

Erika Grigoravičienė

## Vaizdas, žodis ir vaizdinys šiuolaikiniame mene

Šis tyrimas – 2013-ųjų LKTI konferencijoje *Vaizdo kontrolė* skaityto pranešimo „Vaizdas ir žodis šiuolaikinėje dailėje“ ir pagal jį parengto straipsnio<sup>1</sup> tęsinys. Ten nagrinėjau vieną iš vadinamojo meno rašymo sričių – tekstinius dailės kūrinių komentarus, valdančius vaizdų suvokimą, pranokstančius sklaidos, tarpininkavimo paskirtį ir tampančius kūrinio dalimi. Šio straipsnio tema – iš tekstų ir vaizdų sudarytas dvejetainis raiškos, multimedialus XXI a. menas.

Staselės Jakunskaitės tapyba, naujaisi Martos Vosyliūtės darbai, Rūtos Spelskytės raižinių serija medijos požiūriu, regis, tėra įprasti dailės kūriniai su pavadinimais, vis dėlto teksto svarba ir funkcijomis išsiskiria šiuolaikinės dailės lauke. Visų trijų menininkių darbuose žodžiai fiziškai paveikslams ar estampams nepriklauso, bet jie yra neatskiriama kūrinių dalis, ir jei raštas paveikslu paviršiuje neretai turi veikiau dekoratyvią paskirtį, tekstas greta jo svarbus savo prasme. Atsižvelgdama į vaizdaraščio kaip meno praktikos ir teorinės koncepcijos ypatumus, ketinu aptarti vaizdų ir žodžių sąveiką meno kūriniuose raiškos ir turinio aspektais.

### Vaizdaraštis mene ir filosofijoje

Dailės ar vizualiųjų menų (Lietuvoje vadinamų tarpdisciplininiais!) srityje, kaip ir literatūroje, atvirai multimedialūs, sudėtiniai, dvejetainio kodo, iš vaizdų ir žodžių sudaryti kūriniai net ir šiandien nėra dažni, nors masinėse medijose ir populiariojoje kultūroje dar iki kompiuterių ir socialinių tinklų atsiradimo toks vaizdaraštis tapo įprasta, labiausiai paplitusia pranešimų forma. Iliustruotoje spaudoje, televizijoje ar kine vizuali ir tekstinė dalis ne visada būna vienodos vertės ir svarbos, bet abi jos – būtinos,

<sup>1</sup> Grigoravičienė E., Vaizdas ir žodis šiuolaikinėje dailėje, *Dailės istorijos studijos*, t. 6, 2014, p. 266–288.

kaip ir nuo XIX a. gyvuojančiuose komiksuose ar XX a. viduryje atsiradusiuose fotoromanuose, kurie suklestėjo būtent tuomet, kai dailė siekė absoliutaus rūšių grynumo. Dvejopos raiškos modelis menui, regis, nėra visai priimtinas ir net kartkartėmis pastebimos pastangos jį tyčia suardyti. 2015 m. Venecijos bienalėje ne vienam kritikui į akį krito darbai, kuriuose fotografinius vaizdus ne papildo, o atstoja jų aprašymai<sup>2</sup>. Parodoje taip pat buvo ir įprastų fotoistorijų, giminingų XX a. 8 dešimtmečio pradžioje Vakarų Europoje ir JAV paplitusiam pasakojamajam menui (*Story Art, Narrative Art*). Tuose iš nuotraukų ir tekstų sudarytuose fikcinę tikrovę konstruojančiuose pasakojimuose taip pat nebūta visiškos raiškų lygybės: vieni menininkai (Johnas Hilliardas, Robertas Gummingsas, Duane Michalsas, Christianas Boltanski) teikė pirmenybę vaizdui ir, nenorėdami sumenkinti jo poveikio, stengėsi rašyti kuo trumpesnius, dažniausiai ne ilgesnius nei sakinio tekstus, kiti (Jochenas Gerzas, Johnas Baldessari, Anna Oppermann) pasakojimo našatą užkraudavo žodžiams.

Pasak to meto kritikų, menininkų fotoistorijose tekstas ir vaizdas – tai sudėtinio pranešimo dalys, pakaitomis pritraukiančios suvokėjo dėmesį, o veiksmas ir pasakojimas atsiranda būtent tarp jų kaip nuolatinė asociacijų ir vaizdinių kaita, nors neretai tekstų ir fotografijų derinys būna gluminančiai prieštaringas, iš viso neaišku, kas tarp jų bendra. Tekstai ir vaizdai vartotojui sužadina skirtingus vaizdinius, vienos medijos sukeliamus įspūdžius jis priverstas koreguoti stebėdamas kitą mediją, kuri

<sup>2</sup> „Štai „nekaltas“ baltų blokelių pano – lyg modernistinė abstrakcija. Bet blokeliai – tai 1312 puslapių knygos. Per Libano karą (1975–1991) atviručių fotografas Abdallah Farah užsirašinėjo, ką nufotografavęs, nes neturėjo nei pinigų, nei galimybių išryškinti juostas, o paskui taip ir paliko. Menininkai Joana Hadjithomas ir Khalilas Joreige iš tų užrašų sudarė knygą „Latentiniai vaizdai. Fotografo dienoraštis“, kuri, skaitoma performansų arenoje, virsta karo kasdienybės kronika klausytojų vaizduotėje: „Šalia jo Rahibas pergalingai man rodo antraštę“; „Omaras nuleidžia laikraštį ir taip pat nusišypso dešine ranka parodydamas V – pergalės ženklą.“ (Narusytė 2015). Portugalijos paviljone eksponuotas João Louro kūrinys „Noriu būti tavo veidrodinis“ (I Will Be Your Mirror) – juodas žiūrovus atspindintis ekranas su užrašu: „Iš kairės į dešinę: Georges Révoli, Maurice Riès, Henri Lucereau, Edouard Bidault, Jules Suel ir Emile Bidault. Atspaudas/plokštelė 1860 m. Viskas čia tikra. Fotografuota ant viešbučio Univers laiptų Edene. Rimbaud apie dešimtmetį praleido Arabijoje ir reguliariai apsistodavo šiame viešbutyje, kurio savininkas Jules Suel nuotraukoje – languotu kostiumu. Tai jis norėjo įsiamžinti tarp draugų ir klientų, kad pareklamuotų savo įstaigą.“

paveikia vaizduotę visai kitaip, ir tekstų arba vaizdų sukeltos asociacijos tuomet neretai palaikomos klaidingomis<sup>3</sup>. Svarbu tai, kad žiūrėti ir skaityti vienu metu neįmanoma, kitaip nei žiūrėti ir klausyti ar kalbėti (tą darome ne tik kine, bet ir kalbėdamiesi su kuo nors). Sudėtiniai, mišraus kodo, iš lygiaverčių komponentų sudaryti kūriniai esą ir kilo iš vaizdo ir garso sinchroniškumo. Jei juose svarbiausi vaizdai, tekstai turėtų būti kuo trumpesni arba iš anksto numatytas laisvesnis teksto ir vaizdo ryšys, tuomet pradžioje jie bus suvokiami atskirai, o jų jungtis – jau trečioji žiūrovo užduotis. Kadangi naujajam (XX a. 8 dešimtmečio) menui būdingas vaizdo atvirumas konotacijoms ir asociacijoms, atsiranda ir naujų teksto naudojimo galimybių: tekstai ne aiškina, o atveria dar vieną asociacijų lauką, bet žiūrovas iš įpratimo tokį transformuotą pavadinimą klaidingai supranta kaip įpareigojantį vaizdo išaiškinimą<sup>4</sup>.

Fotoistorijos, arba pasakojamasis menas, siekė suardyti, perkeisti tradicinius vaizdo ir teksto ryšius, kai vaizdas yra teksto iliustracija arba tekstas – vaizdo interpretacija, ir vienas iš jų būna mažiau svarbus, papildomas, iš esmės kūriniai nepriklausantis ir jo nekeičiantis priedas. Romanas gyvuoja ir be iliustracijų. Tapyboje paveikslų pavadinimai – tai interpretacijos gairės, jie pavirtina, kad paveikslas įkūnija (mitinę ar bibliinę) istoriją, kurią žiūrovas ir taip turėtų atpažinti, arba nusako dailininko siekiamą vaizdu perduoti žinią. Medialiai besigryninančioje modernizmo dailėje jie beveik tapo neberekalingi, bet raiškos rūšių specifikos nebranginę siurrealistai paveikslų pavadinimams ne tik grąžino vertę – stebinantys, netikėti parašai tapo suverenūs vaizdų atžvilgiu, tad šie kūriniai iš esmės jau yra sudėtiniai, arba vaizdaraščiai. Jei šįkart nekalbėtume apie raidės šiapus paveikslų rėmo, du paradigminiai formalaus, raiškos plotmės arba sintagminio vaizdaraščio vizualiųjųose menuose pavyzdžiai ir būtų fotoistorijos, kurių fotografiniai vaizdai galėtų būti pakeisti ir piešiniu, tapyba ar grafika, ir paveikslas su vis daugiau svarbos įgyjančiu pavadinimu.

<sup>3</sup> Jochimsen (1976).

<sup>4</sup> Gercke (1976). Pasak Gercke, vietoj prarasto sinchroniškumo vaizdo ir rašto derinio atveju galima glaudesnė jų formali integracija.

Lietuvoje multimedialių, sudėtinių darbų beveik nepasiūlo net dvejojo talento kūrėjai, kad ir gausus būrys rašytojais tapusių Vilniaus dailės akademijos absolventų. Vienas iš retų fotoistorijos pavydžių būtų Paulinos Eglės Pukytės serija „Kramtomosios gumos varžybos“ (2001), kur nuotraukas papildo trumpi komentarai apie jose užfiksuotą įvairiose Londono vietose ant grindinio matomų išspjautos gumos pėdsakų kiekį. Herkaus Kunčiaus fotografijos savo paties tekstams, daugiausia kelionių apsakoms ir esė, neperžengia tradicinio iliustracijos modelio, nes šie tekstai ne blogiau suvokiami ir be vaizdų<sup>5</sup>.

Pasak Jolitos Mulevičiūtės, kadaise bene pirmąsyk atkreipusios dėmesį į Lietuvos dailininkų kūrinių pavadinimus, XX a. 7–8 dešimtmetyje jie buvę lakoniški, trumpai įvardijantys vaizduojamus objektus, 8 dešimtmečio antroje pusėje pagausėjo pavadinimų, įvardijančių ne daiktus, o procesus, psichines būsenas, 9 dešimtmetyje išplito du nauji pavadinimų tipai – ironiškas (antitezė) ir metonimiškas (įvardija dalį vaizdo elementų)<sup>6</sup>. Reikšmingi paveikslų atžvilgiu suverenūs pavadinimai išplito apie 2000-uosius vidurinės ir jaunosios kartos dailininkų kūryboje – tuo pat metu, kai suklestėjo serijinė raiška, apropriacijos strategija, dailininkų ir rašytojų bendradarbiavimas ir verbalinės citatos pačiuose paveiksluose<sup>7</sup>. Antai Jonas Gasiūnas, ir anksčiau neieškojęs žodžio kišenėje („Tamsus veidas aplanko natuirmortą“, 1988; „Fėja ir užmuštas Jonas“, 1989), artėjant tūkstantmečiui ėmė žvakės liepsnos suodžiais tapyti iš įvairių šaltinių „pasiskolintus“ motyvus, ir šių paveikslų pavadinimai jau kone prilygsta literatūros kūriniams („Fizikos ir istorijos pamoka vienu metu“, 2008; „Pūga, nuniokojusi mano dirbtuvę, nenutraukė rusų armijos choro repeticijos“, 2009). Pavadinimai vis įdomėja Eglės Kuckaitės, Eglės Vertelkaitės ar Gintaro Znamierovskio kūryboje. Laisvydė Šalčiūtė, pastarojo dešimtmečio projektuose derindama internete rastus vaizdus ir sentencijas, tarsi tyčia stengiasi sunaikinti formalią skirtį tarp

<sup>5</sup> Žr.: Herkus Kunčius, *Trys mylimos*, Vilnius, 2014.

<sup>6</sup> Mulevičiūtė (1992), 47.

<sup>7</sup> Pvz., Kęstučio Grigaliūno 24 tapybos darbų serija „Tikra istorija apie Joseph Beuys“ (1998) pagal Herkaus Kunčiaus radijo pjesę.

pavadinimo ir įrašo paveikslė<sup>8</sup>. Vosyliūtės, Jakunskaitės ir Spelskytės darbai šiame kontekste vis dėlto atrodo išskirtiniai. Jie visi savaip kalba apie žodžio ir vaizdo laisvę, siekia jų lygybės.

Tarp teoretikų šioje srityje bene labiausiai nusipelnė prancūzų filosofas Roland'as Barthes'as. Išlaisvinti vaizdus iš žodžių priespaudos jis siekė dar *Kasdienybės mituose* (1957) greta drabužių, maisto, etiketo, muzikos nagrinėdamas ir fotografijas. Mitai – tai daiktus ir ženklus okupuojantys kultūros kodai, jų antrinės, konotacinės reikšmės, konstruojamos žodžių kalba. Fotografinis vaizdas, kaip ir tikrovės daiktas, tampa pasakymu tik išverstas į žodžių kalbą it sapnai psichoanalizėje, arba žodinis kodas jau iš anksto jame įrašytas, bet neįmanoma žodžiais suvaldyti visų jo elementų. Vėliau Barthes'o išplėtotą trečiosios (greta denotacinės ir konotacinės), arba *bukos*, prasmės sąvoka reiškia, kad konkretus žiūrovas vaizdo signifikantų galaktikoje nevalingai pasirenka jam artimus, ir jam jie tampa fetišais. Esė *Atvaizdo retorika* (1964) Barthes'as tvirtina, kad konotaciniai vaizdo ženklai, bendri vieno ar kito laikotarpio visuomenei ir kultūrai, – tai diskretūs simboliai, nesunkiai įvardijami žodžiais, kad vaizdo retorika, arba ideologijų raiška, grįsta būtent vaizdo pavaldumu žodžių kalbai. XX a. 8-ajame dešimtmetyje ėmęs tirti „horizontalius“ teksto ir vaizdo ryšius teoriškai ir praktiškai, knygomis-vaizdaraščiais (*Ženklių imperija*, 1970), jis prieina prie išvados, kad tekstai negali būti vaizdų komentarai, o vaizdai – tekstų iliustracijos, teksto ir vaizdo sąveika turi užtikrinti signifikantų apykaitą ir leisti pamatyti jų atsitraukimą.

*Atvaizdo retorikoje* apibrėžęs dvi vaizdo ir teksto santykių rūšis, Barthes'as paklojo tvirtus jų tipologijos pamatus. Masinėje komunikacijoje (spaudoje, reklamoje) žodžiai prie vaizdo dažniausiai turi *įtvirtinimo* funkciją, ir denotacinio aprašo lygmeniu jie pasako, kas tai yra, padeda atpažinti vaizduojamą sceną ir jos elementus, o „simbolinio“ pranešimo – koreguoja interpretaciją, siekia suvaldyti konotacines prasmes.

<...> tekstas *veda* skaitytoją tarp atvaizdo signifikantų, padėdamas vienu išvengti, kitus – priimti; <...> skaitytoją kreipia iš anksto pasirinktos prasmės

<sup>8</sup> Parodoje „(Melo)dramos. Isterija“ 2015 m. galerijoje „Kairė–dešinė“ paveiksluose matomų užrašų anglų kalba vertimus į lietuvių kalbą menininkė pateikė šalia paveikslų lyg jų pavadinimus.

link. Visais įtvirtinimo atvejais kalba akivaizdžiai atlieka aiškinamąją funkciją, bet aiškinami tik tam tikri dalykai. Tai ne ikononio pranešimo visumai, bet tik tam tikriems jo ženklams pritaikyta metakalba. Tekstas yra kūrėjo <...> teisė primesti savo žvilgsnį į atvaizdą: įtvirtinimas yra kontrolė <...>.<sup>9</sup>

Pasak Barthes'o, žodžiai įveikti vaizdo daugiareikšmiškumui skirti, tekstai turi represinę vertę, „būtent teksto lygmenyje ryškiausiai pasireiškia visuomenės moralė ir ideologija“<sup>10</sup>. Kita žodžių prie vaizdo funkcija – *perjungimas* – masinės spaudos srityje būdinga komiksams ir karikatūroms.

Čia žodžiai (dažniausiai dialogo fragmentas) ir atvaizdas papildo vienas kitą – šiuo atveju žodžiai, taip pat kaip ir atvaizdai, yra didesnės sintagmos fragmentai, o pranešimo visuma formuojasi aukštesniame – siužeto, istorijos, diegėzės <...> lygmenyje. Retas statiškuose atvaizduose, šis tarpininkaujantis kalbėjimas tampa labai svarbus kine, kur dialogai atlieka ne tik paprastą aiškinimo funkciją, bet kur šis tarpininkaujantis kalbėjimas iš tikro išjudina pranešimų sekoje išdėstydamas prasmes, kurių neišreiškia vaizdas. <...> Abi žodinio pranešimo funkcijos <...> gali kartu egzistuoti vienoje ikoninėje visumoje, bet vienos ar kitos dominavimas vis dėlto yra svarbus bendrai kūrinio ekonomijai. Kai žodžiai turi pasakojamąją perjungimo vertę, informacija yra vertingesnė <...>. Kai žodžiai turi substitucinę vertę (įtvirtinimas, kontrolė), būtent vaizdai užkraunami visa informacijos našta <...><sup>11</sup>.

Taigi, vaizdą aiškinanti ir kontroliuojanti, prie jo prikibusi metaikalba, arba aiškus darbo pasidalijimas. Pirmasis modelis iš esmės apibūdina tarptekstinius ryšius, ir tik antrasis – multimedialius kūrinius, dviejų kodo raišką.

Įkvėptas multimedialių kūrinių amerikietis literatūros ir vizualumo teoretikas W. J. T. Mitchellas veikale *Vaizdo teorija: apie žodinę ir vaizdinę reprezentaciją* (1994) išplėtojo *vaizdaraščio (image/text)* koncepciją – instrumentą medijų mišrumui tirti. Pastangos gryninti vienalytę tapybos, skulptūros ar poezijos esmę, pasak jo, buvo moderniosios estetikos klaida, nes visi menai yra sudėtiniai, sudaryti iš teksto ir vaizdo, visos

<sup>9</sup> Barthes (2003), 62.

<sup>10</sup> Ibid., 62.

<sup>11</sup> Ibid., 63.

medijos – mišrios, jungiančios skirtingus kodus ir jauslinio suvokimo būdus; vaizdai ir žodžiai tiesiog persmelkę vieni kitus, ir įvairiose kultūros ir komunikacijos srityse skiriasi ir kinta tik jų santykis<sup>12</sup>. Bet koks vaizdas Mitchellui yra vaizdaraštis, nes jis visuomet turi tekstinį pamušalą, antai abstrakti tapyba meno lauke negalėtų egzistuoti be tam tikrų teorijų. Nuo JAV universitetuose įprastos „kultūrinės komparatystikos“, pavyzdžiui, literatūros ir tapybos lyginimo, teoretiko dėmesys nukrypo prie sudėtinių kūrinių ir galiausiai prie visų menų esminio heterogeniškumo arba nuo atvejų, kai vaizdai ir žodžiai suartinami tik tyrimo metu, prie sintagminio vaizdaraščio pavyzdžių, kai vaizdai ir žodžiai matomi greta, ir galiausiai – prie semantinio vaizdaraščio modelio, suponuojančio, kad vaizdas ir žodis yra tarsi vienas kitame, tik kažkuris iš jų nematomas, figūruoja kaip mentalinis vaizdinys, prisiminimas. Specifine rašyba (*image/text*) šių menų daugialypumo, arba intermedialių ryšių, tyrimų priemonę Mitchellas atskiria nuo sąvokos multimedialiams kūriniams apibūdinti (*imagetext*), pabrėždamas reprezentacijos lūžį, dialektinę įtampą tarp raiškos kodų ir jų transformacijas<sup>13</sup>.

Sudėtiniai, iš vaizdų ir žodžių sudaryti kūriniai, pasak Mitchello, moko tirti medijų ryšių visumą, ir nepakanka, net nebūtina lyginti verbalinius ir vizualius pranešimus, nes žodžių ir vaizdų santykiai – tai ne vien panašumas, analogija, kooperacija, darna, darbo pasidalijimas, bet ir skirtumas, antagonizmas, disonansas, funkcijų susimaišymas. Kvestionuoti na net ir pati santykio sąvoka, nes įmanomas visiškas elementų nepalyginamumas ir nesuderinamumas. Vaizdo ir teksto santykis iliustruotose knygoose, komiksuose, kine, teatre ar televizijoje – ne vien medijos technikos klausimas, bet ir konflikto vieta, kur įsikūnija politiniai, instituciniai ir visuomeniniai antagonizmai. Todėl labai svarbi sintagminė plotmė, žodžių ir vaizdų pateikimas fiziniame laikmenoje greta, juos sumaišant ar atskiriant. Nagrinėdamas vaizdo ir teksto santykius sudėtiniuose Williama Blake'o kūriniuose, Mitchellas aptiko įvairiausių derinių – nuo visiškai tarpusavyje atsietų (ilustracijų be tekstinės referencijos) iki absoliu-

<sup>12</sup> Mitchell (2008), 147–152.

<sup>13</sup> Ibid., 145, 160, 170.

čiai sintetinio verbalinio ir vizualaus kodo tapatumo (skirtį tarp rašymo ir piešimo panaikinantys pieštuko pėdsakai). Pasak jo, Blake'o kūryba, kaip ir visa jam gimininga dailininko knygos sritis, linkusi produkuoti lanksčius, eksperimentinius, įtemptus žodžių ir vaizdų santykius, o „normalūs“ ryšiai, būdingi iliustruotai spaudai įskaitant ir karikatūras, grįsti tradicinėmis formulėmis, kurios dažnai apsiriboja vienareikšmišku darbo pasidalijimu, aiškia subordinacija ir medijų „susiuvimu“ (sąvoka *suture* Lacanas vadino įsivaizduojamo ryšį su simboliniu)<sup>14</sup>.

Radikalus vaizdo ir žodžio ginčo, konflikto pavyzdys Mitchellui – René Magritte'o paveikslas su pypke („*La trahison des images*“, 1929). Kadangi tai kūrinys būtent apie vaizdo ir žodžio santykius, apie tai, kaip mes kalbame apie paveikslus ir kaip jie „kalba“ mums, jis priklauso metavaizdų kategorijai. Šį paveikslą išnagrinėjęs Michelis Foucault teigė, kad paprastai vaizdų ir žodžių darnus, glaudus ryšys sudaro kaligramą – žinojimo kaip galios figūrą, įkalinančią daiktus dvigubos ženklų sistemos nelaisvėje (atskiri elementai tiek galios neturėtų kaip ši formų ir žodžių reikšmių sąjunga), o Magritte'o paveikslas parodo, kad kalbos ryšys su tapyba esąs begalinis, ne tik įvaizdina, bet ir dekonstruoja santykį tarp vaizdo ir jo metateksto, nes sakoma ir matoma čia vienas kitam prieštarauja ir tarsi susikeičia vietomis. Kvestionuodamas paveikslo galią pateikti pypkės atvaizdą (paveikslas tarsi sako: tai pypkė), sakinys pats jos netenka<sup>15</sup>. Kitaip tariant, paveikslas sužlugdo ir *įvirtinimo* (kai žodis aiškina, ką rodo vaizdas), ir *perjungimo*, arba vaizdo ir žodžio funkcijų pasidalijimo, modelį.

Mitchellas sąmoningai neatskiria sudėtinių kūrinių analizės nuo vaizdų santykio su žodiniiais diskursais klausimų, o komiksų, fotoromanų ir filmų – nuo iliustruotos spaudos ir knygų, arba vaizdo ir žodžio funkcijų pasidalijimo – nuo jų subordinuoto (metatekstinio) santykio atvejų. Tačiau metatekstinis santykis iš esmės jau yra tarptekstinis, ir šią formulę (*įvirtinimo* arba jo žlugdymo) naudojančių multimedialių kūrinių semantinėje plotmėje neįmanoma visiškai aiškiai atskirti nuo intermedialių nuorodų ar medijos keitimo išeksponavimo (pavyzdžiui, iliustruotose

<sup>14</sup> Ibid., 145–148. Williamo Blake'o kūrybą Mitchellas nagrinėjo savo disertacijoje *Blake's Composite Art* (1977).

<sup>15</sup> Mitchell (2008), 210–215.



knygose). Multimedialumas ir intermedialumas artimi vaizdingumo (kūrinio sukiamų mentalinių vaizdinių) ir vizualumo (paveikslo ir teksto regimo pavidalo) sąveika. Literatūros intermedialumo tyrėja vilnietė Irina Melnikova, veikale *Literatūros (inter)medialumo strofos, arba Žodis ir vaizdas* (2016), nagrinėdama šią sąveiką ir nuosekliai apžvelgdama Heinricho F. Pletto, Wernerio Wolfo, Gérard'o Genette'o ir kitų teoretikų pateikiamas taptekstinių santykių tipologijas, leidžia suprasti, kad multimedialumas – „atvira kelių artikuliacijos formų jungtis (pavyzdžiui, žodžio ir piešinio)“ – yra viena iš intermedialumo – atviro ar implikuoto medijos ribų įveikimo – kategorijų, nors ir marginali, rečiau svarstoma. Intermedialios nuorodos (kai tekstas, nenaudodamas kitos medijos artikuliacijos priemonių, nurodo į kitą mediją ir (arba) jos tekstą), panašiai kaip sudėtinių kūrinų elementai, „sukuria įvairaus pobūdžio santykius: darnos, poleminį, komentuojantį (metatekstinį) ar kitokių ryšių su konkrečiais tekstais (intertekstinis santykis) ir jų fragmentais“<sup>16</sup>.

XX a. antros pusės menininkus ir filosofus inspiravęs klasikinis „nenormalių“ tarptekstinių santykių ir dvejojo kodo pranešimų praktikos pavyzdys būtų siurrealistų Georges'o Bataille'o ir Michelio Leiris 1929–1931 m. Paryžiuje leistas menų žurnalas *Documents*. Literatūros kūrinų, teorinių esė, fotografijų ir dailės kūrinų vaisingas euristinis sugretinimas, beformės panašybės, formų transgresija ir skaitytoją trikdantys šurpauš žavesio efektai grovė įprastą žinojimą, keisdami jį minties erezijomis. Pasak prancūzų dailėtyrininko Georges'o Didi-Hubermano, nagrinėjusio šiam leidiniui būdingas vaizdo (kuris „gali būti neišpaskaitytai nepatvarus, atsinaujinantis, provokuojantis, teigiamas, taip pat žiaurus, bauginantis, širdį draskantis, šaukiantis“) funkcijas, *Documents* Bataille'ui leido išbandyti, pakeisti ir naujai apibrėžti panašumo sąvoką, ir su panašybėmis jis eksperimentavo nuosekliai ardydamas klasikines panašumo teorijas literatūriniuose ir teoriniuose straipsniuose ir kaip redaktorius montuodamas vaizdus, visame žurnale ir ypač savo straipsnių puslapiuose numegzdamas įstabų ryšių, paslėptų ar stulbinamai netikėtų sąlyčių, tikrų ar klaidingų panašybių ir nepanašybių tinklą. *Documents*,

<sup>16</sup> Melnikova (2016), 35, 50.

leidžiamas beveik tuo pat metu, kai Aby Warburgas sudarinėjo savąjį vaizdų sąsają tinklą – atlasą *Mnemosyne* (1928–1929), buvo neįprastas menų žurnalas, ištrynęs ribą tarp dailės ir etnografijos, konstruojantis ryšius tarp skirtingo statuso objektų (Johno Constable'o peizažo reprodukcijos ir autokatastrofos nuotraukos, Fernando Léger paveikslo ir šuns mumijos), kuriantis panašybių – sugretinimų, montažų, trinčių, vizualių atrakcijų – meną, praktikuojantis tam tikrą vizualų mąstymą, antrinantį savitam vaizdingam mąstymui<sup>17</sup>.

*Documents*, Jean-Luco Godard'o filmai ar žodžių ir formų laisvės, lygybės, brolybės pavyzdžiai šiuolaikiniame mene prancūzų filosofui Jacques'ui Rancière'ui padėjo apibūdinti meno kūrybos ir suvokimo režimų skirtumus, kuriais grindžiama jo kultūros raidos koncepcija. Iki XVIII a. pabaigos viešpatavusiam *reprezentaciniam režimui* buvo svarbus idėjų ar kitokių duotybių atvaizdavimas, tad vaizdas čia pavaldus žodžiui (o žodžių menas svarbesnis už kitus menus, literatūroje veiksmas svarbesnis už charakterius, priešastiniais ryšiais paremtas pasakojimas – už aprašymą), tema lemia raiškos būdus, galioja griežta raiškos normų sistema, žanrų hierarchija. Jį pakeitęs *estetinis režimas* žodžius ir formas, tai, kas sakoma ir matoma, matoma ir nematoma, susieja nauju būdu – viskas susimaišę vienoje lygiavertiškumo plotmėje, ir vaizdas nebepaklūsta žodžiui, nebėra tvirto ryšio tarp temų ir raiškos būdų, tarp juslinio pavidalo ir prasmės, nebėra aiškios skirties tarp išmonės ir tikrovės, taip pat nebesutampa kūrybos ir suvokimo taisyklės, tad meno poveikis neprognozuojamas, grįstas nuomonių skirtumais. *Estetinio režimo* sąvoka Rancière'ui atstoja modernizmą ir postmodernizmą, taip pat veikiausiai ir šiuolaikinį meną, o koncepcijos pamatą sudaro modernistinė raiškos emancipacijos idėja, atskirta nuo medijų specifikos gryninimo imperatyvo. *Estetinio režimo* norma, savybė – vaizdaraštis ir *parataktinė* sintaksė, arba nesubordinotas (ne hipotaktinis) ir neįpareigojantis elementų ryšys.

Pasak Rancière'o, *vaizdaraštis* (*phrase-image*) – tai ne žodžių ir formų sąsaja, o dviejų estetinių funkcijų ryšys, būdas sunaikinti reprezentacinį teksto ir vaizdo santykį. *Vaizdaraščio* galia gali būti išreikšta romano

<sup>17</sup> Didi-Huberman (2010), 23–26, 30–31.

sakiniais, inscenizacijos būdais teatre, filmo montažu ar santykiu tarp to, kas pasakyta ir nepasakyta fotografijoje, nes sakinytis nėra tik tai, kas sakoma, o vaizdas – tik tai, kas regima. Reprerzentacijos modelyje teksto užduotis buvo produkuoti idealius priešastinius veiksmų ir poelgių ryšius, o vaizdo – juos įkūnyti. *Vaizdaraštis* nebeapklūsta šiai logikai. Sakinio, rašto funkcija čia tebėra jungtis, nes jis suteikia konsistenciją, bet vaizdas tampa aktyvia pertrūkiu, šuolio tarp dviejų prasmės tvarkų jėga. *Vaizdaraštis* esąs šių abiejų estetinių funkcijų – jungties ir lūžio – vienvė, chaotišką *didžiosios parataksės* jėgą paskirstanti frazės tęstinumui ir vaizdo lūžiui<sup>18</sup>. Parataktinę sintaksę Rancière'as tapatina su montažu, išskirdamas dvi jo rūšis. *Dialektinis montažas* susieja nesusiejamus dalykus po vienu pasauliu atverdama kitą, per šokiruojantį kontrastą atskleidama heterogeniškos tvarkos paslaptis, *simbolinis montažas* inscenizuoja svetimų elementų giminystę, suburia juos į *misteriją*, ir tai ne mistinė, o estetinė kategorija, netikėtas panašybes produkuojantis ir bendrą dimensiją nepalyginamiems dalykams suteikiantis mažas teatro mechanizmas. Vaizdaraščio galia, pasak Rancière'o, ir juda tarp šių polių – tarp pasaulio sudvejinimą sukeliančio šoko ir didį bendrumą įkūnijančios analogijos<sup>19</sup>.

Pažiūrėkime, kaip apžvelgtos vaizdaraščio koncepcijos galėtų padėti nagrinėjant šiuolaikinius dvejopos raiškos kūrinius.

### Išlaisvinti kalbą ir vaizduotę

Vieną iš šiuolaikinės dailės emisijai skirtų ketvirtadienių, 2012 m. kovo 8 d., „Vartų“ galerijoje buvo pristatyti jauniausios kartos tapytojos, tuomet dar Vilniaus dailės akademijos magistrantės Staselės Jakunskaitės darbai, tarp jų ir paveikslai „Kalės vaikai“, „Kaip šuniui penkta koja“. Projektą kuravusi dailėtyrininkė Jolanta Marcišauskytė-Jurašienė teigė:

„Kritika, ironija ir kasdienybės keistybės – simptomai šiandienos jaunųjų tapytojų įrankiai, bet kiekvienas su jais apsieina savaip. Jakunskaitės atveju įdomu tai, kad ji nekalba užuolankomis, t. y. neretai visai tiesmukai iliustruoja frazes, kurios funkcionuoja kaip kalbos klišės. Pavyzdžiui, paveiksle „Kalės

<sup>18</sup> Rancière (2005), 58–59.

<sup>19</sup> Ibid., 68–71.

vaikai“ matome nei daugiau, nei mažiau – dailiai nutapytus šuniukus, kalės vaikus. Arba darbas „Kaip šuniui penkta koja“ su nelaimingu penketą galūnių turinčiu šuniu. <...> nemaža reikšmė čia tenka <...> prasmes moderuojantiems pavadinimams (taigi kalbai) bei pačių įvairuojančio formato darbų išdėstymui erdvėje.“<sup>20</sup>

2015 m. meno mugėje „Art Vilnius“ eksponuoti Jakunskaitės paveiksai „Dviveidis“, „Šaukštai po pietų“, „Hot-dog“, „Keep the eye on you“<sup>21</sup>. Žiūrovai pamatė nutapytą veidą su dviem ausimis, viena kakta ir smakru, bet dviem nosimis, burnomis ir dviem poromis akių su antakiais, penkis sidabrinis Vienos šaukštus su maisto likučiais, šunį liepsnojančiu kailiu, ant žmogaus peties gulintį akies obuolį. Tapybos stilius imituoja mechanines vaizdo produkavimo technikas, plokščių spaudą, naudojant šablonus, formų siluetus. Analogija tarp kalbos klišių ir vaizdo klišių sustiprina kūrinio savistabos aspektą. Jie kalba ne tik apie mąstymą klišėmis ir išsilaisvinimą nuo jų, bet ir apie žodžių ir vaizdų santykius.

Atrodo, kad vaizdingų posakių – tropų, frazeologizmų – iliustravimas menininkei yra ne atsitiktinis sumanymas, o nuosekliai plėtojama kūrybos strategija. Ji stengiasi išrasti netradicinį medžiagišką vaizdaraščio raiškos pavidalą, formą. Užrašas (toji kalbos figūra) – neatskiriama kūrinio dalis, vis dėlto jis pateikiamas ne pačiame paveiksle, o kitoje panašioje į jį fizineje laikmenoje, kas suponuoja tarpo, plyšio atsiradimą – ir fizine, ir turinio prasme. Šis užrašas nėra įprastas paveikslų pavadinimas, čia nėra autorės pavardės, sukūrimo metų, o jo vieta paveikslų atžvilgiu įvairuoja (iš kairės ar dešinės, viršuje ar apačioje).

Paremių vaizdavimo tradicija dažniausiai siejama su Pieterio Bruegelio (vyresniojo) paveikslu „Nyderlandų patarlės“ (1559), iliustruojančiu per šimtą patarlių ir kitokių vaizdingų posakių, kurių dalis šiandien vartojama ir lietuvių kalboje („kakta sienos nepramuši“, „kaišioti pagalius į ratus“, „ieškoti su žiburiu“, „apsiginklavęs iki dantų“, „plaukti prieš srovę“). Žodžių sukeltus vaizdinius paversti regimojo suvokimo objektais ilgą laiką buvo svarbi vaizdaraščio retorikos dalis, o paveiksluose pažo-

<sup>20</sup> Marcišauskytė-Jurašienė (2012).

<sup>21</sup> „Nenuleisti nuo tavęs akių“ (pažodžiui – „laikyti ant tavęs akį“).



Staselė Jakunskaitė. *Šaukštai po pietų*. 2015

džiui interpretuojami vaizdingi posakiai, anuliuotos vaizdinės metaforos, tampančios vizualiomis *remetaforomis*, būtų kraštutinis žodžių „vertimo“ į vaizdus pavyzdys<sup>22</sup>.

Jakunskaitė savo kūrinuose žaidžia su tradiciniu iliustracijos modeliu. Tekstas, posakis čia yra pirminis, žiūrovai galėtų jį ir atspėti, bet paveikslas, tarsi siekdamas atskleisti jo kilmę, suardo metaforą. Tam, kad galėtų palyginti, įvertinti nepanašybę, žiūrovas privalo žinoti perkeltinę (tikrąją) tropo reikšmę. Įsivaizduoti metaforas – mėgstamas vaikų mentalinis žaidimas ar bent jau kadaise buvo, ir dažniausiai stengiamasi įsivaizduoti būtent pažodinę reikšmę, bet antrinė, perkeltinė (tikroji) reikšmė tam irgi turi įtakos. Antai dvideidis būtų veidmainis, su kitu

<sup>22</sup> Sauerbier (1980).

(kitokiu, kontrastingu, bjauriu, piktu) veidu pakaušyje arba pasirodanti iš po nuplėšiamos dailios kaukės. Jakunskaitės „Dvideidžio“ abu veidai lyg vienas – visiškai vienodi, suaugę tarpusavyje, priklausą vienai galvai ir išvien žvelgiantys tiesiai į žiūrovą. Antrinė (tikroji) posakio reikšmė visiškai sužlugdyta, vienodumas reiškia ir bet kokios vertybių hierarchijos atmetimą. „Kalės vaikai“ verčia pagalvoti, ar teisinga gyvūnų vardus naudoti kaip neigiamus epitetus žmonių charakteriui ir elgesiui apibūdinti.

Tropai, kaip ir Barthes'o *mitai*, yra „pagrobta kalba“, atstovauja antrinei, konotacinei, „parazitinei“ semiologinei sistemai, kur kalbos ženklas (signifikantas ir signifikatas) tampa tik signifikantu, žaliava antrinei konstrukcijai<sup>23</sup>. Atsokratyti antrinės, perkeltinės, „parazitinės“ žodžių reikšmės, išlaisvinti posakius, kurie tropuose vartojami kaip signifikantai dažniausiai negailestingoms, rūsčioms tiesoms perteikti – tai politinė nuostata, kurią galima palyginti su feminizmu, nes konotacinė reikšmė – tai lyg socialinė lytis. Tapę atseit pažodinėmis iliustracijomis, paveikslai išvaduoja kalbą ir vaizduotę nuo klišių, perkeltinių reikšmių, konotacijų, ideologijų ir ezopinio kalbėjimo tradicijų. Jų prasmė artima loginio pozityvizmo filosofijos ir kalbinio posūkio dvasiai.

O kas būtų šie paveikslai be žodžių? Siamo dvyniai, skerdyklų vaizdai, išluptos akies istorija primena siurrealistų repertuarą. Vis dėlto greta paveikslu matomas užrašas irgi kai ką gali, pavyzdžiui, paversti posakį vizualaus sakymo aktu: ant kažkieno (ant *tavo*) peties gulintis menininkės akies obuolys kartu (nebe)priklauso žiūrovui.

### Atminties painiava

Tapytojos, scenografės, fotografės ir rašytojos Martos Vosyliūtės 2011 m. pradėta „begalinė“ paveikslų serija „MKČ ir kiti komiksai“, 2012 m. – „Lietuvos dailės istorija paveikslėliuose“<sup>24</sup>, paroda „Mano Vilnius“, filmas „Humanitarės gyvenimas ir mirtis“ (2015) taip pat yra dvejetainės raiškos kūriniai, sudaryti iš paveikslų ir (dažniausiai) vieno sakinio teks-

<sup>23</sup> Barthes (1991), 88.

<sup>24</sup> Paroda Pamėnkalnio galerijoje 2014 m.



**TAČIAU MŪSŲ HUMANITARĖS MOTINA MYLĖJO SAVO ABI DUKRAS  
IR HUMANITAREI, KURIAI NIEKO MATERIALAUS NEREIKĖJO,  
JI TRAUKINIŲ ATVEŽĖ ŠALDYTUVĄ**

Marta Vosyliūtė. *Humanitarės gyvenimas ir mirtis. Filmo kadras.* 2015

tų. Pasak dailės kritikės Ritos Mikučionytės, Vosyliūtė priklauso „piktajai kartai“, kuriai būdinga ironiška, kritiška ir savikritiška laikysena, ir priešindamasi prisitaikėliškai visuomenei ji neretai tiesiog jausmingai išrėkia savo nuomonę, nes yra „tiesos ieškotoja, atvira ir narsi menininkė, nebijanti viešai pasakyti tai, dėl ko daugeliui mūsų neretai gnybteli paširdžius“<sup>25</sup>. Teiginį menininkė išrėkia jau su vaizdu, paveikslą nutapo kartu su pavadinimu, ir nors ženklams čia akivaizdžiai ankšta, žiūrovas

<sup>25</sup> Mikučionytė (2014), 74–75. Marta Vosyliūtė, g. 1976 m., 2001 m. VDA baigusi scenografijos specialybės magistro, 2006 m. – meno aspirantūros studijas, sukūrė scenografiją pušimčių spektaklių, rašo tekstus kultūros temomis, dalyvauja menotyros konferencijose.

jų išsyrk suvartoti negali ir būna priverstas blaškytis tarp (kad ir trumpo) skaitymo ir (neplanuotai užtrunkančio) žiūrėjimo arba „pasižiūri, perskaito ir pradeda juoktis“<sup>26</sup>.

Serija „MKČ ir kiti komiksai“<sup>27</sup> – tai Čiurlionio darbų ir jų interpretacijų interpretacijos, kuriose naudojamas Čiurlionio pastelės „Ramybė“ (1904–1905) motyvas – kopa įlankos iškyšulyje su dviem lyg akys žiburiais papėdėje. Personifikuotas gamtovaizdis tampa utopine mitinio pasakojimo erdve, kur dailės istorija susilieja su šalies istorija.

Paveiksle „Kaip krokodilas ne Gena prarijo MKČ, bet oi kaip jam tas atsirūgo“ žalias krokodilas – tiesiog gyvūnas, o ne sovietinio animacinio lėlių filmo personažas ar sovietinis satyros žurnalas – nutapytas rausvai melsvų atspalvių „Ramybės“ kopos fone. Raudonis šviečia pro jo akių kiaurymes, o iš jų byra deimantinės ašaros. Kopos siluetas primena iliustraciją iš Antoine de Saint-Exupéry „Mažojo princo“, kur nupieštas dramblių prarijęs smauglys, ir jau vien žodis „prarijo“ tekste patvirtina šią vizualią asociaciją; (kam nors kas nors) „atsirūgo“ – vaizdingas posakis, reiškiantis pelnytą nemalonus veiksmų pasekmes, ir nukentėjęs krokodilas ne tik rauda „krokodilo ašaromis“, bet dar lyg ir riaugėja, vemia kraujais. Vizuali ir tekstinė nuoroda į „Mažąjį prinčą“, paties rašytojo iliustruotą fantastinę apysaką, multimedialų kūrinį, galėtų reikšti ir (dvejopos) raiškos refleksiją (kaip ir serijos pavadinimas „komiksai“), ir priminti apie vyresnių kartų europinės kultūros (nors ir sovietinio režimo pasiūlytą) patirtį. Krokodilo nepraryta, o tik užstojama kopa, panaši į dramblių prarijusį smauglį, parodo, kokie keblūs gali būti raiškos elementų, taip pat ir vaizdų ir žodžių, santykiai. Elementai nuolat netenka tapatumo, jiems ištaisai gresia virsmai ir permainos. Paveiksle „Kaip milžinė Neringa, supylusi Neriją, ilsėjosi, o jos pagalbininkai triūsė toliau“ kopa – tai dangun atstatytos milžinės krūtys, žiburiai – akys, ji guli aukštiełninka viršugalviu į žiūrovą, kol pagalbininkai, siurrealūs paukščiažmogiai, žarnomis lieja vandenį į marias it pilstydami iš tuščio į kiaurą, tačiau kitur milžinė jau plūduriuoja po vandeniu (panašiai kaip gorila

<sup>26</sup> Iš pokalbio su menininke.

<sup>27</sup> Marta Vosyliūtė (2012).



vienoje iš Duonio instaliacijų), skrosdama žiūrovą plėšrūnės žvilgsniu, nes „Šitą paveikslą galima žiūrėti iš abiejų pusių“. Vienas iš svarbesnių serijos herojų – menininkas Donatas Jankauskas (Duonis), kuris „iš MKČ padarė viską – plaukiančias ar skęstančias beždžiones, pridėlio jų kūnų mieste ir taip toliau“<sup>28</sup>. Kopą vainikuojanti Duonio galva (pagal Čiurlionio portretą kadais pasigamintas jo autoportretas) ją paverčia Egipto sfinksu, kurio papėdėje į marias įbridę karaliai („Karalių pasaka“, 1909) vietoj bažnytkaimio maigo planšetinį kompiuterį („Kaip Duonis abipus sienos stebėjo MKČ karalius, pasidavusius Eplo vilionėms“), arba iškyšulys tampa milžiniška gorila, liūdnu Kingkongu („Negerk kokakolos, gorila pavirsi, būrė smilkalus rūkydamas Duonis“).

Serijoje „Lietuvos dailės istorija paveikslėliuose“ taip pat dažniausiai sugretinami bent du rasti vaizdai – populiarių Lietuvos dailininkų kūrinų motyvai, ir tekstas su nuorodomis į popkultūrą, kultūros politiką ar veikiau jos stoką, meno lauko ypatumus, Vilniaus urbanistinę raidą, miesto gyvenimą<sup>29</sup>. Paveiksle „Kaip Sližio šokėjai svetimšalius kolegas pakvietė į projektą „Šok su manimi“ lietuvių dailininko paveikslo personažai perkelti į Matisse'o „Šokį“, papildomą dar ir televizinių aistrų. Paveiksle „Kaip kontrolierius asmeniškai pažymėjo talonėlį gražiajai Dereškevičiaus moteriai 5 troleibuse“ dviejų Dereškevičiaus paveikslų motyvus papildoma išgalvotas pasakojimo veikėjas, savo kūno proporcijomis primindamas apie ekspresionizmo ir karikatūros giminybę. Serijos darbuose poruojamos skirtingų arba tos pačios kartos dailininkų kūrinių citatos, vien lietuvių ar kartu su pasauline modernizmo klasika, taip pat tapyba su urbanistiniais akcentais ar performansais, tad čia keisčiausiai susipina įvairios išmonės ir tikrovės pusės („Kaip Antanavičiaus kermis šildėsi prie amžinosios Švažo ugnies“, „Kaip liūdnas Kisarausko personažas

<sup>28</sup> Mikučionytė (2014), 78. Viename serijos „Dailės istorija ...“ paveiksle susitinka Čiurlionis, Duonis (Donatas Jankauskas) ir Damieno Hirsto ryklis.

<sup>29</sup> „Miesto tema, modernistinių namų dėžučių motyvas beveik 10 metų yra mano vizitinė kortelė <...>“, – sako menininkė. Mikučionytė (2014), 78. 2010 m. Vilniaus geležinkelio stotyje ir Klaipėdos fotografijos galerijoje surengtoje parodoje „Sektą“ eksponuota tapybos serija „Nuodingoji architektūra“, serijoje „Mano, ne tavo krantas“ plėtojama polemika su Gytenio Umbraso įvietintu kūriniu Neries krantinėse prie Žaliojo tilto.

dukart praėjo pro naujuosius Zuoko dangoraižius jų net nepastebėjęs“, „Kaip Cooltūristės kartojo Šaltenio moters vėmimą po daugybės metų, tačiau vis tiek nepakliuvo į Tate Modern su paroda“, „Kaip Villa Lituania balandžiai paspringo guma iš Pukytės nuotraukų“). Užrašas „Kaip Slendzinskio močiutė aukso siūlais lopė praeities skylės ir jungė nesujungiamus gabalus“ tinka ir visam projektui, savistabą taip pat išreiškia ir pasišaipymas iš paplitusios vaizdaraščio formos – tropų iliustravimo („Kaip Frida atvyko į Vilnių ir palaikė Arką“). Paveiksle „Kaip Marta suko galvą, norėdama pragyventi iš meno“ vien apatiniais vilkinti moteris rankoje sukioja savo milžinišką nukirstą galvą, primindama žiūrovams ne tik apie menininkų padėtį Lietuvoje, bet ir su kokiais sunkumais susiduria dvejo po talento žmonės<sup>30</sup>.

„MKČ ...“ ir „Lietuvos dailės ...“ tekstai yra neatskiriama kūrinijų dalis, bet užrašai formaliai paveikslams nepriklauso, nors menininkė ir parenka jiems bent kiek nuo įprastų pavadinimų etikečių besiskiriančias laikmenas. 2015 m. rugsėjį Umiastovskių rūmuose surengtoje parodoje „Mano Vilnius“ užrašai jau tapo svarbia parodos dalimi. Sakiniai (dažniausiai prasidedą neteiktinu pasakiškuoju „kaip ...“), surašyti komiksams būdinguose veikėjų šnekos „burbuluose“ ar minčių „debesyse“, parodą pavertė komiksu – dvejetainis raiškos pasakojimu, kur žodžiai ir vaizdai turi atskiras užduotis. Geltoni teksto laukai mėlyname juodais rastro taškais nusėtame fone čia net kelių rūšių, kartais vienas užrašas skiriamas keliems paveikslams ar ištisai parodos daliai, tuomet pateikiamas stačiakampyje, išlendančiame iš sučiauptos burnos, ir šis dailios moters profilis, žinoma, atstovauja autorei („Koridorius subyrėjusioms mintims“). Parodoje susipina kelios temos – vėl dailės istorija, arba santykiai su Lietuvos dailės paveldu ir šiuolaikiniu menu, meno laukas, miesto gyvenimas, urbanistiniai akcentai, asmeninės autorės patirtys, tikri ir pramanyti jos kolegų nuotykių, bet daugiausia dėmesio skiriama sovietmečio liekanoms ir (ar) savitoms posovietinėms realijoms. Paveikslų siena „1–8: Paveldas. Kuras, ramūs šiukšlynai. Second hand. Citatos“ – nutapyta teorija apie ryšį tarp

<sup>30</sup> Dvejetainių gabumų žmogus esąs mažų mažiausiai įtartinas, kelia nepasitikėjimą, jei kartais nelaikomas sukčiumi ir apgaviku. Visuomet erzina, kai kas nors turi drąsos ir įžūlumo reikštis tapydamas ir rašydamas. Jocks (1997).

paveldo, apropiacijos ir antrinio daiktų ar žaliavų panaudojimo – įtikina, kad paveldas turi būti ne tik pasyviai tausojamas (tausoti reikia tik jo fizinę substanciją), bet ir aktyviai perdirbamas – cituojant, perkuriant, įtraukiant į naujus prasmių kontekstus. Pati autorė vėl perdirba Čiurlionį („Kaip kiaušė suposi ant MKČ jūros bangos ir mąstė apie gyvenimo prasmę“, „Kaip MKČ debesys sėkmingai praplaukė“), inscenizuoja dviejų menininkų kūrinį susitikimus („Kaip geltonoj erdvėj Lukensko skilandžiai krito į Navako paruoštą spintą“), pateikia atmintin įstrigusią apropiacijos ir išvirkščio įpaminklinimo pavyzdžių („Veidrodiniai balvonai“ – Žaliojo tilto statulos su Gedimino Urbono ant galvų uždėtais veidrodiniais kubais projekte „Kasdienybės kalba“, 1996)<sup>31</sup>.

Parodoje ir abiejose serijose vaizdas ir žodis vienas kitą aiškina ar iliustruoja, papildo, vienas kitam prieštarauja vienu metu, kartais netenka tapatumo ir susikeičia vietomis. Kitaip tariant, Vosyliūtės kūrybai būdingi kone visi teorijose svarstomi vaizdo ir žodžio santykių modeliai, ir nė vienas iš jų nėra tikrasis. Atrodytų, kad *komiksuose* turėtų vyruoti žodžio ir vaizdo funkcijų pasidalijimas, bet darbų, kur pasakojimo našta užkrauta vien tekstui, o šis pakeičia neiškalbingo vaizdo, tuščio, be veikėjų scenovaizdžio suvokimą, nėra daug („Kaip staiga prapliupus lietui, prekijai viską susipakavo į gariūninius krepšius“, „Įdomu, kas dabar vyksta CK garažuose“). Kartais menininkė cituoja garsius veikalų pavadinimus ar reklaminis šūkius, vaizdais keisdama kontekstą („Modernizmo metmenys“ – nekonkretus socialistinio modernizmo stiliaus pastatas, „Viskuo pasirūpinta“ – kebabų kioskas turgavietėje), ne tik ironiškai iliustruoja tropus, paremijas, bet ir jas perkuria („Mokslo šaknys karčios, vaisiai – dar kartesni. Neskirta Mariui Burokui. Skirta mokytojams metodininkams“). Nors multimedialiuose kūriniuose neturėtų būti elementų subordinacijos, kažkas tarsi verčia jos ieškoti. Žodžiai ir vaizdai čia vienas greta kito, bet kartu ir vienas kitame. Paveikslai nėra tekstų iliustracijos, o tekstai – vaizdų interpretacijos, tačiau tokiais dedasi. Užrašai tarsi atlie-

<sup>31</sup> Iš miesto akcentų menininkei, regis, labiausiai asmeniškai rūpi „Krantinės arka“, taip pat įstrižais langais prokuratūros pastatas: „Supausi ten spalio antrą, pernai“, „Saulėlydis“, „Žmogus, kuris niekada netapė prokuratūros (smilkalais apsirūkiusio Gintaro Znamierovskio portretas)“, „Eglės gimtadienis prie prokuratūros“, „Ir dievas tvarko reikalus prokuratūroje“.

pia žiūrovo įpročiui klausti, „kas“ vaizduojama, ką reiškia, kokį pasakojimą paveikslas įkūnija, jų užduotis – nuosekliau sujungti nesuderinamus vizualius pavidalus, bet žodžių ir vaizdų santykis galiausiai pasirodo toks pat keistas, kaip tikrovės ir išmonės, skirtingų kūrinių citatų, menamos paveikslų ir urbanistinės miesto erdvės, dabarties ir praeities. Šokiruojanti elementų sandūra, arba *dialektinis montažas*, perauga į užburiančią *misteriją*, kuri ir vėl subyra į šipulius, žaliavą kitai fantasmagorijai. Serijos formatas lemia, kad sakiniai ir paveikslai kartais išties yra didesnių sintagmų elementai – pasakojimuose figūruoja tie patys veikėjai, erdvių izotopijos. Vis dėlto sakinių intertekstualumas ir paveikslų interikoniskumas, taip pat visai menininkės kūrybai būdinga kritinė savistaba sutrikdo žodžių ir vaizdų darbo pasidalijimą ir jų santykis tampa veikiau tarptekstinis, bet šiuo požiūriu pasakojimo iliustracija, vizualus įkūnijimas pasitaiko rečiau nei įvairiausios ekfrazės rūšys – nuo aprašomosios iki dramatinės<sup>32</sup>.

Umiastovskijų rūmuose buvo rodomas ir Vosyliūtės paveikslų filmas „Humanitarės gyvenimas ir mirtis, arba Būk mažesnis už aguonos grūdėlį“ (2015), įžangos titruose apibūdinamas kaip „postsovietinė meninė studija“, bet ne dokumentacija, o „išgalvotų dievų ir demonų“ nulėmta istorija<sup>33</sup>. Tai reikštų, kad, nepaisant racionalių istorijos prieigų, mūsų vaizduotė savaip sutvarko prisiminimus. 328 paveikslai, fonas statiškoms ar bėgančioms teksto eilutėms (subtitrams), sukurti naudojant įvairias raiškos priemones – piešinį, tapybą, koliažą, fotografinį montažą, skaitmeninę fotografiją, taip pat neįprastus jų derinius. Juose pilna citatų ir skolinių, bet palyginti nedaug vizualios sovietmečio dokumentikos, autentiškų laikotarpio nuotraukų. Nepaisant to, žiūrovai (jų dauguma priklauso akademinėi bendruomenei) kūrinių suprato būtent kaip pasakojimą apie anuos laikus.

„Čia pasakojama pokario metais gimusios kartos istorija ir šios kartos socialinės trajektorijos – nuo daržų ir šiltnamių iki universitetų ir konferencijų, nuo juodžemio inspektų, pikavimo ir ravėjimo iki straipsnių rašymo, nuo provin-

<sup>32</sup> Ekfrazė – paveikslas aprašymas, arba „kalbinė vizualiosios reprezentacijos reprezentacija“. Melnikova (2016), 84. Literatūros teoretikė Sager Eidt išskiria aprašomąją, interpretacinę ir dramatinę ekfrazę. Melnikova (2016), 94.

<sup>33</sup> Pirmą kartą pristatytas 2015 m. birželį Vilniuje Kultūros nakties programoje.

cijos miestelio stagnuojančios ramybės iki sostinės ir jos siūlomų tikrų ar tariamų galimybių. Tai pasakojimas, tarsi magiškasis realizmas, balansuojantis tarp istorijos, meno, fikcijos ir dokumentikos. Subjektyvioji istorija, neįvardintos, nedokumentuotos patirtys ir atsiminimai, visa, kas paprastai lieka anapus teksto, neįtraukta į metraščius, archyvus ar vadovėlius.<sup>34</sup>

Nerijai Putinaitei pagrindinė kūrinio tema atrodo santykis su sovietine praeitimi:

„Menas gali atrasti jausminį santykį tarp praeities ir dabarties, nuoširdus, subjektyvus ar net autobiografinis santykis yra viena iš galimų strategijų. Įdomus šiuo požiūriu yra Martos Vosyliūtės paveikslų filmas *Humanitarės gyvenimas ir mirtis* <...>. Pati menininkė tampa tiltu tarp praeities ir dabarties. Autobiografinis santykis su artimo žmogaus biografija leidžia savavališkai iš praeities ištraukti labiausiai įstrigusias detales ir per jas žvelgti į sovietinio žmogaus gyvenimą <...>. Pasakojimą yra persmelkusi ironija, kai kada su cinizmo priemaišomis. Ji lydi stoka ir visa ko menkumo bei banalumo pajautą, be to, yra artima vėlyvojo sovietmečio savijautai <...>. Sovietinis gyvenimas patenka į šį ironijos ar saviironijos lauką, ir tai daro jame besiskleidusio kasdienio gyvenimo atmintį bent pakenčiamą. Filmas atskleidžia, kad stoka ir ciniška ironija yra dvi jausenos, kurios geriausiai perteikia paskutiniųjų sovietmečio dešimtmečių gyvenimo kasdienybę. <...> *Humanitarės gyvenimas ir mirtis* yra pavyzdys meno, kuris atranda būdą, padedantį ne suvokti, bet pajauti sovietmetį dabartyje. Jis žengia žingsnį apibrėžiant sovietinio kasdienybės gyvenimo patirties vietą dabartiniame pasaulyje.“<sup>35</sup>

Filosofė taikliai įžvelgia svarbiausius kūrinio bruožus – tai sutrūkinėjęs (rizominis, montažinis) pasakojimas<sup>36</sup>, kalbėjimas iš dabarties pozicijų ir laikų susimaišymas<sup>37</sup>, iš keblaus vaizdo ir rašto santykio kylantis

<sup>34</sup> Baločkaitė (2015).

<sup>35</sup> Putinaitė (2015), 58.

<sup>36</sup> „Filmo privalumas yra ir tas, kad jis vien formaliai stengiasi iš šio paveikslu sudėlioti darnią istoriją: filmas suskirstytas į septynias gyvenimo patirties dalis, tačiau istorija lieka labai sutrupėjusi, kaip ir kiekvieno mūsų istorijos, kol sugalvojame jas darniai perpasakoti“. Putinaitė (2015), 60.

<sup>37</sup> „Filme nesislaptoma nuo to, kad gyvenama dabarties pasaulyje: dabarties Vilniaus ir kiti kasdienybės vaizdai paitelkiami papasakoti apie chruščiovinį sovietmetį. Tai stiprina įspūdį, kad sovietinis gyvenimas nėra iki galo išsisklaidžiusi patirtis, o stoka ir ironija vis dar išlikę dabartinio gyvenimo palydovais“. Putinaitė (2015), 59.

ir prasmės procesą paveikiantis tam tikras kūrinio suvokimo režimas<sup>38</sup>, trauminis pobūdis<sup>39</sup>.

Apie trauminės herojės patirtis – gaisrą mokinių pilnoje miestelio pirtyje ar vaikystėje dažnai girdėtą motinos pasakojimą, kaip karo metu ji ketino šokti į šulinį su dviem vaikais, – užsimenama jau pirmoje filmo dalyje „Apie karą ir ugnį“, tarsi perspėjant, kad pasakojimas bus neįpras-tas, ir jis išties nenuoseklus, sutrupėjęs, pilnas atodairių, pasikartojimų, grįžimų atgal, riturnelių ir bandymų užbėgti įvykiams už akių – visai kaip montažinis (koliažinis, palimpsestinis) paveikslas. Kad teksto ir vaizdo ryšys tai pat bus keistas, filmo pradžioje įspėja herojės figūra kaip skarota eglė su fotografiniu jaunos gražuolės veidu – nes „ji buvo ypatinga gam-tos dalis“. Laikų susimaišymą pirmiausia lemia teksto ir vaizdo santykis: pokario Lietuvos miestelio žmonės viename piešinyje vilki bydermejerio epochos drabužius.

Antroje dalyje „Smegenų vingių drožyba, arba Vertybių sistema“, pasakojančioje apie sovietmečio egzistencijos dvilypumą, žodžių pras-mę perkeičiantis ir iškraipantis absurdiškas sąvokų iliustravimas tampa svarbiausia strategija. Sovietinėje ideologijoje žodžiai netekdavo įprastos prasmės ir įgydavo naują, bet ten bandyta sukonstruoti tam tikrą hierar-chinę reprezentacinę sistemą (kurioje visada iš anksto aišku, kas yra kas), o Vosyliūtės filme, panašiai kaip surrealistų kūryboje, apriorinę ženklų tvarką pakeičia netikėtų laisvų prieštaringų asociacijų srautai. Herojė „niekam garsiai nesakė“, ką sugalvojusi, o paveiksle matome fotografinį merginos atvaizdą su rupu, nutapytu palaidu liežuviu ir raudonai užriš-tomis akimis, sakinį „Mokslas ir Valia buvo jos padėjėjai“ iliustruoja lyg

<sup>38</sup> „Filmo kadrai yra pačios autorės piešti paveikslai, pakomentuoti įrašais. Kadrai lėtai kei-čiasi. Žiūrėjimo nepalengvina jokia garsinė paralelė: nėra muzikos, tekstų niekas neskaito. Tai įstato žiūrovą į tam tikrą ritmą ir režimą, nuo kurio jau yra atpratusi šiuolaikinio žiūrovo, juo labiau – kino žiūrovo, psichika. Net jei tokio filmo formatas ir nebuvo autorės sumanymas, žiūrėjimo sunkumas, primestas lėtas ritmas, būtinos pastangos sekti tekstą, bendras įspraustu-mas į nepalankią jausminę būseną prisideda prie sovietmečio nuotaikos perteikimo“. Putinaitė (2015), 59.

<sup>39</sup> „Filmo žiūrėjimas nėra malonus užsiėmimas. Bent žmogui, gyvenusiam sovietmečiu. Jis nėra lengvai „vartojamas“ <...>. Filmo pabaigoje jautiesi išgyvenęs lengvą traumą. Kažkiek lengviau atsikvepi, kad filmas vis dėlto nėra dabarties gyvenimas“. Putinaitė (2015), 60.

ir alegorinės dviejų šunų ant susiglaudusių pasvirusių kolonų figūros, „Jos širdis buvo labai labai gera“ – raudonai aptapytas anatominis šio organo piešinys, „Ji žinojo, kad yra kitokia“ – undinė iš senos graviūros, „Į sąmonę krito vis daugiau sunkių dalykų“ – ant sudžiūvusio kraujo spalvos dažų paviršiaus priklijuotas dvigalvio vaiko skeleto piešinys. IV dalyje „I vyras / I vaikas“ sąvokų iliustravimas nevaržant fantazijos įgyja naują kokybę. Kadras su titrais „Gyvenimas tekėjo toliau. Ji neištekėjo, nes niekam nesiruošė vergauti“ – koliažinė kompozicija iš nespaltoto surrealistinio piešinio, vaizduojančio kažkokią beformę masę, išnarą, subliūškusį persimainiusį kūną, žvelgiantį į žiūrovą daugybe vyzdžių, ir flomasteriu nupaišytų skysčio lašų geltoname fone – būtų *remetafora* ir kartu metafora. „Vilnius mainėsi akyse“ – nebaigta lieti akvarele miesto panorama. Herojė, vienišą motiną, esą „po truputį skalpavo ir ėdė“, nors paveiksle matome atogrąžų miške dorojamą banginį. Netikėtas sąvokų vizualizacijas pratęsia vaizdinę posakiai, žodžių metaforos, įspūdingiausios VI dalyje („Raudoni debesys, raudonos šokdynės, raudoni ikrai“): „Šv. Rokforo sūris, retsykais pasirodantis parduotuvėse, buvo tas pats, kaip šlapias ir tvirtas Kamiau bučiny, kaip kelionė į Paryžių, kuriame niekas nebuvo buvęs“ ir nupieštas sūrio gabalas su melsvais lyg pelėsis angelo sparnais.

Atminties tema skleidžiasi filmo turinio ir raiškos plotmėje. Antroje dalyje apie heroję sužinome, kad pasibaigus sovietmečiui „ji pati buvo pamišta“. Tekstas ir vaizdas nurodo skirtingas epochas („Visi žmonės buvo kultūringi“ ir miesto vaizdas su 2009 m. Kultūros sostinės žalia molekule), vaizdas – tai lyg pasakojimo šuolis į dabartį, į žiūrovo laiką, dauguma motyvų neatsitiktinai paimti iš nūdienos medijų. IV dalyje taikliai užsimenama apie vieną iš sovietmečio realiųjų – skurdų gyvenimą su daug daiktų („Niekas nieko nemėtė“). Daiktų kaupimas reiškė ir tarsi sustojusį laiką, amžiną sovietinę dabartį, nuo kurios pabėgti buvo galima tik vaizduotėje. Humanitarė didesne dalimi ir gyveno vaizduotėje – daug skaitė, daug miegojo ir daug svajojo („Ji padebesiuose skraidė ir mintyse, ir miegodama“). Paskutinėje filmo dalyje „Senatvė, arba Jėzus taip ir nepasirodė“ sakiny „Ryšiai tarp žmonių pradėjo trūkinėti, trūkinėti ir irti“ ir sudužęs Velykų kiaušinis nuotraukoje (arba „Demonų aplink daugėjo, ir jie buvo spalvoti“, „Realybė visada yra išgalvota“) apibūdina patį filmą –

tai ne epochos rekonstrukcija, o jos padrikas, nevalingas prisiminimas, išgalvotų dievų ir demonų nulemta istorija kaip dabartį ir praeitį sujungiantis *dialektinis vaizdas*, ir laikų dialektiką čia geriausiai įkūnija raiškos elementų dialektika.

Formaliai šis filmas – tai kito pobūdžio vaizdaraštis nei paveikslai su pavadinimais, nors jiems labai artimas. Statiški lyg skaidrių filmo (ar spektaklio) kadrai medijos požiūriu galėtų būti ir artima komiksui paveikslų knyga, bet skaitmeninio filmo formatas numato tam tikrą žiūrovų dėmesio valdymą, suvokimo režimą. Žiūrovai pirmiausia pamato paveikslą, tada perskaito pasirodantį tekstą, bet nebeturi galimybės pažvelgti į paveikslą iš naujo, nes jį jau keičia kitas. Paveikslas neretai įvaizdina vieningą žodį, daiktavardį, tad prasmės požiūriu artimas iliustracijai, bet visai kaip ir knygoje vartotojui jis pasirodo anksčiau už tekstą ir jį tarsi užnuodija, paveikia jo supratimą. Vaizdų ir žodžių santykius šiame filme, kaip ir kituose Vosyliūtės kūriniuose, geriau perteiktų ne komiksams ar fotoromanams būdingo aiškaus funkcijų pasidalijimo, o painių tarptekstinių ryšių modelis.

Pasak Rancière'o, montažo būdai – šokas ir kontinuumas – kartu yra ir istorijos rašymo būdai; o ryšio tarp sujungtų elementų stoka, minties šuolis leidžia atpažinti politinį jungties pobūdį<sup>40</sup>. Montażais ir daugialypėmis painiavomis Vosyliūtė tyčiojasi iš reprezentacinės tvarkos, persmelkusios posovietinę visuomenę ir tiesos monopolį išsaugoti siekiantį kultūros elitą. Būtent tuo metu, kai vyksta sovietmečio atminties permaina iš „gyvos“, sudarytos iš žmonių prisiminimų, inertiškų šnekų ir kasdienybėje tebe naudojamų epochos liekanų, į istorinę, įmanomą tik dėl knygų, filmų, muziejų, archyvų ir dokumentų, menininkė pasiūlo išsivaduoti nuo mąstymo klišių ir rašyti istoriją *estetiniu režimu*. Mediali istorinė atmintis būna tokia pat nenuosekli kaip ir gyvo žmogaus prisiminimai, – tai laikų montażas, *dialektinis vaizdas*, „trumpasis jungimas“ ar ilgai trunkantis „pomirtinis“ reiškinių, formų ir traumų gyvavimas. Atmintyje skirtingi laikotarpiai tarsi atsiduria vienas kitame – visai kaip žodžiai ir vaizdai. Paveiksle „Kaip dangaus žirkklės sukarpė mano sapnus“

<sup>40</sup> Rancière (2005), 74.



daugybė žirklių karmo foto- ar filmo juostas, populiarūs sovietmečio miuziklo arija<sup>41</sup> lyg sapnus ir svajones ėdantis vaizduotės kirminėlis tvirtai sujungia dabartį su praeitimi. Vosyliūtės kūrinių žiūrovas išsina apniktas daugybės tokių kirminų, bet jam niekas ir nežadėjo, kad bus lengva. Čiurlionis viename jos kūrinyje byloja: „Žiūrėti mano paveikslus reikia dvasios pastangų, žiūrovas irgi turi dirbti, o ne ilsėtis, nes tai ne pramoginis spektaklis.“

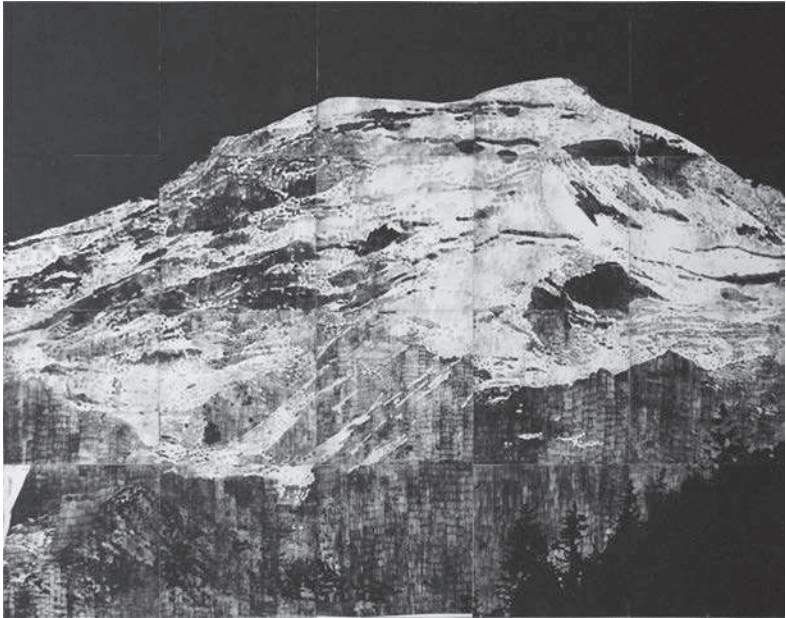
### Įdarbintas žiūrovas

Jaunosios kartos menininkės Rūtos Spelskytės 18 sausos adatos raizinių serija „Tylaus kalbėjimo metodai“ (2010), eksponuota „Akademijos“ galerijoje ir vėliau įsigyta Modernaus meno centro, – dar vienas vaizdaraiščio pavyzdys, estampa su ilgais pavadinimais. Kaip ir Jakunskaitės ar Vosyliūtės darbuose, tekstai čia formaliai, fiziškai nepriklauso kūriniams, tik semantiškai, ir nors žiūrovas privalo juos matyti (ir perskaityti), Spelskytė, kitaip nei dvi anksčiau aptartos menininkės, nesistengia išrasti tekstams laikmenų, netgi patiki tą reikalą eksponuojantiems kūrinius. Kaip signifikantai tekstai tarsi neturi vietos, jie neužrašyti nei po atspaudu, nei kitoje estampų pusėje, nes svarbi tik jų prasmė, neatskiriama kūrinio dalis yra ne raidės, o tik pranešimas.

Perprasti žodžių santykį su vaizdais padeda patys kūriniai, kuriems taip pat būdingas aukštas savistabos lygmuo. Ankstesnėje raizinių serijoje „Nesusikalbėjimai“ (2008–2009), kur mašininis komunikacijos aspektas bandomas prasmingai „susiūti“ su vaizdo montažo principais, pavadinimai dar trumpi („Informatorė melagienė“, „Dviejų nesusikalbėjimas“, „Masių nesusikalbėjimas“), kartais įsliuogiantys ir į raizinį („Pasakyk jam“).

„Tai ypač kruopštus ir kinematografiškas ciklas. Vaizdai montuojami tarytum prancūzų Naujosios bangos kino stopkadrai. Grafikos darbų konstrukcija išskaidyta ir sudaryta iš begalės skirtingų scenų, dengiančių viena kitą ir vis

<sup>41</sup> „Kregždutės, kregždutės, / Dangaus gyvos žirklys, / Atkirpkit ir man gabalėlį dangaus <...>“ – Gintarės Jautakaitės dainuojama Monikos arija iš lietuviško miuziklo „Ugnies medžioklė su varovais“ (1976).



Rūta Spelskytė. *Supjaustytas Monblanas. Tunelyje per jį 1999 m. kovo 24 d. kilo gaisras, trukęs 56 valandas ir nusinešęs keliasdešimt gyvybių. Iš serijos „Tylaus kalbėjimo metodai“.* 2010. MMC

sukuriančių naują ryšį. <...> Kelionių ir „karybos“ veikiamą, Spelskytė sukūrė grafikos darbų ciklą „Tylaus kalbėjimo metodai“. Sausa adata raižyti darbai skendi tyloje ir prieblandoje. Vaizdai, esantys juose, yra daugiakalbiai (nes juose gausu linijų, detalių, objektų, įbrėžimų) ir tuo pat metu – nebylūs (nes juose esantis laikas sustingęs, o grafikės mintys, kai ji raižė juos, neįskaitomos. <...> Nesusikalbėjimai tampa jos žodynu, jos raiška. Tai, kas istoriniame kontekste buvo nesusikalbėjimas, šiandien yra Rūtos Spelskytės meninė komunikacija.<sup>42</sup>

Serijoje „Tylaus kalbėjimo metodai“ vaizduojamos didelių katastrofų vietos – visai tuščios, be žmonių arba regimos iš didelio nuotolio, užpildytos aibėmis smulkių objektų. Raižinių pavadinimus kartais sudaro net pora sakinių. Marčišauskytės-Jurašienės teigia:

<sup>42</sup> Petkevičienė (2013), 86–88.



Rūta Spelskytė. *Iš kelionės po Balkanų šalis. Albanija*. Iš serijos „Tylaus kalbėjimo metodai“. 2010. MMC

„Karas, gaisrai, sproginiai, beprasmės mirtys – tai galėtų būti Rūtos Spelskytės kūrybos raktažodžiai. Bet viskas ne taip paprasta. Galvojant apie menininkės darbus, reikšmingesnis ne klausimas „kas pavaizduota?“, bet „kaip visa tai susiję?“. Esminis dalykas cikle – motyvų tarpusavio ryšiai ir ryšių išeksponavimas (jie svarbesni už patį vaizdą). Dažniausiai jie susiję su menininkės kelionėmis po tam tikras istorinę atmintį turinčias vietas (tvenkinys Aušvice) arba nulemti autorei iškilusių asociacijų, atsiremiančių į istorinius įvykius. „Tylaus kalbėjimo metodai“ – tarsi subjektyvus pasakojimas apie XX a. kataklizmus.“<sup>43</sup>

Regimieji ir pasakojamieji ryšiai tarp serijos kūrinių nupina analogijų ir nepanašybių tinklą. Raižiniai nesunumeruoti, eilės tvarka autorės nenurodyta, tai žiūrovų, interpretuotojų reikalas. Eksponuojant jie kabunami ne vienoje eilėje, o tarsi netvarkingai paskirstomi ant sienos. Jų prasmę valdo netikėtos panašybės ir nesuskalbėjimų šleifas.

<sup>43</sup> Marcišauskytė-Jurašienė (www.mmcentras.lt)

Pirmasis (pasak Marčišauskytės-Jurašienės) serijos darbas – tai iš 20 dalių sudarytas estampas su komentaru „Supjaustytas Monblanas. Tunelyje per jį 1999 m. kovo 24 d. kilo gaisras, trukęs 56 valandas ir nušinęs keliasdešimt gyvybių“<sup>44</sup>. Estampe viršukalnė matyti tik žiūrint iš toliau, o iš arti – tik brūkšneliai, juodos dėmės. Čia ne tik nepavaizduotas įvykis – minimas objektas tėra vaiduokliškas reginys. Dėl atsitiktinai aptikto pavadinimų sutapimo<sup>45</sup> menininkę sudomina Halifakso katastrofa: „Halifakso (Kanada) uostas. 1917 m. gruodžio 6 d. I pasaulinio karo metu susidūrė du laivai, kurių vienas (prancūzų) pavadintas „SS Mont-Blanc“<sup>46</sup>. Prie šio raižinio savaime šliejasi į jį optiškai panašūs estampai, vaizduojantys pilną laivų įlanką („Iš kelionės po Balkanų šalis. Albanija“, „Nagasakis iki susprogdinimo (...)“), vėliau pereinantys į karo veiksmų pakrantėse (dvių dalių „1944 m., II pasaulinis karas. Amerikiečių kareiviai išsilaišina Prancūzijoje“) ir sausumoje vaizdus. Smulkų planą keičia stambus, matyti žuvę kareiviai („Vieno pirmųjų karo reportažų dagerotipų vaizdas, kuriame – pirmąją Getisburgo mūšio dieną 1863 m. žuvę kariai“). Prie mūšio lauke gulinčių negyvėlių vizualiai dera „Ribentropas. Įvykdyta mirties bausmė pakariant 1946 m. spalio 16 d. po Niurnbergo teismo sprendimo“, gyvi lavonai „Hitleris ir Eva Braun“. Tolesnė dėlionė jau būtų paremta ne regimuoju panašumu, o istoriškai autentišku žodiniu pasakojimu – „Linz. Hitlerio vaikystės miestas, kurį tikėjosi paversti kultūros sostine“. Kitas architektūrą vaizduojantis raižinys su Austrijos miesto panorama susijęs ir optiškai, ir semantiškai – „Iš mano gyvenimo Paryžiuje. Du tik būdami šalia ir bendrame kontekste nuoroda tampa taptys paveikslai. Traukinių stotis ir krematoriumas“. Šiaurės stoties ir Père-Lachaise kapinių krematoriumo fasadai čia dryžuoti it konclagerio kalinių uniformos. Nes geležinkelio stotis ir krematoriumas būdami šalia

<sup>44</sup> Per 1999-ųjų gaisrą laiku nesureaguota iš dalies dėl dvigubos tunelio priklausomybės – Italijai ir Prancūzijai.

<sup>45</sup> Marčišauskytė-Jurašienė (www.mmcentras.lt)

<sup>46</sup> Pilnas sprogmenų prancūzų laivas, nekariaujančios Kanados uoste susidūręs su keleiviniu norvegų laivu, sukėlė didžiausią neatominės eros sprogimą, ir dar taikioje teritorijoje. Kai jis tik užsidegė, iš jo iššokę ir krantą pasiekę jūreiviai bandė perspėti žmones apie gresiančią didžiulę nelaimę, bet žado netekusių žiopių minia nuo liepsnojančio laivo negalėjo atitraukti akių, be to, Halifakso gyventojai nesuprato prancūziškai.

nurodo Aušvičą. Paskutinis serijos raižinys „Tvenkinys Aušvice-Birkenau, į kurį buvo sumesta keliasdešimtys tūkstančių sudegintų žydų peilenų“ – didelės ūkinės degtukų dėžutės dydžio estampas, kuriame beveik nieko nematyti, tik aklinai juoda tvenkinio dėmė kiek šviesesnės žolės ar žemės fone ir dar šviesesnio dangaus ruoželis.

Vaizdų ir žodžių santykiai Spelskytės raižinių serijoje daugialypiai ir įvairūs – nuo kinui ar fotoromanui būdingo funkcijų pasidalijimo, kai tekstas pasakoja lyg užkadrinis naratoriaus balsas, o paveikslas vizualiai pristato veikėjus ir veiksmo vietas, iki vaizduojamų objektų ar net paties raižinio apibūdinimo aiškinamaisiais metatekstais. Kūrybos požiūriu raižiniai su savo ilgais pavadinimais susiję intermedialiais ryšiais, nes tekstai paremti gausiais plačiai žinomų įvykių aprašymais ir kone prilįgsta nuorodomis į mitinius ar biblinius pasakojimus. Kaip liepia statiškų vaizdų naudojimo tradicijos, tekstai pripildo juos paslapčių, nes vis dar įprasta klausti, kas už vaizdų slypi. Tekstai ne tiek sužadina vaizduotę, kiek skatina žinoti daugiau. Juos perskaitęs dažnas šiuolaikinis žiūrovas stengiasi praplėsti ir atgaivinti atmintį ieškodamas informacijos internete, nes jie jį neramina.

Raižinių paskirtis „Tylaus kalbėjimo metuose“ nėra įkūnyti aprašomus įvykius, jie lyg fotografijos tik paliudija vienos ar kitos vietos būklę, užfiksuoja negyvėlius arba pateikia karo veiksmų vaizdą iš *Google Earth* perspektyvos. Jie sukurti naudojantis įvairiomis nuotraukomis (ką byloja ir užrašai), ir jiems būdinga dvejopa (post)fotografinio vaizdo poetika – užšifruotos žinios ir grynos juslinės esaties be prasmės ir pasakojimo. Pasak Rancière'o, estetinio režimo aplinkoje vaizdas nebėra koduota minties ar jausmo išraiška, kartotė ar vertimas, o daiktų kalbėjimo arba tylėjimo būdas. Vaizdai įsikuria daiktų širdyje ir tampa jų nebyliu žodžiu, kuris įgyja dvejoją reikšmę – iškalbingumo ir atkaklaus tylėjimo<sup>47</sup>.

<sup>47</sup> Rancière'as šią skirtį išranda interpretuodamas Barthes'ą. Pasak Rancière'o, Barthes'as kaip semiologas tvirtino, kad akivaizdybės yra užšifruotos žinios, per kurias įsiteisina visuomeninės ar galios struktūros – natūralizuojasi ar pasiremia akivaizdumu (Mitologijos), bet galiausiai jis akivaizdybę susiejo su bežadžiu dūriu, punctum; abiem atvejais jis vaizdą supranta kaip nutildytą kalbėjimą: pradžioje jis yra tylaus diskurso, kurį privalu išversti į sakinius, įrankis, vėliau ima atrodyti iškalbingas būtent tuomet, kai yra nebylus. Rancière (2005), 17–19.

Be to, pasak Rancière'o, estetiškas režimas nenustato vaizdavimo ribų, nepavaizduojamumo, nes tvirto ryšio tarp juslinio pavidalo ir reikšmės stoka teikia daugiau galimybių kurti atitikmenis, nematomus dalykus paversti matomais, tam tikrą santykį tarp prasmės ir beprasmybės susieti su tam tikru santykiu tarp būties ir nebūties. Kartu šis beribiškumas reiškia, kad nėra kalbos ar formos, kuri išties būtų sava konkrečiam objektui, o tai žlugdo ir meno pasitikėjimą savąja kalba, ir tikėjimą kai kurių įvykių unikalumu. Norint pavaizduoti nepavaizduojamą, protu nesuvokiamą dalyką, jis pirma turi tapti suvokiamas, absoliučiai būtinas mąstymui<sup>48</sup>.

Spelskytės cituojamus pasakojimus tiktų suvokti protu, analizuoti, o ne svaigintis jų sukeliama vaizdiniais. Vaizduotės darbo sritis – ne tekstai, o raižiniai, haliucinacijas sukeliantys dėmių ir brūkšnelių spiečiai. Šiuolaikinė filosofija teigia, kad tarp vaizduotės ir percepcijos, tarp vaizdinio ir reginio nėra priešpriešos, vaizduotės veikla (modifikacija, sintezė) – perceptų atsiradimo sąlyga, ir žiūrėdami į paveikslą visuomet pamatome daugiau, tarsi jį atgaiviname<sup>49</sup>. Dar daugiau – mes patys tarsi tampame tuo, į ką žiūrime, ir mūsų vaizdiniai yra „tikroji esatis“<sup>50</sup>. Žiūrėdami į Spelskytės raižinį, po juoduma ir brūkšneliais (ar veikiau šiapus jų) galime pamatyti tvenkinį ir (ar) įsivaizduoti *tą* tvenkinį, juo pavirsti. Juoda – lyg užmerktos akys, žiūrėti į raižinį tolygu užsimerkti, jis – lyg širma, ekranas, kitaip nei kine netrukdamas vaizduotės darbui. Žiūrovo vaizduotę ir vaizdą kaip suvokimo aktą, sąveikos tarp žiūrinčiojo ir matomo paviršiaus rezultatą, turėtų stipriai paveikti ir (paties pagilintas)

<sup>48</sup> Rancière (2005), 157–158.

<sup>49</sup> Pasak Kristupo Saboliaus, „Modifikacija – <...> žvilgsnio aktyvumas <...> – yra sklidina vaizduotės energijos, kuri leidžia pačiame paveiksle išvysti ką nors suprantama. Modifikuojantis vaizduotės aktyvumas čia atsiveria kaip tam tikra egezegezės forma. Aš negaliu suvokti paveikslo, jei nežvelgiu į jį modifikuodamas, <...> pakeisdamas, pratęsdamas, transformuodamas empirinius duomenis“. Sabolius (2012), 62.

<sup>50</sup> „Tą akimirką, kai [mintyse] regiu Pjero vaizdą, tam tikra prasme aš pats esu Pjero vaizdas“ (pagal Sartre, 109). „Vaizdas [vaizdinys] nėra lingvistinis dvinaris ženklas, signifikantas, nurodantis į signifikatų eiles anapus savęs <...>. Vaizdas [vaizdinys] yra „tikroji esatis“, sau pakankama būtis <...>. Jo prasmės įgyvendinimas yra magiškas susiliejimas su sąmone, įvykstantis akimirksniu ir atsietas nuo transcendavimo ar dekodavimo pastangų“. Sabolius (2012), 233.

žinojimas apie tuos baisesius dalykus. Vis dėlto net ir be tų žodžių atkaklus paskutinio serijos raizinio tylėjimas sukrečia.

### Pabaigai

Nors būtų sunku rasti šiuolaikinį paveikslą be raidžių ar lydraščių, multimedialūs, iš vaizdų ir žodžių sudaryti kūriniai dailės ir vizualiųjų menų lauke iš dalies tebėra asociacijas su popkultūra ir masine žiniasklaida kelianti, įtartina marginalija. Medžiagiškos tokio vaizdaraščio laikmenos dar tik išradinėjamos ir beveik kaskart atrodo kaip laikina išimtis. Visos trys aptartos menininkės – Staselė Jakunskaitė, Marta Vosyliūtė ir Rūta Spelskytė – suka galvas, kaip įtraukti į kūrinius sakinių reikšmę, nesugadinant užrašais paveikslų ar raizinių.

Domintis vaizdo ir žodžio santykiais dvejopos raiškos kūriniuose logiška būtų tikėtis ten vyraujančio kinui ar komiksams artimo elementų funkcijų pasiskirstymo. Vis dėlto menininkėms kur kas labiau rūpi narsyti, išversti, dekonstruoti metakalbos modelį, vaizdų ir žodžių ryšiai jų darbuose savo pobūdžiu artimesni tarptekstiniais, intermedialiems ryšiams. Tai sietina su kūrinių intertekstualumu ir interikoniškumu, taip pat su jų išeksponuojama savistaba, galbūt dar ir su kritikuojamomis dailės sklaidos ar siužetinės dailės produkavimo tradicijomis.

Vizualumo ir vaizdingumo apykaita, arba fizinių vaizdo laikmenų ir vaizduotės sąsaja, tampa kūrinių tema ar tikslu, ir vizualumas čia nebūtinai turėtų būti tapatinamas vien su paveikslais, o vaizdingumas – tik su žodžių sukeliama vaizdiniais. Jakunskaitė tiesmukomis tropų iliustracijomis, sužlugdytomis metaforomis siekia išlaisvinti vaizduotę ir kalbą. Nedaloma Vosyliūtės vaizduotė lyg negailestinga mėsmalė perskirsto pajautas, sugriauna ankstesnę žiūrovų žinojimą, priverčia abejoti viskuo, ypač atmintimi. Spelskytė žiūrovus įdarbina, liepia tikslinti savo žinias, o jų vaizduotės darbo sritis – ne tekstai, o raiziniai, reikalaujantys nemenko jų indėlio, bet už tai suteikiantys galimybę kone stebėti reginių ir vaizdinių sąveikas.

Multimedialūs kūriniai, arba vaizdaraščiai, gerai tinka darbščiam, emancipuotam žiūrovui ugdyti, nes leidžia jam stebėti laike trunkantį

suvokimo procesą ir prilyginti jį darbui. Žodžių ir vaizdų laisvės, suverenumo ir taikaus sambūvio siekis dvejetainis raiškos mene galėtų būti vertinamas ir kaip politinis.

## Literatūra

- Baločkaitė R., Magiškasis sovietmečio realizmas: vienos kartos istorija, *Šiaurės Atėnai*, 2015 08 14.
- Barthes R., *Teksto malonumas*, Vilnius, 1991.
- Barthes R., Atvaizdo retorika, *Baltos lankos*, t. 17, 2003, p. 55–74.
- Didi-Huberman G., *Formose Ähnlichkeit, oder die Fröhliche Wissenschaft des Visuellen nach Georges Bataille*, München, 2010 (*La ressemblance informe ou le Gai savoir visuel selon Georges Bataille*, 1995).
- Gercke H., Am Anfang waren Wort und Bild: Aspekte der Kombination und Relation von verbaler und visueller Darstellung, *Kunstforum international*, Bd. 33, 1976, [www.kunstforum.de/Online-Archiv](http://www.kunstforum.de/Online-Archiv).
- Jochimsen M., Text-Foto-Geschichten, *Kunstforum international*, Bd. 33, 1976, [www.kunstforum.de/Online-Archiv](http://www.kunstforum.de/Online-Archiv).
- Jocks H.-N., Der Doppelbegabte auf der Schwelle seines zersplitterten Seins, *Kunstforum international*, Bd. 139, 1997, [www.kunstforum.de/Online-Archiv](http://www.kunstforum.de/Online-Archiv).
- Marcišauskytė-Jurašienė J., Kalės vaikai ir yra kalės vaikai, *Galerija „Vartai“: 21 ketvirtadienis*, Vilnius, 2012, p. 32.
- Marcišauskytė-Jurašienė J., [www.mmcentras.lt/kolekcija/autoriai/Rūta Spelskytė/apie kūrybą](http://www.mmcentras.lt/kolekcija/autoriai/Rūta_Spelskytė/apie_kūrybą)
- Marta Vosyliūtė. MKČ ir kiti komiksai*, kat., teksto autorė R. Andriusytė-Žukienė, Kaunas, 2012.
- Melnikova I., *Literatūros (inter)medialumo strofos, arba Žodis ir vaizdas*, Vilnius, 2016.
- Mikučionytė R., Marta Vosyliūtė: piešinys – puiki vieta moralui, *Dailė*, 2014, nr. 1, p. 74–81.
- Mitchell W. J. T., *Bildtheorie*, Frankfurt a. M., 2008.
- Mulevičiūtė J., Meninių principų pokyčiai devintojo dešimtmečio tapyboje, *Šiuolaikinės lietuvių dailės horizontai*, Vilnius, 1992, p. 34–55.
- Narušytė A., Tai buvo „Kapitalo“ žodis, 7 meno dienos, 2015 05 15.
- Petkevičienė J., Rūta Spelskytė: mechaniškas *lingchi*, *Dailė*, 2013, nr. 1, p. 86–91.



- Putinaitė N., Atminti ir pajausti „mūsų“ sovietmetį: Pamąstymai apie Martos Vosyliūtės filmą „Humanitarės gyvenimas ir mirtis“, *Naujasis židinys-Aidai*, 2015, nr. 8, p. 58–60.
- Rancière J., *Politik der Bilder*, Zürich-Berlin, 2005 (*Le destin des images*, 2003).
- Sabolius K., *Įnirtingas miegas. Vaizduotė ir fenomenologija*, Vilnius, 2012.
- Sauerbier S. D., Zwischen Kunst und Literatur: Übersicht über Text/Bild-Beziehungen, *Kunstforum international*, Bd. 37, 1980, [www.kunstforum.de/Online-Archiv](http://www.kunstforum.de/Online-Archiv).

Erika Grigoravičienė

## Image, Picture and Word in Contemporary Art

### *Summary*

The subject of this article is the multimedia art of the 21<sup>st</sup> century, made of texts and images. Considering the peculiarities of the image/text as an art practice and theoretical concept, the interaction between images and words in these works of art is analysed in the aspects of expression and content.

Although it would be quite difficult to find a contemporary picture without letters or accompanying phrases, the multimedia art works still are suspicious marginalia in the field of visual arts evoking associations with popular culture and mass communication. Material files for such image/text still are under the process of invention, and almost every time they look like a temporary exception. Three artists under discussion – Staselė Jakunskaitė, Marta Vosyliūtė and Rūta Spelskytė – try to figure out how to include the meaning of sentences into their works without spoiling the pictures or engravings with such texts.

For those, interested in the image and word relations in multimedia works, it would be quite logical to expect the dominant distribution of functions of elements characteristic to cinema or comic books. Nevertheless, the relations between images and words in the works under discussion are closer to meta-textual, inter-textual and intermedia relations. This could be related to the fact that this type of art is intertextual and inter-iconic, as well as to its exposed introspection and possibly also the often criticized traditions of art dissemination or producing narrative fine art.

Such interchange between visibility and figurativeness becomes a subject or purpose of the works. Jakunskaitė attempts to free her imagination and language by straightforward illustrations of the tropes and broken metaphors. Functioning as a pitiless mincer, Vosyliūtė's undivided imagination redistributes sensations, ruins the viewer's former knowledge and forces to doubt anything, especially – one's memory. Spelskytė makes her viewers work, commands them to revise their knowledge, and the work area for their imaginations is her engravings demanding their tremendous contribution, rather than texts.

The multimedia works or image/texts suit well for educating an industrious, emancipated viewer, because they allow him/ her to follow the perception process lasting in time, and treat it as a job. The aspiration for freedom, sovereignty and peaceful co-existence of words and images in this art of dual expression could also be looked upon as political.