

Natalija Arlauskaitė

ANNE'S FRANK SAPNAI ROMIŲJŲ NAKTĮ: INDEKSIŠKUMO PAŽADAS IR RASTOS MEDŽIAGOS KINAS

Tarptautinių santykių ir politikos mokslų institutas
Vilniaus universitetas
Vokiečių g. 10, LT-01130 Vilnius, tel. 251 41 30
El. paštas: natalija.arlauskaitė@gmail.com

Straipsnyje tyrinėjamas dvigubas rastos medžiagos filmų indeksiškumas, išryškėjantis kaip 1) kino filmo juostelės materialumo, jos pažeidžiamumo, nykimo (ar nykimo ir pažeidžiamumo efektų) refleksija; 2) istorinės vaizduotės studijos. Philo Solomono filmas „Psalė III: „Romiejų naktis““ (2002) suteikia autorei galimybę parodyti, kaip dvigubas indeksiškumas, atsirandantis deformuojant panaudotų filmų paviršių, suprobleminta tiek ankstesnio atvaizdo stabilumą kaip istorinės atminties medžiagą, tiek patį ekrano nepermatomumą. Fragmentai ir atvaizdai suyra, pradingsta iš ankstesnių filmų naikinant ir deformuojant filmo paviršių, taip priešindamiesi kolekcionavimui ir sumuziejiniui. Tokiu būdu rastos medžiagos filmai pateikia vizualinį istorinės atminties režimą, veikiantį tiek prieš reprezentacinę, tiek prieš gedulingąją kinematografinio vizualumo logiką.

RAKTAŽODŽIAI: rastos medžiagos filmai, indeksiškumas, istorinė vaizduotė, istorinė atmintis.

Rastos medžiagos (*found footage*) filmai ir jų refleksija užima vis pastebimesnę vietą kino istorijos ir teorijos diskusijose. Jose dėmesys pasiskirsto tarp antrinio

fragmentiškumo; institucionalizuotų (kino) vizualumo formų; kino „pamestinukų“ (*orphan films*) – atmetų, diskvalifikuotų, pagalbinių, namudinių ar kitaip „nereikšmingų“ ir nuvertintų filmų; keliagubai suprobleminto vaizdo temporalumo; kino juostelės materialumo ir kino „mirtingumo“, taip pat archyvų nykimo / perdirbimo aptarimo. Nemenka šios rūšies filmų dalis perkuria istorijos vaizdinius – pertvarko egzistuojančius filmus, rodo jų atsiradimo ir vizualiosios tvarkos prielaidas arba kuria naujus istorinius pasakojimus iš nežinomų, užmirštų, atrastų ar patekusių į naują kontekstą fragmentų. Tokie filmai ir juos lydinčios diskusijos klausia apie (kinematografinio) istorinio pasakojimo klišes, modelius bei už jų slypinčias istorijos versijas, susijusias su instituciniais kino gamybos ypatumais. Taip pat apie galimybes šias versijas kvestionuoti, ardyti ir kurti alternatyvias¹.

Tarp šių filmų yra nemažai jungiančių istorinio pasakojimo, istorinės atminties probleminimą su pačios medijos, tiesiog kino juostelės materialumo, pažeidžiamumo, buvimo ir kitimo laike refleksija (Stan Brakhage, Yervant Gianikian & Angela Ricci Lucchi, Bill Morrison, Phil Solomon, Sergej Loznica, Vincent Monnikendam, Peter Delpout ir kt.). Ši refleksija išauga iš tradicijos žvelgti į fotografinį ir kino atvaizdą kaip turintį ypatingą santykį su tikrove, paprastai vadinamą indeksiskumu. Šioje tradicijoje, kylančioje iš Charleso Sanderso Peirce'o darbų apie ženklų ir reikšmių tipologiją, fotografinis (ir vėliau kino) atvaizdas laikomas indeksinio ženklo pavyzdžiu.

Anot Peirce'o, kone pagrindinė indekso savybė – fizinis ryšys su jo žymimuoju objektu: „[Indeksas] yra ženklas, arba reprezentacija, nurodantis į savo objektą ne dėl panašumo ar analogijos, ne todėl, kad asocijuojamas su bendromis šio objekto savybėmis, o todėl, kad turi dinaminį (taip pat erdvinį) ryšį, viena vertus, su šiuo individualiu objektu ir, kita vertus, su asmens, kuris tokį ženklą atpažįsta, atmintimi“ (Peirce 1955: 106). Peirce'as taip pat aiškina, kad indekso ypatumas tas, jog fizinis ryšys išlieka svarbus ir formuojantis indeksą net tada, kai nėra „interpretantės“, t. y. neįvyksta ženklo atpažinimo ir suvokimo veiksmas: „Indeksas – tai ženklas, kuris akimirksniu prarastų savybę, darančią jį ženklu, jei būtų pašalintas jo objektas, tačiau neprarastų jos, jei neatsirastų interpretantės. Toks, pavyzdžiui, molio gabalas, kuriame palikta kulkos skylė žymi šūvį; tačiau skylė yra nepriklausomai nuo to, ar esama kažko, kas galėtų ją susieti su šūviu“ (Peirce 1955: 104).

Rastos medžiagos filmai, dirbantys su pažeista juoste ar jos efektais, susiduria su dvejopomis „kulkų skylėmis“, dvejopu moliu – atvaizdo ir pačios juostelės. Dėmesio perkėlimas iš atvaizdo sukibimo su tikrove, išpausto fotoemulsijoje, į pati materialų juostelės paviršių (jo irimą, deformaciją, nykimą) atveria galimybę

¹ Apie šio tipo filmų santykį su sovietmečio rearchyvavimu žr. Arlauskaitė 2013; Brašiškis 2013.

kalbėti apie indeksines reikšmes ir indeksiškumo efektus kitoje plotmėje – ne apie atvaizdo, o apie juostelės paviršiaus, kintančio dėl kitokio tikrovės išpaudo (net jei tai tik trokštamas ir įsivaizduojamas išpaudas), vizualumą.

Būtent šis santykis tarp istorinio pasakojimo, kino vizualumo ir juostelės indeksiškumo formų bus straispnio dėmesio centre. Jo medžiaga – amerikiečių kino avangardisto Philo Solomono 23 minučių trukmės filmas „Psalmė III: Romiųjų naktis“ (*Psalm III: „Night of the Meek“*, 2002), priklausantis ciklui „Sutemų psalmės“ (*Twilight Psalms*). „Praslmė III“ sukurta naudojant ištraukas iš filmų „Golemas“ (*Golem*, Paul Wagener, 1920), „Frankenšteinas“ (*Frankenstein*, James Whale, 1930) ir „M“ (*M*, Fritz Lang, 1931), nacistinės Vokietijos kronikos, Nacionalinės aeronautikos ir kosmoso administracijos (NASA) turimų Žemės ir kosmoso kino kadru (MacDonald 2006: 226–227). Anot Solomono, jis norėjo padaryti filmą-sapną, kurį Krištolinę naktį, 1938 m. lapkričio 9 d., galėjo regėti entuziastinga kino mylėtoja Anne Frank.

Kiti trys ciklo filmai – „Psalmė I: Vėlyva valanda“ (*Psalm I: The Lateness of the Hour*, 1999), „Psalmė II: Artuma“ (*Psalm II: Walking Distance*) ir „Psalmė IV: Tamsiausias slėnis“ (*Psalm IV: Valley of Shadow*, 2013). Solomono kino psalmių genealogija kyla iš TV seriale „Sutemų zona“ (*Twilight Zone*, 1959–1964), kurio serijų pavadinimais, savo ruožtu nurodančiais į Šv. Raštą, pavadintos visos „Psalmės“, ir Stano Brakhage'o, su kuriuo nuo 10-ojo dešimtmečio Solomonas glaudžiai bendradarbiavo, filmų „Psalmė žudymui“ (*Murder Psalm*, 1983) ir „23 psalmės skyrius“ (*23rd Psalm Branch*, 1967/1978). Šios dvi pagrindinių diskursinių orientyrų linijos jungia domėjimąsi, viena vertus, siaubo popkultūra, standartizuotais ir paplitusiais naratyvumo būdais, kita vertus – idiosinkratiškais vizualumo formomis anapus lengvai atpažįstamo naratyvo bei kino eksperimentais, jungiančiais privatumą ir XX a. istoriją.

Dažnai dirbantis su jau egzistuojančia filmuota medžiaga ir juostelės senėjimo efektais, Solomonas filme „Psalmė III“ ne naudoja pažeistą juostelę, o kuria jos lydimosi, nykimo, deformavimosi žymes. Tad filmas derina *unikalaus* istorinio patyrimo vaizdinį (įsivaizduojamą Anne's Frank, kurios likimas valdo filmo suvokimą, sapną) ir *masinems* auditorijoms skirtų filmų nuolaužas; žinomus ir ne sykį reprodukuotus kino pasakojimus ir neatšaukiamą, vienetinį materialaus šių pasakojimų pagrindo kitimą išnykimo link.

Kino atvaizdo, kuriančio istorijos vaizdinį, indeksinių kintančio juostelės materialumo efektų ir „nykimo vizualumo“ aptarimas susideda iš dviejų dalių. Pirmoji rodo, kaip indeksiškumo formos ir efektai nagrinėjami šiuolaikinės dailės ir kino, taip pat rastos medžiagos filmų, kontekste. Antroji analizuoja jų specifiką Solomono filme „Psalmė III: Romiųjų naktis“.

Pastabos apie indeksą

Rosalind Krauss straipsnis „Pastabos apie indeksą: 8-ojo dešimtmečio dailė Amerikoje“, pasirodęs 3-iajame ir 4-ajame 1977 m. žurnalo „October“ numeriuose, iš esmės sugrąžino domėjimąsi pirsiskąja indeksiskumo problematika plačiame atvaizdo teorizavimo kontekste, kurį Krauss sukonstravo iš Romano Jakobsono, Jacques'o Lacano, André Bazino, Roland'o Barthes'o, Walterio Benjamino ir paties Peirce'o idėjų (Krauss 1977a; 1977b). Ir pasitelkti autoriai, ir Krauss rūpimi kūriniai nurodo į įvairiopą menų spektrą nuo performansų, fotografijos, instaliacijų, šokio iki abstrakčios tapybos.

Šiame tekste Krauss nagrinėja 8-ojo dešimtmečio meno dalį, kuri remiasi fotografinio indeksiskumo principu. Nurodant į Barthes'ą, jis aiškinamas neužkoduotu sukibimu su tikrove, jos įspaudu. Nors idėja apie fotografinio atvaizdo funkcionavimą anapus kodo ne sykį kritikuota ir vargu, ar tokiu grynu pavidalu yra bent kiek gyvybinga, Krauss, analizuodama pirmiausia Lucio Pozzi'o darbą „Dažai“ (*Paint*, 1976), apčiuopia tokio (kvazi)fotografinio indeksiskumo savybes, kurios svarbios ir aptariant rastos medžiagos filmus, sukurtus naudojant pažeistą juostelę arba kuriant jos materialaus nykimo efektus.

Pozzi'o darbas buvo sukurtas specialiai parodai „Kambariai“, vykusiai 1976 m. gegužę Niujorko galerijoje P.S.1, įrengtoje buvusioje apleistoje mokykloje. Skirtingose pastato vietose Pozzi ištapė didelius sienų, durų ir kitų paviršių plotus, įtraukdamas jau egzistuojančias perskyras, rėmus, kitas fizines ribojimo žymes, ardydamas įsivaizdavimą apie tapybą kaip apie „tolydų, apribotą, atskirtą, plokščią paviršių“ (Krauss 1977b: 63) ir naudodamas indeksą kaip „sistemingai perkeičiantį visas tapybos konvencijas“ (Krauss 1977b: 64). Spalvos plotai pavertė sienos paviršius įspaudu dažų sluoksnyje, kuriame išliko sienos faktūra, jos pairimai ir defektai, tačiau tam tikra prasme pradingo, atsitraukė pati siena, jos konvencinė reikšmė. Užtapytos durys suskilinėjusiais ir apsilupusiais dažais įsispaudė naujame dažų sluoksnyje prarasdamos „durų“ funkcionalumą, bet tame įspaude fiziškai užfiksuodamos savojo paviršiaus senėjimą ir deformaciją. Būdamas tos pat materialumo rūšies, dažų sluoksnis, sukibęs su senuoju, sykiu ir pajungiamas jo sulaikymui, ir prisideda prie jo kitimo laike.

Iš esmės Pozzi'o ir kiti parodoje eksponuojami darbai perkūrė pastato atmintį ir jo vaiduoklišką istoriją: „darbai, kurios pristačiau, reprezentuoja pastatą kaip fiziškai esančio, bet laike atitulosio, paradoksą“ (Krauss 1977b: 65). Tad dažų sluoksnis, neturėdamas savosios (simbolinės, konvencinės) reikšmės, būdamas banalus ir tuščias, atlieka atminties paviršiaus, kuriame įsispaudžia ne mokyklos pastato istorija, o jos buvimo ir nykimo tėkmė, vaidmenį. Toks vizualios abstrakcijos kūri-

mas remiantis indeksiškumu leidžia suteikti reikšmę kintančiam juostelės paviršiui, kuris paleidus per kino projektorių formuoja savo plėtojimąsi, žymintį kitokį nei atvaizdas juostelėje laiką ir kitimą.

Lygiai trisdešimt metų nuo Krauss straipsnio pasirodymo 2007 m. žurnalas „differences: A Journal of Feminist Cultural Studies“ visą numerį skyrė indeksiškumo klausimams skirtinguose menuose, pirmiausia kine. Šio tomo pratarinėje Mary Ann Doane pastebi, kad situacija pasikeitusi ir, atsiradus skaitmeninėms medijoms, fotografijos kaip tikrovės įspaudo statusas ir įgaliojimai sparčiai menksta. Tačiau indeksiškumo formų paieškos, priešingai, suintensyvėja, jo žavesys stiprėja, o būdų sugauti tikrovę anapus realistinio atvaizdo siekis sukuria tai, ką Doane vadina „indekso politika“ (Doane 2007a: 4), ypač ryškiai matoma kino ir fotografijos eksperimentuose, dirbančiuose su istorine atmintimi, bei jų refleksijoje.

Šiai indekso politikai pasidaro svarbus juostelės materialumo trapumas, laikinumas, pažeidžiamumas ir galiausiai nunykimas, išsinešantis su savimi joje fiksuotą atvaizdą. Amerikiečių režisieriaus Billo Morrisono filmas „Decasia“ (2002), sukurtas iš pažeistos ir nykstančios juostelės fragmentų, elegiška apdainuoja jos mirtingumą, o Doane pastebi, kad šis filmas „toks jaudinantis dėl to, kad melancholiškai įrašo lėtą filmų, kadaise turėjusiųjų įamžinti savo objektus, mirtį, dėl to, kad kuria juostelės nykimo ir irimo kroniką ir paklūsta išorinėms vandens ir ugnies jėgoms“ (Doane 2007b: 144).

Tokioje perspektyvoje ir išlikę įvairių rūšių filmų fragmentai, ir jų trūnijantis, lydantis, skylinėjantis paviršius veikia kaip skirtingu temporalumu pažymėtos nuolaužos, griuvėsiai, bet sykiu ir relikvijos; filmuose, žaidžiančiuose istorine vaizduote, – atminties nuolaužos ir relikvijos. Patekdami į rastos medžiagos filmus tokio tipo fragmentai keičia kontekstą ir oksimoroniškai sykiu primena apie fotografinio tikrovės įspaudo pažadą ir žaidžia su dažnai daug kartų perdirbta, visada antrine žaliava. Tuomet juostelės paviršiaus kitimo ir deformacijos temporalumas, padengiantis fragmentišką perdirbtų fragmentų kino kūną, iš naujo sukabina jį su tikrove, t. y. grąžina geidžiamą indeksiškumą ir trokštamą tikrumą. Bent jau įsteigia jo naują konvenciją.

Atminties sidabras

Paulas Arthuras, daug tyrinėjęs rastos medžiagos filmus, siūlo galvoti apie juos kaip apie kuriamus prieš institucinę logiką: „nuo 7-ojo dešimtmečio pasklidęs apetitas rastai medžiagai mito dviem skirtingomis iniciatyvomis: noru performuluoti istorinio naratyvo tropus ir mikropolitine istorinių atskirties ir iškraipymų kritika, ku-

rią atlieka engiamos grupės dominuojančių reprezentacijų erdvėje“ (Arthur 2000: 60). Išimti iš savo įprastų (pvz., TV naujienų ar reklamos) gamybos ir suvokimo schemų ir sujungti į naujas, senosios vizualumo tvarkos nenumatytas sekas, fragmentai ryškina savo ideologines prielaidas, o rastos medžiagos filmai siūlo „pagal apibrėžimą dialoginę operaciją, kai susitinka du (ar daugiau) sakymo subjektų“ (Arthur 2000: 62). Taip kuriami filmai linkę „atiduoti pirmenybę sąmoningumo konstravimo pripažinimui, o ne ‚nemedijuoto‘ rodymo prielaidai“ (Arthur 2000: 60). Panašiai samprotaujantis Michaelas Zrydas rastos medžiagos filmus supranta kaip „metaistorinę formą, reflektuojančią kultūrinius istorijos diskursus ir jos naratyvinius modelius“ (Zryd 2003: 42).

Pagrindinė pirminė medžiaga, iš kurios padaryta „Romiejų naktis“, – tai žanriniai vaidybiniai filmai, tiesiogiai nepasakojantys pirmosios XX a. pusės istorijos, bet tokiam pasakojimui panaudoti. Pagrindiniai naratyviniai modeliai, kuriuos perdirba Solomonas šiame filme, – hollywoodinis („Frankenšteinas“), vokiečių ekspresionistinis, tačiau turintis tvirtą naratyvinę pagrindą, kino pasakojimas („Golemas“ ir „M“), (nacistinė) kronika ir mokslinė dokumentika (NASA).

Visi trys vaidybiniai filmai, iš kurių paimti gausiausiai naudojami fragmentai, pasakoja apie įkūnytą socialinę anomaliją – žmogaus sukurtus monstrus (Golemą ir Frankenšteino sutvėrimą) arba pamišusį žudiką, kurių agresija visada („M“) arba atsitiktinai („Frankenšteine“ ir „Goleme“) nukreipta į mergaitę, maždaug Anne’s Frank amžiaus 1938 metais. Originaliuose filmuose visi jie nukenksminami, o socialinė tvarka atsistato, tačiau „Romiejų naktyje“ sumontuoti filmų fragmentai palieka monstrus žingsniuoti ir išsinešti savo aukas, nors atrodo, kad Golemą nugalėjusi mergaitė lieka laisva, o aplink ją ir Žemę toliau sukasi žvaigždės (minėti NASA kadrai).

Istorinės katastrofos koncepcija, kylanti iš tokios atrankos, remiasi ne syki kritikuota (pirmiausia Zygmunto Baumano) idėja, jog nacizmas – tai žmogiškumo anomalija, radikalus nuokrypis nuo įsivaizduojamos žmogaus prigimties, o Holokaustas – modernybės sutrikimas, socialinė patologija (Bauman 1989: 4–6). Jei ieškome atsakymo į klausimą, kaip būtent šie fragmentai, sudėlioti ir apdoroti kaip tik tokiu būdu, įsivaizduoja nacizmą, Holokaustą ir konkretų įvykį (Krištolinę naktį), filmas siūlo gynybinę versiją ir gana akivaizdų požiūrį į radikalaus blogio prigimtį bei vietą visuomenėje: radikalus blogis jai išorinis, o ne kylantis, kaip rodo Baumanas, iš jos pačios struktūros ir veikimo, pirmiausia iš biurokratijos aparato kaip modernybės ašies ir būdų socialiai gaminti moralinę nejautrą.

Kita vertus, filmas siūlo ne bet kokią galimybę suvokti Holokaustą ir jo prielaidas, o tą, kokią – įsivaizduojamai – galėjo turėti mergaitė kino mylėtoja, mačiusi 1920–1931 m. filmus. Interviu Scottui MacDonaldui šiam papasakojus apie

esminius gyvenimo momentus kaip filmų patirtį ir suformulavus, jog „stebėtinu laipsniu mes esame mūsų medijų patirtis“, o mūsų ankstyvoji medijų istorija ir sutikimai su gamta ateina anksčiau už gyvenimo istorijos pasakojimą (MacDonald 2006: 219), t. y. pateikia tokiam pasakojimui žaliavos ir blokų, Solomonas sutinka ir patvirtina, kad taip žiūrėti į jo filmus (konkrečiai – „Ypatingą valandą“, *The Exquisite Hour*, 1989/1994) visiškai priimtina. Tad „Romiejų naktis“ – ne tik ir ne tiek Holokausto konceptualizavimas, kiek medijų (šiuo atveju – minėto dešimtmečio žanrinio kino) kuriamų vaizdinių, tarnaujančių istorinei vaizduotei, siūlančių jai įrankius ir gatavas formas, kritika.

Tačiau „Romiejų naktis“ ypač įdomi galvojant apie tai, ką apskritai reiškia kurti istorinį pasakojimą pasitelkus kino vizualumą, kuris grumiasi su reprezentacinėmis atvaizdo galiomis ir atiduoda pirmenybę juostelės galimybės ne mechaniškai „priimti“ į ją nukreiptą šviesą ir vaizdą, o kurti savąjį ir jo dinamiką. Tomas Gunningas, parašęs vieną pirmųjų straipsnių apie Solomono rato, kurį (su nuoroda į Gilles'į Deleuze'ą ir Félixą Guattari) pavadino „mažuoju kinu“, eksperimentinio kino kūrėjus, taip apibūdino šių santykį su kino juostele:

Philo Solomono darbai 16 mm juostelėje, nepaisant jų kompleksiško ir tobulo optinės spaudos, tarsi išgręžia rastus atvaizdus džiovykloje, o juos sukūrusią šviesą iškankina ir nukreipia rodyti judančių vaizdų pažeidžiamumą, jų fundamentaliai laikiną prigimtį. Brakhage'o pradėtas juostelės paviršiaus dažymas ar subraižymas [Peggy] Ahwesh ir [Peterio] Herwitzo darbuose ne tiek pateikia regėjimo užsimerkus metaforų ar antiiluzionistiškai rodo juostelės paviršių, kiek fiziškai perduria juostelės odą, iškeldami jos taktilinę trapią prigimtį“ (Gunning 1989–1990: 3).

Nepaisant paviršinio panašumo (darbas su rasta medžiaga ir juostelės senėjimo bei irimo efektais), Solomono „Romiejų naktis“, kurioje juostelė chemiškai apdorojama kuriant nykimo žymes, ir kai kurie kiti jo filmai yra priešingi prarasto laiko sulaikymui, kino griuvėsių melancholijai, kokią galime stebėti Petero Delpeuto „Lyriškame nitrate“ (*Lyrisch Nitrat*, 1990), Billo Morrisono „Gyvybės kibirkštyje“ (*Spark of Being*, 2010)² ar paties Solomono „Psalmėje II“, pakerčiuose kino mirtingumo. Taip pat šis filmas priešingas Jennifer Reeves ir Jürgeno Reble's eksperimentams su juostelės materialumu, kai juostelės keliems metams užkasamos, įmetamos į tvenkinį, mėnesių mėnesius kabo ant medžių sode iki jų prireiks. Taip jos dalyvauja gamtos medžiagų apykaitoje, jų formos, spalvos ir fizinis ardymas išspaudžia juostelių paviršiuje. Toks kinas, dalyvaujantis artimiausio gyvenimo organikoje, gauna aplinkos, gamtos ciklo „įrašą“ savo paviršiuje, kuris vėliau –

² Apie „Lyrišką nitratą“ atminties ir archyvo studijų kontekste žr. Habib 2006: 120–139; apie „Gyvybės kibirkštį“, Mary Shelley romano „Frankenšteinas“ ekranizaciją, žr. Arlauskaitė 2014: 79–88.

montuojant, daug sykių perfotografuojant, fiziškai įsiveržiant į naują darinį (pvz., Reeves daigstė juostelę siuvimo mašinėle), vėl atspaudžiant optiniu spausdintuvu – paklūsta nebe gamtos atsitiktinumui, o autorinei valiai.

Solomonas pats chemiškai apdoroja juostelę, ilgai eksperimentuodamas su būdais, kaip ją sendinti, išgauti skirtingas nykimo formas. Šios formos suvokiamos kaip būdas tiesiogiai keisti atvaizdo reikšmę: paklaustas, kodėl filme „Amerikos kriokliai“ (*American Falls*, 2000–2012), dėliojančiame JAV istoriją iš įvairiausių filmų fragmentų taip pat taikant juostelės sendinimo priemones, nėra panaudoti kadrai, rodantys Hitlerį, Solomonas atsakė, kad nenorėjo suteikti šiam grožio (Bordwell 2012). Tokį pat klausimą galima būtų užduoti ir dėl „Romių nakties“, kurioje trumpai rodomi žygiuojančių žmonių su nacistinės Vokietijos uniforma kadrai, bet Hitleris (į kurį ir taip nurodo visi filmo monstroi) lieka už senstančio matomumo ribos.

Nuolat kintantis, raibuliuojantis juostelės sidabro paviršius, jo plonos plėvelės transformacijos nukreiptos į abi puses – į atvaizdą ir ekraną, juos ne vien ir ne visada suestetinant. Iš savo kino patirties nesunku prisiminti filmus, kur rodomas seansas sename kino teatre ir staiga užsidega sukamo filmo juostelė. Publikos apmaudas ir išgąstis skirti akyse dingstančiam kino pasakojimui, jame buvusiam pasauliui ir „pavojingam“ ekranui, vaizduotėje sujungtam su juoste, kuri – degdama ir griaudama betarpiško stebėjimo iliuziją – veržiasi į žiūrov(i)ų erdvę³. Juostelės paviršiaus kitimas, deformacijos keičia ir atvaizdą, ir filmo suvokimo pobūdį, nes perkelia dėmesį į jo materialumą.

„Romių nakties“, paties Solomono žodžiais, „primestas nykimas“, išvirkščia archeologija (MacDonald 2006: 217, 220⁴) ne gedi kino mirtingumo, o išnarsto istorinę vaizduotę, klausia apie ją sudarančių (kino) blokų materialųjį pagrindą, apie atminimo sąlygas šiam nykstant. Joks fotografinis ir kino atvaizdas nėra liudijimas ar dokumentas savaime. Paolo Cherchi Usai rašo, kad „gebėjimas transformuoti jį [judantį vaizdą] į įrodymą, teisingą ar klaidingą (...), vidujai susijęs su sprendimu išsaugoti, keisti ar išstumti atmintį apie aplinkybes, kuriomis jis buvo pagamintas“ (Cherchi Usai 2001: 31). Išvirkščia Solomono archeologija rodo atminties apie aplinkybes, kuriomis jau istorine žaliava tapę judantys vaizdai jungiasi tarpusavyje, trapumą ir nykimą, kuris savo – tebūnie primestu – indeksišku tvirtina tų vaizdų tikrumą ir pastangas juos sulaikyti.

³ Žinoma, dažnai degę ankstyvieji kino projektoriai ir juostelės buvo reali problema.

⁴ „Aš panašus į išvirkščią archeologą: bandau atrasti tiesą šiuose artefaktuose, užmėtydamas juos purvu. Aš veikiu *laidoju* dalykus nei iškasu juos“.

Išvados

Juostelės lydymasis, jos paviršiaus trūkinėjimas, išsiliejantys sidabro ežerai, naikinantys kad ir kaip sunkiai įžvelgiamas erdves ir figūras, įterpia vienodai neatskiriama nuo atvaizdo ir ekrano plėvelę, kurios deformacija – ką tik regėto atvaizdo dingimo pėdsakas. Sykiu tai vizualumo sluoksnis, pridedantis ekranui tekstūros ir sidabro purslams sprogstant apnuoginantis jo plokštumą, turėjusią iliuziškai pradingti judančiuose vaizduose. Wanda Strauven, tyrinėjusi ekrano suvokimą ankstyvajame kine, kai ekranas buvo nauja, intensyviai patiriama erdvė, primena, kad žodis „ekranas“ kyla iš senosios prancūzų kalbos žodžio *escren* – uždangos nuo ugnies ir karščio (Strauven 2012). Etimologija ir kultūros bei kino archeologija leidžia Strauven parodyti, kad ekranas ir jo refleksija ankstyvojo laikotarpio filmuose susiję su įvairiausių rūšių uždangomis, skydais, pertvaromis, vartais, keistenybių kabinetais (atidaromais ir pertvarkomais), oda, siena ir kt., kurie visokiausiomis formomis ir pavidalais veikia kaip riba tarp tikrovės ir iliuzijos, pageidautina nepažeidžiama. Tai riba, turinti būti tvirta, bet paradoksaliai neįjuntama, pranykstanti paties atribojimo metu.

Juostelės paviršiaus deformacijos, irimo procesas, uždengiantis vaizdų plėtojimosi dinamiką, padaro ribą juntamą, ir šį pertvaros, ekrano iškilimą patyrimo sužymi juostelės nykimo indeksiškumas. Taigi jos regimas lydymasis padaro pažeidžiamą ne tik atvaizdą ir – konvenciškai – tikrovės įspaudą jame, bet ir žiūrov(i)ų atribojimą nuo ekrano bei reginio.

Istorinės vaizduotės kontekste toks dvisluoksnis ir dviašmenis kino reginio indeksiškumas intensyvina medijų, pirmiausia kino griuvėsių, prilyginamų atminties medžiagai, laikinumo patyrimą ir priešinasi (istorinės) vaizdinijos sumuziejiniui, jos pavertimui stabiliu, nors ir fragmentišku, eksponatu. Šis „išmuziejėjimas“ taip pat susijęs su pakitusiu atvaizdo temporalumu – „Romųjų naktis“ keliagubai lėtina savo dalių plėtojimosi laiką ties vos pastebimo pokyčio riba, tad panaudoti fragmentai nebėra tie patys, kokie buvo savuosiuose filmuose. Dvigubas sulėtinto, fragmentiško atvaizdo ir nykstančio paviršiaus indeksiškumas kuria tokį istorinės atminties vizualumo režimą, kuriame atminties materija – juostelės sidabras – žada atvaizdo ir atminties tikrumą tuo labiau, kuo labiau juos išlydo.

*Gauta 2014 10 17
Priimta 2014 11 10*

Literatūra

- Arlauskaitė, N. 2014. *Savi ir svetimi olimpai: ekranizacijos tarp pasakojimo teorijos ir kultūros kritikos*, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla.
- Arlauskaitė, N. 2013. „Dokumentas ir / ar prisijaukintas valdžios žvilgsnis: ‚Blokados‘ archyvas“. *Politologija*, 1 (69), p. 88–132.
- Arthur, P. 2000. „The Status of Found Footage“. *Spectator*, 20(1), p. 58–69.
- Bauman, Z. 1989. *Modernity and the Holocaust*, Cambridge: Polity Press.
- Bordwell, D. 2012. „Solomonic Judgments“, in *David Bordwell's website on cinema. Observations on film art*, May 7, <http://www.davidbordwell.net/blog/2012/05/07/solomonic-judgments/> [žiūrėta 2014-11-01].
- Brašiškis, L. 2013. „Istorijos atmintis ir kino archyvas“, in Nerijus Milerius (sud.) *Kinas ir filosofija*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, p. 133–150.
- Cherchi Usai, P. 2001. *The Death of Cinema: History, Cultural Memory and the Digital Dark Age*, London: British Film Institute.
- Doane, M. A. 2007a. „Indexicality: Trace and Sign: Introduction“. *differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, nr. 18 (1), p. 1–6.
- Doane, M. A. 2007b. „The Indexical and the Concept of Medium Specificity“. *differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, nr. 18 (1), p. 129–152.
- Gunning, T. 1989–1990. „Towards a Minor Cinema: Fonoroff, Herwitz, Ahwesh, Lapore, Klahr and Solomon“. *Motion Picture*, 3 (1/2), p. 2–5.
- Habib, A. 2006. „Ruin, Archive and the Time of Cinema: Peter Delpout's *Lyrical Nitrate*“. *SubStance* #110, 35(2), p. 120–139.
- Krauss, R. 1977a. „Notes on the Index: Seventies Art in America“. *October*, 3, p. 68–81.
- Krauss, R. 1977b. „Notes on the Index: Seventies Art in America. Part 2“. *October*, 4, p. 58–67.
- MacDonald, S. 2006. *A Critical Cinema 5. Interviews with Independent Filmmakers*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Peirce, Ch. S. 1955. *Philosophical Writings of Peirce*, ed. by Justus Buchler. New York: Dover Publications.
- Strauven, W. 2012. „Early cinema's touch(able) screens: From Uncle Josh to Ali Barbouyou“. *NECSUS: European Journal of Media Studies*, Autumn, <http://www.necsus-ejms.org/early-cinemas-touchable-screens-from-uncle-josh-to-ali-barbouyou/> [žiūrėta 2014-11-02].
- Zryd, M. 2003. „Found Footage Films as Discursive Metahistory: Craig Baldwin's *Turbulation 99*“. *The Moving Image: The Journal of the Association of Moving Image Archivists*, 3(2), p. 40–61.

Natalija Arlauskaitė

**ANNE FRANK'S DREAMS ON THE NIGHT OF THE MEEK:
THE PROMISE OF INDEXICALITY AND FOUND FOOTAGE FILM**

Summary

The article scrutinises the double indexicality of found footage films that use decaying film stock (or the effects of the decay) in their exploration of the historical imagination. "Psalm III: Night of the Meek" (2002) by Phil Solomon is a good example of how the double-edged indexicality of the deformed surface of appropriated and recycled film fragments throws into doubt the stability of pop-images. In this way, materials intended to preserve historical memory are used to expose the impenetrability of the screen. Fragments and images, i.e. the ruins of mainstream films, which disappear on the ruining and deforming film surface, resist re-collecting and museification. What this kind of footage film thus presents is the visual regime of historical memory that tends to work against the grain of both representational and mourning logic of cinematic visuality.

KEYWORDS: found footage films, indexicality, historical imagination, historical memory.