

# ŠMC

## Interv

# C er vi u

## ŠMC Inter vi u Nr. 22-23

Redaktorė:  
Asta Vaičiulytė

Dizainas:  
Jurgis Griškevičius

Vertimas:  
Irena Jomantienė  
Julius Keleras  
Julija Lomeckė  
Lina Michelkevičė

Anglų kalbos redaktorė:  
Gemma Lloyd

Spauda:  
Kopa

Popierius:  
Galerie Art Volume 115 g / 200 g

© Šiuolaikinio meno centras, menininkai  
ir tekstų autoriai, 2013

Leidinys ar jo dalis negali būti dauginama  
ir atgaminama be leidėjo sutikimo.

ISSN 1822-2064

Tiražas: 500

INTERVIU skelbiamos mintys nebūtinai  
atitinka leidėjo ar redakcijos nuomonę.

Leidėjas:  
Šiuolaikinio meno centras  
Vokiečių g. 2, LT-01130 Vilnius  
T.: +370-5-262 3476  
F.: +370-5-262 3945  
www.cac.lt

## Nuo redakcijos

### TARPAI IR SĄSAJOS

Kartais iš tiesų gerai nežinoti taško, į kurį ateisi. Šią, kiek perfrazuotą, mintį skolinuosi iš pokalbio, kurį rasite tolesniuose numerio puslapiuose. Sekdamas viena nuoroda, pavyzdžiui, oO projektą Venecijos bienalėje, gali rasti Spotted Raphael. Taip pokalbis apie jau beveik tradiciškai specialiu paminėjimu pažymimą Lietuvos (o šiomet – jungtinį Lietuvos ir Kipro) dalyvavimą Venecijos bienalėje ima tolti „Twitterio“ pėdsakais. Šis aplinkkelis primena ir dar vieną, ankstesnį, kuratoriaus Raimundo Malašausko projekto ir socialinės platformos, o būtent – parodos „Fotofinišas“ ir tinklapio „sunvysne.tumblr.com“ – tandemą. Tarp paskutiniųjų „Šunvyšnės“ tekstų rasite ir menininkės Elenos Narbutaitės pokalbius su kitais menininkais (ir inžinieriais), tuo tarpu šio numerio puslapiuose publikuojamas interviu su ja pačia. Jei būčiau numanusi, jog tiek sumanytų tekstų – kurie dar vasarą atsispyrė nuo koliažinės „aktualijų“ fiksavimo idėjos – tarpusavyje netikėtai sujungs tas pačias pavardes ir panašias mintis, tikriausiai būčiau ieškojusi kitų trajektorijų. Bet kartais išties gerai nežinoti taško, į kurį ateisi.

Dėliodama šio numerio turinį, kažkur pusiau-keleje, suvokiau, kad viskas, ką rasite čia, yra susiję su, Narbutaitės žodžiais tariant, įsivaizdavimo galimybe. Pavyzdžiui, šiųmetinė Stambulo bienalė, atverdama istorinį plyšį tarp septintojo ir aštuntojo dešimtmečių bei šių dienų ir pasitelkdama poeziją, kaip sąsają, atskleidžiančią ir peržengiančią ribas, sukūrė naują kontekstą dabarties meninėms praktikoms. Jos kuratorė Fulya Erdemci pasirinktą kuravimo strategiją vadina poetine tuštumų ir tarpų struktūra, atveriančia erdvę asmeninėms ir viešoms patirtims. Apie tai galima galvoti ir kaip apie montažo sandarą: naujas reikšmes kuriantį ritmą ir, filosofo Nerijaus Mileriaus žodžiais tariant, save išsakančius trūkius. Dviejų filosofų – Mileriaus ir Kristupo Saboliaus – pokalbyje atskleidžiama įsivaizduojamybės ir montažo paralelė: kaip montažas, kuris įtraukia į savo sąrangą ir tai, kas iškerpama arba lieka nematoma, taip ir įsivaizduojamybė sujungia pasaulio objektus ir mūsų patyrimą – drauge išplėsdama jo ribas ir leisdamą aptikti tai, kas empiriškai tarsi neegzistuoja.

Vaizduotės tema išnyra kone visuose šio numerio pokalbiuose. Kino kūrėjas ir kritikas Mark Cousins, kalbėdamas apie temos paieškas, pastebi, kad idėjos suradimas yra kaip žvejyba arba radijo signalo pagavimas, kad ji pasirodo staiga. Anot rašytojos ir kuratorės Sofie Van Loo, vaizduotė nėra fantazija arba iliuzija. Tai yra tai, kas (pasitelkus meninį tyrimą ir eksperimentavimą su (ne) realybės fragmentais) sukuria meninį laiką ir erdvę. Tai yra meninis gebėjimas, atsiveriantis ir ugdomas visuose meno patirčių lygmenyse. (Šį pokalbį su Van Loo kviečiu skaityti anglų kalba.)

Todėl pabaigai – dar viena jungtis, nes kalbėdami apie vaizduotę, kaip įrankį ir gebėjimą, neišvengiamai kalbame ir apie edukaciją. Apie tai, kokia turi būti edukacija, kad ji taptų individualiu įrankiu, o ne institucionalizuotu žinojimu, mąstoma ir kalbama seniai. Galima būtų paminėti, kad ir Ivano Iljičiaus veikalą „Deschooling Society“ (Numokyklinant visuomenę, 1971), radikaliai kritikuojančią visą Vakarų edukacijos sistemą, arba 2010 metais Londone surengtą to paties pavadinimo konferenciją, skirtą diskusijoms apie meno ir edukacijos ryšius. Tuo tarpu vietiniame edukacijos diskusijų kontekste norėtųsi išskirti porą įvykių: tai antrus metus veikianti RUPERT edukacinė programa, jos kūrėjų vadinama para-akademine, ir menininko bei Vilniaus dailės akademijos dėstytojo Artūro Railos knygos „Antisportas“ pasirodymas. RUPERT studentų ir lektorių pokalbis apie edukaciją kaip vaizduotės mašiną greičiausiai ne vienam primins pažįstamą pradžios ir bandymų skonį. Tuo tarpu kur kas tradiciškesniame akademijos kontekste publikuotas Railos tarpdisciplininio meno studijų vadovėlis kelia klausimus apie tai, kiek ir ar įmanoma metodologizuoti meno edukaciją. Šios knygos recenzijoje menotyrininkė Linara Dovydaitytė prisimena Urugvajaus conceptualisto Luiso Camnitzerio mintį apie meną kaip mokymo priemonę, kuri turėtų rengti to, kas nežinoma, tyrinėjimui, ir randa jai šį Railos atsakymą: „Tam, kad užsitikrintumėte kūrybinę intuiciją ir aistrą produktyvumui, kai ko geriau visai nežinoti.“ Kartais žinių ir metodologijų plyšiai būtini tam, kad jų vietoje galėtų rasti naujos jungtys ir sąsajos.

ASTA VAIČIULYTĖ

# Turinys

4

Spotted Raphael – žuvis, kuri naudojasi Twitteriu?

Virginija Januškevičiūtė

8

Aurido Gajausko pokalbis su menininke Elena Narbutaite apie rašymą, ribas ir begalybę

12

Ateities link, iš akiračio nepaleidžiant praeities

Övül Durmusoglu interviu su 13-osios Stambulo bienalės kuratore Fulya Erdemci

18

Tarp vidujybės ir išorybės

Kristupo Saboliaus ir Nerijaus Mileriaus pokalbis apie vaizduotę, reprezentaciją ir montажą

24

Išsivesti idėją pasivaikščioti (Esė filmas gali ir turi keliauti kur panorėjęs)

Ilonos Jurkonytės interviu su kino kūrėju Marku Cousinsu

30

Apie *frijoles saltarines*, Kierkeggardo tėvą ir Čarlio angelus

Audriaus Pociaus, Jennifer Teets, Juano de Nieves ir Justinos Zubaitės pokalbis

36

Knygos apžvalga

Apie edukaciją ir kūrybinį pasipriešinimą: Artūro Railos „Antisporto“ pamokos

Linara Dovydaitytė

# Spotted Raphael –

Virginija Januškevičiūtė

Kalbos apie Raimundo Malašausko kuruotą jungtinį Lietuvos ir Kipro paviljoną šiųmetinėje Venecijos bienalėje pasklido gan plačiai ir daugiausia sukosi apie pačią parodą, surengtą modernistiniuose sporto rūmuose, vos už minutės kelio nuo Arsenalo. Ir nors paviljonas dabar jau uždarytas, kai kuriuos iš jo projektų – meninių ir kitokių – galima sekti toliau. Tarp jų – žinutės Twitteryje, kurias iki šiol rašo kažkas, kas prisistato Spotted Raphael vardu ir teigia, jog Spotted Raphael „gyveno drauge su Lietuvos paviljonu“ (lik sveikas, Kipre!).

©O, instaliacijos vaizdas  
Nuotrauka: Robertas Narkus  
©O, Kipro ir Lietuvos paviljonuose, 55-ojoje Venecijos bienalėje, besiskleidžianti paroda

## žuvis, kuri naudojasi Twitteriu?

Spotted Raphael – gyvas reliktas, tik nežinia, kiek ilgai jis dar gyvuos. Pagunda pasikalbėti su Raphael, ar tiesiog Rafaeliu, buvo stipri, tačiau nusprendžiau to nedaryti (dėl priežasčių, kurias pabandysiu nupasakoti, o taip pat, ko gero, ir kitų, kurių paaiškinti net negalėčiau) ir bent kol kas kalbėti tarsi nuo kranto, tikėdamasi, kad pirmajam šuoliui pasiryš kas nors kitas.

Su kuo gi mes kalbėtume? Išskyrus „Twitterį“, dauguma informacijos šaltinių Spotted Raphael vardą sieja ne su Lietuvos ir Kipro paviljonu Venecijos bienalėje ar kuriuo nors iš šio projekto dalyvių, o su *Spotted Raphael Catfish* – dėmėtuuju šamuku, gyvenančiu Amazonės baseine ir viso pasaulio akvariumuose. Lietuvoje jis kartais vadinamas šamu knarkliu arba kriukštinčiu šamuku. Pats Rafaelis Twitteryje apie tai neužsimena (niekas, tiesa, ir neklūsė). Jis prisistato kaip „sudėtinis personažas“ ir „daugybiniis krioklys“, klausukais išreikšdamas abejonę ar nuostabą šių savo paties teiginių atžvilgiu – „sudėtinis personažas? daugybiniis krioklys?“ „Viskas yra manęs dalis“ – sau įprastu mašlai chuliganišku tonu „Twitteryje“ rašo Rafaelis. Arba: „Eidamas namo sutikau kelias padurias šeimas, o po to – nieko. Tas *nieko* man pasirodė mielesnis ir išmintingesnis. „Twitteryje“ Rafaelio žinutės nesusilaukia daug reakcijos, bet jis rodosi esąs pakankamai draugiška, bendrauti linkusi būtybė, entuziastingai pristatanti įvairiausias idėjas ir personažus, pavyzdžiui – „Twitterio“ žinutes dvynes, ir mieliai besidalinanti patirtomis akimirkomis, kaip kad „nematomo durininko apsilankymas“ (angliškai nematomais durininkais vadinami automatinių durų mechanizmai) ir „taip norėčiau bijoti kažko“ arba – „ir mūsų praeitys išnyksta“.

Kas sieja Rafaelį ir parodą Venecijoje? Sakyčiau, tai, kaip jie abu veikia. Viena iš Lietuvos ir Kipro paviljono aprašų skaitome, kad jis plaukia, o gal sklendžia, sklinda, nenusistovi ar tiesiog nekęsta, plūduriuoja: „it floats“. Kaip ir dauguma kitų Venecijoje vykstančių parodų, Lietuvos ir Kipro paviljonas bent dalį savo žavesio skolingas ištisoms mieste dirbusių architektų kartoms – tiems, kurie projektavo parodos erdvę, ir tiems, kurie projektavo visa, kas aplinkui. Kelionė pastato koridoriais, posūkiais ir laiptais atrodė kaip neįtikėtina greita ekskursija į visai kitą miestą (arba kaip transą sukeliantis šokis), nes anksčiau ar vėliau sunkios betoninės sienos prasiskirdavo atverdamos milžiniška, toli po kojomis nusidriekiantį uždara stadioną. Dėl pasikeitusio mastelio staiga pasijutau mažą. Panašus išpūdis ištinka iš siaurų Venecijos gatvių išėjus į plačią jūros krantinę, tačiau šį kartą prieš akis atsivėręs vaizdas buvo neabejotinai modernus, todėl – netikėtas, ir labiau (bet iškreiptai) priminė Vilnių nei Veneciją, o gal (dar iškreipčiau) ir patį Kiprą. Constantinos Taliotis, vienas iš Kipro menininkų, sporto rūmų koridoriuose eksponavęs dvi skulptūras, sukūrė jas pagal scenarijų, kuriame trys jauni architektai – Mies van der Rohe, Le Corbusier ir Walter Gropius – atsiduria Nikosijoje 1992-aisiais metais ir, radę puikias sąlygas „Honda Chaly“ ir „Suzuki Landie“ motociklų rinkai, nutaria ten pasilikti. Ši istorija tarsi pagrindžia skulptūrų atsiradimą, o skulptūros, regisi, patvirtina istoriją, tačiau tokiu būdu kone neįmanomu tampa pastatas, kuriame jos eksponuojamos – ar galima nuspėti, kaip būtų atrodę sporto rūmai šalia Venecijos Arsenalo, jei šie trys architektai iš tiesų jaunystėje būtų leidęsi į kelionę laiku?

„Sukurtas dėmesį skiriant organizavimo formoms, o ne formų organizavimui, jis plūduriuoja kaip gyvenimas ir kaip planktonas“ („Drawing on interest in forms of organisation rather than organisation of forms, it floats like life and plankton“). Parodos metu nenutrūko ir įprasta sporto rūmų veikla, tad kartais čia buvo užsiimama ir meno, ir sporto reikalais tuo pat metu: mergaitės sportine apranga skrodavo erdvę lygiai taip, kaip, išivaizduoju, internetinė paieška skrodžia internetą: energingai, nuožmiai, greitai, nestabtelėdamos ir nesigręžiodamos. Stalą su parodos leidiniais aplenkdamo taip, tarsi jo nė nebūtų. „Toks kuravimo būdas vadinasi savi-eiga“, atidarymo vakarą ne kartą pakartojo kuratorius Anders Kreuger. Savieiga – tai procesas, kurio nereguliuoja jokia išorinė valia. Tai automatinė skirtingų inercijų suma, pasak žodyno – savaiminė, stichinė ko nors eiga. Šioje sąvokoje juntama ir gausa, ramybė, bet kartu ir pavojus. Savieiga – kai dalykai vyksta savaime, sakytum, sklęsta sklendžia. Arba skrodžia.

Daugelis meno kūrinių į pastatą buvo įterpti gan anonimiškai, be specialių nuorodų, tad tiems, kurie sekė tik rodykles, leidusias pasirinkti tarp trijų ir septynių laiptų maršų, o ne parodos žemėlapi, nuolat teko bandyti atskirti šiame pastate vykstančius renginius vieną nuo kito. Atrasti ir atpažinti kūrinius padėdavo ne suvokimas, kad „štai čia – menas“, o greičiau klausimas, „ar čia tikrai sporto rūmai?“. Simetriškos sporto salės švieslentės, atrodo, budėjusios *skrynsiverio* režimu, pa-





kaitomis rašė skirtingas projekto pavadinimo versijas: oo, oO, 00... (autoriai – Dexter Sinister), o į vieną iš įėjimų į tribūnas įsispraudė nei vieno stauso kampo neturinti, pusiau perregima medinė indauja (Liudvikas Buklys). Įvairių Europos meno muziejų sienų moduliai, naudojami trumpalaikių parodų architektūrai, grupavosi išrikiuoti ant salės grindų, kur paprastai vyksta sporto varžybos (Gabriel Lester), lydimi tarp jų išbarstytų pušų spyglių aromato. Pastarojo darbo autorius, Jason Dodge, interpretuodamas į anglų kalbą išvertė tris rašytojos Vytautės Žilinskaitės pasakas – „Teleoželį“, „Kaktuso paslaptį“ ir „Robotą ir peteliškę“. Joks kitas parodos katalogas taip ir nebuvo publikuotas.

Ne toks, kokio tikiesi, leidinys, ne tokios, kokių tikiesi, varžybos (kalbu ne tik apie sporto aikštelėje „besirungiančias“ sienas, nors šiame darbe esama ir aiškių politinių poteksčių:

paviljoną bienalės žiuri įvertino už dviejų valstybių prisistatymų apjungimą į bendrą patirtį), ne tokia erdvė – visa tai galėtų būti pavadinta tradicinio formato parodų kritika, tačiau ši kritika labiau produktyvi, kurianti, nei dekonstruojanti. Nuostabu patirti, pavydžiui, kaip pagrindinėje parodos erdvėje atliekama nepertraukiama Marijos Hassabi choreografija tarsi sulėtino laiko tėkmę, tačiau nevertė galvoti apie tai, kaip lėtai srūva laikas – visai ne, tiesiog jos dėka atsirado daugiau laiko galvoti.

Tai, kad, likus vos kelioms savaitėms iki parodos atidarymo, Kipras paskelbė apie galimą valstybės bankrotą, ar tai, kad paskutinį kartą šiuos sporto rūmus Venecijos bienalės kontekste bandyta panaudoti aštuntajame dešimtmetyje pagrindinių Sovietų Sąjungos menininkų kūrybos pristatymui (paroda taip ir neįvyko), parodos foną pavertė nesuskaičiuojamų galimybių rasti, jungtis, išnykti, nepasirodyti lauku.

Kuo čia dėtas dėmėtasis šamukas? Kiekviena Spotted Raphael žinutė gali būti perskaityta kaip sakinio vidurys, nukrypimas, istorija apie save už plaukų iš pelkės traukiantį Baroną Miunchauzeną, kaip vis kitos melodijos fragmentas, nebaigtas rimas. Toks rašymo ir galvojimo būdas užkrečia – jam, kaip ir rimavimui, sunku atsispirti (rašydama apie Spotted Raphael vis pagaunu save kovojančią už galimybę išreikšti mintis kiek galima tradiciškiau, tuo tarpu jis, akivaizdu, užsiima visai kitais dalykais). Spotted Raphael žinutes „Twitteryje“ labiausiai norisi skaityti kaip projekto Venecijoje modelį, veikiantį fragmentiško ir robotiško interneto fone – su šiuo fonu dauguma mūsų kasdien susiduriame savaip – bet *kalbant*is su juo pačiu reikėtų drąsos ir noro rasti, jungtis, išnykti ir nepasirodyti.

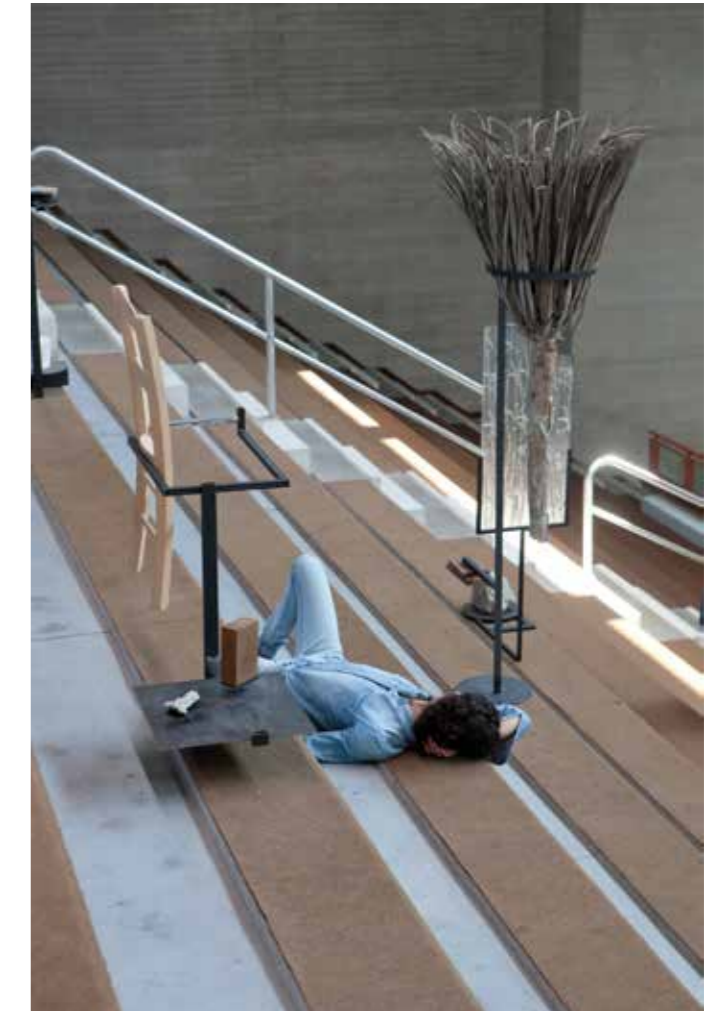


VIRGINIJA JANUŠKEVIČIŪTĖ – Šiuolaikinio meno centro kuratorė, šiuo metu drauge su Jonu Žakaičiu ir Aurime Aleksandravičiūte (Lietuvos paviljono 2013-ųjų metų Venecijos bienalėje komisarais) kuruojanti XII-ąją Baltijos tarptautinio meno trienalę.

Spotted Rafael nuotraukos iš:  
twitter.com/oenice\_oo



Liudvikas Buklys *Dar nepavadinatas*, 2013  
Nuotrauka: Robertas Narkus  
oO, Kipro ir Lietuvos paviljonuose, 55-ojoje Venecijos bienalėje, besiskleidžianti paroda



Maria Hassabi *Pertrauka*, 2013  
Nuotrauka: Robertas Narkus  
oO, Kipro ir Lietuvos paviljonuose, 55-ojoje Venecijos bienalėje, besiskleidžianti paroda



oO, Kipro ir Lietuvos paviljonuose, 55-ojoje Venecijos bienalėje, besiskleidžianti paroda  
Nuotrauka: Gabriel Lester

# Aurido Gajausko pokalbis su Elena Narbutaite



Nuotrauka: Robertas Narkus

Su menininke Elena Narbutaite susitikome vaikų ir mamų klegesiu perpildytame Vilniaus restorane „Kitchen“. Šiais metais Elena Narbutaitė dalyvavo 55-ojoje Venecijos meno bienalėje, Lietuvos paviljono ekspoziciją kuravusio Raimundo Malašausko parodoje „Oo“, bei „Lisson“ galerijoje Londone vasarą pristatytoje kitoje šio kuratoriaus parodoje „Fusiform Gyrus“. Jos parašytų tekstų-pokalbių galima rasti žurnale „The Federal“ bei internetiniame puslapyje „sunvysne.tumblr.com“.

## apie rašymą, ribas ir begalybę

**AURIDAS GAJAUSKAS:** Nesenai vėl atsi-verčiau Šv. Augustino „Išpažinimus“. Jo rašymo stilius mums pažįstamas: „Viešpatie, Tu juk supranti, kad aš negaliu matyti be Tavęs, apskritai negaliu matyti be šviesos... Ta šviesa – ne fizinė, aš galiu matyti ir tamsoje, jei tik Tu mane lydi...“ Viena panašių eilučių jis pradeda žodžiais „plunksnos kalba tariant“... Įdomu, kaip technologija kalba už patį kalbėtoją arba rašytoją?

**ELENA NARBUTAITE:** Šv. Augustino atveju plunksna, ko gero, buvo jo informatorė. Aš beveik nesu jo tekstų skaičiusi. Šiek tiek skaičiau Hannos Arendt studiją apie Šv. Augustino „Meilę“ – joje akies krašteliu „mačiau“, kaip jis mąstė ir kaip apie jo kūrybą galima rašyti. Šv. Augustinas atrodo labai intelektualus mąstytojas, kuris tiksliai ir nuosekliai dėlioja savo mintis. Rodos, kad jis dėsto mintį taip, kaip ji toliau ir dėlios, labai tiksliai paaiškindamas. Tarkim, sakydamas „plunksnos kalba“, jis labai daug pasako, sukuria tam tikrą, gal net meditacinę būseną, tam, kad athipnotizuotų savo skaitytojus. Nes, pavyzdžiui, perskaitęs keletą puslapių, panyri į nagrinėjamą klausimą ir todėl nebepastebi, ką galima galvoti apie vieną ar kitą klausimą kaip apie klausimą. Tad galbūt ir Šv. Augustinas naudojosi šiuo kreipiniu „iš lapo gilumos“, tam, kad atitrauktų savo skaitytojus nuo pažodinio jo paties užrašytų klausimų ir temų skaitymo.

O atradimai ir technologija yra labai įdomu, nes visa tai atkeliauja iš vaizduotės, numanymo, kad vienokie ar kitokie poreikiai bus arba jau yra. Man patinka, kad technologija gali persikurti, savęs nereflektuodama, tačiau naudodamasi savimi kaip informacija. Ji turi savybę nuolat ir nenostalgiškai transformuotis.

**AG:** O kaip tu supranti rašymą?

**EN:** Suprantu rašymą kaip būdą dalintis. Yra daug žmonių ir aš esu viena iš jų, kaip vienas iš vamzdelių. Man nelabai įdomu išreikšti save. Beje, aš rašau labai mažai, bet man būtų įdomu rašyti. Kaip ir kiekvieną, mane irgi domina tam tikri dalykai ir aš investuoju savo laiką į tas dominančias temas. Jeigu jaučiu, kad galiu pasidalinti kuo nors nauju, bet jau ne vien tik kaip „aš“, o kaip informuotas asmuo, tuomet taip ir darau. Todėl manau, kad svarbu dirbti nuolatos, nes taip susiformuoja geroji užmaršumo atmosfera, kai nebereikia nieko bijoti ir galima pradėti transliuoti. Transliacija savaime dar nėra įdomi, bet gerai transliuoti galima mokytis ir tai visai įdomu – panašu į informacijos kombinavimą, permatomumo praktikavimą. Gali atrasti savų būdų, o tai ir bus tai, kas padarys darbą įdomų arba ne. O kai jau turi pakankamai medžiagos, tuomet pagal galimybes bandai su tais užrašais ir tekstais dirbti, dėlioti, ir taip atsiranda parašyti tekstai ar meno darbai. Net nežinau... Aš apie rašymą arba meno darymą galvoju kaip apie dalijimąsi ir kaip apie perteklių, kuriuo norisi pasidalinti rašant, spalvinant, dėlioiant ir panašiais būdais.

**AG:** Bet tai reiškia, kad noras išreikšti save yra gana savanaudiškas? Tarsi pasidalintumei ne tuo, kuo nori pasidalinti, bet savimi.

**EN:** Taip, būtent. Gali būti, kad kiekvienas mūsų esame įtakų ir žinių talpyklos. Įdomu bandyti tapti pralaidesniu ir kartais prakošti savo mintį visai kitomis ir kitų mintimis. Bent jau man šis dalykas yra įdomus, nes atrodo, kad tik taip galiu suvokti ir patirti aplinką. Mano svajonė būtų retkarčiais mokėti pavirsti atviru organizmu, kuris išliktų individualus, bet drauge galėtų ir visai išnykti bei tapti skysta figūra, įrašanchia pasaulį. Dėl to rašymas labai įdomus. Todėl labai įdomu ir skaityti.

**AG:** Įdomu tavęs paklausti apie marginalumą – juo labiau įdomu dėl to, jog po 90-tųjų Lietuvoje tapo populiaru pliuralistinio mąstymo žodyną papildžiusi sąvoka „marginalija“. Įdomu ir tai, kad anglų kalba „margin“ reiškia ribą ir paraštę. Tai lyg ir paaiškina žodžių „marginalija“ arba „marginalumas“ vartoseną lietuvių kalba, bet visgi šie žodžiai dažniau buvo ir galbūt tebėra siejami su tam tikra įvairovės patirtimi, išleidžiant iš akių „ribą“. Kitaip tariant, „įvairovė“ virsta tam tikru tapatumo ženklu, neapimančiu supratimo, kaip konkrečiai ji atsiskleidžia kasdieniam patyrimui.

**EN:** Žodis „marginalas“ lyg ir turi tam tikrą neigiamą prieskonį, ar ne? Visuomenės akimis marginalas yra tarsi ribinis, keistas, nelabai reikalingas.

**AG:** Sakyčiau, jam netgi priskiriama kvailumo sąvokė. Marginalas Lietuvoje yra tarsi kvailys, trečias brolis. O kaip pati susiduri su ribos fenomenu?

**EN:** Net nežinau, reikėtų pagalvoti... Iš tiesų keista, kad niekada nesusiejau „margin“ ir paraštės, o taip pat niekuomet negalvojau apie marginalumą kaip apie įvairovę. Manau, kad visus žmones be išimties įkvepia susidūrimas su įvairove. Vėliau priprantama ir ji tampa įprastu dalyku. Galvoju, kad atsiradus pripratimui, galėtų prasidėti mąstymas. Įvairovės nereikėtų suprasti vien kaip skirtumų – du vienas nuo kito nutolę kontinentai gali supanašėti labiau nei artimi kaimynai ir panašiai. Įvairovė gamintų minties įvairovę. Kaip tik vakar galvojau apie įvairumą kaip apie sąlygą susimąstyti. Priešingu atveju, jeigu nesusimąstai, gali atsitikti taip, kad keliausi paviršiais, ir nors galbūt rasi kažką „kitokio“, bet iš tiesų tapti užkariautojo tipo skirtybių mėgėju, norinčiu suvartoti kuo daugiau. Netgi jei kalbėtume, pavyzdžiui, išskirtinai apie literatūrą. Tokiu būdu tiesiog keliauji pasaulio įvairovėmis kaip jų vartotojas.

Galvojant šia linkme toliau, vis norisi sugrįžti prie klausimo apie tai, kas supa žmogų jau labai seniai. Pavyzdžiui, dangus ir jo vaizdas naktį. Nežinau, ar tai galima pavadinti įvairove arba kitionišku, bet mes matome tai, ką vadiname begalybe. Labai įdomu, kad ambicingų ir

naujoviškų būdų suprasti arba pasinaudoti begalybe kaip potencialiu ir naudingą reiškinį nebuvo atsiradę iki pat šių dienų. Dėl to ir galvoju, kad dangus ir begalybė visuomet atrodo kaip įvairovė, nes prie begalybės neimanoma priprasti, gal todėl, kad jos neįmanoma suprasti.

Šiaip jau riba yra labai keista sąvoka, nes iš tiesų, kaip aš galiu suprasti, kad atsiranda kažkokia riba? Aš net nežinau, ar tai yra riba. Riba yra labiau susijusi su tuo, kaip, pavyzdžiui, politiniai sąjūdžiai ir susibūrimai bando manipuliuoti žmonių sąmone – todėl vartojamos tokios sąvokos kaip „marginalas“, „mažumos“ ir „ribos“, ir daug panašių dalykų, kuriais norima, kad pasaulis labai tikėtų, kai pačių ribų iš tikrųjų gal net nėra. Tai, velnias žino, kaip su ta riba yra. Aš gal net būčiau linkusi ją apskritai eliminuoti. Panašiai yra ir su valstybių sienomis. Pavyzdžiui, mokykloje mokaisi, kad yra Lietuvos ribos, bet iš tikrųjų, tai, ką mokaisi, tėra kažkieno politiniai nesutarimai. O kiek giliai iš tiesų tiki ta riba? Jeigu eisi pėsčias ir kirsi sieną, niekas juk nepasikeis.

AG: Bet gali tave koks lenkas su šautuvu panorėt vytis.

EN: Tai tik tiek!

AG: Nieko sau „tik tiek“!

EN: Juk ir sakau, kad tai – politinis žemėlapis, kuris visą laiką keičiasi.

AG: Bet Lietuvos sienos nesikeičia jau dvidešimt metų ir tai nėra mažai...

EN: O jei galvotume apie kur kas ilgesnį laiko tarpą? Aš manau, kad mokyklų bendrojo lavinimo arba istorijos pamokų programos suteikia vaikams gana siaurą požiūrį į save tarp kitų. Ir kol vaikai patys savo kailiu nesusiduria su pasauliu, jie gali įtikėti, kad, tarkime, viena valstybė yra svarbesnė už kitą valstybę ir panašiai, ir kad tai, neva, yra labai svarbu. Tačiau šitoks ugdymas nesūlo jokio tikro santykio su likusiu pasauliu arba supančiais kaimynais. O iš tikrųjų tai yra būtent santykių klausimas, niekada – vien tik atskiro individo ar vieneto klausimas. Tad dėl šių priežasčių mano visuomeninė pozicija būtų ribų kuriam laikui apskritai atsisakyti.

AG: Šiaip ribų ir nėra. Jei norėtume nubrėžti ore kūno ribas, būtų sudėtinga, nes, tarkime, mano kūno erdvė ir kažkieno kito kūno erdvė persidengia. Tad kad ribos būtų, jas reiktų pažymėti (jei turėtume tokį tikslą), tad šia prasme ribų ir nėra.

EN: Žinai, kas yra riba? Riba yra mūsų saugikliai arba mūsų bailumas, kurį dauguma turime. Riba gali būti ir visi tie įdomesni dalykai: riba – kaip bendras susitarimas. Iš šių susidūrimų gimsta situacijos.

AG: Bet jei manytume, kad kažkur yra ribos, mes tiesiog prie jų nesiartintume, nes ne ribų juk norisi. Ne-manau, kad tai baimė, manau, tai – savisauga.

EN: Tai va, savisauga. Nuo kažko, kas gali, neva, užpulti. Įdomu, kas būtų, jei tos ribos atsisakytume – nebebūtų savisaugos?

AG: Jei nebūtų ribos, nebūtų ir savisaugos.

EN: Tai po truputį ir vyksta. Būtent dėl šios priežasties moksle yra tiek daug išradimų, nes tam reikia peržengti tam tikras ribas! Ir aš visą laiką grįžtu prie begalybės suvokimo klausimo, nes galbūt atsisakius savisaugos, būtų įmanoma taip atsipalaiduoti, kad įgytum didesnę galią įsivaizduoti dalykus. Dabar mes įsivaizduojame begalybę tik remdamiesi tuo, ką šis žodis reiškia – be galo – bet kitu atveju mes galbūt žinotume, kad galime pradėti nuo visiškai kito žodžio. Nors esmė glūdi ne žodyje, o įsivaizdavimo galimybėje.

ELENA NARBUTAITĖ yra  
Vilniuje gyvenanti menininkė.

AURIDAS GAJAUSKAS  
šiuo metu dirba kuratoriumi  
Šiuolaikinio meno centre.

# Ateities link,

Övül Durmusoglu interviu su  
13-osios Stambulo bienalės  
kuratore Fulya Erdemci

Kuratoriai – tai ne tik jų bienalės. Intriguojančios 13-osios Stambulo bienalės „Mama, ar aš barbaras?“ kuratorė Fulya Erdemci yra viena svarbiausių Turkijos šiuolaikinio meno scenos kūrėjų, daugiau kaip dvidešimt metų dirbanti kuratore. Po bienalės uždarymo kalbėjoms apie tai, kaip ji supranta meną, politiką, poeziją ir vaizduotę, – mūsų pokalbis tapo bienalę sekančių Erdemci apmąstymų dalimi.

iš akiračio  
nepaleidžiant  
praeities

Héctor Zamora *Daiktiskas nepastovumas*, 2012  
Statybininkai, plytos  
Menininko ir Luciana Brito galerijos (San Paulas)  
nuosavybė

ÖD: Norėčiau pradėti nuo pamatinio klausimo, kad būtų aiškiau, kuo grįsta tavoji kuratorystės praktika. 13-ojoje Stambulo bienalėje susitelkė visi tie kuravimo naratyvai, kuriuos plėtojai pastaruosius dvidešimt metų. Tad kas tau yra menas?

FE: Išties nelengvas klausimas! Ką gi, pamėginsiu. Ir teorija, ir praktika yra tvirtai susaistytos su tikrove – jos abi neišvengiamai reprodukuoja egzistuojančias struktūras, diskursus ir praktikas. Tačiau menas suteikia galimybę praardyti tikrovės siūles ir kasdienybėje patirti tokių akimirkų (kitu atveju jos nebūtų utopija), dėl kurių tampa įmanomas kitokio pasaulio atsiradimas. Tad menas jau savaime yra politinis, net jeigu jo turinys nėra susijęs su politika.

Meno ir politiškumo tema yra nuolatinės diskusijos apie meno ir aktyvizmo santykį dalis. Nors aktyvizmui ir menui gali būti bendri tie patys neatidėliotinių socialinių pokyčių siekiai (Turkija dabar kaip tik gyvena tokį laikmetį), ir jie gali vienas iš kito pasimokyti, tačiau, mano manymu, meną ir aktyvizmą formuoja skirtingi procesai, jų suvokimo ir patirties formos skiriasi, tad jų negalima vertinti remiantis tais pačiais kriterijais ar lyginti jų daromo poveikio.

Tikiu, kad menas gali sukurti transformuojančias patirtis, nes jis skatina kurti naujas tapatybes (*subjectivities*) (kurias simbolizuoja barbaro<sup>1</sup> figūra). Manau, kad menas gali būti refleksyvios patirties, pažadinančios emocinį žiūrovo intelektą, šaltinis. Menas leidžia sustoti ir pamaštyti, ko iš tiesų mums taip desperatiškai trūksta. Ypač dabar, kai aplink tokia sumaištis (augantis valstybės smurtas, sulaikymai ir areštai), kai vyksta reikšmingi pokyčiai, pavyzdžiui, kurdų konflikto sprendimo procesas ir Turkijos armijos, kaip politinės jėgos, pacifikacija.

ÖD: Tu gerai žinoma tokiomis savo parodomis kaip „Organizuotas konfliktas“ šiuolaikinio meno centre „Proje 4L“ (2004) arba „Modernybė ir vėliau“ muziejuje „santralis-tambul“ (2007). Abi šios parodos problematizavo turkiškosios modernybės patirtį: modernybė čia atėjo betarpiškai perimant jos formas, be pereinamojo laikotarpio – galima sakyti, kaip tam tikras iš viršaus nuleistas humanizmas. Šios parodos man buvo svarbios, kai Stambule pradėjau studijuoti šiuolaikinį meną. O kodėl ir kada tau tapo svarbi visuomenės problematika?

FE: Tiesą sakant, modernią tautinę valstybę grindžia prielaida, kad gali egzistuoti bendra valia sutelkta visuomenė. Ši idėja yra iš viršaus nuleistos modernybės, kurioje etniniai, religiniai, lyties, ir kitokie skirtumai niveliuojami, netgi išnyksta, dalis. Šios iš viršaus nuleistos autoritarinės modernybės dėka netgi „viešoji erdvė“ Turkijoje pasmerkta tokiai niveliacijai ir nykimui – viešosios miesto erdvės ir viešosios institucijos beveik visada yra valstybės nuosavybė. Todėl kai ėmiausi kvestionuoti moderniąją valstybę ir vadinamąją Turkijos visuomenę – iš ne-progreso perspektyvos ir laikydama tapatybės ir daugialypumo diskursų išorėje – daugialypės visuomenės klausimas, kaip ir galima buvo tikėtis, galiausiai tapo pagrindiniu mano dėmesio tašku.

1  
„Atverti meninę erdvę tarp teorijos ir praktikos leido bienalės pavadinimas (jį pasiskolinau iš poetės Lale's Müldür), kuriame akcentuojama „barbaro“ sąvoka. Senovės Graikijoje „barbaro“ idėja buvo susijusi ir su pilietiško samprata, ir – visiškai tiesiogiai – su kalba. „Barbaras“ yra „politis“ – piliečio (tai žodžio „polis“, reiškiančio miestą-valstybę, vedinys) antonimas. Vadinasi, jis yra it miesto ir jo gyventojų turimų teisių išvirkščioji pusė. „Ką šiandien reiškia būti geru piliečiu, pavyzdžiui, Stambule? Ar nuolatinės miesto kaitos įkarštyje, „mūšio lauke“, geras pilietis – tas, kuris prisitaiko prie esamos padėties, ar tas, kuris dalyvauja pilietinio nepaklusnumo akcijose?“ – visi šie klausimai tapo conceptualios bienalės struktūros šerdimi.“ (Fulya Erdemci, „Curatorial Foreword“ In *13th Istanbul Biennial Exhibition Guide*, IKS: Stambulas, 2013)



Elmgreen & Dragset *Stambulo dienoraščiai*, 2013  
Performansas-instalacija, kurioje septyni jauni vyrai kasdien parodos erdveje rašo asmeninius dienoraščius  
Menininkų nuosavybė





Maxime Hourani *Dainų ir vietų knyga*, 2013  
Spaudiniai  
Menininko nuosavybė



Goldin+Senneby *Sutrumpinti ilgą poziciją*, kartu su Jo Randerson (dramaturgija), İsmail Ertürk (kultūros ekonomistas), Ybodon (kompiuterijos mokslininkas), Anna Heymowska (scenos dizaineris), Johan Hjerpe (grafikos dizaineris), Ayşe Draz/Gülce Oral (aktoriai), 2013  
Teatro repeticijos ir finansinės spekuliacijos  
Menininkų ir NON galerijos (Stambulas) nuosavybė

ÖD: O kaip, tavo manymu, paroda išreiškia savąjį laikiškumą?

FE: Laikiškumą galime apibrėžti ir laiko, ir erdvės terminais. Walterio Benjamino istorijos angelo kelionė ateities link, nepaleidžiant iš akiračio praeities, gali būti parodos santykio su laiku išraiškos būdas. Todėl bienalėje stengiausi atverti istorinį plyšį tarp šiandienos ir 7-ojo bei 8-ojo dešimmečių, kalbant apie socialinę kaitą, miesto transformacijas ir meno praktikas.

Taigi, parodoje ano laikmečio novatoriškos meninės praktikos lygia greta rikiavosi šalia naujesnių, antai: Mierle's Laderman Ukeles – greta Amalos Kenawy, Gordonio Matta-Clarko – greta LaToya'os Ruby Frazier, Stephano Willatso – greta Jose Antonio Vega Macotella'os. Be to, performatyviųjų menų grupės „Academia Ruchu“ (Judesio akademija) veiksmai viešose miesto erdvėse ir ypač Jiřío Kovandos performansas „Teatras“ (1976) tapo 8-ojo dešimtmečio meno istorijos kontekstu šiandien vykstantiems performatyviems protestams, pavyzdžiui, Erdemo Gunduzo „Stovinčiam žmogui“.

Norėdama laiko inkarą nuleisti konkrečioje erdvėje, šioje parodoje teikiau pirmenybę Pietų pusrutuliui ir Rytams. Kai kuriuose geografiniuose regionuose – Lotynų Amerikoje, Šiaurės Afrikoje, Artimuosiuose Rytuose ir Turkijoje – viešojo sfera ir miestų transformacijos porą pastarųjų dešimtmečių buvo karšta tema. Taip pažymėjau ir išryškinau geopolitinį šiandienos pasaulio žemėlapi.

Taip pat, buvo ir tokių tęstinių performatyviųjų projektų, kurie tiesiogiai išskleidė dabarties įvykių charakterį. „Čia ir dabar“ patirtį pasiūlė ir išryškino tokie projektai, kaip Elmgreeno ir Dragseto „Stambulo dienoraščiai“ – septyni jauni vyrai rašė savo dienoraščius auditorijos akivaizdoje; arba kolaboracinės platformos Goldin+Senneby performansas „Sutrumpinti ilgą poziciją“, kurio atlikėjai improvizuodami stengėsi išryškinti kokį nors labai asmenišką tariamai „moksliškos“ finansinės veiklos aspektą.



Mika Rottenberg *Išspausiti*, 2010  
Vieno kanalo videoinstaliacija, 20', skaitmeninė spalvota fotografija  
Menininko ir Andrea Rosen galerijos (Niujorkas) nuosavybė



İnci Eviner *Bendraveiksmio priemonė: studija*, 2013  
Instaliacija ir performatyvus tyrimas  
Menininko ir NEV galerijos (Stambulas) nuosavybė

Drauge vyko Maxime'os Houranio procesinis dainų kūrimo seminaras „Dainos ir vietos“ ir galiausiai – İnci Eviner „nuo apačios į viršų“ principu veikianti mokymosi priemonė „Bendraveiksmio priemonė: studija“, kuriai funkciją kolektyviai parenka dalyviai. Visi šie performansai vyksta lygia greta su gyvenimu ir yra atviri rizikingos prigimties dabarčiai.

ÖD: Mierle's Laderman Ukeles „Palaikymo menas“ yra viena iš 13-osios Stambulo bienalės istorinių nuorodų. Šis kūrinys tyrinėja darbo reikšmės sampratą ir trina meninės veiklos ribas. Ar įtraukus šį projektą į parodą, atsiranda galimybė ją interpretuoti iš gyvenimiškos pozicijos?

FE: Taip, jis ne tik susijęs su gyvenimiškos pozicijos perspektyva parodoje ir gyvenimo palaikymu, bet taip pat nusako, kokią padėtį šiandien užima menas. Mierle's Laderman Ukeles projektas „Palaikymo menas“ konceptualiai kvestionuoja meno prasmę, darbą laiko menu ir išryškina tai, kas mažiausiai matoma. Ukeles projektas ir panašūs kūriniai parodoje buvo permaštyti greta dabartinių praktikų, pavyzdžiui, Héctoro Zamora'os performanso „Daiktiškas nepastovumas“, kuriame jis pasinaudojo statybininkų taikomu plytų pernešimo būdu – metant jas vienas kitam; arba Amalos Kenawy „Avinėlių tylėjimo“, kuriam menininkė nusamdė 15 vyrų ropoti keturiomis centrine Kairo gatve. Abu šie kūriniai, nors ir skirtingai, susieja darbą su menu.

Parodoje taip pat mėginome pažvelgti į darbą geografijos ir lyties aspektais. Buvo kūrinių, išryškinančių skirtingas gamybos formas: nuo iki-industrinio rankų darbo, pavyzdžiui, Praneeto Soi kūrinyje „Kumartulio spaustuvininkas, Užrašai apie darbą, I dalis“, iki Mika'os Rottenbergo videofilmo „Išspausiti“, kuris iliustruoja postfordistinę *ořorinę* gamybą globalaus kapitalizmo amžiuje, pasitelkdamas labai savitą lengvabūdišką kalbą ir išpūdingų formų aktores.

ÖD: 13-ojoje Stambulo bienalėje nutiesi tiltą tarp vizualumo ir literatūriškumo šiuolaikiniame mene, pabrėždama turkų poetės ir rašytojos Lale's Müldür poezijos reikšmę savo, kaip kuratorės, mąstymui. Verta prisiminti ir ypatingą literatūros įtaką progresyviai turkų intelektualų minčiai. Ši sąsaja dar niekada anksčiau nebuvo taip aiškiai išreikšta Turkijos šiuolaikinio meno kontekste. Pabandykime žengti dar vieną žingsnį: kaip galima būtų poeziją perkelti į šiuolaikinį meną, kad ji būtų daugiau nei forma?



Mierle Laderman Ukeles *Kasdien vieną valandą kuriu palaikymo meną* (Whitney muziejaus Downtown filialas, 55 Water Street, NYC, 3,5 milijonų kvadratinų pėdų pastatas, 1976 m. rugsėjo 16 – spalio 20 d.)  
Spalvotos fotografijos, piešiniai su koliažais, tekstai, užrašų knygutė, skelbimas, etiketės, mygtukas  
Menininkės ir Ronald Feldman Fine Arts (Niujorkas) nuosavybė

FE: Be abejo, literatūra, ypač poezija, taip pat ir muzika buvo akivaizdžiai pastebimos parodoje, pavyzdžiui, Jorge Méndez Blake'o kūrinys „Pilis“ – skulptūrinėje plytų sienos instaliacijoje, po kurios pamatais guli Kafkos romanas „Pilis“, struktūrinis, bet kartu destabilizuojantis elementas; ar Shahzia'os Sikander vaizdų poezijoje „Ašis“, kuriai ji panaudojo ir turkų poetų bei muzikantų pasirodymus. Tokie videodarbai kaip Lale's Müldür, Kaano Karacehennemo ir Franzo von Bodelschwingho „Ryšiai žalia“, įkūnija poeziją paprastuose kasdieniuose veiksmuose, taip ištrindami skirtį tarp meno ir gyvenimo.

Tačiau man poezija yra sąsaja tarp privačios/asmeninės erdvės ir viešosios bei socialinės sferų, atskleidžianti formalias ir reikšmines kalbos ribas. Kai kalbą išlaisviname nuo praktinės funkcijos, ji geba sukurti tuštumas ir tarpus, kuriuos gali užpildyti skaitytojas arba auditorija. Šie plyšiai sukuria sąsajas, kurias galima interpretuoti ir labai asmeniškai, ir visuomeniškai, o taip pat susieti su kolektyviniais jausmais. Būtent ši poezijos tuštumų ir tarpų struktūra buvo svarbi mano kuratorystės gramatikai, renkantis kūrinius ir surandant jiems vietą, kad jie galėtų atverti erdvę ir drauge leistų auditorijai išgyventi asmenines ir viešas patirtis.



Shahzia Sikander *Ašis*, 2013  
3 kanalų HD animacija, 15'40", Du Yun muzika  
Menininkės nuosavybė

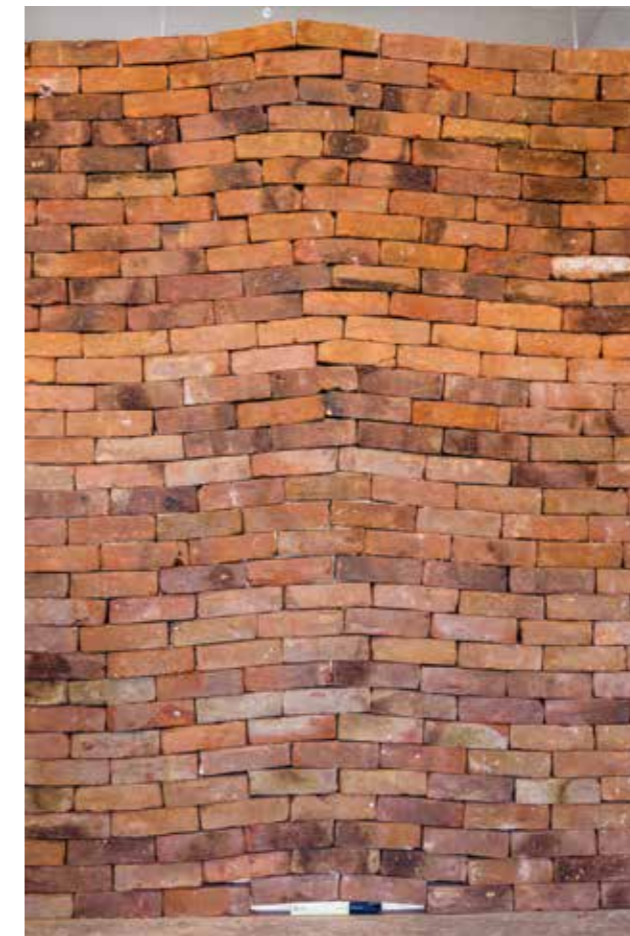
ÖD: Ką šiandien, kai atvaizdai tapo apčiuopiami ir dauginasi taip greitai, kad verčia mus abejoti tikrove, tau reiškia vaizduotė? Kaip manai, ar pernelyg intesyvi vaizdų sklaida ir jų dauginimasis nenustumia į šalį vaizduotės teikiamų galimybių?

FE: Nuo 7-ojo dešimtmečio menininkai dažniau dekonstruoja, pasisavina ir perdaro atvaizdus, kurių ir taip gausiai prigaminta, užuot kūrę naujus. Vis dėlto tavo minėtas dauginimasis, kurį paskatino technologinė interneto pažanga, turi dvi puses. Viena vertus, jis sukuria lygiavinių sklaidos modelį ir vartotojišką

veiksma/įprotį, tačiau bet kuriuo atveju, taip kaupiamas kolektyvinis vaizdinių duomenų archyvas ir atmintis – o taip atsiranda ir kolektyvinės vaizduotės galimybė. Antra vertus, dauginimasis ir greitai-eigė sklaida yra atsitiktiniai ir iš esmės varomi komercinio intereso. Todėl kyla rizika, kad suvienijus ir standartizavus kolektyvinę atmintį, ji gali užvaldyti pernelyg didelę kolektyvinės vaizduotės dalį, o gal net išprausti ją į rėmus. Laimė, vaizduotę stipriau veikia alcheminiai procesai, nei tokios spekuliacijos.

FULYA ERDEMCI yra kuratorė ir rašytoja, gyvenanti Stambule. 2013 m. ji kuravo 13-ąją Stambulo bienalę, 2011 m. – Turkijos paviljoną 54-ojoje Venecijos bienalėje. Nuo 2008 iki 2012 metų ji buvo Amsterdame įsikūrusio Meno ir viešosios erdvės fondo SKOR direktorė.

ÖVÜL DURMUSOGLU yra kuratorė ir rašytoja, gyvenanti Berlyne ir Stambule. 13-ojoje Stambulo bienalėje ji dirbo socialinių medijų kuratore.



Jorge Méndez Blake *Pilis*, 2007  
Plytos, knyga  
La Colección Jumex (Ekatepekas) nuosavybė

# Tarp vidujybės ir išorybės



Galvodami apie baro kėdę ir chameleono liežuvį, matytą Karališkajame Centrinės Afrikos Tervureno muziejuje netoli Briuselio, šį baldą sukūrė menininkai Liudvikas Buklys, Jurgis Paškevičius, Antanas Gerlikas ir Gediminas G. Akstinas. Chameleono liežuvius, kurį sudaiktinti gali tik muziejai, 2011 m. parodoje „Fotofinišas“ tapo hologramas remiančia kėde. Nuotrauka: Robertas Narkus

Kristupo Saboliaus ir Nerijaus Mileriaus pokalbis apie vaizduotę, reprezentaciją ir montažą

KRISTUPAS SABOLIUS: Pradėsiu pastebėjimu, kad Lietuvoje beveik vienu metu pasirodo keletas skirtingų filosofinių veikalų, nagrinėjančių panašius vizualumo kultūros, medialumo, kino, technologijų išplitimo ir vaizduotės klausimus. Turiu omenyje tavo, Nerijau, knygą „Apokalipsė kine: filosofinės prielaidos“, kolektyvinę kino tyrimų monografiją „Kinas ir filosofija“, taip pat – savo veikalą „Išivaizduojamybė“ bei kolektyvinę monografiją „Sekuliarizacija ir dabarties kultūra“. Galima būtų paminėti ir jau anksčiau pasirodžiusias publikacijas: mano paties monografiją „Įnirtingas miegas. Vaizduotė ir fenomenologija“, Audronės Žukauskaitės knygą „Gilles’io Deleuze’o ir Felixo Guattari filosofija: daugialypumo logika“ bei jos sudarytą straipsnių rinktinę „Intensyvumai ir tėkmės: Gilles’io Deleuze’o filosofija šiuolaikinio meno ir politikos kontekste“. Be to, panašūs klausimai buvo svarstomi ir šią vasarą Vilniuje surengtoje svarbioje tarptautinėje konferencijoje „Nihilizmas ir vaizduotė“.

Šiame kontekste išryškėjo vizualumo, vaizdinio, vaizduotės tema technologiškai medijuotame pasaulyje – tyrinėjama, kokią reikšmę ir funkciją vaizdinys įgyja skirtinguose kontekstuose – nuo mūsų kasdienybės iki kino politikos, meno ir virtualių realybių. Drauge ši tema siejasi su reprezentacijos kaip tam tikros meninės taktikos klausimu – iš tiesų dar antikine problema, kuri iš naujo aktualizuojama įvairių šiuolaikinių autorių (Jacques’o Rancière’o, Giorgio Agambeno, Richardo Kearney, Georges’o Didi-Hubermano ir kitų) veikaluose. Trečia vertus, šiame bendramatiškame lauke svarbia tampa montažo idėja, kurią pasitelkus galima atrakinti ir minėtų temų įvairovę.

Savo tekstuose tu pastebi, kad nors montažo technika atsiranda kartu su kino epocha ir tampa beveik svarbiausiu šios meno srities principu, montažo atradimas paradoksaliai išryškina labai universalią jo prigimtį. Skirtingas montažo funkcijas galime išvelgti įvairiuose patyrimo ir santykio su pasauliu lygmenyse. Man pačiam turbūt įdomiausia yra paralelė tarp montažo ir sintezės. Ši antiikinė sąvoka moderniosios filosofijos kontekste pirmiausia sietina su Imanueliu Kantu, kuris teigia, kad mūsų patyrimai yra chaotiško srauto, daugialypiškumo suvienijimas. Anot jo, perėjimas iš chaoso į tvarką yra sintezė, kurią atlieka ne kas kita kaip vaizduotė. Kantas įveda dar ir daugiau sąvokų, padedančių suprasti šį procesą – tokių kaip, pavyzdžiui, transcendentalinis schemiškumas. Kantas buvo aprioristas, jam rūpėjo atskleisti ikipatyrinines patyrimo sąlygas. Jo manymu, tarp sąmonės ir pasaulio egzistuoja perskyra, įtrūkis, skirtis, kurią reikia įveikti. Tam, kad šis plyšys būtų artikuliuotas, reikalinga tarpinė kategorija. Šį perėjimo momentą Kantas sieja su vaizduotės kuriamą schema, kuri apjungia ir daugialypį pasaulį, ir intelektą kaip tam tikrą tvarką. Schema nėra iki galo ideali ar universali – ji pati save reguliuoja, bet kartu nuolatos nustato bendrą matą, tam tikrą suvokimo matavimo tinklį. Man regis, čia atrandame pirmąją montažo sampratą moderniojoje filosofijoje, kuri akivaizdžiai susiejama su schematizuojančia ir suvokimą suvienijančia vaizduote. Kaip, Nerijau, tavo akimis, ši Kanto pozicija siejasi su (post)moderniomis montažo sampratomis arba su tuo, ką apie montažą kalba, tarkime, Sergejus Eizenšteinas?

NERIJUS MILERIUS: Kino atsiradimo pradžioje buvo manoma, kad svarbiausias kino elementas yra montažas, bet lygiai taip pat buvo pastebėta, kad montažo principas funkcionavo jau Antikoje. Tas pats Eizenšteinas rado jį Homero kūryboje ir antikinėje architektūroje. Montažas, kaip tam tikrų paskirų elementų kombinavimas, yra universalus principas, bet būtent kine jis virsta privilegijuotu elementu. Kine išsikristaluoja skirtingos montažo taktikos ir kai kurios iš jų yra labai tampriai susijusios su ankstesnėmis minties tradicijomis, tarp jų – ir filosofine tradicija. Kanto filosofija irgi yra vienas iš instrumentų, kurių kai kurie kino autoriai tikslingai pajungia kinematografinėi tradicijai. Šiuo atveju galima prisiminti ne tik Eizenšteiną, bet ir Gilles’į Deleuze’ą, kuris manė, kad toks autorius kaip Jeanas Lucas Godard’as būtų galėjęs ekranizuoti „Grynojo proto kritiką“. Savaip interpretuodamas Kantą, Deleuze’as teigė, kad ne laikas yra mūsų viduje, o mes esame laike. Tokiu būdu vadinamoji laiko sintezė nėra mūsų aktyvios sąmonės produktas – sąmonė yra išversta į išorę ir todėl sąmonės vaizdiniai visiškai tiesiogiai atitinka kinematografinius vaizdus. Tarp sąmonės vaizdinių ir kinematografinių vaizdų nebėra esminio skirtumo – nebėra griežtos perskyros tarp vidujybės ir išorybės.

K S: Čia man paranku išiterpti – naujojoje savo knygoje mėginu į lietuvišką kontekstą įvesti *išivaizduojamybės* sampratą. Ką turiu omenyje? Jau Henri Bergsonas teigė, kad vaizdas nėra nei išorybė, nei vidujybė, bet tarpinė grandis. Šis pastebėtas tranzityvumas Deleuze’ui tapo stimulu sukurti savo kino teoriją: tai, ką Bergsonas atpažįsta vaizdo prigimtyje, Deleuze’o filosofijoje radikalizuojama technologiškai medijuotu vaizdu, kuris turi šį dvilypį ir paradoksalų statusą. Kinas tam tikra prasme yra materialus (jis regimas), bet jis nėra materialus iki galo.

Manoji išivaizduojamybės samprata remiasi analogiška prielaida, atsisakančia vidujybės ir išo-

rybės dichotomijos. Paprastai manoma, kad tai, ką įsivaizduojame, yra intramentaliniai mūsų sąmonės turiniai. Arba, priešingai, paveikslai, nuotraukos, filmai vadinami išoriniais vaizdais. Tuo tarpu įsivaizduojamybė yra tokia tarpinė grandis, kuri negali būti diferencijuojama nei į vidujybę, nei į išorybę. Aš ją vadinu bendramatiška plotme, kurioje susijungia ir materialūs objektai, ir juos lydintys stimulai, ir pats jų patyrimo laukas. Deleuze'as panašias idėjas atskleidžia plėtodamas *vaizdinio-laiko* sampratą. Ir nors Deleuze'as nenaudoja vaizduotės kategorijos, jis kalba apie smegenis kaip ekraną, apie virtualumą, t.y. netiesiogiai pripažįsta man svarbios irealizuojančios funkcijos vaidmenį. Tai aš suprantu pirmiausia kaip suprasensorinį iredalų išplėtimą – kai aptinkama tai, kas empiriškai tarsi neegzistuoja.

INTERVIU: O kaip įsivaizduojamybė siejasi su vaizduote?

K S: Iš esmės įsivaizduojamybė apima ir fikcijas, artefaktus, virtualiąsias tikroves, ir jas sukūrusius impulsus, ją steigiančius bei suvokiančius vaizduotės judesius. Tai suvienyta vaizduotės ir jos kūrinų sfera, kuri pasižymi paradoksalia tarpusavio priklausomybe – išorybės objektai (vaizdai) egzistuoja tik todėl, kad vaizduotė juos atranda ir suvokia tam tikru būdu. Tačiau įsivaizduojamybė yra ir ontologinė kategorija, kadangi nuolat kuria naujus egzistavimo režimus, nepaklūsdama griežtai originalo ir jo atkartojimo perskyrai. Šios išvalgos mus perkelia prie kito svarbaus klausimo – turiu omenyje reprezentacijos ir nereprezentuojamumo įtampą. Nerijau, kaip, tavo manymu, ši reprezentacijos tema siejasi su montažu?

N M: Pradėję mąstyti apie montażą ir reprezentaciją, pastebime, kaip tam tikruose kontekstuose perskyra tarp vidujybės ir išorybės ima nykti. Kolektyvinėje monografijoje „Kinas ir filosofija“ įvedžiau schemą, kurioje siekiau punktyriškai nužymėti nematomos terpės (intervalo) vietą montažo sąrangoje. Intervalas – kaip ir montażas bei fragmentas – yra viena centrinių modernybės kategorijų. Suprasti *kaip* montuojama, galima ne vien tik iš to, kaip jungiami matomi elementai, bet taip pat ir iš to, kaip yra praleidžiami, bet numanomi nematomi intervalai. Tada tampa svarbu ne tiek viską išskleisti vaizde, kiek *akivaizdžiai* atverti nematomybės terpėje, kad pats žiūrovas tai galėtų ne psichologiškai numanyti, bet pamąstyti. Ne tik Eizenšteinas, bet ir Godard'as laikėsi nuostatos, kad kinas mąsto. Taigi tai, kas nematoma (intervalas), nėra vien vidujybė, nes yra ne solipsistinės sąmonės produktas, o tai, ką užduoda montažo sąranga. Tačiau tai nėra ir vien išorybė, nes yra eksponuojama ekrane dalyvaujant, kaip tu gal pasakytum, sintezuojančiai sąmonei.

Kine ši nematoma terpė yra nuolat detalizuojama. Egzistuoja ir tokie kūriniai, kuriuose nematoma terpė ne tik iškerpama, bet ir išmetama kaip nereikalinga. Tuomet svarbu pažvelgti, kas įsitaisto šios nematomos, iškirptos ir išmestos zonos vietoje. Susiejant tai su tavo įsivaizduojamybės tematika, reikėtų pridurti – tai, kas nepavaizduota ir nereprezentuota, joku būdu nereiškia, kad to nėra įsivaizduojamybės akiratyje.

K S: Prie tavo paminėtų dalykų – to, ką ideologijos išmeta, kas iškerpama kaip nereikalinga, kas išlieka siužete kaip numanoma – pridėčiau dar vieną labai kantišką akcentą. „Didingumo analitikoje“ jis mini dalykus, kurie iš principo negali būti reprezentuoti, nes jiems nerandamas tinkamas vaizdinys. Ir nors pažymima jų artikuliuojimo, išoriškos reprezentacijos negalimybė, tačiau, kita vertus, pripažįstama jų įtaka mūsų kasdienybei. Anot Kanto, taip pasireiškia negatyvioji vaizduotės funkcija – net ir nepajėgdama išreikšti, ji stengiasi atrasti vaizdinį ir veikia kaip intensifikatorius, kaip katalizatorius, kaip aprašymo jėga. Čia vaizduotė tampa ribos ir ribų peržengimo patirtimi.

Tęsdamas šią temą, priminsiu, jog Rancière'as pasiūlė dvi montažo sampratas, išskirdamas dialektinį ir simbolinį montażą. Dialektinis montażas kuria chaotizuojančią pertrūkio jėgą, kuomet šokas veikia kaip susietumas, kai per šoką patiriame tam tikrą bendrumą. Heterogeniški elementai staiga įgyja tam tikrą ryšį, tačiau tai ne sintetinio susiejimo taktika, kuomet ieškoma išbaigtos visumos, bet toks bendrumas, kuris viršija bet kokią iš anksto primestą tvarką ar sistemą. Simbolinio montažo atveju atsiranda slėpinio elementas. Tai ne religinė ir ne metafizinė kategorija, bet to, kas nebendramatiška, suderinimas laikiniu ir ritiniu režimu. Rancière'as kaip pavyzdį pateikia Godard'o filmus, kuriuose nieko bendra tarpusavyje neturintys, kartais visiškai alogiški vaizdiniai, keisdami vienas kitą, staiga sukuria tam tikrą ritmiškumą. Jų laikinių parametrų suderinimas sukuria *co-appartenance*, t.y. tarpusavio priklausomybę.

Čia norėčiau užsiminti apie šiuolaikinį meną. Mano galva, kuratoriaus Raimundo Malašausko projektas „Oo“, kuris buvo pristatytas Venecijos bienalėje, vyko panašiu režimu – kai simbolinį monta-

žą keičia dialektinis montażas, ir atvirkščiai. Nebendramatiškus elementus parodoje susieja vienintelis bendras vardikis – sąlyginai bendra sporto salės erdvė. Įvairūs elementai montuojami nebandant jų artikuliuoti ir sujungti į tam tikrą išankstinę genetinę konsteliaciją. Šiuo atveju Rancière'as skiria du jungimo tvarkos modelius: sintaksė yra subordinuota gramatinė tvarka, kai visos sakinio dalys priklauso nuo iš anksto žinomo veiksnio ir tarinio; tuo tarpu parataksė yra tokia skirtingų elementų jungimo tvarka, kai valdymo centro nėra. Tuomet pats daugialypiškumas padeda atrasti savo ritmiškumą, chaotiški dariniai jungiasi vienas su kitu ir sukuria naujas sambūvio dimensijas; jie ima rezonuoti ir išgauna kažką daugiau negu buvo numatyta. Mano manymu, šis *daugiau* ir yra esminė įsivaizduojamybės plotmė.

INTERVIU: Galbūt šis modelis kažkuria prasme yra algoritmas? Vis dėl to jis sukuria tam tikrą sistemą, iki galo neįvardydamas visų jos galimybių, tad veikia tarsi programa?

K S: Ir taip, ir ne. Algoritmas yra pavojingas terminas, nes juo siekiama apibendrinti visus įmanomus raidos variantus. Pavyzdžiui, Google kuria algoritmus, kad numatytų mūsų būsimus pasirinkimus ir iš esmės juos už mus atliktų. Algoritminės sistemos tikslas yra būti kiek įmanoma uždaresne, todėl ji turi nuolat save keisti. Man parankesni *diagramos* deliozišką arba *schemos* kantišką prasme terminai. Nors schema gali virsti stereotipu, anot Kanto, ji turi ir nuolat pati save keisti. Man rūpi kalbėti apie save keičiančias sistemas. Besikeisdami neturime žinoti taško, į kurį ateisime – kitaip nei ideologinių diskursų, moralizuojančių ar ką nors kaip nors reprezentuojančių režimų atveju. Nežinojimo momentas yra labai svarbus, kai siekiame laisvės.

N M: Pritarsiu, kad taip interpretuojamo algoritmo kritika yra labai tiksli. Tačiau galėtume prisiminti ir tai, kad algoritmą kiek kitu aspektu eksploatavo psichogeografai, Guy Debord'as ir kiti, kurdami vadinamuosius kasdienybės pertvarkos algoritmus. Psichogeografai akcentuoja, kad suvokimą blokuoja ideologizuotos suvokimo struktūros, kurios primeta vaizduotei tam tikras įsivaizdavimo schemas. Vadinasi, reikia numatyti tam tikrą algoritmą, kuris padėtų šias ideologizuotas suvokimo struktūras dekonstruoti, atverti jose įtrūkius ir intervalus. Būtent tai dažnai siekiama realizuoti meninėse akcijose, kurios laužo standartinius naratyvus ir suvokimo schemas. Tuomet vietoj vienos ideologizuotos istorijos atsiranda daugybė skirtingų neužbaigtų istorijų, kurios savarankiškai toliau vystosi kaip tam tikri mažieji naratyvai.

K S: Neegzistuoja šviri, visiškai gryna sąmonė. Reikia pradėti nuo užduotų algoritmų tam, kad juos pakeistum.

N M: Taip, ir šią tezę man paranku išskleisti mano ne kartą interpretuoto apokalipsės kino atžvilgiu. Kine apokalipsės tematika tapo ypatingai populiori per pastaruosius du dešimtmečius. Taigi dabar mes susiduriame su tokia prisodrinta, prifarširuota schemomis ir klišėmis vaizduote, kuri automatiškai produkuoja pasaulio pabaigos vaizdinius. Holivudas iš tiesų bando ne tik pavaizduoti pasaulio pabaigą, bet kartu ir formuoti pačias pasaulio pabaigos įsivaizdavimo sąlygas. Todėl vadinamasis „autorinis“ kinas funkcionuoja ne tik kaip alternatyvi pasaulio pabaigos versija, bet ir kaip vaizduotės pavertimo klišių serija kritika. Apokalipsė yra vienas svarbiausių mitologijos, religijos, kultūros naratyvų – labai specifiskas ir labai komplikotas, kurį Jacques'as Derrida siekė dekonstruoti kaip didįjį naratyvą. Vis dėlto, sakyčiau, reikėtų dekonstruoti ne apokalipsę, o patį bandymą okupuoti pabaigos prasmes, t.y. dekonstruoti užbėgimą į priekį, ateities kolonizavimą viską aprėpiančios, totalizuojančios sąmonės pagalba.

INTERVIU: Ar vaizduotė tuomet irgi yra naratyvas, sujungiantis į seką tai, kas iki tol buvo paskira?

N M: Tai tik viena jos funkcijų.

K S: Naratyvas siejamas su tam tikromis kalbos struktūromis ir su tam tikra pasakojimo logika. Vaizduotė nėra vien pasakojimas, nors ji ir koreliuoja su įvairiais pasakojimais. Pavyzdžiui, Rancière'as vartoja terminą *l'image-phrase*. Vaizdinys-frazė yra to, kas sakoma, ir to, kas matoma, tarpusavio santykis, nenutrūkstantis nuolatinį tęstinumą. Vaizduotė analogišku būdu koreliuoja su kalbinėmis struktūromis. Įsivaizduojamybės plotmėje šie sakymo ir vaizdavimo elementai netgi persikloja.

Pavyzdžiu galėtų būti archetipinė mito sąranga, sujungianti pasakojimą ir jo vaizdavimo variacijas į bendramatę struktūrą.

Šioje vietoje norėčiau prisiminti jau minėtąjį Derrida. Mano mąstyme apie išivaizduojamumą daug kas apsisvertė tada, kai išsiskaičiau į „Markso spektrus“, kur aptariama vaiduokliška spektro prigimtis. Spektras iš esmės yra nežinomybės dimensija. Ir ši išivaizduojamybės plotmė, kurią Derrida vadina spektriškumo plotme, nuolatos produkuoja įvairius vaizdinius, reprezentacijas, artikuliacijas. Šioje savo knygoje jis ilgai analizuoja „Hamlete“ minimą išsireiškimą „the time is out of joint“. Jei neklystu, į lietuvių kalbą jis verčiamas kaip „sugverusi gadynė“. Derrida pasitelkia daugybę prancūziškų vertimų ir pastebi, kad visi jie yra ir teisingi, ir neteisingi. Spektriškumo požiūriu negali būti vienos galutinės prasmės. Tačiau artimiausia šios frazės reikšmė – išsišakojantis laikas, išsinarinęs laikas. Laikas, kuriame ir dabartis, ir ateitis, ir praeitis egzistuoja vienu metu.

N M: Nušokęs nuo chronologinės grandinės.

KS: Taip. Ir tai susieja viską, ką aptarėme: ir apokalipsės temą, ir nereprezentuojamumo temą, ir dar neapartą Deleuze'o kristalino laiko temą, nes kristalini laikas yra dabarties ir praeities koegzistencija. Tai yra neįmanomybės dimensija. Savo knygoje spektriškumo temą susieju su dar vienu Malašausko projektu – paroda „Fotofinišas“. Joje hologramos atskleidžia laikinį „out of joint“, t.y. kelių laiko fazių koegzistenciją vienoje erdvėje. Ši neįmanomybės, nereprezentuojamumo sfera pasižymi labai intensyviu laikiniu krūviu. Nuostabu, kad tam atrandama materialinė forma, nustatomos aiškios pasirodymo sąlygos ir apibrėžiamos aplinkybės. Man tai atrodo svarbu, nes šis spektrinio skirtumo momentas (*différance*, kaip sako Derrida) negali atsirasti vakuume, jis pasirodo tik labai intensyviai komponuojant tam tikrus elementus. Šiuo atveju menas kuria sąlygas, kad atskleistų tai, kas nepasirodo jokių kitu būdu. Būtent sąlygas, o ne artikuliacijas ar išbaigtus turinius.

INTERVIU: Ar tai ir yra tai, apie ką jau užsiminėte anksčiau – per matoma parodyti nematoma?

KS: Iš dalies taip.

N M: Bet čia vėlgi derėtų akcentuoti, kad „per matoma parodyti nematoma“ – tai bendra strategija, o taktiniame lygmenyje ji skyla į daugybę skirtingų versijų. Pavyzdžiui, pasitelkiant apokaliptinio kino pavyzdį, vieną tokių versijų įkūnija Andrejaus Tarkovskio „Aukojimas“. Kur šiame filme įvyksta apokalipsė? Ar tai yra idiosinkrazija Aleksandro „galvoje“, ar tai yra „fizinis įvykis“, kitaip tariant, ar tai vidujybė, ar išorybė, ar, Deleuze'o žodžiais tariant, virtualybė ar aktualybė? Kaip ir vaizdinio-kristalo sąrangoje, čia nėra šių perskyrų. Tarkovskis parodo, kad svarbus yra pats ritualinis aktas, atperkantis pasaulį. O kur jis įvyksta, nebėra svarbu.

KS: Galima sakyti, kad mes vienu ar kitu būdu suvokdami erdvę, skirtingai patiriame ir laiką. Egzistuoja jų tarpusavio dinamika, dviejų kintamųjų tarpusavio žaidimas. Tiesa, laiko klausimas šiek tiek radikalesnis, nes tai neapčiuopiamas dalykas, mus visada išvedantis į nematomybės zoną. Dėl to Deleuze'ui jis tampa esmine kategorija, nes juo manipuliudamas, manipuluoji ir žmogumi.

N M: Pratešiant šią Deleuze'o minties liniją, galima būtų prisiminti jo svarstymus, koks turėtų būti kino laikas. Deleuze'as cituoja Piero Paolo Pasolinio frazę – ypač aktualią mūsų pokalbiui – kad montažas kine atlieka tą pačią funkciją kaip ir mirtis gyvenime. Mirtis mūsų gyvenime padeda tašką, kas, beje, Pasolinui ir nutiko, kai po „Salos, arba 120 Sodomos dienų“ – matyt, paties kontroversiškiausio režisieriaus filmo – jis buvo nužudytas ir šis faktas paliko įspaudą jo visoje kūryboje.

KS: Pats save susimontavo.

N M: Taip, tarsi mirtis jį būtų sumontavusi. Šią Pasolinio mintį ir prisimena Deleuze'as, pabrėždamas jos stiprumą, bet kartu pridurdamas, jog ši įžvalga – viena pavojingiausių ir didžiausių žalą kinui padariusių nuostatų. Jis ją prisikiria ne vienam Pasolinui, o visam klasikiniam kinui, kuris „prisega“ kiną prie dabarties. Būtent šią kino ir dabarties sąjungą suardo vaizdinio-kristalo sąranga, kurioje, pasirodo, nebėra chronologinio laiko, laikas nebėra prisegtas prie dabarties. Ir šiuo atveju ne

apie *flashbackus* ir *fastforwardus* kalbama, nes šie puikiai išpairo chronologinėje linijoje...

KS: Taip, praeitis ir dabartis turi sutapti, va čia tas įdomus dalykas.

N M: Taip, tuomet susimezga toks laikiškumų ir intensyvumų tinklas, kuris ima raizgytis pačiomis skirtingiausiomis kryptimis. Montažas niekur nedingsta, bet transformuojasi į tokią procedūrą, kurioje intervalai tampa nebe paprasta „statybine“ medžiaga, o veikia kaip save išsakantys trūkiai. Tai Deleuze'as ir norėjo pabrėžti, iš Davido Lapoujade'o pasiskolinęs terminą *montrage* – nuo *montrer* (parodyti) ir *montage* (montažas). Montažas kaip parodymas.

KS: Paradoksas, bet man ši kristališkumo tema aiškiausiai pavidalu pasirodo ne kine, o būtent Malašausko hologramų projekte „Fotofinišas“, kur Deleuze'o intencija išpildoma iki galo. Regėdamas septynių ar dešimties sekundžių trukmės to paties objekto video įrašą, sutrauktą į vieną holograminį vaizdinį, matai skirtingas to paties objekto laiko fazes vienu metu. Šitaip netgi galima išvysti skirtingas tapatybes. Matome judėjimą, kuris tuo pat metu yra tarsi statiškas. Tad ši laikiškumo įtampa, kai statika reiškiasi kaip dinamika, mano galva, yra viso Deleuze'o mąstymo apie kiną kondensatas. Nuo Aristotelio laikų žinome, kad substancija yra tai, kas nekinta, ji yra tapati pati sau. Šis tapatybės principas „Fotofiniše“ sulaužomas iki galo – regėdamas tariamai stabilų dalyką, suprantanti, kad čia stabilumas yra pati didžiausia iliuzija. Ir šis suvokimas leidžia per šį objektą išiveržti į tokią kintamumo sritį, kuri jau nebėra išoriškas judėjimas, bet laikas pats savaime. Mes matome laiko išskleidimą erdvėje – per statiką imame suvokti kitokios dinamikos įmanomybę.

KRISTUPAS SABOLIUS yra rašytojas ir filosofas, Vilniaus Universiteto Filosofijos fakulteto docentas, filosofinio veikalo „Įnirtingas miegas. Vaizduotė ir fenomenologija“ (2012), romano „Blogo knyga“, taip pat kelių pjesių bei kino filmo „Lošėjas“ scenarijaus autorius (kartu su režisieriumi Igno Jonynu, 2013). Naujausia jo knyga „Išivaizduojamybė“ pasirodys 2013 metų pabaigoje.

NERIJUS MILERIUS yra filosofas, Vilniaus Universiteto Filosofijos fakulteto docentas, savo tyrimų pagrindu paruošęs ir daugiau kaip dešimtmetį dėstantis kursus kino filosofijos, religinio kino, kasdienio pasaulio, miesto studijų filosofinių aspektų temomis. Jis yra straipsnių rinktinės „P.S. Landšaftai: miesto studijų optikos“ (rusų k.) sudarytojas (kartu su Benjamin Cope, 2008) bei kolektyvinės monografijos „Kinas ir filosofija“ sudarytojas ir vienas iš autorių. 2013 metų pabaigoje pasirodys jo monografija „Apokalipsė kine: filosofinės prielaidos“.

# Išsivesti idėją pasivaikščioti

Ilonos Jurkonytės interviu su  
kino kūrėju Marku Cousinsu

Laiko nedaug, tad greitakalbe Markui pasakoju apie Kauno modernizmo architektūrą, IX-ąjį fortą, Lietuvos kino istoriją bei dabartį ir dar pridėdau asmeninių įžvalgų apie Lietuvos istorijos ir vietinių žmonių charakterio ypatumus... Markas įdėmiai klausosi ir tikrai girdi, ką sakau, tačiau, staiga, nenuleisdamas akių išsitraukia tušinuką ir, nežiūredamas į užrašinę, skubiai užsirašo kažkokią mintį. Spėju, kad ji tikriausiai nėra susijusi su mūsų pokalbiu.

Šią vasarą ŠMC kino salės programoje buvo parodytas penkiolikos dalių režisieriaus filmas „Kino odisėja“, o šių metų spalį Markas atvyko į Tarptautinį Kauno kino festivalį, kur pristatė du naujausius savo filmus: „Pasakojimą apie vaikus ir kiną“ bei „Filmą pavadinimu Meilė“. Pastarasis ir buvo pirmas mano kada nors matytas Marko filmas. Tokį, su koku susipažinau žiūrėdama šį filmą, jį mačiau ir Kaune: nuolat einanti, visada su kamera, užrašinėjanti...

(Esė filmas gali  
ir turi keliauti kur  
panorėjęs<sup>1</sup>)

<sup>1</sup>  
Iš Marko Cousinsu  
„Esė kino manifesto“

## NUO KO PRASIDĖJO JŪSŲ MEILĖ KINUI?

Tiesiog patekau į kiną. Puikus prancūzų kino kritikas Serge'as Daney yra sakęs: „Kine jaučiuosi kaip žuvis vandenyje“. Būdamas aštuonerių pajutau, kad filmuose plaukiuju – man tai taip patiko. Užaugau paprastoje šeimoje, niekas iš mano šeimos narių nedirbo kine: mano mama buvo valytoja, tėvas – automechanikas. Tačiau per televiziją matydavau Alfredo Hitchcocko, Orsono Welleso filmus – jie priversdavo smarkiau plakti mano širdį.

Yra toks garsus filmas pavadinimu „Egzorcistas“ (1973). Labai norėjau jį pamatyti. Kadangi augau labai katalikiškoje šeimoje, kartą mano teta pasakė: „Gerai, pasižiūrėsime šį filmą, tačiau prieš tai turime pašlakstyti videotrotuvą švęstu vandeniu.“ Ši kasetė buvo tokia bauginanti, tokia grėsminga... *Voilà!* Kinas yra šventas, jis yra šėtoniškas, jis galingas – patrauklus ir atgrasus. Tokia buvo pradžia.

Man niekada nesisekė skaityti – buvau disleksikas. Tačiau labai gerai sekėsi piešti, kiti vaizduojamieji menai, matematika... O kine yra šis tas iš kompozicijos ir iš technikos. Turėčiau paminėti ir tai, kad užaugau Šiaurės Airijoje, kur tuo metu vyko karas. Buvau nervingas berniukas, tačiau kai nueidavau į kiną, kai užgesdavo šviesos ir atsitraukdavo užuolaidos, jausdavausi saugus tarsi kino rankų apglėbtas, beveik apkabintas. Lyg nuskrیدęs stebuklingu kilimu. Tad dėl visų šių priežasčių – nes kinas pavojingas, nes jis atpalaiduoja, nes leidžia išeiti iš už savo ribų – negalėjau jo nepamilti.

## O KAIP IŠ KINO MYLĖTOJO TAPOTE KINO KŪRĖJU?

Studijavau kino ir meno istoriją, tačiau tada net nemaniau, kad dirbsiu kine. Tuomet man kinas apsiribojo Holivudu, tik tiek apie jį nežinojau. O tai buvo nepasiekiamas. Tad dirbau sodininku, baldų pervežėju, apsaugininku (prižiūrėdavau statyviečių inventorių) – visa tai dariau apie metus.

Kartą kavinėje ant servetėlės užsirašiau filmo idėją, kurią nusiunčiau vienai televizijos stočiai Londone. Ir jie užsakė servetėlės filmą. Pasakė: „Mums patinka.“ Buvau dvidešimt vienerių ir, staiga, tapau televizijos režisieriumi. Tačiau nuo pat pradžių suvokiau, kad televizijoje pernelyg daug laikinumo. Televizija miršta vos užgimusi. Norėjau kažko ilgalaikiškesnio, tad pradėjau kurti filmus.

## KOKS BUVO PIRMASIS JŪSŲ PROJEKTAS?

Pirmasis mano projektas nebuvo labai geras. Tai ir buvo tas servetėlės filmas, kuris vadinosi „Dangiškas“ (1988). Tai pasakojimas apie būtybę-angėlą, gyvenančią kalvos viršūnėje, nuo kurios ši nusileidžia į miestą susitikti su tikrais žmonėmis.

Savo kalbą, kino stilių reikia vystyti, o tuo metu savo braižo dar neturėjau. Bet ėmiausi ir kitų filmų. Vienas jų buvo apie Michailą Gorbačiovą, kitas – apie neonacizmą, sukūriau rimtų darbų ir šio to pramokau. Patyriau tą džiugų jausmą, kuomet iš pradžių kažkas ne itin sekasi, tačiau pamažu imi tobulėti. Mokiausi greitai. Geriausia mano patirtis buvo darbas televizijoje – virdamas kitiems darbuotojams kavą ir arbatą, supratau, kad kur kas geriau už juos išmaniau jų kuriamų dokumentinių filmų temas. Supratau, kad galiu dirbti šį darbą.

KOKIAIS KRITERIJAIŠ VADOVAUJATĖS, VERTINDAMAS VIENUS AR KITUS SUGEBĖJIMUS? VIENĄ JAU PAMINĖJOTE – TEMOS IŠMANYMAS. KOKIE BŪTŲ KITI? KAIP „PAMATUOJATE“, AR FILMAS GERAS?

Svarbiausia man yra kadro kompozicija. Taip pat mėgstu ilgus planus. Neseniai Albanijoje sukūriau filmą, kuriame yra planas, trunkantis aštuonias minutes. Jei esi geras kino kūrėjas, įėjęs į patalpą, iškart žinai, kur turi stovėti kamera, o jei dar mokaisi – tuomet nežinai.

KAIP RANDATE TEMAS SAVO FILMAMS? AR VYSTOTE IŠ ANKSTO TURIMĄ IDĖJĄ, AR JĄ APTINKATE ATSITIKTINAI, O GAL AKTYVIAI IEŠKOTE TEMŲ?

Su laiku tai keitėsi. Kuomet kūriau filmą apie neonacizmą, mano varomąja jėga buvo pyktis dėl žydų genocido – ir to pakako. Vėliau pyktis dėl tokių dalykų išblėso ir tuomet pastebėjau, kad mano filmai visgi yra susiję su keliavimu, supratau, kad man svarbu keliauti, kad labai daug vaikštai – kasdien nueinu apie dvidešimt mylių pėsčiomis. Išvaikščiojau Pekiną, Los Andželą, Niujorką, Tiraną, Maskvą... Savęs atskleidimas... Kuomet vaikštai ar sėdi traukinyje ir esi pats su savimi, imi svajoti, mintys užvaldo

ir tampa beveik tokios – man labai patinka ši būsena. Ji tapo mano filmų tema, pavyzdžiui, „Filmas pavadinimu Meilė“ (2012) yra apie tai. Tai daugiau susiję su filmų kūrimo poetika.

PANAŠU, KAD DIDŽIA DALIMI ĮKVĖPIMO SEMIATĖS IŠ MIESTO ERDVĖS.

Miestas yra labirintas, tai erdvė pasiklysti ir klajoti. Daug kas apie tai yra rašęs. Man šis panirimo į miestą žaidimas labai patinka. Tai šiek tiek panašu į panirimą į filmą. Mėgstu išeiti už savęs. Mano paties mintys man nėra labai įdomios.

KLAJOJIMAS PO MIESTĄ, JUDĖJIMAS ERDVĖJE... ŽINAU, KAD TAIP PAT MĖGSTATE MINČIŲ JUDESIUS IŠREIKŠTI PIEŠINIU.

Žinomas šveicarų menininkas Paulis Klee yra pasakęs, kad piešti yra kaip „išsivesti liniją pasivaikščioti“. Puikus pasakymas. Man filmo kūrimas – tai idėjos išsivedimas pasivaikščioti: išeini ir keliauji su ja... Prieš porą metų lankydamasis Meksike netikėtai supratau, kad turiu tris papildomas dienas: maniau, kad išskrendu sekmadienį, o, pasirodo, mano skrydis buvo trečiadienį. Trys dienos! Jokių planų, jokių susitikimų, jokių elektroninių laiškų – kaip tai reta! Apsistojęs pigiame viešbutyje prisiminiau, kad Meksikas buvo ta vieta, kur didis rusų kino kūrėjas Sergejus Eizenšteinas išmąstė kai kurias geriausias savo idėjas apie laisvę. Taip kilo mintis. Kartais į galvą ateina jau pilnai susiformavusios idėjos, kaip kad nutiko šiuo atveju. Atsispausdinau Eizenšteino nuotrauką ir įsivaizdavau, jog jis yra mano draugas. Kai tik supratau, kad šis filmas galėtų būti mudviejų pokalbis (net jei po režisieriaus mirties jau praėjo šešiasdešimt metų), viskas tapo įmanoma. Vaikščiojau ir vaikščiojau, po penkiolika mylių per dieną, ir tai kėlė tik džiaugsmą.

Idėjos suradimas šiek tiek panašus į žvejybą. Užmeti meškerę, atrodo, niekas nevyksta, ir tuomet – staiga pajunti. Reikia veikti greitai, nes kai idėja pasirodo, tai jau labai gerai. Idėjos atradimą galima palyginti ir su senu radijo imtuvu – suki suki rankenėlę ir pro traškesį išgirsti balsą, kažkokią muziką. Panašiai ir su idėjomis – jos netikėtai išnyra iš neaiškaus triukšmo.

KAIP JUMS KILO MINTIS SUKURTI „PASAKOJIMĄ APIE VAIKUS IR KINĄ“ (2013)?

„Pasakojimas apie vaikus ir kiną“ yra apie tai, kaip vaikai vaizduojami kine. Mažyte kamera filmavau savo dukterėčią ir sūnėną. Dukterėčiai dabar vienuolika, sūnėnui – aštuoneri su puse. Abu yra labai linksmi, labai išdykę. Tą dieną, kai juos filmavau, jų būsenos keitėsi nuo drovėjimosi, įsitempimo iki maivymosi ir peštynių... Tada pamaniau: pro šios mažos kameros akį, šią akimirką, matau visą vaikiškų, o drauge ir suaugusių žmonių, emocijų įvairovę. Pagalvojau, kad tai yra idėja filmui – filmui apie emocijų įvairovę.

AR JŪSŲ FILMAI GIMSTA KARTU SU IDĖJA, „PAGAVUS RADIJO SIGNALĄ“, AR VISGI SUKURIAMI JAU MONTAŽINĖJE?

Tai tolygu filmo sukūrimui du kartus. Sukuri filmą, o tuomet jį perdarai montažinėje. Turi idėją ir tam, kad ji iš tavęs „išeitų“, privalai ją įgyvendinti. Praėjo nemažai laiko, kol tai supratau. Anksčiau maniau, kad svarbiausia yra kamera, mygtukai – technologija. To mane išmokė, pripažinsiu, daugiausia vyrai. Vyriška kino industrija išmokė mus, kad viską lemia technologija. Bet kartą suvokiau, kad viskas priklauso toli gražu ne nuo technologijų, o nuo gebėjimo pažvelgti į pasaulį, esantį už kameros, ir išvysti tai, kas jaudina, kas priverčia mąstyti. Supratau, kad žvelgdamas už kameros, į pasaulį, turiu ieškoti grožio, tiesos, bjaurasties, pykčio, net blogio. Dirbdamas su montažo režisieriumi, vis jo klausiu: „Ar jau turime filmą?“, o šis paprastai atsako: „Taip, šį tą jau turime, tačiau dar reikės padirbėti...“

KUO JUMS SVARBUS EIZENŠTEINAS?

Jis (*rodo Eizenšteino fotografiją*) man daro įspūdį tuo, kad praleidęs tiek metų Sovietų režimo spaudoje, buvo itin laisvas žmogus. O nuvykęs į Meksiką, spalvų, muzikos, maisto ir seksualumo šalį, ją įsimylėjo. Tai mane jaudina. Tai istoriją apie vidinę laisvę.

AR KŪRINIŲ „FILMAS PAVADINIMU MEILĖ“ IŠREIŠKIATE PAGARBĄ MYLIMAM REŽISIERIUI, AR TAI YRA MEKSIKO MIESTO PATIRTIS, AR SAVĖS PAIEŠKOS?

Šis filmas turėjo būti pavadintas kitaip, bet kartą per radiją klausiausi senos dainos „Kas šis dalykas vadinamas meile?“ (*What Is This Thing Called Love?*). Buvau prisijungęs prie „Twitterio“ (esu jo apsėstas). Paskelbiau, kad mėginu sukurti filmą, kuris yra šiek tiek miuziklas, šiek tiek dokumentinis filmas, šiek tiek filmas apie Sergejų Eizenšteiną. Parašiau: „Kas tai per filmas?“, ir staiga – turiu! Besiklausant dainos, gimė naujas pavadinimas – „Filmas pavadinimu Meilė“ (*What Is This Film Called Love?*)!

Šis filmas buvo sukurtas be filmavimo komandos, be aktorių, be biudžeto – tik su nedidele kamera ir manimi. Pabaigęs savo ilgąjį filmą apie kiną „Kino odisėja“ (2011), norėjau sukurti mažesnę, portretinį filmą. Visai kaip daugelis tapytojų, kurie imasi autoportretų, nes modelis yra po ranka ir nieko nekainuoja, taip ir aš turėjau tris laisvas dienas ir mano laikas man nekainavo. Tad, bijau, kad šis filmas yra apie mane. Jis sukurtas pankiška dvasia, o muziką jam parašė puiki pankroko muzikantė PJ Harvey.

Filmuodamas ir kalbėdamasis su Eizenšteinu apie jo praeitį, apie Meksiką, apie laisvę, aš, žinoma, suvokiau, kad esu visiškai vienas. Kūriau filmą apie tai, ką reikia suaugti, sulaukti tam tikro amžiaus ir suvokti, kad kiekviena akimirka yra brangi. Trys laisvos dienos Meksike gali būti geriausias mano kada nors nugyventos dienos. Eizenšteinas naudojo ekstazės – išėjimo iš savęs – sąvoką. Šis filmas apie tai ir apie džiaugsmą būti pačiam su savimi ir būti laisvu.

ŽAVIUOSI, KAIP JŪS SAVO KŪRYBOJE DEMASKUOJATE TAM TIKRUS DALYKUS, PAVYZDŽIUI, RELIGIJĄ...

Mano religija yra kinas. Muzika, tapyba, menas, šokis. Kaip kad yra pasakęs puikus amerikiečių rašytojas Eugene Luther Gore Vidalis: „Esu katalikas visame kame, išskyrus tikėjimą.“ Jaučiu aistrą, kuri būdinga katalikiškam menui, tačiau nesu tikintis.

ŽIŪRINT JŪSŲ FILMUS, GALIMA PASIJUSTI SVEČIU JŪSŲ GALVOJE, SEKTI JŪSŲ MINTIS IR MATYTI JŪSŲ AKIMIS... FILMŲ TEMA PAVERČIAUTE NE VIEN NUOSAVĄ KŪNĄ, BET IR GYVŪNŲ, KITŲ ŽMONIŲ KŪNUS. SAVO FILMUOSE SUTALPINATE TIEK DAUG. AR JŪSŲ GALVOJE VISADA TAIP INTENSIVU, KAIP KAD ATRODO ŽIŪRINT, PAVYZDŽIUI, „FILMĄ PAVADINIMU MEILĖ“?

Kai kuri kažką taip asmeniškai, kaip šis filmas, rizikuoji, kad kiti pamans, jog filmas yra apie tave, o ne apie juos. Bet viliuosi, kad kai kurie žiūrovai pajus tą karčią saldų vienatvės skonį, kurį jutau ir aš. Tikiuosi, kad kai kam pavyks susitapatinti. Puikus amerikiečių rašytojas Josephas Campbellas naudojo tokį išsireiškimą „saves praradimo džiaugsmas“ (*the rapture of self-loss*) – keliaudamas kartais iš tiesų pajunti šį savęs praradimo džiaugsmą.

Ir dar vienas dalykas, kurį norėčiau paminėti yra tai, kad PJ Harvey, moteris muzikantė, savo muzika ir ypač paskutine daina, filmui suteikė vyriškumo. Tai filmas apie buvimą senu ir jaunu, laimingu ir liūdnu, vyru ir moterimi, ir aš be galo džiaugiuosi, kad vyriškumo į šį filmą atnešė būtent moteris.

TURĖJOTE TRIS LAISVAS DIENAS MEKSIKE, ŽAVITĖS EIZENŠTEINU, MEKSIKO MIESTAS YRA SVARBUS ŠIO KŪRĖJO BIOGRAFIJOJE, O KAIP BŪTŲ BUVĘ, JEI TRIS LAISVAS DIENAS BŪTUMĖTE TURĖJĘS KITAME MIESTE? KITAIP TARIANT, AR YRA KITŲ REŽISIERIŲ, SU KURIAIS MIELAI PASIKALBĖTUMĖTE?

Visos vietos yra apsėstos anksčiau jose gyvenusiųjų. Tokią vietą kaip Lietuva taip pat persekioja praeitis – kur beieitum, rasi praeities šešėlių. Pavyzdžiui, kartą vaikščiojau po Pekiną, mintyse nešiodamasis garsios kinų aktorės atvaizdą. Tai panašu į mobilaus telefono programą.

SAVO VIEŠNAGĖS KAUNE METU FILMAVOTE. KĄ GALVOJATE, KAI FILMUOJATE NAUJOJE VIETOJE, KAIP JĄ MATOTE?

Naujoje vietoje viską matai aiškiau ir ryškiau, kitaip nei ten, prie ko esi pratęs. Stiprūs vaizdiniai išgyvenimai verčia klausti, kas slėpi už jų. Tokios vietos kaip IX-asis fortas tai labai aiškiai išreiškia, tuo tarpu kiti Lietuvos aspektai lyg slepiami, juos norima pamiršti. Atsiminti ir pamiršti – labai žmogiška. Dėl šių dalykų yra itin įdomu čia būti.

AR MANOTE, KAD LIETUVĄ PRAEITIES DVASIOS PERSEKIOJA LABIAU NEI KITAS VIETAS?

Pavyzdžiui, tokiose vietose kaip Dubajus nėra praeities nuojautos. Čia, Lietuvoje, – daug skirtingų praeičių, daug istorijų. Mėginu jas atrasti ir suprasti.

AR ESATE MATĘS LIETUVIŠKŲ FILMŲ?

Nedaug, gal dešimtį. Juos sieja vienas bendras dalykas – visuose juose gilinamasi į tai, kas vyksta su žmogumi, kai jam iš po kojų slysta žemė.

KAIP IR KADA RAŠOTE SAVO FILMŲ SCENARIJUS?

Dažniausiai kiti autoriai scenarijus rašo, bet aš jų nerašau. Štai čia – „Pasakojimo apie vaikus ir kiną“ scenarijus (rodo). Vietoj scenarijaus ant popieriaus lapo užrašiau: „drovūs“, „įvairūs filmai apie vaikus“, „žiūrėjimas“... Kiekviename laukelyje buvo po temą. Ir taip toliau marginau šį popieriaus lapą, kurį vėliau parodžiau filmo produkcijos rėmėjams. Mano filmai dažnai prasideda piešiniu arba netikėta idėja. O kai jau turi idėją, mėgini ją greitai užfiksuoti. Vėliau montuoji, gludini, įkvėpi gyvybę, suteiki energijos, emocijų.

Kai kurie žmonės adrenalino gauna sportuodami, aš jo gaunu filmuodamas. Tai skatina mąstymo procesą, todėl dažnai spontaniškai aprašau filmuojamą epizodą. Vėliau mažai ką keičiu, kadangi pirmasis bandymas paprastai yra geriausias. Kaip kad tapytojai, kurie labiausiai vertina pirmąjį eskizą, kadangi tuomet jiems, paprastai, pavyksta labiausiai atsipalaiduoti – pirmasis eskizas turi greičio, laisvės, energijos – taip ir aš rašau labai greitai.

ASMENIŠKAI MANE LABAI ŽAVI ŠIS LAISVĖS POJŪTIS, KURĮ JŪSŲ KŪRYBA NE TIK IŠREIŠKIA, BET IR SUTEIKIA ŽIŪROVUI. KALBU APIE ERDVĘ, KURIOJE ŽIŪROVAS ATSIDURIA ŽIŪRĖDAMAS JŪSŲ FILMUS...

Šią laisvę suteikia pati kino rūšis – tai esė filmai. Kuriant vaidybinį filmą su itin realistiniu siužetu, yra keblu į filmą įtraukti, pavyzdžiui, erdvėlaivį, nes filmas turi savo logiką, į kurią sunku įsiterpti. Kurdamas esė filmą, gali keliauti kur panorėjęs, gali daryti ką panorėjęs. „Filme pavadinimu Meilė“ yra dvi su pasakotoju susijusios paslaptys, dvi transformacijos ir tik esė filme gali tai sau leisti. Dėl to ir pasirinkau šią sritį – filmavimą dokumentiniu stiliumi, įtraukiant sapnus, balsus, muziką... Tai suteikia visišką laisvę išsivesti idėją pasivaikščioti.

MARK COUSINS yra kino mylėtojas, kūrėjas, kritikas. Jis rašo žurnalui „Sight & Sound“ ir yra knygos „Kino pasakojimas“ (2011) autorius. Mark Cousins buvo 1996-1997 m. Edinburgo kino festivalio direktorius.

ILONA JURKONYTĖ yra Šiuolaikinio meno centro kino programos kuratorė bei Tarptautinio Kauno kino festivalio meno vadovė.

Handwritten notes and sketches on a piece of paper. At the top, there are circled numbers 1 and 2. Next to them are phrases like "Guitar music @ 1 hr 20 mins", "we fly out there", "There in front?", "Secretive", "Big of Kice", "Kjg mas", "ET", "Night by me", "shuk", "(secret)".

Below these, there are more notes: "Start of film Unseen", "blind boy says will take you picture?", "Yellow earth", "I wish Korea da", "children give wind -> Shina-ru".

In the center, there is a circled drawing of a face with the letters "S H M".

At the bottom left, there is a circled number 3, followed by "Janet France. Laura, Mandy", "Janie. Kes", "yellow earth".

On the right side, there is a large section of text written in a cursive script, including "Leaving Bldg 500 SP", "Apr. Mandy. 400 Bl", "et et avou", "Brace themes. The", "Got this with (one Ann)", "was born but (ozu)", "legally dead", "Janet (Inlogy) Janie", "Tin Bw. 10 mins", "yellow earth", "Kabuli wallah", "I wish Korea ed", "ET", "MIRROR".

At the bottom, there is a circled drawing of a face with the text "Watching twary", "Boy in Shina children of the wind", "forget to in 'clothes embarrassed abt willy", "Cha Taschwadda 1977", "wider film", "Boy's producer", "Taschost", "wow!".

Filmo „Pasakojimas apie vaikus ir kiną“ (2013) scenarijaus fragmentas



# Apie frijoles saltarines,



Iš kairės į dešinę: Jennifer Teets, Audrius Pocius, Justina Zubaitė. Nuotrauka: Juan de Nieves

Audriaus Pociaus, Jennifer Teets, Juano de Nieves ir Justinos Zubaitės pokalbis

Jauniems menininkams, rašytojams, architektams ir kitiems kūrėjams skirta RUPERT edukacinė programa, pačių jos kūrėjų vadinama para-akademine, prasidėjo 2012 metų birželį. Šių metų vasarą RUPERT įsikūrė antrojo Valakampių paplūdimio kaimynystėje duris atvėrusiame naujai suprojektuotame pastate (arch. Audrius Ambrasas). Drauge su naujomis patalpomis išsiplėtė ir RUPERT veikla – programa tapo tarpdisciplininio edukacijos, rezidencijų ir parodų centru. Edukacinė RUPERT programa trunka 9 mėnesius ir veikia projektų pagrindu – viena iš kvietimo sąlygų būsimiems dalyviams yra pasirengimas programos metu įgyvendinti savarankišką projektą: parodą, leidinį, meno kūrinių, paskaitų ciklą ar ką kita. Antrus metus trunkanti Ruperto istorija šiandien atrodo visai netrumpa, nes institucija auga ir bando naujus (savi)organizacijos būdus. Vienas šios istorijos fragmentų, kuri rasite čia, yra vasarą tame pačiame paplūdimyje įvykęs pokalbis. Jame dalyvavo du pirmosios RUPERT laidos absolventai Audrius Pocius ir Justina Zubaitė, o taip pat – Juan de Nieves, tuo metu dirbęs RUPERT direktoriumi, bei Jennifer Teets, 2012-2013 m. dalyvavusi programoje kaip lektorė.

## Kierkegaardo tėvą ir Čarlio angelus

AUDRIUS POCIUS: Tik atsiradus Rupertui, kai niekas dar nežinojo, kas tai iš tiesų yra, juokaudavome, kad esame kaip Čarlio angelai – niekas nežino, kas Čarlis yra, tačiau mes gauname ir vykdomė nurodymus: „Kitą savaitę? Žinoma, bus padaryta, *ciao ciao*.“

JUSTINA ZUBAITĖ: Galvodama apie Ruperto praktikas ir iš jų galintį atsirasti tekstą, nuoširdžiai norėjau išvengti tiesmukos nostalgijos, nenuslysti į prisiminimus ar futurologinius spėliojimus. Būtent todėl visos mano abejonės galiausiai virto pasiūlymu pokalbiui, kviečiančiam mąstyti apie Rupertą kaip apie vaizduotės mašiną, o taip pat – kaip apie para-edukacinę menų bei edukacinių projektų variaciją. Pirmiausia norėčiau priminti Kierkegaardo autobiografinį eskizą „De omnibus dubitandum est“, kuriame minimas Kierkegaardo tėvo tariamai taikytas „edukacinis metodas“. Joakimas Garffas savo knygoje „Søren Kierkegaard: biografija“ cituoja šio teksto ištrauką, kurioje pateikiama štai tokia jaunuolio, vardu Johannes Climacus, vaikystės scena:

*Kai Johannes retkarčiais paprašydavo leidimo išeiti pasivaikščioti, dažniausiai jam būdavo atsakoma, tačiau sykį tėvas jam atsilygino pasiūlydamas įsikibti jo rankos ir neskubant pasivaikščioti kambaryje. Iš pirmo žvilgsnio tai buvo nekoks tikrojo pasivaikščiojimo pakaitalas, tačiau kaip kad rankomis austas paltas šitai slėpė kai ką daugiau. Johannes priėmė tėvo pasiūlymą ir dabar tik nuo jo priklausė, kur jie keliaus. Išėję pro miesto vartus jiedu keliavo užmiėsčio rūmų link, prie jūros, ten bei šen miesto gatvėmis – kur tik Johannes užsigeisdavo, kadangi jo tėvas galėjo viską.<sup>1</sup>*

Paskutiniai citatos žodžiai „kadangi jo tėvas galėjo viską“ įdomiai atliepia Josepho Jacototo universalųjį mokymo metodą, kurį savo knygoje „Neišmanėlis mokytojas“<sup>2</sup> analizavo Jacques'as Rancière'as, pateikdamas mintį, kad tėvas – ir nebūtinai turintis gerą išsilavinimą – gali nesunkiai išmokyti savo vaiką dalykų, kurių jis pats nežino. Tad pirmasis klausimas būtų toks: ar Rupertas galėtų tapti Kierkegaardo tėvu ar jau yra juo tapęs?

A P: Visų pirma, manau, Rupertas neturi nieko bendra su žinojimu. Mano nuomone tai pirmiausia yra praktikos mokymų arba, jei pageidautumėte abstraktesnio apibūdinimo – būdas mąstyti apie praktikas. Ir būtent šia prasme tarp Ruperto ir Kierkegaardo tėvo galėtume rasti panašumų. Kita vertus, čia išvėlyti ir vieną reikšmingą skirtumą – Kierkegaardo tėvas visuomet turėjo savo poziciją įvairių gyvenimo situacijų atžvilgiu. Tačiau visą mokymosi procesą vedė Soreno nerimas, kurį jam kėlė tėvas, bei jo tėvo lūkesčiai ir kaltės jausmas sūnaus atžvilgiu. Tad tam, kad galėtume pratęsti šią Ruperto ir Kierkegaardo tėvo analogiją, manau, verta prisiminti paties Kierkegaardo mintis apie edukaciją. Pirmiausia Kierkegaardas mąstė apie tai, kaip nukreipti asmenį turiningesnio ir autentiškesnio lavinimosi keliu. Kaip atsaką į tai, jis siūlė užmiršti viską, ką jau žinai, ir tuomet pradėti pokalbį su kitu žmogumi – ir tai svarbu – niekada neparodant kitam, kad esi žingsniu priekyje. Iš tiesų ne tik neturėtum parodyti, jog esi viršesnis, bet ir neturėtum būti viršesnis. Būtent dėl šios priežasties Kierkegaardas naudojo pseudonimais – Johannes Climacus buvo vienas jų.

J Z: Mintis „niekada neparodyti kitam, kad esi už jį viršesnis“ man atliepia kai kuriuos Rancière'o postulatus apie edukacijos tikslus. Rancière'as edukaciją pirmiausia apibrėžia kaip emancipuojančią, t.y. nukreiptą išlaisvinti žmogų arba nežinantį, jam parodant,

1

Joakim Garff, Søren Kierkegaard: A Biography, Princeton: Princeton University Press, 2004, p. 14-15. Cituojama iš: <http://press.princeton.edu/chapters/s7809.html>.

2

Jacques Rancière, The Ignorant Schoolmaster: Five Lessons in Intellectual Emancipation, California: Stanford University Press, 1991.

jog jis gali išmokyti visko, ko tik panorės. Tuomet emancipuotasis gali pasirinkti: ką nors daryti arba ne. O „mokytojas“ šiuo atveju neturėtų prisiimti atsakomybės išmokyti nežinantį kokios nors konkrečios disciplinos, mokslo, kalbos ar panašiai, o tik išlaisvinti, suteikti galių, netrukdyti šiam eiti savo keliu.

A P: Taigi kalbame daugiau apie gyvenimo patirtį negu apie žinojimą. Tuomet, manyčiau, žinojimo klausimą galime apskritai palikti nuošalyje.

J Z: Būtent, gyvenimo patirtis. Ir Kierkegaardas tėvo pavyzdys šiuo atveju yra labiau susijęs su bandymu paspartinti ar įgalinti vaizduotę nei kokių nors konkrečių žinių perdavimu. Tad galbūt šis jaunojo Kierkegaardas ugdymo metodas yra Rancière'o „emancipacijos metodo“ arba „universaliojo ugdymo metodo“ variacija?

3  
Émile Perverti, ou Des rapports entre l'éducation et la sexualité (1974); Shérieris perfrazuoja ir nurodo į Jean-Jacques Rousseau traktatą apie edukaciją „Emilis, arba apie edukaciją“ (Émile, ou De l'éducation, 1762).

JUAN DE NIEVES: Šiuo atveju galbūt būtų verta paminėti René Schérierio knygą „Ištvirkęs Emilis, arba edukacijos ir seksualumo santykiai“<sup>3</sup>. Ar žinote jį? Šis prancūzų filosofas buvo aktyvus praejusio amžiaus septintojo dešimtmečio socialinių judėjimų dalyvis. Be to, jis yra garsaus prancūzų kino režisieriaus Érico Rohmero brolis. Dėl savo esė apie pedofiliją, Schérieris, tiesą sakant, anuo metu buvo tapęs ganėtinai kontraversiška figūra. Tačiau bet kuriuo atveju visa jo teorija rėmėsi „nu-mokyklinimo“ (*de-schooling*) idėja. Knygoje „Émile Perverti“ jis kritikuoja „didžiąją edukacijos teoriją“, kurią, pasak jo, pradėjo Jean-Jacques Rousseau.

JENNIFER TEETS: Kalbant apie alternatyvų mąstymą reikėtų nepamiršti ir savamoksliskumo. Apskritai, manau, kad savamoksliai yra geresni specialistai tose srityse, kurias jie praktikuoja (sumokėdami už tai įvairiausių kainų). Tai aistros vedamas protas.

A P: Ir vėlgi norėčiau priminti Rousseau, kuris apskritai niekur nesimokė. Taip, jis buvo graverio pameistras, tačiau svarbu tai, kad jis pasižymėjo puikiu pastabumu, grįstu gyvenimo patirtimi. Be to, jis mėgo skaityti. O skaitymas, kaip ir rašymas, yra ypač susiję su mokymosi procesu. Juk žinome, kad mąstymo ir mokymosi priemonė visų pirma yra kalba. Tad turime tai turėti omenyje, kai kalbame apie Rupertą kaip alternatyvią saviugdą instituciją. Turėtume mąstyti apie tai, kaip naudojamos kalba kasdienybėje. Mes turime išmanyti mūsų naudojamos kalbos galimybes. Kyla klausimas, kiek abstraktus gali būti toks mokymasis? Arba, ar galime rasti šių abstrakčių sąvokų praktinius atitikmenis, t.y. suintensyvinti šių žodžių ar sąvokų turimą krūvį bei įdiegti jį kasdieniame gyvenime?

Manau, kad edukaciją turėtų formuoti literatūra, o tiksliau – grožinė literatūra. Todėl Ruperto programa galėtų tai pasiekti, pasitelkdama sinchroninį tekstų analizavimą ir rašymą, neskirtą jokiai publikacijai. Aš kalbu apie grožinės literatūros rašymą arba analizę kaip kasdienę praktiką. Juk žinome, vos tik tekstas yra parašytas, jis pajungiamas (pasi-naudojant Michailo Bakhtino terminu) mechaninei vieno-vei, tuo tarpu, kol jis dar rašomas, jis tebėra organiškasis.

J T: Man asmeniškai labai patrauklu galvoti apie vaikščiojimą paviršiumi, sakykime puslapiu. Šių metų sausį vedžiau rašymo ir skaitymo dirbtuves, kurias paskatino patirtis dieną anksčiau – idėja kilo Druskininkų kurorto sveikatingumo gydyklų purvo voniose. Šių dirbtuvių tikslas buvo įgalinti

performatyviojo rašymo arba gyvenimo-rašymo formų supratimą. Ši patirtis leido mums mąstyti apie kūlgrindas ir apie galimybę sukurti metaforinę kūlgrindą. Programos dalyviai supažindino mane su šiais slaptais, po vandeniu grįstais keliais ir aš pradėjau mąstyti apie rašomą puslapį kaip skulptūrą. Kaip galima būtų formaliai (imituojant taką) sukurti tekstinę formą, kuri instinktyviai tave vestų, tarsi vidinė navigacija, tik tam, kad galiausiai ištikštų tekstiniam paviršiuje? Kaip sukurti struktūrą iš to, kas yra nematoma, tačiau gali skleisti puslapyje?

J N: Ar tai ir tyrinėjote šiose dirbtuvėse?

J T: Ne tik tai. Kalbėjome ir apie „drumsto laiko“ metodologiją, kuria domiuosi jau keletą metų. Purvo vonių tikslas buvo mąstyti apie tai, kaip žemė geba pasiduoti asimiliavimui ir kaip atsekti pėdsakus – tam tikrą „keramiką be ugnies“ – to, kas rašyme skęsta, priešinasi ir papuola į spąstus. Siekdama supinti analizę ir pasakojimus, aš skaitymui pasiūliau Steveno Connoro „The Dust That Measures All Time“ (Visą laiką matuojančios dulkės) ir Annie Dillard „Living by Fiction“ (Gyvenant beletristika). Vėliau grupėje, pasinaudodami purvo vonių patirtimi kaip tam tikru amortizatoriumi, sušvelninančiu tekstuose pristatomas topologines problemas, mes kartu sukūrėme tekstinę giją.

J D N: Tad „nematomas“, regis, yra šios temos raktazodis? Neseniai aš aptikau galimas Ruperto ištakas, kurios remiasi lietuviška patirtimi ir yra artimai susijusios su Soroso fondu<sup>4</sup> – ši institucija vadinosi „Nematoma kolegija“ ir veikė paskutiniajame XX a. dešimtmetyje. Tuomet ji buvo labai novatoriška.

J T: Ar tai buvo menininkų grupė?

J N: Ne, joje labiau koncentruotasi į filosofiją. Ir čia labai svarbu pasakyti, jog vienas iš būsimų Ruperto kūrėjų – Jonas Žakaitis – irgi priklausė šiai grupei. Tiesą sakant, sužinojau tai visai atsitiktinai. Prieš mėnesį buvau susitikęs su Britų tarybos Vilniuje direktoriumi Artūru Vasiliausku, kuris papasakojo, kad kažkada buvo „Nematomos kolegijos“ direktoriumi bei, kad ir Jonas dalyvavo toje programoje. O praėjusią savaitę susitikau su Jonu ir, kadangi man tai labai rūpėjo, užsiminiau ir apie kolegiją. Jonas kaip ir prisipažino, kad Rupertas, ar bent jau pagrindinė Ruperto idėja, atėjo iš „Nematomos kolegijos“. Beje, Jonas atsiuntė man Lietuvos filosofų, dalyvavusių šioje, sakykime, para-educacinėje programoje, sąrašą. Jis tuo metu jau buvo pradėjęs studijuoti filosofiją ir ši „kolegija“ buvo tarsi papildoma veikla. Ji iš tiesų buvo pakankamai panaši į Rupertą. Ir programos pavadinimas įdomus, ar ne? Nematoma kolegija – tarsi edukacija galėtų būti nematoma.

J T: Juanai, o kaip įsivaizduoji būsimas Ruperto tapatybės transformacijas?

J D N: Kitą Ruperto laidą norėčiau įsivaizduoti labiau kaip patirčių seką nei kūrybinių dirbtuvių, paskaitų, kelionių ir panašią programą. Ir turiu įspūdį, kad pernai jūs gyvenote daugiau patirtimis nei inkorporuotu žinojimu.

J Z: Taip, manau, kad šioje Ruperto laidoje kažkaip sugebėta atitrūkti nuo aiškinamosios mokymo prigimties. O tai gali būti susiję ir su tuo, kad mūsų projektuose, taip pat ir dirbtuvėse, skaitymo ar rašymo seminaruose, mums priimant svečius, dažnai buvo kal-

4  
Atviros Lietuvos fondas (ALF) – tai vienas iš George'o Soroso nuo 1985 m. įkurtų fondų tinklo. Šie fondai buvo įsteigti Centrinėje ir Rytų Europoje, Azijoje, Afrikoje ir Haityje. Iš pradžių ATF Lietuvoje ir kitose regiono šalyse siekė skatinti demokratines reformas (edukacines, teisines, vyriausybines ir kt.). Šiuo metu pagrindinis jo tikslas – „atviros visuomenės vizijos“ įgyvendinimas. Atviros visuomenės kolegija arba „nematoma“ kolegija (Invisible College) – tai 1997 m. ALF įsteigta institucija, siekusi suteikti gabiems humanitarinių bei socialinių mokslų studentams, lygia greta su jų pagrindinėmis studijomis, galimybę gilinti kritinio mąstymo ir savarankiškų studijų žinias bei plėsti studentų interesų spektrą, siejant specialiąsias ir tarpdisciplinines studijas. Žr.: [www.osf.lt/eng/main.htm](http://www.osf.lt/eng/main.htm).

bama apie įvairias mašinas, nematomus objektus ir spekuliatyvias pranašystes. Tad panašu, kad mes dažniau rinkomės objektus, procesus ar reiškinius, reikalaujančius mūsų tikėjimo ir pasitikėjimo. Kūlgrindos irgi toks pavyzdys, Jennifer.

O ką manote, apie ką tik atrastą kūlgrindą Kretingos rajone? Prieš keletą savaičių apie ją kalbėjomės su Gediminu G. Akstinu ir Mindaugu Bundza. Įdomu, kad jie pastebėjo, jog toji fotografija greta straipsnio publikuoto internete, nebūtinai yra ežero su kūlgrinda fotografija. Tačiau mes visgi verčiami tikėti, kad nuotrauka tikra. Kaip ten bebūtų, tai puikiai galėtų būti bet kurio ežero, net ir neturincio kūlgrindos, fotografija. Tai taip pat labai panašu į meksikietiškas šokinėjančias pupeles (ispaniškai vadinamas

„frijoles saltarines“), apie kurias aš užsiminiau savo elektroniniame laiške<sup>5</sup>. Jų atveju taip pat prašoma tikėti, kad viduje esama vabzdžio, elfo ar „kitokios gyvybės“. Priešingu atveju, norėdami sužinoti tiesą, vieną jų galėtume tiesiog prapjauti.

J D N : Tad tu labiau palaikai Bretono pusę?

J Z : Net nežinau. Žvelgiant iš Caillois perspektyvos, vaikstant kūlgrindomis, basomis pėdomis liečiant jas, kaip ir prapjaunant pupelę, atsiranda naujos poetinių prielaidų galimybės. Šiandien su Mindaugu kalbėjomės apie šachmatus ir jis papasakojo man apie tokią pėstininko poziciją žaidime, kuri vadinama „uždaru atvirumu“. Mano akims pupelės ir kūlgrindos akivaizdžiai sukuria tą „uždaro atvirumo“ patyrimo galimybę.

J D N : Tačiau tai didelė dilema. Turiu omenyje štai ką: sprendimas palikti pupeles uždaras, sietinas su vaizduote, o jų atvėrimas – su smalsumu.

J T : Vaizduotė ir smalsumas yra būtini vienas kitam.

J D N : Aš čia išvelgiu paradoksa, nes šioje situacijoje smalsumas yra visiškai susijęs su vaizduote.

J Z : O man smalsu, kokiame filme, spektaklyje ar pasakoje įsivaizduotumėte Rupertą?

J T : Ruprechtas iš „Purvinų, supuvusių niekšų“ (1988). Čia Ruprechtas tampa atgimusiu Rupertu.

J D N : Šiuo atveju kyla dar viena problema – tai institucijos maskulinizmas. Reikėtų būti atsargiems! Nes kodėl tai Rupertas, o ne, tarkim, Rūtenė? Galiu pasidalinti savąja patirtimi. Prieš metus netikėtai aptikau skelbimą, kad Rupertui ieškomas direktorius. Ir tada pagalvojau: „Oho, Rupertas, Rupertas...“ Ruperto vardas išties vykęs, nes iškart ėmiau įsivaizduoti dalykus, kurie, kaip vėliau pasirodė, nebuvo tiesa. Buvau visiškai įsitikinęs, kad Ruperto vardas kilęs iš Scorsese'š filmo „Komedijos karalius“ (1982), kuriame yra personažas Rupertas Pupkinas (jį vadina Robertas de Niro). Beje, turėčiau kai ką prisipažinti...

J T : Kad į pokalbį atsivedei Robertą de Niro?

J D N : Ne, nors gal visgi pasiliksiu šią paslaptį sau.

A P : Kad sutikai tikrąjį Rupertą?

J D N : Ne. Svarbu yra tai – ir atsiprašau, galbūt tai skamba kiek naiviai – kad šis vardas sužadino mano vaizduotę. Nėra svarbu, ar šie įsivaizdavimai buvo tikri ar ne. Nors aš visgi įtariu, jog šis vardas kažkuria dalimi kilo iš šio Scorsese'š filmo.

AUDRIUS POCIUS šiuo metu Vilniaus universitete studijuoja filosofiją ir domisi estetika, vidinės kalbos intonacijomis ir pasakojimo formomis.

JUAN DE NIEVES yra nepriklausomas kuratorius.

JENNIFER TEETS yra kuratorė, šiuo metu gyvenanti Paryžiuje ir besidominti konceptualiuoju *potlatch*, ateities renesansu ir hibridinėmis sistemomis.

JUSTINA ZUBAITĖ yra viena iš [six-chairs] BOOKS knygyno Kaune įkūrėjų.

<sup>5</sup> „1934 m. gruodžio 25 d. Bretonas ir Caillois kartu su Jacques Lacanu bei kitais svečiais dalyvavo kalėdiniame vakarėlyje vieno iš savo draugų namuose. Tuo metu Caillois buvo 21-erių metų siurrealizmo superžvaigždė, galinti tapti naujuoju judėjimo lyderiu. Svarbiausiu vakarėlio įvykiu tapo kažkieno atsineštos meksikietiškos šokinėjančios pupelės, kurios tuometiniame Paryžiuje buvo absoliuti naujiena. Jos apstulbino visus vakarėlio svečius, stebėjusius jas su didžia nuostaba. Tuomet Caillois pasiūlė vieną pupelę prapjauti ir pasižiūrėti, ar viduje tikrai esama vabzdžio. Bretonas, išgirdęs šį pasiūlymą labai nusiminė ir pasakė: „Koks gi tu siurrealistas, jei nori suardyti šį daugybę galimybių siūlantį išskirtinį reiškinį vien tik tam, kad atrastum vieną pilką tiesą?“ Cituojama iš: Sven Lütticken, SinaNahafi, Dieter Roelstraete, „Can Criticism Be a Productive Force for Speculative Thinking?“ In *The Critics, The Curators, The Artist*, Rotterdam: Witte de With, Post Editions, 2010, p. 26.

# Apie edukaciją ir kūrybinį pasipriešinimą:

Lina Dovydaitytė

## Artūro Railos „Antisporto“ pamokos

Knygos apžvalga

Juozas Miltinis. Nuotrauka iš Tomo Sakalausko knygos „Monologai: Miltinio gyvenimas“ (1981)

Pirmasis mano matytas ir ilgam į atmintį įstrigęs Artūro Railos kūrinys buvo apie edukaciją. 1998-1999 m. sukurtą videofilmą „Mergaitė nekaltą“ menininkas sumontavo iš medžiagos, kurioje buvo užfiksuota Vilniaus M. K. Čiurlionio menų gimnazijos mokinių darbų peržiūra ir ją lydėjusios karštos dėstytojų diskusijos. Filme menų mokymo įstaiga pasirodo kaip mūšio laukas, kuriame susiremia skirtingi požiūriai į tai, kaip ką nors galima išmokyti kurti meną. Kai žiūrėjau šį kūrinių būdama studentė, galvoje sukosi viena mintis – „velniop mokslus“; šiandien turbūt panašiai galvoja mano studentai, aptarinėdami jį paskaitose apie videomeną. Pats Raila, nepaisant to (o galbūt kaip tik dėl to), kad filme jo idėjos apie dailės mokymą sutinkamos itin priešišškai, liko akademiname pasaulyje ir šiuo metu yra Vilniaus dailės akademijos Fotografijos ir medijos meno katedros profesorius. 2013 metais pasirodęs jo vadovėlis apie tarpdisciplininio meno studijų dalykus bakalauro ir magistro programose yra tipiškas aukštojo mokslo sistemos produktas – Lietuvoje tokio pobūdžio leidinys yra vienas iš būdų įrodyti savo „pedagoginį aktyvumą“ ir užsitikrinti tam tikrą kvalifikaciją (lektoriaus, docento ar profesoriaus) poziciją. Tačiau Railos „Antisportą“ galima skaityti ne tik kaip mokymo priemonę, bet ir kaip knygą, verčiančią susimąstyti apie pačią edukaciją. Šiuo požiūriu ją ir apžvelgsiu, palikdama kitas jos perskaitymo galimybes Railos ir ne Railos studentams, menininko kūrybos gerbėjams ir kitiems suinteresuotiems asmenims.

Mano nuomone, pats svarbiausias ir šiandiniame edukacijos kontekste aktualiausias Railos knygos bruožas, persmelkiantis tiek jos turinį, tiek retoriką, yra savirefleksyvumas. Arba tai, ką autorius knygos įvade pavadina „amžinu klausimu“ – „koku būdu suderinti protą ir jausmus, arba, kitaip tariant, – iki kokie laipsnio įmanoma metodizuoti kūrybinę veiklą.“ (p. 4) Raila „amžiną klausimą“ pakomentuoja pasitelkdamas ištrauką iš Roberto Musilio romano „Auklėtinio Terleso sumaištys“, kurioje mokymasis palygintas su sena kaulėta, smegenis iš galvos stumiančia ranka, ir filosofo Peterio Sloterdijko įžvalga, jog „intelektas ir jutimiškumas yra neatskiriami“ (p. 5). Apmąstymus šia tema galima radikalizuoti prisimenant Urugvajaus konceptualisto Luiso Camnitzerio iškeltą mintį, jog didžiausia meno mokymo problema yra ta, jog čia inertiškai remiamasi rašto mokymo seka – pirmiausia mokoma skaityti ir tik po to – rašyti. Kitaip saktant, pirmiausia kopijuojami žinomi dalykai, po to – kuriama. Kaip šią sistemą suderinti su meno mokymu, kuris turėtų rengti to, kas nežinoma, tyrinėjimui? Raila į šį klausimą turi savo atsakymą: „Meno studijų esmė – individo kūrybinių galimybių išlaisvinimas, o ne gniuždantis informacijos perteklius. [...] Mąstymas, kūryba turi būti

smagus užsiėmimas, filosofija – linksmas mokslas, o menas turi atsirasti iš gyvenimo pilnatvės – t.y. įvairių jausmų, intelekto ir išgyvenimų samplaikos. Tam, kad užsitikrintumėte kūry-

<sup>1</sup>  
Luis Camnitzer,  
„Art and Literacy“  
In *e-flux journal*,  
February 2009.

binę intuiciją ir aistrą produktyvumui, *kai ko geriau visai nežinoti.*“ (p. 5, paryškinta mano)

Knygoje žinojimo/nežinojimo motyvas susijęs ir su mokytojo figūros permąstymu. Remdamasis asmenine patirtimi (ką prisimename iš savo mokytojų?) ir atsižvelgdamas į pasikeitusias informacijos sklaidos sąlygas šiandiniame naujųjų technologijų pasaulyje, Raila atkreipia dėmesį, jog mokytojas nebėra žinių šaltinis ir taip jo galia tarsi susilpnėja. Tačiau galia nėra susijusi vien su (žinių) turėjimu, ji gali reikštis ir per vaidmenis. Šiandieninio mokytojo uždavinys – bendrauti ir bendradarbiauti su mokiniais: „šiais laikais studentams reikalingas kasdienis dėmesys, individualus ryšys su mokytoju bei palankūs santykiai su aplinka.“ (p. 6) Mokytojas kaip institucinė pozicija pakeičiamas mokytoju-asmenybe, mokytojo ir mokinio ryšys suasmeninamas ir taip patenka į pavojingą, netikėtumų kupiną teritoriją. Toks požiūris, viena vertus, tarsi laiko mašina nukelia į ikimodernas mokytojo-meistro, mokytojo-guru dienas. Kita vertus, jis skamba išblaivinančiai mokamo aukštojo mokslo kontekste, kai vis intensyviau kuriamas naujas mokytojo-paslaugų tiekėjo fantomas.

Išblaivinanti poveikį gali turėti ir Railos knygos pavadinimas. Antisporto sąvoką Raila skolinasi iš režisieriaus Juozo Miltinio, kuris yra pasakęs, jog „menas yra antisportas, nes jis kūryba... Sklandumą reikia komplikuoti, siekti, kad būtų sudėtingiau, įvairiau.“ (p. 7) Žinoma, meno tikslai skirtingi nei sporto, nepaisant to, jog ir menininkams įprasta dalyvauti olimpinės žaidynės primenančiose bienalėse, varžytis konkursuose, laimėti apdovanojimus. Dėl tos priežasties Raila ir meno mokymą suvokia kaip komplikuotą procesą, kuriame negalioja sportiniai terminai. Tačiau antisporto idėja yra aktuali ir bendrame švietimo sistemos kontekste, kur jau kuris laikas svarbiausiu raktažodžiu yra tapęs konkurencingumas. Konkurencija senokai nebėra siejama vien su, sakykim, studentų žinių vertinimo sistema, kurios pagrindą ji sudaro. Šiandien aukštajame moksle konkuruoja visi su visais: studentai, dėstytojai, mokslininkai, studijų programos, universitetai. Ekonominio sunkmečio ir demografinės krizės sąlygomis, o gal tiesiog neoliberalizmo ideologijos poveikyje, visuotinė ir nesiliaujanti konkurencija yra susijusi su egzistenciniu išlikimo klausimu. Tuo tarpu antisporto idėja suteikia progą stabtelėti ir apmąstyti egzistencijos prasmės problemą.

Kaip antisporto idėja reiškiasi pačiame Railos parašytame vadovėlyje? Pasak autoriaus, „ji turi persmelkti visą tekstą lyg paradoksas be pretenzijų ir fiksuotus atsakymus.“ (p. 15) Iš tiesų, ją galima įžvelgti bent keliais lygmenimis. Turinio lygmenyje Railos knygą galima apibūdinti kaip laisvą pasivaikščiojimą po XX-XXI a. meno teorijos ir istorijos teritorijas, siekiant apmąstyti tris meninės kūrybos elementus – objektą, erdvę ir subjektą (bakalauro studijų dalis) bei konceptualizuoti kūrybinį procesą (magistro studijų dalis). Kiekvienas knygos skyrius komponuojamas vis kitaip, antai, viename susitinka menininkai

Marcelis Duchamp'as, Josephas Beuysas ir Jeffas Koonas, kitame ginčijasi meno teoretikai Nicolas de Oliveira, Claire Bishop ir Miwon Kwon, trečiame viena kitą papilddo Jacques'o Lacano, Jacques'o Derrida ir Michelio Foucault citatos iš Madano Sarupo knygelės „An Introductory Guide to Post-Structuralism and Postmodernism“ ir pan. Šiuolaikinio meno kursų dėstytojai akademijose ir universitetuose nenustebts aptikę šias pavardes. Įdomiau yra tai, kad Raila atsisako tradicinio meno istorijos pasakojimo, kuris sukasi apie ištakas, raidą ir pasiekimus ir tuo požiūriu yra artimas Citius, Altius, Fortius ideologijai. Vietoje nuoseklaus pasakojimo apie šiuolaikinio meno raidą, autorius mėgina „įvietinti“ globalias idėjas ir praktikas, sujungia asmenines interpretacijas ir „objektyvius“ faktus. Taip knygoje atsiranda netikėtos jungtys tarp instaliacijos meno ir Kryžių kalno, performanso ir politinės Petro Cidziko bado akcijos arba poststruktūralisto Gilles'io Deleuzo ir... metafiziko Arvydo Šliogerio. Skaitant knygą neapleidžia įspūdis, kad Raila ne tik dėsto tai, su kuo yra gerai susipažinęs ar net „išmokęs mintinai“, bet visų pirma dalijasi savo apmąstymais. Štai, pavyzdžiui, kaip skamba įvadas į subjekto problematiką svarstančia teorija:

Individo/savitos asmenybės koncepcija yra siejama su renesansine Aš tapatumo samprata ir daugumos šiuolaikinių teoretikų bei kultūrininkų yra įvardijama kaip modernųjų laikų atgyvena. Suprantu, kad korporacinio/biurokratinio kapitalizmo sąlygomis atskiro asmens padėtis yra tragiškai menka, tačiau kodėl cituodamas bet kurio iš šios dramos kūrėjų nuomonę, privalau nurodyti šaltinį ir puslapio numerį? Matote, kitu atveju pažeisčiau individo, neigiančio individualumą, autorines teises. (p. 118)

Formos požiūriu „Antisportas“ primena ne tiek sausą vadovėlį, kiek intriguojantį literatūros kūrinių, o tiksliau – savotišką šių dviejų žanrų hibridą su detektyvo elementais. Vien ko verti knygos skyrių pavadinimai, tokie kaip „Išpėjimas: sena kaulėta ranka“, „Vitrinų gundymai“, „Trauma ir gydymas“, „Verslininko sugrįžimas“, „Provokacija, tačiau ne pabaiga“! Savo knygoje Raila derina skirtingus kalbėjimo būdus: itin asmenišką ir literatūrinę kalbą (pavyzdžiui, skyrių pradžioje skaitytoją pasitinka pusiau realūs, pusiau išgalvoti studentai su savo klausimais), šmaikštų akademinį dėstymą („Barokinis Jeano Baudrillard'o stilius ir apokaliptinis pranašo tonas nebesuprantamas XXI a. jaunuomenei, kuri sužinojo, kad TV ir PC turi „shut down“ jungiklį. Trečioji „simulacrum“ stadija vis dar tvyro provincialų noruose pasirodyti per televiziją, tačiau ši medija tapo išimtinai pensininkų ir ligonių nuosavybe“, p. 132) ir edukologinį, aukštojo mokslo popierius persmelkusį žargoną („Katedros darbo strategijoje šis kursas yra integruotas kaip nuoseklus pirmųjų dviejų metų tęsinys, o kartu yra suderintas su lygiagrečiai dėstomų disciplinų uždaviniais bei tikslais.“,

p. 12). Viso to rezultatas – kūrybiškai parašyta „metodinė priemonė“, kuri greta savo biurokratiškas funkcijas, suteikia ir skaitymo malonumą.

Reikia tikėtis, kad studentai, skaitydami šį vadovėlį, „pagaus kampą“. Mat iš savo tikslinės auditorijos Raila tikisi to, ką šios knygos turinys ir stilius numato – kūrybiško nepaklusnumo, savarankiškumo, vaizduotės, asmeninių atradimų. Neveltui atlikęs tradicinį dėstytojo gestą – nurodęs „neprivalomas“ literatūros sąrašą, Raila prisipažįsta, kad „maloniausias vaizdas tamsta mokytojui būtų pamatyti jaunatviškai įniršusį/ę studentą ar studentę, kuris/i vietoj paminėtų („pasenusių“) knygų, kaip didžiulį asmeninį atradimą, atsineštų „The Federal“, „Parkett“ ar „Reading Room“ žurnalus arba aktualius nūdienos menai tekstus.“ (p. 45)

Pabaigai – pastaba paraštėje arba keletas žodžių apie meno praktikos ir teorijos santykius. Jei palygintume, kiek knygoje skiriama vietos meno praktikai (meno kūriniams) ir teorijai (filosofijos conceptams), pastaroji laimėtų ryškia persvara (nei Railai, nei man visiškai atsisakyti sportinės terminologijos nepavyko). Maža to, pats autorius teoriją laiko pirmesne už praktiką, to moko ir savo studentus: „Studentai sužino, kokį didelį poveikį meninei kūrybai turi filosofinis diskursas, ir konkrečiuose skirtingų laikotarpių meno pavyzdžiuose pamato, kaip teorija veikia praktiką.“ (p. 141) Tačiau ar tikrai teorija veikia praktiką? Ar nebūna atvirkščiai? O gal esama abipusės sąveikos? Patyrinėjus šiuolaikinio meno istoriją, teigiamai galima atsakyti į visus tris klausimus. Tačiau šiuo atveju man rūpi ne teisingas atsakymas, o tokio požiūrio pasekmės. Ar teorijos sureikšminimas nebus prisidėjęs prie to, jog meno kūrinius lydinčių pseudoteorinių arba pseudomokslinių tekstų rašymas pasidarė neatskiriama meno studijų, o ir apskritai meno sklaidos dalimi? Meno magistro ar doktorato neapsiginsi be teorinio „referato“ arba „tyrimo“, tačiau ką tai reiškia? Pasak Dieterio Lesage'o, lydinčių tekstų reikalavimas meno studijose liudija arba netikėjimą, jog meno kūrinyje pats savaiame gali būti prasmingas, arba vertintojų negebėjimą „perskaityti“ vis įvairesnėmis medijomis atliekamų meno kūrinių. O kas, jei diplominis darbas būtų atliktas pasirinkus romano mediją, ar ir tokį projektą turėtų lydėti tekstinis priedas?<sup>2</sup> Įdomu, ką apie tai pasakytų „Antisporto“ autorius.

<sup>2</sup>  
Dieter Lesage, „The Academy is Back: On Education, the Bologna Process, and the Doctorate in the Arts“ In *e-flux journal*, March 2009.

L I N A R A D O V Y D A I T Y T Ė – humanitarinių mokslų daktarė, dailės istorikė ir kritikė. Dėsto šiuolaikinio meno istorijos ir kritikos kursus Vytauto Didžiojo universiteto Menų fakultete, vadovauja Menotyros katedrai. Rašo apie sovietmečio meną ir politiką, postsovietinę atminties kultūrą ir muziejus, domisi šiuolaikinėmis kultūros teorijomis, ypač feminizmu ir postkolonializmu.

iu