

Erika Grigoravičienė

Kultūros, filosofijos ir meno institutas

Sovietmečio atminimo erdvės: menas ir memuarai

Straipsnyje apžvelgiama teorinio kolektyvinės atminties diskurso raida ir jo kontekste nagrinėjamos sovietmečio atminimo strategijos, pasitelkus dvi savitas erdves – šiuolaikinių Lietuvos meną ir su daile susijusių žmonių memuarus.

Esminiai žodžiai: sovietmetis, šiuolaikinis menas, memuarai, kolektyvinė atmintis, kultūrinė atmintis, istorija, funkcinė ir saugomoji atmintis, tapatumas, metonimija, liekanos, atminties vietos, medijos, archyvai, kūniškoji atmintis, audiovizualinė istorija, istorijos šaltiniai

Atkūrus nepriklausomybę sovietmetis, oficialiai įgijęs neteisėtos praecitės statusą, buvo lyg ir pelnytai pamirštas. Istorikai visų pirma domėjosi Lietuvos valstybingumo raida, LDK ir Lietuvos Respublika tarpukaryje, o pirmoji išsamesnė sovietmečiui skirta istorinė studija pasirodė tik 2005 metais¹. Istorinio diskurso, kritinės laikotarpio refleksijos neskatino viešoji sovietmečio atminimo politika, kuri buvo prieštaringa, nenuosekli ir laikui bėgant keitėsi. Sovietinė okupacija, komunistinis totalitarinis režimas buvo griežtai pasmerktas tokiomis delegitimuojančio atminimo formomis kaip Gedulo ir vilties diena, stalininio genocido aukų atminimu, kuriam skirtas ypatingas dėmesys, taip pat sovietinių paminklų nukėlimu ar ginčais bei abejonėmis dėl Grūto parko teisėtumo. Tačiau besąlygiškos delegitimacijos principo neįmanoma taikyti visų sovietmečio viešojo ir privataus gyvenimo reiškinių, penkiasdešimties metų patirties įvertinimui. Tam būtinas kritinis dialogas su šiuo laikotarpiu, o jis kaip tik ir nėra oficialiai pageidaujamas, tai liudija, pvz., kurį

¹ *Lietuva 1940–1990. Okupuotos Lietuvos istorija*, Vilnius, 2005.

laiką galioję riboto archyvų prieinamumo įstatymai ar beatodairiškas viešųjų kultūros erdvių, architektūros, interjerų ir kito epochos paveldo naikinimas. Kritinės sovietmečio refleksijos stoka susijusi su naujo tapatumo paieškų bei adekvataus permainų suvokimo sunkumais, ir būtent ji lemia blogiausių sovietmečio suformuotų visuomeninio, politinio, kultūrinio gyvenimo tradicijų, įpročių ir mąstymo stereotipų tąsą.

Sovietmečio atminimas teliktų laikotarpio tradicijų tąsa be paties atminimo, atminties mechanizmų refleksijos. Straipsnio tikslas – teorinio atminties diskurso kontekste išanalizuoti sovietmečio atminimo strategijas, pasitelkus dvi savitas atminimo erdves: šiuolaikinių Lietuvos meną bei po 2000-ųjų pasirodžiusius su daile susijusių žmonių memuarus. Mene ir memuaruose gali būti reprezentuojama ir atsimenama tai, kas neturi vietos viešojoje politikoje ir atminimo kultūroje. Atmintis ir dialogas su sovietine praeitimi tapo viena svarbiausių šiuolaikinio Lietuvos meno temų. Memuaruose tam tikrą atminties koncepciją lemia pats žanras, o sovietmetis čia neišvengiamai aprašytas kaip ilgas asmens gyvenimo tarpsnis.

Funkcinė ir saugomoji atmintis

Atminties tema Europos istorikams, filosofams, sociologams, literatūros ir dailės tyrinėtojams tapo aktuali XX a. VIII dešimtmečio pabaigoje – IX pradžioje, tai pirmiausia lėmė postmodernioji istorijos filosofija bei informacijos saugojimo technologijų, kartu ir praeities reprezentavimo medijų, tobulėjimas. Tarpdisciplininių atminties studijų objektas – ne žmogaus, individo atminties geba ar mnemotechnikos, bet atmintis kaip visuomeninis, bendrakultūris, politiškai svarbus reiškinys, kitaip tariant, kolektyvinė atmintis, produkuojama per materialias medijas ir artefaktus, socialines institucijas ir praktikas, mentalines schemas ir stereotipus².

2 Teorinis atminties diskursas kildintinas iš britų literatūrologijos ir prancūzų istorijos mokslo, tačiau vien Austrijos nacionalinėje bibliotekoje Vienoje pavyko aptikti keliasdešimt

Kolektyvinės atminties koncepciją išplėtojo prancūzų sociologas, filosofas Maurice'as Halbwachs'as (1877–1945) veikaluose „Atminties socialinės sąlygos“ (*Les cadres sociaux de la mémoire*, 1925) ir „Kolektyvinė atmintis“ (*La mémoire collective*, 1939), visuomeninį atminties fenomeną atskyręs ir nuo tradicijos kaip nenutrūkstamos mąstymo bei veiklos būdų tąsas, ir nuo istorijos, kuri labiau orientuota į įvykių kaitą ir neturinti tapatumo konstravimo funkcijos. Pasak M. Halbwachs'o, individo atsiminimus lemia sociokultūrinė aplinka, nėra grynai vidinių, individualių atsiminimų, rekonstruoti mūsų praeitį mums leidžia būtent kalba ir su ja susijusi visuomeninių konvencijų sistema, o kiekvienas asmuo ar įvykis iškildamas atmintyje įgyja prasmę, tampa visuomenės idėjų sistemos elementu³. Kolektyvinė atmintis – tai socialinės grupės nustatytas tam tikras dabarties santykis su praeitimi, užtikrinantis jos savitumą ir tęstinumą, grupės atmintis, kuri yra rekonstruktyvi, t. y. susijusi ne tik su tam tikra erdve (gyvenamąja grupės vieta), bet ir su laiko nuotoliu arba užmarštimi. Šiuolaikinėms atminties studijoms didelę reikšmę turėjo M. Halbwachs'o apibūdintos dvi kolektyvinės atminties formos: *komunikacinė* atmintis – tris kartas siejantys žodiniai atsiminimai – ir *kultūrinė* atmintis, aprėpianti ištisą epochą, pagrįsta norminiais diskursais, medijomis ir institucijomis.

veikalų ir straipsnių rinkinių vokiečių kalba, skirtų atminties temai. Svarbesni iš jų: A. Haverkamp, R. Lachmann (Hg.), *Gedächtniskunst: Raum – Bild – Schrift*, Frankfurt a. M., 1991; A. Assmann, D. Harth (Hg.), *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, Frankfurt a. M., 1991; K.-U. Hemken (Hg.), *Gedächtnisbilder. Vergessen und Erinnern in der Gegenwartskunst*, Leipzig, 1996; H. Weinrich, *Letzte Kunst und Kritik des Vergessens*, München, 1997; R. Brinkmann, G. V. Graevenitz, W. Haug (Hg.), *Medien des Gedächtnisses*, Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 1998 (Sonderheft); C. Meier, *Kunst und Gedächtnis. Zugänge zur aktuellen Kunstrezeption im Licht digitaler Speicher*, München, 2002; A. Erll, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*, Stuttgart Weimar, 2005.

³ M. Halbwachs, *Das soziale Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*, in: U. Fleckner (Hg.), *Die Schatzkammern der Mnemosyne. Ein Lesebuch mit Texten zur Gedächtnistheorie von Platon bis Derrida*, Dresden, 1995, S. 234–248.

M. Halbwachs'o įžvalgos paskatino istorikus permąstyti santykį tarp istorijos kaip buvusios praeities rekonstravimo bei reprezentavimo ir aktualios socialinių grupių atminties. Prancūzų istorikui Pierre'ui Nora istorija ir atmintis yra priešpriešos, o ne sinonimai, ir atmintis istorijai visuomet atrodanti įtartina⁴. Septyntomio leidinio „Prancūzijos atminties vietos“ (*Les lieux de memoire*, 1984–1992) autorius išgarsėjo teiginiu, jog atminties vietos, praeities paveldas tampa svarbios tuomet, kai nebelieka gyvų atminties terpių (*milieux de memoire*). Nūdienė atmintis, pasak jo, virto popierine, gausybė memuarų veikiau priklauso istorijos sričiai, o didėjantis archyvų skaičius liudija atminties pareigą⁵. P. Nora išplėtojo ir suaktualino M. Halbwachs'o mintis, kad gyvų praeities liudininkų atsiminimai trukdo istorijos diskursui, – jis gali būti pradėtas tuomet, kai praeitis nebepreisminama, tradicija nutrūksta, baigiasi kolektyvinė gyvenančios grupės atmintis⁶.

Postmodernioji istorijos filosofija ir pačią istoriją traktuoja ne kaip vieną ir objektyvų diskursą, bet kaip pliuralistinį, heterogenišką partikuliarių istorijų, atstovaujančių įvairių socialinių grupių interesams ir poreikiams, rinkinį. Istorija, kaip ir atmintis, dažnai tampa praeities (re)konstravimu iš dabarties pozicijų, tikslingos atminties ir užmaršties politikos priemone. Pasak *Annales* atstovo Jacques'o Le Goffo, istorijos dialektika sietina su dabarties ir praeities priešprieša arba jungtimi, kuri yra ne natūrali duotybė, bet konstrukcija, priklausanti nuo vertybių sistemos⁷. Kai nuo istorijos kaip pasakojimo sugrįžta prie istorijos kaip liudijimo, imta kritikuoti ir šaltinio, tariamai objektyvaus ir nekalto medžiagos pateikimo, samprata. Šaltinis, pasak J. Le Goffo, – tai praeities visuomenės valdžia atminčiai ir ateičiai, at-

⁴ P. Nora, *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*, Berlin, 1990, S. 12–13.

⁵ Ten pat, p. 19.

⁶ J. Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München, 2002, S. 44.

⁷ J. Le Goff, *Geschichte und Gedächtnis*, Frankfurt a. M., 1992, S. 17–18.

gyvena, monumentas⁸. Anglų istorikas Peteris Burke'as akcentuoja ne atminties ir istorijos priešpriešą, bet glaudžių jų sąveiką⁹. Nuo tada, kai VII dešimtmetyje atrasta *oral history*, istorikams atmintis yra ir šaltinis, ir istorinis reiškinys, socialinės istorijos objektas. Šiandien istorikus itin domina, kiek vienai ar kitai kultūrai svarbus ar nesvarbus praeities aktualizavimas, taip pat atminties ir galios santykio klausimai – kas iš ko ką ir kodėl reikalauja atsiminti, kieno praeities versija išsaugoma¹⁰.

Vokiečių literatūrologei Aleidai Assmann skirtis tarp istorijos ir atminties atrodo nebeaktuali, ir ji kultūrinei atminčiai siūlo taikyti kitą dialektinę skirtį – tarp *funkcinės*, arba „gyvosios“, ir *saugomosios*, arba „negyvosios“, atminties¹¹. *Funkcinė* atmintis priklauso individui, grupei ar institucijai; stengiasi susieti praeitį, dabartį ir ateitį; atrenka, ką atsiminti, o ką pamiršti; perteikia vertybes, apibrėžiančias tapatumą ir veiklos normas. *Saugomoji* atmintis nesusijusi su individu, grupe ar institucija, vienos medialios jos laikmenos gali būti pakeistos kitomis; praeitį radikaliai atskiria nuo dabarties ir ateities; nedaro atrankos, viskas vienodai svarbu; liudija tiesą, suspenduoja normas ir vertybes¹².

Pagrindinė *funkcinės* atminties užduotis – formuoti kolektyvinį tapatumą naudojant garbinimo, legitimacijos, delegitimacijos ar kitas strategijas. Jai priklauso ir memuarai, ir memorialai, įvairūs atminimo ritualai, datų minėjimai, norminiai tekstai bei kitos formos.¹³ Funkcinė atmintis pagrįsta ne mnemotechniniu *ars* principu, antikos laikais išrastu metodu ką nors įsiminti ir vėliau atsiminti, bet Nietzsche'ės aprašytoju *vis* – tapatumą formuojančios atminties galios paradigma, kurios būtina sudedamoji dalis yra laiko atstumas ir užmarštis. Laten-

⁸ Ten pat, p. 20.

⁹ P. Burke, *Geschichte als soziales Gedächtnis*, K.-U. Hemken, *Gedächtnisbilder...*, S. 92–112.

¹⁰ Ten pat, p. 105.

¹¹ A. Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München, 1999, S. 134.

¹² Ten pat, p. 133.

¹³ Būdingas funkcinės atminties pavyzdys šiuolaikinėje Lietuvoje – vadinamųjų Valdovų rūmų statyba.

tinėje fazėje atsiminimai kinta, todėl jie nėra pasyvus praeities atkūrimas, bet jos performavimas, pervertinimas, atnaujinimas pasitelkus vaizduotę ir intelektą¹⁴.

Saugomajai atminčiai priklauso muziejai, archyvai, bibliotekos ir kitos nišos, išlaisvintos iš taikomųjų visuomeninių funkcijų. Totalitariniuose režimuose saugomoji atmintis naikinama arba neprieinama, ją pasiglemžia funkcinė atmintis, mitai apie praeitį¹⁵. *Funkcinė* ir *saugomoji* atmintis dialektiškai susijusios: *saugomoji* suteikia galimybę verifikuoti ir koreguoti funkcinis atsiminimus, o *funkcinė* orientuoja ir motyvuoja *saugomąją*¹⁶. *Saugomosios* atminties sričiai priklauso ir bet koks epochos paveldas, pėdsakai, atgyvenos ar atliekos, kurias vokiečių semiotikė Renate Lachmann, nagrinėdama atsiminimų resemiozę ir desemiozę, kultūrinės prasmės suteikimo ir atmetimo mechanizmus, vadina vakansiniais ženklais, negatyviomis laikmenomis, savotišku atminties rezervu¹⁷.

Atminties meno formos

Pirmieji paskutiniame XX a. dešimtmetyje Lietuvoje sovietine praeitimi susidomėjo tuometinės jaunosios kartos menininkai. Ši karta, studijavusi Vilniaus dailės akademijoje (arba dar LTSR valstybiniame dailės institute) paskutiniais sovietinės stagnacijos ir pirmaisiais nepriklausomybės metais, pertvarkos ir Sąjūdžio laikais, neturėjo kitos praeities, tik sovietinę, ir buvo bene labiausiai paveikta politinių pokyčių. Tačiau dar labiau *atminties meno* atsiradimą nulėmė naujos raiškos formos bei medijos: radiniai ir iš jų sukonstruoti objektai ar instaliacijos, fotografija ir dokumentinio pobūdžio videofilmai neišvengiamai reprezentuoja buvusią tikrovę, praeitį.

¹⁴ A. Assmann, p. 30–31.

¹⁵ Ten pat, p. 140.

¹⁶ Ten pat, p. 142.

¹⁷ C. Meier, p. 29.

Šiuolaikinių Lietuvos menininkų kūrybai būdingos kelios *atminties memo* strategijos, neretai panaudojamos viename kūrinyje.

Metonimija. Tikrovės fragmentus ir pėdsakus, radinius ir praecities reliktus menininkai ėmė gausiai naudoti X dešimtmečio pradžioje. Palyginti su metaforiška IX dešimtmečio dailės raiška, metonimijos paradigma būtų nauja, tačiau arsininkų natiurmortų, sustatytų iš relikto bei radinių, ir VII dešimtmetyje Lietuvoje atsiradusių asambliažų kontekste ji neatrodo nauja.

Sovietiniai artefaktai, menininkų perdirbti pasitelkus prievartą, destrukciją ir išlaisvintą fantaziją, iš atliekų virsta epochos simboliais, pvz., Deimanto Narkevičiaus „Išpraustas stalas“ (1993). Šio menininko kūryboje abstrakčią laiko temą („Ciklinis laikas“, „Modernus laikas“, 1991) keičia nuosekliai plėtojama atminties tema. 1994 m. savo paties kuruotoje parodoje „Negrįžtamai“ (ŠMC) jis eksponavo kūrinius „Išardomas prisiminimas“ – supjaustytą gipsu apteptą kėdę, „Niekada atgal“ – parafinu užpildytą išlenktą vaikišką lovelę, ir „Neatviros visuomenės reliktas“ – spintą supjaustytomis, bet uždarytomis durimis. Spinta, kaip ir bet kokia dėžė, konteineris, skrynia, talpykla kartu su jos turiniu nurodo tradicinę kilnojamojo archyvo formą bei metaforą (*arca, thesaurus*)¹⁸. Ši materialinė erdvinė laikmena tradiciškai susijusiu su ezoteriniu žinojimu, ribotu ir apsunkintu joje saugomos informacijos prieinamumu, ir D. Narkevičiaus kūrinyje ji neatsitiktinai tampa ribotos, uždraustos komunikacijos simboliu.

Audrius Novickas, išbandęs metonimijos principą kūrinyje „Naujai išbandytos senos legendos. 14 Vilniaus elgetų kepurėlių“ (1995), Tarpdisciplininio meno kūrėjų sąjungos projekte „Butas“ (1999) eksponavo sovietinę ketinę gatvės šiukšlių dėžę, nudažytą žaliai ir perdirbtą į kėdę. Populiarus, savotiškai patrauklus, visų lengvai atpažįstamas ir sunkiai sugadinamas artefaktas buvo estetiškai transformuotas ir pritaikytas posovietinei buičiai.

¹⁸ A. Assmann, p. 114.



Deimantas Narkevičius. *Įspraustas stalias*. 1993. LDM ŠDIC archyvo nuotr.

Atskira metoniminės reprezentacijos sritis – architektūros ir kitų sovietinio paveldo objektų fotografija. Bet kokia nuotrauka yra buvusios tikrovės pėdsakas, todėl praeities atgyvenų nuotraukos susieja atminties temą ir fotografijos medijos refleksiją. Sovietmečio architektūros vaizdai domina ne tik fotografus, bet ir menininkus¹⁹. Vienas iš gausių architektūros fotografijos pavyzdžių D. Narkevičiaus kūryboje – „Belaukiant, kol atsidarys“ (2004), vienaukštė sovietmečio parduotuvė su posovietinėmis langų grotomis. Konceptualiausias šios srities projektas – Vidmanto Ilčiuko „Pergalė“: 2005 m. gegužės 8 d., „pergalės prieš vokiškuosius fašistus“ šešiasdešimtmečio sukakties dieną,

¹⁹ 2006 m. ŠMC eksponuoti britų menininko Davido Mabbo gobelenus imituojantys tapybos darbai su Vilniaus sporto rūmų, kino teatro „Lietuva“ ir kitais vaizdais.

menininkas surengė parodą, kurioje eksponavo buvusio Vilniaus kino teatro „Pergalė“ pastato nuotraukas²⁰.

Su metonimija susijusi su *specifinės vietos* strategija. Reikšmingiausias specifinės vietos projektas X dešimtmetyje Vilniuje buvo Algio Lankelio kuruota „Kasdienybės kalba“ (1995, ŠMC). Pagrindinė šio projekto tema – elgesys su sovietmečio atgyvenomis, nesenos praeities ir dabarties santykis, o ne dabarties bei kasdienybės priešprieša romantizuotai istorijai, kaip teigė Leonidas Donskis²¹. Raminta Jurėnaitė katalogo įžangoje taikliai pastebėjo: „Esminiai istorijos posūkiai [...] žymimi nebe sovietinių paminklų griovimu, o jų [...] erdvių priminimu, interpretavimu ir perfrazavimu“²². Vietoj monumento tarybiniam partizanams skulptorius Ignas Šimelis pastatė „Atpažintą objektą“, šleivą medinę pavėsinę. Fotografas Remigijus Pačėsa kitapus gatvės išklajavo „Vaizdelius atminčiai“ – gėrimų automato su grandine prirakintu bokalu ir kitų simbolinių sovietmečio relikvų nuotraukas. Artūras Raila buvusioje Černiachovskio aikštėje prirasė netikrų kapaduočių ir surengė subkultūrinį performansą „Menas pompai, pompa menui“. Aikštės pakrašty žaliavo brutalus Evaldo Janso „Eglynėlis“ iš sulaužytų medinių suolų. Gintaras Makarevičius sugriautame Rusų dramos teatre nuleido juodą „Scenos uždangą“. A. Novickas tarp buvusios Lenino aikštės ir KGB rūmų pakabino ant medžių jų papėdes puošusių ketinių grotelių replikas iš skaidraus plastiko. D. Narkevičius „Žaidimą Nr. 1“, betoninį futbolo kamuolį su kūno atspaudais, ketino padėti KGB (tuomet jau Apeliacinio teismo) hole, bet nepavyko gauti leidimo.

²⁰ Deja, paroda vyko ne kino teatro „Pergalė“ pastate, bet Vilniaus galerijoje „Vartai“.

²¹ „*Hic et nunc*“ buvimo pasaulyje dimensija nebelaikoma pirmacilės svarbos dalyku. Maža to – ją išstumia pamaldus santykis su praeitimi, ryžtingai atmetantis dabartį. [...] Lietuvos dailininkai, eksponavę savo darbus „Kasdienybės kalboje“, iš ties atidengė tai, ką būtų galima pavadinti užmirštąja [...] kalba. Tai ne tik kasdienės tikrovės bei jos kalbos reabilitacija – tai sykiu ir pats tikriausias naujas miesto atradimas.“ L. Donskis, *Kasdienybės kalbos kontūrai: tarp vaizduotės ir realybės, Kasdienybės kalba. Trečioji Sorošo šiuolaikinio meno centro paroda Lietuvoje*, Vilnius, 1996, p. 8–10.

²² R. Jurėnaitė, „Kasdienybės kalba“ – Vilniaus mieste, p. 23.



Evaldas Jansas. *Eglynėlis*. 1995. LDM ŠDIC archyvo nuotr.

„Kasdienybės kalbos“ dalyviai rinkosi Vilniaus vietas, kurios sovietmečiu buvo dirbtinai paverstos memorialinėmis (Černiachovskio aikštė) arba tapo atminimo vietomis Nepriklausomybės laikais (KGB pastatas). Vietos – ypač svarbus kolektyvinės atminties veiksnys. Istorijos lemta, kad Vilniuje beveik nėra tradicinių viešųjų susitikimų erdvių, M. Halbwachs'o aprašytų *kartų vietų*, kurios stabilizuoja tradicines socialinių grupių gyvenimo formas. Dirbtinai sukonstruotas memorialines vietas menininkai bandė bent trumpam paversti kartų susitikimų vietomis. Kita vertus, beveik visas Vilniaus centras ir senamiestis galėtų būti laikomas P. Nora aprašyta *atminties vieta*, kuri liudija istorijos lūžius, prarastą ryšį su praeitimi ir lieka nebyli be diskursyvaus komentaro. Pasak A. Assmann, atminimo vietos ir reliktai yra

tarsi atnešti į muziejų ir praradę savo kasdienę ar kultinę paskirtį artefaktai, liekanų auratizavimas atminties vietose yra analogiškas daiktų estetizavimui muziejuje²³. Taigi, *atminties vieta* struktūriškai susijusi su daile, ypač su šiuolaikiniu konceptualiuoju menu, kuris ją ir estetizuoja, ir auratizuoja, ir komentuoja.

Paminklai, ypatinga funkcinės atminties forma, taip pat tapo menininkų taikiniu. Sovietiniai paminklai ne ką skyrėsi nuo socrealistinių teminių skulptūrų viešojoje miesto erdvėje, nes buvo tokie pat nereferentiški. Projekto „Kasdienybės kalba“ dalyvis Gediminas Urbonas apdengė veidrodiniais kubais Žaliąjį tiltą puošiančių Petro Vaivados ir Bernardo Bučo „Darbininko ir valstietės“ galvas, kūrinį pavadino „Atėini ar išėini“.

D. Narkevičius filme „Kartą XX amžiuje“ (2004) iš dokumentinių kadro sumontavo fiktyvų pasakojimą ne apie Lenino nukėlimą Lukiškių aikštėje, bet apie jo pastatymą ant postamento, džiūgaujant euforijos apimtai miniai. Gal ne visi šandien pamena, kad išmontuojant paminklą jo postamento blokai buvo dėl viso pikto sunumeruoti. Paminklų temai skirtas ir D. Narkevičius filmas „Kaimietis“. Skulptorius Gintautas Lukošaitis, pasirodantis ekrane tik animaciniu pavidalu, pasakoja apie paminklo generolui Jonui Žemaičiui kūrimą ir teigia, jog „reikia susilaikyti nuo paminklų statymo“. Pasak D. Narkevičiaus, filme „naratyvas, o ne pats objektas, yra paminklas“²⁴.

Medijos ir archyvai. Pasak A. Assmann, archyvų kontrolė, t. y. jų medžiagos atranka ir prieinamumas, konservavimas ar medialių laikmenų atnaujinimas, – politinės valdžios sfera²⁵. Archyvavimas ir atminties saugojimo medijos, kaip ir pėdsakų fiksavimas, VIII–IX dešimtmetyje buvo dažnos strategijos Europos, ypač Vokietijos, mene, tačiau menininkai (Anselmas Kieferis, Sigrid Sigurdsson, Anne ir Patrickas Poi-

²³ A. Assmann, p. 338.

²⁴ „Kūrybiškumas, turintis aiškų tikslą, yra utopija“. Hanso Ulricho Obristo pokalbis su Deimantu Narkevičiumi, *Emisija 2004*, Vinius, 2005, p. 132.

²⁵ A. Assmann, p. 344.

rierai, Christianas Boltanskis ir kiti) ne tiek siekė kažką išsaugoti, kiek plėtojo saugojimo, archyvo, rašto ir knygos medijos temas.

Šiuolaikinius Lietuvos menininkus visų pirma domina vaizdo medijos – kinas ir fotografija. Gediminas ir Nomedas Urbonai projekte „Transakcija“ (1999–2001), dažniausiai komentuotame lyčių politikos aspektu, pirmiausia sukūrė ar bent sutvarkė archyvą, perrašę į vaizduojamas visus Lietuvos kino studijoje sukurtus filmus. Svarbus regimojo „Transakcijos“ pavidalo elementas neatsitiktinai yra archyvą simboliizuojanti kartoninė dėžė.

Kiti Lietuvos menininkai archyvų medžiagą dažniausiai naudoja kaip atliekas ar radinius, ją nevaržomai perdirbdami. D. Narkevičius darbe „Mišios kalvio Ignoto teisybei“ (1998) sovietiniam propagandiniam filmui parinko naują garso takelį – katalikų mišias. A. Raila filme „Kažko vis trūksta, kažko vis negana“ (2003) „Tarybų Lietuvos kronikų“ fragmentus panaudojo subjektyviam pasakojimui apie Lietuvos praeitį.

Dažnai naudojamos fotografijos iš asmeninių, šeimos archyvų (Svajonės ir Pauliaus Stanikų ir kitų kūriniuose). Įdomesnis šio pobūdžio darbas – D. Narkevičiaus filmas „Genties išnykimas“ (2005). Šeimos, giminės nuotraukos iš sovietinių laikų čia tampa kitos, video-filmo, medijos objektu, tokiu būdu socialinės grupės išlikimas ar išnykimas apmąstomas drauge su archyvo išlikimo ir atnaujinimo tema. Kitoje vienos nuotraukos pusėje matyti užrašas: „Prisimink, jei verta prisiminimo“.

Kitaip medijuotos atminties ir archyvavimo strategijas plėtoja Eglė Paulina Pukytė. 2001 m. viešėdama kūrybos namuose Bosvilyje, Šveicarijoje, menininkė aplankė Berno miestą, jai gerai „pažįstamą“ iš populiarus sovietinio 1973 m. serialo „Septyniolika pavasario akimirkų“. Antrojo pasaulinio karo laikų Berno, VIII dešimtmečio pradžioje nufilmuoto Rygoje ir Meisene, vaizdams ji parinko užrašus iš šiuolaikinio Šveicarijos turistinio bukletų. Tarp sustabdytų filmo kadru yra ne



Eglė Paulina Pukytė. *Gėlė reiškia nesėkmę*. 2003

tik meškiukai zoologijos sode ar *Zeitglöckenturm*, bet ir Berne neegzistuojanti Gėlių gatvė²⁶. „Tikrasis Bernas man yra iš *Septyniolikos akimirkų*“, – sako menininkė²⁷. Medijuotus vaizdus ne tik dažnai patiriame anksčiau už tikrovę, juos ir geriau įsimename, nes vaizdai paveikesni. Antikinis mnemotechnikos metodas kaip tik ir pagrįstas ne kalba, bet savotišku žemėlapiu iš vietų ir vaizdų (*loci et imagines*), gerą įsiminimą užtikrinantys vaizdai (*imagines agentes*) turėjo būti itin stiprūs, sugestyvūs, paliekantys neišdildomą įspūdį²⁸. E. P. Pukytės „Septyniolika pavasario akimirkų“ – darbas apie įsimintus vaizdus, nepaliekančius vietos tikrovei.

2006 m. ŠMC surengtoje parodoje menininkė pristatė minutės trukmės filmo ištrauką, pasakojančią apie profesoriaus Pleišnerio klaidą, kainavusią jam gyvybę („Gėlė reiškia nesėkmę“, 2003). Taip pat ji eksponavo 1973–1983 m. surinktą 500 „Atvirukų su gėlėmis kolekciją“.

²⁶ Keletas Eglės Paulinos Pukytės projekto „Septyniolika pavasario akimirkų“ (2001) vaizdų publikuoti: R. Goštautienė, L. Jablonskienė (sud.), *Pažymėtos teritorijos*, Vilnius, 2005.

²⁷ Iš neskelbto autorės pokalbio su menininke (2006).

²⁸ A. Assmann, p. 222.




RAUNAS 31/071 16 14 1030
SERIJA 7-69 VIKTUS LENING
AINEYE 9/1 ET 20 LONGARIEKI

HILTON
TĒVĪ ARĪNAI PAVASARĪ
ZĪEGAI HRINICUNAI



Maa




 Але Курклетите!
 Спраздника 8^{го} марта!
 Местом



Мусидрицаны
 Ёнкіжымы вандо дісны
 прага.
 М. Галец
 8 Кавіла
 1973м. звышні ням. дзід
 Кавіла



Егле Paulina Pukytė. Атрытрукы су гэлеміс калекцыя: 1973–1983. 2006

Asmeninis atvirukų su sveikinimais, linkėjimais rinkinys šiandien yra ir sovietmečio masinės vaizdinės produkcijos žanro pavyzdžių archyvas.

Kūniškoji atmintis pirmiausia siejama su traumomis, skausmas – galinga mnemotechnikos priemonė ir veiksmingas būdas įdiegti tam tikras normas bei vertybes. Žaizdų ir randų atmintis patikimesnė už mentalinę, nes užtikrina nuolatinį atsiminimų aktualumą²⁹. Tačiau Lietuvos menininkus kūno disciplinavimas ir kūniškoji atmintis domina kitokiais, ne skausmo, aspektais.

Vienas tokių darbų – G. Makarevičiaus vaizdo instaliacija „Karštas“ (*Hot*, 1999). Menininkas, archyve radęs „Tarybų Lietuvos kronikos“ fragmentus apie Vilniaus skaitiklių gamyklos valgyklos atidarymą VII dešimtmetyje, pasiūlė gamyklos darbininkams susėsti prie stalo ir papasakoti apie praeitį. Virėjos specialiai paruošė tuos pačius valgius, kuriuos jie šioje valgykloje valgė prieš 30 metų. Menininkui „rūpėjo parodyti, kiek žmonių atmintyje gyva praeitis“: „Realus dalykas – specifinis maistas – turėjo sužadinti ypatingus, „kūniškus“ *Hot* dalyvių prisiminimus, tačiau atsiskleidė ideologijos paveiktas jų mąstymas”³⁰.

Kitas pavyzdys – E. P. Pukytės 44 sek. filmas „Kalašnikovas“ (2005). Drauge su suomių menininke Minna Haukka ji nuėjo į Imperijos karo muziejų Londone, kur išardė Kalašnikovo automatą. „Prieš 20 metų mokykloje turėjau išmokti išardyti Kalašnikovo automatą per 16 sekundžių. [...] Tai buvo tarsi žaidimas. Man patiko. Aš vis dar atsime nu, kaip tai daroma”³¹. Seni įgūdžiai atgijo, ir menininkei tai esą buvo malonu. Tačiau ji neprimena filmo žiūrovams, kad išmokti išardyti ir surinkti automatą, naudotiną „gyvos priešo jėgos sunaikinimui“, privalėjo ne ji viena, bet visi sovietinės mokyklos moksleiviai per „pradinio karinio rengimo“ pamokas. Londone gyvenanti, nuo specifinės socia-

²⁹ Ten pat, p. 246.

³⁰ „Skopinis režimas parašėse“. Erikos Grigoravičienės ir Gintaro Makarevičiaus pokalbis, *Emisija 2004*, p. 38–40.

³¹ Menininkės komentaras – kūrinio dalis.



Gintaras Makarevičius. *Karštas/Hot*. 1999. LDM ŠDIC archyvo nuotr. Filmo kadrai

linės aplinkos nutolusi menininkė ne individualų atsiminimą paverčia kultūrine atmintimi, bet priešingai – privatizuoja kolektyvinę atmintį.

Audiovizualinė istorija. Kai XX a. X dešimtmetyje masiškai paplitusios, atpigusios ir patogios naudoti audiovizualinės technologijos galutinai pakeitė interviu naudotas balso įrašymo ir rašto medijas, šnekamoji istorija (*oral history*) virto audiovizualine istorija (*video-history*). Vaizdinio lūžio (*iconic turn*), kultūros vizualizavimo strategijų paveiktose humanitarinėse ir socialinėse disciplinose videofilmas tapo visaverte mokslinės studijos forma, kurioje interviu būdu gautą žodinę informaciją papildoma ne mažiau svarbi ir iškalbinga vaizdinė informacija – kalbėtojo gestai, išvaizda ir jo gyvenamoji ar darbo aplinka.

Lietuvoje *audiovizualinė istorija* paradoksaliu būdu tapo ne mokslo, bet šiuolaikinio meno sritimi. Daugelio X dešimtmečio lietuviškų videofilmų koncepcija pagrįsta pokalbiais, apklausomis ir veikėjų pasakojimais³². Menininkai suvokė būtiną interviu sąlygą – empatišką intersubjektyvų nusiteikimą kalbėtojo atžvilgiu, tačiau nelabai domėjosi pranešimų verifikacija. Daug svarbesnė jiems buvo vaizdo medijų refleksija, todėl jų audiovizualinės istorijos tapo kažkuo tarp mokslinio darbo ir, pvz., G. Makarevičiaus filmo „Oralinis interviu – tas pats oras“ (2000), kurio veikėjai turėjo iš labai arti pūsti į kamerą.

G. Makarevičius filme „Praeities kalba“ (2004)³³ sovietmečio laikais 8 mm juosta filmuotą medžiagą iš šeimos archyvo perrašė į vaizduojantę ir sujungė su aktuali filmavusio žmogaus pasakojimu. Protagonistas – rusakalbis, sovietinės migracijos politikos įkaitas, daug metų gyvenantis Lietuvoje, sovietmečiu ėjęs atsakingas pareigas valstybinėse institucijose, bet iki šiol nekalbantis lietuviškai. „Praeities kalba“ perteikia šio žmogaus nostalgiją sovietinei praeičiai.

³² Įdomesni menininko audiovizualinio interviu pavyzdžiai – Evaldo Janso „Manija: Linkėjimai“ (1998), Eglės Rakauskaitės „Kitas kvėpavimas“ (2002), Deimanto Narkevičiaus „Legendos išsi-pildymas“ (1999).

³³ Darbas sukurtas tarptautinei parodai tautinių mažumų tema *I am Here You are There*, vykusiai 2004 m. Leipcige.

D. Narkevičius interviu žanrą atrado 1996 m. besidomėdamas VIII dešimtmečio Lietuvos televizijos reportažais³⁴. Filme „Lietuvos energija“ (2000) Elektrėnų elektrinės statytojų pasakojimus, nufilmuotus pagal sovietmečio „gamybinių“ dokumentinių reportažų schemą, jis sujungė su tapybiškais vaizdais, tarp jų ir Natalijos Daškovos freska, rodoma fragmentas po fragmento skambant Mozarto sonatai. Šiandien tebeveikianti elektrinė, pasak autoriaus, tapo „industrinių idėjų muziejumi“³⁵. Menininkas sąmoningai nuklydo nuo politizuoto pasakojimo apie industrializacijos pasekmes, „lėtai nykstančią industrinę bendruomenę“, apie Elektrėnus – nūnai apšiurusią VII dešimtmetyje dirbtinai įkurtą gyvenvietę, ir įtraukė „tapybos subjektyvumą į dokumentiką“³⁶.

Kūrinyje iš dviejų 8 mm filmo projekcijų „*His-story*“ (1998) D. Narkevičius, važiuodamas traukiniu su žmona, pasakoja jai apie sovietmečiu persekiotą savo tėvą. *Komunikacinė* atmintis, žodiniai šeimos atsiminimai virsta *kultūrinė* atmintimi. Ši medijos nulemta transformacija, kurią dar simbolizuoja kelionės motyvas, ir yra svarbiausia kūrinio tema, tai patvirtina autoriaus komentarai: „panaudojau juostą ir kamerą taip, lyg filmas priklausytų aštunto dešimtmečio archyvui“, „mano pasakojimas ir yra istorija“³⁷. D. Narkevičius ne tik nuosekliai plėtoja istorijos ir atminties temas savo kūryboje, bet ir diskursyviai paaiškina šio angažavimosi priežastis: „Vienas ilgo ideologinio „orientavimo“ tikslų – viršistorinės visuomenės sukūrimas: istorija buvo pasibaigusi 1917-iais (Lietuvoje – 1940-iais). Nauja istorinė situacija mus grąžino į pastoviai kintantį istorinį laiką, kuriame neišvengiamai reikalinga vizija, tačiau tik pradėjus ją konstruoti išlindo praeities fenomenai, kurie tūnojo po ideologine antklode. Tai neaiškios, nepageidaujamos, nema-

³⁴ „Kūrybiškumas, turintis aiškų tikslą, yra utopija“ ..., p. 128.

³⁵ „Pokalbis. Jonas Valatkevičius ir Deimantas Narkevičius kalbasi apie istoriją ir istorijas“, *Nekaltas gyvenimas. Tarptautinė šiuolaikinio meno paroda*, Vilnius, 2000, p. 37.

³⁶ „Kūrybiškumas, turintis aiškų tikslą, yra utopija“ ..., p. 130.

³⁷ „Kūrybiškumas, turintis aiškų tikslą, yra utopija“ ..., p. 134; *Pokalbis...*, p. 36.

lonios istorinio žemėlapio teritorijos, kurios komplikuoja, o dažnai ir stabdo ateities vizijos formavimą”³⁸.

Memuarų ypatumai

Vyresniosios kartos dailininkų ir su daile susijusių žmonių – Liongino Šepečio, Konstantino Bogdano, Valentino Antanavičiaus – memuaruose, kurie pasirodė tik po 2000-ųjų, sovietmetis aprašytas ne kaip specifinė praėjusi epocha, o kaip gyvenimo epizodas tarp dviejų nepriklausomos Lietuvos laikotarpių³⁹.

Dailėtyrininkas, buvęs LSSR Kultūros ministras ir LKP CK sekretorius ideologijai L. Šepetys atsiminimų knygą, iliustruotą jo ir šeimos portretais, pradeda citomis apie savo nuopelnus: Vilniuje išsaugotas dailės institutas, rengiant parodas apsieita be buldozerių ir pan. Pirmame skyriuje autorius aprašo, kaip Klaipėdoje susipešė su jaunaisiais naciais. Išgirdęs apie rusų kariuomenės atėjimą, jis šluostėsis akis, vėliau NKVD verčiamas iš baimės įstojęs į komjaunimą, Kauno politechnikos institute buvęs „švystelėtas“ į komjaunimo sekretoriaus kėdę, o iš ten – tiesiai į LKP CK. Tačiau galiausiai jis balsavęs už Lietuvos nepriklausomybės atkūrimą, todėl esąs patenkintas⁴⁰.

Pasirodžius Rogerio Garody knygai „Realizmas be krantų“ L. Šepetys buvęs „su išlygomis, bet prieš“ krantus⁴¹. Sudijuodamas aspirantūroje Visuomenės mokslų akademijoje prie SSKP CK, disertacijoje ketinęs „nagrinėti modernizmo problemas, konkrečiai abstrakcionizmo filosofines šaknis“, bet profesorius G. Nedošivinas atkalbėjęs⁴².

³⁸ *Pokalbis...*, p. 36.

³⁹ L. Šepetys, *Neppravastoji karta. Siluetai ir spalvos*. Atsiminimai, Vilnius, 2005; K. Bogdanas, Dailininkų sąjungos veiklos baruose. Iš spaudai rengiamos knygos, *Dailė*, 2005/2, p. 10–14; V. Antanavičiaus, Autobiografija, *Valentinas Antanavičius*, Vilnius, 2002, p. 129–146.

⁴⁰ „Man pasisekė – balsavau už Lietuvos nepriklausomybės atkūrimą. Taigi esu patenkintas.“ L. Šepetys, p. 371.

⁴¹ Ten pat, p. 69.

⁴² Ten pat, p. 71.

Apie sovietų valdžios kultūros politiką nesužinome nieko nauja, tik kad tai buvęs „neribotas tikėjimas kultūros galiomis ir priedermėmis: auklėjamosiomis, propagandinėmis, agitacinėmis, prestižinėmis ir dar balažin kokiomis“ ar būdavo „gausiai užsakomi, propaguojami vadinamieji idėjiški darbai, kad jie pridengtų „neidėjiškus““⁴³. Lietuvos kultūrą ir kūrėjus autorius gynęs nuo centro ir vietinės nomenklatūros, už tai visi jam iki šiol labai dėkingi. Tačiau jis taip pat gaudavęs biuletenį su Vatikano radijo laidų išrašais, kur galėjo pasiskaityti, kaip jį ir paliktą tėvynę koneveikia menininkai, kurie „prasmuko pro geležinę uždangą dėka vedybų...“⁴⁴.

Partinės nomenklatūros atstovas memuaruose arogantiškai didžiuojasi buvusiomis privilegijomis, pvz., 73 puslapyje skaitytojai netikėtai sužino, kad protagonistas jau lankęsis Paryžiuje, kur atliko „akademinę praktiką“, Romoje, Madride, Niujorke, Miunchene. Vadinamosios „išvažiavimo komisijos“ pirmininkas pats mėgo užsienio keliones, aplankė visą pasaulį, buvo nuolat įtraukiamas į Sovietų sąjungos valdininkų delegacijas: „kartą kitą įsodintas į komandiruočių traukinį ir jame neapsikiaulinęs, pamažėl tampi profesionaliu jo keleviu“⁴⁵.

L. Šepetys šiek tiek mėgina reflektuoti memuarų rašymą („Autoriniai memuarai – ne tik tai kas buvo, bet kas giliausiai įsirėžė širdin ir atmintin“), bet jo atsiminimams labiau tinka komentaras apie 1988 m. išleistą knygą „Kultūra ir mes“: „Per ilgai sėdėjau už stagnatoriškos valdžios stalo, kad jis nepasiektų asmeniško rašomojo“⁴⁶. Autoriaus tikslas – ne aprašyti sovietmetį, eufemistiškai pavadintą „priklausomybės laikais“, partinės valdžios mechanizmus ar nomenklatūros sluoksnio privataus gyvenimo ypatumus, nors tai būtų įdomiausia jaunesnių kartų skaitytojams. L. Šepečiui labiausiai rūpi, „ar iš vis „galioja“ [jo]

⁴³ Ten pat, p. 120, 178.

⁴⁴ Ten pat, p. 117.

⁴⁵ Ten pat, p. 255.

⁴⁶ Ten pat, p. 22, 75.

kartos žmonės, jų nuveikti darbai, praėjęs gyvenimas“, ir į šį klausimą jis atsako jau knygos pavadinimu – „Neprarastoji karta“⁴⁷.

Konstantinas Bogdanas, nuo 1958 m. buvęs LSSR dailininkų sąjungos valdybos pirmininko pavaduotojas, 1982–1987 m. – pirmininkas, spaudai rengiamos atsiminimų knygos ištraukose, publikuotose Lietuvos dailininkų sąjungos 70 metų sukakčiai skirtame „Dailės“ numeryje, daugiausia dėmesio skiria šiai organizacijai. K. Bogdanas, kaip ir L. Šepetyš, karjerą padaręs atsitiktinai, per klaidą – 1956 m. jis buvo išrinktas į Dailininkų sąjungos valdybą (ir netrukus tapo atsakinguoju sekretoriumi) kaip komunistas, nors tebuvo komjaunuolis. Apie Dailininkų sąjungos vadovybės veiklą, deja, nesužinome nieko nauja. K. Bogdanas, kaip ir L. Šepetyš, uoliai rūpinęsis dailininkų reikalais ir gerove, taip pat mielai padėjęs rengti įvairius pasilinksminimus, vaidinimus, vadinamuosius „kapustnikus“, drauge su Romualdu Budriu bei kitais mokėjęs „naudą Lietuvai išpešt“⁴⁸. Taip pat stengėsi pertvarkyti Dailės fondą ir kombinatus, kad sekcijų biurai galėtų „daugiau atsidėti ne techniškams parodų rengimo darbams, o parodų formavimui, naujų idėjų skleidimui“⁴⁹. Užsiminęs apie dirbtuvių stoką, K. Bogdanas nutyli, kad pats ilgą laiką buvo Butų ir dirbtuvių skirstymo komisijos pirmininkas.

Valentino Antanavičiaus „Autobiografija“ žymiai turiningesnė. Pirma, ji paaiškina sovietmečio relikvų pomėgį ir tarsi papildo santvarkos refleksijas menininko kūryboje (asambliazai „Gulage“, 1989, „Moteris su skrybėle“, 1990, „Pionierė“, 1991, „Vadas I, II“, 1995, „Kareivio motina“, „Pirmajai meilei atminti“, 2000 ir kt.). Antra, subjektyvūs, asmeniški ir kiek padriki dailininko atsiminimai suteikia specifinių žinių apie sovietmetį Lietuvoje.

Prisimindamas vaikystę kaime ir pirmąją sovietinę okupaciją V. Antanavičius rašo: „Žmonės šaipėsi iš sovietų kareivių apavo ir

⁴⁷ Ten pat, p. 29.

⁴⁸ K. Bogdanas, p. 12.

⁴⁹ Ten pat, p. 13.

aprangos⁵⁰. 1944 m. šeima traukėsi į Vokietiją, bet fronto linija juos aplenkė, ir jiems teko grįžti namo. Sunkiai susirgęs, jis ketverius metus praleido sanatorijoje, kur skaitė knygas. Tuo metu mamą ištrėmė į Sibirą (1979 m. su broliais slapta važiavo parsivežti jos palaikų), todėl apsigyveno Kaune pas dėdę, pradėjo lankyti dailės mokyklą. Studijuo-damas dailės institute Vilniuje, 1956 m. su kitais studentais ėjęs į Rusų kapines. V. Antanavičiaus diplominis darbas buvo freska nebaigtuose statyti kolūkio kultūros namuose, veikiausiai netrukus sunaikinta. 1961 m. dailininkas pradėjo dėstyti Čiurlionio meno mokykloje, nesėmin-gai bandė gauti užsakymų teminiams paveikslams. Dėl susirašinėjimo su išeiviu buvo pakviestas į Saugumą. Rengė personalines parodas Res-publikinėje bibliotekoje, Panevėžio teatre. 1976 m. L. Šepetys su kitais valdininkais pašalino iš parodos keletą geriausių darbų. 1963 m. V. An-tanavičius pirmą kartą išvyko į užsienį – su dailininkų grupe lankėsi Helsinkyje: „Tai buvo pirmas žvilgsnis į „pūvantį“ kapitalizmą, giliai įsirėžęs atmintin. Vėliau daug kartų sapnuose regėdavau save vaikstantį po Helsinkį“⁵¹. Apie sovietmečio keliones jis pasakoja visai kitaip nei Šepetys: „Daug metų svajojau ir sapnuose save regėjau Paryžiuje. 1980 metų pavasarį toms svajonėms buvo lemta išsipildyti. Dviese iš Lietu-vos su Jonu Čeponiū patekome į TSRS dailininkų grupę, vystančią turistinę kelionę po Prancūziją. [...] Grupės „šefai“ buvo gan tole-rantiški, labai nepersekiojo“⁵².

Memuarai ir autobiografijos, paplitusios Apšvietos laikais, sieti-nos su vakarietiškos asmens ir subjekto sampratos, apimančios savimo-nę, savirefleksiją ir atmintį, raida. *Curriculum vitae* yra objektyviai ve-rifikuojamų duomenų rinkinys, o memuarai, gyvenimo istorija, pasak A. Assmann, grindžiama interpretaciniais prisiminimais, sujungtais į prasmingą pasakojimą – tapatumo „stuburą“, buvusių įvykių perver-

⁵⁰ V. Antanavičius, p. 129.

⁵¹ Ten pat, p. 142.

⁵² Ten pat, p. 144.

tinimas ir sureikšminimas, prisiminimų cenzūravimas ir pavertimas simboliais čia vadintinas ne falsifikacija, bet „herojine atmintimi“⁵³. Atsiminimų nepatikimumą lemia ne tik užmaršumas, bet ir dabarties permainingos, vertybių kaita, taip pat – kaltės jausmas⁵⁴.

Inscenuojamas L. Šepečio pašnekesys su savimi per laiko atstumą – būdingas „herojinės atminties“ pavyzdys, jo memuarai, kaip ir tradicinė istorija, skirti politinėms reprezentacijoms, legitimacijoms, tapatumo reikmėms. V. Antanavičiaus prisiminimai, skaudūs ir gaudžiai juokingi, labiau sietini su traumine patirtimi ir *anamnesis* – nevalinga, pasyvia atminties forma. Tačiau šie lyg ir nepagražinti atsiminimai neatsitiktinai sukuria labai spalvingą, patrauklų autoriaus įvaizdį.

Menas ir memuarai – istorijos šaltiniai?

Menas ir memuarai – ne vienintelės sovietmečio kultūrinės atminties formos, ne mažiau svarbios jos erdvės yra muziejų saugyklos, archyvai, bibliotekos, taip pat visi laikotarpio reliktai, mentalinės ir materialios atgyvenos. Tačiau menas ir memuarai svarbūs tuo, jog čia daugiau ar mažiau reflektuojamos atminimo strategijos.

Šiuolaikiniai Lietuvos menininkai dažniausiai apibrėžia savo santykį su sovietine praeitimi manipuliuodami *saugomąja* atmintimi, juos domina laikotarpio artefaktai, liekanos, *atminties vietos*, vaizdiniai dokumentai, meno kūriniai ir masinė produkcija. Įvairūs pėdsakai ir reliktai jau nuo XVIII a. pabaigos laikyti patikimesniais praeities liudininkais už tekstus, nes jie niekuomet nebuvo ateičiai skirti tikslingi koduoti pranešimai ir todėl gali išsaugoti bent dalelę buvusios prasmės⁵⁵.

Mene naudojamų reliktų autentiškumas ir materialumas suteikia kūriniams istorijos šaltinio statusą. Skirtingai nei Vakarų Europos me-

⁵³ A. Assmann, p. 257.

⁵⁴ Ten pat, p. 265.

⁵⁵ Ten pat, p. 208.

nininkai, kurie VIII–IX dešimtmetyje tik inscenizavo archyvavimo, saugojimo ir užmaršties formas, Lietuvos menininkai iš tiesų renka, saugo, kuria archyvus ir atnaujina jų laikmenas. Jie ne pasendina artefaktus, bet juos atnaujina, kuria replikas. Nūnai aktuali *audiovizualinė istorija* Lietuvoje paradoksaliu būdu taip pat atsidūrė menininkų kompetencijoje, ir jų nuopelnus šioje srityje sunku būtų paneigti. Menininkai atliekoms suteikia prasmę ir dekonstruoja simbolius. Jie atskiria praeitį nuo dabarties ir svarsto, ką daryti su atgyvenomis, kaip gyventi „atgyvenusioje“ erdvėje. *Saugomoji* atmintis kūrinuose įgyja funkcines legitimacijos ar delegitimacijos dimensijas dėl reliktų estetizavimo ar destruktivaus ardymo ir perdirbimo.

Memuarų, kaip ir bet kokių tekstų, reikšmė priklauso nuo jų recepcijos pobūdžio ir intensyvumo. Memuarai, tipiškai *funkcinės* atminties pavyzdžiai, rašomi politiniais tikslais – savojo tapatumo (re)konstravimo, veiklos legitimacijos, teigiamo įvaizdžio šiuolaikinėje visuomenėje formavimo ir pan. Tačiau skaitytojams, jei jie nėra rašančiųjų artimieji, šios problemos menkai rūpi, nes nė vienas iš aptartų memuarų autorių šiandien neturi visuomeninio „įžymybės“ statuso. Memuarų vertę lemia žinios apie laikotarpį, situacijas ir įvykius, paveikusius vienos ar kitos socialinės grupės gyvenimą, ir dėl to šandien svarbius vienai ar kitai skaitytojų grupei. Su memuarų recepcijos ypatumais susiję jų verifikacijos klausimai. Pasakojimo padrikumas jau nebėra patikimas tiesos kriterijus (pvz., L. Šepetys puikiai jį imituoja), patikimais galėtų būti laikomi prisiminimai apie įvykius, tiesiogiai nesusijusius su pasakotoju. Deja, tokių prisiminimų aptartuose memuaruose beveik nėra arba jų nepakankamai daug, kad memuarai taptų vertingu dailės ir kultūros istorijos šaltiniu.

Šiuolaikinis Lietuvos menas ir dailės sričiai priklausančių žmonių memuarai būtų geresni ne sovietmečio istorijos, bet nūdienos socialinės (atminties) istorijos šaltiniai.

Erika Grigoravičienė

Spaces of the Memory of Soviet Years: Art and Memoirs

Summary

Following the reestablishment of independence, the Soviet period that officially acquired the status of an illegitimate past was deservedly condemned to silence and oblivion. Among the first ones to take interest in the Soviet past in the 1990s were a new generation of artists (Deimantas Narkevičius, Gintaras Makarevičius, Audrius Novickas, Algis Lankelis, Eglė Pukytė and others) using various strategies of the art of memory: metonymy (finds, relics, and traces); site-specific projects; socialist-realist monuments and specimens of art forming the basis and the theme of an artwork; archives and their media as the material and form of an artwork; bodily memories; oral history.

Memoirs and autobiographies of people in the field of art appeared only after 2000; these traditionally are devoted to the needs of the author's legitimization, representation and identity. Some authors (e.g., Lionginas Šepety, Minister of Culture of the former Soviet Socialist Republic of Lithuania, Secretary of the Central Committee of the Communist Party of Lithuania, and Konstantinas Bogdanas, Member of the Board of the Artists' Union of the Lithuanian Soviet Socialist Republic), in the form of a conversation with themselves across the distance of time, attach a heroic meaning to their deeds, while others (like the artist Valentinas Antanavičius) attempt turning traumas into symbols.

Based on the dialectical distinction between storage memory and functional memory drawn by the literary theorist Aleida Assmann, the memoirs under discussion could be classified as belonging to the realm of functional memory, as they concern the individual who is trying to link the past with the present and future, to sort out what to remember and what to forget and to convey values that determine the identity and behavioural norms. Artists are primarily concerned with the storage memory (recording of traces, verbal recollections, etc.) that acquires a functional dimension (de-legitimization) due to destruction, remaking or aesthetization of relics.