į pirmąjį kūrinio planą grąžinant ankstesnį *fenomenologinio balso efekto* siekį tapti *fenomenologiniu balsu*.

Meluojantis balsas. Kadangi akustiniame filmo sluoksnyje iš visų akustiškai reiškiamų *elementų* – įprastų garsų, garso efektų, balsų ir t. t. – pats svarbiausias dažnai yra balsas, o vizualiajame kūrinio sluoksnyje svarbiausias *elementas* yra *šmėkla*, todėl ji stiprina *fenomenologinio balso efektą*, o balsas *šmėklai* leidžia apsimesti esant gyvai. Tačiau tarp *fenomenologinio balso efekto* ir *šmėklos* visada yra *skirsmas*: jie niekada nesutampa, nes nėra pajėgūs pakeisti fizinio pasaulio, nors šį siekį jie vis dėlto turi.

Gibson'as pastebi, kad *fenomenologinio balso efektas* nėra tikrasis *šmėklos* balsas. Jis yra *kito* balsas ir gali būti išreiškiamas tik pasitelkus *šmėklos* kūną. *Šmėkla* yra nei gyva, nei mirusi, būtent todėl ir pats balsas vienu metu priklauso tiek nuo *subjekto*, tiek nuo objekto. Atsižvelgiant į Derrida ir pritariant Gibson'ui galima teigti, kad dabartyje girdimas filmo balsas niekada nėra tikroji dabartis ir niekada jos nežymi. Jis tėra buvusios dabarties *pėdsakas*. Rašant popieriuje ir ekrane vaizduojant pasaulį balsas žymimas esantis ne čia ir ne dabar, ne viduje ir ne išorėje (Gibson, 2001, p. 642). Balsas veikia kaip užsislendusi savyje kalbanti sąmonė, kuri apmąstydamą save skleidžia netiesą. Remiantis Gill Kofman'u galima teigti, kad netiesa skleidžiama ne tik balsu, bet ir visu (video)filmo *raštu-vaizdu* (Kofman, 2005, p. 57). Kai *raštu-vaizdu* leidžiama siekti *fenomenologinio balso*, kyla abejonių, ar visa kūrinio struktūra yra teisinga ir ar ja parodoma tiesa? Šias abejones Derrida patvirtina teiginiu:

[...] vaizdo kamera [arba kino kamera – R. V.] mato viską, tačiau ji yra akla [žr. Dick, Kofman filmą DERRIDA, 2002 – R. V.]. [...] filmuose viskas arba beveik viskas yra melas, nes ir aš pats nesu visiškai įsitikinęs [ar tikrai viskas yra melas – R. V.] (žr. Guthrie, 2011, p. 524).

Galima daryti prielaidą, kad vaizdo ir filme girdimo balso siekiu tapti *fenomenologiniu balsu* santykiu kuriamas melas, kuris beveik visada klaidina (šią mintį patvirtina Derrida, teigdamas: „Aš ir pats nesu visiškai įsitikinęs“).

Balsu, siekiančiu tapti *fenomenologiniu balsu*, ir *rašto-vaizdo skirsmu* žymima, kad melą norima paversti tiesa. Melas kaip pasiklydimas ir abejonės atsiskleidžia tuomet, kai ekrane atsiranda naratyvas. Čia pasirodančios *šmėklos* ženkliną skirtingų diskursų *pėdsakus*. Remdamasis Derrida filosofija Bliss Cua Lim tvirtina, kad kiekviena *šmėkla* atstovauja tam tikram ir tam tikru metu veikiančiam diskursui. Kino seanso metu *šmėklų* pasirodymai kartojami tol, kol jos iš naujo nubrėžia savojo diskurso gaires. Šiomis gairėmis skatinama norėti kito tik su *šmėklomis* pasirodančio laiko ir erdvės (Lim, 2001, p. 289). Apibendrinant galima teigti, kad **balsas ir šmėkla ne tik leidžia vienas kitam egzistuoti, bet ir lemia skirsmą, šmėklą perkeltantį į filmo plokštumą. Tiek šmėkla, tiek ir balsu nusakomas nesančio pasaulio patyrimas, t. y. patyrimas to pasaulio ir jo laiko, kuris „galbūt buvo“ arba „galbūt buvo pažadėtas praėjusioje ateityje“.** Šiuo atveju abejojant („galbūt buvo“) antrinama Derrida teiginiui: „Aš ir pats nesu visiškai įsitikinęs“.

Fenomenologinio balso ir subjekto savyje ryšys. Jau aptartos *šmėklų* nurodomos praeities diskurso gairės yra vieno arba kito diskurso *pėdsakų žaismas*, kuriuo įrodoma, kad yra tikrasis dabarties diskursas. Diskursų *pėdsakai* sąlygoja įsmevinimą ir tuo pačiu metu pasisavinimą balsą. Šiuo atveju kyla klausimas: kaip šį įsmevinimą reikėtų suvokti? Įsmevinama yra tuomet, kai balsu aiškinama žiūrovui aktuali problema, pasakojama gyvenimo drama ir ankstesnė patirtis. Tokiu būdu žiūrovas tarsi atsидuria filmo lauke, o balsu reiškiamą patirtį pasirodo esanti labai artima žiūrovo patirčiai. Tad filmo tikrovę žiūrovas patiria kaip savo. Anot Elsaesser'io ir Hagener, įkūnydamas vaizdą garsas yra aktyvus *elementas*, sustiprinantis, o kartais net ir lemiantis šį vaizdo įsmevinimą, pasisavinimą:

[...] matome tik vieną kryptimi, o girdėjimas – tai visuomet trimatis, erdvinis suvokimas, t. y. jis kuria akustinę erdvę, nes girdime mes visomis kryptimis [...]. Jei pagalvosime apie personažus [*šmėklas* – R. V.], kažką išgirstančius ar persigąstančius, pasiklausančius kitų ar įvairiai reaguojančius į triukšmą – svariai prisideda prie įsivaizduojamo [...] (Elsaesser, Hagener, 2012, p. 161). Ausis [...] reprezentuoja pagrindinį suvokimo, žinojimo ir

patirties *elementą* [...]. Ausis leidžia [...] patirčiai giliai įsiskverbti į žiūrovo (ir klausytojo) vidinį *Aš* [...]. Dėmesys ausiai ir garsui [...] pabrėžia patirties erdviškumą: galime girdėti iš už kampo ir per sienas, visiškoje tamsoje ir akinamoje šviesoje, netgi tuomet, kai nieko nematome (ten pat. p. 162). [...] Garsas pridengia ir atidengia, liečia ir įsupa netgi žiūrovo kūną (tuo garsas glaudžiai siejasi su odos ir sąlyčio paradigma [...]) (ten pat., p. 169). [...] garso ypatybės [...] visuomet turi potencialo destabilizuoti žiūrovą (ten pat., p. 170).

Taigi *diegetinės* ir *nediegetinės* akustinės erdvės kūrimas yra tiesiogiai susijęs su kūniška ir fizine patirtimi. Ši sąsaja sustiprina kūrinio įtaigą, o citatoje minimi neva „išgirstantys ir persigąstantys“ personažai / *šmėklos* veikia kaip svarbios prielaidos tariamai tikrovei pasisavinti. Nors citatos autoriai kalba apie kiną, ši praktika nesvetima ir kitiems audiovizualiniams kūriniams, kuriuose vaizdas jungiamas su akustiniu kūrinio sluoksniu. Akustikos klausimai tampa aktualūs dėl šiuolaikinių medijų. Apie tai autoriai rašo:

[...] garsas nebe implikuoja įtvirtinimą fiksuotoje erdvinėje opozicijoje, o tampa gan mobiliu debesėliu ar neregimuoju apsiaustu, kuriuo galima apsigobti, siekiant apsisaugoti nuo (akustinių) triukšmingos aplinkos reikalavimų. Šiuolaikinės mobiliosios miesto patirties išraiška – mobilus garsinis peizažas, sudrebinantis jungtį tarp (aplinkinės) erdvės, (uždaryto) *subjekto* ir (išorinės) technologijos (ten pat. p. 163).

Akustinis *diegetinis* ir *nediegetinis* sluoksnis kaip ir pati akustinė patirtis yra išbandomas medijos kaip technologijos ir medijos kaip meno. Taigi tirdami technologiją menininkai analizuoja *diegetines* ir *nediegetines* akustikos patyrimo galimybes, išbando ir plečia garso ribas. Šiuo atveju manytina, kad tiriant žaidžiama net ir su *subjektu* (žiūrovu) ir *subjekto efektu* (*kitu*). Taip *subjektas* pasidaro netapatus ir veikiantis trimis etapais: 1) *subjektas*, kuris klauso arba žiūri; 2) klausantis / žiūrintis *subjektas* užsisklendžia savyje ir įsimena tai, ką girdėjo; 3) kūrinyje girdimu balsu reprezentuojamas *kitas*, kuris taip pat lemia *subjekto savyje efektą*. Vardinant visus šiuos etapus galima pagrįsti Elsaesser'io ir Hagener išvadą:

Į garsą reaguojančius žmones matome visi taip pat, kaip matome fizines ir psichines reakcijas į veidus ir kūnus (ten pat. p. 165). [...] garsą galime apibrėžti kaip nesantį nei atvaizdo viduje, nei išorėje [...], garsas yra tiek materialus, mat už savo egzistavimą dėkingas materijai, tiek nematerialus, kadangi jis yra bangų fenomenas, kurio negalima pademonstruoti ir reprodukuoti – galima tik jį sukurti iš naujo (ten pat., p. 170).

Nematerialus / materialus, vidinis / išorinis – visa tai yra savaiminis garso *skirsmas*. Atsiradus balsui dar aktualesnis tampa garso-balso *skirsmas*. Balsu reiškiamas *esanti* / *nesanti*, *tikrai* *buvusi* / *galėjusi būti*, *norima* / *nenorima* patirtis. Tai yra garso formos ir jo

prasmės skirsmas. Tad šiuo atveju panašiai veikia ir *diegetinis / nediegetinis* naratoriaus balsas, kuris, pasak Gibson'o, yra panašus į *fenomenologinio balso efektą*. Tai yra tikroji melaginga „filmo metafizikos realybė“. *Fenomenologinio balso efektas* dažnai slepiamas už *šmėklos*, nes priešingu atveju būtų pastebėtas ir neutralizuotas. Slepiant kuriamas intymiai su žiūrovu bendraujančios *šmėklos* efektas (Gibson, 2001, p. 646–647). Taigi galima manyti, kad *fenomenologinio balso efektu* žiūrovui suteikiama galimybė *logocentriniais* vardais įvardyti *šmėklas*.

Aptartas balso pasisavinimas pačiam balsui leidžia priartėti prie *fenomenologinio balso* ir bent iš dalies peržengti šią neryškią ribą. Įsitikinęs filmo tiesa žiūrovas balsą suvoks kaip savo vidinį, nuolatos tiesą patikrinantį saugiklį. Tačiau tas, kuris apsimeta *fenomenologiniu balsu*, (pa)tikrina melagingą kūrinio tiesą (ten pat, p. 650, 651). Tad galima sutikti su Elsaesser'iu ir Hagener:

[...] negalima pasitikėti nei garsu, nei vaizdu, – bet sykiu mums reikia abiejų, kad vienas kitą patikrintų ir patvirtintų. Beveik išeina, kad, šiuo atveju, du „melai“ (su)darą vieną tiesą. [...] Tai [...] naujas reprezentacijos „pagrindas“ (Elsaesser, Hagener, 2012, p. 180).

Ši išvada taip pat grįstina atitrūkstant nuo šiuolaikinio kino probleminio lauko ir persikeliant į eksperimentinį audiovizualaus meno kūrybos lauką bei videomeną, kur dekonstruodami vaizdo ir garso sluoksnius menininkai, rodo nepasitikėjimą ir garsu, ir vaizdu. Tiek ši citata, tiek ir Gibson'o idėjų interpretacija tik dar kartą patvirtina Derrida mintį, kad „viskas yra melas“.

Subjekto savyje negalimybė. Žiūrovo pasisavintu neva *fenomenologiniu balsu* kuriamas *subjektas savyje*. Remiantis Iljiniu, *subjektas savyje* kaip ir *objektas savyje* yra prieštaringa negalimybė (Ильин, 1996, p. 28). *Subjektas savyje* žymi „autonominę sąmonę“ kaip tą, kuri aplink save tarsi *centrą* struktūruoja visą *sistemą*. Prieštaringa negalimybė yra ta, kad „daiktai savyje“ (arba „objektai savyje“) demonstruoja objektyvią realybę, nepriklausomą nuo žmogaus suvokimo, tačiau tokia realybės negali būti filme kaip ir esant bet kokiai kitai kalbai ar jos išraiškai. Panašiai yra *rašto-vaizdo* atveju, kai siekiant objektyvios realybės tarsi norima užimti jos vietą. Tad šiuo atveju Derrida konstatuoja, kad *subjektas savyje* realioje tikrovėje egzistuoti negali, tačiau fiktyvioje erdvėje (teorijoje, literatūroje, teatre, filmuose, televizijoje ir t. t.) jam vis dėlto palieka galimybę būti reiškiamam:

[...] tvirtinti, kad vidinėje kalboje nėra *skirsmo* tarp tikrovės ir reprezentacijos, yra tas pats, kas sakyti, kad nurodančiu į šį *skirsmą* gestu tik sunaikinamas ženklas (Деррида, 1999a, p. 71). [...] Kadangi ženklas savaime yra ne natūralus, bet sukurtas, todėl nėra

kriterijų, skiriančių vidinį ir išorinį kalbėjimą, kaip ir nėra kriterijų, leidžiančių atskirti tikrą ir išgalvotą kalbą (ten pat., p. 78). [...] Taigi *subjektas* negali vienu metu ir kalbėti viduje, ir sau leisti būti reprezentuotu [...]. Galima įsivaizduoti tik kalbą be savireprezentacijos [...], galime įsivaizduoti kalbos reprezentaciją atribotą nuo tikros kalbos ir ne daugiau. Priešingu atveju tokia reprezentacija galima, bet labai sudėtinga, nenatūrali ir išgalvota. Ji gali atsispindėti pirminėse formose, kurias tiria lingvistai, semiologai, literatūros ir meno teoretikai bei filosofai. [...] tačiau jie visada mąsto apie pirminę nedalomą kalbėjimo ir jo reprezentacijos vienovę [...] (ten pat., p. 78–79).

Nesutikdamas su tokia *subjekto savyje* padėtimi Derrida išskiria tris paradoksalias koncepto sampratas: 1) kalbantysis reprezentuoja save; 2) kalbantysis reprezentuoja ir pačią kalbą; 3) kalba yra savęs savyje reprezentacija. Tad galima konstatuoti, kad Derrida filosofijoje *subjektas savyje* yra teorinis konstruktas. *Subjektas savyje* visada yra *tekste* glaudžiai susijęs su *logosu*.

Apibendrinamieji teiginiai. 1) **Fenomenologinio balso kilmė.** Pasak Husserl'io, veikiant kalbančiai sąmonei tikrasis patyrimas imanentiškai formuojasi savajame viduje. Prieštaraudamas šiai idėjai Derrida parodo, kad, Husserl'io aptartu būdu cituodama ir įsiteigdama sąmonė suklautoja patyrimą. Ji vadinama labiausiai apie išorinį pasaulį meluojančiu *fenomenologiniu balsu*. 2) **Balsas (video)filme.** Audiovizualinio meno kūrinys akustiškai reiškiamais ir formalių garsų lydimais balsais kuriama palanki terpė *fenomenologinio balso efektui* susidaryti. (Video)filme girdimi balsai nežymi ir nėra nei žiūrovo, nei *šmėklos fenomenologinis balsas*: *šmėkla* tiesiog neturi tokio balso. 3) **Balso pasisavinimas.** Jausdamas iš (video)filmo sklindantį balso įtaigumą žiūrovas balsą gali traktuoti kaip savo, t. y. imanentiškai cituoti visą *tekstą*, jo frazes, reikšti intonaciją. Toks balso traktavimas rodo, kad *fenomenologinio balso efektas* yra pavykęs.

Apibendrinamuosius teiginius galima vadinti ir **fenomenologinio balso sklaidos etapais**: pirmuoju teiginiu aiškinama šio balso kilmė; antruoju pagrindžiama, kad meno kūrinys veikiantys balsai sudaro terpę *fenomenologinio balso efektui* atsirasti; trečiuoju įrodoma, kaip esant efektui balsai tampa prasmingesni ir yra pasisavinami žiūrovo. Pasisavinimu žymimas efekto naudingumas ir vienas iš daugelio esminių kūrinio tikslų: naudojant balsą pasakoti melą, plėtoti tikrąjį *fenomenologinį balsą* ir kaip tiesos skleidėju patikėti kūrinį.

1.4. Šmėklų honto-ontologija

1.4.1. Marx'o šmėklų honto-ontologija

Marx'o šmėklų koncepcijas. Kai 1985 m. Derrida nusifilmavo britų kino režisieriaus McMullen'o juostoje GHOST DANCE (ŠMĖKLŲ ŠOKIS), savo teorijose prancūzų filosofas vis dažniau kalbėdavo apie kinematografijos diskursą. Kinematografijos fenomeną jis dažniausiai tyrė plėtodamas *šmėklų* koncepciją. Analizuodami kiną ir videomeną kritikai ne tik remiasi filme ŠMĖKLŲ ŠOKIS išsakytomis Derrida mintimis, bet ir 1993 m. išleista knyga SPECTRES DE MARX (MARX'O ŠMĖKLOS) (žr. Деррида, 2006a; 2006b; Derrida, 1993; 2006b)³⁸. Pirmąją MARX'O ŠMĖKLŲ koncepcijos versiją Derrida pateikė 1993 m. skaitydamas pranešimą Kalifornijos universitete (JAV) (Derrida, 1993). Netrukus Derrida išleido tokio paties pavadinimo knygą. Remdamasis Karl'o Marx'o teorijomis filosofas šioje knygoje siekia jas kvestionuoti.

Kaip teigia Gurko, kalbėjimo apie Marx'o *šmėklas* pretekstu laikytina marksizmo krizė. Ją sąlygojo du fundamentalūs veiksniai: 1) didžiosios dalies komunistinio valdymo sistemų žlugimas; 2) Europos galios suvienijimas ir nukreipimas prieš komunizmą (Гурко, 2001, p. 173). Derrida *šmėklą* suvokia kaip „nei gyvą, nei mirusią“, bet pasirodančią gyviesiems ir taip sąlygojančią pakartotiną gyvenimo bei mirties *skirsmo* permąstymą (žr. Деррида, 2006b, p. 13). Anot Derrida, gyventi galima išmokti tik iš *šmėklos* arba iš mirties:

[...] išmokti gyventi kartu su *šmėklomis*, kalbėtis su jomis, gyventi jų bendruomenėje arba jų draugijoje [...]. Nėra kito gyvenimo be *šmėklų* [...]. Būtis su *šmėklomis* pasirodo kaip atmintis [...], kaip skirtingų kartų ryšiai ir palikimas [...] (ten pat, p. 9). Marx'as nori prakeikti *šmėklas* ir visa tai, kas nėra nei gyvenimas, nei mirtis, t. y. sugrąžinti viziją, kuri niekada nepasirodys ir neišnyks, nebus nei fenomenu, nei jo priešingybe. Jis (Marx'as – R. V.) *šmėklas* norėjo prakeikti kaip senosios Europos sąmokslininkės (ten pat, p. 67).

Šiuo atveju manytina, kad kovoti su *šmėkla* yra tapatu susitikti su mirtimi ir kovojant mokytis gyventi. Gyventi mokomasi iš *šmėklos* arba iš mirties, todėl *šmėkla* čia žymi ribinę situaciją. Ji gyvųjų tarpe kūniškai egzistuoti nebegali. Būdama be tikrosios būties ji komunikuoja tik įsiterpdama į gyvųjų pasaulį. Gyvieji egzistuoja nuolatiniam *skirsme* tarp praeities ir dabarties.

³⁸ Daugybės kritikų (Brunette, Wills, 1989; Derrida, Stiegler, 2002; Caryl, 2004; Lockwood, 2005; Beech, 2005; Guthrie, 2011; Hudson, 2011; Jampolskij, 2011, etc.) išplėtotas *šmėklų* idėjos taikymas rodo, kad Derrida koncepcija yra lanksti ir tinkanti kinui bei videomenui tirti. Šiame skyriuje *šmėklos* idėja siejama su kinematografu ir videomenu. Daugiausia remiamasi Derrida knyga MARX'O ŠMĖKLOS (žr. Деррида, 2006b).

Taip Derrida išskiria mirties idėją, kuri dar labiau stiprinama teigiant, kad *šmėklos* neturi kūno, kuriuo judama ir gyvenama tikrovėje³⁹:

[...] *šmėklos* pavidalas [šiuo atveju, tariamas kūnas – R. V.] skiriasi nuo visų kitų aplinkinių pavidalų. [...] pavidalas yra slepiamas kitų pavidalų [...] (Деррида, 2006b, p. 171). *Šmėklos* pasirodymas [...] tai nėra kažkoks spiritizmo seanso ir net ne [...] idėjos ar minties izoliacijos rezultatas [...]. Tai kūno *simuliakra*! Kraujo *simuliakra*! Realų *šmėklų* nebūna, todėl dvasia [taip pat ir mintis, idėja – R.V.] negali tapti *šmėkla* be mažiausio regimojo kūno, be nematomos erdvės matomumo, kurioje ir vyksta išnykimo reiškiny. Kad *šmėkla* pasirodytų, reikia grįžti prie daug abstraktesnio kūno, prie tokio, kokio dar nebuvo [...] [t. y. grįžti prie stabo kūno – R. V.](ten pat, p. 184).

Taigi visa tai, kas vadinama *šmėkla*, yra mintis arba idėja. Tačiau mintis ir idėja pasirodo pavidalu, kuris Derrida filosofijoje traktuotinas kaip *šmėklos šmėkla*:

Kai tik idėja arba mintis [...] atsiskiria nuo pagrindo, tuomet *šmėkla* ir yra įkūnijama. Tačiau įkūnijimas nėra grįžimas ten, kur buvo, kur atsirado idėjos ir mintys. Todėl jos [idėjos ir mintys – R. V.] [...] perkeliama į dirbtinį kūną, į kūno protezą [...], galima sakyti, įsikūnija *šmėklos šmėkloje* [...]. Taigi *šmėkla* jau egzistuoja. *Šmėklos* įsikūnijimas – tai jau „antrinė“ *šmėkla*, labiau išreikšta ir individualizuota (ten pat, p. 184).

Visuomenė negali egzistuoti be *šmėklų*, apie kurias kalbėjo Marx'as. Anot Derrida, *šmėklos* klaidžioja ir visuomenę gali paversti monstru (žr. Деррида, 2006b, p. 235; Гурко, 2001, p. 179–181). Apie Marx'o ir *šmėklų* ryšį Derrida rašo:

Šmėkla persekiojo Marx'ą, kamavo jį, įgriso jam. Tai vyko viduje, bet kai Marx'as *šmėklą* atstūmė, ji buvo jau nebe jo. „Jame nebe jo“ – tai *šmėklos* apsimetinėjimo vieta be vietos. *Šmėkla* apsimeta, kad pasirinko gyvenimą. Galbūt Marx'o galvoje „išaugo“ *šmėklos* ir jis, neturėdamas tikslų žinių, žinojo, apie ką kalba („Mensch, es spukt in deinem Kopfe!“) [„žmogus tavo galvoje pasirodo kaip *šmėkla*“]. [...] Marx'as tiek pat mėgo *šmėklas*, kiek ir jų neapkentė. Tačiau jos labiausiai mėgo jį [Marx'ą – R. V.] ir stebėjo pro nematomą šydą. Nors *šmėklos* paveikė jo mąstymą, tačiau Marx'as prieš jas rengė negailestingus mūšius (Деррида, 2006b, p. 155).

³⁹ Plėtojant diskusiją apie *šmėklos* kūną, dera prisiminti Platoną, kuris vienas pirmųjų konceptualiai apmąstė *šmėklą* ir kalbėjo apie jos kūną. Platono veikaluose TIMAJAS ir FAIDRAS (žr. Platonas, 1995; 1996) *šmėklos* yra mirusiųjų sielos. Jos dieną ir naktį persekioja gyvuosius. Kad sielos nusiramintų ir persekiodamos nustotų bauginti, joms reikia suteikti kūną. Gurko šiuo atveju konstatuoja: kūnas negali būti gyvas, tad *šmėklai* suteikiamas žemesnio ontologinio lygmens stabo kūnas. Stabo kūnas meluoja, kad jis yra tikras kūnas ir tikra *šmėkla* (Гурко, 2001, p. 179–181). Tad šiuo atveju visiškai suprantama, kad ne pati *šmėkla*, bet tik stabo kūnas, gali būti pamatytas atvaizduose tarsi veidrodžio atspindžiuose.

Šmėklų tipai ir apokaliptinės nuojautos. Remiantis ankstesne citata (žr. Деррида, 2006b, p. 155), galima išskirti penkis Derrida teorijoje aprašomus *šmėklų* tipus: 1) **persekiojančios šmėklos**: persekiojo Marx'ą; 2) **analizuojamos šmėklos**: jas Marx'as analizavo; 3) **marksizmo šmėklos**: jos suformavo visą marksizmo ideologiją; 4) **kaupiamosios šmėklos**: jas tikintys marksizmo ideologija kaip šviesia ateitimi žmonės kaupė kaip kapitalą; 5) **investuojamos šmėklos** yra tam tikrą *šmėklų* kapitalą sukaupusių žmonių, atliekamas *šmėklų* investavimas arba platinimas siekiant perspektyvios ateities.

Atkreipdama dėmesį į *šmėklų* gausą Gurko pastebi, kad monstriška visuomenė yra labiausiai sąlygojama kaupiamų ir investuojamų *šmėklų*, kurios veikia kartu su marksizmo *šmėkla* (Гурко, 2001, p. 175). Kaip pažymi Eliseva, marksizmo *šmėkla* žada rezultatą, kuris vėliau nebūna įgyvendintas. Marksistinių idėjų realizacija skatina visuomenės naikinimo ir susinaikinimo praktikas (Елисева, 2008, p. 84). Šiuo atveju, Rytų Europos socializmas gali būti įvardijamas kaip pirmoji tikra marksistinės filosofijos realizacija. Derrida pastebi, kad „filosofijos mirtis“ prasideda tuo metu, kai pačia filosofija nebenorima aiškinti pasaulio tiesų, bet siekiama jas keisti. Nors Marx'o filosofija turėjo keisti *šmėklomis* chimerinę visuomenę maitinančias *sistemas*, tačiau XX a. praktika parodė, kad to padaryti nepavyko, nes tam, kas turėjo būti keičiama, nepalaujamai propaguoti materialistiniai santykiai. Būtent todėl marksizmo projektas pasirodė esąs apgaule, o DAS KAPITAL (КАПИТАЛАС) (žr. Marx, 2009, 2011) virto haliucinacija (Елисева, 2008, p. 67, 68). Marx'ui savo veikalais paskatinus, buvo kuriama didžioji komunizmo iliuzija. Komunizmą *šmėkla* paversti siekta ne tik jį kuriant: jis visiems laikams liko pati savęs bijanti *šmėkla*. Komunizmo *šmėkla* žadėjo tokią gyvenimo gerovę, kokia įmanoma nebent pomirtiniame gyvenime:

[...] totalitarinių režimų genezės analizė rodo iš *šmėklos* kylančias baimės reakcijas. Šias baimes bandyta sukelti pasitelkiant komunizmą ir siaubą, kurį komunizmas skleidamas savo priešams atsuko baimę į save ir pats savyje pajutęs *šmėklą* greitino magišką apsimetinėjimą neva tai yra tikrasis gyvenimas [...] [t. y. *šmėkla* apsimetinėjo teikianti gyvenimą ir pati esanti tikrasis gyvenimas – R. V.] (Деррида, 2006b, p. 155). Tačiau Marx'ui buvo įgimtas priešiškus *šmėkloms*, kuris [priešiškus – R. V.] jam leisdavo išverti *šmėklų* aidą sukeliamą siaubą (ten pat, p. 68).

Taigi Derrida įrodo, kad Marx'o KAPITALAS iš tikrųjų yra skirtas chimeroms analizuoti ir mirčiai garbinti (ten pat, p. 163). Meluojanti komunizmo *šmėkla* atskleidžia savaiminius *šmėklos* ir *mimezio* ryšius, apie kuriuos Jampolskij teigia:

Derrida *mimezį* – imitavimą – supriešino su *mimavimu*, neturinčiu referento. Jo *žaismas* kuria *skirtį* [t. y. *skirsmą* – R. V.] [...] be referento, be absoliučios išorės – t. y. ir be

vidujybės. Mimas *mimuoja*. Jis nėra imitatorius, jis *mimuoja* imitaciją (Jampolskij, 2011, p. 204).

Jampolskio teiginiu, kad „mimas *mimuoja* imitaciją“, puikiai nusakoma, kad ta *šmėkla*, su kuria gyvieji turi daugiausia reikalų, iš tikrųjų ir yra *šmėklos šmėkla*. Plėtojant *šmėklos* kūno kaip stabo idėją bei remiantis Derrida ir Jampolskio teorija, galima paminėti ekrano praktikas. *Šmėklos* „mimuoja“, neturi kūniškos išorybės. Išorybė veikia tik *teksto*, ekrano ir pan. paviršiuje, tad šis paviršius ir yra stabo kūnas: stabas taip pat neturi referento. Taigi manytina, kad *šmėklos* pasirodymo aktas yra „grynasis mimavimas“. Tiek šis „mimavimas“, tiek ir visa komunizmo apologetika skatina nežinomybę. Tai dar kartą patvirtina Derrida:

Nežinau, kam kalbu, nes su tuo, kam kalbu, neturiu jokio ryšio [...] mano paliktas kalbos *pėdsakas* žymi mano mirtį, kuri jau yra įvykusi po mano buvimo [...] Žinau, kad mano paliktas *pėdsakas* mane pergyvens (Derrida, 2007, p. 32).

Po mirties paliktas *pėdsakas* rašte, filmo *rašte-vaizde*, plačiajame *kultūros tekste* ir t. t. „mimuoja“ savarankiškai. Taigi šiuo atveju galima sutikti tiek su Derrida, tiek su Jampolskiu ir teigti, kad nuolatinis *mimavimas* kaip nesibaigiančios mirstančiojo konvulsijos tampa „filosofijos laidotuvėmis“ (žr. Деррида, 2006b; Jampolskij, 2011).

Hontologijos idėja. Derrida teigia, kad *šmėkla* negali pasirodyti jas prišaukiantiesiems be *gedėjimo* ir *apverkimo*:

[...] individualus *šmėklos* įsikūnijimas visada prikelia kažką [...] kas yra atklydęs iš *gedulo*. Todėl mirtis pasirodo kaip neišvengiama jos [*šmėklos* – R.V.] dalis. (Деррида, 2006b, p. 184).

Gedėjimas leidžia rekonstruoti nepriklausančios dabarčiai *šmėklos* likučius ir jais užpildyti dabarties tuštumą. Tai sąlygoja būtis, konstruojama pasitelkiant praeities prisiminimus ir iš karto planuojant ateitį. *Gedulas* yra nukreiptas į praeitį, t. y. į *šmėklos* lauką. *Gedulas* leidžia *šmėklai* iš įvairiausių detalių, pvz., *elementų*, *pėdsakų* tapti akivaizdžia – sudaryti buvimo „čia ir dabar“ įspūdį (ten pat., p. 38, 58). *Šmėkla* priklauso *hontologijai* (pranc. *hauntologie*). *Ontologija* (pranc. *ontologie*) yra *hontologijos* priešprieša. Apie tai Derrida rašo:

[...] *hontologija* nėra redukuojama [...] *ontologijos*, *teologijos*, pozityvios ir negatyvios *ontoteologijos* atžvilgiu (ten pat., p. 79). [pasitelkdamas Shakespeare'o HAMLET'Ą Derrida toliau aiškina *hontologiją* – R. V.] [...] *hontologija* gali būti viską apimanti ir turinti daug įtakos. Netgi bet kokia *ontologija* arba mintis apie būtį (apie „to be“ ir „to be

or not to be“) tampa labai paveiki. *Hontologija* gali savyje atriboti [neutralizuoti – R. V.] net *teleologiją*, kuri ją supa (ten pat, p. 24).

Derrida sukurtas *hontologijos* terminas, nuo *ontologijos* termino skiriasi tik savo rašyba (panašiai, kaip ir *skirmsas* – *différence* *différance*). Tiek *hauntologie*, tiek *ontologie* prancūziškai tariaimi – kaip *ontologija*. *Hontologija* atsiranda ne iš karto, ji yra dengiama *ontologijos*. Nors *šmėklos* leidžia atsirasti *ontologijai*, tačiau, anot Derrida, pati *ontologija* savaime visame pasaulyje siekia panaikinti *šmėklas*:

[...] *ontologija* skiriasi tuo, kad išvaro *šmėklas*. Ji yra užkalbėjimas [...]. Marx’as nori tiksliai parodyti [...], kuriuo metu *šmėkla* pasirodo scenoje [t. y. tampa akivaizdi – R. V.], o tai jau yra egzorcizmas, gąsdinimo priemonė. Iki egzorcizmo *šmėkla* nepasirodo ir yra negalinga. Tačiau aš manau priešingai nei Marx’as – iki šio teatrališko momento *šmėkla* jau veikia, bet ne kažkokiu pavidalu [...]. Todėl *šmėkliškas* užpuolimas vyksta iš pasalų (ten pat, p. 226–227). [...] Norint išvaryti *šmėklas*, įvykdyti egzorcizmą reikia pasitelkti kritinę analizę, bet ne kažkokius burtus (ten pat, p. 68).

Taigi *ontologija* veikia kaip užkalbėjimas arba egzorcizmo seansas. Tuo metu *hontologija* bet kokius konceptus daro *šmėklų* konceptu arba koncepto *šmėkla* (žr. ten pat, p. 161). Taigi šiuo atveju galima teigti, kad *hontologija* priklauso nuo *ontologijos*, ir kelti papildomą klausimą: ar *ontologija* gali būti *šmėklos* kritika ir kokia ji turėtų būti? Derrida konstatuoja:

[...] *šmėklų* kritika yra subjektyvaus įsivaizdavimo kritika, abstrakcija to, kas vyksta galvoje ir sklinda iš jos [t. y. vyksta sąmonėje ir artikuliuotai sklinda tikrovėje kokiais nors pavidalais – R.V.] bei to, kas sklindant vis tiek pasilieka galvoje. [...] Tačiau *šmėklos* kritika neįmanoma be to, kas yra už gyvenimo. Būtent čia ir apsigyvena marksistinės kritikos dvasia. [...] Ji (kritika) nėra nei galvoje, nei už jos ir Marx’as tai žino, nors ir sukuria įspūdį, kad nieko apie tai nenori žinoti (ten pat, p. 240).

Hontologiniai užkalbėjimai neišvaro jokių *šmėklų*. Absoliutus išvaymas, kaip ir *archi-raštas*, nors ir yra steigiamas, daugeliu atveju neįmanomas, todėl Derrida siūlo gyventi kartu su *šmėklomis* (ten pat, p. 19). Pritardamas šiai idėjai Dean’as Lockwood’as pastebi, kad filosofo siūlymas jau yra realizuotas ir vis dar realizuojamas medių meno – kinematografijos ir iš dalies videomeno – lauke (žr. Lockwood, 2005, p. 73–74). Lockwood’as konstatuoja, kad dar nuo „Stebuklingojo žibinto“ („Laterna Magica“) laikų (XVII–XVIIIa.) *šmėklos* išvaymo ir priešaukimo ritualai tapo vienu ritualu ir veikė ne žiūrovo, bet *šmėklos* naudai. *Stebuklingojo žibinto* kultūra žymėjo optinius ir akustinius spektaklius, kurie buvo naudojami siekiant sustiprinti dvasių prikvietimo iliuzijos įtaigumą. Tai buvo kinematografijos priešaušrio spektakliai, kai žiūrovai

neabejotinai tikėjo *šmėklomis*. Iš stebuklingojo žibinto paveldėtas ir ekrane pasirodantis tarp mirties ir gyvenimo veikiantis *skirmsas* yra nefiksuotas ir nebaigtinis. Bandydamas suvokti vaizdą racionalus žiūrovas visada sieks įvardinti *šmėklą*, tačiau dėl *šmėklos* gyvybingumo pasirodanti mirtis dažniausiai panaikina žiūrovo tikslus (žr. Lockwood, 2005, p. 73–74). *Šmėkla* pažada ateitį, o žiūrovas pasiduoda jos galiai, todėl proceso metu įvyksta neišvengiamai neutralizuojama gydomoji egzorcizmo praktika. Taigi ekrane kaip ir Marx'o filosofijoje pasitelkiamos *šmėklos*, kad jų spektaklyje būtų parodyta ateitis dabartyje – išsipildytų komunizmo pažadas. Tokia ateitis ekrane yra didžiulis pažadas, dėl kurio aukojama efemeriška dabartis. O egzorcizmas ekrane tampa tęstiniu ir nesibaigiančiu *šmėklos* ir žiūrovo kritiniu dialogu bei konfliktu.

1.4.2. Honto-ontologinė laiko problema: skirsmo ir šmėklos ryšys

Nedekonstruojamas likutis: *skirmsas*. Disertacijoje jau buvo pažymėta, kad ankstyvuojų kūrybos laikotarpiu Derrida griežtai kritikavo Saussure'o ženklo perskyrą (žr. Derrida, 1981b, p. 27–28; 2006a, p. 23, 33, 63). Derrida akiratyje – struktūralizmas, kalbos teorija, o kartais net ir poststruktūralizmas (žr. Деррида, 2000a, p. 10–11). Tačiau didžiausios dekonstrukcijos būta kritikuojant Husserl'io fenomenologiją, kur Derrida dar labiau ryškino fonetinės ir grafinės kalbos perskyrą ir kur *gramatologijoje* suformuluota *skirsmo* sąvoka buvo kartojama ir naujai plėtojama (žr. Деррида, 1999a). Ankstyvuosiuose savo darbuose filosofas ardė struktūras ir įrodinėjo, kad jos paklūsta *logosui* (žr. Derrida, 2006a, Деррида, 1996); vėlyvuosiuose – tapdamas nuosaikesniu, užuot iki galo paneigęs metafiziką ir *logosą* visa tai siūlė permąstyti (žr. Деррида, Ж. 2006a; 2006b; 2007c), taip parodydamas, kad galutinis suardymas nepalieka nieko, todėl būtina išlaikyti neredukuojamą likutį – *skirsmą*.

Dialektiškai siejant *skirsmą* ir *šmėklą* galima pastebėti, kad nedekonstruojamas likutis (*skirmsas*) atsiranda vėlyvojoje *hontologijos* koncepcijoje⁴⁰. Todėl kritikos lauke akcentuojant *skirsmą* ir aptariant ekrane pasirodančias *šmėklas* būtina atsižvelgti į pirminę Derrida *hontologijos* mintį, kur *šmėkla* yra persekiojanti bei ramybės neduodanti koncepcija arba idėja. Šiuo atveju *šmėkla* nėra vienprasmis, netikras, tik atvaizde pasirodantis pavidalas. Ji panaši į efemerišką virusą, kuris, apsėsdamas gyvuosius, egzistuoja simbioziškai (žr. Деррида, 2006b, p. 18–21, 62). Nepaisant pirminių Derrida idėjų galima dar kartą pažymėti: nors aktorius (žmogus) (kino)filmui suteikia kūną, tačiau kaip *subjektas*, „grynas“ ir individualus asmuo jis ekrane neegzistuoja. Tarp

⁴⁰ Toliau šiame poskyryje dialektinis *skirsmo* ir *šmėklos* ryšys bus grindžiamas remiantis Derrida veikalo MARX'O ŠMĖKLOS pirmuoju ir penktuoju skyriumi (Деррида, 2006b).

aktoriaus (asmens), tarp kūno (pavidalo), tarp vaidmens (tapatybės) kyla neįvardijama įtampa, kurią galima nusakyti pasitelkiant tarpinę *šmėklos* sąvoką ir ją dialektiškai antrinant *skirmsui*. Viena vertus, *šmėkla* – tai pavidalas ekrane, antra vertus – tas, kuris daro poveikį (žr. ten pat, p. 38, 62).

Mesijo gestas ir pažadas. Vienas svarbiausių *hontologijos* tikslų – permąstyti *ontologiją*, kurioje veikia *Mesijo* gestas (žr. ten pat, p. 62). Apmąstydamas *mesijanizmą* kaip link ateities nukreiptą laiko struktūrą Derrida remiasi William'o Shakespeare'o kūrinio HAMLET. PRINCE OF DENMARK (HAMLETAS. DANIJOS PRINCAS, 1603 m.) (žr. Šekspyras, 2011). Neigdamas stereotipinį laiko struktūros suvokimą Derrida išskiria Hamlet'o dramos frazę „the time is out of joint“, kuri į lietuvių kalbą galėtų būti verčiama kaip „išniręs“ arba „išnarintas laikas“. Ši frazė leidžia manyti, kad Hamlet'o drama – tai atvaizdas buvimo pasaulyje, kuriame yra išnykęs („suiręs“) teisingumas ir pažeista harmonija (žr. Деррида, 2006b, p. 33–35, 41–42). Čia laikas pasirodo esąs „išniręs“, nechronologinis ir neteisingas. Jis yra *šmėklos* laikas, leidžiantis užmegzti ryšį su bet koku kitu nechronologiniu laiku. „Išnarintame laike“ nėra dabarties, bet sugrįžtama atgal ir kryptama į ateitį.

(Ne)teisingumo rekonstrukcija. Hamlet'o drama – tai kerštas ir neįmanomas teisingumo atkūrimas. Kerštas nėra chronologinis, todėl jis, kaip ir dabartis, nerekonstruojamas (žr. ten pat, p. 36–37, 40, 43). Dabarties laiko nėra, todėl buvimo dabartyje neįmanoma perprasti ir suvokti⁴¹. Tik „grįžimu atgal“ ir „pažadu į priekį“ įmanoma kompensuoti dabarties neegzistavimą. Kaip ir Hamlet'o siekiamas kerštas, pažadas šiuo atveju atlieka nerealizuojamą *Mesijo* gestą, kai neišsipildymas kompensuojamas pakviečiant *šmėklas* (žr. ten pat, p. 38). Tad ***šmėkliškas buvimas nedabartyje tampa gera sąlyga komunikacijai su šmėkla palaikyti. Šmėklos laikas visada yra dabartyje atsiradęs praeities laikas, o šmėklos veikimo erdvė yra įvykusio buvimo pėdsakų pėdsakas*** (žr. ten pat, p. 38, 58). Remdamasis Hamlet'u Derrida teigia, kad komunikuojant yra atkakliai sekami ir plėtojami nedabarties *pėdsakai*, todėl juos pasitelkiant arba jiems leidžiant pasirodyti yra nusakoma ir *šmėkla*. Ji neįneša ir nesukuria jokio dabarties laiko. *Šmėkla* į gyvenimą grąžina tai, kas buvo ir kas gali būti vadinama mirtimi (žr. ten pat, p. 34, 161).

Skirmso ir šmėklos (ne)tapatumas. Priešindamasis esaties ir dabarties („čia“ ir „dabar“) sutapatinimui Derrida akcentuoja neatitikimą. „Čia“ ir „dabar“ pasirodo kaip fiktyvi tikrovės tapatybė, kurią ir neigia „išniręs laikas“.

⁴¹ Situaciją galima iliustruoti anksčiau aptartu pavyzdžiu (žr. *fenomenologinio balso* analizę): prieš mintį ištariant balsu ji plėtojama vidiniu kalbėjimu. Vos tik aplinkoje pasklidus balsui, pirminė vidiniu kalbėjimu reikšta mintis lieka praėityje. Balsas pažada minties tęsinį, kuris, vos tik prasidėjęs, iškart lieka praėityje.

[...] laikas išniręs, kaprizingas, supainiotas, fragmentiškas. Laikas apsvaigo, laikas užspęstas ir nebesantis savyje. Jis susierzinęs, suskilęs ir beprotiškas [...]. Laikas nebėra savyje, nes nutrūko nuo grandinės [nuo tęstinumo grandinės, kurią diegia *logos*as – R. V.]. Laikas išėjo iš savo paties ribų. Jis iširo (ten pat, 2006, p. 34). [Toliau Derrida konstatuoja – R. V.] [...] Joks laikas pats sau nėra šiuolaikiškas [t. y. „šiuolaikiškas“ = „dabar“. Taigi laikas, nebūdamas „dabar“, nėra chronologinis laikas – R. V.] (ten pat, p. 161)⁴².

Vakarų civilizacijoje susiformavo grandiozinė gyvavimo fizinėje dabartyje iliuzija. Tai patvirtina ir Marx'o filosofijos pagrindų kurtas komunizmas (ten pat, p. 57–58). Komunizmas tapo atsirandančiu ir liekančiu kaip *šmėkla*. Būtent komunizmo griūtis rodo, kad *šmėklai* dabartyje egzistuoti neįmanoma. *Šmėkla* neturi nei tikrosios fizinės būties, nei mirties, todėl jos laikas yra kitas, jokių būdu nepriklausantis nei skaitomam tekstui, nei stebimam ekranui. Tačiau masinės dabarties medijos veikia kaip spiritizmo seansas, kuris žiūrovui leidžia patirti *šmėklos* laiką. Derrida sutinka, kad *šmėklos* laikas nėra dabarties atkarpa, tarpas ar pan.: jis yra praeities ir ateities *žaismas* (ten pat, p. 59). Mediumu kontaktas su kitomis *šmėklomis* ne tik nustatomas, bet ir perduodamas žiūrovui: leidžiama patekti į ekraną – į sąlyginę tarpinę erdvę, gyvenimo ir mirties *skirsmą*, kur perkeliama *šmėkliškoji* laiko pajauta.

Stebint ekrano vaizdą patiriamas gyvenimo ir mirties santykis verčia susimąstyti, ar buvimas „čia“ ir „dabar“ tikrai egzistuoja? Kiek šis buvimas yra pilnavertis? Siekiant atsakyti į šiuos klausimus verta pasiremti Derrida atlikta „buvimo“ kategorijos kritika. Kritikuodamas Nietzsche's „buvimo“ sampratą, kurią šis siejo su esamuoju laiku, Derrida esamąjį laiką dekonstruoja. Derrida plėtojama kritika išreiškiama nepasitikėjimas *elementais* (pvz., patyrimu, gyvenimu, lietu, regėjimu, uosle, klausymu ir t. t.), kurie nustato buvimą ir leidžia suvokti istorinius ryšius (žr. ten pat, 33–38, 41–42). Šie *elementai* neleidžia nutolti nuo *logocentrizmo*. *Elementų* sukurtai netinkamai, melagingai ir neva fiksuotai situacijai antrina *šmėklų* laikas. Būtent *šmėklų* laikas ne tik įsiterpia į buvimą, t. y. į dabartį, bet ir niekada jo nesiekia žymėti kaip labai vertingo. Filosofas rašo:

[...] *šmėklų* persekiojimas primena, kad *šmėklos* tikrovėje negyvena ir niekada neįgauna dabarties struktūros. Dėl šios priežasties kinas [taip pat ir videofilmas – R. V.], kaip ir

⁴² Pasitelkdamas *šmėklų* teoriją ir atsigręždamas į „čia“ ir „dabar“ Derrida iškelia save atitinkančios tapatybės netikrumą, susijusį su tariamu buvimu „čia“ ir „dabar“. Dar anksčiau tapatybės griovimą plėtojo Nietzsche, Lacan'as, ir t. t. Dekonstruodamas laiką Derrida apnuogina klastotės ir netikrumo motyvą bei parodo, kad negalima atsisakyti pirminių pasaulio suvokimo gairių, „nes nėra nieko už teksto“. Tad tenka susigyventi su klasta (gyventi su *šmėkla*). Tampa aišku, kad *tekstas* nenurodo į tikrą autentišką pasaulį. Jis nurodo tik į kitą *tekstą*. Visa tai, kas vadinama autentišku pasauliu, yra persidengusios interpretacijų interpretacijos.

psichoanalizė, yra *šmėklų mašina* [pranc. *fantômachine* – R. V.], kuri tampa „mokslu“ apie *šmėklas* ir leidžia gyviesiems būti *šmėklų* erdvėje. [...] technologijų tobulėjimas, visada didinantis *šmėklų* galią, rodo, kad *šmėklų* pasirodymas, kaip ir kino ateitis, priklauso nuo nepalaujamo naujų technologijų populiarėjimo (Derrida, Stiegler, 2002, p. 114). [*Šmėklų mašinoje* pasirodant *šmėkloms* ekrano plokštumoje grįžtama į praeitį. Grįžtant patiriama neišsipildanti, bet pažadėta ateitis – R. V.] [...] „atėjo laikas“ – laikas bando pasivyti kažkokį „dabar“. T. y. laikas toleruoja kažkokį nesantį „dabar“. [...] Atėjo laikas save pastebėti [...], pastebėti tai, kas yra „čia ir dabar“. „Aš esu“ reiškia tai, kad aš pats esu savęs liudytojas ir bendrininkas; [...] aš pasirodau kaip „Aš“ [...] (Деррида, 2006b, p. 152). [Nors *šmėklų* laikas tarsi išstumia kažką, kas užpildo dabartį – t. y. išstumia dabartį kaip tuštumą – tačiau be tuštumos ir jos išstūmimo negalima įvardinti to, kuris žymimas kaip *Aš* – R. V.] *šmėklos* pasirodymas nėra laikiškas, nepriklauso šiam laikui [...] Jei ji [*šmėkla* – R. V.] kuria laiką, tuomet ne ši [t. y. ne dabar esantį laiką – R.V.] (ten pat, p. 11).

„Čia“ ir „dabar“ neatitikimas žymimas *hontologijos* samprata, kur *skirmsas* dialektiškai siejamas su *šmėkla* ir kur abi sąvokos žymi nedekonstruojamą bei nepanaikinamą likutį. Taip *skirmsas* perkeliamas į *hontologiją*, kurioje *šmėklas* prikviečia „išnarinto laiko“ problema.

Jau yra žinoma, kad *skirmsas*, kaip nedekonstruojamas likutis, nekeičia savo ypatybių. Net ir suteikiant specialų pavadinimą jo negalima įvardinti kaip tvirtos tapatybės. Jis nei didėja, nei mažėja, nors ir taip gali pasirodyti. Kai kur *skirmsas* yra pastebimas aiškiai, o kai kur – tik numanomas. Jis kinta ir lemia fiktyvių tapatybių kūrimą (žr. ten pat, p. 27, 16–17, 25, 69). Jei *skirmsas* būtų tiksliai apibrėžtas ir nustatytas, tuomet būtų grįžtama prie struktūralistinės mąstysenos.

Marx'so ir Derrida filosofijos yra nevienodos, todėl ir *skirmsas* abiejose Derrida veikaluose (RAŠTAS IR SKIRSMAS bei MARX'o ŠMĖKLOS; žr. Деррида, 2006a, 2006b) nėra vienodai pastebimas. Marx'as siekė išvalyti sąmonę nuo meluojančių *šmėklų* ir parodyti kažką, kas yra „tikra“. Tačiau tai, kas yra „tikra“, niekada nepasirodo. Būtent todėl Derrida plėtoja pozityvesnę kritiką. Jis rodo, kad gyventi galima tik tarp netikrumų (t. y. *šmėklų*), kur net meno kūriniais bandoma imituoti tikrovę (žr. Деррида, 2006b, p. 26, 32, 52, 54).

Atrodo, kad bandydamas neigti „melą“ Derrida nieko naujo nepasiūlo, išskyrus tas pačias, bet kitaip atrodančias ir veikiančias *šmėklas*. Tačiau išskirdamas klastotę ir iliuzinę vaizduotę Derrida suklastotos sąmonės kritikos *hontologijos* esmė nelaiko. Šiuo atveju svarbiausia *šmėkla*, kuri kaip ir *skirmsas* „eina pirmiau“ visos *sistemos* bei jos struktūros. „Einanti pirmiau“ *šmėkla* yra be turinio ir be tapatybės, o „einantis pirmiau“ *skirmsas* nėra konkreti tapatybė, bet visas tapatybes generuojantis principas (ten pat, p. 16–17, 20, 25, 28, 69). Tad galima teigti, kad

hontologijoje, kaip specifinėje *šmėklų* apmąstymo *ontologijoje*, veikia nuolatinis jokios tikros esaties neatitinkantis tapatybių *žaismas*. Čia nežinomybė, neapibrėžtumas ir *mesijiškumas* yra „išnarinto laiko“ įkaltai, kur „nei gyvas, nei miręs“ nežymi tiek tikros būties, tiek tikros nebūties. „Nei gyvas, nei miręs“ antrina *choros*, kaip visumos, sampratai (žr. Derrida, 2013, Деррида, 2006b, p. 33–35, 41–42), kaip specifiniam perėjimui, „einančiam pirmiau“ *sistemas*. Nors šiuo atveju *šmėklą* galima vadinti „skirsmu kitaip“, tačiau *šmėkla* yra kitas, be turinio esatis kūrybingumo šaltinis. Būdama anksčiau nei tapatybė *šmėkla* taip pat yra anksčiau tiek už *skirsmą*, tiek už *sistemą*.

Šmėklą taip pat galima aptarti ir pakartojant Jampolskio teiginį – „mimas mimuoja imitaciją“ (žr. Jampolskij, 2011, p. 204) – bei šį teiginį pakeičiant į „mimas mimuoja mimą“. Tad filmo metu įvyksta *hontologinis* susitikimas su „mimo mimavimu“, nes tikro aktoriaus arba dokumentaliai užfiksuoto kūno ir asmens, tikros kino juostos arba videoįrašo bei projektoriaus kūrinio patyrimo metu žiūrovas nemato ir nemąsto (žr. Деррида, 2007c). „Mimo mimavimas“ nusako pastovų ir iškreiptą kartojimą to, kas jau buvo pakartota (Деррида, 2006b, p. 16–17, 24–25, 69). Taip meno kūrinio vartotojas į *hontologiją* pakliūna kaip „viską“ generuojančią „mašiną“, kuri, atitikdama „išnarinto laiko“ struktūrą, (pri)verčia vartotoją perduoti turinį *šmėklai*.

Laiko tipai ir medijų kultūra. Remiantis Derrida veikalu MARX’O ŠMĖKLOS, galima išskirti du *šmėklų* laikus. 1) **Grynas *šmėklų* laikas: ekrane, tapyboje, rašte ir t. t. išlaikoma praėjusi ir į mirtį grįžusi tikrovė; šį laiką iškviečia „gedulas“.** 2) **Mesijo laikas: susietas su būsimu, kažkada turinčiu išsipildyti pažadu. Mesijo laikas yra ne tik projektuojamas į ateitį, bet ir kaip praeities palikimas perduodamas kartu su *šmėklomis*.** Nei grynasis *šmėklų*, nei *mesijo* laikas nėra tikrasis buvimas dabartyje, todėl kyla abejonių dėl laiko linijiškumo. *Mesijo* laikas yra menkiausiai įgyvendinamas ir mažiausiai tikroviškas. *Mesijo* laiku tėra žymimas niekada neįvyksiančio įvykio laukimas, o pats įvykis tuo pačiu metu atitolinamas (žr. ten pat, p. 23–24, 38, 55–56, 58). Taigi šiuo atveju galima teigti, kad *šmėklomis* prailginama praeitis ir atitolinama ateitis. Beje, grynasis *šmėklų* ir *Mesijo* laikai yra ne tik glaudžiai tarpusavyje susiję, bet taip pat kvestionuoja ir realybės sampratą apskritai. Klausimas, kaip medijos – kinas, televizija, videomenas ir net internetas – kuria realybę, iš esmės yra susijęs su Derrida mintimi, kad „viskas yra tekstas“, arba „nėra nieko už teksto“ (Derrida, 2006a, p. 210). Tad *netekstinė* realybė apskritai neegzistuoja⁴³.

⁴³ *Teksto* svarbos klausimas gali būti interpretuojamas gretinant Marshall’o MacLuhan’o ir Derrida požiūrius. XX a. viduryje MacLuhan’as yra tvirtinęs, kad ateityje rašytinis tekstas bus neaktualus, o komunikacija įgis vis labiau tobulėjančią audiovizualinę formą. Derrida tvirtina, kad viskas yra *tekstas*. Kaip pažymi Nikonova, Derrida *teksto* samprata yra suvokiama kaip metafora, žyminti ne tik tai, kas užrašyta, bet ir tai, kas pavaizduota (žr. Никонова, 2009a, p. 261–270). Taigi šiuo atveju galima teigti, kad realybė yra ten, kur kažkas užrašyta, pavaizduota, arba ten, kur yra *tekstas*, *kultūros (inter)tekstas*.

Logiška teigti, kad pasirodyma *tekste* realybė pasirodo ir ekrane. Būtent todėl realybė yra kuriama pasitelkiant *šmėklas*, o su šia priklausomybe kuriamas buvimas „čia“ ir „dabar“ kaip fiktyvi ir tuščiavertė tapatybė, kuri pripildoma *šmėkliškojo žaismo*. Tokiu būdu masinių medijų struktūra formuojama interpretuojant realybę – t. y. *šmėklos žaismu*. Anot Schwartz'o, *šmėklos* leidžia prisiminti kažką, ko nebuvo, ir patikėti tuo, kas prisimenama (Schwartz, 2006, p. 14). Ekranas erdvė tarsi iš bet kurio kito anonimiško laiko kaip *šmėkla* perkeliama į dabartį. Žiūrovui beveik neprimenama tai, kas neįvyko jokioje „dabarties dabartyje“. Taigi ekranas yra susijęs su tikrovės iliuzija, kuria neprieštaraujama idėjai, kad dabarties tuštuma egzistuoja kaip terpė, būtina norint komunikuoti su *šmėklomis*.

Pakartojimas, teisingumas ir perviršius. Derrida kelia *mesijanizmo* lūkesčius atitinkantį klausimą: koks yra *šmėklų žaismo* rezultatas ir ką visa tai reiškia? Šiuo klausimu reiškiami tušti, neišsipildantys lūkesčiai, rodantys *šmėklos* ir tikėjimo ryšį, kurį stiprina pakartojimų *žaismas* (Деррида, 2006b, p. 16–17, 25, 69). Pakartojimai lemia perviršių kaip įtampą („*šmėkla* yra tai, kas visada grįžta; jos pasirodymo ir išnykimo kontroliuoti negalima) (žr. Деррида, 2006b, p. 25). Perviršius – tai hamletiškas teisingumas ir dovana tokio dalyko, kokio iš viso nebuvo ir kokio „pats neturi“ (pvz., dovanoju tapatybę, kurios neturiu) (ten pat, p. 43–44). Tai, ko nebuvo, taip pat yra ir *šmėklos* esmė.

Apmąstydamas teisingumą Derrida kuria naują *ontologiją*, t. y. *hontologiją*, kuri naikina sukurtas iliuzijas ir tapatybes bei perviršių rodo esantį be turinio ir tapatybių (ten pat, p. 26, 32, 52, 54). Teisingumas, kaip ir perviršius, neturėdamas turinio negali būti dekonstruojamas. Todėl teisingumo rekonstrukcija – tai neįmanomas chronologijos atkūrimas (ten pat, p. 24, 36–37, 40, 43). Perviršio link artėjama *žaismo* metu, kai „sekama“ *pėdsakais*, atliekama fikcijų kritika bei ryškinama tapatybių griūtis. **Perviršius, Mesijiškas lūkestis, „išnarintas laikas“ – tai netvirta ontologija, t. y. hontologija, kur esatyje gausu nesaties, kur tarp ekrano ir žiūrovo atsiranda įtampa, leidžianti kalbėti apie šmėklą ir skirsmą.** Todėl *skirmsas* ir *šmėkla* šioje neaiškioje situacijoje yra pozityvūs ir gelbstintys. Jie išskiriami panašiai, kaip ir Derrida kabutėmis išskiria žodžius, rodančius nepasitikėjimą kalbos *sistema*. T. y. kalba ne visada galima tinkamai (iš)reikšti prasmę.

Apibendrinimas. *Šmėklų* teorija – tai nauja *ontologija*, kuria bandoma dekonstruoti klasikinę metafiziką ir fenomenologiją. Tad ieškodamas naujos *ontologijos* Derrida metaforizuoja pamatinius konceptus. Pasitelkdamas *šmėklų* teoriją ir atsigręždamas į „čia“ ir „dabar“ Derrida iškelia su tariamu buvimu „čia“ ir „dabar“ susijusį save atitinkančios tapatybės netikrumą.

Pagrįsdamas, kad laikas „dabar“ neegzistuoja, mąstytojas atskleidžia klastotės ir netikrumo motyvą. Pirminių ir pamatinių pasaulio suvokimo prielaidų atsisakyti neįmanoma, todėl Derrida, teigdamas, kad „nieko nėra už teksto“, grindžia idėją, kad gyvenimas įmanomas tik kartu su klastojimu. Tad visa tai, kas vadinama tikruoju pasauliu, juolab susietu su „čia“ ir „dabar“, tėra interpretacijų persidengimas ir varijavimas tarp jų. Tiriant audiovizualinį meną taikoma *šmėklų* teorija demonstruoja tikrovės ir žiūrovo „ištirpimą“ ekrane, kur žvelgiama į visa tai, kas pranešama ekrane ir kur slepiama tikra tikrovė bei įtvirtinama pakeista patirtis.

1.4.3. Raštas-vaizdas ir liečiantis žvilgsnis

Kino seansas kaip psichoanalizė. Paklaustas, ar tiki *šmėklomis*, Derrida atsakė: „Aš dabar pats esu *šmėkla*, nes buvau paprašytas improvizuotai suvaidinti save. [...] Vaidindamas sąmoningai nesuvokiu, kad vaidinu save, ir dėl to leidžiu atsirasti *šmėklai*, kuri atlieka mano vaidmenį“ (Derrida, 2006b).

Analizuodama šias Derrida pastabas Guthrie pastebi, kad vykstant kino seansui atsiranda ne tik distancija tarp ekrano ir žiūrovo, kurią šis (kino seansas) siekia sutrumpinti ir įsileisti į save *šmėklą*, bet ir gerokai sutrumpėjusi distancija tarp *šmėklos* ir to, kieno *pėdsakas* ji yra (Guthrie, 2011, p. 525). *Šmėkla* žymi dar gilesnę už filmo egzistuojančią praeitį. Guthrie taip pat pastebi, kad pati didžiausia distancija yra tarp autoriaus ir žiūrovo. Stebintiems filmą žiūrovams autorius nesvarbus: jis yra kažkoks neprisimenamas ir neapmąstomas⁴⁴. Manytina, kad tokia distancija neleidžia atsiverti tikrajam *šmėklos* *Aš*, nes jis neegzistuoja, o veikia tik *kito*, galbūt autoriaus arba aktoriaus kūno *pėdsakas*. Taigi Derrida teigia:

[...] Filmą žymi, kad manęs čia nėra. [...] Tuo pačiu metu aš esu ir esantis, ir nesantis – aš esu *pėdsakas*! (Derrida, 2006b).

Šiuo savo teiginiu Derrida taip pat patvirtina, kad susitinkama tik su jau aptarta *šmėklos* *šmėkla*. Tad *šmėklų* teorijoje, kurią Derrida fragmentiškai plėtoja įvairiuose straipsniuose ir esė apie kiną, labai dažnai keliamas klausimas, kodėl žmonėms reikalinga kinematografija. Siekdamas atsakyti, filosofas kino seansą gretina su psichoanalize (žr. Деррида, 2007c)⁴⁵. Šiuo atveju tiek

⁴⁴ Šiuo atveju atsiranda glaudus ryšys su Roland'o Barthes'o AUTORIAUS MIRTIES koncepcija (žr. Barthes, 1977; Guthrie, 2011, p. 526).

⁴⁵ Psichoanalizės ir kino seanso sugretinimas Derrida teorijoje nėra kuo nors išskirtinis vien dėl to, kad gausu atvejų, kai formuojama savotiška psichoanalitinė kinematografijos tyrimo kryptis. Tokia yra ir ši – kino kaip psichoanalitinio seanso analogijos – idėja, taip pat turinti sąsają su kino imersijos koncepcija.

ekranas, tiek ir psichoanalizė patenkina žiūrovo prigimtyje slypintį norą susitikti su praeities ženklais – t. y. su *šmėklomis*. Derrida pastebi:

[...] gyvieji visada palaiko ryšį su mirusiaisiais ir netgi vaidina mirusiuosius [...] leidžia mirusiesiems gyventi [...] vaidindami mirusiuosius net suvaidina gyvuosius, taria mirusiųjų vardus ir kalbasi su mirusiaisiais, dalinasi jų vardais ir išsaugo jų kalbą [...] (Деррида, 2006b, p. 164).

Dėl nuolatinio savo ryšio su mirusiaisiais pačios *šmėklos* žiūrovą verčia įsitraukti į ekrane rodomą vaizdą panašiai kaip į spiritizmo seansą. Psichoanalitinis kinematografijos gestas pasireiškia tuomet, kai realybės ženklai paverčiami filmo ženklais, kurie ne išsižada, bet demonstruoja savo realistišką prigimtį (žr. Деррида, 2007c, p. 111–119). Į filmą perkelti realybės ženklai skatina (pasi)tikėjimą ir parodo žiūrovo „psichinės evoliucijos“ *pėdsakus*; t. y. žiūrovas su reginiu sieja savo tapatybę, išgyvenimus ir patirtį. Tamsioje kino salėje ekranas tampa savotišku „Platono olos plyšiu“, viliojančiu patirti ir pažinti *šmėklų* pasaulį. Tai patvirtina vystantis kinematografijai atsiradę sąmonės užvaldymo tikslai. Jie tampa ekrano refleksijas lemiančiu reiškiniu.

Anot Peter’io Brunette ir David’o Wills’o, žiūrovas tamsioje kino salėje atsiriboja nuo šalia esančio kito žiūrovo. Mintimis ir emocijomis jis panyra į ekrane rodomą reginį, kuris skatina išgyventi vidinę savo vienatvės dramą. Visų žiūrovų reakcijos – juokas, ašaros, atsidūsėjimai – gali būti vienodos, bet jų tarpusavio ryšys yra minimalus. Kai žiūrovai savęs nebekontroliuoja, emocijos ima sietis su filmo *šmėklomis*. Tad šiuo atveju galima manyti, kad intymiai susitapatinant su ekrano vaizdu išlaikomos momentinės emocijos ir neleidžiama objektyviai įvertinti ekrane pasirodančios *šmėklos* bei jos galios. Čia *šmėklos* galia nužymima žiūrovo pasitikėjimu, neva pasakojanti apie gyvenimą *šmėkla* yra gyva (Brunette, Wills, 1989, p. 111). Taigi galima teigti, kad išgyvenimai tęsiasi ir palikus kino salę: regėti vaizdiniai yra siejami su prisimenamų kino seansų, asmeninio gyvenimo patirtimi ir įsivaizduojamomis galimybėmis. Šie už ekrano ribų pasikartojantys išgyvenimai *šmėklas* perkelia ir į gyvenamąją žiūrovo aplinką.

Kinematografas ir draugystės politika. David’as Beech’as psichoanalizės ir kinematografijos ryšius sieja su 1994 m. Derrida veikalu POLITIQUES DE L’AMITIÉ (DRAUGYSTĖS POLITIKA) (žr. Derrida, 1997). Beech’as interpretuoja kinematografijos seanso metu pasirodantį priešų ir svečio kategorijų netapatumą. Priešą kaip svetimą priimant į savo erdvę maskuojamas *skirmsas*. Šis *skirmsas* gali būti vadinamas „svetingumo gestu“. Kad svetingumas įvyktų, reikalingos *durys*, kurių prasmė sieja kiną, psichoanalizę ir spiritizmo seansą (Beech, 2005,

p. 24–25). Remiantis Beech'u, galima išskirti tris durų reikšmes: 1) spiritizmo seanso atveju *durys* yra mediumas, 2) psichoterapijos seanso atveju *durys* yra psichoanalitikas, 3) kino seanso atveju *durys* yra ekranas.

Kino seanso metu egzistuojančios *durys* atveriamos tik tada, kai *šmėkla* atrakina durų užraktą. Tikėtina, kad ta *šmėkla* yra privilegijuotas, nematomas naratorius. *Kitas* kontroliuoja svetingumo aktą arba kino seansą. Remiantis Beech'u manytina, kad kino seanso metu veikia abipusė ryšių schema: žiūrovas-subjektas $\longleftrightarrow$ *durys* $\longleftrightarrow$ *šmėkla*.

Nors *durys* yra realioje erdvėje (kaip mediumas spiritizmo seanse), tačiau raktus turi *šmėkla* iš ne žiūrovo erdvės. Remiantis Beech'u galima teigti, kad dėl šios priežasties *durys*, kaip ir *centras*, yra kitoje *sistemoje* (arba *durys-ekranas* yra šalia žiūrovo pasaulio), t. y. artimoje žiūrovui ekrano suponuojamoje *kito* patirtyje. Kad būtų galima atrakinti duris, reikia priartėti prie slenksčio – prie ribos tarp fikcijos ir tikrovės. Pro duris į ekraną įeinanti privilegijuota pirmoji *šmėkla* paskui save įleidžia dar daugiau *šmėklų* (žr. ten pat). Galima teigti, kad kino seanso metu kuriamas kontroliuojančios ekraną *šmėklos* efektas. Remiantis Derrida DRAUGYSTĖS POLITIKA (žr. Derrida, 1997), ekranas *šmėklai* į pasaulį leidžia įžengti kaip draugui.

Manytina, kad kino seanse dalyvaujantys žiūrovai leidžia atsirasti svetingumui. Remiantis Dale'u Hudson'u galima teigti, kad būtent žiūrovai siekia peržengti svetingumo ribas ir pro ekraną įsileisti daugiau *šmėklų*, o šios, turėdamos raktus nuo lyg įmontuoto kitapus ekrano užrakto siekia draugystės. Ši žiūrovo ir *šmėklos* komunikacija yra ne tik pigesnė nei psichoanalizės seansas, bet ir savo pigumu panaši į imigrantų darbo jėgos išnaudojimą, mano Hudson (Hudson, 2011, p. 122). Kino pramogos metu *šmėklos* išnaudojamos panašiai kaip ir pigesnė darbo jėga, todėl galima manyti, kad lygiai taip pat ekrane veikiant manipuliacijai yra išnaudojamas ir žiūrovas. Derrida konstatuoja, jog reikėtų gyventi tarp *šmėklų* ir su *šmėklomis* bei iš jų mokytis gyvenimo, todėl aptartas išnaudojimo tarsi pigios darbo jėgos aktas yra abipusis. Jis pageidaujamas tiek *šmėklos*, tiek žiūrovo.

Betaktilinė liečiančio žvilgsnio praktika. Derrida postulatą – „Reikia neišvengiamai gyventi su *šmėklomis*“ (žr. Derrida, 2006b) – leidžia teigti, kad taip gyvenant *šmėklos* prisijaukinamos tarsi naminiai gyvūnai (taip pat žr. Guthrie, 2011, p. 80). Dievindamas vieną ar kitą aktorių jį (aktorių-*šmėklą*) žiūrovas paverčia stabu. Tikėjimas autonomine *šmėklos* sąmone ir jos nepriklausomu kūnu rodo, kad kino medija naikina *skirsmą* tarp ekrano ir žiūrovo tikrovės bei sudaro palankias sąlygas vadinamai taktilinei praktikai be taktikos atsirasti (Derrida, 2006b, p. 111–118). Šią keistą ne-lietimo praktiką Derrida sieja su lietim žvelgiant (Derrida, 2005, p. 271).

Tai – lieto geismas, stiprinantis abipusį *šmėklos* ir žiūrovo ryšį. Be-taktilikos vykstantis keistas taktilinis kontaktas atsiranda tuo metu, kai žiūrovo žvilgsnis persipina su kinematografinio *kito* žvilgsniu. Derrida teigia:

[...] žiūrovo žvilgsnis, t. y. žvilgsnio bučinys. Tai pasimatymo su *šmėkla* išorė, tai žvilgsnis, kuris save regi kinematografinio *kito* žvilgsnyje. [...] Įvykstantis savęs-lietimo-*kito* ryšys atstoja glamones ir bučinius (ten pat, p. 291).

Taigi *liečiantis žvilgsnis* – tai tik „mirties bučinys“, kompensuojantis tikrosios realybės pajautos trūkumą ir tikrosios dabarties nebuvimą.

Dėl *liečiančio žvilgsnio* žiūrovas perkeliamas į ekraną, kur jam leidžiama būti be savęs. T. y. patirdamas *liečiantį žvilgsnį* žiūrovas negali grįžti į save, bet gali būti tariamu *subjektu savyje*, apie kurį kaip apie *centrą* kuriama pasaulio iliuzija. Būtis kino seanso metu tampa efemeriška būtimi, kur binarinės opozicijos (tokios kaip išorė / vidus, lokalus / globalus) daugiau nebėra viena kitos opozicija (žr. Derrida, 2005, p. 284). Derrida įžvalgas patvirtina ir Schwartz'as, kuris rašo, kad kino seanso metu binarinės opozicijos tarpusavyje nuolatos galynėjasi ir kovos įkarštyje pačios save dekonstruoja ir perkainoja (Schwartz, 2006, p. 12). Tad *liečiantis žvilgsnis* egzistuoja nuolatos kovojant binarinėms opozicijoms ir *šmėklos* erdvėje veikia kaip betaktilinė taktilikos praktika. Vykstant šiai praktikai *šmėkla* niekada negali būti paliesta fiziškai.

Remiantis Derrida veikalu DRAUGYSTĖS POLITIKA (žr. Derrida, 1997) galima teigti, kad ekrane regimas artimas planas leidžia ne tik atsirasti *liečiančiam žvilgsniui*, bet ir įsijausti į detektyvo vaidmenį. Tarsi detektyvas sekdamas *pėdsakus* žiūrovas tam tikru laiku taip pat seka *pėdsakus* ir susidraugauja su *šmėkla*. Filmu eiga tuomet žymi draugystę išbandantį laiką (žr. Kamir, 2005; Shapiro, 2005). Derrida tvirtina:

Dažniausiai draugystė nepatikrinus laiko neįmanoma [...]. Be laiko nėra draugų [...] be laiko nėra pasitikėjimo, be laiko nėra protingo santykių įvertinimo (Derrida, 1997, p. 19). [Draugystės fenomenas (į)tvirtina gyvenimą kartu su *šmėklomis* – R. V.] [...] aš esu linkęs pasilikti gyvą mirtį, kaip manyje išsaugotą praeitį. [...] Bet tai tik mano noras. [...] o meilė mirčiai tai tik mano paties likusi dalis [Derrida citata iš seminarų Sorbonos universitete, žr. Caryl, 2004, p. 61 – R.V.].

2002 m. Kofman'o ir Dick'o sukurtame filme DERRIDA reprezentuojami ne tik filosofo tekstai, bet ir jo kasdienybė. Būtent ji leidžia atsirasti intymumui tarp žiūrovo ir Derrida. Tačiau fizinis artumas šiuo atveju yra tariamas, bet ne galimas – t. y. „žvilgsnio bučinys“. Filme Derrida nėra. Yra tik jo *šmėkla*, veikianti kaip tam tikros realybės *pėdsakas*. Derrida mintis, kad

šmėkla gali kurti tik tam tikros asmenybės kaip prisilietimo efektą, patvirtinama ir šiame filme (žr. Derrida, 2007, p. 32). Esant intymumo efektui fizinis artumas yra nutolinamas ir veikia kaip dabarties trūkumas. Guthrie pažymi, kad naudojant interviu metodą atsirandanti galia leidžia kompensuoti fizinį artumą (žr. Guthrie, 2011, p. 519–520). Taigi galima reziumuoti teigiant, kad filmas ir yra erdvė, kurioje mokomasi gyventi su *šmėklomis*, ir geidžiant jas paliesti. Tačiau tikroji *šmėkla* nepasirodo, tad ir jos (*šmėklos*) *šmėkla* tik dangstosi pavidalais. Dėl šio dangstymo niekada nebus galima patirti tikrojo prisilietimo, jį įsivaizduoti įmanoma tik regint.

Kinematografinis narcizas. *Liečiančio žvilgsnio* idėja taip pat verčia klausti apie tai, ar regimybė ekrane ir *Aš* (regintysis) yra kaip nors ypatingai susitapatinę? Šiuo atveju manytina, kad susitapatinama su ekrane regima *šmėkla*. Žiūrovas save siekia pamatyti *šmėklos* kūne, t. y. *šmėklos šmėkloje*. Tačiau *šmėklos* kūnas išreiškiamas tik ekrano plokštumoje – *pėdsaką* įspaudus juostoje (plačiau žr. Деррида, 2007c). Filme tik siūloma, bet iš tikrųjų neįgyvendinama narcizo, kaip *subjekto savyje*, svajonė: regint savo kūną matyti reginyje. Kine dominuoja regimoji informacija, tad narcizo svajonė – sunaikinti save ir išnykti neva tobulame savo atvaizde – tampa aktualesnė. Narcizo svajonės išsipildymas susijęs su spektaklio strategija (pagal Guy Debord; žr. Debord, 2006). Apie tai rašo Mažeikis:

[...] patys stebėtojai mielai dalyvauja ir pataikauja kurdami spektaklį, puoselėdami vienintelį troškimą – išnykti jame. Spektaklio plėtra, jo galia paverčia visa, kas anapus spektaklio, dykuma: tai, kas yra anapus pokalbių, diskusijų, anapus dėmesio centro, tai, kas spektakliui yra nesvarbu, – turi būti išbraukta iš pasaulio (Mažeikis, 2006, p. 26).

Taip grindžiamas tik narciziškos savo meilės efektas, kuris yra adekvatus norui nuo gyvenimo ir nuo mirties apsaugoti jau mirusį kūną. Pasak Derrida, toks balzamavimas – tai „ištęsto gedulo efektas“, nuolatinis tikėjimas, kad filmas niekada nesibaigs, kad *šmėklos* nuolatos gyvens savo negyvenime. „Ištęstas gedulas“ – tai katastrofa ir pabaigos vengianti pabaiga. (žr. Derrida, 1986, p. xx, xxii. xxiii, xvi; taip pat žr. Чолоденко, 2008, p. 75–76). Tai persikėlimas į kitą, už ekrano esančią erdvę – į *filmą-archyvą*.

1.4.4. Fizinis ir metafizinis filmas-archyvas

Filmo-archyvo samprata. Jau aptartas *betaktilinis lietimasis* gali būti traktuojamas kaip praktika, atliekama tam tikroje ne visada apčiuopiamoje substancijoje, kuri Derrida filosofijoje yra vadinama *archyvu* (pranc. *archives*). Jau žinoma, kad dėl ekrane matomo vizualaus kūrinio

sluoksniu lietimas nėra grynai fizinis. Tačiau dar nebuvo paminėta, kad šis lietimas nulemtas gerokai anksčiau, t. y. nulemtas už vizualumo ribų esančio ankstesnio *archyvo*. Manytina, kad šis nulėmimas yra susijęs su *šmėklos* prigimtimi, nes *šmėkla* visada „eina pirmiau“. Derrida mini, kad *šmėklos* tarsi visada egzistuoja ir *kultūros tekste* veikia net tuomet, kai dar nedemonstruoja savo galios (žr. Дегрида, 2006b, p. 226–227, 240). Būtent todėl nevizualus *kultūros teksto* parodymas yra panašus į daugiasluoksnią pasąmonę, kuri yra paveikta begalinio *šmėklų žaismo* ir įvykusių arba įsivaizduojamų, kad jau įvyko, patirčių.

Derrida *archyvo* samprata labiausiai plėtojama veikale MAL D'ARCHIVE: UNE IMPRESSION FREUDIENNE (LIEPSNOJANTYS ARCHYVAI: FROIDISTINĖS IMPRESIJOS; žr. Derrida, 1998). *Archyvas* visada turi tam tikrą tikslą, todėl niekada nėra neutralus. *Archyvai* visada „liepsnoja“ ir „degina“ *kito* patirtimi, t. y. *archyvas* visada turi intenciją – atskleisti *kito* patirtį, įvykusių praeityje ir likusių atmintyje bei pasąmonėje (žr. Derrida, 1998). Anot Douglas'o G. Atkins'o, Derrida *archyvas* rodo neišsemiamą *kultūros teksto* gylį, susijusį su *archi-rašto-vaizdo* idėja. *Rašte-vaizde* yra daug skaitytojui *archi-raštą-vaizdą* parodančių prasmų (arba prasmės *pėdsakų*), todėl galima teigti, kad *raštas-vaizdas*, kaip ir rašytinė kalba, bendrąja prasme yra *kultūros tekstas* (Atkins, 1981, p. 133–147). Neišsemiamas *tekstas* yra ir toks kultūros fenomenas kaip ir koliažo principu formuojamas kitų *kultūros tekstų pėdsakus* akivaizdžiai demonstruojantis filmas (toliau: *filmas-archyvas*). *Filmas-archyvas* gali būti kritiškai interpretuojamas ne tik keičiant suvokimo stereotipus, bet ir patvirtinant, kad filmo vaizdų kalba, kuri irgi yra neišsemiamų prasmų *archyvas*, niekaip negali būti neutrali minties buveinė (žr. ten pat). Taigi buvimas *tekste*, *rašte-vaizde* yra tapatus buvimui *filme-archyve*. *Archyvas* skaitomas kryptimi iš dabarties į praeitį. Skaitant praeitį siekiama susieti *archyvą* su dabartimi.

Filme-archyve taip pat pasitaiko ir ženklų, nurodančių į *kito* nežinomojo, taip pat ir į pasąmonėje įstrigusias patirtis – t. y. nesąmoningas patirtis ir jų sugestijas. Šios patirtys yra įvykusios jau iki *rašto-vaizdo*, bet jame vis dar ženklinamos. Tad manytina, kad tai, kas *filme-archyve* yra *užrašyta-pavaizduota*, nepriklauso žyminčiam kaip ir dažniausiai nepriklauso skaitančiam. *Rašymo-vaizdavimo* aktas rodo, kad prasmė yra sukurta anksčiau, bet vėliau parodyta tik *rašant-vaizduojant* ir dekonstruojant. Šiuo atveju prasmė yra ta pati, pasisavinama tiek žiūrovo, tiek *kito*.

Derrida – *archyvas*. *Archyvas* yra intertekstualus, intervizualus ir sudarytas iš daugybės *pėdsakų*. Dokumentiniuose kino filmuose nusifilmavęs Derrida taip pat tampa *pėdsaku*. Šie filmai leidžia keliauti filosofo teorinių veikalų puslapiais ir taip Derrida suvokti ne tik kaip asmenybę, bet

ir kaip reikšmių *archyvą*. Skaitydamas tokį *raštą-vaizdą* žiūrovas ne tik atranda Derrida kaip *pėdsaką* ir reikšmių *archyvą*, bet ir kaip skaitytoją mato save. Kaip skaitytoją atrandant yra patiriama reikšmių *archyvo* galia. *Archyvo* skaitymas yra savotiškas vertimo aktas, kada siekiama rasti *archyvo* viduje glūdintį *parašą* ir jį išbandyti. Tačiau remiantis Guthrie galima pastebėti, kad verčiant lieka tik *parašo efektas*. Jis yra tik perpasakojamas (Guthrie, 2011, p. 522). Ekrane vykstantis susitikimas su Derrida taip pat gali būti įvardijamas tik kaip *Derrida efektas*, nes Derrida yra tik vaizduojamas. Tad šiuo atveju manytina, kad kaip ir *filmo-archyvo* prasmė nukreipia link *rašančiojo-vaizduojančiojo* ir *skaitančiojo-žiūrinčiojo*, taip ir patyrimas tampa ne visiškai savu žiūrovo patyrimu. Tai gali būti traktuojama kaip *kito pėdsakų* (su)rinkimas, pasisavinimas ir savosios patirties sugestijos įsisąmoninimas. Renkant *pėdsakus* kūrybiškai dekonstruojamas *filmas-archyvas*, taip kūrinį parodant kaip efemeršką ir intertekstualų lauką, kuriame egzistuoja *kitas*.

Archyvai archyvuose. *Filme-archyve* veikia ir kiti senesnes patirtis saugantys *archyvai*. Grindžiant tokio *archyvo* idėją galima remtis biologijos ir medicinos sričių pavyzdžiu: *filme-archyve* esantis *archyvas* primena naviko ląsteles, kurios tapo nedalomos asimiliavus tikrąsias užgrobtos kūno ląsteles. Tad kaip nėra *archi-rašto-vaizdo* (bet yra susitarimas, ką juo vadinti), taip ir nėra aiškia patirtį sugestijuojančio vienalyčio *archyvo*. *Archyvais* atskleidžiama patirtis visada įvardijama kitu antrinančiu žiūrovo patirčiai ir taip sustiprinančiu vienalyčio *filmo-archyvo* išpūdį bei galią vardu. Vadinas, vizualioji filmo informacija sąlygoja *filmo-archyvo* tarsi galios buveinės idėją. Filmų galia ir valdžia tampa akivaizdi tuomet, kai dauguma žiūrovų patiria kūrėjų iš anksto numatytas emocijas. Kaip pažymi Douglas Morrey'ius, toks *filmas-archyvas* tampa intencionalių praeities / atminties *archyvu*, kai vaizdų galia eliminuoja *filmo-archyvo* nekaltumą ir teisėtumą (Morrey, 2006, p. 18; taip pat žr. Деррида, 2007c, p. 113–126).

Archyvinė poetika. Derrida teorijoje *archyvo* fenomenas nėra materialus atminties likučių saugojimas. *Archyvas* yra metafora, kurią Nanna Verhoeff sieja su savo išvestiniu *archyvinės poetikos* terminu (angl. *archival poetics*). T. y. atminties likučiai (*elementai*) yra sudėliojami taip, kad paveldėti jų tarpusavio ryšiai įgauna naujas poetines reikšmes (Verhoeff, 2006, p. 12, 13, 331). Dėl *archyvinės poetikos* dabarties kultūra tampa daugiaverte ir neišsemiamą kaip *archyvas*. Verhoeff taip pat pažymi, kad Derrida vartojamas žodis *archyvas* turi dvi prasmes: 1) *archyvas* yra daiktų pradžią žyminčios koordinatės, kurios priklauso nuo gamtos arba istorijos dėsnų; 2) *archyvas* yra Dievo arba žmogaus vardu paskelbtos įstatymų ir taisyklių koordinatės (žr. ten pat, p. 331, 354; taip pat žr. Derrida, 1998). Tad remiantis Verhoff *archyvinės poetikos* idėja ir nusakyta *archyvo* dviprasmybe, galima atsakyti į klausimą: koks yra audiovizualaus meno kuriamas

archyvas? Manytina, kad *filmas-archyvas* yra grynai fizinis, o jame veikiantys kiti labiau efemeriški ir nuolat kintantys *archyvai* yra metafiziniai. Tai *archyvai*, kurie epizodiškai išsprūsta iš sąmonės, yra pajaučiami arba nujaučiami, intuityviai įsivaizduojami ir apmąstomi, tačiau tik mentaliniame lygmenyje.

Fizinis ir metafizinis *archyvas*. Fizinis ir metafizinis kaip sąmonė ir pasąmonė egzistuoja esant prigimtinai sąveikai, kurios metu vienas kitam leidžia egzistuoti, tarsi gausioje *tekstų* kultūroje vienas kitam įsiteisinti. Fizinio ir metafizinio ryšiai yra labai svarbūs. Jais išskiriama ir tai, kas jungia, ir tai, kas skiria. Tad galima teigti, kad tarp skirtingo pobūdžio *archyvų* egzistuoja *skirsmas*. *Metafiziniame archyve* veikia žymintys atmintį, intuityviai pastebimi ir individualiai artikuliuojami *pėdsakai*, o tai, kas atitinka *fizinį-archyvą*, dažniausiai pasirodo aprašant kūrinio formą, kai apibrėžiamas montažas, garso ir vaizdo sinchronija, vaizdo komponavimas ir operatoriaus darbas.

Archyvo ir atminties ryšys. Jau išsiaiškinta, kad *archyvo* samprata neatsiejama nuo atminties, tad filmuose naudojami namų videoįrašai tik patvirtina atminties svarbą. *Filmas-archyvas* kaip atmintį taip pat prišaukia *šmėklas*. Steven'as Dillon'as teigia, kad *archyvas* leidžia surinkti ir apglėbti „prarastos atminties šešėlius“, tačiau abejotina, ar Dillon'o analizė, pavadinta kaip „ekrano metafizika“, yra savaime duota tikrovė (Dillon, 2006, p. 9)? Žiūrint filmą ekrane pasirodo *šmėklos*, o jų kuriama įtampa surealiatyvina dabartį: esamasis laikas vienu metu tampa ir praeities, ir dabarties laiku. Pavyzdžiui, Therese Davis pažymi, kad kino, „video“ arba TV ekrane demonstruojamu teroro ir mirties aktu naikinama fizinė žiūrovo vieta, o jos nebuvimas, pasiekiamas „medijos piku“ – nuolatinio įtampų ir traumų pakartojimu, – kelia sąmoningai neartikuliuotą žiūrovo nerimą arba grėsmės pojūtį (Davis, 2004, p. 89–90). Taigi galima manyti, kad naikinant vietą *archyvas* yra ne tik išbarstomas, bet tuo pačiu metu parodoma ir daugiasluoksnė jo atmintis (parodoma net ta atmintis, kuri išlaikė duomenis apie *archi-rašymą-vaizdavimą*; tokia atmintis nėra susijusi su motyvuota sąmone). *Filme-archyve* galima pastebėti, kad nuolatinio judėjimo tarp *kultūros tekstų* įkaitas yra pati atmintis, panaši į tą, kuri Gustav'o Jung'o vadinama kolektyvine (plačiau žr. Singh, 2009). Tokia atmintis Derrida *archyvo* idėją ir šiame darbe plėtojamą *filmo-archyvo* koncepciją priartina net prie Levo Manovich'iaus grindžiamos filmo kaip duomenų bazės sampratos. Manovich'ius teigia:

[...] daugumos menininkų tinklalapiai [šios disertacijos atveju taip pat ir eksperimentiniai (video)filmai – R. V.] yra multimedijos elementų rinkiniai, kuriuose dokumentuojami kitose medijose sukurti menininkų darbai (Manovich, 2009, p. 320).

Šią Manovich'iaus pastabą siejant su disertacijoje grindžiama *filmo-archyvo* idėja galima teigti, kad būtent *filmas-archyvas* ir yra duomenų bazė, o jame pasirodantys *pėdsakai* kreipia kitų kultūros tradicijoje sukurtų *rašty-vaizdų*, taip pat ir iš jų išėinančių bei sklindančių patirčių link. Manovich'ius pažymi, kad bet koks įprastas filmas jau savaime yra duomenų bazė:

[...] kinas egzistuoja duomenų bazės ir naratyvo sankirtoje [*skirsme* – R. V.]. Visą filmavimo metu gautą medžiagą galima suvokti kaip duomenų bazę, ypač kai epizodų filmavimas vyksta ne pagal naratyvinę filmo eigą ir jį nulemia gamybinė logika. Montavimo metu montuotojas pasitelkia šią duomenų bazę ir kuria filmo naratyvą, taip suformuodamas [...] trajektoriją conceptualioje erdvėje, sudarytoje iš visų galimų filmų, kuriuos būtų galima alternatyviai sukurti [...] (ten pat, p. 338–339).

Šiuo teiginiu Manovich'ius labiau nusako fizinę duomenų bazę ir *fizinį-archyvą*. Manovich'ius nutyli, bet leidžia suvokti, kad šioje bazėje (*filme-archyve*) veikia ir kažkas metafizinio.

Duomenų bazės ir *archyvo* panašumai bei skirtumai. Manovich'iui labiau rūpi fizinė filmo plotmė. Filmų duomenų bazė yra plokščia, veikianti vienoje plokštumoje, t. y. konstruojama atsižvelgiant į filmo tradiciją ir tai, kas iš jos kyla bei kinta. Derrida dažniau rašo apie *metafizinį-archyvą*, kuris veikia erdvėje ir varijuoja tarp labai skirtingų *kultūros tekstų*. Atskleidžiama patirtis gali sugestijuoti nebūtinai filmo, bet ir kitas – dailės, muzikos, literatūros ir t. t. – *sistemas*. Šiuo atveju rega yra neprivilegiuota, nes svarbus lytėjimas, skonis, uoslė, klausa, o tiksliau, šių praktikų metu esančių patirčių numanomos galimybės. Numanoma yra todėl, kad ne visos praktikos ir dėl jų atsirandančios patirtys gali būti sąlygojamos dabartinių technologijų. Be to, technologinis aspektas nėra labai svarbus, nes patirčių numanymas traktuojamas kaip mito mitas, metaforos metafora, kalbos kalba. Būtent tuo labiausiai domisi Derrida.

2. Videomeno pavyzdžių tyrimas taikant dekonstrukcijos prieigas

2.1. Dekonstrukcijos prieigos videomenui tirti: potencialas ir etapų pagrindimas

2.1.1. Dekonstrukcijos potencialas ir procesualumas meno tyrimams

Dekonstrukcijos potencialas tyrimui⁴⁶. Derrida filosofiją teigiamai vertina ne visi. Jo tekstai buvo kritikuojami kaip alogiški, nieko bendro neturintys su mokslu, silpnos argumentacijos ir klampios prasmės (Eco, 1992, p.39-40; Coulter 1996, p. 445) Gasché pastebi: metodologiniu aspektu dekonstrukcija nesiekia minimalaus darnumo ir dėl to atrodo kaip anarchiškas, privatus, artimesnis literatūrai nei filosofijai projektas (Gasché 1987, p. 3). Derrida dekonstravo ribą tarp literatūros ir filosofijos diskurso, atmetė linijinio mąstymo būdą ir atkreipė dėmesį į nesisteminius likučius. Filosofas plėtojo nelinijinį skaitymą ir pasirinko pereinamąsias pozicijas, kurioms būdinga reikštis estetikos ir meno kūrybos lauke, sąlygoti ir skatinti meno kalbos, žanrų ir stilių atsinaujinimą bei išradimą, silpninti meno ir *logocentrizmo* ryšius, *žaismo* dėka į vieną visumą jungti visus įmanomus kalbų, žanrų ir stilių modelius. Derrida taip pat skatina nelinijinį bet kokio *kultūros teksto* skaitymą.

Kadangi dekonstrukcijai būdingas bet kokiam metodui neįprastas asistemiškumas, nebaigtinumas, konstrukcijos atvirumas, kalbinis įvairumas, todėl, anot Marijos J. Kuzminos (Марина Ю. Кузьмина), dekonstrukcijai nesvetimas ir mito mitas, metaforos metafora, pasakojimo pasakojimas, vertimo vertimas ir pan. (Кузьмина, 2011, p. 4). Taigi įprasti klasikiniai metodai

⁴⁶ Nors Derrida dekonstrukcijos metodo nekūrė ir savo filosofijoje grindė laisvą interpretaciją, tačiau ankstesniuose skyriuose pateiktos įžvalgos rodo esant tinkamų prielaidų leidžiančių tyrimuose taikyti dekonstrukciją. Yra atvejų, kai Derrida filosofijos pagrindu buvo formuoti ir taikyti metodai. XX a. 8-ajame dešimtmetyje Yale mokykla (JAV) dekonstrukciją taikė literatūros kritikoje, kurios manifestu laikoma 1979 m. knyga DECONSTRUCTION CRITICISM (DEKONSTRUKCIJOS KRITIKA) (Bloom et al., 1979; taip pat žr. Weber, 1983, p. 246–249; De Man, 1982; 1983; Leitch, 1982; Atkins, 1981, p. 139). XX a. 9-ajame dešimtmetyje atsirado kairysis dekonstruktyvizmas, kuris buvo jungiamas su marksizmu ir siejamas su teksto kaip kontrolės kritika (žr. Spanos, 1987; iš dalies žr. Butler, 1984; 1987; taip pat žr. Thornham, Purvis, 2005, p. 145–146; Culler, 2007, p. 172). Vėliau kilo kraštutinis feminizmas (apie tai žr. Эпштейн, Тульчинский, 2006, p. 114–115, 215; Thornham, Purvis, 2005, p. 145–146). Taigi galima teigti, kad Derrida filosofijos „paraštėse“ yra nuorodų, tyrimo metodą leidžiančių susikurti patiems tyrėjams, paisant Vakarų moksle išskirtų metodologinių nuostatų: 1) mokslas turi savo metodą, kuriuo konstruoja savo objektą (ši nuostata kilo iš gamtos mokslų); 2) mokslo perspektyva nesiremia konkrečiu metodu, bet vykdo „hibridinę“ metodų taikymo ir sujungimo strategiją, kurios reikalauja tyrimo objektas (nuostata artima poststruktūralistams, nekonstruojantiems savo metodo, bet besinaudojantiems tais metodais, kurių reikia atliekant konkretų tyrimą) (žr. D’Alleva, 2004, p. 5–15, 137–142). Toliau konkretūs metodai nebus aptarinėjami, bet nusakomos mokslinį potencialą turinčios gairės, skirtos dekonstrukcijos taikymui. Taip pat apžvelgiamas dekonstrukcijos veikimo procesas ir suformuluojamos dekonstrukcijos prieigos videomenui tirti.

dekonstrukcijos atveju tampa nefunkcionalūs. Šią situaciją taip pat lemia ir trys Derrida siekiai: 1) įtvirtinti ne ženklo, bet daikto pirmumą ir įrodyti daikto pirmenybę prieš ženklą (Derrida pritaria už ženklo kaip daikto traktuotei, bet ne už referento nulemtam ženklo tapsmui kalbos ženklu); 2) nepilnumo ir nebaigtinumo reikšmės perkelti į naują *sistemą*; 3) atmesti metodologinę struktūralistų kryptį, kai simbolinės dialektikos metu siūloma artėti prie objektyvaus žmogiško suvokimo.

Kad Derrida atsisako *transcendentalinės* reikšmės, galima įrodyti cituojant žinomiausią jo frazę: „nėra nieko už teksto“ (Derrida, 2006a, p. 210). T. y. bet koks *subjektas* visada yra *teksto*, kaip tam tikro riboto istorinio suvokimo viduje. O *transcendentinės* reikšmės ignoravimas ir *subjekto* buvimas *tekste* leidžia atsirasti laisvai ir neprognuotai interpretacijai. Charakterizuoti kultūrą kaip *tekstų* sumą, kuri visą pasaulį leidžia vadinti begaliniu *tekstu*, o Žmogų – jo dalimi.

Kaip metodą dekonstrukciją apibrėžti gana sudėtinga, tačiau Vincent'as B. Leitch'as (žr. Leitch, 1982. p. 261–262) išskiria penkis klasikinio dekonstrukcijos proceso etapus, tinkančius ir kurti metodą ir jo segmentams sudaryti: 1) parenkama nebenaudojama arba mažai aktuali koncepcija (teorija) ir dekonstrukcijos proceso metu ji iškeliamą į pirmą planą (darbe atliekama videomeno tyrimuose anksčiau nevykdyta *fenomenologinio balso efekto* analizė); 2) tiriamos *sistemas* terminų hierarchija yra apverčiama ir tarp terminų buvęs ryšys defragmentuojamas tol, kol pasirodo skirtumų grandinė: ji yra pradžios ir pabaigos neturintis *skirsmas*; 3) dekonstrukcijos proceso metu išskirti *elementai* atsiejami nuo struktūros arba *sistemas* intertekstualumo klodų ir yra atskirai analizuojami (pvz., Narkevičiaus ir Mickevičiaus videofilmų *šmėklos* disertacijoje analizuojamos atsiribojant nuo kitų, net aktyviai veikiančių *elementų*); 4) laisvai interpretuojant naikinami seni ir kuriami nauji ryšiai, tiriami senosios *sistemas* ignoruoti arba nutylėti likučiai (ši dekonstrukcijos intencija videomeno kūrinių kritikoje pastebima formuluojant ir taikant *gramatologinę* ir *fenomenologinio balso* prieigą); 5) tapdami esminiais dekonstrukcijos *elementais* senosios *sistemas* likučiai yra siejami su naujai pastebėtais *elementais* ir taip sudaromi nauji ryšiai bei nauja *sistema*.

Dekonstrukcijos taikymo videomenui tirti procesualumas. Skatinant nepasitikėti kūrinio ar kitos *sistemas* prasmėmis dekonstrukcija siekia jas (prasmes) išbandyti ir taip atskleisti tai, kas aiškiai nepasakyta arba negali būti pasakoma. Tad pirmiausia aprašoma kūrinio forma ir akivaizdžiai parodoma pirminė kūrinio prasmė. Šis į rekonstrukciją panašus gestas nutraukiamas pasirodžius nesistemiškiems, bet skirtingų *sistemų pėdsakams*, kurie verčia domėtis tuo, kas, kaip ir kodėl *rašoma-vaizduojama*, kaip galima perskaityti, patirti *rašą-vaizdą* ir / ar patiriant atskleidžiama tikroji kūrinio tapatybė – tai, kas įvardijama *raštu-vaizdu*, ir tai, kas artėja prie *archi-*

rašto-vaizdo. Tokiu būdu ne tik abejojama aiškia *raštu-vaizdu*, tarsi kūrinio paviršiumi, plėtojama prasme, bet ir išbandomas jos autentiškumas. Nors *logosas* priešinasi, tačiau prasmė pasirodo esanti nelokali. Ji atsiveriant *pėdsakams* tarsi plečiasi ir kinta, o jais suponuojama prasmės vieta pasirodo esanti nelokali, nefiksuota, išsprūstanti. Griaunama įprasta prasmės ir jos vietos samprata rodo, kad yra ne viena, bet daug prasmių. Dėl *pėdsakų* kaitos prasmė tuo pačiu metu sau pačiai yra ir tapati, ir kartu netapati. Šiuo atveju manytina, kad tarsi neišeinant iš *logoso* pirmą kartą *skaitant-žiūrint* kūrinį patiriama sau tapati prasmė: gilesnio patyrimo neatsiranda. Tačiau dėl *pėdsakų žaismo* pasirodo naujos prasmės. Jos pirminės prasmės nebeleidžia išlaikyti dėmesio centre. Taip pat neįmanoma išsiaiškinti, kuri iš aptinkamų prasmių yra gilesnė. Prasmės kūrinį daro netapatų patį sau (žr. Деррида, 2007a, p. 64). Prasmėms patirti aktualus intertekstualumas, kuris gali būti susijęs ne tik su istoriškumu, bet ir su *pasauliškumu* – individualia ir intuityvia pasaulio patirtimi. *Pasauliškumu* grindžiama gyvą patirtį ir jos struktūrą ryškinanti dalykų esmė. Anot Žilvino Svirgario, taip *subjektas* su visu pasauliu susiejamas į visumą, iš kur ir kyla *subjekto* vieta, prasmė ir tikrovės vientisumas (Svirgaris, 2012, p. 203–205) *Pasauliškumu* taip pat atsigręžiama į aplinką ir atkreipiamas dėmesys į prasmių vertę dabarties socialiniame gyvenime. *Pasauliškumas* yra pirmiau kūrinio prasmės, todėl *skaitant-žiūrint* kažkas visada yra pridedama:

Rašyti ir skaityti reikia vienu, bet sudvejintu judesiu. [...] Tas, kuris dėl „metodologinio atsargumo“, „objektyvumo normų“, „pažinimą apsaugančių priemonių“ susilaikytų ir nedrįstų ko nors pridėti nuo savęs, net nepradėtų skaityti [...] (Derrida, 1981a, p. 64)⁴⁷.

Logosas dažniausiai stabdo intertekstualumą ir leidžia tik išimtinės, istoriškai ribotas sąsajas. Todėl dekonstruktyvus kūrinio *skaitymas-žiūrėjimas* yra *nelogocentrinis* – jis intertekstualus ir *pasauliškas*. Dekonstruktyviai *skaitant-žiūrint* atsakoma į tokius klausimus, kokie *pėdsakai* pasirodo *skaitant-žiūrint*, kokie atsiveria *tekstai* ir „pasauliai“?

Manytina, kad esant *žaismui* galima iškelti naujas prasmes, kaip ir Derrida iškelia naujas arba kitas teorinei žiūrai (ne)priklausančias sąvokas. Tyrimuose tokio iškėlimo priežastis yra šiuolaikinis menas, kurio formos eksperimentai nebūtinai sutampa su turiniu, o jei ir sutampa, nebūtinai leidžia tikėti prasme. Toks nepasitikėjimas prasme dažniausiai žymi esančią kvestionuojamą ir nefiksuotą. Šiuolaikinis menas *žaidžia* su žinojimu ir taip klaidina žiūrovą. Tad

⁴⁷ Citata pateikiama Mintauto Gutausko straipsnyje. Citatą į lietuvių kalbą vertė Keršytė (žr. Gutauskas, 2013, p. 99).

meno kūryba kai kada net pati siekia būti vis kitaip *rašoma-vaizduojama, skaitoma-žiūrima*, vis kitaip patiriama⁴⁸.

Atsirandant vis naujesniems *pėdsakams* ir kintant *skirmsui* dekonstrukcijos procesas ima judėti. Kinta tiek *raštas-vaizdas*, tiek ir prasmų atskleidimas. Judėjimas ne tik rodo, kad kūrinys yra nestabili *sistema*, bet ir neutralizuoja vienmatę, fiksuotą ir pagal *logosą* įsitvirtinusią (įsivaizduojamą) prasmę. Prasmė tampa artima *skirmsui*. Ji varijuoja tarp kelių *tekstų*: čia pat pasirodo ir čia pat pradingsta. Dekonstruojant prasmę į *logosą* negrįžta, nes atsiveria naudojant neprognozuojamą, nemotyvuotą, daugiakryptį ir nebaigtinį *žaismą*, kuris taip pat neleidžia užfiksuoti dekonstrukcijos pabaigos. Todėl dekonstruojant permanentiškai tikslinamos ir perkonstruojamos sąvokos. Be to, tikslinamas ir pats dekonstrukcijos procesas, kuris priklausydamas nuo empirinių duomenų visada „baigiamas“, t. y. nutraukiamas, skirtingai (plačiau žr. Derrida, 2006a, p. 39). Apie tai Tadas Zaronskis:

Dekonstrukcija nėra baigtinis procesas – ji nesiekia anapus metafizinės tradicijos atrasti pirmapradiškesnio santykio su būtimi (Zaronskis, 2013, p. 137). Derrida siekis [...] mąstyti kartu su [...] sąvokų neapibrėžtumu, kuris, jo nuomone, yra neredukuojamas (ten pat, p. 141). [...] Dekonstrukcijos teorija pasižymi tuo, kad jos conceptualiniai įrankiai turi būti vis naujai apibrėžiami, aptariant skirtingus teksto blokus. Taip yra todėl, kad ši teorija pateikia kvazi-transcendentalinius principus, nusakančius patirtį ir diskursą (kuriuos Derrida laiko struktūriškai hegemoniškais) ir taip įgalinančius jų analizę. [...] Principus laikome kvazi-transcendentaliniais, nes jie patys pasirodo patirtyje arba pačiame tekste ir suformuoja jų galimybės sąlygas. Kitaip tariant, šie principai kinta priklausomai nuo empirikos, tačiau išlieka struktūriškai tapatūs, [...] artikuliuojami paties aptariamo diskurso viduje (ten pat, 2013, p. 148).

Taigi nelinijinis *rašto-vaizdo skaitymas-žiūrėjimas*, nuolatinis instrumentų (pa)tikslinimas, patirties verifikavimas atsižvelgiant į empiriką rodo, kad nevienodas prasmės lemia

⁴⁸ Galima dar kartą pakartoti, kad *raštas-vaizdas* ir *rašymas-vaizdavimas* išskirti todėl, kad Derrida pastabi, kad vaizdas tapyboje (o šios disertacijos atveju net (video)filme) neva yra paliekamas, kai apie pasaulį kažką užrašo *gramateus* (Деррида, 2007a, p. 234–235). Čia *gramateus* yra numanomas, bet neįvardintas ankstyvasis rašytojas – rašytojas iki-rašto istorijos. Nuo jo prasideda rašymas. Kaip šią rašto iki-rašto problemą galima sieti su videomenu ir vizualiuoju menu apskritai? Kadangi videomenas remiasi vizualiojo meno lauke ir kine vykstančiais pokyčiais, todėl jam nesvetimas *žaismas*, atliekamas pasitelkiant žinojimą apie kitą, ankstesnį *raštą-vaizdą*. Tad šiuo atveju Derrida pastaba, kad vaizdavimas prasideda, kai kažką rašo *gramateus*, nėra atmetama (videomenas neatmeta ankstesnio *rašymo-vaizdavimo*), tačiau rašto ir vaizdo sąsaja išlaikoma sustiprinant abipusį ryšį. Raštas ir vaizdas yra lygiaverčiai vienos disertacijoje plėtojamoms sąvokoms dėmenys. Derrida *gramatologinėje* prieigoje ne tik rūpinasi pirminio *archi-rašto* išskyrimu, bet ir bando jį apibrėžti kaip raštą, o ne kaip kokius nors regint patiriamus pasaulio (at)vaizdus, kuriuos dar prieš prasidedant rašto istorijai. Šios disertacijos probleminis laukas ir anksčiau aptartas beraštės kalbos glaudus santykis su abstrakčiuoju menu rodo, kad rašto iki-rašto, jau turinčio istoriją, pradžia yra vaizdavimas, t. y. redukuotas, regint patiriamas piešinys, vėliau – tapyba, dar vėliau – ekranas.

ir *žaismo* skatinamas kitų *rašto-vaizdo* citavimas, dėl kurio dekonstrukcijos procesas tampa produktyvesnis. Taip artėjama prie *archi-rašto-vaizdo* ir kūrinys vienu metu lieka tiek panašus į save, tiek ir atstovaujantis *kito* laukui. Derrida dekonstrukcijos procesualumą ir nebaigtinumą panašiai aktualizuoja Gutauskas, teigdamas, kad interpretatorius turi prisiminti „bet kokios prasmės nepabaigiamumą“ (Gutauskas, 2013, p. 86, 93). Tad tiek tapati, tiek ir netapati prasmė žymi, kad nėra objektyvios prasmės bei visuotinai *sistemą* reguliuojančio, fiksuoto, už kūrinio esančio dėsningumo.

Nors *subjekto* kūrinyje taip pat nėra, tačiau įkeliama jam priklausanči kūrinio *per-skaitymo-žiūrėjimo* intencija. Ši intencija – tai *subjekto* siekis suteikti ženklui aiškią *sistemos* vietą. *Pėdsakai* leidžia išeiti už ženklo ribų, todėl dekonstrukcija nužengia toliau nei gali pats ženklas – t. y. nei pats ženklas žymi. Tad dekonstrukcija ne tik parodo, kad *raštas-vaizdas* nežymi to, kas akivaizdžiai *rašoma-vaizduojama*, bet ir kuria postmodernų proceso pliuralizmą ir policentriškumą, neutralizuojantį kūrinio *per-skaitymo-žiūrėjimo* intenciją.

Tai, kas nepasakyta, neparašyta ir nepavaizduota, rodo, kad meno kūrinyje yra kažkas intertekstualaus. Šis intertekstualumas dažnai siejamas su intuityvia empirine prie *transcendencijos* artėjančia patirtimi. Tačiau šiuo atveju dera dar kartą prisiminti Derrida posakį: „nėra nieko už teksto“ (Derrida, 2006a, p. 210). Tad jei „nėra nieko už *teksto*“, kodėl linkstama prie *transcendencijos*, tarsi kažkas būtų už *teksto*, už (video)meno, už (video)filmo? Taip yra todėl, kad intertekstualios sąsajos nėra akivaizdžios, jos pasirodo tik pastebint ir aptariant *skirsmą* bei *pėdsakus*. Tik pasitelkiant juos ir vykdant *žaismą* galima parodyti šiuos ryšius – t. y. parodyti intertekstualumą esantį ne už *teksto*, bet *tekste* ir *tekstuose*.

Tačiau priešindamasis *transcendencijos* pirmenybei Derrida stabdo dekonstrukcijos procesą ir taip apibrėžia hipotetinį *archi-raštą-vaizdą*, kaip lauką, kurį nurodo *pėdsakai* ir *archi-pėdsakai*. Toliau judėti neleidžiama, nes priešingu atveju būtų judama už *teksto* – ten, kur nieko nėra. Tad nesistemiški *pėdsakai* rodo, kad kūrinys yra kaip stichiška substancija, kurioje veikia skirtingų *tekstų pėdsakai*. Tačiau šie *pėdsakai* yra ne tie, kurie žymi kažką (manytina, atitinkantį *transcendenciją*) neva esantį už *teksto* – t. y. žymi nesant nieko. Šiuo atveju ne tik atmetamas siekis kurti *transcendenciją* ar tai, kas galėtų ja būti, bet ir nepaisoma kūrinio suvokimo standartų. Šie standartai atitinka *logocentrinę* tradiciją, žymimą populiariuoju kinu ar kitos panašios populiaraus meno *sistemos*. Taigi *rašto-vaizdo* dekonstrukcija ne tik rodo sąsajas su *logosu*, bet ir leidžia atmesti primygtinai *logoso* siūlomas prasmes.

2.1.2. Dekonstrukcijos prieigos ir jos etapai videomeno tyrimui

Kiekviena prieiga gali būti vykdoma kaip atskiras tyrimas. Prieiga turi sudedamuosius segmentus, kuriuos galima plėtoti nebūtinai nuosekliai vienas po kito, bet taip pat priklausomai nuo kintančios tyrimo krypties vienas segmentas gali būti analizuojamas plačiau nei kitas arba vienas segmentas gali būti plėtojamas, o kitas – ne. Išskirtinos keturios videomeniui tirti taikomos prieigos:

1) Gramatologinė rašto-vaizdo analizė.

a) *Rašto-vaizdo skirsmai ir transcendentinė prasmė.* Daugiaprasmiame *rašte-vaizde transcendentinei* prasmei atsirasti leidžia kūrinio struktūra (garso ir vaizdo *skirsmai*), o abstrakti forma žymi daugiaprasmiškumus. *Transcendentinė* prasmė demaskuojama nurodant kūrinio dalis, kuriose atsiranda dalinis, siauresnis kūrinio suvokimas. *Transcendentinė* prasmė taip pat demaskuojama nagrinėjant numanomą kūrinio intenciją, kūrinio intertekstualumo ir intervizualumo sugestijas, formos analizės metu nusakomą tarpvaizdinį *skirsmą*. Galima demaskuoti vietas, kuriose įžvelgiamos siauros prasmės. Analizuojant įvardijamas interikoniškumas ir intervizualumas paneigia *transcendentinę* prasmę bei kaip veikiantį nurodo tik šios prasmės efektą.

b) *Archi-rašymo-vaizdavimo klausimas.* Atliekant analizę *archi-rašymą* galima įvardinti kaip nesąmoningą prasmės kodavimą ir interteksto parodymą. Kūrinio sugestijos apie iki-verbalinį kalbėjimą akcentuoja *archi-rašymą* ir nurodo į *archi-raštą-vaizdą*. Nuolat pastebimos nuorodos papildo arba keičia *archi-rašymo-vaizdavimo* pažinimą ir suvokimą. Iki-verbalinis kalbėjimas sugestijuojamas kaip itin abstraktus *logosui* nepriklausantis *raštas-vaizdas*. Aptariant *archi-rašymą* ir artėjant prie klausimo apie iki-verbalinį kalbėjimą išryškinamas dvinario ženklo dėmenų (*sigifikato* ir *signifikanto*) *skirsmai*. Hipotetinis *archi-raštas-vaizdas* yra susijęs su analizuojamoje sistemoje atliktu *rašymu-vaizdavimu*. Slinktis į *archi-raštą-vaizdą* analizuojant yra periodiškai įvardijama, o pabaigoje atsižvelgiant į pasirodančių kitos sistemos *pėdsakų* visumą yra labiau apibrėžiama ir įtvirtinama. Ieškant *archi-rašto-vaizdo* taip pat galima nustatyti, kas ir kaip manifestuojančiai stabdo „citavimo“ ir „percitavimo“ praktiką, o analizuojant pasirodančių *pėdsakų* gausa rodo, kad kuo daugiau jų yra, tuo giliau „už“ sistemos yra *archi-raštas-vaizdas*.

c) *Centrų nustatymas.* Analizuojant demaskuojami *pėdsakai* nurodo į vieną iš daugelio galimų kūrinio parasisteminių centrų. Nustatant *centrus* gali būti atskleistas kūrinio intervizualumo ir interikoniškumo potencialas. *Žaismas* demonstruoja kūrinio glūdinčius kitų meno sistemų *pėdsakus*, kurie taip pat gali leisti išskirti tarpcentrinius ryšius. Analizuojant verta apriboti centrų paieškos kiekį ir atsisakyti *centro* vidaus dekonstrukcijos, nes tai skatina išeiti už tiriamo objekto ribų. Nors toks bandymas yra nerekomenduotinas ir visą dekonstrukciją vedantis į aklavietę, tačiau

šis procesas irgi yra įmanomas. Kūrinio žiūrovas diegia savas prasmes, todėl jį taip pat galima traktuoti kaip vieną iš *centrų*, kurį nusako papildoma *šmėklos* kaip *centro* analizė. Vieno ar kito *centro* suabsoliutinimas klaidina ir kūrinį skatina suvokti kaip *teksto geometriją*. Daugelio *centrų* egzistavimo idėja leidžia nusakyti tiriamos *sistemos* sandarą, įvardinti jos nevienalytiškumą, abejoti iš anksto afišuojamu kūrinio originalumu bei manifestuojančia *archi-rašto-vaizdo* steigtimi.

2) Fenomenologinio balso efekto analizė.

a) Akustinio ir vizualiojo sluoksnio skirsmai. Akustinio ir vizualiojo sluoksnio *skirsmai* yra palankus *fenomenologinio balso efektui* susidaryti. Todėl pirmiausia siekiama atskleisti *skirsmą* tarp kūrinio vaizdinės ir akustinės kalbos, vėliau – parodyti, kas lemia šį *skirsmą*. *Skirsmo* pasirodymą gali lemti itin abstraktūs-formalūs *raštai-vaizdai*, kurie taip pat gali ir suaktyvinti garsą.

b) Fenomenologinio balso efekto susidarymas. Akustiniame sluoksnyje veikiantis balsas (intensyvus, oficialus, sterilus ir / ar net intymiai asmenišką, emociingą, kamerinį, lyrinį ir t. t.) lemia kūrinio nuojautą kaip galimybę atsirasti *fenomenologinio balso efektui*. Stiprus, autonominis, atsietas nuo vaizdinio sluoksnio arba nuo *šmėklos* kūno balsas leidžia įsivaizduoti kalbėtoją ir taip sukurti tapatinimosi galimybę kaip *subjekto uždarymo savyje efektą*. Kartais *fenomenologinio balso efektą* stiprina ir neįvardinti balsai, o abstraktus *raštas-vaizdas* gali tiek griauti, tiek ir lemti pretenziją tapti *fenomenologiniu balsu*.

c) Polilogiškas balso efektas. Skirtingi kūrinuose veikiantys balsai gali tiek sudaryti sąlygas *fenomenologinio balso efektui* atsirasti, tiek ir jį eliminuoti. Skirtingiems balsams plėtojant vieną temą yra kuriamas vieno ir vieningo balso įspūdis, leidžiantis patirti *fenomenologinio balso efektą*. Kai balsai savo intonacija, kalbėjimo maniera, temos plėtote yra skirtingi, *fenomenologinio balso efekto* galimybė yra mažesnė.

d) Subjekto savyje efektas. Pačiame (video)filme žiūrovas fiziškai neegzistuoja, todėl analizuojant tirama tik *subjekto uždarymo savyje* kaip efekto galimybė. Efektas sukuriamas kartojant balsu, tarsi cituojant ir percituojant jau įvykusią patirtį. Šis procesas tampa prielaida patirti menamo *subjekto* menamą sąmonę ir uždarymą savyje traktuoti kaip jau įvykusį prieš *skaitant-žiūrint* kūrinį. Uždarymo procesui aktualus ir naratorius, pasirodantis kaip fiksuotas kūrinio *centras*, su kuriuo galima tapatintis bei patirti huserliškąją kūrinio *sistemos geometriją*.

e) Šmėklos ir balso sinchronizacija. *Fenomenologinio balso* ir *subjekto savyje* klausimas gali būti atsakytas analizuojant *šmėklos* ir balso (de)sinchronizaciją, kuri lemia klaidingą jų abipusės priklausomybės įspūdį. Dažniausiai sinchronizuojant kuriama su žiūrovu betarpiškai kalbančios *šmėklos* iliuzija, o desinchronizuojant ši iliuzija yra paneigiama.

3) Filmo-archyvo analizė. Filma-archyvą kaip platus kultūros tekstas lemia raštas-vaizdas.

a) Archyvų ryšiai ir intencijos. *Filmo-archyvo* gylis patvirtinamas įvardinant jau tiriamame *archyve* esančius *archyvus* ir jų ryšius su kitais už (video)filmo *sistemas* esančiais *archyvais*. *Archyvo skaitymas-žiūrėjimas* iš dabarties į praeitį buvusį erdvėlaikį sieja su dabarties tuštuma ir leidžia nusakyti *archyvo* intencijas. Taip pat lemiamas ir ne neutralus, bet intencionalus žiūrovo atliekamas *skaitymas-žiūrėjimas*.

b) Archyvą stiprinantys pėdsakai. Galima įvardinti *archyvą* stiprinančius *pėdsakus*, o juos surenkant pagilinti tiriamojo *filmo-archyvo* pažinimą. *Pėdsakai* taip pat gali leisti *archyvo prasmei* atsiskleisti ir už analizuojamo kūrinio ribų.

c) Šmėklos žaismas archyvo viduje. Provokuodamas naikinti ir saugoti *archyvas šmėklas* parodo kaip teikiančias papildomas reikšmes. Vienos *šmėklos archyvą* reguliuoja, saugo, kitos – skatina naikinti. Taip *šmėklų žaismas archyvą* įprasmina tarsi atmintį ir leidžia ją nusakyti. Trindamos žiūrovo vietą *šmėklos archyvą* bando priartinti prie tikrovės ir / arba jį panaikinti. Nepriklausanti dabarčiai *šmėkla* gali nurodyti, kokiam laikui priklauso tiek pats *filmas-archyvas*, tiek ir jį sudarantys *archyvai*. Taip *archyvo* erdvėlaikis yra sušmėklinamas, paliekant tik iš praeities laiko kompiliuojamą dabarties efektą.

4) Šmėklų analizė.

a) Honto-ontologiniai ryšiai. Kartojant *elementus* surenkamos *šmėklos* ir lemiamas tikroviškumo efektas. *Honto-ontologinio* veiksmo metu ilginama arba trumpinama distancija tarp žiūrovo ir *šmėklos* bei tarp to, ką *šmėkla* žymi kaip *pėdsakas*. Kadangi *šmėklos* nurodo įvykusią patirtį, žiūrovas gali tapatintis su *šmėkla*. Taip vyksta tariamas *šmėklos* perkėlimas į žiūrovo erdvėlaikį.

b) Privilegiuota šmėkla. (Video)filmuose veikia *šmėkla(os)*, aplink kurią(ias) kaip *centrą* konstruojamas naratyvas. Naudodama „durų atidarymo“ gestą *šmėkla* pasitraukia iš nežinomo ir svetimo *kito* kategorijos, tampa *centru* ir taip į *archyvą* įleidžia kitas *šmėklas*. „Atidarant duris“ gali būti kuriamas ir *liečiantis žvilgsnis*, kuris „duris“ leidžia įvardinti kaip esančias nebūtinai kūrinio *sistemoje*.

c) Liečiančio žvilgsnio galimybės. *Šmėklų žaismas* leidžia nusakyti *liečiančio žvilgsnio* suintensyvėjimo galimybę ir *šmėklos* pasitraukimą prie *kriptos skliauto*. Kai mažėja ekrano ir žiūrovo tikrovės *skirsmai* arba „atsidaro“ *durys*, gali atsirasti *liečiantis žvilgsnis*. Maskuojamas *skirsmai* stiprina žiūrovo ir *liečiančio žvilgsnio* ryšį bei kompensuoja tikrovės trūkumą. *Liečiantį*

žvilgsnį taip pat lemia ir bemontažio (video)filmo efektas bei dėl jo susidarantis visapusiško erdvės apžiūrėjimo įspūdis. Kadangi fizinis artumas su *šmėkla* žvelgiant į ekraną neįmanomas, kaip kompensacija gali atsirasti *liečiantis žvilgsnis*. Būdama didelė ši galimybė sugestijuoja norinčios susinaikinti „narcizo svajonės“ iliuziją ir tariamą žiūrovo perkėlimą į *šmėklų* „valdovo“ poziciją. *Liečiantis žvilgsnis* gali atsirasti dėl *kriptos*, kaip erdvės, kurioje veikia *šmėkla*, įtakos. *Šmėklos* suaktyvina *liečiantį žvilgsnį* ir atideda pažadėtąją taktiliką, nutolina *kriptos skliautą*, t. y. vos tik atsiranda pavojus įvykti tikrajai taktikai, *šmėkla* iškart atsitraukia, plėsdama *kriptos* ribas (*kriptos skliautą*), kurios dažniausiai nustatomos vizualiai ir akustiškai aprėpiamoje *rašto-vaizdo* plotmėje.

2.2. Gramatologinė rašto-vaizdo analizė

2.2.1. Pėdsakų žaismas Deimanto Narkevičiaus videofilmuose

Pasaulio atvaizdai meno praktikoje ne tik sukuriami, bet ir perkuriami. Todėl kai kuriuos meno kūrinius galima laikyti atvaizdo atvaizdu. Kūriniu vieni menininkai *užrašo-pavaizduoja* autentiškas savo arba tiriamas *kito* patirtis, kiti – šiuos kūrinius perkuria ir taip suformuoja atvaizdo atvaizdą. Pirmuoju atveju kūrinio vartotojas tik išgyvena patirties *pėdsakus*, antruoju – *pėdsakų pėdsakus*. Patirtis – tai vienas iš daugelio atskaitos taškų, leidžiančių pasaulį suvokti kaip organizuotos veiklos rezultatą. Šios patirtys pasitelkiant interpretaciją papildomai plečiamos ir permodeliuojamos. Taip organizuotos veiklos rezultatas – menas – kuriamas ir už savųjų ribų, kūrinio vartojimo metu. *Pėdsakai* leidžia ne tik lengvai suprasti kūrinį, bet kelia abejonių, ar prasmė atvira „interpretuojančiam suvokimui“, ar ji adekvati autoriaus intencijai, ar artima kūrinio vartotojui? Nors šis klausimas beveik neatsakomas, nes juo apeliuojama į individualų ir subjektyvų kūrinio *skaitymą-žiūrėjimą*, tačiau siekiant interpretacinės įvairovės analizuojant *pėdsakus* galima taikyti *gramatologinę* prieigą, kuria ne paneigiama išskylanti, aiški prasmė, orientuota į konkrečią tikrovę ir konkrečius *kultūros tekstus*, bet individualiai praplečiama perskaitomos prasmės variacija. Tad naudojant *gramatologiją* galima atsižvelgti į anksčiau nepastebėtus *pėdsakus* arba suformuoti savo – *skaitytojo-žiūrovo* – *pėdsakus* ir menui gražinti beveik neribotą intertekstualumą, leidžiantį atsirasti netikėtoms *skaitytojo-žiūrovo* patirtims.

Tiesioginės transliacijos ir subjekto pėdsakai. Narkevičiaus videofilmo SCENA (2003 m.; žr. iliustracijos, 1 pav.) forma ir naratyvas aiškūs, leidžiantis suvokti konkrečią prasmę. Kūrinyje pasakojama apie menininkų savimone, ir jų įgytas patirtis dalyvaujant Vilniaus

Šiuolaikinio meno centro parodose (toliau ŠMC). Dokumentinio kūrinio herojai – vizualiojo meno kūrėjos Aneta Raževaitė ir Vita Zaman bei menotyrininkas-kuratorius Kęstutis Kuizinas⁴⁹. Kadruose rodomi kalbėtojų veidai ir tuščios, menui eksponuoti skirtos ŠMC erdvės. Videofilmas baigiamas pastato išorę rodančiais kadrais.

Narkevičiaus sukurtas *raštas-vaizdas* – tai patirties, išgyventos prieš sukuriant videofilmą, *pėdsakas*. Šis *pėdsakas* tik tariamai priskirtas „čia ir dabar“ kategorijai. Jis neadekvatus tikrajai patirčiai. Nufilmuotas kalbantis ir į žiūrovą žvelgiantis veidas taip pat yra nusitrynę tiesioginės transliacijos *pėdsakas*. Juo žymima individuali kalbėsena, per kurią laidininką – videomediją – siekiama parodyti beveik arba visiškai nesvarbią. Nors balsai patys reiškia savimonę ir savianalizę, nors *šmėklos* žvelgia į žiūrovą, tačiau tiesioginės transliacijos *pėdsakas* nėra aktyvus, t.y. visiškai nežymi tiesioginės transliacijos. Šiuo atveju *pėdsakas* gali būti diegiamas interpretatoriaus. Jis (*pėdsakas*) kaip ir *šmėklos* žvilgsnis bei individualus balsas tik siaurina *skirsmą* tarp fikcijos ir tikrovės; parodo, kad už *rašto-vaizdo* slypi intravertiškas savosios menininko, jau nebeesančio (likusios anapus ekrano) patirties kartojimas. Neakivaizdus tiesioginės transliacijos *pėdsakas* yra panašus į keliskart atsikartojantį ir tylantį aidą. Tai – daugkartinis ir išsikreipiantis *pėdsako pėdsakas*, kuriuo vis tik siekiama (su)kelti žiūrovo pasitikėjimą, net ir tada, kai suvokiama jog *rašte-vaizde* tikrosios patirties nebėra. Ji išgyventa prieš filmuojant, o montažo metu sąmoningai iškreipta. Todėl *pėdsako pėdsakas* tik kompensuoja patirtį, kurios siekia, bet neišgyvena suvokėjas.

Dokumentiniu videofilmu SCENA labiau sureikšminama *šmėkla*, bet ne realus *subjektas*, kurį tuo pačiu metu žymi ir slepia *pėdsakai*. *Rašte-vaizde* tik matomas *subjekto* atvaizdas, bet ne pats *subjektas*. Šis *subjektas* lieka tikras, individualus, intravertiškas, nepažintas, per medijas neretransliuotas, nesusijęs su žiūrovo pozicija. Jis lieka tikrame pasaulyje. Todėl ***subjektas*** Narkevičiaus kūrinyje – tai likęs *subjekto pėdsakų* ir *šmėklos žaismas*, o **tikroji *subjekto* patirtis kaip nekvestionuojamas faktas neišgyvenama**. Tikroji *subjekto* patirtis yra klastojama.

Meno institucionalizavimo *pėdsakai*. Anot Narkevičiaus, videofilme užfiksuota menui eksponuoti skirta erdvė, be abejo, yra susijusi su institucija. Tačiau erdvė vaizduojama be ją sąlygojančių meno kūrinių (Narkevičius, 2014). Tad institucijos *pėdsakai* nusitrynę, neryškūs, o

⁴⁹ Anot Narkevičiaus, videofilmas SCENA yra sukurtas Venecijos bienalei. „Poetinę kūrinių formą lėmė praeities erdvės, žyminčios modernėjančią Lietuvą“ (Narkevičius, 2014). Videofilmo dalyvių pavardės parodomos pabaigos titruose. Šiuo atveju pašnekovams priskiriami konkretūs socialiniai vaidmenys (meno kuratorius, vizualiojo meno kūrėja ir pan.), nes remiamasi ne tik užrašu, bet ir paties tyrimą atliekančio asmens žiniomis, kurios apima platų laiko diapazoną – nuo videofilmo sukūrimo (2003 m.) iki šių dienų (2014 m.). Būtent dėl šios priežasties toliau tiriant kūrinių įmanoma pastebėti ir įvardinti nusitrynusius institucijų *pėdsakus*.

institucijos galia sumenkinta ir neparodyta. Institucija fragmentiškai įvardijama balsu – per vokalizuosius patirties *pėdsakus* – vaizduojant parodines erdves. Balsas nėra susijęs su institucija, todėl ji žymima naikinant ne savuosius – institucijos – *pėdsakus*, bet svetimus – patirties. Priartėję prie institucijos patirties *pėdsakai* nusitrina ir beveik nebežymi menininko patirties (nežymi tik tada kai šiandienos suvokėjas pasitelkia žinias apie nufilmuotus asmenis), o priešingu atveju ją (menininko patirtį) akivaizdžiai parodo. Taip patirties *pėdsakai* varijuoja tarp institucijos ir menininko bei rodo abi puses siejantį *skirsmą*.

Atvaizdai, rodantys meno ekspozicijų erdves – tai aiškūs, vizualūs institucijos *pėdsakai*. Jie tampa paveikūs tada, kai balsas kalba apie menininko patirtį išgyventą ŠMC. Apie pasirinktus pašnekovus ir institucijos *pėdsakus* Narkevičius teigia:

[...] Zaman buvo neseniai parvykusi į Lietuvą iš Vakarų Europos, Raževaitė meno institucijoje atliko praktiką, susijusią su jos studijomis, o Kuizinas labiausiai susietas su institucija kaip darbuotojas. Jis – pagrindinis institucionalizavimo ženklas. [...] Monumentalios erdvės sąlygoja meną: koks jis galėtų būti, kaip jį galima patirti. [...] Dažniausiai menininkas šiose erdvėse atsiranda kaip *subjektas*, besigrumiantis su erdve. Jis taip pat grumiasi su institucijos programa, t. y. arba jei pritaria, arba ne. Tačiau mano kūrinyje nėra vienas pašnekovas nesigrumia, neatsisako institucijos. [...] Institucija videofilme nuginkluojama. [...] Tuščios parodinės erdvės – tai institucijos nuginklavimo vieta. [...] Kadangi pašnekovas ateina į instituciją ir būna joje, todėl mano „video“ – tai sąmoningas net to meto kartos ženklas (Narkevičius, 2014).

Ryškūs institucijos *pėdsakai* parodomi siejant *šmėklos* ir Kuizino balsą. Kituose rinkiniuose (Raževaitės ir Zaman balsai ir *šmėklos*) *pėdsakai* yra nusitrynę ir labiau žymi menininkų patirtis.

Anot George Dickie, institucionalizuoto meno pasaulis – tai savimonė, kuri reiškia profesionaliuoju menu. Institucionalizuotu menininkas tampa jį vertinant visuomenei ir meną reguliuojančiam *institutui*. Institucionalizuotas menininkas, menotyrininkas, kuratorius turi teisę vertinti, diferencijuoti ir taip plėsti institucijos galią. (Дики, 2007, p. 263). Pasitelkiant dabarties žinojimą Narkevičiaus videofilme vertintojo funkcija labiau suteikta Kuizino *šmėklai* ir balsui. Tačiau vertinimas (pristatyti save ir parodyti savo patirtis) prasideda gerokai anksčiau, nuo Raževaitės ir Zaman. Taip autorius parodo, kad *šmėklos* yra glaudžiai susijusios patirtimi ir aiškia vienakrypte kūrinio tema.

Raštas-vaizdas skirstas plačiosios visuomenės suvokėjui, o videofilme ir nėra plačiosios visuomenės *pėdsakų*, tačiau žiūrovas, atlikdamas *žaismą*, kuriuo nutolstama nuo pirminių kūrinio

intencijų, gali šiuos *pėdsakus* sugalvoti. Tikslingai įdiegti visuomenės *pėdsaką* yra tiek pat įmanomas, kiek ir klaidingai suvokti kūrinį.

Autoriaus *pėdsakas* ir meno institucionalizavimas. Foucault pažymi, kad autorius yra susijęs su juridiskai institucionalizuota *sistema*, kuri lemia diskurso universalumą (Фукко, 2007, p. 480). Narkevičiaus videofilmas SCENA – tai estetiška meninės komunikacijos priemonė bei institucijos žymė. Sistemingas, aiškus, racionalus, suvokiamas montažas ženklina autorių ir kūrinį sieja su *logocentriniu* kinematografu. Antrinant Timothy Binkley galima pastebėti, kad *logocentriniu* (video)filmu išreiškiamas vyraujančios vaizdo institucionalizavimo koncepcijos, kurios lemia ne tik estetinę kokybę, bet ir naują arba atsinaujinančią kūrybos priemonę, medžiagą, formą bei turinį (Бинкли, 2007, p. 281). Kiekvienas atsinaujinimas yra dar vienas meno institucionalizavimo etapas – juo naujai plėtojamas *skirmsas*, (video)filmą ribojant arba jungiant su *logosu*.

Binkley mano, kad (video)filmas jungia daug skirtingų erdvių į vieną ir kuria institucijos ženklą (žr. Бинкли, 1997). Narkevičiaus SCENOJE, tą pačią prasmę reiškiantys balsai ir *šmėklos*, panašios trukmės ir kompozicijos kadrai, vienodo intensyvumo kamera kuria vientisą institucijos reprezentaciją, kaip vientisą ženklą. Videofilmas SCENA patvirtinamas Barthes'o įžvalga: kūrinys yra kaip bendras ženklas, reprezentuojantis institucionalizuotą ženklų visumą – „civilizaciją“ (Барт, 2007, p. 453).

Kūrinys išbandomas pasitelkiant specialiai sukonstruotus, inscenizuotus ir vertinančios visuomenės *pėdsakus*. Šie *pėdsakai* nepasirodo. Jie atstovauja kitam *kultūros tekstui*. Jais galima nutolti nuo pagrindinės kūrinio prasmės ir nuo autoriaus, kaip *instituto*. Nors balsais ir *šmėklomis* sureikšminama menininko savimonė ir sugestijuojama, kad autoriui rūpi tik *rašte-vaizde* kaip *centre* atvaizduojamas kūrėjas, tačiau videofilmo pavadinimas (SCENA) atskleidžia priešingą tikslą. Meninę savimonę ir patirtį žymintys *pėdsakai* reikalingi tiek pat, kiek ir sakinyje reikalingos *grafemos*. *Pėdsakus* autorius vaizduoja tam tikra *logocentrine* tvarka jais *užrašo–pavaizduoja* instituciją ir taip save bando parodyti kaip institucijos *centrą*.

Portreto *pėdsakai* ir punktuacija. Fotografiškose, portretinėse kompozicijose Narkevičius vaizduoja kalbančiuosius. Tokia vyraujanti kadro kompozicija yra vaizduojamosios dailės (portreto) *pėdsakas*, kuriuo išlaikoma *logosą* atitinkanti vaizdų tradicija. Anksčiau aptarta ryškiausiai instituciją žyminti, Kuizino *šmėkla* sudaro institucionalizuoto ir politiškai angažuoto portreto įspūdį. Kitos *šmėklos* (Raževaitės ir Zaman) lydi ir ryškina Kuizino portretą bei atlieka

prologo funkciją. Prologas – tai fonas Kuizino balsui išryškėti. Paradoksalu, bet oficialus ir politiškas Kuizino balsas intymiai prabyla žiūrovui.

Epilogas – tai pabaigos kadrai, kuriais pakartotinai reprezentuojama ŠMC institucija. Per epilogą Kuizino portretas ryškėja kaip charakterio (nebūtinai autentiško) bruožai, o ne atvaizdas. Taip portretuojamasis paverčiamas jautriu ir intymiu. Per intymumą portretuojamasis susiejamas su savo vieta ir kuriamas kaip instituciškai angažuotam *raštui-vaizdui* nebūdingas *centras*.

Portretiniai kadrai periodiškai kaitaliojasi su architektoniniais, ištuštėjusias meno parodų erdves reprezentuojančiais vaizdais. ŠMC interjero kadrai – tai tikslinga, pauzę žyminti punktuacija, kuria nuosekliai stiprinamas portretuojamojo charakteris⁵⁰. Montażas sukuria neregimą intymumo, nostalgijos ir monotonijos pojūtį. Montażas laikomas atliktu tada, kai tarpkadriniu *skirsmu* atsižvelgiant į realybės ir ekrano santykį, reaguojama į *šmėklų* ir balso *žaismą* bei patvirtinama/paneigiama iliuzija. Montażu *skirsmai* nestabdomas, bet nuolatos (per)stumdomas, net tada, kai į *raštą-vaizdą* Narkevičius įterpia pučiamųjų instrumentų garsus (t. y. įkomponuoja garso takelį).

Jau žinoma, kad ekrano iliuzijos laikymas tiesa yra klaidingas. *Raštu-vaizdu* sukuriamą galimybę žiūrovui tapatintis su ta erdve, kuri yra specialiai demonstruojama ekrane. Tačiau tikras žiūrovo susitapatinimas su vaizdu nėra įmanomas, nes **užfiksuota ir ekrane demonstruojama**

⁵⁰ Punktuaciją apibrėžia Jampolskis nurodydamas į Derrida, Marcel'į Proust'ą ir Gustave'ą Flaubert'ą. Pirmiausia teoretikas analizuoja Marcel'io Proust'o esė apie Gustave'ą Flaubert'ą. Analizuodamas Flaubert'o kūrybą, Proust'as montażą aptiko kaip pagrindinį rašymo stilių. Proust'ą stebino ne frazės, o tarpai, t. y. intervalai tarp jų. Jampolskis teigia:

[...] Šį intervalą Proustas įžvelgė ten, kur frazėje gretinamos būtojo laiko tęstinės ir baigtinės formos, kur vartojami jungtukai ir kur tiesiog praleidžiamas veiksmas [...]. Montażas ir yra ne kas kita kaip konkretus prasminės intervalo potencijos raiškos atvejis – mūsų amžiuje šioji nuostabiai nuosekliai rodomi tiesiog visur. Tai ir [...] Derrida skirtumas [*skirsmai* – R.V.] ir pakartojimas. [...] Intervalus tarp statinių fotografijų užpildo neegzistuojantis judėjimas (Jampolskij, 2011, p. 150-151).

(Taip pat žr. Milerius, 2013b, p. 21–36). *Rašymas-vaizdavimas* ir paprastas rašymas – tai toks pat montażas. Šiai minčiai neprieštaruoja ir pats Derrida, kuris mano, kad tiek efektų naudojimas, tiek analoginis, o dabar jau ir skaitmeninio montażo principas yra artimai susiję su teksto rašymo kompiuteriu strategija (žr. Деппида, 2007c, p. 120). Nors analizuojamas Narkevičiaus videofilmas *Scena* ir nėra sukurtas naudojant skaitmenines vaizdo apdorojimo priemones, tačiau remiantis Derrida interpretacija galima puikiai paaiškinti nelinijinio montażo principą. Šiuolaikinėje kultūroje nelinijinis montażas panaudojamas ne tik kuriant (video)filmus, bet ir kitose, pačiose įvairiausiose, su technologijomis susijusiose, meninėse (ir nebūtinai meninėse) praktikose (pvz. rašyme kompiuteriu, informacijos koregavime ir sklaidoje interneto erdvėje, skaitmeninės fotografijos kūryboje ir montavime, informacijos pateikime socialiniuose tinkluose ir t. t.). Priklausomai nuo autoriaus sumanymo, kompiuteriu rašomas žodis, sakiny, pastraipa atitinkamoje teksto vietoje gali būti operatyviai iškerpamas ir/arba dubliuojamas. Kadangi skaitmeniniu būdu montuojant (video)filmą galima operatyviai atlikti analogiškas dubliavimo, kopijavimo, iškirpimo/įmontavimo funkcijas, kompiuteriu rašomas tekstas yra montuojamas tarytum (video)filmas, o (video)filmas *rašomas* kaip realybę perkonstruojantis *tekstas*.

tikrovė yra praeities, o pojūtis *čia ir dabar* yra iliuzinis; (video)filmo tikrovė yra įvykusi lygiai taip pat, kaip ir įvykęs *šmėklų laikas*⁵¹. Narkevičius parodo, kad jo dokumentinis videofilmas ne tik gausus iliuzijų, bet ir kelia pasitikėjimą, t. y. *saviapgaulę*. Pasitelkdamas videomediją kūrėjas šiek tiek redaguoja įrašą bei pakartoja kinui būdingą *rašymą-vaizdavimą*.

Archi-raštas-vaizdas. ŠMC pastato išorę ir vidų rodančios ilgai truncančios kadru kompozicijos rodo, kad *archi-raštas-vaizdas* yra kinematografijos lauke. Šiais kadrais kuriamas įspūdis, kad veiksmas įvyksta per vieną dieną. Stiprinamas vientisas, kinematografinis naratyvas. Minimalistiniai, pastatą rodantys kadrai periodiškai užgožia kalbantįjį ir jo monologą. Videofilmas SCENA – tai kadru užlaikymas, kito *teksto* (filmo klišių) percitavimas, nesąmoningas *archi-pėdsakų* pasirodymas. Tad Narkevičiaus *archi-raštas-vaizdas* kuriamas *logocentriškai*. Viena vertus, kūrinio pavadinimu (SCENA) norima pasakyti, kad *scena* – tai vieta, kur demonstruojama *logocentrinė sistema*, archetipinė menininko patirtis, savimonė, aiški arba numanoma institucija, menininko (auto)portretas. Antra vertus, remiantis Narkevičiaus interviu (Narkevičius, 2014) galima teigti, kad nufilmuotas interjeras – tai vidinė institucijos scena be savo įvykio, be meno ir be kovų. Interjero vaizduose menininkų ir institucijos priešprieša neutralizuojama iki minimumo, o kūrinio pabaigoje regimas pastato eksterjeras tik fragmentiškai kaip įtakų zoną signifikuoja savo galių nebeturinčią instituciją. Institucija nerekonstruojama. Ji svarbi netampa todėl, kad videofilmo epilogas yra trumpas ir lydimas melancholiškos, nostalgiją keliančios muzikos. Didingo patoso nesukuriančia muzika sąmoningai neutralizuojamas bet koks akivaizdus institucijos galios demonstravimas.

Poetinio kino pėdsakai ir diseminacija. Vaizdo bei garso sluoksnių (persi)dengimas yra būdingas reportažui, taip pat naudojamam ir kino dokumentikoje. Persidengiant akcentuojamas vaizdo ir garso netapatumas. Persidengimas meno kūrinį kiekvieną kartą skatina *per-skaityti-žiūrėti* vis kitaip. Viena vertus, žiūrovas gali girdėti balsą, pasakojantį apie asmeninę patirtį ir lemiantį

⁵¹ *Logocentrinio* kinematografo akiratyje įvykęs *rašymo-vaizdavimo* rezultatas – tai iliuzija, neva viskas vyksta dabar, arba įvyko beveik tikroje erdvėje. Apie tai Jean-Marie Gustave Le Clézio:

[...] poveikį sąlygoja betarpiškumas. Kai matau judančius paveikslėlius, personažus išreiškiančius mintį arba režisieriaus idėją, žmogiškąsias dramas, siekius ir naivumą tuomet jie ir yra tikri. Aš nejaučiu jokios distancijos, išskyrus tik gal kokias nors detales, supančias aplinką [pvz., automobilių markę, rūbų stilių ir pan. – R.V.]. Tačiau aš net neįtariu kaip visa tai toli nuo manęs. [...] Nors tam tikra išraiškos maniera ir numato detales apie kurias žinau, [...] kurios mane specialiai perkelia į kitą laiką, tačiau menininko talentas verčia užsimiršti apie distanciją, reiškiamą per ekraną (Леклезю, 2012, p. 36).

Tačiau eksperimentinis (video)menas, priklausydamas *para-logosui* ir *anapus-logoso* yra priešpriešinamas Le Clézio įvardintam kinui. Videomenas per savo *rašq-vaizdą* dekonstruktyviai įsiveržia ir permontuoja tai, ką kinas puoselėja kaip savo tapatybės pagrindą. Tad videomenas atsiduria ir savo, ir kino numanomame *archi-rašte-vaizde*, intensiviame dialoge su klastotės programa.

nuoširdaus atvirumo įspūdį; kita vertus, architektoninius kadrus žiūrovas gali suvokti kaip objektyvius tikrovės atvaizdus. Skirtingai suvokiant prasmę galima įsitikinti, kad nei garsas kaip ženklas, nei vaizdas – nėra adekvatūs savo pirminei prasmei arba autoriaus kurtai prasmei. Vienas kadras kaip ženklas nebėra toks reikšmingas, koks buvo prieš montuojant. Prasmė pakinta per montažą. Narkevičiaus videofilme architektoninis kadras gali būti suvokiamas ir kaip visiškai nežymintis ŠMC parodų erdvių. Persidengdamas su garsu jis tik nurodo anonimišką patirtį, kuri išgyventa iki atsirandant šiam kadrai ir videofilmui. Kai kuriems žiūrovams vaizdas gali nurodyti į garsą, kaip prasmės slėptuvę, o šis vėl į vaizdą ir pan. Pasitelkiant tokią *diseminaciją* garsai ir kadrai atitrūksta nuo tiesiogiai imituojamos realybės ir prabyla apie tai, kas siejama su *transcendentine* prasme ir su *šmėklos* neva išgyventa patirtimi. Taigi *diseminacija* yra ne tik glūdinti kūrinio principu. Ji rodo, kad tai, kas patiriama per kūrinį yra intuityviai arba metaforiškai apibrėžiama. Beje, vartojant metaforą nurodoma į konkretesnę lietuvių poetinės dokumentikos kino lauką⁵². Kvestionuojant konkretaus autoriaus kūrybą nuo bendros poetikos galima pereiti prie individualios. Narkevičiaus videofilmas SCENA yra melancholiškas ir mažaveiksmis. Šio **menininko videofilmų poetika – tai savotiškas autoriaus mėgavimasis dokumentinio kino raštu-vaizdu, todėl visa tai, kas vadintina videomenu, pranyksta logocentrinės dokumentikos lauke.** Narkevičius nesiekia (su)jungti visiškai skirtingų, prasmę „intelektualiai“ kuriančių kadų. Videofilmas SCENA į poetinį lietuvių kiną panašus tik išoriškai, bet ne savo turiniu.

Analizės apibendrinimas. Videofilmas SCENA sugestijuoja numanomą aiškiai, vizualiai neišreikštą *pėdsaką*, kuriuo parodoma redukuota *kito* patirtis. Ji priklauso kitam *kultūros tekstui*, yra išgyventa prieš sukuriant videofilmą. Ji išreiškiama balsu ir veido atvaizdu (savi)reflektuojant žiūrovui nežinomą patirtį, kuri pasirodo vėliau, kaip *subjekto* patirties *pėdsakas* neryškiai žymintis *skirsmą* tarp tikrovės ir ekrano. Akustiniai ir vizualūs, žymintys instituciją *pėdsakai* varijuoja tarp kito patirties ir institucijos lauko. Vizualieji *pėdsakai* priklauso portreto vaizdavimo tradicijai ir *logocentrizmui*. Jie reikšmingi tampa sinchronizuodamiesi su akustiniais patirties *pėdsakais*, atskleidžiančiais nuo institucijos neatsietą menininko savimonę, kuri papildomai akcentuojama politizuotu portretu. Išskirdamas *šmėklą* ir *balsą* kūrėjas pagrindžia rėmimąsi *logocentrine* vaizdavimo tradicija. Pateikdamas menininkų savimonę bei prieš filmuojant išgyventą

⁵² Poetinis kinas – tai savita autoriaus žiūros pozicija, kuria vadovaujantis, iš pirmo žvilgsnio paprasti vaizdo ir garso *elementai* (pvz., kadrai) jungdamiesi tarpusavyje tampa prasmingesni. Poetinis kinas – tai iškart ne pastebima, bet intuityviai jaučiama vidinė turinio ir formos priešprieša. Anot Chrenovo, keletas iš daugelio poetinio kino atsiradimo priežasčių yra griežtų ir nelanksčių kanonų atmetimas, sąmoningas laisvės steigimas arba kompensavimas (žr. Хренов, 2006, p. 444). Poetinio (video)filmo *skaitymas-žiūrėjimas* tampa istorinės patirties rekonstrukcija, kuri išlaiko tam tikrą distanciją tarp kūrinio kaip fikcijos ir tarp šiandienos. Taip pat aktualia tampa ir laiko distancija, kuriai esant kūriniai įgyja didesnę meninę bei istorinę reikšmę.

patirtį, autorius mėgaujasi dokumentinio kino *vaizdu-raštu*. Atsižvelgiant į besikartojantį kinui būdingą *rašta-vaizdą*, Narkevičius gali būti vadinamas institucionalizuotu autoriumi, o tai kas jo kūrinys atstovauja *logocentriniam* kinematografui iškyla kaip *archi-vaizdas*. Narkevičiaus stilius – tai sąmoningas dokumentinio kino ir poetizuoto TV reportažo jungimas; tai poetinio kino, TV reportažo tikslinis citavimas ir percitavimas; tai jau esančio ir vaizdų *sistemoje* įsitvirtinusio atvaizdo naujas pasirodymas kitame atvaizde.

2.2.2. Videografema ir archi-raštas-vaizdas Henriko Gulbino videofilmuose

Abstraktus-formalus kūrinys. Henriko Gulbino videomene dominuoja vizualiai *abstraktus-formalus* vaizdas. Kūriniai gali būti analizuojami pagal Derrida aptariamą dvinario ženklo idėją ir išimtiniais atvejais, siekiant pabrėžti vidinį netapatumą, gali būti vadinami *kūriniu-ženklu*. T. y. **kūrinio forma neatitinka turinio lygiai taip pat, kaip ir pagal dvinario ženklo sampratą signifikantas neatitinka sigifikato**. Anot Derrida, ženklai niekada nėra tapatūs patys sau, o jų netapatumą lemia dvinarystė (plačiau žr. Derrida, 1982, p. 27–28; Derrida, 2006a, p. 23; Деррида, 2007b, p. 25–28;). *Abstrakčiais-formaliais* Gulbino nenurodančiais į aiškią prasmę kūriniais, antrinama Derrida minčiai, kad ženklo dvinarystė lemia kintančias prasmes. Todėl kūrinys ir bet kokiame kitame *kultūros tekste* visada lieka kažkas nepasakyta.

Ženklo dvinarystės priešprieša ir užslėptos mintys leidžia ieškoti *transcendentinės* prasmės. Pagal Derrida, ji yra susijusi su *logocentrizmo* reglamentuota iliuzija, kad neva egzistuoja bendra, objektyvi tvarka ir *sistema* (žr. Деррида, 1998, p. 44–45; Derrida, 2006a, p. 33). Pavadinimui neatitinkant kūrinio prasmės tarp formos ir turinio atsivėrus didžiuliam *skirsmui* nėra įmanoma viena, juo labiau *transcendentinė* prasmė. *Abstrakčios-formalios*, viena kitą ekrane keičiančios dėmės arba automatiškai dėliojami kadrai lemia tarpkadrinį netapatumą ir skatina prasmės *žaismą*. Tyrinėjant mediją Gulbinas pasirenka grynojo vizualumo strategiją, kur pasakojimo pagrindas – *formalumas-abstraktumas*. Apie grynąjį vizualumą samprotauja Elsaesser ir Hagener:

[...] kinas pirmiausia suprantamas kaip pasakojimo medija, o ne kaip grynojo vizualumo ar vaizdinės reprezentacijos medija (taip būna avangardo atveju) [taip būna ir videomeno bei eksperimentinių naujųjų medijų meno atveju – R.V.] (Elsaesser, Hagener, 2012, p. 113–114).

Pirmenybę teikdamas *raštui-vaizdui*, Gulbinas ekrane automatiškai dēlioja neva racionaliai objektyvias dvimates formas, sugestijuojančias huserliškąją *teksto geometriją*. Tačiau pasak Derrida, *teksto geometrija* negalima (plačiau žr. Derrida, 1973; Derrida 1989; Гуссерль, 1996). **Kaip ir bet kieno kito kūrinuose, taip ir Gulbino nėra vienos, aiškos, tobulos sistemos, nėra vienos, tos pačios, visuotinai objektyvios prasmės, nėra absoliutaus grynojo vizualumo.** Taigi perkeltine prasme galima teigti, kad Gulbinas nesukuria ir nė vieno grynojo (video)filmo.

Archi-raštas-vaizdas. Besiužetis ir *abstraktus-formalus* Gulbino (video)filmas TRAVEL WITHOUT LUGGAGE (KELIONĖ BE BAGAŽO, 1988 m.; žr. iliustracijos, 2 pav.) – tai kaleidoskopą primenantis kūrinys, kur *raštas-vaizdas* kuriamas jungiant ir dubliuojant griežtas, taisyklingas geometrines plokštumas. Manytina, kad tokią formą autorius sukūrė naudodamas analogines montažo priemones, vaizdo sintezatorių ir vaizdo montuotojo pultą. Pasitelkdamas mediją, Gulbinas vaizdo įrašą redukuoja iki neatpažįstamos, *abstrakčios-formalios* mozaikos. Per mediją kaip rašiklį autorius (ne)sąmoningai nurodo į *archi-raštą*, kaip iširusių ir nebenuskaitytų *grafemų* derinį. *Grafemų* junginius sudaro brūkšnys, apskritimas, stačiakampis ir pan. Iširę *grafemų* junginiai – tai minimalūs ir schematizuoti pasaulio atvaizdai, tai sugestijuojamas pirmąsietis bendruomenės pasakojimas parodytas primityviu ir nusitrynusiu vaizdu, tai pasakojimas, kuris su *skaitytoju-žiūrovu* beveik nekomunikuoja.

Kūrinyje KELIONĖ BE BAGAŽO labiausiai grįžtama prie *archi-rašto-vaizdo*, bet ne *archi-rašto*. Taip yra todėl, kad *archi-raštas* sudarytas iš statišku ir beveik nekintančių *grafemų*. *Archi-rašte* nuolatinė kaita vyksta dūlant rašyti panaudotai medžiagai, dingstant *skaitymo-žiūrėjimo* įgūdžiams, *grafemos* junginiams tampant nereikšmingais ir/arba laisvai, kūrybiškai rekonstruotais.

Pasitelkdamas videomediją Gulbinas *rašo-vaizduoja* per *videografemas*. *Abstrakčiame-formaliame* kūrinyje nuolatos viskas kinta – dėvisi medžiaga, atsiranda vis kitokios *per-skaitymo-žiūrėjimo* galimybės, keičiasi požiūris į gramatiką, kuri čia pat kuriama, atmetama ir verifikuojama, prasmė pasirodo ne stabiliame, bet judančiame kadre ir kadrų sekoje. Tad ekrano paviršiumi judant *raštui-vaizdui* ir žiūrovui jį tinkamai suvokiant gali būti kūrybiškai skaitomos *abstrakčiai-formalios videografemos* ir jų suirę junginiai.

Neadekvačios *rašto-vaizdo* suvokimo galimybės nevisada yra tikslingas autoriaus siekis. Manytina, kad Gulbinas nesiekia grįžti į raštą iki rašto, kur iš pirmąsietis *grafemų* dēliojami daikto, gyvūno, įvykio ir kt. schematizuoti atvaizdai. **Menininkas naudoja pavienes *videografemas* ir jas jungia nepaisydamas griežtos gramatikos, kurią dažniausiai legitimuoja *logosas*. Gulbinas palieka neaiškų ir neužbaigtą *užrašą-atvaizdą*, t. y. iš *videografemų***

sudarytas raštas-vaizdas nieko nevaizduoja, išskyrus save patį. Tad galima daryti tokias išvadas:

1) autorius akcentuoja tą *archi-raštą-vaizdą*, kuris paliekamas dar iki pirmojo, specialiai kažką *rašančio-vaizduojančio gramateus*; 2) Gulbinas akcentuoja tą *archi-raštą-vaizdą*, kuris neturi aiškos prasmės, kuriamos per *logocentrizmą*; 3) kūrinio akcentuojamas *grafemos* ir *videografemos* skirtingumas, sugestijuojant, kad geometrinių formų jungtimi yra pažymima, kad per vaizduojamosios (abstrakčiosios) dailės *pėdsakus* grįžtama prie grynosios kūrinio formos ir primityviojo priešinio.

Prasmės ir pavadinimo dekonstrukcija. Pavadinimu gali būti sugestijuojama *abstrakti-formali* kūrinio prasmė. Tačiau videodarbu KELIONĖ BE BAGAŽO aiški prasmė nesukuriama, tik leidžiama atsirasti papildomoms. Pasak Binkley, kūrinio prasmė dažniausiai suvokiama intencionaliai, o ne ekstensyviai (Бинкли, 2007, p. 290). Prasmė intencionaliai ryškėja per *logosą* ir ekstensyviai per neribotą *žaismą* vedantį *para-logoso* ir *anapus-logoso* link, kur savo prasmės gali kurti kiekvienas žiūrovas. Ekstensyvumas yra panašus į *skirsmą*, kuris leidžia iškreipiančiai sieti pavadinimą, formą ir turinį.

Remiantis *logosu*, galima tikslingai *skaityti-žiūrėti* Gulbino *raštą-vaizdą*, tačiau nelabai pavyksta jo *per-skaityti-žiūrėti*, todėl čia svarbūs ne konkretūs *skaitymo-žiūrėjimo* įgūdžiai, bet kitos, panašių *sistemų skaitymo-žiūrėjimo* strategijos (kino, televizijos, animacijos, vaizduojamosios dailės ir pan.). Taip Gulbinas leidžia *skaityti-žiūrėti* kūrybiškai ir ekstensyviai. Šiuo atveju prasmės yra specialiai ribojamos nuo *logoso*, kur (pirmykščio) *gramateus* (*archi-gramateus*) kuriamos prasmės nėra tapačios skaitomam *raštui-vaizdui*. Atsižvelgiant į Gulbino verifikuojamą *archi-raštą-vaizdą* galima daryti dvi prielaidas: 1) *archi-raštas-vaizdas* yra gerokai primityvesnis nei dabarties *raštas-vaizdas*, todėl kuriama pirminė prasmė šiandien nėra ypač svarbi; 2) *archi-raštas-vaizdas* yra susijęs su kur kas sudėtingesne rašymo ir skaitymo tradicija (tendencija), apie kurią nepakanka arba iš vis nėra žinių.

Gulbino *abstrakčiu-formaliu* kūrinio pirminė prasmė neatskleidžiama. Nors Gulbino kūrinio naratyvas nesudėtingas, taip pat nėra ir gilių prasmų, tačiau suvokėjas, neatitrūkdamas nuo *logoso*, žadančio vieną, aiškų, prasmingą pasakojimą, tesuvokia formos ir turinio *skirsmą*. Tai pirminė *skaitymo-žiūrėjimo* stadija. Ji yra pirmasis kūrinio peržiūros momentas, kai nepažįstamą *systemą* dar tik bandoma *per-skaityti-žiūrėti* ir suvokti.

Žaisdamas išoriniu *videografemų* grožiu, nieko neatvaizduodamas ir suteikdamas galimybę *skaityti-žiūrėti* ekstensyviai, Gulbinas leidžia daryti kelias prielaidas: 1) videodarbo atsiradimo priežastis ir kūrinio prasmė yra pačios prasmės nebuvimas; 2) kūrinio originalumas

parodomas nuo *logoso* nutolusiais, neatpažįstamai išsiderinusiais ir išsitynusiais prasmės *pėdsakais*.

Nors *abstraktus-formalus* kūrinys yra panašus į alogišką sapną, tačiau *logocentriškai* skaitant suvokėjas gali naiviai tikėti, kad besikeičiančios plokštumos sudarys atpažįstamą daikto arba įvykio atvaizdą. *Abstraktus-formalus* kūrinys – tai intuityvi, nemotyvuota, aiškaus maršruto neturinti kelionė; tai videomedijos išbandymas, artimas automatiniam *rašymui-vaizdavimui*; tai bandymas kurti alfabeta, kai analfabetinės, redukuotas formas siekiama laikyti organizuota, sisteminga *videografema*; tai *videografemų žaismas* vykstantis iki *logoso*, *para-logose* arba *anapus-logoso*, neturintis ryšio su aiškiais daiktų atvaizdais ir jų įsivaizdavimais.

Raštas-vaizdas ir fluxus menas. Videofilme KELIONĖ BE BAGAŽO vaizdas ir garsas kinta sinchroniškai, tempas-ritmas pastovus. *Raštas-vaizdas* kuriamas kaip prologo ir epilogo neturintis vienas pasakojimas. Videodarbas sukurtas iš atsitiktinai išgautų kadru, kaip nuklydimų nuo *logocentrinės* vaizdo tradicijos. Visa tai primena fluxus kiną, kuriam būdinga paprasta ir minimali forma, kasdienių ir iš pirmo žvilgsnio nereikšmingų procesų, kartais *abstrakčių-formalių* vaizdų, tarsi svarbių įvykių, demonstravimas.

Kaip pažymi Williams'as, menininkai paprastomis formomis atnaujiną meno kalbą, taip pat eksperimentuoja bet kokioje kasdienėje meninėje veikloje, žaidžia su bet kuo, kas tik kelia susidomėjimą (apie fluxus žr. Williams, Noël Ay-O, 2009, p. 42). Tokius kūrinius galima klaidingai suvokti. Videofilmo KELIONĖ BE BAGAŽO *archi-raštas-vaizdas* ne tik yra abstrakčiosios vaizduojamosios dailės, primityvaus piešinio lauke, bet ir fluxus mene.

Videografema – pamatinis *elementas*. Kitame, žiedinės kompozicijos Gulbino videofilme DU KARTUS (1996 m.; žr. iliustracijos, 3 pav.) kuriamas tikrovės atvaizdo ir pasikartojančių geometrinių formų *žaismas*, t. y. ekrane rodomas apskritimas, sudarytas iš mirgančių daugiakampių figūrų. Kaip ir videofilme KELIONĖ BE BAGAŽO, taip ir DU KARTUS vyrauja ta pati (jau aptarta) vaizdo *sistema*: neaiški prasmė, pirminio *rašymo-vaizdavimo* kūrybinis demonstravimas, eksperimentuojant išskirtų *videografemų* sisteminimas bei alfabetinis organizavimas ir kt.

Videodarbe DU KARTUS *abstraktus-formalus* reginys kelia asociacijas su įsiskverbimu į atomą. Kūrinio kompozicija yra žiedinė, todėl geometrinių figūrų *žaismu* yra skverbiamasi prie pamatinio *pėdsako* (*videografemos*), o videofilmo pabaigoje iš jos tarsi ištrūkstama. T. y. ekrane

rodomas apskritimas tarsi dalinamas iki mažiausio *elemento*⁵³. Tad Gulbinas parodo, kad *archi-raštu-vaizdu* galima dalinti *elementus* (*grafemas/videografemas*). Nuo *archi-gramateus* prasideda pirmasis *grafemos/videografemos* dalinimasis, kuriuo lemiamas tolimesnė rašto *sistema* ir jos vystymasis, iš analfabetinių formų į alfabetą.

Videografemą atskyręs nuo visų kitų vaizdų, autorius demonstruoja *videografemos* stichiškumą, t. y. abstraktų video jungia su realistiškais stovinčių ir bėgančių avių bandos vaizdais bei kuria prologo ir epilogo įspūdį. Vienodai artinant ir tolinant avių bandą *videografema* yra išskiriama iš visos *sistemos*, bet ne naikinama. Išskirti padeda garsas. Jis taip pat jungia skirtingus kadrus ir kuria meditacijos įspūdį. Viena vertus, meditacija įtraukia žiūrovą į kūrinį kaip į nuosekliai kintantį atomo lauką, antra vertus, meditacija atskiria kūrinį nuo tikrovės kaip *kito* erdvės, laiko ir patirties.

Taigi galima konstatuoti, kad *abstrakčių-formalių videografemų* ryšiu su realistiniais kadrais patikrinamas jos stichiškumas ir perkuriamos jos prasmės. Gulbinas tikrina, ar *videografema potencialiai* gali būti *elementas*, kaip atomas – vienu metu stabilus ir reaktyvus.

Analizės apibendrinimas. Gulbino abstrakčiu *raštu-vaizdu* skatinama suvokti *netranscendentines* prasmes ir paneigti *logocentrizmą*. *Videografema* yra aiški geometrinė forma, sudaryta redukuojant tikrovės atvaizdą. Ja kaip stichišku *elementu* demonstruojamas *raštas-vaizdas*, esantis iki rašto, ir kreipiantis abstraktaus vizualiojo meno diskurso link. Ryškus pavadinimo ir formos *skirsmas* didina *žaismą* ir ekstensyviai kuria prasmę.

Abstraktaus videomeno praktika – tai kūrybiškas grįžimas į *raštą-vaizdą* iki rašto. *Videomeną* lyginant su pirmąjį *gramateus* – juo kuriama pirminė *grafema*. Tai *archi-rašto* ženklinimas, leidžiantis atsirasti stichiškam procesui. Dėl šios priežasties vėliau *logosas* skatina reglamentuoti alfabetą ir kurti *rašto-vaizdo sistemą*. Kūrinio formos ir pavadinimo *skirsmu* pati *videografema* demonstruojama kaip *pėdsakas* prieš jam tampant prasmingu. Nors prasmė ir priklauso *logocentrinei* tradicijai, kaip nusitrynęs, daug kartų deformuotas ir neatpažįstamai

⁵³ Eksperimentuose *videografema* yra artima Derrida išplėtotai *elemento* (pranc. *élément*) sampratai:

[...] „grama“ – ar „grafema“ [...] įvardija elementą-stichiją. Elementą, kuris nėra paprastas. Elementą-stichiją, kuris suprantamas kaip archi-sintezė apskritai to, ką reikėtų sau uždrausti apibrėžti metafizinių priešpriešų sistemos viduje, to, ko, atitinkamai, net nederėtų vadinti „patirtimi“ apskritai, netgi „prasmės“ apskritai šaltiniu [...] (Derrida, 2006a, p. 20).

Taigi pirmąjį rašto, arba rašto iki rašto stichija yra ta, kur *grafema* pasirodo kaip pirminis *elementas* (kaip atomas) ir stichijos prielaida. Fizikams atomo sampratą suprasti yra būtina, kaip rašto sistemoje būtina suprasti raides (*grama*). Atomas sudarytas iš vienodai svarbių dalelių – protonų, elektronų ir neutronų. Protonai ir neutronai sudaro branduolį, aplink kurį skrieja elektronai. Branduolys lemia atomo savybes. Taigi branduolio sudėtis ir dalelių santykis lemia atomo stabilumą arba kitimą (plačiau žr. Aoki, Endrōdi, Fodor, Katz, Szabó, 2006, p. 675-678).

iškraipytas *pėdsakas*, tačiau abstrakti *videografema* yra valdoma, nes ji kaip stichija išbandoma jungiant su skirtingais realistiškais vaizdais, lemiančiais vienokią arba kitokią prasmę. Gulbino *videografemos rašymas-vaizdavimas* – tai kūrybinio proceso demonstravimas ir eksperimentas su videomedija.

2.2.3. Tušti pėdsakai ir ženklų diseminacija Alekso Andriuškevičiaus videofilme

Diseminuotas ženklas. Vienakadriuose Alekso Andriuškevičiaus videofilmuose nurodoma į paveikslų diskursą, kaip *archi-vaizdo* vietą. ISTORIJS TEATRAS (1995 m.; žr. iliustracijos, 4 pav.) – tai tipiškas pavyzdys, kada beveik pusę videofilmo žiūrovas negali identifikuoti vaizduojamo objekto. Pradžioje rodoma neaiški pirštų kombinacija. Nuosekliai intensyvėjant garsui, kintant vaizdo ryškumui ir spalvinei gamai kūrinio pabaigoje išryškėja špyga. Jei neaiškus vaizdas videofilmo pradžioje yra suvokiamas kaip abstrakčiosios tapybos *pėdsakas*, tuomet kūrinio suvokimas gali būti traktuojamas kaip špygos ženklų *diseminavimo* procesas. Tačiau kūrinio pabaigoje ženklų prasmė atskleidžiama – parodoma špyga. Tad pirštų kombinacijos vaizdavimas yra kūrybinis menininko maištas prieš nusistovėjusią ženklų reikšmę, tai špygos reikšmės verifikavimas, tai klausimas apie *rašto-vaizdo* ir prasmės netapatumą.

Jei špygos kadras įvardijamas kaip *videografema*, tuomet šią *videografemą* Andriuškevičius visiškai atsiejia nuo kitų papildomų prasmę atskleidžiančių kadrų. Toks atsiejimas – tai jungčių su *logosu* naikinimas. Kad suvoktų prasmę žiūrovui reikalinga bent menkiausia jungtis su *logosu*, todėl autorius jungties funkciją perkelia į kūrinio pavadinimą.

Ironija istorijai. Videofilmo pavadinimu (ISTORIJS TEATRAS) žiūrovas skatinamas apmąstyti europocentrinę istoriją. Istorijos fenomenas – tai natūrali kova tarp logiško ir alogiško. Kova apima tris istorijos traktuotes: 1) kompiliacijų istoriją – faktų ir nuomonių rinkinį; 2) tendencijų istoriją, kai žiniomis apie praeitį yra pateisinamos mados ir vyraujantys populiarūs požiūriai; 3) kritinę istoriją, kai praeitis vertinama iš atstovaujamo autoriteto ir doktrinos pozicijų. Manytina, kad kūrinyje autorius išbandė visas istorijos traktuotes, bet nė vienai iš jų nepritaria. Nedemonstruodamas konkrečios istorijos *pėdsakų*, autorius leidžia žiūrovui pačiam įterpti savuosius, tam tikrą istorijos traktuotę grindžiančius *pėdsakus*.

Kūriniu nedemonstruojamas joks istorinis žinojimas ir iš jo gaunama nauda, todėl Andriuškevičius tik išreiškia savo ironišką požiūrį į istoriją kaip ideologiją, t. y. špygos vaizdu istorija pašiepiama, kaip melagingas tiesos sakymas arba teisingas melas apie praeitį. Ironiškas

požiūris gali būti atskleidžiamas ir specialiai užbraukiant žodį istorija (*istorija*). Tad *istorija* žymima (o tiksliau nežymima) špygos atvaizdu. Atvaizdas nėra susijęs su aiškia kultūrine patirtimi ir konkrečia ideologija. Tad špyga – tai neįvardintas ir galios netekęs ideologijos *pėdsakas*. Ideologijos *pėdsaką*, kaip ir *istoriją*, galima žymėti nubraukiant (*ideologijos pėdsakas*).

Meno ideologijos klausimas. Pastebėtina, kad socialinėje filosofijoje ideologija dažnai apibrėžiama kaip kovos arena. Šitaip apibrėžti skatina ideologijoje veikiantys vertybių, normų ir idealų *pėdsakai*. Tad europocentrinę istoriją siejant su *logocentrine* tradicija meno ideologijos samprata dažnai priklauso nuo socialinės-klasinės prieigos (plačiau žr. Коломиец, 2008, p. 265-266). Andriuškevičiaus kūrinys yra atsietas nuo aiškių ir griežtų meno kaip socialiai ideologinio reiškinių traktuočių. Tad koks *ideologijos pėdsakas* be pačios ideologijos yra videofilmas ISTORIJS TEATRAS? Tai tuščias *pėdsakas*. Jis panašus į *medijų lydimąjį pėdsaką*, kuriuo, neturinčių arba netekusių galios, išryškinami kiti, galingesni *pėdsakai*.

Tačiau Andriuškevičiaus videofilme esantis *ideologijos pėdsakas* yra labiau tuščias, nei galios netekę medijų *pėdsakai*. ***Ideologijos pėdsakas* kartu neina ir neparodo jokių kitų *pėdsakų*, nes jų kūrinyje paprasčiausiai nėra. *Ideologijos pėdsakas* nepriklauso niekam.** Jis tik atrodo panašus į stichišką *videografemą*, kuri demonstruojama parodant *rašto-vaizdo sistemą*, iš kurios *videografema* yra kilusi. *Ideologijos pėdsako* stichiškumas beveik eliminuotas ir neatitinka *videografemos*, kuria drąsiai verifikuojamas alfabetas. *Ideologijos pėdsakas* – tai kūrėjo meninis ir ironiškas *žaismas*, vykstantis aplink ideologijos diskursą, tradiciškai susijusį su reglamentuotomis, nebūtinai meninėmis praktikomis. Šios praktikos iš anksto reglamentuojamos *logoso*, todėl jos yra *logocentrinės*, o videofilme demonstruojama špyga – tai vienu metu esantis ir nesantis, nuo *logocentrizmo* atitrūkęs ir galios netekęs *ideologijos pėdsakas*.

Ideologijos ženklo diseminacija. Nuo pirmos videofilmo ISTORIJS TEATRAS akimirkos ideologinis ženklas yra *diseminuojamas*, paliekant tuščią *ideologijos pėdsaką*, kurio *žaismą* galima nusakyti dvejais teiginiais: 1) neaiškus ir tuščias *pėdsakas* menkai susijęs su *logosu*; 2) videofilmo pabaigoje atpažįstamu špygos gestu – grįžtama prie sąsajų su *logosu* ir aiškos *rašto-vaizdo sistemos*, kur įmanoma viena prasmė.

Taigi videofilmo pradžioje *diseminacija* yra stipri, o artėjant prie pabaigos – silpsta. Galima teigti, kad videofilmu ISTORIJS TEATRAS yra demonstruojama *diseminacija*.

Sąsaja-skirmsas. Kūrinio ISTORIJS TEATRAS forma turi sąsają (toliau *sąsają-skirmsą*) su Richard'o Serra eksperimentiniu filmu HAND CATCHING LEAD (RANKA GAUDANTI LEDĄ, 1968 m.). *Sąsają-skirmsą* kuria: 1) žiūrovo žinojimas, intencija ir gebėjimas

atpažinti nebūtinai sąmoningai sukurtus kito kūrinio *pėdsakus*; 2) videofilmo daugiaprasmiškumas kuriamas iš *pėdsakų*, kaip kito *kūrinio-ženklų diseminacijos* rezultatas.

Serra ir Andriuškevičius vaizduoja paprastą veiksmą, atsietą nuo daugiaprasmių kadrų. Videofilme nėra persidengiančių *pėdsakų* priklausančių skirtingiems *kultūros tekstams*. Serra ir Andriuškevičiaus kūrinius iš dalies galima traktuoti kaip gryniosios meno formos paiešką.

Grynojo ir negrynojo meno klausimas. Šiame tyrime negrynasis meno kūrinys gausus *pėdsakų*, priklausančių įvairiems *kultūros tekstams* ir patirties vaizdavimo išraiškoms naudojamoms skirtingose meno ir kitų praktikų diskursuose.

Remiantis Derrida, manytina, kad negryname mene yra daug įvairių *pėdsakų*. Kūrinyje, *pėdsakai* sukelia tapatybės konfliktą, kuria skiriantį *skirsmą*, *diseminaciją* ir panašius savidekonstrukcijos procesus. Negrynajame kūrinyje nėra grynios ir autentiškos formos, turinio ir pan. *Pėdsakų* konfliktas – tai vis kitoks jau esamo turinio, formos, patirties ir kt. pakartojimas, kuriame atsiranda turinio turinys, formos forma, pasakojimo pasakojimas, idėjos idėja, mito mitas ir netgi pasaulio patirties atvaizdo atvaizdas, o visa tai, kas atitiktų grynumo idėją nutolsta nuo kūrėjo ir žiūrovo, kreipiant įsivaizduojamo *archi-gramateus* link.

Grynasis kūrinys⁵⁴ – tai savotiškas apsivalymas nuo skirtingų pėdsakų kaip užkrato, tai procesas, kai bandoma pasiekti neįmanomą husserliškąją teksto geometriją. Nors grynuoju menu bandoma pasakyti tiek, kad ir žiūrovas galėtų patirti autentišką turinį ir jo išraišką, tačiau toks kūrinys dažnai lieka neįmenama mįslė. Žiūrovo sąmonėje yra labai daug skirtingų *pėdsakų*, susijusių su *logosu*, o grynasis kūrinys siekia iš *logocentrizmo* pereiti į *para-logosą*. Todėl bandant suvokti grynąjį meną reikia atsitraukti nuo *logoso*. Apsivalymas yra nesėkmingas. Grynoji forma ir turinys vis dėlto yra akivaizdžiai redukuotas turinio turinys ir formos forma⁵⁵.

Abstraktaus-formalaus kūrinio ISTORIJS TEATRAS pradžioje nesupažindinama su *rašto-vaizdo skaitymo-žiūrėjimo* būdais. Kadangi nėra *sistemą* komentuojančio prologo, suvokti kūrinį ir per jį mąstyti apie pasaulį nėra lengva.

⁵⁴ Šiame tyrime grynojo meno samprata atitinka jau anksčiau aptartą Elsaesser'io ir Hagener įvardintą grynąjį vizualumą (Elsaesser, Hagener, 2012, p. 113–114). Grynojo meno samprata taip pat artima ir Kinčinaičio įvardintam grynajam kinui (žr. Kinčinaitis, 2007, p. 165).

⁵⁵ Gryniosios formos ir turinio siekimas *logocentrizmo* atžvilgiu yra chuliganiškas, kaip ir John'o Cage'o kūrinys 4 MIN. 33 SEK. (1952 m.), kur pianistas tik atidengia klaviatūros dangtį ir negroja; kaip Name June Paik'o ZEN FOR FILM (1964 m.), kur rodomas tik baltas ekranas; kaip Marcel'io Duchamp'o ANEMIC CINEMA (1926 m.), kur demonstruojama besisukanti spiralė. Kūrinių atsiradimo motyvu taip pat galima vadinti ir pirminės nebūtinai sąmoningos meno kalbos paiešką. Tai grįžimas į ikiverbalinį kalbėjimą, į abstraktų pasaulio vaizdavimą, nebūtinai susietą su plačiai naudojamomis pasaulio vaizdavimo formomis. Tai lyg abstrakčioji tapyba, sugestijuojanti nebūtinai sąmoningą grįžimą į ten, kur yra kažkas iki racionalaus rašto; tai išėjimas ten, kur vadovaujamasi empiriniu patyrimu (plačiau žr. Venckus, 2014a).

ISTORIJS TEATRU suponuojamas grįžimas į raštą iki rašto (į *archi-raštą*), nepaisant jokio racionalizuoto rašymo būdo, kuris veikia kaip grynoji meno forma, kuriama pirmojo *archi-gramateus*. *Videografema* yra perkuriama į naują *rašto-vaizdo sistemą*, derinančią *rašymo-vaizdavimo* gramatiką. Gramatika atsiejama nuo *logocentrinės* tradicijos, o meno kūrinys atsiskleidžia kaip naujas, redukuotas turinio turinys, formos forma ir t. t.

Grynasis menas ir Fluxus. Andriuškevičiaus kūriniu taip pat skatinama kelti klausimą apie *parašą*, kuris gali būti siejamas su (video)performanso kūryba. Ekrane yra regimas tik *pasirašiusiojo efektas*, nes pasirašiusysis yra netikslus, jis, tikėtina, priklauso Fluxus meno diskursui. Fluxus menininkai, kaip ir Andriuškevičius, per kasdienes arba paprastas veiksmus plėtoja menišką žaidimą. Ekrane demonstruojamas beveik dokumentiškai užfiksuotas daiktas, kūnas, judesys ir pan. Fluxus *raštas-vaizdas* – tai lyg grynasis daiktas (nors Derrida požiūriu grynojo būti negali), reiškiamas per grynąją kūrinio formą. Kaip ir grynuoju daiktu, taip ir špygos gestu tikrinama prasmė ir savaime parodoma, kad mene prasmė atitrūksta nuo tikrovės daiktų ir su jais nėra tampriai susijusi. Andriuškevičius parodo, kad pasitelkiant meno kūrybą galima demonstruoti turinio ir formos *skirsmą*, kurio sąlyginė pabaiga yra *ideologijos pėdsakas* ir *istorija*.

Analizės apibendrinimas. Andriuškevičiaus kūrinio ISTORIJS TEATRAS analizė parodė, kad *videografemos* (špygos kadro) atsiejimas nuo *pėdsakų*, žyminčių kitus *kultūros tekstus*, lemia: 1) formos ir turinio netapatumą; 2) nutrintą arba nutrauktą *sąsają-skirsmą* su *logocentrizmu*; 3) tuščius, galios netekusius *pėdsakus* (*ideologijos pėdsakas*); 4) aiškos prasmės trūkumą, kompensuojamą pavadinimu; 5) skatinimą kurti papildomas, kūriniui nebūdingas prasmes ir *pėdsakus*.

Videodarbas ISTORIJS TEATRAS – tai procesas, kuriuo demonstruojama ideologijos ženklo *diseminacija*. Kūrinys specialiai atsiejamas nuo aiškos socialiai ideologinio meno tradicijos, todėl špyga – tai tuščias *ideologijos pėdsakas* ir neegzistuojančio grynojo meno sugestija, per kurią verifikuojamas žiūrovo suvokimas, skirtingų *pėdsakų* galia ir prasmės. Atsiejus *videografemą* nuo *logocentrizmo* nyksta prasmė. Andriuškevičiaus sukurta forma be prasmės – tai esanti ir nesanti prasmė, neįvardijama *sąsaja-skirsmas* kreipianti *archi-gramateus* link.

2.2.4. Rašytinės ir fonetinės kalbos raiška Gintaro Šepučio videofilme

Gintaro Šepučio videofilmas *ŽODŽIŲ ŽAISMAS* (1996 m.; žr. iliustracijos, 5 pav.) – tai pavyzdys, kaip darniai bendradarbiauja skirtingų meno sričių atstovai. Anot menininko, sukurti videodarbą inspiravo Rasos Alksnytės šokis ir pažintis su poeto Alfonso Andriuškevičiaus asmenybe bei jo eilėraščiais. Videodarbą Šeputis planavo kurdamas eskizus bei iš anksto su šokėja derindamas jos judėjimo strategiją. (Šeputis, 2014). Vėliau tarpdalykinis bendradarbiavimas buvo tęsiamas. Ta pačia tema ir pavadinimu Akademiniame dramos teatre (Vilnius) buvo skurtas spektaklis, kuris demonstruotas Tarptautiniame šiuolaikinio šokio festivalyje. Naujame kūrinyje daugiau dėmesio skirta šokiui. Aktorės judesiai scenoje papildyti ir išplėsti projekcijomis (jose irgi vaizduojama ta pati šokėja).

Balso terpė. *ŽODŽIŲ ŽAISMA* galima laikyti viena pirmųjų poezijos vizualizacijų lietuvių videomene. Kūrinį sudaro dviejų medžiagų kartojimai: 1) juodame ekrane užrašoma nevokalizuota ir papildomu garsu nelydima Alfonso Andriuškevičiaus poezija; 2) interpretuodama Andriuškevičiaus balsu skaitomą jo paties autorinę poeziją šoka Rasa Alksnytė. Ryškiausiu kūrinio akcentu Šeputis įvardija ne poeziją ar šokį, bet Andriuškevičiaus poezijos skaitymo manierą. Pasak Šepučio, poeto balsas ir intonacija peržengia poezijos ribas ir videokūrą iš dalies priartina prie garso meno⁵⁶:

⁵⁶ Šeputis videomeno sampratą įvardina ne atsižvelgdamas į garso meną, bet su videokūryba lygindamas kiną ir tapybą:

[...] videomeno atveju kamera reikalinga tam, kad būtų užfiksuotas vaizdas ir garsas. Vėliau užfiksuota medžiaga koreguojama ir montuojama tol, kol kūrinys atskleidžia autoriaus viziją. Šis kūrybinis kelias būdingas ir videomenui, ir kinui. [...] Videomenas nuo tapybos skiriasi tuo, kad tapyboje naudojant teptuką plokštumoje fiksuojamas daikto atvaizdas, o „video“ ir kinas laike atlieka daikto, įvykio, žmogaus ir pan. atvaizdo sujungimą. Nors čia labiau nei tapybai svarbus laikas, nors laike veikiantys procesai yra daugiasluoksniai, tačiau juose pačiuose aktyviai veikia tapyba, grafika, muzika, literatūra ir t. t. Taip yra sukuriama ne plokštuminė, o daugiadimensinė sfera. [...] Kadangi „video“ sujungia daug daugiau skirtingų raiškos galimybių nei tapyba, todėl ir pradėjau kurti videomeną. [...] „video“ ir kino atskyrimas visada remiasi technikos skirtumų – kino kamera / vaizdo kamera, analoginis / skaitmeninis montažas ir pan. [...] Šiandien videotechnologijos tiekia greitį, todėl jos ir yra plačiai naudojamos. [...] Nors sukurti nebuitinės prigimties vaizdą gerokai paprasčiau naudojant „video“ negu kino priemones, tačiau šiandien ribos tarp kino ir „video“ yra labai nusitrynusios. [...] Nors „video“ geba mėgdžioti kiną, o kinas – „video“, tačiau lietuvių, taip pat ir mano paties, ankstyvojo videomeno kūryba labiau plėtota ne ką nors mėgdžiodant, bet gadinant ir išderinant videotechniką iki tol, kol išgaunamas toks vaizdas, kuris tinka idėjai išreikšti. [...] Gadinavau techniką tol, kol atrasdavau vieną mažą autorinės kalbos vienovei tinkantį elementą (ten pat).

Galima pastebėti, kad „aparātūra gadinama“ tol, kol atsiranda kažkas, būdinga tapybai: koliažinis atvaizdas, skatinantis atvirą interpretaciją. Videokūryba panaši į rašytojo-poeto bandymą autentiškai ir išskirtinai užrašyti pasaulio patirtį, kurti individualų stilių iš (su)renkamų ir perdėliojamų žodžių, kol jie netampa tinkamu eilėraščio ritmu minčiai išreikšti ir neįsilieja į bendrą autoriaus kūrinių rinktinę.

Andriuškevičiaus skaitymui nekėliau jokių sąlygų, o balso įrašo beveik nekoregavau, todėl poetas, įgarsindamas savo kūrinį, suformavo intonaciją, žyminčią asmeninę patirtį. Balsas ir intonacija – tai Andriuškevičiaus interpretacijų rezultatas, išskiriantis žodį kaip aktyvų kūrinio elementą, diktuojantį sąlygas balsui ir šokėjos judesiams (ten pat).

„Žodžio diktatas“ skatina nelygiavertį, permanentinį balso ir šokio dialogą: šokis kai kada iliustruoja balsu reiškiamo žodžio prasmę, o kai kada priešinasi net jo ritminei intonacijai. Ekrane užrašant eilėraščio fragmentus žiūrovas netiesiogiai nukeliamas prie poezijos kaip labiau „rašytinio“, nei „sakytinio“ meno, t. y. nukeliamas prie poezijos kaip *archi-rašto-vaizdo*.

Galima retoriškai klausti: kas nutinka poezijai, kai ji perkeliama į vaizdą? Kas prarandama ir atrandama, kai poezijos raštas nebėra skaitomas? Nors šie klausimai žymi neįmanomą bandymą nusakyti prasmės pokyčius, atsirandančius į vaizdą ir garsą perkeliant raštą, tačiau galima manyti, kad Andriuškevičiaus balsas veikia kaip *sistemas* redukciją pristabdanti atsvara. Pristabdymo gestas rodo, kad kiekvienas kūrinio sluoksnis (anot Šepučio – parašytas ir įgarsintas žodis, jo prasmė, balso intonacija, prasminė pauzė, šokėjos atvaizdas ir t. t.; žr. ten pat) veikia esant nuolatiniam ryšiui:

Kūrinio suvokimas priklauso nuo žiūrovo vienam ar kitam sluoksniui teikiamo prioriteto. Kiekvieną kartą skaitydamas kūrinį žiūrovas savo dėmesį gali nukreipti į vis kitokį sluoksnį. Kadangi neįmanoma vienu metu perskaityti viską iš karto, todėl žiūrovas gali susikurti skaitymo kombinacijas: išskirti kelis venas kitą papildančius sluoksnius. T. y. žiūrovas gali vienu metu skaityti poeto balsą ir šokėjos judesį, užrašytą ir balsu įgarsintą eilėraščių, ir pan. (ten pat).

Taigi savaip suvokti kūrinį žiūrovas gali net tada, kai videomeno pasakojimas kuriamas atsižvelgiant į laiką ir kai naratyvas pats sąlygoja prasmę akcentuojančias pauzes. Kai pauzės naratyvą dar labiau suaktyvina, atsiranda grįžtamasis efektas. Šiuo atveju pauzė veikia kaip papildomas naujas prasmes kurti skatinantis *elementas*. Ji kaip atomas reaguoja į naratyvą, tarsi į reakcijoms skirtą terpę. Pauzė yra sąlygojama komponavimo principų, kurie videokūryboje dažniausiai ne paklūsta racionalizuotiems sprendimams, bet yra plėtojami intuityviai. Tarp visų anksčiau apibūdintų sluoksnių Šepučio kūrinio pauzė pasirodo rečiausiai. Nors nuo raiškaus iki šnabždančio kalbėjimo balso intonacija kinta ir įkvepiant orą tarp sakomų žodžių ir atsiranda garso pauzė, tačiau aktyviausia pauzės vieta yra ekrane užrašytas žodis.

Užrašytas žodis tarytum „įkalinamas tyloje“ iki tos akimirkos, kol jo neištaria Andriuškevičiaus balsas. Taip pat manytina, kad panašiai įkalinti galima net tada, kai žodį įgarsina ne pats poetas, o kitas skaitovas. Kitas skaitydamas gali sukelti apmąstymus ir įsivaizdavimus apie

tikrą poeto balsą bei jo intonaciją. Tad kito skaitymas žodį iš dalies palieka „įkalintą tyloje“ – kitas skaitydamas parodo, kad garsas negali atskleisti tikrojo poeto asmeninę patirtį žyminčios akustinės kalbos.

Alksnytės šokis kuria kitokią pauzę. Aktorė bando kažką pasakyti žiopčiojant, tačiau nepasako nieko. Šokėjos judesiai taip pat parodo, kad užrašyti žodžiai negali „išsiveržt iš tylos“. Alksnytės lūpų judesiai tik retkarčiais lyg atsitiktinai tampa sinchroniški su Andriuškevičiaus balsu ir trumpam „atsikrato tylos“.

Galima teigti, kad pauzė yra neatsiejama nuo konflikto, kuris yra kuriamas pasitelkiant vidinę ir išorinę kalbą. Konfliktą stiprina dviejų medžiagų (vaizdo ir garso, rašymo ir sakymo) kombinacija, sukurianti palankią terpę *intravertiško-imanentinio* ir *ekstravertiško-akustinio* balso efektams susidaryti. 1) *Intravertiško-imanentinio* balso terpę sudaro užrašytos, balsu neįgarsintos, bet vidinį balsą lemiančios eilėraščio eilutės. 2) *Ekstravertiško-akustinio* balso terpę sudaro aktorės šokis, kuriuo interpretuojama Andriuškevičiaus balso intonacija ir eilėraštis. 3) Eilėraščio prasmė pirmiausia atsiveria pasitelkiant vidinį kalbėjimą, t. y. *intravertišką-imanentinę* balso terpę. Vėliau – *ekstravertišką-akustinę*. Vidinis kalbėjimas yra pirmesnis už vokalizuatą išorėje. Apie tai videokūrinio autorius teigia:

Andriuškevičiaus eilėraščiai paženklini vidinio kalbėjimo. [...] Poezija – tai viduje nušlifluotas, nudailintas ir į raštą perkeltas vidinis monologas [...]. Nors mano videodarbe yra ir kitų vidinių bei intuityvių patirčių, kurių neiškalba poetas, tačiau jo balsas bando nuplėšti paslapties šydą. [...] Ne kartą Andriuškevičius juokavo, kad jo atliekamas poezijos įgarsinimas kažkuo panašus į striptizą. [...] Mes taip pat kažkuo panašūs: Andriuškevičius buvo įpratęs ne įgarsinti, bet rašyti savo vidinį monologą, o man natūralu buvo skaityti, bet neperkelti skaitymo į videokūrinį (ten pat).

Remiantis savianalitiniu Šepučio pamąstymu galima teigti, kad iš savo prigimties poezija yra vidinio kalbėjimo išraiška, o videokūrinyje skambančiu poeto balsu siekiama paviešinti tai, kas priklauso poezijai kaip vidaus atspindžiui.

Archi-raštas-vaizdas. Kūrinį ŽODŽIŲ ŽAISMAS sudaro pakaitomis demonstruojamas *raštas ekrane* ir *raštas-vaizdas*. Juos dera aptarti detaliau: 1) *Raštas ekrane* – tai regimas Andriuškevičiaus poezijos fragmento užrašas, kurio neįgarsina balsas ir nelydi tariamas *šmėklos* kūnas (*intravertiško-imanentinio* balso terpė). 2) *Raštas-vaizdas* – tai aktorės šokis, kuriuo atskleidžiamos eilėraščio intonacijos ir prasmės (*ekstravertiško-akustinio* balso terpė). Apie šokėjos judesius videokūrinio autorius samprotauja:

Pirmiausia abstrakčiai įsivaizdavau šokį. Apie tai papasakojus Alksnytė arba atlikdavo tai, ką įsivaizdavau, arba kurdavo variacijas. Kai kurios variacijos net praplėtė iš anksto numatytą kūrinio prasmę. [...] Judesiai, kurių nebuvau numatęs – tai Alksnytės vidinio monologo išraiška. Taigi net jos vidinis kalbėjimas tapo viešu (ten pat).

Raštas ekrane ir *raštas-vaizdas* suponuoja hipotezę, kad **rašto kalbos ribotumą kompensuoja atvaizdas, kad ne raštas kilo iš redukuoto atvaizdo, bet atvaizdas iš rašto ir kad raštas be atvaizdo nevisiškai atspindėjo pasaulio daiktus ir jų tvarką.** Derrida taip pat yra teigęs, kad atvaizdas atsiranda po pirmojo rašymo, kurį atlieka pirmasis *gramateus* (žr. Деррида, 2007a, p. 234–235). Nors Vakarų kultūroje svarbiausiu pojūčiu laikant regą labiau priimta manyti, kad iš redukuoto atvaizdo atsirado raštas, tačiau Šepučio kūrinyje kaip ir Derrida filosofijoje tradiciniam mąstymui prieštaraujama. Nuo pirmųjų videofilmo ŽODŽIŲ ŽAISMAS sekundžių autorius demonstruoja eilėraščio užrašą kaip iki vaizdo esančio rašto sugestiją. t. y. Šeputis parodo užrašą, kuris gali būti suvokiamas kaip *archi-rašto-vaizdo pėdsakas* (t. y. *archi-pėdsakas*).

Medžiagos skirsmas. Jau pastebėta, kad videofilme ŽODŽIŲ ŽAISMAS balsu perteikta mintis yra vėlesnė už vidinį kalbėjimą ir užrašytą mintį. Balso ir ekrane regimo *šmėklos* judėjimo sinchronizacija žymi *intravertiško-imanentinio* ir *ekstravertiško-akustinio* balsų prieštarą, kuri veikia trimis kryptimis iš karto: 1) stiprina *rašto-vaizdo* poziciją; 2) *raštą ekrane* pateikia kaip opoziciją; 3) menkina vidinio kalbėjimo reikšmę.

Skirtingus balsus aprėpianti Andriuškevičiaus poezija visada yra polisemantinė. Net tada, kai dėl užrašo ir balso prasmė stiprėja arba silpsta, poezija palaiko kūrinio medžiagos nevienalytiškumą ir rodo, kad ŽODŽIŲ ŽAISMAS nėra nei grynas raštas (poezijos raštas knygoje), nei grynas vaizdas (šiuolaikinio šokio dokumentacija, šokio filmas ar pats šokis). Balsas varijuoja tarp *rašto ekrane* (savo pradžios) ir *rašto-vaizdo* (vėlesnės rašymo praktikos) ir trina kadro bei ekrano ribas.

Kadro erdvės praplėtimas. Balsu galima sukurti įspūdį, kad plati ir į akiratį nepakliūnanti, ne matyta, bet numanoma tikrovė vis dėlto yra įtraukta į kadro erdvę. Taip atsiranda kita efemeriška, užkadrinė, garsui pavaldi ir nujaučiama erdvė. Skirtingomis kryptimis iš skirtingų *kultūros tekstų* sklindantis balsas ir garsas verčia peržengti fiksuoto ekrano ir ekrane regimo šokio patirties ribas.

Videomenui iš visų pojūčių svarbiausia yra rega. Mintimi regą, kaip svarbiausią pojūtį stebint videomeną ir kiną, nurodoma, kad viena svarbiausių audiovizualios raiškos pozicijų atitenka kino ir vaizdo kamerai. Dziga Vertov'as (Дзига Вертов) kino kamerą vadino akimi, netiesiogiai akcentuodamas svarbą gero ir pastabaus „regėjimo“, kuriuo vadovaujantis sukomponuojamas

tikroviškas pasaulio atspindys, o 1948 m. Alexandre'as Astruc'as teigė, kad kamera turi būti valdoma panašiai, kaip rašytojas valdo rašiklį. Manifeste CAMERA-STYLO (KAMERA-RAŠIKLIS) autorius akcentuoja mizanscenų privalumus, kuriuos įmanoma išryškinti filmuojant ir išderinant atvaizdą. Taip atvaizdas „atitraukiamas“ nuo to, iš ko jis yra kilęs, o *kamera-rašiklis* „nužengia“ gerokai toliau nei rašytojo rašiklis (žr. Astruc, 1948). Videomeno kūrybos atveju Šeputis vaizdo kamerą labiau priskiria ne akies, o rašiklio metaforai:

[...] Vertov'as buvo teigęs, kad gero operatoriaus darbas nepastebimas. Todėl gera kino *kamera-rašiklis*, atitinkanti Vertov'os *kameros-akies* idėją, pasirodo tada, kai pasaulis ekrane atrodo neabejotinas ir natūralus. [...] išskirtinė ir priešingai besielgianti *kamera-rašiklis* pastebima Marco Ferreri kino filmuose. Dramatiškiausiu kūrinio momentu kadre pasirodo iš viršaus kyšantis mikrofonas, kuris sugrąžina distanciją tarp žiūrovo ir ekrano (Šeputis, 2014).

Ižūlus Ferreri gestas kiną rodo esantį kaip fiktyvius pasaulius kuriančia medija. „Sugadindamas“ kiną autorius ne tik „apnuogina“ žiūrovo naivumą, bet ir parodo kino siekį būti objektyviu pasaulio atvaizdu. Viena vertus, videomene elgiamasi panašiai kaip ir Ferreri kine, kita vertus – priešingai nei *logocentriniame* kinematografe. T. y. menininkai ieško specifinio ir neobjektyvaus pasaulio, kurį būtų galima paversti dar subjektyvesniu ir net fiktyvesniu. Tikriausiai siekdami šio rezultato videomeno kūrėjai specialiai jungia ankstesnes meno raiškos priemonės, naudoja jų vartojimo įgūdžius ir mėgaujasi teikiamomis estetinėmis galimybėmis. Taip videomenas įsilieja į naujųjų medijų kalbos tėkmę (žr. Manovich, 2009)⁵⁷.

Dėl videomeno privilegijuotos regos gali atrodyti, kad vizualinė informacija žiūrovą pasiekia greičiau ir yra efektyvesnė. Tad Šepučio videokūrinio atveju taip pat gali atrodyti, kad Alksnytės šokis yra svarbesnis už Andriuškevičiaus balsą. Su šia įžvalga sutikti galima tik iš dalies, nes kūrinyje reta fragmentų, kada žodžius atitinkančiais aktorės judesiais akcentuojamas balsas. Kitais atvejais žodžio prasmės neatitinkantys judesiai atitrūksta nuo balso ir užima „laimėtojo

⁵⁷ Kine dažnai manipuluojama žvilgsniu ir taip privilegijuojama rega. T. y. kino kamera bando sinchronizuoti savo poziciją su žiūrovo žvilgsniu. Imituodamas natūralų ir autentišką žiūrėjimą menininkas verčia atvaizduojamą pasaulį patirti kaip autentišką ir tariamai vykstantį „dabar“. Iš visų disertacijoje tiriamų vaideofilmų vaizdo kamera kaip akis ir žvilgsnis labiausiai akcentuojama Mickevičiaus videodarbuose (žr. videofilmų NE ir ŽMOGUS ARKLYS analizę). Kitais (ne disertacijoje tiriamų videodarbų) atvejais pasitelkiant videomeno kamerą dažnai (iš)ryškinama plokštuma kaip popierius, kai nekintančių ribų plote yra „užrašomas“ (at)vaizdas. Manytina, kad kameros „rašymą“ fiksuotoje plokštumoje nulėmė videomeno kilmė. Ankstyvajame videomene būta videoperformanso, kai priešais vaizdo kamerą atliekamais veiksmais neslepiamas ir nenaikinamas, bet sąmoningai akcentuojamas ekranas kaip ribotas paveikslas. Tad ekranas atsiranda kaip popierius, kuriame savo kūno judesiais menininkas „rašo apsakymą“. Taigi videoperformanso kūrybos programa – tai į knygos mediją nurodantis *pėdsakas*. Numatant *logocentrinės* ir eksperimentinės kūrybos konfliktinius ryšius šis *pėdsakas* atitinka *pharmakono* kaip vaisto sampratą.

poziciją“. Geriausiai „laimėtojo pozicija“ pastebima tuo metu, kai vaizdas stiprinamas kūnui atsitraukiant nuo ekrano ir grimztant į gilumą arba specialiai veržiantis į priekį, lyg bandant ištrinti ekrano kontūrais kuriamas erdvės ribas.

Šiuo atveju taip pat galima pasiremti ir feministiniu požiūriu⁵⁸. Veržimasis atrodo kaip bandymas ištrūkti iš gimdos ir patekti į tikrovę, kurioje galbūt egzistuoja vyriškos lyties žiūrovas. Kurioje galbūt įmanoma sumenkinti patriarchyto galią. Žodis ir balsas kūrinyje priklauso vyriškajai kultūrai, o vaizdas – moteriškajai. Nors ekrane ir leidžiama veikti moters kūnui, tačiau anapus ekrano patekęs vyras išlieka aktyviu *elementu*.

Išsiveržimo ir nutolimo judesiu ne tik parodoma, kad ekranas – tai *skirmsas* tarp tikrovės ir jos atvaizdo, bet ir tai, kad šis *skirmsas* nėra sunaikinamas. Demonstruodamas naikinimo procesą Šeputis ekraną vis dėlto išsaugoja. Ekranas yra sąmoningai akcentuojamas tuo metu, kai jo ribas šokėja apveda pirštu. Griaunant ir išlaikant demonstruojama, kad ekrano kontūrais galima siaurinti erdvę apriboti šokėjos judesių diapazoną. Šepučio ekranas veikiamas panašiai, kaip ir eksperimentinė kūryba veikia *logosą*. Tad šokėja ekrane lieka kaip ribotame paveiksle, kur susikerta vyriškoji ir moteriškoji kultūra. Nors vyriškąją kultūrą žymi balsas, o moteriškąją – judesys, ir nors vyriškosios poezijos vyriškumas akcentuojamas balsu, o moteriškosios – fiziniu judesiu, tačiau labiausiai sugestijuojamas ne visiškai vyriškas intymumas. Apie tai videokūrinio autorius samprotauja:

Nepaisant to, kad poezija yra vyro ir ją skaito vyriškas balsas, kūrinyje veikia daug vyriškumo ir moteriškumo susikirtimų. [...] stiprus, kūrybinis pradas pasireiškia aštriame santykiu su seksualumu. [...] dvigubą seksualumą [vyro ir moters – R. V.] aš bandžiau išlaikyti savo kūrinyje ir pasitelkdamas moters šokį eilėraščiui suteikti papildomo eroso (ten pat).

Moters kūnas ryškina „balso seksualumą“ panašiai, kaip ir tapyboje fonas išskiria pirmame plane pavaizduotus daiktus. Tad balsą ir šokį jungiantis *skirmsas* grafiškai reiškiamus žodžius padaro ne tokius svarbius. Grafinė žodžio raiška pasirodo kaip tuščias intervalas, kurį kompensuoja šokis, papildomai ryškindamas balsą ir vyrišką seksualumą.

Erdvė gali būti plečiama ir į aplinką neįsiliejančiais, neorganiškais garsais ar balsais. Nors jų kūrinyje nėra, tačiau Šeputis, akcentuodamas kūrinį kaip laisvai suvokiamą, leidžia juos visus išgalvoti ir aptarti. Erzindami žiūrovą, arba kaip nors panašiai į save atkreipdami dėmesį garsai kūrinį daro keistą ir tarsi nuo jo atsiskiria. Olegas Aronsonas (Олег Аронсон) mano, kad

⁵⁸ Feministinis požiūris iš dalies gali būti siejamas su kraštutiniu feministiniu dekonstruktyvizmu (žr. apie tai žr. Эпштейн, Тульчинский 2006, p. 114–115, 215; Thornham, Purvis, 2005, p. 145–146).

garsams atsiskyrus nuo kūrinio žiūrovas regi supaprastintą vizualų atvaizdą, kuriam tapus labai aktyviam pirminių prasmių netenka ne tik akustinis, bet ir vizualus (video)filmo sluoksnius. Būtent todėl išryškėja medžiagos *skirmsas* (Аронсон, 2003, p. 72, 73). Panašų *skirmsą* demonstruoja ir Šeputis. Jis atskiria užrašytą ir balsu skaitomą poeziją. Kai balso intonacija sutampa su šokėjos veido mimika ir artikuliacija, akcentuojamas kiekvienas šokio kadras ir balso skambesiu praplečiamas erdvės patyrimas. Balso ir *šmėklos* sinchronizacija tampa pranašesnė už poezijos *raštą ekrane*, kuris sugestijuoja iki jo esantį numanomą, bet aiškiai neįvardijamą vidinį kalbėjimą.

Prasmės deformacija ir begarsio kino *pėdsakas*. Raštu ir vaizdu Šeputis kuria *skirmsą* tarp grafinės ir akustinės kalbos raiškos. Šis *skirmsas* – tai pasakojimui vaizdais leidžiantis atsirasti pretekstas. T. y. *raštas-vaizdas* remiasi rašytinės ir fonetinės kalbos savybėmis (vizualiais ir nevizualiais *pėdsakais*), leidžiančiomis kalbėti apie praeities prisiminimų ir mitų *šmėklas*, bei prikelia jas tariamam vizualiam gyvenimui. Tad pasitelkiant *skirmsą* raštu ir balsu atkuriamas tariamos *šmėklos* kūnas ir su juo susiję judesiai.

Šepučio videokūrinyje *raštas-vaizdas* nevysiškai žymi ir nesugestijuoja vidinio pirminės prasmės kuriamo kalbėjimo. Po vidinio kalbėjimo ji pirmiausia išsikreipia pasitelkiant raštą, vėliau – *raštą-vaizdą*. Prasmė tolsta nuo vidinės tiesioginės kalbos, kuria *subjektas* kalba sau pačiam. Anot Aronsono, rašytinėje, fonetinėje bei *rašto-vaizdo* kalboje prasmė egzistuoja autonomiškai. Ji nebeprisiklauso *subjektui*, o tik išreiškia *desubjektyvizaciją* (žr. ten pat, p. 105–106). Anot Šepučio, žodis ekrane užrašomas ne tik kaip grafinis *elementas*, bet ir kaip pirmapradis kalbos ženklas:

Kartu su Andriuškevičiumi lankydami Vokietijoje sutikome menininką – vertėją iš Kinijos. Suglumę jo paklausėme, kaip vertėjas gali būti menininku. „Jūs per mažai žinote apie mūsų kultūrą“ – atsakė kinas ir pakomentavo savo statusą: „Pvz., vienas hieroglifas gali reikšti medį, mišką, skiemenį ir net ką nors labai abstraktaus. Todėl vertimas iš senovės tekstų tampa meno kūrinium. Vertėjas renkasi prasmę ir ją diegia į hieroglifą.“ Ne tik supratau, kad nuo interpretacijos priklauso eilėraščio prasmė, bet ir pradėjau giliau svarstyti apie tai, kas yra ženklas, kalba, žodis, prasmė ir kur visa tai egzistuoja. Gal ne visiškai tiesiogiai šie apmąstymai pastūmėjo sukurti ŽODŽIŲ ŽAISMĄ, kur užrašas ekrane reiškia savotišką atsigręžimą į žodžio prigimtį (Šeputis, 2014).

Jungiant grafinio ir rašytinio žodžio kuriamas prasmes kūrinium provokuojama intuityviai patirti tarp skirtingų kalbos raiškų kylantį neatitikimą. Nors pačiu meno kūrinium nurodoma, kaip gali būti kombinuojamos skirtingų ženklų *sistemas* ir kaip galima jas *skaityti-žiūrėti*, tačiau neatitikimai – tai „suvokimo klasta“, kuri provokuoja keliauti po netikėtų *kultūros tekstų* labirintus. Fonetinės ir

grafinės kalbos atskyrimas tarytum rodo „kalbos negalią“. T. y. parašyta ir pasakyta prasmė iš dalies viena kitos neatitinka. Ši „kalbos negalė“ – tai nežymus begarsio kino *pėdsakas*, kur balsas nesutampa su savo šaltiniu vaizde. Raštas Šepučio videofilme tik parodo, kad yra nepriklausomas nuo fonetinės raiškos, bet jos pozicijų užimti nesiekia. Raštas ekrane ne tik desinchronizuojamas su balsu, bet ir jį išskiria. Raštu pažymima, kad esant minties akustinės raiškos trūkumui ši mintis visada gali būti išplečiama, pakeičiama raštu ekrane.

Centrai ir tarpcentriniai ryšiai. Begarsio kino *pėdsakas* gali būti pasiekiamas ir specialiai įvardijamas. Nors šiuo atveju desinchronizacija tampa aktyvi kaip kūrinio *centras*, tačiau jis nėra vienintelis. *Centru* gali tapti net prie rašto ir balso „prijungiama“ Andriuškevičiaus arba Šepučio patirtis. Akustiškai realizuotas balsas, raštas ekrane, *raštas-vaizdas* – visa tai nurodo į aktyvius, tarpusavyje konkuruojančius *centrus*. Andriuškevičiaus kūrybos *centras* ryškiausiai žymimas balsu Kiti nukreipia į poeto kūrybos ir kitus diskursus. Raštas ekrane nukreipia į begarsio kinematografo diskursą, o *raštas-vaizdas* su šokėjos judesiais – į modernaus šokio diskursą.

Labiausiai intervizuali ir intertekstuali videofilmo dėmeniu galima laikyti *rašto-vaizdą*, o aktyviausiu ir ryškiausiu *centru* – Andriuškevičiaus kūrybos diskursą. Visus dėmenis ir *centrus* reguliuoja tarpcentrinio ryšio *pėdsakai*: akustinė eilėraščio forma ir kalbėjimą imituojančios šokėjos lūpos.

Šokėjos lūpos sugestijuoja mintį, kad *šmėklos* įsikūnijimas nori, bet negali ko nors pasakyti. Šiuo atveju šokėjos kūnas nesutampa su Andriuškevičiaus kalbėjimu, žyminčiu pretenziją į *fenomenologinio balso* statusą. Vyro balsas bando susiliesti su moters kalbėjimu, bet regimam moters kūnui nepriklauso. Šeputis akivaizdžiai parodo tarp *šmėklos* ir balso esantį *skirsmą*.

Nors Šepučio kūrinyje vyrauja stacionari, pozicijų nekeičianti ir veikėjo nesekanti vaizdo kamera, tačiau kadru sujungimas yra akivaizdus. Kadrai sukomponuoti taip, kad šokėja iš antraplanės juodos tuštumos veržiasi į priekį link žiūrovo. Kuriamas įspūdis, kad judesiais šokį (t.y. *šmėklą*) specialiai siekiama įrodyti esantį kūrinio *centru*. Taip *raštas ekrane* stumiamas į periferiją. Šeputis demonstruoja montažą, kuris leidžia kurti ir akcentuoti tarpcentrinį *skirsmą*.

Analizės apibendrinimas. Videofilmas ŽODŽIŲ ŽAISMAS rodo rašto ir *rašto-vaizdo* konfliktą, kuris išryškėja apverčiant rašto kilmės aksiomą: ne raštas atsirado iš vaizdo redukcijos, bet vaizdas atsirado iš pirmiau buvusio rašto ir negebėjimo juo vaizduoti pasaulį. Šiuo atveju raštas – tai vidinio balso sugestija, kurią išstumia akustiškai realizuotas balsas ir *šmėkla*. Videofilme panaudota Andriuškevičiaus poezija vienu metu skiria ir jungia vidinį ir išorinį balsą, kuris migruoja tarp rašto (savo paties pradžios) ir *rašto-vaizdo* (tolimesnės raiškos). Balsas praplečia

kadro erdvę už jo ribų ir tampa pranašesnis už neakcentuotą vidinį kalbėjimą. *Raštas ekrane* ir *raštas-vaizdas* parodo, kad bet kokia kalbos raiška iškreipia pirminę reikšmę ir kad bet kokia kalba – tai *desubjektyvizacijos* rezultatas. Nors videofilmo dėmenys nurodo į vieną *centrą*, esantį kitame diskurse (balsas nurodo į Andriuškevičiaus kūrybą) arba į kelis *centrus* (*raštas-vaizdas* į poeto kūrybą ir į modernųjį šokį), tačiau su balsu sinchronizuota *šmėkla* dažniausiai siekia dominuojančios pozicijos.

2.3. Fenomenologinio balso ir subjekto savyje efektas videofilmuose

2.3.1. Fenomenologinio balso efektas Deimanto Narkevičiaus videofilmuose

Narkevičiaus dokumentinėje kūryboje balsas papildo vaizdus naujomis prasmėmis, individualizuoja istoriją ir signifikuojamą vietą. Pavyzdžiui, videofilme LIETUVOS ENERGIJA (2000 m.; žr. iliustracijos, 6 pav.) fragmentiškai pasakojama Elektrėnų hidroelektrinės istorija. Tai nėra oficialioji istorija. Ji iš dalies biografinė, pasakojama trijų žmonių balsais, per kuriuos taip pat supažindinama su kitų, numanomų asmenybių (buvusių iki ekrano) išgyventa patirtimi. Anot Narkevičiaus, videofilmas LIETUVOS ENERGIJA – tai pasakojimas apie jau nebesančio miesto kūrybiškumą:

[...] videofilme aktualus praeities laikas, kuris rodo, kad tokio miesto, koks pavaizduotas, jau nebėra. Tai utopiškas ir neegzistuojantis miestas. [...] Pasitelkęs biografijas norėjau parodyti kūrybiškumą, o ne sukurti biografinį pasakojimą. [...] Kūrinio struktūrą padiktavo kelis kartus įrašyti interviu (Narkevičius, 2014).

Kadangi patirtis reiškia neoficialiuoju balsu, ji gali atsiverti pakankamai artima žiūrovui. Tai, kas reiškia balsu, kartu yra ir *kito*, ir sugestijuojamo *subjekto savyje* (tarsi žiūrovo) patirtis.

Pasakojimas pirmuoju asmeniu kuria balso pretenzijos į *fenomenologinį balsą* galimybę. Balsas įsitvirtina kūrinyje kaip *centras* ir kaip esmė. Vizualųjį kūrinio sluoksnį sudaro gamyklos įrangos ir aplinkos filmuoti vaizdai. Kadrai formuojami išlaikant architektonines kompozicijas, montuojami taip, kad sudarytų vientisą naratyvą. Naratorius netiesiogiai komentuodamas vaizdus atskleidžia savo patirtį ir save įtvirtina kaip dar vieną kūrinio *centrą*. Taip naratorius stiprina pretenziją į *fenomenologinį balsą* ir iškyla į videofilmo paviršių.

Vienodas vaizdo kameros judėjimo greitis ir kitimas lemia sinchronizuotą balso ir *rašto-vaizdo* ritmą. Tai, kas pretenduoja į *fenomenologinio balso statusą*, kartais susilieja su *šmėklos* kūno judesiais, o balsu reiškiamą biografinę patirtis formuoja linijinio naratyvo įspūdį.

Balso kilmės įvietinimas. Videofilme LIETUVOS ENERGIJA balsu pristatoma elektros gamykla yra papildoma vietos triukšmu. Triukšmas vienu metu balsą užgožia ir įtraukia, skiria nuo aplinkos ir jungia su ja. Balsas tampa dinamiškos, *rašto-vaizdo* tikrovės dalimi. Tad natūralūs garsai (triukšmai) – tai punktuacija, kuri balsu reiškiamą prasmę išryškina arba nuslopina. Ji balsu reiškiamą biografinę istoriją paverčia dinamiška tikrove. Triukšmas biografiją fragmentiškai (su)jungia su vizualiajame sluoksnyje demonstruojama vieta. Per triukšmą balsas yra įvietinamas, t. y. susiejamas su savo kilmės vieta.

Autobiografijos pėdsako pėdsakas. Narkevičiaus videofilme LIETUVOS ENERGIJA vyriškas, dažniausiai vienodą tempą išlaikantis, balsas formuoja ne oficialią, o individualizuotą miesto ir žmogaus istoriją. Individualumas sustiprina balsą ir paverčia jį savitu autobiografijos *pėdsaku*. Šis *pėdsakas* atsiranda ne tik dėl to, kad kažkas balsu pasakoja apie savo patirtį, bet ir dėl to, kad jį (*pėdsaką*) lemia meno kūrinio prigimtis. Remiantis Peter'iu S. P. Brook'u galima teigti, kad kiekvienas meno kūrinys yra pažymėtas „autoriaus atspaudu“ (t. y. kūrinys reprezentuoja autorinį pasaulio matymą) ir dėl to jis savaime yra autoriaus biografijos *pėdsakas*. Meno kūrinys – tai autoriaus pasaulio išraiška, kuri vėliau atsispindi ir įgauna *pėdsako pėdsaką*, įrėžtą kitų, vėlesnių autorių išraiškose (žr. Brook, 1987, p. 99–101). Todėl ir Narkevičiaus kūryboje galima atsekti autobiografijos *pėdsaką*, nors šiai traktuotei ir prieštarauja balsai, fiziškai nepriklausantys autoriui (t. y. įrašė skambantys balsai nėra fiziškai reikšto autoriaus akustinio kalbėjimo įrašai). Tačiau pagal Derrida dekonstrukcijos strategiją (video)filmas kaip autobiografijos *pėdsakas* įmanomas tuo atveju, jei specialiai atsisakoma balsą sieti su akivaizdžiai demonstruojama, buvusia ir kažkam konkrečiai priklausiusia patirtimi. Be to kūrybos metu visi šie svetimi/kiti *kito* balsai yra intencionaliai išskiriami ir komponuojami, tad procesas, kai išskiriami ir komponuojami, nėra vien tik (video)filmo montažo procesas. Išskyrimas ir komponavimas šiuo atveju yra panašus į savosios autobiografijos *rašymo-vaizdavimo* aktą.

Kadangi *kito* balsas, kaip ir *kito* atvaizdas yra intencionaliai parenkamas autoriaus, todėl ir patirtis, kuri sugestijuojama *kito* balsu bei vaizdu, tuo pačiu metu tampa sukeistinta, autoriui netapačia, bet nuo autoriaus priklausančia patirtimi. Šiuo atveju galima teigti, kad kūrybos aktas – tai intencionalus *kito* patirties pasisavinimas.

Kaip Narkevičiaus videofilme yra pasisavinama *kito* patirtis? *Kito* patirtis, kuri dar nėra akustiškai realizuota, iš dalies yra autentiška ir pirminė. Realizacijos metu, kai patirtis atskleidžiama balsu, ji (patirtis) išsikreipia. Ji tampa melagingu, anksčiau buvusi *kito* biografijos *pėdsako* nauju išreiškimu. Šiuo atveju *pėdsakas* meluoja ir apie videofilme konstruojamą, ir apie *kito* biografiją, ir apie autorių. Todėl išreikšta *kito* patirtis virsta melagingu biografijos *pėdsako* autobiografiniu *pėdsaku* (t.y. *autobiografiniu pėdsako pėdsaku*). Daugiasluoksnį *pėdsaką* lemia autorius *rašte-vaizde* koordinuojantis balsus bei per juos signifikuojamos vietos. Kadangi balsas nepriklauso tikrajam, vaizde nepasirodančiam autoriui, todėl akustiškai realizuotas balsas yra trūkstamo autobiografinio balso kompensacija. Tokia kompensacija nėra adekvati autoriaus balso įrašui ir jo tikrajai patirčiai, todėl videofilmas atsiveria kaip potenciali *pėdsakų* užlaikymo ir iškraipymo erdvė. Taip įsitvirtina neakivaizdus *autobiografijos pėdsako pėdsakas*⁵⁹. Šis *pėdsakas* yra komplikotas, nes ir pati biografija nėra aiškus ir paprastas reiškiny⁶⁰. Narkevičiaus kūrinio atveju biografijos *pėdsakas* ir *autobiografijos pėdsako pėdsakas* atsiveria kaip žmogaus kultūros žymė (pagal Derrida būtų *siūlė* arba *randas*). Kadangi tai nėra visiškai tvirta ir lokali žymė (*siūlė*, *randas*), o tik jos *pėdsakas*, todėl tai, kas biografiją ir autobiografiją sieja (t. y. *pėdsakai*) su žmogaus samprata, yra intencionaliai ir kūrybiškai iškreipta.

Neoficialiosios patirties *pėdsakai*. Videofilme LIETUVOS ENERGIJA balsu reiškiamas pasakojimas yra dvisluoksnis. Tai pasakojimas apie elektros energijos įmonę bei apie sovietmečiu įkurtą Elektrėnų miestą. Asociatyviai elektra gali būti siejama su šviesa, kuri iškyla kaip universaliosios miesto pradžios metafora. Ši metafora akivaizdžiai nėra išreiškiama, bet gali būti intencionaliai įkeliami *žaismo* metu. Tad neribojant *žaismo* galima manyti, kad elektra-šviesa net bjaurius daiktus turėtų *nuskaidrinti*, paversit gražiais. Gal būt taip ir įvyksta dėka neoficialaus, bet nostalgiją praeičiai suponuojančio, asmeniškai prabylančio balso, kuris sovietmečio ideologiją nustumia į antrą planą. Neryški ideologijos pozicija išlieka dėka balso sąsajos su Elektrėnais kaip fizine ir idėjine vieta.

⁵⁹ *Autobiografijos pėdsako pėdsakas* žymimas užbraukimu, nes jis šioje dekonstrukcijoje yra siekiamas, diegiamas intencionaliai ir pats save neigiantis. Šiuo atveju pirmieji du žodžiai yra nubraukti (*autobiografijos pėdsako pėdsakai*), nes šiame Narkevičiaus videofilme akivaizdūs tik *kito* biografijos *pėdsakai*. Nenubrauktas lieka tik žodis *pėdsakas*, kuris veikia kaip *atplaiša* arba *atitrūkimas* nuo *kito* (auto)biografijos ir yra sugestijuojamas akivaizdžiai reiškiamu balsu.

⁶⁰ Leslie A. White, kuris dar XX a. pirmoje pusėje aktyviai sprendė kultūros kaip mokslo problemas, pastebėjo, kad biografija kaip reiškiny⁶⁰ neatsiejama tiek nuo žmogaus biologijos, tiek nuo kultūrinio fono. Žmogus labiausiai susietas su kultūra kaip efemerišku ir būtinu lauku (Derrida teorinėje žiūroje biografija sietina su *kultūros tekstų* daugiasluoksniu rinkiniu), kur jis (žmogus) egzistuoja kaip žmogus, bet ne gyvūnas (White, 2005, p. 30).

Elektrėnų miestas yra statytas kaip technologinės sovietmečio revoliucijos simbolis, tačiau kūrinys balsas nepakartoja ir neįtvirtina sovietmečio apologetikos. Priešingai, čia balsas yra labai individualus, susijęs su praeities patirtimi. Balsas ne tik atpasakoja, bet ir aiškina praeities šiuolaikiškumą, atveria socialinį-kultūrinį foną tvyrantį už oficialios, lietuviškos-sovietinės tikrovės. Todėl balsu reiškiamas neoficialios patirties *pėdsakas* sklinda iš už buvusios tikrovės kaip iš už kito *teksto*. Neoficialiosios patirties *pėdsakas* sklinda panašiai kaip ir ~~autobiografijos pėdsako~~ *pėdsakas*, esantis už kito biografijos *pėdsako*. Tačiau, priešingai nei ~~autobiografijos pėdsako~~ *pėdsakas*, neoficialiosios patirties *pėdsakas* nėra visiškai pasislėpęs arba specialiai įkeltas suvokėjo. Todėl videofilme Narkevičius sukeičia oficialią sovietmečio tikrovę su individualiai išgyventa ir reiškiamą balsu.

Oficialus, *kito* patirties pėdsakų neatitinkantis sovietmečio patosas lieka labai neryškus, bet jis yra pastebimas kaip ironijos *pėdsakas*. Apie tai Narkevičius teigia:

[...] Kūrinys artimas sovietmečio pabaigos lietuviškos televizijos stilistikai, kurioje viskas, kas yra filmiška ir reportažiška, ne nutolsta, bet artėja kinematografijos link. [...] Ironija nėra sukurta „rimtu veidu“. Tie, kurie mano videofilme regi ironiją, manau, stengiasi nokautuoti menininką, sugriauti jo kritines ir kertines pozicijas (Narkevičius, 2014).

Taigi ironijos *pėdsakas* yra labiau numanomas ir diegiamas pasitelkiant *vaizdą-raštą*, bet ne balsą. O sovietmečio patosas neturi galios ir *rašte-vaizde*, nes *raštas-vaizdas* sudarytas iš XXI a. filmuotų Elektrėnų miesto įrašų: išlikę ir kažkiek pasikeitę urbanistiniai peizažai, miesto pramogų erdvės, elektrinė ir jos interjero fragmentai. *Kito* biografijos *pėdsakai* (atsiveriantys balse) ir praeities *pėdsakai* (užfiksuoti dokumentiniuose kadruose) sukuria melancholišką ir nostalgiką nuotaiką taip pat neutralizuojančią sovietmečio patosą (žr. Narkevičius, 2013). Videofilme sovietmečio patosas atrodo intelektualiai ir rafinuotai (bet ne tiesmukai) pašiepiamas.

Iki-raštinių pėdsakų raiška balsu ir monologu. Biografinio pobūdžio istorija dominuoja ir kitame Narkevičiaus videofilme MATRIOŠKOS (2005 m.; žr. iliustracijos, 7 pav.). Kūrinys trys merginos pasakoja panašią patirtį reflektuojančias asmenines istorijas. Visi trys balsai konstatuoja, kad pagrindinės videofilmo veikėjos buvo apgaule išgabentos į užsienį, kur vėliau patyrė seksualinį išnaudojimą.

Videofilmo idėja Narkevičiui kilo apsilankius Belgijoje. Mąstydamas, kokį pasakojimą gali sukurti ir parodyti Belgijos kultūrinėje erdvėje, autorius pirmiausia vietinių žmonių paklausė, ką jie žino apie Lietuvą. Pašnekovai prisiminė visai neseniai TV eteryje transliuotą daugiaserijinį

filimą MATRIOŠKOS, kuriame pasakojama apie sutenerių suviliotas ir nuo jų nukentėjusias lietuves merginas. Apie tai Narkevičius:

[...] Suviliotos greito uždarbio, nukentėjusios ir nuvargusios merginos reikalavo savotiškos užuojautos. Aš, nesutikdamas su tokiu banaliu filmu apie lietuves, kuris tapo labai populiarius Belgijoje, pakviečiau tas pačias lietuves aktorės nusifilmuoti mano kūrinyje. Mano MATRIOŠKŲ versijoje jos sukūrė fiktyvią istoriją. Jos improvizuotai išgyveno įvykį. [...] Dokumentinį įtaigumą sugrioviau, kai viena iš merginų pradėjo šokti viliotinį kitai grojant. [...] Mano kūrinys – tai meninė interpretacija, nukreipta prieš banalų ir išsisėmusį pasakojimą [...] Tai prievartos ir galios, grindžiamos įprastomis klišėmis, neutralizavimas (Narkevičius, 2014).

Nors istorijas pasakoja skirtingos merginos, tačiau videofilmas tarsi dalijamas į tris dalis. Trys istorijos sutvirtinamos pirmiausia striptizą šokančios merginos, vėliau pianinu grojančios kitos merginos vaizdu. Panašaus turinio monologai lemia nuoseklaus linijinio naratyvo įspūdį. Patirtį komentuojantys trys balsai formuoja *subjekto uždarymo savyje efektą*. Remiantis Jean'u Starobinski'u galima teigti, kad kultūroje sklinda skirtingi balsai, tačiau vienakryptis naratyvas juos sujungia, kaip ir atsinešamas patirtis. Vieningos junginys polilogą paverčia vienišu monologu (Старобинский, 2002, p. 125). Videofilme MATRIOŠKOS polilogas – tai anksčiau diskusijoje vykusios patirties vienakryptė refleksija, tai iš minios ištrūkęs monologas, tai vienatvės, tūnančios masėje, *pėdsakas*.

Videofilmo laikas pirmiausia priklauso praeičiai, vėliau atklysta iš praeities ir galiausiai pasirodo tik dabartyje. Šį laiką sustiprina minimalūs, nuo stiklo atspindžių filmuojami aplinkos vaizdai. Atspindžiai yra ženklas, nurodantis, kad viskas, kas vyksta ekrane, yra efemeriška ir veikia kaip praeities *sistema*, įterpta dabartyje. Stiklas ekrane – tai *kitas* ekranas, tai *kita* tikrovė, intencionaliai įkelta į žiūrovui demonstruojamą ekrano tikrovę.

Mesijo pėdsakas. Jau ankstesnėse pastraipose išsiaiškinta, kad videofilme MATRIOŠKOS demonstruojama tikrovė įkelta į ekraną kaip dabartį. Šis įkėlimas taip pat rodo ir dabarties fiktyvumą. T.y. ekranas, eksponuojantis praeitį, pats yra įkeliamas į dabartį, kurios, remiantis Derrida, nėra. Narkevičiaus kūrinyje per įkėlimo aktą istorijos fiktyvumas suartėja su dabarties nebuvimu. Narkevičius formuoja kūrinį kaip tariamos tikrovės atspindį (netikros tikrovės perkėlimą į ekraną) ir taip rodo *kito* judesius plokštumoje. Autorius demonstruoja praeities tikrovę, sumeluodamas apie ją, kaip įvykusią. Jis taip pat kuria pretekstą žiūrovui įnešti dar kokį nors kitą naratyvą. Šis naratyvas gali būti neįvykęs ir išskirtas iš niekada nebuvusios arba nesančios patirties. Taigi galima konstatuoti, kad šis patirties ir tikrovės nebuvimo *žaismas* yra atsiribojęs nuo

logocentrizmo (arba siekiantis atsiriboti) per akivaizdų fiktyvumą⁶¹. Manytina, kad akivaizdus, išgalvotas pasakojimas menkina kūrinio pasikėsšinimą į žiūrovo moralę. Videofilmas nesiekia atlikti *Mesijo* funkcijos – pamokyti, vertinti, perkainuoti vertybes. T.y. kūrinys neženklina autoriaus kaip *Mesijo*, kuris žino ateitį ir praeitį arba geba nustatyti vertes. Čia paliekamas tik iškreiptas, galios netekęs *pėdsakas*, kurio negalę įmanoma parodyti *pėdsaką* užbraukiant – *Mesiję pėdsakas*⁶².

Individualūs, palaikantys vieningą pasakojimo kryptį monologai gali būti traktuojami kaip trūkstamo *mesijo pėdsako* kompensacija. Tačiau, videofilme aktyviai veikiant tik užbrauktam *Mesiję pėdsakui*, monologai nėra pajėgūs patys žinoti ateitį ir praeitį, ją vertinti ir įvertinti. Monologai – tai tik *kito* ir net ne autoriaus patirties kūrybingas permąstymas, ją (iš)kraipant. Nors nuo pat pirmųjų videofilmo akimirkų žiūrovas yra ruošiamas vertinimo aktui, tačiau videofilmas vis tik lieka pažadu, kuris niekuomet neišsipildo (t. y. videofilme vertinimas neįvyksta).

Išvirkščioji fenomenologinio balso demonstracija. Videofilme MATRIOŠKOS girdimas merginos balsas, kuris pasakoja apie jos pačios nužudymą, gali būti traktuojamas kaip *fenomenologinio balso* išvirkščiosios pusės demonstravimas. T.y. tai, kas kalbama imanentiškai, tampa akustinio sluoksnio dalimi ir tikrąjį balsą nušalina nuo tikrovės lauko. Tokia situacija – tai ne tikrovės kopijavimas (ko dažniausiai siekiama *logocentriniame* kūrinyje), bet šios kopijos kaip sistemingo ir kruopštaus darbo demonstravimas ir/arba kopijos galių neigimas. Narkevičius *fenomenologinio balso efektą* arba efekto susidarymo galimybę demonstruoja atidengtą kaip efekto *pėdsaką*. Tai *pėdsakas*, kuris save tuo pat metu ir neigia, ir teigia. Jis siekia atrodyti įprastas monologas apie praeitį, bet kartu yra ir potyrius apsvaigęs bei apkalbėjęs vidinis balsas.

Menas kaip monologas. Videofilmas MATRIOŠKOS ne tik demonstruoja monologinį pasaulio patyrimą ir suvokimą, bet ir verčia permąstyti klausimą apie monologinę meno prigimtį. Remiantis Karl'u Eimermacher'iu galima teigti, kad menas – tai tam tikras vidinis monologas, kuris plyti tarp kūrinio kaip tikrovės ir tarp pasaulio, kuris buvo iki šios tikrovės (Аймермахер, 2004, p. 346). T. y. šiuo atveju pats menas yra panašus į *skirsmą*. Kūrinio vartojimo metu žiūrovas *užkrečiamas* autoriaus monologu ir kūrinys perkeliamas į kitus jo (žiūrovo) įsisąmonintus, anksčiau

⁶¹ Narkevičiaus kūrinio fiktyvumą aptariant galima pasiremti Dubinskaitė aprašymu:

[...] kada žiūrovas jau yra kriminalinės istorijos pagautas ir išpažinties nuoširdumo paveiktas, filmo viduryje viena iš veikėjų netikėtai papasakoja, kaip ją pačią nužudė ir ką padarė su jos kūnu... Žiūrovas apgaunamas, kad suprastų, kaip galima juo manipuliuoti [...] (Dubinskaitė, 2008a, p. 46).

⁶² Šis užbrauktas *pėdsakas* (*Mesiję pėdsakas*) atsiranda kaip opozicija neužbrauktam *Mesijo pėdsakui*. Iškreiptas, be galios *Mesiję pėdsakas* – tai intelektualaus menininko pokštas, per kurį yra kompromituojama filmo sąsaja su *logosu* arba deklaruojamas nepasitikėjimas *logocentrine* (at)vaizdų tradicija. Tačiau, *žaismui* besitęsiant ir jam pasibaigus, pokštas vis tik lieka pokštu, kaip ir *Mesiję pėdsakas* lieka *Mesiję pėdsaku*, t.y. neišsipildžiusiu, bet pažadėtu moralės (pa)tikrinimu.

patirtus bei atmenamus *kultūros tekstus* (t. y. kitų autorių monologinius *pėdsakus*). Perkėlimo metu įvyksta natūralus monologo iškreipimas, virstantis nauju, jau žiūrovo monologu apie kūrinį, kaip anksčiau patirtą pasaulį. Narkevičius, pasirinkdamas monologą kaip dominuojančią kūrinio formą ir monologą kaip ryšį su praeitimi bei sumeluodamas apie naratyvą kaip tiesą, formuoja vidinį netapatumą *žaismą* tarp neva tikros istorijos (pasakojamos merginų balsais) ir kūrinio-monologo (neva videofilmas žymi autentišką autoriaus pasaulėžiūrą).

Analizės apibendrinimas. Narkevičiaus videofilmuose LIETUVOS ENERGIJA ir MATRIOŠKOS yra akivaizdžiai kuriama ir demonstruojama iliuzija. Individuali istorija yra biografinė istorija, kurios pagrindu suformuojamas *autobiografijos pėdsako pėdsakas*. Kai videofilme yra išskiriami ir komponuojami balsai, tuomet vyksta *kito* patirties iškraipymas, sukeitimas ir pasisavinimas tarytum savo (t.y. autoriaus). Šis aktas susijęs su meno prigimtimi – būti *pėdsaku*, atstovaujančiu kūrėją. Nors kūrinio priklausomybė nuo autoriaus pačiam kūriniui suteikia *mesijiškumo* (žinoti praeitį ir ateitį, vertinti ir įvertinti), tačiau Narkevičius kompromituoja sąsają su *logosu* ir suformuoja jokio pažado netęsiantį *Mesiję pėdsaką*.

Narkevičiaus kūriniai rodo, kad bet koks *kultūros tekstas* visada yra perskaitomas kitaip; kad bet koks kūrinys jau savaime yra *kultūros teksto* iškraipymas; kad į meno kūrinį įdiegti kito *teksto pėdsakai* niekada nėra visiškai tie patys; kad meno vartojimas leidžia *pėdsakus* pakeisti savais *pėdsakais* arba tiesiog įkelti kitus, *kito pėdsakus*. Balsas niekada nėra išgirstamas lygiai taip pat, kaip juo kažkas buvo sakoma arba bandoma pasakyti. Kiekvieną skirtingą kartą tas pats balsas gali būti tiek pat asmeniškas, kiek ir svetimas. Išvirkščioji *fenomenologinio balso* pusė – tai savojo (autoriaus) imanentinio balso vokalizavimas akustinės raiškos lauke, įgyvendinamas pasitelkiant *kito* fiziškai sklindantį balsą; tai kalbos išradimo demonstracija, kai *subjektas* nebegirdi savojo balso, kuriuo tarsi gamtos balsu turėtų verifikuoti tikrovę. *Fenomenologinio balso* išvertimas rodo, kad Narkevičiaus videofilmuose sklindantis balsas nepaklūsta *logocentrinei* tvarkai tik kaip *fenomenologinio balso* imitacija. Tad ir kino filme nėra jokio tikro *fenomenologinio balso*. Yra tik *fenomenologinio balso efektas*, o nuo *logocentrinės* tradicijos nutolusiame kūrinyje – tik tam tikra žymė, *pėdsakas* arba galimybė, sugestijuojanti, kad kažkur galėtų (arba turėtų) susidaryti *fenomenologinio balso efektas*.

2.3.2. Vieta Kristinos Inčiūraitės videofilmuose

Inčiūraitės videofilmų struktūra. Inčiūraitės kūrybą galima laikyti tarpine tarp kinematografinio vaizdavimo ir eksperimentinio videomeno. Videofilmams būdingas architektoninis kadro komponavimas, stacionari arba minimaliai judanti (vienodo intensyvumo) vaizdo kamera. Į vieną visumą jungiamas nedidelis kadro skaičius. Minimalus montažas eliminuoja vizualaus sluoksnio natūralų *skirmsą*, veikiantį tarp visų videofilmą sudarančių kadro. Montažas selektyviai ir siaurai perteikia aplinką. Vienintelis ir dažnas kadro sujungimas yra panirimas į tamsą (labiausiai būdinga videofilmo pradžiai ir pabaigai). Panašiu principu reguliuojamas garsas. Tarpkadrinis *skirmsas* maskuojamas dėl programiško vaizdo vientisumo. Statiški, vientisi, architektoniniai kadrai sietini su fotografija kaip *archi-vaizdo* vieta.

Vieta Inčiūraitės videofilme. Beveik visoje Inčiūraitės kūryboje akustinį sluoksnį sudaro moters balsu išsakomi monologai⁶³. Retais atvejais monologai komponuojami kartu su muzikinio kūrinio ištraukomis arba specialiai modeliuojamu garso takeliu. Tokio modeliavimo pavyzdys yra videofilmas UŽDARYMAS (Iš ciklo SCENOS, 2004 m.; žr. iliustracijos, 9 pav.). Vizualusis sluoksnis sudarytas iš dviejų kadro reprezentuojančių GINTARO viešbučio eksterjerą ir interjerą. Vaizdu tiesiogiai nesiekama iliustruoti monologo, ekrane rodoma tik restorano scena. Dviejų moterų (padavėjos ir muzikinės grupės *Bobų vasara* dainininkės) užkadriniais balsais dalinamasi prisiminimais apie Vilniuje veikusio restorano *Gintaras* uždarymo šventę. Balsai, plėtojantys vieną mintį, taip pat sudaro aiškų vieno balso *sistemą*, todėl toliau vadinami balsu.

Balsas kaip *pharmakonas*. Inčiūraitės videofilme UŽDARYMAS patiriamas akivaizdus vaizdo ir garso *skirmsas* rodo kūrinyje veikiantį *pharmakoną*. Aktyvus balsas, būdamas priešingas beveiksmiui vaizdui, jį (vaizdą) pašalina iš *centro* ir perkelia veikti į antrą planą. Kadangi balsu skleidžiama *teksto* prasmė sutvirtinama muzikos įrašais, todėl akustinis sluoksnis įgauna didesnės dinamikos, o visas reprezentuojamo pasaulio netolydumas, įvairumas pasitraukia į balso sferą. Vaizdo atžvilgiu toks balsas veikia kaip nuodas, o garso – kaip vaistas. Situacija įdomi todėl, kad Vakarų kultūroje labiausiai privileijuotas pasaulio patyrimas per regą. Inčiūraitės videofilmuose šis *pharmakonas* tai speciali kūrybinės programos dalis, intencionalus maištas prieš vaizdą, kuris visada bando ką nors papasakoti ir įteigti bei į antrą planą nustumti garsą.

⁶³ Rengiant disertaciją, susipažinta su Inčiūraitės kūrybos strategija, kuri labiausiai remiasi Luce Irigaray, Carole's Pateman, Laura'os Mulvey feminizmu; taip pat Kaja'os Silverman teorinėmis įžvalgomis apie Hollywood'o kiną ir Yvonne's Rainer Akerman kino koncepcijomis (žr. Pankūnaitė, Inčiūraitė, 2014). Rengiant disertaciją, atlikti du interviu su menininke (Inčiūraitė, 2009, 2014).

Optinė balso artikuliacija. Videofilme UŽDARYMAS eksponuojamas statiškas vaizdas gali būti traktuojamas kaip tolydi, vienmatė ir nedinamiška dabartis. Vaizdas yra panašus į ištęstą akimirką, kuri patiriama tarp dviejų akies mirktelėjimų. Šis mirktelėjimas – tai lyg *skirmsas* be įvykio, nutikęs tarp balsu reprezentuojamos praeities ir tarp tariamos dabarties. Šioje videofilmo analizėje tariamą, neegzistuojančią dabartį galima pavadinti tuštuma. Kadangi tuštuma niekada nėra tuščia, todėl videofilmo žiūrėjimo metu tariamą dabartį atitinka, beveik tarsi nuskurdintas *raštas-vaizdas*. Šią tuštumą užpildo balsas. Tad balso ir *rašto-vaizdo* akistatoje Inčiūraitė akcentuoja vizualiai neišnaudotą ir suspenduotą vietos intervizualumo potencialą. T. y. balsas ženklina, bet neatveria *rašto-vaizdo* potencialą parodyti daugiau nei yra rodoma ir/arba regima.

Inčiūraitė ragindama patirti vietą balse, o ne regėti vaizde sugestijuoja videofilimą esant gryna akustine *sistema*, kuri slepia naratyvą būdingą optiniam patyrimui (Kardelis, Žukauskaitė, Becevičiūtė, Venckus, 2013). Balsas kviečia įsivaizduoti, susikurti mintyse, pakartoti vidiniu balsu akustiškai pristatomas vietas. Taip kvestionuojami trys aplinkos suvokimo aparatai: akustinis, vizualusis ir vidinio girdėjimo/regėjimo (t. y. *fenomenologinio balso*).

Remiantis Elsaesser'iu ir Hagener galima konstatuoti, kad akustika tampa pagrindiniu informacijos perdavimo kanalu, kur garsas, bet ne vaizdas įsteigia kūną (žr. Elsaesser, Hagener, 2012, p.162.) Šis teiginys reikalauja ir patikslinimo, mat garsas iš vaizdo neatima galimybės rodyti kūno paviršių, tačiau Inčiūraitės videofilmuose vaizdas lieka erdve, laukiančia kūno (t. y. *šmėklos*) ir vietoj jo į ekraną leidžiama „įžengti“ balsui.

Balsas, plėtojantis vieną temą, tik iš pirmo žvilgsnio atrodo kaip vienas pasakojimas, tačiau jame gausu nutylėjimų ir nuorodų į dinamiškus įvykius kaip į individualiai patiriamus žmonių gyvenimus. Nuoseklus pasakojimas bando tildyti dialogo potencialą, galintį atverti naratyvo netolydumą, organiškai besivystančią kultūrą, tačiau balsu reiškiamos patirtys rodo, kad kažkur už šios kūrinio *sistemas*, už dabarties yra ir dialogo vieta (apie dialogą plačiau žr. kitų Inčiūraitės kūrinių analizę).

Balsas pasakodamas apie pasaulį žiūrovą „veda užrištomis akimis“ per skirtingas vietas ir pažada tobulesnį patyrimą. Taip yra siekiama patikrinti balso prigimtį, sukeičiant akustinio ir optinio patyrimo vietas. Balsas dabarties tuštumą užpildo pasakojimu apie praeitį reprezentuojančias *šmėklas*. Praeitis – tai už ekrano įvykusio žmonių gyvenimo žymės (*pėdsakai*), įsirežusios balse.

Savireflektyvus balsas ir kito vieta. Pastebėtina, kad beveik visuose Inčiūraitės videofilmuose skambantys balsai reflektuoja save, atsigręžę į praeitį, kuria jos (praeities)

įsivaizduojamą kaitą. Praeities balsas pavergia dabartį ir suteikia akstiną jos kaitai, bet lieka ištikimas melancholiškam ir nostalgiskam *tekstui*:

Įsimintinas buvo uždarymas remontui [...] buvo padarytas Sovietinių laikų vakarėlis. [...] Buvo pakviesta grupė Bobos, nes ji dainuoja Tarybinių laikų dainas rusiškai. Buvo gerai! [...] Susirinko žmonės, kurie daugiau ar mažiau prisimena tuos laikus. [...] Aš turiu prisiminimų iš ankstesnių laikų. [...] Kiekviena detalė pasirodo graži ir dėl to man tas vakaras buvo pakankamai liūdnas. [...] visi buvo nostalgiskai nusiteikę (Inčiūraitės videofilme UŽDARYMAS skambantys monologai).

Videofilme kuriamos vietos – balsu, muzikos fragmentais ir vaizdu (t.y. turiniu ir forma). Pasitelkiant šiuos išvardintus *elementus*, taip pat sukuriamą ir *kito* vietą. *Kitas* yra už kadro veikiantis neidentifikuotas naratorius. Jis koordinuoja balsu reiškiamus praeities kultūros *pėdsakus*. Šių *pėdsakų* jungtyse susikuria efemeriškos vietos, suteikiančios potencialą *fenomenologinio balso efektui* atsirasti. Balsu žymimas *kitas* bando rekonstruoti praeitį kaip tiesą ir ją grąžinti į videofilmo audinį.

Analizės apibendrinimas. Inčiūraitės kūrybos programa – tai loginis optinių ir akustinių patirčių sukeistinis ir sukeitimas. Balso *pharmakoninė* galia rekonstruoja vietą, sukeičia akustinį ir vizualųjį patyrimą; (at)kuria kažkada buvusias praeities vietas arba apie jas meluoja; sužadina žiūrovo norą patirti vizualųjį pasaulį. Balso savireflektyvumas perneša praeities įvykių kaitą į dabartį, kurią atstovauja vaizdas be jokio ypatingo įvykio arba nuotyčio. Per balsą pažymima, kad patirtis jau įvyko kituose *kultūros tekstuose*. Kaip balsu sukuriamą *kito*, esančio už kadro, vietą, taip ir *kitas* yra balsu pernešamas į tariamą dabartį. Inčiūraitės videofilmuose *kitas* ir balsas yra natūraliai tarpusavyje susiję, kaip yra susiję ir su (at)kuriamą vietą.

2.3.3. Dialogo redukcija Kristinos Inčiūraitės videofilmuose

Ankstesnė videofilmo UŽDARYMAS analizė parodo, kad išskirtas balso asmeniškumas, savianalitiškumas ir savireflektyvumas yra pakankamos sąlygos *fenomenologinio balso efektui* susidaryti. Tačiau šios sąlygos kinta arba yra papildomos naujais dėmenimis, kai kritikoje keliamas klausimas ne tik apie balsu reiškiamą monologą, bet ir apie dialogų perpasakojimą. Šį teiginį galima pagrįsti atliekant Inčiūraitės videofilmo REPETICIJA (Iš ciklo SCENOS, 2002 m.; žr. iliustracijos, 10 pav.) analizę. Kūrinio *centrinės* kompozicijos kadre demonstruojama tuščia Nacionalinio operos ir baleto teatro scena. Akustiniame sluoksnyje girdimi repeticijos dalyvių dialogai, lemiantys objektyvios, dokumentinės tikrovės įspūdį. Nors mergaičių

balsai yra individualizuoti, tačiau videofilmo pabaigoje jie jungiasi į vieną *sistemą* ir tampa daugiabalsiu choru. Mergaičių balsai žymi moters kultūrą – diferencijuotą ir atvirą kontraversiškiems pokalbiams. Per dialogą išstumiamas monologas, kuris gali sutraukti kultūros daugiasluksniškumą ir įdiegti aiškos kultūros raidos programą, tiksliau jos iliuziją. T. y. dialogo atveju kultūra galėtų būti sulyginama su nervinga kreive, o monologo – kreivių suglaudiniu, lokalizavimu.

Inčiūraitės videofilme dialogas kultūros įvairovę grąžina į repeticijos sceną, kuri yra patiriama ir kaip viena vieta, talpinanti savyje daug kitų, už dialogo esančių vietų. Balsas, plėtodamas dialogą, apibūdina ir kitus dialogus, įvykusius per kitus balsus. T.y. dialogas perpasakoja dialogą. Tai patvirtina šis *teksto* fragmentas:

[...] žurnalistas manęs klausia, ar verta švęsti kovo aštuntąją? – o aš sakau taip [...] O tas, kur filmavo, juoktis pradėjo. Po to pasakė, kad gerai pavariau, ir ranką paspaudė. [...] Paklausiau, ar parodys per televiziją, pasakė: taip, parodys [...]. Po to pasipylė mano giminių skambučiai. Apie ką tu čia kalbėjai? Žinai, aš visiems apskelbiau apie tai [...]. Svarbiausia, tu mane atpažinai, o aš pati savęs nepažinau (Inčiūraitės videofilme REPETICIJA skambantys monologai).

Dialogo ištrauka rodo, kad balsu reiškiamą mintį yra įvertinta, t.y. pirmiausia perpasakota vidiniu balsu. Vokalizavimas išorėje taip pat žymi, kad imanentiškai buvo pakartota ne tik sava patirtis, bet ir kitų patirtys (pvz.: „[...] O tas, kur filmavo, juoktis pradėjo. Po to pasakė, kad gerai pavariau ir ranką paspaudė“). Pakartotos patirtys atrodo labiausiai neautentiškos, nes nėra pakankamų duomenų ar jos išgalvotos, ar numanytos.

Manytina, kad perpasakojantis balsas nieko nenori daugiau papasakoti apart viduje vykstantį savąjį atsivėrimą sau. Viena vertus, taip balsas siekia dialogą redukuoti iki monologo, antra – balsas redukuotą dialogą (t.y. monologą) vėl verčia į dialogą. Antrąjį atvejį reikia pakomentuoti plačiau. Šiame dialoge kalbantysis balsas pasakoja apie anksčiau patirtą dialogą. Tačiau kalbantysis, negalėdamas dialogo reprezentuoti autentiškai, jį redukuoja iki monologo, kuris tampa naujojo dialogo dalimi, bei reikalauja kad, redukuotasis vėl būtų suvoktas kaip dialogas. Tai, kas išreiškiama balsu, nebeturi nieko bendro su pirmine mintimi, tačiau akustiniame sluoksnyje sklindantis charakteringas, nuotaikingas ir savimi pasitikintis balsas galutinai užmaskuoja redukcijos gestą. Videofilme neapsieinama be pirminės prasmės praradimo. T. y. prarandama ta prasmė, kuri sulipusi su dialogu iki jam (dialogui) sklindant pasaulyje. Nors apie praradimą nė vienas balsas nenori pranešti, tačiau pats dialogas rodo, kad pirminė prasmė niekada neidentifikuojama. Pasirodo tik pirminės prasmė *pėdsakas*, nusakomas per pauzes, intonacijas ir

pan. Balsas pasitelkdamas įspūdingos charakteristikos arsenalą (pvz. nuotaikingas, skambus, susijaudinęs, agresyvus, duslus ir pan.), slepia savo negalią⁶⁴. Kadangi Inčiūraitės videofilmo sistema esanti *užkrėsta* prigimtiniu melu apie pasaulį, todėl ji ne nutolsta, bet priartėja prie *fenomenologinio balso*.

Analizės apibendrinimas. Inčiūraitė savo kūriniumi parodo kultūrą esant daugiabalsę ir pliuralistinę. Jos videofilmas – tai dialogo kultūros sutraukimas į monologą. Dialogo dėka iš vienos vietos gali atsirasti daug besidriekiančių kitų vietų. Taip įvyksta todėl, kad dialogo balsas apibūdina anksčiau įvykusius arba galėjusius įvykti dialogus.

Inčiūraitės kūrybai būdingas dialogo redukcijos gestas yra ekonomiškasis praeičių gražinimas į dabartį. Taip praeities pozicijos yra kompensuojamos (suteikiama galimybė būti čia ir dabar), o kalbėjimas savyje arba tai, kas pasirodo tik esąs jo galimybė (efektas), užtikrina šio proceso tęstinumą. Taigi, monologuose veikia dialogo redukavimas, o dialoguose – monologo mirties žymės. Tai prigimtinis balso *skirsmas*, kai vienu metu vyksta dialogo redukavimas per monologą ir monologo ardymas per dialogo gražinimą. Šioje kaitoje pastoviausias yra *raštas-vaizdas* kaip stabilios tikrovės sugestija, kaip balso įvietinimas, kaip pliuralistinės kultūros racionalizavimas.

⁶⁴ Sudėtinga dialogo ir monologo kaitos *sistema* Inčiūraitės kūrinijje gali būti apibūdinama remiantis Derrida:

[...] savo kelionės dramoje dialogas tarsi specialiai netenka savo prasmės, kurią jis turi atgabenti iki klausytojo [...] (Derrida, 1987a, p. 672). Istorijos pasakojimą lemia du dialogai, iš kurių svarbiausias yra vidinis. Tai pasakojimo prasmė, kuri yra uždaryta pačiame pasakojime. Ji reikalauja visiško dėmesio, visų psichoanalitinių schemų mobilizacijos, kad dialogo prasmė bent truputį atsivertų neiškreipta (ten pat, p. 677).

Derrida įžvalgas galima praplėsti Naglio Kardelio pastabomis apie dialogą. Nors Kardelio pastabos yra susijusios su dialogo ir erdvės ryšiu Platono filosofijoje, tačiau pateikta analizė labai artima aptartai dialogo redukcijai. Kardelis teigia:

[...] Dialogo fenomenologija rodo, kad jis [dialogas – R.V.] yra erdviškai cirkuliuojantis [...]. Tai pokalbis, kuriame *logos* cirkuliuoja įvairiomis kryptimis; tai žodžio dėka įvykstantis perėjimas erdvėje [...]. Žodis keliauja nuo vieno pašnekovo prie kito. Įveikdamas didelį atstumą patiria prigimtinių erdvės pasipriešinimą, išsikreipia, netenka galios ir adresatą pasiekia nusilpęs. Taip įvyksta todėl, kad erdvė visada blukina dialogo stiprumą. Žodžiui pasiekus adresatą įvyksta gražos skleidimas. Graža grįžta pas siuntėją, išlaikydama tik mažą dalelytę to, kas buvo siųsta [...] (Kardelis, 2013).

2.3.4. Subjekto savyje efektas Kristinos Inčiūraitės videofilmuose

Subjekto subjektyvizacija. Inčiūraitės kūrinio REPETICIJA antroje dalyje girdisi choro dainavimas, kuris pertraukiamas ir komentuojamas choro vadovo:

[...] Išsitieskim visos. Natas aukštai [...] Viens, du, trys, ir [...]. Mergaitės, čia yra polifonija ir kaip tik Jūs turite mažiausiai girdėtis. [...] Jūs duodat, duodat ir dar pro šalį. Juk aš Jums ką tik paaiškinau ir viską parodžiau. Galų gale dar vienas dalykas. Jūs turite natas, kodėl į jas nežiūrite? (Inčiūraitės videofilme REPETICIJA skambantis monologas).

Šis balsas – tai monologas, priešpastatytas dialogui. Tai disciplinuojantis balsas, reikalaujantis aiškos *sistemos* reprezentavimo. Čia vienas balsas neva objektyvizuoja kultūrą. Tačiau vis tik iš vieno *subjekto* kylanti objektyvizacija „nenužengia“ toliau nei subjektyvizavimas, diegiamas likusių kitų, numanomų *subjektų*. Per tokį objektyvizavimą-subjektyvizavimą *subjektas* uždaromas savyje tarsi veidrodžių kambaryje, t.y. subjektyvizacijos metu jis atspindi kultūrą, o tuo pat metu ir pats save, nes kultūra atspindi jį. *Subjektas* nurodo iš savęs į save, o jo balsas skamba iš savęs apie save ir tik sau, net jei ir yra šalia kažkoks kitas, bandantis disciplinuoti balsas. Ciklinė ir pasikartojanti subjektyvizacija stiprina balsą arba balsus, akustiškai išreikštus choro arba kažkokiu kitu panašiu, akustiniu pavidalu. Tačiau vadovo balsas tik siekia objektyvizacijos, bet iš tikro jis negali apeiti tvarkos, diegiamos per pačią videofilmo *sistemą*.

Subjekto savyje efekto terpė. Analizuojant filmą REPETICIJA kyla klausimas: ar gali kalbantis *subjektas* objektyviai pats nurodyti į save sau pačiam, neišeidamas iš tikrovės? Panašiai Derrida, kritikuodamas Husserl'io išskirtą kalbėjimą savyje, konstatuoja:

[...] panašiu principu vadovaujantis *subjektas* negali nurodyti pas į save sau pačiam, nes jis pats atrodo esąs duotybė ir visiškai tikras sau pačiam. [...] realioje komunikacijoje ženklai nurodo į kitų ženklų prieinamumą, kurių egzistavimu tik abejojama, nes jie pasirodo kaip monologo pagalbininkai [...]. Jie žymi intuiciją [...] (Деррида, 1999a, p. 61-62).

Galima teigti, kad (video)filmo *sistemoje* sukuriamas arba *subjektas savyje*, arba jo įspūdis. Tačiau videomenu, nepaklūstančiu logocentrizmui, labiau formuojamas efektas. Savęs patyrimo savyje nebuvimas tikroje gyvojoje patirtyje leidžia vykdyti kompensacijos aktą per meno kūrinį. Tiek vienas, tiek keli balsai meno kūrinyje gali sustiprėti ir tapti aktyviu *elementu*. Ši *elementą* taip pat gali pasisavinti žiūrovas ir pakartojęs savo vidiniu balsu susikurti (arba pratęsti) savęs viduje patyrimą (arba patyrimo iliuziją). Tačiau Inčiūraitė nekuria įtaigaus vaidybinio filmo. Ji, atskirdama garsus ir vaizdus, parodo akustiniame sluoksnyje veikiantį dialogą ir monologą kaip

terpę, leidžiančią atsirasti *subjektui savyje*. Jos videofilmai demonstruoja su šių efektų atsiradimu susijusią terpę.

Efekto(u) vietos pasirodymas per balsą. Nors videofilme REPETICIJA užkadriniai balsai formuoja gana nuoseklaus naratyvo išpūdį, tačiau kalbantieji išvis nevaizduojami. Videofilmo kadre demonstruojamas koncertinės scenos vaizdas visą laiką lieka pastovus, nekintantis, tačiau scenos kitimas yra numanomas per užkadrinius balsus. Akustinis sluoksnis taip pat aktualizuoja nepasirodančią *šmėklą*. Akustinį sluoksnį sudarantys balsai gali būti skirstomi į ikirepeticinius pokalbius, į repeticijos metu vykstančius vadovės nurodymus bei repeticijos garsą. Visi šie trijų tipų balsai / garsai verčia ne regėti, bet įsivaizduoti kintantį vaizdą, kuris yra sąlygojamas įvykio iki arba už kadro, kaip iki arba už videofilmo. Tai įvykis, vykstantis kitame *kultūros tekste*.

Kadangi nekintantis kadras nenusako laiko kaitos, todėl kaitą nurodo ir vietą praplečia balsas. Ši vieta – tai efekto vieta, kurioje veikia ir nepasirodančios bei neįvardijamos *šmėklos*. Jos, būdamos už kadro, leidžia balsui iškilti kaip aktyviam *elementui*. Tačiau žiūrovo ir kūrinyje sklindančio balso ryšys neįvyksta. Balsas ir vaizdas yra *skirsme*, kaip ir ekranas su žiūrovu yra *skirsme*. Tad atribojimas sukuria neįvardijamą, galios netekusią efektų susidarymo vietą. Per akustinio aparato privilegiją yra aktualizuojami tokie procesai kaip neįvykimas, neveikimas, nerodymas, nesusidarymas. Autorė, panašiai kaip ir Derrida, privilegijuoja vieną iš opozicijos narių (šiuo atveju garsą, bet ne vaizdą) kaip neįvardijamų efektų lauką, lemiantį netikėtų prasmių iškilimą arba įnešimą.

Laikas ir subjekto savyje efektas. Videofilmo REPETICIJA analizė taip pat rodo, kad *subjektas* reprezentuoja kažkokį kitą, dabartyje nesantį arba neįmanomą laiką (arba laikus). Videofilme lieka tik šio laiko efektas, itin efemeriškas ir pasiekiamas bei apmąstomas tik intencionaliai. Balsu reprezentuojamas laikas taip pat įkeliamas ir uždaromas minimaliuose, vienakadriuose, dviejų dalių filmuose, rodomuose vienu metu, „video“ EŽERAI I (2004 m.) ir EŽERAI II (2004 m.)⁶⁵. Abiejuose „video“ plėtojama viena tema. Pirmajame „video“ (EŽERAI I) užkadrinis autorės mamos balsas pasakoja apie šalia ežero, esančio Šiaulių mieste, praleistą laiką. Antrajame „video“ (EŽERAI II) aktorės Vaivos Mainelytės balsu pasakojama apie pirmojo lietuviško miuziklo VELNIO NUOTAKA (1973 m.) filmavimą prie ežero. Pirmojo „video“ balsas pasakojimą pradeda nuo prisiminimų ir baigia šiandienos apmąstymais. Antrojo „video“ balsas

⁶⁵ Inčiūraitės videodarbai EŽERAI I ir EŽERAI II parodose dažniausiai demonstruojami kaip viena instaliacija. Šalia eksponuojamuose vaizdo projekcijose balso įrašai nepersidengia, bet skamba pakaitomis. Nors Inčiūraitė sukuria dialogą tarp dviejų projekcijų, kaip dviejų filmų, tačiau šioje analizėje skirtingi „video“ analizuojami kaip autonominiai kūriniai. Toks videodarbų peržiūrėjimas irgi yra įmanomas.

pasakoja apie kūrinio kūrimą (praeitį) ir savo subjektyvią istoriją baigia pamąstymais apie vandens reikšmes.

Kiek videodarbuose yra skirtingų laikų, susijusių su vieno *subjekto* patirtimi? Pirmojo „video“ (EŽERAI I) akustiniame sluoksnyje sklindantis balsas demonstruoja buvimą. Jis užpildo dabarties tuštumą. Per jį, kaip akustiškai sklindančią substanciją, sukuriamas dabarties laiko efektas, t.y. akustinis balso sklidimas rodo neva esant dabartį. Kadangi akustiškai sklindantis balsas kažką praneša, todėl juo (balsu kaip medija) atgabenama jau įvykusi praeitis bei su ja susijusi patirtis (prie ežero įvykusios patirties laikas). Remiantis dekonstrukcijos logika, galima manyti, kad ši patirtis galėjo būti susaistyta su daug anksčiau nutikusiais dialogais, kurie atstovavo skirtingu laiku įvykusias dar kitas, kitų patirtis. Tad videomedžiagoje egzistuoja ir ypač efemeriški, nesuskaičiuojami laikai, kuriuos sąlygoja jau prarasti dialogai. Tai mirusio laiko *pėdsakai*. Jie čia pat nusitrina, vos tik bandoma juos atgaivinti. Tai lyg neapčiuopiamas laiko laikas. Tai laikas, kuris vos tik atsiradę liaunasi egzistavęs. Šis vietoje vykstantis nusitrynimas įvyksta todėl, kad yra žinoma arba numanoma, kad egzistavo kažkokie dialogai bei su jais susijusi patirtis, tačiau, kokie dialogai ir kiek jų buvo, nėra jokių žinių. Šie praeities dialogai ir lėmė praeities patirtį, kuri balsu reiškiamą tik kaip monologas. Galima išskirti pirmajame „video“ (EŽERAI I) veikiančius skirtingus ir sąveikaujančius laikus: 1) dabarties laikas – tai akustiškai kuriamas laikas, užpildantis dabarties tuštumą; 2) praeities laikas – tai balsu pernešama įvykusi patirtis ir taip atgaivinamas praeities laikas.

Antrajame „video“ EŽERAI II, kur girdimas aktorės Mainelytės monologas, balsas (at)kuria daugiau patirčių, o taip pat ir laikų. Kaip ir pirmajame „video“, per balsą pirmiausia yra sukuriamas dabarties laikas, vėliau atsiranda dvilypis praeities laikas, kai aktorės balsas pasakoja apie laiką patirtą filmavimo aikštelėje, apie laiką kuris sukurtas miuzikle VELNIO NUOTAKA. Tad veikia laikas laike (Filmo VELNIO NUOTAKA siužeto laikas, įkeltas į atpasakotą, patirtą laiką filmavimo aikštelėje). Per patirčių pakartojimą ne tik sukuriami ir perpinami laikai, bet ir pats *subjektas* pakartoja save, įsteigia save kaip *centrą* ir galiausiai sukuria *subjektą savyje*, *subjekto savyje efektą* arba bent jau galimybę tokiam efektui atsirasti.

Raštas-vaizdas kaip subjekto savyje uždarymo sąlyga. „video“ EŽERAI I ir EŽERAI II monologuose dominuojantis subjektyvumas konstruojamas per patirties kartojimą ir taip atsirandantį daugiasluoksnį laiką, įtvirtinantį *subjektą* kaip kūrinio *centrą*. Ši sudėtinga balso ir *subjekto* sąjunga vis tik konstruktyviai lemia pretenzijas į *fenomenologinio balso* statusą. Būtent subjektyvus, apie asmeninę patirtį bylojantis kalbėjimas verčia pasirodyti *subjektą* esant *savyje*, t. y.

per monologą *subjektas* ne tik grįžta į praeitį, bet ir į save patį. Kūrinys įgauna praeities rekonstravimo gestą. Akustiniame sluoksnyje įtvirtintas balsas taip pat veikia kaip praeities ir tariamos dabarties jungtis. Išbalintas vaizdas sugestijuoja tuštumą, kurią užpildo nostalgiją suponuojantis monologas. Abu „video“ skiria ir artina kaip *skirmsas* aliuziją į amžinus, nekintančius, nesusisiekiančius „patirčių ežerus“.

Abiejų „video“ vizualinis sluoksnis sudarytas iš lokalių, išbalintų, detales beveik eliminavusių kadro sekos. Minimalus kameros judėjimas išlaiko fotografinio kadro įspūdį (tarytum formuoja nekintantį ir statiską paveikslą). *Raštas-vaizdas* jungiamas vos pastebimais, ne šokinėjančiais, bet lėtais kadro persidengimais. Kiekvieno kadro trukmė beveik tokio paties ilgumo kaip ir garso. Tarp monologų vykstantis kadro persilieėjimas sustiprėja filmavimo vietoje įrašytu natūraliu vėjo garsu. Vėjo garsas atlieka pauzės funkciją. Jau anksčiau buvo minėta, kad tai, kas atlieka pauzės funkciją, yra ir savotiškas *skirmsas*. Tad šis *skirmsas* vienu metu ir jungia į vieną visumą sumontuotas kūrinio dalis ir skaido kaip daugiakryptį dialogą ir formuoja *subjekto savyje* nuorodas. Pauzės tarsi uždaro *subjektą savyje* tuo metu, kai į atskiras struktūrines dalis yra išskaidomas ir atribojamas monologas, pretenduojantis į *fenomenologinio balso* statusą.

Videokūrinių REPETICIJA, EŽERAI I ir EŽERAI II analizės apibendrinimas.

Jeigu būtų keliami hipotezė, kad „video“ EŽERAI I ir EŽERAI II siekia demaskuoti praeitį kaip *archi-raštą-vaizdą*, tuomet būtų galima teigti, kad *archi-rašto-vaizdo* net nėra filmo *sistemoje*. *Archi-raštas-vaizdas* yra neregimas, bet sugestijuojamas per aktorės Mainelytės samprotavimus apie vandens reikšmės. Toks *archi-raštas-vaizdas* intuityviai suvokiamas kaip kūrinio *sistemos* atsiradimo priežastis.

Videofilmo REPETICIJA analizė parodė, kad monologas reikalauja aiškos patirties reprezentacijos. Monologe veikia disciplinavimo ir vertinimo *pėdsakai*, kurie taip pat gali būti suvokiami ir kaip tam tikras prieštaringas kultūros objektyvizavimas. Tačiau tokių *pėdsakų* minimalus pasirodymas neprieštarauja gausiam subjektyvizavimui. Tad balse vis tik išlieka potencialas save (*subjektą*) steigti kaip *centrą*. Tai, kas yra objektyvu ir subjektyvu, tampa nuolatine vidine balso kova. Ši kova – tai ciklinis subjektyvizacijos kartojimas, sukuriantis tik *savyje uždarytą subjektą arba jo efektą*. Tikrojo *subjekto* uždaryti nėra įmanoma, nes tai, kas jį atitinka, yra arba už ekrano (*šmėkla*), arba prieš ekraną (*žiūrovas*). Inčiūraitė videofilmą demonstruoja kaip *subjekto uždarymo savyje* terpę, kaip efekto susidarymo lauką. Šis laukas veikia už arba iki *logocentrizmo*. Čia „iki“ yra tapatus buvimui iki-kalbos. Videofilmas – tai užlaikyto, galios netekusio efekto vieta, pagal Derrida sampratą, tarsi *elementas*, turintis potencialą pradėti dalintis arba likti nepakitęs.

2.3.5. Polilogas ir fenomenologinio balso efektas Kristinos Inčiūraitės videofilmuose

Inčiūraitės videofilme ATNAUJINIMAS (2006; žr. iliustracijos, 8 pav.) Alos Kasiulevičienės (buvusios ŠMC Vilniuje kasininkės) balsu samprotaujama apie meno kūrėjus ir meno vartotojus. Vėliau taksistas Anatolijaus pratęsia pasakojimą aptardamas socialinę situaciją ir lietuvių tapatybę. Pirmajame kadre rodoma apipaišyta siena, vėliau demonstruojama Vilniaus miesto rotušės aikštės renovacija, dar vėliau – ŠMC paradinis įėjimas ir ŠMC kavinės vaizdai. Kūrinyje akustinio ir vizualiojo sluoksnio *skirmsas* pakankamai ryškus.

Balsas kaip grįžimas iki rašto-vaizdo. Pirmajame videofilmo ATNAUJINIMAS kadre regima apipaišyta siena. Šis reginys neturi ypatingai aiškaus ryšio su balsu reiškiamu pranešimu. Piešinį sienoje (*graffitį*) galima įvardinti kaip *rašto-vaizdo* atotrūkį nuo balso. Kartu tai yra ir rašto, ir balso riba (juk *skirmsas* ir artina, ir riboja). Vėliau videofilme šis *skirmsas* ne tik neišnyksta, bet ir suintensyvėja. Taip žiūrovas yra atribojamas nuo balsui būdingos ir įtaigos retorikos, kuri reiškiamą per tikslią sinchronizaciją su *rašto-vaizdo* kaita. Be šios retorikos balsas tampa nepajėgus įtakoti žiūrovo (klausytojo) reakcijų. *Graffiti* – tai ne tik *rašto-vaizdo* atotrūkis nuo balso, bet ir rašto redukcija. Tai rašymo žodžiais naikinimas ir tuo pat metu privilegijų balsui teikimas. Girdėjimas veda įsivaizdavimo link. Balsas, atitrūkdamas nuo *rašto-vaizdo*, videofilmo *sistemą* paverčia priemone, kuri žiūrovą grąžina į situaciją, kai komunikacija konstruojama pasitelkiant tik menkus, pirmapradžius *skaitymo-žiūrėjimo* įgūdžius. Tad žiūrovas paverčiamas neįgudusiu *rašto-vaizdo* adresatu. Žiūrovui, neturinčiam pakankamai įgūdžių *skaityti-žiūrėti* grafiškai reiškiamą žodį, raštas yra suprantamas tik per jo vokalizaciją; t.y. videofilme vizualinė pasaulio patirtis yra „atskeliama“ nuo *rašto-vaizdo* ir perkeliama į akustiškai reiškiamą balsą. Taigi, Inčiūraitė grąžina žiūrovą į situaciją, kurioje pasaulis išgyvenamas pirmiausia per balsą, bet ne per vaizdą.

Kadangi apie veikėjų socialinius statusus pranešama tik pabaigos titruose, todėl galima manyti, kad žiūrovui, nesuteikiama žinių apie kalbantįjį. Taip kuriama situacija, kurioje atsidūręs kalbantysis gali arba galėtų būti priartinamas prie savęs-žiūrovo.

Fenomenologinio balso efektas (efekto konstrukcija) stiprinamas filmuojamos aplinkos garsais ir muzikinių kūrinių fragmentais. Moters ir vyro pasakojimai jungiami tik fragmentiškai. Jungtimi galima laikyti patį ŠMC, kaip instituciją ir kaip reiškinių, bei menininkus, kurie aptariami monologuose. Semantiškai persidengiantys pasakojimai ir papildo, ir trina vienas kitą tarsi bando įdiegti arba nutylėti kitą, *kito* patirtį. Taigi, balsas ir pretenduoja į *fenomenologinio balso* statusą, ir jo atsisako.

Balsas be šmėklos kaip užlaikytas *elementas*. Inčiūraitės videofilme SKIRTUMAI (2003 m.; žr. iliustracijos, 12 pav.) nėra specialiai atskleidžiami pagrindiniai personažai. Jų santykis su socialine aplinka ir gyvenimo normomis iš ekrano eliminuoja vizualią *šmėklą* ir verčia labiau klausyti, o ne stebėti kūrinį. *Šmėkla* slepiasi už ekrano tarsi už paveikslo rėmo ir skatina ieškoti balsą skleidžiančio šaltinio arba balsą traktuoti kaip savo (žiūrovo); t.y. patirtį, skelbiamą balsu, paversti savąja.

Videofilmo monologuose reprezentuojama dviejų herojų apsilankymo restoranuose patirtis. Monologai yra asmeniški, tačiau nelabai emocingi. Vietoj kalbančiųjų filmuojama restorano NERINGA (Vilnius) ir kavinės BALTASIS ŠTRALIS (Vilnius) aplinka. Po NERINGOS restoraną reprezentuojančio kadro ekranas tampa juodas, be vaizdo. Šio ekrano fone balsai pasakoja apie miško teikiamą patirtį. Vėliau grįžtama prie restoranų temos ir kadre demonstruojamas kavinės *Baltasis Štralis* interjeras.

Juodas, be vaizdo ekranas tampa ir tarpmonologiniu *skirmsmu*, ir atskaitos koordinate arba koordinatų pusiauju. Juodas ekranas videofilmą ne tik dalina, bet ir formuoja linijinio laiko atskyrimą. Laikas, kuris tęsiasi nuo koordinatės - *iki juodo ekrano*, link kitos koordinatės - *po juodo ekrano* (nuo vieno restorano, link kito reprezentuojamo balsu), yra perskiriamas neįvaizdintu miško laiku. Juodas ekranas ir nieko nevaizdavimas išskiria balsą iš *rašto-vaizdo* kaip turtingesnių patirčių substanciją. Ekranas pateikiamas kaip apnuoginta, be vaizdinių (lyg be drabužių) likusi plokštuma. Už juodo ekrano nieko nėra, nes juodas – tai pradžia ir pabaiga, tai *elementas*, tai atomas, kuris sprogsta arba lieka stabilus. Juodas ekranas – tai vieta, kurioje galima pradėti *rašyti-vaizduoti* pasaulį.

Nors ekraną kaip vaizdų pradžios vietą Inčiūraitė atskiria nuo balso, tačiau balsas (kaip įvykių ir patirčių tėkmė) prasisunkia į kūrinio paviršių. Jis, kompensuodamas vizualinės patirties trūkumą, taip pat įgauna ir *fenomenologinio balso efektui* būdingos galios. Tačiau efektas neįsteigiamas, nes balsas nesinchronizuojamas su *vaizde-rašte* neišreikštomis *šmėklomis*. Balsu aptariamas miškas yra perkeltas už vaizdo ribų, o pats *fenomenologinis balsas* yra už *šmėklos*, bet ne *šmėkloje*. Buvimas *už* nėra reprezentuojamas, bet gali būti siekiamas žiūrovo. Miškas, apie kurį byloja monologai, yra už balso, esančio už *šmėklos*, nes balsas tik gali sinchronizuotis su *šmėklos* tariamu kūnu, bet nėra *šmėklos* dalis. Juodas ekranas suaktyvina balsą, kuris nebegali sinchronizuotis su jokia *šmėkla*, nes jos vaizdo ekrane nėra. Nėra ir nuorodų į jokią tikrą kūną, nėra ir *šmėklos* tariamo kūno.

Nuo juodo ekrano grįžtama į linijinį laiką, kurio tėkmė reprezentuojama kavinėje BALTASIS ŠTRALIS. Pirmajame kadro plane regima į žiūrovą atsukta, konkrečiai neidentifikuojamo žmogaus nugara. Nors su šiuo asmeniu gali būti siejamas monologas, tačiau nusigręžusiojo poza sugestijuoja priklausomybės nuo balso atsisakymą. T.y. kūrinys sukeliami abejojimai, ar nusišukusiajam priklauso balsu išsakomos mintys, eliminuojamas balso ir *šmėklos* ryšys.

Polilogas ir subjekto savyje efektas. Inčiūraitės videofilme LAISVALAIKIS (Iš ciklo SCENOS, 2003; žr. iliustracijos, 11 pav.) užkadrinis moters balsas pasakoja apie moterų susibūrimus ir laisvalaikį. Vizualinį kūrinio sluoksnį sudaro statiški raudonai žydinčių gėlių, tuščios kultūros namų scenos vaizdai. Skirtingais balsais išsakoma viena mintis, kuri, priešingai nei kituose videofilmuose, formuoja vieno, *į fenomenologinį balsą* pretenduojančio balso efekto galimybę (t. y. poliloginį balsą).

Pretenzija į *fenomenologinį balsą* yra labiau komplikauta videofilmuose, kuriuose girdimas ne vienas, bet keli monologai. Polilogas dezorientuoja, kuria atsiribojimo efektą. *Fenomenologinio balso* pretenzija, sudaryta iš daugiaprasmių balsų, veikia kaip labiau atvira, nei uždara (grynasis *fenomenologinis balsas* yra uždaras). Tad galima teigti, kad tapatintis su polilogu yra gerokai sudėtingiau arba net neįmanoma.

Kitame Inčiūraitės videofilme TVARKA (Iš ciklo SCENOS, 2004 m.; žr. iliustracijos, 13 pav.) užkadriniai moterų balsai žiūrovą supažindina su darbo policijoje kasdienybe, išskylančiais profesiniais sunkumais ir jų sprendimo galimybėmis. Kūrinio vizualinį sluoksnį sudaro keli architektoniniai kadrai: videofilmo pradžioje rodomas šuo, o vėliau statiški šaudyklos fragmentai. Čia (kaip ir kūrinys LAISVALAIKIS) užkadrinis balsas yra kelių Vilniaus miesto policijos patrulių moterų. Patrulės papildo ir tęsia viena kitos mintis. Jų balsai tampa vienu. Moterų balsai konstruoja naratyvą, kuris vis grįžta į praeitį, ir tokiu būdu tarsi dar kartą save cituoja bei patvirtina. Būtent tokie vieningą visumą sudarantys moterų monologai (tarsi per nuolatinį savęs citavimą) formuoja galimybę *fenomenologinio balso efektui* ir *subjekto užsidarymui savyje* atsirasti. Taigi, videofilmo LAISVALAIKIS polilogas neplėtoja visiškai vienos temos ir nekuria vieno kalbančiojo įspūdžio, o kūrinys TVARKA balsai labiau tęsia mintį ir formuoja vieną kalbantįjį kaip galimybę *fenomenologinio balso efektui* atsirasti.

Asmeniškasis ir įvietintas / įlaikintas polilogo balsas. Panašiu polilogo pavyzdžiu (kaip ir videofilmuose LAISVALAIKIS bei TVARKA) galima laikyti kūrinį IŠLIKIMAS (2009 m.; žr. iliustracijos, 14 pav.). Dviejų moterų balsai plėtoja lietuvių tautos išlikimo temą. Stacionaria ir lėtai

judančia kamera užfiksuojami Vilniaus miesto vaizdai. Ekrane rodomi Vilniaus miesto Lukiškių aikštės, religinių pastatų, žaidžiančių vaikų bei gyvenamųjų kvartalų vaizdai. Visa vaizdų seka užbaigiama pririšto šuns prie būdos kadru, kuris visą pasakojimą tarsi įvietina ir įlaikina. Panašios skirtingų kadro kompozicijos ir kameros judėjimo intensyvumas lemia vientiso, nepastebimo montažo efektą. Vyrauja bendro plano kadro kompozicijos.

Akustiniame sluoksnyje dominuoja Nijolės Sadūnaitės ir Nijolės Oželytės kalba. Abi moterys išreiškia savo nuomonę apie tautiškumą, apie lietuviškąją tapatybę ir jos išlikimą. Kiekvienos pasakotojos monologo pradžioje vizualiajame kūrinio sluoksnyje palaipsniui išryškėja portretinis kalbančiojo vaizdas (šiuo atveju *šmėklos* vaizdas). Šis iškilimas įvyksta tik trumpam. Todėl tapatinimosi per vaizdą su pašnekovais galimybė nutrinama. Akcentuojamas balsas. Išryškėjantis ir staiga nykstantis vaizdas sugestijuoja *šmėklos* paslėpimą už balso, kaip *subjekto uždarymo savyje efektą*.

Skirmsas tarp akustinio ir vaizdinio sluoksnio yra sušvelninamas ir kiek sudramatinamas specialiai sukurtu muzikos takeliu. Vyrauja pasikartojantys pianino garsai. Videofilmo pabaigoje šie garsai jungiami su čaižia smuiko muzika. Fone skambantis Vidmanto Bartulio muzikinis kūrinys ATEINANTI, kurį atlieka Kauno styginių kvartetas, sukuria palankias sąlygas atsirasti didesnei įtampai. Įtampos kulminacinis taškas sąlygojamas kūrinio pabaigoje vystomo kapoto muzikinio ritmo. Ritmas įgauna taiklų nuotaikingą santykį su Oželytės išsakomo monologo energinga intonacija ir šio monologo prasmėmis. Oželytės monologo intonacijos įtraukiančioji galia suaktyvėja, tiekia galią *fenomenologinio balso* pretenzijai ir vis labiau leidžia įsivaizduoti, kad čia kažkur, nors neregima, bet vis dėlto egzistuoja *šmėkla*. *Fenomenologinio balso* pretenzija priklauso nebe nuo vieno balso, o nuo poros balsų bei nuo muzikinio takelio. Videofilmo pradžioje *fenomenologinio balso efektas* nėra stiprus, bet jis suintensyvėja per Oželytės monologo ir muzikinio takelio sinchroniškumą.

Priešingai nei videofilme TVARKA, akustiniame kūrinio IŠLIKIMAS sluoksnyje formuojamas ne grįžimas atgal, bet kelionė pirmyn – į ateitį. Jei videofilme TVARKA balsas, grįždamas atgal, tarsi save cituoja ir įtvirtina kūrinio idėją, tai videofilme IŠLIKIMAS balas prašosi būti išklausytu ir patvirtina, jog visada lieka kažkas neišsakyta, bet grindžiama gausiais ateities išsipildymo lūkesčiais. Balsas tampa ypač asmeniškąs, kai vizualiajame kūrinio sluoksnyje nuo bendrų miesto reprezentacijos kadro artėjama link privačios tarsi įasmenintos aplinkos: gyvenamųjų namų kvartalo, kiemo, prie būdos pririšto šuns. Tai, ką balsas pasakoja, yra ne tik nuolatos projektuojama į ateitį, bet ir pati ateitis personalizuojama. *Fenomenologinio balso efektas* yra

poetiškas, nes kūrinio IŠLIKIMAS akustiniame sluoksnyje atsiveria nostalgijos, melancholijos *žaismas*, kurį tik dar kartą sustiprina nuskurdinto peizažo beveiksmiai kadrai.

Užkadrinio balso dominavimas Inčiūraitės kūryboje pakartotinai lemia *subjekto* sampratos apmąstymą. Čia galima pasiremti Viktoru Mazinu (Виктор Мазин), kuris, svarstydamas apie *subjektą* Derrida teorijoje, konstatuoja:

Subjektas – tai mąstantis ir apmąstomas, kalbantis ir apkalbamas, veikiantis ir veikiamas žmogus. *Subjektas* visada socialus, jis priklauso kultūrai ir ideologijai, jis yra rašantis ir rašomas (Мазин, 2010, p. 6).

Taigi, Derrida *subjektas* visada yra *tekste*, o Inčiūraitės kūryboje - visuomet po *raštu-vaizdu* slypinčiame balse. Inčiūraitės *subjektas* irgi yra plačiajame bendrosios *kultūros tekste*. Videofilme IŠLIKIMAS plačioji kultūra nužymėta politiniu aktyvumu, tautos patirties svarstymais, autosavimonės ir tautos savimonės klausimais. Videofilme IŠLIKIMAS *subjektas* yra padalinamas į porą monologų, tačiau dėl vientisos temos plėtotės, kaip ir *polilogiškumas*, tampa vienu metu atsirandančiu ir yrančiu, nuolatos save cituojančiu *fenomenologinio balso efektu*.

Analizės apibendrinimas. Inčiūraitės videofilmuose balsas žymi *subjekto savyje* galimybę būti tik efektu. Keliais balsais plėtojami monologai tampa polilogu ir, priklausomai nuo to, ar balsuose išsakomos prasmės yra nuoseklios, ar konfrontuojančios, taip gali būti įsteigiamas arba trinamas *fenomenologinio balso efektas*. Jis steigiamas ir trinamas taip, kaip *subjektas savyje* yra uždaromas arba atidaromas. O *šmėkla*, kurios priklausomybei specialiai gali būti priskiriamas *fenomenologinio balso efektas*, beveik nepasirodo. Ji veikia kaip numanomas, kažkur esantis arba fragmentiškas *elementas*.

Nesinchronizuotas su *šmėkla* balsas sugestijuoja situaciją, kai *raštas-vaizdas* vartojamas be pakankamų *skaitymo-žiūrėjimo* įgūdžių. Taip išskirdama balsą Inčiūraitė net atsisako vaizdo, o visą pranešimą apie įgytas ir vertinamas patirtis perkelia į balso substanciją. Tačiau balso retorika, nebegalėdama tinkamai sinchronizuotis su *raštu-vaizdu* arba *šmėkla*, neleidžia pasiekti visiško *fenomenologinio balso efekto*. Tad Inčiūraitės videofilmuose nesinchronizuoti balsai – tai tik nuogas efekto, netekusio galios, demonstravimas.

Jei kūrinyje nėra demonstruojamas balso šaltinis arba balsas nėra identifikuojamas per atstumą, tai jis (balsas) yra (pri)artinamas prie savęs – žiūrovo. Tačiau *subjektas savyje* neįsteigiamas, jei balsas nesisinchronizuoja su *raštu-vaizdu* arba yra demonstruojamas be jokio *rašto-vaizdo*. Nesisinchronizavimo triumfu galima laikyti juodą ekraną, kuris kaip stichiškas *elementas* išskiria balsą tarytum turtingos patirties substanciją. Tad balsas pasirodo kaip reaktyvus

elementas po *elemento* (po juodo ekrano), o jo galimybė tapti efektu priklauso nuo to, ar žiūrovas šiam *elementui* leidžia būti stichišku ir kisti tarsi atomui. Iš už ekrano ataidintis ir asmeniškai į žiūrovą prabylantis balsas žymi nepasirodantįjį, bet stebintįjį *kitą*. Tad balsas kaip *kitas* niekada tinkamai nepažymi ir neįsteigia *subjekto savyje*. Jis taip pat netampa *fenomenologiniu balsu*. Jis tik veikia kaip prielaida efektui atsirasti.

2.4. Filmai-archyvai ir honto-ontologija videokūriniuose

2.4.1. Metafizinis Deimanto Narkevičiaus filmas-archyvas

Montažo ir archyvo ryšys. Montažo klausimas aktualus analizuojant *fizinį* ir *metafizinį filmą-archyvą*. Anot Laine's, montažas yra ekrano ir realybės ribas trinantis procesas (Laine, 2007, p. 41). Montažas lemia fikcijos ir tikrovės *skirsmą*, kuris varijuoja tarp žiūrovo ir ekrane sugestijuojamos patirties. Montažas kuriamas keliais etapais: 1) menininkas, *rašydamas-vaizduodamas*, diegia *skirsmą* tarp tikrovės ir realybės; 2) žiūrovas, trindamas *raštą-vaizdą*, trina menininko sukurtą *skirsmą*.

Antrąjį etapą galima grįsti montažo ir knygos skaitymo palyginimu. Skaitytojas patiria kūrinį, nemąstydamas apie raides, žodžius, sakinius ir skyrybą. Panašiai ir (kino)filmo žiūrovas – nemąsto apie kadrų seką, kompoziciją, autoriaus stilių ir t. t. Taip trinant *skirsmą*, tarp fikcijos ir tikrovės, nusitrina montažo, kaip aktualaus techninio proceso, reikšmė. Gibson'as mano, kad montažas sukuria erdvę, kurioje išgyvenamas tariamas judėjimas ir susitikimas su *šmėklomis* (žr. Gibson, 2001, p. 640). Stiprėjant žiūrovo ir *šmėklos* ryšiams, patiriama ir vizualiai sumodeliuota, ir numanoma tikrovė.

Nepasitikėdami ekrane diegiamais *logocentrinės* kūrybos tikrovės modeliais, videomenininkai dažnai vadovaujasi trimis montažo kryptimis: 1) montuoja nepaisydami *logocentrinės* vaizdavimo tradicijos; 2) montuoja į vieną *sistemą* jungdami priešingas montažo strategijas; 3) demonstruoja neužbaigtą montažo procesą kaip grubų kadrų sukabinimą, panaikinantį fikcijos įtaigą.

Montažas suvokiamas kaip vizualus *filmo-archyvo* sprendimas ir kaip *nevizualus montavimas*. *Nevizualaus montavimo* metu formuojamas ir verifikuojamas žiūrovo suvokimas bei

tikrovės pažinimas, įvyksta numanomas erdvėlaikio patyrimas⁶⁶. Toks montažas lemia konkuruojančių, *metafizinių archyvų* atsiradimą. Jie išnyra iš fizinės *filmo-archyvo* formos (toliau *fizinio archyvo*). Kuo daugiau *metafizinių archyvų*, tuo labiau plečiama kūrinio *polisemantika*.

Archyvo saugotojai. Narkevičiaus kūrinys HIS-STORY (JO ISTORIJA, 1998 m.; žr. iliustracijos, 15 pav.) – tai *metafizinis archyvas*. Pasakojimas konstruojamas dviejų žmonių pokalbio dėka, kai iš fragmentiškų prisiminimų formuojamas atminties apie Tėvą *archyvas*. Su *šmėklos* kūnu fragmentiškai sutampantys balsai – tai intencionalūs ir aktyvūs *metafizinio archyvo saugotojai*. Jie įkelia ir reguliuoja visus numanomas *metafizinius archyvus* ir įleidžia *šmėklas* (pvz., Tėvo *šmėklą* arba ją lydinčias *šmėklas*). (Video)filmo *saugotojai* suponuoja hipotezę, kad **kūrinyje autorius vykdo patirčių ir atminties perdėliojimą, perkainojimą ir įkėlimą į dabartį bei konstruoja savo viziją apie praeitį, kuri galbūt niekada neįvyko.**

Saugotojo funkcijos. Videofilme JO ISTORIJA, *saugotojų* funkcijas galima prilyginti restauratoriaus darbui. Sieninės tapybos restauratorius atidengia uždažytą arba pertapytą senovišką freską. Proceso metu pasirodo anksčiau neregėti kūrinio lopinėliai, o nebeatkuriami fragmentai nutapomi iš naujo. Panašiai elgiasi ir *saugotojai* – atveria Tėvo *archyvą*, o dominuojantis autoriaus balsas siūlo naują *archyvo* versiją. Vyksta *archyvo* verifikavimo procesas, kitų *archyvų* ir papildomų *šmėklų* įkėlimas, kuris leidžia išskirti tris *saugotojo* funkcijas: 1) montuotojo funkcija: įkelia kitą, *metafizinį archyvą*; 2) restauratoriaus funkcija: naujai parodo *metafizinį archyvą* arba tam tikras jo dalis; 3) interpretatoriaus funkcija: įleidžia kito, *metafizinio archyvo šmėklas*.

Saugotojai skatina dvejopą *metafizinio archyvo* vartojimą: 1) pritarti akivaizdžias prasmes ir pasiduoti *archyvo* galiai; 2) kritiškai vertinti *metafizinį archyvą*, t. y. siekti nepasirodančių praeities ir patirties *pėdsakų*, bandyti *archyvą* patirti plačiau, nei nurodoma kūriniu.

⁶⁶ *Nevizualaus montažo* samprata siejama su numanomu patyrimu, su *intervalu*, kuris praplečia montažo įtaką žiūrovo patyrimui ir suvokimui. Apie tai Milerius:

[...] montavimo procedūroje atsiranda pridėtinė prasmė, kurios nėra izoliuotai funkcionuojančiuose kadruose. [...] montaže esama tokio prasminio pertekliaus, kurio negalima suprasti žiūrint vien į siaurai suvokiamas technines procedūras (Milerius, 2013, p. 22). [...] Montažo procedūroje ne tik sukuriama „trečioji“ prasmė, bet ir aiškiai reglamentuojami skirtingi jos sukūrimo būdai (ten pat, p. 23). [...] procedūra, kur viena matai, o dar kita laikai nevizualizuotame, bet numanomame intervale, dabar atrodo elementari ir savaime suprantama [...] filmo peržiūros sąlyga. [...] numanoma intervalo terpė yra daug platesnė, nei tiesiogiai ekrane vizualizuoti kadrai. [...] dažnai savo kailiu patiria kiekvienas žiūrovas, supratęs, kad, pavyzdžiui, miglotos siužetinės sąrašgos išsprendžiamos – „taptų matomomis“ – tik numanomame filmo tęsinyje (ten pat, p. 27). [...] interpretuojant filmą, ne tik tarp kadro, bet ir pačiame kadre visuomet galima išskirti ne tik tai, kas matoma, bet ir *daugiau* nei yra tiesiog matoma – tam tikrą nematomą, bet numanomą kadro perteklių (ten pat, p. 28).

Archyvo skaitymas-žiūrėjimas. Kai Narkevičiaus videofilme JO ISTORIJA, *saugotojo* balsas supažindina su Tėvu, jam (*saugotojui*) galima arba pritarti, arba nepritarti. Nepritariant galima drąsiau įsivaizduoti Tėvo atvaizdą ir charakterį. Žiūrovas gali skverbtis giliau į kūrinį, atsisakyti numatytos *a priori per-skaitymo-žiūrėjimo* tvarkos ir taisyklių. Toks *metafizinio archyvo skaitymas-žiūrėjimas* artimas dekonstrukcijos praktikai. Jis ne visada pavyksta. Pvz., žiūrovui pasitelkus įprastą, vyraujančią, aiškų ir žinomą meninės kalbos *skaitymo-žiūrėjimo* metodą, visa tai, kas *metafiziniame archyve* yra neišreikšta, gali būti niekada ir nepatirta. Anot Mažeikio, *sistemos* dekonstrukcija – tai hegemoninės prasmės šalinimas, kuris atveria pasakojimo slėpinius ir nutylimus konfliktus (Mažeikis, 2013, p. 91). Kūriniai nutyli naujų prasmų įkėlimo galimybę, per kurias gali būti formuojami nauji, visiškai kitokie *metafiziniai archyvai* ir išskiriami visiškai kitokie gyvenamieji pasauliai⁶⁷. *Archyvo žaismas*, kuris gali atverti persipynusius, kintančius, įvairius (ne)meninės kalbos modelius ir jų *pėdsakus*, yra formuojamas, atsižvelgiant į *saugotojų* ir žiūrovo norą. Norai lemia žiūrovo gebėjimą patirti *archyvą* kaip savosios tikrovės atspindžių rinkinį. *Logocentrizmui* nepaklūstantis noras leidžia suvokti, interpretuoti ir diegti prasmę, kuri nenurodo į kūrinio *transcendenciją*.

Saugotojų ir mirties ryšys. Kūrinyje JO ISTORIJA *Saugotojai* reiškia ištikimybę *fiziniam archyvui*, kuriame jie veikia, arba *metafiziniam*, kurį įkelia. Kadangi tai, kas įkeliamas, nutiko praeityje, o ne dabartyje, todėl *metafizinis archyvas* labiau sietinas su mirtimi nei gyvenimu. Per Narkevičiaus figūrą įvaizdinamas *saugotojas* reiškia didesnę ištikimybę ne autoriui ar žiūrovui, o praeičiai. Jis bando užtikrinti, kad sklandus *archyvo* patyrimas įvyktų dabar. Tad pažymint ryšį su mirtimi, žodis *saugotojas* toliau rašomas užbraukiant (*saugotojas*).

Jei *saugotojas*, esantis kūrinyje, gali diegti *metafizinius archyvus*, tai ir stebintis kūrinį žiūrovas arba kritikas gali diegti savuosius patirties *archyvus*. Taip žiūrovas gali išbandyti *saugotojo* ryšį su mirtimi, o, gilindamas prasmes, suteikti naują gyvybę *metafiziniam archyvui* ir eliminuoti

⁶⁷ Kūrinio *per-skaitymą-žiūrėjimą*, papildomų prasmų diegimą, galimus skirtingus gyvenamuosius pasaulius aptaria Mažeikis remdamasis Derrida:

Derrida teigia, kad prasmė kyla iš ženklų skirtumo įveikties, iš abejonės ir apsisprendimo. neretai šias radikalias dvejones žmonės slepia po giliausiais principingumo imitacijos kodais, po ideologinio įsitikinimo skraistėmis, po tabu, represijų baimėmis [...] (Mažeikis, 2013, p. 143). Atsižvelgiant į [...] Derrida, galime klausti, ar gyvenamųjų pasaulių gali būti daug, ar jie yra alternatyvūs, ar susikertantys, persilenkiantys ir neturintys nieko bendro? Ar šiems pasauliams būdinga tokia pati istorija ir įvykio struktūra [...] ? (ten pat., p. 162). [...] estetika [o šio tyrimo atveju ir dekonstruktyvus meno patyrimas - R.V.] siekia ne klasifikuoti formas, o išplėtoti trajektorijas, geneologijas, net jei kartu prarandamas ir supratimas, net jei susiduriame su radikaliu suvokimu, prasmės perviršiu (ten pat. p.132).

mirties nuojautą. Todėl *metafizinis archyvas* nebūtinai objektyviai atspindi ir sugestijuoja tikrovės patyrimą.

Narkevičiaus videofilme *saugotojai* fragmentiškai dalinasi prisiminimais apie Tėvą. Jie sukuria netvirtą ryšį. Šis ryšys yra *atvirų durų*, per kurias įleidžiamos kitos *šmėklos* arba žiūrovas įkelia savo patirčių *archyvą*, atitikmuo

Archyvas ir trūkumo kompensacija. Narkevičiaus kūrinyje JO ISTORIJA *filma-archyvą* formuoja trys *saugotojai*: 1) pagrindinis *saugotojas* – autoriaus figūra, koordinuojanti pasakojimą apie Tėvą; 2) pritariantis *saugotojas* – moters figūra, dalyvaujanti verbaliniame ir neverbaliniame dialoge; 3) įsiterpiantis *saugotojas* – jaunuolio figūra, pasakojanti apie susapnuotą, mirusią Motiną.

Pirmieji du *saugotojai* dalyvauja dialoge, kompensuojančiame Tėvo trūkumą ir taip sukuriančiame *metafizinį* Tėvo *archyvą*. Vaizdo įrašas, kuriame jaunuolis atpasakoja sapną apie savo mirusią Motiną, aktualizuoja kompensaciją. Jaunuolis – tai įsiterpiantis *saugotojas*. Jis įkelia *metafizinį* Motinos *archyvą* ir kompensuoja Motinos trūkumą.

Kadangi Tėvo *archyvą* grindžia ekrane ilgiau pasirodantys du *saugotojai*, todėl jie atrodo labiau sulipę su savuoju *archyvu*, nei įsiterpęs *saugotojas*. Nors abu *metafiziniai archyvai* yra panašūs, tačiau dominuojantis Tėvo *archyvas* į antrą planą nustumia Motinos *archyvą* bei jo *saugotoją*. Taigi Motinos *archyvo* ir jo *saugotojo* atsiradimas priklauso nuo Tėvo *archyvo saugotojų*.

Tėvo šmėkla – kūrinio centras. Videofilmo JO ISTORIJA pradžioje *saugotojų* dialogas pažada Tėvo *šmėklos* pasirodymą. Pritariantis *saugotojas* išklauso autoriaus balsu reiškiamą informaciją ir skatina pasakojimą, jį papildo pritariantčia intonacija. *Archyvo saugotojai* įcentrina nepasirodančią Tėvo *šmėklą*, legitimuojančią kitą, panašiai aktyvų *centrą* – pagrindinį *saugotoją*. Tėvo *šmėklą* konstruoja klausimų ir improvizuotų atsakymų *žaismas*, o prisiminimų kartojimas, išskylantis kaip sąžinės raminimas, *atveria duris* į praeitį ir bando įleisti Tėvo *šmėklą*. Tačiau Tėvo pasirodymas atidedamas, nes, įsiterpus Motinos *archyvui*, atsiranda tarparchyvinis *skirmsas*. Vėliau šį *skirmsą* maskuoja kiti, du *saugotojai*, o vietoj Tėvo pasirodymo lieka *siūlė*, žyminti, kad *filmas-archyvas* yra fiktyvus ir tyčia sumontuotas.

Archyvo gylis ir paslaptis. Videofilme JO ISTORIJA *šmėkloms* ir balsams tikrumo suteikia ir prie žiūrovo *archyvą* artina natūralūs, užkadriniai gamtos garsai. Pagrindinis *saugotojas*, kaip ir Tėvas, nepriklauso dabarčiai. Prisimindami balsai įkelia numanomą Tėvo erdvėlaikį,

ženklina neregimų Tėvo ir Motinos *kriptų skliautus*. Todėl galima teigti: **kuo daugiau erdvėlaikių įkelia *saugotojai*, tuo gilesnis metafizinis archyvas.**

Tėvo pasirodymą žadantis dialogas formuoja paslaptį, kuri lieka neįminta, nes panoraminiu, ilgai trunkančiu pabaigos kadru stabdomas *archyvo* gilinimas ir nutraukiamas pažadas. Panoraminis, aplinką lėtai apžvelgiantis kadras kontrastuoja vyraujantiems, stacionariems kadrams. Pabaigos kadras – tai *archyvo* apžvalgos sugestija; tai *saugotojų* erdvės, vizualios *kriptos skliauto*, parodymas ir epilogas, uždarantis *kriptą*.

Videofilme JO ISTORIJA naratyvo konstrukcija įgalina prasių nutylėjimą. Naratyvą lemia tarp kalbos ir pasaulio atsiradęs *skirmsas*. Narkevičiaus videofilme *skirmsas* įvaizdinamas ir jungiamas į visumą. Taip autorius parodo, kad prasmės nėra fiksuotos ir *a priori* duotos. Anot Elsaesser'io ir Hagener, prasmė nestabili, nes ją išjudina pats *signifikacijos* procesas, kuris kyla iš vizualių ir nevizualių kūrinio sluoksnių (žr. Elsaesser, Hagener, 2010, p. 45–46). Tai prasmė Narkevičiaus videofilme nėra aiški, lengvai pastebima. Ji nutylima kaip paslaptis. Jos, kaip paslapties, siekia žiūrovas.

Daugiasluoksniai archyvai. Kitas Narkevičiaus videofilmas APLANKANT SOLIARĮ (2007 m.; žr. iliustracijos, 16 pav.) sukurtas iš redukuotų Andrėjaus Tarkovskio (Андрей Арсеньевич Тарковский) kino filmo SOLIARIS (СОЛЯРИС, 1972 m.) *pėdsakų*. Abiejuose kūrinuose (Tarkovskio ir Narkevičiaus) pagrindinį vaidmenį atlieka Donatas Banionis. Aktoriaus balsas ir kūnas kuria pagrindinį ir vienintelį *archyvo saugotoją*.

Videofilmas APLANKANT SOLIARĮ dvilypis: viena vertus, primena aplinką bei siužetą, vaizduojamą Tarkovskio šedevre, antra vertus, vizualinis sprendimas nėra identiškas. Narkevičiaus kūrinys verčia abejoti tiek *archyvu*, kaip tiesos buveine, tiek jo *saugotoju*, kaip teisingai besielgiančiu.

Archyvo saugotojas yra sulipęs ne su vienu, bet su penkiais *archyvais*: 1) *metafizinis-planetos-Soliaris-archyvas*: aktoriaus balsas apibūdina planetą Soliaris, kuri aiškiai nėra parodoma; 2) *fizinis-Soliaris-filmo-archyvas*: aktoriaus balsu supažindinama su Banionio patirtimi, įgyta filmuojant Tarkovskio filmą; šis *archyvas* yra fizinis, nes Narkevičius kartoja Tarkovskio filmavimo manierą, kadru komponavimą ir sujungimą bei pasiskolina žinomo aktoriaus figūrą ir išplėtoja jo (aktoriaus) vaidmenį; 3) *metafizinis-Soliaris-romano-archyvas*: Narkevičiaus kūrinys ir Banionio figūra nurodo į Stanisław'o Lem'o romaną (1961 m.), pagal kurį sukurtas Tarkovskio filmas. Tad Narkevičiaus videofilme veikia neįvaizdinti romano *pėdsakai*; 4) *fizinis-Soliaris-foto-archyvas*: planetos vaizdą ekrane keičia Mikalojaus Konstantino Čiurlionio fotografijų reprodukcijos;

nuotraukos kompensuoja neįvaizdintą *metafizinį-Soliario-planetos-archyvą* ir *metafizinį-Soliario-romano-archyvą*; 5) *Mmetafizinis-Čiurlionio-archyvas*: Čiurlionio fotografijos yra ir menininko vizualaus patyrimo *pėdsakai*, todėl per fotografijas nurodoma į Čiurlionį kaip *archyvą*.

Visus penkis *archyvus* jungia ir koordinuoja vienas *saugotojas*: aktorius Banionis figūra ir balsas. *Saugotojas* yra atgabentas iš *fizinio-Soliario-filmo-archyvo*. Jis įkelia *archyvą* iš kurio yra kilęs, o kartu įkelia ir *metafizinį-Soliario-romaną-archyvą*. *Soliario-foto-archyvas* parodo, kad nepasirodantis *metafizinis archyvas* gali būti kompensuojamas *fiziniu*.

Dvilypis *saugotojas*. Videofilmas APLANKANT SOLIARĮ provokuoja kelis klausimus. Ar abiejuose – Tarkovskio ir Narkevičiaus – kūrinuose Banionis vaidina personažą? Ar Narkevičiaus videofilme jis vaidina save-aktorių, kuris sukūrė vaidmenį Tarkovskio filme? Galimi du atsakymai: 1) Banionis, vaidindamas personažą, atlieka *archyvo saugotojo* vaidmenį ir demonstruoja ištikimybę mirusiam laikui, erdvei ir įvykiui; 2) Banionis, vaidindamas save, į kūrinį pirmiausiai įkelia save kaip *metafizinį archyvą*, o tik vėliau filmą ir planetą.

Manytina, kad *saugotojas* labiausiai sulimpa su *metafiziniu-Banionio-archyvu*, o akcentuojama patirtis – tai prisiminimai apie aktorius darbą ir patyrimus, nutikusius Tarkovskio filmavimo aikštelėje.

Tiek pirmame, tiek antrame atsakyme pagrindinis *saugotojas* išskiriamas kaip aktyvus *elementas*, neva prisiimantis asmenišką atsakomybę už savo balsą ir kūną. Tad videofilimą APLANKANT SOLIARĮ galima apibūdinti dvejopai: pirma – kaip tam tikrą kūrybinį, stilistinį dialogą su Tarkovskio kūrinio, antra – kaip kito *filmo-archyvo* perkonstravimą arba jo stiliaus interpretavimą.

Žinojimą apie *Fizinio-Soliario-filmo-archyvo* struktūrą ir būtinybę išsaugoti *metafizinį-Soliario-planetos-archyvą* autorius demonstruoja, pasitelkdamas kadro kompoziciją, vaizdo kameros greitį ir ritmą, ilgus ir mažaveiksnius kadrus. Kūrinyje mąstanti planeta – tai mąstančio ir savo struktūrą reguliuojančio *archyvo* sugestija. *Archyvas* nei geras nei blogas. Jis tik reaguoja į *saugotojo* ir *šmėklų* intencijas, atspindi patirtis, leidžia *atverti duris* į savo praeitį ir iš jos įleisti nutylėtas, numanomas, kitas *šmėklas*.

Archyvo centrai. Videofilme APLANKANT SOLIARĮ pasirodo bebalsė autoriaus *šmėkla*, kuri siūlo tyrinėti arba sunaikinti *metafizinį-planetos-Soliaris-archyvą*. Kyla tarparchyvinis konfliktas, įprasminantis *saugotojo* funkciją. *Saugotojas* priešinasi destruktiviam aktui ir tampa aktyviu kūrinio centru. Kūrinio *sistemą* lemia trys aktyvūs *centrai* ir tarp jų įsivyravę ryšiai bei konfliktai: 1) *saugotojas* – pagrindinis, aktyvus kūrinio *centras*, į vieną visumą sujungiantis visus

archyvus; 2) autoriaus *šmėkla* – mažiau aktyvus *centras*, veikiantis *fizinio filmo-archyvo* lygmenyje; 3) *metafizinis-planetos-Soliaris-archyvas* – efemeriškas, tarp skirtingų *archyvų* slankiojantis *centras*.

Paskutinis išskirtas *archyvas-centras* skatina Banionio figūrą prisiimti *saugotojo* funkciją, tapti *archyvo* šeimininku ir aktyviausiu *centru*, užtikrinti visų *archyvų* išlikimą, įleisti kitas, net autoriaus, *šmėklas*.

Bebalsė *šmėkla*. Videofilme APLANKANT SOLIARĮ galingiausias yra *saugotojas*. Už jį mažiau galinga – antraplanė, bebalsė autoriaus *šmėkla*. Balso eliminavimas naikina *šmėklos* galią, o balso vietą užima titrai. Tai sąmoningas grįžimas į raštą iki vaizdo, tai akustinių ir oraliųjų kalbos procesų (garso klausymas ir žodžio tarimas) perkėlimas į žiūrovo patirčių ir kūrybos lauką. T. y. žiūrovas, *skaitydamas-žiūrėdamas* titrus, gali įgarsinti mintis savo vidiniu balsu. Balso ir *šmėklos* atskyrimas rodo: 1) titrai balsą koduoja; 2) akivaizdus balso trūkumas – tai balso svarbos demonstracija; 3) *šmėkla* ir balsas yra skirtingi, autonominiai *elementai*; 4) *šmėklos* ir balso desinchronizacija ryškina kūrinio fiktyvumą.

Fiziniam archyve aktyviau veikia prognozuojami *pėdsakai*, o *metafiziniam* – neprognozuojami, sugestijuojantys ne visada konkrečias patirtis. *Metafizinis archyvas* panašus į mįslę, formuojamą *šmėklų* ir balso *žaismo*. Žiūrovas trina fizinio *archyvo* reikšmę, diegia savo patirties *pėdsakus* arba reginį lygina su savo patirtimi. Jis įmina mįslę ir siekia kūrinį užbaigti kaip vientisą *archyvą*.

Medijų *pėdsakai*. *Filmas-archyvas* dekonstruoja Čiurlionio fotografiją ir jai suteikia naują prasmę. Nuotraukos tampa nuorodomis į Tarkovskio filme įvaizdintą planetą. Viena vertus, Čiurlionio fotografijos lydi akustiškai arba titrais reiškiamas mintis, ryškina pauzes ir nutylėjimus. Antra vertus, nuotraukos teikia formą *metafiziniam-planetos-Soliaris-archyvui* ir stiprina *saugotojo* poziciją. Nuotraukos atlieka medijų *gydančiojo* arba *nuodijančio pėdsako* funkciją: 1) nuotraukos gydo *metafizinį-planetos-Soliaris-archyvą*; 2) nuotraukos nuodija *metafizinį-Čiurlionio-archyvą*.

Nors *filme-archyve* nuotraukos atitrūksta nuo Čiurlionio patirties, tačiau žiūrovo/kritiko žinojimas apie jų kilmę kompensuoja labiausiai redukuotą ir mažiausiai numanomą *metafizinį-Čiurlionio-archyvą*. Nuotraukos pavergiamos iškraipymo procesui, kurį Mažeikis įvardija postmodernios kultūros dalimi. Postmodernizme iškraipymas – tai tikslinis citavimas (Mažeikis, 2006, p. 11–16). Tad Narkevičiaus videofilme nuotraukos nebeveikia kaip vizualus Čiurlionio patirties ar tam tikrų, praeityje išgyventų vietų atvaizdavimas (šiuo atveju citavimas).

Analizės apibendrinimas. Narkevičiaus kūrinių – JO ISTORIJA ir APLANKANT SOLIARĮ – analizė rodo, kad forma lemia *metafizinių archyvų* atsiradimą. *Metafizinis archyvas* gilinamas per *nevizualų montažą*. Skirsmas tarp realybės ir fikcijos ryškėja arba maskuojasi. Formuojamas menamas judėjimas *archyvu* ir tariamas bendravimas su *šmėklomis*. Dekonstruojant montažo procesą, menininkai tikrina *metafizinio archyvo* galią ir kvestionuoja žiūrovo suvokimą.

Metafiziniai archyvai – tai prisiminimų ir patirčių rinkiniai, kur *šmėklos* ir *balso sinchronizacija* tampa aktyviu *saugotoju*, įkeliančiu ir reguliuojančiu kitus, *metafizinius archyvus*. *Saugotojas* – aktyviausias kūrinio *centras*. Jis demonstruoja ištikimybę mirusiai (įvykusiai) praeičiai ir atminčiai, užtikrina dabarties tuštumos pripildymą *metafiziniu archyvu*, lemia kitų *saugotojų* ir *archyvų* atsiradimą bei tarparchyvinius ryšius, skatina žiūrovą diegti savo patirties *archyvus*, žymi nepasirodančių *šmėklų* trūkumą. *Metafizinis archyvas* – tai neišsemiama patirties ir atminties substancija, kurią stiprina arba menkina *gydantys* arba *nuodijantys medijų pėdsakai*.

Narkevičiaus kūriniuose veikianti autoriaus figūra dažnai tampa *saugotoju*. Ji įkelia kitas patirtis, įleidžia *šmėklas*, lemia *šmėklos* ir šeimininko konfliktą dėl dominuojančios pozicijos. Tačiau ši pozicija nėra pati save steigianti. Ją dažniausiai lemia nepasirodantis, efemeriškas *metafizinis archyvas*, kuris tampa viso *filmo-archyvo* veikimo garantu.

2.4.2. Fizinis Rudolfo Levulio filmas-archyvas

Fizinio archyvo forma. Rudolfo Levulio videofilmai – tai dokumentiniai, daugiasluoksniai, vizualūs *fiziniai archyvai*. Jiems būdinga: koliažinė forma, skirtingos estetiškos kokybės kadrų deriniai, plati techninė skalė (nuo namų kino iki reklaminio „video“), skirtingo montažo taikymas.

Levulio kūrinius galima analizuoti dviem būdais: 1) pagal struktūrą – kaip ir kokiais būdais dėliojami *filmo-archyvo* dėmenys (skirtingi vaizdo ir garso įrašai), kaip klostosi ir tarpusavyje jungiasi epizodai; 2) pagal funkciją – kieno balsu, kas ir kaip yra pasakojama, kaip nusakomas ryšys tarp *fizinio archyvo* sluoksnių ir to, kuris pretenduoja į *fenomenologinio balso* statusą arba pasirodo kaip *šmėkla*.

Levulio videofilme VIENAS, DU, TRYNS (2007 m.; žr. iliustracijos, 17 pav.) skirtingais garso ir vaizdo įrašais perteikiama Lietuvoje vykusios „Dainų šventės“ renginių įvairovė. Vaizdo įrašai – tai dokumentinė medžiaga, pristatanti šokėjų ir dainininkų viešus pasirodymus bei

repeticijas. Autorius pastebi, kad visuose epizoduose bando išlaikyti vienodą tempo-ritmą. „Dainų šventė“ rodoma iš žiūrovo ir dalyvio pozicijų (Levulis, 2010).

Panašiai sukurtas ir videofilmas LT TAPATYBĖ (2008 m.; žr. iliustracijos, 18 pav.). Dokumentuojama ir kūrybiškai reprezentuojama 2007 m. LR Seime surengta šventė „LT tapatybė“. Autorius savo interneto svetainėje apie renginį teigia:

[...] pagrindinis tikslas – pagerbti labiausiai Lietuvą garsinusius asmenis bei organizacijas, skatinti ir aktyvinti teigiamą valstybės įvaizdžio formavimą. Apdovanojimais taip pat siekiama ieškoti pasauliui suprantamų Lietuvos identiteto išraiškų, skatinti aktyvų Lietuvos pristatymą įvairiose veiklos srityse bei plėtoti šio pristatymo galimybes (žr. ten pat).

Kaip ir anksčiau minėtame kūrinyje (VIENAS, DU, TRYŠ), taip ir LT TAPATYBĖJE ne visada akcentuojama filmuojamų personažų svarba, o diktoriaus balsas jungia epizodus. Renginio struktūra sąlygoja medžiagos komponavimą. Videofilmo VIENAS, DU, TRYŠ struktūrai daro įtaką teminiai renginiai, repeticijos, prologo ir komentavimo funkciją atliekantis diktoriaus balsas. Videofilmo LT TAPATYBĖ formai daro įtaką renginio nominantų pristatymas, nominacijų išskyrimas iš viso videofilmo audinio ir apdovanojimas, automatinės vaizdo dėžutės įrašai (linkėjimai Lietuvai). Galima išskirti penkias videofilmuose naudojamas medžiagos grupes: 1) renginio kadrai – epizodai nufilmuoti iki ir po renginio; 2) renginio dalyvių ir žiūrovų linkėjimai įamžinti specialia, automatine vaizdo įrašymo dėžute; filmavimo kokybė artima neprofesionaliam namų filmui; 3) specialiai sukurti ir ypač estetiški, reklamai būdingi epizodai arba diktoriaus vaizdas ir balsas; 4) vyrauja artimos ir vidutiniškos, kiek rečiau panoraminės kadrų kompozicijos.

Koliažinis montažas. Levulio videofilmų montažas atitinka koliažo principą, nusakomą penkiais punktais: 1) į vieną videofilmo *sistemą* jungiami iškadruoti ir trukčiojantys, stacionarūs ir/ arba vaizdo artinimo/tolinimo kadrai; 2) kadrų įvairovė gausi, konfrontuojanti ir akivaizdžiai orientuota į efektą, tačiau joks specialus efektas arba tarpkadrinis sujungimas nėra panaudotas; 3) eksperimentinis garso iškarpymas (iškadravimas) formuoja ne tik naują muzikinio kūrinio arba natūralaus garso ritmą, bet ir lemia *rašto-vaizdo* ritmo-tempą; 4) garso ir vaizdo pagreitinimai naudojami vietoj montažo; 5) estetiški kinų arba videoreklamą atitinkantys epizodai, konfrontuoja su tariamai nekokybišku namų kino *raštu-vaizdu* ir išryškina kūrinio formos *skirsmą*.

Levulio *fizinis archyvas* neturi vienalytės formos ir aiškiai griežtos struktūros. Čia *archyvas* – tai meninės praktikos demonstravimas, atitinkantis Derrida grindžiamą permanentinės dekonstrukcijos idėją.

Nevizualus raštas-vaizdas ir koliažas. *Raštui-vaizdui* susidūrus su individualia žiūrovo atmintimi, kuriamas naujas, žiūrovui artimas tikrovės atvaizdas. Jis įsiterpia tarp žiūrovo autentiškos atminties ir fiktyvaus tikrovės atvaizdo. Tai įsivaizduojamas *raštas-vaizdas*, tai žiūrovo audiovizualaus patyrimo ir įsivaizdavimo sintezė, kuri tarytum užima *skirmsmo*, pasirodančio tarp tikrovės ir fikcijos, vietą.

Fizinio archyvo, kaip koliažo suvokimas žymi šiuolaikiško vartotojo lauką. Anot Elenos Ermakovos, šis suvokimas labiausiai formuojamas dalyvaujant interneto erdvėje ir žiūrint muzikinius vaizdo klipus. Vystosi imlumas informacijai, gebėjimas vienu metu apdoroti ištus (dažniausiai vizualios) informacijos blokus (reklamos, televizijos ir interneto produktus) (Ермакова, 2013, p. 66). Nemaskuotas, kapotas Levulio montažas, drąsiai atskiriami/jungiami skirtingo turinio kadrai nurodo į skirtingų *filmų-archyvų* formas. Todėl Levulio *archyvas* gali atrodyti kaip chaosas. Šiuo atveju teigtina: **Levulio fizinis archyvas demonstruoja rašymo-vaizdavimo procesą, intencionaliai išbando matymo bei nusistebėjimo galimybę, braunasi žiūrovo patirties link ir ją dirgina.**

Žvilgsnis – archyvo centras. Levulio *fizinis archyvas* žiūrovui suteikia visapusiškos erdvės, įvykio, *šmėklos* apžiūrėjimo efektą. Epizodiškai įmontuotais ir vienu metu rodomais ekranais, autorius kuria daugiasluoksnių, persidengiančio (intervizualaus, interikoniško) *archyvo* įspūdį, artimą Derrida *teksto tekste* idėjai. Skirtingais kadrais ir vaizdo persukimais, autorius specialiai išblaško vizualius akcentus, o išskirti kadrai kartojami serijomis, nusakančiomis žvilgsnio poziciją. Taip sureikšminamas žiūrėjimo procesas ir sukuriamas daugiakryptis žvilgsnis. **Žvilgsnis – tai archyvo centras ir visapusiškos apžiūros prielaida.** Atpažįstamo diktoriaus – Juozo Šalkausko – balsas ir kūnas (toliau *saugotojas*) koordinuoja žvilgsnį ir visapusiškos apžiūros efektą bei įleidžia *šmėklas*.

Liečiantis žvilgsnis. Levulis kuria asmeniškai *liečiantį žvilgsnį*. Tai žiūrėjimo savo (žiūrovo) akimis imitacija. Ją lemia laisvas ir nepriklausomas kameros darbas, operatyviai keičiama kameros pozicija, staigūs ir netradiciški rakursai, šokinėjantis montažas⁶⁸. Į kūrinį, tarsi iš tikrovės

⁶⁸ Levulio videofilmų tyrime aptariamas žiūrėjimas į tikrovę kaip savo akimis, gali būti įvardijamas ir kaip *žiūrėjimas per žvilgsnio išorę*. Aktualus artimas planas, įsameninimą sugestijuojantys vaizdai (plačiau žr. Venckus, 2012). Tai byloja ankstyvosios Andre Bazin'o, Sergejaus Eizenšteino (Сергей М. Эйзенштейн), Rudolf'o Arnheim'o teorijos, kur ekranas yra ideologijos instrumentas (žr. ten pat; Elsaesser, Hagener, 2010, p. 55–57). Aktualus Bela Balazs'o stambaus plano kadras, kuriame akcentuojamas žvilgsnis, gebantis žiūrovą psichologiškai įtraukti į filmo realybę (žr. Carter, Livingstone, 2007, p. 91–108). *Žiūrėjimas per žvilgsnio išorę* yra nesąmoningas. Jis išskiriamas ne kaip kolektyvinė sąmonė, bet kaip kažkas, kas nėra individualizuota (kaip gyvenimo erdvė, kurioje nėra skirtumo tarp technikos ir gamtos arba – tarp gamybos ir vartojimo). Išorė suvokiama, kaip įsivaizduojama visuma, kurioje veikia daug skirtingų *rašto-vaizdo* transliacijų.

anapus ekrano, pernešamos emocijos, o per subjektyvią ir neva autentišką *archyvo* apžiūrą, žiūrovas niekada nebūna savimi.

Subjektyviam žvilgsniui priešinami taisyklingo, panoraminio, stabilaus artinimo/tolinimo kadrai, neva įterpiantys vieningą erdvę. Nors *saugotojas* (diktorius balsas ir/arba figūra) bando įdiegti objektyvumą, tačiau dominuojanti asmeninio žvilgsnio imitacija jį (objektyvumą) nustumia į periferiją. Autorius elgiasi panašiai kaip ir Derrida – išskiria ir privilegijuoja tai, kas labiau veikia opozicijoje.

Diktorius balsas. Videofilmuose – VIENAS, DU, TRYS ir LT TAPATYBĖ – diktorius, kaip pagrindinis *saugotojas*, išskiriamas šviesioje, sterilioje, studijinėje aplinkoje. Jo balsas švelnina konfrontuojančius, skirtinga technika filmuotus kadrus, valdo kontrastingą naratyvą, per vientisą intonaciją siekia *fenomenologinio balso*. Įgarsinti komentarai apjungia dokumentinę medžiagą, visapusiškai pristato ir nusako šventės atmosferą, apibūdina tarp renginio dalyvių ir žiūrovų tvyrančias nuotaikas. Diktorius intonacijai antrinantis fono garsai žymi priklausomybę jam (diktoriui – *saugotojui*).

Galima konstatuoti: diktorius balsas komentuoja ir diegia prasmes, lyg autorius reguliuoja kūrinio *sistemą*, per intonaciją ryškina *rašto-vaizdo* ritmą, apjungia prieštarigus, nesistemingus kadrus, netikėtus ir kontrastuojančius *šmėklų* pasirodymus. Taip **balsas diegdamas nuoseklumą ir vientisumą siekia valdyt *fiziniam archyve* įsigalėjusį akustinį ir vizualų chaosą. Videofilmai VIENAS, DU, TRYS ir LT TAPATYBĖ – tai tarpinė *archyvo* pozicija, tai realybės dokumentas ir kūrybiškai atraktyvus dokumento klastojimas.**

Reprezentacija ir tapatumas. Levulio kūrinys PAŽINTYS (2003 m. žr. iliustracijos, 19 pav.) – tai *fizinis foto archyvas*, sudarytas iš pažinčių portaluose publikuojamų portretų. Portretus lydi turinį atitinkantys, specifiniai, šmaikštūs balsai, kurie imituoja regimos *šmėklos* patirtį. Monologai seksualiai angažuoti. Derinamas netaisyklingas lietuvių, rusų, anglų, lenkų ir vokiečių kalbos tarimas. Vyraujantis žargonas paryškina ironišką pseudoreprezentaciją.

Vaizduojamos tikrovės atžvilgiu *Fizinis foto archyvas* nesiekia didesnio objektyvumo. Jo ironija nukreipta vyraujančių reprezentacijų ir *logoso* link. Levulis „tyčiojasi“ iš *logocentrinės* reprezentacinių atvaizdų pozicijos ir bando nuo jų atsiplešti. Ironija, kaip *skirsmas* slankioja tarp realaus žmogaus atvaizdo ir nerealaus monologo.

Fizinis foto archyvas – tai internetinės komunikacijos demonstravimas, tai stereotipinių internetinių pažinčių ironiškas katalogavimas. Ironizuojamos patirtys atsiveria tarp balso, kuriančio *šmėklos* judėjimą, ir tarp sustingusio atvaizdo, rodančio, kad dinamiškos *šmėklos* ekrane nėra.

Šmėkla labiau reiškiama ne per atvaizdą, bet per svetimą, anonimišką ir nesinchronizuotą balsą. Taip formuojamas anonimiškos tapatybės atvaizdas, labiau nureikšmina *šmėklos* tariamą kūną ir jo raišką. *Archyvo šmėklos* yra pačios sau netapačios. Netapatumą galima reikšti grafiškai užbraukiant: *ne-esanti-šmėkla* arba *ne-tapati-šmėkla*.

Rašant *ne-tapati-šmėkla* pažymimas nestabilus, neapčiuopiamas, nuolat konstruojamas tapatumas. Agnė Narušytė, svarstydamą tapatumo klausimą, komentuoja Derrida, kurio filosofijoje stabili tapatybė yra negalima, o tikras yra tik migruojantis *skirmsas*. Neuždara tapatybė suvokiama per laiką, todėl tapatumas laike yra labai problemiškas (Narušytė, 2011, p.157). Papildant Narušytę ir antrinant Derrida teigtina, kad **tapatumas konstruojamas ne tik per laiką, bet ir per laike pasirodančias šmėklas**.

Levulio PAŽINTYS – tai kūrybiškas tapatybės žaismas. *Fizinis foto archyvas* įkelia *ne-esančią-šmėklą*, jei suteikia formą ir demonstruoja, kad bet kuri *šmėkla*, kurios yra vaikomasi internetinės komunikacijos metu, tai tik efemeriškas vyraujančių tapatybių rinkinys. Tad kaip *šmėkla* yra nei gyva nei mirusi, taip ir tapatumas nei gyvas nei miręs. Nesantį tapatumą galima žymėti išbraukiant vidurinį žodį (*ne-esanti-šmėkla*), o esantį – šoninius (*ne-esanti-šmėkla*). Pirmuoju atveju lieka aktyvi *nešmėkla*, o antruoju – *esantis*. Tapatumas migruoja tarp *nešmėklos* (žiūrovo) ir *esančio* (kito).

Fiktyvus archyvas. Levulio ir Giedrės Žičkytės videofilmas EUROPE (EUROPA, 2006 m.; žr. iliustracijos, 20 pav.) – tai fiktyvios dokumentikos pavyzdys. Kūrinys sudarytas iš persipynusių vaidybos, režisūros ir panašių *pėdsakų*. Autorius savo interneto svetainėje apie kūrinį teigia:

[...] Jonavos rajone galima rasti Londoną, Paryžių, Veneciją ir Šveicariją. Trumpo metražo filmas kvestionuoja europietiškus ženklus Europos kaime (Levulis, 2010).

Žiūrėdamas į vaizdo kamerą kaimiško peizažo fone, vietos gyventojas skaito turistams skirtą informaciją. Vyrauja nenuoseklus kameros darbas, judama pagal stacionarią arba aplinkoje kintančią *objekto/subjekto* padėtį, o dėmesio *centre* – filmuojamas personažas. Dauguma kadru yra vienodo plano, kompozicinės struktūros ir kameros judesio. Kūrinio fiktyvumą pabrėžia visi filmuojami asmenys, atstovaujantys realią ir fiktyvią tikrovę. *Archyvo* klastotė žymi: 1) nerišlus teksto skaitymas iš lapelių; 2) kadro kompozicijose regimos apšvietimo lempos; 3) personažų skaitomas tekstas, sugestijuojantis videofilmo kūrimo virtuvę.

Tekstu veikėjai priima *archyvą* kaip žaidimą ir dalyvauja jame kaip avantiūroje ir nuotaikingoje atrakcijoje. Kuria neegzistuojančią tikrovę, Levulis rodo, kad *fizinis archyvas* – tai

specifinė arena, kur galima klastoti arba išgalvoti istoriją, atsiriboti nuo įprastos, tikrovę nusakančios, laiko kaitos, susikurti niekada neegzistavusios aplinkos atvaizdą. Šiuo atveju atvaizdas neatvaizduoja dokumentinės tikrovės. Jis atvaizduoja tik pats save ir yra panašus į Jampolskio įvardintą „mimo mimavimą“ („[...] mimas mimuoja. Jis nėra imitatorius, jis mimuoja imitaciją“; žr. Jampolskij, 2011, p. 204). Fiktyvus *archyvas* tarsi „mąsto“ savarankiškai, kaip „smegenys“ generuoja atvaizdą. *Archyvas* koordinuoja atvaizdų tėkmę pagal savojo, vidinio laiko ir erdvės kaitą. Atvaizdai verifikuoja suvokėjo žinojimą apie tikrovę. Atvaizdai padiktuoti tam tikrų vardų ir žinojimo apie jų kilmės vietą bei vietos ryšius su kitomis vietomis. *Archyvas* nepaklūsta *logocentriniam* vaizdavimui, įtaigiai diegiančiam fikciją. **Būdamas ištikimas tik savo vidaus erdvėlaikio kaitai, *archyvas* nesiekia, kad žiūrovas juo patikėtų, kaip autentišku tikrovės atvaizdu. Todėl fikcija akivaizdžiai pasirodo *logoso* apšvietoje.**

Analizės apibendrinimas. Levulio *filmams-archyvams* būdinga: 1) *rašymo-vaizdavimo* demonstravimas; 2) kitų fizinių archyvų įkėlimas; 3) vizualios ir akustinės medžiagos *skirsmas*; 4) visapusiško ir asmeniško apžiūrėjimo efektas, steigiantis žiūrovo žvilgsnį *archyvo centru*; 5) diktoriaus balsas komentuojantis prasmes, apjungiantis skirtingus *elementus*, kitus garsus pavergiantis kaip *lydinčiuosius pėdsakus*.

Levulis sudarydamas autentiškos tikrovės apžiūrėjimo įspūdį praplečia žiūrovo patirtį, kuri įspraudžiama į efemeršką *raštą-vaizdą*. *Raštas-vaizdas* įsiterpia tarp žiūrovo ir fiktyvaus atvaizdo. *Fizinis-archyvas* tyčiojasi iš pasaulio reprezentacijų ir apeina *logosą*. Ironija kaip *skirsmas* migruoja tarp realios dokumentinės ir fiktyvios tikrovės atvaizdų. Ironija išryškina *šmėklos* nefiksuotą (ne)tapatybę. Save atvaizduojantis atvaizdas tyčiojasi iš to, kuris neegzistuoja, kurio vaikomasi kaip autentiško.

2.4.3. Šmėklų žaismas Deimanto Narkevičiaus videofilmuose

Šmėklų konfliktas. Narkevičiaus videofilme KAIMIETIS (2002 m.; žr. iliustracijos, 21 pav.), emocingu balsu sukuriama dvi *šmėklos* ir kūrinys padalinamas į dvi dalis. Pirmoje dalyje Mindaugo Lukošaičio balsu kuriama vyriška *šmėkla*. Pasakojama, kaip buvo kuriama generolo Jono Žemaičio biustas. Ekspresyvus balso įrašas yra susijęs su šaltiniu – konkrečiu asmeniu. Skulptūra parodoma statiškame pirmajame, *centrinės* kompozicijos kadre. Vėliau kadras keičiamas į animuotą sinchroniškai su balsu vaizduojamą kalbančiojo veidą. Antroje dalyje nepasirodanti *šmėkla* kuriama Vitos Vilimaitės balsu, kuriuo pasakojama apie meilės patirtis. Naratyvas

stiprinamas miesto vaizdais. Žymėdami skirtingas patirtis ir asmenybes, emocingos intonacijos balsai siaurina *skirmsą* tarp fikcijos ir tikrovės bei plečia *skirmsą* tarp vizualios ir neregimos *šmėklos*.

Nors akustiškai demonstruojamų patirčių vertė panaši, tačiau vizualia *šmėkla* (Lukošaičio atvaizdu), sinchronizuotu balsui, siekiama užgožti moters balsu pasakojamą patirtį. Kūrinio pabaigoje siekis dingsta, o moters pasakojimas baigiamas tematiškai tinkančiu muzikos įrašu. Taip Vilimaitės balsas išsivaduoja iš balsų kovos. Muzika sustiprinamas triumfuojančio balso nepriklausomumas, reziumuojamas *šmėklų žaismas*, skelbiama kūrinio pabaiga (uždaroma *kripta*). Tad vyro balsu siekiama labiau racionalizuoti kūrybą, o moters – akcentuojant jausminę patirtį, leisti atsirasti *liečiančiam žvilgsniui*.

Animuotas *šmėklos* kūnas. Videofilme KAIMIETIS animuotas Lukošaičio atvaizdas yra mažiau nei filmuotoje medžiagoje susijęs su tikru Lukošaičiu. Kuo mažiau kūno atvaizdas tikroviškas, tuo labiau jam galima suteikti naują, net sufantazuotą prasmę. Tad kūnas žymi prasmės nebuvimą, o jei suteikiama kita prasmė, tuomet ja suformuojama kito *kultūros teksto šmėkla*.

Sukuriamos prasmės ir patirties idėja, artima Derrida įžvalgoms MARX'Ų ŠMĖKLŲ knygoje, kur *šmėkla* nusakoma kaip ramybės neduodanti idėja, koncepcija, mintis, išgyvenimas ir pan. (žr. Деррида, 2006b, p. 171–184). Intencionalų prasmės ir patirties sukūrimą komentuoja Mažeikis:

Sekdami Derrida ir jo fanais galime kalbėti apie patirties *šmėklas* [...]. Patirties *šmėklos* yra nevalingas skaitymo, suvokimo efektas, leidžiantis prikelti svetimus, dar objektyvius, veidus, balsus, įvykius. Pavyzdžiui, tai [...] dokumentiniai kadrai, nuotraukos, prisiminimai. Vaizduotės vaiduokliai (*šmėklos* – R.V.) kartais perskrieja tuo pačiu dramatiniu ir su mumis susijusiu keliu [...]. Jie [...] žadina regėjimą, kūniškumą. Prisimenant prabunda [...] kino filmų personažų suvaidinti epizodai, charakteriai, maneros, kurių pavidalais pasirodo ne tik patys vaiduokliai (*šmėklos* – R.V.), bet ir meta *šešėlius* mūsų nepatirta, neišgyventa praeitis [...]. Vaiduokliai (*šmėklos* – R.V.) yra daugiau nei kino ar teksto klišės ir pretenduoja virsti mūsų suasmenintais, kolektyvinę reikšmę turinčiais fantazmais. [...] *Šmėklos* ir šešėlio pagava ir jų suvokimas, kritika yra susiję su mūsų kompetencija skaityti tarp eilučių, skoniu gebėti tai daryti, intuicija, kuri yra iracionali ir nepasiduoda tiesioginei mokslinei analizei... bei mokėjimu atsispirti šiai skandinančiai proto vaiduoklių [*šmėklų* – R.V.] galiai, klampinančiai šešėlių iliuzijai (Mažeikis, 2012, p. 104–106).

Pasitelkiant animaciją sugestijuojama tikrovės patirtis negali būti prilyginta tai, kurią suponuoja filmuotas vaizdas. Lukošaitis neprabyla bejausmei kamerai. Per animaciją specialiai

išryškinamas *šmėklos* tariamas charakteris ir kuriamas įtaigesnis neva gyvo charakterio įspūdis. Pasitelkiant animaciją galima suasmeninti anksčiau tikrovėje nepažintą Lukošaitį. Skatinama įsivaizduoti, kad pažintis su *šmėkla* jau buvo išgyventa ir pasibaigusi, neva *raštu-vaizdu* kuriama Lukošaičio charakterio kopija yra artima kitam, praeityje buvusiam Lukošaičiui. Tačiau Lukošaitis egzistuoja praeityje, už fiktyvaus *rašto-vaizdo* likusioje tikrovėje. Taip pasitelkiant animaciją kuriamas ne toks kūniškas, labiau efemeriškas, labiau besipriešinantis tikrovei ir „šmėkliškesnis“ *šmėklos kūnas*.

Jau žinoma, kad pasitelkiant animaciją ryškinamas netikras charakteris, kad animuotas kūnas beveik nesusijęs su tikruoju savo prototipu. Jis yra atvaizdas, labiau vaizduojantis save patį, bet ne tikrovišką asmenį. Taip *šmėkla* nutraukia savo ryšį su tikrove ir vaidina sukurtą rolę apie neva autentišką išgyvenimą. Kadangi tikro kūno, kuris galėtų išgyventi tikrovę, videofilmo *sistemoje* nėra, todėl ir *šmėklos* vaidinimas panašesnis į atpasakotų išgyvenimų (su)vaidinimą arba net pervadinimą. Tad *šmėklos* vaidina vaidinimą, ženklina patirčių patirtis, įkelia *tekstus tekste* ir t. t. Videomene, kuris nekuriamas pagal *logocentrinę* tradiciją, visas vaidinimas yra iliuzijų demonstravimas ir intelektualus *žaismo*-spektaklio atskleidimas kuriuo veikiamas *logocentrizmas*.

(Ne)tikrumo dalybos. Videofilmo KAIMIETIS pirmame kadre žiūrovo dėmesį atkreipia nufilmuoto biusto atvaizdas ir animaciją lydintis balsas. Biustas yra generolo Žemaičio *šmėkla*, o nufilmuotas biustas yra *šmėklos šmėkla*. Tad kuri *šmėkla* tikresnė: ar Lukošaičio *šmėkla*, ar biustas kaip *šmėkla*, ar biusto *šmėklos šmėkla*? Pats tikriausias yra biustas. Jis – generolo Žemaičio *šmėkla*. Apie jį kalbama balsu ir rodoma tikroje aplinkoje nufilmuotu kadru. Biustą galima apžiūrėti realioje aplinkoje – iš visų pusių apeiti ir paliesti.

Tačiau biusto kūrinyje nėra, jis lieka tikrovėje, už videofilmo. Jį pakeičia *šmėklos šmėkla*, t. y. biusto atvaizdas, kuri tikresnė nei animuotas Lukošaičio atvaizdas, bet mažiau tikra nei biustas. Taip per *šmėklos šmėklą* išlaikomas *skirsmas* tarp tikrovės ir fikcijos. Filmuoto kadro tikrumu taip pat galima suabejoti. Skulptūra nufilmuota iš tokios pozicijos, iš kokios žiūrovas jos negali apžiūrėti (detalų kadro aprašymą plačiau žr. Bertašavičiūtė, 2013, 140–141).

Biusto *šmėklos šmėkla*, bandant parodyti kaip tikrovišką kompensuojamas tikrovės trūkumas. Ją bandoma tapatinti su animuota *šmėkla* ryškinant animuotosios tariamą gyvybingumą. Taip vyksta netikrumo *žaismas*, kai pakartotinai imituojama jau imituota tikrovė, kai netikro pasirodymas *rašte-vaizde* keičiamas kitu netikru. Tad klausimas kas tikresnis nurodo ir vieningo bei vientiso – lyg tiesos – kūrinio suvokimo nebuvimą. **Tikras ir netikras vaizdas, temos**

neatitinkantys vyro ir moters balsai – visa tai pažymėta *skirsmo* struktūra, visa tai – *šmėklos* „einančios pirmiau“ ir steigiančios fiktyvias tapatybes.

Šmėklų melas ir prasmė. Videofilme KARTĄ DVIDEŠIMTAME AMŽIUJE (2004 m.; žr. iliustracijos, 22 pav.) atbuline tvarka demonstruojamas Lenino paminklo išmontavimas (Lukiškių aikštė, Vilnius), t. y. kuriamas melagingas paminklo statymo efektas. Tačiau melui priešinamasi nežymiai pakartotais, išmontuotais (bet ne sumontuotais) lydinčiais, minios komentarais, o pabaigoje emocingais balsais pabrėžtinai demaskuojat tikslingą melą.

Atbulinis medžiagos demonstravimas – tai tariama rekonstrukcija, kurią pasitelkiant turėtų būti kuriama prarasta arba pakitusi tikrovė. Tačiau televizijos reportažą ir namų *video* primenantis *raštas-vaizdas* pasirodo kaip pseudodokumento *pėdsakas*. Juo paneigiamas žinojimas ir iškreiptai liudijamas istorinis įvykis, kaip kitokia tikrovės trajektorija. Tad pseudodokumento *pėdsakui* tikslingai suteikiama kita, netikra prasmė. Paminklo sumontavimo/išmontavimo procesas tampa prieštaraujanti *šmėkla* (plačiau žr. Bertašavičiūtė, 2013, p. 137). Iškraipytas *rašto-vaizdo* ir garso ryšys, sistemiškai *diseminuoja* paminklą kaip istorijos ženklą. Dubinskaitė pažymi, kad minia neadekvačiai reaguojanti į veiksmą sugestijuoja kitą, netikros istorijos versiją, kur džiaugiamasi paminklo pastatymu (apie tai plačiau žr. Dubinskaitė, 2011, p. 105). Narkevičiaus kūrinys persipina esamos ir galimos prasmės, atsisakoma kurti *logocentrinei* tvarkai paklūstantį *raštą-vaizdą*. Autorius kuria naujas pasakojimo prasmes ir išbando *logocentrinę* dokumentinio *raštą-vaizdo* tradiciją.

Ikonoklazmas. Videofilme KARTĄ DVIDEŠIMTAME AMŽIUJE balsai kaip trumpas ir staigus *šmėklos* šmėstelėjimas susiję su kita, neįvykusia arba kitaip įvykusia istorija. Balsais atsirandančiais anksčiau už *šmėklą*, leidžiama sukurti kitas *šmėklas* arba prasmę kaip *šmėklą*. Taip vietoje autentiškos prasmės kuriama nefiksuota, migruojanti, neaiški prasmė, kurią gali sugalvoti žiūrovas. Tačiau kuriant prasmes menkinami tikrosios dokumentikos *pėdsakai* bei antrinama ikonoklazmo strategijai. Čia ikonoklazmas – tai ne atsitiktinumas, bet tikslinga autoriaus strategija, kai autorius kūrybingai bendradarbiauja su *šmėklomis*. Dabartyje neegzistuojamas, bet kurdamas fiktyvų pasaulį, autorius naudoja *šmėklas* ir balsus. Nors autorius yra realus asmuo, tačiau jis yra negyvame *šmėklų* erdvėlaikyje, po kurį vedžiodamas realų žiūrovą supažindina jį su pakeistomis *šmėklų* reikšmėmis.

Tikrovės atskaitos taškas. Praeities aktualus perkonstravimas ir iškraipymas Narkevičiaus videofilme THE ROLE OF A LIFETIME (GYVENIMO VAIDMUO, 2003 m.; žr. iliustracijos, 23 pav.). Kūrinio herojus, britų kino ir televizijos režisierius Peter'is Watkins'as, balsu

pasakoja apie savo kūrybą, pristato savo dokumentinio kino sampratą, svarsto apie meninės kūrybos reikšmę asmeniniame gyvenime. Watkins'ą reprezentuoja balsas, bet ne jo atvaizdas. Vietoj Watkins'o ekrane rodomi su herojumi nesusiję vaizdai, apie kuriuos kalba Dubinskaitė:

[...] monologas, kurį palydi neįprasti vaizdai: Braitono archyvuose surasta kino mėgėjo filmuota medžiaga, fiksuojanti jaukius šio miestelio kasdienybės vaizdus, žiemos peizažą Grūto parke vaizduojantys piešiniai ir pan. (žr. Dubinskaitė, 2008a, p. 45).

Dubinskaitės aptartas „neįprastas vaizdas“ – tai tikslingai naudojamas *elementas*. Nors jis nėra tapatus konkrečiai tikrovei, tačiau jis žymi numanomą tikrovės atskaitos tašką. Anot Jampolskio – tai tariamos dabarties pradžia, kuri dėl filmo specifikos parodoma kaip nesanti dabartyje, t. y. tariama dabartis, panašiai kaip ir *šmėkla*, prasideda anksčiau ir tęsiasi pačiame filme (Jampolskij, 2011, p. 360). Tad neįprastas *raštas-vaizdas* yra tikrovės atskaitos taškas, praeities kartotė, akcentuota Watkins'o balsu. Videofilmui įpusėjus, tikrovės atskaitos taškas yra sukonkretinamas, t. y. Watkins'as pasakoja apie Grūto parko lankymą, o jo monologą beveik iliustruoja Lukošaičio nupiešti atvaizdai. *Raštu-vaizdu* ir balsu pasakojamomis patirtimis kuriamas *skirmsas* kaip manifestas, kuriuo akcentuojama Narkevičiaus ir Watkins'o kūryboje aktuali praktinė dokumentinio žanro dekonstrukcija.

Autoriaus šmėkla. Pasitelkiant videofilmo GYVENIMO VAIDMUO kuriama Watkins'o *šmėkla*. Ji numanoma, protinga, savarankiška ir valdanti videofilmą tarsi *archyvą*. Kadangi balsu Watkins'o *šmėkla* aiškiai nesusiejama su *raštu-vaizdu*, todėl visa tai, kas pastebima *rašte-vaizde*, yra *šmėklos* aplinka, egzistuojanti be pačios Watkins'o *šmėklos*.

Watkins'o *šmėkla*, papildyta nevienalyte medžiaga (Grūto parko piešiniais ir namų kiną primenančiais vaizdo įrašais, kuriuose matomos miesto gatvės, paplūdimys ir žaidžiantys vaikai). Galima kelti klausimą: ar Narkevičius tikrai sukuria Watkins'o *šmėklą*, o gal Watkins'o balsas kuria Narkevičiaus *šmėklą*? (apie Watkins'o portretą taip pat žr. Bertašavičiūtė, 2013, p. 146).

Nors autorius nori, kad žiūrovas manytų regintis Watkins'o portretą, tačiau pasitelkiant Watkins'o imitaciją sukuriamas Narkevičiaus *šmėkla*. Ji yra nevizuali, efemeriška ir neįvardijama. Ji yra už balso – sukeistinto *rašto-vaizdo*. Ji yra kitame galios lauke nukreiptame prieš *logosą*. Taip Narkevičius kuria poststruktūralistiškai poistorinį Watkins'o portretą ir jo istoriją, t. y. savo istoriją. Narkevičiaus *šmėkla*, slėpdamasi už Watkins'o *šmėklos*, tampa neperregimu Narkevičiaus portretu. Remiantis Mažeikiu galima teigti, kad videofilme „išbandomas vaizduotės trajektorijų išsišakojimas, pamatiškumo iliuziškumas“ (Mažeikis, 2012, p. 41). Taip slepiama daugiausiai

meluojanti ir nepasirodanti Narkevičiaus *šmėkla*. Dekonstruojant sukonstruota Watkins'o *šmėkla* verčia abejoti kūiniu kaip autentišku sugestijuojamos patirties *raštu-vaizdu*.

Analizės apibendrinimas. Nors *rašte-vaizde* asmens nėra, tačiau naudojant balsu sugestijuojamą, nepasirodančią *šmėklą* tikras asmuo gali būti imituojamas. Pasitelkiant *šmėklą* skatinama kurti prasmes, ir asmenišką pažinties efektą. Nors panašiai atkartojant tikrovę bei joje veikiančius asmenis, *raštas-vaizdas* stiprina *šmėklos* įtaigą, tačiau *šmėkla* ne išgyvena, bet suvaidina išgyvenimą tikrovėje. Pvz., deformuotas kūno atvaizdas vaidina pats save; animacija pabrėžiamas įvykis bei charakteris kaip visiškas arba iš dalies fiktyvus.

Šmėklomis, nesusijusiomis su jas žyminčiais balsais ir su kitomis *šmėklomis*, kuriamas „tarpšmėklinis“ *skirmsas* ir rodomas *sistemas* heterogeniškumas. Racionalizuojant arba sujausminant pasakojimą, bandant imituoti tikrovę, *šmėklos* dažnai paneigiamas tikroviškumas iš kurios yra kilusios patirties pėdsakai tampa imitacija arba imitacijos imitacija. Kryptingas imitavimas kuriamas naudojant filmuotą, dokumentinę medžiagą ir *šmėklos* tariamam kūnui nepriklausantį balsą, rodantį iš dalies prarastą tapatumą su tikrove. Videomene, siekiant imitacijos dokumentika paverčiama pseudodokumento *pėdsaku*, žaidžiama *šmėklos* ir *logocentrizmo* junginiais ir atsiribojimais (*skirmsu*).

Videomene kaip *skirms* varijuojama tarp *logoso* ir *paralogoso*, vengiama *logocentrizmo* ir apdairiai pasitelkiamas *šmėklų* vaidinimas. Išbandant siūloma dar labiau imituoti jau imituotas prasmes ir patirtis, žinojimą apie tikrovę, dabarties vaizdavimą videofilme, praeities *pėdsakus*, intymiai prabylančią *šmėklą*, kūrinyje nesančio autoriaus buvimą ir t. t.

2.4.4. Honto-ontologija Audriaus Mickevičiaus videofilmuose

Monotonija ir montažas. Audriaus Mickevičiaus kūniuose vyrauja nuoseklus naratyvas ir paveikslą primenančios architektoninės kadro kompozicijos. Tokia kūrinio forma regima videodarbe SAULĖGRAŽA (autoriai – Mickevičius ir Darius Rakauskas, 1994 m.; žr. iliustracijos, 24 pav.). Apie videodarbo inspiraciją ir kūrybinį procesą Mickevičius pasakoja:

[...] 1993-ųjų vasarą pas mane lankėsi aktorius Rakauskas, kuriam pasiūliau sudalyvauti videofilmo kūrime. Jis sutiko. [...] Kūrinio formą diktavo mano sodyboje naujoms statyboms iškasta, nuo vasariškos kaitrios išdžiuvusi molinga duobė ir ankstesnių gyventojų palikti neaiškos paskirties ratukai. Pradėjus filmuoti Rakauską, duobėje velkantį ratukus, nusprendžiau, kad filmuosiu kelias dienas nuo ryto iki vakaro. [...] Velkant ratukus grunte atsirado „piešinys“. Norėdamas jį išryškinti į duobę įpyliau

vandens ir taip sukūriau išraiškingą dramatinę nuotaiką. [...] SAULĖGRAŽA – tai videofilmas apie laiko tėkmę. [...] Monotonišką garsą sukūrė grupė ŽENKLAS, kurioje aš ir pats grojau. Monotoniškas garsas labai tinka pasikartojančio, vienodo intensyvumo vaizdai. [...] Videodarbą sumontavau rudenį, o parodines erdves jis pasiekė 1994-taisiais. Tais pačiais metais SAULĖGRAŽA buvo rodyta ir išskirtinai pažymėta FRANKOBALTIJOS festivalyje (Mickevičius, 2014).

Videokūrinyje SAULĖGRAŽA rodomas tik vienas personažas. Tai vyras, apskritimu tempiantis ratus ir grunte paliekantis provėžas. Pasikartojimas, vienodas intensyvumas, stabili vaizdo kamera ir nežymus iškadravimas kuria monotonijos įspūdį. Anot Derrida, monotoniškumą yra vientisą būtį reiškiantis tikrojo, vidinio, natūralaus, neiškreipto *subjekto pėdsakas* (Деррида, 2012c, p. 319). Apie monotonijos reikšmę Mickevičius samprotauja:

Monotonija – tai antipramoga. Nors aš suprantu pramoginio žanro dramatinę, dramatinę ir panašią funkciją, tačiau manęs nedomina pramogų kultūros bandymas būti įdomia, kai akimirksniu kažkas ekrane skleidžiasi, vartosi, ryškėja ir tirpsta; nedomina ir tokie naratyvai kai blogas herojus virsta geru arba priešingai. [...] Monotonija man svarbi, nes ji artima meditacijai, kuriai nesu abejingas. Esant monotoniškumui ir kartojimui atsiranda transas [...]. Grimztama į gylį, bet neslystama paviršiumi. [...] Monotonija rodo kūrėjo neįgalumą – negebėjimą įvairiai ir įdomiai vystyti naratyvą. Esant monotoniškumui įvyksta autoriaus kaip kūrėjo [...] valios sunaikinimas. Sunaikinama tai, kas skamba žodžiais: aš noriu sukurti įdomų „video“, noriu išryškinti emocinį lūžį, sustiprinti įvykį ir pan. Visi šie „aš noriu“ manęs nedomina [...]. Kadangi ilgai truncančiuose kadruose nėra montažo, todėl nėra ir autoriaus valios bei galios. Realus laikas nulemia monotoniškumą, kuriai beveik nėra vietos šiuolaikinėje kultūroje. Šiuolaikinė kultūra bando sutrumpinti laiką, per kurį išgyvenamas maksimalus veiksmas. [...] Monotonija – tai atsakingas pasipriešinimas dabarties intensyvumui (Mickevičius, 2014).

(Video)filmuose būties vientisumas koreguojamas montuojant. Montażas sutraukia ir plečia įvykį, atvaizdą, balsą ir pan. Jis palieka tirštinančius arba menkinančius pasakojimą tikrovės *pėdsakus*. Pasitelkiant *tolydujų montažą*⁶⁹ dažniausiai *pėdsakai* neva surenka ir atkartoja tikrovę, tačiau iš tikrųjų koncentruotai imituoja perteikiamos būties vientisumą, kaip tikrą realybės atvaizdą

⁶⁹ Tolydujų montažą apibrėžia Elsaesser'is ir Hagener:

[...] „tolydžiuoju montažu“ vadinama technika ar taisyklių rinkinys, kuris leidžia nepastebimai suspausti erdvę ir laiką, tuo pat metu kurdamas ir palaikydamas erdvinį ir laikinį rišlumą [...] erdvėlaikinės tolydaus plano struktūros trikdžius, paprastai „motyvuoją“ personažų judėjimas, veiksmas ir sąveika – šie taip pat verčia žiūrovą jungčių nepastebėti ir suvokti jas kaip netrukdančias. [...] kinas [ir iš dalies videofilmas – R. V.] pirmiausia suprantamas kaip pasakojimo medija, o ne kaip grynojo vizualumo ar vaizdinės reprezentacijos medija [taip būna avangardo atveju] [...] (Elsaesser, Hagener, 2012, p. 113–114).

ir kaip autentišką tikrovės dalį. Tad galima teigti, kad Mickevičiaus kūrybos programa – tai siekis autentiškai ir vientisai perteikti būtį, kurios *centre* yra monotonija ir kur montažas neužima dominuojančios pozicijos.

Šioje disertacijoje jau buvo cituota Mickevičiaus pastaba, kad monotonija demonstruoja kūrėjo negalią (žr. Mickevičius, 2014). Tačiau galima kelti ir papildomą klausimą: ar montažo procesu neslepia kitokia nedarbštaus ir negabaus menininko negalė? Ar montažas leidžia išsisukti iš keblios situacijos, kai idėja ir jos įgyvendinimas iš anksto neplanuojami? Apie tai Mickevičius teigia:

Montažas – tai plačios kūrybinės galimybės, leidžiančios formuoti intensyvumą ir intrigą. Nors kartais sujungus bet ką su bet kuo įmanomas netikėtas ir visiškai nepras tas rezultatas, tačiau monotonija, būdama menininko kūrybos iššūkiu, atideda montažo galią ir kūrėjo negalią parodo beveik iš žiūrovo pozicijos [...]. Tikriausiai kūrėjas negali sau leisti didesnio iššūkio kaip monotonijos, kaip kadro, darančio poveikį be jokios montažo intervencijos. Ilgame plane užfiksuojama autentiška medžiaga, kur gali nutikti daug dalykų, sąlygojamų netikėto įvykio ir aplinkos. Jų negali kontroliuoti montažas. Tokiuose filmuose [kino ir videofilmuose – R. V.] už vaizdo nebesislepia žmogaus proto struktūros. Jas galima tik labai retai nujausti (ten pat).

Kaip ir monotonija bei autentiškos aplinkos įamžinimas sugestijuoja esant kažką labiau būdingo videomenui negu kinui, taip egzistuoja ir labiau „video“ būdingas montažo principas⁷⁰:

Kine svarbi realumo iliuzija: bandoma užčiuopti ir atskleisti tikrovės problemą bei patikslinti jos naratyvą [...]. Videomenas siekia griauti nusistovėjusias reprezentacijos sistemas. Jo procesą puikiai nusako Jean'o- Luc'o Godard'o teiginys, kad videomenas – tai ne realybės refleksija, bet tos refleksijos realumas. Refleksijos realumą galiu iliustruoti pavyzdžiu: mano galvoje išaugo grybas, kuris nieko nedomina, tačiau aš galiu pasitelkęs videopriemones jį vizualizuoti ir perteikti absurdišką nesąmonę. [...] „video“ kuria labiau asmenišką pasakojimą, kuris nebūtinai išlaiko santykį su masine auditorija. T. y. videomenas meta iššūkį tradiciniam, stereotipiniam naratyvui. Svarbi individuali vizija, sapnai, košmarai ir kliedesiai. Visa tai nepaiso filmo taisyklių ir lemia intuityvią montažo plėtotę. Tad videomenas net meta iššūkį universaliam Hollywood'o montažo modeliui, kuris tinka ir graikiškų epų, ir mokslinės fantastikos ekranizacijai. Iššūkis prasidėjo dar anksčiau – kartu su nepriklausomu Amerikos kinu [...]. Kino montažas – matematinis, o „video“ – impulsyviai intuityvus (ten pat).

⁷⁰ Pvz., daugiakanales videoprojekcijas galima laikyti videomenui būdinga vieša montažo proceso demonstracija. T. y. montuotojo užduotis (atrinkti kadrus ir sujungti į vieną pasakojimą) atlieka žiūrovas. Kadangi montuojama žiūrint kūrinių, projekcijų videomenas – tai ir baigtas, ir nebaigtas kūrinys. Remiantis Derrida mąstymu galima interpretuoti, kad videomenas – tai permanentinis (per)rašymas. Kažkas, kas jau užrašyta, anksčiau buvo perrašyta keletą kartų, o perrašytas bet kada gali būti vėl perrašomas iš naujo.

Mickevičiaus videomontažo sampratai galima antrinti keliant klausimą apie filosofijos sampratą. Egzistuoja požiūris, kad filosofija nėra mokslas. Ji – individualaus pasaulio apmąstymo ir suvokimo galimybė arba strategija. Ji panaši į videomeną kaip į individualią pasaulio refleksiją, galinčia drąsiai prieštarauti bet kokiam racionaliai mokslo grindžiamam pasaulio aiškinimui ir vaizdavimui (žr. Derrida, 1982). Būtent todėl šiuo atveju atsiranda videomenui būdingas intuityvus montažas, kai prioritetas naratyvui teikiamas rečiau nei vizualumui ir kai minimaliu, nepertraukiamu, sulėtintu veiksmu ir / ar montažu kuriama grynojo vizualumo medijos sugestija. Anot Elsaesser'io ir Hagener, taip sukeičiamos pasakojimo ir vizualumo pozicijos. Svarbiausią poziciją užima ne visada aiškų naratyvą reiškiantys atvaizdai (plačiau žr. Elsaesser, Hagener, 2012, p. 113–114). Mickevičius montuodamas pirmenybę taip pat teikia ne naratyvui kaip informacijai, o emocijai kaip vaizdai (Mickevičius, 2014). Jis sukuria vientisą, nepertraukiamą paprasto veiksmo atvaizdą, kuris taip pat artimas NUOBODULIO ESTETIKAI⁷¹, kur dėmesys kreipiamas į meno kūrinio estetinį patyrimą lemiantį paprastų ir kasdienių, net banalių daiktų ir įvykių vaizdavimą. Mickevičius apie nuobodulį svarsto:

Radikalumą sąlygoja laikas. Nuobodulys filmuose gali būti labai radikalus ir mažiau radikalus. Jei procesas, užfiksuotas videodarbe SAULĖGRAŽA, tęstųsi pusantros paros – tai būtų radikalus nuobodulys [...]. Į mano „video“ kažkas atklysta iš klasikinio kinematografo[...] tas kažkas yra labai susirūpinęs pokyčiu ir intriga, bet jis negali nieko padaryti prieš nuobodulį. [...] tačiau nuobodulio fotografija, prabildama vienu kadru, yra radikalesnė už „video“ (Mickevičius, 2014).

Gramateus ir šmėkla. Videofilme SAULĖGRAŽA nuoseklų vyro judėjimą demonstruojančiu atvaizdu palaikomas glaudus ryšys su tikru judėjimu. Tačiau judėjimas ekrane neįrodo egzistuojant objektyvią tvarką, nes *rašant-vaizduojant* tikrovė yra iškreipiama (perrašoma).

⁷¹ Lietuvių menotyroje *nuobodulio estetikos* terminą pradėjo vartoti Narušytė. Ji pateikė sąsają su monotonią:

Akivaizdžiausias nuobodulio estetikos sluoksnis yra vaizdo monotonią – neišraiškingumas, kontrasto ir akcentų trūkumas [...] monotonią iš pradžių ir suvokiama kaip stoka – vizualinių įspūdžių, įdomios istorijos, meninės raiškos priemonių, gelmės ir t. t. [...] monotonią yra toks pat autoriaus požiūrio raiškos – „sakymo“ – sluoksnis, kaip ir ekspresyvumas, tik paženklintas kitomis vertėmis [...] monotonią dažniausiai reprezentuoja neišsakymą iki galo (viską išsakantis vaizdas būtų detalus), regimybę (kaip priešpriešą kontrastų dinamikai), nostalgiją (tam paprastai nuteikia distancija), bejausmiškumą (nes neekspresyvu) ar net nuobodulį (nes pilka ir niekas nevyksta). [...] monotonią / tuštumą reikšminga ir tiesiog kaip pauzė [...]. Tuštuma – pilnumos nesatis – vis dėlto turi jos pėdsakų, kaip ir tyla visada turi garso pėdsaką, tad tuštuma tarsi suspenduoja prasmę, visada palikdama erdvės nesiliaujančiai interpretacijai (žr. Narušytė, 2008, p. 87–88).

T. y. subjektyvus *gramateus* pasikliauna individualia pajauta, konstruoja pirmiausiai sau, o vėliau ir žiūrovui artimą vientisos būties *raštą-vaizdą*.

Šmėkla, likdama *centru*, ryškina tikro įvykio tempą-ritmą, kuria paveikslišką ekrano plokštumą ir kūrinyje leidžia išskirti tris *centrus*: 1) monotonija priklauso vientisos būties užrašams; 2) *šmėkla* priklauso natūralistiniam įvykiui; 3) ekranas priklauso grafiniam paveikslui⁷². Visi šie *centrai* sąveikauja net tuomet, kai ratus tempiantis vyras palieka *pėdsakus* kaip rašto žymes. Į (video)filmo *sistemą* įkeliamas *rašymo-vaizdavimo* procesas, o *šmėklai* patikimas *gramateus* vaidmuo. Autorius yra galingesnis *gramateus*. Jis savo *rašte-vaizde* išreiškia ir kontroliuoja kitą – rodomą *rašantį-vaizduojantį*. Todėl galima teigti, kad videofilmas SAULĖGRAŽA – tai *rašymas-vaizdavimas* apie kitus *rašymo-vaizdavimo* procesus.

Archi-gramateus ir šmėkliškas laikas. Videofilme SAULĖGRAŽA vyro tempiamų ratų grunte paliekami *pėdsakai* – tai rašymo ir tapymo *pėdsakai*, apie kuriuos autorius svarsto:

Nors kūrinių galima perskaityti kaip rašymą arba tapymą, bet mano videodarbas yra per daug paprastas, todėl atrodo, kad nėra ką skaityti. Kadangi vizualinės komunikacijos ir lingvistikos ryšys mokslo tyrinėjamas neseniai, todėl filmas kaip raštas yra aktuali šių laikų problema. Žmonėms dažnai atrodo, kad vaizdas yra savaime suprantamas reiškinys, kurio suvokimui nereikia daug pastangų, [...] o rašto reikia mokytis, suprasti ir išmokti skyrybą. [...] Dažnai visi beraščiai, kurie nežino, kur dedamas kablelis ir kaip valdomas savosios kalbos stilius, puikiai filmuoja. Todėl atrodo, kad videomedija kūrėjui tarnauja savaime, o raštas – nevisada. Tačiau kylant klausimui apie komunikavimą vaizdo turiniu taip pat iškyla ir beveik adekvatus lingvistinis klausimas apie rašto gramatiką, punktuaciją, kalbos rišlumą ir minties nuoseklumą. Todėl SAULĖGRAŽA taip pat galima suvokti kaip kūrinių, rodantį vaizdo naudojimą rašymui, o rašymą – vaizdavimui (Mickevičius, 2014).

Rašant-vaizduojant atsiranda laikas, kurio autorius neaptaria jokių tikrovę apibūdinančiu komentaru. Laikas yra „šmėkliškas“, nes jis priklauso nuo ekrane regimos *šmėklos*. Laikas neturi pradžios ir pabaigos, nes videofilmas ir kūrinio naratyvas neturi nei prologo, nei epilogo. Jis yra pirmojo rašančiojo, neįvardinto *archi-gramateus* arba *kito* laikas. Toks laikas panašus į grafiškai bei akustiškai reiškiamą žodį „laikas“. Anot Černekov (Черняков), jo prasmė netvirta ir abejotina. T. y. laiko sąvoka dažnai pasirodo esanti tuščia. Jai pagrįsti reikia papildomų žodžių. Tad kalba dažnai pagrindžiama sąvokai „laikas“, prijungiant kitus žodžius – „būdavo“,

⁷² Ekrano paveiksliškumas grindžiamas susipažinus su Žvirblytės tyrinėjimais ir apibrėžtomis ekrano bei paveikslo sąvokomis, kur išskiriami ir akcentuojami judesį perteikiančio ekrano principai dvimačiame paveiksle (žr. Žvirblytė, 2011).

„buvo“, „bus“ (žr. Черняков, 2001, p. 39). Tačiau prijungiamieji tik iš dalies kompensuoja laiko neapibrėžtumą, nes ir jie atskirai yra tušti. Kūrinyje SAULĖGRAŽA veikia neįvardijama laiko atkarpa, kuri sugestijuoja esant *išnirusį laiką* („the time is out of joint“). Apie tai Mickevičius teigia:

Labiausiai mane domina belaikiškumas ir nestereotipiniai laiko aspektai. Nors chronologijos įspūdis visada lieka, tačiau ją noriu sugriauti. [...] Chronologinis laikas iliustruoja vakarietišką sąmonę, nemokančią kitaip elgtis, kaip tik viską nužymėti sekoje. Ji [vakarietiška sąmonė – R. V.] negali funkcionuoti be tvarkos, sistemos, sekos ir pan. [...] laikas – tai organizacinė sistema, dėl kurios mes galime susitikti. [...] nechronologinis laikas atsiranda tada, kai, pavyzdžiui, kurį laiką fiksuojame vieną vietą ir joje besilankančius skirtingus žmones. Naudodamas technologijas visus apsilankiusius, kurie niekada nebuvo susitikę, sujungiu vaizde – vienoje vietoje. Aš suspaudžiau laiką panašiai, kaip ir anksčiau grodamas grupėje ŽENKLAS. T. y. po tam tikro laiko anksčiau sukurta muzika atsiribojo nuo paties laiko. T. y. ji netapo nei labiau madinga, nei nemadinga. Kūrinys, likęs kažkur šalia laiko, sugestijuoja ne laiko ir ne erdvės, bet tuštumos vertinimą. Ji [tuštuma – R.V.] mane peni mintimis ir idėjomis apie naujus kūrinius (Mickevičius, 2014).

Šiuo atveju galima teigti, kad vietoj laiko esti kažkoks amžinas buvimas su nesatimi. Laiko įvardijimai – tai didžiausias „žmogaus sąmokslas prieš tikrovę“, žymintis bandymą viską rikiuoti ir sistematizuoti. Tad videodarbą SAULĖGRAŽA siejant su laiko problema galima traktuoti kaip saulėgrįžą⁷³:

[...] pavadinimą lėmė mano apmąstymai apie augalų cikliškumą. Augalams subrendus vyksta jų formos ir funkcijos kaita. Ši kaita interpretuojama videofilme, grunte paliekant ir keičiant „piešinį“. [...] apie saulėgrįžos prasmę taip pat buvau pagalvojęs. Žodis „saulėgrįža“ labiau pradėtas vartoti po sovietmečio, kai suaktyvėjo nacionalinė, tautinė savimonė, labiausiai reiškiamą folkloru. [...] saulėgrįža per daug tiesiogiai nurodo į ciklą, o saulėgrąža lemia paslaptį ir nesusipratimą. Tačiau saulėgrįža ir saulėgrąža išlieka kažkokiu efemerišku santykiu (ten pat).

Taigi galima konstatuoti, kad videofilme *raštas-vaizdas* apriboja pavadinimo prasmės paieškas. Prasmei nusakyti lieka tik tąsaus, pasikartojančio, monotoniško laiko epitetai. Žodžiai „pasikartojantis“ ir „tąsus“ nurodo į permanentinį buvimą laike. Tad viena vertus, pavadinimas intencionaliai siekia žiūrovo, kad šis žodį „saulėgrąža“ susietų su grunte įspaustu apskritimu, kaip augalo žiedo atvaizdu, arba vaizduojamą procesą sietų su saule, skriejančia ekliptika ir jos grįžimu („saulėgrįža“). Antra vertus, grunte įspaudžiamų *pėdsakų* dengimas naujais *pėdsakais* – tai

⁷³ Saulėgrįža – tai laiko momentai žiemą ir vasarą, kai Saulė, slinkdama ekliptika, atsiduria taškuose, labiausiai nutolusiuose nuo dangaus pusiaujo. Nuo jų saulė pradeda grįžt atgal.

mechaninis rašto kartojimas, kuris rodo, kad tai, kas parašyta, kažkada gali būti nutrinta ir nebeperskaitoma. Kartojimo procesas kaip *archi-pėdsakas* nurodo į neįvardijamą *archi-gramateus*. Būtent todėl autorius laikui suteikia anonimo poziciją.

Laikas, kuris vienu metu yra ir tuščias, ir pilnas, ne tik panašus į *skirsmą*, kuris tuo pačiu metu ryškėja ir trinasi, sujungia ir išskiria, bet ir atspindi poststruktūralistinio mąstymo logiką. **Laikas, priklausantis *archi-gramateus*, rodo, kad dabarties nėra. Vietoj jos egzistuoja tuštuma, kurią užpildo įkeliamą praeities *šmėkla* arba jos prognozuojama ateitis.**

Jei praeitis yra kažkada egzistavusi kita dabartis, tuomet nuo dabarties tolstanti praeitis tampa prasminga ir „netuščia“. Viena tuštuma užpildoma kita buvusią tuštumą panašiai, kaip ir tuščia sąvoka *laikas* sujungiama su kitais tuščiais žodžiais (žr. Черняков, 2001, p. 39). Anot Derrida, toks laikas yra miręs, todėl neišvengdami ryšio su laiku neišvengiame mirties ir neatsiribojame nuo *šmėklų*, kurios atklysta iš praeities – t. y. iš mirties (žr. Деррида, 2006b, p. 152, Schwartz, 2006, p. 14). Laiko sąvoka yra skirta nusakyti *subjektą* tikrovėje arba tą *subjektą* žemiškai tikroviškai su tam tikromis erdvės ir laiko koordinatėmis.

Šmėklos ir patirčių pėdsakai. Kitame Mickevičiaus videofilme PISCIS (ŽUVIS, 1996 m.; žr. iliustracijos, 26 pav.) jungiami paplūdimyje vedžiojamų žirgų, ant laiptų sėdinčių jaunuolių, pajūryje besideginančių moterų ir gatve bėgančios mergaitės kadrai. Vyrauja tolydus, sulėtintas, sinchroniškas vaizdas, garsas ir veiksmas. Apie inspiraciją sukurti videofilmą ir kūrybos procesą autorius kalba:

1995–1996 m. Kopenhagoje studijavau vizualinę komunikaciją ir meno psichologiją. Rašydamas darbą apie meno poveikį varčiau simbolių žodyną, kuriame perskaičiau labai daug žuvies simbolio reikšmių. Pasiklydęs tarp reikšmių pamaniau, kad būtų šaunu sukurti videofilmą apie daugiareikšmiškumą. [...] Videofilmo pavadinimas – tai inspiracijos likutis. [...] Kūrinyje žiūrovas turi pats sugalvoti, kas yra reiškiamas žodžiu ir vaizdu. Žiūrovas nevaldomas. Jam leidžiama būti aktyviu elementu, prisiimančiu atsakomybę už kūrinio prasmę. [...] Sugalvojęs idėją lankiausi DANŲ FILMŲ INSTITUTE [DET DANSKE FILMINSTITUT], kur priimamos įvairios paraiškos filmų kūrimui. Pristatęs projektą apie daugiareikšmiškumą, apie jungiančias ir nesusijungiančias prasmes, iš instituto gavau vaizdo kamerą, kurią pasiėmęs keliau po Europą ir fiksavau skirtingas vietas, objektus, įvykius: raitelius ant žirgų Hagos pajūryje, Paryžiaus miesto architektūrą ir panašiai. [...] Kadangi aš nepritariau militaristinėms struktūroms ir buvau aktyvus pacifistas, todėl videofilmo vaizdą panardinau žalsvoje vibracijoje. [...] Visa tai, kas yra žalia – tai kažkas, kas yra už kadro, už suvokimo ribų [...]. Kelis mėnesius ieškojau garso takelio. Muzikos parduotuvėje klausydamas norvegų Jan'o Garbarek'o saksofonu lydimą grigališko choralo įrašo atverčiau albumą pristatančią

knygelę ir perskaičiau skandinaviško epo fragmentą: „paukščiai, mintantys žuvimis, iš savo išmatų suformuos salą, kurioje apsigyvens žmonės“. Kadangi mane pakerėjo šie žodžiai ir muzika, todėl videofilme ir panaudojau religiniais motyvais sukurtą muziką (Mickevičius, 2014).

Kūrinys ŽUVIS atrodo kaip vienas kadras. Taip sukuriamas tūsumo efektas, kuris eliminuoja aiškaus *rašto-vaizdo* įspūdį bei verčia iš naujo jį permąstyti kaip ne fiksuotą, bet kintantį *kultūros tekstą*. Kūrinyje išskyla regimų, girdimų, ir pan. numanomų *patirčių pėdsakai* (pvz., paplūdimio, gatvės, miesto ir t. t.). Juos kartodamas Mickevičius žaidžia nepabaigto pasaulio atvaizdais ir „video“ kuria kaip ištęstą akimirką ir kaip nedalomą *raštą-vaizdą*. Tačiau nedalomo būti negali, nes videofilmo *sistemą* sudaro perorganizuoti, atsirandantys ir nykstantys *kito patirties pėdsakai*. Tad aiškos prasmės neturintis *raštas-vaizdas* yra tik dar vienas nepabaigto pasaulio atvaizdas.

Neužbaigtumą pabrėžia siauro veiksmo, ilgos trukmės kadrai, semantiškai netapatūs žmonių ir gyvūnų kūnai, nesukuriantys vientisos aiškios prasmės reiškiančios *šmėklos*. Pasitelkiant tolydų garsą kūrinys veikia kaip ritmiškai kartojama malda, mantra, aukojimas, kaip vizualizuota *hontologijos* praktika – gedėjimas, prikviečiantis *šmėklas*. Garsas suvienija kadrus ir *raštą-vaizdą* padaro netikrovišką. Kūrinys – tai kitas *tekstas*, menininko ir *šmėklos žaismas*. Kūriniu nepabaigtas pasaulis yra keičiamas kitu nepabaigtu atvaizdu.

Pavadinimo dekonstrukcija. Videofilmo pavadinimas (ŽUVIS) – tai perorganizuotas kito *kultūros teksto pėdsakas*. Lotynišku žodžiu nusakomas pavadinimas – „piscis“ – yra visiškai atitrūkęs nuo *teksto*, iš kurio jis kilo. Vaizdą lydintis garso takelis primena bažnytinį giedojimą ir lemia papildomus, ne vizualius, bet nujaučiamus maldos, meditacijos, aukojimo *pėdsakus*. Apie tai autorius kalba:

[...] videofilmą taip pat galima perskaityti kaip meditaciją apie realybę ir kasdienybę, kur tarpusavyje jungiasi ir skiriasi įvykių, buvimų bei egzistavimų tikimybės. [...] Aš [...] padariau kadrų montажą, o žiūrovas turi sumontuoti prasmę (ten pat).

Galima teigti, kad videofilmas ŽUVIS – tai *diseminacijos* terpė ir žiūrovo „panardinimas“ į tuščią intervalą, kuriam jis pats turi suteikti prasmes. Tai autoriaus apeliavimas į žiūrovo sąmoningumą bei siekis likti ištikimu savo idėjai ir inspiracijai:

[...] daugiareikšmį videofilmą galima sukurti keliais būdais: pirma, iliustruojant visas prasmes [t. y. bandant likti *logocentrizme* – R. V.]; antra, kuriant palankią atmosferą aktyviai interpretacijai [t. y. sąmoningai tolstant nuo *logoso* – R. V.]. [...] atmosfera

dirgina žiūrovą, verčia mąstyti ir pajauti kažką daugiau, [...] garsu ir vaizdu spręsti prasmės ir reikšmės klausimą (ten pat).

Iš garso atsirandantys *pėdsakai* sutvirtina pavadinimą (PISCIS) ir jį sieja su Jėzumi Kristumi, kaip su *kultūros tekstu* ir kaip su nepasirodančia *šmėkla*⁷⁴. Pasitelkiant šį *tekstą* iškyla ir dar mažiau motyvuoti *pėdsakai*, žymintys labiau išplėtotus *kultūros tekstus* (pvz., krikščionybę, katalikišką Vakarų Europos kultūrą, religines apeigas ir pan.).

Šmėkla ir pakartojimas. Videodarbo ŽUVIS pabaigoje vaizdo kamera sukasi ratu ir fiksuoja žmonių bei žirgų kojas. Tai greitėjantis ir kartojant kintantis vaizdas, kuris žiūrovą iš *šmėklos kriptos* perkelia į neapibrėžtą *archi-gramateus* erdvę. Nors pakartojant kaip rebusas turėtų būti išspręstas naratyvas, į aiškią prasminę *sistemą* sudėlioti kitų *tekstų pėdsakai*⁷⁵, tačiau menininkas to nesiekia. Jis nejungia *šmėklos* su kito *teksto pėdsakais* ir neišskiria naratoriaus, kuris kreiptų žiūrovą link aiškaus finalo ir leistų jam suvokti prasmę. Mickevičius nepabaigia *hontologijos*, bet baigia videofilmą, nutraukdamas abstrakčių dėmių *žaismą* ir taip išryškindamas abipusiai sąveikaujančią *honto-ontologiją*. Autorius *raštą-vaizdą* palieka atsietą nuo *šmėklos*, taip ir netapusios svarbiausiu kūrinio *centru*.

Filmas filme. Mickevičiaus videofilme NE (2003 m.; žr. iliustracijos, 27 pav.) pasakojimą kuria užkadriniai balsai, komentuojantys ekrane demonstruojamus vaizdo įrašus. Įrašai – tai dokumentinė studentų ir dėstytojų išvykos į Duseldorfą medžiaga. Su „prasukimais“ rodoma medžiaga – tai filmas filme. Užkadrinio balso komentarai yra nukreipti į videofilme esančius tariamus žiūrovus. Jie ekrane ne rodomi, bet žymimi balsais.

Užkadrinio vedančiojo balso pasakojimas atskleidžia keistą kelionėje dalyvavusio dėstytojo (Vido) elgesį. Videofilmo pabaigoje galima numanyti, kad elgesį sąlygojo tiksliai neįvardinta liga. Šiuo atveju liga gali būti suvokiama kaip *šmėklos* būseną. Kūrinio pabaigoje atsirandanti nežinia – tai nesibaigiantis santykis su *šmėkla* apsėdusia liga, o žiūrovo spėlionės apie *šmėklos* elgesį yra *honto-ontologiškos* iki pat videofilmo pabaigos. Videofilmas NE – tai akivaizdus nežinios sukūrimas. Viena vertus, žiūrint vaizdo įrašą galima suvokti, kad tai, kas nufilmuota, tikrai

⁷⁴ Graikų kalboje žodžių junginys *Jėzus Kristus Dievo sūnus išganytojas* (gr. *Iesous Christos Theou Yios Soter*) žymimas trumpiniu *Ictus*, kuris graikiškai taip pat atitinka žodį *žuvis* (gr. *Ichthys*). Žuvies simbolį gausiai naudojo ankstyvieji krikščionys. Lotyniškai žodis *žuvis* rašomas *piscis*. Daugiau žuvies simbolio reikšmių žr. Biedermann, 2002, p. 505–507; KRIKŠČIONIŠKOSIOS IKONOGRAFIJOS ŽODYNAS, 1997, p. 325–326.

⁷⁵ Raymond'as Bellour'as pakartojimus sulygina su haliucinogeno keliamu pasitenkinimu. Jam pakartojimai – tikslinis pasitenkinimų kartojimas, t.y. infantilinių malonumų reprodukovimas. Nuo pat pradžių videofilmas, pakartodamas skirtingus *elementus* ir jų sąveikas, siekia save išspręsti kaip rebusą (žr. Penley, 1989, p. 71–73). Kadangi pakartojant bandoma rekonstruoti *šmėklą* ir jos aplinką, galima konstatuoti, kad pakartojimas yra subyrėjusio *subjekto* (taip pat ir žiūrovo) kompensacija.

įvyko; antra vertus, užkadriniai balsai ir akivaizdus magnetinės juostos prasukimas verčia abejoti dokumentinės medžiagos autentiškumu. Apie tai autorius svarsto:

[...] kūrinio išreiškiu savo asmeninį santykį su įvykiu ir patirtomis emocijomis. Nutikus savižudybei regėti vaizdai mane persekiojo kelis metus. [...] namie aptikau protokolą apie įvykį, rengtą Vilniaus dailės akademijos rektoriui. Tai, kas buvo parašyta, pasirodė esą puikiu scenarijumi, o visa tai, kas mane persekiojo kelis metus, buvo kaip šmėkla, kuria turėčiau atsikratyti sukuriant videofilmą. [...] atkreipęs dėmesį į besiblaškančią kamera nufilmuotus įvykio vaizdus išsikėliau užduotį: sukurti ypatingai grubų vaizdą, turintį tvirtą „stuburą“. Todėl kūrinyje atsirado užkadrinis įvykį komentuojantis balsas (ten pat).

Mickevičiaus videofilmas NE iš dalies artimas DOGMA 95 manifestui⁷⁶. Manifestas parengtas 1995 m., įvykis, apie kurį pasakojama videofilme NE, nutiko 1998 m., o Mickevičiaus kūrinys sukurtas 2003 m.:

[...] nors buvau susipažinęs su DOGMA 95 manifesto autorių kūriniais, bet norėjau spekuliuoti apie tai, kas galėtų atsirasti po šio manifesto. Kadangi manifesto autorių darbuose pastebėjau daug vaidybos ir specialaus režisieriaus darbo, todėl panorau dar labiau griauti kiną, kur pasakojimas būtų suprantas tik iš realių nuotrupų (ten pat).

Ekrane rodomas įvykis, kurio dalyvis yra Vido *šmėkla*, tampa nevizualių *šmėklų* atsiradimo priežastimi, o nevizualios *šmėklos* sudaro prielaidą žiūrovui regėti filmą filme. Užkadriniai balsai žymi nevizualias, neva sąmoningai autonomiškas *šmėklas*. Jos įvardija ir demonstruoja įrašą, kuriame veikia Vido *šmėkla*, ir akcentuoja kitas *rašte-vaizde* pasirodančias *šmėklas*:

Mane domino nesuvaldoma įtampa ir baimė. Mąščiau – ar ji gali komunikuoti su žiūrovu, pasitelkusi įprastas kino kalbos priemones? Todėl vis labiau mąščiau apie POSTDOGMOS manifestą, kur galėtų įvykti emocinio krūvio lūžis, vedantis iki visiško nesusipratimo, kaip Vido ligos. [...] norėdamas didesnio demokratijos lauko pamaniau, kad realaus žmogaus [Vido – R. V.], kuriam nutiko nelaimė, ligos struktūra ir yra videofilmo struktūra, kurią aš vėliau stiprinau juostos prasukimu, išėmimu iš

⁷⁶ 1995 m. kovo 13 d. Kopenhagoje keturi danų kino režisieriai Lars'as von Trier'as, Thom'as Vinterberg'as, Kristian'as Levring'as, ir Soren'as Kragh-Jacobsen'as paskelbė DOGMA 95 kino manifestą. Jame buvo skelbiama, kad kinas turi būti kuriamas nesiekiant ir neplėtojant jokio kino kanono. Manifestas kėlė iššūkį masinės kultūros suformuotai auditorijai; protestavo prieš elitiniame (šiuolaikiniame ir klasikiniame) kine vyraujančias realybės vaizdavimo normas. Manifestas buvo viešai pristatytas 1995 m. kovo 22 d. Paryžiuje vykusioje konferencijoje. Manifeste skelbiama, kad: filmuojama tik natūralioje aplinkoje ir tarp joje esančių daiktų; vykstantis veiksmas turi būti tikroviškas, ne paviršutiniškas; viskas nutinka realiu laiku; radikalus staigus vietos ir laiko pakeitimas yra draudžiamas; filmavimas iš rankos yra privalumas; garsas įrašomas toks, koks skamba filmuojamoje aplinkoje; filmas turi būti spalvotas; specialus apšvietimas ir šviesos filtrai nenaudojami; filmas nepriklauso jokiam žanrui; titruose nežymima režisieriaus autorystė; ekrano dydžio proporcija turi būti 4:3 (Vinterberg, von Trier, 1995a, 1995b; Долин, 2004, p.133–135).

magnetofono ir pakeitimu. [...] grįžęs po kelionės susitikau su Vido giminėmis ir kolegomis. Jiems pasakodamas ir aiškindamas įvykį nesąmoningai išskyriau akcentus, kurie ir lėmė videofilmo pasakojimą garso sluoksniu. Pasakojimas ir diskusija nekontroliavo vaizdo, todėl su vaizdu galėdamas padaryti tai, ką noriu, sukūriau jį visiškai nechronologinį, nors balsas jos [chronologijos – R. V.] ir siekia (ten pat).

Kūrinio *centrai*. Videofilme NE galima išskirti tris aktyvius kūrinio *centrus*: 1) dėstytojo Vido *šmėkla* – tai įvykį lemiantis *centras*; 2) užfiksuotas ir sugreitintuose kadruose demonstruojamas įvykis yra *centras*, kuris kartu su balsu žymi nepasirodančias *šmėklas*; 3) vizualiai nepasirodanti *šmėkla* – tai *centras*, kontroliuojantis filmą filme ir tarp žiūrovo bei ekrano ryškėjantį *skirmsą*.

Remiantis Mažeikio svarstymais apie Derrida filosofiją ir *sistemas centrą*, galima teigti, kad įvykis, balsai, nepasirodančios *šmėklos*, ir t. t. kūrinį daro policentrišką (žr. Mažeikis, 2012, p. 148–149). Palaikydami tarpusavio ryšį *centrai* legitimuoja vienas kito buvimą bei kaip svarbiausią *centrą* išskiria Vido *šmėklą*.

Privilegiuota *šmėkla*. Mickevičiaus videofilme NE vieningi, užkadriniai balsai išskiria dėstytojo Vido *šmėklą*. Tai rodo, kad *šmėklų* hierarchiją galima diferencijuoti. Kuo didesnė diferenciacija, tuo įtaigesnė *šmėklų* prikvietimo ir buvimo tikrovėje iliuzija. Hierarchizuotos *šmėklos* sukuria skirtingų laikų patyrimą: 1) pirmasis laikas – pasirodantys tariamų *šmėklų* kūnai konstruoja šio laiko tėkmę; 2) antrasis laikas yra nulemtas užkadrinio balso komentarų. Šis laikas niekada nepasirodo tariamu *šmėklos* kūnu.

Abu šie laikai susipina, tampa priklausomi ir neatsiejami vienas nuo kito. Jų abiejų sąveika lemia grįžimą į praeitį. Tarp mirties, priklausančios ekranui ir tariamam žiūrovui, ir tikrovės, priklausančios tikram žiūrovui, kyla varijuojantis ir nefiksuotas *skirmsas*. Jis čia pat pasirodo ir išnyksta bei visada kvestionuoja tikrumo efektą. Videokūriniu grįžtama į „šmėklišką“ laiką, kuris nėra dabartyje, bet tik užima dabarties tuštumą. Ekrane regimi grafikos elementai (vaizdajuostės prasukimo ir sustabdymo ženklai – piktogramos) reiškia judėjimą tam tikra laiko kryptimi. Šis judėjimas lemia buvimą ir / arba grįžimą į *šmėklos* erdvę (*kriptą*) bei į intensyviai atliekamą *honto-ontologijos* ritualą, nuo kurio žiūrint videofilmą atitrūkti praktiškai neįmanoma. Tad prasukant / atsukant juostą imituojama *honto-ontologija*.

Stebinčios vaizdo kameros efektas. Remiantis Derrida mintimi, kad vaizdo kamera yra akla, bet viską matanti, galima teigti, jog Mickevičiaus vaizdo kamera dažnai stebi *šmėklos* santykį su filmuojama aplinka ir bando sukurti objektyvaus, nesuklastoto atvaizdo įspūdį:

[...] man labai rūpėjo kameros ir montažo fiziologija, kai žiūrovo ir kūrėjo nesąmoningai, autonomiškai koordinuojami judesiai sinchronizuoja su judėjimu, perteikiamu ekrane. Pauzė, kai ekrane nėra vaizdo, o fone girdisi iš magnetofono išimama juosta – tai momentas, kai gali atsikvėpti žiūrovas (Mickevičius, 2014).

Videofilme NE vyrauja negriežtas, laisvas kameros judėjimas ir vaizdo komponavimas. Tokia *rašto-vaizdo sistema* kuria tikroviškesnio žvilgsnio, nei videofilmuose SAULĖGRAŽA, ŽUVIS ar vėliau analizuojamame – ŽMOGUS-ARKLYS, išpūdį. Tikroviškas žvilgsnis suranda ir persekioja *šmėklas*, bando jas išlaikyti savo *centre*. Mickevičius montuoja laisvą kameros judėjimą pabrėžiančiais vaizdajuostės prasukimais ir pagreitinimais. Taip videofilme NE *raštas-vaizdas* tampa kūrybinio proceso demonstracija, kurią pateisindami užkadriniai balsai diegia ir nuoseklų naratyvą. Sukuriamas išpūdis, kad vienas balsas priklauso videofilmą montuojančiam asmeniui. Videofilme girdint buitinį kalbėjimą, kuriame įsipina kalbančiojo kosulys ir arbatos puodelio kaukštelėjimas į lėkštutę, kyla mintis, kad pasakojančiam balsu ir esančiam už vaizdo priklausanti erdvė perkeliama į priešais ekraną esančio žiūrovo erdvę. T. y. videofilmo struktūra perša mintį, neva erdvė natūraliai plyti priešais ekraną – žiūrovo aplinkoje. Galima teigt, kad užkadriniai garsai – tai tikroviškumo pakartojimų terpė. Apie tai, kas inspiravo kurti „grubų vaizdą“, lydimą buitinės kalbos garso įrašų, menininkas svarsto:

Po to, kai 2001 m. rugsėjo 11 New York'e įvyko teroro aktas, lėmęs JAV įsiveržimą į Afganistaną, žiūrėjau BBC televizijos laidas ir karo reportažus. Mane pakerėjo ekrane rodomas žalias fonas, kurio viduryje taikinio ženklas, o šone nuolatos kintantys skaičiai. Skaičiai rodydavo tą patį, ką pranešdavo užkadrinis balsas: kiek yra aukų ir kas sunaikinta. Balsas skatina įsivaizduoti tai, kas nėra parodyta. Balsas sako „taip“, o mano akys negali paliudyti faktų. BBC man parodė informacinių kanalų išskyrimą. Kadangi vaizdo ir garso išsiskyrimas paryškina įtampą ir situaciją, todėl šį principą ir panaudojau kūryboje. Videofilme NE susikūrė trys realybės: vienoje realybėje kažkas kalba, prašo, siūlo, kosėja ir pan.; antroje – formuojasi santykis su žiūrovu; trečioje – bandoma atpasakoti ir pasiteisinti apie tai, kas jau įvyko. [...] Netikėtai atsirado fragmentai, skirti emocijai sustiprinti (pvz., berniuko pasirodymas muziejuje su žaisliniu šautuvu, privertęs Vidą jį [berniuką – R. V.] pasekioti (ten pat).

Autoriaus pasakojimas apie videofilmo formą rodo, kad specialiai išvystyta garso ir vaizdo *sistema* – tai namų filmo *pėdsakai*, kurie stiprina *liečiantį žvilgsnį*. Namų filme vaizdo / kino kamera dažniausiai seka visus įmanomus įvykius. Nufilmuotas vaizdas suponuoja neva autentišką žiūrovo žvilgsnį ir kuria tiesioginio žiūrėjimo išpūdį. Namų filmo *pėdsakai* siekia žiūrovą perkelti į įsivaizduojamą *šmėklos* pasaulį.

Nors ekrane demonstruojami vaizdo prasukimai / atsukimai kuria keliavimą po *šmėklos* laiką, tačiau nuoseklūs, įsameninti ir intymūs užkadriniai balsai lemia linijinį pasakojimą. Kai įrašas, žiūrimas ir prasukamas, tuomet atrodo, kad videofilme užfiksuota realybė vyksta dabar – žiūrint kūrinį. Taip pretenduojama į intymų žiūrovo prisiminimų lauką, kuriuo užpildoma tuščia dabartis. Nors ekrane įvykis regimas pirmą kartą, tačiau prasukant kadrus ir komentuojant balsui parodoma, kad įrašas – tai tik praeities pakartojimas. Videofilme pasirodanti praeitis tikrovėje neegzistuoja, nes ji nepriklauso žiūrovui, tačiau aktyviausiu išlaiko žiūrovo ir įtampos santykį, t. y. jungiantį *skirsmą*:

[...] NE – tai kasdienės komunikacijos išbandymas. Kasdienybė stebima dramatinėje situacijoje, kur kyla įtampa ir radikaliai kaitaliojasi. Atsiranda atvaizdų, kur Vidas užfiksuojamas iš nugaros. Tai karo situacija, kur nėra laiko galvojimui apie kadro komponavimą ir montažo darbą. Čia reikalingas tiesiog faktas (ten pat).

Nugaros atvaizdu ženklinama grėsmė, stichiškas įvykis, atsitraukimo trūkumas ir distancijos poreikis. Tai „dramatiškos nugaros strategija“, kai gali atspindėti net *subjekto* užsisklendimas savyje, imanentinis kalbėjimas tik sau, individualios dramos neatskleidimas ir vėlesnis išsiveržimas.

Segmentuota šmėkla ir *afekto* pėdsakas. Videofilme MIGRUOJANTYS PAUKŠČIAI⁷⁷ vyrauja režisuoti, reportažiniai kadrai (žr. iliustracijos, 25 pav.). Videofilmo kadrai stambaus plano, stabilūs, statiški. Kadro kompozicijos *centrinės*. Montažas minimalus, vaizdai jungiami be jokio persiliejo. Ekrane rodomi asmenų, pasakojančių autobiografinės menininko-migranto istorijas, veidai. Nuoseklų linijinį naratyvą lemia vienodai intensyviai temą vystantys balsai. Videofilme aptariama tautinė tapatybė, provincijos sindromas, globalizacija ir tolerancija. Visa tai sukuria vienos segmentuotos, skirtingiems balsams sinchronizuotos *šmėklos* įspūdį. Apie praeitį samprotaujantys balsai lemia *šmėklai* nebepriklausantį erdvėlaikį. *Šmėkla* yra išstumama iš dinamiško (balsinio), į statišką (vaizdinį) erdvėlaikį. Balsui darant įtaką *šmėkla* tampa *sistemos centru*, palaiko ryšius su kitomis nepasirodančiomis *šmėklomis*. Vienas kitą tęsdami, plėtodami vieną temą ir intonaciją balsai ir ekrane regimi veidai imituoja kamerinį bendravimą. Bendravimas įreminamas pradžios ir pabaigos kadrais. Pradžioje rodomi renginio dalyvius pristatantys bendro plano panoraminiai vaizdai, pabaigoje – plenerą reziumuojančios konferencijos kadrai.

⁷⁷ Videofilmo MIGRUOJANTYS PAUKŠČIAI autoriai – Mickevičius ir Augustinas Balaišis. Videofilmas sukurtas autoriams dalyvaujant pasaulio lietuvių menininkų pleneru MIGRUOJANTYS PAUKŠČIAI. Pleneras įvyko 2007 m. liepos 23–29 d., Ventės rago.

Videofilme dominuoja stambiaplaniai veidai. Jie yra ryškiausios tariamo *šmėklos* kūno detalės. Kai kulminaciniuose kadruose netikėtai pasirodo veidas ir veikia žiūrovo emocijas, jis vadinamas *afektišku* (pagal Deleuze) arba *kito* vidaus atspindžiu (pagal Jacques Aumont'ą), paslėptu nuo stebinčiojo (žr. Делёз, 2004; Elsaesser, Hagener, 2010, p. 60–61; Baranova, 2013, p. 55–56). Tačiau analizuojamame videofilme veido atvaizdas nekuria jokio ekspresyvaus emocijų pokyčio. Jis yra opozicijoje to, kurį aprašo Deleuze'as ir Aumont'as. Jis yra sulėtintas, tarsi laukiantis *afekto*. Tačiau realizuoti *afektą* nepadeda nei balsas, nei *šmėkla*; t. y. nesukuriama žiūrovui artima, individualizuota drama. *Afektas* suspenduojamas. Jis pasirodo kaip silpnas *pėdsakas*, kurį galima žymėti nubraukiant – *afektø pėdsakas*.

Šmėklos tariamas kūnas ir liečiantis žvilgsnis. Mickevičiaus videofilmas ŽMOGUS-ARKLYS (2008 m.; žr. iliustracijos, 28 pav.) savo stilistika artimas dokumentiniam kinui. Kūrinio atsiradimo pretekstas – tai noras užfiksuoti vienišo vyro kasdienybę. Pasitelkdamas nuoseklų montažo ritmą ir vientisas ilgos trukmės kadrų kompozicijas, autorius kuria elegišką dokumentinio videofilmo nuotaiką. Kadro kompozicijos yra paveiksliškos / fotografiškos. Siekdamas išlaikyti vieningą *sistemą*, autorius į visumą jungia racionaliai planuotus artimo ir tolumo plano, dažniausiai monumentalius ir architektoninius kadrus. Vizualiai išskiriami du aktyvūs kūrinio *centrai*: kaimynas Jonas ir arklys.

Kaimyną reprezentuojantys kadrai yra specialiai gretinami (arba priešinami) arklio vaizdams. Kadangi arklys rodomas labai retai ir fragmentiškai, susidaro įspūdis, kad pats Jonas atlieka arkliui skirtus darbus. Taip autorius sukeičia prasmes ir skirtingoms *šmėkloms* būdingas funkcijas:

[...] videofilme atsispindi senoji karta, kuri gerbė ir puoselėjo gyvulius bei žemę [...]. Jonas labai myli savo arklį ir todėl jam neleidęs atlikti sunkių darbų pats įsikinko į arklio vaidmenį. Vienintelis darbas, kurį arklys atlieka pakludamas Jonui – tai jį (Joną) nugabena į miestelį. [...] pati tikrovė sukeičia funkcijas: ne arklys tarnauja žmogui, o žmogus – arkliui. [...] Tad Jonas, reikšdamas visiškai radikalią pagarbą gyvuliui, pasirodo kaip visiškas lūzeris, įsikinkęs tarnystei (Mickevičius, 2014).

Videofilmas ŽMOGUS-ARKLYS taip pat verčia manyti, kad bet koks ekrane rodomas kūnas žiūrovą skatina jausti savo kūną. Ši galimybė ypač aktuali, kai žiūrovas „dalinasi vienu žvilgsniu“ kartu su vaizduojamu kūnu, kai operatoriaus darbu imituojamas žiūrėjimas svetimomis,

neva *šmėklos* akimis⁷⁸. Žvilgsnis sutampa taip, kaip sutampa kūnai. Apie tokį žvilgsnį svarsto fenomenologas Maurice Merleau-Ponty:

[...] žmogus žmogui yra veidrodis (Ponty, 2005, p. 59). Aš galiu matyti savo akis veidrodyje, bet jos yra *Kito* stebinėčio [...] (ten pat, p. 105).

Žvilgsnis siaurina *skirmsą* tarp kūno atvaizde ir kūno tikrovėje. Filmuojama aplinka, jei apie ją žiūrovas turi duomenų, taip pat padeda realizuoti *liečiantį žvilgsnį*. Filmuotoje aplinkoje esant įtaigiam *šmėklų žaismui*, abu kūnai – tikras žiūrovo ir tariamas *šmėklos* – steigiami kaip neva esantys gyvi ir beveik tapatūs. Viena vertus, toks kūno ekrane gyvumas tyrimą iš dalies kreipia link Husserlio filosofijos, kur kalbama apie *gyvenamą kūną*⁷⁹. Kita vertus, nenutolstant nuo Derrida *šmėklų* koncepcijos, toks kūnas yra menamas ir tariamai gyvenantis.

Husserl'ui svarbus lytėjimas, Ponty – vizuali patirtis, o Derrida filosofijoje tiek viena, tiek kita susijungia ir lemia *liečiančio žvilgsnio* koncepciją, kuri pasirodo esanti paradoksali negalimybė. Liesti / regėti panašu į nei gyventi / nei mirti. Mickevičiaus videofilme yra tokių kadru, kuriuose Jono *šmėkla* akivaizdžiai kopijuoja tikrovę. Nors atrodo, kad *šmėklą* galima liesti, tačiau vos tik šmėstelėjusi ji labai greitai atitrūksta nuo žiūrovo siekiamo lietimo geismo.

Visiškai kitokius žvilgsnio apmąstymus sugestijuoja anksčiau analizuotas videofilmas NE. Chaotiškai judanti vaizdo kamera panaši į klaidžiojantį išsigandusio žmogaus žvilgsnį. Regint

⁷⁸ Šios disertacijos autorius yra susipažinęs su kinotyroje ir kino filosofijoje plėtojama žvilgsnio koncepcija. Ši koncepcija neatsiejama ir nuo klausimų apie regėjimą bei filosofinių apmąstymų apie akies organą. Kaip šios teorijos apibendrinimą galima pateikti ištisą Elsaesser'io ir Hagener citatų virtinę:

[...] žiūrėjimas atrodo kyla iš beasmenio ir besubjekčio šaltinio. [...] akis yra privilegijuotas įvairių matomumo ir žiūrėjimo struktūrų [...] konvergencijos taškas (Elsaesser, Hagener, 2012, p. 105). [...] prisiimamą kaltę [arba atsakomybę už ekrane demonstruojamą įvykį – R. V.] suaktyvina (įsivaizduojamas) Kito žvilgsnis, kurį anaip tol nebūtinai turi perduoti žiūrėjimas. Neskaidrus ir neaiškus, jis gali būti nematomas, o galios jam proporcingai suteikia gebėjimas likti anapus regos lauko. [...] Nuo pat egzistavimo pradžios [...] objektyvas dažnai funkcionavo tarsi akies protezas, praverčiantis kaip mechaninė žmogiškojo suvokimo tąsa. [...] į pasaulį kinas [šiuo atveju ir videomedija – R. V.] įsiveržė kaip be galo lanksti, nesupančiota mobili akis [...] (ten pat, p. 106–107).

Remiantis šia citata ir disertacijoje atliekamu tyrimu galima konstatuoti, kad kino objektyvas, kaip lanksti akis, yra keičiamas dar lankstesne – „videoakimi“. *Video* ne tik atsiranda pasaulyje, bet ir kritikuoja ankstesnius, *logocentrizmą* grindžiančius, pasaulį reprezentuojančius *raštus-vaizdus*.

⁷⁹ Žvelgiant iš Husserl'io fenomenologijos pozicijų net *šmėklos* kūnas gali pasirodyti esąs gyvas ir kūniškas. Husserl'is apie kūną teigia:

[...] tarp šios gamtos fizinių kūnų („körper“) [šios disertacijos atveju ne gamtos, bet ekrano – R. V.], traktuojamų kaip mano savumai („eigenheitlich“), atrandu mano paties kūną, kuris vienintelis išsiskiria tuo, kad nėra vien fizinis kūnas („körper“), bet yra gyvenamas kūnas („leib“) [...] (Husserl, 2005, p. 120).

Taigi žodis *gyvenamas* nurodo tik į gyvą, bet jokių būdu ne į mirusį. Savas kūnas patiriamas kaip gyvenamas todėl, kad neatmetama mintis, jog yra ir kitų gyvenamųjų kūnų, net tų, kurie nepasirodo ekrane.

staigius judesius, netikėtus ir greitai kintančius kameros rakursus susidaro įspūdis, kad akis regi keistai ir neįprastai. Neįprastumas – tai vaizdo kameros netobulumas, negebėjimas fokusuoti vaizdo taip greitai, kaip geba tikra akis. Tai lyg iš kūno „išplėsta regėjimo mechanika“ ir palikta savavališkai klaidžioti. Visiškai kitokia vaizdo kamera pastebima videofilme ŽMOGUS-ARKLYS. Stabili vaizdo kamera, vienodo tempo montažas ir kadre matoma nuosekli veiksmo plėtotė sugestijuoja videofilme esant „apgyvendintą“ žvilgsnį. Kuriamas pretekstas žiūrovui įsijausti į personažo gyvenimą. Visa tai veikia kaip realistinio kino ir dokumentikos *pėdsakai*. Šiuo atveju galima teigti, kad Mickevičiaus kūryboje kuriami du žvilgsniai: persekiojantis ir įkeliantis. Apie tai autorius svarsto:

[...] manau, kad kamera yra ribota, ir todėl nėra žvilgsnių begalybės. Tarp žvilgsnio (kur formuojama situacija prisodrinta įtampos) ir žvilgsnio atveriančio kasdienybę (kur nesiekama tikrovės paveikti iš dangaus krintančiais lėktuvais, kažkokia mirtimi ar gimimu) yra skirtis [*skirmsas* – R. V.]. Videofilme ŽMOGUS-ARKLYS norėjau parodyti laiką, kurį gyvena Jonas, kur neko nenutinka, kur nėra nuotykių. Tai laikas, kuriame Jonas tiesiog slampinėja. Žvilgsnį pavergia kameros stabilumas, minimalus judesys, ilgi kadrai, maksimali kompozicinė reikšminė koncentracija, paveikslinis-fotografinis vaizdas. Kai leidžiu žvilgsniui rinktis tarp estetikos ir neestetikos, tarp erdvinio ir plokščio, tada žvilgsnis, sąmoningai nesuvokdamas, renkasi estetiką ir erdviškumą. [...] ŽMOGUJE-ARKLYJE norėjau sukurti tokį paprastą vaizdą, kad estetika sklįstų pati iš savęs, kad autoriui įnešti kažko papildomo iš vis nereikėtų. [...] veiksmas yra tiek ištįsęs, kad laikas pats pagamina estetiką (Mickevičius, 2014).

Videofilmo struktūrą lemia nerežisuotų (arba mažai režisuotų) dokumentinių įvykių kaita, todėl pats kūrinys priartinamas prie žiūrovo kasdienybės. Taip kuriamas pretekstas atsirasti *liečiančiam žvilgsniui* ir *šmėklos* kūną prilyginti savajam – žiūrovo kūnui. (Video)filmo ir žiūrovo tikrovių paralelės patvirtina mintį, kad kūrinys siūlo „narcizo svajonę“ – regint savo atvaizdą patirti save. Tačiau kaip atvaizdas, kuriuo grožimasi, nėra objektyvus, taip ir filmo konstrukcija savaime nėra objektyvi. Ji iš anksto sąlygota autoriaus intencijų. Taigi Mickevičiaus videofilmas, kaip ir bet koks kitas meno kūrinys, tėra tik objektyvios tikrovės iliuzija.

Ištęsto gedulo efektas. Kūrinio ŽMOGUS-ARKLYS nuotaika elegiška, pripildyta nostalgijos, atskirties, vienatvės ir ištęsto gedulo nuojautų. Pagal Derrida, tokios nuojautos, o ypač ištęstas gedulas, prilygsta balzamavimo fenomenui, kai lavoną siekiama išsaugoti lyg nei gyvą, nei mirusį daiktą. Elegiška kūrinio nuotaika ženklina buvimą savotiškoje pauzėje – *skirmsą* atitinkančioje punktuacijoje. Kyla įspūdis, kad *šmėkla* gyvena savo „negyvenime“. Gedulo nuojautą

galėtų nutraukti aiški kūrinio kulminacija arba konkretūs biografijos faktai, kurie Jono atvaizdą glaudžiai sujungtų su tikrove. Tačiau visa tai kūrinyje neįvyksta.

Tapatintis su *šmėklos* kūnu įmanoma dėl kelių priežasčių: 1) ekrane regimas kūnas priešais vaizdo kamerą nepozuoja ir savo erdvėje elgiasi natūraliai; 2) balsas nekommentuoja atliekamų darbų; 3) vyrauja natūralūs aplinkos garsai, kurie sukuria įspūdį, kad įvykis ir filmuojama erdvė yra nesurežisuoti; 4) dominuoja nuoseklus ir vientisas montažas, vientisos ir fotografiškai sukonstruotos kadro kompozicijos.

Kriptos ribos. Videofilmo ŽMOGUS-ARKLYS bulviakasio epizode žiūrovas mato, kaip Jonas, nešinas dviem tuščiais krepšiais, „išeina iš kadro“. Kitame, šienapjūtės epizode, vyrauja žemo horizonto panoraminis peizažo kadras. Didžiąją ekrano dalį užima dangaus vaizdas. *Šmėklos* išėjimas iš kadro ir panoraminis aplinkos rodymas praplečia vaizduojamą erdvę bei nuo *liečiančio žvilgsnio* tolina žiūrovą. *Šmėkla*, palikdama kadra, rodo, kad *kripta*, kurią žiūrovas tikisi pažinti, yra gerokai didesnė nei regimasis kadro arba kadro junginių laukas. *Liečiantis žvilgsnis* yra geidžiamas dėl įtikinamos fikcijos ir dėl erdvės, kurios žiūrovas nemato, bet nutuokia ją esančią.

Vidutinio nuotolio, artimo plano ir panoraminių kadro jungtis programuoja žiūrovo žvilgsnio ir artėjančios *šmėklos* susikirtimą. Tokie periodiškai arba ilgai trunkantys susikirtimai leidžia prisijaukinti *šmėklas*. Prisijaukinimo sėkmė žymi įvykusį tariamą draugystės aktą, kaip *liečiančio žvilgsnio* sėkmės ženklą.

Tikrovės efektas ir prasminis skirsmas. Mickevičiaus videofilme ŽMOGUS-ARKLYS gausu visus metų laikus nurodančių ženklų. Laiko kaita kūrinį susieja su praeities prisiminimais. Todėl Jono *šmėkla* priklauso atminties *archyvui*, signifikuojančiam *kitą*, galbūt intuityviai patiriamą, kaip artimą sau. Scenoje, kai Jonas kalbasi su arkliu arba purve skęstančia varle, antrinama atminčiai apie tuos artimuosius, kurie gerbdavę gyvulį ir neretai su juo kalbėdavosi. Šis gestas – tai lyg būties įprasminimas savireflektyvioje artimo vienatvėje, sau pačiam skirtuose monologuose. Tad būtinė kalba ir joje prasiveržę keiksmazodžiai kūriniai teikia papildomos estetinės vertės ir galimybę priminti praeitį, o ekrane atpažįstant tikrovės struktūras, apie kurias jau yra žinoma, net neestetiskas *raštas-vaizdas* gali tapti estetišku:

[...] norėjau, kad estetika būtų ne savitikslių, bet sutaptų su tuo, kas yra Jono aplinka ir jo tikrovė. [...] kasdienybės autentiškumas suvaidino lemiamą vaidmenį. Išdistiliuotos scenos, apgalvotos kadruotės, suplanuotas kameros darbas iš tikrovės leidžia išspausti maksimalų efektą, kuris reginį ekrane paverčia žiūrovo žvilgsniu. ŽMOGUS-ARKLYS – tai ne „tiesiog“, bet „daugiau“ nei tikrovės (pa)filmavimas. [...] precizinė struktūra kelia

abejonę, ar ekrane rodoma dokumentika, ar vaidyba. Kartais tikrovė pasirodo per daug taikliai užfiksuota (ten pat).

Natūralus elgesys, necenzūrinė kalba, autentiški filmuojamos aplinkos garsai, ilgos trukmės kadrai, rodantys atliekamus darbus (pvz., eglisakių tempimą pūgoje, arklio pririšimą, bulvių arba duobės kasimą) – visa tai sudaro metų laikų *archyvą*, kuria autentišką *šmėklos* ir jos aplinkos įspūdį, kuris naikina *skirsmą* tarp ekrano bei tikrovės.

Mickevičius jungia skirtingos reikšmės vaizdus. Pvz., šienapjūtės epizodo metu, pasibaigus lietuvi, link horizonto artėjantis Jonas yra gretinamas su baloje besistaipančio gandro vaizdu. Kadru seką formuoja slankiojantį, universalų, praeičiai ir ateičiai artimą, fikciją ir tikrovę jungiantį prasmių neatitikimą. Tad tam tikruose kadru junginiuose *skirsmas* gali būti įvardijamas vienatvės, atskirties, apleistumo, skriaudos ir panašias nuojautas ženklinančiais epitetais.

Analizės apibendrinimas. Tikrovės efektą Mickevičiaus videofilmuose lemia: 1) ilgos trukmės, monotoniški, suplanuoti, nuosekliai kintantys, mažai montuoti arba išvis nemontuoti kadrai; 2) tikrovišką aplinką ir įvykį perteikianti dokumentinė medžiaga; 3) žiūrėjimo *kito* akimis įspūdis; 4) iš skirtingų atvaizdų sukurta kompozicija ir balsu suvienyta, segmentuota, objektyvumą reiškianti *šmėkla*.

Monotonija kuriamas neįvardijamas *kito* laikas, kurį nusakant epitetais nusakomos ir savosios žiūrovo būties koordinatės. Videofilmo *sistema* nenutraukdama ryšių su praeitimi, kur *šmėkla* lemia net kitus praeities laikus. Nuoseklus, neakivaizdus, minimalus montažas ir *šmėklos* judėjimas visus laikus paverčia įprastais. Nors sudaromas įspūdis, kad videofilmu užbaigiamas fragmentiškas pasaulis ir sukuriama neva autonominę sąmonę turinčios *šmėklos*, tačiau tikro, autentiško tikrovės atvaizdo nėra, nes pasitelkiant *raštą-vaizdą* reiškiamą individuali *rašančiojo-vaizduojančiojo* pajauta.

Honto-ontologijai svarbus policentriškumas, dėl kurio artėjama arba tolstama nuo *logoso*. *Centrai* legitimuoja vienas kito buvimą, hierarchiškai rikiuoja *pėdsakus*, *skirsmą* ir *šmėklas*. Tad *hontologiją* stiprina: 1) plati *šmėklų* diferenciacija ir hierarchizacija; 2) ekrane matomo veido ir žiūrovo žvilgsnio sinchronizacija; 3) iš anksto turimi duomenys apie filmuojamą aplinką; 4) dokumentiniai vaizdo įrašai, leidžiantys atsirasti jungiamajam *šmėklos* ir žiūrovo *skirsmui*.

Mickevičiaus kūrinuose galima pastebėti, kad kūno atvaizdas, palikdamas ekraną, nukelia *kriptos skliautą* link neregimybės. Taip parodoma, kad tariama objektyvi ekrano realybė nėra objektyvi tikrovė, kad *kripta* yra didesnė, nei mano žiūrovas. Dėl noro patirti neregimąjį įvykį ir erdvę *šmėkla* tampa dar geidžiamesnė. *Hontologija* Mickevičiaus videofilmuose stiprinama

nuosekliai arba plėtojant pakartojimus, iš kurių įmanoma išeiti tiesiog nutraukus *rašto-vaizdą* arba pradėjus visiškai kitą *sistemą* ir kitą kūrybos programą.

2.5. Tyrimo rezultatų aptarimas ir dekonstrukcijos prieigų vertinimas

2.5.1. Prielaidų segmentų, teorijų ir terminų taikymas

Segmentų taikymo kriterijai. Forma, aiškiai numanoma prasmė bei ryšys su *logosu* yra svarbiausia nusprendžiant, kokį dekonstrukcijos modelio segmentą reikia taikyti. Šie kriterijai buvo aktualiausi atliekant Inčiūraitės videofilmų tyrimą. Atsižvelgiant į juos buvo pasirinktas antrasis segmentas (*fenomenologinio balso efekto* analizė). Panašiais kriterijais vadovautasi atliekant ir Mickevičiaus videofilmų (NE; MIGRUOJANTYS PAUKŠČIAI; ŽMOGUS-ARKLYS) dekonstrukciją. Taikytas ketvirtasis segmentas (*šmėklų* analizė), o Levulio kūriniams (VIENS, DU, TRYS; LT TAPATYBĖ) – trečiasis (*filmo-archyvo* analizė).

Kadangi kūrinys suponuoja prasmę, o dekonstrukcija neleidžia analizuoti viena *rašto-vaizdo* (taip pat ir *logoso*) kryptimi, todėl pagal išskirtus kriterijus ne visada pavyksta produktyviai analizuoti. Pvz. Šepučio ŽODŽIŲ ŽAISMUI buvo galima taikyti *šmėklų* arba *fenomenologinio balso efekto* analizės segmentus. Būtent juos labiausiai sugestijavo kūrinys, tačiau buvo pasirinktas pirmasis segmentas (*gramatologinė rašto-vaizdo* analizė), nes videofilmas sukurtas pradedant vystyti lietuvių videomenui. Tuo metu buvo išbandoma medija, studijuojama nauja raiška, (ne)sąmoningai ieškoma ir legitimuojama individuali (video)meno kalba (žr. apie *videografemą* ir *gramateus*). Šepučio kūrinyje svarbus garso įrašas bei šokį perteikiantys kadrai, todėl fragmentiškai taikytas ir antrasis (*fenomenologinio balso efekto* analizės) bei ketvirtasis (*šmėklų* analizės) segmentai. Atliktas Šepučio ŽODŽIŲ ŽAISMO tyrimas rodo, kad analizuojant eksperimentinį (video)meną pats kūrinys gali būti netinkamas analizuoti griežtai tik pagal vieną segmentą. Kiekviena meno kūrinio analizė baigiama apibendrinimu, kuris taip pat yra viso tyrimo rezultatų dalis. Tačiau nenorint kartotis apibendrinimai toliau nebus cituojami.

Papildomos teorijos. Meno kūrinių dekonstravimas neleido apsiriboti viena teorine žiūra. Remtasi įvairiais šaltiniais, net ir tais, kurie fragmentiškai ir negausiai taikomi menotyroje. Pvz., aptariant meno institucionalizavimo *pėdsakus* remtasi Dickie institucijos kritika (Дики, 2007 p. 263), o autoriaus *pėdsakai* įvardinti pagal Binkley, Foucault'o ir Barthes'o idėjas (Бинкли, 2007 p. 281; 1997; Фуко, 2007 p. 480; Барт, 2007 p. 453) (žr. Narkevičiaus SCENA). *Šmėklos* analizė

praplėsta Mažeikio įžvalgomis (Mažeikis, 2012, p. 148–149) (žr. Mickevičiaus NE), o *šmėklos* ir kūno ryšys grįstas remiantis Husserl'io (Husserl, 2005, p. 120) ir Merleau-Ponty (Ponty, 2005, p. 59, 105) fenomenologija, kurios *pėdsakai* pastebėti *liečiančio žvilgsnio* koncepcijoje (žr. Mickevičiaus ŽMOGUS-ARKLYS).

Papildomi terminai. Neapsieita be naujų terminų, kurie plečia meno tyrimų lauką, padeda tyrimui adaptuoti teorijas, atnaujina taikomas koncepcijas, leidžia atsirasti originalioms įžvalgoms bei potencialiems ateities tyrimams. Pvz., terminas *videografema* sietas su atomo samprata; remtasi Derrida ir Sers'u (Derrida, 2006a p. 9–130; Cepc, 2004, p. 10, 48) (žr. Gulbino KELIONĖ BE BAGAŽO). Taip pat vartojami terminai su užbraukimais: *ideologijos pėdsakas* (žr. Andriuškevičiaus ISTORIJS TEATRAS), *autobiografijos pėdsako pėdsakas*, *Mesiję pėdsakas*, *archyvo saugotojas* (žr. Narkevičiaus videofilmus), *šmėkla*, *ne-esanti-šmėkla*, *ne-esanti-šmėkla* (žr. Levulio videofilmus). Terminų grafinę raišką lėmė *skirsmo* rašymas, konceptualiai pagrįstas prancūziškuose Derrida veikaluose (pranc. *différence* *différance*, liet. *skirtumas* *skirmsas*). Esant terminų ir teorijų įvairovei meno kūrinys nebėra fiksuota ir vienprasmė *sistema*. Dekonstrukcija leidžia naujai suvokti pagrindinę prasmę, leidžia atsirasti daugiaprasmiškumui, kuriam daro įtaką ne autorius (ką norėjo pasakyti?), bet žiūrovas (kaip galima *per-skaityti-matyti*?). Apie tai žr. Narkevičiaus videofilmo JO-ISTORIJA analizę, kur aktualizuojama dekonstruktyvi *metafizinio-archyvo* patirtis.

Prasmės pėdsakai. Kūrinio *sistemą* ir prasmės vientisumą destabilizuoja intensyvėjantis arba slopstantis *žaismas* bei (*archi*)*pėdsakai*, kurie priklauso vis kitiems *kultūros tekstams*. *Pėdsakai* pasirodo esą ne tik įdiegti į *raštą-vaizdą*, bet ir toliau nuolatos diegiami (per kūrinio *skaitymą-žiūrėjimą*). Pvz., analizuojant Narkevičiaus LIETUVOS ENERGIJĄ diegti *autobiografijos pėdsako pėdsakai*. Panašiu būdu dekonstruoti ir Inčiūraitės videofilmai – nežymūs dialogo ir monologo *pėdsakai*. Dekonstrukcija rodo, kad intencionalūs ir savaiminiai *pėdsakai* kiekvieną kartą lemia vis kitokią *rašto-vaizdo* patirtį ir daro įtaką žiūrovo suvokimui.

2.5.2. Tyrimo rezultatai

Tyrimo rezultatais norima atsakyti į klausimą – ar visos disertacijoje taikytos Derrida filosofinės koncepcijos yra tinkamos tirti videomeną?

Gramatologinės rašto-vaizdo analizės aptarimas. Pretenzingas ir sudėtingas pirmasis segmentas taikytas remiantis Derrida knyga APIE GRAMATOLOGIJĄ (žr. Derrida, 2006a).

Gramatologijos idėją filosofas iškėlė aptardamas grafiškai reiškiamą ir balsu skleidžiamą kalbą⁸⁰. Būtų rizikinga ir tiesmuka grafiškai ir akustiškai reiškiamos kalbos filosofinę analizę nieko nekeičiant perkelti į videomeno ir/arba kino tyrimų lauką. Tokiu atveju visa tai, kas siejama su grafiškai reiškiamą kalbą, atitiktų vaizdą ekrane, o šnekėjimas – akustinį videofilmo sluoksnį. Tektų gausiau aprašyti vizualiąją kūrinio formą (kadro kompoziciją, kameros judėjimą, šviesą, filmuojamų objektų nuotolius etc.). Jei *raštas-vaizdas* būtų aprašytas atskirai nuo garso, tyrimas nebūtų išsamus. Tad akustinis sluoksnis yra kūrinio formos dalis. Garsas ir vaizdas sąveikauja, papildo vienas kitą ir daro įtaką prasmėms. Tačiau ne forma, o turinys yra tyrimo centre. Juk ir patį Derrida labiau domino tai, kas esti kaip efemeriškas turinys, kas slypi už akivaizdžios formos, už rašto: tai, prie ko nepriartėja arba negali priartėti *logosas*, tai, kas egzistuoja *kultūros tekstų* platumose, tai, kas nėra arti *logocentrizmo*. Šiame tyrime ***logocentrizmas* buvo susietas su (kino)filmo, kuriama, diegiama ir vartojama ilgamete kalba, jos taikymo normomis ir taisyklėmis. Šią kalbą *logosas* puoselėja ir siekia išlaikyti kaip garantuotą tęstinumą, paklūstantį *logocentrinei* tradicijai. Tačiau *para-logose* veikianti kita kalba neatitinka *logocentrinės* tradicijos, čia ji yra fragmentuota, heterogeniška, be vientiso *centro*, alogiška, eksperimentinė ir nuolat kintanti.** Akivaizdžiausiai *logosui* priklauso populiarioji, masinė kinematografija, taip pat kitos, populiarios medijos.

Per *logosui* nepavaldų *para-logosą* yra žymimas (*archi*)*raštas*. Jis yra asistemiškiausias, neutralizuojantis *logoso* kuriamą *rašto-vaizdo* suvokimą bei suponuojamą jo (*rašto-vaizdo*) kilmę, neva esančią tame pačiame *kultūros tekste* (žr. Narkevičiaus SCENA; Gulbino KELIONĖ BE BAGAŽO; DU KARTUS). *Para-logosą* atitinka eksperimentinė (video)meno kalba, kuri būdama policentriška labiau remiasi stichiškais *pėdsakais*, kylančiais iš skirtingų *kultūros tekstų* ir paties suvokėjo, negu tais, kurie priklauso *logocentrinei* tradicijai. Tokių kūrinių analizė leidžia kurti naujus *pėdsakus*, iškraipyti prasmes, atsirasti neįprastai patirčiai.

Atlikta kūrinių analizė rodo, kad sąvokos *logocentrizmas* sudurtinis dėmuo „centrizmas“ reiškia galią ir hierarchiją. *Para-logos* ir *anapus-logos* rodo siekį veikti antihierarchiškai ir nepaklūsti centralizuojančiam *logosui*. Nors *logocentrizme* esti įsisąmoninti normatyvai ir taisyklės, tačiau pats *logosas* skatina *sistemas* atsinaujinimą. Gali atrodyti, kad atsinaujinimas vyksta pasitelkiant *anapus-logos*, tačiau labiausiai – *para-logos*. *Para-logos* jungia ir

⁸⁰ Dar kartą galima priminti, kad Derrida požiūriu, *logosas* yra fonetinė kalba, kuri tradiciškai suvokiama kaip daugiaprasmė. Fonetinis žodis (*logos*) yra nuolatos kontroliuojamas ir veikiamas proto (irgi *logos*). Derrida su tuo nesutinka ir mano, kad tikrasis daugiaprasmiškumas egzistuoja rašte (Derrida, 2006a, p. 63, 138–139, 191). Fonetinė kalba atsiduria *centre* ir yra *logocentrinė*, o rašytinė dėl to, kad nepripažįstama kaip labiau prisodrinta gilių ir neišsemiamų prasių nustumta į *para-logosą*.

skiria *logosą* su *anapus-logosu*. *Para-logos* – tai *skirsmo* idėjai artima *logoso* atsinaujinimo tarsi migracijos zona. Kūrybos procesai judina ir „pralaužia“ *logocentrinę* „aptvarą“. „Aptvara“ nukeliama ten, kur anksčiau būta *para-logoso*, o dar anksčiau net ir *anapus-logoso*. Tokiu būdu peržengdama savąsias ribas atsinaujina *sistema*. Galima konstatuoti: kuo *sistema* labiau save kritikuoja, tuo labiau tampa stipresnė. Taigi *para-logos* atskleidžiamas kaip pačioje *sistemoje* esantis *elementas*.

Abstraktus (video)menas laiko abejotinu neva autentišką ir gryną patirtį, atsirandančią už *logoso*, ir siūlo remtis *para-logosu*, kur pripažįstama kiekviena skirtinga patirtis (žr. Gulbino KELIONĖ BE BAGAŽO, Andriuškevičiaus ISTORIJS TEATRAS). Taip yra abejojama ko nors egzistavimu už *logoso*, nes „nėra nieko už teksto“ (Derrida, 2006a, p. 210), kaip ir nėra *transcendentinės* prasmės. Tačiau visada galima dirbtinai kurti *transcendentinę* prasmę. Pvz., kai *logosas* negali pasipriešinti nesankcionuotam *žaismui*, kai jam nepavyksta visuose *sistemos* sluoksniuose užtikrinti *logocentrinės* tradicijos tęstinumą, tuomet tvirtinama, kad už *teksto* neva yra *transcendentinė* prasmė. Taip *logocentrizmas* raštui-vaizdai leidžia kurti tariamas *transcendentines* ir suvokimo schemas. *Logocentrizmu* siekiama neleisti dekonstruoti ir prieiti prie to, kas nėra aiškiai suvokiama, kas negali neplanuotai veikti ir destabilizuoti *sistemą*. Tačiau abstrakčia (ir ne tik) eksperimentine (video)meno kūryba priešinant (nebūtinai sąmoningai) tokiam *logosui* pasitelkiama ironija ir intertekstualūs pokštai (žr. Gulbino DU KARTUS). Pvz., Narkevičiaus kūriniuose LIETUVOS ENERGIJA ir MATRIOŠKOS apsimetama, kad kūrinys atskleidžia tikrovę ir demonstruoja ją objektyviai autentišką bei nesuklastotą. (Ne)abstrakčia, ironiška kūryba parodomi ir menkinami ryšiai su *logosu*, siekiama to, kas neegzistuoja (vaikomasi melo, vadinamo tiesa).

Pėdsakų žaismas rodo, kad prasmė nėra vienintelė galima, pirminė ir prognozuojama. Būdama įvairi ji panašėja į *skirsmą* (žr. Andriuškevičiaus ISTORIJS TEATRAS; Šepučio ŽODŽIŲ ŽAISMAS). Į *logosą* nukreipti *pėdsakai* ir prasmės atitinka *pharmakoną*, kaip savaime nederantį ir kylantį iš *sistemos* vidaus (žr. Narkevičiaus, Inčiūraitės videofilmus). Jei į *logosą* nukreipti *pėdsakai* nėra kuriami pagal *logocentrinę* tvarką, tuomet jie imituoja arba ironizuoja tradiciją (žr. Narkevičiaus ir Levulio videofilmus). Tokie *pėdsakai* yra aiškiai netekę *logocentrinės* galios, o visas eksperimentinis *raštas-vaizdas* nėra susijęs su didžiąja *logocentrine* tradicija bei jos istorija.

Nors *logocentrizmu* akcentuojamas ir reglamentuojamas alfabetas, nors vengiama eksperimentinės meno kalbos, kuri perkuria ir perkainoja senuosius *rašto-vaizdo* modelius, tačiau

logocentrizmas negali gyvuoti be *para-logoso*. Situaciją lemia *logoso* istorija: tai, kas šiandien priklauso *logocentrizmui*, anksčiau priklausė *para-logosui* (žr. tyrimą apie *videografemas* ir *(archi)gramateus*). Nors *para-logosas* ir atnauja *logosą*, tačiau stichišku *raštu-vaizdu* bei kuriamomis neaiškiomis prasmėmis visada išlaikomas, o kartais net specialiai ryškinamas abipusis *skirmsas*.

Gulbino videodarbų analizė rodo, kad abstrakti forma, traktuotina kaip postverbalus kūrinio sluoksniš, savaime gausi intervizualių ryšių. Tai, kas vaizduojama abstrakčiame (video)mene, nėra visiškai tapatu tam, kas šiuo vaizdu žymima. Abstrakčiu *raštu-vaizdu* kuriamas *skirmsas* atskleidžia dvinario ženklo trūkumą, kurį akcentavo Derrida (Derrida, 2006a, p. 63). Regimasis kūrinio sluoksniš atitinka ženklą arba ženklų visumą. Juo skatinama abejoti prasmėmis ir kiekvieną kūrinio interpretaciją traktuoti tiek teisingą, tiek klaidingą. Dėl to (ne tik Gulbino, bet ir Andriuškevičiaus bei Šepučio) kūrinių tikroji *transcendentinė* prasmė nepasiekiamo, ji visada atidedama. *Raštas-vaizdas* palaiko formalųjį beprasmį ryšį (t.y. *skirmsą*) su *logocentrine* rašymo-vaizdavimo tradicija. Tačiau šiuo *skirmsu* autorius tik apsimeta besilaikantis *logocentrinės* tradicijos (žr. Narkevičiaus ir Inčiūraitės videofilmų analizę; taip pat Mickevičiaus ŽMOGUS-ARKLYS).

Kiekvieną kartą dekonstruojant tą patį kūrinį, gali būti įvardijamas vis kitoks *archi-raštas-vaizdas*, nes tikrojo nėra. (Ne)sąmoningai parodomi, kitų kūrinių *pėdsakai* lemia klaidingą prasmės suvokimą, pabrėžia ženklo netapatumą ir pradeda *diseminaciją* (žr. Narkevičiaus APLANKANT SOLIARĮ ir Andriuškevičiaus ISTORIJS TEATRAS). Per *diseminaciją* ir *žaismą* atsiribojama nuo to, kas yra paveikta *logoso* (pvz., nuo kinematografinių klišių).

Akivaizdūs *pėdsakai* dominuodami išskiria savo *centrą*. Kitus kūrinio *centrus* jie stumia į periferiją ir taip supriešina skirtingus *tekstus* ir jų *pėdsakus*. Susipriešindami *centrai* palaiko ryšį, o ryškėjantis *skirmsas* *centrus* gali pradėti jungti. Šis *skirmsas* – tai struktūros pagrindas. Jis atsiveria *žaisme*, kuris draudžia vieno *centro*, kaip absoliučios *teksto geometrijos* įtvirtinimą (žr. Šepučio ŽODŽIŲ ŽAISMAS). Tad neakivaizdūs tarpcentriniai *skirmai* lemia (video)kūrinio *sistemą*.

Fenomenologinio balso efekto analizės aptarimas. Nei Lietuvos, nei užsienio menotyros darbuose neaptikta ryškių bandymų *fenomenologinio balso* koncepciją perkelti į vizualaus meno tyrimų lauką. Todėl atliekant tyrimą nepaisyta Derrida gvildentų kalbos problemų⁸¹, labiau eksperimentuota ir atsižvelgta tik į videomeną. Iškeltas pagrindinis klausimas: ar

⁸¹ Atmintina, kad *fenomenologinio balso* sąvoką Derrida vartojo nepritarėdamas Husserl'io fenomenologijoje aktualiui kalbėjimui savyje (vidiniu balsu), kaip neva pačiai autentiškiausiai tikrovės patirčiai (Деррида, 1999a). Šiame tyrime nutolta ne tik nuo Husserl'io, bet ir nuo Derrida, kuris *fenomenologinio balso* sąvoką vartojo rašydamas apie kalbą.

(video)filme, kaip terpėje, gali atsirasti *fenomenologinio balso efektas*? Tyrimo rezultatas rodo, kad *logocentrinei* tradicijai priskiriamame kūrinyje gali atsirasti *fenomenologinio balso efektas*, tačiau dažni eksperimentai, atliekami *para-logose*, leidžia atskleisti (video)filmo konstrukcijas ir parodyti tik tas vietas, kuriose būtų įmanoma aptikti *fenomenologinio balso efektą*. Šis efektas atsiranda tada, kai per ilgametę *rašto-vaizdo* konstravimo tradiciją tarp kūrinio balso ir *logoso* susiklostęs *skirsmas* nebėra pastebimas.

Intymiai ir įtaigiai prabylantis balsas gali ne tik būti *centre*, bet ir lemti *teksto geometriją* (žr. Narkevičiaus ir Inčiūraitės videofilmus). Inčiūraitė pasitelkdama garsą formuoja čia ir dabar veikiančią ekrano tikrovę, kuri nėra identiška įprastam *raštui-vaizdui* ir susijusi ne su demonstruojama, bet su numanoma *šmėkla*. Užkadriniu balsu reiškiamą mintis stiprina akustinį sluoksnį, į antrą planą (nu)stumdama *raštą-vaizdą*. Nors siekis gauti *fenomenologinio balso* statusą gali būti pastebimas nuo pat kūrinio pradžios, kai kalbančiojo ir jo tikrovės ryšys nėra pabrėžiamas, tačiau videofilmo pabaigos titrai, parodydami balso priklausomybę realiam *subjektui*, panaikina *fenomenologinio balso efektą* (žr. Inčiūraitės ATNAUJINIMAS; IŠLIKIMAS).

Inčiūraitės kūrinuose veikia prigimtinis tikrovės, vizualiojo ir akustinio sluoksnio *skirsmas*. Jis traktuotinas kaip *diseminacijos* ir *transcendentinės* prasmės kūrimo prielaida. Per įtaigius balsus *skirsmas* ryškina *fenomenologinio balso efektą*, o polilogu kuriamas tiesos sakytojo įspūdis susiaurina medžiagos *skirsmą*. Per polilogą, kaip objektyvumo ženklą, lengviau kuriamas *subjekto savyje efektas*. Mintis, reiškiamą polilogu, yra atvira interpretacijai, viena ir vientisa, visada (balsams palaikant tarpusavio ryšį) cirkuliuojanti apskritimu, percituojanti save, išskylanti kaip prielaida neva absoliučiai *teksto geometrijai* atsirasti. Tad polilogas, kaip percitavimas, kuria *subjekto savyje efektą*.

Jeigu polilogą sudaro balsai, išsakantys skirtingas mintis, tuomet atsiranda netapatumas, (nu)lemiantis tarpbalsinius konfliktus. Siekiant *skirsmo* akustinis kūrinio sluoksnis pasirodo esantis atvira *sistema*, leidžiančia įtarti klastą bei taip sumažinti *subjekto savyje efektą*. Nuoseklūs ir akivaizdžiai prieštarinę mintį išsakantys polilogo balsai niekada nėra visiškai uždaryti. Jie gali meluoti apie uždarymą, bet tikrasis *fenomenologinis balsas* yra tas, kuris kalba tikro *subjekto viduje*. Kūriniu visada siekiama, kad pretendentas į *subjektą savyje* (arba *fenomenologinis balsas*) nors trumpam žiūrovui pasirodytų kaip savas.

Muzikos arba natūralios gamtos įrašai skaido polilogą, naikina arba skatina pasitikėjimą, verčia apmąstyti išsakomą (ne)tiesą, abejoti mobilaus, neva individualaus balso, esančio tikroje realybėje efektu (žr. Inčiūraitės videofilmus). Dažnai polilogo ženklinama praeitis

atrodo tikra ir teisinga (nes jau yra įvykusi). Tai lemia didesnę *fenomenologinio balso* ir *subjekto savyje efektą*.

Inčiūraitės videofilmuose aiškiai matoma balso ir stabilaus kadro sąveika, kuria pasitelkiant išnyksta *šmėklos* reprezentuojama praeities erdvė, pastebimas akustinio ir vizualaus sluoksnio prasikeitimas – *skirmsas* (žr. Inčiūraitės REPETICIJA). Vaizdas iškyla kaip tikslingas puntuacijos analogas (tarpas, pauzė, tuštuma ir pan.), o *subjekto savyje efektas* lieka kažkur už vaizdo. Tariamasis *subjektas* atskleidžiamas balsu beribiamame *kultūros tekste* (*subjektas savyje* visada yra ir *subjektas kultūros tekste*).

Skirmsas, kaip tikslinga puntuacija, gali būti užpildytas natūralių aplinkos garsų arba muzikos įrašo fragmentų. Užpildant paliekama *siūlė* arba *randas* (žr. Inčiūraitės UŽDARYMAS). Užpildytas *skirmsas* stiprina įspūdį, kad kažkur yra neregima *šmėkla*. Kai *fenomenologinio balso efektas* ir *skirmsas* bando sunaikinti *šmėklos* tariamą kūną, atsiranda *šmėklos* ir balso priešprieša (žr. Inčiūraitės videofilmus). Sinchronizuojantis *šmėklai* ir balsui kūno trūkumas kompensuojamas žiūrovui susitapatinant su ekrano tikrove (žr. Narkevičiaus, Levulio videofilmus; Mickevičiaus ŽMOGUS-ARKLYS). Sinchronizacija sukuria klaidingą įspūdį, neva *šmėkla* ir balsas yra tapatūs. Pasitelkiant šią apgaulę kuriamas *subjekto savyje efektas*, tada žiūrovas gali manyti, kad per jį, per jo sąmonę, yra kuriama (videofilmo) realybė.

Šmėklų honto-ontologijos ir filmo-archyvo analizės apibendrinimas. *Šmėklų* tyrimas videofilmuose buvo praplėstas vartojant naujus terminus, kurios ateityje galima taikyti ir kitose medijų meno tyrimuose (kino, fotografijos, interneto meno ir pan.). Tačiau kitos taikymo galimybės plačiau neaptariamoms ir neparodoms, nes neatitinka darbe keliamo tikslo ir uždavinių.

Pirmoje disertacijos dalyje paminėta, kad Derrida, keisdamas *šmėklų* teoriją, bet nuo jos nenutoldamas (žr. MARX'O ŠMĖKLOS, 1993; MARX'AS IR SŪNŪS, 2002) (žr. Деррида, 2006a, 2006b) dalijosi fragmentiškais savo „kino filosofijos“ įžvalgomis (žr. Derrida, 1990, 2006b; Derrida, Kofman, Dick, 2005; Derrida, Stiegler, 2002; Деррида, 2007c). Nors videomenui tirti tinkamiausia yra *šmėklų* koncepcija, tačiau, kaip ir Derrida niekada nesiekė atlikti detalios kokio nors kūrinio analizės – kaip, pvz., atlieka Žižek'as, dažniausiai tyrinėdamas Alfred'o Hitchcock'o arba David'o Lynch'o kūrybą (žr. Жижек, 2011) – taip ir Derrida filosofija fragmentiškai besiremiantys kino tyrinėtojai detaliai neišplėtoja *šmėklų* koncepcijos (žr. Davis, 2004; Beech, 2005; Elsaesser, Hagener, 2010, 2012; Hudson, 2011; Jampolskij, 2011, etc.). Fragmentiškas Derrida koncepcijų taikymas audiovizualinio meno tyrimų lauke gali būti paaiškinamas remiantis Welsch'o pastaba, kad filosofinė „dekonstrukcija yra pretenzinga ir kitiems

jos taikymas lengvai virsta nesąmone“ (Welsch, 2004, p. 242). Tad nepaisant įvardinto pavojaus, disertacijoje *šmėklų* koncepcija taikyta drąsiau ir kūrybingiau. Tyrimo rezultatai leidžia iš naujo apibrėžti, patvirtinti bei papildyti *šmėklos* sampratą, susijusią su videomenu ir kinematografo kūrybos lauku. ***Šmėkla* – tai ekrane rodomas (arba numanomas) kūno atvaizdas, kuriuo sugestijuojama patirtis yra artima (arba priešingai – svetima) žiūrovui, taip leidžianti maskuot (arba ryškinti) *skirmsą* tarp tikrovės ir iliuzijos bei kelti įtampą.** Maskavimas rodo, kad ekrano tikrovė yra neapčiuopiama ir nuolat (priklausomai nuo žiūrovo suvokimo ir patirties) kintanti erdvė, kurioje *raštas-vaizdas* sinchronizuojasi (arba desinchronizuojasi) su balsu ir lemia (arba nelemia) *šmėklų žaismą*. Jei ekrane skleidžiama patirtis intuityviai sinchronizuojama žiūrovo asmeninei patirčiai, tuomet *šmėkla* tampa nebevisai fiktyvi („nei gyva, nei mirusi“). Pasitelkus *šmėklą* patirtis įgyja prasmę nes ji ne parodoma, bet nurodoma. Taigi *šmėkla* yra pozityviai perteklinė. Nurodydama patirtį, *šmėkla* ją tarsi dovanoja žiūrovui, nors jos (patirties) ir neturi. Tačiau videomeno kūrėjai ekraną dažniausiai vartoja teikdami pirmenybę desinchronizacijai, kuri demaskuoja *šmėklos žaismą* (žr. Inčiūraitės videofilms, Narkevičiaus KARTĄ DVIDEŠIMTAME AMŽIUJE; APLANKANT SOLIARĮ). *Žaismui* ir *skirmsui* intensyvėjant, ekranas panašėja į angą („duris“), pro kurią plūsta *šmėklos*, atnešdamos tikrovėje veikusios (ir vis dar veikiančios) patirties *pėdsakus* ir *pėdsakų pėdsakus*. Tačiau eksperimentuojantys videomenininkai ekraną, kaip angą, atriboja nuo *logocentrizmo*. Specialiai naudodami ironiją ne tik išradingai akcentuoja *skirmsą*, ne tik iki minimumo sumažina *logoso* įtaką, bet ir apsimeta neva tęsiantys *logocentrinę* tradiciją (žr. Andriuškevičiaus ISTORIJS TEATRAS; iš dalies Narkevičiaus LIETUVOS ENERGIJA, KAIMIETIS, KARTĄ DVIDEŠIMTAME AMŽIUJE ir pan.).

Narkevičiaus videofilmai sugestijuoja, kad kinematografas egzistuoja kaip fiktyvus, *hontologiškas* pats savo tapatybės netikrumą rodantis menas, o *logoso* ribose vykstantis *žaismas*, nuolatos permodeliuodamas santykius su *logosu* bent trumpam kuria tapatybę. Ši *žaismą* videomenas stabdo ir nurodo esant kažką daugiau nei vien tik pastebimą ir visuotinai priimtina fiktyvumą. Šis „daugiau“ – tai fiktyvumo patvirtinimas, (i)rodant tiesą ir grindžiant perviršių. Gali atrodyti, kad vaidybiniu filmu „žaidžiama“ su *logosu* – manipuluojama tiesa ir fiktyvumo galimybėmis, o dokumentika – kaip opozicija – rodo netikrą tiesą ir autentiškumą. Tačiau Narkevičiaus videomenas atsigręžia net ir prieš dokumentiką, kaip despotišką fikcijų kūrimo lauką. Narkevičiaus menas tampa artimas marksistinei strategijai siekiančiai rodyti tikrovės falsifikavimą (žr. KARTĄ DVIDEŠIMTAME AMŽIUJE; MATRIOŠKOS). Narkevičiaus kūriniai leidžia

apmąstyti tikrumo nebuvimą, nors esant *logosui* menininkai bado jį kurti. Videomenininkas, panašiai kaip ir Derrida, regėdamas „melus“ bando juos panaikinti, tačiau nieko negali pasiūlyti, išskyrus melo įrodymą. Tad Narkevičius, kaip ir Derrida, dekonstravęs *šmėklas* siūlo jas rodyti tas pačias, tik kitaip atrodančias. Todėl jo videofilmai nėra nei tikrasis videomenas, nei dokumentinis kinas. Jie *hontologiški*, kaip ir *šmėklos* – „nei gyvos, nei mirusios“. *Hontologiškas* filmas KARTĄ DVIDEŠIMTAME AMŽIUJE, kuriame neakcentuojamas aiškus moralas ir kuriamas prieštaringas, keliantis abejonę dėl to, kas regima, turinys, ir filmas LIETUVOS ENERGIJA, kuriame dėl stilistinio ir konstrukcinio sprendimo pasakojant individualias patirtis kuriama fragmentiška kalbančiojo, Elektrėnų miesto, o gal net paties autoriaus biografija. *Hontologija* veikia *neontologiškai*, nes ji nėra plėtojama visiškai aiškia kryptimi, bet nutraukiama panašiai, kaip ir Mickevičiaus videofilme SAULĖGRAŽA nutraukiamas „rašymo“ (įspaudų grunte) procesas. Nors nutraukiant taip pat žymima intuityvi arba sąmoninga distancija tarp kūrinio ir *logoso*, tačiau paskutinius kelis metus Narkevičiaus kūryba į kiną labiau grįžta kaip *logosą* – ten, iš kur kilo jo kūrybinė strategija: pasitelkiant kino klišes mąstyti ir permąstyti kinematografą. Narkevičius, panašiai kaip ir vėlyvuoju kūrybos laikotarpiu Derrida, neatsisakydamas savo kritinių pozicijų grįžta prie *metafizikos* ir *logocentrizmo*. T. y. buvęs aršiu kritiku, rodęs *sistemas* struktūras ir jų sąveikas, vėliau kelia klausimą: kas lieka po šios visos griežtos negailestingos dekonstrukcijos? Lieka nedekonstruojamas su specifiniu, šmėkliškuoju laiku susijęs likutis – *skirmsas*, *šmėkla*, *archi-pėdsakas*, *archi-raštas-vaizdas* ir t. t.

Tariamasis *šmėklos* kūnas susijęs su praeitimi, iš kurios yra kilęs, todėl dabartis užpildoma praeities atvaizdų, sugestijuojama panašia, jau žiūrovui pažįstama arba išgyventa patirtimi ir taip ryškina (arba maskuoja) tarp tikrovės ir fikcijos esantį *skirmsą*. Tačiau Mickevičius videofilme NE šis *šmėklų žaismas* nėra slepiamas. Čia fiktyvius tikrovės atvaizdus lydi neslepiantis fiktyvumo ir montažą (kaip netikrą intervenciją) atskleidžiantis balso įrašas (žr. videofilmo NE analizę).

Ekranas ir tikrovės *skirmsas* išlaiko (arba griauja) distanciją tarp žiūrovo ir autoriaus, kurią taip pat garantuoja *šmėklos*, todėl kūrinys žiūrovas niekada nesusitinka su autoriumi. Slepantis *skirmsui* ir *šmėklos* tariamam kūnui sinchronizuojant balsą, pati *šmėkla* tampa aktyviu centru, o kūrinys – patirčių *filmu-archyvu*. Sustiprėja įspūdis, neva žiūrovas gali *šmėklą* patirti kaip sąmoningą, intymiai prabylantį, gyvą *subjektą* ir jį kontroliuoti arba žavėtis *šmėklos*, kaip stabo, kūnu. *Skirmo* maskavimas leidžia atsirasti *hontologijai* (priešingu atveju *ontologijai*) (žr. Mickevičiaus ŽMOGUS-ARKLYS, Narkevičiaus JO-ISTORIJA). *Hontologijos* metu (per vaizdą ar

balsą) atsiranda ne pasirodančios, bet numanomos *šmėklos*; t. y. esant vizualiai (arba pristatamai balsu) *šmėklai* atsiranda nevizuali (žr. Inčiūraitės REPETICIJA, Levulio EUROPA, Narkevičiaus GYVENIMO VAIDMUO ir MATRIOŠKOS). Kadangi *skirsmo* pasirodymas ir maskavimas visada yra kitoks, sąlygotas individualios žiūrovo nuojautos ir patirties, todėl griežtai įvardinti *hontologijos* tapimo *ontologija* (arba priešingai) nėra įmanoma. Taigi tiriant neatmetama individuali tyrėjo patirtis ir įžvalga, kuria remiantis galima nusakyti numanomą *skirsmo* ryškėjimo ir maskavimo vietą.

Slepiančias *skirsmui* tarp fikcijos ir tikrovės gali atsirasti *liečiantis žvilgsnis*. Tuo metu *šmėkla* žiūrovui demonstruoja savo vizualią ir pagal balsą numanomą veikimo erdvę (žr. Mickevičiaus NE; ŽMOGUS-ARKLYS). Ši erdvė vadinama *kripta*. Jos koordinatės įvardijamos *kriptos skliautu*. Koordinatės nuolat plečiamos tiek pačios *šmėklos* (žr. Mickevičiaus ŽMOGUS-ARKLYS) tiek žiūrovo (žr. Inčiūraitės SKIRTUMAI; EŽERAI I; EŽERAI II) žiniomis apie tikrovę, bei patirtį, veikiant ekrane pasirodantiems *pėdsakams* (žr. Inčiūraitės IŠLIKIMAS, Narkevičiaus KARTĄ DVIDEŠIMTAME AMŽIUIJE, Levulio VIENAS, DU, TRYŠ ir LT TAPATYBĖ). Veikdama *žaismą šmėkla* formuoja *kriptos skliautą*. Lokaliai veikianti *šmėkla skliautą* daro aiškiai nusakomą. *Hontologinis kriptos skliautas* galutinai baigiasi kulminaciniais *elementais* – kadrais arba garsais. Manytina, kad išeiti iš *kriptos* galima pasitelkiant ikiverbalinius vaizdus. Pvz., Mickevičiaus kūrinio PISCIS pabaigoje vaizdo kamera sukasi ratu ir fiksuoja žmonių bei žirgų kojas. Sukimosi greičiui didėjant, vaizdas tampa abstrakčių dėmių *žaismu*. Tad greitėjantis vaizdas, iš atpažįstamo tampantis abstrakčiu, dezorientuoja žiūrovą ir taip kuria išėjimo iš *kriptos* efektą. Nors *kriptos skliautą* parodo *šmėkla*, tačiau *skliautas* nevisuomet yra aiškus ir fiksuotas. Pvz., stiprėjant *liečiančiam žvilgsniui*, *šmėkla* nutolsta ir taip atideda *kriptos skliautą*. *Šmėklai* nutolti būtina, nes priešingu atveju *liečiantis žvilgsnis* turėtų virsti taktiliniu, bet visiškai neįmanoma. *Liečiantį žvilgsnį* taip pat stiprina judantis ir persekiojimo išpūdį kuriantis vaizdas. Persekiojimas gali veikti buvimą fikcijoje, *šmėklos* virsmą aktyviuoju kūrinio *centru*, narcizo geismo (noro matyti save iš įvairių pozicijų) patenkinimą (Žr. Narkevičiaus ir Mickevičiaus videofilms).

Liečiančiam žvilgsniui įtakos gali turėti sinchroniškai su montažo ritmu judanti *šmėkla* (žr. Mickevičiaus ŽMOGUS-ARKLYS), nuoseklus naratyvas (žr. Mickevičiaus NE), tikra, neišgalvota istorija (žr. Mickevičiaus ŽMOGUS-ARKLYS), mažai kintantys kadrai (žr. Narkevičiaus APLANKANT SOLIARĮ), intymiai prabylantis balsas (žr. Narkevičiaus KAIMIETIS), vidutiniškų ir panoraminių kadro kaita, parodanti *kriptą* ir jos *skliautus*

(Narkevičiaus SCENA, Mickevičiaus ŽMOGUS-ARKLYS). O štai Inčiūraitės videofilmuose balsas gali sukelti norą *žvilgsniu paliesti*, supurtyti *šmėklą* (žr. IŠLIKIMAS).

Anksčiau aptarta *fenomenologinio balso efekto* analizė rodo, kad *šmėklų* koncepcija gali būti praplėsta specialiai dekonstruojant akustinį sluoksnį (t. y. balsą). Nors *šmėkla* yra reprezentuojama balsu, tačiau jos buvimu labiausiai galima įsitikinti tik ją regint, o dominuojantis balsas *šmėklą* paslepia kūrinyje – už regimojo sluoksnio (žr. Inčiūraitės videofilms ir Narkevičiaus GYVENIMO LAIKO VAIDMUO). Vientisoje *sistemoje* atsidūręs balsas tęsia kito balso mintį ir palaipsniui sumenkina vizualią *šmėklą*. Žiūrovo dėmesį prikausto balsu išsakoma informacija (žr. Inčiūraitės IŠLIKIMAS). Balsas kovoja su *šmėklos* kūnu, o *šmėkla* su balsu, tačiau jie visada vienas su kitu susiję. Susiję net tuo metu, kai pasitelkiant balso ir vaizdo sinchroną į reginių visumą kaip į tikrovę yra įtraukiamas žiūrovas (žr. Narkevičiaus SCENA; KAIMIETIS; Levulio VIENS, DU, TRYS; LT-TAPATYBĖ), o neregimas, bet nujaučiamai esamas *šmėklos* buvimas tampa dar viena prielaida atsirasti *transcendentinei* prasmei (žr. Mickevičiaus NE).

Kūrinio įtaiga priklauso nuo žiūrovui intymiai prabylančio balso ir nuo vaizdo kameros judesių, kurie sukelia betarpiško žiūrėjimo efektą (žr. Mickevičiaus NE). Laisvas vaizdo kameros judėjimas tinkamas tik tada, kai judesiai pagrįstinai siejami su balsu išsakoma mintimi. Ši balso ir vaizdo sąsaja pamatoma tik kurį laiką stebint kūrinį, kai pagrindiniu akcentu (arba *centru*), atskleidžiančiu kūrinio idėją, tampa pavieniai kadrai arba jų seka. Nors balsas ir *šmėkla* visada konkuruoja dėl centrinės pozicijos, tačiau kartu jie bando žymėti naratorių (žr. Narkevičiaus APLANKANT SOLIARĮ; Inčiūraitės videofilms iš ciklo SCENOS). Balsas stipriausias yra tada, kai tampa sinchroniškas *šmėklos* judėjimui. O vienodai intensyviai judančios *šmėklos* ir balso kaita lokalizuoja naratyvą (žr. Narkevičius MATRIOŠKOS; Levulio VIENS, DU, TRYS).

Pasitelkiant balsą perkeliamas *šmėklos* vaizdas (t. y. atidedamas ir neišpildomas kaip pažadas). Balsas siekia pasisavinti *šmėklos* tariamą kūną, o *šmėkla* balsą. Dėl šios priežasties *sinchronas* yra būtinas ne tik liečiančiam žvilgsniui, bet ir kūrinio įtaigai. Šis sinchronas specialiai išardomas Šepučio videodarbe ŽODŽIŲ ŽAISMAS. Čia nebelieka ryšio tarp *šmėklos* ir balso.

Balsas yra svarbus tuomet, kai vizualinės ir akustinės medžiagos priešpriešą bandoma paversti aiškia *sistema*, t. y. sukurti *teksto geometriją*. Ši strategija būdinga Levulio videofilmams, kur naudojant *medijų pėdsakus* formuojamas koliažas – *filmo-archyvo* pagrindas. Specialus diktorius balsas keičia pirminį, *filmo-archyvą* sudarančios medžiagos motyvą, diegia vieningos *sistemos* išpūdį, į visumą jungdamas medžiagą kuria vienodą naratyvą, lemia objektyviai ir

subjektyviai žiūrovui prabylančio *archyvo* įspūdį, leidžia įvairiapusiškai apžiūrėti *archyvą* (būti jo viduje ir išorėje) (žr. Levulio VIENAS, DU, TRYS ir LT TAPATYBĖ).

Narkevičiaus videofilmuose *šmėklos archyve* atsiduria pasitelkiant naratoriaus misiją atliekančią ir autoriaus figūros – balso ir atvaizdo – sustiprintą, privilegijuotą *filmo-archyvo šmėklą* (*archyvo saugotoją*). *Archyvą* pristatantys ir komentuojantys *saugotojai* kuria *transcendentinę* prasmę (žr. Narkevičiaus JO-ISTORIJA; APLANKANT SOLIARĮ). Tiek nevizualios *šmėklos*, tiek diktorius dažniausiai į *archyvą* įleidžia kitas *šmėklas*, reguliuoja jų ir *archyvo* gylį, didina laikų sąveiką. *Filmo-archyvo* gylis nusakomas įvardijant laiką laike ir *archyvą archyve* kaip Derrida filosofijoje *tekstą tekste*.

Archyvas archyve yra savaime atsirandantis *filmo-archyvo* sandaros netapatumas, skatinantis skaidyti ir išsaugoti *archyvą*. Skaitant kūrinį atsiveriantys kito *archyvo pėdsakai* leidžia rekonstruoti *archyvus*, esančius *filme-archyve* ir taip praplėsti žinias apie kūrinio paviršiuje matomą suvokėjui artimiausią patirtį ir atmintį (žr. Narkevičiaus APLANKANT SOLIARĮ). *Archyvas archyve* tampa panašus į nevizualią *šmėklą*, besislepiančią po regimuoju *archyvu*, o vizualiai pasirodančios *šmėklos* atskleidamos praeitį žymi, kad *archyvo* vieta yra ten, kur parodoma išgyventa patirtis ir atmintis.

Koliažo technika sukonstruotam *filmui-archyvui* būdingas iškreipiantis, perkeliantis, jungiantis citavimas ir percitavimas, kuris parodo vidinius, kūrinyje integruotus ir tarpusavio dialogą palaikančius kitus *archyvus* (žr. Levulio PAŽINTYS). Galinti atsirasti *archyvų* priešprieša yra naikinama, pagal vystomą temą jungiant medžiagą bei nuolatos kartojant tam tikrus kadrų junginius. *Filme-archyve* esantis atminties ir patirties *žaismas* ne tik *šmėklai* teikia gyvybę, bet ir veikia *archyvo* savireguliaciją. *Šmėklos*, kurdamos realios tikrovės efektą atskleidžia *archyvo* intenciją – kurti tiesos ir klaidos patyrimą (žr. Levulio EUROPA).

2.5.3. Apibendrinimas

Metodu besivadovaujančiam tyrėjui atlikus tyrimą gali atrodyti, kad dekonstrukcija yra uždara ir veikianti savo tiriamo objekto lauke, tačiau uždaramas yra sąlygotas pačios Derrida filosofijos. Gali atrodyti, kad mąstytojo filosofija uždara savo atsiribojimu nuo plačios *kultūros tekstų* įvairovės. Nors atrodo, kad Derrida uždarai dekonstruoja kokį nors ypač redukuotą ir tik tyrėją dominantį *elementą*, tačiau visa tai nuo ko atsiribota dažnai neįvardijama, o tiriamasis aptariamas ir interpretuojamas steigiant laisvai kintančią atvirai interpretacijai neprieštaraujančią

„dekonstrukcijos aptvarą“. Tai sąlyginis uždarumas, kurį rodo Leitch'o išskirti ir jau aptarti dekonstrukcijos proceso etapai (žr. Leitch, 1982. p. 261–262). Beja mokslo tyrimuose gausu pavyzdžių, kur uždarumas steigiamas daug radikaliau, inscenizuojant situaciją ir realiai neegzistuojančią problemą kaip įmanomą nutikimą ateityje.

Norint atlikti produktyvų tyrimą buvo aprašoma tai kas nepamatyta ir neišgirsta *rašte-vaizde*. Remiamasi teorijomis ir vartojami terminai, kurie neleido įžvelgti vienakrypčią, akivaizdžiai sugestijuojamą prasmę. Taip bandyta atitrūkti nuo *logocentrizmo*, su kuriuo (per *pėdsakus*) meno kūrinys visada yra daugiau ar mažiau susijęs. Atotrūkį sustiprina neribotas ir neprognozuojamas *žaismas*, dėl kurio net tyrimo procesas panašėja į nevisada racionalią meninę kūrybą. Tad kaip ir Derrida filosofinėje dekonstrukcijoje nėra niuansų, kurių tirti nebūtų įmanoma, taip ir šiame darbe remiantis visais anksčiau grindžiamais segmentais galima dekonstruoti viską. Todėl žvelgiant iš įprastų, žinomų mokslinių metodų siūloma dekonstrukcijos prieiga prilyginama savotiškam, skatinančiam interpretuoti ir kintančiam procesui, artimam aiškaus *centro* neturinčiam, pliuraliam postmodernizmui. Dekonstrukcijos metu galima parodyti paties tyrėjo kūrinyje atskleidžiamą istorinį žinojimą apie *logocentrizmą* per neribotą intertekstualumą. Tačiau praktiškai taikant dekonstrukciją, kartais būtina mažiau paisyti intertekstualumo, kad būtų išlaikoma aiški tyrimo kryptis.

Dekonstrukcija nėra palanki griežta logika suvaržytoms mokslo fundamentalijoms, todėl gali kilti nepritarimų. Tačiau dekonstrukcija leidžia meno kūrinius įvardinti naujai, įžvelgti naujas prasmes bei jas tarpusavyje grįsti ir jungti. Kadangi taikyta dekonstrukcija artima poststruktūralistinei Derrida mąstysenai, todėl gali pasirodyti neproduktyviu bet koks iš anksto suplanuotas tyrimas, visus segmentus taikantis labai griežtai pagal eilę.

Išvados

1) Nors Derrida neformavo metodo, tačiau viena iš esminių dekonstrukcijos nuostatų – konceptų atmetimas – savaime gali būti prielaida metodui formuoti. Pasirinkęs tyrimo objektą ir visas įmanomas žinias apie jį, Derrida ignoruodavo išankstines nuostatas ir iškart arba nedelsdamas formuodavo savitą prieigą objekto įveikimui. Dekonstrukcija leidžia naudotis turimomis žiniomis ir taisyklėmis, bet tik tam, kad, vos tik priartėjus prie kažko esminio (pvz. *archi-pėdsako*, *archi-rašto-vaizdo*), jas būtų galima paneigti. Atviros tyrimui prieigos rezultato iš anksto numatyti negalima. Dekonstrukciją galima taikyti ir kitiems meno, kūrybos tyrimams, kai kūrinys atlieka pakartojimo, archyvavimo, trynimo, klastojimo gestus; kai menas, panašiai kaip ženklas, rodydamas ne į save, o į kitą ženklą, sukuria savąją prasmę. Suformuotos segmentuotos dekonstrukcijos prieigos tampa metodu susidurdamos su tyrimo lauku. Jos skatina atvirą, laisvą ir taisyklių vengiantį tyrimą.

2) Dekonstrukcijai yra būdinga laisva, moksliniam metodui neprilyginama analizė ir interpretacija, *logocentrinių* prasmų nepaisymas, su *logosu* susietų žinojimų išbandymas, ardymas ir perkonstravimas, tiriamojo ryšių, sandaros ir prasmų atskleidimas. Kūrinyje veikiantys kitų *kultūros tekstų pėdsakai* atliekant dekonstrukciją leidžia ir skatina taikyti laisvai modeliuojamą intertekstualumą. Tokiu būdu kiti (nebūtinai meno) intertekstai leidžia atskleisti tas tiriamo kūrinio prasmes, kurių autentiškumu galima suabejoti. Nuolatos pasirodantys nemotyvuoti *pėdsakai* ir nepastebėti *skirsmi* skatina laisvą *žaismą*. Taip atskleidžiamas *sistemos* nevienalytiškumas, fragmentacija, tarpsistemiškumas, tarpikoniškumas, bendros tvarkos nebuvimas, formos ir turinio pliuralizmas. Baigiant dekonstruoti atnaujinta *sistema* nebėra glaudžiai susijusi su *logosu*, o kūrinys pasirodo esąs visai kitoks, nei prieš jį dekonstruojant.

3) *Gramatologiškai raštas-vaizdas* yra laikomas plačiu *kultūros (inter)tekstu*, kuris išbandomas *pėdsakų* ir *skirsmų* demonstravimu per *žaismą*. Nors neribotas *žaismas* nėra *logocentrinis*, tačiau yra artėjama prie neišreikštų prasmų bei *archi-rašto-vaizdo* kaip fundamentalaus pagrindo. Kūrinys sudarytas iš kitas patirtis ir *tekstus* žyminčių *pėdsakų*, tad *raštas-vaizdas* rodo *skirsmą* (kuriuo ir domisi videomenas), labiausiai kylantį tarp tikrovės ir jos atvaizdo. Taip pat pasirodo numanomi, kitam *tekstui* priklausančios *kito pėdsakai*, kuriuos kartojant imituojama realybė. Dažnai pasikartojantys *pėdsakai* yra susiję su *logocentrine rašto-vaizdo* tradicija (arba ją palaiko, arba trina). Atsižvelgiant į vizualinės kultūros tradicijų kaitą, eksperimentinių (ir ne tik) meno praktikų metu akcentuojamas (video)kūrinio *rašto-vaizdo* iki-verbalinis pranašumas, kuris dažniausiai reiškiamas abstrakčia (video)meno forma. Montažu, leidžiančiu atsirasti *tarpcentrinėms* prasmėms, numanomiems ir nepastebimiems *skirsmams*, taip

pat parodoma vaizdo redukcija, kaip rašto atsiradimas. Čia atsirandanti *videografema* kaip redukuotas tikrovės atvaizdas, priklausantis abstrakčiam menui atskleidžia daugiaprasmes, menkai artikuliuotas patirtis. Pavadinimo ir formos *skirsmas videografemą* atsieja nuo kitų *kultūros tekstų*. Taip suvokėjas tampa nesusijęs su *logosu*, dingsta kūrinio prasmė, kuri perorganizuojama tik intertekstualiaame kūrinio pavadinime. Dažnai formos ir turinio *skirsmas* steigiamas neakivaizdžiais *pėdsakais*, kurie skatina įnešti kitų *raštų-vaizdų pėdsakus*. Nors abstraktus (video)kūrinys gali atrodyti esantis grynos formos, jį kuriant išbandomas vyraujantis suvokimas, ryšiai su *logosu*. Tokiame kūrinyje grįžtama į *raštą-vaizdą*, kai kūrėjas prilyginamas pirmykščiam *gramateus* (kuriančiam *grafemą* kaip pradžią). Atribojant įprastą suvokimą, *logocentrizmo* atžvilgiu kūrinys pasirodo netapatus net pats sau. Tad *logosas* ryžtasi nustatyti *alfabetą*, kaip *rašto-vaizdo* taisykles. *Videografemos žaismas* – tai *rašymo-vaizdavimo* demonstracija, kuriai vykstant abstrakti *videografema* gali būti siejama su realistiniu vaizdu, taip kuriančiu aiškesnę viso kūrinio prasmę.

4) Pasitelkiant akustinį sluoksnį videofilmuose yra kuriama *fenomenologinio balso efektui* palanki terpė. Žiūrovas, imanentiškai cituodamas ekrane išgirstas frazes ir atkartodamas jų intonaciją, gali patirti *fenomenologinio balso efektą*. Tačiau optinį patyrimą nusakantis balsas leidžia sumaišyti optinį ir akustinį patyrimus. Balsas nupasakoja, atkuria ir sufantazuoja vietas. Taip balsas žadina smalsumą ir kviečia pamatyti vietą, tačiau nepatenkina žiūrovo lūkesčių (balsas yra tik *kito* patirties ir biografijos *pėdsakas*). Jei šis *pėdsakas* pasisavinamas, tuomet jis tampa *autobiografijos pėdsako pėdsaku* (pvz., kito balsas tampa išvirkščiuoju autoriaus vidiniu balsu, kuris taip pat demonstruoja visažinio, (video)filmo *sistemą* lemiančio, bet pažadų netesinčio *Mesiję pėdsaku*). Lieka tik iliuzija, kad egzistuoja kažkoks neįvardijamas, esantis už kadro, girdimas savasis *fenomenologinis balsas*. Tai tėra imitacija rodanti, kad (video)filme visai nėra jokio *fenomenologinio balso*. Yra tik efektas, kai, nutolus nuo *logocentrinės* tradicijos lieka neaiški žymė. Bet jeigu iliuzija yra specialiai paneigiama, jeigu balsu desinchronizuotos *šmėklos* tampa *nebelogocentrinės*, tuomet specialiai įrašyti aplinkos garsai balsą gali sujungti su jo kilmės vieta. Jei nėra parodoma, kieno tas balsas, tai pats balsas tampa *kito* balsu, mažiau artimu žiūrovui, nebent juo žymimas asmeniškumas ir intymumas artimas jau išgyventai žiūrovo patirčiai. Monologas (reiškiamas balsu), rodo, kad sumenkinamas dialogas kaip pliuralistinė ir daugiaprasmė kultūra, kaip praeities patirčių grąžinimas į dabartį. Monologe yra disciplinos ir vertinimo *pėdsakai*, veikiantys kaip diktatorinės objektyvizacijos šaltiniai, taip prieštaraujantys *subjekto uždarymui savyje*. Videomeno kūriniuose objektyvumo ir subjektyvumo priešprieša yra terpė *subjekto efektui*

atsirasti arba nykti. Nors efektą labiausiai stiprina vienaprasmiškas polilogas, tačiau tikrasis *subjektas* visada yra už ekrano arba prieš ekraną. Ekrane jo niekada nebūna.

5) (Video)filmuose išskiriami metafiziniai ir fiziniai *archyvai*. Montažas stiprina *archyvą* kaip prisiminimų ir patirčių rinkinį. Jo galimybės priklauso nuo *saugotojo*, sudaryto sinchronizuojant balsą ir *šmėklą* arba parodant autorių. *Saugotojui* svarbi praeitis ir atmintis. Jis susieja *archyvus* su kitais, atklystančiais iš įvairiausių *kultūros tekstų*, *archyvais* ir jų *saugotojais*. *Archyvai*, kuriuose saugomi kiti *archyvai* arba jų fragmentai, ragina abejoti kūrinyje esančios *rašto-vaizdo* tikrovės autentiškumu. Tokiu būdu žiūrovas skatinamas kurti savo metafizinius *archyvus*, plėsti atmintį ir pastebėti *šmėklos* kaip gyvo subjekto nebuvimą. *Archyvo* ir *šmėklos* galimybės yra atskleidžiamos vėlesniame, prasmės diegiančiame, nematerialiame realybės ir fikcijos ribas trinančiame montaže. *Archyvo* galią papildo *pharmakoniniai medijų pėdsakai*, judėjimo bei intymaus bendravimo su *šmėklomis* efektai, atsirandanti žiūrovo savivoka. Visa tai (video)meno eksperimentuose yra išbandoma tikslingai atskleidžiant montažo konstrukciją. *Fizinį-archyvą* sustiprina koliažinė (vaizdo ir garso *skirsmą* parodanti, bet nemaskuojanti) konstrukcija, kuri leidžia visapusiškai patirti *archyvą* ir kūrinio *centru* laikyti žiūrovą. Tikslingai skleidžiamas balsas gali sujungti vizualų koliažą, išsaugoti arba naikinti *archyvą* bei nusakyti, kada ir iš kurios pozicijos *archyvas* turėtų būti geriausiai patiriamas. *Archyve* esanti patirtis iš tikrųjų nepriklauso žiūrovui, todėl jis, manydamas, kad kažką mato ir girdi, iš tikrųjų nebūna savimi, kompensuoja savo tikrovėje neįprastų ir trūkstamų pojūčių trūkumą. Kai *filmas-archyvas* savo koliažo forma vaizduoja tik pats save, jis parodo filmą-fikciją, iš fikcijos tyčiojasi ir tolsta nuo *logoso*.

6) Su *logocentrizmu* susijusioje (video)filmų kūryboje *hontologiją* dažniausiai (su)stiprina policentriškumas ir tarpcentriniai ryšiai, jausmingumo sugestijos (palankios *liečiančiam žvilgsniui* atsirasti), *šmėklų* diferencialas, hierarchija ir suasmeninimas (neva *šmėkla* pati turi sąmonę ir bendrauja su žiūrovu intymiai), *šmėklos* kilmės neigimas ir tarpšmėklinė konkurencija. *Hontologija* tampa dar labiau pageidaujama, kai *šmėkla* išeina už ekrano ribų ir *kriptos* ribas „padaro“ nematomas. Taip ji parodo, kad *kripta* yra didesnė, nei galima manyti, kad yra kažkas nepamatyta ir *neužrašyta-nepavaizduota*, kad iš smalsumo galima kažką papildomai patirti ir įprasminti. Neprilygstančios tikrovei *šmėklos* atkreipia į save dėmesį ir imituoja *raštu-vaizdu* parodomą (iš)gyvenimą. Imitacija pastebima net tuo metu, kai segmentuota *šmėkla* (sukurta iš panašios vertės kūno atvaizdų, jungiamų vienos temos balsais) yra sustiprinama dokumentine žaliava, kuri suteikia objektyvumo įspūdį. Tačiau (video)filmas, neatitikdamas objektyvios tikrovės, (ati)tolina *liečiantį žvilgsnį*, o žinojimas apie žaliavos kilmę bei jos (žaliavos) imitaciją (montažo

pagalba) kūrinį paverčia labiau netapatų tikrovei ir jos atvaizdavimų normoms. (Video)meno eksperimentais atskleidžiamas ir demonstruojamas *šmėklų žaismas*, parodoma, kaip *videografemos* stiprina, kuria arba atskleidžia *šmėklų* imitaciją, jų ryšius su *logosu*. Nors eksperimentiniu (video)menu yra pasitraukiama iš tikrovės, tačiau monotoniška, ilgakadrė ir bemontažė forma dažnai sugestijuoja tikrosios būties patirtį. Sukuriamas tąsus laikas, kuriame erdvė netenka aiškių ribų, kur neįprastumas ir netapatumas lemia neįvardijamą *kito* vietą ir *kito* laiką. Žiūrovas papildomai skatinamas diegti naujas, net *transcendentines* prasmes, o susijusi su praeitimi *šmėkla* kuria kitus, skirtingus laikus. Naujas prasmes taip pat skatina atsirasti panašumą įgavę *šmėklų žaismai* ir asinchroniškas kūno atvaizdas bei balsas (balsas *sušmėklinamas* labiau nei pati *šmėkla*).

7) Dekonstrukcijos prieiga produktyviausia tada, kai konkrečiam meno kūriniai tirti taikomi vienas arba keli tinkamiausi segmentai. Segmentų tinkamumas tyrimui nustatomas pagal intertekstualias bei itnervizualias nuorodas, inspiruojamas empirines sugestijas, turimą žinojimą apie meno kūrinio vietą diskurse ir jo ryšius su kitais diskursais. Segmentai neleidžia numatyti tyrimo rezultato, nuoseklios ir vienakryptės eigos. Tyrimas neapsiriboja vienu segmentu, bet ir negali vykti visais segmentais iš karto. Tyrimo metu, tiriant segmentai buvo kūrybiškai ir laisvai parenkami bei keičiami. Vieni segmento aspektai tirti išsamiau nei kiti, o tyrėjo intencijos kito darbo eigoje. Sąmoningai nesilaikyta aiškaus struktūralistinio tyrimo plano. Lankstus modelis tinka ne tik videomenui, bet ir kitiems audiovizualiniams kūriniai tirti. Dekonstrukcija skatina gilinti žinias apie kūrinį ir vertinti bei perkainoti kitas teorijas, kuriomis paprastai arba dažnai remiamasi. Taip pat įvedama nauja terminija ir jos grafinės raiškos variantai, išplečiantys analizės galimybes.

Literatūra ir šaltiniai

- 1) Andrijauskas, A. (2001). *Lyginamoji civilizacijos idėjų istorija*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla.
- 2) Andriuškevičius, A. (2006). *Lietuvių dailė 1996-2005*. Vilnius: Vilniaus dailės akademija.
- 3) Aoki, Y., Endrődi, G., Fodor, Z., Katz, S. D., Szabo, K. K. (2006). The order of the quantum chromodynamics transition predicted by the standard model of particle physics. *Nature*, 443, 675–678.
- 4) Apter, E. et al. (2005). Forum: The Legacy of Jacques Derrida, In. *PMLA*, 120 (2), 464–494.
- 5) Arlauskaitė, N. (2010). *Trumpas feministinės kino teorijos žinynas*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla.
- 6) Astruc, A. (1948). Naissance d'une nouvelle avant-garde: La camera-stylo. *L'Écran français*, 144.
- 7) Atkins, G. D. (1981). The Sign as a Structure of Difference: Derridean Deconstruction and Some of its Implication. In *Semiotic Themes*. Lawrence: University of Kansas Publications, 133–147.
- 8) Balázs, B. (2007). Visible Man, or the Culture of Film (1924). *Screen*, 48(1), 91–108.
- 9) Baranova, J. (2001). Ar Jacques Derrida transcendentalinis filosofas? Trys interpretacijos. *Problemos*, 60, 32–39.
- 10) Baranova, J. (2006). Kafka versus Kantas Derrida postfilosofijoje. *Problemos*, 70, 50–61.
- 11) Baranova, J. (2013). Vaizdinys-judėjimas ir baimės kinematografas. In *Kinas ir filosofija*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 37–59.
- 12) Barolsky, P. (1991). *Why Mona Lisa Smiles and Other Tales by Vasari*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press.
- 13) Bartas, R. (1991). *Teksto malonumas*. Vilnius: Vaga, 1991.
- 14) Barthes, R. (1977). The Death of The Author. In *Athenaeum Library of Philosophy* [žiūrėta 2009-11-07]. Prieiga per internetą: <http://evans-experientialism.freewebspace.com/barthes06.htm>.
- 15) Bartkuvienė, I. (2011). *Kalbos refleksijos Paulo Celano Kūryboje*: daktaro disertacija. Vilnius: Vilniaus universitetas.
- 16) Baudry, J. – L. (1986). Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus. In *Narrative, Apparatus, Ideology: A film Theory Reader*. New York: Columbia University Press, 286–298.
- 17) Becevičiūtė, D. (2007). Absoliuti kitybė: E. Levinas ir J. Derrida. *Religija ir kultūra*, 4, 7–20.
- 18) Beech, D. (2005). Garibaldi Fought Here. In *Pop Fiction: The Song in Cinema*. Bristol, Portland: Intellect books, 16–27.
- 19) Bertašavičiūtė, R. (2013). Kino atminties muziejus; Deimanto Narkevičiaus paminklai. *Politologija*, 1(69), 133–153.
- 20) Biedermann, H. (2002). *Naujasis simbolių žodynas*. Vilnius: Mintis.
- 21) Bloom, H., et al. (1979). *Deconstruction and Criticism*. London: Routledge and Kegan Paul Ltd.
- 22) Briedis, M. (2006). Dekonstruojant subjektą: postmodernios tendencijos teologinėje antropologijoje. *Filosofija. Sociologija*, 3, 31–36.
- 23) Brook, S. P. (1987). *The Shifting Point : 1946–1987*. New York: Harper & Row.
- 24) Brunette, P., Wills, D. (1989). *Screen / Play: Derrida and Film Theory*. New York: Princeton University Press.

- 25) Cavell, S. (1971). *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*. New York: Viking Press.
- 26) Čergelis, J. (2010). *Neprofesionalaus kino kūryba Lietuvoje*: [interviu, atliktas Panevėžyje 2010-03-11].
- 27) Coulter, J. (1996). A logic for 'context'. *Journal of Pragmatics*, 25, 441–445.
- 28) Culler, J. D. (2007). *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*. Ithaca: Cornell University Press.
- 29) Dallmayr, F. (1997). The Politics of Nonidentity: Adorno, Postmodernism – and Edward Said. *Political theory*, 25 (1), 33–56.
- 30) Davies, N. (2008). *Europa: istorija*. Vilnius: Vaga.
- 31) Davis, C. (2005). Hauntology, Spectres and Phantoms. *French Studies*, 59(3), 373–379.
- 32) Davis, T. (2004). *The Face on the Screen: Death, Recognition and Spectatorship*. Portland, Bristol: Intellect Books.
- 33) De Man, P. (1982). *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. New York: Yale University Press.
- 34) Debord, G. (2006). *Spektaklio visuomenė*. Kaunas: Kitos knygos.
- 35) Derrida, et al. (2000). *Religija: seminaras, vykęs Kaprio saloje, vadovaujant Jacques'ui Derrida ir Gianni Vattimo*. Vilnius: Baltos lankos.
- 36) Derrida, J. (1967). *Writing and Difference*. Chicago: University of Chicago Press.
- 37) Derrida, J. (1972). *La voix et le phénomène: Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl*. Paris: Presses Universitaires de France.
- 38) Derrida, J. (1973). *Speech and Phenomena and Other Essays on Husserl's Theory of Signs*. Evanston: Northwestern University Press.
- 39) Derrida, J. (1976). Où commence et comment finit un corps enseignant? In *Politiques de la philosophie*. Paris: B. Grasset, 55–97.
- 40) Derrida, J. (1981a). *Dissemination*. Chicago: The University of Chicago Press.
- 41) Derrida, J. (1981b). *Positions*. Chicago: The University of Chicago Press.
- 42) Derrida, J. (1982). *Margins of Philosophy*. Chicago: University of Chicago Press.
- 43) Derrida, J. (1984). *Signsponge*. New York: Columbia University Press.
- 44) Derrida, J. (1986). Force: The English Words of Nicolas Abraham and Maria Torok: Foreword In Abraham, N., Torok, M. *The Wolf Man's Magic Word: A Cryptonymy*. Minneapolis: University of Minnesota Press, xi–xxix.
- 45) Derrida, J. (1987a). *The Post Card: From Socrates to Freud and Beyond*. Chicago: University of Chicago Press.
- 46) Derrida, J. (1987b). *The Truth in Painting*. Chicago: University Of Chicago Press.
- 47) Derrida, J. (1989). *Edmund Husserl's origin of Geometry: an introduction*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- 48) Derrida, J. (1990). Videor. In *Passages de l'image*. Barcelona: Fundacio Caiza de Pensions, 174–179.
- 49) Derrida, J. (1992). *Acts of Literature*. New York : Routledge.
- 50) Derrida, J. (1993a). Structure, Sign and Play in the Discourse of Human Sciences. In *A Postmodern Reader*. New York: State University of New York Press, 223–240.

- 51) Derrida, J. (1993b). Whilst Marxism? In *Global Crisis in International Perspective: the scientific research*. California: University of California.
- 52) Derrida, J. (1995). *Points...: Interviews 1974-1994*. Stanford, California: Stanford University press.
- 53) Derrida, J. (1996). Videor. In *Resolutions: Contemporary Video Practices*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 73–77.
- 54) Derrida, J. (1997). *Politics of Friendship*. New York: Verso.
- 55) Derrida, J. (1998). *Archive Fever: a Freudian Impression*. Chicago: University of Chicago Press.
- 56) Derrida, J. (2001). The Future of the Profession or the University Without Condition. In *Jacques Derrida and the Humanities: a Critical Reader*. New York: Cambridge University Press.
- 57) Derrida, J. (2005). *On Touching – Jean Luc Nancy*. Stanford: Stanford University Press.
- 58) Derrida, J. (2006a). *Apie gramatologiją*. Vilnius: Baltos lankos.
- 59) Derrida, J. (2006b). *The Science of Ghosts: introduction to the presentation of the movie*. London: Mediabox Limited.
- 60) Derrida, J. (2007). *Learning to Live Finally: The Last Interview*. New York: Melville House.
- 61) Derrida, J. (2013). Chora. *Baltos lankos*, 38/39, 5–53.
- 62) Derrida, J., Dick, K., Kofman, A. Z. (2005). *Derrida: Screenplay and Essays on the Film*. Oxford: Manchester University Press.
- 63) Derrida, J., Malabou, C. (2004). *Counterpath: Traveling with Jacques Derrida*. California: Stanford University Press.
- 64) Derrida, J., Stiegler, B. (2002). *Echographies of Television: filmed interviews*. Cambridge: Polity Press.
- 65) Dessons, G. (2005). *Poetikos įvadas*. Vilnius: Baltos lankos.
- 66) Deutscher, P. (2005). *How to read Derrida*. London: Granta Books.
- 67) Dillon, S. (2006). *The Solaris Effect: Art & Artifice in Contemporary American Film*. Austin: University of Texas Press.
- 68) Diržys, R. (2008). *Sociumas ir vizualumas*: [pranešimas tarptautiniame kino ir videomeno festivalyje Mano socialus gyvenimas. Alytus, 2008-06-08].
- 69) Dubinskaitė, R. (2005a). Nuo narcizo iki komunikuotojo: Lietuvos menininkų vaidmenys XX a. paskutinio dešimtmečio videodarbuose ir šiuolaikinėje fotografijoje. In *Pažymėtos teritorijos*. Vilnius: Tyto alba, 77–104.
- 70) Dubinskaitė, R. (2005b). Prieš realizmą, už tikrovę: XX a. 7–8 dešimtmečio videomenas ir eksperimentinis kinas. In *Kūrinys, menininkas, erdvė*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 99–109.
- 71) Dubinskaitė, R. (2008a). Dokumentinio kino kalbos eksperimentai Lietuvos videomene. *Menotyra*, 15(2), 40–49.
- 72) Dubinskaitė, R. (2008b). Artist Roles in Lithuanian Video Art in 1990–2003. *Athena*, 3, 156–172.
- 73) Dubinskaitė, R. (2011). Dokumentalumo koncepcijos ir formos Lietuvos videomene: tarp dokumentinio kino ir vaizduojamojo meno: daktaro disertacija. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas.
- 74) Eco, U. (1992). *Interpretation and Overinterpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.

- 75) Eco, U. (2004). *Atviras kūrinys: forma ir neapibrėžtumas šiuolaikinėje poetikoje*. Vilnius: Tyto alba.
- 76) Edwards, P. N. (1997). *Closed Worlds, Computers And The Politics of Discourse in Cold War America*. Boston: The MIT Press.
- 77) Ellul, J. (1964). *Technological Society*. New York: Knopf.
- 78) Elsaesser, T. (2005). *European Cinema: Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- 79) Elsaesser, T., Buckland, W. (2002). *Studying Contemporary American Film: a Guide to Movie Analysis*. New York: Oxford University Press.
- 80) Elsaesser, T., Hagener M. (2012). *Kino teorija: įvadas per juslių prizmę*. Vilnius: Mintis.
- 81) Elsaesser, T., Hagener, M. (2010). *Film Theory: an Introduction Through the Senses*. New York: Routledge.
- 82) Enwald, M. (2004). *Displacements of Deconstruction: The Deconstruction of Metaphysics of Presence, Meaning, Subject and Method: Doctoral Dissertation*. Tampere: University of Tampere.
- 83) Fabe, M. (2004). *Closely Watched Films: An Introduction to the Art of Narrative Film Technique*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- 84) Flinn, C. (2004). *The New German Cinema: Music, History, and the Matter of Style*. Berkley: University of California Press.
- 85) Foster, H., et al. (2005). *Art Since 1990: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. London: Thames & Hudson.
- 86) Foucault, M. (1994). *The Order of Things: An Archaeology of Human Sciences*. New York: A Division of Random House, Inc.
- 87) Fricke, C. (2005). Activation of the Senses. In Ruhrberg, K., Schneckenburger, M. , Fricke, Ch., Honnef, K. *Art of the 20th Century*. Vol.2. New York, London: Taschen, 577–581.
- 88) Gaigalas, V. (2010). *Neprofesionalaus kino kūryba Lietuvoje*: [interviu, atliktas Vilniuje 2010-04-15].
- 89) Gasché, R. (1987). Infrastructures and Systematicity. In *Deconstruction and Philosophy: the texts of Jacques Derrida*. Chicago: University of Chicago Press, 3–20.
- 90) Geoffrey, B. (2002). Derrida and Politics. In *Jacques Derrida and the Humanities: a Critical Reader*. Cambridge: Cambridge University Press, 193–207.
- 91) Gibson, A. (2001). And the Wind Wheezing Through that Organ Once in a While: Voice, Narrative, Film. *New Literary History*, 32(3), 639–657.
- 92) Grigoravičienė, E. (2011). *Vaizdinis posūkis: vaizdai, žodžiai, kūnai, žvilgsniai*. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas.
- 93) Gumbickaitė, D. (2011). Imk videokamerą ir trauk per pasaulį: apie videomeno pradžią Lietuvoje. In *(Ne)priklausomo šiuolaikinio meno istorijos*. Vilnius: Lietuvos tarpdisciplininio meno kūrėjų sąjunga, 58–73.
- 94) Gustas, V. (2013). Fenomenologijos prielaidų kritika: Jacques'o Derrida argumentai. *Baltos lankos*, 38/39, 110–134.
- 95) Gutauskas, M. (2013). Dialogo, teksto ir prasmės tapatybės klausimai Gadamerio ir Derrida pokalbyje. *Baltos lankos*, 38/39, 79–109.

- 96) Guthrie, B. (2011). Invoking Derrida: Authorship, Readership, and the Specter of Presence in Film and Print. *New Literary History*, 42(3), 519–536.
- 97) Hawker, R. (2002). The Idiom in Photography As the Truth in Painting. *The South Atlantic Quarterly*, 101(3), 541–554.
- 98) Heidegger, M. (1977). *The Question Concerning Technology and Other Essays*. New York: Harper & Row.
- 99) Horkheimer, M., Adorno, T. W. (2006). *Apšvietos dialektika*. Vilnius: Margi raštai.
- 100) Hudson, D. (2011). Transpolitical Spaces in Transnational French Cinemas: Vampires and the illusions of National Borders and Universal Citizenship. *French Cultural Studies*, 22(2), 111–126.
- 101) Husserl, E. (2005). *Karteziškosios meditacijos*. Vilnius: Aidai.
- 102) Inčiūraitė, K. (2009). Apie videomeną ir videofilms iš ciklo „Scenos“: [interview, atliktas Vilniuje 2009-10-29].
- 103) Inčiūraitė, K. (2014). *Apie videomeną ir kūrybos strategiją*: [interview, atliktas Vilniuje 2014-07-31].
- 104) Iser, W. (2002). Fiktyvumas ir įsivaizdavimas. Vilnius: Aidai.
- 105) Jampolskij, M. (2011). Kalba - kūnas - įvykis: kinas ir prasmės paieškos. Vilnius: Mintis.
- 106) Jurgutienė, A. (2003). *Dekonstrukcija: mokymo priemonė literatūros teorijų kursui*. Vilnius: Vilniaus pedagoginio universiteto leidykla.
- 107) Jurgutienė, A. (2006). Dekonstrukcija. In *XX amžiaus literatūros teorijos*. Vilnius: Vilniaus pedagoginis universitetas, 204–237.
- 108) Juzefovič, A. (2011). Vizualinio posūkio ir vizualinių studijų fenomenas dabartinėje kultūroje. *Logos*, 69, 64–72.
- 109) Kamir, O. (2005). Cinematic Judgment and Jurisprudence: A Woman's Memory, Recovery, and Justice in a Post Traumatic Society. In *Law on the Screen* (2005). Stanford, California: Stanford University Press, 27–81.
- 110) Kardelis, N. (2008). Kelionė į gramatologijos labirintą su Ariadnės siūlo kamuoliu. *Athena*, 4, 251–256.
- 111) Kardelis, N. (2013). *Erdvės samprata Platono filosofijoje*: [pranešimas respublikinėje konferencijoje „Erdvė šiuolaikinėje filosofijoje“. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas].
- 112) Kardelis, N., Žukauskaitė, A., Becevičiūtė, D., Venckus, R. (2013). *Fenomenologinis balsas Kristinos Inčiūraitės videofilmuose*: [diskusija respublikinėje konferencijoje „Erdvė šiuolaikinėje filosofijoje“. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas].
- 113) Keršytė, N. (2006). Santykio su kitu negalimybė J. Derrida dekonstrukcionizme. *Logos*, 47, 109–119.
- 114) Keršytė, N. (2008). Kitas Tame Pačiame ar prieš Tą Patį (J. Derrida ir E. Levinas). *Athena*, 4, 62–104.
- 115) Kinčinaitis, V. (2007). Audiovizualinės kultūros kon/tekstai. Šiauliai: Saulės delta.
- 116) Kovtun, A. (2005). Rašyba J. Derrida dekonstrukcijos strategijoje. In *Tekstai ir kontekstai: kalbos judesys*. Kaunas: Vilniaus universiteto Kauno humanitarinis fakultetas, 13–22.
- 117) Kovtun, A. (2008). Kūnas ir kūniška tapatybė Česlovo Milošo eseistikos knygoje „Pakelės šunytis“. *Meno istorija ir kritika*, 4, 143–150.
- 118) Kreivytė, L. (2004). Kritikė kaip mičiurinė. In *Apie dailės kritiką: fikcijos, baimės, sprendimai*. Vilnius: Tarptautinės dailės kritikų asociacijos Lietuvos sekcija, 29–34.

- 119) *Krikščioniškosios ikonografijos žodynas* (1997). Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla.
- 120) Kučinskas, A. (2012). Kino muzikos funkcinės tipologijos bruožai. *Menotyra*, 19(3), 246–253.
- 121) Kulikauskas, A. (2010). *Neprofesionalaus kino kūryba Lietuvoje*: [interviu, atliktas Šiauliuose 2010-02-14].
- 122) Lacan, J. (2001). *Écrits*. London, New York: Routledge.
- 123) Laine, T. (2007). It's the Sense of Touch: Skin in the Making of Cinematic Consciousness. *Discourse: Journal For Theoretical Studies In Media & Culture*, 29(1), 35–48.
- 124) Langer, S. K. (1957). *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- 125) Leitch, V. B. (1982). *Deconstructive Criticism: an Advanced Introduction*. New York: Columbia University Press.
- 126) Levulis apie savo videofilmus. *Pvz.lt*. [Rudolfo Levulio internetinė svetainė]. [žiūrėta 2010-11-12]. Prieiga per internetą: <http://pvz.lt/film/>.
- 127) Lim, B. C. (2001). Spectral Times: The Ghost Film As Historical Allegory. *Positions*, 9(2), 287–329.
- 128) Lippit, A. M. (2012). *Ex-cinema: From a Theory of Experimental Film and Video*. Berkeley: University of California Press.
- 129) Lockwood, D. (2005). Teratology of the Spectacle. In *The Spectacle of the Real: From Hollywood to 'Reality' TV and Beyond*. Bristol: Intellect Ltd, 71–81.
- 130) Lodge, K. R. P. (2003). *Writing and the Rights of Reality Usurpation and Potentiality in Derrida, Plato, Nietzsche, and Beckett: Doctoral Dissertation*. Durham: University of Durham.
- 131) Lucy, N. (2004). *A Derrida Dictionary*. London: Blackwell Publishing.
- 132) Lyotard, J. – F. (2010). *Postmodernus būvis: ataskaita apie žinojimą*. Vilnius: Baltos lankos.
- 133) Mailey, R. (2012). *Deconstruction and Law: a Prelude to a Deconstructive Theory of Judicial Interpretation: Doctoral Dissertation*. Glasgow: University of Glasgow.
- 134) Manovich, L. (2009). *Naujųjų medijų kalba*. Vilnius: Mene.
- 135) Marcuse, H. (1964). *Technology, War and Fascism: Collected Papers of Herbert Marcuse. Some Social Implications of Modern Technology*. Vol. 1. London, New York: Routledge, 39–66.
- 136) Marcuse, H. (1991). *One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*. Boston, Massachusetts: Beacon Press.
- 137) Marx, K. (2009, 2011). *Kapitalas*. T. 1, 2. Vilnius: Vaga.
- 138) Marx, L. (1994). The idea of “Technology” and Postmodern Pessimism. In *Does Technology Drive History?* Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 237–258.
- 139) Mažeikienė, R. (2006). Dramos personažo dekonstrukcija šiuolaikiniame Lietuvos teatre. *Logos*, 46, 128–138.
- 140) Mažeikis, G. (2006). Revoliucijos takais: sukilęs prieš spektaklio visuomenę. In Debord, G. *Spektaklio visuomenė*. Kaunas : Kitos knygos, 9–32.
- 141) Mažeikis, G. (2010). *Propaganda ir simbolinis mąstymas*. Kaunas: Vytauto Didžiojo universiteto leidykla.
- 142) Mažeikis, G. (2012). Po pono ir tarno: lyderystės ir meistrystės dialektika. Kaunas: Kitos knygos.
- 143) Mažeikis, G. (2013). *Įsikitinimai: sąmoningumo metamorfozės*. Kaunas: Kitos knygos.

- 144) Merleau-Ponty, M. (2005). *Akis ir dvasia*. Vilnius: Baltos lankos.
- 145) Meržvinskaitė, B. (2004). Raštas kaip scena Jacques'o Derrida dekonstrukcijoje. *Literatūra*, 46(5), 16–23.
- 146) Meržvinskaitė, B. (2006). Autoriaus alegorijos dekonstrukcijoje. *Literatūra*, 48(4), 107–115.
- 147) Michelkevičė, L. (2014). Dalyvavimo praktikos Lietuvos šiuolaikiniame mene: analizės kriterijų ir vertinimo problema: daktaro disertacija. Vilnius: Vilniaus dailės akademija.
- 148) Michelkevičė, L.; Mickūnaitė, G. (2012). Struktūralizmas, poststruktūralizmas, dekonstrukcija. In *Dailėtyra: teorijos, metodai, praktikos*. Vilnius: Vilniaus dailės akademija, 337–366.
- 149) Michelkevičius, V. (2010). Fotografija kaip medijos dispozityvas XX a. septintojo – devintojo dešimtmečio Lietuvoje: daktaro disertacija. Vilnius: Vilniaus universitetas.
- 150) Mickevičius, A. (2014). *Apie autorinį videomeną ir videofilmus*: [interviu, atliktas Vilniuje 2014-07-15].
- 151) Mickūnas A., Stewart D. (1994). *Fenomenologinė filosofija*. Vilnius: Baltos lankos.
- 152) Milerius, N. (2006). Kino „istorija“, kurios nebuvo. *Baltos lankos*, 21(22), 74–76.
- 153) Milerius, N. (2007). Kaip galima kino filosofija? *Problemos*, 72, 96–103.
- 154) Milerius, N. (2011a). Antikinio „kinematografo“ statusas ir kritika Gilles'io Deleuze'o kino filosofijos projekte. In *Intensyvumai ir tėkmės: Gilles'io Deleuze'o filosofija šiuolaikinio meno ir politikos kontekste*. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 14–33.
- 155) Milerius, N. (2011b). Utopijos ir antiutopijos vizijos kine. Filosofinės banalaus žanro prielaidos. *Problemos*, 79, 81–89.
- 156) Milerius, N. (2012). Apokalipsės kinas kaip kontrfaktinis fenomenas. *Problemos*, 81, 165–175.
- 157) Milerius, N. (2013a). *Apokalipsė kine: filosofinės prielaidos*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla.
- 158) Milerius, N. (2013b). Montażas ir intervalas kine. In *Kinas ir filosofija*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 21–36.
- 159) Milerius, N., Žukauskaitė, A., Baranova, J., Sabolius, K., Brašiškis, L. (2013). *Kinas ir filosofija*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla.
- 160) Miller, F. P., Vandome, A. F., McBrewster, J. (2010). *Derrida: Film*. London: Alphascript Publishing.
- 161) Miller, J. H. (2001). Derrida, Benjamin, the Internet, and the New International. *Parallax*, 7(3), 6–11.
- 162) Milutis, J. (1999). Riddles of the Interface: Hieroglyphic Consciousness and New Experimental Multimedia. *Wide Angle*, 21(1), 95–103.
- 163) Mitchell, W. J. T. (1995). *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press.
- 164) Morrey, D. (2006). Bodies That Matter. *Film Philosophy*, 10(2), 11–22.
- 165) Mostauskis, S. (2011). *Beprotybės kartografija*. Vilnius: Kronta.
- 166) Mulvey, L. (2006). *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*. London: Reaktion books.
- 167) Mureika, J. (2010). Intuityvistinė estetika. In *Estetikos enciklopedija*. Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidybos centras, 264–265.
- 168) Narkevičius, D. (2013). *Apie autorinį videomeną*: [paskaita apie meninę kūrybą. Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, 2013-05-13].
- 169) Narkevičius, D. (2014). *Apie videomeną ir videokūrinius*: [interviu, atliktas Vilniuje 2014-07-15].

- 170) Narušytė, A. (2008). *Nuobodulio estetika Lietuvos fotografijoje*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla.
- 171) Narušytė, A. (2011). *Lietuvos fotografija: 1990-2010*. Vilnius: Baltos lankos.
- 172) Pankūnaitė, B., Inčūraitė, K. (2014-06-06). Kai veda ranka: pokalbis su menininke Kristina Inčiūraite apie parodą „Bevardė valanda“. *Literatūra ir menas*.
- 173) Parkinson, D. (1999). *Kino istorija*. Vilnius: R. Paknio leidykla.
- 174) Penley, C. (1989). *The future of an illusion: film, feminism, and psychoanalysis*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- 175) Pipiraitė, K. (2004, gegužės 14). Instaliacijų ir videomeno raida ir tipologizacija Lietuvoje. *Literatūra ir menas*.
- 176) Plate, S. B. (2003). Between Cinema and a Hard Place: Gary Hill's Video Art Between Words and Images. *Criticism*, 45(1), 109–127.
- 177) Platonas (1995). *Timajas; Kritijas*. Vilnius: Aidai.
- 178) Radavičiūtė, J. (2011). Postmodernizmo apraiškos Salman Rushidie romanuose „Vidurnakčio vaikai“ ir „Gėda“: daktaro disertacija. Vilnius: Vilniaus universitetas.
- 179) Richard, K. M. (2008). *Derrida Reframed: a Guide for the Arts Student*. London : I. B. Tauris.
- 180) Richter, G. (2007). Unsettling Photography: Kafka, Derrida, Moses. *The New Centennial Review*, 7(2), 155–173.
- 181) Ronai, C. R. (1998). Sketching With Derrida: An Ethnography of a Researcher / Erotic Dancer. *Qualitative Inquiry*, 4(3), 405 – 420.
- 182) Royle, N. (2003). *Jacques Derrida*. London; New York: Routledge.
- 183) Rubavičius V. (2003). Postmodernusis diskursas: filosofinė hermeneutika, dekonstrukcija, menas. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas.
- 184) Rush, M. (2003). *Video Art*. London: Thames & Hudson Ltd.
- 185) Sabolius, K. (2013). *Įsivaizduojamybė*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla.
- 186) Šapoka, K., Gulbinas, H. (2011). Pokalbis su Henriku Gulbinu. In *(Ne)priklausomo šiuolaikinio meno istorijos*. Vilnius: Lietuvos tarpdisciplininio meno kūrėjų sąjunga, 208–213.
- 187) Schwartz, L. – G. (2006). Cinema and the Meaning of Life. *Discourse: Journal For Theoretical Studies In Media & Culture*, 28(2/3), 7–27.
- 188) Šeputis, G. (2014). *Videošokis „Žodžių žaismas“*: [interviu, atliktas Vilniuje 2014-07-15].
- 189) Shakespeare, W. (2011). *Hamletas. Danijos princas*. Vilnius: Baltos lankos.
- 190) Shapiro, Michael J. (2005). The Racial-Spatial Order and the Law: Devil in a Blue Dress. In *Law on the Screen* (2005). Stanford, California: Stanford University Press, 82–105.
- 191) Silverman, H. J. (1989). Introduction. In *Derrida and Deconstruction*. New York, London: Routledge, 2–5.
- 192) Singh, G. (2009). *Film after Jung: Post-Jungian Approaches to Film Theory*. New York: Routledge.
- 193) Skoller, J. (2005) *Shadows, specters, shards: making history in avant-garde film*. Mineapolis: University of Minnesota Press.
- 194) Smith, R. (2000). Deconstruction and Film. In *Deconstruction: a User's Guide*. Hampshire: Palgrave, 119–136.

- 195) Sobchack, V. (2004). *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley: University of California Press.
- 196) Sodeika, T. (2009). In medias res: Marshallas McLuhanas ir jo „teorijos“ kitybė. *Religija ir kultūra*, 6(1–2), 144–159.
- 197) Sodeika, T. (2010). Sakralumas jo techninio reprodukuojamumo epochoje. *Religija ir kultūra*, 7(1–2), 83–90.
- 198) Spielmann, Y. (2008). *Video: the Reflexive Medium*. Cambridge: MIT Press.
- 199) Stocker, B. (2006). *Routledge philosophy guidebook to Derrida on deconstruction*. London: Routledge.
- 200) Strathausen, C. (2009). The Philosopher's Body: Derrida and Teletechnology. *CR: The New Centennial Review*, 9(2), 139–164.
- 201) Šukaitytė, R. (2008b). Medijų menas kaip mokslinė-eksperimentinė erdvė. Lietuvos, Latvijos ir Estijos atvejai XX a. pabaigoje - XXI a. *Menotyra*, 15(2), 50–61.
- 202) Svirgiris, Ž. (2012). Tarpkultūrinio dialogo pagrindų paieškos: Hisamatsu ir Heideggeris. *Logos*, 73, 199–209.
- 203) Thornham, S., Purvis, T. (2005). *Television Drama: Theories and Identities*. New York: Palgrave Macmillan.
- 204) Trakšelytė, A. (2012). Įvietintas vaizduojamasis menas: teorinis diskursas ir raiška Lietuvos šiuolaikiniame mene: daktaro disertacija. Vilnius: Vilniaus dailės akademija.
- 205) Trilupaitytė, S. (1999). Lyties identiteto aspektai šio dešimtmečio lietuvių moterų dailėje. In *Tūkstantmečio pabaigos meno mutacijos*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 25–53.
- 206) Urbonienė, A. (2009). Jacques'o Derrida pharmakon interpretacija. *Problemos*, 76, 196–205.
- 207) Urbonienė, A. (2011). *Referencijos problema Jacques Derrida filosofijoje*: daktaro disertacija. Vilnius, Kaunas: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, Vytauto Didžiojo universitetas.
- 208) Venckus, R. (2008a). *Videomeno dekonstrukcija*. Šiauliai: Šiaulių universiteto leidykla.
- 209) Venckus, R. (2008b). Videomeno pasipriešinimas kinocentristinėms reprezentacijos konvencijoms. *Jaunųjų mokslininkų darbai*, 4(20), 58–64.
- 210) Venckus, R. (2008c). Nevizualus videomenas. *Inter-studia humanitatis*, 6, 156–164.
- 211) Venckus, R. (2009a). Medijų mirtis, susitikimas su vaiduokliais ir psichoanalizė virtualioje erdvėje. In *Interneto įtaka šiuolaikinei visuomenei: mokslinės konferencijos medžiaga*. Klaipėda: Socialinių mokslų kolegija, 48–52.
- 212) Venckus, R. (2009b). Psichoanalitinis kino seansas ir susitikimas su vaiduokliu. *Inter-studia humanitatis*, 8, 98–108.
- 213) Venckus, R. (2011b). Rudolfo Levulio videofilmų lietuviškumo tema, formos ir turinio analizė. In *Nacionalinis tapatumas medijų kultūroje*. Vilnius: Kitos knygos, 171–182.
- 214) Venckus, R. (2012) Veidrodžio atspindžio teoriniai aspektai kino imersijos koncepcijoje. *Meno istorija ir kritika*, 8, 56–66.
- 215) Venckus, R. (2013, spalio 4). Jonas Mekas: mano gyvenimas yra laisvalaikis, o turėdamas laisvalaikį aš esu laisvas. *Literatūra ir menas*.

- 216) Venckus, R. (2014a). *Tušti Ekranai*: [parodos koncepcija interneto svetainėje Amnezija], [žiūrėta 2014-01-14]. Prieiga per internetą: http://www.venckus.eu/index.php?option=com_content&view=article&id=134&Itemid=125
- 217) Venckus, R. (2014b). Dekonstruacinis metafizinio archyvo konceptas ir jo taikymas: Deimanto Narkevičiaus videofilmo His-story atvejo analizė. *Meno istorija ir kritika*, 10(2), 193–203.
- 218) Verhoeff, N. (2006). *The West in Early Cinema: after the Beginning*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- 219) Vinterberg, T.; von Trier, L. (1995a). *Dogma 95: The Vow of Chastity*. [žiūrėta 2009 m. gruodžio 6 d.]. Prieiga per internetą: http://cinetext.philo.at/reports/dogme_ct.html
- 220) Vinterberg, T.; von Trier, L. (1995b). *Dogma manifest*. [žiūrėta 2009 m. gruodžio 19 d.]. Prieiga per internetą: <http://www.35millimeter.de/inhalte/quellentexte.php?id=6>.
- 221) Watt, D. (2007). Derrida's Theatre of Survival: Fragmentation, Death and Legacy. In *Derrida Negotiating the Legacy*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 193–209.
- 222) Welsch, W. (2004). Mūsų postmodernioji modernybė. Vilnius: Alma littera.
- 223) White, A. L. (2005). *The Science of Culture: A Study of Man and Civilization*. New York: Percheron Press.
- 224) Williams, E., Ay-O, N. A. (2009). Mr. Fluxus: Kolektyvinis Jurgio Mačiūno (1931–1978) portretas. Vilnius: Baltos lankos.
- 225) Williams, R. J. (2009). Global English Ideography and the Dissolve Translation in Hollywood Film. *Cultural Critique*, 72, 89–136.
- 226) Zaronskis, T. (2013). Mirties egzistencialinės analitikos aporijos. *Baltos lankos*, 38/39, 135–155.
- 227) Zlomislíć, M. (2007). Jacques Derrida's Aporetic Ethics. Lanham: Lexington Books.
- 228) Žukauskaitė, A. (1997). *Subjektyvumo metafizikos krizė: daktaro disertacija*. Vilnius: Vilniaus universitetas.
- 229) Žukauskaitė, A. (1998). Dekonstrukcija, aporija ir sprendimo kritika. *Problemos*, 54, 67–81.
- 230) Žukauskaitė, A. (2001). Anapus signifikanto principo: dekonstrukcija, psichoanalizė, ideologijos kritika. Vilnius: Aidai.
- 231) Žvirblytė, M. (2011). Paveikslas ir ekranas: Lietuvos tapyba ir videomenas nuo XX a. 7-ojo dešimtmečio: daktaro disertacija. Vilnius: Vilniaus dailės akademija.
- 232) Žvirgždas, M. (2002). Dekonstrukcijos samprata ir ją apibrėžiančios kategorijos Jacques'o Derrida straipsniuose. *Žmogus ir žodis*, 2(4), 103–110.
- 233) Аймермахер, К. (2004). От единства к многообразию: Разыскания в области «другого» искусства 1950-х-1980-х годов. Москва: Российский государственный гуманитарный университет.
- 234) Аронсон, О. (2003). *Метакино*. Москва: Ад Маргинем
- 235) Барт, Р. (2007). От произведения к тексту. In *Эстетика и теория искусства XX века*. Москва: Прогресс-Традиция, 450–458.
- 236) Батай, Ж. (1994). *Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века*. Санкт-Петербург: Мифрил.
- 237) Батай, Ж. (1998). *Внутренний опыт*. Санкт-Петербург: Мифрил.

- 238) Бешукова, Ф. Б. (2007). Постмодернистский дискурс современной медиакультуры. *Научный вестник Адыгейского государственного университета*, 2(26), 151–159.
- 239) Бинкли, Т. (2007). Против эстетики. In *Эстетика и теория искусства XX века*. Москва: Прогресс-Традиция, 271–295.
- 240) Воропай, Л., Жижек, С. (2007). Философия начинается с Канта и заканчивается Гегелем: интервью со Жижеком Славоем. *Логос*, 1(58), 3–13.
- 241) Гурко, Е. (2001). Деконструкция: тексты и интерпретация. Жак Деррида. Минск: Економпресс.
- 242) Гуссерль, Э. (1992). Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология. Санкт-Петербург: Владимир Даль.
- 243) Гуссерль, Э. (1996). *Начало геометрии*. Москва: Ад Маргинем.
- 244) Гуссерль, Э. (2000). Картезианские размышления. Санкт-Петербург: Наука.
- 245) Делёз, Ж. (2004). *Кино*. Москва: Ад Маргинем.
- 246) Деррида, Ж. (1993а). Философия и литература. In *Жак Деррида в Москве: деконструкция путешествия*. Москва: Ад Маргинем, 151–186.
- 247) Деррида, Ж. (1993b). От экономии ограниченной к всеобщей экономии. *Комментарии*, 2, 49–83.
- 248) Деррида, Ж. (1994). Два слова для Джойса. In *AdMarginem 93'*, 354–383.
- 249) Деррида, Ж. (1996). Введение. In Гуссерль, Э. *Начало геометрии*. Москва: Ад Маргинем, 9–209.
- 250) Деррида, Ж. (1998). *Эссе об имени*. Москва, Санкт-Петербург: Институт экспериментальной социологии Алетейя.
- 251) Деррида, Ж. (1999b). О Почтовой открытке от Сократа ди Фрейда и не только. Минск: Современный литератор.
- 252) Деррида, Ж. (1999а). *Голос и феномен* и другие работы по теории знака Гуссерля. Санкт-Петербург: Алетейя.
- 253) Деррида, Ж. (2000а). *О грамматологии*. Москва: Ад Маргинем.
- 254) Деррида, Ж. (2000b). *Письмо и различие*. Москва: Академический проект.
- 255) Деррида, Ж. (2006b). *Призраки Маркса*. Москва: Ессо homo.
- 256) Деррида, Ж. (2006а). *Маркс и сыновья*. Москва: Логос-альтера.
- 257) Деррида, Ж. (2007а). *Диссеминация*. Екатеринбург: У-Фактория.
- 258) Деррида, Ж. (2007b). *Позиции*. Москва: Академический проект.
- 259) Деррида, Ж. (2007с). *Человек мира*. Санкт-Петербург: Вектор.
- 260) Деррида, Ж. (2011). Монолингвизм другого или протез первоначала. In Автономова, Н. С. *Философский язык Жака Деррида*. Москва: Росспэн, 445–471.
- 261) Деррида, Ж. (2012а). *Вокруг Вавилонских башен*. Санкт-Петербург: Machina.
- 262) Деррида, Ж. (2012b). *Золы угаси́ый прах*. Санкт-Петербург: Machina.
- 263) Деррида, Ж. (2012с). *Поля философии*. Москва: Академический Проект.
- 264) Дианова, В. М. (1999). Постмодернистская философия искусства: истоки и современность. Санкт-Петербург: Петрополис.
- 265) Дики, Д. (2007). Определяя искусство. In *Эстетика и теория искусства XX века*. Москва: Прогресс-Традиция, 262–270.

- 266) Долин, А. (2004). *Ларс фон Триер: контрольные работы*. Москва: Новое литературное обозрение.
- 267) Дьяков, А.В. (2008). *Философия постструктурализма во Франции*. Нью-Йорк: Северный Крест.
- 268) Елисеева, Т. В. (2009). К Вопросу о сущности симулятивных образов массового сознания. In *Философские науки*, 4, 82–85.
- 269) Ермакова, Е. (2013). *Практическая магия кинематографа. Мультимедийность как пространство кинообраза*. Ч. 1. Москва: ГБОУ ВПО МГППУ.
- 270) Жижек, С. (2011). *Искусство смешного возвышенного: о фильме Дэвида Линча «Шоссе в никуда»*. Москва: Европа.
- 271) Ильин, И. (1996). *Постструктурализм, деконструктивизм, постмодернизм*. Москва: Интрада.
- 272) Ковтун, А. И. (2006). Чеслав Милош о языке: деконструкция представлений в эссе «Придорожная собачонка». In *Актуальные проблемы современного литературоведения и фольклористики*. Алмата: Казахский национальный университет им. Ал-Фараби, 63–72.
- 273) Колесников, А. С. (2008). *Мировая философия в эпоху глобализации*. Нью-Йорк, Санкт-Петербург: Зарубежная Россия.
- 274) Коломиец, Г. Г. (2008). Функции музыки в социуме. In *Фундаментальные проблемы культурологии. Культурная политика*. Т. 4. Санкт-Петербург : Алетейя Историческая книга, 259-273.
- 275) Кузьмина, М. Ю. (2011). Механизмы Функционирования монтажа как приема в искусстве. In *Филология, искусствоведение, культурология: проблемы и решения: материалы международной заочной научно-практической конференции*. Новосибирск: Априори, 2011, 303–313.
- 276) Леклезю, Ж. М. Г. (2012). *Смотреть кино*. Москва: Текст.
- 277) Леонтьева, Е. И. (2002). Постмодернистское искусство в свете классической эстетики. In *Образ современности: этические и эстетические аспекты: материалы международной научной конференции*. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургское философское общество, 2002, 121–123.
- 278) Мазин, В. (2010). *Субъект Фрейда и Деррида*. Санкт-Петербург: Алетейя.
- 279) Никонова, С. Б. (2009). Знаки и призраки к эстетическому анализу феномена Санкт-Петербурга. In *Человек познающий, человек созидаящий, человек верующий*. Санкт-Петербург: Издательство Санкт-Петербургского университета, 2009, 261–270.
- 280) Павлова, О.Ю. (2010). Генезис предметного поля эстетики в контексте трансценденций эстетического. In *Искусство после философии: материалы всероссийской конференции 2009 11 – 20, 21*. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургское философское общество, 181–186.
- 281) Прозерский, В.В. (2002). Конструкция, деконструкция, реконструкции в эстетике XX века. In *Образ современности: этические и эстетические аспекты: материалы международной научной конференции*. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургское философское общество, 2002, 156–157.
- 282) Серс, Ф. (2004). *Тоталитаризм и авангард: в преддверии запредельного*. Москва: Прогресс-Традиция.
- 283) Сперанская, И. (2012). [Анти]духовность искусства. К новому методу. In Эвола, Ю. *Абстрактное искусство*. Москва: Евразийское Движение, 5–16.

- 284) Старобинский, Ж. (2002). *Поэзия и знание: история литературы и культуры*, Т. 2. Москва: Языки славянской культуры.
- 285) Фуко М. (2007). Что такое автор? In *Эстетика и теория искусства XX века*. Москва: Прогресс-Традиция.
- 286) Хренов, Н. А. (2006). Кино: Реабилитация архетипической реальности. Москва: Аграф.
- 287) Черняков, А. Г. (2001). Онтология времени: Бытие и время в философии Аристотеля, Гуссерля и Хайдеггера. Санкт-Петербург: Высшая религиозно-философская школа.
- 288) Чолоденко, А. (2008). Крипт, дом с привидениями кино. *Хора*, 2, 72–84.
- 289) Эпштейн, М., Тульчинский, Г. (2006). *Философия тела. Тело Свободы*. Санкт-Петербург: Алетейя.
- 290) Ямпольский, М. (1994). Жест палача, оратора, актера. *AdMarginem* 93', 21–70.

Analizuojamų ir minimų kūrinių sąrašas

- 1) Andriuškevičius, A. (1995). ISTORIJS TEATRAS. [Trukmė 00:03:22].
- 2) Cage, J. (1952). 4'33" [4 min. 33 sek.]. [Trukmė 00:04:33].
- 3) Dick, K., Kofman, A. Z. (2002). DERRIDA. [Trukmė 00:84:00].
- 4) Duchamp, M. (1926). ANEMIC CINEMA [Anemiškas kinas]. [Trukmė 00:07:00].
- 5) Fathy, S. (1999). D'AILLEURS, DERRIDA [DERRIDA KITUR]. [Trukmė 01:08:00].
- 6) Gulbinas, H. (1988). TRAVEL WITHOUT LUGGAGE [KELIONĖ BE BAGAŽO]. [Trukmė 00:09:58].
- 7) Gulbinas, H. (1996). DU KARTUS. [Trukmė 00:05:47].
- 8) Inčiūraitė, K. (2002). REPETICIJA: iš ciklo SCENOS. [Trukmė 00:08:41].
- 9) Inčiūraitė, K. (2003). LAISVALAIKIS: iš ciklo SCENOS. [Trukmė 00:04:37].
- 10) Inčiūraitė, K. (2003). SKIRTUMAI: iš ciklo SCENOS. [Trukmė 00:10:00].
- 11) Inčiūraitė, K. (2004). TVARKA: iš ciklo SCENOS. [Trukmė 00:06:05].
- 12) Inčiūraitė, K. (2004). EŽERAI I. [Trukmė 00:07:00].
- 13) Inčiūraitė, K. (2004). EŽERAI II. [Trukmė 00:07:00].
- 14) Inčiūraitė, K. (2004). UŽDARYMAS: Iš ciklo SCENOS. [Trukmė 00:05:26].
- 15) Inčiūraitė, K. (2006). ATNAUJINIMAS: Iš ciklo SCENOS. [Trukmė 00:09:00].
- 16) Inčiūraitė, K. (2009). IŠLIKIMAS. [Trukmė 00:15:00].
- 17) Levulis, R. (2003). PAŽINTYS. [Trukmė 00:06:00].
- 18) Levulis, R. (2006). EUROPE [EUROPA]. [Trukmė 00:17:19].
- 19) Levulis, R. (2007). VIENAS, DU, TRYS. [Trukmė 00:35:12].
- 20) Levulis, R. (2008). LT TAPATYBĖ. [Trukmė 00:14:12].
- 21) McMullen, K. (1983). GHOST DANCE [ŠMĖKLŲ ŠOKIS]. [Trukmė 01:40:00].
- 22) Mickevičius, A. (1996). PISCIS [ŽUVIS]. [Trukmė 00:09:12].
- 23) Mickevičius, A. (2003). NE. [Trukmė 00:23:00].
- 24) Mickevičius, A. (2007). MIGRUOJANTYS PAUKŠČIAI. [Trukmė 00:23:00].
- 25) Mickevičius, A. (2008). ŽMOGUS-ARKLYS. [Trukmė 00:51:50].

- 26) Mickevičius, A., Rakauskas, D. (1994). SAULĖGRAŽA. [Trukmė 00:06:37].
- 27) Narkevičius, D. (1998). HIS-STORY [JO ISTORIJA]. [Trukmė 00:06:56].
- 28) Narkevičius, D. (2000). LIETUVOS ENERGIJA. [Trukmė 00:17:27].
- 29) Narkevičius, D. (2002). KAIMIETIS. [Trukmė 00:18:40].
- 30) Narkevičius, D. (2003). SCENA. [Trukmė 00:09:30].
- 31) Narkevičius, D. (2003). THE ROLE OF LIFETIME [GYVENIMO VAIDMUO]. [Trukmė 00:23:38].
- 32) Narkevičius, D. (2004). KARTĄ DVIDEŠIMTAME AMŽIUJE. [Trukmė 00:07:50].
- 33) Narkevičius, D. (2005). MATRIOŠKOS. [Trukmė 00:23:38].
- 34) Narkevičius, D. (2007). APLANKANT SOLIARĮ. [Trukmė 00:20:00].
- 35) Paik, N. J. (1964). ZEN FOR FILM [ZENO FILMAS]. [Trukmė 00:08:00].
- 36) Šeputis, G. (1996). ŽODŽIŲ ŽAISMAS. [Trukmė 00:06:21].
- 37) Serra, R. (1968). HAND CATCHING LEAD [RANKA GAUDANTI LEDĄ]. [Trukmė 00:03:00].
- 38) Вертов, Д (1929). ЧЕЛОВЕК С КИНОАППАРАТОМ [ŽMOGUS SU KINO KAMERA]. [Trukmė 01:08:00].
- 39) Тарковский, А. А. (1972). СОЛИАРИС [SOLIARIS]. [Trukmė 02:57:00].

Ilustracijų sąrašas

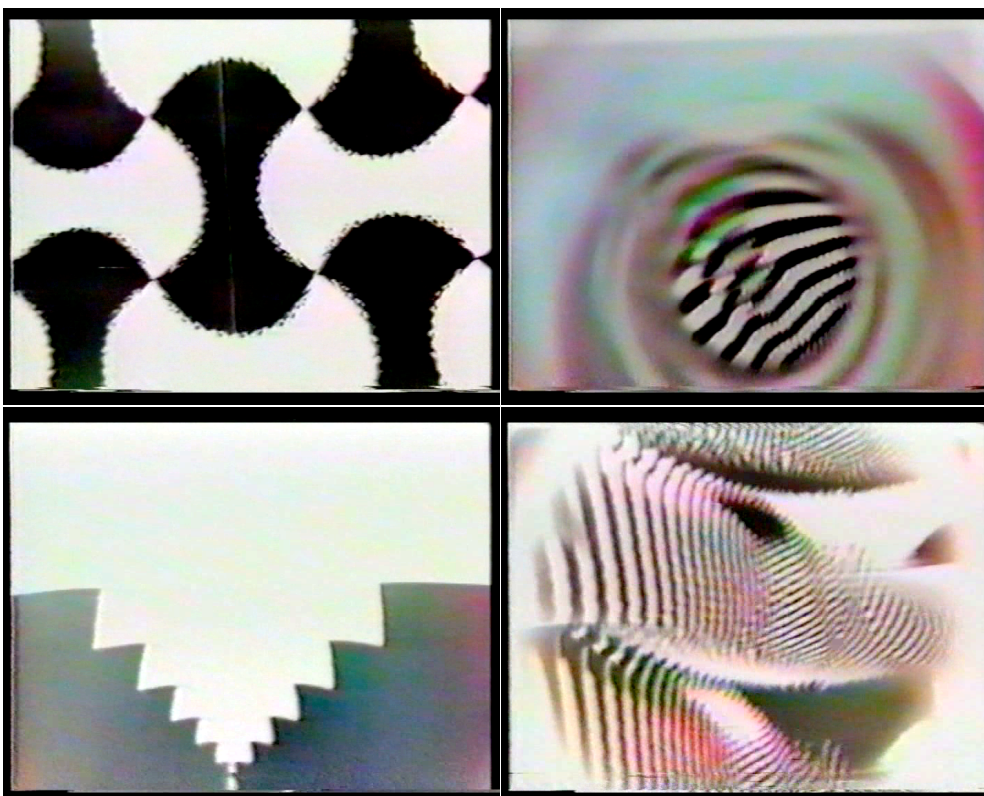
- 1 pav. Kadrai iš D. Narkevičiaus videofilmo SCENA (2003).
- 2 pav. Kadrai iš H. Gulbino videofilmo TRAVEL WITHOUT LUGGAGE [KELIONĖ BE BAGAŽO] (1988).
- 3 pav. Kadrai iš H. Gulbino videofilmo DU KARTUS (1996).
- 4 pav. Kadrai iš A. Andriuškevičiaus videofilmo ISTORIJS TEATRAS (1995).
- 5 pav. Kadrai iš G. Šepučio videošokio ŽODŽIŲ ŽAISMAS (1996).
- 6 pav. Kadrai iš D. Narkevičiaus videofilmo LIETUVOS ENERGIJA (2000).
- 7 pav. Kadrai iš D. Narkevičiaus videofilmo MATRIOŠKOS (2005).
- 8 pav. Kadrai iš K. Inčiūraitės videofilmo ATNAUJINIMAS: iš ciklo SCENOS (2006).
- 9 pav. Kadrai iš K. Inčiūraitės videofilmo UŽDARYMAS: iš ciklo SCENOS (2004).
- 10 pav. Kadrai iš K. Inčiūraitės videofilmo REPETICIJA: iš ciklo SCENOS(2002).
- 11 pav. Kadrai iš K. Inčiūraitės videofilmo LAISVALAIKIS: iš ciklo SCENOS (2003).
- 12 pav. Kadrai iš K. Inčiūraitės videofilmo SKIRTUMAI: iš ciklo SCENOS(2003).
- 13 pav. Kadrai iš K. Inčiūraitės videofilmo TVARKA: iš ciklo SCENOS (2004).
- 14 pav. Kadrai iš K. Inčiūraitės videofilmo IŠLIKIMAS (2009).
- 15 pav. Kadrai iš D. Narkevičiaus videofilmo HIS-STORY [JO ISTORIJA] (1998).
- 16 pav. Kadrai iš D. Narkevičiaus videofilmo APLANKANT SOLIARĮ (2007).
- 17 pav. Kadrai iš R. Levulio videofilmo VIENAS, DU, TRYS (2007).
- 18 pav. Kadrai iš R. Levulio videofilmo LT TAPATYBĖ (2008).
- 19 pav. Kadrai iš R. Levulio videofilmo PAŽINTYS (2003).
- 20 pav. Kadrai iš R. Levulio ir G. Žičkytės videofilmo EUROPE [EUROPA] (2006).
- 21 pav. Kadrai iš D. Narkevičiaus videofilmo KAIMIETIS (2002).

- 22 pav. Kadrai iš D. Narkevičiaus videofilmo KARTĄ DVIDEŠIMTAME AMŽIUJE (2004).
- 23 pav. Kadrai iš D. Narkevičiaus videofilmo THE ROLE OF LIFETIME [GYVENIMO VAIDMUO] (2003).
- 24 pav. Kadrai iš A. Mickevičiaus ir D. Rakausko videofilmo SAULĖGRAŽA (1994).
- 25 pav. Kadrai iš A. Mickevičiaus ir A. Balaišio videofilmo MIGRUOJANTYS PAUKŠČIAI (2007).
- 26 pav. Kadrai iš A. Mickevičiaus videofilmo PISCIS [ŽUVIS] (1996).
- 27 pav. Kadrai iš A. Mickevičiaus videofilmo NE (2003).
- 28 pav. Kadrai iš A. Mickevičiaus videofilmo ŽMOGUS-ARKLYS (2008).

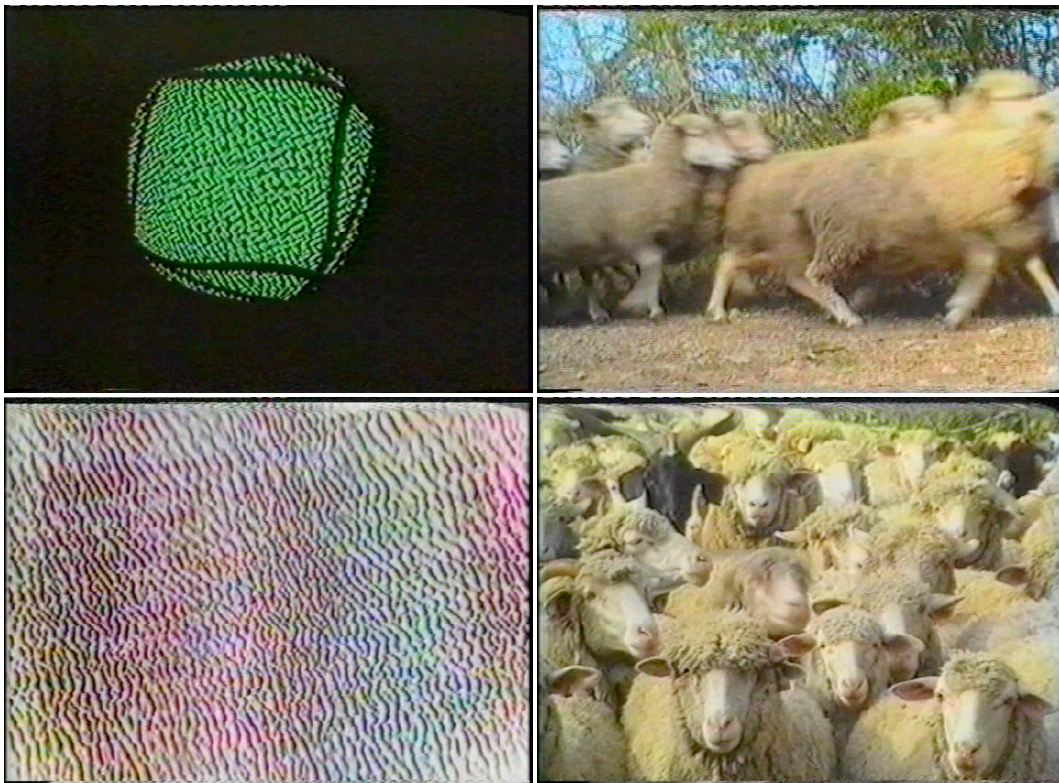
Iliustracijos



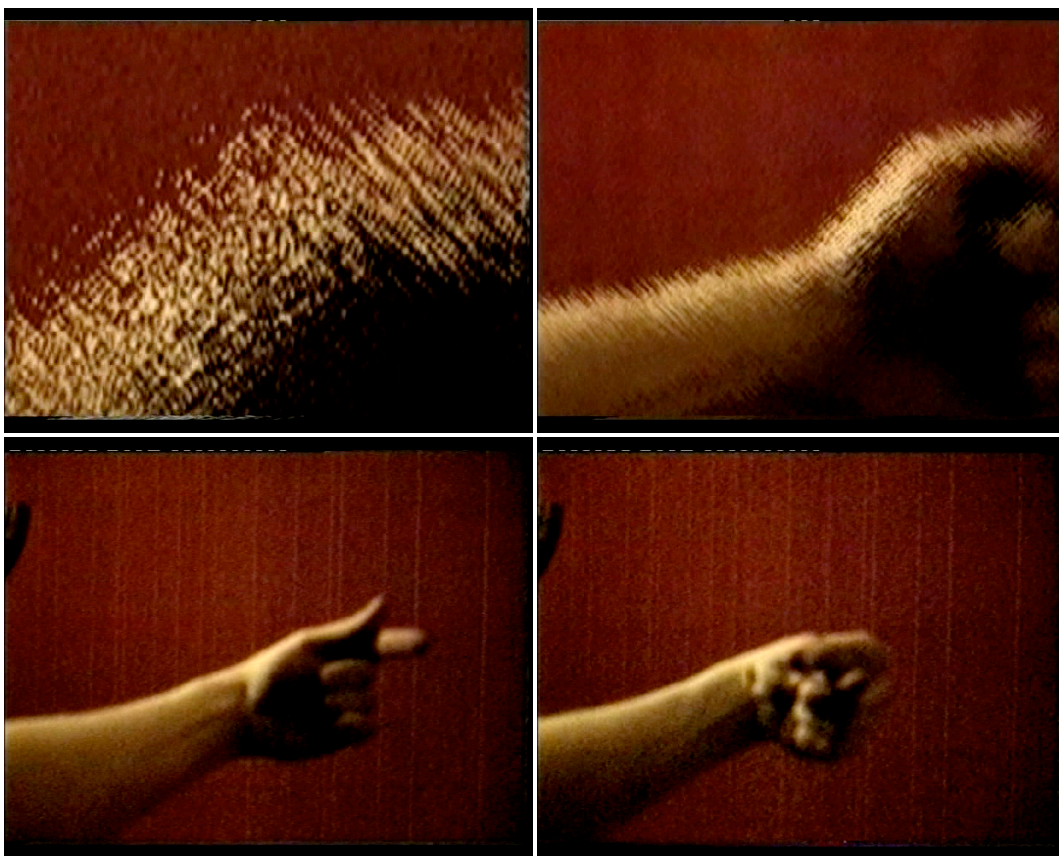
1 pav. Kadrai iš D. Narkevičiaus videofilmo SCENA (2003).



2 pav. Kadrai iš H. Gulbino videofilmo TRAVEL WITHOUT LUGGAGE
[KELIONĖ BE BAGAŽO] (1988).



3 pav. Kadrai iš H. Gulbino videofilmo DU KARTUS (1996).



4 pav. Kadrai iš A. Andriuškevičiaus videofilmo ISTORIJS TEATRAS (1995).



5 pav. Kadrai iš G. Šepučio videošokio ŽODŽIŲ ŽAISMAS (1996).



6 pav. Kadrai iš D. Narkevičiaus videofilmo LIETUVOS ENERGIJA (2000).



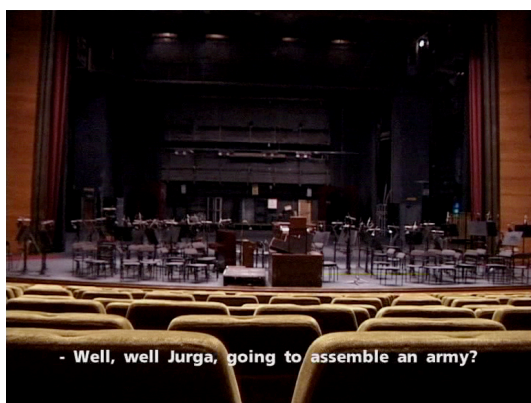
7 pav. Kadrai iš D. Narkevičiaus videofilmo MATRIOŠKOS (2005).



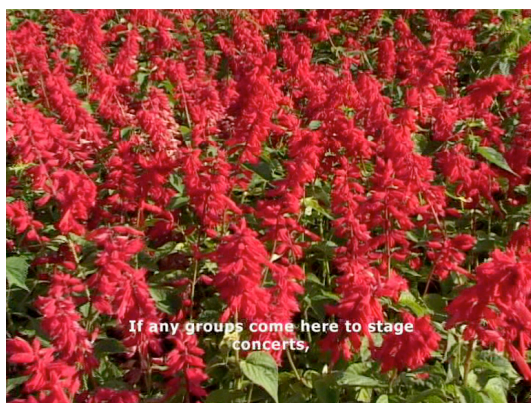
8 pav. Kadrai iš K. Inčiūraitės videofilmo ATNAUJINIMAS: iš ciklo SCENOS (2006).



9 pav. Kadrai iš K. Inčiūraitės videofilmo UŽDARYMAS: iš ciklo SCENOS (2004).



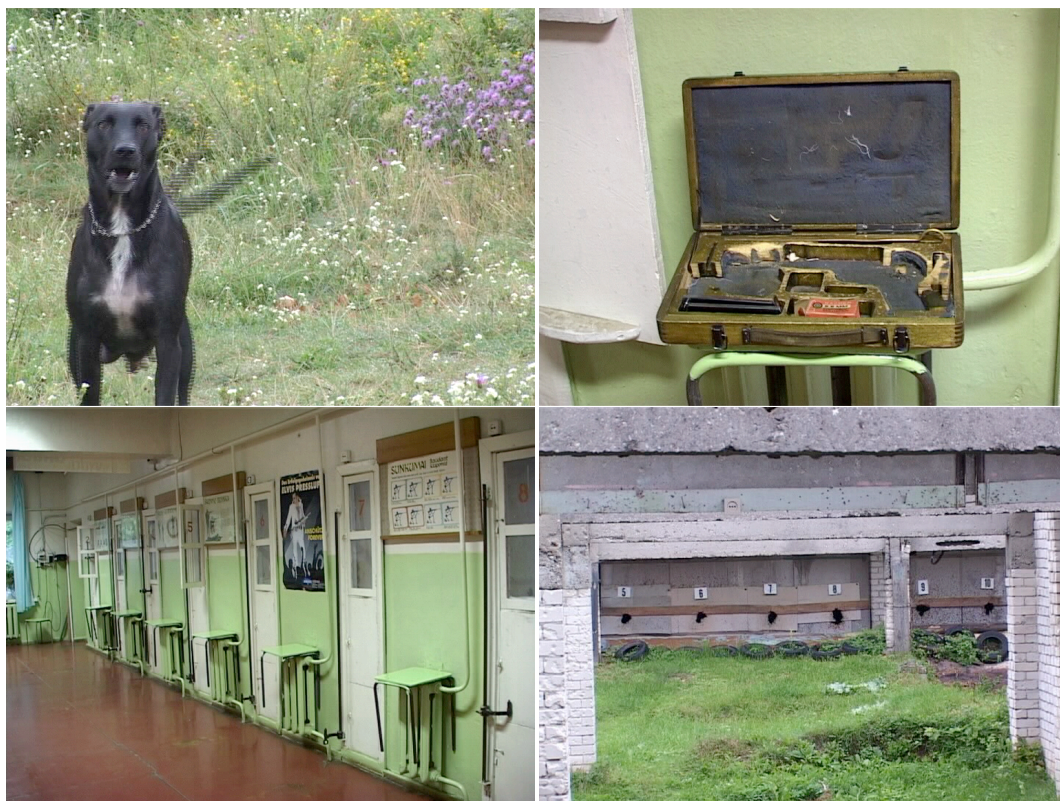
10 pav. Kadrai iš K. Inčiūraitės videofilmo REPETICIJA: iš ciklo SCENOS (2002).



11 pav. Kadrai iš K. Inčiūraitės videofilmo LAISVALAIKIS: iš ciklo SCENOS (2003).



12 pav. Kadrai iš K. Inčiūraitės videofilmo SKIRTUMAI: iš ciklo SCENOS (2003).



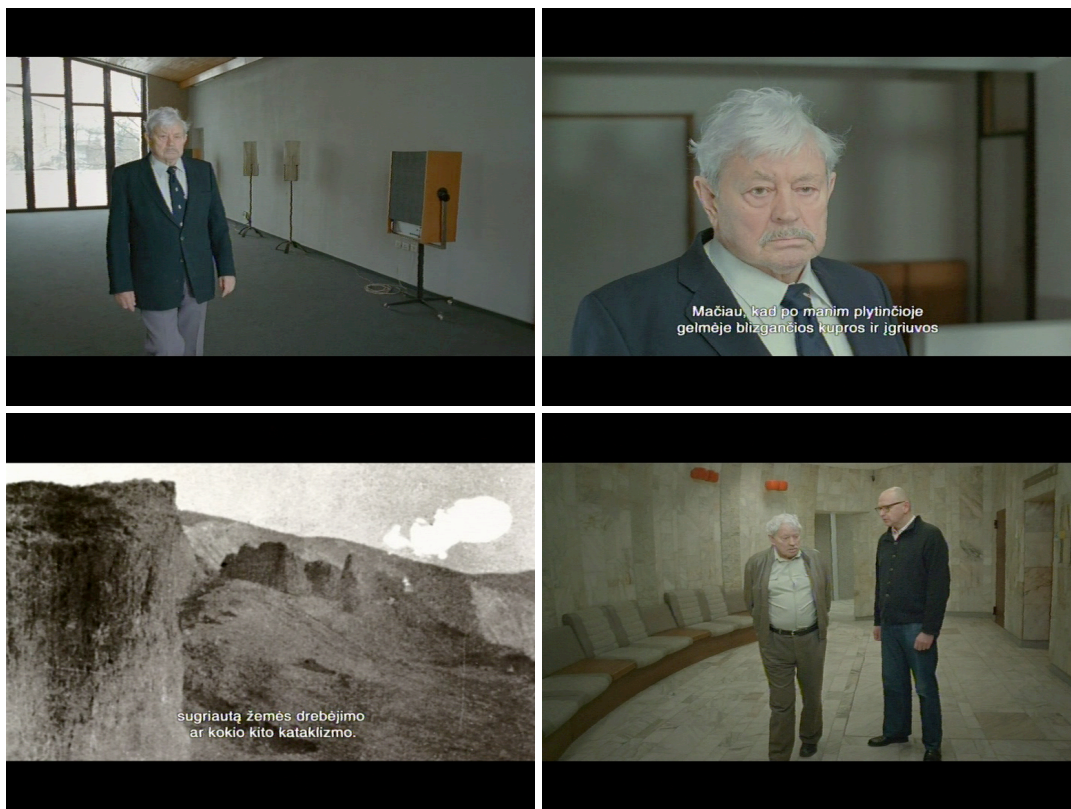
13 pav. Kadrai iš K. Inčiūraitės videofilmo TVARKA: iš ciklo SCENOS (2004).



14 pav. Kadrai iš K. Inčiūraitės videofilmo IŠLIKIMAS (2009).



15 pav. Kadrai iš D. Narkevičiaus videofilmo HIS-STORY [JO ISTORIJA] (1998).



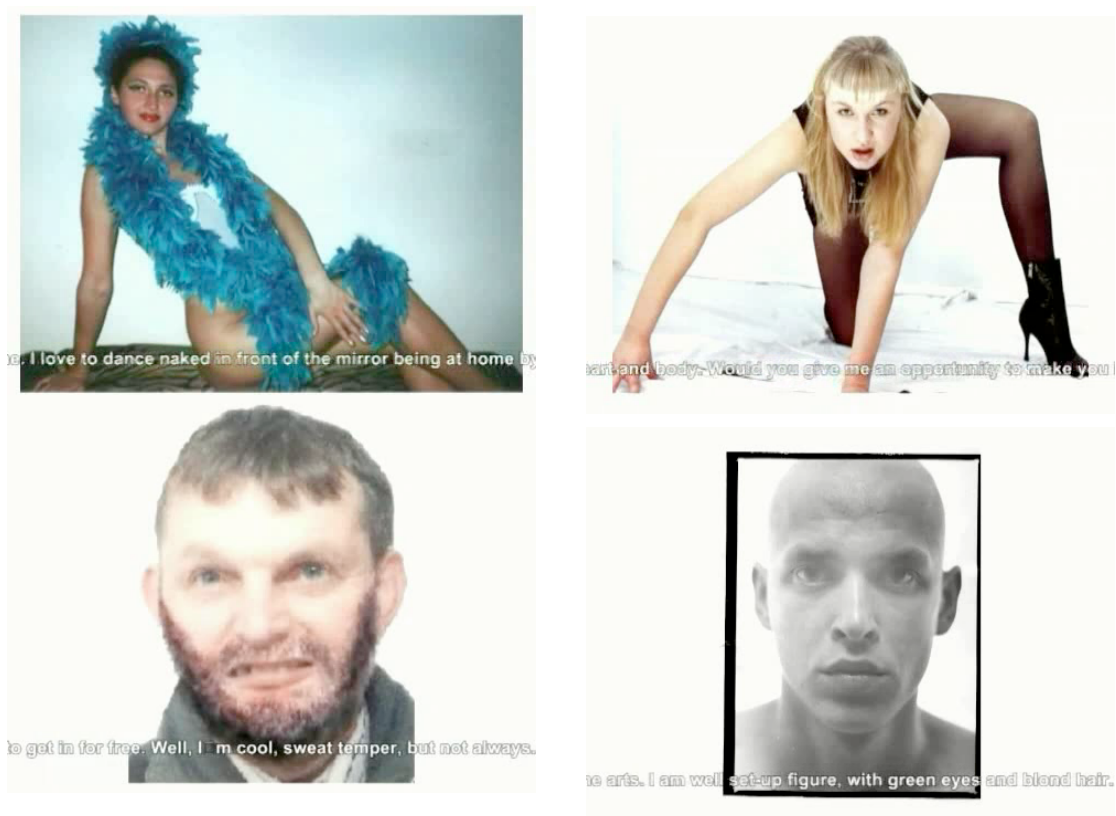
16 pav. Kadrai iš D. Narkevičiaus videofilmo APLANKANT SOLIARI (2007).



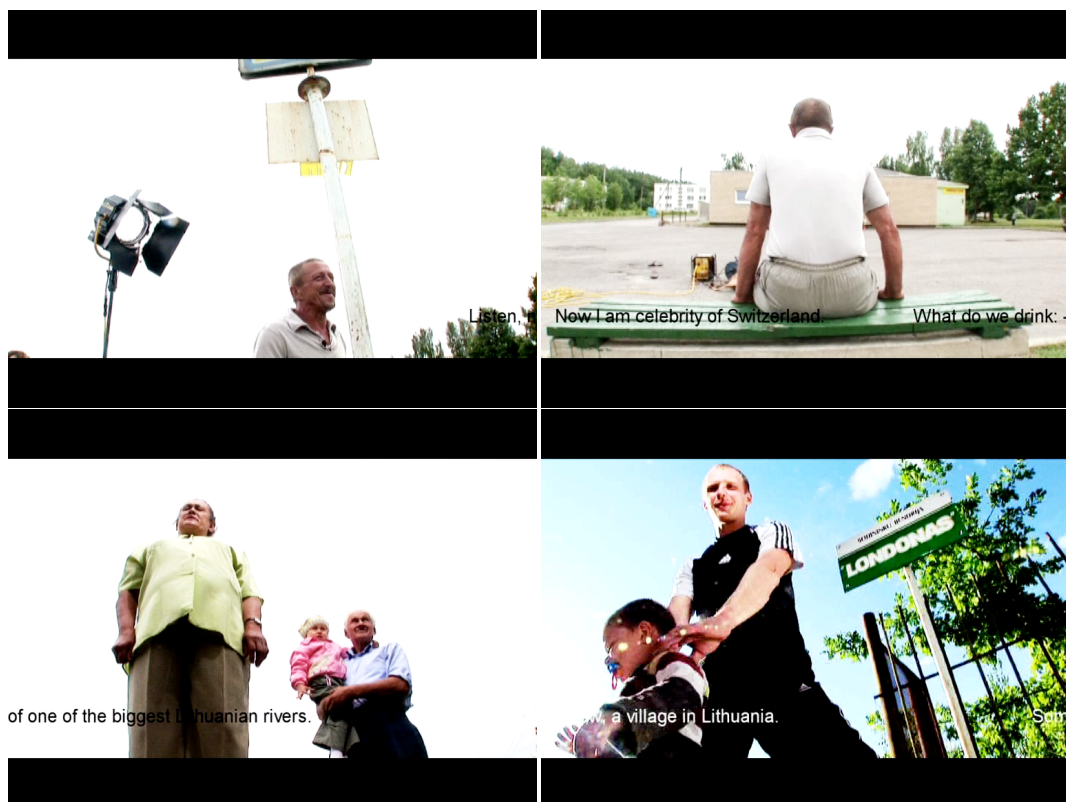
17 pav. Kadrai iš R. Levulio videofilmo VIENAS DU TRYS (2007).



18 pav. Kadrai iš R. Levulio videofilmo LT TAPATYBĖ (2008).



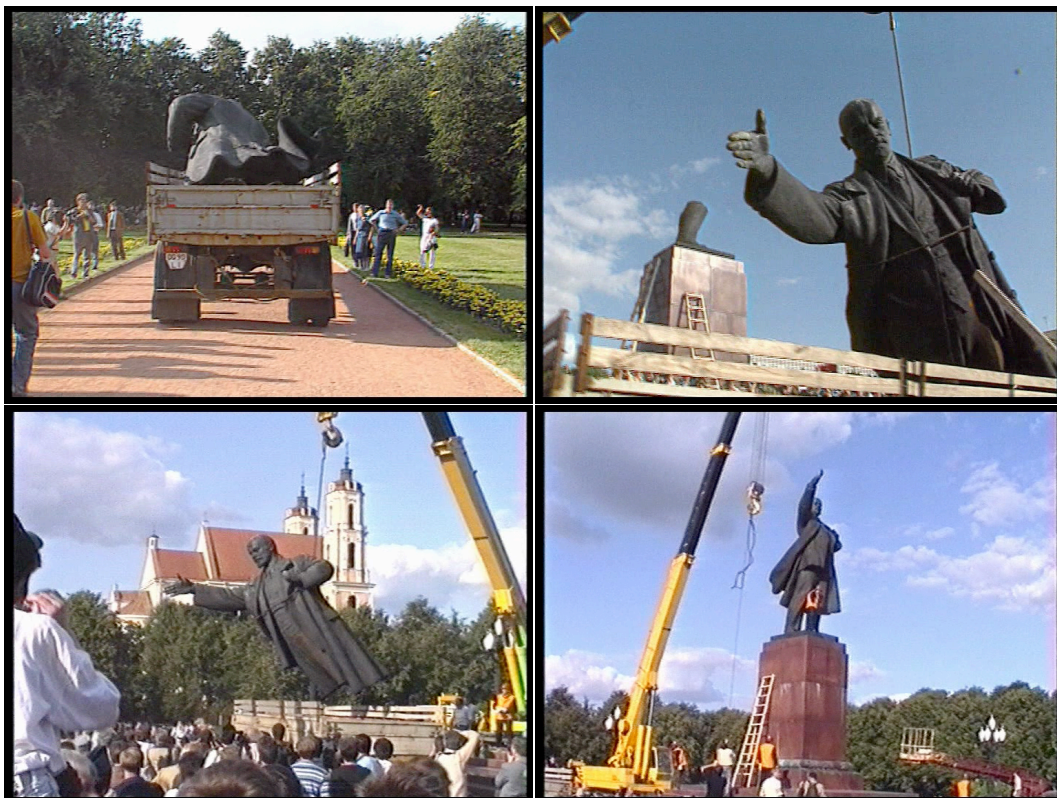
19 pav. Kadrai iš R. Levulio videofilmo PAŽINTYS (2003).



20 pav. Kadrai iš R. Levulio ir G. Žičkytės videofilmo EUROPE [EUROPA] (2006).



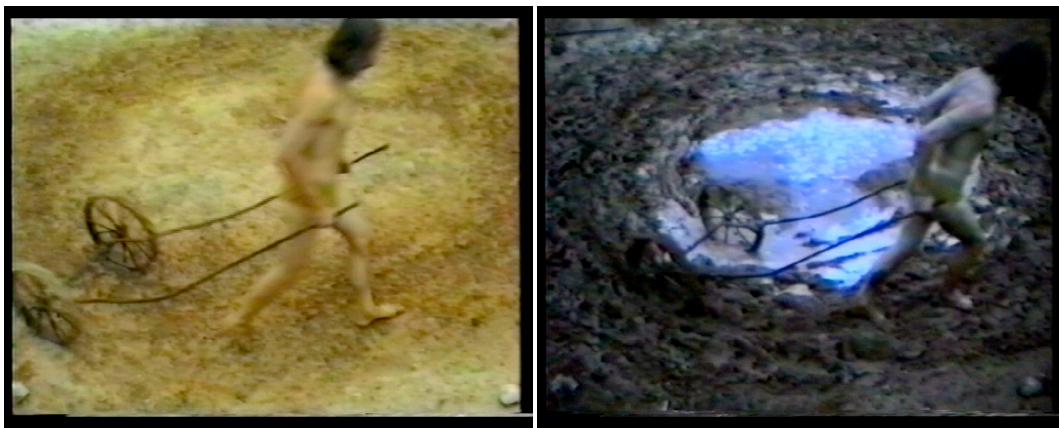
21 pav. Kadrai iš D. Narkevičiaus videofilmo KAIMIETIS (2002).



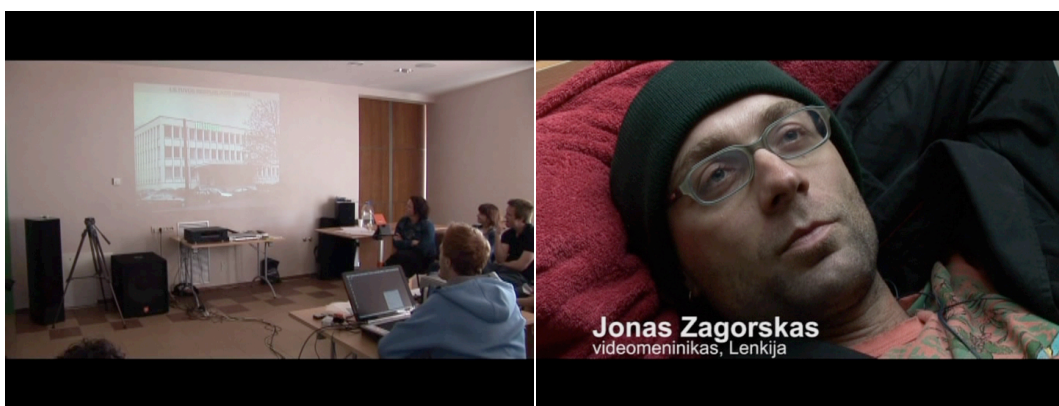
22 pav. Kadrai iš D. Narkevičiaus videofilmo KARTĄ DVIDEŠIMTAME AMŽIUIJE (2004).



23 pav. Kadrai iš D. Narkevičiaus videofilmo THE ROLE OF LIFETIME
[GYVENIMO VAIDMUO] (2003).



24 pav. Kadrai iš A. Mickevičiaus ir D. Rakausko videofilmo SAULĖGRAŽA (1994).



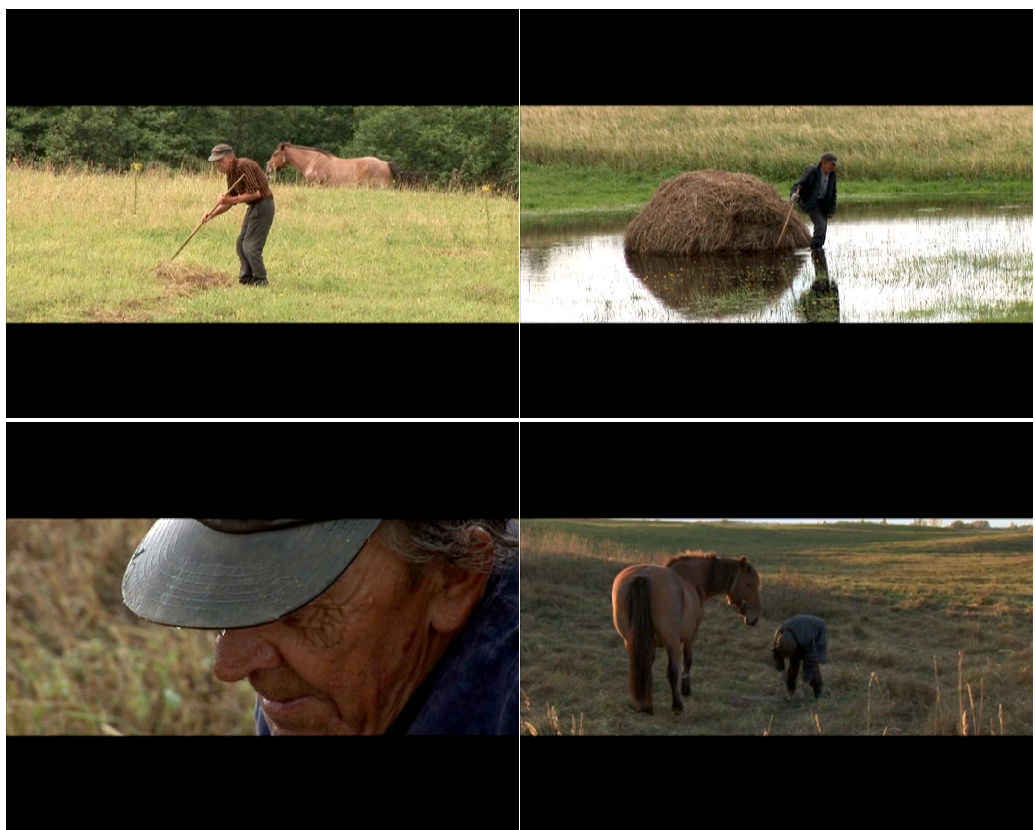
25 pav. Kadrai iš A. Mickevičiaus ir A. Balaišio videofilmo MIGRUOJANTYS PAUKŠČIAI (2007).



26 pav. Kadrai iš A. Mickevičiaus videofilmo PISCIS [ŽUVIS] (1996).



27 pav. Kadrai iš A. Mickevičiaus videofilmo NE (2003).



28 pav. Kadrai iš A. Mickevičiaus videofilmo ŽMOGUS-ARKLYS (2008).

Summary

Validity

The public discourse of the 20th century related to the spread of technologies of audiovisual recording and recreation of images encouraged artists to search for and combine various possibilities of expression, innovative realization of art ideas, expressing the ideas of the time in adequate means: reflect and question politics, sexual identity, the feel of everyday, etc. The sixties saw the birth of video art in the USA and Europe (only the last decade of the 20th century in Lithuania). In Western Europe and the USA (further on: the West) the birth of video art is associated with the names of Wolf Vostel and Nam Jung Paik (Rush, 2003, p. 53–59). Belated emergence of video art in Lithuania (three, four decades later) was determined by the social isolation from the West, dominant in the Soviet milieu, and by centralization of culture. Cinematic non-professionals (amateurs)' creation was closest to the Western trends of video art. Yet its authors saw themselves more as followers of professional cinematography, and did not relate their activities to Western video art and experimental cinema (Čergelis, Gaigalas, 2010; 2010; Kulikauskas, 2010)⁸².

Beginning of video art in Lithuania is related to the creative works of Henrikas Gulbinas, demonstrated for the first time during events of non-professional cinema in 1987 (Gaigalas, 2010; Čergelis, 2010), yet the new type of creation gained its momentum only after the restoration of Independence: in 1996 Sonata Žalneravičiūtė made the first compilation of Lithuanian video art (a videocassette tape), and in 1998 Contemporary Art Centre in Vilnius hosted the first exhibition SUTEMOS, that presented video art widely. Though video art is being created and presented in contemporary exhibitions, its research has been belated, as has its development. Not many authors have explored the subject of video art (Žvirblytė, 2011, Dubinskaitė 2005a, 2005b, 2008a, 2008b, 2011; Venckus, 2008a, 2008b, 2008c, 2009b, 2010a, 2011, 2014a, 2014b⁸³; Gumbickaitė, 2011, et al.). Aušra Trakšelytė (2012) and Lina Michelkevičė (2014) make

⁸² Non-professional cinema issues are not analyzed in this dissertation, because they represent a different subject.

⁸³ Also conference papers read (2010 – 2014): Inter-relation of Photography, Cinema and Video Art. In *Šiauliai: From Photography to Video*: Šiauliai UNESCO Club Conference, 2009 11 17. Šiauliai; Venckus R. (2010). Relation of Form and Content in Kristina Inčiūraitė Video Films. In *My territory*: Conference of International Art Critics' Association Lithuania Section 2010 11 11. Vilnius; Venckus R. (2010). Criticism of Two Eglė Rakauskaitė Video Films on the Subject of the Market. In *The Market In Culture*: International Academic Conference. Šiauliai; Venckus, R. (2013). Occurance of Place in Kristina Inčiūraitė Video Films: Applying Jacques Derrida Concept of Phenomenological Voice. In *Space In Contemporary Philosophy*: International Conference 2013 11 30, Vilnius; Venckus, R. (2013). Interpretation of Screen Society: Applying Jacques Derrida Concept of the Specter. Contemporary Society in Philosophical Context: National Conference 2013 11 22, Vilnius.

fragmentic analyses of video creation, raising the issues of visibility. Doctoral dissertations of Milda Žvirblytė (2011) and Renata Dubinskaitė (2011) have so far been the most exhaustive research of video art. This shows that video art is little explored. Therefore it is possible to make **the first assumption of the dissertation: complex general cultural situation in Lithuania, belated development of video art, fragmentic research encourage to refer to trends of research in other academic fields, as well as form and apply flexible research assumptions and models.**

Artists were the first to create video art, therefore the conventions of fine art were transferred onto it. The composition of image reminded of the one used in a picture, i.e. video media corresponded a painting, a drawing, an etching, etc. For example, video performances have still preserved the gesture of transferring fine art forms. Documentations of performances, that have later become a separate genre of video performance, were made in front of a stationary videocamera. The action would rarely exceed the limits of the visual screen. The screen would correspond the contour of paper, canvas or similar plane. Such are the early works of Lithuanian video artists (video of Aleksas Andriuškevičius, Henrikas Gulbinas and Gintaras Šeputis, further analysed in the dissertation). Video art is also full of formal visual games, related to abstract painting (see analysis of Gulbinas video artworks).

The screen image in video art is not identic to the image on paper or canvas. The image of video artworks changes with time, maintaining a natural relation to audiovisual media technologies that record and recreate the change of the surroundings. Under the influence of technologies a natural bond was born between fine art and experimental cinema. According to Kristina Pipiraitė, Lithuanian video art in its form is close to the European experimental cinema of the thirties and forties, and American works of the 5-8th decade of the 20th century. Representatives of those periods created visual games, renouncing the usual norms of cinematic narrative, drama, repetition of reality. Thus in the West artists participated in the creation of experimental cinema (and later video art), while in Lithuania they created video art (Pipiraitė, 2004, p. 6; see also Dubinskaitė, 2005b, 2008, 2011 and Žvirblytė, 2011). Contemporary video artists Deimantas Narkevičius, Kristina Inčiūraitė and Audrius Mickevičius construct or re-construct practice of shot composition, montage (film editing), narrative development etc., that is close to cinematography. Consistent narrative and reflection of personal experience or self-reflection is characteristic to Lithuanian video artists. According to Skaidra Trilupaitytė, that is why it is possible to claim that autobiographic narration is not alien to video art, when with the help of cinematographic strategy personal quotidian life is objectivised to the maximum (Trilupaitytė, 1999, p. 47); daring video art,

combining cinema and fine art, becomes similar to collage (see analysis of Rudolfas Levulis video). Video art works as a marginal field (see analysis of Narkevičius video). Contemporary visual art strategy and deconstructive manner of creation is not alien to it. Using most often unique, experimental cinematography and contemporary visual art, video artists deconstruct the established clichés of representation and portrayal. The narrow borderline between the reality and its representations, determining the realness of cinematography, make the illusion unnoticeable, while video artists, exposing the unnoticeable, show the discrepancies that flourish within the deep structure of a film and reveal themselves only to a visually literate eye. Thus the links of cinematography (and mostly experimental cinema), contemporary visual art and fine art to video art determine **the second assumption of this doctoral dissertation: video art as a heterogeneous artistic creation form and as confrontation with clichés of representation encourages the application of various innovative research instruments.**

Deconstruction method, developed by Jacques Derrida, may be a productive means of researching video art. At the second half of the 20th century Derrida exercised immense influence on the philosophical thinking of the West. Though philosophy was always the most important for deconstruction, various works analysed and criticised many fields of humanities and social sciences (Derrida, 1993a). Derrida wrote and spoke about literature (Derrida, 1992; Stocker, 2006), politics (Geoffrey, 2002, p. 193–207), religion (Derrida, et al. 2000, p. 9–91) and art (Derrida, 1987b; Richard, 2008). Flexible deconstruction is widely applied in the field of humanities to this day (Royle, 2003), and the Derrida writing style works as a strategy of artistic language, revealing forever shifting contradictions of a *system* under research, its creative interpretations and the potential of their applications (Derrida, 1981; Деррида, 2012c; Deutscher, 2005). Due to this particular potential the theoretical viewpoint of Derrida became basis for America's Yale school of literary research (Bloom et al., 1979; de Man, 1982, 1983). Method created by American authors shows that reduced philosophy of Derrida can be applied in the research of different art fields (Derrida, 1987b; Barolsky, 1991; Foster et al., 2004; Jurgutienė, 2003; 2006, 204–237; Richard, 2008; Coyne, 2011; Michelkevičė, Mickūnaitė, 2012, p. 346–350; etc.). The potential of deconstruction applied on video art is testified by the fact that Derrida in his texts, though in fragmentic manner, used to discuss and criticise issues of audiovisual culture as well (Derrida, 1990, 2005, p. 271, 284; Derrida, Stiegler, 2002). The *theory of the specter*, created in the later part of the philosopher's life (Derrida, 1993b; Деррида, 2006a, 2006b), has been and is applied in the research of cinematography (Derrida, 2006b; Kamuf, 2005, p. 479–481; Skoller, J. 2005, p. 111–

119; Lippit, 2012, p. 87–105;). Yet video art uses a filmed and edited image, dependent on progressing audiovisual technologies, thus art criticism methods are not enough. **The third assumption of this doctoral thesis: Derrida philosophy allows to form flexible interdisciplinary theoretical assumptions, suitable for research on art, which can be applied in the analysis of video artwork structure, questioning of heterogeneity (e.g., relations to fine art and cinema), reveal intertextuality of creation, inter-iconic links, intervisuality, diffusion of meaning and similar.**

A more global assumption, answering the question why should Derrida deconstruction be applied on research of video art, would be related to the *turn to visibility* that has occurred in the field of humanities in the 20th century. According to Agnieszka Juzefovič, the transfer of information to the level of images after the *turn* encourages conceptualisation of the visibility phenomenon, and the privileged vision is considered to be something that leads to the knowledge of truth (Juzefovič, 2011, p. 66). Academics, e.g. Williams J. T. Mitchell and Gottfried Boehm, relate the visual turn to the methodological changes that have been dominating the humanities; with changes in reality and social environment; with the newest technologies that quickly generate impressive images (see Mitchell, 1995). Erika Grigoravičienė names this turn *visual*, relating its specifics to *linguistic turn*, which marks the direction from language to image (see Grigoravičienė, 2011, p. 9). The extension of language into the sphere of image suggests that deconstruction, proposed by Derrida to a written text, is applicable also to research art that is created in the field of visual culture. Visual experience is inseparable from ephemeral sensual experience. The issue of body and gaze, raised by Grigoravičienė, is related to pre-verbal experience (see Grigoravičienė, 2011, p. 9, 10, 17). Therefore it is possible to claim that, on the one hand, use of technologies in artistic creation provokes criticism that generated images merely demonstrate technologies, simulating mechanically the already existing experience of reality, while art returns to the copying of real life. On the other hand, the new visual art is conditioned by pre(post)verbal images. It emerges on its own due to the interaction among imagination, visual experience and physical objects operating in reality (Juzefovič, 2011, p. 67–68; Sabolius, 2013). Thus the relationship between video art and technology, important for the *visual turn*, marks the term ‘video art’ first of all as denoting visual technology. According to Dubinskaitė, it is possible to claim that the possibility to use technologies for artistic creation, that inspired the emergence of video art, caused the need to conceptualise the means of expression (Dubinskaitė, 2011, p. 11–12; see also Pipiraitė, 2004, p. 6). Being *in the visual turn*, video art marks a *synthesis* of art, technologies and theoretical reception. Video artists,

as well as the new media artists, relying on the principles of art and science, research the aesthetic criteria of imagery, test potentialities of technologies, discover new means of expression, and, developing interactive processes of questioning the reality, create new *systems* of art codes. Art becoming – a temporary lab bringing art close to science – shows that the most important arguments are provided by deformation of image and sound recording and processing, which is also characteristic to video art. Susceptibility of art to “lab work” leads to new creative discourses that emphasize the need for flexible and contemporary theories. In order to (influence the) change the contact between the spectator and the artwork artists invoke strategies of deconstruction, networking etc. They bring closer to reality the world of illusions or unmask it, that is why ‘video’ often becomes means and object for artistic analysis of personal reflection and reality (Šukaitytė, 2008b, p. 50–51, 54; Šeputis, 2014; Mickevičius, 2014). **The fourth assumption of this dissertation: relation between art and technologies is especially relevant in the situation of visual turn, requiring to analyse and interpret technology-based artistic creation.**

Video itself provides visual-critical reflections and interpretations of the realities of social, political, economical etc. life (Spielmann, 2008). Video art requires specific intellectual preparation from its spectator, and is consumed as an intellectual puzzle”. According to Laima Kreivytė, video art that does not attempt to convey information that would visually satisfy the spectator finds itself in the arena of critical reflection (Kreivytė, 2004, p. 29–31). **The fifth assumption of this dissertation: newer and more unusual information, provided by video art, impels to search for, change and even unite different theoretical approaches, at the same time educating and extending the skills of artwork consumption.**

Research of Lithuanian video art, heterogenous nature of creation, interaction between technologies and art not only characterize *the visual turn*, but also become the main assumptions why deconstruction as a research method is worthwhile to be applied on video art, in order to notice what has been unnoticed before. Its applicability is emphasised by the fact that Derrida exercised influence on the humanities by encouraging their deconstructive methods; Derrida in his texts would speak about the relation between philosophy and art, even discern fragmentically parallels between philosophy and cinema. Intertextuality of deconstruction makes it applicable because video art has inter-textual relations with other fields of creation, as well as intellectual relation with philosophical (not necessarily artistic) concepts.

Extent of examination

The theoretical background of this dissertation has been formed by Derrida works that discuss the most general issues of deconstruction. Philosophy was always the most important in Derrida's texts. In the paper of 1966 *STRUCTURE, SIGN AND PLAY IN THE DISCOURSE OF HUMAN SCIENCES*, that he read at Johns Hopkins University, Derrida introduced the directions of his thought, which were further developed in many theoretical works. The paper was critique of structuralism and first of all critique of Lévi-Strauss structuralist anthropology. Derrida considers that metaphysical thinking integrated into structuralism must be changed into oppositional thinking. Poststructuralism is unthinkable without opposing structuralism and metaphysics, that is why in his philosophy Derrida develops a playful, infinite relation with metaphysics and structuralism (Derrida, 1970; Jurgutienė, 2003, p. 17).

In his early works Derridean deconstruction marked mistrust in the established philosophical systems, attempting to reappraise the general values postulated by philosophy (see Derrida, 1972, 1973, 1978, 1989, 2006a; Деррида, 1996, 1999a, 2000a, 2000b, 2007a). In later works the radical deconstructive gestures turned more moderate (see Derrida, 1995, 2006b; Деррида, 2006a, 2006b). The oppositional element was emphasised at the beginning, yet later aspiration to reveal the relation of position and opposition emerged (Ильин, 1996). This latter relation turned out to be crucial for determining the meanings of *elements* and the structure of the *system*.

Deconstruction as a method of research gradually became popular not only for analysis of philosophical or literary texts, but also art (Richard, 2008). When Derrida was visiting professor at Johns Hopkins and Yale universities, his philosophy became basis for America's Yale school of literary research (see Bloom et al., 1979; Man, 1982, 1983; Leitch, 1982; Jurgutienė, 2006). Derridean philosophy nowadays may be applied on research in photography (Hawker, 2002, p. 541–554; Richter, 2007, p. 155–173), the Internet (Miller, 2001, p. 6–11), teletechnologies (Strathausen, 2009, p. 139–164), dance (Ronai, 1998, p. 405–420), etc. Derridean philosophy has been also applied on various themes by the author of this dissertation (see Venckus, 2009a, 2009b, 2009c, 2011, 2012).

Understanding, principles, strategies and key terms of deconstruction in this dissertation are analysed and applied on video art on the basis of the following Derrida works: 1967 *DE LA GRAMATOLOGIE (ON GRAMMATOLOGIE)*; see Derrida, 2006a), 1972 *LA DISSÉMINATION (DISSEMINATION)*; see Деррида, 2007a), 1972 *POSITIONS: ENTRETIENS AVEC HENRI*

RONSE, JULIA KRISTEVA, JEAN-LOUIS HOUEBINE, GUY SCARPETTA (POSITIONS: DISCUSSION WITH HENRI RONSE, JULIA KRISTEVA, JEAN-LOUIS HOUEBINE, GUY SCARPETTA; see Деррида, 2007b). Late philosophy is also important to issues of video art, in which Derrida made episodic deviations to the discourse of cinematography and tried to reveal its origin, relations, functions of structural elements – all that what impresses the spectator. Derrida attitude to cinematography, issues and terms developed are transferred into the field of video art (based on Derrida, 2006b; Деррида, 2006a, 2006b). Interest of Derrida on the cinema phenomenon is caused by experience, acquired through participation in cinema creation processes. In 1983 in the film GHOST DANCE by the British director Ken McMullen, Derrida improvised his answers to the questions he was being asked, and in 1999 he took part in Safaa Fathy film D'AILLEURS, DERRIDA (DERRIDA ELSEWHERE). In 2002 film of Amy Ziering Kofman and Kirby Dick Derrida was the main object and character (film DERRIDA).

Though participation in cinema projects stimulated Derrida to write about cinema, his research of cinema or audiovisual media, as noted by Robert Smith, was not abundant (Smith 2000, p 119-136). A few cases may be singled out: in 1996 together with his pupil Bernard Stiegler Derrida published a book about television ECHOGRAPHIES OF TELEVISION (see Derrida, Stiegler, 2002); in 2005 together with film directors A. Z. Kofman and K. Dick he published a book DERRIDA: SCREENPLAY AND ESSAY ON THE FILM (see Derrida, Kofman, Dick, 2005).

In seminars and various publications Derrida would fragmentally discuss issues of the cinema (Smith, 2000, 119–136): deconstruction of the media performed on screen; the play (*jouer*) of ghosts (*fantôme*) and specters (*forme, spectre*)⁸⁴; and the origin of a cinema showing séance he related to psychoanalytical discourse. The later essays on cinema influenced quite a few cinema critics, and the potential of Derrida philosophy, that emerged in their works, encouraged to transfer moments of deconstruction into new discourses of philosophy and art that had not been developed by Derrida himself (Brunette, 1989; Miller, Vandome, McBrewster, 2010). For example, Wolfgang Iser (2004) related Derrida deconstruction with art practices in the direction of postmodernist philosophy.

For the field of cinema research the Derridean theory of the *specter* is the most relevant, formulated in the improvised speech of Derrida in the 1983 film GHOST DANCE, and the book of 1993 SPECTRES DE MARX (see Деррида, 2006b). The concept of *specters* in the book and the

⁸⁴ The term of *play* in Lithuanian language is suggested and its use in theory is defined by Nijolė Keršytė, who translated Derrida books ON GRAMMATOLOGY (see Derrida, 2006).

improvisations of the philosopher in the film are often analysed and interpreted together. They form the background in this thesis, upon which a peculiar theoretical discourse of *specters* on screen is formed, that allows to transfer concepts of various Derrida philosophical works to the field of video art (concepts are transferred from the following works of Derrida 1972, 1973, 1976, 1979, 1981a; 1981b, 1997, 1998, 2005a, 2006b, Деррида, 2007c, and other).

Insights emerging in the discourse of cinema and video art, related to Derrida deconstruction, have been noticed in the works of the following authors: Austin Sarat, Lawrence Douglas, Caryl Flinn (2005), Dale Hudson (2011), Dave Beech (2005), Dean Lockwood (2005), Guthrie Bernadette (2011), Louis-George Schwartz (2006), Michail Jampolskij (2011; Ямпольский, 1994), Stanley Cavell (1971), Tarja Laine (2007), Vivian Sobchack (2004), Thomas Elsaesser, (2005, also see Elsaesser, Buckland, 2002; Elsaesser, Hagener, 2010).

Philosophy of Derrida is actualized in Lithuanian culture as well. Most often deconstruction is introduced, analysed and interpreted in philosophical discourse. Audronė Žukauskaitė (1998, 2001; also see 1997) analyses the principle of Derridean philosophy, distinguishes and defines the basic directions of thought, special terms and their application. Vytautas Rubavičius (2003) defines philosophical deconstruction and its relation to art. Jūratė Baranova (2001, 2006) analyses the fundamental concepts, comparing Derridean philosophy with that of Nietzsche. Nijolė Keršytė (2006, 2008) analyses Derridean philosophy, translated ON GRAMMATOLOGY into Lithuanian, and has prepared articles on post-structuralism. Mindaugas Briedis (2006) applied deconstruction on issues of philosophical anthropology, raised in theology. Aušra Urbonienė in her dissertation (2011, also see 2009), devoted to the problem of reference in Derrida philosophy, analyses Derrida works in detail, providing theoretical parallels with ideas, earlier developed by other authors. Analysis of fundamental Derridean terms has been performed in Stasys Mostauskis monography (2011). Numerous philosophers and researchers rely on Derrida works: Algis Mickūnas; Arūnas Sverdiolas; Gintautas Mažeikis, 2010, 2012, 2013; Tomas Sodeika; Naglis Kardelis, 2008, p. 251–256; Danutė Becevičiūtė, 2007, p. 7–20 and others. Kristupas Sabolius (2013), researching issues of visuality and imagination, relies on Derrida's *specter* theory and works of Derrida's pupil Stiegler. In 2013 Derrida philosophical research almanac was published by BALTOS LANKOS publishing house; this dissertation relies on articles and publications of Mintautas Gutauskas, Virginijus Gustas, Tadas Zaronkis and others).

Deconstruction in literature studies is applied by Birutė Meržvinskaitė (2004, 2006), Inga Bartkuvienė (2011); Aušra Jurgutienė in her compilation on literary theories introduces briefly

deconstruction in literature (2006; also see 2003).). Jūratė Radavičiūtė structures the theoretical background of her philological dissertation on Derrida ideas of *dissemination*, *grammatology*, *différance*. The author analyses Derrida's postmodern understanding of language and emphasizes the philosopher's idea of deconstruction as a text interpretation strategy (2011), applied also in research by Asija Kovtun (2005, 2008; Ковтун, 2006).

Rūta Mažeikienė applies deconstruction for theatre studies (2006); Antanas Andrijauskas briefly discusses influence of deconstruction on art criticism and development of art (2001). It is possible to claim that Lithuanian as well as foreign authors rely on Derrida deconstruction even when the most extensive problematic issues of the humanities are being addressed (žr. Culler, 1982; Гурко, 2001; Ильин, 1996).

Though works of Lithuanian authors discussing the link between deconstruction and video art are rare, the author of this dissertation is familiar with research of issues of cinema, video art and visual culture, analysed extensively or in fragmentic fashion. It is important to note that the art critic Alfonsas Andriuškevičius (2006) in his book about the most important events of Lithuanian art provides several interviews with video artists Gintaras Makarevičius and Evaldas Jansas. Materials of interview with Henrikas Gulbinas and Gintaras Šeputis are published by Kęstutis Šapoka (2011, p.208–225). Video art and cinema is analysed by Renata Dubinskaitė (2005a, 2005b, 2008a, 2008b, 2011); Lithuanian painting and video art is researched by Milda Žvirblytė (2011). The latter author introduces briefly the 1987 Derrida's work TRUTH IN PAINTING (Derrida, 1987b). Creation of video art receives fragmentic attention in Renata Šukaitytė dissertation on media art, defended in 2008 (2008a). Video art is presented and analysed in catalogues of CAC (Contemporary Art Centre) EMISIJA 2004 – ŠMC (2004) and EMISIJA 2005/2006 – ŠMC (2006), compiled by Linara Dovydaitytė. Video art issues are involved into the field of contemporary art criticism and episodically researched by many Lithuanian authors (Lolita Jablonskienė, Erika Grigoravičienė, Laima Kreivytė, Skaidra Trilupaitytė and others).

Video art is very relevant to contemporary cinema issues: cinema philosophy is developed by Nerijus Milerius (2006, 2007, 2011a, 2011b, 2012, 2013); cinema criticism – by Saulius Macaitis, Živilė Pipinytė, Skirmantas Valiulis, Rūta Oginskaitė and others. Specific attention should be paid to by a group monographic publication (Milerius, Žukauskaitė, Baranova, Sabolius, Brašiškis, 2013) that mainly emphasises Deleuze cinema philosophy.

Extensive issues of visuality and media are related to the research field of this dissertation. Problems of visuality and communication are addressed in the texts of Vytautas

Michelkevičius (2009) and Virginijus Kinčinaitis (2007). Media philosophy is researched and developed by Tomas Sodeika (2009, p. 144–159; 2010, p. 83–90). The translation of Lev Manovich *The Language of New Media*, researching the problems of the new media culture and art, is still important in Lithuania (2009).

Novelty and relevancy of the dissertation

Though video art finds itself in the field of contemporary Lithuanian art criticism, it is, as the texts discussed above show, researched in a fragmentic and episodic manner. Only a handful of dissertations have been defended in Lithuania that look into the relations between video art and other arts (painting and cinema) (Dubinskaitė, 2011; Žvirblytė, 2011). Derrida deconstruction in video art criticism is peripheral. The main postulates of deconstruction are not transferred to the field of cinema research either. Most often deconstruction is applied in the philosophical discourse. And in the field of humanities deconstruction is most often applied in literary studies, because Derrida, not ignoring literary issues, published special works that stimulated research (Derrida, 1992).

In the West Derrida philosophy is applied and interpreted more widely and ‘daringly’. In the research of cinematograph it is most often integrated into the concept of *the archive* and is closely related to the idea of *specters*. Derrida *grammatology* strategy, discerned in the works of cinema criticism, remains in the philosophical discourse however, and is related to the cinema only episodically. The most important aspects are not transferred into the cinematography research field, *grammatology* operation range within the context of audiovisual culture is not developed. The idea of *phenomenological voice* is raised very fragmentically in cinematographic research, and is actually not developed in the analysis of concrete cases of art. Like in Lithuanian art criticism, *phenomenological voice* and *grammatology* are not at all related to video art.

Derrida had not purposefully reflected on the cinema or visual art (he is a philosopher of language), therefore it is a great challenge to research cinema or video art on the basis of Derrida theory. Derrida philosophy is impossible to apply like, for example, the one of Gilles Deleuze, who wrote purposefully about cinematography and provided numerous examples. As Derrida is not a culture and visual art thinker to provide clear instruments for research, his ideas in art theories are developed in a fragmentic and even superficial manner. Thus the dissertation, purposefully developing reduction of Derrida philosophy for the exploration of image structures, attempts to apply approaches originally intended for textual exploration in an innovative way. Though many

aspects, discerned by Derrida as characteristic to phonetic and graphic language, change and disappear, new possibilities of image research emerge as the terms are reformulated and grounded anew. Such conscious reduction is close to the thinking strategy of Derrida himself.

Novelty of this work lies in the fact that Derridean ideas of *grammatology* and *phenomenological voice* are supplemented with critical remarks, reduced and transferred into the field of video art research. The concept of *ghosts*, developed in cinema criticism, is also transferred into the field of video art. The created assumptions of deconstruction application are new as well, because the concepts of *grammatology*, *phenomenological voice*, *specters* have not yet been developed in Lithuanian video art research. Though the dissertation does not aim at analysing the whole of Lithuanian video art, the created flexible assumptions show that an artwork may be explored on the basis of a segment of concrete assumption or on all segments at once. Such theoretical instrument is productive and can reveal new meanings of an artwork, as well as its structural layers, enriching the Lithuanian art criticism discourse with new insights.

The concept of *hauntology*, almost not applied in Lithuanian art criticism, is the most favourable for cinema and video art research. The centre of attention in *hauntology* is *specters*. The category of *specters* allows to emphasise fiction and dynamism of the *ontological* status, which digresses from the issue of textual structures and becomes more applicable to video art. The relation between *specters* and *différance*, discussed in this dissertation, does not only mark the relation between *hauntology* and *grammatology* that has not been discussed before, but it also denotes that *hauntology* is a “splinter” of *grammatology*, transgressing the limits of textual exploration.

The actuality of research is also related to the specificity and the situation of video art. Variation of video expression, determined by technologies, as well as influence of sociocultural changes to the topics of video art do not only encourage speaking about video creation, but also searching for research approaches. Video art is an integral part of contemporary art exhibitions. In Lithuania special exhibitions are organized: SUTEMOS (TWILIGHT, 1998, Contemporary Art Centre), MILIJONAS IR VIENA DIENA (MILLION AND ONE DAY, 2010, Lithuanian National Art Gallery), video art exhibition, brought from abroad – DECODER (3rd CONTOUR video art biennial, 2008, Contemporary Art Centre). Video art is represented in various media art festivals in Lithuania: CENTRAS and MEDIJŲ MENO DIENOS (CENTRE and MEDIA ART DAYS, Kaunas, Palanga), ENTER and VIRUS (Šiauliai), LABORATORIJA (Šiauliai – Norwich, UK), MANO SOCIALUS GYVENIMAS (MY SOCIAL LIFE, Alytus), ANTANO MONČIO DIENOS (ANTANAS MONTIS DAYS, Palanga), etc. As a discipline video art is taught at Vilnius Art

Academy (since 1994), Šiauliai University (since 2003), Vytautas Magnus University (since 2009). Video is especially favoured by young artists, sometimes it even becomes an expression form for subcultures. The *visual turn* of the humanities confirms the importance of visual creation, as well as that of video art, in contemporary new media cultural arena.

Research focus, aims and objectives

The objective of this academic work is applying Derrida deconstruction on the research of video art. The aim of this dissertation is to create flexible assumptions, grounded in Derrida philosophy and its reception, and apply them for the research and evaluation of Lithuanian video art.

In the attempt to implement the objectives of this academic work, four claims have been formulated:

1) To perform analysis of deconstruction developed by Derrida: a) to discern the peculiar characteristic features of deconstruction theory, possibilities of their application to research and basic notions; b) to define the theory of *grammatology* and apply it on video art research; c) to analyse the idea of *phenomenological voice* and relate it to the field of video art; d) to analyse the ideas of *the archive* and *specters*, and relate them to the field of video art research.

2) Create flexible assumptions of deconstruction, formed from separate segments.

3) Apply the assumptions of deconstruction on the analysis of video creation in two aspects: a) to perform the analysis of Deimantas Narkevičius video, following all segments of the assumptions consistently⁸⁵; b) to research separate works of video art (works of Aleksas Andriuškevičius, Henrikas Gulbinas, Gintaras Šeputis, Kristina Inčiūraitė, Rudolfas Levulis, Audrius Mickevičius) in the aspect of one segment.

4) On the basis of performed analysis and acquired results, to provide evaluation of productiveness of deconstruction assumptions for researching video art.

Research Methods

Four methods are applied in aiming to achieve the objectives of the dissertation: 1) comparative analysis of philosophical, critical literature; 2) target reconstruction of texts; 3)

⁸⁵ Other research of Narkevičius work is performed by a certain segment and are provided along with the analysis of works of other authors that fall into the same segment. Narkevičius works are not introduced in a separate section, which allows to show variable possibilities of segment application, revealing the form and contents of different works (e.g., *the archive* in Narkevičius works is revealed as metaphysical, and in those of Levulis – visual, embodied in form).

experiment; 4) descriptive-comparative analysis of the form of work. All applied methods are briefly described further on:

1) Comparative analysis of philosophical, critical literature is applied in two aspects: a) philosophical works of Derrida are analysed and compared; b) theoretical works that explore, criticise Derridean deconstruction theory, attempting to transfer it into the field of video art, cinema and its research;

2) target reconstruction of Derrida texts is used in this dissertation, that allows to reveal the thinker's episodically fragmentic attitude to cinema and video art; the achieved result of reconstruction allows to form deconstructive assumptions and prove the applicability of Derrida theories on video art research; reconstruction is developed in several aspects in this dissertation: a) philosophy of the cinema, presented fragmentically in some Derrida texts, is reconstructed and further transferred into the field of video art; b) the philosophy of the cinema is expanded with criticism of Derrida texts, performed by other authors⁸⁶;

3) Derridean cinema philosophy transfer into video art and modelling of deconstruction: due to shifting intentions of the researcher and the heterogeneity of the explored object the philosophy transfer allows to redirect (re-model) deconstructive assumptions, test them and point out their positive and negative aspects.

4) The formal analysis of work is applied to define the structure of shots, composition, montage (film editing), image and sound layers, as well as to name the changes of form and constructive principle.

Defended claims

1) On the basis of Derrida deconstruction theory it is possible to create flexible assumptions of deconstruction that are applicable on video art research. 2) Assumptions of deconstruction are composed of stages, that can be implemented all at once or separately, depending on the objectives of the performed research. 3) Application of deconstruction reveals the heterogeneity of the researched object, its intertextual and intervisual links. 4) Intentions of the researcher, as well as the assumptions of deconstruction, are dynamic, changing in the research

⁸⁶ A similar method of reconstruction is used by Aušra Urbonienė in her dissertation. She claims:

[...] the main method used in the work is reconstructive. It has a double aim: on the one hand – to reconstruct the deconstruction of authors, performed by Derrida, that is important for the reference problem; on the other hand, in the reconstruction of the deconstruction of these authors it is attempted to reconstruct the concept of reference formed by Derrida himself (see Urbonienė, 2011. p. 16, 17).

process and revealing unpredicted inner layers of an artwork. 5) This model of deconstruction is innovative and may enrich the field of Lithuanian visual arts research.

Applied terms⁸⁷

Archi-script-image – the beginning of the analysed image, sought by the spectator or researcher, that is hypothetically implied, because every image (as well as like script) points indirectly and fragmentically to the beginning of the image that is somewhere. Connecting the first part of this term (*archi*) to script, as well as image, a hypothetical relation of image to the primary script is implied.

Archi-écriture (Fr. *archi-écriture*) – the primary script of hypothetical origin, sought for by the reader, but never achieved. Every script points to an *archi-écriture* that exists somewhere.

Figure of Author/ Actor – when the image of the body of the actor or the author showed on screen is changing synchronically with the voice.

Centre (Fr. *centre*) – regulates the whole structure and system of a work under analysis. It is always beyond the work. In one work numerous *centers* can be detected that belong to different *cultural texts*.

Dissemination (Fr. *dissémination*) – the process when a sign, operating in a *system*, does not point to an object or phenomenon of reality, but to another sign (or *system* of signs), in this way scattering its meanings and later collecting them into new **systems**.

Element (Fr. *élément*), ***grapheme*** (Fr. *graphème*) and ***video-grapheme*** – a spontaneous unit that destroys and unites at the same time. Depending on its “behavior” a *system*, a work, a script or a *script-image* begins or collapses.

Film-archive – revealing interactive links to intercultural experiences noticeable in the work not at once determines the illusion of film as personal memory and experience (metaphysical archives) that may be expressed in the form of inter-visual (physical archive) collage⁸⁸.

⁸⁷ In the first section/ part, in the review of Derrida philosophy, the concepts are mentioned much earlier than they are analysed extensively, therefore brief definitions are provided. Meanings of translated (*archi-script*, *imprint*, *play*, etc.) and specially formulated terms (*figure of the author*, *system*, etc.) are described. Some concepts have been specifically created and are applied in the research (*archi-script-image*, *phenomenological voice effect*, *film-archive*, *dome of crypt*, *script-image*, *the self-present subject effect*, *system*, etc.).

⁸⁸ The term *film-archive* in this dissertation is always written with a hyphen, seeking to retain the attitude of Derrida (and other quoted sources) to *text* and to transfer at once this attitude to the field of visual culture (cinema and video art). The same is applied to the term *script-image*. The hyphen denotes the interrelation of several words that may be even discrepantly paradoxical. For example, in the term *pre-verbal* or *pre-alphabetic* both what is before and what is after occurs at the centre of attention.

Phenomenological voice effect – voices of the work, expressing suggestively the past that happened, determine the impression of an intimate inner consciousness close to the experience of the spectator (that Derrida relates to *phenomenological voice* (Fr. *voix phénoménologique*)).

Geometry or **text geometry** – a perfect order of the structure of work, emerging as an illusion, absolute and perfect, but really impossible.

Hauntology (Fr. *hauntologie*) – occurs in the time when the *specter* is made alive by repetition of action, image, event, sound, voice, that determines the impression of the *specter* as alive, and its environment – as real⁸⁹.

Crypt (Fr. *crypte*) – acoustic and / or visual space of work, in which the *specter* appears and operates.

Dome of crypt – actions of the *specter*, performed in the acoustic and visual layer of the work, that define the hypothetical limits of the work's time and space.

Logos, para-logos and **beyond-logos** – those inter-related concepts point to the tradition and anti-tradition of artistic creation, and the guidelines and limits of their perception. *Logos* means clearly perceived art that illustrates reality and is subject to dominant creative norms. *Para-logos* – it is experimental artistic creation, which, moving away from *logos*, interprets it, provokes it, revealing its intentions and structure. *Beyond-logos* – experimental creation, that is difficult to perceive; it does not surrender to the language, system and order regulated by *logos*. It is the one that most encourages free, autonomous and creative interpretation.

Signature – points to the author of a hypothetical *element* of some *system* that has begun as a mistake and repetition of mistake.

Imprint (Fr. *l'empreinte*) and **archi-imprint** (Fr. *archi-empreinte*) – a *system* under deconstruction, consisting of *imprints* (traces) belonging to other *systems*; their identification leads to the origin of the whole *system* that is under deconstruction (*archi-imprint*).

Script-image – inter-textual and inter-visual image demonstrated on screen, equated by Derrida to the concept of script, that not only depicts the world but emphasizes the target depiction strategy, determined by historical past and tradition.

⁸⁹ *Hauntology* – term invented by Derrida – emphasizes the antithesis to *ontology*. In French *hauntology* (*hauntologie*) and *ontology* (*ontologie*) are pronounced in the same way, they are only written down differently. Thus *hauntology* is noticed later, it is at first covered with *ontology* (see Davis, 2005, p. 373–379). This overlap is marked in many cases in this dissertation by a hyphen, as in *haunto-ontology*. In this way the paradoxical yet mutually actual relation between *ontology* and *hauntology* is retained at the centre of attention.

System – the whole of phenomena, objects or creative signs of a work that follows the solid norms set during a long period. *The system* can also be defined as a unanimous whole of a work's signs that does not follow the norms but purposefully attempts to change them.

Différance (Fr. *différance*) – an infinite, non-motivated and not fixed in time whole of principles of the differences' chain that is at once revealed and destroyed. It allows to preserve, destroy, divide and relate the *elements* of the researched object.

Specters (Fr. *spectre, fantôme*) – neither dead nor alive; it belongs to the past but promises the future. The perceiver identifies with and communicates with *the specter* that appears in a video or cinema work as if it (*the specter*) existed here and now.

The self-present subject effect – experience of the whole or part of a work, determining the impression of an individual consciousness around which the world is constructed.

Reading-watching – usually conscious process of an experience of an artwork. The first part of the term means conscious, intentional attempt to perceive what is seen, the second part means seeing.

(Video)film and **(video)art** – a word split by brackets denotes both a work of the cinema (or visual art), and the video art. The use of brackets implies the preference of video art.

Text and **cultural text** – any (textual or visual) creation (work) functioning most often in the field of the elite or popular culture, or a whole of certain works.

Play (Fr. *jouer*) – non-motivated analogue of interpretation and creative act that has no clearly defined direction or structure, ignoring order and prohibition.

Research Corpus

As Derrida cinema philosophy determined assumptions of deconstruction, and segments of assumptions still maintain their relation with cinematograph and Derridean insights about the cinema, all deconstruction segments are applied in Deimantas Narkevičius video, that in their structure are close to cinematography. Narkevičius films maintain the same, integral stylistics of image composition, montage (film editing), sound, narrative, etc.

When the idea of *grammatology* is transferred into the field of video art research in this dissertation, the concept of script is substituted with that of image. In this case works in which an abstract image or an image that is difficult to perceive dominates are actual for the research. Abstract forms or video with metaphorical action reveal intervisual links, *imprints* and *différences*, allowing to speak of *writing-depicting*, pointing to *archi-script-image* (the beginning of depiction). Early works of Lithuanian video creators are chosen for applying the *grammatology* strategy:

abstract works of Henrikas Gulbinas, metaphoric works of Aleksas Andriuškevičius and Gintaras Šeputis.

After the application of the idea of *phenomenological voice* on video art research it turned out that *phenomenological voice effect* is most revealed in background monologues or dialogues. That is why Kristina Inčiūraitė video that do not have visual action were chosen for the analysis; in them offscreen monologue creates the impression of integral narrative and event.

For the analysis of *film-archive* Rudolfas Levulis videos were chosen. These works are abundant in various material, the plot is multiple, the montage (film editing) is dynamic, camera work, shots, image composition are various. Unexpected combinations of images aim to reflect fully event, space and time. The effect of involvement into the past is created, that is close to that of the involvement into the physical, as well as *metaphysical*, memory *archive*.

Major emphasis in Derrida cinema philosophy is put on the idea of *specters*, that is why in this dissertation *specters* are researched not only in combination with *the archive*, but also separately. In different works of Audrius Mickevičius are used for development of various themes always different stylistic principles of image and sound (image composition, camerawork, montage, narrative structure, etc.). Different works of the same author allow to analyse the *specter* from various aspects. Besides, maintaining the relation with the cinema, Mickevičius films allow to reveal the potential of Derrida cinema philosophy and apply assumptions of deconstruction more productively.

Structure of the Doctoral Thesis

The doctoral thesis is composed of two parts. In the first part deconstruction developed in Derrida philosophy is reviewed. Principles and strategies of deconstruction are described and defined. Possibilities of applying deconstruction are named and potential, relevant for the formation of deconstructive assumptions, is discerned. The first part is influenced by the flexible theoretical attitudes of Derrida. Though he would write mostly on the issues of writing, due to abundant quotes and remarks pointing to the field of artistic creation Derrida philosophy is flexibly applied in various research. Along with abundant theoretical reception and parallels with art, interdisciplinary links among fine art, cinematography and other arts are emphasised. Flexibility is confirmed by critical works on issues of arts and culture, based on Derrida philosophy. First the strategy of *grammatology*, *the phenomenological voice*, use of specific Derridean terms (*différance*, *play*, *imprint*, *dissemination* etc.) are discussed as well as their links to the field of video art. Though

Derrida did not talk or write much about the cinema, the criticism of *logocentrism* and especially *grammatology* and *the specter theory* inspired academics to associate them with visual arts.

On the basis of Derrida deconstruction theory analysis and the performed transfer of deconstruction into the video art discourse, segmented research assumptions are formed that are applied in the second part. For the research of Deimantas Narkevičius video all segments are demonstrated. *Grammatology* is applied for the analysis of Henrikas Gulbinas, Aleksas Andriuškevičius and Gintaras Šeputis video; analysis of *the phenomenological voice* is provided for the research of Kristina Inčiūraitė works; the concept of *the archive* is explored in the works of Rudolfas Levulis, the idea of *play of specters* – in Audrius Mickevičius creations.

On the basis of research results, at the end of the second part the evaluation of deconstructive assumptions is provided. Positive and negative aspects are pointed out, as well as the relation of the research results with principles of philosophical deconstruction. Then conclusion of the dissertation follows. At the end of the dissertation the list of literature, photoshots of video, list of analysed works and list of illustrations as well as brief information about the author is provided.

Conclusions

1) Though Derrida did not form a method, yet one of the essential principles of deconstruction – rejection of concepts – may on its own be an assumption for method formation. Having chosen a research object and all possible knowledge about it, Derrida would ignore preconceived convictions and would at once form his own unique attitude for dealing with the object. Deconstruction allows the use of available knowledge and rules, yet only for the sake of negating them as soon as one gets close to something essential (e.g. *archi-imprint*, *archi-script-image*). The result of an attitude that is open to research is impossible to predict. Deconstruction may be applied other artistic, creative research, when an artwork performs the gestures of repetition, archiving, deleting, falsifying; when art, similarly like sign, pointing not to itself, but to another sign, creates its own meaning. The formed segmented deconstruction attitudes become a method while encountering the research field. They encourage an open, free research that avoids rules.

2) Among characteristics of deconstruction are found free analysis and interpretation, not equated to a scientific method; ignoring *logocentric* norms, testing, destruction and reconstruction of knowledge related to *logos*; revelation of relations, structure and meanings of the researched. In deconstruction *imprints* of other *cultural texts*, operating in a work, allow to apply freely modelled inter-textuality. In this way other (not necessarily art) texts allow to reveal the

meanings of the researched work the authenticity of which may be doubtful. Always occurring non-motivated *imprints* and unnoticed *différences* encourage free *play*. In this way heterogeneity, fragmentation, inter-systematism, inter-iconism, absence of general order, pluralism of form and contents of a *system* is revealed. At the end of deconstruction the renewed *system* is not closely related to *logos* anymore, and the work seems much different from its pre-deconstructive version.

3) In *grammatology script-image* is considered a wide *cultural (inter)text* that is tested by revelation of *imprints* and *différences* through *play*. Though limitless *play* is not *logocentric*, it nevertheless comes close to unexpressed meanings and *archi-script-image* as fundamental background. A work is composed of *imprints* marking other experiences and *texts*, thus *script-image* shows *différence* (which is what interests video art), mostly between the reality and its portrayal. Implied *imprints* of the *other*, belonging to another *text*, also occur; their repetition produces imitation of reality. Recurring *imprints* are related to *logo-centric* tradition of *script-image* (support it or delete it). Taking into consideration the change of visual cultural tradition, during experimental (and not only) art practices pre-verbal superiority of (video)work *script-image* is emphasized, which is most often expressed in an abstract (video)art form. Montage (film editing) that allows inter-central meanings, planned and unplanned *différences* to occur, also shows reduction of image, like emergence of script. *Video-grapheme* that emerges here as a reduced portrayal of reality belonging to abstract art reveals inarticulate experiences with multiple meanings. *Différence* of title and form disconnects *video-grapheme* from other *cultural texts*. In this way the perceiver becomes not related to *logos*, the meaning of artwork disappears, it is re-organised only in the inter-textual title of the artwork. *Différence* between form and content is often established by loose *imprints* that encourage bringing out *imprints* of other *script-images*. Though an abstract (video)work may seem pure in form, the dominant perception is tested in its creation, as well as its relation to *logos*. Such work returns to *script-image*, when the creator is compared to the primary *grammateus* (creating *grapheme* as the beginning). From the point of view of *logocentrism*, the work turns out to be not identical to itself. Thus *logos* decides to set up the alphabet, like rules of *script-image*. The play of *video-grapheme* is a demonstration of *writing-depicting*, during which an abstract *grapheme* may be related to a realistic image that in this way is creating a clearer meaning of the whole work.

4) By invoking the acoustic layer in video films the environment favourable to the *phenomenological voice effect* is formed. The spectator, quoting for himself phrases he has heard on screen and repeating their intonation, may experience the *phenomenological voice effect*. Yet the voice that defines an optical experience allows to mix the optical and the acoustic experiences. The

voice describes, recreates and phantasises places. In this way the voice encourages curiosity and invites seeing the place, yet it does not meet the spectator's expectations (the voice is only an *imprint* of an *other* experience and biography). If this imprint is purloined, then it becomes *imprint* of *autobiographical imprint* (e.g. the voice of the other becomes the inside-out inner voice of the author, that also demonstrates the *imprint* of the omniscient *Messiah*, determining the *system* of (video)film, but not fulfilling his promises). Only the illusion remains that there exists some personal *phenomenological voice* that is unnamed, and beyond the screen. It is only an imitation, showing that a (video)film does not have any *phenomenological voice*. There is only the effect when, having distanced from the *logocentric* tradition, an unclear mark remains. But if the illusion is specifically refuted, if *specters* desynchronized by voice become non-*logocentric*, then the specifically recorded sounds of the environment may connect the voice with the place of its origin. If the author of the voice is not shown, the voice itself becomes the voice of the other, less familiar to the spectator, unless it marks a personal, intimate experience close to the one the spectator has already lived through. The monologue (expressed in a voice) shows, that dialogue as a pluralist and multi-meaningful culture is debased, like past experiences returning to the present. The monologue contains *imprints* of discipline and evaluation, operating as sources of commanding objectivisation, that oppose in this way to *subject's self-presence*. In video artworks the contradiction between objectivity and subjectivity is the environment for the *subject effect* grow or disappear. Though the effect is reinforced mostly by the monosemantic polylogue, yet the real *subject* is always beyond the screen or in front of it. It is never inside the screen.

5) Metaphysical and physical *archives* are distinguished in (video)films. Mountage (film editing) strengthens *the archive* as a collection of memories and experiences. Its potential depends on the ~~*keeper*~~, created by synchronizing the voice and the *specter*, or by showing the author. For the ~~*keeper*~~ the past and memory is important. He relates the *archives* with other *archives*, coming from various *cultural texts*, and their ~~*keepers*~~. *Archives*, in which other *archives* or their fragments are kept, provoke a doubt in the authenticity of the *script-image* reality of the work. In this way the spectator is provoked to create his own metaphysical *archives*, develop his memory and notice the absence of *the specter* as a live subject. The potential of the *archive* and the *specter* is revealed in a later non-material mountage (film editing) that implants meanings, deleting the limit between reality and fiction. The power of the archive is complemented by pharmaconic *imprints* of the media, the effects of movement and intimate communication with the *specters*, the emerging self-perception of the spectator. All that is tested in (video)experiments by revealing purposefully

the construction of the montage (film editing). The *physical archive* is reinforced by a collage (showing the *différance* of image and sound, but not masking it) construction that allows to experience the *archive* in all aspects and to consider the spectator as the centre of work. A purposefully emitted voice may unite the visual collage, to keep or destroy the *archive* and tell when and from which position the *archive* should be best experienced. The experience that is in the *archive* does not actually belong to the spectator, that is why he, thinking that he sees and hears something, is really not himself, compensating the lack of sensations unusual for his reality. When a *film-archive* in its collage form is depicting only itself, it becomes a film-fiction, mocking the fiction and moving away from *logos*.

6) In *logocentrism*-related (video)film creation *hauntology* is most often reinforced by polycentrism and inter-central links, suggestions of sensuality (favourable to the emergence of the *touching gaze*), differential of *specters*, hierarchy and personalization (implying that *the spectre* itself possesses consciousness and intimately communicates with the spectator), negation of the origin of the *specter* and competition of *specters*. *Hauntology* becomes even more welcome when the *specter* leaves the limitation of the screen and makes the confines of the *crypt* invisible. In this way it shows that the *crypt* is larger than it is possible to presume, that there is something not yet seen and *not written-depicted*, that out of curiosity it is possible to experience and give sense to something additional. *Specters* that do not live up to reality captivate the attention and imitate the experience shown through *script-image*. Imitation is noticeable even at the moment when the segmented *specter* (created from portrayals of body similar in value, united by voices of the same theme) is reinforced with documentary material that gives the impression of objectivity. Yet the (video)film, not corresponding the objective reality, delays the *touching gaze*, and the knowledge of the origin of the material and its (the material's) imitation (with the help of montage (film editing)) turns the work into a *différance*, sliding between the reality and its images. (Video)art experiments reveal and demonstrate the *play of specters*, showing how *video-graphemes* reinforce, create or reveal the *specter* imitations, and their links to *logos*. Though experimental (video)art withdraws from reality, yet the monotonous, long-shot and 'montageless' form often suggests the experience of the real existence. A tensile time is created, in which space loses clear confines, where weirdness and lack of identity determine the unnamed space and time of the *other*. The spectator is encouraged to implant new, even *transcendent* meanings, and the *specter* that is related to the past creates other, different times. New meanings are also encouraged to emerge by similar *specter plays*, and

asynchronic image of the body and the voice (the voice becomes more *spectric* than the *specter* itself).

7) The attitude of deconstruction is most productive when one or several most applicable segments are applied on a concrete artwork. Applicability of segments for research is determined by following inter-textual and inter-visual references, inspired empirical suggestions, the available knowledge about the artwork's position in the discourse and its relations to other discourses. Segments do not allow the forecast of the research result, a consistent and unidirectional process. The research is not limited to one segment, but it cannot also happen in all segments at the same time. During the research the segments were freely and creatively selected and changed. Some aspects of one segment were researched more deeply than others, and the intentions of the researcher changed in the process of work. Not to follow a clear structuralist research plan was a conscious decision. Flexible model is applicable not only on video art, but also for research of other audiovisual works. Deconstruction encourages to extend one's knowledge about an artwork, to evaluate and revalue other theories that usually become the point of departure. In this way new terms and variants of their graphic expression are presented that expand the potential of analysis.

On the Author

Remigijus Venckus (born 1981) is an art critic who writes about video art, painting and photography. The author prepares critical reviews of the works and art collections created by well-known artists in Lithuania and abroad. As an art critic, the author participates in Lithuanian and foreign art galleries and museums. The author also is a media artist, most often creating photography and video art. He made presentations of his works in twenty-two solo exhibitions in Lithuania and in two exhibitions in Poland. The author is the participant of more than twenty national and over thirty international exhibitions.

Currently, R. Venckus is a lecturer at Vytautas Magnus University. He teaches video art, performances and installations art, the introduction of new media art, audiovisual technology and the basics of art, audiovisual research. He has published nine articles refereed in scientific databases; four articles in peer-reviewed scientific journals; three papers in international and fourteen reports in national scientific conferences.

The most important research papers on the thesis:

- 1) Venckus, R. (2014). Deconstructional Concept of Metaphysical Archive and Its Application: Case Study of Deimantas Narkevičius' Video Film His-Story. *Art History and Criticism*, 10 (2), 193-203.
- 2) Venckus, R. (2013). Location Show(ing) in the Videos by Kristina Inčiūraitė through the Concept of Jacques Derrida's Phenomenological Voice. In *Contemporary Philosophy Space*: National Conference Report 30 November 2013 Vilnius: Lithuanian Culture Research Institute.
- 3) Venckus, R. (2013). Interpretation of the Screen Community through Jacques Derrida's Ghost Concept. In *Modern Society Problem in the Philosophical Context*: National Conference Report 22 November 2013 Vilnius: Lithuanian University of Educational Sciences.
- 4) Venckus, R. (2011). Form and Content Analysis of Videos on Lithuanian Identity by Rudolfas Levulis. In *National Identity in Media Culture*. Vilnius: Lithuanian Culture Research Institute, Other Books, 171-182.
- 5) Venckus, R. (2011). Audiovisual Space-time Machine. In *Time Reflection Today*: National Conference Report 12 November 2011 Vilnius: Lithuanian Culture Research Institute.
- 6) Venckus, R. (2010). Relationship Between Form and Content in Videos by Kristina Inčiūraitė. In *My Territory*: National Conference Report 11 November 2010 Vilnius: Vilnius Academy of Fine Arts.
- 7) Venckus, R. (2010). Critique on Two Videos on Market by Eglė Rakauskaitė. In *Market Culture*: National Conference Report 13 May 2010. Šiauliai: Šiauliai University.
- 8) Venckus, R. (2009). Psychoanalytic Film and Ghost Encounter. *Inter-studia humanitatis*, 8, 98-108.
- 9) Venckus, R. (2009). Meeting the Ghosts: (De)Reconstruction of Poetry Films by Henrikas Šablevičius. *Acta Humanitarica Universitatis Saulensis*, 9, 157-166.
- 10) Venckus, R. (2009). Death of Media, Ghost Encounter, and Psychoanalysis in Cyberspace. In *The Influence of Internet on Modern Society: Scientific Conference Proceedings*. Klaipėda: Public Institution College of Social Sciences, 48-52.
- 11) Venckus, R. (2009). Ecological Concerns in Video Art. In: *Video and Audio Ecology*: Report at the 14th Conference of International Contemporary Art Festival Virus 26 November 2009. Šiauliai: Šiauliai Art Gallery.
- 12) Venckus, R. (2008). *Deconstruction of Video Art*: Methodological Publication. Šiauliai: Public Institution Šiauliai University Publishing House.
- 13) Venckus, R. (2008). Non-Visual Video Art. *Inter-studia humanitatis*, 6, 156-164.
- 14) Venckus, R. (2008). Video Art as Form of Resistance to Cinema-Centric Representational Conventions. *Journal of Young Scientists*, 4(20), 58-64.
- 15) Venckus, R. (2007). Video Art as Phenomenon of Audiovisual Culture. *Journal of Young Scientists*, 1(12), 45-50.
- 16) Venckus, R. (2007). Mine Yours and Others in Gintaras Makarevičius' Film Winter Parallels. In: *Modern Forms of Alienation*: Report at the 12th Conference of International Contemporary Art Festival Virus 29 November 2007.
- 17) Venckus, R. (2007). Cinema-Centrism and Video Art. In: *Anti/Social Media*: International Media Art Festival Enter Conference Report 18 April 2007. Šiauliai: Šiauliai Art Gallery.

Santrauka

Temos pagrindimas

XX a. viešasis diskursas vykęs apie audiovizualinių vaizdo įrašymo ir atkūrimo technologijų plitimą skatino menininkus ieškoti ir tarpusavyje derinti įvairias raiškos galimybes, inovatyviai realizuoti meno idėjas bei adekvačiomis priemonėmis reikšti laikotarpio problemas: atspindėti ir kvestionuoti politiką, seksualinį tapatumą, kasdienybės pajautą ir pan. XX a. šeštą dešimtmetį JAV ir Europoje (o Lietuvoje tik XX a. paskutinį dešimtmetį) prasidėjo videomeno kūryba. Vakarų Europoje ir JAV (toliau: Vakaruose) videokūrybos pradžia siejama su menininkų Wolf'o Vostel'io ir Nam June Paik'o vardais (Rush, 2003, p. 53–59). Lietuvos videomeno vėlavimą trimis, keturiais dešimtmečiais lėmė sovietinėje aplinkoje vyravusi atskirtis nuo Vakarų ir centralizuota kultūra. Vakarų videomeno tendencijoms Lietuvoje artimiausia buvo kino neprofesionalų (mėgėjų) kūryba. Tačiau šio kino autoriai labiau lygiavosi į profesionalų kinematografą ir savo veiklos su Vakarų videomenu bei eksperimentiniu kinu nesiejo (Čergelis, 2010; Gaigalas, 2010; Kulikauskas, 2010)⁹⁰.

Lietuvos videomeno pradžia yra siejama su 1987 m. pirmą kartą kino neprofesionalų renginiuose demonstruotais Henriko Gulbino videokūrniais (Gaigalas, 2010; Čergelis, 2010), tačiau naujoji kūryba pagreitį įgavo tik atkūrus nepriklausomybę: 1996 m. Sonata Žalneravičiūtė sudarė pirmąją Lietuvos videomeno rinktinę (videokasetę), o 1998 m. Šiuolaikinio meno centre Vilniuje įvyko pirmoji videomeną plačiai pristatanti paroda SUTEMOS. Nors videomenas yra kuriamas ir pristatomas šiuolaikinėse parodose, tačiau, kaip ir jo raida, taip ir tyrimai buvo ir iš dalies yra pavėlavę. Tikslingai videomeną tiriančių autorių nėra daug (Žvirblytė, 2011, Dubinskaitė 2005a, 2005b, 2008a, 2008b, 2011; Venckus, 2008a, 2008b, 2008c, 2009b, 2010a, 2011b, 2014b)⁹¹;

90 Neprofesionalų kino klausimai disertacijoje nenagrinėjami, nes tai yra kita tema.

⁹¹ Taip pat skaityti pranešimai: Venckus, R. (2007). Kinocentrizmas ir videomenas. In *Medijų a/socialumas: tarptautinio medijų meno festivalio ENTER konferencija*, 2007 04 18. Šiauliai; Venckus, R. (2007). Mano Tavo svetimas Gintaro Makarevičiaus videofilme „Žiemos paralelės“. In *Šiuolaikinės susvetimėjimo formos: Tarptautinis šiuolaikinio meno festivalio VIRUS XII konferencija*, 2007 11 29. Šiauliai; Venckus, R. (2009). Videomeno ekologijos problematika. In *Vaizdo ir garso ekologija: Tarptautinis šiuolaikinio meno festivalio VIRUS XIV konferencija*, 2009 11 26. Šiauliai; Venckus, R. (2009). Fotografijos, kino ir videomeno sąveika. In *Šiauliai: nuo fotografijos iki video: Šiaulių UNESCO klubo konferencija*, 2009 11 17. Šiauliai; Venckus R. (2010). Formos ir turinio santykis Kristinos Inčiūraitės videofilmuose. In *Mano teritorija: tarptautinės dailės kritikų asociacijos Lietuvos sekcijos konferencija* 2010 11 11. Vilnius; Venckus R. (2010). Dviejų Eglės Rakauskaitės videofilmų turgaus tema kritika. In *Turgus kultūroje: tarptautinė mokslinė konferencija*. Šiauliai; Venckus, R. (2013). Vietos (pasi)rodymas Kristinos Inčiūraitės videofilmuose taikant Jacques'o Derrida fenomenologinio balso koncepciją. In *Erdvė šiuolaikinėje filosofijoje: respublikinė konferencija* 2013 11 30, Vilnius; Venckus, R. (2013). Ekrano visuomenės interpretacija taikant Jacques'o Derrida Šmėklos koncepciją. Šiuolaikinės visuomenės problema filosofiniame kontekste: respublikinė konferencija 2013 11 22, Vilnius.

Gumbickaitė, 2011, ir kt.). Keldamos vizualumo klausimus į videomeno kūrybą fragmentiškai žvelgia Aušra Trakšelytė (2012) ir Lina Michelkevičė (2014). Lietuvoje apgintos Mildos Žvirblytės (2011) ir Renatos Dubinskaitės (2011) disertacijos kol kas yra išsamiausi Lietuvos videomeno tyrimai. Tai rodo, kad videomenas yra menkai tiriamas. Taigi galima išskirti **pirmąją darbo temos prielaidą: sudėtinga bendra Lietuvos kultūros situacija, vėlyva videomeno raida, fragmentiški tyrimai skatina remtis kitų mokslo sričių tyrimų tendencijomis bei formuoti ir taikyti lanksčias tyrimo prieigas.**

Pirmieji videomeną daugiausia kūrė dailininkai, todėl į videomeną buvo perkeltos vaizduojamosios dailės konvencijos. Vaizdas buvo komponuojamas panašiai kaip ir paveiksle, t. y. videomedija atitiko tapybą, piešinį, atspaudą ir pan. Pavyzdžiui, videoperformansai dar ir šiandien išlaiko dailės normų perkėlimo gestą. Performansų dokumentacijos, vėliau tapusios atskiru videoperformansų žanru, buvo atliekamos priešais stacionarią vaizdo kamerą. Veiksmas retai kirsdavo regimojo ekrano ribas. Ekranas atitiko popieriaus, drobės ar pan. plokštumos kontūrą. Būtent tokie yra ir ankstyvųjų Lietuvos videomenininkų kūriniai (toliau disertacijoje analizuojami Alekso Andriuškevičiaus, Henriko Gulbino ir Gintaro Šepučio videodarbai). Videokūryboje taip pat gausu formalių, su abstrakčiąja tapyba susijusių vaizdo žaidimų (žr. Gulbino videodarbų analizę).

Videomeno vaizdas ekrane nėra identiškas vaizdui popieriuje arba drobėje. Videokūrinių vaizdas laikui bėgant kinta ir išlaiko savaiminį ryšį su įrašančių ir aplinkos kaitą atkuriančių audiovizualinių medijų technologijomis. Veikiant technologijoms susidarė natūralus dailės ir eksperimentinio kino ryšys. Anot Kristinos Pipiraitės, lietuvių videomeno forma artima XX a. 3–4 dešimtmečių Europos ir 5–8 dešimtmečių Amerikos eksperimentiniam kinui, kurio atstovai atsisakydami įprastų kino naratyvo, dramos, tikrovės atkartojimo normų kūrė vizualinius žaidimus. Taigi Vakaruose dailininkai dalyvavo eksperimentinio kino (vėliau ir videomeno) kūryboje, o Lietuvoje – kūrė videomeną (Pipiraitė, 2004, p. 6; taip pat žr. Dubinskaitė, 2005b, 2008a, 2011 ir Žvirblytė, 2011). Šiuolaikiniai lietuvių kūrėjai Deimantas Narkevičius, Kristina Inčiūraitė ir Audrius Mickevičius savo videomenu konstruoja arba perkonstruoja kinematografijai artimą kadro komponavimo, montavimo, naratyvo vystymo ir pan. praktiką. Lietuvių videokūrėjams būdingas nuoseklus naratyvas bei asmeninės patirties reflektavimas arba savistaba. Remiantis Skaidra Trilupaityte galima teigti, kad videomeno kūrybai nesvetimas ir autobiografiškumas, kai pasitelkiant kinematografinę strategiją asmeninė kasdienybė yra maksimaliai objektyvizuojama (Trilupaitytė, 1999, p. 47); drąsiai kiną ir dailę jungiantis videomenas tampa panašus į koliažą (žr. Rudolfo Levulio videofilmų analizę). Videomenas veikia kaip kino paribys (žr. Narkevičiaus

videofilmų analizę). Jam nesvetima šiuolaikinio vizualiojo meno strategija ir dekonstruktyvus kūrybos braižas. Remdamiesi dažniausiai autorine, eksperimentine kinematografija ir šiuolaikiniu vizualiuoju menu videokūrėjai dekonstruoja nusistovėjusias vaizdavimo ir atvaizdavimo klišes. Kinematografijos tikrumo efektą lemianti siaura takoskyra tarp tikrovės ir atvaizdų iliuziją daro nepastebimą, o videokūrėjai, demaskuodami nepastebimuosius, rodo nesutapimus, kurie tarpsta gilioje filmo sandaroje ir dažniausiai atsiskleidžia tik vizualiai raštingai akiai. Taigi kinematografijos (o labiausiai eksperimentinio kino), šiuolaikinio vizualiojo meno ir dailės ryšys su videomenu lemia **antrąją darbo temos prielaidą: videomenas kaip nevienalytė meno kūryba ir konfrontacija vaizdavimo klišėms skatina taikyti įvairius inovatyvius tyrimo instrumentus.**

Jacques Derrida išplėtota dekonstrukcija gali būti produktyvi priemonė videomenu tyrimams atlikti. XX a. antroje pusėje Derrida padarė didžiulę įtaką Vakarų filosofiniam mastymui. Nors dekonstrukcijai visada svarbiausia buvo filosofija, skirtinguose veikaluose buvo analizuojama ir kritikuojama daugelis humanitarinių ir socialinių mokslo sričių (Derrida, 1993a). Derrida rašė ir kalbėjo apie literatūrą (Derrida, 1992; Stocker, 2006), politiką (Geoffrey, 2002, p. 193–207), religiją (Derrida, et al. 2000, p. 9–91) ir dailę (Derrida, 1987b; Richard, 2008). Lanksti dekonstrukcija plačiame humanitarinių tyrimų lauke gausiai taikoma ir šiandien (Royle, 2003), o paties Derrida rašymo stilius veikia kaip meninės kalbos strategija, kuri atskleidžia nuolat atsinaujinančius tiriamos *sistemas* prieštaračius, kūrybiškas interpretacijas bei jų taikymo potencialą (Derrida, 1981; Деррида, 2012c; Deutscher, 2005). Būtent dėl tokio potencialo Derrida teorinė žiūra tapo Amerikos Yale mokyklos literatūros tyrimo metodo pagrindu (Bloom et al., 1979; De Man, 1982, 1983). Amerikiečių autorių sukurtas metodas rodo, kad redukuota Derrida filosofija gali būti perkeliama į skirtingų meno sričių tyrimus (Derrida, 1987b; Barolsky, 1991; Foster, et al., 2005; Jurgutienė, 2003; 2006, 204–237; Richard, 2008; Coyne, 2011; Michelkevičė, Mickūnaitė, 2012, p. 346–350; etc.). Dekonstruktijos potencialą videomenui tirti žymi ir tai, kad J. Derrida savo tekstuose, nors ir fragmentiškai, tačiau aptardavo bei kritikuodavo ir audiovizualinės kultūros problemas (Derrida, 1990, 2005, p. 271, 284; Derrida, Stiegler, 2002). Vėlyvuoju filosofo kūrybos laikotarpiu sukurta *šmėklos* teorija (Derrida, 1993b; Деррида, 2006a, 2006b) buvo ir tebėra taikoma kinotyroje (Derrida, 2006b; Apter, et al., 2005, p. 479–481; Skoller, J. 2005, p. 111–119; Lippit, 2012, p. 87–105). Videomenu kūryboje aktualus filmuotas ir montuotas vaizdas bei jų priklausomybė nuo tobulėjančių audiovizualinių technologijų, taigi dailėtyros metodų nepakanka. **Trečioji darbo temos prielaida: Derrida filosofija leidžia formuoti tarpdalykines meno kūrybai tirti tinkamas teorines prieigas, kurios gali būti taikomos siekiant tirti videomenu**

kūrinių sandarą, kvestionuoti nevienalytiškumą (pvz., ryšius su daile ir kinu), atskleisti kūrybos intertekstualumą, interikoniškumą, intervizualumą, prasmės difuziją ir pan.

Globalesnė prielaida, atsakanti į klausimą, kodėl videomenui tirti taikytina Derrida dekonstrukcija, yra sietina su XX a. humanitariniuose moksluose įvykusių *vizualumo posūkiu*. Anot Agnieškos Juzefovič, informacijos perkėlimas į vaizdų lygmenį įvykus šiam *posūkiui* skatina konceptualizuoti vizualumo fenomeną, o privilegijuotą regą laikyti tuo, kas veda prie tiesos žinojimo (Juzefovič, 2011, p. 66). Mokslininkai, pvz., Williams'as J. T. Mitchell'as ir Gottfried'as Boehm'as, vizualinį posūkį sieja su humanitariniuose moksluose vyraujančiais metodologiniais pokyčiais; su tikrovės ir socialinės aplinkos kaita; su naujausiomis paveikius vaizdus operatyviai generuojančiomis technologijomis (žr. Mitchell, 1995). Erika Grigoravičienė šį posūkį vadina *vaizdiniu* ir jo specifiką sieja su kalbos posūkiu (angl. *linguistic turn*), žyminčiu kryptį nuo kalbos prie vaizdo (žr. Grigoravičienė, 2011, p. 9). Kalbos pratęsimas vaizdų sferoje sugestijuoja, kad Derrida rašytiniam tekstui siūloma dekonstrukcijos kryptis yra tinkama ir vizualiosios kultūros lauke kuriamam menui tirti. Vaizdų pažinimas yra neatsiejamas ir nuo efemeriško juslinio patyrimo. Grigoravičienės iškeltas kūno ir žvilgsnio klausimas siejamas su iki-verbaline patirtimi (žr. Grigoravičienė, 2011, p. 9, 10, 17). Todėl teigtina, kad, viena vertus, technologijų naudojimas meno kūryboje skatina priekaištauti, neva generuojami vaizdai tik demonstruoja technologijas, mechaniškai simuliuoja jau esamą tikrovės patyrimą, o menas grįžta prie tikrovės kopijavimo. Antra vertus, naujasis vaizdų menas yra sąlygotas iki(post)verbalinių vaizdų. Jis savaime atsiranda dėl vaizduotės, vizualinio patyrimo ir tikrovėje veikiančių fizinių daiktų sąveikos (Juzefovič, 2011, p. 67–68; Sabolius, 2013). Taigi *vizualiniam posūkiui* aktualus videomeno ryšys su technologija „videomeno“ terminą pirmiausia žymi kaip nurodantį į vaizdo technologiją. Anot Dubinskaitės, teigtina, kad dėl galimybės kūryboje panaudoti technologijas atsiradęs videomenas pareikalavo konceptualizuoti naudojamas raiškos priemonės (Dubinskaitė, 2011, p. 11–12; taip pat žr. Pipiraitė, 2004, p. 6). Būdama *vizualiniame posūkyje* videokūryba žymi meno, technologijų ir teorinės recepcijos sąveiką. Videomenininkai, kaip ir naujųjų medijų meno kūrėjai, pasitelkdami meno ir mokslo principus tiria estetinius vaizdų kriterijus, bando technologijų galimybes, atranda naujas raiškos priemones, o plėtodami interaktyvius tikrovės kvestionavimo procesus kuria naujas meno kodų *sistemas*. Meno tapsmas – laikina meną prie mokslo artinanti laboratorija – rodo, kad labiausiai argumentuotai yra taikoma vaizdo bei garso įrašymo ir apdorojimo deformacija, būdinga ir videomenui. Meno „laboratoriškumas“ sąlygoja naujus lanksčių ir šiuolaikiškų teorijų poreikį akcentuojančius kūrybos diskursus. Žiūrovo ir kūrinio kontaktui (pa)keisti menininkai pasitelkia

dekonstrukcijos, tinklaveikos ir pan. strategijas. „Iliuzijų pasaulį“ menininkai „priartina“ prie realybės arba demaskuoja, todėl „video“ dažniausiai tampa asmeninių refleksijų ir tikrovės meninio analizavimo priemone bei objektu (Šukaitytė, 2008b, p. 50–51, 54; Šeputis, 2014; Mickevičius, 2014). **Ketvirtoji darbo temos prielaida: meno ir technologijų ryšys yra ypač aktualus esant vizualiajam posūkiui ir reikalauja analizuoti bei interpretuoti technologijų pagrindu formuojamą meno kūrybą.**

Pats „video“ vizualiai-kritiškai reflektuoja ir interpretuoja socialinio, politinio, ekonominio ir pan. gyvenimo realijas (Spielmann, 2008). Videomenas iš žiūrovo reikalauja specialaus intelektualinio pasirengimo ir yra vartojamas kaip „intelektualinis rebusas“. Kaip teigia Laima Kreivytė, vizualiai žiūrovą tenkinančios informacijos perteikti nesiekiantis videomenas atsiduria kritinės refleksijos arenoje (Kreivytė, 2004, p. 29–31). **Penktoji darbo temos prielaida: videomeno pateikiama vis naujesnė ir neįprastesnė informacija verčia ieškoti, keisti ir net jungti skirtingas teorines žiūras bei ugdyti ir gilinti kūrinio vartojimo įgūdžius.**

Lietuvos videomeno tyrinėjimai, nevienalytė kūrybos prigimtis, technologijų ir meno sąveika ne tik pakliūna į *vizualiojo posūkio* akiratį, bet ir tampa pagrindinėmis prielaidomis, kodėl dekonstrukciją verta taikyti videomenui tirti ir parodyti, kas dar nebuvo pastebėta. Jos tinkamumą nusako tai, kad darydama įtaką humanitariniams mokslams Derrida filosofija skatino kurti dekonstrukcijos metodus; savo tekstuose Derrida nusakydavo filosofijos ir meno ryšius, fragmentiškai brėždavo net filosofijos ir kinematografijos paraleles. Dekonstrukcijos intertekstualumas Derrida filosofiją tinkamą tirti daro todėl, kad videomenas taip pat palaiko intertekstualius ryšius su kitomis kūrybos sritimis bei intelektualinį santykį su filosofinėmis (nebūtinai meno) koncepcijomis.

Šaltinių ir tyrinėjimų apžvalga

Teorinis disertacijos pagrindas – Derrida veikalai, kuriuose aptariami bendriausi dekonstrukcijos klausimai. Derrida tekstuose filosofija visada buvo svarbiausia. 1966 m. pranešime *STRUCTURE, SIGN AND PLAY IN THE DISCOURSE OF HUMAN SCIENCES* (STRUKTŪRA, ŽENKLAS IR ŽAIDIMAS HUMANITARINIŲ MOKSLŲ DISKURSE), skaitytame Johns'o Hopkins'o universitete, Derrida pristatė savo minties kryptis, kurias vėliau gausiai išplėtojo ne viename teoriniame veikale. Pranešime jis kritikavo struktūralizmą ir pirmiausia Lévi-Strauss'o struktūralistinę antropologiją. Derrida nuomone, būdamas integruotas į struktūralizmą metafizinis mąstymas turi būti keičiamas opoziciniu mąstymu. Poststruktūralizmas

neįsivaizduojamas be oponavimo struktūralizmui ir metafizikai, todėl savo filosofijoje Derrida plėtoja žaidybinį ir nebaigtinį santykį su metafizika ir struktūralizmu (Derrida, 1970; Jurgutienė, 2003, p. 17).

Ankstyvojoje Derrida kūryboje plėtota dekonstrukcija žymėjo nepasitikėjimą nusistovėjusiomis filosofinėmis sistemomis ir siekė perkainoti filosofijos postuluojamas visuotinas vertybes (žr. Derrida, 1972, 1973, 1978, 1989, 2006a; Деррида, 1996, 1999a, 2000a, 2000b, 2007a). Vėlyvuojų kūrybos laikotarpiu šie radikalūs dekonstrukcijos gestai tapo nuosaikesni (žr. Derrida, 1995, 2006b; Деррида, 2006a, 2006b). Pradžioje akcentuotas opozicinis *elementas*, tačiau vėliau atsirado siekis atskleisti pozicijos ir opozicijos ryšius (Ильин, 1996). Būtent šie ryšiai pasirodė kaip lemiantys *elementų* reikšmes bei *sistemas* struktūrą.

Pati dekonstrukcija ilgainiui pradėta taikyti ne tik filosofiniams ar literatūros tekstams, bet ir menui tirti (Richard, 2008). XX a. 8 dešimtmetyje Derrida vizituojęs Johns'o Hopkins'o ir Yale universitetus jo filosofija tapo Yale mokyklos literatūros tyrimų metodo pagrindu (žr. Bloom et al., 1979; De Man, 1982, 1983; Leitch, 1982; Jurgutienė, 2006). Pasitelkus Derrida filosofiją, šiandien taip pat gali būti tiriama fotografija (Hawker, 2002, p. 541–554; Richter, 2007, p. 155–173), internetas (Miller, 2001, p. 6–11), teletechnologijos (Strathausen, 2009, p. 139–164), šokis (Ronai, 1998, p. 405–420) ir pan. Analizuodamas įvairias temas, Derrida filosofiją taiko ir šios disertacijos autorius (žr. Venckus, 2009a, 2009b, 2009c, 2011b, 2012).

Dekonstrukcijos samprata, principai, strategijos ir kartiniai terminai šiame darbe analizuojami ir į videomeno kūrybos lauką perkelti remiantis šiais Derrida veikalais: 1967 DE LA GRAMATOLOGIE (APIE GRAMATOLOGIJĄ; žr. Derrida, 2006a), 1972 LA DISSÉMINATION (DISEMINACIJA; žr. Деррида, 2007a), 1972 POSITIONS: ENTRETIENS AVEC HENRI RONSE, JULIA KRISTEVA, JEAN-LOUIS HOUEBINE, GUY SCARPETTA (POZICIJOS: DISKUSIJA SU HENRI'U RONSE'U, JULIA KRISTEVA, JEAN'U-LOUIS'U HOUEBINE, GUY SCARPETTA; žr. Деррида, 2007b). Videomeno klausimams taip pat aktuali vėlyvoji filosofija, kai Derrida epizodiškai nukrypavo į kinematografijos diskursą ir siekė atskleisti struktūros *elementų* kilmę, ryšius, funkcijas – viską, kas daro poveikį žiūrovui. Derrida požiūris į kinematografiją, plėtojami klausimai, išvedami terminai disertacijoje yra perkelti į videomeno lauką (remiamasi Derrida, 2006b; Деррида, 2006a, 2006b). Derrida susidomėjimas kino fenomenu yra sąlygotas patirties, įgytos dalyvaujant kino kūrybos procesuose. 1983 m. britų režisieriaus Ken'o McMullen'o filme GHOST DANCE (ŠMĖKLŲ ŠOKIS) Derrida improvizuodamas atsakinėjo į jam užduodamus klausimus, o 1999 m. nusifilmavo Safaa Fathy filme D'AILLEURS,

DERRIDA (DERRIDA KITUR). 2002 m. Amy Ziering'o Kofman'o ir Kirby Dick'o filme Derrida tapo pagrindiniu kūrinio objektu ir herojumi (filmas DERRIDA).

Nors dalyvavimas kino projektuose Derrida skatino rašyti apie kiną, tačiau, kaip pažymi Robert'as Smith'as, Derrida kiną arba audiovizualines medijas tyrė negausiai (Smith 2000, p 119–136). Išskirtini tik pora atvejų: 1996 m. kartu su savo mokiniu Bernard'u Stiegler'iu Derrida publikavo knygą apie televiziją ECHOGRAPHIES OF TELEVISION (TELEVIZIJOS ECHOGRAFIJA; žr. Derrida, Stiegler, 2002); 2005 m. kartu su režisieriais A. Z. Kofman'u ir K. Dick'u publikavo knygą DERRIDA: SCREENPLAY AND ESSAY ON THE FILM (DERRIDA: SCENARIJUS IR ESĖ APIE FILMĄ; žr. Derrida, Kofman, Dick, 2005).

Seminaruose ir įvairaus pobūdžio publikacijose Derrida fragmentiškai aptardavo kino klausimus (Smith, 2000, 119–136): ekrane vykdomą medijų dekonstrukciją; *šmėklų* (pranc. *fantôme*) ir *pavidalų* (pranc. *forme, spectre*) *žaismą* (pranc. *jouer*)⁹²; o kino seanso kilmę siejo su psichoanalizės diskursu. Vėlyvosios esė apie kiną darė įtaką ne vienam kino kritikui, o jų veikaluose iškildavęs dar didesnis Derrida filosofijos potencialas dekonstrukcijos momentus skatino perkelti į visai kitus Derrida beveik neplėtotus filosofijos ir meno diskursus (Brunette, 1989; Miller, Vandome, McBrewster, 2010). Pavyzdžiui, Wolfgang'as Welsch'as (2004) Derrida dekonstrukciją sieja su meno praktika ir postmodernizmo filosofijos kryptimi.

Kinotyros laukui aktualiausia yra Derrida *šmėklų* teorija, apie kurią kalbėti skatino 1983 m. Derrida improvizuota kalba juostoje GHOST DANCE (ŠMĖKLŲ ŠOKIS) ir 1993 m. parašyta knyga SPECTRES DE MARX (MARX'O ŠMĖKLOS; žr. Деррида, 2006b). *Šmėklų* koncepcija knygoje ir filosofo improvizacijos kine dažnai analizuojamos ir interpretuojamos kartu. Jų pagrindu disertacijoje yra formuojamas savitas ekrane pasirodančių *šmėklų* teorinis diskursas, kuris skirtingus Derrida filosofijos veikalų konceptus leidžia perkelti ir į videomeno lauką (perkeliami konceptai iš šių Derrida veikalų 1972, 1973, 1976, 1979, 1982; 1981b, 1997, 1998, 2005, 2006b, Деррида, 2007c, ir kt.).

Su Derrida plėtota dekonstrukcija susijusios kino ir videomeno diskurse kylančios įžvalgos yra pastebimos šių autorių darbuose: Kamir Orit (2005), Michael J. Shapiro (2005), Dale Hudson (2011), Dave Beech (2005), Dean Lockwood (2005), Guthrie Bernadette (2011), Louis-George Schwartz (2006), Michail Jampolskij (2011; Ямпольский, 1994), Stanley Cavell (1971),

⁹² *Žaismo* terminą lietuvių kalboje siūlo ir vartojimą teorijoje nusako Nijolė Keršytė, išvertusi Derrida knygą APIE GRAMATOLOGJĄ (žr. Derrida, 2006a).

Tarja Laine (2007), Vivian Sobchack (2004), Thomas Elsaesser, (2005, taip pat. žr. Elsaesser, Buckland, 2002; Elsaesser, Hagener, 2010).

Derrida filosofija aktualizuojama ir Lietuvos kultūroje. Dažniausiai dekonstrukcija pristatoma, analizuojama ir interpretuojama filosofijos diskurse. Audronė Žukauskaitė (1998, 2001; taip pat žr. 1997) analizuoja Derrida filosofijos principą, išskiria ir apibrėžia pagrindines mastymo kryptis, specialiai sukurtus terminus bei jų taikymą. Vytautas Rubavičius (2003) apibūdina filosofinę dekonstrukciją ir jos sąsajas su menu. Jūratė Baranova (2001, 2006) analizuoja pamatines sąvokas ir Derrida filosofijos principą lygina su Nietzsche's žiūra. Nijolė Keršytė (2006, 2008) analizuoja Derrida filosofiją, į lietuvių kalbą išvertė knygą APIE GRAMATOLOGIJĄ ir yra parengusi straipsnių apie poststruktūralizmą. Mindaugas Briedis (2006) remdamasis dekonstrukcija gvildena teologijoje keliamus filosofinės antropologijos klausimus. Aušros Urbonienės disertacijoje (2011, taip pat. žr. 2009), skirtoje referencijos problemai Derrida filosofijoje, išsamiai analizuojami Derrida veikalai ir brėžiamos teorinės paralelės su anksčiau kitų autorių plėtotomis idėjomis. Pamatinių Derrida terminų analizė atlikta Stasio Mostauskio monografijoje (2011). Derrida veikalais remiasi gausybė filosofijos tyrinėtojų ir filosofų: Algis Mickūnas; Arūnas Sverdiolas; Gintautas Mažeikis, 2010, 2012, 2013; Tomas Sodeika; Naglis Kardelis, 2008, p. 251–256; Danutė Becevičiūtė, 2007, p. 7–20 ir kt. Kristupas Sabolius (2013), tirdamas vizualumo ir vaizduotės klausimus, remiasi Derrida *šmėklų* teorija ir jo mokinio Stiegler'io darbais. 2013 m. Derrida filosofijos tyrimų pagrindu išleistas BALŲ LANKŲ almanachas; disertacijoje remiamasi Mintauto Gutausko, Virginijaus Gusto, Tado Zaronskio ir kt. straipsniais).

Literatūrologijoje dekonstrukciją taiko Birutė Meržvinskaitė (2004, 2006), Inga Bartkuvienė (2011), o Aušra Jurgutienė savo sudarytoje knygoje aptardama literatūros teorijas glaustai pristato dekonstrukciją literatūroje (2006; taip pat žr. 2003). Jūratė Radavičiūtė filologijos srities disertacijoje teorinį pagrindą konstruoja remdamasi Derrida *diseminacijos, gramatologijos, skirsmo* idėjomis. Autorė analizuoja Derrida „postmoderniosios kalbos“ sampratą ir akcentuoja filosofo požiūrį į dekonstrukciją kaip teksto interpretavimo strategiją (2011), kurią tyrimuose taip pat taiko Asija Kovtun (2005, 2008; Ковтун, 2006).

Teatrologijoje dekonstrukciją taiko Rūta Mažeikienė (2006), o Antanas Andrijauskas (2001) glaustai aptaria dekonstrukcijos įtaką menotyrai ir meno raidai. Galima teigti, kad tiek Lietuvos, tiek užsienio autorių veikaluose Derrida filosofija yra remiamasi net tada, kai tiriami patys plačiausi probleminiai humanitarinių mokslų lauko klausimai (žr. Culler, 2007; Гурко, 2001; Ильин, 1996).

Nors Lietuvių autorių tekstuose dekonstrukcijos ir videomeno ryšys aptariamas ir išryškinamas negausiai, šios disertacijos autorius yra susipažinęs su specialiai arba fragmentiškai mokslo darbuose tyrinėjamais videomeno, kino ir vizualinės kultūros klausimais. Pažymėtina, kad menotyrininkas Alfonsas Andriuškevičius (2006) knygoje apie svarbiausius lietuvių dailės įvykius pateikia keletą pokalbių su videomenininkais Gintaru Makarevičiumi ir Evaldu Jansu. Interviu su Henriku Gulbinu ir Gintaru Šepučiu medžiagą apie videomeną publikuoja Kęstutis Šapoka (2011, p. 208–225). Videomeną su kinu analizuoja Renata Dubinskaitė (2005a, 2005b, 2008a, 2008b, 2011); lietuvių tapybą su videomenu tiria Milda Žvirblytė (2011). Autorės disertacijoje trumpai pristatomas 1987 m. Derrida parašytas veikalas TRUTH IN PAINTING (TIESA TAPYBOJE; Derrida, 1987b). Videomeno kūrybai fragmentiškai dėmesio skiriama ir Renatos Šukaitytės 2008 m. apie medijų meną apgintoje disertacijoje (2008a). Videomenas pristatomas ir analizuojamas Linaros Dovydaitytės sudarytuose ir Šiuolaikinio meno centro išleistuose kataloguose EMISIJA 2004 – ŠMC (2004) ir EMISIJA 2005/2006 – ŠMC (2006). Videomeno problematiką į šiuolaikinės lietuvių dailės kritikos lauką įtraukia ir epizodiškai tyrinėja daugybė lietuvių autorių (Lolita Jablonskienė, Erika Grigoravičienė, Laima Kreivytė, Skaidra Trilupaitytė ir kt.).

Videomenui tirti aktualūs ir kino klausimai: kino filosofiją plėtoja Nerijus Milerius (2006, 2007, 2011a, 2011b, 2012, 2013a); kino kritiką – Saulius Macaitis, Živilė Pipinytė, Skirmantas Valiulis, Rūta Oginskaitė ir kt. Išskirtinio dėmesio verta grupinė (Milerius, Žukauskaitė, Baranova, Sabolius, Brašiškis) monografija (2013), kurioje labiausiai akcentuojama Deleuze kino filosofija.

Su disertacijos tyrimo lauku siejami platūs vizualumo bei medijų klausimai. Vizualumo ir komunikacijos problemas savo tekstuose sprendžia Vytautas Michelkevičius (2010) ir Virginijus Kinčinitis (2007). Medijų filosofiją tiria ir plėtoja Tomas Sodeika (2009, p. 144–159; 2010, p. 83–90). Lietuvai vis dar aktualus ir naujų medijų kultūros bei meno problemas tiriančio Levo Manovich'iaus knygos NAUJŲ MEDIJŲ KALBA vertimas (2009).

Darbo naujumas ir aktualumas

Nors videomenas ir pakliūna į šiuolaikinės Lietuvos menotyros lauką, tačiau, kaip rodo anksčiau aptarti tekstai, videomenas tiriamas fragmentiškai ir epizodiškai. Lietuvoje apgintos tik kelios disertacijos, kuriose sprendžiami videomeno ir kitų menų (tapybos ir kino) ryšiai (Dubinskaitė, 2011; Žvirblytė, 2011). Derrida dekonstrukcija „videomenotyroje“ yra periferinė. Pagrindiniai dekonstrukcijos postulatai į kino tyrimų lauką taip pat neperkeliami. Dažniausiai

dekonstrukcija tiriama filosofijos diskurse. O tiriant humanitarinių mokslų objektus dekonstrukcija aktyviausiai taikoma literatūrologijoje, nes ne ignoruodamas literatūros klausimų Derrida publikavo specialių veikalų, kurie tapo akstinu tyrimams vykdyti (pvz., Derrida, 1992).

Vakaruose Derrida filosofija taikoma bei interpretuojama plačiau ir drąsiau. Kinematografo tyrimuose ji dažniausiai integruojama į *archyvo* koncepciją ir yra artimai susijusi *šmėklų* idėja. Kino kritikos veikaluose išskiriama Derrida *gramatologijos* prieiga vis dėlto lieka filosofijos diskurse, o susiejama kinu tik epizodiškai. Svarbiausi aspektai į kinematografo probleminių lauką neperkeliami ir *gramatologijos* veikimo diapazonas audiovizualinės kultūros kontekste neišplečiamas. Kinotyroje *fenomenologinio balso* idėja iškeliamą labai fragmentiškai ir analizuojant konkrečius meno atvejus beveik neišplėtojama. Kaip ir Lietuvos menotyroje, *fenomenologinis balsas* ir *gramatologija* su videomenu apskritai nesiejami.

Derrida nėra tikslingai apmąstęs kino arba vizualiojo meno (jis yra „kalbos filosofas“⁹³), todėl juo remtis tiriant kiną arba videomeną – sudėtingas iššūkis. Derrida filosofijos neįmanoma taikyti taip, kaip pvz., Gilles'o Deleuze'o, tikslingai rašiusio apie kinematografą ir pateikęs daug pavyzdžių. Kadangi Derrida nėra aiškius instrumentus tyrimams siūlantis vizualiojo meno bei kultūros mąstytojas, jo idėjos meno teorijose plėtojamos fragmentiškai ir net paviršutiniškai. Tad tikslingai plėtojant Derrida filosofijos redukciją disertacijoje vaizdo struktūroms tirti novatoriškai siekiama taikyti prieigas, skirtas tekstams tirti. Nors daugelis fonetinei ir grafinei kalbai būdingų Derrida išskirtų aspektų pakinta ir išnyksta, formuluojant ir grindžiant terminus atrandamos naujos vaizdo tyrimo galimybės. Tokia sąmoninga redukcija artima net paties Derrida mąstymo strategijai.

Šiame darbe nauja tai, kad kritikų pastabomis papildytos Derrida *gramatologija* ir *fenomenologinis balsas* yra redukuotai perkeliama į videomeno tyrimų lauką. Taip pat į videomeno lauką yra perkeliama kinotyroje plėtojama *šmėklų* koncepcija. Kuriamos dekonstrukcijos prieigos taip pat yra naujos, nes *gramatologija*, *fenomenologinis balsas*, *šmėklų* koncepcija Lietuvių videomeno tyrimuose kol kas neplėtoti. Nors pasitelkiant dekonstrukciją disertacijoje nėra siekiama analizuoti viso lietuvių videomeno, tačiau lanksčių prieigų taikymas rodo, kad meno kūrinį tirti galima remiantis konkrečios prieigos segmentu arba vadovaujantis visais segmentais iš karto. Toks teorinis instrumentas yra produktyvus ir gali atskleisti naujas kūrinio prasmes ir struktūros kodus bei naujomis įžvalgomis turtinti Lietuvos menotyros diskursą.

⁹³ Kalbos filosofu Derrida galima vadinti jo darbus siejant tik su šia disertacija. Atlikdamas teksto tyrimą Derrida artėja prie ontologijos problemų. Jam rūpi būtis, kuri atskleidžiama tekstą ir kalbą traktuojant kaip buvimo pasaulyje visumą.

Lietuvos menotyroje beveik netaikoma *hontologijos* koncepcija palankiausia kinui ir videomenui tirti. *Hontologijos* dėmesio centras yra *šmėklos*. Pasitelkiant *šmėklų* kategoriją akcentuojamas fiktyvumas ir *ontologinio* statuso dinamika, kuri nutolsta nuo teksto struktūrų klausimo ir tampa labiau taikytina videomenui tirti. Disertacijoje išskirtas *šmėklos* ir *skirsmo* ryšys ne tik žymi anksčiau beveik neaptartą *hontologijos* ir *gramatologijos* santykį, bet ir tai, kad *hontologija* yra teksto tyrimo ribas peržengianti *gramatologijos* „atplaiša“.

Tyrimo aktualumas taip pat sietinas ir su videomeno specifika bei situacija. Technologijų lemiama videoraiškos kaita, sociokultūrinių pokyčių įtaka videomeno temoms ne tik leidžia kalbėti apie videokūrą, bet ir skatina ieškoti tyrimo prieigų. Videomenas yra neatsiejama šiuolaikinio meno parodų dalis. Lietuvoje jam skiriamos net specialios parodos: SUTEMOS (1998 m., Šiuolaikinio meno centras), MILIJONAS IR VIENA DIENA (2010 m. Lietuvos nacionalinė dailės galerija), Iš užsienio taip pat atgabenta ir demonstruota videomeno paroda – DEKODERIS (III-ioji CONTOUR video meno bienalė, 2008 m., Šiuolaikinio meno centras). Videomenas pristatomas Lietuvoje vykstančiuose tarptautiniuose įvairaus pobūdžio medijų meno festivaliuose CENTRAS ir MEDIJŲ MENO DIENOS (Kaunas, Palanga), ENTER ir VIRUS (Šiauliai), LABORATORIJA (Šiauliai – Norwch’as (Didžioji Britanija)), MANO SOCIALUS GYVENIMAS (Alytus), ANTANO MONČIO DIENOS (Palanga) ir pan. Kaip specialybės disciplina videomenas dėstomas Vilniaus dailės akademijoje (nuo 1994 m.), Šiaulių universitete (nuo 2003 m.), Vytauto Didžiojo universitete (nuo 2009 m.). „Video“ ypač mėgsta jaunieji kūrėjai, o kartais tai net tampa subkultūrų saviraiškos forma. Humanitariniuose moksluose įvykęs *vaizdinis posūkis* patvirtina ne tik vizualinės kūrybos, bet ir videomeno svarbą šiuolaikinėje naujųjų medijų kultūros arenoje.

Darbo objektas, tikslas ir uždaviniai.

Mokslinio darbo **objektas yra Derrida dekonstrukcijos taikymas videomenui tirti.** Nors objektą galima apibrėžti kaip taikymą, tačiau jis yra dvinaris: 1) ieškomos teorinės prielaidos, tyrime leidžiančios taikyti dekonstrukciją; 2) taikomos dekonstrukcijos prielaidos. Objekto dvilypumą lemia tai, kad Derrida „filosofijos paraštėse“ fragmentiškai išskyrė dekonstrukcijos metodo potencialą. Jis pateikė tyrėjams ir jo filosofijos interpretatoriams metodą susikurti leidžiančias nuorodas. Disertacijos **tikslas – remiantis Derrida filosofijoje plėtotais gramatologijos, fenomenologinio balso, šmėklų konceptais ir jų recepcija sukurti dekonstrukcijos prieigas ir taikyti jas Lietuvos videomeno atvejams tirti bei įvertinti.** Siekiant įgyvendinti mokslinio darbo tikslą yra iškelti keturi uždaviniai:

1) Atlikti Derrida plėtotos dekonstrukcijos analizę: a) išskirti dekonstrukcijos teorijos ypatumus, taikymo tyrimams galimybes ir pagrindines sąvokas; b) apibūdinti *gramatologijos* prieigą ir ją taikyti videomenui tirti; c) išanalizuoti *fenomenologinio balso* idėją ir ją sieti su videomeno lauku; d) išanalizuoti *archyvo* ir *šmėklų* idėjas bei jas sieti su videomeno tyrimų lauku.

2) Sukurti iš atskirų segmentų sudarytas dekonstrukcijos prieigas.

3) Dviem aspektais taikyti dekonstrukcijos prieigas videomeno kūrybai analizuoti: a) nuosekliai vykdant visus prieigų segmentus atlikti Deimanto Narkevičiaus videofilmų analizę⁹⁴; b) vieno segmento aspektu ištirti atskiros menininkų (Aleksandro Andriuškevičiaus, Henriko Gulbino, Gintaro Šepučio, Kristinos Inčiūraitės, Rudolfo Levulio, Audriaus Mickevičiaus) videomeno kūrinius.

4) Remiantis atlikta analize ir gautais rezultatais įvertinti dekonstrukcijos prieigų produktyvumą videomeno kūrybai tirti.

Tyrimo metodai

Siekiant įgyvendinti disertacijos tikslą ir uždavinius taikomi keturi metodai: 1) lyginamoji filosofinės, kritinės literatūros analizė; 2) tikslinė tekstų rekonstrukcija; 3) eksperimentas; 4) aprašomoji-lyginamoji kūrinio formos analizė. Toliau glaustai aptariami visi darbe taikomi metodai:

1) Lyginamoji filosofinės, kritinės literatūros analizė yra taikoma dviem aspektais: a) analizuojami ir tarpusavyje lyginami filosofiniai Derrida veikalai; b) analizuojami, revizijuojami teoriniai veikalai, kuriuose Derrida dekonstrukcijos teorija yra tirama, kritikuojama ir bandoma perkelti į videomeno bei kino tyrimo lauką.

2) Disertacijoje pasitelkiama tikslinė Derrida tekstų rekonstrukcija, kuri leidžia atskleisti filosofo epizodiškai ir fragmentiškai plėtotą požiūrį į kiną ir videomeną; pasiektas rekonstrukcijos rezultatas leidžia konstruoti dekonstrukcijos prieigas ir įrodyti Derrida teorijų tinkamumą videomenui tirti; disertacijoje rekonstrukcija plėtojama keliais aspektais:

⁹⁴ Narkevičiaus kūrinių tyrimai atliekami pagal tam tikrą segmentą ir yra pateikiami šalia pagal tą patį segmentą atliktos kitų autorių videodarbo analizės. Narkevičiaus kūriniai atskirame skyriuje nepristatomi, taip siekiant parodyti įvairiapusį segmento taikymą, atskleisti skirtingo kūrinio formą ir turinį (pvz., *archyvas* Narkevičiaus kūriniuose atsiveria kaip metafizinis, o Levulio – vizualus, įkūnytas formoje).

a) rekonstruojama fragmentiškai Derrida tekstuose pristatyta „kino filosofija“, kuri vėliau perkeliama į videomeno lauką; b) „kino filosofija“ (iš)plečiama kitų autorių atlikta Derrida tekstų kritika⁹⁵.

3) Derrida „kino filosofijos“ taikymas videomeno tyrimuose ir dekonstrukcijos modeliavimas: dėl kintančių tyrėjo intencijų ir tyrimo objekto nevienalytiškumo filosofijos perkėlimas dekonstrukciją leidžia pakreipti nauja linkme, ją išbandyti bei įvardinti jos teigiamus ir neigiamus aspektus.

4) Formalioji kūrinio analizė taikoma kadro, kompozicijos, montažo, vaizdo bei garso sluoksnių sandarai ir pan. įvardyti, formos pakitimams ir konstravimo principams nusakyti.

Ginami teiginiai

1) Remiantis Derrida dekonstrukcijos pagrindu galima sukurti videomeniui tirti tinkantį instrumentą. 2) Dekonstrukcijos prieigos sudarytos iš segmentų, kuriuos galima vykdyti vienu metu arba atskirai, atsižvelgiant į tyrimui keliamą tikslą. 3) Dekonstrukcijos taikymas atskleidžia tiriamo objekto nevienalytiškumą, intertekstualius ir intervizualius ryšius. 4) Derrida filosofija leidžia sukurti dinamiškas prieigas. 5) Tyrėjo intencijos, kaip ir dekonstrukcijos prieigos, tyrimo metu kinta ir atveria iš anksto nenumatytus vidinius kūrinio klotus. 6) Dekonstrukcijos prieigos yra novatoriškos ir gali praturtinti Lietuvos vizualiųjų menų tyrimus.

Taikomi terminai⁹⁶

Archi-raštas-vaizdas – žiūrovo arba tyrėjo siekiama analizuojamo vaizdo pradžia, kuri numanoma hipotetiškai, nes kiekvienas vaizdas (kaip ir raštas) netiesiogiai ir fragmentiškai nurodo į kažkur esančią vaizdo pradžią. Sudurtinės sąvokos pirmąją dalį („archi“) siejant tiek su raštu, tiek su vaizdu taip pat numanoma hipotetinė vaizdo sąsaja su pirmapradžiu raštu.

⁹⁵ Panašiai rekonstrukcijos metodą savo disertacijoje naudoja Aušra Urbonienė. Ji teigia:

[...] pagrindinis darbe naudojamas metodas yra rekonstrukcinis. Metodu siekiama dvigubo tikslo: viena vertus – rekonstruoti Derrida atliktą referencijos problemą reikšmingą autorių dekonstrukciją, kita vertus, rekonstruojant šių autorių dekonstrukciją siekiama rekonstruoti paties Derrida referencijos sampratą (žr. Urbonienė, 2011. p. 16, 17).

⁹⁶ Pirmame skyriuje aptariant Derrida filosofiją yra minimos sąvokos gerokai anksčiau nei jos išsamiai analizuojamos, taigi pateikiami glausti apibūdinimai. Nusakomos išverstų (*archi-raštas*, *pėdsakas*, *žaismas*, etc.) ir specialiai suformuluotų terminų (*autorius figūra*, *sistema*, etc.) reikšmės. Kai kurios sąvokos specialiai išvestos ir taikomos tyrimui (*archi-raštas-vaizdas*, *fenomenologinio balso efektas*, *filmas-archyvas*, *kriptos skliautas*, *raštas-vaizdas*, *subjekto savyje efektas*, *sistema*, etc.).

Archi-raštas (pranc. *archi-écriture*) – pirmapradis skaitytojo siekiamas, bet niekada nepasiekiamas hipotetinės kilmės raštas. Kiekvienas raštas nurodo į kažkur esantį *archi-raštą*.

Autoriaus/aktoriaus figūra – kai ekrane demonstruojamo aktoriaus arba autoriaus kūno vaizdas kinta sinchroniškai su balsu.

Centras (pranc. *centre*) – reguliuoja analizuojamo kūrinio visą struktūrą ir sistematiškumą. Jis visada yra anapus kūrinio. Kūrinyje galima aptikti daug skirtingų *centrų*, esančių skirtinguose kultūros tekstuose.

Diseminacija (pranc. *dissémination*) – procesas, kai veikiantis sistemoje ženklas nenurodo į tikrovės daiktą arba reiškinį, bet nurodo į kitą ženklą (arba ženklų sistemą), taip išbarstydamas savo reikšmes ir vėliau jas surinkdamas į naujas sistemas.

Elementas (pranc. *élément*), **grafema** (pranc. *graphème*) ir **videografema** – stichiškas, tuo pačiu metu ardantis ir jungiantis vienetas. Priklausomai nuo jo „elgesio“ prasideda arba suyra sistema, kūrinys, raštas arba raštas-vaizdas.

Fenomenologinio balso efektas – kūrinio balsai įtaigiai išsakydami įvykusią praeitį lemia artimos žiūrovo patirčiai, intymiai kalbančios vidinės sąmonės (Derrida siejamos su *fenomenologiniu balsu* (pranc. *voix phénoménologique*)) įspūdį.

Filmas-archyvas – kūrinyje ne iš karto pastebimų interaktyvių nuorodų į bendrakultūros patirtis atskleidimas lemia filmo kaip asmeniškų atsiminimų ir patyrimų (*metrafizinių archyvų*) iliuziją, kuri gali būti reiškiamą itin koliažine, intervizualia (*fizinio archyvo*) forma⁹⁷.

Geometrija arba **teksto geometrija** – kaip iliuzija atsirandanti, absoliuti ir tobula, bet realiai negalima kūrinio struktūros tobula tvarka.

Hontologija (pranc. *hauntologie*) – pasireiškia tuo metu, kai *šmėklai* gyvybingumo suteikia veiksmo, vaizdo, įvykio, garso, balso kartojimas, lemiantis *šmėklos* kaip gyvos, o jos aplinkos kaip tikros įspūdį⁹⁸.

Kripta (pranc. *crypte*, angl. *crypt*) – akustinė ir / arba vizuali kūrinio erdvė, kurioje pasirodo ir veikia *šmėkla*.

⁹⁷ Terminas *filmas-archyvas* šioje disertacijoje visada rašomas su brūkšneliu, siekiant išlaikyti ir Derrida (bei kt. cituojamų šaltinių) požiūrį į *tekstą* ir iš karto šį požiūrį perkelti į vizualiosios kultūros (kino ir videomeno) lauką. Šios nuostatos taip pat yra laikomasi taikant terminą *raštas-vaizdas*. Brūkšneliu reiškiamas abipusis kelių žodžių ryšys, kuris gali būti net prieštaringai paradoksalus. Pavyzdžiui rašant *iki-verbalinis* arba *iki-abėcėlinis* dėmesio centre siekiama išlaikyti ir tai, kas yra iki, ir tai, kas – po.

⁹⁸ *Hontologija* – Derrida sugalvotas terminas – išryškina priešpriešą *ontologijai*. Prancūzų kalboje *hontologija* (pranc. *hauntologie*) ir ontologija (pranc. *ontologie*) tariami vienodai, o skiriasi jie tik rašant. Taigi *hontologija* pastebima vėliau, ji pirmiausia yra dengiama *ontologijos* (žr. Davis, 2005, p. 373–379). Šis persidengimas daugelyje disertacijos vietų žymimas su brūkšneliu, rašant *honto-ontologija*. Taip dėmesio centre siekiama išlaikyti paradoksalių ir abipusių aktualų *ontologijos* ir *hontologijos* ryšį.

Kriptos skliautas – kūrinio akustiniame ir vizualiame sluoksnyje atliekami *šmėklos* veiksmai, nusakantys hipotetines kūrinio laiko ir erdvės ribas.

Logos, para-logos ir **anapus-logos** – šios tarpusavyje susijusios sąvokos nurodo į meno kūrybos tradiciją ir antitradiciją bei jos suvokimo gaires ir ribas. *Logos* reiškia aiškiai suvokiamą, tikrovę iliustruojantį, vyraujančioms kūrybos normoms paklūstantį meną. *Para-logos* – tai eksperimentinė meno kūryba, kuri nutoldama nuo *logoso* jį interpretuoja, provokuoja ir atskleidžia jo intencijas bei struktūrą. *Anapus-logos* – eksperimentinė, sunkiai suvokiama, *logoso* reglamentuotai kalbai, *sistamai* ir tvarkai nepaklūstanti kūryba. Ji labiausiai skatina laisvą, autonomišką ir kūrybišką interpretaciją.

Parašas (pranc. *signature*) – nurodo į hipotetinį kokios nors *sistemos elemento(u)* (prasidėjusio(ių) kaip klaida ir klaidos kartojimas) autorių.

Pėdsakas (pranc. *l'empreinte, trace*) ir **archi-pėdsakas** (pranc. *archi-empreinte*) – dekonstruojama *sistema*, sudaryta iš kitoms *sistemoms* priklausančių likučių (*pėdsakų*), kuriuos identifikuojant einama prie visos dekonstruojamos *sistemos* (kūrinio) kilmės (*archi-pėdsako*).

Raštas-vaizdas – Derrida rašto sampratai prilygintas intertekstualus ir intervizualus ekrane demonstruojamas vaizdas, kuriuo ne tik vaizduojamas pasaulis, bet ir akcentuojama nuo istorinės padėties ir tradicijos priklausanti tikslinė (at)vaizdavimo strategija.

Sistema – reiškinių, objektų arba kūrinio ženklų visuma, paklūstanti per ilgą laikotarpį susiklosčiusioms vieningoms normoms. *Sistema* taip pat gali būti vieninga kūrinio ženklų visuma, nepaklūstanti normoms, bet specialiai siekianti jas pakeisti.

Skirmsas (pranc. *différance*) – nebaigtinė, nemotyvuota ir laike nefiksuota skirtumų grandinės principų visuma, kuri čia pat atskleidžiama ir naikinama. Ji vienu metu leidžia išlaikyti, ardyti, skirti ir sieti tiriamo objekto *elementus*⁹⁹.

⁹⁹ *Skirsmo* terminą lietuvių kalboje siūlo ir vartojimą teorijoje nusako Keršytė:

[...] *différance* – tai Derrida sugalvotas naujadaras. Prancūzų kalboje tik esama žodžio *différence*. Derrida įveda naują žodį, kuris nuo įprastinio žodžio skiriasi tik rašytiniame tekste (tariant balsu skirtumas išnyksta, nes abiejų žodžių tarimas vienodas). Abu žodžiai reiškia procesualumą, tik *différance* yra tarsi „pirmapradiškesnis“, jis esąs bet kokio *différence* (skirtumo, skirties) „kilmė“, „šaltinis“, nors šie žodžiai gali būti vartojami tik kabutėse, kadangi raštas iš principo paneigia bet kokią pradžios ir kilmės klausimą kaip metafizinį klausimą (žr. Derrida, 2006a, p. 38).

Keršytė siūlo vartoti terminą *skirmsas* nes jis, būdamas nei „skirtis“ nei „skirtumas“ lietuvių kalboje atitinka ir įvaizdina tik prancūzų kalba parašytame tekste pasirodantį terminą *différance*. Nors disertacijoje *skirmsas* suvokiamas kaip skirtumus generuojantis principas, nors pasitelkiant *skirmsą* išryškėja nepastebimi skirtumai, nors Derrida akcentuoja bevardį *skirmsą* – bet ne daug *skirmsų*, tačiau siekiant patikslinti tyrimo metu pasirodantį *skirmsą*, jam (*skirmsui*) yra suteikiamas specialus vardas.

Šmėkla (pranc. *spectre, fantôme*) – nei gyva, nei mirusi; ji priklauso praeičiai bet žada ateitį. Su „video“ arba kino kūrinyje pasirodanti *šmėkla* yra tapatinama ir bendraujama, tarsi ji egzistuos čia ir dabar.

Subjekto savyje efektas – kūrinio visumos arba jo dalies patyrimas, lemiantis individualios sąmonės, aplink kurią konstruojamas pasaulis, įspūdį.

Skaitymas-žiūrėjimas – dažniausiai sąmoningas kūrinio patyrimo procesas. Pirmoji termino dalis reiškia sąmoningą bei intencionalų bandymą suvokti tai, kas regima, antroji reiškia regėjimą. Taip pat vartojamas sudurtinis terminas *per-skaityti-žiūrėti*. Nors priešdėlis *per* yra „pridedamas“ tiek skaitymui, tiek žiūrėjimui, tačiau šiuo atveju aktualiausias yra suvokimas.

(Video)filmas ir **(video)menas** – skliausteliais padalintu žodžiu žymimas tiek videomeno, tiek kino (arba vizualiojo meno) kūrinys arba kūrybos laukas.

Tekstas ir **kultūros tekstas** – dažniausiai elitinės arba populiariosios kultūros lauke funkcionuojantis bet koks (tiek rašytinis, tiek vizualusis) kūrinys arba tam tikrų kūrinių visuma.

Žaismas (pranc. *jouer*) – nemotyvuotas, aiškos krypties ir struktūros neturintis, tvarkos ir draudimo nepaisantis interpretacijos ir kūrybos akto analogas.

Kūrinių atranka tyrimui.

Kadangi Derrida „kino filosofija“ nulėmė dekonstrukcijos prieigas, o jų segmentai vis dėlto išlaiko ryšį su kinematografu ir Derrida įžvalgomis apie kiną, visi dekonstrukcijos segmentai taikomi Deimanto Narkevičiaus videodarbuose, kurių struktūra artima kinematografijai. Narkevičiaus videofilmai išlaiko vienodą ir vientisą vaizdo komponavimo, montažo, garso, naratyvo ir t. t. stilistiką.

Disertacijoje *gramatologijos* prieigą perkėlus į videomeno tyrimų lauką rašto samprata keičiama į vaizdo. Šiuo atveju tyrimui yra aktualūs kūriniai, kuriuose dominuoja abstraktus arba sudėtingai *skaitomas-žiūrimas* vaizdas. Abstrakčios formos arba metaforiško veiksmo videodarbai atskleidžia intervizualius ryšius, *pėdsakus* ir *skirmsus* bei leidžia prabilti apie *rašymą-vaizdavimą*, nurodantį į *archi-raštą-vaizdą* (vaizdavimo pradžią). *Gramatologijos* prieigą taikyti pasirenkami ankstyvųjų lietuvių videokūrėjų darbai: abstraktūs Henriko Gulbino, metaforiškai Alekso Andriuškevičiaus ir Gintaro Šepučio videokūriniai.

Fenomenologinio balso idėją panaudojus videomenui tirti paaiškėjo, kad *fenomenologinio balso efektas* labiausiai atsiveria užkadriniuose monologuose arba dialoguose.

Todėl analizei parinkti vizualaus veiksmo neturintys Kristinos Inčiūraitės videofilmai, kuriuose užkadrinis monologas kuria vientiso naratyvo ir įvykio įspūdį.

Filmo-archyvo analizei pasirinkti Rudolfo Levulio videodarbai. Šiuose kūriniuose gausu įvairios medžiagos, siužetas daugialypis, montažas dinamiškas, kameros darbas ir kadru kompozicijos įvairios ir nevienalytės. Netikėtais vaizdų junginiais siekiama visapusiškai atspindėti įvykį, erdvę ir laiką. Kuriamas įsitraukimo į praeitį efektas, artimas įsitraukimui tiek į fizinį, tiek į *metafizinį* atminties *archyvą*. Kūrinams būdingas praeities archyvavimo ir atkūrimo gestas.

Derrida „kino filosofijoje“ daugiausia dėmesio skiriama *šmėklų* idėjai, todėl šioje disertacijoje *šmėklos* tiriamos ne tik kompleksiškai su *archyvu*, bet ir atskirai. Skirtinguose Audriaus Mickevičiaus kūriniuose plėtojant įvairias temas naudojami vis kitokie stilistiniai vaizdo ir garso principai (vaizdo komponavimo, kameros darbo, montažo, naratyvo struktūros ir kt.). Skirtingi net to paties menininko kūriniai leidžia visapusiškai analizuoti *šmėklą*. Be to, išlaikydami ryšį su kinematografu Mickevičiaus videofilmai leidžia plačiau atskleisti Derrida „kino filosofijos“ potencialą ir produktyviau taikyti dekonstrukcijos prieigas.

Disertacijos struktūra

Disertaciją sudaro dvi dalys. Pirmoje dalyje aptariama Derrida filosofijoje plėtota dekonstrukcija. Nusakomi ir apibūdinami dekonstrukcijos principai bei strategijos. Įvardijamos dekonstrukcijos taikymo galimybės ir išskiriamas potencialas, tinkantis dekonstrukcijos prieigoms formuoti. Pirmoji dalis yra paveikta lanksčios Derrida teorinės žiūros. Nors Derrida daugiausia gvildeno rašto problemas, tačiau dėl gausių į meno kūrybos lauką nurodančių citatų ir pastabų, filosofo veikalai lanksčiai taikomi įvairiuose tyrimuose. Tarp gausios teorinės recepcijos ir meno paralelių iškeliami tarpdisciplininiai vaizduojamosios dailės, kinematografijos ir kitų menų ryšiai. Lankstumą patvirtina Derrida filosofijos pagrindu leidžiami meno ir kultūros kritikų veikalai. Pirmiausia aptariama *gramatologijos* prieiga, *fenomenologinio balso*, specifinių Derrida terminų (*skirsmas*, *žaismas*, *pėdsakas*, *diseminacija* ir kt.) vartoseną bei sąsąjas su videomenu lauku. Nors Derrida apie kiną rašė ir kalbėjo nedaug, tačiau jo plėtota *logocentrizmo* kritika ir ypač *gramatologija* bei *šmėklų* teorija mokslininkus inspiravo sieti su vizualiaisiais menais.

Remiantis Derrida dekonstrukcijos teorijų analize ir dekonstrukcijos perkėlimu į videomenu diskursą, disertacijoje kuriamos segmentuotos tyrimo prieigos, kurios yra patikrinamos antroje dalyje. Tiriant Deimanto Narkevičiaus videodarus demonstruojami visi segmentai ir visos prieigos. *Gramatologinė* prieiga taikoma analizuojant Henriko Gulbino, Alekso Andriuškevičiaus ir

Gintaro Šepučio videokūrinius; *Fenomenologinio balso* analizė pateikiama nagrinėjant Kristinos Inčiūraitės, *archyvo* – Rudolfo Levulio, *šmėklų žaismo* – Audriaus Mickevičiaus kūrinius.

Remiantis tyrimo rezultatais antros dalies pabaigoje pateikiamas dekonstrukcijos prieigų vertinimas. Įvardijami teigiami ir neigiami aspektai bei tyrimo rezultatų ryšys su filosofinės dekonstrukcijos principais. Toliau darbe seka išvados. Disertacijos pabaigoje pateikiamas literatūros sąrašas, videofilmų fotokadrai, analizuojamų kūrinių ir iliustracijų sąrašas, glausta informacija apie disertacijos autorių.

Išvados

1) Nors Derrida neformavo metodo, tačiau viena iš esminių dekonstrukcijos nuostatų – konceptų atmetimas – savaime gali būti prielaida metodui formuoti. Pasirinkęs tyrimo objektą ir visas įmanomas žinias apie jį, Derrida ignoruodavo išankstines nuostatas ir iškart arba nedelsdamas formuodavo savitą prieigą objekto įveikimui. Dekonstrukcija leidžia naudotis turimomis žiniomis ir taisyklėmis, bet tik tam, kad, vos tik priartėjus prie kažko esminio (pvz. *archi-pėdsakas*, *archi-raštas-vaizdas*), jas būtų galima paneigti. Atviros tyrimui prieigos rezultato iš anksto numatyti negalima. Dekonstrukciją galima taikyti ir kitiems meno, kūrybos tyrimams, kai kūrinys atlieka pakartojimo, archyvavimo, trynimo, klastojimo gestus; kai menas, panašiai kaip ženklas, rodydamas ne į save, o į kitą ženklą, sukuria savąją prasmę. Suformuotos segmentuotos dekonstrukcijos prieigos tampa metodu susidurdamos su tyrimo lauku. Jos skatina atvirą, laisvą ir taisyklių vengiantį tyrimą.

2) Dekonstrukcijai yra būdinga laisva, moksliniam metodui neprilyginama analizė ir interpretacija, *logocentrinių* prasmių nepaisymas, su *logosu* susietų žinojimų išbandymas, ardymas ir perkonstravimas, tiriamojo ryšių, sandaros ir prasmių atskleidimas. Kūrinyje veikiantys kitų *kultūros tekstų pėdsakai* atliekant dekonstrukciją leidžia ir skatina taikyti laisvai modeliuojamą intertekstualumą. Tokiu būdu kiti (nebūtinai meno) intertekstai leidžia atskleisti tas tiriamo kūrinio prasmes, kurių autentiškumu galima suabejoti. Nuolatos pasirodantys nemotyvuoti *pėdsakai* ir nepastebėti *skirsmi* skatina laisvą *žaismą*. Taip atskleidžiamas *sistemos* nevienalytiškumas, fragmentacija, tarp sistemiškumas, tarpikoniškumas, bendros tvarkos nebuvimas, formos ir turinio pliuralizmas. Baigiant dekonstruoti atnaujinta *sistema* nebėra glaudžiai susijusi su *logosu*, o kūrinys pasirodo esąs visai kitoks, nei prieš jį dekonstruojant.

3) *Gramatologiškai raštas-vaizdas* yra laikomas plačiu *kultūros (inter)tekstu*, kuris išbandomas *pėdsakų* ir *skirsmų* demonstravimu per *žaismą*. Nors neribotas *žaismas* nėra

logocentrinis, tačiau yra artėjama prie neišreikštų prasmų bei *archi-rašto-vaizdo* kaip fundamentalaus pagrindo. Kūrinys sudarytas iš kitas patirtis ir *tekstus* žyminčių *pėdsakų*, tad *raštas-vaizdas* rodo *skirmsą* (kuriuo ir domisi videomenas), labiausiai kylantį tarp tikrovės ir jos atvaizdo. Taip pat pasirodo numanomi, kitam *tekstui* priklausantys *kito pėdsakai*, kuriuos kartojant imituojama realybė. Dažnai pasikartojantys *pėdsakai* yra susiję su *logocentrine rašto-vaizdo* tradicija (arba ją palaiko, arba trina). Atsižvelgiant į vizualinės kultūros tradicijų kaitą, eksperimentinių (ir ne tik) meno praktikų metu akcentuojamas (video)kūrinio *rašto-vaizdo* iki-verbalinis pranašumas, kuris dažniausiai reiškiamas abstrakčia (video)meno forma. Montažu, leidžiančiu atsirasti *tarpcentrinėms* prasmėms, numanomiems ir nepastebimiems *skirmsams*, taip pat parodoma vaizdo redukcija, kaip rašto atsiradimas. Čia atsirandanti *videografema* kaip redukuotas tikrovės atvaizdas, priklausantis abstrakčiam menui atskleidžia daugiaprasmes, menkai artikuliuotas patirtis. Pavadinimo ir formos *skirmsas videografemą* atsieja nuo kitų *kultūros tekstų*. Taip suvokėjas tampa nesusijęs su *logosu*, dingsta kūrinio prasmė, kuri perorganizuojama tik intertekstualiaame kūrinio pavadinime. Dažnai formos ir turinio *skirmsas* steigiamas neakivaizdžiais *pėdsakais*, kurie skatina įnešti kitų *rašto-vaizdų pėdsakus*. Nors abstraktus (video)kūrinys gali atrodyti esantis grynos formos, jį kuriant išbandomas vyraujantis suvokimas, ryšiai su *logosu*. Tokiame kūrinyje grįžtama į *rašto-vaizdą*, kai kūrėjas prilyginamas pirmakščiui *gramateus* (kuriančiam *grafemą* kaip pradžią). Atribojant įprastą suvokimą, *logocentrizmo* atžvilgiu kūrinys pasirodo netapatus net pats sau. Tad *logosas* ryžtasi nustatyti *alfabetą*, kaip *rašto-vaizdo* taisyklės. *Videografemos žaismas* – tai *rašymo-vaizdavimo* demonstracija, kuriai vykstant abstrakti *videografema* gali būti siejama su realistiniu vaizdu, taip kuriančiu aiškesnę viso kūrinio prasmę.

4) Pasitelkiant akustinį sluoksnį videofilmuose yra kuriama *fenomenologinio balso efektui* palanki terpė. Žiūrovas, imanentiškai cituodamas ekrane išgirstas frazes ir atkartodamas jų intonaciją, gali patirti *fenomenologinio balso efektą*. Tačiau optinį patyrimą nusakantis balsas leidžia sumaišyti optinį ir akustinį patyrimus. Balsas nupasakoja, atkuria ir sufantazuoja vietas. Taip balsas žadina smalsumą ir kviečia pamatyti vietą, tačiau nepatenkina žiūrovo lūkesčių (balsas yra tik *kito* patirties ir biografijos *pėdsakas*). Jei šis *pėdsakas* pasisavinamas, tuomet jis tampa *autobiografijos pėdsako pėdsaku* (pvz., kito balsas tampa išvirkščiuoju autoriaus vidiniu balsu, kuris taip pat demonstruoja visažinio, (video)filmo *sistemą* lemiančio, bet pažadų netesinčio *Mesijo pėdsaku*). Lieka tik iliuzija, kad egzistuoja kažkoks neįvardijamas, esantis už kadro, girdimas savasis *fenomenologinis balsas*. Tai tėra imitacija rodanti, kad (video)filme visai nėra jokio *fenomenologinio balso*. Yra tik efektas, kai, nutolus nuo *logocentrinės*, tradicijos lieka neaiški

žymė. Bet jeigu iliuzija yra specialiai paneigiama, jeigu balsu desinchronizuotos *šmėklos* tampa *nebelogocentrinės*, tuomet specialiai įrašyti aplinkos garsai balsą gali sujungti su jo kilmės vieta. Jei nėra parodoma, kieno tas balsas, tai pats balsas tampa *kito* balsu, mažiau artimu žiūrovui, nebent juo žymimas asmeniškumas ir intymumas artimas jau išgyventai žiūrovo patirčiai. Monologas (reiškiamas balsu), rodo, kad sumenkinamas dialogas kaip pliuralistinė ir daugiaprasmė kultūra, kaip praeities patirčių gražinimas į dabartį. Monologe yra disciplinos ir vertinimo *pėdsakai*, veikiantys kaip diktatorinės objektyvizacijos šaltiniai, taip prieštaraujantys *subjekto uždarymui savyje*. Videomeno kūrinuose objektyvumo ir subjektyvumo priešprieša yra terpė *subjekto efektui* atsirasti arba nykti. Nors efektą labiausiai stiprina vienaprasmis polilogas, tačiau tikrasis *subjektas* visada yra už ekrano arba prieš ekraną. Ekrane jo niekada nebūna.

5) (Video)filmuose išskiriami metafiziniai ir fiziniai *archyvai*. Montažas stiprina *archyvą* kaip prisiminimų ir patirčių rinkinį. Jo galimybės priklauso nuo *saugotojo*, sudaryto sinchronizuojant balsą ir *šmėklą* arba parodant autorių. *Saugotojui* svarbi praeitis ir atmintis. Jis susieja *archyvus* su kitais, atklystančiais iš įvairiausių *kultūros tekstų*, *archyvais* ir jų *saugotojais*. *Archyvai*, kuriuose saugomi kiti *archyvai* arba jų fragmentai, ragina abejoti kūrinyje esančios *rašto-vaizdo* tikrovės autentiškumu. Tokiu būdu žiūrovas skatinamas kurti savo metafizinius *archyvus*, plėsti atmintį ir pastebėti *šmėklos* kaip gyvo subjekto nebuvimą. *Archyvo* ir *šmėklos* galimybės yra atskleidžiamos vėlesniame, prasmės diegiančiame, nematerialiame realybės ir fikcijos ribas trinančiame montaže. *Archyvo* galią papildo *pharmakoniniai medijų pėdsakai*, judėjimo bei intymaus bendravimo su *šmėklomis* efektai, atsirandanti žiūrovo savivoka. Visa tai (video)meno eksperimentuose yra išbandoma tikslingai atskleidžiant montažo konstrukciją. *Fizinį-archyvą* sustiprina koliažinė (vaizdo ir garso *skirsmą* parodanti, bet nemaskuojanti) konstrukcija, kuri leidžia visapusiškai patirti *archyvą* ir kūrinio *centru* laikyti žiūrovą. Tikslingai skleidžiamas balsas gali sujungti vizualų koliažą, išsaugoti arba naikinti *archyvą* bei nusakyti, kada ir iš kurios pozicijos *archyvas* turėtų būti geriausiai patiriamas. *Archyve* esanti patirtis iš tikrųjų nepriklauso žiūrovui, todėl jis, manydamas, kad kažką mato ir girdi, iš tikrųjų nebūna savimi, kompensuoja savo tikrovėje neįprastų ir trūkstamų pojūčių trūkumą. Kai *filmas-archyvas* savo koliažo forma vaizduoja tik pats save, jis parodo filmą-fikciją, iš fikcijos tyčiojasi ir tolsta nuo *logoso*.

6) Su *logocentrizmu* susijusioje (video)filmų kūryboje *hontologiją* dažniausiai (su)stiprina policentriškumas ir tarpcentriniai ryšiai, jausmingumo sugestijos (palankios *liečiančiam žvilgsniui* atsirasti), *šmėklų* diferencialas, hierarchija ir suasmeninimas (neva *šmėkla* pati turi sąmonę ir bendrauja su žiūrovu intymiai), *šmėklos* kilmės neigimas ir tarpšmėklinė konkurencija.

Hontologija tampa dar labiau pageidaujama, kai *šmėkla* išeina už ekrano ribų ir *kriptos* ribas „padaro“ nematomas. Taip ji parodo, kad *kripta* yra didesnė, nei galima manyti, kad yra kažkas nepamatyta ir *neužrašyta-nepavaizduota*, kad iš smalsumo galima kažką papildomai patirti ir įprasminti. Neprilygstančios tikrovei *šmėklos* atkreipia į save dėmesį ir imituoja *raštu-vaizdu* parodomą (iš)gyvenimą. Imitacija pastebima net tuo metu, kai segmentuota *šmėkla* (sukurta iš panašios vertės kūno atvaizdų, jungiamų vienos temos balsais) yra sustiprinama dokumentine žaliava, kuri suteikia objektyvumo įspūdį. Tačiau (video)filmas, neatitikdamas objektyvios tikrovės, (ati)tolina *liečiantį žvilgsnį*, o žinojimas apie žaliavos kilmę bei jos (žaliavos) imitaciją (montažo pagalba) kūrinį paverčia labiau netapatų tikrovei ir jos atvaizdavimų normoms. (Video)meno eksperimentais atskleidžiamas ir demonstruojamas *šmėklų žaismas*, parodoma, kaip *videografemos* stiprina, kuria arba atskleidžia *šmėklų* imitaciją, jų ryšius su *logosu*. Nors eksperimentiniu (video)menu yra pasitraukiama iš tikrovės, tačiau monotoniška, ilgakadrė ir bemontažė forma dažnai sugestijuoja tikrosios būties patirtį. Sukuriamas tāsus laikas, kuriame erdvė netenka aiškių ribų, kur neįprastumas ir netapatumas lemia neįvardijamą *kito* vietą ir *kito* laiką. Žiūrovas papildomai skatinamas diegti naujas, net *transcendentines* prasmes, o susijusi su praeitimi *šmėkla* kuria kitus, skirtingus laikus. Naujas prasmes taip pat skatina atsirasti panašumą įgavę *šmėklų žaismai* ir asinchroniškas kūno atvaizdas bei balsas (balsas *sušmėklinamas* labiau nei pati *šmėkla*).

7) Dekonstrukcijos prieiga produktyviausia tada, kai konkrečiam meno kūriniai tirti taikomi vienas arba keli tinkamiausi segmentai. Segmentų tinkamumas tyrimui nustatomas pagal intertekstualias bei itnervizualias nuorodas, inspiruojamas empirines sugestijas, turimą žinojimą apie meno kūrinio vietą diskurse ir jo ryšius su kitais diskursais. Segmentai neleidžia numatyti tyrimo rezultato, nuoseklios ir vienakryptės eigos. Tyrimas neapsiriboja vienu segmentu, bet ir negali vykti visais segmentais iš karto. Tyrimo metu, tiriant segmentai buvo kūrybiškai ir laisvai parenkami bei keičiami. Vieni segmento aspektai tirti išsamiau nei kiti, o tyrėjo intencijos kito darbo eigoje. Sąmoningai nesilaikyta aiškaus struktūralistinio tyrimo plano. Lankstus modelis tinka ne tik videomenui, bet ir kitiems audiovizualiniams kūriniams tirti. Dekonstrukcija skatina gilinti žinias apie kūrinį ir vertinti bei perkainoti kitas teorijas, kuriomis paprastai arba dažnai remiamasi. Taip pat įvedama nauja terminija ir jos grafinės raiškos variantai, išplečiantys analizės galimybes.

Apie autorių

Remigijus Venckus (g. 1981) yra menotyrininkas, rašantis apie videomeną, tapybą ir fotografiją. Autorius rengia kritines recenzijas apie Lietuvoje ir užsienyje žinomų meno kūrėjų darbus ir meno kolekcijas. Kaip meno kritikas dalyvauja Lietuvos ir užsienio meno galerijose bei muziejuose. Autorius taip pat yra medijų menininkas, dažniausiai kuriantis fotografiją ir videomeną, savo kūrybą pristatęs dvidešimt dviejose autorinėse parodose Lietuvoje ir dviejose Lenkijoje. Yra daugiau nei dvidešimties respublikinių ir virš trisdešimties tarptautinių parodų dalyvis.

Šiuo metu Venckus yra Vytauto Didžiojo universiteto lektorius. Dėsto videomeno, performansų ir instaliacijų meno, naujųjų medijų meno įvado, audiovizualinių technologijų ir meno pagrindų, audiovizualinio tyrimo disciplinas. Paskelbė devynis mokslinius straipsnius, referuojamus mokslo duomenų bazėse; keturis straipsnius recenzuojamuose mokslo leidiniuose; tris pranešimus tarptautinėse ir keturiolika pranešimų respublikinėse mokslo konferencijose.

Svarbiausi mokslo darbai disertacijos tema:

- 1) Venckus, R. (2014). Dekonstruktinis metafizinio archyvo konceptas ir jo taikymas: Deimanto Narkevičiaus videofilmo „His-story“ atvejo analizė. In *Meno istorija ir kritika*, 10(2), 193–203
- 2) Venckus, R. (2013). Vietos (pasi)rodymas Kristinos Inčiūraitės videofilmuose taikant Jacques Derrida fenomenologinio balso koncepciją. In *Erdvė šiuolaikinėje filosofijoje*: pranešimas respublikinėje konferencijoje 2013 11 30. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas.
- 3) Venckus, R. (2013). Ekrano visuomenės interpretacija taikant Jacques Derrida Šmėklos koncepciją. In *Šiuolaikinės visuomenės problema filosofiniame kontekste*: pranešimas respublikinėje konferencijoje 2013 11 22. Vilnius: Lietuvos edukologijos universitetas.
- 4) Venckus, R. (2011). Rudolfo Levulio videofilmų lietuviškumo tema formos ir turinio analizė. In *Nacionalinis tapatumas medijų kultūroje*. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, Kitos knygos, 171-182.
- 5) Venckus, R. (2011). Audiovizualinė erdvėlaikio mašina. In *Laiko refleksija šiandien*: pranešimas respublikinėje konferencijoje 2011 11 12. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas.
- 6) Venckus, R. (2010). Formos ir turinio santykis Kristinos Inčiūraitės videofilmuose. In *Mano teritorija*: pranešimas respublikinėje konferencijoje 2010 11 11. Vilnius: Vilniaus dailės akademija.
- 7) Venckus, R. (2010). Dviejų Eglės Rakauskaitės videofilmų turgaus tema kritika. In *Turgus kultūroje*: pranešimas respublikinėje konferencijoje 2010 05 13. Šiauliai: Šiaulių universitetas.
- 8) Venckus, R. (2009). Psichoanalitinis kino seansas ir susitikimas su vaiduokliu. In *Inter-studia humanitatis*, 8, 98-108.
- 9) Venckus, R. (2009). Susitikimas su šmėklomis: Henriko Šablevičiaus poetinių filmų (de)rekonstrukcija. In *Acta Humanitarica Universitatis Saulensis*, 9, 157-166.

- 10) Venckus, R. (2009). Medijų mirtis, susitikimas su vaiduokliais ir psichoanalizė virtualioje erdvėje. In *Interneto įtaka šiuolaikiniai visuomenei: mokslinės konferencijos medžiaga*. Klaipėda: VšĮ Socialinių mokslų kolegija, 48-52.
- 11) Venckus, R. (2009). Videomeno ekologijos problematika. In *Vaizdo ir garso ekologija*: pranešimas tarptautinio šiuolaikinio meno festivalio Virus XIV konferencijoje 2009 11 26. Šiauliai: Šiaulių dailės galerija.
- 12) Venckus, R. (2008). *Videomeno dekonstrukcija*: metodinis leidinys. Šiauliai: VšĮ Šiaulių universiteto leidykla.
- 13) Venckus, R. (2008). Nevizualus videomenas. In *Inter-studia humanitatis*, 6, 156-164.
- 14) Venckus, R. (2008). Videomeno pasipriešinimas kinocentrinėms reprezentacijos konvencijoms. In *Jaunųjų mokslininkų darbai*, 4(20), 58-64.
- 15) Venckus, R. (2007). Videomenas – audiovizualinės kultūros fenomenas. In *Jaunųjų mokslininkų darbai*, 1(12), 45-50.
- 16) Venckus, R. (2007). Mano Tavo svetimas Gintaro Makarevičiaus filme „Žiemos paralelės“. In *Šiuolaikinės susvetimėjimo formos*: pranešimas tarptautinio šiuolaikinio meno festivalio Virus XII konferencijoje 2007 11 29. Šiauliai: Šiaulių dailės galerija.
- 17) Venckus, R. (2007). Kinocentrizmas ir videomenas. In *Medijų a/socialumas*: pranešimas tarptautinio medijų meno festivalio Enter konferencijoje 2007 04 18. Šiauliai: Šiaulių dailės galerija.

Remigijus Venckus

JACQUES'O DERRIDA DEKONSTRUKCIJOS TAIKYMAS VIDEOMENO TYRIMUI

Daktaro disertacija

Humanitariniai mokslai, menotyra (03H)

Meno istorija (H 310)

JACQUES DERRIDA DECONSTRUCTION THEORY IN VIDEO ART ANALYSIS

Doctoral Dissertation

Humanities, Art Criticism (03 H)

Art History (H 310)

Tiražas 60 egz.

Vilniaus dailės akademijos leidykla

Domininkonų g. 15, LT-01131 Vilnius

Tel. 852791015

leidykla@vda.lt

ISBN 978-609-447-139-1