ISSN 1392-1681

KINO ATMINTIES MUZIEJUS: DEIMANTO NARKEVIČIAUS PAMINKLAI

RIMA BERTAŠAVIČIŪTĖ

Straipsnyje aptariami lietuvių kino menininko Deimanto Narkevičiaus filmai ir juose ryškėjanti istorinės atminties problema: kaip ji gali reikštis kine, kokios kino priemonės ją skatina ir palaiko. Narkevičiaus kūryboje ji glaudžiai susijusi su medijos refleksija: kinas leidžia prisiminti tiek asmeninės, tiek „didžiosios“ istorijos įvykius, sykiu – perkelti juos iš vieno konteksto į kitą ir paversti fikcija. Tačiau toks manipuliavimas istorija niekada nelieka be pėdsakų: istoriniai vaizdiniai, trauminiai pasakojimai, nuolatinis vertimas iš vienos kalbos į kitą (tiek siaurąja, tiek plačiąja prasme) nėra vien neutralus postmodernistinis žaidimas – priešingai, taip atsiveria pasakojimo įtrūkiai, verčiantys klausinėti apie atminties galimybes apskritai. Narkevičiaus kine šie klausimai keliami ne žodžiu, bet vaizdu, paties kino priemonėmis, – ir tai skatina galvoti apie kino medijai specifinius atminties, patirties, istorijos apmąstymo mechanizmus.

Rima Bertašavičiūtė – Vilniaus universiteto Filologijos fakulteto A. J. Greimo semiotikos ir literatūros teorijos centro doktorantė (el. paštas: laiskelis.rimai@gmail.com).

© Rima Bertašavičiūtė, 2013

Straipsnis įteiktas redakcijai 2012 m. spalio 2 d.
Straipsnis pasirašytas spaudai 2013 m. vasario 3 d.

Įvadas: kinas ir atmintis

Žmogaus santykis su istorija – platus ir problemiškas klausimas, tačiau bet kokia jo artikuliacija visuomet reikalaus apibrėžti santykį su tam tikrais tekstais – perduodamais žodžiu arba raštu, įmanomais patikrinti pagal kitus tekstus arba ne, susijusiais tarpusavyje arba visai paskirais. Esame nuolat supami tekstų ir vaizdinių, kurie jungiasi, sukimba, skverbiasi į atmintį ir telkia mus į bendruomenes. O jas suprasti galima iš naujo, per kritinę distanciją pažvelgus į steigiančiuosius tekstus, į tai, ką atsimename ir ką laikome istorijos dalimi.

Toks žvilgsnis būtų artimas atminties tyrimų metodologijai, kurios ištakos – Maurice'o Halbwachso kolektyvinės atminties kaip socialinio konstrukto, steigiančio ir palaikančio kolektyvinius (tautinius, etninius ir kt.) tapatumus, samprata[1]. Jos pagrindu vėliau išskirti įvairūs atminties tipai (kultūrinė, komunikacinė, socialinė, istorinė) verčia kaskart naujai kalbėti apie žmogaus santykį su istoriniais pasakojimais[2]: tiriant tai, kas prisimenama, greta tokių kanonizuotų, universalių tekstų kaip tautos istorijos mitai ima rastis vadinamųjų mažųjų pasakojimų – neanoniminių, priklausančių pavieniams žmonėms ar jų grupėms. Šie pasakojimai savyje derina ir individualųjį, ir socialinį matmenis, o jų analizė leidžia perklausti didžiųjų pasakojimų galią[3]: kad mus vis dar veikia mitai, matyti ir iš populiariosios kultūros (pavyzdžiui, domėjimasis Tado Blindos legenda), tačiau kiek nepakitęs lieka tų mitų statusas? Ar, laikui bėgant, perpasakoja-

---

1 Žr. Halbwachs M., *On Collective Memory*, ed., trans., and with introduction by Lewis A. Coser, Chicago & London: The University of Chicago Press, 1992.

2 Atminties tyrimų laukas labai platus, tad čia tenka apsiriboti vos keleto mokslininkų, nagrinėjančių straipsnyje nužymimas problemas, vardais: tai Jano ir Aleidos Assmannų, Pierre'o Nora, Andreaso Huysseno darbai; Lietuvoje – Irenos Šutinienės, Vasilijaus Safronovo, Alvydo Nikžentaičio, Dangiro Mačiulio, Rasos Čepaitienės, Jolantos Kuznecovienės, Dariaus Staliūno ir kt. tekstai.

3 Šutinienė I., „Socialinė atmintis ir lietuvių tautinė tapatybė", Čiubrinskas V., Kuznecovienė J. (sud.), *Lietuviškojo identiteto trajektorijos*, Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, 2008, p. 111.

mi daugeliu būdų ir daugybę kartų, jie atlieka tą pačią funkciją? Kaip didžiuosius pasakojimus veikia mažieji?

Visi šie klausimai numano dėmesio skyrimą ne tik patiems pasakojimams, bet ir būdams ar kanalams, kuriais jie perduodami, – medijoms. Nors dažnai linkstama susitelkti prie pirminio tarpininkų (medijų) vaidmens – organizuoti, institucionalizuoti, ceremonializuoti[4] (kitaip tariant, perduoti), – sunku nepastebėti, kad skirtingai perduodami pasakojimai pradeda reikšti skirtingus dalykus. Pasak Irenos Šutinienės, „medijų kuriamų reprezentacijų apie praeitį kūrimo ir vartojimo procesas tampa santykinai savarankišku atminties kūrėju“[5] – tad konkretų santykį su istorija numano jau pats kalbėjimo būdas, o jo pokyčiai leidžia numanyti ir pasakojimo pokyčius. Kalbėdama apie istoriografijos ir kino studijų santykį, būtent tokį poslinkį aptaria Lina Kaminskaitė-Jančorienė: istorikų sampratos apie tai, kas yra kinas, keitėsi nuo kino kaip istorinio dokumento iki kino kaip vizualiosios kalbos dokumento, kurį reikia analizuoti remiantis tiek istorinėmis žiniomis, tiek kino taisyklėmis. Tuomet – iki kino kaip vizualiosios istorijos, paklūstančios kitoms taisyklėms nei žodinė, dokumento[6]. Tad, norint korektiškai vertinti kinematografines reprezentacijas, būtina suvokti jų konstravimo principus – tik taip išaiškės, kokius turinius jos perduoda.

Prieš imantis analizuoti tokius dalykus, pirmiausia reikia atsakyti į pamatinį klausimą, kokia yra kinematografinė atmintis: ar ji susijusi su konkrečiais atvaizdais ir daiktais, jų grupėmis ir sekomis – ar su vaizdavimo ir žiūrėjimo būdais apskritai? Šiuolaikiniame Lietuvos kine šias problemas nuosekliai artikuliuoja Deimantas Narkevičius:

---

4 Safronovas V., „Kultūrinė atmintis ar atminimo kultūra? Kultūrinės atminties teorijos taikymo moderniųjų laikų tyrimams problemos“, Nikžentaitis A. (sud.), *Nuo Basanavičiaus, Vytauto Didžiojo iki Molotovo ir Ribbentropo. Atminties ir atminimo kultūrų transformacijos XX–XXI amžiuje*, Vilnius: Lietuvos istorijos instituto leidykla, 2011, p. 46.

5 Šutinienė, p. 114.

6 Kaminskaitė-Jančorienė L., „Istorikai ir filmai: istoriografijos raida ir prieigų kaita“, Saukaitė M. (sud.), *Vizualioji kultūra: problemos ir interpretacijos*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2012, p. 190–196.

> Nors mano kūriniai kalba apie aktualias temas, po jomis glūdinčios problemos dažniausiai kyla iš praeities. <...> Naujoji politinė situacija grąžino mus į besisukantį istorijos ratą, kuris neišvengiamai reikalauja vizijos. Tačiau kai mes pradėjome patys kurti šią viziją, pradėjo lįsti praeitis, reiškiniai, anksčiau glūdėję už ideologijos paviršių. Jie išvedė mus į nepažymėtą, nenorimą, nemalonią teritoriją, drumsčiančią mūsų ateities viziją.[7]

Būtent šią – Narkevičiaus – viziją mini Žilvinė Gaižutytė-Filipavičienė, kalbėdama apie šiuolaikines individualios atminties formas ir būdus reflektuoti praeitį, „atminties meną“[8]. Paties Narkevičiaus DVD „Selected Films (1997–2007)“ ir jame pateikiamus 10 filmų galima laikyti tam tikru sovietmečio atminties muziejumi: juose visuose įvairiomis formomis pasakojama apie tai, kokios patirtys mus formuoja, kaip jas aprašyti ir – svarbiausia – kokių esama būdų meno priemonėmis kalbėti apie neseną, bet jau galimą reflektuoti praeitį. Tad straipsnio tikslas – pažvelgti, kokią atmintį šiuose filmuose liudija kino priemonės ir kiek ją galima laikyti individualia. Atspirties tašku pasirinktas filmas „Kartą XX amžiuje“ („Once in the XX century“, 2004): jame istorijos ir atminties reprezentacijos užklausiamos per konkretų objektą, sujungiantį atmintį ir istoriją, – paminklą, kurį kituose filmuose papildo tam tikrų sovietmečio žiūrėjimo praktikų refleksija bei kalbos ir vertimo problema.

1. Pirmas eksponatas: paminklai

Pats filmas „Kartą XX amžiuje“ atrodo kaip reportažas: jis nufilmuotas judančia kamera, iš stebėtojo-įvykių dalyvio pozicijos, be pašalinių (nediegetinių) garsų, su „vietiniais“ liudytojais. Čia rodomi aikš-

---

7 „Deimantas Narkevičius (g. 1964)“, *Nacionalinės dailės galerijos Informacijos centras*, <http://ic.ndg.lt/index.php?id=217>, 2012 10 14.

8 Gaižutytė-Filipavičienė Ž., „Nacionalinis tapatumas ir atmintis šiuolaikinėje ekranosferoje ir medijų mene“, Gaižutytė-Filipavičienė Ž., Rubavičius V. (sud.), *Nacionalinis tapatumas medijų kultūroje*, Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2011, p. 133, 140, 152.

tėn susirinkę kažko laukiantys žmonės; iš tolesnio siužeto paaiškės, kad buvo laukiama ant postamento užkeliamo paminklo. Atpažįstami ženklai – lietuvių kalba, valstybinė Lietuvos vėliava – padeda siužetą lokalizuoti; taip pat įmanoma apibrėžti ir laiką: pats pavadinimas apriboja jį XX amžiumi, Lenino paminklas – sovietmečiu.

Šie ženklai rodo, kad skaitymas reikalauja konkretaus kodo, – paminklai niekada nebūna istoriškai neutralūs, o didžiulė žmonių minia bei valstybės simbolika liudija įvykį turint stiprų krūvį. Tačiau paminklo užkėlimą lydintys plojimai ir euforija atrodo paradoksaliai: Lietuvos simbolika kertasi su ryškiu sovietmečio ženklu ir iškrinta iš kovų už laisvę bei pasipriešinimo sovietizacijai naratyvo, gajaus nuo pat Nepriklausomybės atkūrimo (filmas sukurtas 2004 m.). Ir čia perskaityti filmą padeda ne vien istorinė, bet ir intertekstinė atmintis: jis sumontuotas iš archyvinės Lietuvos televizijos medžiagos bei pirktos laisvai samdomo operatoriaus juostos[9], tačiau tam tikros vaizdo takelio vietos yra apsuktos – paleistos iš pabaigos į pradžią[10]. Šitaip paminklo išvežimas sunkvežimiu virsta jo atvežimu aikštėn, atsisveikinimo plojimai ir mojavimas – džiugiu sutikimu, ir šitaip pats istorinis Lenino paminklo išmontavimas Vilniaus Lukiškių aikštėje (1991 m.) virsta jo sumontavimu „kartą XX amžiuje“.

Tokį apvertimą galima skaityti keliais lygmenimis. Pirmiausia jis galėtų nurodyti tikrąjį paminklo sumontavimą 1952 m. – o tiksliau, tai, kaip apskritai (re)konstruojama istorija: iš to, kas turima dabar, pagal priešpriešas ir veikiau loginius nei istorija grįstus išvedžiojimus (toks būtų ir Valdovų rūmų „atstatymo“ modelis). Tokios istorijos „patikimumą“ nurodo pats filmo pavadinimas, žodžiu „kartą“ įjungiantis pasakos skaitymo kodą. O manipuliacinės strategijos atpaži-

---

9 „Deimantas Narkevicius ‘Instead of Today’ February 25 – April 22, 2006“, *gb agency*, <http://www.gbagency.fr/#/en/146/Deimantas_Narkevicius_Instead_of_Today_/>, 2012 10 14.

10 Originalios medžiagos fragmentą žr. „Lenino paminklo nuvertimas Vilniuje (1991 m. rugpjūčio 23-ąją)“, *YouTube*, 1:26 min., <http://www.youtube.com/watch?v=KHr_bAyn6Q0>, 2012 06 11.

nimas leidžia užklausti istorijos ir istorinių reprezentacijų skaitymą: kiek „tikra“ ir „visiems žinoma“ istorija, kurios mokomės šiandien, sukonstruota tokiu pat būdu – spekuliatyviai ir retrospektyviai?

Teoriškai galima įsivaizduoti ir kitą skaitymo būdą: jei atmintyje neegzistuotų Lenino paminklo išmontavimo faktas (nei kaip istorinė data, nei kaip dokumentinis, dažnai transliuojamas reportažas), jokia apvertimo strategija nebūtų aktualizuota, o filmas būtų skaitomas tiesiogiai – kaip paminklo statymas. Tuomet jis, tikėtina, būtų interpretuojamas pagal tai, ar paminklinis Lenino veidas pritrauktų istorinį kontekstą, ar būtų atpažinta dokumentinio filmo stilistika, identifikuota keista Lietuvos valstybės simbolikos ir sovietinio ženklo jungtis. Šį būdą paradoksaliai palaiko pats filmas: apsukami tik kai kurie vaizdo takelio fragmentai, bet garso takelis lieka nuoseklus, galima aiškiai atpažinti žodžius – taip maskuojami montažu atlikti pokyčiai. Ir tik žinant pamatinę medžiagą, vaizdo takelyje vos galima rasti du „tikroviškumo“ plyšius (atsipalaidavęs lynas, kai paminklas keliamas iš sunkvežimio, ir savaiminis, perdėm lengvas paminklo prisiklijavimas prie postamento).

Bet čia išryškėja filmo aspektas, turbūt ne mažiau provokatyvus nei paminklo sugrąžinimas: ar iš tiesų įmanomas šitoks neutralus, sakytume, nekaltas, skaitymas? Logiškai – taip: galima įsivaizduoti kuo įvairiausių žiūrėjimo situacijų, kai atmintyje neturima pamatinio teksto ar konkrečios „dvigubo žiūrėjimo“ patirties, kai beveik neįmanoma atpažinti antrosios filmo plotmės, – tuomet parodijos ir kritikos sluoksnis nyksta. Tokiu atveju į filmą, kaip ir į bet kokią svetimą patirtį, begalima žiūrėti iš šalies – kaip pasak(ojim)ą svetimu, angliškų, pavadinimu, iš svetimo, ne visai suprantamo konteksto. Antra vertus: ar toks neutralumo įsivaizdavimas nebūtų vien loginis judesys, kai bet kokiam teiginiui iš anksto numanomas neiginys, o bet kokiai istorijai – priešistorė per priešpriešą? Būtent toks žvilgsnis į istoriją kritikuojamas filme – ir tam pasirenkamos priemonės, kurias ne taip lengva nutildyti, mat filmuota paminklo išmontavimo medžiaga ne tik Lietuvoje, bet ir pasaulinėje žiniasklaidoje savo metu pasklido

kaip „komunizmo idėjos žlugimo simbolis“[11]. Šitaip virš minios siūbuojančio Lenino vaizdai tvirtai sukibo su pirminiu kontekstu, tad dabar jie daug sunkiau pasiduoda aistoriškam, neutraliam skaitymui: įsivaizduoti jį galime, tačiau iš pradžių vis viena turėsime suskliausti žinojimą, ką kalba vaizdų atsinešamas reikšminis bagažas.

„Kartą XX amžiuje“ rodo, kiek sąlygotas ir istoriškas yra tam tikrų tekstų-reprezentacijų skaitymas, ir tuo naudojasi: reportažas pateikiamas niekaip neįformintas, be pradžios bei pabaigos titrų ar nuorodų, iš kur imta medžiaga. Jų tarsi nereikia: vaizdai, tapę atminties vietomis, reprezentuoja istoriją ir yra su ja sukibę, bet patys paradoksaliai tampa istoriški, neturintys – ir nereikalaujantys – konkrečiai apibrėžto šaltinio. Tokį procesą nurodo pats Narkevičiaus filmo pavadinimas: tekstai, kuriuos skaitome kaip istorines reprezentacijas, nuolat keliauja per atmintį, yra transformuojami ir galiausiai virsta pasakomis „Kartą gyveno...“ (arba: kartą buvo sumontuotas). Taip tiesiogiai įvardijamas medijos vaidmuo kuriantis kultūrinei atminčiai: vis iš naujo transliuoti tam tikrus tekstus, iki jie įgis mito statusą ir bus traktuojami kaip bendro tautinio pasakojimo, nereikalaujančio įrodymų – tik nuolatinio kartojimo, dalis.

Tačiau nuolatinis kartojimas vaizdus gali ne tik išaukštinti, bet ir nuskurdinti: viena vertus, cirkuliacijos jiems reikia, kad būtų sumitinti ir, nuolat nurodydami didįjį pasakojimą, šį palaikytų; antra vertus, taip įtvirtinama vienintelė istorijos versija – viena konvencionali, „teisinga“ vaizdo reikšmė. Šį procesą Lietuvos dokumentikoje, sukurtoje būtent 1990–2004 m. (t. y. pačioje Nepriklausomybės pradžioje), kurios tematika – XX a. Lietuvos istorija, pastebi Rūta

---

11 „Deimantas Narkevicius ‘Instead of Today’ February 25 – April 22, 2006“; Ellick A. B., „A Home for the Vilified“, *Adam B. Ellick: Integrated Journalist*, 2001, <http://www.adambellick.com/archives/2005/06/a_home_for_the.html>, 2012 10 14. Tokio pat „likimo“ atvaizdas – Antano Sutkaus nuotrauka „Sudie, partijos draugai!“ (1991, Vilnius), tapusi „chrestomatiniu pertvarkos laikų simboliu“; žr. Sutkus A., „Sudie, partijos draugai!“, *Modernaus meno centras*, <http://www.mmcentras.lt/work.php?Gid=142&Sid=65&lang=lt>, 2012 10 30; Kreivytė L., „Atspindžio galia ir istorijos negalios“, *Verslo žinios*, 2002 12 23, <http://vznotes.vz.lt/Newspaper/RA99.NSF/printPage?OpenForm&id=C12567CC0037EEC142256C9300352880>, 2012 10 30.

Šermukšnytė. Nuolat tiražuojami vaizdai tampa stereotipizuota vizualiąja Lietuvos istorija, „nacionalistinio naratyvo kinematografine adaptacija“[12], ir tai svarbu siekiant konstruoti vientisą pasakojimą:

> Tautos istorijos mito funkciją atliekantiems kino bei televizijos kūriniams istorine tematika nėra jokios būtinybės vaizdus „prakalbinti“ kaip specifinius istorijos dokumentus – juk istorija siekiama patvirtinti bendros kilmės saistomos bendruomenės ryšį, o ne informuoti, bei stabilizuoti, o ne keisti istorinę sąmonę.[13]

Štai į tokį naratyvą pakliūva ir Narkevičiaus cituojami vaizdai, kurių reikšmė kultūroje – aiški ir įtvirtinta, tad bet koks perprasminimas vargiai įmanomas. Ir būtent su tokiu vaizdų „nukenksminimu“ – juos ne slopinant, bet iškeliant ir sakralizuojant – polemizuoja Narkevičiaus filmas: montažu kardinaliai apsukant vaizduojamą įvykį, rodoma ne kitokios interpretacijos, o kitokios konstrukcijos galimybė, išryškinama materialioji vaizdo plotmė, ir šitaip jis iš mitinio, belaikio pasakojimo mūsų akyse virsta konkrečia apčiuopiama (sukarpoma, iš naujo sudėliojama) medžiaga. O medžiagos montavimas virsta ir paminklo, dokumento, pačios istorijos sumontavimu.

Kiek kitaip paminklo ir istorijos santykis iškyla „Kaimietyje“ („Countryman“, 2002): čia pusę filmo pateikiamas nenutrūkstamas ilgasis paminklo planas, nufilmuotas beveik veidu į monumentą, – tokiu rakursu paminklo negalėtų matyti joks normalaus ūgio žmogus. Už kadro pasakojama specifinė paminklo radimosi istorija – kaip vyko konkursas jam kurti, tad pabrėžiamas institucinis, „užkulisinis“ šios istorijos pobūdis. Ir būtent tokia istorija pateikiama kaip „tikra“: ilgas, nenutrūkstamas, nuotrauką primenantis planas (kad filmuota, matome tik iš kameros virpėjimo) pabrėžia jokio montažo – vadinasi, ir manipuliacijos vaizdu – nebuvimą; paminklas regimas „akis į akį“ – kitaip nei jo kūrėjas (šis tik girdimas, o vėliau matomas pieštas). Tad

---

12 Šermukšnytė R., „Tautos atminties vaizdai: vizualinis XX amžiaus Lietuvos istorijos stereotipizavimas Lietuvos dokumentikoje“, *Lietuvos istorijos studijos* 15, 2005, p. 83, 88.

13 *Ibid*., p. 84.

vizualiai paminklas tampa alaikiškas ir aistoriškas, ir tai ypač ryšku, kai antrojoje filmo pusėje girdime merginos istoriją, kurią iliustruoja kintančios nuotraukos: jų kaita pabrėžia gyvenimo tėkmę, atskirus momentus – kaip priešpriešą monumentui. Dėl specifinio rakurso, maskuojančio vietą miesto centre (Krašto apsaugos ministeriją), paminklą identifikuoti sunkiau nei „Kartą XX amžiuje“; filme tiesiogiai neįvardijamas ir jo objektas partizaninio pasipriešinimo vadas Jonas Žemaitis, tad šitaip medija vėl atlieka nutrinamąjį gestą – tik šiuosyk ne žaisdama stereotipizuotais vaizdiniais ir jų skaitymu, o klausdama apie galimybę apskritai iš istorijos ištraukti istorinius ženklus ir vaizdinius.

Panaši problema ryškėja kituose dviejuose Narkevičiaus filmuose, kurie konstruojami įpaminklinant specifines erdves. „Scenos“ (2003) siužetas – trijų žmonių monologai, susiję su menu ir kažkokiu visų aptariamu, bet neįvardijamu objektu; tik atpažinus kalbėtojus (vienas jų – ŠMC direktorius Kęstutis Kuizinas) arba filmuojamas vietas (beveik visada rodomi ne žmonės, o įvairūs pastato rakursai) paaiškėja, jog tiek kameros žvilgsnio, tiek pašnekovų minčių objektas – Šiuolaikinio meno centras Vilniuje. Tačiau jo atpažinimas apsunkinamas: kaip Žemaičio paminklas „Kaimietyje“ rodomas be postamento, kur būtų matyti įrašas, taip ir ŠMC yra filmuojamas nuo pastato viršaus, iš vidaus pro langą į kiemą, nerodant pagrindinio fasado; Centras tuščias, be jokių meno objektų. Panašiai fragmentiškai konstruojami ir monologai: kalbama ne apie pastato paskirtį ar istoriją, bet apie „užtekstinius“ aspektus – kas matyti iš įvairių jo vietų, kaip pats pastatas atrodo iš toli, koks jausmas jo viduje (šalta); ką žmogui reiškia kurti. Taip pastatas tarsi išardomas: jis virsta erdve, kurią reikia įreikšminti (apgyvendinti), į pirmąjį planą iškyla nebe jo kaip autonomiško darinio (institucinio subjekto) funkcija, bet žmogaus, suvokėjo santykio su erdve galimybė. Tad filmas, konstruojamas kaip paminklas ŠMC, sykiu šį ir griauna: tai nuasmenintas paminklas, primetantis tokį rakursą, kokiu paprastai į Centrą nežiūrime, skatinantis atsisakyti įprastų, inertiškai palaikomų reprezentacijų.

„Lietuvos energija“ („Energy Lithuania“, 2000) iš pažiūros veikia panašiai; jos dėmesio objektas taip pat yra iš vidaus rodomas pastatas – „Lietuvos elektrinė“ Elektrėnuose. Čia monologais pasakojamą istoriją komplikuoja keletas dalykų: kamera ima klajoti, ne vien peržengia filmuojamos elektrinės perimetrą, bet ir atsiplėšia nuo pasakojamos istorijos – pavyzdžiui, garso takelyje girdėti uždarų patalpų šurmulys, o prieš akis regime atvirą daugiaaukščio kiemą. Reportažininko maršrutui kamera nepaklūsta net ir judėdama po elektrinę: kartais seka paskui Elektrėnų istoriją pasakojantį vedlį, kartais sustoja prie įvairių objektų (mechanizmų, didžiulio paveikslo). Tokiais stabčiojimais nutrūksta pasakojamos istorijos laikas ir ji pati ima trūkinėti iš vidaus. Tačiau filmas, kitaip nei „Scena“, netampa institucijos dekonstrukcija – tokiam skaitymui priešinasi pats sukūrimo būdas: nufilmuotas kaip sovietinės televizijos reportažas (pasakojimas žvelgiant į kamerą, įstaigos-institucijos istorija, sovietmečio ženklai: miesto pavadinimas Leningradas, iš skirtingų TSRS vietų suvežtos dalys elektrinei), jis leidžiasi beveik vienu būdu skaitomas kaip stilizacija, ir šiam vientisumui sugriauti nepakanka savarankiškų, „poetinių“ kameros nuokrypių. Ir šitaip svarbiu kinematografinės atminties komponentu tampa ne tik pasakojama istorija, bet ir kūrimo bei žiūrėjimo būdas – medijos ypatumai.

2. Antras eksponatas: žiūrėjimo būdas

Narkevičiaus filmuose pats žiūrėjimo būdas – specifinis, ne visuomet išsyk atpažįstamas – neretai tampa dėmesio objektu. Pavyzdžiui, visą filmo „Genties išnykimas“ („Disappearance of a Tribe“, 2005) vaizdo takelį sudaro nuotraukos: iš pažiūros jas jungia tik garso takelis (kintantys kaimo, miesto garsai), tačiau geriau įsižiūrėjus matyti, kad žmonės nuotraukose kartojasi, ir galima įžvelgti tam tikrą pasakojimą – pradedama jaunų žmonių vaizdais, baigiama laidotuvėmis. Nuotraukos keičiamos panašiu (bet nevienodu) intervalu, jos beveik statiškos – tik kelissyk kamera juda aukštyn žemyn arba iš kairės į

dešinę. Toks pasakojimas, kurio asmeninį ir intymų pobūdį sustiprina paties režisieriaus komentarai apie autobiografiškumą (tai esančios jo tėvo nuotraukos)[14], primena šeimos istorijos peržiūrėjimą skaidrėse: nuotraukos keičiamos mechaniškai, tarsi diaprojektoriumi, o kameros judesys imituoja žvilgsnio judesį – filme visai nėra tokių kinematografinių priemonių kaip pritraukimas ar tolydusis montažas. Tad sovietmečio atmintimi šiame filme galėtume laikyti ne nuotraukose užfiksuotas situacijas, kaip siūlo Gaižutytė-Filipavičienė[15], o paties žiūrėjimo būdo imitaciją.

Būtent tokia yra ir filmo „Istorija“ („His-Story“, 1998) strategija. Jo turinys – asmeniški asmeninių istorijų epizodai, trys skirtingų žmonių pasakojimai apie tėvo mirtį; pirmasis pasakotojas – pats Narkevičius, tad filmą, kaip ir „Genties išnykimą“, galima vertinti kaip autobiografinį etiudą. Tačiau antrąjį reikšminį sluoksnį jam prideda kūrimo būdas: jis visas nufilmuotas aštuntojo dešimtmečio sovietinės gamybos technika, o premjeroje buvo rodomas senais 35 mm kino projektoriais[16]. Šitai suteikė galimybę vien kinematografinėmis priemonėmis grįžti į praeitį: kurti filmą ne apie herojus, o apie paprastus žmones ir „papasakoti istoriją, kurios pasakoti tais laikais nebūtų buvę įmanoma“[17]. Taip šuolis į praeitį tampa ne vien asmeninės istorijos, bet ir rodymo bei kalbėjimo būdo, tad ir istorijos kūrimo, revizija.

Panašiai tam tikras žiūrėjimo būdas, sąlygojamas žanro, veikia „Matrioškose“ (2005) – tik čia patirtis ir atmintis ne suasmeninama naudojant seną technologiją, o nutolinama manipuliuojant žanro konvencijomis. Imituodamas televizinę dokumentiką, filmas pateikia trauminius pasakojimus – trijų merginų, prievarta išvežtų dirbti

---

14 D'Arenberg D., „Remembrance of Soviet Past“, *Russia Beyond the Headlines*, 2012 10 09, <http://rbth.asia/articles/2012/10/09/remembrance_of_soviet_past_17301.html>, 2012 10 14.

15 Gaižutytė-Filipavičienė, p. 152.

16 van den Boogerd D., „Deimantas Narkevičius. Memory and Document in Times of Repression“, trans. Mari Shields, *Metropolis M* 1, 2009, p. 77.

17 *Ibid*.

šokėjomis prostitutėmis į Belgiją, istorijas. Tačiau trauminei patirčiai filme uždedamas klaustukas: žiūrint paaiškėja, kad kalbėjusios merginos – aktorės, tad išsisakymo įspūdis, kurio lauktume atitinkamo žanro filmuose, suskliaudžiamas: trauma čia simuliuota, ji skatina galvoti ne tiek apie pačią patirtį, kiek apie jos reprezentacijos tvarką. Galima manyti, kad matome parodiją, – bet šitaip skaityti filmo neleidžia ketvirtoji jame rodoma mergina, iš tiesų (biografiškai, ne tik filme) dirbanti profesionalia šokėja: ją matome tik šokančią, kalbančios negirdime. Kodėl būtent ji lieka nebyli? Ar ji filmui reikalinga vien kaip iliustracija ir tikroviškumo garantas – o gal jos balsas sugriautų saugią distanciją ir atsiribojimą, kai pačias traumines istorijas „nukenksmina“ kaukės – aktorės?

3. Trečias eksponatas: kalba

Kalbėjimo, mokėjimo ir galėjimo kalbėti problemą Narkevičiaus filmuose išplečia vertimo metafora, apimanti ir traumą, ir atmintį bei istoriją. Akivaizdžiausia ji filme „Aplankant Soliarį“ („Revisiting Solaris“, 2007), kur įvairiomis prasmėmis pratęsiamas Andrejaus Tarkovskio „Soliaris“ (1972): ekranizuojamas paskutinis Stanisławo Lemo romano skyrius, kurio atsisakė Tarkovskis (Krisas Kelvinas išlipa į planetą Soliarį), su pagrindiniu Tarkovskio filmo aktoriumi – Donatu Banioniu. Didžiąją filmo dalį visas tekstas – Kriso Kelvino pasakojimas pirmuoju asmeniu – pateikiamas filmo subtitruose anglų kalba (cituojant angliškąjį Lemo vertimą), o Banionis tyli, taip tarsi kartodamas savo vaidmenį „Soliaryje“, kur visame filme jį rusų kalba dubliavo Vladimiras Zamanskis. Keliose scenose matome jį prabylant, tačiau nieko negirdime – tegalime skaityti angliškus titrus, ir tik porąsyk girdime jį iš tiesų – lietuviškai. Nebylumą ir nuolatinę būtinybę versti / būti verčiamam paryškina vienoje šių scenų į kadrą įžengiantis pats Narkevičius: jis kalba su Banioniu, tačiau aktorių girdime, o režisieriaus – ne; nefiksuoja jo net titrai. Galima suprasti kodėl: jo kalba jau yra „išversta“ į vaizdus, į tai, ką mes matome kaip

filmą (Narkevičius – ne tik režisierius, bet ir montuotojas). Tokie ėjimai vertimui kaip kultūrinės adaptacijos gestui suteikia svaresnės reikšmės: tai ir kultūrinės, ir istorinės adaptacijos gestas, galimybė pačiam suprasti, ką prisimeni. Tai, kas atsimenama, turi būti išversta iš vienos kalbos į kitą (lietuvių–rusų–anglų, atminties–vaizdų–žodžių) – tik taip galima perduoti atmintį.

Tačiau joks vertimas nelieka be pertrūkių – galima sakyti, kad nuo jų ir prasideda kinematografinis Narkevičiaus kelias. Pirmajame jo filme „Europa 54'54 – 25'19" (1997) rodoma kelionė į geografinį Europos centrą greta Vilniaus: filmuojama pro mašinos langą, visą laik skamba užkadrinis pasakojimas anglų kalba. Būtent jis paryškina keliaplanį filmo judėjimą iš centro į periferiją: važiuojama per miestą į užmiestį, regimi objektai kinta nuo pastatų ir praeivių iki civilizacijos nepaliestų palaukių; keliaujama į centrą, kuris yra beveik nežymėtas ir niekaip neišskirtas iš aplinkos. Viena vertus, pasakojimas svetima kalba rodo orientavimąsi į Europą, bet antra vertus – laužyta kalba veikiau primena angliškai parašytų žodžių skaitymą pagal lietuvių tarties taisykles. Šitaip kalbos ir vietos problema įrėmina visą Narkevičiaus DVD: nuo pirmojo filmo („Europos") iki paskutinio („Soliario"), nuo laužytos ir neįmanomos kalbos pradžioje iki nutildytos ir neišreiškiamos pabaigoje, nuo taško, kuris yra sąlyginis ir egzistuoja neaišku kur (Europos centras kinta pagal tai, kaip brėžiamos jos ribos), iki specifinės vietos, kur pakinta ir dingsta kalba („Aplankant Soliarį" fragmentai filmuoti buvusiame KGB tardymo izoliatoriuje).

Tad tai, kas išverčiama ir išreiškiama žodžiais, sykiu yra ir nutolinama – šį judesį rodo tiek „Matrioškos", tiek „Aplankant Soliarį". Per šį ir kitus paradoksus kvestionuojama pati atmintis ir jos įmanomybė: teoriškai galime (re)konstruoti atminties ar kitokį pasakojimą, tačiau visuomet lieka pertrūkių, kurie neleidžia iki galo juo patikėti. Filme „Europa 54'54 – 25'19" toks neužveriamas tarpas – tai lūžtanti kalba, „Kartą XX amžiuje" – klausimas apie atminties santykį su istorine reprezentacija. „Genties išnykime" – paskutinis filmo pla-

nas, kai kamera ilgai juda iš kairės į dešinę, lyg iš karsto pozicijos rodydama gedinčius žmones, ir mes staiga suvokiame tuos žmones kartojantis: ar kamera apsisuko aplink savo ašį (ir atsidūrė karsto – mirusiojo – vietoje), ar plano „atmintis“ staiga ėmė jungti skirtingus fragmentus? „Matrioškose“ – tai tarpas tarp traumos išsakymo ir kažko neišsakymo, o „Aplankant Soliarį“ – tarp kalbos ir galimybės ją išversti. Šitaip rodoma tolydaus ir iki galo vientiso pasakojimo neįmanomybė – bet koks pasakojimas, ypač atminties, yra pilnas plyšių ir persiklojimų, kurių išlyginti neišeina.

Išvados: gyvenimo vaidmuo – Didysis Montuotojas

Bet aptartieji Narkevičiaus filmai rodo, kad kalbėti apie atmintį vis dėlto galima – šiuos plyšius ne apeinant, o reflektuojant. Tokį būdą suteikia pati medija – kinas, kuris tiesiogiai reflektuojamas „Gyvenimo vaidmenyje“ („The Role of a Lifetime“, 2003). Filmo garso takelis – ištraukos iš Narkevičiaus interviu su britų kino kūrėju Peteriu Watkinsu (filme tik jį ir girdime), ir būtent ši figūra artikuliuoja daugelį principų, grindžiančių Narkevičiaus tekstus. Watkinsas žymus savo filmais, sukurtais laikantis dokumentikos taisyklių, bet rodančiais ne tai, kas yra ar buvo, o kas galėtų būti: pavyzdžiui, „Karo žaidime“ („The War Game“, 1965) vaizduojama, kaip Britaniją užgriūva atominis karas, o „Bausmių parkas“ („Punishment Park“, 1971) – tai hiperrealistinė kronika, kaip JAV susidorojama su žmonėmis, kurie įtariami politiniais nusikaltimais (nepaklusimu valdžiai). Tokia kūrybos forma Watkinsui yra ne žaisminga klastotė, o politinis ir socialinis kvietimas galvoti apie tai, kaip kartojasi istorija[18], – ir čia galime prisiminti visą Narkevičiaus atminties muziejų, problemas ir iššūkius, kuriuos iškelia noras susidurti su istorija. Kaip šį muziejų apibendrinti – bet neužlyginti spragų ir netolydumų? Watkinsas sako:

---

[18] Narkevičius D., „The Role of a Lifetime“, Narkevičius D., *Selected Films (1997–2007)*, 2003.

atsakymas glūdi ten, kur vaizdą imame jungti su garsu. Kas tuomet nutinka mūsų mąstymui apie laiką, istoriją, jos procesą? – Tuomet jiems primetama hierarchija ir tvarka.

Kino kūrimo procese jungtis, tvarka ir hierarchija – tai montažas, būdas kontroliuoti, kas matoma ir girdima. Ideologinė tolydžiojo montažo funkcija kine yra užglaistyti plyšius, priversti pasakojimą atrodyti tiek tolydų, kiek įmanoma[19], o mus – priimti tokį tikrovės vaizdą, koks pateikiamas ekrane. Šitaip ne vien patikime, kad regimas vaizdas yra „panašus“ į tikrovę, bet ir perimame jį kaip tikrovės modelį. Tuo tarpu Narkevičiaus montažo funkcija kitokia: montažas jam tampa atminties metafora, būdu skirtingus vaizdinius jungti į viena, bet sykiu – būdu palikti nesujungtus plyšius kino (ir atminties) audinyje, juos netgi paryškinti; būdu išlaikyti atminties nenuoseklumą ir fragmentiškumą – kaip priešpriešą nuosekliam žodiniam pasakojimui (nors „Matrioškose“ dekonstruojamas ir šis). Taip „gyvenimo vaidmeniu“ kino kūrėjui tampa Didžiojo Montuotojo vaidmuo: tik keleto filmų titruose Narkevičius įvardijamas kaip „režisierius“, o kaip „montuotojas“ – beveik visuose.

Montažas – tai kino diskurso kontrolės forma; būtent imdamasis montuotojo vaidmens Narkevičius renkasi ir tam tikrą istorinės kinematografinės atminties tipą. Montuotojas ne kviečia kartu galvoti, o kontroliuoja tai, kas bus matoma ar girdima, tad primeta hierarchiją. Atrodytų, kad bus aktualizuota klasikinio, uždarojo pasakojimo struktūra, skatinanti žiūrovą atsiriboti ir pasyviai mėgautis vaizdu (tai būtų artimiau dokumentikos požanriams, su kuriais Narkevičių sieja Renata Dubinskaitė[20]), – tačiau šiuose filmuose ne ieškoma alternatyvių, neinstitucionalizuotų būdų atminčiai reikšti, bet renkamasi tradicinius būdus (konkretūs apibrėžti žanrai, žinoma medžiaga), dekonstrukciškai rodant jų pertrūkius bei netolydumus. Ir būtent per

---

19 Elsaesser T., Hagener M., *Kino teorija: įvadas per juslių prizmę*, vertė Rima Bertašavičiūtė, Vilnius: Mintis, 2012, p. 113–114.

20 Dubinskaitė R., „Dokumentinio kino kalbos eksperimentai Lietuvos videomene“, *Menotyra* 15 (2), 2008, p. 45–47.

šiuos pertrūkius į kiną „įaudžiamas“ žiūrovas: kreipinys į jį neartikuliuojamas žodžiu, tačiau pažadėto rišlumo plyšiai, pritraukiantys atminties ir refleksijos problemas, verčia kiekvieną žiūrintįjį tapti tiek atminties, tiek jos refleksijos dalimi. Šitaip grynai kino priemonėmis, nieko nepasakodamas ir neaiškindamas – tiktai rodydamas, montuotojas lieka „nepažymėtoje, nenorimoje ir nemalonioje teritorijoje“, į ją atsivesdamas ir žiūrovą. Tokia atminties forma artima ir tam, kas atsimenama: tylus priešinimasis institucijoms ardant jas iš vidaus atitinka tokias sovietmečiu gyvavusias meno praktikas kaip Ezopo kalba ar tylusis modernizmas[21]. Būtent toks, pasak Narkevičiaus filmų, yra ir sovietmečio atminties, patirties ir refleksijos modelis: atmintis, istorija ir „aš“ jame niekada nesugula į aiškią, taikią struktūrą – bet galbūt tai ir palaiko jų gyvybę.

Kinematografinių Narkevičiaus priemonių analizė rodo, kokia istoriška yra pati medija ir kaip ji veikia ja keliaujančius vaizdinius. Montažas šiuo atveju atlieka keleriopą vaidmenį: pirma, kone vizualiai reprezentuoja suskilusią, fragmentuotą sąmonę, kai kalbėjimą tiesiogiai kontroliuoja ir varžo ideologija, – ir taip reflektuoja patį sovietmetį. Antra, montažu ženklinant subjekto pasitraukimą ir primenant apie santvarką, draudžiančią savarankišką kalbėtoją (balso šaltinį), kino priemonės ir socioistorinių sąlygų ryšys sukonstruojamas *a posteriori* – taip medijai suteikiamas istorinis ir ideologinis krūvis. Ir trečia: montažas steigia hierarchiją, tad pats montuotojas tampa negirdimu, tačiau esamu balsu ir šaltiniu, gebančiu kontroliuoti tai, kas pasakoma. Šitaip, viena vertus, imituojama sovietmečio

---

21 Pavyzdžiui, apie priešinimosi institucinei kontrolei praktikas Lietuvos dailėje žr.: Lubytė E., sud., *Tylusis modernizmas Lietuvoje 1962–1982*, Vilnius: Tyto alba, 1997. Šiame kontekste ypač iškalbingi knygoje pateikiami Vinco Kisarausko tekstai: tai recenzijos bei įvadas monografijai (apie save), parašyti laikantis atitinkamo žanro taisyklių, tačiau niekur nepublikuoti. Negana to – prierašai po tekstais rodo, kad publikuoti galbūt net nenorėta: „*Niekam nesiūlytas*“, „*Niekam nepanaudota – niekam ir nebuvo skirta*“ (Kisarauskas V., „Apie Kazimieros (Kazės) Zimblytės tapybą“, 1968–1970, Lubytė E. (sud.), *Tylusis modernizmas Lietuvoje 1962–1982*, Vilnius: Tyto alba, 1997, p. 97; Kisarauskas V., „Jaunojo dailininko I tapybos paroda“, 1967, Lubytė E. (sud.), *Tylusis modernizmas Lietuvoje 1962–1982*, Vilnius: Tyto alba, 1997, p. 100).

cenzūra, – bet sykiu lieka neaišku, ar tai parodija, ar vien kartotė be kritinio santykio ir turinio. O rezultatas dvilypis: matome ne tik istorinį mitą apie sovietmetį ir represiją, bet ir patį mito kūrimo procesą – siekį apsibrėžti santykį su tuo, kas buvo, tačiau naudojantis tomis pat priemonėmis.

Taip perduodama atmintis nebėra vienareikšmė. Atrodytų, kad filmais steigiamas santykis yra ir individualus, ir kritinis, pasakojantis apie istorinių aplinkybių poveikį menui, meno priemonėms ir pačiai menininko sąmonei. Tačiau nepriklausoma Narkevičiaus kūryba iš tiesų nėra tokia jau nepriklausoma. Knygoje apie šiuolaikinį lietuvių meną ir institucinę jo priklausomybę rašoma: „D. Narkevičius [kurio menai nepatinka niekam, tik užsieniečiams] <...>“[22]. Tai galima vertinti tiesiog kaip kandžią repliką, tačiau, antra vertus, teiginys skatina susimąstyti apie tokių kaip Narkevičiaus tekstų skaitymo problemiškumą: kiek jie priklauso nuo skaitytojo kompetencijos, kiek ir kaip funkcionuoja, kai yra, lyg paminklas Žemaičiui, rodomi „be postamento“ – savo sukūrimo konteksto? Pavyzdžiui, filmo „Scena“ monologai tarsi griauna ŠMC kaip institucijos pasakojimą (nesakoma nei kada jis įkurtas, nei kaip, kuo užsiima), tačiau visi jie, net ir Centro direktoriaus žodžiai, yra parašyti paties Narkevičiaus – ir dar tuo metu, kai jis pats dirbo ŠMC kuratoriumi. Taip kalbėjimas, iš pažiūros egzistuojantis kaip alternatyvus žvilgsnis, gali tapti tiesiog kita institucionalizuoto kalbėjimo strategija, – šį paradoksą mini Skaidra Trilupaitytė:

> Šiuo metu galiu prisiminti bene vienintelį ryškesnį nuo institucinių priklausomybių (ne tik nuo valstybinės tarnybos) radikaliai „išsivadavusį“ Lietuvos šiuolaikinio meno kūrėją Deimantą Narkevičių. Žinoma, ir šio menininko karjeroje nesunku apčiuopti minėtas institucines grandis. Galima prisiminti netgi pusiau ironišką faktą: ne kas kitas, o Narkevičius, dar dirbdamas Šiuolaikinio meno centro kuratoriumi, 2004 m. vasarą

---

22 Anonimė, „Kaip paaiškinti sau meno vadybą, arba akla višta tamsiame kambaryje be interneto“, Michelkevičius V., Šapoka K. (sud.), *(Ne)priklausomo šiuolaikinio meno istorijos. Savivaldos ir iniciatyvos Lietuvoje 1987–2011 m.*, Vilnius: Lietuvos tarpdisciplininio meno kūrėjų sąjunga, 2011, p. 120.

rengė Tarpdisciplininio meno kūrėjų sąjungos parodą „Neinstitucinės veiklos dešimtmetis“, kurią pristatė ŠMC pirmojo aukšto salėje. Taip centrinė institucija simboliškai palaimino individualių menininkų iniciatyvas ir „naujas, nuolat besikeičiančios šiuolaikinio meno praktikos ribas“, kurias pati kuo aktyviausiai plėtė.[23]

Tad ir nepriklausomas menas tam tikra prasme tampa ideologiniu ir instituciniu įrankiu. Anot Šutinienės, „kultūrinėmis praeities reprezentacijomis dažniausiai išreiškiamas institucijų remiamas normatyvinis, kolektyvinio raiškos lygmens tautinės tapatybės aspektas“, o „oficialiosios, valstybės remiamos interpretacijos turi didžiausią galią“[24]; šitaip ir asmeninė Narkevičiaus vizija įtvirtinama kaip normatyvi, tad galbūt grindžianti naują istorinį mitą (sovietmečio reviziją[25]). 2008 m. ji buvo paremta oficialiai – Narkevičiui suteikta Lietuvos nacionalinė kultūros ir meno premija. Taigi žvelgdami į jo kūrybą matome, kaip mažasis pasakojimas pradeda virsti didžiuoju: naudojantis tiek fiksuotomis reprezentacijomis (paminklai, siužetai, pastatai), tiek ideologinį krūvį turinčiu kalbėjimo būdu steigiamas nevienareikšmis ir įvairioms interpretacijoms patogus santykis su praeitimi.

Institucionalizuoti save patį galima dominuojančios institucijos (pavyzdžiui, ŠMC) rankomis – bet tai gali būti atliekama ir kryptingai pasitelkiant konkrečios medijos priemones (Nacionalinė premija Narkevičiui skirta būtent už „medijų meną“). Šitaip Narkevičiaus DVD siūlo individualios, kritiškos, klausiančios kinematografinės atminties modelį, reflektuoja atminties vaidmenį griaunant ir kuriant paminklus, mąsto apie mums įprastus žiūrėjimo būdus ir ieško kalbos, galinčios išversti bei perteikti asmeninę patirtį, – ir sykiu filmų rinkiniu tą atmintį įtvirtina (ko vertas vien rinkinio – „Selected films“ – statusas).

---

23 Trilupaitytė S., „Kas skaičiuoja nepriklausomo meno dešimtmečius?“, Michelkevičius V., Šapoka K. (sud.), *(Ne)priklausomo šiuolaikinio meno istorijos. Savivaldos ir iniciatyvos Lietuvoje 1987–2011 m.*, Vilnius: Lietuvos tarpdisciplininio meno kūrėjų sąjunga, 2011, p. 32.

24 Šutinienė, p. 114.

25 Apie posovietinę atmintį ir būtinybę staiga susikonstruoti naują kolektyvinių atsiminimų rinkinį žr. Halbwachso vertėjo Lewiso Coserio pastabą: Halbwachs, p. 21–22.

Į paminklą, kaip rodoma „Kartą XX amžiuje“ ir „Kaimietyje“, galima žvelgti įvairiais rakursais. Lygiai taip pat galima žvelgti ir į Narkevičiaus filmų rinkinį – arba kaip į neišvengiamą „nepažymėtos, nemalonios teritorijos“, praeities, reviziją, arba kaip į nuolatinį praeities stabų griovimą ir perkūrimą, nepastebimai pereinantį į *exegi monumentum*.

LITERATŪRA IR ŠALTINIAI

„Lenino paminklo nuvertimas Vilniuje (1991 m. rugpjūčio 23-ąją)“, *YouTube*, 1:26 min., <http://www.youtube.com/watch?v=KHr_bAyn6Q0>, 2012 06 11.

Narkevičius D., „Countryman“, Narkevičius D., *Selected Films (1997–2007)*, 2002, 19 min.

Narkevičius D., „Disappearance of a Tribe“, Narkevičius D., *Selected Films (1997–2007)*, 2005, 10 min.

Narkevičius D., „Energy Lithuania“, Narkevičius D., *Selected Films (1997–2007)*, 2000, 18 min.

Narkevičius D., „Europe 54º 54’ – 25º 19’“, Narkevičius D., *Selected Films (1997–2007)*, 1997, 9 min.

Narkevičius D., „His-Story“, Narkevičius D., *Selected Films (1997–2007)*, 1998, 7 min.

Narkevičius D., „Matrioškos“, Narkevičius D., *Selected Films (1997–2007)*, 2005, 23 min.

Narkevičius D., „Once in the XX century“, Narkevičius D., *Selected Films (1997–2007)*, 2004, 8 min.

Narkevičius D., „Revisiting Solaris“, Narkevičius D., *Selected Films (1997–2007)*, 2007, 18 min.

Narkevičius D., „Scena“, Narkevičius D., *Selected Films (1997–2007)*, 2003, 10 min.

Narkevičius D., „The Role of a Lifetime“, Narkevičius D., *Selected Films (1997–2007)*, 2003, 17 min.

Sutkus A., „Sudie, partijos draugai!“, *Modernaus meno centras*, <http://www.mmcentras.lt/work.php?Gid=142&Sid=65&lang=lt>, 2012 10 30.

Anonimė, „Kaip paaiškinti sau meno vadybą, arba akla višta tamsiame kambaryje be interneto“, Michelkevičius V., Šapoka K. (sud.), *(Ne)priklausomo šiuolaikinio meno istorijos. Savivaldos ir iniciatyvos Lietuvoje 1987–2011 m.*, Vilnius: Lietuvos tarpdisciplininio meno kūrėjų sąjunga, 2011, p. 114–125.

van den Boogerd D., „Deimantas Narkevičius. Memory and Document in Times of Repression“, trans. Mari Shields, *Metropolis M* 1, 2009, p. 77–79.

D'Arenberg D., „Remembrance of Soviet Past", *Russia Beyond the Headlines*, 2012 10 09, <http://rbth.asia/articles/2012/10/09/remembrance_of_soviet_past_17301.html>, 2012 10 14.

„Deimantas Narkevičius (g. 1964)", *Nacionalinės dailės galerijos Informacijos centras*, <http://ic.ndg.lt/index.php?id=217>, 2012 10 14.

„Deimantas Narkevicius 'Instead of Today' February 25 – April 22, 2006", *gb agency*, <http://www.gbagency.fr/#/en/146/Deimantas_Narkevicius_Instead_of_Today_/>, 2012 10 14.

Dubinskaitė R., „Dokumentinio kino kalbos eksperimentai Lietuvos videomene", *Menotyra* 15 (2), 2008, p. 40–49.

Ellick A. B., „A Home for the Vilified", *Adam B. Ellick: Integrated Journalist*, 2001, <http://www.adambellick.com/archives/2005/06/a_home_for_the.html>, 2012 10 14.

Elsaesser T., Hagener M., *Kino teorija: įvadas per juslių prizmę*, Vilnius: Mintis, 2012.

Gaižutytė-Filipavičienė Ž., „Nacionalinis tapatumas ir atmintis šiuolaikinėje ekranosferoje ir medijų mene", Gaižutytė-Filipavičienė Ž., Rubavičius V. (sud.), *Nacionalinis tapatumas medijų kultūroje*, Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2011, p. 133–155.

Halbwachs M., *On Collective Memory*, ed., trans., and with introduction by Lewis A. Coser, Chicago & London: The University of Chicago Press, 1992.

Kaminskaitė-Jančorienė L., „Istorikai ir filmai: istoriografijos raida ir prieigų kaita", Saukaitė M. (sud.), *Vizualioji kultūra: problemos ir interpretacijos*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2012, p. 189–202.

Kisarauskas V., „Apie Kazimieros (Kazės) Zimblytės tapybą", 1968–1970, Lubytė E. (sud.), *Tylusis modernizmas Lietuvoje 1962–1982*, Vilnius: Tyto alba, 1997, p. 96–97.

Kisarauskas V., „Jaunojo dailininko I tapybos paroda", 1967, Lubytė E. (sud.), *Tylusis modernizmas Lietuvoje 1962–1982*, Vilnius: Tyto alba, 1997, p. 97–100.

Kreivytė L., „Atspindžio galia ir istorijos negalios", *Verslo žinios*, 2002 12 23, <http://vznotes.vz.lt/Newspaper/RA99.NSF/printPage?OpenForm&id=C12567CC0037EEC142256C9300352880>, 2012 10 30.

Lubytė E., sud., *Tylusis modernizmas Lietuvoje 1962–1982*, Vilnius: Tyto alba, 1997.

Safronovas V., „Kultūrinė atmintis ar atminimo kultūra? Kultūrinės atminties teorijos taikymo moderniųjų laikų tyrimams problemos", Nikžentaitis A. (sud.), *Nuo Basanavičiaus, Vytauto Didžiojo iki Molotovo ir Ribbentropo. Atminties ir atminimo kultūrų transformacijos XX–XXI amžiuje*, Vilnius: Lietuvos istorijos instituto leidykla, 2011, p. 39–64.

Šermukšnytė R., „Tautos atminties vaizdai: vizualinis XX amžiaus Lietuvos istorijos stereotipizavimas Lietuvos dokumentikoje", *Lietuvos istorijos studijos* 15, 2005, p. 81–89.

Šutinienė I., „Socialinė atmintis ir lietuvių tautinė tapatybė", Čiubrinskas V., Kuznecovienė J. (sud.), *Lietuviškojo identiteto trajektorijos*, Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, 2008, p. 111–133.

Trilupaitytė S., „Kas skaičiuoja nepriklausomo meno dešimtmečius?“, Michelkevičius V., Šapoka K. (sud.), *(Ne)priklausomo šiuolaikinio meno istorijos. Savivaldos ir iniciatyvos Lietuvoje 1987–2011 m.*, Vilnius: Lietuvos tarpdisciplininio meno kūrėjų sąjunga, 2011, p. 30–57.

SUMMARY

A CINEMATIC MUSEUM OF MEMORY: MONUMENTS OF DEIMANTAS NARKEVIČIUS

The paper aims at describing the problem of historical memory such as it emerges in the films of the contemporary Lithuanian video-artist Deimantas Narkevičius. The questions raised are whether it may be conveyed through cinematic means and which techniques in particular may well preserve and nourish it. In the oeuvre of Narkevičius, the problem is closely tied to the autoreflexivity of the medium itself, since cinema allows recalling events both personal and “universal” and moving them from one context to another, forcing them to lose their documental status in the process. Yet no manipulation of document and history may pass without consequences, and all historic images, traumatic narratives and translating between different languages and experiences reveal ruptures in the narrative texture. This, in turn, makes us question the possibility and probability of memory itself. These questions are in the forth of Narkevičius’ films, yet they are posed wordlessly, through images alone, thus making the spectator wonder as to whether cinema might have its own techniques of working with the memory, history, and forgetting.

Editing is the main cinematic technique used in the process, and the “Role of a Lifetime” of Narkevičius, to quote his another film, proves to be one of the Great Editor. Editing empowers one with the means of control over cinematic discourse and thus provides a very particular type of cinematic memory. Instead of merely showing things, the editor has control over what shall and shall not be seen. Yet Narkevičius chooses not to merely tell documentary stories about a life long gone. Instead, he reviews the once-traditional ways of looking (soviet filming techniques, film and TV genres) aiming at revealing their own inner instability, forcing them to display their own ruptures and discontinuities. A strategy like that closely resembles such practices of the Soviet Lithuanian art as the so-called “Quiet Modernism” or “Aesop’s language”; yet the overall status of Narkevičius’ work is under the question. Is such a strategy merely a suggestion of a way of remembering? Or, is it a convenient and institutionally approved way of opposing the mainstream? The films analysed here provide no definite answer; however, they do prove that the means of the medium play a significant role in how we perceive and understand our past.