

Natalija Arlauskaitė

Vilniaus universitetas, TSPMI

Pamatyti bylų ūkį: Kęstučio Grigaliūno projektas „Apie meilę“

Reikšminiai žodžiai: archyvas, vizualumo režimai, indeksiškus, bylų fotografijos

Nuo 2009 m. įvairiose galerijose eksponuojami darbai, priklausantys Kęstučio Grigaliūno projektui „Apie meilę“, o šis – jau nemaža metų vykstančiai represinių institucijų archyvų archeologijai, savotiškiems jų vizualiosios medžiagos kasinėjimams ir iškėlimui į regimąjį paviršių. Ant-rają iš trijų Grigaliūno darbo „Apie meilę“ knygą sudaro 130 šilkografijos atspaudų, kiekviename jų su variacijomis kartojasi dokumentų rinkinys, susijęs su 130-ies žmonių, nužudytų 1944–1947 metais Vilniaus Tuskulėnų dvare, istorija: mirties nuosprendis, bylos fotografija *en face* ir profiliu, kitos nuotraukos, sveikatos pažymos, patvirtinimai apie nuosprendžio įvykdymą, kratos metu rastų laiškų ir proklamacijų vertimai, pažymos apie atmestus malonės prašymus ir kita mirties dokumentacija. 130 kartų kanceliarijos sukaupti dokumentai atrinkti ir išdėlioti 47 x 61 cm lape.

Ką toks darbas su represijų ūkiu leidžia pamatyti? Ką reiškia jį parodyti? Ką reiškia jį kopijuoti, didinti, išskleisti plokštumoje? Kas vyksta žiūrint į iš pirmo žvilgsnio pasikartojančias perfotografuotų dokumentų serijas? Kaip kinta taip eksponuojamos represinės raštvedybos suvokimas?

Autorės, rašiusios apie skirtingas archyvinio Grigaliūno projekto dalis („Apie meilę“, „1941“, „Mes iš pirmo vežimo“, „Aš nežinojau, Mylimasai, kad bučiuoju tave paskutinį kartą“ ir kt.), priskiria šiuos darbus istorinės atminties ir meninio žinomų ar anoniminių archyvų perkūrimo ratui. Jie siejami su Maurice'o Halbwachso kolektyvinės atminties¹,

¹ E. Grigoravičienė, Paminklai nužudytiesiems, K. Grigaliūnas, *Mirties dienoraščiai*, Vilnius, 2010, p. 243.

Pierre'o Nora atminties vietų², Aleidos Assmann kultūrinės ir komunikacinės atminties dinamikos³ apmąstymo tradicija bei de- ir rearchyvavimo praktikomis⁴, šiuolaikiniais XX a. kataklizmų memorizavimo ritualais, kitaip tariant – su atminties triūsu, pirmiausia Christiano Boltanskio darbais⁵. Šiame straipsnyje atminties ir archyvavimo praktikų, ypač didelių, perteklingai atsikartojančių archyvų perkūrimo kontekstas išliks svarbus. Tačiau pagrindinis klausimas kiek kitoks: kaip biurokratinio / represinio archyvo vizualizavimas, pats vizualumo pobūdis, vizualumo režimų kaita prisideda prie archyvo „išjudinimo“, jo taisyklių ardymo ir demonstravimo, naujų atminties tvarkų steigimosi.

Jei žiūri į Grigaliūno sukauptą archyvą per vis atsikartojančių valstybės represinių įstaigų blankų, formų, kanceliarinių klišių, represijų dokumentavimo žanrų prizmę, kiekvienas tragiškas likimas iš 130-ies kone toks pat – vis tie patys potvarkiai, pažymos, nuosprendžiai, išrašai, išvados, aktai, orderiai, įsakymai, protokolai, nutarimai. Tas pat jų rūšiavimo ir hierarchizavimo žodynas – „slaptai“, „vis. slaptai“, „itin slaptai“; kopijų ir nuorašų patvirtinimo formulės. Tas pat rašymo mašinėlės šriftas. Tas pat bylos fotografijos formatas – *en face* ir profiliu. Tik veidas ir vardas vis kitokie.

Michelis de Certeau, analizuodamas rašymo ekonomiką, apibūdina ją kaip praktiką, kuri tuščiam popieriaus lape kuria tekstą, turintį galios išoriniam pasauliui. Taip suprantamas rašymas susideda iš trijų elementų: baltos erdvės, kurioje gaminamas subjektas, teksto, steigiančio tam tikrą tvarką, rašymo gebėjimo keisti tikrovę, nuo kurios rašantysis subjektas

² O. Žukauskienė, Dabarties akistata su praeitimi, K. Grigaliūnas, *Mirties dienoraščiai / Diaries of Death, Apie meilę / About Love*, Vilnius, 2010, p. 133–134.

³ Atvaizdas kaip atminimas. Kęstučio Grigaliūno ir Erikos Grigoravičienės pokalbis, K. Grigaliūnas, *Mirties dienoraščiai / Diaries of Death, Apie meilę / About Love*, Vilnius, 2010, p. 19; E. Grigoravičienė, Paminklai nužudytiesiems, op. cit., p. 243–244.

⁴ A. Narušytė, Kad priešas liautųsi laimėjęs, *Naujas židinys–Aidai*, 3, 2014, p. 16–24.

⁵ M. Krikštopaitytė, Kiek vietos užima žmogaus gyvenimas? Menami pokalbiai su Christianu Boltanskiu apie Kęstučio Grigaliūno instaliaciją „Mirties dienoraščiai“, K. Grigaliūnas, *Mirties dienoraščiai / Diaries of Death, Apie meilę / About Love*, Vilnius, 2010, p. 142–145; M. Krikštopaitytė, Tiek, kiek rasiu, K. Grigaliūnas, *Aš nežinojau, Mylimasai, kad bučiuoju tave paskutinį kartą (Mirties dienoraščiai, III knyga), I did not know, my Beloved, that I was kissing you for the last time*, Vilnius, 2012, p. 27–31; L. Kreivytė, Atminties dabartis, op. cit., p. 55–60.

atribotas⁶. Rašymas rūšiuoja, hierarchizuoja, diskvalifikuoja, kooptuoja, baudžia ir paaukština. Standartizuotas, mašinizuotas rašymas suteikia šiam procesui anonimiškumo, distancija tarp rašančiojo ir perkošiamo pasaulio gerokai padidėja, net jei klerkas, kad ir su antpečiais, sėdi tik kitoje stalo pusėje. Kanceliarijos rekvizitas – visokiausių rūšių blankai, formuliarai ir lentelės bei jų pildymo priemonės – pasitarnauja kaip įstatymo, „visada įrašyto į kūną“⁷, ekranas, kuriame vyksta subjektiškumo formų gamyba ir sklaida:

Lapo sala – perėjimo vieta, kurioje vyksta pramoninis perdirbimas: įeina tai, kas „duota“, išeina – „pagamintas produktas“. „Įeigai“ priklauso subjekto pasyvumo tradicijos atžvilgiu požymiai, „išeigai“ – jo gebėjimo pačiam gaminti objektus ženklai.⁸

Kraštutiniu atveju, koks yra represijų archyvas, standartizuotas, „pramoninis“ rašymas sukuria gebėjimą gaminti negyvus objektus, o tiksliau – žudomus objektus, neretai – masiškai.

Tačiau rašymas, taip pat standartizuotas, technologizuotas – nėra vien rašymo gamyba ar jo skaitymas. Tai ir vizualaus suvokimo objektas, vienas iš daugelio. Visai kitame kontekste dailės teoretikas Martinas Jay’us kalbėjo apie skirtingus, tarpusavyje konkuruojančius skopinius modernybės režimus:

[...] geriausiai skopinį modernybės režimą galima suprasti kaip ginčytiną teritoriją, o ne kaip harmoningai suderintą vizualiųjų teorijų ir praktikų kompleksą. Iš tiesų jį galima apibūdinti diferencijuojant vizualiąsias subkultūras, kurių atskyrimas padėjo mums suvokti daugialypes žiūros implikacijas [...].⁹

Jis skiria tris pagrindinius vizualumo režimus: (renesansinį) perspektyvizmą, deskriptyvųjį (pirmiausia XVII a. olandų tapybos), arba

⁶ M. de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, Berkeley, Los Angeles, London, 1984, p. 134–135.

⁷ M. de Certeau, op. cit., p. 139.

⁸ M. de Certeau, op. cit., p. 135.

⁹ M. Jay, *Scopic Regimes of Modernity*, H. Foster (ed.), *Vision and Visuality*, Seattle, 1988, p. 4. Taip pat apie Jay’aus koncepciją žr.: E. Grigoravičienė, *Vaizdinis posūkis: vaizdai, žodžiai, kūnai, žvilgsniai*, Vilnius, 2011 p. 74–76.

Kęstučio Grigaliūno projektas *Apie meilę*. 2009

kartografuojantį, žvilgsnį ir barokinę žiūrą. Visi jie kyla iš santykio tarp „tikroviškumo“ koncepcijos ir žvilgsnio subjekto sampratos, reikalauja skirtingo santykio su žvilgsnio objektu, beveik niekada nefunkcionuoja grynuoju pavidalu ir nėra uždari. Šis skopinių režimų rinkinys jokių būdu neišsemia visų įmanomų (subkultūrinių) vizualumo režimų, o išvardytieji gali persikloti ir neturi jokio hierarchinio santykio. Modernybės biurokratinės kultūros, taip pat represinių institucijų kontekste svarbu būtų

suvokti ir aprašyti ne tik jų veiklos sistemą, teisinį pagrindą ar ideologines kovas, kurioms šios institucijos suteikia prievartinę formą, bet ir jų gaminamo archyvo vizualumo (skopinį) režimą, implikuojantį tam tikrą tikrovės koncepciją ir suvokėją.

Dalį šio režimo Allanus Sekula, nenaudodamas skopinio ar vizualumo režimo terminų, aprašė savo žymiajame straipsnyje „Kūnas ir archyvas“ (1986), kuriame daugiausia dėmesio skiriama policijos fotografijai ir kriminaliniam archyvui, pirmiausia Alphonse'o Bertillono sukurtai antropometrinės fotografijos sistemai. Sekula teigia, kad antropometrinės fotografijos idealas kyla iš XIX a. „tikėjimo optiniu empirizmu“¹⁰ krizės. Vien pasitikėjimo regėjimu, kaip pažinimo instrumentu, nebepakako, net jei regėjimas suinstrumentintas fotografija ir todėl atrodo patikimesnis: fotografija, fiksuodama tikrovę, nesiūlė šio fiksavimo žodyno. Specifinis skopinis kriminalinio identifikavimo režimas formuojasi tada, kai „susijungia optika ir statistika“, kai specifiniu būdu gaminamas atvaizdas (standartizuotas rakursas, fokuso gylis, apšvietimas ir t. t.) ir jo fiksuojamos individualios savybės derinami su itin standartizuotu antropometriiniu aprašymu vienos vardinės kortelės plokštumoje, o pačioms kortelėms kuriama grupavimo ir saugojimo sistema¹¹. T. y. subkultūrinis (specializuotas) kriminalinio atpažinimo režimas veikė pasitelkdamas „kompleksinę biografinę mašiną“¹², kuri kombinavo atvaizdo parametrus ir rašymą, operuojantį klasifikavimo žodynu.

Nors fotografija buvo laikoma pagrindiniu atitikimo tam tikroms savybėms įrodymu, ji funkcionavo kaip žodžio ir vaizdo junginys – *portrait-parlé*¹³, prakalbinamas pasitelkus išlavintą taksonomiją ir specializuotas rašymo praktikas:

Bertillono kriminalinio kūno valdymas reikalavo atlikti milžinišką [kūno] *įrašymo* kampaniją, kūno ženklus transformuoti į *tekstą*, tekstą, gebanti žodinių

¹⁰ A. Secula, *The Body and the Archive*, *October*, 39, 1983, p. 16. „Optinio empirizmo tikėjimas“ nesunkiai išverčiamas į skopinio režimo žodyną: tai toks vizualaus suvokimo būdas, kai „tikru“ ir „egzistuojančiu“ laikoma tik tai, kuo galima vizualiai įsitikinti.

¹¹ A. Sekula, op. cit., p. 18.

¹² A. Sekula, op. cit., p. 25.

¹³ A. Sekula, op. cit., p. 30.

aprašymą susprausti į denotacinius trumpinius, toliau jungiamus su skaičių serijomis. Taip Bertillonas suėmė (*arrested*) kriminalinį kūną, nusakė jo tapatumą kaip kūno, kuris *jau* buvo apibūdintas kaip kriminalinis, naudodamas priemonės, kurios atvaizdą – būtiną, bet nepakankamą – subordinavo tekstui ir skaičių serijoms.¹⁴

Taip kuriamo policijos archyvo įrašas operavo įvairiausiomis žodžio-rašto-atvaizdo tarpusavio vertimo procedūromis, sudarančiomis bendrąją rašymo praktiką.

Rašymo praktika, kuriama politinių represijų institucijose, iš esmės nenumato aktyvaus vizualaus suvokimo: aktų, protokolų, išrašų, pažymų ir nuosprendžių rinkinys bei atitinkamų grafų ar tuščių laukų užpildymas turi būti atpažintas kaip pakankamas ir sutampantis su kitų rašymo produktų (įstatymų, įsakų) komplektu. Rašymas skirtas būti matomas tik institucijos viduje su tam tikrais apribojimais, priklausomai nuo slaptumo laipsnio. Atliktas iki sankcijai pakankamos apimties, kad ir kaip varijuojančios, toks rašymas visiškai pasitraukia nors ir iš riboto matomumo zonos, nugula vidiniame archyve ir iš dokumentų rinkinio virsta bylos vienetu, vizualiai ir materialiai atribotu nuo kitų analogiškų.

Jei, šiek tiek praplėsdami¹⁵, pasitelktume Roland'o Barthes'o *studium* ir *punctum* skirtį, tai pamatytume, kad bylų archyvas siūlo tokį skopinį režimą, kuriame visa regimoji rašymo erdvė visiškai, be liekanų ir nuotrupų, įsitelkia į *studium* režimą – konvencijų, įstatymo, bendros tvarkos, taisyklių viešpatiją, kurioje joks individualus *dūris* ne tik nenumatytas, bet ir griežtai draudžiamas – jis bylų ūkį trikdytų ir ardytų. Tokio mechaniškai reprodukuojamo *studium* suvokimo subjektas turėtų veikti formulinių žanrų, vizualiųjų šablonų ir kanceliarinių klišių lygmenyje atpažinimo ir patvirtinimo režimu. Bylų fotografijos, kurių forma, rakursas, veido išraiškų repertuaras paklūsta racionaliai, iki galo pama-

¹⁴ A. Sekula, op. cit., p. 33.

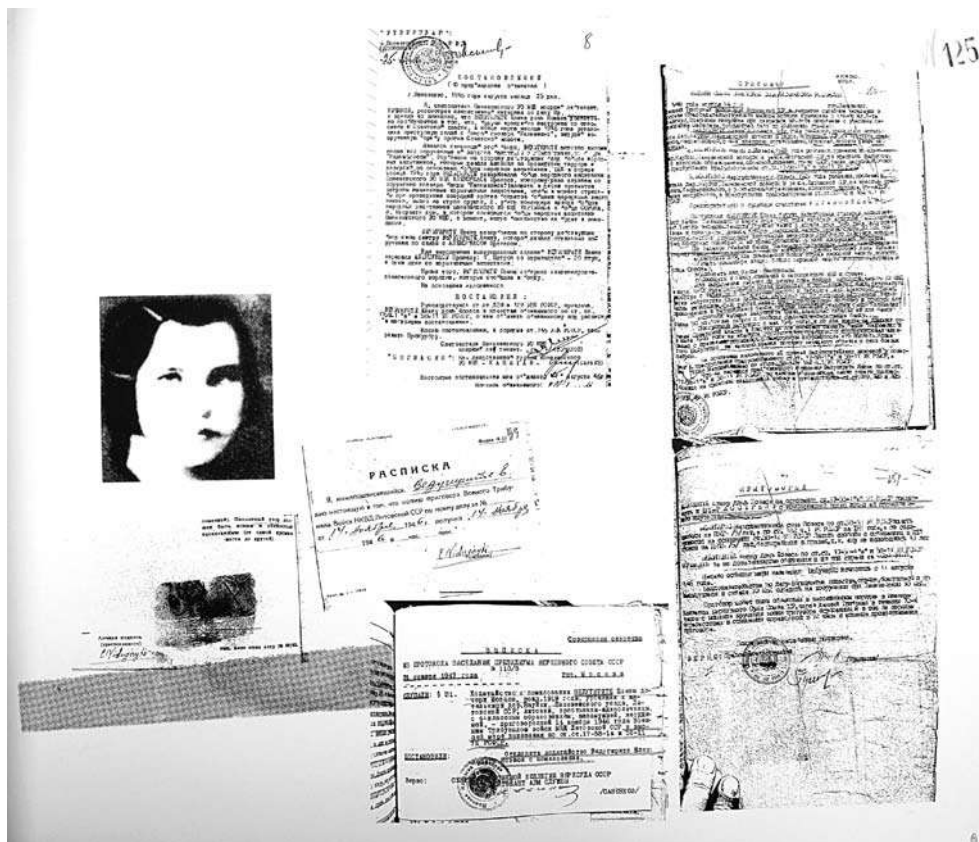
¹⁵ Praplėtimas nuo fotografijos iki rašymo – mašinėlė ar ranka – nėra savivalė: ir fotografija, ir bylos lapai vienodai pretenduoja į dokumentiškumą. Jo pagrindą sudaro indeksinis objekto ir ženkle (fotografinio ar rašytinio) santykis, kurį rašytiniuose dokumentuose įtvirtina parašas. Šį santykį dubliuoja ciklo „Apie meilę“ technologija, kurios nematoma grandis – dokumentų iš archyvo perfotografavimas.

tuojamai „nusikaltėlio“ sampratai, – tai toks fotografijos žanras, kuriam *punctum* galimybė nenumatyta, nes visas paviršius padengtas vizualiąja *studium* tvarka, laukiančia konvencinės reakcijos – nusikaltėlio statuso pripažinimo arba atidėjimo iki kito karto, kai šios fotografijos parametru prireiks vėl.

Grigaliūno 130 šilkografijos lakštų tokią archyvą pertvarko, net jei jų paviršiumi slystantis žvilgsnis pirma atpažįsta tik atsikartojančius kažkokios kanceliarijos pėdsakus. Beveik kiekviename iš jų atspausťas perfotografuotas – kaip ir visi kiti dokumentai – mirties nuosprendis. Jei buvo fotografija – fotografija. Asmens dokumentai, prieškarinės ir partizanų gyvenimo fotografijos, sveikatos pažymos (ar tinka fiziniam arba sunkiam fiziniam darbui), apklausų ir kratų protokolai, nuosprendžio išrašai, kratų metu rastų dokumentų – kreipimūsi, proklamacijų, vidinių partizanų būrių instrukcijų, laiškų – vertimai, raštai, pranešantys apie neigiamą malonės prašymo sprendimą; pažymos, taip pat telegramos apie mirties bausmės įvykdymą, kartais pomirtinės kanceliarijos dokumentai – pavyzdžiui, vieno SSRS saugumo poskyrio kreipimasis į kitą prašant suteikti informacijos apie tuo metu jau mirusio žmogaus giminaičius arba ryšius. Perfotografuoti dokumentai išdidinti skirtingai, kartais išdidinti tik jų fragmentai – pavyzdžiui, asmens parašai arba antspaudai.

1927 m. straipsnyje „Fotografija“ Siegfriedas Kracaueris svarsto apie fotografijos santykį su istorija – kur ir kokiomis sąlygomis toji istorija aptinkama konkrečiame fotografiniame atvaizde. Kracaueriui istorija iš esmės priešinga fotografijai – fotografija, anot jo, sugauna ne laiką (jei tik netapatiname laiką su jo ženklais – madų ir daiktų rinkiniu), o erdvinį įvairiausių daiktų artumą. Jei istorijos problematiką suprantame per atminties prizmę, tai laikui bėgant fotografija apskritai palieka atminties teritoriją, gyvųjų atmintis nebepasiekia pavaizduoto žmogaus tikrumo, o fotografijoje įspausťo „asmens istorija palaidota po sniego sluoksniu“¹⁶, nes: „[J]ą sudaro erdviniai elementai, kurių konfigūracija tokia tolima

¹⁶ S. Kracauer, *Photography*, S. Kracauer. *The Mass Ornament: Weimar Essays*, Cambridge, London, 1995, p. 51.

Kęstučio Grigaliūno projektas *Apie meilę*. 2009

būtinajai, jog nesunkiai galima įsivaizduoti šiuos elementus organizuotus kitaip¹⁷.

Tačiau Kracauerio tekste pasirodo užuomina apie tai, kaip per fotografiją galima bandyti prasiveržti iki istorijos: „Tam, kad istorija pasirodytų, pats fotografijos siūlomas paviršiaus rišlumas turi būti suardytas“¹⁸.

¹⁷ S. Kracauer, op. cit., p. 56.

¹⁸ S. Kracauer, op. cit., p. 52.

Toks darbas su fotografijos materialumu – jos dydžiu, rėmu, fragmentavimu ir pan. – taps itin svarbus XX a. gerokai pasistūmėjus, kai prasidės iki šiol vykstančios diskusijos apie fotografijos ir istorijos santykį, būdus reflektuoti istorijos liudijimą ir rašymą, apskritai jos artikuliuavimo formas, diskusijos, kurių centre atsiduria montažo, visuomet komplikuojančio „paviršiaus rišlumą“, idėja. Būtent montažas ardo pirminę – represinę – rašymo ekonomiką ir rašymo „ūkį“¹⁹ bei saisto ir atskiros bylos fragmentų fotografijas tarpusavyje, ir naują 130-ies šilkografijos lakštų archyvą.

Darbo su istorine medžiaga kontekste montažas suvokiamas kaip pažinimo įrankis, atminties kalbos kūrimo priemonė ir etinis įsipareigojimas ne atkartoti gatavas formules apie skausmingą praeitį, o kassyk imtis suvokimo pastangos iš naujo. Georges'as Didi-Hubermanas, rašęs apie keturias fotografijas, slapta padarytas *Sonderkommando* narių Aušvice, tiesiogiai sieja montažą su pažinimo triūsu, kurio pagrindinis tikslas – „vizualiai peržengti ribą tarp *regimo* ir *neregimo*“²⁰. Masinio smurto, naikinimo ir žūties kontekste – tarp to, kas iškilo į regimybės paviršių, ir to, kas ne tik paslėpta nuo akių, bet iš esmės negali būti pamatyta:

Tai, ko negalime pamatyti, [...] turi *tapti montažu* tam, kad kuo labiau padrąsintų *galvoti* apie tam tikras paskiras vizualias – atskirtas, kupinas lakūnų – monadas taip, kad *žinotume nepaisant nieko* net tai, ko visumos neįmanoma pamatyti, tai, kas kaip *visuma* lieka nepasiekiamą.²¹

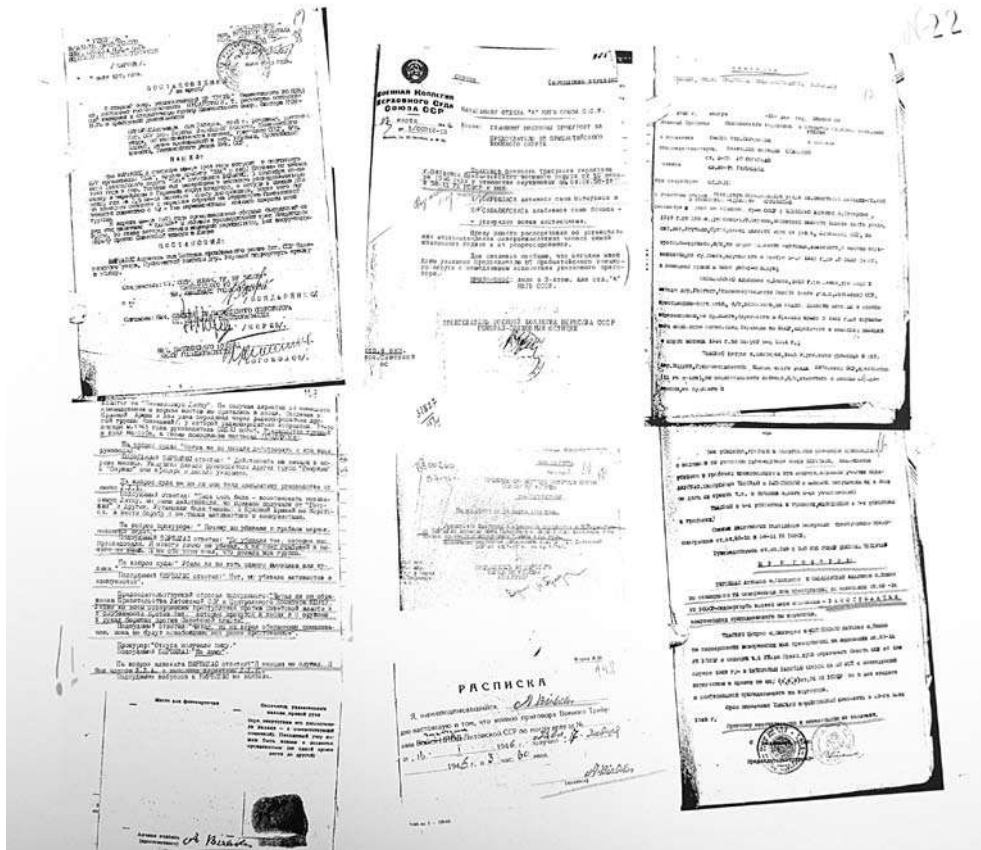
Grigaliūno perfotografuotų bylų lapai atlieka panašų veiksmą: ardo bylos – „nusikaltimo ir bausmės“ – tvarką / montažą, išjungia bylos dokumentus iš jų pirminės logikos ir pasiūlo naują montažą, kuriame iš regimybės išimta asmeninė ir tautos istorija tampa vizualiai pasiekiamą, o jos neišsamumą, įtrūkius ir praradimus žymi kaskart bent šiek tiek

¹⁹ Būtent taip – „*Хозя́йство ну́дьма*“ – Michelio de Certeau tekstas išverstas į rusų kalbą.

²⁰ G. Didi-Huberman, *Images in Spite of All: Four Photographs from Auschwitz*, Chicago, London, 2008, p. 133. Apie regimo, neregimo ir pertrūkio tarp jų variantų skirtingose kino montažo versijose žr.: N. Milerius, Montažas ir intervalas kine, *Kinas ir filosofija*, Vilnius, 2013, p. 21–36. Apie montažo vaidmenį dirbant su archyvine kino ir fotografijos medžiaga žr.: N. Arlauskaitė, Dokumentas ir/ar prisijaukintas valdžios žvilgsnis: „Blokados“ archyvas, *Politologija*, 69, 2013, p. 88–132.

²¹ G. Didi-Huberman, op. cit., p. 138.

22



Kęstučio Grigaliūno projektas *Apie meilę*. 2009

kitokia atvaizduotų dokumentų tvarka, mastelis, tarpai ir persiklojimai tarp atvaizdų.

Lapo plokštuma šiuo atveju – ne vien atvaizdų pagrindas. Tai veikiau archyvo geometrijos, jo idėjinio pamato keitimo erdvė. 1928 m. rusų avangardistas Aleksandras Rodčenko manė, kad idealus paminklas Lenini būtų aplankas (*nanka*), į kurį sudėtos Lenino nuotraukos ir kiti gyve-

nimo liudijimai. Daugybė, tūkstančiai nuotraukų, nė viena iš kurių nėra privilegijuojama ar laikoma (neįmanomu) apibendrinimu, gausybė užfiksuotų akimirkių, kurių rūšiuoti nevalia. Nagrinėjęs šį savotiško paminklo projektą archyvinio meno tyrinėtojas Svenas Spiekeris rašo:

[...] *papka* funkcionuoja kaip indeksinių žymių maksimumo paviršius. [...] Šiame aplanke trauminis archyvo centras – nenumalšinama Lenino netektis – bent iš dalies atkurtas per socialinio kūno prikėlimo praktiką, pasitelkiant monumentalaus archyvo, kurio pagrindą surado vis didėjantis kaupimas, konstravimą.²²

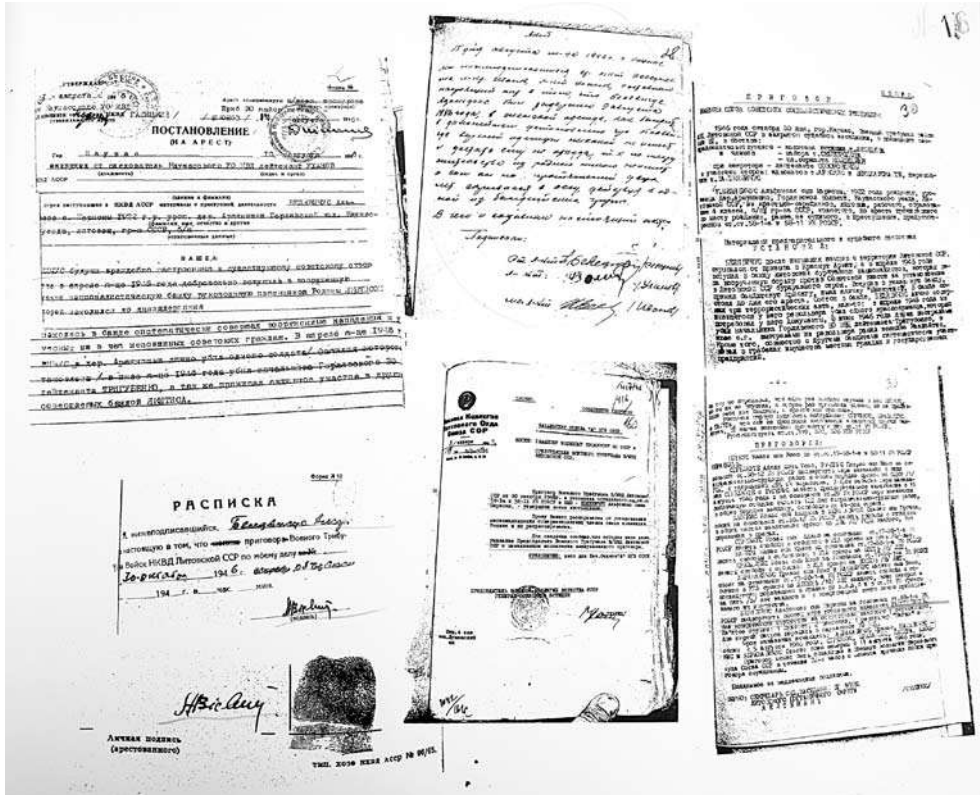
Rodčenkos sumanymu Spiekeris iliustruoja XX a. 3-iojo dešimtmečio posūkį nuo montažo estetikos, pavyzdžiui, dadaistų ir siurrealistų, ar archyvo kaip montažo idėjos prie XIX a. nerūšiuojančio „kilmės“ archyvo, atmetančio šoko ir pertrūkio vertę²³. Grigaliūno „plokštumos archyvas“, dirbantis su pradiniu „aplanko archyvu“, vien įvesdamas lapo paviršių kaip projekcijos erdvę atlieka pirminio, represinio archyvo perkošimo, ardymo gestą. Projekcija į plokštumą pasitarnauja kaip de- ir archyvavimo mašinėlė, gaminanti naujas montažo jungtis.

Atrodo, kad biurokratinė represijų mašina turėtų gaminti absoliučiai identiškus tekstus pagal vienodas formules, tipiniuose blankuose ir formularuose. Vienas iš netikėtų šios mašinos raštvedybos pamatymo „lapas po lapo“, „vienas dokumentas greta kito“ dalykų – kanceliarinis chaosas, atsiskleidžiantis vos įdėmiau pažvelgus į biurokratinio srauto ypatumus: tos pat paskirties tekstai (protokolai ar mirties nuosprendžiai) tai atspausdinti mašinėle, tai parašyti ranka; vienur naudojamos tipografiškai atspausdintos formos, kitur lapas liniuojamas ar lentelės braižomos ranka²⁴. Būtent atsidūrę vienas šalia kito represinės raštvedybos dokumentai sukuria paviršių, kuris, atrodytų, standartizuotą ir nuasmenintą rašymo ekonomiką, gaminančią nubaustus nusikaltėlius, paverčia asme-

²² S. Spieker, *The Big Archive: Art from Bureaucracy*, Cambridge, London, 2008, p. 134.

²³ S. Spieker, op. cit., p. 132.

²⁴ Represinių institucijų raštvedyba nebuvo aiškiai reglamentuota ir rėmėsi ne instrukcijomis, o ilgainiui susiformavusiomis taisyklėmis ir praktikomis, priklausančiomis nuo situacijos. Už konsultaciją dėkoju represinio aparato istorikui Nikitai Petrovui.



Kęstučio Grigaliūno projektas „Apie meilę“. 2009

ninių pėdsakų, priirišančių eilinį represijų žingsnį prie konkrečios akimirkos, mirguliavimu: parašai skersai blanko, klaidos vertėjų tekstuose, ranka subraižyti lapai greta mašinėlės ir tipografijos šrifto ir maketo.

Siekiant išsiaiškinti, kaip kinta bylų vizualumo režimas taip jas deir rearchyvuojant, verta prisiminti Charleso Sanderso Peirce'o ženklų tipologiją. Pagal jų santykį su žymimais objektais ženklai, kiek supaprastinant, skirstomi į ikoniškus (remiasi panašumu su objektu), simbolinius (remiasi sutartiniu, konvenciniu santykiu su objektu) ir indeksinius

(remiasi kontaktu, fiziniu artumu su objektu)²⁵. Raštas, kaip sistema, šioje klasifikacijoje patenka į simbolius, o, pavyzdžiui, fotografija turi sykiu ikonas ir indekso savybių. Tačiau raštas, kaip rašymas ranka, kaip linija, įsispaudžianti į popieriaus lapą, palieka indeksiškumo pėdsaką, pririša simbolį prie „čia ir dabar“ konkretumo ir individualumo. Mašininio, tipografinio, technologizuoto rašymo kontekste toks unikalus „įspaudas“ ypač pastebimas.

Taigi bylų medžiagos permontavimas ir jų projektavimas į plokštumos paviršių keičia archyvo vizualumo režimą – iš anoniminio simboliškumo, besiremiančio institucine teisės logika, kad ir kokia neteisinga ji atrodytų, jis pasislenka individualizuoto indeksiškumo, peržengiančio, transgresuojančio institucinės rašymo ekonomikos ribas, link.

Šio montažo, naujojo archyvo kūrimo tarpinė stadija – bylų medžiagos perfotografavimas. Jis šiuo atveju svarbus ne kaip (skaitmeninis) atvaizdo gaminimo ir reprodukavimo mechanizmas, primenantis apie gerai pažįstamus benjaminiškuosius reprodukavimo pavojus, o kaip deirarchyvavimo žingsnis, prisidedantis prie naujojo archyvo indeksiškumo stiprinimo. Bylos dokumentas, šilkografijos lakšte matomas greta kitų fotografijų, dėl medijos pakeitimo tampa visuminiu atvaizdu greta kitų atvaizdų, kuriam galioja kontrasto, mastelio, ryškumo ir kt. žodynas, žinoma, nepanaikinantis jo skaitymo žodis po žodžio galimybės²⁶. Toks atvaizdas, kaip ir bet kokia fotografija, turi fiksavimo akimirką, čia ir dabar įrašytą į ją. Šią akimirką „Apie meilę“ lakštuose įspaudžia ne tik minėtieji mastelis ir ryškumas, bet ir – tiesiogiai – Grigaliūno ranka: keliuose lapuose matome prilaikantį dokumentus pirštą. Šis pirštas susirimuoja

²⁵ Ch. S. Peirce, *Logic as Semiotic: The Theory of Signs*, Ch. S. Peirce, *Philosophical Writings of Peirce*, New York, 1955, p. 104. Apie Peirce'o semiotiką kitų semiotikos tradicijų kontekste žr.: *Trys semiotikos*, Vilnius, 2012.

²⁶ Rosalinda Krauss aptaria kitokį remedijavimo ir fotografijų archyvo pertvarkymo pavyzdį: Timothy O'Sullivan'o Piramidžių ežero fotografiją (1868), kuri priklausomai nuo medijos konteksto – stereoskopinė, meninė fotografija ar Clarence'o Kingo litografinė kopija – buvo siejama su skirtingais vizualaus suvokimo režimais, įvardijimo žodymais, autorystės koncepcijomis, funkcionavimo diskursais (meno, populiarios pramogos, geografijos mokslo), institucijomis. Žr. R. Krauss, *Photography's Discursive Spaces*, J. Evans, S. Hall (eds.), *Visual Culture: The Reader*, London, 1999, p. 193–209.

su nužudytųjų pirštų atspaudais ir įsijungia į montažo ir fotografavimo kuriamą indeksinių įspaudų, oponuojančių anoniminiam rašto simboliškumui, ryškinimą.

Indeksiškumo žymių sluoksniavimas materialiam paviršiuje pasibaigia spalvotais pieštukais: mėlynai dažniausiai pabraukti vardai ir parašai, kitos teksto vietos – raudonai. Kai kur ištisi dokumentų atvaizdai apvedžioti pieštuku, poroje vietų sudėti šauktukai, keliskart pabrauktas žodis *pacmpeny* mirties nuosprendyje. Šis paskutinis vizualus sluoksnis jungia regimą buvimą čia ir dabar ir naujai sumontuoto archyvo skaitymą, antrinį atvaizdo išskaidymą į rašytinį tekstą, santykis su kuriuo liudija akimirkos intensyvumą (afektyviai įspaudžiamą šauktuku), žengimą indeksiškumo pėdsakais ir skaitymo racionalumą.

Peirce'as, vos pora kartų paminėjęs fotografijos, kaip indeksinio ženklų, pavyzdį, mėgo kitą – skylę nuo kulkos, palikta molyje, kaip šūvio ženklas: „[j]ei nebūtų šūvio, nebūtų ir skylės; bet skylė yra, nepriklausomai nuo to, gali kas nors priskirti ją šūviui ar ne“²⁷. Šiame pavyzdyje ataidi gerokai vėliau vykusios diskusijos apie regimybę ir neregimybę, jų pertrūkius ir reikšmės kūrimąsi iš dinamiško santykio tarp matomo ir nematomo, galiojančio ir montažui. Grigaliūno de- ir rearchyvavimo strategija remiasi vizualumo režimų sluoksniavimu ir perjungimu, o vizualios medžiagos montažas – indeksiškumo efektų stiprinimu, kurio centre – fotografinio atvaizdo ir fotografavimo galios. Darbas „Apie meilę“ puoselėja ir sluoksniuoja indeksiškumo žymes ir efektus, kad būtų pamatytas niekur tiesiogiai neregimas ir Peirce'o nė nenutuoktas šūvis Tuskulėnų dvare.

²⁷ Ch. S. Peirce, op. cit., p. 104.

Natalija Arlauskaitė

Looking at the Scriptural Economy of the Atrocity Archive:
About Love by Kęstutis Grigaliūnas

Summary

At the moment of their production Soviet atrocity/repression archives were not intended to be watched at. When their initial status is being subverted, one cannot but ask: what does it mean not only to read these archives, but also to make them visible? What does it mean to look at them and how is the archive's visibility to be approached and handled? The article scrutinises the second book in the framework of a project *About Love* by artist Kęstutis Grigaliūnas. The book is a collection of 130 silk prints, the material from files of 130 victims of political persecution, killed in Tuskulėnai estate (Vilnius) in 1944-1947. The main aim of the paper is to show how the visualisation of the atrocity archive, the very scopical regime and its alteration participate in the subversion of the archive and in the creation of new orders of historical memory. This kind of de- and re-archiving relies on the "indexical power" of the photographic image as an intermediary stage in the production of silk prints. Montage techniques introduced in *About Love* strengthen and multiply indexicality effects in various ways, thus complementing the strategy of making the trauma archive visible, despite that initially it was deprived of presence in the visual sphere.