

VILNIAUS UNIVERSITETAS
FILOLOGIJOS FAKULTETAS
LIETUVIŲ LITERATŪROS KATEDRA

Aušra Kundrotaitė
Intermedialijų literatūros studijų magistrantūra

**Žodžio ir vaizdo susitikimas Rolando Rastausko ir Remigijaus Treigio mieste:
*Berlynalijos***

Magistro darbas

Vadovė doc. dr. Irina Melnikova

Vilnius, 2017

Aušra Kundrotaitė, „Žodžio ir vaizdo susitikimas Rolando Rastausko ir Remigijaus Treigio mieste: *Berlynalijos*“. Magistro darbas, vadovė doc. dr. Irina Melnikova, Vilniaus universitetas, Lietuvių literatūros katedra, 2017.

Raktažodžiai: Rolandas Rastauskas, Remigijus Treigys, fotoesė, esė, romanas, fotografija, graviūra, kinas, intertekstualumas, intermedialumas, vertimas, erdvė literatūroje, miestas, teatras, atmintis, Berlynas.

Anotacija

Magistro darbe analizuojamas rašytojo Rolando Rastausko ir fotografo Remigijaus Treigio fotoesė albumas *Berlynalijos*. Pasitelkiant intertekstualumo teoriją bei tam tikras Gérardo Genette'o naratologijos sąvokas, „atrakinamas“ diskursyviškai architektūrinis miestas, nužymimos Rastausko ir Treigio minties / žvilgsnio judėjimo trajektorijos. Sekant vaikštūnų „pėdomis“, erdvėje nubraižomas atminties žemėlapis, kuriame atsispindi XX amžiaus Europos istorija, – aktualizuojamas konkrečių įvykių (Holokaustas) ir žmonių (Walteris Benjaminas, Raimundas Urbonas) atminimas.

Berlynalijose miesto bei atminties problematikos derinamos su medijų patirties refleksija. Pats fotoesė albumas atsiskleidžia kaip neįprastas materialus darinys, kvestionuojantis medijų patirties konvencijas, verčiantis susimąstyti apie rašto vizualumą. Knygos paratekstų „tinklas“ kelia vertimo (lingvistinio, intermedialaus, taktilinio) klausimą. Ap/at/vertimais žaidžianti, simetrijos estetika pasižyminti *Berlynalijų* struktūra problemina „tradicinę“ priešpriešą tarp vaizdo ir žodžio, kritikuoja įprastą vaizdo kaip natūralaus, o žodžio kaip arbitralaus ženklų traktavimą. Pasitelkiant Williamo J. T. Mitchello kritinę mintį, vaizdo ir žodžio dialektika išryškinama kaip dialogiškas abipusio papildomumo santykis.

Siekiant apibrėžti fotoesė žanrą, analizuojami įvairialypiai architekstiniai ryšiai – kalbinių fragmentų dialogas su romano žanru, fotografijų sąsaja su graviūra, fotoesė ryšys su fotografine juoste ir kino medija.

Turinys

1.	Vietoj įvado: Kvietimas į ekskursiją	4
2.	Atminties architektūra	8
2.1.	Klaidžiojimas kasdienybės labirinte, arba Refleksyvios nostalgijos ritualai	8
2.2.	Dabarties archeologija, arba Griuvėsių statybos	21
2.3.	„Amžinybės“ (de)konstravimas, arba Sakralizuojamas sekuliarumas	35
3.	Architektūros atmintis	48
3.1.	Klaidžiojimas rašto(-ų) labirinte.....	48
3.2.	Kūrinio architektūra.....	50
3.3.	Kūrinio architekstūra	59
3.4.	Architektūros architekstūra: fotoesė	73
4.	Vietoj išvadų: Siena kaip architektūrinė metafora ir minties figūra.....	82
5.	Literatūros sąrašas ir šaltiniai	86
6.	The Encounter between Word and Image in the City of Rolandas Rastauskas and Remigijus Treigys: <i>Berlinalia</i>	90

1. Vietoj įvado: Kvietimas į ekskursiją

Bet atsitinka, kad, eidamas palei aklinas to miesto sienas staiga, kai to tikiesi kuo mažiausiai, išvysti atsiveriant siaurutę angą, ir pasirodo kitas miestas, o po akimirksnio pradingsta. Gal čia visų svarbiausia – išmanyti, kuriuos žodžius turi išstarti, kuriuos veiksmus atlikti, kokia tvarka ir kokių ritmu, o gal pakanka vieno žvilgsnio, atsakymo, kieno nors duoto ženkle, pakanka, kad kas nors ką nors atliktų vien tik iš malonumo tai daryti, ir kad tas jo pajauštas malonumas persiduotų kitam – ir tą akimirką pakinta visos erdvės, aukščiau, nuotoliai, miestas pasikeičia: tampa kristališkas, vaikus, tarytum laumžirgis.

Italo Calvino, *Nematomi miestai*

Fotoesė *Berlynalijos* yra bendras dviejų autorių – Rolando Rastausko ir Remigijaus Treigio – kūrinys. Kalbinius fragmentus parašiusį Rastauską galėtume pavadinti šiandien madingu tarpdisciplininio menininko vardu. Dėl madingos etiketės autorius, manau, nesupyktų: po agrarišką lietuvių literatūros lauką jis vaikštinėja, pabrėždamas išskirtinę, dendišką, laikyseną. Teatro režisierius, performansistas, apžvalgininkas, *kolumnistas*, docentas ir, kaip titulų eilę pabaigia autoriaus bičiulis Šarūnas Nakas, šiaip *fainas bičas*¹ dar yra ir poetas bei eseistas. Rastausko esė tekstai – vienos pirmųjų eseistikos „kregždžių“ Lietuvoje, XX a. dešimtmetyje dešimtmetyje lipdžiusios lizdus dienraščio *Lietuvos rytas* pakraigėje ir nepriklausios panašiu metu susibūrusiam bei esė tendencijas diktavusiam *Šiaurės Atėnų* pulkeliui (G. Radvilavičiūtė, S. Parulskis, A. Andriuškevičius, G. Beresnevičius, S. Geda)². Galima teigti, kad išskirtinė autoriaus pozicija pasiteisino: didžiausio pripažinimo ir įvertinimo Rastauskas sulaukė būtent už eseistinę kūrybą³.

Tiek poezijos, tiek esė tekstus autorius dažnai atlieka kaip savotiškus muzikos (pavyzdžiui, *repo*) kūrinius, kuriems akompanuoja videoprojekcijos ar (ir) gyva muzika. Ne išimtis – ir žodinė fotoesė *Berlynalijos* dalis. Prieš išleidžiant bendrą albumą su Treigiu, Rastauskas savo „mozaikinį“ tekstą tuo pačiu pavadinimu pavertė tarpdisciplininio performansu, į kurį įtraukė dažną gyvų pasirodymų partnerį, perkusininką A. Gotesmaną, šokėją G. Laurinavičiūtę ir videomenininkę A. Maknytę⁴. Rastausko kūrybos „džiaziškumą“ trumpiausiai ir tiksliausiai paaiškina jis pats: „Visada sakiau, kad dirbu su akustika, o ne su prasme“⁵. Formos, ritmo, tonacijos, diskursyviškai architektūrinių proporcijų pajauta leidžia autoriui

¹ Šarūnas Nakas, „Kas yra Rolandas Rastauskas?“, *Literatūra ir menas*, 3312 (2010), prieiga internetu: http://eia.libis.lt:8080/archyvas/viesas/20111128031840/http://www.culture.lt/imenas/?leid_id=3312&kas=straipsnis&st_id=17476 [žiūrėta 2017-05-22]

² Virginija Cibarauskė, „Fantastiškos klajonės, arba Esė kaip trileris ir kultūros istorijos vadovėlis“, *Knygų aidai*, 1 (2016), p. 25.

³ 2005 m. Lietuvos literatūros ir tautosakos institutas Rastausko esė rinktinę *Kitas pasaulis* išrinko kūrybiškiausia metų knyga, 2010 m. į kūrybiškiausių knygų dvyliktuką įtraukta esė rinktinė *Privati teritorija*, tais pačiais metais Rastauskui paskirta Lietuvos nacionalinė kultūros ir meno premija „už žaismingos ir ironiškos eseistikos būtį pasaulyje, už sakinio eleganciją“, 2016 m. esė rinktinė *Trečias tomas* dalyvavo Metų knygos rinkimuose.

⁴ Performanso *Berlynalijos* ištraukas galima pažiūrėti kartu su Rastausko knyga *Bermudų trikampis* išleistame CD.

⁵ Rolandas Rastauskas, *Kitas pasaulis: esė rinktinė, 1993-2003*, Vilnius: Apostrofa, 2004, p. 11.

sėkmingai laviruoti žanrų ir medijų labirintuose. „Polifoniškos“ žanrinės laikysenos ženklų Rastausko kūryboje galima laikyti vieną žymiausių jo eseistinių *alter ego* – poetą Griuvėsį, beje, užimantį ir vieno pagrindinių *Berlynalijų* „atminties teatro“ režisierų pareigas. Esė tekstą audžianti poeto figūra, viena vertus, išryškina eseistinę laikyseną kaip savotišką gyvenimo „poezijos“ jauseną, kita vertus, veikia kaip netiesioginė (per atvirkštinį atspindėjimą steigiamą) nuoroda į Rastausko poezijos eseistiškumą – pavyzdžiui, Giedrės Kazlauskaitės nuomone, „eseistika poezijoje“ galima laikyti proza parašytą, bet į kriminalinę poeziją pretenduojantį eilėrašį „Kaip mane nušovė“⁶. Kritika taip pat kreipia dėmesį į Rastausko esė fotografiskumą / kinematografiškumą – Nakas mini rašymą tarsi savęs fotografavimą įvairiomis aplinkybėmis⁷, Cibaruskė – aštrią plunksną ir kinematografiniu tikslumu pasižyminčią „akį“⁸.

Rastausko veiklos įvairiapusiškumą galima sieti su jo kaip savo kartos metraštininko vaidmeniu. Karta, gimusi po Antrojo pasaulinio karo ir „didžiąja savo amžiaus dalimi įsmigusi į Šaltojo karo metus“, lėmė kitonišką, asmenybę į atskirus personažus skaldančią Rastausko „genetiką“.⁹ Kaip pastebi Laima Arnatkevičiūtė,

R. Rastauskas reflektuoja praeitį ir dabartį, kultūros pokyčius, savo bei savo kartos savivoką, jos raidą *čia ir dabar*. Jis skverbiasi į tolimus erdvėlaikius, ieško sąlyčio taškų tarp globaliame pasaulyje vykstančių procesų ir laisvėjančio posovietinio „biografijos partnerio“.¹⁰

Fotoesė *Berlynalijos* biografinės „scenos“ partneriu tampa fotomenininkas Treigys.

Fotografinėje Lietuvos padangėje Treigys, visų pirma, garsėja „šamanišku rankų darbu“:

Tie murkdymaisi voniose, kai ryškinu pačią fotografiją ir nesitenkinu jokiais pincetais, o merkiu rankas į chemikalus. Pačią emulsiją, patį ryškalą įtrinai, glostai ranka. Tai lyg šamanavimas. Turi būti rankų darbas. Turi būti paties popieriaus palietimas.¹¹

Savotiškai vaizdą (jo aiškumą) naikinančius įbrėžimus, taškus, brūkšnius, tonavimą Agnė Narušytė interpretuoja kaip „praeities faktūr[as], aptraukianči[as] kiekvieną dabarties vaizdą netobulos atminties ir

⁶ Giedrė Kazlauskaitė, „Gelbstint sakinio eilini“, *Metai*, 7 (2006), prieiga internetu: <http://www.tekstai.lt/tekstai-apie-tekstus/2151-giedre-kazlauskaite-gelbstint-sakinio-eilini-rolandas-rastauskas-metimas?catid=459%3Ar> [žiūrėta 2017-05-22]

⁷ Šarūnas Nakas, *Op. cit.*

⁸ Virginija Cibaruskė, *Op. cit.*, p. 25.

⁹ Šarūnas Nakas, *Op. cit.*

¹⁰ Laima Arnatkevičiūtė, „Lietuvių esė postmodernizmo situacijoje: Rolandas Rastauskas“, *Lituanistica*, Nr. 1, T. 65, 2006, p. 65.

¹¹ Remigijus Treigys, „Man įdomiausia ta nematomoji pusė“, *Šiaurės Atėnai*, 43 (581), 2001, p. 3.

nostalgijos pasija¹². Menotyrininkė Laima Kreivytė nostalgiskų Treigio fotografijų laiką poetiškai įvardija kaip „esamą būtąjį“¹³.

Įvairiais „prisilietimais“ prie fotografijų Treigys trina ribą ne tik tarp dabarties ir praeities, bet ir tarp skirtingų meno formų – jo nuotraukos dažnai palyginamos su tapyba bei grafika. Raminta Jurėnaitė visus Treigio kūrinius apibūdina kaip achromatinę (bepalvę) tapybą fotografijoje:

Iš negatyvo jis padaro tik keletą rafinuotų atspaudų, pasižyminčių gausiais tapybiniais efektais, minkštais sodrių ir šviesių rusvų, gelsvų, žalsvų pustonų viržais. Išgaunamas prisilietimo prie sutrūkinėjusio senos vonelės emalio ar medinės sudulėjusios komodos įspūdis. Šviesos atspindžių ant skirtingų faktūrų niuansai artimi XIX a. prancūzų tapytojo Jeano-Siméono Chardino (Žano Simeono Šardeno) natiurmortams. Vieni daiktai priartinami iki paviršiaus struktūros grūdo, kitų kontūrai neryškūs. Agavos vazono, stiklinių ar molinių indų, kėdės, uždengtos drobule, formos, spalvos, medžiagos natiurmortuose kruopščiai tyrinėjamos, o pastatai miesto peizažuose panardinami į rūką, prieblandą, sutemas ar aušrą. Kartu ir vieni, ir kiti vaizdai neturi aštrumo. Treigys pasirenka statiškas kompozicijas, fiksuoja nejudrius daiktus, pagrindiniais veikėjais paversdamas šviesą ir šešėlius.¹⁴

Miesto problematika Treigio kūryboje – ne naujiena. Fotografas yra sukūręs Niujorko nuotraukų ciklą „Septintoji gatvė“, ciklus „Miestas iš atminties. Vilnius“, „Tamara iš Graco“ ir kt. *Berlynalijų* miesto architektūros dalimi tampa suskaitmenintos fotografijos iš ciklo „21 diena Berlyne“.

Autorių kūrybos kontekstai, dar prieš paimant knygą į rankas, formuoja atminties problematikos refleksijos lūkestį. Kaip sufleruoja pavadinimas (*Berlynalijos*), fotoesė ši problematika siejama su Berlyno erdve. Supinant asmeninę ir kolektyvinę patirtį, audžiamas panoraminis Berlyno miesto vaizdas. Knygon įtraukime metatekste „Foto-grafinis dangus virš Berlyno“ teigiama, kad „[d]idmiesčiai yra tarsi veidrodžių žibėjimas [–] visam laikui apgyvendinti tų, kurie kada nors į juos žiūrėjo arba apie juos rašė“¹⁵. Taip apibendrintos miesto erdvės refleksija suponuoja ne tik fizinių vietų tyrimą, bet ir (ypač) – miesto gyventojų vaizduotės archeologiją. Siekiant išryškinti Rastausko ir Treigio minties / žvilgsnio judėjimo trajektorijas, šiame darbe pasitelkiama intertekstualumo teorija. Pačia plačiausia prasme tai – „*savo* ir *svetimo* žodžio sąveika arba tekstų dialogas“¹⁶. Intertekstualumo sąvoka susijusi su pasaulio – o *Berlynalijų* atveju miesto – kaip teksto traktavimu. Ypatingomis miesto-teksto „plytomis“ tampa įvairios – tiesioginės ir „paslėptos“ – citatos.

¹² Agnė Narušytė, „Laiko patirtis Remigijaus Treigio fotografijose“, *Logos*, 70 (2012), p. 93.

¹³ Laima Kreivytė, „Esamas būtasis“, *7 meno dienos*, 30 (952), 2011, prieiga internetu: http://www.7md.lt/lt/2011-09-02/fotografija/esamas_butasis.html

¹⁴ Raminta Jurėnaitė, „Remigijus Treigys: Apie kūrybą“, prieiga internetu: <http://www.mmcentras.lt/autoriai/remigijus-treigys/588> [žiūrėta: 2017-05-22]

¹⁵ „Big cities are like the silvering of mirrors, inhabited permanently by all who have at one time or another gazed at or written about them“, Rolandas Rastauskas, Remigijus Treigys, *Berlynalijos*, Klaipėda: Druka, 2008, p. 45.

¹⁶ Irina Melnikova, *Intertekstualumas: teorija ir praktika*, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2003, p. 5.

Fotografijas ir kalbinius fragmentus jungiantis, eksplicitiškai multimedialus *Berlynalijų* darinys (vaizdaraštis) skatina mąstyti ne tik apie intertekstualų, bet taip pat ir apie intermedialų dialogą. Medijų „pokalbio“ dėmesio centre *Berlynalijose* atsiduria (fotografinio) vaizdo ir žodžio santykis bei fotoesė žanro problematika. Sąlyginis žanro naujumas bei su tuo susijęs griežto apibrėžimo nebuvimas leidžia kiekvieną šio žanro manifestaciją laikyti savotišku jo komentaru. Tokioje situacijoje bandant apibrėžti žanrą – o būtent tai yra vienas iš šio darbo tikslų, – reikia imtis savotiško *mathesis singularis* – studijoje apie fotografiją Rolando Barthes'o išgalvoto „naujo mokslo kiekvienam objektui“, kylančio iš polemikos tarp mokslo ir subjektyvumo¹⁷.

Konkrečiau meno kūrinio, o ne tam tikros teorijos kaip atspirties taško pasirinkimas lemia tai, kad šiame darbe nėra atskiros teorinės dalies: prieigos būdai ir tyrimo įrankiai yra „randami“ pačiame diskursyviškai architektūriniame miesto projekte – tereikia sekti patyrusių vaikštūnų, lietuviškųjų *flâneur*, „pėdomis“. Fotoesė albumo *Berlynalijos* analizė – tai, visų pirma, kvietimas drauge pasivaikščioti po diskursyviškai architektūrinį Rastausko ir Treigio miestą: visa kita paaiškės „kelyje“.

¹⁷ Roland Barthes, *Camera lucida: pastabos apie fotografiją*, Kaunas: Kitos knygos, 2010, p. 16.

2. Atminties architektūra

2.1. Klaidžiojimas kasdienybės labirinte, arba Refleksyvos nostalgijos ritualai

Rastausko ir Treigio fotoesė *Berlynalijos* įvairiais būdais artikuliuoja miesto problematiką. Apie miesto patirties ir jo reprezentacijos klausimų svarbą užsimena jau pats rinkinio pavadinimas, nurodantis į konkretų miestą – Berlyną; taip pat šiuos klausimus aiškiai formuluoja į rinkinį įtraukta esė anglų kalba „Foto-grafinis dangus virš Berlyno“ („Photo-graphic sky over Berlin“). Šis Rastausko tekstas pirmą kartą buvo perskaitytas kaip pranešimas su miesto problematika susijusioje konferencijoje „Europos miestas“ („Città Europa“)¹⁸. Apgailestaudamas dėl tuomet dar neišleisto ir, kaip atrodė, nebeišleisimo fotoesė albumo *Berlynalijos*, autorius konferencijoje pristatė, pakomentavo ir apibendrino knygos-projekto sumanymą. Įtraukiant šį metatekstą į pagaliau vis tik išleistą albumą, jam suteikiamas svarbus interpretacinis vaidmuo.

Esė „Foto-grafinis dangus virš Berlyno“ sudaro trys numeriais pažymėtos dalys. Pirmojoje trumpai pristatomas intermedialios knygos bei jos įgyvendinimo dviem etapais sumanymas; didžioji dalis skiriama fotografo Treigio užduočiai šiame projekte, jo fotografavimo specifikai apskritai bei Berlyne padarytoms fotografijoms aptarti. Antroji dalis formuluoja paties esėjisto prieigą, o trečiojoje išvardijami abiejų autorių pasiektų rezultatų „nuotykiškai“ – Treigys surengė fotografijų parodą Berlyne, kurios pagrindu projektą finansavęs fondas išleido nedidelį katalogą (be tekstų), o Rastauskas savo „mozaikinį“ tekstą *Berlynalijos* adaptavo į vienos valandos performansą. Esė baigiama, konstatuojant bendro albumo išleidimo nesėkmę. Nesėkmės priežastimi įvardijamas kiekvieno iš autorių „įstrigimas“ savame Berlyne. Tad, pagaliau išleistas albumas byloja apie įvykusį dviejų skirtingų perspektyvų dialogą bei pristato diskursyviškai architektūrinį Rastausko ir Treigio miestą. Esė anglų kalba pateikia tris „raktus“ šiam heterogeniškam miestui atrakinti. Viena vertus, gelbsti, analizuojant fotografijas ir žodinį tekstą atskirai, kita vertus, sufleruoja vaizdo ir žodžio susitikimo trajektorijų gaires. Šiame skyriuje, atsižvelgiant į tai, kad interpretacinius raktus siūlančio metateksto autorius yra ir fotoesė žodinės dalies autorius, analizuojamas bus žodinis tekstas.

Žodinę fotoesė rinkinio *Berlynalijos* dalį sudaro dvylika fragmentų, atskirtų juos trumpai apibendrinančiais pavadinimais. Kiekvienas jų pateikiamas su viena ar dvejomis (priklausomai nuo fragmento ilgio) fotografijomis. Peržvelgus šiuos fragmentus, paaiškėja, kad metateksto anglų kalba dalis, apibendrinanti Rastausko prieigą prie Berlyno miesto problematikos, yra beveik pačiame knygos viduryje pateikto esė fragmento¹⁹ vertimas²⁰. Fragmento patalpinimas knygos „še(-i)rdyje“ bei jo išskyrimas, pristatant *Berlynalijų* projektą su miesto problematika susijusioje konferencijoje, suteikia fragmentui

¹⁸ 2007-aisiais metais vykusioje konferencijoje architektai, miesto planuotojai ir intelektualai iš 24-urių Europos šalių bandė užčiuopti europietiško metropolio identiteto bruožus.

¹⁹ *Berlynalijos* sudaro 47-yni puslapiai, o šis esė fragmentas pateikiamas 22-23-iame puslapiuose.

²⁰ Tiesa, angliškame vertime į fragmento pradžią įterpiama pora papildomų sakinių apie fotografo Raimundo Urbono biografiją bei Hitlerio apsilankymą Klaipėdoje.

papildomo semantinio krūvio. Šioje dalyje poetas Griuvėsis pasakoja apie apsilankymą didžiausiose Vokietijoje Vaizenzė žydų kapinėse. Vietos lankymo priežastimi įvardijamos čia darytos Raimundo Urbono fotografijos. Kaip angliškoje fragmento versijoje, įterpiančioje porą papildomų sakinių apie fotografo biografiją, užsimena pasakotojas, klaipėdietis Urbonas nuskendo vos keli žingsniai nuo balkono, iš kurio Hitleris kadaise „užgauliojo vietinius gyventojus“²¹. Turima omenyje Hitlerio kalba, pasakyta Teatro aikštėje (iš teatro balkono) 1939-ųjų metų kovo 24-ąją dieną, netrukus po to, kai Lietuva buvo priversta priimti ultimatumą atiduoti Klaipėdos kraštą Vokietijai. Netoli šios aikštės 1999-aisiais metais, uragano „Anatolijaus“ šėlsmo metu, Danės upėje ir paskendo trisdešimtšesiametis Urbonas. Vaizenzė žydų kapinėse prisimindamas Klaipėdos krašto istoriją bei klaipėdiečio Urbono mirtį, pasakotojas, viena vertus, aktualizuoja Antrojo pasaulinio karo problematiką, į kurios centrą iškelia žydų tautos likimą; antra vertus, asmeninę patirtį (draugo Urbono žūtis) derina su kolektyvine patirtimi (Antrasis pasaulinis karas, Holokaustas); trečia vertus, steigia dvi erdves (Klaipėda / Berlynas) ir du laikus (praeitis / dabartis) jungiančią žvilgsnio perspektyvą. Refleksyvos „kelionės“ iš kapinių į Teatro aikštę metu pasakotojas ryškėja kaip miesto erdvę medijuojanti instancija – kaip režisierius, paverčiantis miestą atminties teatru.

Šis, per atsiminimus konstruojamas, miestas pasirodo kaip ypatingas užrašytų (pavardės ant antkapių, į kapines vedančių gatvių pavadinimai) ir įrašytų (filmuojami antkapiai, Urbono fotografijos, Beethoveno sonatų fortepijonui įrašas, Visconti *Ludwigo II* video versija) žodžių, muzikos bei vaizdų darinys. Ne veltui, norėdamas patekti į jį, poetas Griuvėsis turi „įžengti“ į fotografijas, t. y. pereiti į reprezentacijos ir jos refleksijos sritį: „Norėjau į tuos kadrus įžengti neskubriai, gal net praleisti ten kokią pusdienį, išgerti atsinešto vyno, pafilmuoti nuo delno, pasikliaudamas vien žvilgsnio intuicija visoms juslėms palaimingai apimus / apmirus“²². Reprezentacinio režimo esmingumas miesto patirčiai patvirtinamas, filmavimą prilyginant kvėpavimui („[f]ilmuok kaip kvėpuoji“²³).

Dviguba pasakotojo žvilgsnio perspektyva, jungianti ir medijuojanti skirtingas erdves bei laikus, aktualizuojama ir pirmame *Berlynalijų* esė fragmente. Šis kalbinis fragmentas, derinamas su fotografijomis „Miestas“ (panorama) ir „Vartai“, pristato savotišką motyvų „panoramą“ ir šios per visą tekstą nusidriekiančios bei persipinančios tematinės gijos tampa būdu („vartais“) skaitytojui-žiūrovui įžengti į miestą, po jį judėti. Miesto reprezentacijų refleksijos esmingumas miesto patirčiai aktualizuojamas, pristatant fotoreportažo klasiko Roberto Capa'os 1945-ųjų metų nuotrauką „Pokario Berlynas“ („Post-war Berlin“). Ekfrastiškai reprezentuojant fotografiją, sukuriamas dvigubos ekspozicijos efektas. Fotografijoje ir kinematografijoje šiuo efektu vadinamas dviejų kadru, „uždėtų“ vienas ant kito ir tampančių vienu vaizdu, persidengimas. Ekfrazėje – kultūros lauke kaip meno kūrinys egzistuojančio ir funkcionuojančio artefakto

²¹ Rolandas Rastauskas, Remigijus Treigys, *Op. cit.*, p. 45.

²² *Ibid.*, p. 22.

²³ *Ibid.*, p. 23.

pristatyme kitame kultūros tekste (plačiaja prasme), atliekant medijos keitimo veiksmą²⁴, – tokiais „persidengiančiais kadrais“ tampa reprezentuojamas ir reprezentuojantis tekstai. Šiame, reprezentacijos dubliavimo, procese esmingas vaidmuo atitenka reprezentuojančiam subjektui, per kurį į dėmesio centrą iškeliami recepcijos problematika. Capa’os fotografija pristatoma interpretacine ekfrazė²⁵, pasižyminčia didesniu (nei aprašomoji ar pažymimoji ekfrazės) transformacijos ir autorefleksijos laipsniu: fotografijos personažai „juda“ ir „kalba“, o tai, ką jie „nutyli“, įžodina pats pasakotojas, taip sumaniai (net, galima sakyti, gudriai) įterpdamas daug vizualioje nuotraukos plotmėje neregimos, kontekstinės informacijos:

Už tų staliukų nuotraukoje turbūt niekas nekalba apie kareivius. [...] Moteris pirmam plane, spėju, sako: „Šios suknelės nevilkiu turbūt nuo...“ Ir susigėdusi droviai nuleidžia akis. [...] Kurį laiką sėdi palenktu kaklu, bet laibai tiesia, „gėlėta“ nugara. Nevalingai delnu paglosto kulkšnį [...]. Skrybėlėta senučiukė atitaria: „Už madų žurnalo prenumeratą pinigų tikrai nebeatgausim, Ilma“. [...] Vyrai už gretimo staliuko juokiasi, prisiminę kažkada dievinto vartininko negrabiai praleistą golą [...]. Tačiau nė vienas nekalba apie gimnazijos draugus, vos prieš metus įstrigusius kitam, tragiškai nenusisėkusio grafo Clauso Schencko von Stauffenbergo pasikėsینimo prieš Hitlerį, tinkle. Nekalba apie bydermajeriškai storą stalo koją Vilko guolyje, išgelbėjusią fiureriui gyvybę, pulkininkui Brandtui perkėlus prie jos po stalu grafo paliktą portfėlį su paskutinės tautos vado gyvenimo sekundes skaičiuojančia bomba. [...] Nekalba apie penkis tūkstančius kaip mat išžudytų neva su sąmokslu susijusių žmonių, kurie jau po pusmečio būtų sudarę pokario vokiečių elitą – tik pataiso savo svirduliuojantį staliuką, pakišdami po koja keturiskart sulankstyto laikraščio šmotelį.²⁶

²⁴ Nors šiuo konkrečiu atveju (Capa’os fotografijos pristatymas *Berlynalijoje*) ekfrazė ir yra aptinkama žodiniame esė tekste, atsižvelgiant į *Berlynalijų* formos strategijas, įvairiai aktualizuojančias vertimo problematiką bei kuriančias įvairialypius ryšius ne tik tarp dviejų (literatūra, fotografija), bet ir daugiau medijų (graviūra, diorama, kinas), čia pateikiamas Siglind Bruhn ekfrazės koncepcijai artimiausias apibrėžimas, nebesiejantis ekfrazės tik su žodinės artikuliacijos forma ir kaip esmingiausią akcentuojantis medijos keitimo veiksmą. Plačiau apie Bruhn ekfrazės koncepciją žiūrėti: Siglind Bruhn, *Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Painting*, Hillsdale & New York: Pendragon Press, 2000. Apie skirtingas ekfrazės sampratas žiūrėti: Irina Melnikova, *Literatūros (inter)medialumo strofos, arba Žodis ir vaizdas*, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2016, p. 83-106.

²⁵ Interpretacinė ekfrazė yra vienas iš Lauros M. Sager Eidt skiriamų ekfrazės tipų. Kiti tipai – pažymimoji, aprašomoji ir dramatinė. Plačiau apie Sager Eidt klasifikaciją žiūrėti: Laura M. Sager Eidt, *Writing and Filming the Painting. Ekphrasis in Literature and Film*, Amsterdam & New York: Rodopi, 2008, p. 19. Taip pat: Irina Melnikova, „Ekfrazė“, *Avantekstas: Lietuviškų literatūros mokslo terminų žodynas*, Vilniaus universitetas, prieiga internetu: <http://www.avantekstas.flf.vu.lt> [žiūrėta 2017-05-09]

²⁶ Rolandas Rastauskas, Remigijus Treigys, *Op. cit.*, pp. 6-8.



Robert Capa, *Post-war Berlin* (1945) Robert Capa ©
International Center of Photography/Magnum Photos

Interpretacinė ekfrazė čia yra derinama su dramine – fotoreportažo klasiko nuotrauka dramatinuojama *tableau vivant*²⁷ forma. Ši, „gyvojo paveikslo“, išpūdį kuria pasakojimo dabartyje regimi kiti „personażai“ – „keturi vokiečiai ir dvi rusės“, – kuriems priskiriamas fotografijos įgarsintojų vaidmuo. Šie veikėjai lokalizuojami „kažkur visai čia pat, per keliasdešimt žingsnių nuo minimos nuotraukos“²⁸. Fotografijos recepcija tampa miesto recepcijos modeliu ir miesto erdvės struktūravimo pagrindu. Kituose esė fragmentuose per kokią nors, rodos, nežymią, tačiau iškalbingą detalę (klibantis kavinės staliukas, „gėlėta“ nugarą²⁹) vis iš naujo sušmėžuoja Capa’os fotografijos vaizdas, atkuriamas kavinės atmosfera. Kuriamas išpūdis, kad į miestą žvelgiama *pro* nuotrauką, o ją interpretuojančio subjekto žvilgsnis aktualizuojamas kaip

²⁷ *Tableau vivant* (liet. „gyvas paveikslas“) vadinama nekalbančių ir nejudančių žmonių grupė, išsidėsčiusi erdvėje taip, kad reprezentuotų tam tikrą norimą sceną ar incidentą. *Berlynalijoje* atsisakoma sąstingio ir tylos, bet, kaip bus matoma toliau, kuriamas „gyvais“ žmonėmis erdvėje įkūnijamos scenos (fotografijos) išpūdis.

²⁸ Rolandas Rastauskas, Remigijus Treigys, *Op. cit.*, p. 8.

²⁹ Klibantis kavinės staliukas sujungia pirmąjį ir ketvirtąjį esė fragmentus, o „gėlėtos“ nugaros figūra – pirmąjį ir šeštąjį.

Berlynalijų miesto teatrą režisuojanti instancija (pirmoji „scena“ pasibaigia, pasakojimo subjektui nuleidžiant saulės akinių „Persol“ uždangą).

Pristatydamas Capa'os fotografiją, pasakotojas, kaip minėjau, ne tik reprezentuoja tai, kas yra matoma vizualioje nuotraukos plotmėje, bet taip pat įpina nemažai su kontekstine informacija susijusių istorinių faktų. Tiesa, jie „pasirodo“ kaip tai, apie ką fotografijoje „turbūt nekalbama“³⁰. Pasitelkdamas žodžius „turbūt“, „spėju“ ir atsiedamas istorinius faktus nuo reportažinės nuotraukos, pasakotojas ryškina reprezentacijos subjektyvumą bei problemina fotografijos kaip istorinio dokumento statusą. Taigi, pristatant Capa'os fotografiją, viena vertus, pabrėžiama istorinio konteksto svarba asmeninei patirčiai; kita vertus, reflektuojamas istorijos recepcijos / istorinės atminties subjektyvumas.

Miesto recepcijos modeliu tampančios fotografijos reprezentacijoje atminties problematiką įkūnija subombarduotos bažnyčios figūra („bažnyčios jau subombarduotos, bet kavinių publika ant Kurfiurstendamo šaligatvių parketo amžina“³¹) – fotografijos gilumoje matoma Kaizerio Vilhelmo *atminimo* bažnyčia (A. K. – kursyvas mano). Smarkiai subombarduota per Antrąjį pasaulinį karą, ji buvo ne restauruota³², o išsaugota kaip griuvėsis, berlyniečių galiausiai imtas pravardžiuoti „tuščiaaviduriu dantimi“. Toks architektūrinis sprendimas byloja apie tam tikrą, nostalgijos persmelktą, istorinės atminties strategiją. Svetlana Boym studijoje apie nostalgiją išskiria dvi jos rūšis – rekonstruojančiąją (*restorative*) ir refleksyviąją (*reflective*). Pirmoji siekia praeities (namų) „atstatymo“ bei atminties spragų „užlopymo“; antroji tarpsta ilgesy ir netekties jausme – „netobulame at(si)minimo procese“³³. Miesto erdvėje aptinkami griuvėsiai, įvairios eklektinės konstrukcijos³⁴, atsitiktiniai istorinės vertės fragmentai yra refleksyvios nostalgijos apraiška³⁵. Griuvėsiai įerdvina ir aktualizuoja laiko tėkmę bei kuria opoziciją pilnom rekonstrukcijom, praeinamumo refleksijos galimybę paaukojančiom praeities išsaugojimo dėlei³⁶.

Per *Berlynalijų* pasakotojo vardą (Griuvėsis) ryškinama su laikinumo / praeinamumo „išsaugojimu“ susijusi miesto istorijos reflektavimo strategija. Šią strategiją tiksliausiai apibūdina per visą esė nusidriekiantis „sekimo pėdomis“ motyvas, kuriuo ir pradedamas žodinis tekstas: „Einu tavo pėdom, Remigijau“³⁷. Pėdos yra laikini, išnykimui pasmerkti, ženklai – ženklai, dar netapę miesto simboliais, išskirtinai susiję su tapsmu dabartyje (dabarties tapsmu). Ekfrastiškai Capa'os fotografiją pristatantis pasakotojas-pėdsekys aktualizuoja refleksyviai nostalgijai būdingą, du „vaizdus“ (sava / svetima, praeitis /

³⁰ Žr. ankstesnę citatą (11 išnaša).

³¹ Rolandas Rastauskas, Remigijus Treigys, *Op. cit.*, p. 6.

³² Tiesa, 1959-1963-iaisiais metais prie senosios bažnyčios griuvėsio buvo pristatytas priesalis ir varpinė su kopyltėle.

³³ Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia*, New York: Basic Books, 2002, p. 70.

³⁴ Kaizerio Vilhelmo atminimo bažnyčios griuvėsis su vėliau pristatytais priesaliu, varpine ir kopyltėle gali būti laikomas tokia eklektine konstrukcija.

³⁵ *Ibid.*, p. 38.

³⁶ *Ibid.*, p. 38.

³⁷ Rolandas Rastauskas, Remigijus Treigys, *Op. cit.*, p. 6.

dabartis, sapnas / kasdienybė) jungiantį „dvigubos ekspozicijos“ mechanizmą³⁸; taip pat – steigia paralelę tarp pėdos įspaudu ir fotografijos. Tokiu būdu, viena vertus, aktualizuojamas fotografijos indeksiškumo klausimas, susijęs su fotografijos ir tikrovės santykio problematika bei XX-ojo amžiaus pradžios diskusijomis dėl meno statuso fotografijai suteikimo; kita vertus, reflektuojama medijuoto ženklo – tad, ir pačios medijos – nykimo, vartimo „griuvėsiu“, galimybė. Taigi, *Berlynalijose* refleksyvos istorinės atminties strategija yra jungiama su medijos materialumo refleksija³⁹ ir tai lemia, kad pasakojimo plotmėje „rodoma“ ne tik kelionė po asmeninės ir kolektyvinės istorijos vietas, bet ir – „kelionė“ medijomis.

Kelionė per Berlyno miestą pradedama „vienąkart atkirptoje kad ir Potsdamo aikštėje, kur architektai grumiasi su savuoju donkichotiškumu“⁴⁰. Paminint aikštės „atkirpimą“, viena vertus, aktualizuojamas miesto medžiagiškumas, kita vertus, nurodoma į miesto istorijos įvykį – Berlyno miesto padalijimą 1961-aisiais metais, pastatant Berlyno sieną. Ši siena fiziškai įkūnijo Vokietijos pasidalijimą tarp Rytų ir Vakarų šalių blokų po Antrojo pasaulinio karo; atitinkamai ją sudarė dvi dalys – Rytų Berlyno siena ir Vakarų Berlyno siena, tarp kurių per miestą tarsi upės vaga nusidriekė „niekieno žemė“, dar vadinta „geležine užuolaida“ bei „mirties ruožu“. Siena buvo nugriauta 1989-aisiais metais, pasibaigus Šaltajam karui, ir „niekieno žemė“ tapo vienu „karščiausių“ statybų ruožų Europoje; tad, nenuostabu, kad nuo 1989-ųjų iki 1999-ųjų metų miesto credo buvo šūkis „Berlynas tampa“⁴¹. Toks esamojo dabarties laiko išryškinimas, pasak Boym, bylojo „apie tapsmą tarp griuvėsių ir statybų aikštelių, [apie] naujų žemėlapių tarp nostalgijos ir istorijos braižymą“⁴². Tačiau 1999-aisiais metais šį šūkį miestas pakeitė kitu – „Naujas Berlynas“, – pabrėžiančiu antinostalgiską, labiau su normalizacija nei su atminties įamžinimu susijusią, laikyseną⁴³.

„Atminties / užmaršties“ problematika Antrojo pasaulinio karo fone neišvengiamai primena apie vieną didžiausių XX a. Europos tragedijų – šešių milijonų Europos žydų sunaikinimą, – bei verčia apmąstyti simbolinę po karo Vokietijos sostinę padalijusios sienos prasmę. Filosofas Karlas Jaspersas 1946-aisiais metais atkreipė dėmesį į esmingą sąsają tarp Vokietijos padalijimo ir Holokausto atminimo. Kaip teigia jo mintį apibendrinusi Boym, Jaspersas šalies padalijimą įvardijo kaip atpildą vokiečiams už padarytus fašizmo nusikaltimus, o galimą šalies suvienijimą prilygino nacistinės praeities užmiršimui⁴⁴. Žvelgiant iš šios (at)minties perspektyvos, Vokietijos padalijimą Berlyno mieste įkūnijusi siena tampa ne tik politinių įsitikinimų skirtumo ženklas, bet ir, visų pirma, Holokausto atminimo vieta – ne „niekieno žemė“, o žydų

³⁸ Svetlana Boym, *Op. cit.*, p. 12.

³⁹ Apie fotografijos ir kino vaizdo indeksiškumą bei istorinės atminties ir medijos materialumo santykį žr.: Natalija Arlauskaitė, „Anne’s Frank sapnai Romiųjų naktį: indeksiškumo pažadas ir rastos medžiagos kinas“, *Athena*, 2014, Nr. 9, p. 71.

⁴⁰ Rolandas Rastauskas, Remigijus Treigys, *Op. cit.*, p. 6

⁴¹ Svetlana Boym, *Op. cit.*, p. 216.

⁴² “[It] spoke of becoming amidst ruins, tracing new maps between nostalgia and history.” *Ibid.*, p. 216.

⁴³ *Ibid.*, p. 216.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 217.

„mirties ruožu“. Nugriautos sienos vietoje vykstančias ir miesto erdvę normalizuoti siekiančias statybas pasakotojas priskiria „rizikingai urbanistinės kardiokirurgijos sričiai“, taip suteikdamas Potsdamo aikštei ir su ja susijusiai istorijai simbolinį miesto širdies vietos statusą. Kol architektai „senosios miesto širdies vieton sodina naują“⁴⁵, poetas Griuvėsis ryškina tarp praeities ir ateities nusidriekusį, apie skaudų žydų tautos likimą bylojantį dabarties miesto „randą“⁴⁶. Nors Berlynas galiausiai ir buvo suvienytas, jo padalijimo istorija iškeliamą į apmąstymų apie šio didmiesčio identitetą centrą.

Judėjimas „suskilusiam“ mieste neišvengiamai tampa ribų kirtimu, jų žymėjimu ir buvimu „tarp“. Antrame esė fragmente *atkasamas* surūdijęs vamzdis, trečiajame – įsivaizduojamas ranką į padėvėtų drabužių konteinerį *kišantis* fotografas bei *leidžiamasi į* metro liniją⁴⁷, penktajame – *patenkama į* laiptinę, septintajame – pro vartus *įeinama į* kapines, aštuntajame – *įžengiama į* meno kūrinį aptvėrusį „gardą“, devintajame – *patenkama į* sceną. „Šiapus“ nuo „anapus“ skiriančiomis ribomis dažniausiai tampa žemės ir pastatų paviršiai. Taip, viena vertus, atkartojamas sienos motyvas, kita vertus, riba aktualizuojama kaip žvilgsnio riba – kaip paviršiais apribotas akiratis. Kertant įvairius miesto paviršius, pereinama iš žiūrėjimo patirties į jos refleksijos sritį.

Pastatai, kurių paviršius fiksuoja *Berlynalijų* pasakotojo žvilgsnis, yra: Siono bažnyčia (*Zionskirche*), Naujoji Sinagoga⁴⁸, Reichstagas, teatras „Volksbühne“ (liet. „liaudies teatras“), Trečiojo Reicho oro pajėgų ministerija. Paminint šiuos pastatus, aktualizuojama su jais susijusi miesto istorija, ryškėja Antrojo pasaulinio bei Šaltojo karų problematika. Nacistinės Vokietijos metais Siono bažnyčia buvo svarbus režimo priešininkų susitikimo taškas. Pasibaigus karui bei įvykus Berlyno miesto padalijimui, bažnyčia atsidūrė Vokietijos Demokratinės Respublikos (VDR) pusėje. Nors ir pasikeitė valdžios režimas (Rytų Vokietijoje vyravo komunistinė ideologija), bažnyčia išliko valdančiajai galiai besipriešinančiųjų susitikimo vieta – jos rūsyje įsikūrė biblioteka, kuri spausdino brošiūras apie aplinkos apsaugą bei kritikavo Rytų Vokietijos valdžią dėl pažadų, kad bus kuriama gamtai ir žmogui draugiška darbo aplinka, nevykdymo. Taigi, Siono bažnyčią galima laikyti simboliškai pasipriešinimo galiai vieta. Naujoji Sinagoga, kurios vaizdas, kaip buvo minėta trisdešimt antroje išnašoje, aktualizuojamas per asociacijas su Siono bažnyčia, buvo vienas iš

⁴⁵ Rolandas Rastauskas, Remigijus Treigys, *Op. cit.*, p. 6.

⁴⁶ „Randas“ – dar vienas eufemizmas, dažnai vartojamas, kalbant apie Berlyno sieną. Beje, jis nėra atsitiktinis ir eufemizmu laikytinas tik dalinai: buvusios sienos vieta dabartiniame mieste yra pažymėta grindinyje įmūryta ir per miestą nusidriekiančia plytų juosta.

⁴⁷ Metro liniją galima sieti su Berlyno sienos kirtimu: pavyzdžiui, metro stotis Friedricho gatvėje miesto padalijimo laikais buvo trumpam patapusi vienu iš sienos kirtimo taškų.

⁴⁸ Nors Naujoji Sinagoga ir nėra tiesiogiai paminima, jos vaizdas „pasirodo“ per tam tikras asociacijas su Siono bažnyčia (evangelikų liuteronų bažnyčia). Vardas Sionas yra dažnai vartojamas kaip Jeruzalės sinonimas, taip pat juo žymima judaizmui (taip pat krikščionybei ir islamui) svarbiausia Šventyklos kalno vieta (Jeruzalėje). Siono vardo sąsajas su judėjų kultūra sustiprina esė fragmente aprašoma situacija (poetas Griuvėsis sėdi „Makom“ kavinėje ir klausosi kumpanosio Rytų Pražuvėlio istorijų): pavadinimas „Makom“ nurodo į vieną iš judėjiškų Dievo vardų, o istorijų pasakotojo įvardijimas kaip kumpanosio Rytų Pražuvėlio aktualizuoja klišinį žydo įvaizdį. Taigi, paminint Siono bažnyčią bei tam tikrus į judėjų kultūrą nurodančius žodžius / įvaizdžius ir siejant „kalbėjimo“ situaciją su Berlyno miesto erdve, neišvengiamai primenama apie Berlyne svarbiausius žydų maldos namus – Naująją Sinagogą.

nedaugelio žydų maldos namų, tik dalinai nusiaubtų, bet iki galo nesuniokotų per Krištolinę naktį⁴⁹. Sinagogoje bepradedančius įsisiautėti nacių tą naktį sudraudė į vietą laiku atvykęs rajono budintysis policininkas; jo veiksmas – kaip ir besidarbavusių Siono bažnyčios rūsyje veikla – gali būti siejamas su asmenine opozicija ir pasipriešinimu vyraujančioms tendencijoms. Reichstago bei teatro „Volksbühne“ istorijos taip pat atkartoja šį pasipriešinimo, galios ar normos nustatytų ribų peržengimo, motyvą. 1933-aisiais metais komunistinių pažiūrų darbininkas, protestuodamas prieš stiprėjančią nacių valdžią, sukėlė Reichstage gaisrą. Teatras „Volksbühne“ buvo įkurtas remti natūralistines pjeses, į kurias bilietai turėjo būti pardavinėjami už darbininkams prieinamą kainą, – buvo siekiama praplėsti įprastos teatro auditorijos gretas. Taigi, per poeto Griuvėsio „lankomų“ pastatų istoriją išryškėja ribos kirtimo kaip pasipriešinimo galiai / normai reikšmė.

Kitas minėtus pastatus vienijantis aspektas – tai, kad jie buvo beveik visiškai sugriauti per Antrąjį pasaulinį karą. Siono bažnyčia ir teatras „Volksbühne“ buvo pilnai atstatyti, o Naujosios Sinagogos ir Reichstago renovacijos pavyzdžiai veikia primena Kaizerio Wilhelmo atminimo bažnyčios atvejį ir byloja apie refleksyvios nostalgijos persmelktą istorinės atminties strategiją⁵⁰. Oranienburgo gatvėje buvo atstatytas tik Naujosios Sinagogos fasadas, tad, galima sakyti, Sinagoga tapo savotiška tuščiaavidure gatvės dekoracija; iš „tikrojo“ Reichstago taip pat liko tik išorinės sienos – senasis „vidus“ buvo „išimtas“ ir vietoj jo sukonstruotas naujas vidinis pastatas, kuriame posėdžiauja šiandieninės Vokietijos parlamentas, vadinamas Bundestagu⁵¹. Šeštame esė fragmente pasakotoja, „įstrigusį tarp monumentalaus Reichstago ir kartoninės dabartinio Bundestago ir Valstybės kanceliarijos architektūros, išrinka regėjimas“ (A. K. – kursyvas mano)⁵². Buvimas „tarp“ – tarp praeityje ir dabartyje pastatytų sienų – artikuliuojamas per refleksyvios atminties praktiką. Pastatai *Berlynalijų* mieste pasirodo kaip atminties teatro dekoracijos.

Kitos vietos, kurias fiksuoja pasakotojo žvilgsnis, taip pat yra vienaip ar kitaip susijusios su nykimu (surūdijęs vamzdis, padėvėtų drabužių konteineris, kapinės). Tokiu būdu, pirma, aktualizuojama laiko tėkmė; antra, griuvėsių atminties (atminties griuvėsių?) teatre reflektuojamas žydų tautos likimas (Holokaustas), kurį, kaip jau buvo minėta, *Berlynalijų* formos strategijos iškelia į Antrojo pasaulinio karo problematikos centrą. Berlyną padalinusi siena, kurios atminimą aktualizuoja ir su Holokaustu sieja pasakotojas, primena apie kitas sienas. Aštuntajame esė fragmente, galerijos salės darbuotoją pavadinant Miss Auschwitz, riba tarp žiūrovų ir meno kūrinio aktualizuojama kaip koncentracijos stovyklos riba. Taigi, riba tarp „šiapus“ ir „anapus“ tampa ne tik ribos tarp dabarties ir praeities, bet ir ribos tarp gyvenimo ir mirties metafora.

⁴⁹ „Krištolinė naktis“ – tai eufemizmas, vartojamas, kalbant apie lapkričio pogromus, vykusius 1938-ųjų metų naktį iš lapkričio 9-os dienos į 10-ąją, kurių metu daugelyje Vokietijos miestų buvo nusiaubtos žydų parduotuvės, namai, sinagogos; taip pat nemažai žmonių buvo areštuota, sumušta ir net nužudyta.

⁵⁰ Apie Kaizerio Wilhelmo atminimo bažnyčios renovacijos atvejį ir jo sąsajas su refleksyvia nostalgija žr. penktąjį šio skyriaus puslapį.

⁵¹ Dabartinėje vokiečių kalboje Reichstagu vadinamas pats pastatas, o Bundestagu – institucija.

⁵² Rolandas Rastauskas, Rastauskas Treigys, *Op. cit.*, p. 18.

„Žvilgsniu nužymėtoje teritorijoje“⁵³ ryškūs asmeninės patirties pėdsakai. Dauguma poeto Griuvėsio „aplankomų“ vietų yra arba beveik „ant ribos“ tarp buvusių Rytų ir Vakarų Berlynų (Potsdamo aikštė, Reichstogas), arba rytinėje Berlyno sienos pusėje (Kaštonų alėja, Šveto gatvė, Siono bažnyčios gatvė, Vaizenzė žydų kapinės, teatras „Volksbühne“, Trečiojo Reicho oro pajėgų ministerija)⁵⁴. Tokia topografija lokalizuoja pasakojimo subjektą rytinėje buvusios sienos pusėje bei sieja jo asmeninę patirtį su kolektyvine buvusių sovietinių šalių bloko patirtimi. Pastaroji artikuliuojama per sutinkamus ar atsimenamus „personažus“.

Kavinėje „Makom“ poetas Griuvėsis „sutinka kumpanosį Rytų Pražuvėlį, iš kurio burnos tarsi iš fokusininko cilindro ima lįsti viena už kitą beviltiškesnės meilės istorijos“⁵⁵, asmeninę patirtį susiejančios su Sovietų Sąjungos griūtimi, Jugoslavijos iširimu ir Balkanų karais⁵⁶:

Mūsų vedybos sutapo su didžiojo lūžio epocha, nacionalistų sąjūdžiais ir nomenklatūros virsmu buržuazija. O medaus mėnuo – su Balkanų karo pradžia Slovėnijoje.⁵⁷

Rytų Pražuvėlio istorijoje vaizduojami santykiai, kaip ir šalių sąjungos, netrunka iširti ir tai paskatina keliones į kitas šalis bei naujų santykių mezgimą – istorijos pasakotojas išvyksta į Dubrovníką, kur susipažįsta su kalbininke Barbara iš Miuncheno, o jo žmona atsiduria Krokuvoje su slovėnu Gregoru. Pastarąjį pasakotojas palygina su Kafkos novelės „Metamorfozė“ personažu Gregoru Zamza. Tiek per pasakojančio personažo vardą (Pražuvėlis), tiek per jo žmonos ir naujos draugės Barbaros figūras artikuliuojama dingimo tema: „[g]erą savaitę niekas nežinojo, kur ji“, „[v]ieną dieną išėjo pas masažistę ir... negrįžo“⁵⁸. Kalbininkės Barbaros „kelionė“ prasideda rusų audėjų mieste Ivanove, tęsiasi yrančios Jugoslavijos teritorijoje, Dubrovnike, ir baigiasi „miesčioniškame“ Miunchene (kur ji „ištekėjo už turčiaus ir pagimdė jam dvynukus“⁵⁹). Per personažės figūrą artikuliuojami platesni geopolitiniai pokyčiai – daugelyje šalių įvykę perėjimai iš komunistinių santvarkų į kapitalistines, – juos tarsi iliustruojant Jugoslavijos iširimo istorija. Taigi, šiame esė fragmente asmeninės patirties metamorfozės atspindi kitas, žemėlapyje vykstančias, metamorfozes – naujų valstybių sienų braižymą bei politinių santvarkų keitimąsi. Šių poslinkių fone svarbus tampa identiteto klausimas. Kalbininkės Barbaros dingimas tekste „pasirodo“ kaip dar viena, su identiteto nustatymu susijusi, metamorfozė – pradingusi „gyvenime“, ji „atsiranda“ kaip policijos pranešimas ir fotografija laikraštyje:

⁵³ Taip paskutiniame esė fragmente Rastauskas įvardija ir Treigio fotografijų erdvę.

⁵⁴ Išimtys yra: Kurfürstendam gatvė bei Tucholskio ir Oranienburgo gatvių sankryža.

⁵⁵ Rolandas Rastauskas, Remigijus Treigys, *Op. cit.*, p. 14.

⁵⁶ Šie karai – dar vadinami Jugoslavijos karais arba Trečiuoju Balkanų karu – vyko nuo 1991-ųjų iki 2001-ųjų metų.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 14.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 15.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 15.

Štai laikraštis su policijos pranešimu ir nuotrauka, – iš vidinės languoto švarko kišenės Kumpanosis išsitraukė nuzulintą iškarpa. Į mane žvelgė atviro veido strazdanota mergina, nufotografuota kažkokiam priemiesčio balkone. Banalioje laikraštinėje nuotraukoje *reikėjo atpažinti asmenį*, o ne grožį. (A. K. – kursyvas mano)⁶⁰

Istorinių metamorfozių metu, kintant sienoms bei politinės galios struktūroms, keičiasi ir istorinė atmintis, o identiteto klausimas tampa esmiškai susijęs su reprezentacijos problema. Kaip kad vabalu virstantis Kafkos personažas pamažu netenka ligtolinio – žmogiškojo – identiteto, taip geopolitinių metamorfozių metu prarandamos tam tikroms bendruomenėms ar paskiriems individams svarbios atminties vietos – ištisi patirties / identiteto klodai. „Gyvajai“ istorijai virstant istorijos reprezentacijomis – pavyzdžiui, pranešimais laikraštyje ar reportažinėmis nuotraukomis, – svarbus tampa reprezentacijos santykio su tikrove klausimas bei kritiškas (refleksyvus) atsakymas į jį: vienokia ar kitokia istorijos reprezentacija / interpretacija gali lemti tam tikros žmonių grupės identiteto išlikimą arba sunaikinimą.

Istorijos reprezentacijos, recepcijos (interpretacijos) ir identiteto problematika artikuluojama ir kitame, asmeninę ir kolektyvinę patirtį siejančiame, esė fragmente. Regėjimas, kuris šeštajame fragmente ištinka tarp praeities („monumentalaus Reichstago“) ir dabarties („kartoninės dabartinio Bundestago ir Valstybės kanceliarijos architektūros“) įstrigusį pasakotoją, aktualizuoja Klaipėdos miesto erdvę bei atminties teatro „scenoje“ „prikelia“ kadaise uostamiesčio ligoninės palatoje sutiktą karo veteraną. Rusų karininko atsiminimuose susiejamos karo ir meilės temos: „Nebeužtvenkiamas priešmirtinis prisiminimų srautas negailestingai susiaurėjęs ligi vienut vienos temos: meilės kare“⁶¹. Fragmentą sudaro dvi karininko papasakotos istorijos. Abiejų istorijų veiksmas vyksta po Antrojo pasaulinio karo. Pirmojoje rusų komendantas „užkariauja“ jaunutės kilmingos vokietės širdį ir tai priveda merginos tėvą prie savižudybės; antrojoje – vokietė sugundo rusų karo reporterį, paskiria jam pasimatymą, tačiau pati į jį neateina, o pasimatymui paskirtoje vietoje rusas teišvysta subombarduotus barono von Kruppo fabrikus. Paminint Kruppų šeimą⁶² ir jų fabrikų bombardavimą, primenama, kad Antrojo pasaulinio karo metu jie rėmė Hitlerio valdžią bei naudojo priverstinę darbo jėgą. Ruso pasakojamose istorijose, viena vertus, rodoma Raudonosios armijos karininko savęs matymo kaip išvaduotojo ir geidžiamo vyro perspektyva:

Rusai, žinoma, geresni vyrai už vokiečius. [...] Todėl vokietės be ilgų kalbų „pasirašydavusios“ vaduotojams.⁶³

Kita vertus, antroji istorija demaskuoja tokias karininko identifikacijas kaip netinkamas, neatitinkančias realybės: vietoj gundančios moters randami griuvėsiai („dvokianti stipena“) įkūnija / atspindi tikrąjį „meilės

⁶⁰ Rolandas Rastauskas, Remigijus Treigys, *Op. cit.*, p. 15.

⁶¹ *Ibid.*, p. 18.

⁶² Kruppų šeima – žymi vokiečių dinastija.

⁶³ *Ibid.*, p. 18.

kare“ veidą – aktualizuoja prievartos / išprievartavimo temą. Karininko identifikavimosi su vaduotoju ir geidžiamu vyru vulgarumas, taip pat ryškinamas per ironiškus istorijas atsimenančio ir perpasakojančio *Berlynalijų* pasakojimo subjekto komentarus, tekste išskiriamus skliausteliais:

„Todėl vokiečių be ilgų kalbų „pasirašydavusios“ vaduotojams. Ant grindų (parketo?), ant stalų (šalia veidrodžio? šeimos sidabras?? o gal tardant??), ant šieno (šalia rusui nematyti gyvuliai?). Štai jaunas inteligentiškas (jūs tikite?) karininkas. Pavadiname jį Komendantu (ne Komandoru – nesišaiptyk!).“⁶⁴

Komentuodamas rusų istorijas, (per)pasakotojas įterpia ir asmeninės patirties erdvės ženklą – per žymaus lietuvių politikos pavardę steigiamą paralelę tarp istorijoje minimos Vokietijos vietovės ir Lietuvos: „Štai didžiūnų pilis kur nors Lands... knechtijoje (-bergijoje?)“⁶⁵. Tokiu būdu nurodoma į Lietuvos okupacijos istoriją. Antrojo pasaulinio karo metu, slenkant fronto linijai, Lietuva patyrė tiek nacistinės Vokietijos, tiek Sovietų Sąjungos okupacijas. Abejais atvejais okupantai skelbėsi esą išvaduotojai ir gynėjai nuo priešiškoje pusėje kariaujančiųjų priespaudos.

Taigi, šeštame esė fragmente, perpasakojant kadaise rusų karininko „su skrepliais išspjautas istorijas“⁶⁶, visų pirma, aktualizuojamos prievartos kaip okupacijos, priverstinio darbo bei lytinio prievartavimo reikšmės, ne tiek siejant jas su kuria nors viena iš kariaujančiųjų pusių⁶⁷, kiek su karu apskritai; antra, pateikiamos dvi prieštaringos veikimo kare interpretacijos (nors karininkas pasakoja apie save kaip apie išvaduotoją ir geidžiamą vyrą, tam tikros teksto strategijos atskleidžia jį esant okupantą ir prievartautoją), probleminančios reprezentacijos santykį su tikrove; trečia, pasitelkiant skyrybos ženklus (skliaustelius), eksplicitiškai rodomas istorijas medijuojančiojo vaidmuo – asmeninė patirtis (atmintis) aktualizuojama kaip reprezentacijos ir tikrovės sąlyčio „vieta“.

Buvimas „tarp“ „suskilusiame“ mieste artikuliuojamas, eksplikuoja tam tikrus teatrinės realybės mechanizmus. Antrame esė fragmente pasakotojas „juodžemio Kristuje atpažįsta performerį Beną Šarką“: „Apvainikuotas nuo sienos nuplėštais vijokliais erškėčių vaidmeny, Išganytojas sykiu buvo panašus į rūsų Grūnewaldo tapinių nukryžiuotą ir... Klaipėdos performerį Beną Šarką“⁶⁸. Lyginant iš molio nulipdytą Kristų su Klaipėdos performeriu bei Matthiaso Grūnewaldo paveikslų personažu, rodomas realybės kaip „realybės-įvaizdžio“⁶⁹ atpažinimo momentas. Pamatydamas vienu metu ir Kristų, ir performerį Beną Šarką, t. y. Beną Šarką Kristaus vaidmeny, pasakotojas pamato teatre vykstančios metaforiškos metamorfozės

⁶⁴ Rolandas Rastauskas, Remigijus Treigys, *Op. cit.*, p. 18.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 18.

⁶⁶ „Senis kosti. Skrepliuoja. Girgžda. Su skrepliais išspjauna ir naują istoriją.“ (*ibid.*, p. 18.)

⁶⁷ Kaip ketvirtame fragmente, kalbėdamas apie Balkanų karą, pareiškia pasakotojas, „žiaurumas neturi tautybės“.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 10.

⁶⁹ „Realybė-įvaizdžiu“ Ortega y Gasset vadina tokią realybę, kuri sugeba vietoj savęs parodyti kitą realybę. Tokia „realybė-įvaizdis“, pavyzdžiui, yra paveikslas, teatras ir pan. José Ortega y Gasset, *Mūsų laikų tema ir kitos esė*, Vilnius: Vaga, 1999, p. 398.

mechanizmą, kuomet kas nors prezentuojasi, reprezentuodamas kažką kitą. Metamorfozės „pamatyme“ esmišką vaidmenį atlieka intertekstualumas: per iš juodžemio nulipdyto Kristaus sąsają su performeriu Benu Šarka nurodoma į pastarojo kūrinį „Žuvė“. Ši skulptūra – „Nukryžiuotasis, suręstas iš negyvų žuvų ant medinio kryžiaus“⁷⁰ – buvo eksponuojama uostamiestyje per 2004-ųjų metų Jūros šventę. Meno kūrinys sukėlė daug diskusijų ir papiktino kai kuriuos Katalikų bažnyčios atstovus. Autorius bandė įgyvendinti idėją miesto centre, tačiau katalikai slapta skulptūrą demontavo ir menininkui teko pasiieškoti nuošalesnės vietos⁷¹. „Juodžemio Kristaus“ užkasimo atveju Berlynalijų pasakotojas (įsi)vaizduoja taip pat slaptą su bažnytinėmis vertybėmis susijusio meno kūrinio „demontavimą“: „Girdžiu pastoriaus tenoriuką skambutyje tranšėjininkų vyresnybei: „Vyrai, tik susimildami, kai užkasinėsit, pasistenkit diskretiškiau, gal taip sutemus, ką?!“⁷². Mezgant dialogą su kūriniumi „Žuvė“, viena vertus, aktualizuojama mirties tema; kita vertus, Berlyno mieste vėlgi sušmėžuoja Klaipėdos miesto erdvė. Atpažįstant miestą kaip teatrinę realybę, svarbų vaidmenį atlieka asmeninė patirtis / atmintis.

Per performerio Šarkos – ritualinio teatro kūrėjo – figūrą tarp smui tarp realybės ir vaizduotės suteikiama savotiškai sakrali aura, miesto erdvėje pasireiškianti stebuklo įvykimu:

Būta ir mažo stebuklo. Man išvažiuojant viešnamio langas jau be SEXY GIRLS (manau – tik trumpam) buvo virtęs dėlionių krautuvėlės vitrina. Jų dėžės su kainomis dabar viliojo preciziškų žaidimų mėgėjus. Kristaus veidą, be abejo, irgi buvo galima sudėlioti. Kaip ir Bruklino tiltą su dar gyvais „Dvynukais“ už jo – „tik“ iš 3 000 gabalėlių. Klįjai jiems tvirtinti irgi stingo dėžėse.⁷³

Realybės kaip „realybės-įvaizdžio“ atpažinimui suteikiama ritualinio veiksmo bruožų. Praeitį ir dabartį, sapną (vaizduotę) ir kasdienybę, savą ir svetimą patirtį jungianti refleksyvi nostalgija išryškėja kaip ritualas, kurio metu miestas virsta dėlione, t. y. žaidimu: miesto erdvėje „numiręs“ „juodžemio Kristus“⁷⁴ „prikeliamas“ kaip Kristaus veido dėlionė.

Berlynalijose konstruojamo miesto erdvėje išryškėjanti riba tarp „šiapus“ ir „anapus“ dažnai tampa ribos tarp dabarties ir praeities ar – tarp gyvenimo ir mirties metafora, o atminties veiksmas atlieka „prikėlimo“ / „išganymo“ funkciją. Atmintis aktualizuojama per miesto reprezentacijų refleksiją. Kaip jau buvo minėta, *Berlynalijose* „rodoma“ kelionė ne tik per asmeninės ir kolektyvinės istorijos vietas, bet ir „kelionė“ medijomis. Ši kelionė, pradedama Capa'os fotografijoje „Pokario Berlynas“, baigiasi Treigio

⁷⁰ Tomas Kavaliauskas, „Re: „Žuvė“, *Šiaurės Atėnai*, 712 (2004), prieiga internetu: http://www.culture.lt/satenai/?leid_id=712&kas=spaudai&st_id=2828 [žiūrėta 2017-04-28]

⁷¹ *Ibid.*

⁷² Rolandas Rastauskas, Remigijus Treigys, *Op. cit.*, p. 11.

⁷³ *Ibid.*, p. 11.

⁷⁴ Užkasta tranšėja palyginama su kapu: „Netrukus tranšėja buvo sutvarkyta, žemė sugrįžo į žemę, tačiau didoka juodžemio krūva dar ilgai gulėjo ant šaligatvio. Tarsi kažkas būtų neseniai palaidotas“. *Ibid.*, p. 10.

fotografijose – „Berlyne, kurio jau nėra“⁷⁵. „Pakeliui“ ryškinamas miesto ir jo reprezentacijų (medijų) materialumas. Antrajame esė fragmente miestas pasirodo kaip dëlionė, kurią galima sulipdyti klėjais. Trečiajame – miestas regimas kaip filmas: „Tada it nebyliojo kino komikadzė (filmas galėtų vadintis *Second hand ieško trečio/s*) išbandė visas kombinacijas“⁷⁶. Penktajame – kaip pasaka: „Taip iš Joschkos „Matryoshkos“ Fischerio laiptinės mes papuolėme tiesiai į dr. Anderseno pasaką „Apie urologiją“⁷⁷. Žanrinio apibrėžimo suteikimas miesto erdvei nurodo į šios erdvės medialumą (materialumą). Šeštajame fragmente pasakotoją ištinkantis regėjimas yra vaizduojamas diafilmo kadrais, prie kurių pasiūlomas ir garso takelis:

Čia tiktų vokiška lūpinė armonikėlė. Arba kas nors iš Kurto Weilio. Na, kad ir ta, pamenat, na, ta... tata.. tatata... Arba dar geriau – „Rusai“ iš *The Tiger Lillies* „The Brothel To The Cemetery“!⁷⁸

Septintajame – kaip jau buvo minėta ankstesnėje šio fragmento analizėje⁷⁹, miestas pasirodo kaip ypatingas užrašytų (pavardės ant antkapių, į kapines vedančių gatvių pavadinimai) ir įrašytų (filmuojami antkapiai, Urbono fotografijos, Beethoveno sonatų fortepijonui įrašas, Visconti Ludwigo II video versija) žodžių, muzikos bei vaizdų darinys. Šis fragmentas, beje, apibendrina esėjisto prieigą prie Berlyno miesto problematikos⁸⁰. Taigi, keliavimas per miestą atsiskleidžia kaip miesto reprezentacijos / recepcijos materialumo (medijos medžiagiškumo) refleksija. Kaip *Berlynalijų* sumanymą komentuojančiame metatekste „Foto-grafinis dangus virš Berlyno“ teigia Rastauskas, „[d]idmiesčiai yra tarsi veidrodžių žibėjimas [–] visam laikui apgyvendinti tų, kurie kada nors į juos žiūrėjo arba apie juos rašė“⁸¹. Šiame vaizduotės veidrodyje atsispindi miesto „veido“ („kūno“) paviršius – jo oda. „Keliaujant“ medijomis, žodžiais „nudiriama“ ir vietoj paties miesto „rodoma“ miesto oda. Tą patį, pasakotojo nuomone, daro ir po miestą klaidžiojantis fotografas:

Fotografuodamas nesubombarduotų ir ilgai muziejais tapusių rūmų sienas bei kolonadas, tu tarsi rodei mums sudžiūvusius faraonų kūno lopinėlius. *Miesto odą vietoj paties miesto.* (A. K. – kursyvas mano)⁸²

Tačiau, kol fotografas rodo vizualioje miesto plotmėje regimus ir apčiuopiamus (nesubombarduotus) pastatus, jo pėdomis sekantis poetas Griuvėsis ryškina iš pradžių nematomą, bet per refleksyvios nostalgijos

⁷⁵ Rolandas Rastauskas, Remigijus Treigys, *Op. cit.*, p. 35.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 12.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 16.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 21.

⁷⁹ Žr. antrąjį šio skyriaus puslapį.

⁸⁰ Kaip jau buvo minėta, septintojo fragmento vertimas yra antroji esė anglų kalba „Foto-grafinis dangus virš Berlyno“ dalis, kurioje apibendrinta esėjisto prieiga prie Berlyno miesto.

⁸¹ „Big cities are like the silvering of mirrors, inhabited permanently by all who have at one time or another gazed at or written about them.” *Ibid.*, p. 45.

⁸² *Ibid.*, p. 35.

ritualus „pasirodančią“, sugriautąją miesto pusę. Taip, viena vertus, konstruojamas diskursyvinis – ne tik erdvėje, bet ir laike nusidriekęs – miestas; kita vertus, aktualizuojama miesto dabartyje (pastatų „šerdyse“) „slypinti“ ir jo recepcijai esmiška miesto vartimo griuvėsiu galimybė.

Taigi, miesto problematika, visų pirma, yra susijusi su miesto patirties daugiasluoksniškumu. Heterogeniškoje miesto erdvėje persidengia įvairios laikinės dimensijos, nes miesto vietos nėra tik architektūrinės metaforos – jos veikia ir kaip atsiminimų kontekstai. Buvimo mieste refleksija suponuoja ne tik fizinių vietų tyrimą, bet ir (ypač) – miesto gyventojų vaizduotės archeologiją. Tokiu būdu atveriami virtualios (potencialios) miesto realybės klodai – sapniškas realybės matmuo. Šiame daugiasluoksnės patirties labirinte savotišku, sapną ir tikrovę susiuvančiu, Ariadnės siūlu tampa atmintis. Praktikuodamas atminties meną – išardydamas ir iš naujo persiūdama savos ir svetimos patirties siūles, – miesto klajūnas dygsniuota linija nužymi savo kelionės trajektoriją – pateikia savitą miesto topografiją. Klaidžiojimas kasdienybės labirinte, visų pirma, pasirodo kaip labirintiškas klaidžiojimas, erdvėje nubraižantis architektūrinį atminties žemėlapi.

2.2. Dabarties archeologija, arba Griuvėsių statybos

Berlynalijoje braižomame atminties žemėlapyje nužymint tam tikrą istorijos įvykių kontūrus, istorija aktualizuojama kaip atminties forma. Tokia istorijos samprata sietina su nekonvencinės istoriografijos žanru, kurio įvairialypiams eksperimentams būdingas „supratimas, kad istorija yra ne įvykių virtinė, o niekada nesiliaujančios savistabos procesas, kurio metu vieni dalykai yra prisimenami, o kiti – užmirštami“⁸³. Interpretuoti Rastausko kūrybą kaip nekonvencinę istoriografiją siūlo ir istorikas Aurimas Švedas:

[...] savo tekstuose R. Rastauskas ne tik meistriškai išryškina, aprašo bei interpretuoja detales, bet ir tuo pat metu kuria jungtis tarp atskirų realybės fragmentų bei juos apglėbiančių reiškinų ir pastaruosius įrėminančių laiko ir erdvės konsteliacijų. Tokiu būdu pasakojimai apie vieno žmogaus asmenines egzistencines patirtis virsta elegantiškais kultūros ir visuomenės tyrimo eskizais, kuriuos galima interpretuoti kaip nekonvencinės istoriografijos, suvešėjusios XXI amžiuje, žanro pavyzdį.⁸⁴

Nors žanras suklestėjo visai neseniai, jo ištakų galima aptikti jau XX amžiaus pradžioje – pavyzdžiui, Walterio Benjamino darbuose. Žydų kilmės vokiečių filosofas esė „Berlyno kronika“ „archeologinį kasinėjimą lygina su atminties procesais“⁸⁵. Istorijos kaip atminties formos samprata aktualizuojama ir

⁸³ Aurimas Švedas, „Vieno žmogaus atminties teatras“, *Šiaurės Atėnai*, (2016), prieiga internetu: <http://www.satėnai.lt/2016/03/25/vieno-zmogaus-atminties-teatras/>

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ “[...] compares archeological digging to the operations of memory [...]” Svetlana Boym, *Common places: mythologies of everyday life in Russia*, Cambridge: Harvard University Press, 1995, p. 10.

vienoje iš svarbiausių (nors ir nebaigtoje) Benjaminio studijų – *Arkadų projekte*⁸⁶. Skyriuje „Apie pažinimo teoriją. Progreso teorija“ Benjaminas pabrėžia savotišką atminties gyvumą, atveriantį sustabarėjusį mokslą kūrybingam santykiui:

[...] istorija nėra tiesiog mokslas, bet ir (ypač) [–] atminties forma (*Eingedenken*). Tai, ką mokslas „apibrėžė“, atmintis gali modifikuoti.⁸⁷

Vienas iš *Berlynalijų* pradžioje pateiktų epigrafų nurodo būtent į šį *Arkadų projekto* skyrių; šis epigrafas – tai vokiškai „ištartų“ Benjaminio žodžių vertimo į anglų kalbą citata: „The ‘purity’ of the gaze is not just difficult but impossible to obtain“⁸⁸ („[ž]vilgsnio ‘grynumo’ ne tik, kad sunku, bet ir neįmanoma pasiekti“). Epigrafu tapęs Benjaminio sakiny *Arkadų projekte* yra pateiktas kaip Franzo Grillparzerio citatos komentaras. Šioje citatoje Grillparzeris „kalba“ apie istorinio žvilgsnio (ne)grynumą (subjektyvumą):

Įžvelgti ateitį yra sunku, tačiau žvelgti *grynai* į praeitį [–] vis tik dar sunkiau. Sakydamas *grynai*, turiu omenyje [–] neįtraukiant į šį retrospektyvų žvilgtelėjimą nieko, kas nuo to laiko įvyko.⁸⁹

Grillparzeris suformuluoja, o Benjaminas savo komentare kategoriškai patvirtina mintį apie savotišką, laiko tėkmės prisotintą, dabarties sodrumą. Į praeitį nukreiptą žvilgsnį esmiškai veikia sukaupta žiūrėjimo patirtis – dabartyje tarpstanti atmintis. „Kalbant“ apie praeitį, „atminties vėduoklė“⁹⁰ išsiskleidžia kaip kūrybinga ir esmiškai dabartiška vaizduotės žaismė, kuri „atskleidžia naujus užmaršties sluoksnius, bet niekada nepasiekia [atminties?] ištakų“⁹¹. Apie *Berlynalijose* steigiamą kūrybingą santykį su istorija byloja ir ankstesniame šio darbo skyriuje⁹² išryškinti refleksyvos nostalgijos ritualai: „netobulame atsiminimo procese“⁹³ tarpstanti nostalgia aktualizuoja praeitį kaip praradimą (užmiršimą), istoriko darbą susiedama ne tiek su tikrovės, kiek su vaizduotės sfera.

⁸⁶ Ši, modernybę tyrinėjanti ir ypatingą dėmesį dengtoms Paryžiaus galerijoms (*Passages couverts de Paris*) teikianti, studija (*Das Passagen-werk*) buvo parašyta vokiečių kalba ir išleista tik po Benjaminio mirties. Šiame darbe naudotasi jos vertimu į anglų kalbą: Walter Benjamin, *The Arcades Project*, Cambridge and London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999.

⁸⁷ “[...] history is not simply a science but also and not least a form of remembrance <*Eingedenken*>. What science has “determined”, remembrance can modify.” Walter Benjamin, *The Arcades Project*, Cambridge and London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999, p. 471.

⁸⁸ *Ibid.*, p.470.

⁸⁹ “To read into the future is difficult, but to see *purely* into the past is more difficult still. I say *purely*, that is, without involving in this retrospective glance anything that has taken place in the meantime.” *Ibid.*, p. 471.

⁹⁰ Benjaminio įvaizdis.

⁹¹ “[...] uncovers new layers of forgetting but never reaches the origin.” Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia*, New York: Basic Books, 2001, p. 52.

⁹² Žr. „Klaidžiojimas kasdienybės labirinte, arba Refleksyvos nostalgijos ritualai“.

⁹³ *Ibid.*, p. 70.

Berlynalijų pradžioje pateikiami du epigrafai. Pirmasis, kaip jau buvo minėta, steigia intertekstinį ryšį su *Arkadų projektu* bei pabrėžia dabarties (dabartyje tarpstančios atminties) vaidmenį praeities suvokime; antrasis – cituoja fotomenininko, vieno iš *Berlynalijų* autorių Treigio žodžius:

Man įdomi nežinia iš kur sklindanti šviesa, slenkanti fotografuojamo objekto paviršiumi, kartais naikinanti pačią formą. *Įbrėžimai, taškai, brūkšniai, tonavimas* – tai tarsi fotografijos įgarsinimas, suteikiantis vaizdui papildomos informacijos. Fotografijose niekada neįvardiju konkrečios vietos... (A. K. – kursyvas mano)⁹⁴

Treigio mintį apie diskursyvinius fotografijos ypatumus kaip jos „įgarsinimo“ priemonę galima interpretuoti kaip nuorodą į išraiškos priemonių vaidmenį reikšmės formavimo (konceptualizavimo) procese. Benjamino ir Treigio citatos komentuoja ir papildo viena kitą bei kuria intertekstinį ryšį tarp dviejų miestų – Paryžiaus ir Berlyno. Dviejų intertekstų sąranga pratęsia *Berlynalijų* dialogą su *Arkadų projektu*: pirma, vienas kitą komentuojantys ir papildantys epigrafai aktualizuoja Benjamino studijos – sukonstruotos iš citatų ir jų komentarų – formos strategiją⁹⁵; antra, epigrafai yra pateikti dvejomis kalbomis⁹⁶ ir tai galima laikyti nuoroda į *Arkadų projekto* dvikalbiškumą⁹⁷; trečia, intertekstinis ryšys tarp Paryžiaus ir Berlyno aktualizuoja veidrodinį ryšį tarp *Berlynalijų* ir *Arkadų projekto*: per intertekstinę nuorodą į Benjamino veikalą *Berlynalijų* fone pasirodo Paryžius, o Berlyną pats Benjaminas laikė esminiu visų savo darbų (tad, ir *Arkadų projekto*) fonu⁹⁸.

Arkadų projekto skyrius, su kuriuo per epigrafą intertekstinį ryšį mezga *Berlynalijos*, svarsto pažinimo prigimtį ir principus, artikuliuoja istorijos „receptijos / reprezentacijos“ problematiką bei tokiais būdais komentuoja pačios studijos (*Arkadų projektas*) pobūdį. Aktualizuodamas istoriją kaip atminties formą, Benjaminas ryškina negatyvų progreso idėjos aspektą – užmarštį. Istorinės atminties „praradimas“ siejamas su mitologijai ir sapno erdvei būdingu neįsisąmonintu žinojimu, o atmintį sugrąžinti privalantis istoriko darbas – su pabudimo konsteliacijos (*the constellation of awakening*) suradimu: „mitologija“ turi būti „išstipinta“ istorijoje⁹⁹. Įsisąmoninant praeitį, esmingą vaidmenį atlieka dialektiškas praeities santykis su dabartimi:

⁹⁴ Rolandas Rastauskas, Remigijus Treigys, *Op. cit.*, p. 5.

⁹⁵ Angliško *Arkadų projekto* vertimo įvade vertėjai Howardas Eilandas ir Kevinas McLaughlinas spėja, kad „[t]ai, ką, atrodo, Benjaminas sumanė buvo dialektinis santykis – formalus ir teminis citatų bei komentarų lydinys“ („[w]hat Benjamin seems to have conceived was a dialectical relation – a formal and thematic interfusion of citation and commentary“). Eiland, McLaughlin, „Translators’ Foreword“, in: Walter Benjamin, *Op. cit.*, p. ix.

⁹⁶ Benjamino citata yra pateikta anglų kalba, o Treigio – lietuvių.

⁹⁷ Nors *Arkadų projekto* vertime į anglų kalbą dvikalbiškumo beveik nelikę (originalo kalba pateikti tik Benjamino cituojamų šaltinių pavadinimai), vokiškame leidime bei rankraštyje, pagal kurį jis paruoštas, tai – itin ryškus bruožas: citatos juose yra pateiktos originalo – prancūzų – kalba, o komentarai – vokiečių.

⁹⁸ Graeme Gilloch, *Myth and Metropolis: Walter Benjamin and the City*, Cambridge: Polity Press, 1996, p. 1.

⁹⁹ Walter Benjamin, *Op. cit.*, p. 458.

Ne tai, kad praeitis nušviečia dabartį ar dabartis [–] praeitį; greičiau, vaizdas yra toks, kuriame tai, kas buvo, akimirksniu pasirodo kartu su dabartimi, kad sudarytų konsteliaciją. Kitaip tariant, *vaizdas yra sustingęs dialektikos dėsnis*. Nepaisant to, kad dabarties santykis su praeitimi yra grynai laikiškas, nepertraukiamas, santykis to-kas-buvo su dabartimi yra dialektiškas: tai yra ne judėjimas, o staiga pasirodantis vaizdas. (A. K. – kursyvas mano)¹⁰⁰

Šioje citatoje artikuliuojama viena svarbiausių sąvokų Benjaminio kūryboje – dialektinio įvaizdžio. Dabartyje atpažįstant praeitį („pabundant“ / atsimenant), dialektinis įvaizdis pasirodo kaip „sapno sąmonės (tezė) ir būdraujančios sąmonės (antitezė) sintezė“¹⁰¹. Dialektinio įvaizdžio refleksija suponuoja istoriko darbo kaip savotiškos sapnų interpretacijos traktavimą¹⁰².

Berlynalijų projekto sumanymą komentuojančioje esė „Foto-grafinis dangus virš Berlyno“ Rastauskas pabrėžia Treigio fotografijų erdvės sapniškumą: „[...] tarsi vieniši pastatai, tiltų papilvės, arkų akiduobės ir [b]eketiški krūmai būtų atsiradę iš sapno“¹⁰³. Esėjistui, turinčiam „aprašinėti vietas, nufotografuotas fotografo T.“¹⁰⁴, nelieka nieko kito, kaip tik imtis sapnų interpretacijos. Fotoesė *Berlynalijos* mezgamas dialogas tarp vaizdo ir žodžio aktualizuoja dialektiniam įvaizdžiui esmišką sapno ir tikrovės sintezę bei skatina manyti, kad *Berlynalijos* perima *Arkadų projekto* skyriuje „Apie pažinimo teoriją. Progreso teorija“ artikuliuojamą teoretinį istorijos recepcijos modelį.

Pabudimo konsteliacijos (dialektinio įvaizdžio) paieškoms *Arkadų projekte* Benjaminas pasitelkia literatūrinio montažo metodą:

Šio projekto metodas [–] literatūrinis montažas. Man nereikia nieko *sakyti*. Tikrai rodyti. Aš nepasisavinsiu jokių vertybių, jokių išradingų formuluočių. Tikrai skutus, [tik] atliekas[,] – jų aš neaprašinėsiu, bet leisiu patiems atsiskleisti vieninteliu įmanomu būdu – juos panaudodamas.¹⁰⁵

Derindamas milžinišką kiekį citatų, surinktų iš įvairiausių šaltinių apie XIX amžių, jis siekia „sumontuoti stambias konstrukcijas iš mažiausių ir tiksliausiai atpjautų detalių“¹⁰⁶. Šiame siekyje aktualizuojama kita, Benjaminio kūryboje itin svarbi, sąvoka – monados. Šią, iš Leibnizo filosofijos kilusią ir su panteistine

¹⁰⁰ “It’s not that what is past casts its light on what is present, or what is present its light on what is past; rather, image is that wherein what has been come together in a flash with the now to form a constellation. In other words, image is dialectics at a standstill. For while the relation of the present to the past is a purely temporal, continuous one, the relation of what-has-been to the now is dialectical: is not progression but image, suddenly emergent.” Walter Benjamin, *Op. cit.*, p. 462.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 463.

¹⁰² *Ibid.*, p. 464.

¹⁰³ “[...] as if lonely buildings, the underbellies of bridges, the eye sockets of arches, and the Beckettesque shrubs had emerged out of a dream.” Rolandas Rastauskas, Remigijus Treigys, *Op. cit.*, p. 45.

¹⁰⁴ “[...] writing up the places photographer T. had shot [...]” *Ibid.*, p. 45.

¹⁰⁵ “Method of this project: literary montage. I needn’t *say* anything. Merely show. I shall purloin no valuables, appropriate no ingenious formulations. But the rags, the refuse – these I will not inventory but allow, in the only way possible, to come into their own: by making use of them.” Walter Benjamin, *Op. cit.*, p. 460.

¹⁰⁶ “[...] to assemble large-scale constructions out of the smallest and most precisely cut components.” *Ibid.*, p. 461.

pasaulio samprata susijusią¹⁰⁷, sąvoką Benjaminas pritaiko istorijos vyksmui: „[...] visuotinum (socialinės visumos) pėdsakai yra įžiūrimi detalėje (kasdienišku ir nereikšmingu)“¹⁰⁸. Monados idėja suponuoja, kad kiekvienoje – net ir pačioje mažiausioje – detalėje slypi (išsikristalizavusi) visumos esmė; tad, momento analizė gali atskleisti viso įvykio prasmę. Vadovaudamasis monadiškumo principu, Benjaminas komentaro struktūroje išvelgia istorijos konstrukcijos principus.¹⁰⁹

Arkadų projektas – tai diskursyviškai architektūrinė konstrukcija, nuo kurios atsiveria kultūrinės-istorinės dialektikos panorama. Pāčios Paryžiaus – pasak Benjaminino, XIX amžiaus sostinės¹¹⁰ – arkados (*Passages couverts de Paris*) analizei pasirenkamos kaip monada, kurioje slypi išgrynintas tiesos apie XIX amžių krislas. Veikale apie nostalgiją Boym priskiria Benjaminino metodą prie refleksyvos nostalgijos praktikų¹¹¹ bei ryškina pozityvų jo darbo pobūdį:

Benjaminas tikėjosi „įžiebtį praeityje vilties kibirkštį“, iš tuščio užmaršties kontinuumo iš naujo išplėsti istorinę tradiciją. Konsteliacijos yra atvejis, kuomet praeitis „aktualizuojasi“ dabartyje ir akimirksniu tampa „atpažinimu dabartyje“. Jos sukelia revoliucinius susidūrimus arba profaniškus nušvitimus.¹¹²

Boym Benjaminino metodą pavadina dabarties archeologija, nes „dabartis ir jos potencialios galimybės yra tai, kam jis [Benjaminas] yra labiausiai nostalgiskas“¹¹³.

Berlynalijų epigrafai, steigdami ryšį su *Arkadų projektu*, aktualizuoja potencialias šio neužbaigto veikalo išpildymo galimybes. Išleistą *Arkadų projekto* variantą yra įprasta laikyti monumentaliu fragmentu, griuvėsiu, neįtikėtinai didelės ir labirintiškos architektūros (sapniško miesto) planu¹¹⁴. Spėjama, kad Benjaminas šiuos fragmentiškus užrašus ketino panaudoti ne tik paties *Arkadų projekto* sumanymo išpildymui, bet ir kito savo darbo – veikalo apie Baudelaire'ą¹¹⁵ – idėjos įgyvendinimui¹¹⁶. Pastarasis veikalas turėjo vadintis *Charles 'as Baudelaire 'as: lyrinis poetas įsisiautėjusio kapitalizmo eroje (Charles Baudelaire:*

¹⁰⁷ „Pagal tokį požiūrį, Dievas (begalybė, visybė) dalyvauja kiekvienoje paskiroje savo kūrinio dalyje (baigtinume, konkretume). Vadinasi, visuma slypi kiekviename [visumos] fragmente.“ (“According to such a view, God (the infinite, the totality) is present within every single element (the finite, the particular) of his creation. The whole thus resides within each of its fragments.”) Graeme Gilloch, *Op. cit.*, p. 186, išn. 11.

¹⁰⁸ “[...] traces of the general (the social totality) are discernible within the particular (the mundane and trivial).” *Ibid.*, p. 186, išn. 11.

¹⁰⁹ Walter Benjamin, *Op. cit.*, p. 461.

¹¹⁰ Žr. Benjaminino esė „Paryžius – XIX amžiaus sostinė“. Dvi šios esė versijos, beje, yra įtrauktos į veikalą *Arkadų projektas* kaip jo *exposés*.

¹¹¹ Kiti du svarbūs modernios refleksyvos nostalgijos pavyzdžiai, pasak Boym, yra Baudelaire'o „meilė iš paskutinio žvilgsnio“ ir Nietzsche'ės „amžinas sugrįžimas“. Svetlana Boym, *Op. cit.*, p. 46.

¹¹² “Benjamin wished to “fan a spark of hope in the past,” to wrest a historical tradition anew from an empty continuum of forgetting. Constellations are the instance when the past “actualizes” in the present and assumes the “now of recognizability” in a flash. They result in revolutionary collisions or profane illuminations.” *Ibid.*, p. 52.

¹¹³ “[...] it is the present and its potentialities for which he is most nostalgic.” *Ibid.*, p. 52.

¹¹⁴ Eiland, McLaughlin, „Translators' Foreword“, in: Walter Benjamin, *Op. cit.*, p. x-xi.

¹¹⁵ Prie šio veikalo, kuris, beje, taip pat nebuvo užbaigtas, Benjaminas dirbo nuo 1937-ųjų iki 1939-ųjų metų.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. x.

A Lyric Poet in the Era of High Capitalism) ir jį turėjo sudaryti trys dalys: „Baudelaire’as kaip alegoristas“ („Baudelaire as Allegorist“), „Antrosios imperijos Paryžius Baudelaire’o kūryboje“ („Paris of the Second Empire in Baudelaire“) ir „Prekė kaip poetinis objektas“ („The Commodity as Poetic Object“)¹¹⁷. Pirmasis *Berlynalijų* fragmentas, derinamas su fotografijomis „Miestas“ ir „Vartai“ bei pristatantis savotišką motyvų „panoramą“, aktualizuoja šį, su prancūzų poetu susijusį, Benjaminio projektą. Pristatydamas Capa’os fotografiją¹¹⁸, *Berlynalijų* pasakotojas pamini joje regimą Kurfiurstendamo gatvę, nuo kurios ir jis pats pradeda savo kelionę po Berlyno miestą (pasakojimo dabartyje veikiantis poetas Griuvėsis lokalizuoja save „kažkur visai čia pat, per keliasdešimt žingsnių nuo minimos nuotraukos“¹¹⁹). Berlyno Kurfiurstendamo gatvėje 1922-aisiais metais Benjaminas, siekdamas viešinti knygos apie Baudelaire’ą sumanymą, dalyvavo prancūzų poetui skirtame vakare – skaitė paties į vokiečių kalbą verstus Baudelaire’o eilėraščius iš rinkinio „Piktybės gėlės“ bei pasakė kalbą. Nors Benjaminas tikriausiai kalbėjo iš atminties, manoma, kad nedidelis dviejų dalių tekstas „Baudelaire’as“ yra tą vakarą išsakytų pastabų eskizas.¹²⁰ Šiame tekste Baudelaire’as pristatomas kaip „privilegiuotas ypatingos fotografinio kūrinio dalies skaitytojas“¹²¹:

Leiskite mums palyginti laiką su fotografu – žemišką laiką su fotografu, kuris fotografuoja dalykų esmę. Dėl žemiško laiko prigimties ir jo aparato [šis] fotografas ant savo fotografinių plokščių sugeba užfiksuoti tik tos esmės negatyvą. Niekas negali šitų plokščių perskaityti; [...]. [...] Taip pat yra Baudelaire’as: jis irgi neturi esminio skysčio – skysčio, kuriame šios plokštės turėtų būti panardintos, kad taptų tikruoju vaizdu. Bet jis [–] jis vienintelis [–] dėka begalinių protinių pastangų gali perskaityti plokštes. Jis vienintelis geba išgauti iš esmės negatyvų jų tikrojo vaizdo nuojautą. (A. K. – kursyvas mano)¹²²

Fotografijos metafora, pasirodanti benjaminiškoje Baudelaire’o kūrybos interpretacijoje, yra ryškus Benjaminio kūrybos bruožas apskritai: „Benjaminas apie [p]raeitį, [d]abartį ir [a]teitį galvojo kaip apie persidengiančius laikus, primenančius tuometinius fotografinius eksperimentus“¹²³. Baudelaire’o kūrybos refleksiją galima nujausti slypint už daugumos Benjaminio darbų ir ypač – už *Arkadų projekto* (beje, vienas iš ilgiausių šio veikalo skirsnių yra pavadintas Baudelaire’o vardu). Graeme Gilloch Baudelaire’o kūrybos

¹¹⁷ Michael W. Jennings, „Introduction“, in: Walter Benjamin, *The Writer of Modern Life: Essays on Charles Baudelaire*, Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2006, p. 10.

¹¹⁸ Šios fotografijos recepcija, kaip jau buvo minėta ankstesniame skyriuje, tampa miesto recepcijos modeliu.

¹¹⁹ Rolandas Rastauskas, Remigijus Treigys, *Op. cit.*, p. 8.

¹²⁰ Michael W. Jennings, *Op. cit.*, in: Walter Benjamin, *Op. cit.*, p. 3.

¹²¹ “[...] a privileged reader of a special body of photographic work [...]” *Ibid.*, p. 5.

¹²² “Let us compare time to a photographer – earthly time to a photographer who photographs the essence of things. But because of the nature of earthly time and its apparatus, the photographer manages only to register the negative of that essence on his photographic plates. No one can read these plates; [...] [...] And there is Baudelaire: he doesn’t possess the vital fluid either – the fluid in which these plates would have to be immersed so as to obtain the true picture. But he, he alone, is able to read the plates, thanks to infinite mental efforts. He alone is able to extract from the negatives of essence a presentiment of its real picture.” Walter Benjamin, „Baudelaire“, in: *Ibid.*, p. 27.

¹²³ “Benjamin thought of Past, Present and Future as superimposing times, reminiscent of contemporary photographic experiments.” Svetlana Boym, *Op. cit.*, p. 52.

studiją įvardijo kaip *Arkadų projekto* monadą, kurioje turėjo išsikristalizuoti didesniojo projekto temos¹²⁴. Laiške Gretelei Adorno Benjaminas pasakoja, kad tam tikri neva paskiri *Arkadų projekto* motyvai – alegorija, Secesijos menas (*Jugendstil*), aura, – tyrinėjant Baudelaire'ą, atsiskleidė kaip susiję¹²⁵. Baudelaire'as Benjaminui tampa savotišku receptoriumi, kurį pasitelkęs filosofas tyrinėja modernybę; *Arkadų projektas* yra šio tyrimo išraiška. Megzdamas dialogą su *Arkadų projektu*, *Berlynalijos* neišvengiamai steigia ryšį ir su benjaminiška Baudelaire'o kūrybos interpretacija.

Modernybės tyrinėjime pagrindinis vaidmuo atitenka *flâneur*, „kuris klaidžioja miesto minioje kaip naujos regos protezinis įrankis“¹²⁶, figūrai. Patį *Arkadų projektą* Benjaminas apibūdina kaip klajoklio meditaciją arba *flânerie*, kurioje „viskas, kas pasitaiko kelyje, tampa naujos jo minčių krypties galimybe“¹²⁷. Benjaminas *flânerie* meną glaudžiai sieja su miesto architektūra; pirmiausia – su Paryžiaus arkadomis:

Prieš Haussmanną¹²⁸ platūs šaligatviai buvo retenybė; siaurieji [šaligatviai] mažai saugojo nuo automobilių. *Flânerie* vargiai būtų galėjęs tapti tokiu svarbiu, koku tapo, jei ne arkados.¹²⁹

Vis dėlto įvykdytos reformos (gatvių praplatinimas, bulvarų pastatymas, parkų suprojektavimas ir kt.) lėmė, kad miesto gyvenimas, o kartu ir jį stebintis *flâneur* pamažu persikėlė į atvirą lauko erdvę; arkados buvo apleistos¹³⁰. Haussmanno reforma ne tik arkadas, bet ir visą Paryžių buvo pavertusi griuvėsiais: kad būtų pastatytas naujasis miestas, senasis turėjo būti sugriautas – ištisos apylinkės buvo sulygintos su žeme¹³¹. Tiesa, kaip taikliai pastebi José Ortega y Gassetas, griūtis yra esminga ir net savotiškai pozityvi realybės dalis:

Griūtis, vienu dalykų pabaiga, yra sąlyga gimti kitiems. Jei pastatai nevirstų griuvėsiais, užsikonservuotų amžiams, žemės paviršiuje neliktų vietos mums, mūsų statyboms. [...] Žmogus, būdamas didžiuoju statytoju, yra didysis destruktorius, ir jo likimas būtų neįmanomas, jeigu jis nebūtų puikus griovimo meistras.¹³²

¹²⁴ Graeme Gilloch, *Op. cit.*, p. 132.

¹²⁵ *Ibid.*, pp. 201-202, išn. 15.

¹²⁶ “[...] who strolls through the urban crowd as prosthetic vehicle of a new vision [...]” Michael W. Jennings, *Op. cit.*, in: Walter Benjamin, *Op. cit.*, p. 9.

¹²⁷ “[...] everything chanced upon en route becomes a potential direction his thoughts might take.” Richard Sieburth, „Benjamin the Scrivener“, in: *Benjamin: Philosophy, Aesthetics, History*, ed. Gary Smith, Chicago: University of Chicago Press, 1989, p. 27.

¹²⁸ Georges-Eugène'as Haussmannas buvo Senos departamento prefektas (1853 – 1870), kuriam imperatorius Napoleonas III patikėjo Paryžiaus renovacijos darbus.

¹²⁹ “Before Haussmann, wide pavements were rare; the narrow ones afforded little protection from vehicles. Flânerie could hardly have assumed the importance it did without the arcades.” Walter Benjamin, *Op. cit.*, p. 68.

¹³⁰ Graeme Gilloch, *Op. cit.*, pp. 126-127.

¹³¹ Walter Benjamin, *Op. cit.*, p. 114.

¹³² José Ortega y Gasset, *Op. cit.*, p. 388.

Ne veltui pats Haussmannas vadino save oksimoronišku menininko griovėjo (*artiste démolisseur*) vardu¹³³. Virsmą išgyvenantis Paryžius tampa Baudelaire'o – vieno žymiausių XIX a. *flâneur* – lyrinės poezijos objektu. Po Berlyno miestą klaidžiojančio vaikštūno figūrą *Berlynalijose* galima laikyti nuoroda į po rekonstruojamą (iš senojo miesto griuvėsių kylantį) Paryžių vaikštinėjantį Baudelaire'ą. Poetas Griuvėsis ne tik ryškina iš pradžių nematomą, bet per refleksyvios nostalgijos ritualus „pasirodančią“ sugriautą Berlyno miesto pusę¹³⁴, bet taip pat aktualizuoja Haussmanno reformos metu keičiamų (griaunamų) Paryžiaus gatvių vaizdą.

Platūs šaligatviai ne tik apsaugo slampinėjantį *flâneur* nuo mašinų, bet taip pat sudaro sąlygas lauko kavinėms atsirasti. Rekonstruojamame Paryžiuje kavinės yra esmiškai susijusios su žinių (spaudos) sklaida:

Rekonstrukcijos periodu pavienės laikraščių kopijos negalėjo būti parduodamos; kad gautų laikraštį, žmonės turėjo [jį] užsiprenumeruoti. Tas, kuris negalėjo mokėti didelės, aštuoniasdešimties frankų, metų prenumeratos kainos, turėjo eiti į kavinę, kur dažnai keli žmonės stovėjo, skaitydami vieną kopiją.¹³⁵

Kadangi gatvė, galima sakyti, patampa *flâneur* namais („tarp namų fasadų jis jaučiasi lygiai taip pat namie, kaip miestietis tarp savo keturių sienų“¹³⁶), kavinės terasa atstoja balkoną, iš kurio jis gali apžvelgti savo valdas¹³⁷. Gatvėse ir jose išdygusiose kavinėse literatas-vaikštūnas asimiliuojasi su visuomene¹³⁸. Benjaminiška Baudelaire'o interpretacija yra originali tuo, kad vietoj romantiško svajotojo jis prancūzų poete atpažįsta modernų herojų, kovojantį su XIX a. Paryžiuje besirandančiomis kapitalizmo jėgomis: „Baudelaire'as suprato tikrąją literato situaciją: jis [literatas] eina į rinką kaip *flâneur* – neva apsidairyti aplink, bet iš tikrųjų surasti pirkėją“¹³⁹. Benjaminas pastebi, kad Baudelaire'as ne kartą lygina rašytoją – ir, visų pirma, save – su prostitute¹⁴⁰. Literato įsitraukimas į užgimstančios kapitalistinės visuomenės gyvenimą bei spartus spaudos populiarėjimas¹⁴¹ lemia naujų žanrų – feljetono bei panoraminės literatūros – atsiradimą. Abu žanrai gimsta iš tų pačių beletristinių pastangų – tai yra literatūra, skirta parduoti gatvėje. Tarp panoraminės literatūros itin didelės sėkmės susilaukia knygos, vadinamos „fiziologijomis“, kuriose aprašomi

¹³³ Walter Benjamin, *The Arcades Project*, Cambridge and London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999, p. 12.

¹³⁴ Žr. šio darbo skyrių „Klaidžiojimas kasdienybės labirinte, arba Refleksyvios nostalgijos ritualai“.

¹³⁵ “During the restoration period, single copies of newspapers could not be sold; people had to subscribe to obtain a paper. Anyone who could not pay the high price of eighty francs for a year's subscription had to go to a cafe, where often several people stood around reading one copy.” Walter Benjamin, *The Writer of Modern Life: Essays on Charles Baudelaire*, Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2006, p. 59.

¹³⁶ “[...] he is as much at home among house façades as a citizen is within his four walls.” *Ibid.*, p. 68.

¹³⁷ *Ibid.*, pp. 68-69.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 61.

¹³⁹ “Baudelaire knew the true situation of the man of letters: he goes to the marketplace as a *flâneur* – ostensibly to look around, but in truth to find a buyer.” *Ibid.*, p. 66.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 66.

¹⁴¹ 1824-aisiais metais Paryžiuje laikraštį prenumeravo 47000 žmonių, 1836-aisiais – 70000 žmonių, o 1846-aisiais – jau net 200000 žmonių. *Ibid.*, pp. 59-60.

įvairūs visuomenės žmonių tipai – nuo gatvės pardavėjo iki dendžio.¹⁴² Susvetimėjusiame didmiestyje „fiziologijos“ atlieka savotišką minios prijaukinimo vaidmenį:

Jos [fiziologijos] tikino žmones, kad kiekvienas galėtų – be jokių faktinių žinių – nustatyti praeivio profesiją, charakterį, kilmę ir gyvenimo būdą. [...] Jeigu toks dalykas galėtų būti padarytas, tuomet gyvenimas dideliame mieste tikrai nebuvo toks neraminantis, koks žmonėms turbūt atrodė.¹⁴³

Baudelaire'as neprisijungia prie literatų-„ramintojų“ – veikia pabrėžia didmiesčio pavojingumą¹⁴⁴. Modernybės epochoje miestą-kaip-labirintą¹⁴⁵ pakeičia minia-kaip-labirintas¹⁴⁶ ir Baudelaire'as ryškina šokų ir konfliktų kupiną šio labirinto kasdienybę. Minia atsiskleidžia kaip puiki asocialaus elgesio priedanga, o dykinėjantis *flâneur* staiga įgauna atsakingo stebėtojo – detektyvo – bruožų¹⁴⁷. Tiesa, Baudelaire'as nerašė detektyvinių istorijų: jis daug lengviau identifikavosi su asocialiaisiais, nei su detektyvais¹⁴⁸. Kaip šmaikščiai pastebi Benjaminas, „Baudelaire'as buvo per atidus Markizo de Sade'o skaitytojas, kad galėtų konkuruoti su Poe“¹⁴⁹ – detektyvinės istorijos pradininku. Vis dėlto Baudelaire'as savotiškai perėmė („išvertė“) Poe detektyvinės istorijos modelį: tris esmingus elementus – auka ir nusikaltimo vieta, žudikas, masės – panaudojo kaip paskirus fragmentus *Piktybės gėlių eilėraščiuose*¹⁵⁰. Esė „Antrosios imperijos Paryžius Baudelaire'o kūryboje“ Benjaminas ryškina buvimo mieste būdų (*flânerie*, kavinių kultūra) ir literatūros žanrų (feljetonas, panoraminė literatūra, detektyvas) sąryšį: viena vertus, pirmieji generuoja antruosius, kita vertus, kiekvienas žanras veikia kaip tam tikros percepcijos (buvimo mieste būdo) sklaida.

Berlynalijose įvairiais būdais išryškinamas šis, kavinių, spaudos bei tam tikros literatūros, sąryšingumas. Pristatydamas miesto recepcijos modeliu tampančią Capa'os fotografiją, *Berlynalijų* pasakotojas poetas Griuvėsis aktualizuoja XIX a. Paryžiuje susiformavusį laikraščio skaitymo kavinėje ritualą:

Kaip toje Roberto Capa'os 1945-ųjų rugpjūčio fotografijoje: bažnyčios jau subombarduotos, bet *kavinių publika ant Kurfurstendamų šaligatvių parketo amžina*. Viskas aplinkui, regis, sugriauta, išskyrus nenumaldomą norą gerti kavą ir skaityti laikraštį saulėje. (A. K. – kursyvas mano)¹⁵¹

¹⁴² Walter Benjamin, *Op. cit.*, p. 67.

¹⁴³ “They assured people that everyone could – unencumbered by any factual knowledge – make out the profession, character, background, and lifestyle of passers-by. [...] If that sort of thing could be done, then life in the big city was surely not as disquieting as it probably seemed to people.” *Ibid.*, pp. 70-71.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 71.

¹⁴⁵ Miestas-kaip-labirintas – antikinis sapniškos erdvės įvaizdis.

¹⁴⁶ Graeme Gilloch, *Op. cit.*, p. 142.

¹⁴⁷ Walter Benjamin, *Op. cit.*, p. 72.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 74.

¹⁴⁹ “Baudelaire was too good a reader of the Marquis de Sade to be able to compete with Poe.” *Ibid.*, p. 74.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 74.

¹⁵¹ Rolandas Rastauskas, Remigijus Treigys, *Op. cit.*, p. 6.

Ekfrastinis reportažinės – žurnalistikos informacinio žanro – fotografijos pristatymas tampa ir paties pasakojimo subjekto „kalbėjimo“ situacijos bei stiliaus komentaru: poetas Griuvėsis sėdi kavinėje, raportuodamas apie aplink matomus „personažus“¹⁵², o jo rašymo stilius prisitaiko prie kavinės ritualų ritmo – jis sueiliuoja „orientaliją“, kuri yra *espresso* ilgio¹⁵³. Ketvirtas bei šeštas *Berlynalijų* fragmentai taip pat sieja kavinės erdvę ir žurnalistiką: ketvirtame fragmente poetas Griuvėsis „Makom“ kavinėje sutinka Rytų Pražuvėlį, kuris papasakotas meilės istorijas iliustruoja laikraštine nuotrauka, o šeštajame minimas kavinėje apsilankantis rusų karo reporteris. *Espresso* ilgio „orientalija“, kurią kavinėje sueiliuoja poetas Griuvėsis, aktualizuoja miesto gyvenimą stebint ir čia pat, atviroje erdvėje, kuriančio *flâneur* figūrą¹⁵⁴:

*Turėčiau rašyt viduj, bet rašau lauke. Bulvaro saulė daro mane laukinį. Griuvėšiai atrodo gražiau erdvėj, mano drauge, negu laike, kurį skaitmenos makšty suslėps paveiksluojanti kinė.*¹⁵⁵

Gatvė yra transformuojama į interjerą. Panašią transformaciją – iš svetima (lauko erdvė) į sava (vidaus erdvė) – atlieka panoraminė literatūra – minią studijuojančios ir savotiškai klasifikuojančios „fiziologijos“. Pirmajame *Berlynalijų* fragmente, derinamame su fotografijomis „Miestas“ ir „Vartai“ bei, kaip buvo minėta ankstesniame skyriuje, pateikiančiame savotišką motyvų panoramą, aktualizuojamas „fiziologijų“ žanras: pristatydamas Capa’os fotografijos personažus bei stebėdamas pasakojimo dabartyje regimus žmones, poetas Griuvėsis bando juos identifikuoti – nuspėti charakterį, nustatyti kilmę:

Moteris pirmam plane, spėju, sako: „Šitos suknelės nevilkičiau turbūt nuo...“ Ir susigėdusi droviai nuleidžia akis. Tarsi ketveri be vyro neramiai pramiegoti metai būtų užsiuvę mergystės plėvę. [...] Kaimynei išpuoselėta šukuosena priešais pasisekė labiau – jos kirpėjas visą tą laiką, kol lijo bombomis, nedarė nieko kita tik kirpo ir kirpo. [...] Šiandien, kažkur visai čia pat, per keliasdešimt žingsnių nuo minimos nuotraukos, priešais gurmanų aptūptą kavinę, griežtų raudonų raidžių įvardytą CARAS, saulėje šildosi rusakalbės katės su nebeatplaunamu grimu sluoksniu. [...] Nors mergina, vardu Lena, gali būti ir tuvė. Arba dar gražiau – čiukčė.¹⁵⁶

Įvairūs žmonių tipažai „sutinkami“ ir kituose esė fragmentuose: trečiajame – turkų vaikučiai sukučiai želė suteptais plaukučiais, ketvirtajame – kumpanosis Rytų Pražuvėlis, penktajame – kūnsargiai su iš ausų

¹⁵² „Šiandien, kažkur visai čia pat, per keliasdešimt žingsnių nuo minimos nuotraukos, priešais gurmanų aptūptą kavinę, griežtų raudonų raidžių įvardytą CARAS, saulėje šildosi rusakalbės katės su nebeatplaunamu grimu sluoksniu.“ Rolandas Rastauskas, Remigijus Treigys, *Op. cit.*, pp. 8-9.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 9.

¹⁵⁴ Kaip pastebi Benjaminas, „[p]astatų sienos yra stalas, prie kurio jis [flâneur] spaudžia savo užrašų knygelę“. („Buildings’ walls are the desk against which he presses his notebooks [...]“) Walter Benjamin, *Op. cit.*, p. 68.

¹⁵⁵ Rolandas Rastauskas, Remigijus Treigys, *Op. cit.*, p. 9.

¹⁵⁶ *Ibid.*, pp. 6-9.

kyšančiais laidais, septintajame – kapinių Budintis su stora aukso grandine, aštuntajame – privačios Artefakto erdvės saugotoja Miss Auschwitz, devintajame – jauna stipri mergina storais šukas laužančiais plaukais. Nors poetas Griuvėsis ir fiksuoja įvairius žmonių tipus, jis, kaip ir Baudelaire'as, nesiekia prisijaukinti minios, bet ryškina šiame, modernybės, labirinte¹⁵⁷ tykančius pavojus: turkų vaikučiai „stumdo“ narkotikus, kumpanosio personažo vardas (Rytų Pražuvėlis) byloja apie žūties galimybę, kapinių Budintis – kietaširdis, grasinantis policija¹⁵⁸, privačios Artefakto erdvės saugotoja stato žmones į nejaukią padėtį¹⁵⁹, o pasakotojo jai suteiktas titulas (Miss Auschwitz) aktualizuoja žudymo (Holokausto) temą. *Berlynalijose*, kaip ir Baudelaire'o kūryboje, minia nėra tiesiogiai aprašinėjama¹⁶⁰, tačiau minią klasifikuojančių „fiziologijų“ žanro aktualizavimas suponuoja, kad ji yra tapusi poeto Griuvėsio žvilgsnio dalimi. Minią analizuojantis vaikštūnas įgauna atsakingo stebėtojo – detektyvo – bruožų; tai patvirtina ir per visą esė nusidriekiantis bei detektyvinei istorijai būdingą situaciją aktualizuojantis „sekimo pėdomis“ motyvas. Tiesa, poetas Griuvėsis, kaip ir Baudelaire'as, su detektyvu nesiidentifikuoja; *Berlynalijose* aktualizuojami detektyvinės istorijos ženklai veikiau nurodo į tam tikrus *flâneur* žvilgsnio ypatumus: „Nesvarbu, kokiais pėdsakais seks *flâneur*, kiekvienas iš jų bylos jam apie nusikaltimą“¹⁶¹. Minią klasifikuojančio fizionomisto žvilgsnis – tai susvetimėjusio alegoriko žvilgsnis: „Minia yra šydas, per kurį žvelgiant gimtasis *flâneur* miestas pasirodo kaip fantasmagorija“¹⁶².

Baudelaire'as, pasak Gilloch, siekė suformuluoti naują didmiesčio patirtį atspindinčią estetiką:

Miestas kuria ir reikalauja naujo reprezentacijos būdo, naujo meninio jautrumo ir praktikos, atitinkančios pasikeitusią miesto terpės percepciją. Ši, miesto, estetika, šis, efemeriško ir trumpalaikio, įvertinimas yra tai, ką Baudelaire'as pavadina modernybe.¹⁶³

Analizuodamas rinkinį „Piktybės gėlės“, Benjaminas išskiria eilėraščių „Praeivei“ kaip geriausiai atskleidžiantį su minios judrumu susijusį miesto patirties efemeriškumą: vienišas lyrinis subjektas patiria

¹⁵⁷ Kaip buvo minėta, modernybės epochoje miestą-kaip-labirintą pakeičia minia-kaip-labirintas.

¹⁵⁸ „Mano pridusęs *shalom* jo [Budinčiojo] širdies nesuminkštino, nes pasiteiravęs, ar nekalbu hebrajiškai, tarsi rodydamas į smilkinį jis dūrė pirštu į savo šlikę, paskui numojo ranka ir pridūrė: „Turi mažiau nei pusvalandį, nenuiek per toli, nes tada vartus rakinsiu jau nebe aš, o policija.“ Rolandas Rastauskas, Remigijus Treigys, *Op. cit.*, p. 22.

¹⁵⁹ „Atsiprašau, tai meno kūrinys“, – vis kartodavo ji [Artefakto erdvės saugotoja] netyčia į nužymėtą zoną įžengusiems lankytojams. Greta manęs ant palangės įsitaisiusi reguliuotojos draugė springo juoku, nes vokiečiai gavę pastabą visi kaip vienas imdavo atsiprašinėti ir pirštų galais ištipendavo iš apvestos teritorijos, arba uždraustos meno zonos. Tad neapsikentęs nusprendžiau nutraukti kiek užsitęsusių ir žmones į nejaukią padėtį statantį performansą.“ *Ibid.*, p. 25.

¹⁶⁰ Kaip pastebi Gilloch, Baudelaire'o kūryboje „minia tampa ne tiek nauju tematinio lyrinės poezijos turiniu, kiek svarbiausia jos [,]akimi[“]. („[...] the crowd becomes not so much the new thematic content of lyric poetry as its fundamental optic.“) Graeme Gilloch, *Op. cit.*, p. 142.

¹⁶¹ „No matter what traces the *flâneur* may follow, every one of them will lead him to a crime.“ Walter Benjamin, *Op. cit.*, p. 72.

¹⁶² Walter Benjamin, *Nušvitimai*, Vilnius: Vaga, 2005, p. 254.

¹⁶³ „The city creates and demands a new mode of representation, a new artistic sensibility and practice, corresponding to the transformed perception of the urban environment. This urban aesthetic, this appreciation of the ephemeral and fleeting, is what Baudelaire terms *modernité*.“ Graeme Gilloch, *Op. cit.*, p. 133.

šoką ir staigų geismą, netikėtai susidūręs su iš minios išnirusia nepažįstama moterimi. Didmiesčio gyventojų gebėjimą mėgautis staigiu ir trumpu reginiu Benjaminas įvardija kaip „meilės iš paskutinio žvilgsnio“ malonumą.¹⁶⁴ Boym ryškina šios, savotiškos, meilės sąsają su nostalgijos jausmu: „Baudelaire’ui laimės galimybė atsiskleidžia akimirksniu ir likusi eilėraščio dalis yra nostalgija tam, kas būtų galėję būti; tai yra nostalgija ne idealiai praeičiai, o dabarčiai ir jos prarastam potencialui“¹⁶⁵. Minios judrumu susižavėjusio Baudelaire’o siekį „sustabdyti akimirką“ Boym lygina su nostalgiskomis kai kurių ankstyvųjų fotografų pastangomis užfiksuoti judesį¹⁶⁶. Nepažįstamą iš Baudelaire’o eilėraščio galima laikyti modernybės alegorija: „[...] tuo pat metu ir panaši į statulą, ir bėganti, ji yra amžino grožio ir modernaus laikinumo pavyzdys“¹⁶⁷. Užsiimdamas dabarties archeologija¹⁶⁸, Benjaminas pasitelkia savitą – per šoko patirtį ir priešybių sugretinimą dabartį reprezentuojančią¹⁶⁹ – Baudelaire’o percepciją kaip pagrindinį įrankį.

Berlynalijoje modernaus metropolio gyventojų patirtis artikuliuojama, mezgant dialogą su Baudelaire’o kūryboje Benjaminą išryškintu „meilės iš paskutinio žvilgsnio“ potyriu. Devintajame esė fragmente poetas Griuvėsis lankosi teatre – spektaklyje, pagal kurio režisūrinį sprendimą žiūrovai yra susodinami scenoje:

Šįvakar žiūrovai pateko ten, kur ištikimiausieji Melpomenės tarnai vaikšto nusiėmę kepure ir persiavę atsineštais batais – į sceną. Legendinė trupė „ZT Hollandia“ iš Eindhoveno vokiškai vaidina *Dievų žūtį* [...], leisdamą scenoje susodintai publikai pajusti už artistų ir gyvai grojančių muzikantų nugarų atsiveriančios tuščios žiūrovų salės platybes. [...] Ta aukštytyn kylanti raudono pliušo stepė visada pritrenkia – štai ką mato aktoriai!¹⁷⁰

Riba tarp aktorių ir žiūrovų trinama ir kitais būdais – fragmento personažai pasirodo vienaip ar kitaip susiję su teatru ir neva nusimanantys apie techninę jo pusę: pasakojimo subjektas prisipažįsta šiek tiek pažįstantis teatrą¹⁷¹, o šalia jo sėdi jaunutė belgų aktorė bei scenografiją persibraižęs ir aktorių vaidybą komentuojantis vyras¹⁷². Tokiu būdu tiesiogine prasme aktualizuojama miesto gyventojų patirčiai esminga bei „meilės iš

¹⁶⁴ Walter Benjamin, *The Writer of Modern Life: Essays on Charles Baudelaire*, Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2006, p. 77.

¹⁶⁵ “For Baudelaire the chance of happiness is revealed in a flash and the rest of the poem is a nostalgia for what could have been; it is not a nostalgia for the ideal past, but for the present perfect and its lost potential.” Svetlana Boym, *Op. cit.*, p. 44.

¹⁶⁶ Boym pamini XX a. pradžios fotografo Jacques’o-Henri’io Lartigue’o praktiką: „[...] vietoj to, kad visiškai sustabdytų fotografuojamus subjektus, jis fiksavo juos judesyje, leisdamas jiems išvengti jo įrėminimo, palikdamas neaiškius perlaikytus šešėlius tamsiame fone. [...] Intencionali techninė nesėkmė padaro vaizdą tuo pat metu ir nostalgiską, ir poetišką“. (“[...] instead of making his photographic subjects freeze in a perfect still, he captured them in motion, letting them evade his frame, leaving blurry overexposed shadows on the dark background. [...] Intentional technical failure makes the image at once nostalgic and poetic.”) *Ibid.*, p. 44.

¹⁶⁷ “[...] at once statuesque and fleeing, she exemplifies eternal beauty and the modern transience.” *Ibid.*, p. 44.

¹⁶⁸ Apie Benjaminą metodą kaip dabarties archeologiją žr. 5-ąjį šio skyriaus psl.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 46.

¹⁷⁰ Rolandas Rastauskas, Remigijus Treigys, *Op. cit.*, p. 26.

¹⁷¹ „Tikiu, nes šiek tiek, neslėpsiu, irgi pažįstu teatrą.“ *Ibid.*, p. 29.

¹⁷² „Neatsilieka ir kaimynas iš kairės: mažame bloknotelėje spalvotais pieštukais jis persipaišė scenografiją ir dabar be perstojo savo storulei palydovei komentuoja aktorių vaidybą [...]“ *Ibid.*, p. 27.

paskutinio žvilgsnio“ potyriui būdinga situacija: kaip pastebi Boym, „[m]eilė iš paskutinio žvilgsnio“ atvykėlį į miestą išstinka, kuomet tas žmogus supranta, kad jis arba ji yra scenoje [–] tuo pat metu ir aktorius[–ė], ir žiūrovas[–ė]“¹⁷³. Baudelaire'o eilėraščio „Praeivei“ nepažįstamąją devintajame *Berlynalijų* fragmente atstoja pasakojimo subjekto „kaimynė iš dešinės – jauna stipri mergina storais šukas laužančiais plaukais“¹⁷⁴. Nušviesta teatro prožektorių – „[i] veidą panelė įsivėrusi kelis gramus metalo, kurie teatro šviesoje atrodo kaip spuogai“¹⁷⁵ – nepažįstama mergina poetui Griuvėsiui primena basųjų seserų ordino eilinę, nes „ji dar prieš prasidedant vaidinimui nuspyrė šalin basutes, o dabar maždaug kas penkios minutės nusirengia po drabužį“¹⁷⁶. Deja, iš rikiuotės išėjus šviesų programai, spektaklis yra nutraukiamas ir fantazijos apie nepažįstamąją išsisklaido: „Netrukus sužinau, kad mergina belgė, pradedanti aktorė, kelioms dienoms atvykusi iš Antverpeno“¹⁷⁷. Paaiškėja, kad mergina nežino nei Kruppų šeimos, apie kurią yra vaidinamas spektaklis, nei italų režisieriaus Visconti'o, pagal kurio filmo scenarijų spektaklis yra pastatytas, ir tai nuvilia pasakojimo subjektą:

Po vaidinimo [...] sprendžiau dilemą: paimti kvapniosios belgės e-pašto adresą, ar ne. Vis dėlto nepaėmiau: mergina, nežinanti Visconti'o, snobiškose mūsų kartos dėlionėse – mušta korta.¹⁷⁸

Beužgimstanti „meilė iš paskutinio žvilgsnio“ išsisklaido – spektaklio pertrauka lemia potencialios dabarties patirties trūkį:

Ir sykiu labai aiškiai žinojau: dėl visko kalta išėjusi iš rikiuotės šviesų partitūra. Jeigu nebūtų buvę tos nelemtos pertraukos, pusnuogės merginos kvapą ir odos švytėjimą teatro prieblandoje aš būčiau išsinešęs su savim į Berlyno naktį, būčiau užkonservavęs atmintį tramvajaus ratams dundant ir parsivežęs į Lietuvą, kur Klaipėdos Teatro aikštėje gerdamas su tavim alų, mano Remigijau, pasakočiau dabar apie stambių bruožų būtybę, nusirenginęsį spektaklio metu it *strip* pokeryje.¹⁷⁹

Skirtingai negu Baudelaire'o eilėraštyje, kuriame išreiškiama nostalgija dabarčiai ir jos prarastam potencialui, šiame *Berlynalijų* fragmente ilgimasi pačios tokios nostalgijos galimybės.

Esė „Antrosios imperijos Paryžius Baudelaire'o kūryboje“ Benjaminas teigia, kad Baudelaire'as savo poetiniu metodu siekė plėtoti analogiją tarp modernybės epochos poeto ir skudurrinkio. Visų pirma,

¹⁷³ “Love at last sight” strikes the urban stranger when that person realizes he or she is onstage, at once an actor and a spectator.” Svetlana Boym, *Op. cit.*, p. 302.

¹⁷⁴ Rolandas Rastauskas, Remigijus Treigys, *Op. cit.*, pp. 26-27.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 27.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 27.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 28.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 29.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 29.

Baudelaire'as pripažino savo paties materialinį skurdą – Benjaminio cituojamame laiške motinai jis rašo, jog vengia staigių judesių, nes bijo, kad dar labiau nesuplėšytų savo rūbų¹⁸⁰; visų antra – ir svarbiausia, – poetą ir skudurrinkį vienija dėmesys didmiesčio atliekoms: „Poetai savo gatvėse randa visuomenės atliekas ir savo [kūrybos] herojišką temą kildina būtent iš šitų atliekų“¹⁸¹. Poeto-„skudurrinkio“ herojiškumas susijęs su jo kaip nostalgios atminties praktikuotojo bei savotiško istoriko veikla: kaip pastebi Gilloch, atliekas pakartotinai panaudojantis ir nuo visiško sunaikinimo išgelbstintis skudurrinkis primena istorijos materialistą, kuris „yra susijęs su daiktų ir žmonių išgelbėjimu nuo užmaršties [–] su rinkimu ir atsiminimu“¹⁸². Skudurrinkio veikla Benjaminui tampa istoriko darbo alegorija¹⁸³.

Berlynalijoje įvairiais būdais aktualizuojama Baudelaire'o kūrybai būdinga bei Benjaminio išryškinta poeto ir skudurrinkio analogija. Poroje fotoesė fragmentų aptinkamas materialinę Baudelaire'o situaciją primenantis nuskurdusio menininko įvaizdis: aštuntame fragmente – poetas Griuvėsis, devintis nusitrynusia itališko „Bisono“ oda¹⁸⁴, o trečiajame – poeto Griuvėsio „partneris“ – „vienplaukis ir vienbarzdis su palaikiu juodu apsiaustuku“¹⁸⁵. Pastarajame fragmente pasakojimo subjektas medituoja, žiūrėdamas į atitarnavusių drabužių – kitaip tariant, skudurų – konteinerį „Humana“ ir jo sąmonėje iškyla nuskurdusio partnerio, lėdančio į vieną iš tokių konteinerių – renkančio skudurus – vaizdas:

Žinau, kad nepataikei su rūbais – vaikščiojai vienplaukis ir vienbarzdis su palaikiu juodu apsiaustuku. Žvairakiavai į purvinai geltonus Humanos arba Raudonojo kryžiaus konteinerius – nelyginant didžiules pašto dėžutes, kur laiškų vietoje įmetami marškiniai, švarkai ar kelnės. [...] Pagalvojau, kad gal ir tu kišai į tą konteinerį ranką, partneri, gal net buvai užčiuopęs kokią striukės ar neišdžiūvusio lietpalčio rankovę. Arba glitų apykaklės kailiuką. O gal ir nekišai, bijodamas sumaišyti letenas ir per žioplumą įmesti kiaurymėn savo mechaninį juostinį maitintoją „Pentax“. [...] Kartoju: niekas geriau neužgauna vaizduotės stygų nei vienvė didmiestyje. Tik skurdas, deja, kartais ją susiaurina ligi kebabo už du euru.¹⁸⁶

Vienatvės didmiestyje įaudrinta poeto vaizduotė, kūrybinės meditacijos objektu pasirenkanti padėvėtų drabužių konteinerį, aktualizuoja modernybės menininko ir skudurrinkio analogiją. Mezgant dialogą su benjaminiška Baudelaire'o interpretacija, artikuliuojama kūrybos kaip savotiško poetinio *second-hand'o* – taip, beje, 2015-aisiais metais atsiimdamas Jotvingio premiją, savo eilėraščius ir apibūdino Rastauskas –

¹⁸⁰ Walter Benjamin, *Op. cit.*, p. 101.

¹⁸¹ “The poets find the refuse of society on their streets and derive their heroic subject from this very refuse.” *Ibid.*, p. 108.

¹⁸² “[...] is concerned with the salvation of objects and people from the oblivion of forgetting, with collection and recollection.” Graeme Gilloch, *Op. cit.*, p. 166.

¹⁸³ Pierre Missac, *Walter Benjamin Passage*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1991, p. 85.

¹⁸⁴ „Išraudęs kaip vėžys, mažais žingsneliais atatupstas ištipenau iš šiuolaikinio meno šventovės Potsdamo aikštėje. Sumautas rumunas su nusitrynusia itališko „Bisono“ oda, kuri tik Tiranoje ir pagerintų jo įvaizdį. Ten už ją būtų galima susidėti išmuštus priekinius dantis.“ Rolandas Rastauskas, Remigijus Treigys, *Op. cit.*, p. 25.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 12.

¹⁸⁶ *Ibid.*, pp. 12-13.

samprata. Kadangi *Berlynalijose* yra aktualizuojama istorijos kaip atminties formos samprata ir tai skatina šią fotoesė laikyti nekonvencinės istoriografijos žanro pavyzdžiu¹⁸⁷, skudurrinkio veikla čia – kaip ir Benjaminio kūryboje – tampa ir istoriko darbo alegorija.

Kaip buvo minėta šio skyriaus pradžioje, *Berlynalijos* perima teoretinį *Arkadų projekto* istorijos recepcijos modelį – siekia praeities aktualizavimo ir įsisąmoninimo dabartyje per iš užmaršties „miego“ „pažadinantį“ dialektinį įvaizdį. *Arkadų projekte* svarbiausias sustingusios dialektikos dėsnį įkūnijantis įvaizdis yra dengtos Paryžiaus galerijos (arkados), o *Berlynalijose* pagrindiniu dialektiniu įvaizdžiu tampa griuvėsiai¹⁸⁸. Kaip pastebi Boym, griuvėsiai savotiškai įerdvina istoriją bei „byloja apie daugybės istorinių sluoksnių sambūvį, apie galimybių gausumą“¹⁸⁹; griuvėsiai yra laiko tėkmės alegorija¹⁹⁰. *Berlynalijose* imamasi benjaminiško dabarties archeologijos metodo, primenančio liekanas (griuvėsius) panaudojančio skudurrinkio veiklą. Berlyno miesto patirties refleksiją šioje fotoesė galima apibūdinti kaip savotiškas „griuvėsių statybas“; toks oksimoroniškas pavadinimas itin tinka, kalbant apie miestą, kuriame „griuvėsiai ir statybų aikštelė koegzistuoja, o archeologinis kasinėjimas varžosi su virtualiomis ateities rekonstrukcijomis“¹⁹¹. Kaip jau buvo minėta ankstesniame skyriuje, *Berlynalijose* siekiama aktualizuoti Holokausto atminimą bei apmąstyti žydų genocido ir masinio naikinimo apskritai reikšmę dvejus pasaulinius karus, Šaltąjį karą bei jo pasekmes pergyvenusios Europos identitetui; mezgant dialogą su *Arkadų projektu*, aktualizuojamos ne tik potencialios šio kūrinio-griuvėsio išpildymo galimybės, bet taip pat – jo autoriaus – Walterio Benjaminio – atminimas: iškilusis žydų kilmės vokiečių filosofas, prasidėjęs Antrajam pasauliniam karui, buvo priverstas bėgti nuo nacistinės Vokietijos režimo, o pabėgimo galimybėms išsekus, ir nusižudyti. *Berlynalijos* aktualizuoja praradimų kupiną XX amžiaus Europos istoriją; griuvėsiai čia – ne tik laiko tėkmės alegorija, bet ir monada, kurioje išsikristalizavusi spindi skaudi epochos tiesa. Poetas Griuvėsis vaikštinėja ne tik po XXI amžiaus metropolį, bet ir, visų pirma, po praėjusio amžiaus griuvėsiuose tebeskendintį miestą – Berlyną – XX amžiaus sostinę.

2.3. „Amžinybės“ (de)konstravimas, arba Sakralizuojamas sekuliarumas

Studijuojant Baudelaire'o poeziją ir estetiką bei renkant medžiagą *Arkadų projektui*, Benjaminui itin rūpėjo meno likimas modernybės epochoje, ypač – santykis tarp meno ir technologijos.¹⁹² Išskirdamas Benjaminio studijos *Charles'as Baudelaire'as: lyrinis poetas įsisiautėjusio kapitalizmo eroje* motyvus,

¹⁸⁷ Žr. pirmąjį šio skyriaus psl.

¹⁸⁸ Šio įvaizdžio esmingumą liudija ir pasakojimo subjekto vardas (Griuvėsis).

¹⁸⁹ “[...] suggest the coexistence of many historical layers, the plurality of possibilities.” Svetlana Boym, *Op. cit.*, p. 175.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 250.

¹⁹¹ “[...] the ruin and the construction site coexist, and archeological digging competes with virtual reconstructions of the future.” *Ibid.*, p. 219.

¹⁹² Graeme Gilloch, *Op. cit.*, p. 201, išn. 11.

Jenningsas pamini meno vartimą preke ir mada bei patirties pakeitimą nauja informacijos samprata¹⁹³. Tiesa, bene aiškiausiai ir labiausiai koncentruotai meno likimo klausimas svarstomas vienoje žymiausių Benjaminio esė „Meno kūrinys techninio jo reprodukuojamumo epochoje“. Kaip apibendrina Virginijus Kinčinaitis, ši esė yra „vienas labiausiai cituojamų tekstų, kuriame įvardintos esminės XX a. meno problemos – kūrinio auros netektis, masinio, ideologinio meno gimimas, technikos ir meno simbiozė“¹⁹⁴.

Intertekstinį dialogą su Benjaminio darbais mezgančiose bei benjaminišką istorijos recepcijos modelį perimančiose¹⁹⁵ *Berlynalijose* taip pat įvairiais būdais svarstomas meno likimo klausimas. Nuo pat pirmojo fotoesė fragmento aktualizuojama įtampa tarp sakralaus ir sekuliaraus meno. Architektų, kurie „senosios miesto širdies vieton sodina naują“¹⁹⁶, darbas palyginamas su donkichotiška kova su vėjo malūnais, kuri „ne visuomet išgelbsti grožį, kuris pašauktas išgelbėti pasaulį“¹⁹⁷. Įsimintini Fiodoro Dostojevskio personažo, kunigaikščio Myškino, žodžiai („grožis išgelbės pasaulį“¹⁹⁸) šiame fragmente veikia ir kaip nuoroda į Popiežiaus Jono Pauliaus II „Laišką menininkams“, kuriame jis, cituodamas Dostojevskį, ragina kuriančiuosius nenusigręžti nuo Bažnyčios, kviečia „iš naujo atrasti dvasinio bei religinio matmens gelmę“¹⁹⁹, kitaip tariant, pabrėžia sakralaus meno ir meno sakralumo būtinybę. Mirštančio Popiežiaus figūra pasirodo pirmame²⁰⁰ ir viename paskutiniųjų, vienuoliktame²⁰¹, fragmentuose, taip tarsi įrėmindama pasakojimą bei sukurdamą apmąstymų apie meno pašaukimą foną.

Meno „sakralumo / sekuliarumo“ problematika *Berlynalijose* artikuluojama, implicitiškai siejant ją su Benjaminio suformuluota auros sąvoka. Jau minėtoje esė „Meno kūrinys techninio jo reprodukuojamumo epochoje“ Benjaminas aurą apibrėžia kaip kūrinio „Čia ir Dabar“, t. y. kaip unikalią būtį, pasireiškiančią priklausymu tradicijos sferai²⁰². Meno kūriniai kaip istoriniam objektui būdingas „unikal[us] kad ir labai artimo daikto tolybės apsimušimas“²⁰³. Auros kaip tolybės apsimušimo apibrėžimas aktualizuoja kultinę meno kūrinio vertę, nes dėl atstumo atsirandantis „neprieinamumas yra svarbiausias kultinio atvaizdo bruožas“²⁰⁴. Pasak Benjaminio, meno kūrinio integravimas į tradiciją ištakos slypi kulte, tad, „aurinis kūrinio

¹⁹³ Michael W. Jennings, *Op. cit.*, in: Walter Benjamin, *Op. cit.*, p. 9.

¹⁹⁴ Virginijus Kinčinaitis, „Walterio Benjaminio nušvi(e)timai“, *Literatūra ir menas*, 3084 (2012), prieiga internetu: http://eia.libis.lt:8080/archyvas/viesas/20120129192826/http://www.culture.lt/lmenas/?leid_id=3084&kas=straipsnis&st_id=8332 [žiūrėta: 2017-01-23]

¹⁹⁵ Žr. skyrių „Dabarties archeologija, arba Griuvusių statybos“.

¹⁹⁶ Rolandas Rastauskas, Remigijus Treigys, *Op. cit.*, p. 6.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 6.

¹⁹⁸ Fiodoras Dostojevskis, *Idiotas*, Vilnius: Margi raštai, p. 421.

¹⁹⁹ Jonas Paulius II, „Laiškas menininkams“, Bažnyčios žinios, 10 (1999), prieiga internetu: http://www.lcn.lt/b_dokumentai/kiti_popieziaus/laiskas_menininkams.html [žiūrėta: 2017-01-23]

²⁰⁰ „Einu tavo pėdom pavasariui einant į mane. Senam Popiežiui ir senantiems draugams, kuriems užteko laiko išpažinėti, bet pritrūko išrišimui, mirštant.“ Rolandas Rastauskas, Remigijus Treigys, *Op. cit.*, p. 6.

²⁰¹ „Parodoje „Sex and Landscape“, kurią aplankiau kitą dieną po Jono Pauliaus II mirties, jau žinodamas apie prasidėjusią Jo ėmimo dangun misteriją (*Santo subito! Santo subito! Santo subito!*), dvimetinės Newtono nuogalės pasirodė ne tik tradiciškai rūsčios, bet nejuokais nuliūdusios.“ *Ibid.*, p. 30.

²⁰² Walter Benjamin, *Nušvitimai*, Vilnius: Vaga, 2005, pp. 217-218.

²⁰³ *Ibid.*, p. 219.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 298.

būties būdas niekad visiškai neatsiskiria nuo ritualinės funkcijos²⁰⁵. Kultinis atvaizdas yra neprieinamas / nematomas, pirmiausia, perkeltine, tačiau dažnai – ir tiesiogine prasmėmis:

Akmens amžiaus žmogaus urvo sienose nupieštas elnias buvo būrimo priemonė. Tiesa, jį apžiūrėdavo pirmąkart žmogaus gentainiai, tačiau pirmiausia jis buvo skirtas dvasioms. Šiandien atrodo, kad kultinė paveiklo vertė netgi skatino slėpti meno kūrinį: kai kurių dievų statulos būdavo prieinamos tik žyniui šventyklos celėje; kai kurie Marijos paveikslai būna uždengti beveik visus metus, o Viduramžių katedrose kai kurių skulptūrų nematyti žiūrint nuo žemės.²⁰⁶

Meni sekuliarėjant ir prarandant ritualinę funkciją, „autentiškumas užima kultinės vertės vietą“²⁰⁷. Techninė reprodukcija, suprobleminanti autentiškumą (gaminanti kopijas) bei skatinanti kūrinio prieinamumą / matomumą, yra esmiškai susijusi su auros nunykimu: „Dėl įvairių techninių meno kūrinio reprodukovimo metodų jo eksponuojamumas taip išaugo, kad kiekybinis pasislinkimas nuo vieno poliaus prie kito virto kokybiniu kūrinio prigimties pakitimu“²⁰⁸.

Nuo pat pirmojo *Berlynalijų* fragmento aktualizuojama įtampa tarp sakralumo ir sekuliarumo išlaikoma ir antrame fragmente. Pasakojimo subjektas Kaštonų alėjos ir Šveto gatvės sankryžoje išvysta iš juodžemio nulipdytą Kristaus atvaizdą. Viena vertus, tai – kultinis (Dievo) atvaizdas, pastoriaus rūpesčiu užkasamas diskretiškai, sutemus, ir tokiu būdu paslepiamas nuo paprastų praeivių žvilgsnių: „Netrukus tranšėja buvo sutvarkyta, žemė sugrįžo į žemę, tačiau didoka juodžemio krūva dar ilgai gulėjo ant šaligatvio“²⁰⁹. Frazė „žemė sugrįžo į žemę“ primena *Senojo Testamento* pasakymą „[j]uk tu dulkė esi ir į dulkę sugrįši“ (Pradžios knyga 3,19) ir veikia kaip sakralaus ritualo ženklas. Kita vertus, Kristaus atvaizdas atsiranda neįprastoje kultiniam atvaizdai vietoje (gatvėje) bei pagamintas iš dar neįprastesnių medžiagų – nulipdytas iš juodžemio ir „[a]pvainikuotas nuo sienos nuplėštais vijokliais erškėčių vaidmeny“²¹⁰. Atvaizdas net, galima sakyti, yra savotiškai išniekinamas, kuomet kažkas nuspiria vieną Dievo šnervę:

Porą dienų sudiržusiais skulptoriaus delnais iš juodžemio nulipdyto (tiksliau – nutapšnoto) Dievo niekas nedrįso ir pirštu paliesti. Trečiąją kažkas vis dėlto nebeišlaikė ir nuspyrė vieną šnervę.²¹¹

Įtampa „sakralu / sekuliaru“ sprendžiama, pasitelkiant intertekstinę nuorodą į Beno Šarkos kūrinį „Žuvė“ (iš juodžemio nulipdyto Kristaus sąsaja su Klaipėdos performeriu²¹² aktualizuoja pastarojo skulptūrą – iš negyvų

²⁰⁵ Walter Benjamin, *Op. cit.*, p. 220.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 223.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 221.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 223.

²⁰⁹ Rolandas Rastauskas, Remigijus Treigys, *Op. cit.*, p. 10.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 10.

²¹¹ *Ibid.*, p. 10.

²¹² „Apvainikuotas nuo sienos nuplėštais vijokliais erškėčių vaidmeny, Išganytojas sykiu buvo panašus į rüstų Grünwaldo tapinių nukryžiuotąjį ir... Klaipėdos performerį Beną Šarką.“ *Ibid.*, p. 10.

žuvų ant medinio kryžiaus surestą Nukryžiuotąjį, – eksponuotą uostamiestyje per 2004-ųjų metų Jūros šventę). Kaip buvo minėta ankstesniame skyriuje²¹³, ši skandalinga skulptūra sukėlė daug diskusijų ir papiktino kai kuriuos Katalikų bažnyčios atstovus, kurie net slapčia demontavo miesto centre buvusį eksponatą ir privertė autorių pasiieškoti nuošalesnės vietos. Pasak Tomo Kavaliausko, tokiu poelgiu bažnyčios atstovai pasipriešino meno laisvės idėjai ir prisidėjo prie jau kuris laikas tarp Bažnyčios ir meno vykstančio Šaltojo karo²¹⁴. Per nuorodą į Šarkos kūrinį *Berlynalijose* aktualizuojamas meno autonomiškumas nuo Bažnyčios. Refleksyvios nostalgijos ritualo metu, kuomet pasakojimo subjektas atpažįsta performerį Beną Šarką Kristaus vaidmeny²¹⁵, kultinis atvaizdas yra paaukojamas ir virsta Kristaus veido dëlione:

Būta ir mažo stebuklo. Man išvažiuojant viešnamio langas jau be SEXY GIRLS (manau – tik trumpam) buvo virtęs dëlionių krautuvëlės vitrina. Jų dėžės su kainomis dabar viliojo preciziškų žaidimų mėgėjus. Kristaus veidą, be abejo, irgi buvo galima sudëlioniuoti.²¹⁶

Kultinio atvaizdo virsmas interaktyviu žaidimu aktualizuoja esmingus modernybės epochoje įvykusius meno prigimties pokyčius – meno sekuliarėjimą, socialiai angažuoto ir interaktyvaus meno gimimą. Per performerio Šarkos figūrą modernaus meno centre atsiduria eksperimentinis avangardinis teatras.

Aštuntas ir devintas *Berlynalijų* fragmentai taip pat liudija netradicinio ir socialiai angažuoto teatro (bei meno apskritai) svarbą. Aštuntame fragmente pasakojimo subjektas lankosi galerijoje, kurioje eksponuojami Heliodės Spiekermann privačios kolekcijos artefaktai. Pasakotojo dėmesį patraukia Rosemarie Trockel skulptūrėlė „be pavadinimo“ ir jos privačią erdvę sauganti darbuotoja:

Parodoje skulptūra buvo padėta ant balto kubo, o jos „teritorija“ pažymėta, tiksliau – apvesta plonomis neprikaltomis lentjuostėmis. Vernisažo publika į tas „lyžtveles“ nekreipė dėmesio, ir netrukus išdygusi aukšta trumpaplaukė gyvenimo šiek tiek perdaug mačiusiu veidu ėmėsi reguliuoti eismą. „Atsiprašau, tai meno kūrinys“, – vis kartodavo ji netyčia į nužymėtą zoną įžengusiems lankytojams. Greta manęs ant palangės įsitaisiusi reguliuotojos draugė springo juoku, nes vokiečiai gavę pastabą visi kaip vienas imdavo atsiprašinėti ir pirštų galais ištipendavo iš apvestos teritorijos, arba uždraustos meno zonos.²¹⁷

²¹³ Žr. skyriaus „Klaidžiojimas kasdienybės labirinte, arba Refleksyvios nostalgijos ritualai“ 13-ąjį psl.

²¹⁴ Kavaliauskas primena apie Serrano „Kristaus šlapime“ ir kitus atvejus: „Galerijos, išdrįsusios eksponuoti Serrano „Kristų šlapime“, buvo nuniokotos, apmėtytos kiaušiniiais ir pomidorais, langai išdaudyti. Tai kartojo ir Australijoje, ir Amerikoje. Kai Vokietijoje buvo sukurtas spektaklis, kuriame apaštalai buvo gėjai, o Kristus irgi žydras, grasinta tą teatrą susprogdinti su visais žiūrovais.“ Tomas Kavaliauskas, *Op. cit.*

²¹⁵ Žr. sk. „Klaidžiojimas kasdienybės labirinte, arba Refleksyvios nostalgijos ritualai“ 13-ąjį psl.

²¹⁶ Rolandas Rastauskas, Remigijus Treigys, *Op. cit.*, p.11.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 25.

Neapsikentęs žmonių statymu į nepatogią padėtį, poetas Griuvėsis tyčia peržengia privačios artefakto erdvės ribą ir net pavaikšto lentjuostėmis it lynu. Cirko numerį primenantis performansas nutrina ribą tarp meno kūrinio ir žiūrovo, savo interaktyvumu sukurdamas opoziciją sustabarėjusiam institucionalizuotam menui.

Devintame fragmente poetas Griuvėsis atvyksta į teatrą „Volksbühne“. Kaip buvo minėta ankstesniame skyriuje²¹⁸, šis teatras buvo įkurtas remti natūralistines pjeses, į kurias bilietai turėjo būti pardavinėjami už darbininkams prieinamą kainą. Tokiu būdu buvo siekiama praplėsti įprastos teatro auditorijos gretas. Šiandieninėje Vokietijoje „Volksbühne“ yra įgijusi provokatyvaus ir eksperimentinio teatro reputaciją. Pasakojimo subjekto apsilankymo metu teatre vaidina trupė iš Eidhovo „ZT Hollandia“, taip pat garsi savo inovatoriškumu – vaidinimu netradicinėse vietose (arklidėse, fabrikuose, bažnyčiose), improvizacija („čia ir dabar“ situacijos išnaudojimu bei autoriaus asmenybės atsiskleidimu), neliteratūrinių tekstų (kalbų, straipsnių, interviu) panaudojimu. Nuo paskutinio XX a. dešimtmečio trupė tapo vis labiau socialiai ir politiškai angažuota ir pastatė ciklą *Galios moralė*, kurio svarbiausias bei įžymiausias spektaklis yra *Dievų žūtis* – laisva Luchino Visconti filmo *Prakeiktieji* adaptacija. Būtent šį spektaklį ir stebi į „Volksbühne“ teatrą atėjęs poetas Griuvėsis. Trupės kaip netradicinio teatro kūrėjos reputaciją patvirtina žiūrovų susodinimas scenoje²¹⁹, tokiu būdu – kaip ir vaidinant arklidėse ar fabrikuose – trinant ribą tarp aktoriaus ir žiūrovo. Kaip buvo minėta ankstesniame skyriuje²²⁰, potyris, kad tuo pat metu esi ir aktorius(-ė), ir žiūrovas(-ė), yra esmingas efemeriškai miesto patirčiai. Per apsilankymą „Volksbühne“ teatre, trupės „ZT Hollandia“ spektaklyje, *Berlynalijoje* trinama riba ne tik tarp aktoriaus(-ės) ir žiūrovo(-ės), bet ir tarp teatro bei kasdienybės. Visų pirma, tokiu būdu teatras aktualizuojamas kaip metafora, glaudžiai susijusi su vakarietiškomis identiteto ir individualumo sampratomis²²¹; visų antra, kreipiamas dėmesys į socialinėje erdvėje tarpstantį, žiūrovą į veiksmą įtraukiantį ir su kasdienybės ritualais persipinantį meną.

Visconti filmas *Prakeiktieji*, pagal kurį pastatytas spektaklis *Dievų žūtis*, pasakoja apie vokiečių pramonininkų giminės intrigas. Giminės prototipas yra Kruppų šeima²²² ir veiksmas vyksta nacistinėje Vokietijoje. Visconti filmas garsus tuo, kad fašizmas jame traktuojamas kaip lytinis iškrypimas. Toks politikos fetišizavimas primena benjaminišką fašizmo kaip estetizuotos politikos interpretaciją. Tiesa, kaip pastebi Johnas Maxwellas Coetzee'is, panašumo tarp Hitlerio masinių mitingų ir Wagnerio muzikos festivalių įžvelgimas jau yra tapęs banalybe; Benjamino mintis yra originali implikacijomis, kad teatralizuota politika buvo ne tik fašizmo papuošimas, bet jo esmė²²³.

²¹⁸ Žr. sk. „Klaidžiojimas kasdienybės labirinte, arba Refleksyvos nostalgijos ritualai“ 9-ą psl.

²¹⁹ „Šįvakar žiūrovai pateko ten, kur ištikimiausieji Melpomenės tarnai vaikšto nusiėmę kepures ir persiavę atsineštais batais – į sceną.“ Rolandas Rastauskas, Remigijus Treigys, *Op. cit.*, p. 26.

²²⁰ Žr. skyriaus „Dabarties archeologija, arba Griuvėsių statybos“ 12-ą psl.

²²¹ Svetlana Boym, *Death in Quotation Marks: Cultural Myths of the Modern Poet*, Cambridge: Harvard University Press, 1991, p. 31.

²²² Kaip buvo minėta ankstesniame skyriuje, Kruppų šeima – tai žymi vokiečių dinastija, Antrojo pasaulinio karo metu rėmusi Hitlerio valdžią bei naudojusi priverstinę darbo jėgą.

²²³ John Maxwell Coetzee, *Inner Workings: Literary Essays 2000-2005*, New York: Penguin Books, 2008, p. 47.

Politikos estetizavimui Benjaminas priešpastato meno politizavimą²²⁴. Pastarojo tipo menui *Berlynalijose* atstovauja dadaizmas. Pakeliui į teatrą poetas Griuvėsis ant sienos perskaito užrašą „kunst ist tot“ („menas yra miręs“). *Graffiti* aktualizuoja žymų plakatą iš 1920-ųjų metų pirmosios tarptautinės Dada parodos, vykusios Berlyne, ant kurio buvo parašyta: „Die Kunst ist tot. Es lebe die neue Maschinenkunst Tatlins“ („Menas yra miręs. Tegyvuoja naujas Tatlino mašinos menas“). Plakatas sufleruoja Dada giminingumą konstruktyvistams: Vladimiras Tatlinas buvo vienas pagrindinių Rusijos konstruktyvistų, siekusių meno ir technologijos sintezės bei meno tarnavimo moderniems tikslams. Sąsaja su Rusijos konstruktyvistais, visų pirma, byloja apie dadaistų požiūrį, kad technologija generuoja naują percepciją, iš kurios turi gimti naujas menas²²⁵, visų antra, – apie kairuoliškas dadaistų pažiūras – keletas svarbiausių Berlyno dadaistų įstojo į Vokietijos komunistų partiją iškart, kai tik ji buvo įkurta²²⁶. Ziuriche užgimęs meno judėjimas Berlyne buvo anarchiškesnis ir kovingesnis – čia Dada vardas plačiai visuomenei pirmiausia asocijavosi su politine organizacija ir šiek tiek revoliucine grėsme²²⁷. Ne veltui Dada meno kūriniai buvo įtraukti ir į kitą įsimintiną XX a. parodą – 1937-aisiais metais Miunchene nacių surengtą „Degeneratų meno“ ekspoziciją. Šioje parodoje „[v]isas modernizmas buvo pristatytas kaip antivokiškas, žydiškai-bolševikinis, amoralus menas“²²⁸. Per nuorodą į Dada judėjimą aktualizuojamas XX a. meno istorijai esmingas estetizuotos politikos ir politizuoto meno konfliktas.

Vienas esmingiausių Dada judėjimo aspektų yra priešinimasis. Atsiradęs kaip protestas prieš Pirmojo pasaulinio karo žiaurumus, Dada ir meno srityje energingai kritikavo bet kokią struktūruotą galią ir kontrolę – meno institucionalizavimą, hierarchizavimą, komercializavimą. Berlyno dadaistai bodėjosi akademijomis, žiuri komisijomis, meno kūrinių prekijais bei visais kitais, rėmusiais „elitinę *Kunst und Kultur* (meno ir kultūros) mistifikaciją“²²⁹. Įkvėpimo jie sėmėsi ne iš aukštojo meno, bet iš įvairių žurnalų, vaikiškų knygų iliustracijų, *graffiti*, kičo ir pornografijos²³⁰. Dada buvo menas, balansuojantis ant meniškumo ribos, – paradoksalusis menas prieš meną. Dadaistai itin kritikavo vieną iš modernaus meno aspektų, į kurį, kaip buvo minėta šio skyriaus pradžioje, ypatingą dėmesį kreipė ir Benjaminas, – meno virtimą preke. Jau minėtą tarptautinę Dada parodą patys dadaistai ironiškai vadino muge (*Dada Fair*), o savo meno kūrinius – komercinėmis prekėmis²³¹. Jed Rasula, turbūt atkreipdamas dėmesį į tai, kad vienas iš eksponatų buvo „tikras

²²⁴ Walter Benjamin, *Op. cit.*, p. 243.

²²⁵ Jed Rasula, *Destruction Was My Beatrice: Dada and the Unmaking of the Twentieth Century*, New York: Basic Books, 2015, p. 74.

²²⁶ *Ibid.*, p. xiii.

²²⁷ *Ibid.*, p. 71.

²²⁸ Agnė Narušytė, „Cenzūros ilgesys“, prieiga internetu: <http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2014-05-06-agne-narusyte-cenzuros-ilgesys/117311> [žiūrėta 2017-05-15]

²²⁹ „[...] an elitist mystification of *Kunst und Kultur* (art and culture).“ Jed Rasula, *Op. cit.*, p. 65.

²³⁰ *Ibid.*, p. 67.

²³¹ *Ibid.*, p. 79.

miesto atliekų fontanas²³², mugę pavadino didele atliekų rūšiavimo pakartotiniam panaudojimui dėže²³³. Akivaizdu, kad tokiu būdu, meno kūrimui panaudodami įvairias atliekas, dadaistai užsiėmė kapitalistinės visuomenės vartotojiškumo kritika: juk, kaip yra pastebėjęs Benjaminas, šiukšlės geriausiai atskleidžia kapitalistinės visuomenės mechanizmus, nes išvengia ideologinės kontrolės²³⁴.

Berlynalijoje taip pat užsiimama vartotojiškos visuomenės bei komercializuoto, preke virtusio, meno kritika. Vienuoliktame fragmente įvedama tiesioginė paralelė tarp šiukšlių ir kultūros:

Šiaip Berlyno šaligatviai švarūs, išskyrus gausius šunų šikalus, kurių geriausieji šuns draugai, deja, rankom nesusemia į išverstus plastikinius maišelius. [...] Berlyne to nedaro niekas, todėl turi nuolat žiūrėti sau po kojomis, bičiuli. Tada atrandi trečią svarbiausiąją šiukšlę – gausių muzikos klubų, efemeriškų teatrų, kinų ar galerijų kvietimus. Sykiu – tikrą fotografijos apoteozę! Tame mieste tu VAIKŠČIOJI KULTŪRA, partneri, tu mindai ją, tu esi jos atakuojamas iš visų pusių. Iš apačios – taip pat.²³⁵

Vaikštūno mindoma kultūra – tai meno patirtį pakeitusi informacija apie meną (lankstinukai, kvietimai), kuri sykiu yra ir meno-prekės reklama.

Graffiti, kurio įvairius pavyzdžius regi / skaito į teatrą einantis poetas Griuvėsis – vienas iš šių pavyzdžių, kaip buvo minėta, veikia kaip nuoroda į Dada judėjimą Berlyne, – taip pat yra socialiai angažuotas ribinis menas, savo forma reflektuojantis daugelį modernybės epochos meno krizės aspektų. Kaip teigia Susana Stewart, paradoksaliai ir nusikaltimu, ir menu laikomas *graffiti* pastaraisiais metais tapo konfliktų dėl meno ir menininko statuso šiuolaikinėje kultūroje arena²³⁶. *Graffiti* rašymo / piešimo situacija tiksliai atspindi kūrybos situaciją vartotojiškoje visuomenėje apskritai – *graffiti* trumpalaikiškumas (naktį nupieštas *graffiti* ryte jau gali būti uždažytas) primena kultūros artefakto likimą naujumą eksploatuojančioje visuomenėje²³⁷. *Graffiti* fenomenas yra įdomus ir iškalbingas savo paradoksalumu. Užsiimdamas vartotojiškos visuomenės kritika, šis ribinis menas tuo pat metu atkartoja vartotojiškos visuomenės veikimo mechanizmus: kuo daugiau kartų skirtingose vietose savo užrašą pakartoti siekiantis grafitininkas neabejotinai ima pavyzdį iš reklamos srities²³⁸. Kitaip tariant, meno virtimą preke kritikuojantis menas užsiima savireklama. Dar vienas *graffiti* paradoksas – mechaninei (re)produkcijai būdingų išsiblaškyimo bei atokumo derinimas su rankų darbo

²³² Jed Rasula, *Op. cit.*, p. 77. Omenyje turima Baaderio instaliacija „Didžioji Plasto-Dio-Dada-Drama: Vokietijos didybė ir nuosmukis, arba Nuostabūs Oberdada gyvenimas“ (*The Great Plasto-Dio-Dada-Drama: Germany's Greatness and Demise or The Fantastic Life of the Oberdada*).

²³³ *Ibid.*, p. 79.

²³⁴ Beje, miesto atliekų perdirbimas į meno kūrinį primena Baudelaire'o kūryboje Benjamino išryškintą modernaus poeto ir skudurrinkio analogiją ir leidžia mąstyti apie ją kaip apie vieną ryškiausių modernybės meno aspektų apskritai.

²³⁵ Rolandas Rastauskas, Remigijus Treigys, *Op. cit.*, pp. 32-33.

²³⁶ Susan Stewart, *Crimes of Writing: Problems in the Containment of Representation*, New York: Oxford University Press, 1991, p. 207.

²³⁷ *Ibid.*, p. 210.

²³⁸ *Ibid.*, p. 214.

kūrinių autentiškumu²³⁹. Svarbu nepamiršti, kad tarsi mechaniškai atkartojamas užrašas, visų pirma, yra parašas; *graffiti* – tai autografo menas²⁴⁰. *Grffiti* autografiškumas pasireiškia improvizuotomis namų darbo purškimo, piešimo ir pan. priemonėmis²⁴¹ ir byloja apie individualaus stiliaus svarbą masinėje kultūroje.

Autentiškumo masinėje kultūroje ir auros problematikos *Berlynalijose* yra glaudžiai susijusios, net, galima sakyti, – tapačios. Dešimtame fotoesė fragmente poetas Griuvėsis lankosi Fotografijos muziejuje, Helmuto Newtono ir jo žmonos June darytų nuotraukų (daugiausia portretų) parodoje. Į šią ekspoziciją pasakojimo subjektas ateina „kitą dieną po Jono Pauliaus II mirties, jau žinodamas apie prasidėjusią Jo ėmimo dangun misteriją“²⁴², ir jam „dvimetinės Newtono nuogalės pasirod[io] ne tik tradiciškai rūsčios, bet nejuokais nuliūdusios“²⁴³. Vieną iš portretų poetas Griuvėsis išskiria kaip ypatingą:

Ir ypač toji, su domino [...]. Kuo ilgiau į ją žiūrėjau, tuo aiškiau mačiau jos akyse besitvenkiančias ašaras. Atrodė – tuoj pabirs pro pailgas domino angas žemyn ant parketo. Ir teks kviestis bažnyčios bei kokios akademijos protokolinkinuk stebuklui užfiksuoti.²⁴⁴

„Stebuklas“, kurį fiksuoja pasakojimo subjektas, yra ne kas kita kaip auros patirtis, nes, kaip rašė Benjaminas, „[p]atirti reiškinių aurą reiškia apdovanoti jį sugebėjimu atsakyti į žvilgsnį“²⁴⁵. Auros suteikimas fotografijai yra savotiškai prieštaringas, nes fotografija kaip techninio reproduktivumo priemonė paprastai yra siejama su auros nunykimu. Įvedant paralelę tarp fotografijos ir ritualinio atvaizdo²⁴⁶, visų pirma, aktualizuojama Benjaminui itin rūpėjusi problematika – meno pobūdžio pakitimas po fotografijos išradimo²⁴⁷; visų antra, implikuojama, kad aura po fotografijos išradimo ne tiek nunyko, kiek pakito.

Dešimtas *Berlynalijų* fragmentas prasideda nuoroda į Annos Achmatovos eilėrašį: „Viename vėlyvųjų eilėraščių Anna Achmatova rašo, jog mirus žmogui pasikeičia jo portretai: kitaip ima žiūrėti akys, ir lūpos šypsosi kita šypsena“²⁴⁸. Eilėraštyje aktualizuojama tai, ką Benjaminas vadino „prisiminimo kultu“ ir kas leido patirti aurą ankstyvosiose portretinėse fotografijose:

²³⁹ Susan Stewart, *Op. cit.*, p. 208.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 215.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 215.

²⁴² *Ibid.*, p. 30.

²⁴³ *Ibid.*, p. 30.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 30.

²⁴⁵ Walter Benjamin, *Op. cit.*, p. 298.

²⁴⁶ Šios paralelės įvedimą liudija anksčiau pateikta *Berlynalijų* citata, kurioje svarstoma, kad verkiančio fotografinio portreto stebuklui užfiksuoti reikėtų kviestis ne tik akademijos, bet ir bažnyčios protokolinkinuk.

²⁴⁷ Esė „Meno kūrinys techninio jo reprodukuojamumo epochoje“ Benjaminas rašo: „Anksčiau dažnai ir bergždžiai kryžiuoti kardai dėl klausimo, ar fotografija esąs menas, bet nesumota paklausti: ar išradus fotografiją, nepakito viso meno pobūdis.“ *Ibid.*, p. 225.

²⁴⁸ Rolandas Rastauskas, Remigijus Treigys, *Op. cit.*, p. 30.

Visiškai neatsitiktinai portretas yra ankstyvosios fotografijos šerdis. Nutolusių ar mirusių, mylėtų žmonių *prisiminimo kultas* – paskutinis kultinės vaizdo vertės prieglobstis. Efemeriškose ankstyvųjų fotografijų veidų išraiškose mums paskutinį kartą pamoja aura.²⁴⁹ (A. K. – kursyvas mano)

Mirusiojo portreto persimainyme esmingą vaidmenį atlieka mirusįjį prisimenantysis, į jo portretą žiūrintysis. Per nuorodą į Achmatovą artikuluojamas tam tikras auros aspektas, ypač išryškėjęs po fotografijos atsiradimo, – kūrinio „Čia ir Dabar“ unikalumas – kaip buvo minėta šio skyriaus pradžioje, Benjaminas taip apibrėžia aurą²⁵⁰ – priklauso ne tiek nuo buvimo tam tikroje vietoje, kiek nuo santykio su vartotoju (kūrinio suvokėju). Nors Benjaminas ir teigė, kad reprodukcijai stinga unikalios būties, tačiau taip pat numatė vartojimo situacijos svarbą šią unikalią būtį apibrėžiant. Jau minėtoje esė „Meno kūrinys techninio jo reprodukuojamumo epochoje“ išryškinama, kad nepakartojama būtis pasireiškia ne tik fizinėmis kūrinio struktūros permainomis²⁵¹, bet ir priklausymu tradicijos sferai – čia kūrinio būties unikalumas atsiskleidžia per besikeičiančius nuosavybės santykius ir kintančią funkciją²⁵². Dėmesys vartojimo situacijai įgalina kalbėti apie naujo pobūdžio ne tik reprodukuotų, bet net ir virtualių vaizdų aurą; būtent tai ir daro Kinčinitis, esė „Walterio Benjaminio nušvi(e)timai“ svarstydamas Benjaminio idėjų aktualumą šiuolaikinio meno kontekste:

Komunikacinis, tinklo, virtualus skaitmeninių technologijų menas nėra susijęs su konkrečia vieta, nėra „pririštas prie savo nešėjo“, drobės, popieriaus ar akmens, jis mobilus, kintantis, vienu metu būnantis daugelyje vietų, interaktyvus ir keičiamas. Kuo dinamiškesis ir atviresnis jis yra, tuo stipresnė yra jo dabartinė „aura“. W. Benjaminio teiginys kad „originalo Čia ir Dabar yra jo tikrumo sampratos sąlyga“ šiandien gali būti suprastas ir taip – kuo labiau mes panyrame į virtualų ekraną ir tampame jo sudėtine dalimi, tuo labiau patiriame Čia ir Dabar tikrumą. Juk kas gali būti tikriau už interaktyvioje kūrinio patyrimo ekstazėje išgyvenamą Čia ir Dabar būsenos intensyvumą. Tad kuo daugiau virtualybės, tuo daugiau auros. Todėl kitas W. Benjaminio teiginys, kad „meno kūrinio unikalumas yra identiškas jo buvimui tradicijos kontekste“ gali būti neutralizuojamas, tariant, kad būtent reprodukuojamas, dauginamas ir koduojamas menas šiandien labiausiai ir atitinka tradiciją. Visiškai į komunikacinius tinklus integruotas ir juose tarpstantis kūrybinis veiksmas savo forma yra adekvačiausias aplinkai ir ją unikaliai perteikia.²⁵³

Mąstydamas apie fotografijai aurą suteikiančią recepcijos autentiškumą, *Berlynalijų* pasakotojas pasitelkia Rolando Barthes'o mintis. Vienuoliktame fragmente, svarstant, kodėl kai kurios fotografijos kelia neapykantą, o prieš kitas sustingsti tarsi prieš „žvilgsnių nulaižytus šventaisiais paverstų venerikų atvaizdus

²⁴⁹ Walter Benjamin, *Op. cit.*, p. 224.

²⁵⁰ Žr. 2-ą šio skyriaus psl.

²⁵¹ Kūrinio unikalumo tapatinimas su fizine jo struktūra paneigia bet kokias kūrinio reprodukcijos pretenzijas į unikalumą.

²⁵² *Ibid.*, p. 216.

²⁵³ Virginijus Kinčinitis, *Op. cit.*

kur nors Ermitaže ar *Gemaldgalerie*²⁵⁴, pateikiama citata iš Barthes'o veikalų *Camera lucida* skyrelio „Privatu / Vieša“: „Bet kurioje nuotraukoje jau slypi mūsų būsimos mirties šauktukas – net jeigu ji, regis, patikimai įrašyta į pačius žmogaus gyvenimo tirščius – pašaukia kiekvieną iš mūsų po vieną, už bet kokios bendrijos (bet ne transcendencijos) ribų“²⁵⁵. Barthes'as, o per jį ir *Berlynalijų* pasakotojas artikuliuoja poreikį atskirti privatumą ir viešumą – atsiskirti nuo bendrijos. Neapykanta fotografijai yra susijusi su jos savybe išviešinti privatumą („[k]iekviena fotografija skaitoma kaip privatus jos referento pasirodymas“²⁵⁶) ir taip pasmerkti jį suvartojimui. Ieškodamas individualizuojančio santykio, fotografijos žiūrovas siekia „išreikšti vidujybę, neatiduodamas intymumo“²⁵⁷. Dvyliktame *Berlynalijų* fragmente su tokia vidujybės išraiška pasakojimo subjektas sieja Barthes'o *punctum*, kurį apibrėžia kaip naują prasminį nuotraukos tašką, „apverčian[tį] jau susidarytą vaizdą bei nuomonę apie jį aukštyn kojom“²⁵⁸. Prasminio taško naujumas byloja apie *punctum* kaip momentinį įspūdį, esmiškai ir asmeniškai susijusį su tuo metu žiūrinčiuoju. Ne veltui pats Barthes'as apibūdina *punctum* kaip savotišką sužeidimą („[n]uotraukos *punctum* yra tas atsitikimas, kuris į mane *nusitaiko* (bet taip pat mane sužeidžia, yra man skaudžiai malonus)“²⁵⁹) – kas gali būti asmeniškiau už žaizdą ir skausmą? Tam tikros detalės fotografijoje išskyrimas pasakoja ne tiek apie pačią fotografiją, kiek apie žiūrovą – jo istoriją, interesus: „Kitaip tariant, atpažinimo skausmas ar džiaugsmas kyla iš sąlyčio, [iš] žiūrėjimo į konkretų vaizdą, [iš] santykio tarp žiūrovo ir fotografijos“²⁶⁰.

Vienuoliktame fragmente pateiktoje Barthes'o citatoje artikuliuojamas ne tik asmeniškis, autentiškis santykis su fotografija siekis, bet ir ypatingas fotografijos santykis su laiku. Mintis, kad „[b]et kurioje nuotraukoje jau slypi mūsų būsimos mirties šauktukas“²⁶¹, išryškina savotišką fotografijos galią ne tik parodyti tai, kas buvo, bet ir aktualizuoti tai, kas dar tik bus, – mirtį: fotografija pergyvens nufotografuotąjį ir bus ne tik jo gyvenimo, bet ir mirties liudijimas. Pasak Barthes'o, iš „Gyvenimo / Mirties“ paradigmos fotografijoje telieka „lėkšta Mirtis“:

Visi tie jauni fotografai, kurie medžiodami aktualijas blaškosi po pasaulį, nežino, kad jie yra Mirties agentai. Būtent taip mūsų laikas priima Mirtį – prisidengdamas ją neigiančiu gyvybingo išsiblašymo alibi, kurio savotiškas profesionalas

²⁵⁴ Rolandas Rastauskas, Remigijus Treigys, *Op. cit.*, p. 33.

²⁵⁵ Agnès Narušytės vertimas šiek tiek skiriasi: „Kaip tik todėl, kad kiekvienoje fotografijoje, net jei ji atrodo patikimai įsiliejusi į jausmingą gyvųjų pasaulį, visada yra šis įsakmus mano būsimos mirties ženklas, ji kreipiasi į kiekvieną iš mūsų, vieną po kito, už bet kokios bendrybės ribų (bet ne už bet kokios transcendencijos)“. Roland Barthes, *Op. cit.*, p. 116.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 116.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 117.

²⁵⁸ Rolandas Rastauskas, Remigijus Treigys, *Op. cit.*, p. 34.

²⁵⁹ Roland Barthes, *Op. cit.*, p. 37.

²⁶⁰ “In other words, the poignancy or joy of recognition is founded in the act of engagement, the act of looking at a particular image, the relation between the spectator and the photograph.” Derrick Price, Liz Wells, „Thinking about photography: Debates, historically and now“, in: *Photography: A Critical Introduction*, ed. Liz Wells, New York: Routledge, 2004, p. 32.

²⁶¹ Roland Barthes, *Op. cit.*, p. 116.

yra Fotografafas. [...] *Gyvenimo / Mirties* paradigma redukuojama iki paprasčiausio spragtelėjimo, skiriančio pirminę pozą nuo galutinio atspaudo. Su Fotografija mes įžengiame į *lėkštą Mirtį*.²⁶²

Šių Barthes'o minčių atgarsiais baigiasi dvyliktas, paskutinis, *Berlynalijų* žodinis fragmentas:

Kadras juk ir yra erdvės koncentratas plokštumoje, partneri. Ir sykiu – erdvės karstas, ar ne? Kiekvienas geras fotografas – tikrovės karstadirbys. Tad palieku tave, kursai dar esi, Berlyne, kurio jau nėra. Niekur, išskyrus nuotraukas.²⁶³

Norėdama išsaugoti gyvenimą, fotografija paradoksaliai gamina mirtį.²⁶⁴ Fotoesė pabaigoje pasigirdęs Barthes'o minčių aidas įgauna papildomo semantinio krūvio – veikia tarsi apibendrinimas, o tai skatina šias mintis permąstyti viso žodinio teksto turinio kontekste.

Fotografija kaip „lėkšta Mirtis“, pasak Barthes'o, yra visuomenės sekuliarėjimo padarinys: „Atsiradusi tuo metu, kai ėmė nykti ritualai, Fotografija tikriausiai atitinka asimbolinės Mirties įsiveržimą į mūsų modernią visuomenę – už religijos, už ritualo ribų, lyg staigus pasinėrimas į pažodinį Mirties supratimą“²⁶⁵. Kaip siekiau parodyti šio skyriaus pradžioje, meno sekuliarėjimo problematika yra viena centrinių *Berlynalijose*; per nuorodą į *Camera lucida* fotografija išryškinama kaip savotiška monada, kurioje išsikristalizavusi sekuliarėjimo problematikos esmė – technikos ir meno simbiozė, kūrinio auros pokytis, įgalinantis kalbėti ne tik apie techniškai reprodukuojamo meno, bet ir pačios techninio reprodukuavimo priemonės (šiuo atveju – fotografijos) aurą.

Camera lucida skyrelyje „Lėkšta mirtis“ ryškinamas ir pačios fotografijos kaip objekto „mirtingumas“ – tendencija irti²⁶⁶. Fotografijos lemtis sunykti Barthes'ui svarbi dėl jos kaip atminties archyvuotojos vaidmens²⁶⁷. Modernioje visuomenėje fotografija tapo visuotine „to, kas buvo“ liudininke ir pakeitė paminklą. Filosofas teigia, kad dėl pagrindinės „liudininkės“ trumpalaikiškumo visuomenė praras gebėjimą suvokti trukmę.²⁶⁸ Stebėtina, kad tas pats (XIX) amžius išrado ir fotografiją, ir istoriją. Barthes'as, viena vertus, žvelgia į tai kaip į paradoksą: fotografija naikina trukmę, o istorija siekia ją išsaugoti; kita vertus,

²⁶² Roland Barthes, *Op. cit.*, p. 110.

²⁶³ Rolandas Rastauskas, Remigijus Treigys, *Op. cit.*, p. 35.

²⁶⁴ Roland Barthes, *Op. cit.*, p. 110.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 110.

²⁶⁶ „Fotografiją galiu transformuoti tik į atliekas – įmesti į stalčių arba į šiukšlių dėžę. Paprastai ją ištinka (yrančio) popieriaus likimas, bet, net ir pritvirtinta prie patvaresnių laikiklių, ji netampa mažiau mirtinga – anot Bruno Nuytteno, ji yra gyvas organizmas, kuris gimsta tiesiog ant dygstančių sidabro grūdelių, akimirksnį pražysta, paskui sensta... Puolama šviesos, drėgmės, ji blunka, išsikvepia, išnyksta; belieka ją išmesti.“ *Ibid.*, p. 111.

²⁶⁷ Šį vaidmenį fotografijai, beje, numatė ir Baudelaire'as, šiaip jau nepasitikėjęs naujosios medijos masiškumu ir smerkęs jos pretenzijas į meno statusą. Žr.: Walter Benjamin, *Op. cit.*, p. 296.

²⁶⁸ Roland Barthes, *Op. cit.*, p. 111.

jis nepasitiki istorija, kuri yra „atmintis, pagaminta pagal pozityvius receptus, grynai intelektualinis diskursas“²⁶⁹.

Berlynalijos, kaip minėjau ankstesniame skyriuje²⁷⁰, gali būti traktuojamos kaip nekonvencinės istoriografijos bandymas. Istorija čia aktualizuojama kaip atminties forma; perimant benjaminišką istorijos recepcijos modelį, užsiimama ne pozityvia istorinių įvykių rekonstrukcija, o laiko tėkmės refleksija, atskleidžiančia negatyvų progreso idėjos aspektą – užmarštį. Atmintį praradusi žmonija, pasak Benjaminio, gyvena savotiškame sapne. Kūrybingas santykis su istorija pasireiškia pabudimo konsteliacijos – dialektinio įvaizdžio – paieškomis. Konsteliacijoje sustingusio dialektikos dėsnio, kuomet tai, kas buvo, akimirksniu pasirodo kartu su dabartimi, konceptas primena fotografijos recepcijos situaciją. Fotografijos kaip ženklo esmingas sukibimas su referentu, pasak Barthes'o, yra svarbiausias fotografijos bruožas, jos *noema* – tai, kas išskiria fotografiją iš vaizdų bendrijos. Šalia *punctum* kaip detalės Barthes'as išskiria dar vieną: „Šis naujasis *punctum*, kuris priklauso nebe formai, bet intensyvumui, yra Laikas – tai širdį draskantis noemos („tai buvo“) kirtis, jos gryna reprezentacija“²⁷¹. Fotografijos recepcijos metu praeitis tam tikra prasme pasirodo dabartyje. Manau, galima teigti, kad fotografija – bent jau tokia, kokią ją „matė“ Barthes'as, – savo esme įkūnija (aktualizuoja) dialektinį įvaizdį.

Kaip teigia jau cituota Boym, „[k]onsteliacijos yra atvejis, kuomet praeitis „aktualizuojasi“ dabartyje ir akimirksniu tampa „atpažinimu dabartyje““²⁷². Praeitį akimirksniu aktualizuoja ir fotografijos noemos („tai buvo“) atpažinimo „kirtis“. Studijoje apie nostalgiją Boym apibrėžia *punctum* kaip „momentin[i] įvyk[i], kuris sujungia žiūrovą ir vaizdą bei kažką atskleidžia apie kiekvieną iš jų; tai [*punctum*] byloja apie žiūrovo psichikos ir vaizduotės randus“²⁷³. Iš tiesų *punctum* patirtis aktualizuoja refleksyviai nostalgijai būdingą, du „vaizdus“ (sava / svetima, praeitis / dabartis, sapnas / kasdienybė) jungiantį „dvigubos ekspozicijos“ mechanizmą. Fotoesė *Berlynalijos* fotografija veikia kaip atminties metafora.

Berlynalijos prasideda pasakojimo subjekto poeto Griuvėsio prisipažinimu, kad jis seka fotografo Treigio pėdomis²⁷⁴. Vis dėlto šio menininko fotografijos eksplicitiškai pakomentuojamos tik paskutiniame žodiniame fragmente²⁷⁵:

Ta žvilgsniu nužymėta teritorija, be abejo, neatsirado intuityviai, tu jau nešiojaisi ją savyje nuo pat menininko kelionės pradžios, t. y. nuo to momento, kai tavo vaizduotėje atsivėrę tamsiai rudi tušti interjerai ir eksterjerai, patiltės ir kolonos,

²⁶⁹ Roland Barthes, *Op. cit.*, p. 111.

²⁷⁰ Žr. „Dabarties archeologija, arba Griuvėsių statybos“.

²⁷¹ Roland Barthes, *Op. cit.*, p. 113.

²⁷² Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia*, New York: Basic Books, 2001, p. 52.

²⁷³ „[...] a singular accident that joins the viewer and the image and reveals something about both; it points at the scars in the viewer's psyche and imagination.“ *Ibid.*, p. 313.

²⁷⁴ „Einu tavo pėdom, Remigijau.“ Rolandas Rastauskas, Remigijus Treigys, *Op. cit.*, p. 6.

²⁷⁵ Beje, kai kurie iš šių komentarų – tik šiek tiek performuluoti – yra pateikti ir *Berlynalijų* projekto sumanymą komentuojančioje esė anglų kalba „Foto-grafinis dangus virš Berlyno“.

dulkes susiurbę alijošiai ir atitarnavę rakandai vienu balsu, panašiu į *tinnitus* spengimą ausyje, pareikalavo būti išleisti į laisvę, kurioje turėjai skubiai surasti jų atitikmenis. Savo išnešiotų vidaus peizažų atitikmenis, Remigijau. Ir tada objektyvu it storu švirkštu pradėjai imti atkampių pakampių mėginius. Į(si)švirkštei beketiškos tuštumos dozes. Įvėmei atgal tai, ką seniai buvai susapnavęs.²⁷⁶

Poetas Griuvėsis ryškina Treigio fotografinės erdvės sapniškumą ir tokiu būdu aktualizuoja dar vieną svarbų, iš Dada išaugusį ir galiausiai jį pakeitusį XX a. meno judėjimą – siurrealizmą. Šis judėjimas buvo pozityvesnis už destruktvyvų Dada. Gyvenimo logikos siurrealistai ieškojo sapne. Siurrealizmą galima traktuoti kaip bandymą „kopijuoti sapnų pasaulį“²⁷⁷. Nuoroda į siurrealizmo estetiką *Berlynalijose* atsiranda, komentuojant fotografijas; tokiu būdu aktualizuojama esminga siurrealizmo ir fotografijos sąsaja – pasak Benjaminio, kamera atskleidžia savotišką regėjimo sąmonę, o juk būtent sąmonę ir siekia išlaisvinti, reprezentuoti siurrealizmas. Benjaminas atkreipia dėmesį, kad fotografijos kamera leidžia „akiai“ pamatyti pasaulį iš neįprastų perspektyvų arba, pavyzdžiui, sustabdyti judesį.²⁷⁸ Fotografijos kaip indeksinio ženklo pretenzijas į objektyvią tikrovės reprezentaciją siurrealistai panaudojo žaismingai ir provokatyviai – „realizuodami“ sapniškas erdves.²⁷⁹

Pasitelkdamos atminties problematiką, *Berlynalijos* tyrinėja daugiasluoksnę miesto patirtį, išryškina sapnišką realybės matmenį. Fotoesė aktualizuojama ne tik praėjusio amžiaus karų tiesiogine prasme istorija, bet ir meno istorija – konfliktas tarp politizuoto meno ir estetizuotos politikos bei savotiškas Šaltasis karas tarp Bažnyčios ir sekuliarėjančio meno. Esė „Apie kai kuriuos Baudelaire'o motyvus“ Benjaminas teigia, kad „meninės reprodukcijos krizę galima suvokti kaip sudėtinę percepcijos krizės dalį“²⁸⁰, būtent toks požiūris išryškėja *Berlynalijose*. Percepcijos problematikos centre atsideria fotografija – mezgant dialogą su Benjaminio ir Barthes'o darbais, fotografija aktualizuojama kaip metafora, leidžianti užčiuopti ir artikuliuoti praeities vaidmenį dabarties suvokime. *Berlynalijose* svarstomi ne tik abstraktūs atminties problematikos klausimai, bet taip pat siekiama aktualizuoti konkrečių įvykių ir žmonių atminimą.

²⁷⁶ Rolandas Rastauskas, Remigijus Treigys, *Op. cit.*, p. 34.

²⁷⁷ „[...] to replicate the world of dreams.“ Liz Wells, „On and beyond the white walls: Photography as art“, in: *Photography: A Critical Introduction*, ed. Liz Wells, New York: Routledge, 2004, p. 270.

²⁷⁸ Martin Lister, „Photography in the age of electronic imaging“, in: *Ibid.*, p. 309.

²⁷⁹ Liz Wells, *Op. cit.*, in: *Ibid.*, p. 272.

²⁸⁰ Walter Benjamin, *Op. cit.*, p. 297.

3. Architektūros atmintis

3.1. Klaidžiojimas rašto(-ų) labirinte

Fotoesė *Berlynalijos* pabaigoje patalpintame, knygos-projekto sumanymą komentuojančiame metatekste „Foto-grafinis dangus virš Berlyno“ minimi du autorių pasiektų rezultatų (fotografijų ir esė) „nuotykiaiai“ – Treigys surengė fotografijų parodą Berlyne, kurios pagrindu projektą finansavęs fondas išleido nedidelį katalogą (be tekstų), o Rastauskas savo „mozaikini“ tekstą *Berlynalijos* adaptavo į vienos valandos performansą. Apie trečiąjį, šįkart jau bendrą, fotografijų ir esė „nuotyki“ byloja pats pagaliau išleistas albumas *Berlynalijos*. Natūralu, kad į albumą įtrauktame metatekste nėra užsimenama apie dar vieną „įvyki“, mat, šis žodinius fotoesė fragmentus „išstiko“ jau po albumo pasirodymo. „Mozaikinis“ Rastausko tekstas buvo įtrauktas į rašytojo esė rinktinę *Privati teritorija*. Iš dabarties perspektyvos žvelgiantiems skaitytojai ir skaitytojui pamečiui išleisti tekstai²⁸¹ neišvengiamai sudaro dialogišką, per skirtybes ir panašumus reikšmes generuojančią porą.

Vienas ryškiausių dviejų tekstų skirtumų, žinoma, yra tai, kad albume *Berlynalijos* žodiniai fragmentai yra derinami su fotografijomis, o esė rinkinyje – pateikti be jų. *Privačioje teritorijoje* „mozaikinis“ Rastausko tekstas tampa kitokio darinio dalimi – tai yra pirmoji skyriaus „Skrajojantis katinas“ esė. Iš viso ši skyrių sudaro dvylika tekstų: „Berlynalijos“, „Juosta dviem“, „Roma minus muziejai“, „Kalėdos Briugėje“, „Sofija su sniego kailiniais“, „Hotel Europa“, „Kartą Edinburge“, „Viena diena Sopote“, „Tavernos ir taverniečiai“, „Graikiškas žodynelis“, „Skrajojantis katinas“, „Verkianti bronza“. Pusė esė pavadinimų nurodo į skirtingus Europos miestus ir aktualizuoja su miesto patirtimi susijusią problematiką. Beje, skyriaus „viduryje“ atsidūrusios, šeštosios, esė pavadinimas „Hotel Europa“ savo skambesiu primena itališką konferencijos, kurioje 2007-aisiais metais dalyvavo Rastauskas ir kur kaip pranešimą skaitė į *Berlynalijas* įtrauktą esė anglų kalba „Foto-grafinis dangus virš Berlyno“, pavadinimą „Città Europa“ („Europos miestas“). Kaip buvo minėta, šioje konferencijoje architektai, miesto planuotojai ir intelektualai iš 24-urių Europos šalių bandė užčiuopti europietiško metropolio identiteto bruožus. Esė „Skrajojantis katinas“, kurios pavadinimas yra ir viso skyriaus antraštė ir kuri dėl to įgauna papildomo semantinio krūvio, beveik nemini konkrečių miestų, bet ryškina keliavimo apskritai ir grįžimo namo motyvus. Trajektorijas tarp skirtingų Europos miestų nubraižantį judėjimą, kurį aktualizuoja skyriaus esė pavadinimai, komentuoja pirmasis „Skrajojančio katino“ sakinys: „Kiekvienas save gerbiantis miestas turi tai, ko neturi kitas ne mažiau save gerbiantis miestas“²⁸². Žodinis *Berlynalijų* tekstas, atskirtas nuo fotografijų, įtrauktas į rinkinį *Privati teritorija* ir tapęs sudedamąja skyriaus „Skrajojantis katinas“ dalimi, turinio prasme išlieka panašios (jei ir ne

²⁸¹ Fotoesė *Berlynalijos* išleista 2008-aisiais metais, o esė rinktinė *Privati teritorija* – 2009-aisiais.

²⁸² Rolandas Rastauskas, *Privati teritorija*, Vilnius: Apostrofa, 2009, p. 225.

tapačios) problematikos (heterogeniškos miesto patirties refleksija, Europos identiteto klausimai) kontekste; tokiu atveju reikšmingų skirtumų ieškančio dėmesio centre atsидuria formos (vizualiojo teksto lygmenų) aspektai.

Atskiru albumu (*Berlynalijos*) išleistas ir į esė rinkinį (*Privati teritorija*) įtrauktas tekstai formos lygmenyje skiriasi ne tik dėl Treigio fotografijų (ne)buvimo. Esmingiausias skirtumas – paties žodinio teksto išdėstymas. Knygoje „Literatūros (inter)medialumo strofos“, pristatydamą literatūros erdviškumo aspektus, Irina Melnikova atkreipia dėmesį į knygą kaip savotiško konflikto tarp abstraktumo ir materialumo terpę:

Knygos samprata jungia du lyg ir prieštarigus dalykus: tai ir abstraktus kūrinys, ir jo materialusis įforminimas; tai visuomet plastinio išdėstymo ir idėjų (ar minčių) perteikimo konfliktas, į kurį nuo senų laikų kreipė dėmesį pati literatūra ir kurį ilgą laiką nuvertindavo jos tyrimai, literatūros raštą traktuojantys ne kaip matomą, bet kaip privalantį būti „permatomą“ ar nematomą. Pagrindinė rašto plastinio išdėstymo funkcija ligi šiol dažnai laikomas jo „permatomumas“ – t. y. jo (i)skaitomumas. Manoma, jog raidės neskirtos būti matomos. Paprastai jos suvokiamos kaip tam tikras grafinis „kodas“, leidžiantis išreikšti mintį ir (arba) reikšmę.²⁸³

Nors *Privačioje teritorijoje* ir akcentuojamas „Berlynalijų“ teksto vizualumas (šriftas bei pastraipų išdėstymas yra svarbūs), raštas iš esmės lieka nematomas („permatomas“), t. y. tekstas yra įskaitomas; o fotoesė albume *Berlynalijos* akivaizdžiai imamasi tam tikrų formos strategijų, siekiančių probleminti rašto „permatomumą“. Rašto įskaitomumo taisyklė fotoesė pažeidžiama, visų pirma, esė tekstą išdėstant stulpeliais: kaip pastebi Melnikova, toks išdėstymas „gali kvestionuoti įvykių chronologiją ar skaitymo linijškumą“²⁸⁴; tad, tokiu būdu, trikdant nuosekliai laike nusidriekusio naratyvo suvokimą, atveriamą vizualiosios plotmės patirties erdvė. Visų antra, albume *Berlynalijos* išryškimas ikoniškumas²⁸⁵ – žodiniai fragmentai, ne kartą steigiantys ryšį su fotografijos medija, savo grafine forma imituoja fotografijas. Nors kai kuriuose puslapiuose žodiniai fragmentai horizontalėje yra ilgesni nei fotografijos, tai, kad jie nėra pateikiami per visą puslapį ir savo pločiu dažniausiai atkartoja fotografijų plotį, patvirtina, jog yra siekiama išlaikyti šį imitavimo įspūdį. Fotoesė albume *Berlynalijos*, pažeidžiant įprastos „permatomos spaudos“ taisyklės, ikonizuojamas fotografijos ir literatūros ryšys.

Fotoesė *Berlynalijos* strategiją probleminti rašto „permatomumą“ liudija ne tik žodinių fragmentų išdėstymas, bet ir kitakalbių tekstų (vokiško fragmentų vertimo bei jau minėtos esė anglų kalba) į albumą įtraukimas: vertimo pastangų reikalaujantys ženklai taip pat yra savotiškai neskaidrūs, tirpdantys reikšmę²⁸⁶.

²⁸³ Irina Melnikova, *Literatūros (inter)medialumo strofos, arba Žodis ir vaizdas*, Vilnius: VUL, 2016, p. 58.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 62.

²⁸⁵ Ikoniškumas – tai vienas iš trijų (kiti du – tapybiškumas (kinematografiškumas, muzikalumas) ir ekfrazė) Jameso A. W. Heffernano išskiriamų literatūros ir vizualiųjų menų dialogo reiškinų, atsидuriančių vizualumo ir vaizdingumo įtampos lauke. Ikoniškumas literatūroje pasireiškia kūrinyje aptariamą temą arba objekto vizualizavimu teksto forma. Apie ikoniškumą žr.: *Ibid.*, pp. 76-82.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 80.

Be to, derinant „reikšmės neslepiančius“ (lietuvių kalbos) ir „slepiančius“ (vokiečių bei anglų kalbų) žodžius, atskleidžiamas *Berlynalijų* formos teatrališkumas²⁸⁷ – kaip teatro scenoje vaidinantis žmogus tuo pat metu yra ir aktorius, ir personažas²⁸⁸, taip *Berlynalijose* žodis išryškinamas ir kaip garsas (tam tikros reikšmės artikuliacija), ir kaip grafinis ženklas (vizualiai suvokiama figūra).²⁸⁹ Tokiomis formos strategijomis tekstą suvokiantysis ir suvokiančioji yra skatinami įsitraukti į savotišką rašto figūrų „teatrą“ – (inter)aktyviai dalyvauti, kaitaliojant „skaitymo / žiūrėjimo“ režimus: skaitytoja(s) tuo pat metu turi būti ir žiūrovė(-as).

Taigi, fotoesė albume *Berlynalijos* žodiniai esė fragmentai yra derinami su fotografijomis ir tai lemia tam tikras formos strategijas (išdėstymas stulpeliais, ikoniškumas), ryškinančias vizualiąją rašto plotmę, jo medžiagiškumą (tekstūrą). Žodis atsiskleidžia ne tik kaip prasmingas garsas, bet ir kaip grafinis ženklas, kurio prasmė steigiasi dialogiškame santykiyje su fotografijos medija. Lyginant du tekstus – esė „Berlynalijos“ iš rinkinio *Privati teritorija* ir fotoesė *Berlynalijos*, – kyla kinematografinis įspūdis – tarsi bendras planas būtų pakeistas stambiu planu: fotoesė albume, lyg preciziškiau sufokusavus kamerą ir priartinus vaizdą, išryškėja rašto (medžiagos) tekstūra – daugiaplotmis formalaus turinio ir turiningos formos labirintas.

3.2. Kūrinio architektūra

Eksplacitiškai multimedialus, esė ir fotografijas derinantis, albumas *Berlynalijos* yra neįprastas materialus darinys, išsiskiriantis kelias jusles – regą (fotoesė, pirmiausia, siejamą su fotografijos suvokimu), klausą (įprastai siejamą su rašto suvokimu) ir taktilinius jautimus (įprastai siejamus su realia pasaulio patirtimi). Kaip buvo pastebėta ankstesniame skyriuje²⁹⁰, tam tikros *Berlynalijų* formos strategijos (žodinio teksto išdėstymas stulpeliais, ikoniškumas) verčia susimąstyti apie rašto vizualumą, tad, galima numanyti, kad fotoesė siekiama, pirma, kvestionuoti tam tikras medijų patirties konvencijas (pavyzdžiui, įprastą sąsają tarp klausos ir rašto), antra, atkreipti dėmesį į knygos kaip ypatingo materialaus darinio recepcijos daugiasklaidumą.

²⁸⁷ Apie *Berlynalijų* teatrališkumą turinio plotmėje žr. sk. „Klaidžiojimas kasdienybės labirinte, arba Refleksyvos nostalgijos ritualai“.

²⁸⁸ Teatrui esmingą reprezentacijos mechanizmą detaliai aiškina Ortega y Gassetas esė „Teatro idėja“: „Iš tiesų matome tik tapytas drobes ir kartonus; upė nėra upė, tai nutapytas paveikslas; medžiai nėra medžiai, tai spalvų dėmės. Ofelija nėra Ofelija; tai... *Marianinha* Rey Colaço. Tad ką darome? Matome viena ar kita? Ką iš tiesų matome ten, scenoje, priešais save? Be abejo: priešais save matome jas abi: *Marianinhą* ir Ofeliją. Tačiau įdomiausia tai, kad jas suvokiame ne kaip atskiras asmenybes, o kaip vieną. Mes matome *Marianinhą*, kuri „reprezentuoja“ Ofeliją. Tiksliau tariant, daiktai ir žmonės scenoje *prezentuojasi* mums *reprezentuodami* kitus daiktus ir asmenis“. José Ortega y Gasset, *Op. cit.*, pp. 396-397.

²⁸⁹ Toks *Berlynalijų* formos teatrališkumas čia išryškintas, kaip pavyzdį pasitelkiant Melnikovos atliktus polifoniškos Kosto Ostrausko dramos „Kvartetas“ analizės žingsnius. Žr.: Irina Melnikova, *Op. cit.*, pp. 75-76.

²⁹⁰ Žr. sk. „Klaidžiojimas rašto(-ų) labirinte“.

Aktualizuojant knygą kaip fizinį darinį bei ryškinant tam tikras jos formos strategijas, itin svarbų vaidmenį atlieka santykį tarp teksto ir skaitytojo medijuojantys paratekstai²⁹¹. Pasak termino autoriaus Gérardo Genette'o, paratekstas yra savotiškas teksto „slenkstis“, nemažai pasakantis ne tik apie patį tekstą, bet ir apie konkretaus leidimo kontekstą: „Parateksto bruožai ir reikšmės nuolatos kinta priklausomai nuo laikotarpio, kultūros, žanro, autoriaus, kūrinio ir leidimo [...]“²⁹². Paratekstai atkreipia dėmesį į dažnai nuvertinamą vizualiąją dimensiją, pasireiškiančią fiziniame kūrinio formoje ir grafinėje teksto reprezentacijoje. Šis nuvertinimas yra susijęs su nenoru atsisakyti romantinio Poeto-Kūrėjo mito, suponuojančio požiūrį į autorių kaip svarbiausią teksto prasmę generuojančią instanciją, „[m]at, kūrinio įforminimas knygos pavidalu (nesvarbu, popieriniu ar skaitmeniniu) suponuoja dar bent vieną autorių (tą, kuris pasirenka apipavidalinimo būdą) ir kūrinio virsmą „kolektyvinės autorystės“ kūrinium“²⁹³. *Berlynalijų* atveju (paskiri esė ir fotografijų „nuotykių“²⁹⁴, Rastausko apgailestavimas dėl, rodės, nebeišleisimo bendro kūrinio, mat, kiekvienas iš autorių „įstrigo“ savame Berlyne²⁹⁵, pagaliau vis dėlto išleistas albumas) knyga ypač išryškėja kaip „kolektyvinės autorystės“ rezultatas, kaip skirtingų perspektyvų susidūrimo „dokumentas“, o formos strategijas generuojantys / reflektuojantys paratekstai atsiskleidžia kaip esmingas vaizdo (fotografijos) ir žodžio (esė) dialogo komentaras.

Fotoesė *Berlynalijos* pasižymi neįprastais, paratekštų formuojamais bruožais. Skaitytojai(-ui) ir žiūrovei(-ui) atsiverianti knyga yra apglėbta viršelių, kurie sudaro ciklinio judėjimo idėją implikuojantį erdvinį vienį: priekiniame viršelyje rodoma Berlyno panorama yra pratęsiama galiniame viršelyje. Šioje vienoje, bet ne vieningoje erdvėje sutalpinamas heterogeninių fragmentų rinkinys: 1) du epigrafai (anglų ir lietuvių kalbomis); 2) kalbinis Rastausko tekstas lietuvių kalba; 3) Treigio fotografijos; 4) teksto lietuvių kalba vertimas į vokiečių kalbą, kuris nebederinamas su fotografijomis; 5) Rastausko esė anglų kalba, komentuojanti *Berlynalijų* projekto sumanymo ir įgyvendinimo aplinkybes; 6) informacija apie abu autorius dvejomis kalbomis – lietuvių ir vokiečių. Kiekvienas fragmentas turi savo antraštę, tačiau pirmiausia į akis krenta didžiosiomis raidėmis ir trimis kalbomis (lietuvių, vokiečių, anglų) pateikti trijų veikalo dalių pavadinimai – BERLYNALIJOS, BERLINALIEN, A PHOTO-GRAPHIC SKY OVER BERLIN. Tiesa, veikalo erdvėje išsiskleidžianti kalbų įvairovė neapsiriboja lietuvių / vokiečių / anglų kalbų priešiniu ir jungimu. Knyga priešina ir jungia natūraliąją kalbą su fotografijos „kalba“ bei du (blizgų ir matinį) popieriaus

²⁹¹ Paratekstais Gérardas Genette'as vadina knygą skaitytojui prezentuojančius ribinius teksto elementus (viršelis, antraštė, paantraštė, komentarai, epigrafai, iliustracijos ir pan.). Plačiau žr.: Gérard Genette, *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, Cambridge: CUP, 1997, pp. 456. Taip pat: Irina Melnikova, „Paratekstas“, *Avantekstas: Lietuviškų literatūros mokslo terminų žodynas*, Vilniaus universitetas, prieiga internetu: <http://www.avantekstas.flf.vu.lt> [žiūrėta 2017-04-10]

²⁹² “The ways and means of the paratext change continually, depending on period, culture, genre, author, work, and edition [...]” Gérard Genette, *Op. cit.*, p. 3.

²⁹³ Irina Melnikova, *Literatūros (inter)medialumo strofos, arba Žodis ir vaizdas*, Vilnius: VUL, 2016, pp. 57-58.

²⁹⁴ Žr. 1-ąjį skyriaus „Klaidžiojimas rašto(-ų) labirinte“ psl.

²⁹⁵ Šis apgailestavimas, kaip buvo minėta, yra išsakytas knygos-projekto sumanymą pristatančioje ir komentuojančioje esė anglų kalba „Foto-grafinis dangus virš Berlyno“ („Photo-graphic sky over Berlin“).

tipus – kalbinio teksto (esė) vertimas į vokiečių kalbą bei komentuojantis paratekstas anglų kalba (esė „Fotografinis dangus virš Berlyno“) išspausdinti ant kitokio, matinio, popieriaus ir tai ryškina jų kitoniškumą.

Taigi, knygos paratekštų „tinklas“ ir jų ryšys su pagrindinio teksto fragmentais akivaizdžiai kelia ne vien knygos patyrimo, bet ir su kūrybos procesu susijusį – vertimo – klausimą, aktualizuojantį tris vertimo problemos dimensijas: viena vertus, lingvistinį vertimo aspektą (vertimas iš vienos kalbos į kitą), antra vertus, intermedialų vertimo aspektą (vertimas iš vienos medijos į kitą²⁹⁶), trečia vertus, taktilinį vertimo aspektą (popieriaus keitimas formuoja taktilinį santykį su knyga ir provokuoja knygos puslapių vertimo / pervertimo bei pačios knygos atvertimo / užvertimo reikšmės suvokimą). Knyga siūlo kelionę erdvėmis ir erdvėse – kviečia liesti tekstą akimis ir pirštais, paverčiant lygų paviršių „šiurkščiu“, o raides (ypač svetimų kalbos) – vizualiai suvokiamais grafiniais ženklais.

Berlynalijų viršeliai taip pat dalyvauja šiose, įvairius vertimo tipus aktualizuojančiose, formos strategijose. Kaip buvo minėta, knygos viršeliai sudaro erdvinį vienį: priekiniame viršelyje rodoma Berlyno panorama yra pratęsiama galiniame. Beje, viršeliuose panaudota fotografija atsikartoja knygos „viduje“ – tai yra fotografija, derinama su pirmuoju kalbiniu fragmentu, pateikiančiu, kaip buvo išryškinta ankstesnėje analizėje²⁹⁷, savotišką esė motyvų „panoramą“. Atsidūrusi ant viršelių, nuotrauka derinama su dvejais kalbiniais segmentais – priekiniame viršelyje horizontaliai pateiktu pavadinimu (BERLYNALIJOS) bei autorių vardais ir ant nugarėlės vertikalčiai pateiktu užrašu (BERLYNALIJOS / BERLINALIEN). Horizontaliai ant viršelio pateikto pavadinimo raidės yra padengtos blizgiu sluoksniu ir tokiu būdu tikrąja to žodžio prasme išgaubia paviršių – daro jį grublėtą, provokuodamos su vaizduojamu žodžiu (ir pačia knyga) taktilinį santykį. Abeji kalbiniai segmentai yra užrašyti baltomis raidėmis, tokiu būdu, pirma, steigiant priešpriešą juodai užrašytiems ir su įprasta knygų leidybos forma siejamiems kalbiniais segmentams knygos „viduje“, antra, aktualizuojant knygos kaip materialaus objekto ryšį su tradiciškai vizualiomis laikomomis medijomis – fotografija ir kinu (baltai spausdintos raidės primena ant fotografinės juostos pateikiamus kino filmo titrus).

Knygą apglėbiantys viršeliai yra ir jungiami, ir skiriami nugarėlėje žymimo užrašo *Berlynalijos* / *Berlinalien*, kuris taip pat aktualizuoja visų vertimo tipų problematiką. Priešindamas du žodžius pasviruoju brūkšneliu, užrašas tuo pat metu esmingai sujungia priešpriešos polių reikšmės įsteigime. Nurodydami į skirtingas kalbas (ar skirtingų kultūrų – lietuvių, vokiečių, anglų – laukus), priešpriešos poliai fiksuoja du „naujadarus“ – nei vienoje, nei kitoje kalboje neegzistuojančius žodžius. Naujai sukurti (nesuprantami) žodžiai reikalauja „vertimo“ ir vienintelis įmanomas „vertimas“ šiuo atveju yra sietinas su žiūrovu(-e) virstančio(s) skaitytojo(s) gebėjimu matyti žodį bei jo dalis, t. y. matyti nesuprantamame žodyje paslėptą ir

²⁹⁶ *Berlynalijų* atveju toks vertimas vyksta tarp fotografijos ir natūraliosios kalbos.

²⁹⁷ Žr. sk. „Klaidžiojimas kasdienybės labirinte, arba Refleksyvos nostalgijos ritualai“ 3-įjį psl.

semantinį potencialą implikuojantį grafinį žaismą. Ant nugarėlės pateiktas užrašas tampa viršeliuose panaudotos panoraminės fotografijos, rodančios Berlyną (ar vokiškai ir angliškai – miestą Berlin), dalimi. Žodis, nurodantis į lietuvių kultūros lauką (*Berlynalijos*), be anagramuojamo žodžio „Berlynas“ rodo žodį „lijo“, kuris, įterptas į „naujadaro“ vidų, tampa jungiančiąja grandimi – *Berlyna(lijo)s*. Kito priešpriešos poliaus – „naujadaro“ *Berlinalien* – atveju kuriama kiek sudėtingesnė žaismė, mat, žodis gali būti interpretuojamas ir kaip angliškas, ir kaip vokiškas. Pirmuoju atveju žodis gali būti lengvai suskaidomas į dvi dalis – *Berlin+alien*, kurių viena papildo kitą: angliškai „alien“ reiškia „svetimas“, „svetimšalis“, „ateivis“. Antruoju įmanu matyti du derinius – „Berlin in Ale“, vokiškai reiškiantį „Berlynas aluje“, ir *Berlinal(i)e(n)* – prielinksni „in“, kuris nurodo vietininko linksni, bei žodį „Berlinale“ – Berlyne vykstančio kino festivalio pavadinimą. Žodžių-pavadinimų metamorfozės aktualizuoja skaitymo režimų kaitą – skatina skaitytoją tapti žiūrove(-u) ir atvirkščiai, ragina matyti ne tik grafinių ženklų sumą kaip reikšmingą žodį, bet ir suvokti, kokiū būdu šis žodis yra fiksuojamas. Taigi, paratekštų konstruojamos formos strategijos išryškina, kad kūrinys yra sluoksniuojamas tiek perkeltine, tiek tiesiogine prasmėmis – daugiaplotmiame pasakojimo labirinte jungiasi ir persipina įvairiausių temų bei problemų gijos. Beje, didelis semantinis paratekštų potencialas ir jų gausa sufleruoja, kad pačios savaimė *Berlynalijos* turi „paratekstinį“ – tarpinį, ribinį, „slenksčio“ – pobūdį.

Toks „paratekstinis“ Rastausko ir Treigio knygos pobūdis atsiskleidžia daugybe pavidalų, vienas kurių – fotografijų ir esė fragmentų pavadinimų konstruojami saviti naratyvai, kurie gali būti suvokiami ir kaip savipakankami pasakojimai, ir kaip dialogų su kitais pasakojimais dalyviai. Beveik kiekviena iš septyniolikos knygoje pateiktų fotografijų yra pažymėta pavadinimu, o retas pavadinimo nebuvimas taip pat gali būti suvokiamas kaip „žymėtasis narys“:

1. *Be pavadinimo*
2. „Miestas / Stadt“
3. „Vartai / Tor“
4. „Kiemas / Hof, fragmentas“
5. „Siena vandenyje / Wand im Wasser“
6. „Namas vandenyje / Haus im Wasser“
7. „Restauracija / Restaurierung, fragmentas“
8. „Dekoracija / Dekoration“
9. „Geltona siena / Gelbe Wand“
10. „Dekoracija 1 / Dekoration 1“
11. „Teatras / Theater“
12. „Laiptai 2 / Treppe 2“
13. „Dekoracija / Dekoration, fragmentas“
14. „Dekoracija 3 / Dekoration 3, fragmentas“

15. „Kiemas / Hof“

16. „Dekoracija 4 / Dekoration 4“

17. *Be pavadinimo*

Fotografijų pavadinimų dėstomas pasakojimas prasideda žodžio nebuvimu – tyła, kurioje gimsta matomas miestas, jo vartai. Tyloje gimstantis vaizdas suponuoja mediatyvų žvilgsnį. Skaitytojai(-ui)-žiūrovei(-ui) siūloma įeiti pro miesto vartus ir atsidurti kieme. Ribą (vartus) peržengiantis judėjimas atskleidžia miesto erdvės heterogeniškumą – tai, viena vertus, apribota, kita vertus, atvira erdvė. Toliau peritekstai²⁹⁸ koreguoja skaitytojo(s)-žiūrovo(-ės) kelionės kryptį, „talpindami“ matomus objektus (sieną bei namą) vandenyje. Tokia lokalizacija, „trindama“ aiškius formos kontūrus, naikina objektų apimties patirtį ir išryškina jų paviršių. Vandenyje atsispindintys siena ir namas (namo siena?) atsiskleidžia kaip regėjimo lauko riba. Fotografijų pavadinimai, įvesdami skaitytoją-žiūrovą(-ę) į miesto vidų, iš tiesų koreguoja jo(s) žiūrėjimo tašką – dėmesio objektu tampa vidinė, objektų paviršiais ribojama, išgaubta erdvė, o tiksliau – pats erdvę išgaubiantis ir objektų paviršius aprėpiantis žvilgsnis. Įeidama(s) į miestą, skaitytoja(s)-žiūrovė(-as) turi atsigręžti į save, į savo patirtį. Objektai atkuriami („restauruojami“), atskleidžiant jų padėtį-vaidmenį regėjimo procese, – jie išsidėsto erdvėje kaip žvilgsnyje gimstančio teatro dekoracijos, t. y. jie tampa „vartais“ („slenksčiu“) į kitą (virtualią) realybę. Toks irealybę projektuojantis žvilgsnis, aprėpiantis objektus iš tam tikros perspektyvos, sujungia juos, paskirus fragmentus, į koherentišką visumą: eilės numeriu pažymėti pavadinimai („Dekoracija 1“, „Laiptai 2“, „Dekoracija 3“, „Dekoracija 4“) suponuoja tam tikrą rišlią struktūrą, kuri, beje, vėl gražina skaitytoją-žiūrovą(-ę) į kiemą. Fotografijų pavadinimai aktualizuoja ciklinio judėjimo idėją²⁹⁹ kaip žvilgsnio kelionę akiračiu, viena vertus, atveriančią, kita vertus, ribojančią žvilgsnyje vykstančio teatro erdvę. Skaitytoja(s) ne tik turi tapti žiūrove(-u), bet žiūrovė(-as) taip pat turi tapti režisierė(-iumi), įgalinančia(-iu) realybę pasislėpti po irealybės skraiste. Fotografijų pavadinimais papasakojama apie žiūrėjimo taško mene pasikeitimą, kurį vienoje savo esė išryškina Ortega y Gassetas, apibendrinamas tai kaip Vakarų tapyboje įvykusį dėmesio perkėlimą nuo daiktų prie pojūčių ir galiausiai – prie idėjų:

Pirmiausia tapomi daiktai, po to pojūčiai ir galiausiai idėjos. Vadinasi, tapytojo dėmesys pirmiausia nukreipiamas į išorę, po to į subjektyvumą ir galiausiai į intrasubjektyvumą.³⁰⁰

Kalbinių fragmentų pavadinimai formuoja kiek kitokį pasakojimą:

²⁹⁸ Peritekstas – tai tiesiogiai kūrinį pristatančioje knygoje pateiktas paratekstas (viršeliai, antraštės, epigrafai ir pan.). Žr.: Irina Melnikova, „Peritekstas“, *Avantekstas: Lietuviškų literatūros mokslo terminų žodynas*, Vilniaus universitetas, prieiga internetu: <http://www.avantekstas.flf.vu.lt> [žiūrėta 2017-04-18]

²⁹⁹ Kaip buvo minėta, ciklinio judėjimo idėją implikuoja ir *Berlynalijų* viršeliai: priekiniame viršelyje rodoma Berlyno panorama yra pratęsiama galiniame viršelyje.

³⁰⁰ José Ortega y Gasset, *Op. cit.*, p. 469.

1. Kaip poetas Griuvėsis eina tėvynainio fotomenininko Remigijaus Treigio pėdomis, bet nenuėina toliau fotoreportažo klasiko nuotraukos, kurią įgarsina keturi vokiečiai ir dvi rusės.
2. Kaip poetas Griuvėsis juodžemio Kristuje atpažįsta performerį Beną Šarką ir susimąsto apie ritualinio meno visagalybę.
3. Kaip poetas Griuvėsis medituoja žiūrėdamas į atitarnavusių ir spintose iš mados išėjusių drabužių konteinerį „Humana“, o po to leidžiasi į U8 metro liniją.
4. Kaip poetas Griuvėsis „Makom“ kavinėje prie Siono bažnyčios sutinka kumpanosį Rytų Pražuvėlį, iš kurio burnos tarsi iš fokusininko cilindro ima lįsti viena už kitą beviltiškesnės meilės istorijos.
5. Kaip poetas Griuvėsis, nesustabdytas ministro kūnsargių, atsiduria Joschkos „Matryoshkos“ Fischerio laiptinėje, tačiau tuo jo VIP-laimė neapsiriboja, ir jis patenka į urologinę pasaką.
6. Kaip poetą griuvėsi, įstrigusį tarp monumentalaus Reichstago ir kartoninės dabartinio Bundestago ir Valstybės kanceliarijos architektūros, ištinka regėjimas, kurį geriausia pavaizduoti juodai baltais diafilmo kadrais.
7. Kaip poetas Griuvėsis pagaliau atranda didžiausias Vokietijoje žydų kapines, kad per Prižiūrėtojo jam suteiktas keliolika minučių ir be šlikės suvoktų, kas tapo amžiniais čia palaidotųjų kaimynais ir pašnekovais.
8. Kaip poetas Griuvėsius atsiduria DaimlerChrysler galerijoje parodos *Private/Corporate III* atidaryme ir stebi ne tik Dr. Warhallys & Co siautėjimą, bet ir vienos lankytojos mėginimus apsaugoti Rosemarie Trockel skulptūros be pavadinimo privatumą.
9. Kaip poetas Griuvėsis gryno atsitiktinumo dėka sėdi greta nusirenginėjančios jaunutės belgų aktorės, o iš tikrųjų – tarp šiuolaikinio teatro visagalybės ir negalios: *zwischen Allmacht und Ohnmacht*.
10. Kaip poetas Griuvėsis Fotografijos muziejuje dar sykį įsitikina, jog mirtis perkeičia ne tik paties mirusiojo, bet ir jo darytus kitų „charakterių“ portretus.
11. Kaip poetas Griuvėsis, beedamas fotografo pėdomis, kartais pasižiūri ir sau po kojomis.
12. Kaip poetas Griuvėsis atsisveikina su fotomenininku Remigijumi Treigiu Berlyne prie Trečiojo Reicho oro pajėgų ministerijos, kad vėl susitiktų su juo Klaipėdoje, barelyje „Senoji Hansa“.

Viena vertus, šie peritekstai formuoja nuoseklų kalbinį tekstą, kuriame pasakojama apie herojaus, poeto Griuvėsio, kelionę per miestą – per kolektyvinės patirties / atminties erdves (Siono bažnyčia, Reichstagas, žydų kapinės, muziejus ir t. t.). Paminint fotoreportažo klasiko nuotraukos „įgarsinimą“ (pirmo fragmento pavadinimas) bei atskleidžiant teatre vykstančios metaforiškos metamorfozės mechanizmą (antro fragmento pavadinimas)³⁰¹, išryškintas reprezentacinio režimo esmingumas miesto patirčiai. Miesto reprezentacijų refleksijos metu kolektyvinė atmintis perispina su asmenine, o reflektuojantysis subjektas atsiskleidžia kaip miesto teatrą režisuojanti instancija. Kitaip tariant, esė pavadinimų konstruojamas pasakojimas yra savotiška esė monada – glaustai pateikta esė turinio esmė, kuri jau buvo išryškinta ankstesnėje analizėje³⁰².

³⁰¹ Kaip buvo minėta (žr. sk. „Klaidžiojimas kasdienybės labirinte, arba Refleksyvos nostalgijos ritualai“ 13-ąjį psl.), pamatydamas vienu metu ir Kristų, ir performerį Beną Šarką, t. y. Beną Šarką Kristaus vaidmeny, pasakotojas pamato teatre vykstančios metaforiškos metamorfozės mechanizmą, kuomet kas nors prezentuojasi, reprezentuodamas kažką kitą. Šį teatrui esmingą reprezentacijos mechanizmą detaliam aiškina Ortega y Gassetas esė „Teatro idėja“ (žr. 10-ą šio sk. išn.).

³⁰² Žr. sk. „Klaidžiojimas kasdienybės labirinte, arba Refleksyvos nostalgijos ritualai“.

Kita vertus, kalbinių fotoesė fragmentų peritekstai aktualizuoja jau minėtas, kitų paratekstų (knygos viršelių, antraščių) išryškintas formos strategijas. Skirtingų kalbų – lietuvių, anglų (*Private/Corporate III*), vokiečių (*zwischen Allmacht und Ohnmacht*) – derinimas problema rašto „permatomumą“, ryškina vizualiąją teksto plotmę bei aktualizuoja vertimo problematiką. Įvairių vertimo tipų klausimą koncentruotai pateikia semantinį potencialą turintis grafinis žaismas, išreikštas segmente „Dr. Warhallys & Co“. Iškraipyta Andy Warholo pavardė tampa anglišku žodžių junginiu „war hall“ („karo salė“), o prie jo pridėta lietuviška galūnė –ys paskatina visą žodį perskaityti kaip lietuvišką (*a* raides tariant kaip *a*) – taip atrandama nuoroda į Ričardo Gavelio romano „Vilniaus pokeris“ pagrindinį veikėją vardu Vargalys. Iš pirmo žvilgsnio nesuprantamo („neskaidraus“) segmento („Dr. Warhallys & Co“) įvairialypės reikšmės pagavoje esmingu tampa grafinės semantinės žaismės pamatymas / suvokimas – vertimas aktualizuojamas ne tik kaip reikšmės „perkėlimas“ iš vienos natūraliosios kalbos į kitą, bet ir kaip skaitymo / žiūrėjimo režimų kaita. Ne tik su patirties, bet ir (ypač) su kūrybos procesu susijęs vertimo veiksmas išryškina skaitytoją-žiurovę(-ą)-vertėją kaip teksto reikšmę generuojančią instanciją. Esė fragmentų pavadinimais papasakojama apie teksto (plačiaja prasme) interpretacijos diskurse įvykusį poslinkį nuo autoriaus(-ės) (kaip svarbiausią teksto prasmę generuojančios instancijos) prie teksto ir galiausiai – prie teksto formos strategijas aktualizuojančio(s) skaitytojo(s)³⁰³.

Pasakojimo, konstruojamo iš esė fragmentų peritekstų, dalys (antraštės) įrašomos ir į kitus struktūrinį naratyvo pamatą sudarančius vienetus – knygos puslapius, kuriuose kalbiniai esė fragmentai yra derinami su fotografijomis. Kaip buvo minėta³⁰⁴, žodiniai fragmentai savo grafine forma imituoja fotografijas. Knygos puslapiai „skeliami“ pusiau – viršuje talpinamos fotografijos, o apačioje – kalbinis tekstas. Toks pateikimas formuoja savotišką veidrodinę struktūrą. Žvelgiant į viršutinę puslapio dalį, pirmiausia pamatomas fotografinis vaizdas, o tik paskui – antraštė: vertikaliai ir mažu šriftu užrašytas fotografijos pavadinimas reikalauja didesnių dėmesio pastangų; apatinėje puslapio dalyje susiduriama su atvirkščia situacija – pirmiausia perskaitomas (pamatomas) stambesniu šriftu pateiktas pavadinimas, ir tik tuomet – visas kalbinis fragmentas: jį perskaityti reikia daugiau laiko. Tad, galima teigti, kad tarp fotografijų ir kalbinių fragmentų steigiamas atvirkščio atspindėjimo ryšys. Viena vertus, taip pratęsiamas jau anksčiau išryškintas (ap)vertimų žaismas, kita vertus, pabrėžiama abipusė (at)vaizduojamų, at/ap/verčiamų segmentų priklausomybė³⁰⁵. Veidrodinio atspindėjimo metu įvyksta neišvengiama metamorfozė – apimtį turintis

³⁰³ Beje, dešimtojo esė fragmento pavadinimas („Kaip poetas Griuvėsis Fotografijos muziejuje dar sykį įsitikina, jog mirtis perkeičia ne tik paties mirusiojo, bet ir jo darytus kitų „charakterių“ portretus.“) žaismingai nurodo į vieną žymiausių, su minėtoju poslinkiu (autorius(-ė) – tekstas – skaitytoja(s)) susijusių tekstų – Barthes'o esė „Autoriaus mirtis“. Žr.: Roland Barthes, *The Rustle of Language*, Los Angeles: UC Press, 1989, pp. 49-55.

³⁰⁴ Žr. sk. „Klaidžiojimas rašto(-ų) labirinte“ 2-3 psl.

³⁰⁵ Beje, vertėtų atkreipti dėmesį, kad tokiam veidrodiniam santykiui „paklūsta“ ir fotografijų bei kalbinių fragmentų peritekstų (antraščių) formuojami pasakojimai. Fotografijų pavadinimai pasakoja apie žiūrėjimo taško menę pasikeitimą (daiktai – pojūčiai – idėjos), o kalbinių fragmentų – apie reikšmę generuojančios instancijos pokytį (autorius(-ė) – tekstas – skaitytoja(s)). Abu pasakojimai, savotiškai komentuodami vienas kitą, kalba apie modernybės epochoje įvykusį poslinkį nuo „uždaros“ prie „atviros“

objektas virsta šviesą atspindinčiu paviršiumi, išryškinančiu priešais save esančią erdvę ir ją struktūruojantį žvilgsnį. Fotografijos ir kalbiniai fragmentai, pateikiami kaip vienas kitą komentuojantys „atspindžiai“, reflektuoja ir pačių komentuojančiųjų žvilgsnio ypatybes (sąmonės turinius). Kūryba aktualizuojama kaip skaitymo / žiūrėjimo patirties išraiška – komentaras, pateikiantis savotišką judėjimo tekste ir tekstu kompasą. Skaitytojai ir skaitytojai siūloma žvelgti į kalbinius fragmentus ir fotografijas kaip į skaitymo / žiūrėjimo istorijų pėdsakus bei, sekant šiais pėdsakais, atkurti – iš „atspindžių“ sudėlioti – „erdvinį“, diskursyviškai „architektūrinį“ miesto istorijos ir jos „erdvinio skaitymo“ komentarą.

Ap/at/vertimais žaidžianti bei žvilgsnio (patirties) ypatybes komentuojanti *Berlynalijų* struktūra savotiškai aktualizuoja *camera obscura* mechanizmą. Natūralios regos principais veikiantis prietaisas, viena vertus, natūralizuoja mechaninės reprodukcijos mechanizmą, kita vertus, atskleidžia regos mechaniškumą. Pasak Williamo J. T. Mitchello, tam tikru istorijos momentu sukurtas prietaisas veikia kaip subtili ideologijos metafora³⁰⁶, atskleidžianti regą kaip istorinės kaitos objektą: rega – tai ne tik lęšio ir tinklainės fiziologija, bet tai pat iš anksto nulemtas dėmesio sutelkimas į tam tikrus dalykus – ideologiškai determinuota percepcijos struktūra.³⁰⁷ *Berlynalijose camera obscura* mechanizmą aktualizuojantis fotografijų ir kalbinių fragmentų struktūrinis santykis implikuoja santykio tarp vaizdo ir žodžio istorinį / socialinį determinuotumą.

Vaizdo ir žodžio santykį kaip istorinį / socialinį santykį aktualizuojančios bei įprastas sąsajas „raštas / klausa“, „vaizdas / rega“ kvestionuojančios *Berlynalijos* prisiima Mitchello kritinei minčiai artimą poziciją. Studijoje *Iconologija* Mitchellas problemina „tradicinę“ priešpriešą tarp vaizdo ir žodžio, kritikuoja įprastą vaizdo kaip natūralaus, o žodžio kaip arbitralaus ženklų traktavimą ir iš esmės neigia (grynai) vizualios medijos egzistavimą. Remdamasis vaizdo arbitralumą pabrėžiančiu Ludwigu Wittgensteinu ir vaizdą kaip tam tikro pobūdžio raštą traktuojančiu Jacques'u Derrida, Mitchellas ryškina rašymo ir piešimo genealoginį susietumą:

Vaizdo prasmė neapsireiškia per paprastą ir tiesioginę nuorodą į pavaizduotą objektą. Pavaizduota gali būti idėja, asmuo, garsas (rebuso atveju) ar daiktas. Kad žinotume, kaip jį [vaizdą] perskaityti, turime žinoti, kaip jis kalba, kas pritinka apie jį ir už jį pasakyti. „Kalbančio vaizdo“ idėja, dažnai pasitelkiama apibūdinti, viena vertus, tam tikras poetines ypatybes ar [aprašymo] gyvumą, kita vertus, vaizdinį iškalbingumą, yra ne tik tam tiktų specialiųjų meno efektų figūra, bet ir bendros rašymo bei [vizualaus] vaizdavimo kilmės pagrindas.³⁰⁸

ir dialogiškos kūrinio struktūros. Veidrodinio atspindėjimo metu įvykstantis apvertimas pasireiškia priešingų aspektų akcentais: žiūrėjimo taško mene pasikeitimas akcentuoja kūrinio „atvirėjimą“ reprezentacijos plotmėje, o reikšmę generuojančios instancijos pokytis – interpretacijos plotmėje.

³⁰⁶ *Camera obscura* prietaisą kaip ideologijos metaforą pirmasis panaudojo Karlas Marxas knygoje *Vokiečių ideologija (The German Ideology)*.

³⁰⁷ William J. T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago: The University of Chicago Press, 1986, p. 175.

³⁰⁸ “The meaning of the picture does not declare itself by a simple and direct reference to the object it depicts. It may depict an idea, a person, a “sound image” (in the case of the rebus), or a thing. In order to know how to read it, we must know how it speaks, what is proper to say about it and on its behalf. The idea of the “speaking picture” which is often invoked to describe certain kinds

Tiesa, Mitchellas nesiekia visiškai sutapatinti vaizdo ir žodžio, pripažįsta, kad vaizdo / žodžio dialektika yra pastovi kultūros ženklų „audinio“ savybė. Kritikuodamas Lessingo *Laocoona*³⁰⁹, jis prieštarauja ne fundamentaliai vizualiųjų ir žodinių reprezentacijos formų (pavyzdžiui, tapybos ir poezijos) atskyrimui, bet jų skyrimui *erdvės vs. laiko ar gamtos vs. kultūros* ašyse.³¹⁰ Sekdamas Nelsono Goodmano pavyzdžiu³¹¹, Mitchellas siūlo diferencijuoti ženklus pagal „tankumą“. Šiuo atveju vaizdas yra suvokiamas kaip sintaksiškai ir semantiškai „tolydus“ (bet koks – kad ir itin mažas – pasikeitimas būtų esminis), o kalbinis tekstas – kaip fragmentuotas, sudarytas iš paskirų simbolių (raidžių), kurių reikšmė steigiama per bereikšmius tarpus. Akcentuodamas ženklo (simbolio) suvokimo momentą, Mitchellas siekia išryškinti, kad skirtumai tarp įvairių ženklų tipų yra vartojimo, įpročio ir susitarimo pasekmė.³¹² Su forma eksperimentuojančiose *Berlynalijose* kalbinis tekstas yra „tankinamas“³¹³, o fotografinis vaizdas – „retinamas“ (fragmentuojamas)³¹⁴, tokiu būdu skatinant skaitytoją-žiūrovę(-ą) aktyviai ir kūrybingai įsitraukti į dabartišką (o ne iš anksto nulemtą) ženklo prasmės steigimosi procesą.

Mąstydamas apie žodžio ir vaizdo santykį, Mitchellas kaip analogiją pasitelkia algebras ir geometrijos ryšį: pirmoji dirba su palaiptais (paeiliumi) interpretuojamais arbitraliais ženklais, antroji – su erdveje išsidėsčiusiomis vienodai arbitraliomis figūromis. Ši analogija yra patraukli tuo, kad santykį tarp vaizdo ir žodžio išryškina kaip sudėtingą abipusį vertimą, interpretaciją, iliustraciją ir pan. Nors Mitchellas ir pabrėžia idealaus, sistematiško vertimo tarp vaizdo ir žodžio neįmanomumą, matematinis modelis, jo nuomone, naudingas tuo, kad implikuoja abipusio papildomumo santykį.³¹⁵ Esė „Vertėjo užduotis“ Benjaminas taip pat siekia išryškinti vertimo veiksmą kaip esmiškai dialogišką, papildantį:

of poetic presence or vividness on the one hand, and pictorial eloquence on the other hand, is not merely a figure for certain special effects in the arts, but lies at the common origin of writing and painting.” W. J. T. Mitchell, *Op. cit.*, p. 28.

³⁰⁹ Didelę įtaką vakarietiškaai meno sampratai padaręs Gottholdo Ephraimo Lessingo traktatas „Laokoonas, arba Apie tapybos ir poezijos ribas“ (1766) erdviškumą įvardina kaip išskirtinai vizualiųjų menų savybę, priešprieša tarp vaizdo ir žodžio šiame traktate yra paremiama gilesne priešprieša tarp erdvės ir laiko. Žr.: G. E. Lessing, „Laocoon, or the Limits of Painting and Poetry“, *Cosmopolitan Art Journal* 3, 2 (1859), pp. 56-58, prieiga internetu: <http://www.jstor.org/stable/20487295> [žiūrėta 2017-04-21]

³¹⁰ W. J. T. Mitchell, *Op. cit.*, pp. 43-44.

³¹¹ Žr.: Nelson Goodman, *Languages of Art*, Indianapolis: Hackett, 1976.

³¹² W. J. T. Mitchell, *Op. cit.*, pp. 66-68.

³¹³ Kaip buvo minėta, kalbinio teksto vizualumas *Berlynalijose* ryškinamas, laužant skaitymo linijiškumą (išdėstant tekstą stulpeliais), pabrėžiant ikoniškumą (kalbiniai fragmentai, turinio plotmėje ne kartą nurodantys į fotografijos mediją, savo grafine forma imituoja fotografijas) bei pažeidžiant teksto „permatomumo“ taisyklę (pavyzdžiui, derinant skirtingų kalbų žodžius). „Tankumo“ kalbiniam *Berlynalijų* tekstui prideda ir, pavyzdžiui, grafinė akustinės žodžio plotmės „artikuliacija“ („ne-pa-riš-ti“): menkiausias pakeitimas lemtų žodžio „skambesio“ pokytį.

³¹⁴ Subraižyti Treigio negatyvai (apie šią meninę techniką užsimenama epigrafu pateiktoje Treigio citatoje, dvyliktame esė fragmente ir esė anglų kalba) tarsi skaido fotografinį vaizdą į dalis.

³¹⁵ W. J. T. Mitchell, *Op. cit.*, pp. 44-45.

Norint suklijuoti sudužusį indą, tik šukių kontūrai turi visiškai atitikti vienas kitą, o jų formos gali būti ir skirtingos; taip ir vertimas, užuot stengęsis prilygti originalo formai, turi mėginti savoje kalboje su meile atkartoti pastarojo žymiklį, idant mes pamatytume, jog abu jie, nelyginant indo šukės, yra didesnės kalbos fragmentai.³¹⁶

Ap/at/vertimais žaidžiančiose *Berlynalijose* vertimo veiksmas išryškinamas kaip tiek reprezentacinės, tiek interpretacinės plotmių šerdis³¹⁷. Paralelė tarp veidrodinio atspindėjimo metu įvykstančio apvertimo ir vertimo kaip reikšmės perkėlimo iš vienos ženklų sistemos į kitą atskleidžia vertimą kaip esmiškai „netobulą“ („iškreipiantį“), tačiau būtent šis „netobulumas“ atveria „uždarą“ reikšmę dialogiškam (komentuojančiam, interpretuojančiam, papildančiam) santykiui. Pasak Mitchello, bet koks žinojimas yra iš dialogo (tarp skirtingų kalbų, ideologijų, išraiškos būdų) gimstantis socialinis produktas³¹⁸. Vaizdas ir žodis esmingai susitinka („sulimpa“) dialogiškoje pasaulio kaip teksto patirties (interpretacijos / reprezentacijos / vertimo) plotmėje.

Taigi, architektūriniame *Berlynalijų* struktūros žemėlapyje knyga atsiskleidžia kaip ypatingas, esmiškai multimedialus, darinys. Kvestionuodama „įprastas sąsajas“ (raštas / klausas, vaizdas / rega), ji išryškėja kaip monada, kurioje išsikristalizavusi kultūros ženklų „audinio“ esmė – žodžio ir vaizdo dialektika. Nepaliojantį („ciklinį“) judėjimą implikuojantis dialektinis vyksmas lemia kūrinio dialogiškumą („atvirumą“) tiek reprezentacijos, tiek interpretacijos plotmėje. Reprezentacijos / interpretacijos objektu *Berlynalijose* tampa ženklo prasmės steigimosi procesas. At/ap/vertimų žaismė „talpina“ / „įrašo“ tą patį ženklą į vis kitas kultūros „audinio“ konsteliacijas ir taip jį vis iš naujo (ir naujai) perprasmina (verčia, interpretuoja, komentuoja).

3.3. Kūrinio architektūra

Skirtingas medijas (natūraliąją kalbą ir fotografiją) derinančiame bei vaizdo / žodžio dialektiką ryškinančiame tekste itin svarbiu tampa architektualumo problematiką³¹⁹ aktualizuojantis žanro klausimas.

³¹⁶ Walter Benjamin, *Op. cit.*, p. 136.

³¹⁷ Vertimo veiksmas jau yra esmiškai įrašytas bet kokiam reprezentacijos ar interpretacijos veiksmui: pavyzdžiui, kaip pastebi Mitchellas, rašymas yra garso vertimas vaizdu, lygiai taip ir skaitymas gali būti suvokiamas kaip vertimas, tik „atvirkštinis“ – iš vaizdo į garsą.

³¹⁸ W. J. T. Mitchell, *Op. cit.*, p. 38.

³¹⁹ Architektualumas – tai vienas iš Genette'o tarptekstinių santykių klasifikacijos tipų, nurodantis į teksto ryšį su bendresniu diskurso tipu ar teksto žanriniais modeliais. Ši santykių tipą dažnai nurodo žanrą įvardijantys kūrinio paratekstai, tačiau svarbu atkreipti dėmesį, kad architektūrinis ryšys veikia visuomet – net kai nėra įvardijamas. Šia prasme tekstas atsiskleidžia kaip visuomet tam tikro diskurso – institucionalizuotų kalbos ir veikimo kontrolės būdų – dalyvis, savo ruožtu jį savotiškai re/de/konstruojantis. Tiesa, žanro ir diskurso kaip kalbos ir veikimo reguliavimo mechanizmas nėra būdingas Genette'ui, bet kyla iš tam tikrų poststruktūralistinių nuostatų. Apie architektualumą žr.: Gérard Genette, *The Architext: An Introduction*, Berkeley: University of California Press, 1992. Taip pat: Irina Melnikova, „Architektualumas“, Rima Bertašavičiūtė, „Architektūrinis ryšys“, *Avantekstas: Lietuviškų literatūros mokslo terminų žodynas*, Vilniaus universitetas, prieiga internetu: <http://www.avantekstas.flf.vu.lt> [žiūrėta 2017-04-27]. Apie žanrą ir diskursą kaip institucionalizuotus kalbos ir veikimo kontrolės būdus žr.: Michel Foucault, *Diskurso tvarka*, Vilnius: Baltos lankos, 1998.

Žanrą paprastai įvardijantys paratekstai *Berlynalijose* apsiriboja dviejų semiotinių sistemų (fotografijos ir natūraliosios kalbos) identifikavimu. Kalbinių fragmentų įvardijimas tekstu suponuoja koherentišką, reikšmingą ženklų struktūrą, t. y. tokią, kurią imanai interpretuoti³²⁰, tad galima teigti, kad jau knygos „slenkstyje“ (priešlapyje) žanro problema aktualizuojama kaip užduotis skaitytojui ir skaitytojai. Kaip buvo minėta skyriuje „Klaidžiojimas rašto(-ų) labirinte“, žodinis *Berlynalijų* tekstas (be fotografijų) buvo perspausdintas Rastausko esė rinktinėje *Privati teritorija*. Toks kalbinių fragmentų „nuotykis“, viena vertus, liudija, kad žodinis *Berlynalijų* tekstas gali būti interpretuojamas kaip esė žanro pavyzdys, kita vertus, sufleruoja, kad teksto žanro kaip esė (ne)įvardijimo problemos šerdyje – santykis su fotografijos medija.

Interpretuojant žodinį *Berlynalijų* tekstą kaip esė, galima pastebėti tam tikrus žanro „atminties“ klausimą aktualizuojančius bruožus. Nors esė žanras garsus savo problematiškumu – sunku nustatyti jo ribas ar klasifikuoti jam priskiriamus tekstus³²¹, – vis dėlto imanai išvelgti savotišką jo genezę. Būtent tokiais „genetiniaisiais“ tyrimais straipsnyje „Esė laukas“ (*The Field of the Essay*) užsiima Charles’as E. Whitmore’as, esė žanrą kildinantis, visų pirma, iš traktatui giminingo, ankstyvųjų humanistų atgaivinto lotyniško laiško³²², visų antra, iš panašiu laikotarpiu (ankstyvasis Renesansas) suklestėjusio ir taip pat traktato formalybių privengusio komentaro – įvairaus pobūdžio pastabų rinkinio. Savotišką šių dviejų žanrų sintezę – tarp traktato ir dialogo balansuojantį, trumpa proza pateiktą komentarą – perėmė ir itin išpopuliarinio atsiradusi spauda.³²³ Komentuojančio pobūdžio *Berlynalijose*³²⁴, kurių kalbiniuose fragmentuose kartas nuo karto įpinama laiško žanrą aktualizuojančių tiesioginių kreipinių („Einu tavo pėdom, Remigijau“, „Eiti tavo pėdom, Remiga, vadinasi...“, „Vis tebeinu tavo pėdom, Remigijau“ ir t. t.), galima atpažinti minėtuosius „seniausius“ – lotyniško laiško ir komentaro – esė „genus“. Beje, *Berlynalijose* aktualizuojami tam tikri žurnalistiniai žanrai, o tai vėlgi byloja apie esė genezę: įvairios spaudos formos, kaip buvo pastebėta, yra iš tų pačių „protėvių“ (lotyniško laiško, komentaro) kilusios esė „giminaitės“. Pirmame kalbiniame *Berlynalijų* fragmente ekfrastinis reportažinės (žurnalistikos informacinio žanro) Capa’os fotografijos pristatymas tampa ir paties pasakojimo subjekto „kalbėjimo“ situacijos bei stiliaus komentaru: poetas Griuvėsis sėdi kavinėje, *raportuodamas* apie aplink matomus „personažus“³²⁵. Be to, megzdamas dialogą su benjaminiška

³²⁰ Apie teksto sampratą plačiau žr.: Kęstutis Nastopka, Paulius Subačius „Tekstas“, *Avantekstas: Lietuviškų literatūros mokslo terminų žodynas*, Vilniaus universitetas, prieiga internetu: <http://www.avantekstas.flf.vu.lt> [žiūrėta 2017-04-27]

³²¹ Šie sunkumai siejami su laisva esė struktūra ir neapibrėžta tematika. Žr.: Rima Bertašavičiūtė, „Esė“, *Ibid.*

³²² Ankstyviesiems humanistams (Whitmore’as pamini Petrarchą ir Coluccio Salutati) laiškas buvo ne tiek draugiško bendravimo priemonė, kiek mokslinio bendradarbiavimo būdas.

³²³ Charles E. Whitmore, „The Field of the Essay“, *PMLA*, Vol. 36, No. 4 (1921), pp. 554-556, prieiga internetu: <http://www.jstor.org/stable/457351> [žiūrėta 2017-04-27]

³²⁴ Kaip buvo minėta, fotografijos ir kalbiniai fragmentai *Berlynalijose* pateikiami kaip vienas kitą komentuojantys „atspindžiai“, reflektuojantys ir pačių komentuojančiųjų žvilgsnio ypatybes (sąmonės turinius); kūryba aktualizuojama kaip skaitymo / žiūrėjimo patirties išraiška – komentaras. Žr. sk. „Kūrinio architektūra“ 8-ąjį psl.

³²⁵ „Šiandien, kažkur visai čia pat, per keliasdešimt žingsnių nuo minimos nuotraukos, priešais gurmanų aptūptą kavinę, griežtų raudonų raidžių įvardytą CARAS, saulėje šildosi rusakalbės katės su nebeatplaunamu grimo sluoksniu.“ Rastauskas, Treigys, *Op. cit.*, pp. 8-9.

Baudelaire'o interpretacija, Rastausko tekstas aktualizuoja tam tikrus, iš spaudos kultūros ir kapitalistinės visuomenės mechanizmų susiformavusius, žanrus – feljetoną, panoraminę literatūrą („fiziologijas“), detektyvą³²⁶. *Berlynalijų* esė sąsajas su feljetono žanru taip pat liudija žodinio teksto fragmentiškumas (tekstas suskaidytas į dvylika fragmentų), mat, viename interviu Rastauskas užsimena apie „kapitalinę įtaką“ jam padariusius lenkų feljetonistus³²⁷, tarp kurių išskiria vieną, pasirašinęsį Hamiltonu, – iš šio lenkų feljetonisto jis perėmęs teksto skirstymą į „gabalėlius“ ir jų numeravimą³²⁸. Nors žodinio *Berlynalijų* teksto fragmentai nėra sunumeruoti (numerius čia pakeičia pavadinimai), pati fragmentavimo strategija išlieka akivaizdi³²⁹. Esei Rastausko kūrybos sąsajas su feljetono žanru liudija ir tos kūrybos pristatymo terpė – dauguma Rastausko esė (tiesa, ne *Berlynalijos*) pirmiausia spausdintos savaitraštyje *Atgimimas*, dienraštyje *Lietuvos rytas*, žurnale *Verslo klasė* ir tik vėliau pateko į knygomis išleistus esė rinkinius. Tad, galima teigti, kad feljetonas yra ne tik *Berlynalijų*, bet ir apskritai Rastausko esė architektas. Žanro genezę akcentuojantis architektinis ryšys į dėmesio centrą iškelia teksto „atminties“ problematiką.

Teksto (žanro) „atminties“ problematika *Berlynalijose* artikuliuojama ne tik ryškinant paties esė žanro genezę, bet taip pat aktualizuojant kito, esė savotiškai artimo, žanro – romano – raidos istoriją. Kalbinių fragmentų peritekstų (antraščių) pateikimo būdas, kuomet trumpai pristatoma, kas vyks žymimoje dalyje, aktualizuoja „seną“ (Renesanso laikų – XVIII amžiaus) vakarų romano tradiciją³³⁰. Tiesa, tarp *Berlynalijų* kalbinių fragmentų ir romano žanro steigiamas architektinis ryšys neapsiriboja šia nuoroda į „seną“ romaną. Mano manymu, išraiškos plotmėje „suvedamos“ dar dvi romano formos – Prousto romanas³³¹ ir Naujasis romanas.

Nors tiesioginių nuorodų į Prousto romaną neaptinkame, *Berlynalijose* aktualizuojamos refleksyvios nostalgijos ir dabarties archeologijos praktikos yra artimos proustiškiems tikrovės tyrinėjimo mechanizms. Modernybę tyrinėjantis, minioje kaip labirinte klaidžiojantis ir atsakingo stebėtojo, detektyvo, bruožų įgaunantis *flâneur* neabejotinai primena prarasto laiko „pėdomis“ sekantį Prousto romano pasakotoją³³². Ne veltui esė „Apie Prousto įvaizdį“ Benjaminas pastebi, kad Prousto metodas – tai savotiška

³²⁶ Apie intertekstinį dialogą su benjaminiška Baudelaire'o interpretacija žr. sk. „Dabarties archeologija, arba Griuvėsių statybos“.

³²⁷ Beje, šiame interviu feljetoną Rastauskas identifikuoja tiesiog kaip laikraštines esė žanrą, tokiu būdu dar labiau pabrėždamas esė ir tam tikrų spaudos formų giminystę.

³²⁸ Rolandas Rastauskas, „Mano tėvynė yra frazė, liaudiškai šnekant – sakinyš“, prieiga internetu: <http://www.tekstai.lt/tekstai-apie-tekstus/459-r/2153-rolandas-rastauskas-mano-tevyne-yra-fraze-liaudiskai-snekant-sakinys> [žiūrėta: 2017-05-17]

³²⁹ Beje, savotišką paralelę tarp sunumeruotų „gabalėlių“ ir pavadinimais įvardintų fragmentų leidžia numanyti jau ne kartą minėtas *Berlynalijų* kalbinių fragmentų „nuotykis“ – tai, kad tekstas buvo perspausdintas esė rinkinyje *Privati teritorija*, kur tapo skyrius „Skrajojantis katinas“ dalimi; šiame skyriuje (o ir visame rinkinyje) beveik visos esė (išskyrus dar vieną fragmentuotą, bet nesunumeruotą esė „Graikiškas žodynėlis“) yra fragmentuojamos ir numeruojamos.

³³⁰ Tokius apibendrintai veiksmažodį pristatančius skyrius pavadinimus aptinkame, pavyzdžiui, François Rabelais, Miguelio de Cervanteso, Henry'io Fieldingo romanuose.

³³¹ Kalbant apie Prousto romaną, omenyje turimas Prousto romanų ciklas *Prarasto laiko beieškant*.

³³² Benjaminas pastebi, kad paties Prousto smalsumas pasižymėjo detektyviniais bruožais: „Visuomenės viršūnėlė jam buvo nusikaltėlių klanas, nepriylgstama sąmokslininkų gauja: vartotojų Kamora“. Walter Benjamin, *Op. cit.*, p. 56. O Vladimiras Nabokovas Prousto pasakotoją palygina su Sherlocku Holmesu. Vladimir Nabokov, *Lectures on Literature*, New York: A Harvest Book, 2002, p. 231.

Baudelaire'o – vieno žymiausių XIX a. *flâneur* – percepcijos tąsa: Baudelaire'as subtiliausiai pajuto dar romantikų atrastą, „atitikmenų“ valdomą (sapnišką) panašumo būsenos pasaulį, o Proustas sugebėjo atskleisti jį kaip kasdienį gyvenimą³³³. Šis panašumo būsenos pasaulis kasdienybėje pasireiškia (pasirodo) per *mémoire involuntaire* (nevalingos atminties) atvaizdus, kuriuos Benjaminas įvardija kaip didžiąją dalimi izoliuotus, aiškių apybraižų neturinčius, mįslingu būdu egzistuojančius vizualinius vaizdinius³³⁴. Savotiška prisiminimų (budrioje kasdienybėje – izoliuotų vaizdinių) sintaksė, pasak Benjaminio, atsiskleidžia giliausiuose nevalingos atminties sluoksniuose (sapnuose?), tad, mano manymu, *mémoire involuntaire* patirtis ir iš jos kylantis Prousto metodas yra esmiškai siurrealistiški. Daugiasluoksnę miesto patirtį tyrinėjančiose *Berlynalijose* siurrealizmo estetika siejama ne tik su sapniško realybės matmens išryškinimu, bet ir su autentiškumu masinėje kultūroje, t. y. su autentišku objekto pasisavinimu – savotiška, aurą suteikiančia, recepcija. Esė „Apie kai kuriuos Baudelaire'o motyvus“ Benjaminas „iš *mémoire involuntaire* kilusių įvaizdžių, besisukančių apie kontempliacijos objektą, gausybę pavadin[a] jo [objekto] aura“, tokiu būdu išryškindamas vartojimo (šiuo atveju objekto kontempliacijos) praktikos svarbą, apibrėžiant unikalią objekto būtį. Taigi, tiek *Berlynalijų*, tiek Prousto romano centre – autentiškos patirties – atminties – refleksija.

Kaip buvo minėta ankstesniame skyriuje³³⁵, perimdamos benjaminišką istorijos recepcijos modelį, *Berlynalijos* aktualizuoja istoriją kaip atminties formą bei ryškina negatyvų progreso idėjos aspektą – užmarštį. Refleksyvi nostalgija, kurią praktikuoja poetas Griuvėsis, tarpsta ilgesy ir netekties jausme – „netobulame at(si)minimo procese“³³⁶. Prarasto laiko ieškančio Prousto romane taip pat ne praeities rekonstrukcija, o užmaršties refleksija yra pasakojimo šerdis:

Mes žinome, kad Proustas savo veikale neaprašė gyvenimo tokio, koks jis buvo, bet tokį, kokį prisimena jį išgyvenęs asmuo. Tačiau ir šitoks teiginys yra netikslus ir pernelyg grubus. Juk šiuo atveju atsimenančiam autoriui svarbiausia ne tai, ką jis išgyveno, bet jo prisiminimų audinys, penelopiškas atminties darbas. O gal verčiau reikėtų kalbėti apie penelopišką užmaršties darbą? Argi nevalingas prisiminimas, Prousto *mémoire involuntaire* nėra artimesnė užmarščiai nei tam, kas dažniausiai vadinama atmintimi?³³⁷

Proustui skirtoje paskaitoje Vladimiras Nabokovas ne kartą pabrėžia *mémoire involuntaire* ir sąmoningos atsiminimo pastangos skirtumą. Sąmonė Prousto kūryboje atsiskleidžia kaip esmiškai nutolusi nuo tikrovės ir tik juslinės patirties (kvapo, garso, skonio, lytėjimo) sužadinta nevalinga atmintis turi galią sudabartinti praeitį.³³⁸ Esmingo atminties įsišaknijimo materialioje pasaulio patirtyje nuoseklų realizavimą

³³³ Walter Benjamin, *Op. cit.*, p. 57.

³³⁴ *Ibid.*, p. 60.

³³⁵ Žr. sk. „Dabarties archeologija, arba Griuvėsių statybos“ 3-įjį psl.

³³⁶ Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia*, New York: Basic Books, 2002, p. 70.

³³⁷ Walter Benjamin, *Op. cit.*, p. 49.

³³⁸ Vladimir Nabokov, *Op. cit.*, pp. 248-249.

(pavaizdavimą) Erichas Auerbachas laiko pagrindiniu Prousto romano nuopelnu³³⁹. Prancūzų romanistas praeitį ne aprašo, o atkuria – pateikia kaip savotišką vaizdą, iliustracijų sekvenciją.³⁴⁰ Prousto įvaizdis neabejotinai veikia pagal Benjaminio išryškintą dialektinio įvaizdžio – kuomet to-kas-buvo ir dabarties santykis staiga pasirodo kaip vaizdas – mechanizmą. Žymiojoje madlenoje it monadoje išsikristalizavusi Prousto kūrybai esminga praeities ir dabarties dialektika – sapno ir tikrovės sintezė.

Prousto romanui savotišką priešpriešą steigia Naujasis romanas (*Nouveau roman*), susiformavęs XX a. viduryje (po Antrojo pasaulinio karo). Šio eksperimentinio prancūzų romano šalininkai, susibūrę apie leidyklą *Editions de Minuit*, svarstė romano objekto problematiką, kritikavo tradicines personažo ir istorijos sampratas. Tiesa, personažo ir intrigos sąvokas smarkiai išklibino jau Proustas³⁴¹, tad, šia prasme Naujasis romanas ne tiek jam prieštarauja, kiek jį pratęsia. Aiškiausiai Prousto romano ir Naujojo romano antipodiškumą išvelgti padeda pastarojo kūrėjų praktikuota „daiktizmo“ (*chosisme*) doktrina. Prousto romanas dėmesį sutelkia į vidinius (pa)sąmonės procesus, išorės objektai veikia kaip kur kas reikšmingesnių vidinių procesų stimulus, o „daiktizmo“ doktrinoje dėmesys esmingai nukreipiamas į išorę – į materiją. Pasak vieno žymiausių Naujojo romano atstovų ir teoretikų Alaino Robbe-Grillet³⁴², Naujasis romanas turi siekti iš *tikro* pamatyti pasaulį, nauji raiškos būdai turi išlaisvinti daiktus iš jiems primestų žmogiškųjų reikšmių³⁴³. Kitaip tariant, „daiktizmo“ praktikuotojai literatūroje siekia „apvalyti“ signifikantą nuo signifikato – savotiškai jį „išgryninti“. Tokia, nuo žmogaus išankstinių nuostatų ir lūkesčių „apvalyta“, materija neišvengiamai suplokštėja: panaikinama simbolinė (metafizinė) gelmė³⁴⁴. Kaip teigia Barthes’as, romanas visuomet buvo tam tikros gelminės patirties išraiška³⁴⁵, tuo tarpu Robbe-Grillet bei jo bendražygiai „suskliaudžia“ vidujiškumą ir kuria savotišką „paviršiaus“ romaną³⁴⁶.

Vienu iš būdų panaikinti naratyvo „gelmę“ Robbe-Grillet įvardija intrigos atsisakymą, kuomet viskas iš anksto paaiškinama ir išsprendžiama: tokia strategija išryškina savotišką paradoksą – „perdėm skaidri signifikacija sutampa su visišku nepermatomumu“³⁴⁷. Atsižvelgiant į tam tikras formas strategijas, galima teigti, kad *Berlynalijose* aktualizuojama „daiktizmo“ doktrina – iš dalies naikinama ne tik naratyvo,

³³⁹ Erich Auerbach, *Mimezis: Tikrovės vaizdavimas Vakarų pasaulio literatūroje*, Vilnius: Baltos lankos, p. 575.

³⁴⁰ Vladimir Nabokov, *Op. cit.*, p. 208.

³⁴¹ Ortega y Gassetas pastebi, kad Prousto romane beveik nelieka konkretaus veiksmo: „Prousto kūryboje ištęstumas, lėtumas pasiekia viršūnę, kone virsdamas statiškų planų serija, be jokio judesio, progreso bei įtampos. Jo kūryba įtikina mus, kad patogaus lėtumo priemonė jau išsisėmė. Siužeto beveik nebelieka ir išsitrina paskutinis dramatinio intereso likutis. Taip romanas išgryninamas iki nejudraus aprašymo ir ypač išryškinamas ištęstas atmosferiškas charakteris be konkretaus veiksmo, kuris iš tiesų yra esminis šiame žanre“. José Ortega y Gasset, *Op. cit.*, p. 365.

³⁴² Robbe-Grillet esė rinkinys „Už naująjį romaną“ (1963) tapo savotišku Naujojo romano manifestu.

³⁴³ Alain Robbe-Grillet, *For a New Novel: Essays on Fiction*, Evanston: Northwestern University Press, 1992, pp. 21-23.

³⁴⁴ Manau, toks materijos traktavimas ir paskatino Barthes’ą (bent jau Naujojo romano ankstyvuojau laikotarpiu) žavėtis Robbe-Grillet kūrybos darbais kaip tekstais-be-ideologijos. Apie Barthes’o Robbe-Grillet recepciją žr.: Ronald L. Bogue, „Roland Barthes, Alain Robbe-Grillet, and the Paradise of the Writerly Text“, *Criticism*, Vol. 22, No. 2 (Spring 1980), p. 157, prieiga internetu: <http://www.jstor.org/stable/23103244> [žiūrėta 2017-05-03]

³⁴⁵ Balzaco ir Zola atveju – socialinės gelmės, Flaubert’o – psichologinės, Prousto – atminties.

³⁴⁶ Roland Barthes, *Critical Essays*, Evanston: Northwestern University Press, 1972, p. 23.

³⁴⁷ “[...] a signification that is too transparent coincides with a total opacity.” Alain Robbe-Grillet, *Op. cit.*, p. 82.

bet ir paties rašto „gelmė“. Naratyvo „gelmę“ „sekina“ jau minėtos kalbinių fragmentų antraštės, trumpai pristatančios, kas vyks žymimoje dalyje, ir taip naikinančios intriga, o paties rašto „(ne)permatomumas“ taip pat jau buvo aptartas – rašto įskaitomumo taisyklė *Berlynalijose* pažeidžiama, išdėstant tekstą stulpeliais (kvestionuojant skaitymo linijiškumą), pabrėžiant rašto ikoniškumą (kalbiniai fragmentai savo grafine forma imituoja fotografijas) bei įtraukiant į tekstą „neskaidrius“ (vertimo pastangų reikalaujančius) ženklus. Taigi, kalbinio fragmento grafinio pateikimo strategijos tiesiogiai įkūnija antraštės aktualizuojamą gelmės naikinimą simbolinėje (istorijos) plotmėje. Skaitytojai(-ui)-žiūrovei(-ui) yra rodomas literatūrinės erdvės virsmas nepermatomu, plokščiu paviršiumi tikraja to žodžio prasme, tokiu būdu, viena vertus, pratęsiant ap/at/vertimų žaismę, kita vertus, aktualizuojant reprezentacijos būdą, o per juos ir tam tikrus apėrcijos pokyčius.

Kaip buvo minėta³⁴⁸, *Berlynalijose* vertimo veiksmas aktualizuojamas kaip dialogiškas, abipusio papildomumo santykis. Mano manymu, būtent savotiškas Prousto romano ir Naujojo romano tarpusavio papildomumas ir yra svarbus *Berlynalijose*. Esė „Meditacijos apie Don Kichotą“ Ortega y Gassetas kalba apie subtilią gilumos ir paviršiaus dialektiką bei pabrėžia jos esmingumą miesto patirčiai: „Giria ir miestas yra du savo esme gilūs dalykai, ir tam gilumai lemta iškilti į paviršių, jeigu jis nori apsireikšti“³⁴⁹. Gylį ispanų filosofas apibrėžia kaip trečiąjį objektų matmenį (pirmieji du – vizualusis ir materialusis), kurio neįmanoma nei pamatyti, nei paliesti; vis dėlto „gyliai yra būdinga slėptis po paviršiumi ir apsireikšti tik per jį, pulsuoiant po juo“³⁵⁰. Esmingos abipusės priklausomybės ir papildomumo santykį tarp gilumos ir paviršiaus Ortega y Gassetas suformuluoja taip: „Taigi kaip gilumai yra reikalingas paviršius, po kuriuo ji galėtų slėptis, taip ir paviršiui arba išorei reikalinga tai, kas slypėtų po ja ir ką ji galėtų dengti“³⁵¹. Gilumos ir paviršiaus dialektika – žmogaus kuriama santykių struktūra, kylanti iš matančio ir mąstančio pasaulio skaitymo, kuomet susilieja žiūrėjimas ir intelektas. Pasaulis yra „apgyvendintas“ sferinių kūnų, kurių atžvilgiu žmogus užima tam tikrą poziciją ir į kuriuos žiūri iš tam tikro rakurso, tad jutimine forma sferinis kūnas niekuomet nepasirodo visas³⁵². Kaip implikuoja Auerbacho knygos pavadinimas (*Mimezis: Tikrovės vaizdavimas Vakarų pasaulio literatūroje*), kiekvienas žanras yra tam tikra žmogaus ir jo santykio su tikrove interpretacija; Prousto romanas tyrinėja giluminį pasaulį, o Naujasis romanas – paviršinį, tačiau abu šie pasauliai yra esmiškai susiję visapusiškoje (akivaizdžioje ir virtualioje) tikrovės patirtyje ir vienas nuo kito priklauso³⁵³.

³⁴⁸ Žr. sk. „Kūrinio architektūra“ 10-ąjį psl.

³⁴⁹ José Ortega y Gasset, *Op. cit.*, p. 25.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 27.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 28. Arba: „Gilumo matmuo, tebūnie jis erdvės ar laiko, regimas ar girdimas, visada reiškiasi paviršiuje. Paviršius turi dvi vertes: vieną, kai žiūrime į jį kaip į materiją, o antrą – kai matome jo kitą – virtualų gyvenimą. Pastaruoju atveju paviršius tarsi leidžiasi į gylį, nepaliaudamas būti paviršiumi. Tai vadiname rakursu“. *Ibid.*, p. 32.

³⁵² *Ibid.*, p. 28.

³⁵³ Iškalbingas, bylojantis apie tam tikrą romano formą kaip tam tikro tikrovės aspekto patirtį yra Robbe-Grillet teiginys, kad Naujasis romanas, aprašinėdamas objektus, tarsi juos sunaikina – nutrina jų kontūrus (žr.: Robbe-Grillet, *Op. cit.*, p. 147). Nenuostabu, kad kaip tik taip nutinka materijos paviršių akcentuojančiame romane: juk, kaip išryškina Ortega y Gassetas, tai

Analizuodamas gilumos ir paviršiaus dialektiką, Ortega y Gassetas kaip pavyzdį pasitelkia Cervanteso *Don Kichotą* – „seną“ ir kartu pirmą modernų romaną. Taigi, „seną“, Prousto ir Naująjį romanus aktualizuojančiose *Berlynalijose* „paviršiun“ iškeliami savotiškai pastovi, „giluminė“, problematika (gilumos ir paviršiaus dialektika), o romano formos išryškėja kaip skirtingi prasminiai to paties „pasakymo“ (diskurso) akcentai. Architekstinės „sintaksės“ ryšiais sujungti romano žanro „dėmenys“ (romano formos) atsiskleidžia, viena vertus, kaip šį žanrą re/de/konstruojantys komentarai, kita vertus, kaip už literatūros (tam tikros reprezentacijos) ribų (ne)išeinančio, žmogiškojo santykio su tikrove aspektai³⁵⁴.

Knygoje apie tikrovės vaizdavimą literatūroje Auerbachas romano evoliuciją (XVI a. – XX a.) interpretuoja kaip platesnių visuomenės permainų atspindį:

Žmonių horizonto plėtimasis ir jų patirties, žinių, minčių ir gyvenimo galimybių turtėjimas, prasidėjęs nuo XVI šimtmečio, XIX šimtmečiu žengia į priekį vis spartesniu tempu, o nuo XX šimtmečio pradžios jis taip baisiai pagreitejo, kad kiekvieną akimirką sykiu ir gimdo, ir čia pat skubiai griauna bet kokius mėginimus sintetiškai ir objektyviai interpretuoti. [...] Dar XIX šimtmečiu ir net XX šimtmečio pradžioje šiuose [Europos] kraštuose viešpatavo tiek aiškiai suformuluojamo ir pripažinto mąstysenos ir jausenos bendrumo, kad tikrovę vaizduojantis rašytojas turėjo po ranka patikimus šios tikrovės tvarkymo kriterijus; [...]. Tiesa, tai jau senokai darėsi vis sudėtingiau; jau Flaubert'as (jei kalbėsime vien apie rašytojus realistus) kankinosi dėl patikimų savo kūrybos pagrindų stokos; dar vienas simptomas yra vėliau vis didėti pradėjęs beatodairiškas polinkis į subjektyvizmą. Metais prieš pat Pirmąjį pasaulinį karą, per jį ir po jo pusiausvyros nerandančių idėjų sankaupų ir gyvensenos formų persipildžiusioje, tvirtos atsparos netekusioje ir nelemtą brandinančioje Europoje kai kurie intucija ir įžvalga apdovanoti rašytojai atranda metodą, suskaidantį tikrovę į įvairialypius ir daugiareikšmius sąmonės atspindžius.³⁵⁵

Kaip buvo minėta, *Berlynalijų* kalbinių fragmentų ir fotografijų peritekstų (antraščių) konstruojami pasakojimai aktualizuoja tam tikrus, modernybės epochoje įvykusius, poslinkius reprezentacijos (daiktai → pojūčiai → idėjos) ir interpretacijos (autorius → tekstas → skaitytojas) plotmėse. Romano žanro evoliucijoje tokius poslinkius atitinka akcento perkėlimas nuo išorinio pasaulio į vidinį; Prousto romanas yra itin ryškus tokio perkėlimo pavyzdys. Naujojo romano tikrovės tyrinėjimo mechanizmus galima sieti su permainomis technikos srityje. Pasak Auerbacho, šios permainos lėmė viešumo išplitimą, savotišką žemės „sumažėjimą“

gelmė, pasireiškianti kaip virtuali objekto patirtis (kaip scheminė struktūra ir sąvoka), įsteigia daikto ribas: „[...] įspūdis mums suteikia žinių apie daikto materiją, kūną, o sąvoka apima visa tai, ką daiktas reiškia santykyje su kitais, visą tą didžiulį turtą, kurį jis įgyja tapdamas struktūros dalimi. [...] Jei egzistuoatų vienas vienintelis daiktas, jis būtų beribis. [...] Hegelis rašo, kad ten, kur yra daikto riba, to daikto nėra. Vadinasi, ribos yra lyg nauji virtualūs daiktai, scheminės natūros, įsiterpiančios tarp materialijų ir nužyminčios jų ribas, suartinančios juos tiek, kad susigyventų, ir kartu atskiriančios, kad nesusimaišytų ir neišnyktų“. José Ortega y Gasset, *Op. cit.*, p. 48.

³⁵⁴ Esmingas žanrų (reprezentacijos formų) ir tikrovės percepcijos susietumas jau buvo išryškintas ir turinio analizėje (žr. sk. „Dabarties archeologija, arba Griuvėsių statybos“ 9-ąjį psl.) – percepcijos ypatumai generuoja tam tikrus žanrus, o pastarieji veikia kaip tam tikros percepcijos sklaida.

³⁵⁵ Erich Auerbach, *Op. cit.*, pp. 584-585.

ir žmonių suartėjimą, o tai „skatino ryškiau suvokti gyvenimo situacijų ir pažiūrų skirtingumus“³⁵⁶. Mano manymu, tokią vienalaikę skirtingų perspektyvų patirtį atspindi Robbe-Grillet aprašymo technika. Kaip pastebi Barthes’as, objektas yra aprašomas iš skirtingų rakursų, nepaleidžiant iš akių (nepamirštant) jo pradinės pozicijos³⁵⁷; tarsi pats žiūrintysis būtų nejudrus ir tik objektas – judinamas (sukiojamas ir apžiūrinėjamas iš skirtingų pusių). Kitaip tariant, tarsi vienu metu pateikiamos skirtingos to paties objekto matymo perspektyvos – sukuriamas savotiškas plokščias, perspektyvinis „gylis“.³⁵⁸

Romanas bei esė vystėsi tuo pačiu metu (pradžia – XVI a.) ir, kaip pastebi Phillipas Lopate, savotiškai vienas kitą „maitino“³⁵⁹. Abu žanrai kūrė epui priešingą pasaulį – „įtvirtino praeinančią esatį kaip vertybę, o pastarąją susiejo su autoriaus ir herojaus individualybe“³⁶⁰. Romano raida atspindi palaiapsninį kasdienybės įsiveržimą į aukštąjį stilių, lėmusį ir pačios stilių hierarchijos nunykimą.³⁶¹ Būdama esmiškai ribinis / tarpinis žanras³⁶² esė, mano manymu, dar labiau nei romanas gali būti siejama su išraiškos formų laisvėjimu. Esė ribiškumas bei (ne)apibrėžimo problema ir paskatina Whitmore’ą mąstyti apie esė ne tiek kaip apie žanrą, kiek kaip apie toną (stilių) ar poz(icij)ą³⁶³; tokiu atveju esė išties tampa savotiška, kitų žanrų viduje veikiančia ir jų žanrines konvencijas išjudinančia, jėga. Baliutytė vienu eseistinio mąstymo dominavimo šiuolaikinėje literatūroje įrodymu laiko žanrinį hibridą – „esė romaną“³⁶⁴.

Vienas ryškiausių „esė romano“ pavyzdžių lietuvių literatūroje – penkių autorių³⁶⁵ knyga *Siužetai siūlau nušauti*. Eseistų „nukaltas“ „romanas“ žaidžia su literatūrinio žanro samprata³⁶⁶ ir tai skatina ieškoti sankirtos taškų su esė ir romano dialogą aktualizuojančiomis bei žanrą kaip problemą sprendžiančiomis *Berlynalijomis*. Nors tam tikri panašumai atrodo akivaizdūs, trečiame kalbiniame fotoesė fragmente, pasitelkiant numanomą (tik atpažinus nuorodą „išgirstamą“) žodžių žaismą, kuriama ap(s)ibrėžimo per priešpriešą su minėtuoju „esė romanu“ strategija:

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 584.

³⁵⁷ Roland Barthes, *Op. cit.*, p. 18.

³⁵⁸ Barthes’as taip pat pastebi, kad panašiai „gylis“ efektas sukuriamas ir kine. Naujojo romano ir naujų vizualiųjų medijų (fotografijos, kino) giminingumas – akivaizdus. Nenuostabu, kad Robbe-Grillet buvo ne tik rašytojas, bet ir kino režisierius.

³⁵⁹ Phillip Lopate, „Introduction“, in: *The Art of the Personal Essay: An Anthology from the Classical Era to the Present*, ed. Phillip Lopate, New York: Anchor Books, 1994, p. xxxv.

³⁶⁰ Elena Baliutytė, „Apie esė“, *Literatūra ir menas*, 2931 (2003), prieiga internetu: http://eia.libis.lt:8080/archyvas/viesas/20111017001212/http://www.culture.lt/lmenas/?leid_id=2931&kas=straipsnis&st_id=1523 [žiūrėta 2017-05-05]

³⁶¹ Erich Auerbach, *Op. cit.*, p. 588.

³⁶² G. Douglasas Atkinsas „patalpina“ esė tarp filosofijos ir fikcijos bei apibrėžia kaip savotišką paradoksą – „kūrybingą ne-fikciją“ (*creative nonfiction*). G. Douglas Atkins, *Tracing the Essay: Through Experience to Truth*, Athens: The University of Georgia Press, 2005, p. 115.

³⁶³ Charles E. Whitmore, *Op. cit.*, p. 557.

³⁶⁴ Elena Baliutytė, *Op. cit.*

³⁶⁵ Alfonsas Andriuškevičius, Gintaras Beresnevičius, Sigita Geda, Sigita Parulskis, Giedra Radvilavičiūtė.

³⁶⁶ Apie šį „romaną“ kaip rimtą teorinį svarstymą žr.: Rima Bertašavičiūtė, „Kalba, Giedra, *Siužetas*“, *Teksto slėpiniai*, 13, p. 101-118.

Eiti tavo pėdom, Remiga, vadinasi, maitintis donerinėse, *ergo* – gausinti trečiojo pagal dydį turkų miesto pasaulyje gerbūvj. O tiksliau – *tankinti* amžino *siužeto tankį*.³⁶⁷ (A. K. – kursyvas mano)

Siužeto tankinimo (gausinimo) ir naikinimo (nušovimo) priešprieša nurodo į tam tikrą Rastausko eseistikos vietą lietuvių literatūros lauke. Kaip pastebi Virginija Cibaruskė, XX a. dešimtame dešimtmetyje dienraštyje *Lietuvos rytas* spausdintos Rastausko esė sukūrė savotišką opoziciją savaitraščio *Šiaurės Atėnai* mokyklai³⁶⁸ – Rastausko tekstams (priešingai nei, pavyzdžiui, Parulskio, Radvilavičiūtės ar kt.) nebūdinga „aliuzijomis į didžiuosius kultūros tekstus sureikšminti kiekvieną pasakotojo krustelėjimą“³⁶⁹. *Berlynalijų* autorius ne tiek rūpinasi literatūrinės ir kultūrinės tapatybės kūrimu, kiek kultūros (plačiausia prasme) refleksija:

Rastauskas neturi perdėto polinkio visuose pasaulio objektuose ir reiškiniuose atpažinti save: rašydamas apie spektaklį, parodą ar Basanavičiaus gatvės Palangoje renovaciją pasakotojas iš tiesų domisi minėtais objektais, atlieka įvairius jų skerspjūvius, pasakoja jų istorijas ir šių istorijų kontekstus. [...] Vietoje jausmo pirmenybė teikiama intelektui, ironiškai ir kartu poetiškai įžvalgai. Draugai, vietos, nutikimai svarbūs tiek, kiek yra ar gali būti pateikiami kaip kultūros artefaktai.³⁷⁰

Vėlgi galima prisiminti Švedo siūlymą traktuoti Rastausko esė kaip nekonvencinės istoriografijos pavyzdį³⁷¹. Panašiai Bertašavičiūtė skatina mąstyti apie esė žanrą apskritai kaip savotišką kultūros autobiografiją – Rastausko esė, atskleidžianti keliavimą kaip svetimos kultūros skaitymą, pateikia savitai įtekstintą patirtį, tuo tarpu *Šiaurės Atėnų* eseistų ir eseisčių (ypač Radvilavičiūtės) dėmesio centre – savitai patirti tekstai³⁷². Kolektyvinę ir asmeninę patirtį supinančios eseistikos lauke autoriai užima tam tikras, estetines ir egzistencines, pozicijas – uždeda esė „kultūrai“ savos autobiografijos kirtį.

Mąstant apie *Berlynalijose* konstruojamą esė, pravartu atkreipti dėmesį, kokius „pakeleivius“ į šį žanro nuotykį „pasikviečia“ Rastauskas, t. y. kokio pobūdžio esė konstruoja intertekstinio dialogo partneriai – Benjaminas, Baudelaire’as, Barthes’as. Kaip buvo išryškinta ankstesniame skyriuje³⁷³, Rastausko esė kaip nekonvencinės istoriografijos žanrui būdinga istorijos kaip atminties formos samprata gali būti kildinama iš Benjaminio darbų. Megzdamos dialogą su Benjaminio kūryba, *Berlynalijos* užsibrėžia tikslą iš eseisto

³⁶⁷ Rolandas Rastauskas, Remigijus Treigys, *Op. cit.*, p. 13.

³⁶⁸ Šiai „mokyklai“ priklauso minėtieji knygos *Siužetą siūlau nušauti* autoriai.

³⁶⁹ Virginija Cibaruskė, *Op. cit.*, p. 25.

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 25.

³⁷¹ Aurimas Švedas, *Op. cit.*

³⁷² Rima Bertašavičiūtė, „Eseistika kaip kultūros autobiografija“, *Šiaurės Atėnai*, 1232 (2015), prieiga internetu: <http://www.satėnai.lt/2015/12/23/eseistika-kaip-kulturos-autobiografija/> [žiūrėta 2017-05-06] Tiesa, čia išryškėja savotiškas paradoksas: Rastausko tekstų, literatūros lauke labiau siejamų su kultūros refleksija nei asmenine patirtimi, išėities taškas – asmeninė, autentiška patirtis (kelionės, santykiai ir t. t.), tuo tarpu įprastai „patirtinėmis“ tituluojamos „šiaurės atėniečių“ esė kaip tik atsispiria nuo įvairių svetimų tekstų.

³⁷³ Žr. sk. „Dabarties archeologija, arba Griuvėsių statybos“ 1-ąjį psl.

perspektyvos atskleisti modernybės istoriją: būtent toks yra Benjaminio išrastas rašymo apie istoriją būdas ir tikslas³⁷⁴. Baudelaire'o eseistinė kūryba yra beveik išskirtinai susijusi su vizualių darbų (dažniausiai tapybos) komentavimu. Prancūzų poeto eseistika, visų pirma, yra meno kritika. Svarbus Baudelaire'o eseistinės kritikos momentas – tekstas „1846-ųjų salonas“ (*Salon de 1846*)³⁷⁵: įprastai katalogo su komentaru forma pasirodanti „saloną“ Baudelaire'as transformavo į aukštos estetikos esė.³⁷⁶ Fotografo pėdomis sekantis *Berlynalijų* pasakotojas, savo *flânerie* aktualizuojantis po rekonstruojamą Paryžių klajojančio Baudelaire'o figūrą³⁷⁷, visų pirma, nurodo į lygiavertį fotografijoms tarsi „iš paskos sekančios“ esė statusą, visų antra, ryškina tendenciją niveliuoti žanrų hierarchiją, pakylėjant „(pa)prastuosius“ (komentaras, feljetonas) iki šiandienos „aristokratų“ (esė, romanas). Apie tam tikrą vaizdo (fotografijų) ir žodžio (esė) santykį byloja *Berlynalijose* aktualizuojamas Barthes'o esė rinkinys *Camera lucida: pastabos apie fotografiją*. Fotografijos čia nei dominuoja, nei tampa teksto iliustracijomis – vaizdas ir žodis Barthes'o esė pateikiami kaip savarankiški ir lygiaverčiai. Pasak Mitchello, toks lygiavertiškumas pasiekiamas, vengiant kultūrinės / istorinės vaizdų interpretacijos – kuri, beje, leistų suformuluoti tam tikrą mokslinę fotografijos teoriją – ir veikiau susikoncentruojant į kokią nors atsitiktinę detalę, tampančią atminties stimuliu – subjektyvios žiūrovo patirties atspirties tašku³⁷⁸. Barthes'o esė – ne fotografinio vaizdo fenomenologija, o asmeninio santykio su vaizdu analizė. Pasitelkdamas nuorodas į Barthes'o kūrinių, Rastauskas su fotografijomis steigia esmiškai eseistišką – kūrybingos ne-fikcijos / kritiško ne-mokslo – santykį.

Taigi, žanrą kaip užduotį skaitytojui pateikiančios *Berlynalijos* provokuoja eseistiškai – kūrybingai ir kritiškai – pažvelgti į žmogaus ir tikrovės santykį, interpretuojant jį per įvairių žanrų ir jų tarpusavio santykio istoriją (tekstų „atmintį“). Santykio su tikrove bei atminties klausimus aktualizuoja ne tik kalbinių *Berlynalijų* fragmentų steigiami architekstiniai ryšiai, bet ir fotografijos.

Fotografijos problematikai *Berlynalijose* yra esmingas fotografijos santykio su tikrove klausimas, aktualizuojantis XX-ojo amžiaus pradžios diskusijas dėl meno statuso fotografijai suteikimo³⁷⁹. Siegfriedas Kracaueris buvo vienas pirmųjų teoretikų, gynusių ypatingą fotografijos statusą tikrovės atžvilgiu –

³⁷⁴ Marion Doebeling, „Walter Benjamin“, in: *Encyclopedia of the Essay*, ed. Tracy Chevalier, Oxfordshire: Taylor & Francis e-Library, 2006, p. 169.

³⁷⁵ „Salonas“ buvo XIX a. populiarus esė subžanras, pateikęs kasmetinės šiuolaikinės tapybos parodos Paryžiuje kritinį komentarą, savotišką apžvalgą.

³⁷⁶ Bernard Howells, „Charled Baudelaire“, in: *Ibid.*, pp. 128-129.

³⁷⁷ Apie tai, kad poeto Griuvėsio figūra veikia kaip nuoroda į po Haussmanno rekonstruojamą Paryžių vaikštinėjantį Baudelaire'ą, žiūrėti skyriaus „Dabarties archeologija, arba Griuvėsių statybos“ 7-ąjį psl.

³⁷⁸ William J. T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago: The University of Chicago Press, 1994, p. 303.

³⁷⁹ Kaip buvo išryškinta ankstesnėje analizėje, nuorodų į fotografijos / tikrovės santykio problematiką bei fotografijos kaip meno klausimą pasitaiko ir turinio plotmėje: fotografo pėdomis sekantis esė pasakotojas steigia paralelę tarp pėdos įspaudu ir fotografijos, tokiu būdu aktualizuodamas fotografijos indeksiskumo klausimą; vienuoliktas ir dvyliktas esė fragmentai mezga intertekstinį dialogą su Barthes'o kūriniu *Camera lucida*, svarstančiu fotografijos galią aktualizuoti (sudabartinti) praeitį, t. y. liudyti tai, kas *buvo*; Benjaminio esė „Meno kūrinys techninio jo reprodukuojamumo epochoje“, kurios idėjos aktualizuojamos įvairiose *Berlynalijų* plotmėse, ryškina po fotografijos išradimo įvykusius viso meno prigimties pokyčius.

pabrėžusių fotografijos / tikrovės santykio ontologiškumą.³⁸⁰ Šiai pozicijai yra esmingas fotografijos kaip indeksinio ženklo traktavimas³⁸¹. Fotografijos indeksiškumą pabrėžia ir Barthes'as. Straipsnyje „Atvaizdo retorika“ jis ryškina fotografijos paradoksalumą, pasireiškiantį dviem pranešimais – denotaciniu (ikoniniu neužkoduotu) ir konotaciniu (ikoniniu užkoduotu). Denotacinis pranešimas gaunamas per juslinį suvokimą ir nurodo į natūralaus pasaulio objektus, o konotacinis yra susijęs su iš kultūros ateinančiomis reikšmėmis ir yra simbolinis.³⁸² Išskirdamas šiuos du pranešimus, Barthes'as, viena vertus, reflektuoja kultūros vaidmenį fotografinio vaizdo suvokime, kita vertus, palieka fotografijai ypatingą tikrovės analogijos statusą. Fotografijos kaip „pranešimo be kodo“ paradoksas remiasi, pirma, analoginės fotografijos technika (analoginė fotografija randasi iš šviesos ir objekto sąveikos), antra, tam tikra fotografijos ikoniškumo samprata – pasak Barthes'o, fotografija, skirtingai nuo kitų vizualiųjų reprezentacijų (pavyzdžiui, tapybos), perduoda analoginę informaciją, „nepasitelkdama jos diskrečių ženklų ir transformavimo taisyklių“³⁸³.

Fotografijos kaip tikrovės analogijos statuso kritiką itin aiškiai artikuliuoja Umberto Eco. Straipsnyje „Atvaizdo kritika“ jis ryškina visišką atvaizdo (taip pat ir fotografinio) arbitralumą. Savo argumentaciją jis pradeda nuo ikoninio ženklo kaip visuomet arbitralaus sampratos: „Paprasta fenomenologinė bet kokio atvaizdo – tiek piešinio, tiek fotografijos – inspekcija, parodo, kad atvaizdas neturi jokių reprezentuojamo objekto savybių; ir ikoninio ženklo motyvacija, kuri, supriešinta su verbalinio ženklo arbitralumu, atrodo neginčijama, išnyksta, palikdama mus su įtarimu, kad ikoninis ženklas taip pat yra visiškai arbitralus, konvencionalus ir nemotyvuotas“³⁸⁴. Tai, ką Barthes'as laiko „pranešimu be kodo“ (denotacija), Eco susieja su ikoninio ženklo savybe atkurti kai kurias percepcijos sąlygas, koreliuojančias su įprastais suvokimo kodais, – atvaizdo ir tikrovės analogiškumas pakeičiamas atvaizdo ir tikrovės percepcijos analogiškumu³⁸⁵. Vis dėlto pastarasis taip pat yra tik santykinis – reprezentacija atkuria tik *kai kurias* percepcijos sąlygas (pavyzdžiui, nufotografuoto puoduko neįmanoma paliesti, apžiūrėti iš visų pusių), tad, reprezentaciniame režime, pasak Eco, visuomet susiduriama su tam tikra atranka ir transkripcija.³⁸⁶

³⁸⁰ Derrick Price, Liz Wells, „Thinking about photography: Debates, historically and now“, in: *Photography: A Critical Introduction*, ed. Liz Wells, New York: Routledge, 2004, p. 18.

³⁸¹ Indeksinis ženklas – tai vienas iš amerikiečių semiotiko C. S. Pierce'o ženklų klasifikacijos narių. Pierce'as skiria tris ženklų tipus – indeksinį, ikoninį ir simbolinį. Ikoninį ženklą su reprezentuojamu objektu sieja panašumo santykis, simbolinis ženklas yra arbitralus (pavyzdžiui, ryšys tarp žodžio garso ir jo reikšmės yra grynai susitarimo klausimas), o indeksinis ženklas su reprezentuojamu objektu yra susijęs tiesioginiais priežastiniais ryšiais (pavyzdžiui, dūmai indikuoja ugnį, o pėdsakas nurodo į jį įspaudusįjį). Žr.: *Ibid.*, pp. 29-30.

³⁸² Roland Barthes, „Atvaizdo retorika“, *Baltos lankos*, 17 (2003), pp. 59-60.

³⁸³ *Ibid.*, p. 65.

³⁸⁴ „Now a simple phenomenological inspection of any representation, either a drawing or a photo, shows us that an image possesses none of the properties of the object represented; and the motivation of the iconic sign, which appeared to us as indisputable, opposed to the arbitrariness of the verbal sign, disappears – leaving us with the suspicion that the iconic sign, too, is completely arbitrary, conventional and unmotivated.“ Umberto Eco, „Critique of the Image“, in: *Thinking Photography*, ed. Victor Burgin, Macmillan Press, 1982, p. 32.

³⁸⁵ Fotografija ir piešinys šiuo atveju skirtųsi tik kiekybiniu požiūriu – fotografija atkuria daugiau percepcijos sąlygų.

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 32.

Siekis, kad fotografija būtų pripažinta menu, skatino tiek fotografijos praktikus, tiek teoretikus ryškinti matymo (regos) subjektyvumą³⁸⁷, atskleisti fotografinės reprezentacijos arbitralumą, kitaip tariant, pabrėžti menininko indėlį kūrinio atsiradime. Žinoma, šio proceso eigoje, proporciškai problemiškejo fotografijos kaip dokumento statusas. Istorinė požiūrių į fotografiją kaita aktualizuoja fotografiją kaip heterogeniškų diskursyvinių praktikų (dokumentuoti, raportuoti, iliustruoti, vaizduoti ir kt.) lauko dalyvę. Palaiapsniui nustojama akcentuoti fotografijos indeksiškumą kaip pagrindinę fotografinio vaizdo savybę; indeksiškumas pradedamas suvokti kaip vienas iš elementų sudėtingame fotografijos reikšmės konstravime, kuomet svarbų vaidmenį taip pat atlieka įvairūs technologiniai, kultūriniai, ideologiniai ir psichologiniai procesai³⁸⁸. Fotografijos kaip indeksinio ženklo statusą radikaliam suproblemina skaitmeninės fotografijos išradimas, beje, savo revoliucingumu prilyginamas pačios fotografijos (XIX a.) ar, pavyzdžiui, geometrinės perspektyvos (XVI a.) išradimui. Arbitralūs skaitmeniniai kodai nebėra „pririšti“ prie juos „talpinančios“ materijos, suskaitmenintas vaizdas, galima sakyti, yra „išlaisvinamas“ iš savo medžiagiškumo – skaitmeninė technologija įgalina vaizdą keliauti iš medijos į mediją.³⁸⁹ Tokiu atveju sunaikinamas analoginei fotografijai esmingo praeities momento – kuomet vaizdo referentas ir medija, kurioje jis pavaizduotas, buvo vienas priešais kitą – akivaizdumas; mano manymu, šia prasme skaitmeninė fotografija yra artimesnė tapybai nei analoginei fotografijai, nes gali atsirasti iš atminties (paveiklo atveju – tapytojo atminties, skaitmeninės fotografijos atveju – medijos „atminties“). Skaitmeninė fotografija, galima sakyti, „pakelia kvadratu“ Benjamino išryškintą problematiką – mechaninės reprodukcijos nulemtą kūrinio auros nunykimą: analoginės fotografijos, nors „išlaisvino“ iš konkrečios vietos reprodukuotus kūrinius (paveikslus, skulptūras, freskas ir pan.), bent pačios liko materialūs, tam tikroje vietoje ir tam tikru laiku egzistuojantys objektai; tuo tarpu suskaitmeninti ir, pavyzdžiui, internete patalpinti vaizdai tampa visiškai nebeapčiuopiami (omenyje turiu lytėjimą, o ne žvilgsnį) – įsilieja į beveik (o erdvėlaiko ir visiškai) nevaržomą informacijos srautą.

Berlynalijose pateikiamos Treigio fotografijos aktualizuoja daugiaplotmę fotografijos santykio su tikrove refleksiją. Paratekstiniame *Berlynalijų* „slenkstyje“ kaip epigrafas pateikiama Treigio citata komentuoja tam tikras jo analoginių fotografijų ryškinimo technikos ypatybes:

Man įdomi nežinia iš kur sklindanti šviesa, slenkanti fotografuojamo objekto paviršiumi, kartais naikinanti pačią formą. Įbrėžimai, taškai, brūkšniai, tonavimas – tai tarsi fotografijos įgarsinimas, suteikiantis vaizdui papildomos informacijos. Fotografijose niekada neįvardiju konkrečios vietos...³⁹⁰

³⁸⁷ Susan Sontag, *Apie fotografiją*, Vilnius: Baltos lankos, 2000, p. 137.

³⁸⁸ Martin Lister, „Photography in the age of electronic imaging“, in: *Photography: A Critical Introduction*, ed. Liz Wells, New York: Routledge, 2004, p. 311. Beje, sociopolitinio konteksto svarbą fotografijos suvokime pabrėžė jau Benjaminas.

³⁸⁹ *Ibid.*, pp. 302-303.

³⁹⁰ Rolandas Rastauskas, Remigijus Treigys, *Op. cit.*, p. 5.

Ryškindamas juodai baltas fotografijas, Treigys subraižo negatyvus, tonavimui naudoja sepiją. Negatyvų braižymo veiksmas gali būti interpretuojamas kaip savotiškas analoginės fotografijos radimosi proceso pakartojimas „rankų darbu“: analoginės fotografijos atveju šviesa juk, galima sakyti, raižo negatyvą. Dubliuojant natūralų, per šviesą gaunamą, efektą, viena vertus, tarsi akcentuojamas ypatingas fotografijos ir tikrovės santykis (fotografijos indeksiškumas), kita vertus, įvyksta savotiškas sukeistinis – natūralus efektas tampa „natūraliu“. Papildoma informacija, kurios, pasak Treigio, suteikia visi tie įbrėžimai, taškai, brūkšniai, tonavimas, byloja apie medijuoto vaizdo „triukšmą“, t. y. apie jo medžiagiškumą. Medijoje kaip informacijos perdavimo kanale neišvengiamai pasitaiko pašalinių „trukdžių“. Apie tai, kad Treigio minimas „fotografijos įgarsinimas“ yra siekis išryškinti / reflektuoti medijos materialumą (medžiagiškumą), byloja ir viename interviu jo paties pateiktas paaiškinimas bei palyginimas:

Viena, subraižymas – tarsi plastikos forma, vizualinė raiška. Antra, tai tarsi papildomas triukšmas, tylos įgarsinimas. Kaip, tarkime, plokštelės grojimas. Girdi garsą ir papildomus traškesius. Jie klausant suteikia savotišką malonumą. Išreiškia šilumą, atspindi jau įvykusius prisilietimus prie muzikos, prie plokštelės.³⁹¹

Subraižytos plokštelės traškesiai tampa neatskiriama, net vertinga muzikos dalimi, savotišku patirties („prisilietimų“) liudijimu. Subraižyti negatyvai į fotografinio vaizdo paviršių išstumia erdvę struktūruojančio žvilgsnio patirtį. Tame pačiame interviu Treigys pripažįsta, kad, nors žmogaus kaip fizinės formos jo fotografijose nėra, vis dėlto žmogus jose dalyvauja – stovi kažkur už (įbrėžimo?) linijos – nuotraukos užkulisuose. Omenyje Treigys turi numanomas fotografijos personažus – „jis mano nuotraukų dalyvis – gyvena tame name, kurį fotografuoju, gyvena už tų daiktų arba stovi šalia kadro“, – tačiau, mano manymu, pirmiausia, įbrėžimai, taškai, linijos byloja apie prieš(ais) „kadra“ stovintį patį fotografą. Kaip buvo minėta ankstesniame skyriuje³⁹², braižomas vaizdas yra savotiškai fragmentuojamas („retinamas“), tokiu būdu ryškinant jo arbitralumą, genealoginį susietumą su žodžiu. Pabrėždamas žvilgsnio subjektyvumą, Treigys problemina fotografijos kaip dokumento statusą – jo nuotraukos jokiais būdais nėra dokumentinės. Nenuostabu, kad fotografuodamas jis niekuomet neįvardija konkrečios vietos.

Paskutiniame kalbiniame *Berlynalijų* fragmente (beje, tai vienintelis fragmentas, kuriame tiesiogiai reflektuojamos Treigio fotografijos) pabrėžiamas fotografavimo metu vykstantis dvikryptis judėjimas – viena vertus, spėjama, kad fotografijose atsiskleidusią erdvę Treigys nešiojosi savyje nuo menininko kelionės pradžios ir tiesiog turėjo atrasti jos atitikmenis išorėje, kita vertus, objektyvas palyginamas su švirškštu, o

³⁹¹ Rolanda Lukoševičienė, Remigijus Treigys, „Remigijaus Treigio alchemija, skudurėliai ir Maroko toliai“, prieiga internetu: <http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2006-02-03-remigijaus-treigio-alchemija-skudureliai-ir-maroko-toliai/5517> [žiūrėta 2017-05-09]

³⁹² Žr. sk. „Kūrinio architektūra“, p. 9–10.

fotografavimas – su atkampių pakampių mėginių ėmimu³⁹³. Dvikryptį judėjimą apibendrinantis veiksmožodis „į(si)švirkštei“³⁹⁴ („išvirkštei“, „įsišvirkštei“) aktualizuoja fotografavimo veiksmą kaip vidinio ir išorės pasaulių dialogą – iš „vidaus“ projektuojamas žvilgsnis (sąmonė) per objektyvą susijungia su materialia (objektyvia) tikrove. *Berlynalijų* pasakotojas Treigio negatyvų įbrėžimus lygina su *graffiti*:

Bet kas, sakyk, jei ne senas geras *graffiti* – tas tavo punktyras, bičiuli? Juk tu, braižydamas negatyvą, iš tikrųjų *pasirašinėji* regėjimo lauke įrėmintame kadre.³⁹⁵ (A. K. – kursyvas mano)

Negatyvų braižymo kaip pasirašymo (autografo) interpretavimas suponuoja, kad Treigio fotografijų ryškinimo technika – tai autentiškumo paieškos masinėje kultūroje (o kartu ir pačioje masinę kultūrą produkuojančioje, mechaninio reprodukuavimo technikoje). Įbrėžimais, taškais, brūkšniais, tonavimu Treigys suteikia fotografijoms aurą. Sepija tonuoti vaizdai neišvengiamai panėšėja į „senas“ fotografijas, o įvairūs įbrėžimai, tarsi naikinantys nufotografuoto praeities momento aiškumą, tampa pačių fotografijų kaip artefaktų senėjimo ženklų. Treigio ryškinimo technika į dėmesio centrą iškelia laiko tėkmės refleksiją – persmelkia vaizdų aurą nostalgija.

Esė „Fotografinis dangus virš Berlyno“ Rastauskas pastebi, kad Treigio kuriami vaizdai balansuoja ant fotografijos ir graviūros ribos. Atsižvelgiant į minėtas ryškinimo technikas, išties galima mąstyti apie graviūrą kaip savotišką Treigio fotografijos „architektą“. Braižydamas – tarsi graviruodamas – negatyvus Treigys, viena vertus, išreiškia nostalgiją amatininkiškam menininko darbui, kita vertus, aktualizuoja fotografijos ir medijų apskritai istoriją: pirmosios fotografijos, dagerotipai, buvo išgaunamos ant sidabru padengtos metalo plokštės ir tuo išties panėšėjo, buvo savotiškai giminingos graviūrai.

Berlyne darytas fotografijas Treigys eksponavo tiek Lietuvoje, tiek Vokietijos sostinėje; paroda vadinosi „21 diena Berlyne“. *Berlynalijose* „eksponuojamos“ Treigio fotografijos – tai skaitmeninis originalo vertimas. Tokia fotografijų transformacija, visų pirma, pratęsia medijų istorijos temą, visų antra, aktualizuoja suskaitmeninto vaizdo galią keliauti iš medijos į mediją, tokiu būdu išryškinant intermedialaus vertimo galimybę bei būtinybę apie jį mąstyti.

Albume *Berlynalijos* „susitinkančios“ esė ir fotografijos nesileidžia suvaržomos visuomet šiek tiek redukuojančių žanrinių apibrėžčių bei problemina primygtinį tam tikros reprezentacijos formos saistymą su tam tikra medija. Vertimą kaip abipusio papildomumo santykį steigianti kūrinio architektūra skatina suvokti fotografiją struktūruojančio žvilgsnio eseistiškumą bei esė teksto vizualumą („fotogeniškumą“).

³⁹³ Rolandas Rastauskas, Remigijus Treigys, *Op. cit.*, p. 34.

³⁹⁴ „Į(si)švirkštei beketiškos tuštumos dozes.“ *Ibid.*, p. 34.

³⁹⁵ Rolandas Rastauskas, Remigijus Treigys, *Op. cit.*, p. 35.

3.4. Architektūros architektūra: fotoesė

Apibrėžti fotoesė žanrą nėra lengva: abu numanomi jo komponentai (fotografija ir esė)³⁹⁶ pasižymi problematiškais architektūriniais ryšiais bei užima „ribinę“ poziciją santykiyje su tikrove (šis santykis atsiduria dėmesio centre); be to, fotoesė esmingai aktualizuoja vaizdo ir žodžio dialektiką, skatina apmąstyti intermedialaus dialogo problematiką. Studijoje *Vaizdų teorija (Picture Theory)*, analizuodamas fotoesė žanrą, Mitchellas pasitelkia keturis eksplicitiškai multimedialius pavyzdžius³⁹⁷, kuriuose siekia atskleisti teksto bei fotografijų lygiavertiškumą steigiančią mainų ir priešinimosi dialektiką³⁹⁸. *Berlynalijoms* itin aktualus yra Barthes'o fotoesė atvejis, su kuriuo, kaip buvo išryškinta turinio analizėje³⁹⁹, mezgamas intertekstinis dialogas. Atkreipiant dėmesį į Barthes'o tekstą kaip Rastausko esė „pakeleivį“⁴⁰⁰, jau buvo minėta, kad vaizdo ir žodžio lygiavertiškumas jame pasiekiamas, vengiant kultūrinės / istorinės vaizdų interpretacijos ir veikia susikoncentruojant į kokią nors atsitiktinę detalę, tampančią atminties stimuliu – subjektyvios žiūrovo patirties atspirties tašku. Barthes'o fotoesė pateikia asmeninio santykio su vaizdu analizę. Kaip palygina Mitchellas, *Camera lucida* fotografijos yra tarsi labirintas, po kurį klaidžiojama ne siekiant jį užvaldyti, o tik atmintimi it Ariadnės siūlu nužymėti savo kelionės trajektoriją⁴⁰¹.

Berlynalijų architektūra tarp vaizdo ir žodžio steigia vertimo kaip dialogo bei abipusio papildomumo santykį. Tokiu būdu, viena vertus, išryškinami tarp kalbinio teksto ir fotografijų vykstantys „mainai“ – kaip buvo atskleista kūrinio architektūros analizėje, fotografijos ir kalbiniai fragmentai yra pateikiami kaip vienas kitą komentuojantys „atspindžiai“; kita vertus, ap/at/vertimų žaismės išryškintas atvirksčio (veidrodinio) atspindėjimo ryšys reflektuoja esmišką vertimo „netobulumą“ (vertimas „iškreipia“, perkelia akcentą) ir aktualizuoja tarp fotografijos ir kalbos savotišką įtampą, kurią ir galima įvardinti kaip priešinimąsi (*resistance*)⁴⁰². Taigi, *Berlynalijose* kaip ir Barthes'o fotoesė fotografijų bei kalbinio teksto lygiavertiškumą įtvirtina ambivalentiška mainų ir priešinimosi dialektika. Miesto gyventojų – visų, kurie kada nors į miestą žiūrėjo arba apie jį rašė (tad, ir Treigio), – vaizduotės archeologija užsiiminėjantis *Berlynalijų* pasakotojas⁴⁰³ kaip ir Barthes'as klaidžioja po fotografijas tarsi po labirintą – jų neužvaldydamas, tik erdvėje nubraižydamas

³⁹⁶ Tiesa, fotoesė gali būti sudaryta ir tik iš fotografijų, tačiau šiame darbe, atsižvelgiant į pagrindinį tyrimo objektą (*Berlynalijos*), susikoncentruojama į eksplicitiškai multimedialius žanro pavyzdžius.

³⁹⁷ Jameso Agee ir Walkerio Evanso *Leiskite pagirti žymius žmones (Let Us Now Praise Famous Men)*, Barthes'o *Camera lucida*, Malek'o Alloula'o *Kolonijinis haremas (The Colonial Harem)* ir Edwardo Saido bei Jeano Mohros *Po paskutinio dangaus (After the Last Sky)*.

³⁹⁸ William J. T. Mitchell, *Op. cit.*, p. 285.

³⁹⁹ Žr. sk. „Amžinybės (de)konstravimas, arba Sakralizuojantis sekuliarumas“ 10-13 psl.

⁴⁰⁰ Žr. sk. „Kūrinio architektūra“ 10 psl.

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 307.

⁴⁰² Beje, šį terminą (*resistance*) Mitchellas pasiskolino iš Barthes'o.

⁴⁰³ Žr. sk. „Klaidžiojimas kasdienybės labirinte, arba Refleksyvos nostalgijos ritualai“ 14-15 psl.

architektūrinį atminties žemėlapi. Barthes'o *Camera lucida* galima laikyti *Berlynalijų* fotografijų ir kalbinių fragmentų santykio hipotekstu⁴⁰⁴.

Po fotografijų labirintą klaidžiojančio Barthes'o sąmonėje ypatingą vietą užima neseniai mirusios jo motinos vaikystės fotografija:

Ta fotografija buvo labai sena. Priklijuota prie kartono, apdilusiais kamučiais, išblukusia sepija – joje vargiai matėsi du grupę sudarantys vaikai, stovintys ant medinio tiltuko galo Žiemos Sode stiklinėmis lubomis. Tuomet mano mamai buvo penkeri (1898), jos broliui – septyneri. Jis buvo nugara atsirėmęs į tiltelio turėklus, ant jų ištiesęs ranką; ji, stovinti atokiau, mažesnė, buvo veidu atsikususi į fotoaparata; galima nujausti, kad fotografas jai pasakė: „Prieik truputį arčiau, kad tave matytume“; ji buvo nerangiu gestu sukabinusi rankas – viena laikė kitą už pirštelio, kaip dažnai daro vaikai.⁴⁰⁵

Detaliai, interpretacine ekfrazė, aprašytas ne tik fotografijos turinys, bet ir pati fotografija kaip artefaktas – jos medžiagiškumas („[p]riklijuota prie kartono, apdilusiais kamučiais, išblukusia sepija“). Knygoje nereprodukuota fotografija atsiskleidžia kaip svarbiausia „labirinte“:

Visos pasaulio fotografijos sudaro Labirintą. Žinojau, kad šio Labirinto centre rasiu ne ką kitą kaip šią vienintelę nuotrauką, kuri yra Nietzsche's pranašystės išsipildymas: „Labirinte pasiklydęs žmogus niekada neieškos tiesos, bet tik savo Ariadnės“. Žiemos Sodo nuotrauka buvo mano Ariadnė – ne todėl, kad ji man padės atrasti kažką paslėptą (pabaisą ar lobį), bet todėl, kad ji man pasakys, iš ko padarytas siūlas, traukiantis mane prie Fotografijos.⁴⁰⁶

Viena vertus, santykiyje su *Berlynalijomis* šią motinos fotografiją galima palyginti su Capa'os nuotrauka, kuri – knygoje nereprodukuota, bet detaliai aprašyta interpretacine ekfrazė – tampa miesto erdvės struktūravimo pagrindu⁴⁰⁷ – savotišku Ariadnės siūlu, judant po Berlyno miesto labirintą. Kita vertus, toks palyginimas atrodo neadekvatus, omenyje turint Barthes'o santykio su mirusios motinos fotografija intymumą: reportažinė Capa'os nuotrauka kaip tik yra skirta kuo didesniai skaičiui žmonių ir *Berlynalijų* pasakotojas intymaus santykio su ja neturi. Kur kas asmeniškėnis ryšys juntamas su Urbono darytomis Vaizenzė kapinių nuotraukomis:

Išvažiudamas į pavasarinį Berlyną, buvau davęs žodį trūks plyš atkakti į Vaizenzė žydų kapines, kurias prieš mirtį fotografavo žinomas Klaipėdos fotografas Raimundas Urbonas. [...] Norėjau į tuos kadrus įžengti neskubriai [...].⁴⁰⁸

⁴⁰⁴ Hipotekstas – dar vienas Genette'o transtekstualumo tipologijos terminas, apibrėžiantis tekstą, kuris yra aktualizuojamas vėliau sukurtu kūriniu (hiperteksto) struktūra ar tekstūra. Apie hipotekstą žr.: Irina Melnikova, „Hipotekstas“, *Avantekstas: Lietuviškų literatūros mokslo terminų žodynas*, Vilniaus universitetas, prieiga internetu: <http://www.avantekstas.flf.vu.lt> [žiūrėta 2017-05-09]

⁴⁰⁵ Roland Barthes, *Camera lucida: pastabos apie fotografiją*, Vilnius: Kitos knygos, 2012, p. 84.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 90.

⁴⁰⁷ Žr. sk. „Klaidžiojimas kasdienybės labirinte, arba Refleksyvos nostalgijos ritualai“ 5-ąjį psl.

⁴⁰⁸ Rolandas Rastauskas, Remigijus Treigys, *Op. cit.*, p. 22.

Papildomo semantinio krūvio šioms aprašytoms, bet knygoje taip pat nereprodukuotoms fotografijoms suteikia jų „strateginė vieta“: kaip buvo minėta⁴⁰⁹, apsilankymą Vaizenzė kapinėse aprašantis fragmentas yra patalpintas pačiame knygos viduryje („še(-)rdyje“), be to, šis fragmentas yra ir projekto sumanymą pristatančio metateksto („Foto-grafinis dangus virš Berlyno“) dalis, apibendrinanti Rastausko prieigą prie Berlyno miesto problematikos. Treigio fotografijų – „ne nauj[ų] miesto tikrovės pavidal[ų], o Muziejų salos monumental[ų] karpini[ų]“⁴¹⁰ – labirinte klaidžiojantis poetas Griuvėsis siekia įerdvinti Urbono atminimą. Diskursyviškai architektūrinis *Berlynalijų* statinys – tai refleksyvios nostalgijos persmelktas „paminklas“. Pagrindinę fotoesė dalį sudarančius 36-is puslapius galima interpretuoti kaip „[m]aksimalų kiekį fotojuostelėje ir Raimundo gyvenime“⁴¹¹.

Urbonui gyvam esant, nebuvo išleistas nė vienas jo fotoalbumas; *Berlynalijų* išleidimo metu (2008-aisiais) taip pat dar nebuvo pasirodęs šis pirmasis – *36 kadrai. Raimundas Urbonas*⁴¹². Tad, metai prieš pasirodant pirmajam Urbono fotoalbumui, *Berlynalijos* savotiškai aktualizavo dar neegzistuojantį, bet tarsi jau seniai egzistuoti turėjusį artefaktą – išryškino savotišką atminties „spragą“. Ši atminties „lopymo“ strategija⁴¹³ neapsiriboja Urbonu ir jo kūryba, bet aktualizuoja dar vieną neįgyvendintą projektą.

Baudelaire'ui skirtame *Arkadų projekto* skyriuje Benjaminas pamini leidėjo Eugène'o Delâtre planą išleisti Charleso Meryono – vieno žymiausių XIX a. graviruotojų – Paryžiaus graviūrų⁴¹⁴ albumą. Šiame albume Paryžiaus graviūroms būtų „akompanavęs“ Baudelaire'o tekstas. Deja, planas nebuvo įgyvendintas. Tiesa, Benjaminas mini Baudelaire'o nepasitenkinimą ir nusivylimą dar projekto užuomazgoje, mat, „Meryonas vietoj poetui pritinkančio teksto pareikalavo pedantiško pavaizduotų paminklų interpretavimo“⁴¹⁵. „Architekstinį“ ryšį su graviūra steigiančios Treigio fotografijos bei poeto Griuvėsio figūra, nurodanti į po rekonstruojamą Paryžių vaikštinėjantį Baudelaire'ą, leidžia laikyti neegzistuojantį Meryono ir Baudelaire'o albumą (savotišką albumą-„vaiduoklį“) fotoesė *Berlynalijos* architekstu. Toks architekstinis ryšys, visų pirma, pateikia tam tikrą fotoesė apskritai genealogijos variantą, visų antra, aktualizuoja konkrečiai *Berlynalijų* radimosi istoriją: *Berlynalijų* projekto tikslą, išleisti bendrą Rastausko ir Treigio albumą, pavyko

⁴⁰⁹ Žr. sk. „Klaidžiojimas kasdienybės labirinte“ 2-ąjį psl.

⁴¹⁰ Rolandas Rastauskas, Remigijus Treigys, *Op. cit.*, p. 35.

⁴¹¹ Ignas Kazakevičius, „1 kadras“, in: *36 kadrai. Raimundas Urbonas*, sud. Ignas Kazakevičius, Remigijus Treigys, Klaipėda: KKKC „Kultūropolis“, Lietuvos fotomenininkų sąjungos Klaipėdos skyrius, 2009, p. 2. Kaip buvo minėta, Urbonas žuvo trisdešimtšešerių metų. Šiame darbe neanalizuojamas intertekstinis ryšys tarp *Berlynalijų* ir fotoesė *36 kadrai. Raimundas Urbonas*, nes pastaroji knyga buvo išleista metais vėliau.

⁴¹² Beje, šio albumo pristatymo metu buvo atidaryta iki tol niekur neeksponuotos Berlyno fotografijų serijos paroda, o pristatyme dalyvavo ir Rastauskas.

⁴¹³ Išryškinanti užmarštį bei taip pažadinanti „užsnūdusią“ atmintį, ši strategija primena Benjaminio pabudimo konsteliacijos (dialektinio įvaizdžio) paieškas.

⁴¹⁴ Meryonas Paryžiaus graviūrose siekė įamžinti rekonstruojamo (greitai besikeičiančio, griauamo) miesto veidą (fizionomiją). Kartais realiai tuščias miesto vietas Meryonas graviūrose užpildė Paryžiaus panoramai nebūdingais kalnais ar jūra, taip akcentuodamas savo žvilgsnio subjektyvumą, kurdamas sapnišką (siurrealistinį) miestą. Apie Meryono graviūras žr.: Walter Benjamin, *The Arcades Project*, Cambridge and London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999, pp. 231-233.

⁴¹⁵ “[...] Meryon demanded, instead of a text suited to the poet, a pedantic explication of the pictured monuments.” *Ibid.*, p. 231.

įgyvendinti ne iškart – esė „Fotografinis dangus virš Berlyno“ Rastauskas apgailestauja, kad kiekvienas iš autorių „įstrigo“ savame mieste. Pagaliau išleistas albumas byloja apie įvykusį dviejų skirtingų perspektyvų dialogą, pristato diskursyviškai architektūrinį Rastausko ir Treigio miestą ir, galima teigti, savotiškai „išpildo“ Baudelaire'o „norą“ – konstruoja lygiavertį vaizdą ir žodinio teksto santykį.

Kaip buvo minėta, pagrindinį fotoesė tekstą sudaro 36 puslapiai⁴¹⁶, kuriuos per sąsają su fotografo Urbono atminimu galima interpretuoti kaip kadru kiekį fotojuostelėje. Fotoesė strategiją imituoti fotografinę juostelę palaiko ir tai, kad minėtųjų 36-ių puslapių popieriaus tipas yra blizgus: ant tokio popieriaus paprastai spausdinamos išskirtinai fotografijos (ne tekstai). Be to, pirmasis ir paskutinis iš šių puslapių, įrėminantys fotoesė, – tai stambūs tam tikrų Treigio fotografijų fragmentų planai (kadrai), pateikti be teksto. Esė turinio plotmėje galima aptikti nuorodų, leidžiančių interpretuoti esė kaip tam tikro fotografinės juostelės „egzistavimo“ etapo išryškinimą. Pristatant benjaminišką Baudelaire'o interpretaciją, buvo akcentuota šiai interpretacijai esminga fotografijos metafora⁴¹⁷. 1922-aisiais metais Berlyno Kurfiurstendamo gatvėje, knygos apie Baudelaire'ą sumanymui viešinti skirtame vakare, Benjaminas prancūzų poetą pristatė kaip „privilegiuot[ą] ypatingos fotografinio kūrinio dalies skaitytoj[ą]“⁴¹⁸. Tekste „Baudelaire'as“, kuris, kaip manoma, yra tą vakarą išsakytų pastabų eskizas, Benjaminas lygina laiką su fotografu, gebančiu ant savo fotografinių plokščių užfiksuoti tik dalykų esmės negatyvą; pasak Benjamino, vienintelis Baudelaire'as geba „perskaityti“ šias plokštes jų „negatyviame“ stovyje – „geba išgauti iš esmės negatyvų jų tikrojo vaizdo nuojautą“⁴¹⁹. Megzdamos dialogą su benjaminiška Baudelaire'o interpretacija, *Berlynalijų* esė išryškėja (yra „išryškinamos“) kaip savotiški fotografinių vaizdų negatyvai. Treigio nuotraukos ir Rastausko esė *Berlynalijų* struktūroje yra esmingai susiejamos kaip dvi to paties fotografinio vaizdo – diskursyviškai architektūrinės Berlyno miesto panoramos – pusės.

Fotoesė kaip fotografinės juostelės interpretacija skatina mąstyti apie *Berlynalijų* kinematografiškumą. Santykis su kino medija, visų pirma, steigiamas, mezgant intertekstinį dialogą su kino filmu. *Berlynalijų* projekto sumanymą apibendrintai pristatančios esė pavadinimas („Foto-grafinis dangus virš Berlyno“) yra akivaizdi nuoroda į Wimo Wenderso 1987-ųjų metų filmą beveik tuo pačiu pavadinimu – *Dangus virš Berlyno (Der Himmel über Berlin)*. Atpažinus šį intertekstą, paaiškėja ir anksčiau išryškinta⁴²⁰, „vokiškame“ / „angliškame“ fotoesė pavadinime (*Berlinalien*) anagramuojama nuoroda į Berlyne vykstantį kino festivalį *Berlinale*. Viršelio nugarėlėje (čia pirmiausia susiduriame su pavadinimu *Berlinalien*) ir knygos

⁴¹⁶ Šie puslapiai nuo likusių atskirti ir savo medžiagiškumu – padengti blizgiu paviršiumi.

⁴¹⁷ Žr. sk. „Dabarties archeologija“ 6-tą psl.

⁴¹⁸ “[...] a privileged reader of a special body of photographic work [...]” Michael W. Jennings, *Op. cit.*, in: Walter Benjamin, *The Writer of Modern Life: Essays on Charles Baudelaire*, Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2006, p. 3.

⁴¹⁹ “[...] is able to extract from the negatives of essence a presentiment of its real picture.” Walter Benjamin, „Baudelaire“, in: *Ibid.*, p. 27.

⁴²⁰ Žr. sk. „Kūrinio architektūra“, p. 4.

pabaigoje patalpintame metatekste⁴²¹ pateikiamos nuorodos sukuria savotišką fotoesė „rėmą“ ir skatina kino medijos refleksiją apskritai bei konkretų kino pavyzdį (Wenderso filmą) laikyti dar vienu *Berlynalijų* miesto „vartus“ atrakinančiu „raktu“ bei fotoesė žanro komentaru. Be to, nuorodai į filmą *Dangus virš Berlyno* papildomo semantinio krūvio suteikia tai, kad filmas savotiškai „įsirašo“ į *Berlynalijų* miesto erdvės struktūravimo pagrindą tampančią Capa’os fotografiją: fotoreportažo klasiko nuotraukos gilumoje matoma Kaizerio Vilhelmo atminimo bažnyčia pasirodo ir vienuose pirmųjų Wenderso filmo kadru – ant apgriauto bažnyčios bokšto stovi ir į Berlyno miestą žvelgia angelas Damielis.



Juodai baltas ir sepija tonuotas Wenderso filmo juostos vaizdas – neabejotinai primenantis Treigio fotografijų koloritą – pateikia pasaulį, matomą angelų akimis. Pagrindiniai personažai, du angelai Damielis

⁴²¹ Kaip buvo minėta, *Berlynalijų* projekto sumanytą apibendrintai komentuojanti esė „Foto-grafinis dangus virš Berlyno“ gali būti laikoma į knygą įtrauktu metatekstu.

(aktorius Bruno'as Ganzas) ir Cassielis (aktorius Otto'as Sanderis), klaidžioja nematomi po sienos padalytą Berlyno miestą, klausydamiesi gyventojų minčių, stengdamiesi juos paguosti, kol vieną dieną Damielis įsimyli cirko artistę Marioną (aktorė Solveiga Dommartin) ir nusprendžia atsisakyti savo angeliško nemirtingumo bei tapti žmogumi. Angelai kaip ribinės būtybės šiame filme gali būti interpretuojami dvejomis, tiesiogine ir perkeltine, prasmėmis. Visų pirma, Damielis ir Cassielis yra tie, kurie gali nevaržomi kirsti Berlyno sieną, klausydamiesi tai Rytų, tai Vakarų Berlyno žmonių minčių; be to, ne kartą angelai rodomi vaikštinėjantys vadinamojoje „niekieno žemėje“⁴²² – ribinėje, tarpinėje erdvėje. Visų antra, Wenderso angelai gali būti interpretuojami kaip savotiški mediumai (medijos?), saugantys (talpinantys) žmonijos atmintį. Sunilas Manghani šia prasme lygina juos su (fotografiniais) vaizdais, į kuriuos kreipia dėmesį ne tiek kaip į konkrečius pranešimus, kiek kaip į informacijos apskritai pranešėjus:

[...] apie vaizdus (nebūtinai visuomet pilnai atskleidžiančius save ar savo reikšmingumą) galima mąstyti kaip apie [informacijos] perdavimo kanalus, įgalinančius mus galvoti ir išsaugoti milžinišką rezervuarą bendrų bei prieštaringų reikšmių ir atsiminimų. Jų [vaizdų] „ekologija“⁴²³, nors reikalauja nuolatinės priežiūros, sudaro sąlygas minties topologijoms atsirasti[:] nors nebūtinai pateikia galutinį [vaizdų] įvertinimą, vis dėlto sukuria kritinę erdvę, kurioje įmanu mąstyti ir išreikšti kritinį požiūrį.⁴²⁴

Istorinę – asmeninę ir kolektyvinę – atmintį saugantys bei savo judėjimo trajektorijomis kritinę erdvę vaizdams apmąstyti steigiantys angelai *Berlynalijų* kontekste aktualizuoja vieną žymiausių Benjaminio minties figūrų – Istorijos angelą:

Yra vienas Klee paveikslas, kuris vadinasi Angelus Novus [„Naujasis angelas“]. Jame pavaizduotas angelas, atrodantis taip, lyg imtų tolti nuo kažko, į ką jis įsistebeilijęs. Jo akys išplėtos, burna pražiota, o sparnai išskleisti. Taip turėtų atrodyti istorijos angelas. Savo veidą jis atgręžęs į praeitį. Kur *mums* regisi įvykių grandinė, kuri be paliovos griaua, o ten *jis* mato siautėjant vieną vienintelę katastrofą, griuvėsius sviedžia angelui po kojomis. Jis turbūt norėtų stabtelėti, atgaivinti mirusius ir sulipdyti duženas. Tačiau angelui sparnus skečia nuo rojaus pučiantis uraganinis vėjas – toks stiprus, kad angelas nebegali jų suglausti. Uraganas nesulaikomai neša jį į ateitį, kuriai angelas atsukęs nugarą, o priešais jį ligi dangaus auga griuvėsių krūva. Šis uraganas ir yra tai, ką mes vadiname progresu.⁴²⁵

⁴²² Kaip buvo minėta, „niekieno žemė“ – tai eufemizmas, vartotas, kalbant apie Berlyno sieną (apie erdvę, esančią tarp Rytų Berlyno sienos ir Vakarų Berlyno sienos).

⁴²³ Vaizdų „ekologijos“ sąvoką Manghani skolinasi iš Susanos Sontag knygos *Apie fotografiją*.

⁴²⁴ “[...] images can be thought of (though not necessarily always fully revealing themselves, or their significance) as conduits enabling us to think and maintain a vast reservoir of sharable and contested meanings and memories. Their ‘ecology,’ whilst needing constant upkeep, allows for topologies of thought, providing not necessarily a final evaluation, but nevertheless the means of a critical space in which to seek and assert critical points of view.” Sunil Manghani, *Image Critique & the Fall of the Berlin Wall*, Bristol: Intellect Books, 2008, p. 24.

⁴²⁵ Walter Benjamin, *Nušvitimai*, Vilnius: Vaga, 2005, p. 329.

Praeitini žvelgiantis, ateitin uragano nešamas, Klee piešinyje sustingęs Benjaminio Istorijos angelas yra idealus sustingusio dialektikos dėsnio įvaizdis⁴²⁶. Manghani Istorijos angelo minties figūrą laiko ne tik Benjaminio istorijos filosofijos simboliu, bet taip pat tam tikru vaizdų kritikos modeliu. Cituodamas Sigridą Weigel, Manghani ryškina figūratyviai mąstančio Benjaminio minties proceso dvejopumą – visų pirma, vaizdas tampa stimulu refleksyviai, kritinei minčiai, visų antra, vaizdas yra išverčiamas į minties figūrą. Taigi, Benjaminui vaizdai yra, viena vertus, pirminis (pagrindinis?) pažinimo metodas, kita vertus, medžiaga idėjoms ar idėjų permąstymui. Pasak Manghani, tokio dvejopo santykio su vaizdais išryškėjimas leidžia suvokti dialektinį įvaizdį kaip kognityvinę (pažinimo) patirtį. Santykis su konkrečiu vaizdu (autentiška materialaus pasaulio patirtis) įgalina laužyti konvencijas, transformuoti sustabarėjusias metaforas, kitaip tariant, leidžia patirti savotišką nušvitimą – pažadina iš sapno.⁴²⁷

Fotografijų labirinte klaidžiojantis Rastausko *alter ego*, poetas Griuvėsis, kaip ir prie Klee paveikslo „medituojantis“ Benjaminas ar mirusios motinos vaikystės fotografiją it Ariadnės siūlą „sekantis“ Barthes'as, atsispiria nuo vaizdų (Treigio, Urbono, Capa'os nuotraukų), kad sukonstruotų autentišką minties figūrų labirintą. Veidrodinio atspindėjimo santykį tarp esė ir fotografijų steigianti kūrinio architektūra⁴²⁸ suponuoja atvirkštinį Treigio kūrybos procesą – judesį nuo minties figūrų prie vaizdų produkavimo; šią nuojautą palaiko ir paskutiniame fragmente į Treigį besikreipiantis *Berlynalijų* pasakotojas: „[t]a žvilgsniu nužymėta teritorija, be abejo, neatsirado intuityviai, tu jau *nešiojaisi ją savyje* nuo pat menininko kelionės pradžios, t. y. nuo to momento, kai *tavo vaizduotėje atsivėrę* tamsiai rudi tušti interjerai ir eksterjerai [...] vienu balsu, panašiu į *tinnitus* spengimą ausyje, *pareikalavo būti išleisti į laisvę, kurioje turėjai skubiai surasti jų atitikmenis*“ (A. K. – kursyvas mano)⁴²⁹. Diskursyviškai architektūriname *Berlynalijų* mieste it angelai Wenderso kino juostoje „klaidžiojantys“ vaizdai ir minties figūros skaitytojo(s)-žiūrovo(-ės) sąmonėje jungiasi į dialektinius įvaizdžius ir skatina pačią fotoesė suvokti kaip „amžiname“ fotografijų ir esė dialoge (nesibaigiančiame vertime) „sustingusį“ dialektikos dėsnį.

Benjaminio Istorijos angelas *Berlynalijose* aktualizuojamas per nuorodą į kino mediją – filmą *Dangus virš Berlyno*. Tokiu būdu vaizdo ir žodžio santykis kaip dialektinis įvaizdis yra susiejamas ne tik su fotoesė, bet ir su kinu – tarp šių dviejų medijų steigiamas architekstinis ryšys⁴³⁰ – į kino mediją „kreipiamasi“,

⁴²⁶ Čia nenorima implikuoti, kad Klee piešinys yra figūratyvi Benjaminio Istorijos angelo reprezentacija (pasak Sigridos Weigel, tokia interpretacija paralyžiuotų Benjaminio minties figūros dialektinę galią, žr: Sigrid Weigel, *Body- and Image-Space: Re-reading Walter Benjamin*, Taylor & Francis e-Library, 2005, p. 52), tik išryškinti, kaip tam tikra reprezentacija tampa Benjaminio minties stimulu – „įsirašo“ į vaizdais mąstančio Benjaminio minties-figūrų grandinę.

⁴²⁷ Sunil Manghani, *Op. cit.*, p. 58.

⁴²⁸ Apie *Berlynalijų* architektūrai esmingą veidrodinio atspindėjimo santykį žr. sk. „Kūrinio architektūra“ 8-ą psl.

⁴²⁹ Rolandas Rastauskas, Remigijus Treigys, *Op. cit.*, p. 34. Žinoma, kūrybos (patirties išraiškos) judesių (vaizdas → minties figūra, minties figūra → vaizdas) kaip priklausančių išskirtinai vienam ar kitam kūrėjui opozicija yra sąlygiška: ne kartą išryškintas, *Berlynalijose* veikiantis monadiškumo principas leidžia teigti, kad kiekvieno iš autorių kūrybos procesui atskirai taip pat yra būdingas dvikryptis judėjimas (vaizdas ↔ minties figūra, minties figūra ↔ vaizdas).

⁴³⁰ Šiuo atveju kino mediją galima laikyti *Berlynalijose* konstruojamos fotoesės architekstu, tačiau apskritai, mano manymu, būtų įmanu ir įdomu svarstyti ir atvirkštinį variantą.

siekiant išryškinti tam tikrus vaizdo rašymo ir rašymo vaizdu principus. Vienas esminių kinematografinio „raštingumo“ aspektų, žinoma, yra montažas. Pačia banaliausia prasme montažas yra tam tikras kadru jungimas. Prieš atsirandant kino medijai, montažą naudojo ir *Berlynalijų* turinio plotmėje aktualizuojamos Dada bei siurrealizmo meninės praktikos⁴³¹. Akivaizdžiausia kino „rašto“ „nuojauta“ galima laikyti siurrealistų (ar Dada) fotomontažą – savotišką mozaiką, sulipdytą iš įvairiai karpomų ir jungiamų fotografinių vaizdų.

Berlynalijose būtent per savotišką Treigio fotografijų perdirbinėjimą, konstravimą pirmiausiai ir pajuntamas fotoesė „montažiškumas“. Knygoje suskaitmenintos Treigio fotografijos vienur pateikiamos, paliekant iš visų pusių savotišką baltą „rėmą“, kitur – tą „rėmą“ fotografijos viršuje ar dešinėje pusėje (arba ir ten, ir ten) „nukerpant“; beje, kaip buvo minėta, pačioje fotoesė pradžioje ir pabaigoje yra pateikiama po fotografiją per visą puslapį – „rėmo“ nelieka nė iš vienos pusės. Išižiūrėjus įdėmiau paaiškėja tam tikra strategija – beveik visos iš daugiau „apkarpytųjų“ (išimtis tik „Restauracija“, pp. 16-17) yra išdidinti anksčiau ar vėliau knygoje pasirodančių fotografijų fragmentai⁴³². Kai kuriais atvejais pirmiausia yra pateikiamas išdidintas fragmentas ir tik vėliau – visas vaizdas, o kai kuriais – atvirkščiai. Toks fotografijų „apdirbimas“, visų pirma, aktualizuoja fotografijų pateikimą knygoje, o taip pat ir knygos leidybos (maketavimo) veiksmą apskritai kaip savotišką konstravimą – montažą, visų antra, taip kuriamas kinematografinis įspūdis – priartinimo arba atitolinimo „judesys“. Fotoesė savotiškai išskaido ir išryškina kino medijos mechanizmą, atskleidžia viena svarbiausių kino fenomenų – kad judėjimas yra sukuriamas, suduriant (sumontuojant) du statiškumus (du fotografinius vaizdus). Tokiu būdu *Berlynalijose* aktualizuojamas esminis kino principas – tam tikra prasme kinas „yra tik neišvengiamo ir pirmykščio psichologinio proceso, būdingo kiekvienai sąmonei nuo jos pirmųjų žingsnių įvaldant tikrovę, atspindys, perkeltas į juostelę, metrą, kadra ir projekcijos tempą“⁴³³. Kaip išryškina Eizenšteinas, kinas pateikia tik fotografijų seriją, o judėjimo vaizdinį steigia žiūrovo(-ės) sąmonė⁴³⁴. Taigi, vaizdo rašymas (žiūrėjimas / suvokimas) ir rašymas vaizdu (montažas) esmingai sukimba žmogiškosios tikrovės patirtyje. Steigiant ryšį su kino medija ir taip ryškinant fotoesė kinematografiškumą („montažiškumą“), į dėmesio centrą iškeliamas diskursyviškai architektūrinio knygos projekto statytoja(s) – skaitytoja(s). Verčiant knygos lapus, skaitant ir žiūrint, įvyksta dar vienas „vertimas“ – statiški „kadrai“ virsta judėjimo vaizdiniu.

Berlynalijų projekto sumanymą apibendrinančios esė „Foto-grafinis dangus virš Berlyno“ trečioje dalyje, apgailestaujant dėl neišleisto bendro albumo, trumpai įvardijami abiejų autorių pasiektų rezultatų

⁴³¹ Žinoma, ikikinematografinės montažo praktikos šiais dvejais pavyzdžiais neapsiriboja. Pirmajame studijos *Montažas* tome Sergejus Eizenšteinas pateikia montažo pavyzdžių iš architektūros, dailės, literatūros.

⁴³² Pavyzdžiui, taip susijusios fotografijos tuo pačiu pavadinimu „Kiemas“, esančios 11-ame ir 34-ame puslapiuose, ar fotografijos pavadinimu „Dekoracija“ – 19-ame ir 29-ame puslapiuose; fotoesė įreminančios fotografijos per visą puslapį yra išdidinti, stambiu planu pateikti fotografijų „Teatras“ (25 psl.) ir „Siena vandenyje“ (13 psl.) fragmentai.

⁴³³ Sergej Eizenštein, *Montažas*, I tomas, Vilnius: Mintis, 2016, p. 193.

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 197.

„nuotyčiai“ – kaip buvo minėta, Treigys surengė fotografijų parodą Berlyne, o Rastauskas savo „mozaikinių“ tekstą *Berlynalijos* adaptavo į vienos valandos performansą. Skaitytoja(s)-žiūrovė(-as), paėmusi(-ęs) į rankas ir vartydama(s) pagaliau vis tik išleistą albumą, savotiškai aktualizuoja ir sujungia (per teksto „atmintį“ patiria) ankstesniuose projekto „nuotykiuose“ atsiskleidusias „skirtinguose“ Berlynuose „įstrigusių“ autorių intencijas. Skaitytojai(-ui) ir žiūrovei(-ui) atsiverianti knyga yra apglėbta viršelių, kurie sudaro ciklinio judėjimo idėją implikuojantį erdvinį vienį: priekiniame viršelyje rodoma Berlyno panorama yra pratęsiama galiniame viršelyje. Versdama(s) lapus, skaitydama(s) ir žiūrėdama(s), bei vietoj statiškų „kadru“ steigdama judėjimo vaizdinį, skaitytoja(s)-žiūrovė(-as) dalyvauja parodoje ir atlieka performansą – sukuria ratu judančios panoramos įspūdį. Sukdama(s) šią panoramą ji(s) it tikra(s) populiariosios XIX a. medijos įgarsintoja(s) papasakoja apie vaizdo ir žodžio dramą Berlyno mieste.

4. Vietoj išvadų: Siena kaip architektūrinė metafora ir minties figūra

XX amžiuje apie sienas buvo daug kalbama: Kinijos siena, Berlyno siena, „Pink Floyd“ siena, valstybės siena, Raudų siena, pasaulis be ribų, atvira visuomenė, susvetimėjimo sienos ir kitokios nesąmonės. Kad ir ką žmonės būtų norėję pasakyti, vienokiu ar kitokiu pavidalu jų kalboje slypėjo arba sienos baimė, arba baimė, kad sienos nebėra, ir nebus į ką atsiremti, nebus kam suversti bėdos dėl savo nelaimių, neryžtingumo ir nesėkmių.

Sigitas Parulskis, *Murmanti siena*

Pasitelkdamas Berlyno sieną kaip vieną pagrindinių minties figūrų mąstymui apie vaizdų kritiką (*image critique*), Manghani atkreipia dėmesį, kad stovinti siena yra nebyli, o griaunama priešingai – įgyja savotišką „balsą“⁴³⁵. Ši sienos „murmėj“ galima suvokti dvejomis prasmėmis – viena vertus, tai yra triukšmas tikrąja to žodžio prasme, skleidžiamas kaltais ir plaktukais sieną daužančių žmonių; kita vertus, tai – griūvančios sienos sukeltas „atotrenksmis“: nugriauta siena taip paprastai neišnyksta, bet ir toliau egzistuoja kaip savotiškas atminties „griuvėsis“. Manghani pastebi, kad siena ir toliau aptinkama, pavyzdžiui, sakininėje istorijoje, romanuose, fotografijose, filmuose, kaip suvenyras (Berlyno suvenyrų parduotuvės dar vis ir dabar užverstos sugriautos sienos gabalėliais)⁴³⁶. Vis dėlto atkakliausiai, nors ir mažiausiai apčiuopiamai siena tebeegzistuoja pačių žmonių galvose – XXI amžiaus Berlyne dar vis pasireiškia sienos galvoje (*Mauer im Kopf*) „sindromas“⁴³⁷.

Nugriauta siena šiandienos Berlyne yra pažymėta per miesto grindinį nusidriekiančia plytų juosta, kuri veikia kaip savotiškas „paminklas“ sociopolitiniam sienos nugriovimo veiksmui⁴³⁸. Viena vertus, toks griūtį aktualizuojantis, tuščią erdvę akcentuojantis, o ne ją geležimi ar granitu užpildantis „paminklas“ pasižymi refleksyvia – ilgesy ir netekties jausme tarpstančia – nostalgija bei steigia erdvę kritinei atminties refleksijai. Kita vertus, pernelyg neišsiskiriantis, vos pastebimas režis rizikuoja būti suprastas kaip sienos nereikšmingumo dabartiniame mieste ir jo žmonių gyvenimuose ženklas. Kaip buvo minėta pirmame šio darbo skyriuje, žydų kilmės vokiečių filosofas Jaspersas Vokietijos padalijimą po Antrojo pasaulinio karo įvardijo kaip atpildą vokiečiams už padarytus fašizmo nusikaltimus, o galimą šalies suvienijimą prilygino nacistinės praeities užmiršimui. Žvelgiant iš tokios (at)minties perspektyvos, Vokietijos padalijimą Berlyno mieste įkūnijusi siena yra ne tik politinių įsitikinimų skirtumo ženklas, bet ir, visų pirma, Holokausto atminimo vieta – ne „niekieno žemė“, o žydų „mirties ruožas“⁴³⁹. Per miestą nusidriekusi, nugriautos sienos

⁴³⁵ Sunil Manghani, *Op. cit.*, pp. 86-88.

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 35-36.

⁴³⁷ *Ibid.*, pp. 141-142. Manghani kaip pavyzdį mini 2004-ųjų metų įvykį, kuomet per sienos nugriovimo 15-os metų jubiliejų žurnalas *Zitty* išleido dvi skirtingas numerio versijas – vieną skirtą parduoti Rytų Berlyne, kitą – Vakarų. Nors tai buvo savotiškas pokštas, pasak Manghani, jis atspindėjo gilesnę, problematiškesnę tiesą.

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 36.

⁴³⁹ Kaip buvo minėta, „niekieno žemė“ ir „mirties ruožas“ – tai eufemizmai, vartoti kalbant apie Berlyno sieną.

vietą žyminti juosta – tai Holokausto atminimo pėdsakas. Pernelyg neišsiskirianti iš aplinkos ji ne tik primena, bet taip pat skatina suvokti užmaršties grėsmę.

Berlynalijų pasakotojo kelionė pradedama „vienąkart *atkirptoje* kad ir Potsdamo aikštėje“ (A. K. – kursyvas mano)⁴⁴⁰. Analizuojant paratekstus, buvo išryškinta ciklinį judėjimą implikuojanti formos strategija – priekiniame viršelyje rodoma Berlyno panorama yra pratęsiama galiniame viršelyje ir formuoja erdvinį vienį; tad, galima numanyti, kad *Berlynalijų* pasakotojas „atkirptoje Potsdamo aikštėje“ ne tik kelionę pradeda, bet ir baigia, suteikdamas šiai miesto vietai papildomo semantinio krūvio – išskeldamas miesto padalijimo („atkirpimo“) istoriją į apmąstymų apie Berlyno identitetą centrą. Kaip buvo minėta, kai kurios poeto Griuvėsio „aplankomos“ vietos yra beveik „ant ribos“ tarp buvusių Rytų ir Vakarų Berlynų. Nugriautos sienos „pėdomis“ (grindinyje įmūrytomis plytelėmis) sekantis poetas Griuvėsis ryškina apie skaudų žydų tautos likimą bylojančią miesto „randą“ – atlieka Holokausto atminimą aktualizuojančią refleksyvios nostalgijos „ritualą“.

Klaidžiojant po diskursyviškai architektūrinį *Berlynalijų* miestą, erdvėje nubraižomas atminties žemėlapis, kuriame atsispindi praradimų kupina XX amžiaus Europos istorija. Pasitelkiant intertekstinį dialogą, šiame žemėlapyje nužymimos savotiškos, virtualios, atminties vietos – per dialogą su *Arkadų projektu* aktualizuojamas Walterio Benjamino atminimas, o per nuorodą į Vaizenzė žydų kapinių fotografijas – Raimundo Urbono. Kolektyvinė atmintis persipina su asmenine. *Berlynalijose* konstruojamoje istorinėje atmintyje svarbią vietą užima ir meno istorija. Knygoje kaip atminties žemėlapyje „įamžinamos“ ir „prarastos“ knygos (neįgyvendinti kūriniai) – monumentalus *Arkadų projekto* „griuvėsis“, Benjamino studija apie Baudelaire'ą⁴⁴¹, Meryono graviūrų su Baudelaire'o tekstu albumas. Savo ruožtu šie kūriniai primena apie „dingusį“ miestą – XIX a. Paryžių.

Berlynalijose aktualizuojamos meninės praktikos (Dada, siurrealizmas, avangardinis teatras, *graffiti*) atspindi tam tikrus platesnius istorinius reiškinius. Visų pirma, Dada, siurrealizmas, avangardas gali būti interpretuojami kaip kylantys iš nusivylimo civilizacija po dviejų pasaulinių karų ir Holokausto⁴⁴²; visų antra, per šias menines praktikas *Berlynalijose* nurodoma į savotiškus pačios meno istorijos „karus“ – konfliktą tarp politizuoto meno ir estetizuotos politikos bei savotišką Šaltąjį karą tarp Bažnyčios ir sekuliarėjančio meno; visų trečia, Rastausko ir Treigio fotoesė aktualizuojamas *graffiti* yra konfliktų dėl meno ir menininko statuso šiuolaikinėje kultūroje arena bei reflektuoja daugelį modernybės epochos meno krizės aspektų. *Berlynalijose* įtampa tarp sakralaus ir sekuliaraus meno sprendžiama, pasitelkiant nuorodą į avangardinio teatro kūrėjo Beno Šarkos instaliaciją „Žuvę“ bei tokiu būdu steigiant meno autonomiškumą nuo Bažnyčios. Sustabarėjusiam, institucionalizuotam menui yra priešinamas interaktyvusis

⁴⁴⁰ Rolandas Rastauskas, Remigijus Treigys, *Op. cit.*, p. 6.

⁴⁴¹ Charles 'as Baudelaire 'as: lyrinis poetas įsisiautėjusio kapitalizmo eroje.

⁴⁴² Al Álvarez, *The Savage God: A Study of Suicide*, London: Bloomsbury, 1971, pp. 96-97.

(eksperimentinis teatras, performansas ir pan.). Trinant ribą tarp meno kūrinio ir žiūrovo, išryškinamas kasdienybės teatrališkumas – teatras aktualizuojamas kaip metafora, glaudžiai susijusi su vakarietiškais identiteto ir individualumo sampratomis. *Berlynalijose*, ryškinant kasdienybės kaip teatrinės realybės mechanizmus, vyksta savotiškas „amžinybės“ (de)konstravimas – artikuliuojama savita (autentiška) sakralumo samprata. Auros (tradicine prasme) nenykimas masinėje kultūroje sprendžiamas, akcentuojant autentišką objekto pasisavinimą. Steigiant autentišką (refleksyvą, kritišką, kūrybingą) santykį su objektu, jis yra savotiškai sakralizuojamas. Ryškinant sekuliarumo sakralizavimo strategijas, artikuliuojama, kad aura ne tiek nunyko, kiek pakito. Įvairūs meno krizės aspektai *Berlynalijose* aktualizuojami kaip sudėtinė percepcijos krizės dalis.

Nugriautos sienos – metamorfozė išgyvenančio pasaulio simbolio⁴⁴³ – „pėdomis“ sekantis *Berlynalijų flâneur* aktualizuoja įvairiausių istorinius virsmus. Kaip buvo atskleista turinio analizėje, asmeninės patirties metamorfozės atspindi kitas, žemėlapyje vykstančias, metamorfozes – naujų valstybių sienų braižymą bei politinių santvarkų keitimąsi. Fotoesė „slenkstyje“ pateikiami, esė ir fotografijų pavadinimų-peritekstų konstruojami pasakojimai aktualizuoja savotiškas metamorfozes kūrinio reprezentacijos (daiktai → pojūčiai → idėjos) ir interpretacijos (autorius → tekstas → skaitytojas) plotmėse. Apersepcijos pokyčiai taip pat yra artikuliuojami įvairiomis fotoesė formos strategijomis – aktualizuojant žanrų (lotyniškas laiškas, komentaras, feljetonas, esė, romanas) ir medijų (*camera obscura*, graviūra, dagerotipas, fotografija, panorama, kinas) metamorfozes.

Viena esmingiausių metamorfozių, „įrašytų“ į simetrijos estetika pasižyminčią *Berlynalijų* struktūrą, – veidrodinio atspindėjimo metu įvykstantis (ap)vertimas, kurio metu apimtį turintis objektas virsta šviesą atspindinčiu paviršiumi, išryškinančiu priešais save esančią erdvę ir ją struktūruojantį žvilgsnį. Fotografijos ir kalbiniai fragmentai yra pateikiami kaip vienas kitą komentuojantys „atspindžiai“. Tarp vaizdo ir žodžio steigiamas veidrodinis (atvirkščio atspindėjimo) struktūrinis santykis aktualizuoja (komentuoja, išryškina) esmingą abipusę jų priklausomybę fotoesė bei genealoginį susietumą apskritai. Tiesa, atspindėjimo metu įvykstantis (ap)vertimas, savotiškai perkeliantis akcentą, neleidžia naiviai tapatinti vaizdo ir žodžio – steigia erdvę kritinei refleksijai bei ryškina intermedialaus dialogo kaip interpretuojančio, komentuojančio, papildančio vertimo santykį. *Berlynalijų* viršelių strategijos aktualizuojamas ciklinis judėjimas, derinamas su kūrinio architektūros steigiamą veidrodiška struktūra, leidžia patį judėjimą ratu – panoramos sukimą / skaitymą – interpretuoti kaip žvilgsnį į veidrodį; tokiu atveju ir skaitymo veiksmas išryškėja kaip reikšmę generuojantis vertimas.

Berlynalijose aktualizuojama veidrodiška struktūra yra esminga sienos padalinto Berlyno patirčiai. Rytų Berlyne siena buvo savotiškai nematoma, apie ją (ar apie už jos plytintį Vakarų Berlyną) nebuvo galima

⁴⁴³ Sunil Manghani, *Op. cit.*, p. 49.

kalbėti ar kaip kitaip ją akcentuoti – siena veikė kaip savotiška regėjimo lauko riba, gražinanti („atspindinti“) žvilgsį šiapus – į priešais ją esančią erdvę. Vakarų Berlyno strategija sienos atžvilgiu, nors kardinaliai priešinga, lėmė labai panašius rezultatus. Siena iš Vakarų Berlyno pusės buvo tapusi savotiška *graffiti* meno galerija. Viena vertus, nepasitenkinimo siena šūkiai bei mažiau politiškas „sienos menas“ (įvairios freskos, kuriose dominavo meninės žinutės) veikė kaip savotiškas Vakarų autografas, išryškinantis sieną, neleidžiantis jos pamiršti ar išsižadėti. Kita vertus, žinutės ant sienos buvo matomos tik Vakarų Berlyno gyventojų, jos nekalbėjo „rytiečiams“, veikiau atvirksčiai – savotiškai pratęsė sienos funkciją atskirti ir „paslėpti“ Rytų Berlyną: kaip išryškina Manghani, „vakarietiškas“ (Vakarų požiūrį ir problematiką atspindintis) *graffiti* veikė kaip veidrodis, kuriame nebesimatė sienos, o tik pačių Vakarų „veidas“.⁴⁴⁴

Sienos naudojimas *graffiti* menui išryškina ją kaip multimedialų objektą – vaizdaraštį. Nors pasaulio vaizduotėje stovinti ar griūnanti siena yra „įrašyta“ kaip statiškas (vienareikšmis) vaizdas, siena kaip mentalinė ar (ir) architektūrinė struktūra bei simbolis išreiškia daugiaprasmę, prieštarinę realybę⁴⁴⁵. Kaip pastebi Fevershamas ir Schmidtas, siena reprezentavo „skirtingus dalykus skirtingiems žmonėms: vieniems ji buvo pernelyg išstėtas kino ekranas, ant kurio projektuojami mirgėjo ir šoko Vakarų troškimai, kitiems [–] *graffiti* meno galerija, mirties ir tragedijos vieta, griuvėsis, stoka, at(si)minimas, tuštuma [...]“⁴⁴⁶. Fevershamas ir Schmidtas išryškina sieną kaip daugiaprasmią tekstą. Manghani pastebi, kad sieną taip pat galima interpretuoti kaip savotišką Vakarų skelbimų lentą bei universalaus dialogo kanalą: „[...] šalia Sieną dengiančių, įmantrių „meno“ kūrinų taip pat buvo paprastai pritepliotų vietos lankytojų ir turistų vardų [–] visų, norinčių palikti savo ženklą, kuriant įvairiapusį bendrumą ir dialogą“⁴⁴⁷.

Berlynalijos – dialogiška struktūra pasižymintis vaizdaraštis – aktualizuoja įvairialypes sienos interpretacijas. Medijų ir žanrų, žemėlapių ir meninių praktikų metamorfozės atsiskleidžia kaip Sieną „skaitančiųjų“ žvilgsnių ypatybės, jų baimės ir troškimai. Diskursyviškai architektūriniame Rastausko ir Treigio mieste virtualiai at/per/kuriama (iš atminties „griuvėsio“ fragmentų sumontuojama) Berlyno siena „įkūnija“ skaudžius at(si)minimus bei sudėtingą, įvairialypę atminties problematiką – švyti „nežinia iš kur sklindan[čia] šviesa“⁴⁴⁸ – refleksyvos nostalgijos aura.

⁴⁴⁴ Sunil Manghani, *Op. cit.*, pp. 126-128.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 36.

⁴⁴⁶ “[...] many things to many people: for some it was a grossly-extended cinema screen on which the projected anxieties of the West flickered and danced, for others, a gallery of graffiti art, a locus of death and tragedy, a ruin, an absence, a memory, a void [...]” Polly Feversham, Leo Schmidt, *Die Berliner Mauer Heute: Denkmalwert und Umgang/The Berlin Wall Today: Cultural Significance and Conservation Issues*, Berlin: Bauwesen, 1999, p. 14.

⁴⁴⁷ “[...] alongside elaborate works of ‘art’ covering the Wall there were also the crudely daubed names of visitors and tourists to the site, all wishing to leave their mark, making up a diverse community and dialogue.” Sunil Manghani, *Op. cit.*, p. 128.

⁴⁴⁸ Rolandas Rastauskas, Remigijus Treigys, *Op. cit.*, p. 5.

5. Literatūros sąrašas ir šaltiniai

1. *36 kadrai. Raimundas Urbonas*, sud. Ignas Kazakevičius, Remigijus Treigys, Klaipėda: KKKC „Kultūropolis“, Lietuvos fotomenininkų sąjungos Klaipėdos skyrius, 2009.
2. Álvarez, Al, *The Savage God: A Study of Suicide*, London: Bloomsbury, 1971.
3. Arlauskaitė, Natalija, „Anne’s Frank sapnai Romiųjų naktį: indeksiškumo pažadas ir rastos medžiagos kinas“, *Athena*, 2014, Nr. 9, p. 71–81.
4. Arnatkevičiūtė, Laima, „Lietuvių esė postmodernizmo situacijoje: Rolandas Rastauskas“, *Lituanistica*, Nr. 1, T. 65, 2006, p. 63–72.
5. Atkins, G. Douglas, *Tracing the Essay: Through Experience to Truth*, Athens: The University of Georgia Press, 2005.
6. Auerbach, Erich, *Mimesis: Tikrovės vaizdavimas Vakarų pasaulio literatūroje*, iš vokiečių kalbos vertė Antanas Gailius, Vilnius: Baltos lankos.
7. Baliutytė, Elena, „Apie esė“, *Literatūra ir menas*, 2003-01-03.
8. Barthes, Roland, *Camera lucida: pastabos apie fotografiją*, iš prancūzų kalbos vertė Agnė Narušytė, Kaunas: Kitos knygos, 2010.
9. Barthes, Roland, *Critical Essays*, Evanston: Northwestern University Press, 1972.
10. Barthes, Roland, *The Rustle of Language*, Los Angeles: UC Press, 1989.
11. Benjamin, Walter, *Nušvitimai*, iš vokiečių kalbos vertė Laurynas Katkus, Vilnius: Vaga, 2005.
12. Benjamin, Walter, *The Arcades Project*, Cambridge and London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999.
13. Benjamin, Walter, *The Writer of Modern Life: Essays on Charles Baudelaire*, Cambridge and London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2006.
14. *Benjamin: Philosophy, Aesthetics, History*, ed. Gary Smith, Chicago: University of Chicago Press, 1989.
15. Bertašavičiūtė, Rima, „Architekstinis ryšys“, *Avantekstas: Lietuviškų literatūros mokslo terminų žodynas*, Vilniaus universitetas, prieiga internetu: <http://www.avantekstas.flf.vu.lt> [žiūrėta 2017-04-27].
16. Bertašavičiūtė, Rima, „Esė“, *Avantekstas: Lietuviškų literatūros mokslo terminų žodynas*, Vilniaus universitetas, prieiga internetu: <http://www.avantekstas.flf.vu.lt> [žiūrėta 2017-04-27].
17. Bertašavičiūtė, Rima, „Eseistika kaip kultūros autobiografija“, *Šiaurės Atėnai*, 2015-12-23.
18. Bertašavičiūtė, Rima, „Kalba, Giedra, Siužetas“, *Teksto slėpiniai*, 13, p. 101–118.

19. Bogue, Ronald L., „Roland Barthes, Alain Robbe-Grillet, and the Paradise of the Writerly Text“, *Criticism*, Vol. 22, No. 2 (Spring 1980), p. 156-171, prieiga internetu: <http://www.jstor.org/stable/23103244> [žiūrėta 2017-05 03].
20. Boym, Svetlana, *Common places: mythologies of everyday life in Russia*, Cambridge: Harvard University Press, 1995.
21. Boym, Svetlana, *Death in Quotation Marks: Cultural Myths of the Modern Poet*, Cambridge: Harvard University Press, 1991.
22. Boym, Svetlana, *The Future of Nostalgia*, New York: Basic Books, 2002.
23. Bruhn, Siglind, *Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Painting*, Hillsdale & New York: Pendragon Press, 2000.
24. Cibarauskė, Virginija, „Fantastiškos klajonės, arba Esė kaip trileris ir kultūros istorijos vadovėlis“, *Knygų aidai*, 1 (2016), p. 24–27.
25. Coetzee, John, Maxwell, *Inner Workings: Literary Essays 2000-2005*, New York: Penguin Books, 2008.
26. Dostojevskis, Fiodoras, *Idiotas*, iš rusų kalbos vertė Pranas Povilaitis, Vilnius: Margi raštai, 2003.
27. Eizenštein, Sergej, *Montažas*, I tomas, iš rusų kalbos vertė Natalija Arlauskaitė, Vilnius: Mintis, 2016.
28. *Encyclopedia of the Essay*, ed. Tracy Chevalier, Oxfordshire: Taylor & Francis e-Library, 2006.
29. Genette, Gérard, *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, Cambridge: CUP, 1997.
30. Genette, Gérard, *The Architext: An Introduction*, Berkeley: University of California Press, 1992.
31. Gilloch, Graeme, *Myth and Metropolis: Walter Benjamin and the City*, Cambridge: Polity Press, 1996.
32. Jonas Paulius II, „Laiškas menininkams“, *Bažnyčios žinios*, 10 (1999), prieiga internetu: http://www.lcn.lt/b_dokumentai/kiti_popieziaus/laiskas_menininkams.html [žiūrėta: 2017-01-23].
33. Jurėnaitė, Raminta, „Remigijus Treigys: Apie kūrybą“, prieiga internetu: <http://www.mmcentras.lt/autoriai/remigijus-treigys/588> [žiūrėta: 2017-05-22].
34. Kavaliauskas, Tomas, „Re: „Žuve“, *Šiaurės Atėnai*, 2004-08-14.
35. Kazlauskaitė, Giedrė, „Gelbstint sakinio eilinių“, *Metai*, 7 (2006), prieiga internetu: <http://www.tekstai.lt/tekstai-apie-tekstus/2151-giedre-kazlauskaite-gelbstint-sakinio-eilini-rolandas-rastauskas-metimas?catid=459%3Ar> [žiūrėta 2017-05-22].
36. Kinčinitis, Virginijus, „Walterio Benjamin nušvi(e)timai“, *Literatūra ir menas*, 2006-02-24.
37. Kreivytė, Laima, „Esamas būtasis“, *7 meno dienos*, 2011-09-02.
38. Lessing, G. E. „Laocoon, or the Limits of Painting and Poetry“, *Cosmopolitan Art Journal* 3, 2 (1859), pp. 56-58, prieiga internetu: <http://www.jstor.org/stable/20487295> [žiūrėta 2017-04-21].

39. Lukoševičienė, Rolanda, Treigys, Remigijus, „Remigijaus Treigio alchemija, skudurėliai ir Maroko toliai“, prieiga internetu: <http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2006-02-03-remigijaus-treigio-alchemija-skudureliai-ir-maroko-toliai/5517> [žiūrėta 2017-05-12].
40. Manghani, Sunil, *Image Critique & the Fall of the Berlin Wall*, Bristol: Intellect Books, 2008.
41. Melnikova, Irina, „Architekstualumas“, *Avantekstas: Lietuviškų literatūros mokslo terminų žodynas*, Vilniaus universitetas, prieiga internetu: <http://www.avantekstas.flf.vu.lt> [žiūrėta 2017-04-18].
42. Melnikova, Irina, „Ekfrazė“, in: *Avantekstas: Lietuviškų literatūros mokslo terminų žodynas*, Vilniaus universitetas, prieiga internetu: <http://www.avantekstas.flf.vu.lt> [žiūrėta 2017-05-01].
43. Melnikova, Irina, „Hipotekstas“, *Avantekstas: Lietuviškų literatūros mokslo terminų žodynas*, Vilniaus universitetas, prieiga internetu: <http://www.avantekstas.flf.vu.lt> [žiūrėta 2017-05-09].
44. Melnikova, Irina, „Paratekstas“, *Avantekstas: Lietuviškų literatūros mokslo terminų žodynas*, Vilniaus universitetas, prieiga internetu: <http://www.avantekstas.flf.vu.lt> [žiūrėta 2017-04-10].
45. Melnikova, Irina, „Peritekstas“, *Avantekstas: Lietuviškų literatūros mokslo terminų žodynas*, Vilniaus universitetas, prieiga internetu: <http://www.avantekstas.flf.vu.lt> [žiūrėta 2017-04-18].
46. Melnikova, Irina, *Intertekstualumas: teorija ir praktika*, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2003.
47. Melnikova, Irina, *Literatūros (inter)medialumo strofos, arba Žodis ir vaizdas*, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2016.
48. Missac, Pierre, *Walter Benjamin Passage*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1991.
49. Mitchell, William J. T., *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago: The University of Chicago Press, 1986.
50. Mitchell, William J. T., *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago: The University of Chicago Press, 1994.
51. Nabokov, Vladimir, *Lectures on Literature*, New York: A Harvest Book, 2002.
52. Nakas, Šarūnas, „Kas yra Rolandas Rastauskas?“, *Literatūra ir menas*, 2010-12-24.
53. Narušytė, Agnė, „Cenzūros ilgesys“, prieiga internetu: <http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2014-05-06-agne-narusyte-cenzuros-ilgesys/117311> [žiūrėta 2017-05-09]
54. Narušytė, Agnė, „Laiko patirtis Remigijaus Treigio fotografijose“, *Logos*, 70 (2012), p. 92–97.
55. Nastopka, Kęstutis, Subačius, Paulius, „Tekstas“, *Avantekstas: Lietuviškų literatūros mokslo terminų žodynas*, Vilniaus universitetas, prieiga internetu: <http://www.avantekstas.flf.vu.lt> [žiūrėta 2017-04-27].
56. Ortega y Gasset, José, *Mūsų laikų tema ir kitos esė*, iš ispanų kalbos vertė Rūta Samuolytė, Vilnius: Vaga, 1999.
57. *Photography: A Critical Introduction*, ed. Liz Wells, New York: Routledge, 2004.

58. Rastauskas, Rolandas, Treigys, Remigijus, *Berlynalijos*, Klaipėda: Druka, 2008.
59. Rastauskas, Rolandas, *Privati teritorija*, Vilnius: Apostrofa, 2009.
60. Rastauskas, Rolandas, „Mano tėvynė yra frazė, liaudiškai šnekant – sakinys“, *PARK@S*, 2006-04-28.
61. Rastauskas, Rolandas, *Kitas pasaulis: esė rinktinė, 1993–2003*, Vilnius: Apostrofa, 2004.
62. Rasula, Jed, *Destruction Was My Beatrice: Dada and the Unmaking of the Twentieth Century*, New York: Basic Books, 2015.
63. Robbe-Grillet, Alain, *For a New Novel: Essays on Fiction*, Evanston: Northwestern University Press, 1992.
64. Roland Barthes, „Atvaizdo retorika“, *Baltos lankos*, 17, 2003, p. 59–60.
65. Sager Eidt, Laura M., *Writing and Filming the Painting. Ekphrasis in Literature and Film*, Amsterdam & New York: Rodopi, 2008.
66. Sontag, Susan, *Apie fotografiją*, iš Amerikos anglų kalbos vertė Laurynas Katkus, Vilnius: Baltos lankos, 2000.
67. Stewart, Susan, *Crimes of Writing: Problems in the Containment of Representation*, New York: Oxford University Press, 1991.
68. Švedas, Aurimas, „Vieno žmogaus atminties teatras“, *Šiaurės Atėnai*, 2016-03-25.
69. *The Art of the Personal Essay: An Anthology from the Classical Era to the Present*, ed. Phillip Lopate, New York: Anchor Books, 1994.
70. *Thinking Photography*, ed. Victor Burgin, Macmillan Press, 1982.
71. Treigys, Remigijus, „Man įdomiausia ta nematomoji pusė“, *Šiaurės Atėnai*, 43 (581), 2001, p. 3.
72. Weigel, Sigrid, *Body- and Image-Space: Re-reading Walter Benjamin*, Taylor & Francis e-Library, 2005.
73. Whitmore, Charles E., „The Field of the Essay“, *PMLA*, Vol. 36, No. 4 (1921), pp. 554-556, prieiga internetu: <http://www.jstor.org/stable/457351> [žiūrėta 2017-04-27].

6. The Encounter between Word and Image in the City of Rolandas Rastauskas and Remigijus Treigys: *Berlinalia*

The object of the analysis is a photo-essay *Berlinalia* by a contemporary Lithuanian writer / interdisciplinary artist Rolandas Rastauskas and a photographer Remigijus Treigys. The thesis focuses on intertextuality and intermediality of the text. Recognizing specific intertexts helps to show the discursive architecture of the city. While walking in the footsteps of Lithuanian *flâneurs* Rastauskas and Treigys, the map of memory starts to emerge. This heterogeneous map reflects the European history of the 20th century. The tragic historic event of the Holocaust is commemorated and peculiar virtual “memorials” are created in memory of particular people: German philosopher of Jewish origin Walter Benjamin and the Lithuanian photographer Raimundas Urbonas.

Themes of city and memory (a memory in the / of the city) are combined with the reflection upon the mediated experience. A photo-essay appears as a curious material formation with a structure that challenges conventional relations between writing and hearing, image and seeing. The paratextual “network” of the book raises the question of translation highlighting its linguistic, intermedial and tactile aspects. *Berlinalia* defies “traditional” opposition between word and image. The analysis invokes critical thought of William J. T. Mitchell to reveal the dialectics of image and word as a dialogical complementary relationship.

While trying to define the photo-essay genre, attention is focused on special architextual relations that include linguistic fragments’ dialogue with the novel genre, photographs’ relation to etching, photo-essay’s link to a photographic film and cinema.