

*Daina Habdankaitė*

## DERRIDA IR KIEFERIS: IŠNARINTO LAIKO BEIEŠKANT<sup>1</sup>

Filosofijos institutas  
Vilniaus universitetas  
Universiteto g. 9, LT-01513  
Tel. nr. +370 622 53933  
El. paštas: [daina.habdankaitė@fsf.vu.lt](mailto:daina.habdankaitė@fsf.vu.lt)

Remiantis Jacques'o Derrida Marxo šmėklose išplėtota išnarinto laiko metafora bei įkontekstinant vokiečių tapytojo ir skulptoriaus Anselmo Kieferio kūrybą postfenomenologinėje filosofinėje perspektyvoje, straipsnyje įrodinėjama tezė, jog Kieferio darbuose veikia išnarinto laiko šmėkliškumas, kuriuo per transformatyvų materialumą sprendžiama praeities nereprezentuojamumo problema. Aptariant tokius Kieferio kūrybos motyvus, kaip katastrofos nuojauta, kultūrinės atminties ir užmaršties dialektika bei alchemiškais bruožais pasižyminti materijos transformacija, konceptualizuojamas kolektyvinę ir asmeninę atmintį gydyti pajėgus meninės mediacijos potencialas, kurio kertinė ašis – priešastinei praeities-dabarties-ateities logikai nepasiduodantis laikiškumas.

RAKTAŽODŽIAI: Derrida, Kiefer, laikas, reprezentacija.

<sup>1</sup> Straipsnis parengtas pagal projekte „Žmogaus ateitis: nauji vaizduotės scenarijai“ (Nr. DOTSUT-229(09.3.3-LMT-K-712-01-0078)/LSS-14900-2215) atliktą tyrimą, finansuojamą Europos socialinio fondo lėšomis pagal priemonę Nr. 09.3.3-LMT-K-712 „Mokslininkų kvalifikacijos tobulinimas vykdamant aukšto lygio MTEP projektus“.

## Kaip įmanomos šmėklos iš ateities?

Williamo Shakespeare'o *Hamlete* nuskambėjusią išnarinto laiko (*time is out of joint*) metaforą Jacques'as Derrida prisimena svarstydamas apie marksizmo likimą. 1993-aisiais, kai publikuotas Derrida tekstas *Marxo šmėklos*, pasaulis išgyveno tam tikrą *post* periodą. Po Sovietų Sąjungos griūties ir Geležinės uždangos nusileidimo bet kokia politika, socialinė tvarka ir pertvarkos, o taip pat ir kultūrinis gyvenimas pasirodė galimi traktuoti kaip išgyvenantys posūkio situaciją: kažkas nutiko pasaulio istorijoje ir rytoj kažkas bus kitaip. 1992 m. Francis Fukuyama paskelbė istorijos pabaigą. Tačiau kas nutinka, kai pasaulis netenka istoriškumo? Kaip įmanomas naujumo įsiveržimas į tikrovę, o taip pat ir akistata su autentiška laikiška būtimi, kai tikrovė nebetenka istoriškai struktūruoto pavidalo? Nors šmėklų vaizdiny pirmiausia nurodo į praeitį kaip savo kilmės šaltinį, tačiau, sekant Derrida *Marxo šmėklų* samprotavimu, teigtina, kad šmėklos temporalinė apibrėžtis yra gerokai sudėtingesnė ir įtraukia ne tik dabarties ir ateities modusus, bet ir suproblemina linijinę laiko sampratą. Derrida ima kalbėti apie šmėklišką laiką, kuris sutrauko linijinę pradžios ir pabaigos dialektiką, nes kiekvienos šmėklos pradžia yra ir pabaiga (Derrida 2006: 11). Išnarintas laikas Derrida mąstyme pasirodo kaip pertrūkiu veiksmas, kai radikali praeitis yra numanoma, bet niekuomet nėra ir nebuvo duota dabartiškai, kaip esatis. Ar marksizmas kada buvo aktualiai? Ir vis tik jis išlieka kaip kažkas praeitiško, kaip mus persekiojanti, bet niekuomet nepasirodanti, šmėkla.

Išnarinto laiko metaforoje sutelkta ne tik problemiška linijinio laiko samprata, bet ir reprezentacijos problema. Dabarties gyventojus persekiojančios šmėklos (marksizmo, Holokausto, kolonijinės praeities ir t. t.) niekuomet nepasirodo kaip kažkas konkretaus ir apibrėžto – jų reprezentacija yra problemiška dėl daugybės priežasčių – įvykio masto, tiesioginių liudininkų nebuvimo, vertybinio nevienareikšmiškumo ir pan. Holokausto reprezentacijos mene problematiškumas tėra vienas iš pavyzdžių, kai praeities įvykis nesiduoda sučiuopiamas istorijos pasakojimui priklausančiais vaizdiniais ir reikalauja arba teatralizuoto, personažų asmeniniais išgyvenimais grįsto pasakojimo (Stievenas Spielbergas, Šindlerio sąrašas, 1993), arba reprezentacijos ribas užklausančios tylos ir tuštumos Holokausto siaubo akivaizdoje (Claude'as Lanzmannas, Šoa, 1985). Pastarąją strategiją palaikantis Jeanas François Lyotard'as tokių įvykių kaip Holokaustas reprezentacijos mene problemišumą išvelgia vaizdinių ir atminties nesutapimuose. Pasak jo, Holokausto reprezentacija vaizdais ir žodžiais paneigia jį patį ir taip stumia užmarštin (Lyotard 1990: 26). Holokausto vaizdavimas yra problemiškas ne tik dėl proto ir vaizduotės ribas pranokstančio siaubo masto ir sudėtingų dalyvių ir liudininkų patirčių, bet ir dėl savo santykio su istorija. Traktuojamas kaip istoriją peržen-

giantis, Holokaustas iš istorijos epizodo virsta įvykiu. O praeities įvykio santykis su dabartimi nėra faktologinis-istoriografinis – įvykis grįžta per šmėklas, esmingai veikdamas dabarties gyventojus.

*Marxo šmėklose* Derrida aptaria *différance* sampratos aspektą, kuris ne toks ryškus kituose mąstytojo veikaluose. *Différance* reiškia ne tik atidėjimą ar vėlavimą, bet ir neredukuojamą čia ir dabar pertrūkį kaip pažadą to, kas dar tik ateis. Kaip parodo Derrida, čia ir dabar tėra galimi, nes jiems būtina išsaugoti *galbūt* momentą, kad išlaikytų reikalaujantį, įpareigojantį pobūdį. Čia verta įdarbinti dar vieną skirtį, plačiai eksploatuotą ir paties Derrida. Pasak jo, yra dviejų rūšių ateitis. Ateitis, apie kurią galima papasakoti ir kuri išauga iš dabarties, savo ruožtu išaugusios iš to, kas šiandien jau praeitis – tai prancūziškai vadinama *futur* sąvoka, kurią Derrida, Gilles'is Deleuze'as ir kiti XX a. kontinentinės filosofijos atstovai linkę skirti nuo *avenir* – to, kas dar tik ateina, kas nėra nuspėjama ir apie ką negalima sukurti išankstinio pasakojimo. *Futuristinė* ateitis ateis kaip lūkesčio ar prognozės išsipildymas. Globalinio atšilimo naratyvas, orų prognozė savaitgaliui ar įkvėpti turinti politiko kalba apie šviesią mūsų vaikų ateitį – tai vis į rytojų nukreipti naratyvai, kurie nesunkiai objektyvuojami ta prasme, jog, įgiję diskursyvų pavidalą, leidžiasi įtraukiami į prognozių sudarymo veiklas, o taip pat angažuodami veiksmui. Tuo tarpu ateitis, kuri dar tik ateina, įsiverš į esamą naratyvą ir ontologines struktūras, jas sutraukydama ir įnešdama kažką naujo. Visiškai atvira ateitis, priešingai nei į naratyvinę ir metafizinę logiką įsijungianti numatoma ateitis, nesiduoda objektyvuojama, tačiau leidžiasi sučiuopiama *įvykio* sampratos. Tuo tarpu Jeanas Baudrillard'as, svarstydamas Vakarų pasaulio likimą po žymiosios Fukuyamos ištarnos, teigia, jog kalbėti reikia ne apie istorijos pabaigą, o apie modernybės apgręžimą. Kadangi nuo šiol kiekvienas istorijos įvykis tarsi gražina į išeties tašką, tampa neįmanoma kalbėti apie ateitį: modernybės raidai išsisėmus, lieka tik „katastrofiniai pakartojimo ir sukuriavimo procesų elementai“ (Baudrillard 1994: 10–11). Baudrillard'as laikosi pozicijos, jog įvykį juo pačiu padaro tai, kad jis yra neapgręžiamas ir pranokstantis mūsų pastangas jį įprasminti interpretuojant. Pagrindiniu trukdžiu įvykiui ateiti Baudrillard'as laiko laikinį neatitikimą, kuriuo pasižymi šiuolaikybės istorinis judėjimas: pasak mąstytojo, istoriniai įvykiai, užuot stūmę laikinę seką pirmyn, pasireiškia kaip vėlavimas ar atidėjimas, kai karas ir kiti tikrovės įvykiai pasižymi ne destruktviu negatyvumu, o negatyvumu, kylančiu iš to, kad joks įvykis iš *tikrųjų* nevyksta (Baudrillard 1994: 17). Įvykiui įvykti, o kartu ir istorijai plėtotis trukdo būtent pakitęs tikrovės ontologinis statusas: užuot grindžiama *čia ir dabar* apčiuopiamais esiniais ir įvykiais, tikrovė šiandien yra konstruojama kaip naratyvas. Pastarojo pagrindu, Derrida įsitikinimu, tampa įvykiai, kurie niekuomet neįvyko: tikrovės pasakojimas grindžiamas fantazminiais

įvykiais ar jų lūkesčiu (Derrida 2007: 394). Galima išvesti paralelę tarp Martino Heideggerio aprašyto neautentiško *Das Man* buvimo ir sunaratyvintos tikrovės, apie kurią kalba Baudrillard'as bei Derrida: abiem atvejais esama informacijos pertekliaus, kuris ne tik pripildo žmogiškąjį buvimą pasaulyje *plepalais*, bet ir užima tikrovės vietą. Kitaip tariant, pasaulyje, apie kurį kalba abu mąstytojai, nebėra galimybės stoti akistaton su atsiskleidusia būtimi ir patirti autentišką laikiškumą. Nepaisant to, nostalgija naujumui ir įvykio lūkestis išlieka, užimdami pirmą planą ontologinėje tikrovės sąrangoje.

Kas lieka iš ateitiškai orientuoto įvykio sampratos, kai nebetenkama linijinės istorijos sampratos? Sekant pesimistiškuoju Baudrillard'o naratyvu, iškyla būtinybė stoti akistaton su tikrovės iliuziškumu, kuris pasižymi nebe deridiškai išnarinutu laikiškumu (*time is out of joint*), o nelaikiška (ne)būtimi. Pasak Baudrillard'o, „mūsų nebepersekioja komunizmo šmėkla, net ir galios šmėkla nebesivaidena; šiandien aristokratiškoji iliuzija apie kilmę ir demokratiškoji iliuzija apie pabaigą atsitraukia, mes nebegalime rinktis tarp judėjimo į priekį, esamos destrukcijos išsaugojimo ir atsitraukimo; visa, kas mums lieka – stoti akistaton su šia radikalia iliuzija“ (Baudrillard 1994: 122–123). Kalbėdamas apie pabaigos idėjos iliuziškumą ir įvykio negalimybę, Baudrillard'as abi filosofemas suvokia mesianiškumo perspektyvoje. Pasak jo, mesianizmo viltis pagrįsta Apokalipsės tikroviškumo idėja, tačiau pastaroji pasirodo esanti ne ką tikroviškesnė nei Didžiojo Sprogimo teorija ir todėl turėtų būti suvokiama ne kaip tikroviška, o kaip virtuali (Baudrillard 1994: 119). Virtualybė, savo ruožtu, neturi nieko bendra su ateitimi. Sekant Henri Bergsono ir Gilles'io Deleuze'o svarstymo linija, virtualybė laikytina veikiau dabarčiai lygiagrečia ontologine sritimi: ji yra *čia ir dabar*, tad kalbėti apie jos įsitikrovinimą ateityje nėra prasmės. Priėmus poziciją, jog nūdienos laikas, o kartu ir istorijos samprata, yra valdomi *čiadabartiško* virtualumo, mesianiškumo nebegalima traktuoti kaip relevantiško santykio su nūdiene tikrove. Bet ar tikrai mesianiškumas yra būtina susijęs su apokaliptinės pabaigos idėja, kuri grindžiama priežastine, linijine laiko samprata?

Derrida atsakymas į pastarąjį klausimą būtų neigiamas. Pasak mąstytojo, mesianiškumas nėra priklausomas nuo linijinės bendrojo istorinio laiko sampratos – jis yra istorijos galimybės sąlyga. „Mesianiškumas (kurį laikau universaliais patyrimo struktūra ir kurio negalima redukuoti į joki religinį mesianizmą) neturi nieko bendra su utopija: kiekviename čia-dabar jis nukreipia į tikrovišką, konkretų įvykį, kitaip tariant, į labiausiai neredukuojamą heterogenišką kitybę“ (Derrida 1999: 248). Kaip pažymi Davidas Couzensas Hoy, Derrida mąstyme mesianiškumas yra pirmiau nei filosofijos istorija, jis yra išaknytas į laikiškumą, kuris, savo ruožtu, sudaro istorijos galimybės sąlygą (Hoy 2008: 270). Utopizmas, o taip pat ir religinis mesia-

nizmas, priskirtini į naratyvą redukuojamos ateities sampratai, išlaikančiai priežastingumu grįstą linijinio laiko struktūrą; tuo tarpu mesianiškumas, kuris funduoja laikiškumą ir istoriškumą, priklauso atviros, nenuspėjamos ir nereprezentuojamos ateities sričiai. Būtent pastaroji yra pajėgi sutraukti duotosios tikrovės struktūras ir atverti galimybę naujumui ir pokyčiui rasti. Vėlyvasis Derrida atsisako dekonstrukciją taikyti teisingumui ir draugystei, abu traktuodamas kaip pažadą ir tuo juos susiedamas su reprezentacijos išvengiančia į ateitį nukreipta sąmonės veikla. Bėda ta, kad nei teisingumas, nei draugystė, nei Emmanuelio Levino *veidas* ar Alaino Badiou *Įvykis* negali būti reprezentuoti, t. y. negali pasirodyti, negali būti duoti kaip tokie, taigi visuomet turi likti anapus reprezentacijos, taigi ir esaties, struktūrų. Įvykis neateis, nes sykį atėjęs, jis jau nebėra įvykis. Užrašytas įstatyme teisingumas virsta teise, artikuluotas draugystės santykis virsta abiem pusėms naudingu bendradarbiavimu, pamatyta Kito akių spalva reiškia ignoruojamą žvilgsnio kreipinį, užfiksuotas įvykis tampa istorijos naratyvo dalimi... Jei ateitis tikrai yra lūkestis to, kam lemta sutraukti esamas diskursyvines ir ontologines struktūras, tokia ateitis turi būti ne tik radikalai atvira, bet ji turi ir *niekada neateiti*.

Ateitis, kuri neateina, nesiduoda nei tematizuojama fenomenologiškai, nei kaip kitaip diskursyviai aprašoma dėl to, kad ji niekuomet kaip tokia nėra duota sąmonei. *Nesiduoti* yra ateities, kuri neateina, buvimo modusas. Tačiau jei prie ateities neturime tiesioginio priėjimo, galbūt ji pasirodo medijuotai? Galbūt esama ateities šmėklų? Katastrofiniuose naratyvuose apie klimato kaitą, politinę-ekonominę apokalipsę, technologijų revoliucijas ir pan. visuomet veikia šmėklos iš (ne)tolimos ateities, kurios persekioja mus tarytum perspėdamos apie išdavas, kurių turėtume tikėtis tuo atveju, jei nepakeisime dabartinių veiksmų ir įpročių. Apmąstant mūsų dabarties veiksmų įtaką būsimai dalykų padėčiai, įjungiamas etinio svarstymo režimas, kuris sudaro įtampą su linijinėje sekoje besidėstančiu priežastingumu. Svarstydami ekologines problemas, greta to, kad mėginame apskaičiuoti, kokių padarinių turės mūsų veiksmai ateityje, taip pat sprendžiame ir etinį klausimą – ką privalėtume daryti, kad išvengtume numanomos katastrofos ateityje? Jean-Pierre'o Dupuy siūloma *apšviestojo katastrofizmo* laikysena gerai iliustruoja tokio pobūdžio samprotavimo temporalinį modusą: pasak mąstytojo, turime mąstyti apie mūsų laukančią katastrofą kaip apie žmogaus autodestruktyvios prigimties išpildymą, kuris yra neišvengiamas, tačiau kurį turime tikėtis neįvyksiant (Dupuy 2002: 103). Kartu su etine problematika besiformuojantis lūkestis suproblemina tiesiaiegi praeities-dabarties-ateities modusą, versdamas klausti, ar įmanoma, jog ateitis ne tiesiog randasi iš dabarties, o ją veikia ir kai kuriais atvejais net konstituoją. Viena yra išbadėjusio baltojo lokio ant ledo lyties vaizdinys, kuris perša mintį apie ne tik šios rūšies, bet ir didesnės ekosistemos dalies išnykimą dėl

žmogaus veiklos. Tačiau visai kas kita – menininkų kuriami vaizdiniai, kurie grįžta iš sunkiai nusakomo laiko, perspėdami apie ateitį, kuri nebūtinai yra tiesioginė dabarties palikuonė. Toliau sieksiu parodyti, kaip Anselmo Kieferio darbuose veikia išnarinto laiko šmėkliškumas, kuris, mano galva, per transformatyvų materialumą išsprendžia praeities nereprezentuojamumo problemą.

## Kokio laiko ieško Kieferis?

Marcelio Prousto prarasto laiko paieškų ašis – atmintis. Verta pažymėti, kad prisiminimai tiek Prousto tekstuose, tiek toliau aptarsimuose Kieferio darbuose, nėra laikytini tiesioginėmis praeities atplaišomis, o veikia suprastini kaip praeities modifikacija dabartyje – prisiminimus peni mūsų melancholija (aistros, troškimai, ilgesys ir t. t.). Prousto romanuose yra madlenas, Kieferio darbuose – cinkuota vonia. Skirtumas tas, kad madlenas iššaukia asmeniškai išgyventus prisiminimus, o cinkuota vonia – asmeniškai nepatirtus. 1930-aisiais Trečiojo reicho valdžia Vokietijoje įsakė visuose namuose įrengti cinkuotas vonias ir taip užtikrinti piliečių asmeninę higieną. Kieferis savo darbuose (knygose ir kūriniuose, skirtuose *Operation Sea Lion*<sup>1</sup>, paveiksle *The Red Sea* ir kt.) referuoja į jo močiutės bute buvusią cinkuotą vonią, kuri tapybos darbuose ima veikti kaip suvenyras (*souvenir*). Nors meno istorikas Danielis Arasse perspėja šio Kieferio kūrybos elemento perdėm nepsichologizuoti (Arasse 2014: 82), akivaizdu, kad kūrėjui rūpi atminties ir užmaršties dialektika, aprėpianti kultūros ženklus ir istorijos įvykius, kurių liudinininkū kūrėjas tiesiogiai nėra.

Gimęs 1945-aisiais, menininkas jau neturėjo tiesioginio sąlyčio su Holokaustu ir jo aukomis. Kieferis priklauso vokiečių kartai, vadinamai *Nachgeboren* – gimusieji po to – tad jo santykis su istorine atmintimi yra iš dalies medijuotas. Vis tik tylą ir pėdsakas yra esminiai Kieferio santykio su Holokaustu aspektai. Kaip pastebi menininko darbus komentuojanti Joan Gibbons, Kieferiui, kaip ir visai jo kartai, rūpi visų pirma vokiečių tautos tylą siaubingų nusikaltimų žmogiškumui akivaizdoje (Gibbons 2011: 80). Net ir neturėdamas tiesioginės tokių įvykių kaip Holokaustas patirties, kūrėjas imasi juos apgėdėti. Kieferio darbai 1980 metų Venecijos bienalėje ir fotografijų ciklas *Occupations, Heroic Symbols* ir *To Genet*, kuriose vaizduojami menininko, saliuotuojančio nacių pasveikinimą, autoportretai, laikytini gedėjimo veiksmu. Pasak Arasse, menininko laikysena tuometėje Vokietijoje, atsiribojant nuo to meto visuomenės aktualijų ir vaizduojant Vokietijos tolimą

<sup>1</sup> Unternehmen Seelöwe buvo 1940 m. planuoto nacių Vokietijos įsiveržimo į Didžiąją Britaniją kodas.

ar artimą praeitį, įsikibus nacistinių vaizdinių, įtraukiant net savo paties kūną, byloja apie Kieferio vykdomą gedėjimo veiksmą per atsiminimą (Arasse 2014: 38). Kai kurie menotyrininkai, pvz., Lisa Saltzman (Saltzman 1998), Kieferio kūrybinę veiklą ir po 1980-ųjų laiko šio gedėjimo tąsa.

Komentatoriai, aptardami Kieferio darbuose vaizduojamus Trečiojo reicho griuvėsius, paprastai renkasi vieną iš trijų prieigų. Tokie mąstytojai, kaip Gibbons, linkę pabrėžti Kieferio kritišką požiūrį į nacinę ideologiją, atspindintį trūkinėjančioje atlikimo technikoje, kai, pavyzdžiui, kai kurie paveiksai atrodo tarsi palikti niokoti vėjui, saulei ir vandeniui. Taip reprezentacijos būdas sutampa su reprezentacijos objektu: meninės nuolaužos kalba apie istorinius-ideologinius griuvėsius. Kitą būdą skaityti Kieferio darbus renkasi, pavyzdžiui, kultūros istorikas ir teoretikas Andreasas Huysenas, menininko kūrinius laikantis atminties aktais, kuriais sueinama akistaton su negalėjimu apgedėti istorinių siaubų (Huysen 1989). Gedėjimo negalios priežastys yra dvi: 1) gedulo objektas pranoksta vaizduotės ribas savo mastu; 2) gedulo objektas yra pernelyg nutolęs laike nuo gedinčiojo. Trečioji prieiga prie Kieferio darbų dar artimesnė psichoanalitinėms teorijoms: štai, pavyzdžiui, Saltzman pabrėžia svarbą traumos, kurios nei menininkas, nei meno suvokėjas nėra pajėgūs asimiliuoti. Visos trys prieigos – ideologijos kritika, nesėkmingas gedulas ir traumos patirtis – ne tik dera tarpusavyje, bet visoms joms būdingas išnarintas laikiškumas. Ištraukdamas mene medijuotą istorinę tikrovę iš temporalinės praeities-dabarties-ateities triados, Kieferis apverčia laikinę hierarchiją.

Kad jo kūryboje esama praeities-dabarties-ateities sekos transformacijos, patvirtina ir pats Kieferis, kuratoriui Jeanui Micheliui Bouhours duodamas interviu savo parodos atidarymo Pompidou centre Paryžiuje proga: „Laiką suprantu taip: kuo labiau gręžiesi į praeitį, tuo smarkiau pasistumi ateitin. Tai dvigubas, prieštaringas judėjimas, kuris išplečia laiką“ (Kiefer 2016). Paklaustas apie eschatologinį savo paveikslų aspektą, Kieferis pereina prie iš dalies cikliško laiko vaizdinio: „Šiandien žmonės jaudinasi dėl pokyčių, nykstančių gyvūnų, irstančios gamtos. Tačiau prieš tryliką milijonų metų meteoritas sunaikino tris ketvirtadalius anuometinių gyvybės rūšių. Beveik visi gyvi padarai išnyko, tačiau prasidėjo kitas evoliucijos etapas, apie kurį vis dar žinome labai mažai...“ (Kiefer 2016). Kieferis žiūrovą išstato akistaton su ateitimi, įsukdamas žmonijos istoriją ratu ir sutraukydamas ją, taip leisdamas vaizduotėje rasti gedulo ir prarasties atsiminimams apie tai, ko niekada nebuvo. Tikrovė sukrečia, tačiau ji vilki meninės mediacijos rūbą – taigi yra reprezentuojama kaip niekuomet nesiduodantis laikiškumas, kuris, savo ruožtu, angažuoja veikti, kol dar nevelu. Kieferio kuriamas laikiškumas yra šmėkliška ateitis – vaiduoklis to, ko (dar) nebuvo.

## Pakartojimas kaip išnarinto laikrodžio mechanizmas

Kieferio darbo ritmas nėra tiesiaeigis: jis grįžta prie paveikslų, kuriuos laikė ne užbaigtais, ir tapo ant viršaus, kartais visai kita tema; senų fotografijų spaudinius įkontekstina naujame kontekste; iš naujo panaudoja tiesiogiai ar perdirbęs senų kūrinių pavadinimus. Taip kūriniai ima sietis ne chronologine atsiradimo prasme, bet semantiniiais ryšiais, kad ir kokie punktyriški jie būtų. Dalis šių ryšių – grynai materialūs, fiziniai – tai reikšmingas aspektas, turint omenyje reprezentacijos problematiškumą, kuris Kieferio kūryboje pasirodo ir kaip problemiška atmintis. Kaip prisiminti ir gedėti to, ko pats neišgyvenai? Kieferis šį klausimą sprendžia aprijudamas jau egzistuojančius dokumentus – vaizdinius ir tekstinius – iš kurių konstruoja asmeniškus prisiminimus apie tai, ko pats prisiminti negali.

Nuo 1987-ųjų Kieferis pradeda gaminti knygas, knygų skulptūras, knygos ima figūruoti jo tapybos darbuose. Skulptūrose ir instaliacijose knygos atrodo taip, tarsi būtų mus pasiekusios iš neatmenamų laikų – pajuodusios, apdegusios, išteptos moliu, parudavusiais nuo laiko ir materijos nykimo lapais. Kieferio kūrinys-biblioteka *Zweistromland – High Priestess* veikia tarsi atmintis, kurioje prisiminimai išbluko ir nebegali komunikuoti su suvokėju. Anot Arasse, vienintelis būdas suprasti šį kūrinį – apmąstyti Knygą kaip žinios nešėją ir saugotoją, tačiau tai, kad jos saugomas žinojimas mums yra nepasiekiamas, paverčia šią biblioteką griuvėsiais, prarastu žinojimo kūnu ir todėl šis Kieferio darbas laikytinas melancholine skulptūra (Arasse 2014: 178).

Vis tik Kieferio darbų melancholijoje figūruojantis pakartojimas apima ne tik praeities, bet ir ateities dimensijas. Čia norėčiau grįžti prie Kieferio tapybos darbų, įkvėptų rusų futuristo poeto Velimiro Chlebnikovo. Viena pagrindinių Chlebnikovo idėjų buvo ta, kad neva kas 317 metų pasaulyje atsikartoja stambūs jūrų mūšiai ir įvyksta galingųjų valstybių įtakos zonų persigrupavimas. Antimilitaristas ir antivakarietiški nusiteikęs, Chlebnikovas aktyviai ieškojo laiko dėsnio, galinčio išlaisvinti žmoniją nuo savinaikos. Tad Chlebnikovui skirti darbai yra odė rudi-jančių laivų grožiui, kuris anuomet įkvėpė jų statytojus, apleidusius savo kūrinius atėjus pasaulio pabaigai.

Pasaulio pabaigos, o taip pat ir atgimimo motyvai apskritai būdingi rusų futurizmui, kuriam taip pat atstovavo tokie kūrėjai kaip Michailas Larionovas ir Natalija Gončiarova. Siekta atsiriboti nuo itališkojo futurizmo, kuriam būdingas žavėjimasis industrializuota ir mechanizuota kultūra bei siekis sueiti į santykį su tuo, kas tikra (metropoliu, technikos išradimais, karu). Rusiškasis futurizmas glaudžiai susijęs su nacionalistinėmis nuotaikomis, kurios didžia dalimi sietinos su Petro I pertvarkų sukeltu kultūriniu pertrūkiu, kai imperatoriaus paliepimu Rusijos žmo-



nėms teko imituoti vakarietišką gyvenimo būdą ir perimti jo įvaizdžius, neturint jokio referento perimamai simbolikai ir dėl to negebant nei jos įkontekstinti, nei išaknyti kolektyvinėje ir individualioje sąmonėje. Taigi Chlebnikovo futurizmas yra nostalgiškas, iš dalies atkartojantis Arkadijos mitologiją, prarastąjį piemenėlių rojų pakeičiant Hilėja – stepių žeme, kurioje laisvai gyvena menininkai. Rusiškajam futurizmui būdinga atgimimo logika: jiems ateitis prikelia idilišką praeitį, taip ją perrašydama.

1912 m. Chlebnikovas kartu su Larionovu ir Gončiarova parašo tekstą, pavadintą *Mir s kontsa (Pasaulis iš galo)*. Tai savotiška antitezė Filippo Tommaso Marinetti – italų futurizmo tėvo – mąstymui. Šiame tekste kalbama ne tik apie neišvengiamą pasaulio pabaigą, galinčią ištikti bet kurią akimirką, bet ir apie pasaulio pradžią, iki-istorinį pasaulį, savo senumu pranokstantį pačios ankstyviausios civilizacijos pradžią. Italų futurizmui, atstovaujamam Marinetti, ateitis reiškia tai, kas dar neįvyko. Tuo tarpu rusų futurizme skirtis tarp praeities, dabarties ir ateities modusų apskritai nutrinama. Chlebnikovas tikėjo, kad atradus laiko dėsnį, bus įmanoma atrasti lygybę žemės ir galios pasidalijime: ilgainiui, laikui bėgant, teisingumas nusistovės. Žinodami, kad visa, net ir galia yra sąlygiška, žmonės pasidarys taikesni ir mažiau kraugeriški. Tokioje laiko sampratoje nebėra skirties tarp praeities ir ateities – telieka tik nuolatinė dabartis. Tai yra vienas pagrindinių skirtumų, lyginant Chlebnikovo laiko sampratą su Marinetti, kuriam greitis ir veržimasis į priekį buvo vienas esminių tikrovės aspektų. Tikėtina, šios idėjos ir paskatino Kieferį apmąstyti karo ir taikos temas, o taip pat žmonijos baigtinumą ir likimo negailestingumą. Pasikartojantis ateities buvimo būdas verčia užklausti ateities kaip tokios būtinybę: jei dabartis nėra ateities priežastis, tuomet ateities ontologinė kilmė lieka mums svetima ir nepažini. Jei praeities-dabarties-ateities triadą per meninę mediaciją sutraukantis pakartojimas yra pajėgus žeisti, ar galima tikėtis, jog jis turės ir gydančios galios? Taip, jei šmėkliškai būčiai suteikiamas pasikartojantis materialumas, tuo būdu nuo Derrida mąstymui būdingo aporetškumo ir įtampų ryškinimo pereinant prie gydančių meninių praktikų.

Derrida mąstyme mimetiniu principu veikia raštas, kuris neatsispiria nuo originalo ir nėra reikalingas jam išoriško tikrumo garanto, tačiau nuolat kartoja(si). Dekonstravus bet kokias opozicijas, įskaitant ir skirtį tarp to, kas įsivaizduojama, ir to, kas tikra, destabilizuojama tiesos užtikrinimo sistema. Begalinis pakartojimų imituojant procesas įtraukia į *žaismą*, kuris tampa viena pagrindinių sąvokų ne tik Derrida, bet ir kitų postmodernybei priskiriamų autorių darbuose. Nesant originalo kaip pradinio proceso taško, nėra galimybės tikėtis ir pakartojimo proceso pabaigos. Nepabaigiamumas figūruoja Derrida svarstymuose apie apokalipsę, kuriuos Richardas Kearney'is pavadina apokalipse be pabaigos. 1980-aisiais Cérisy

skaitytoje paskaitoje apie apokaliptinį toną filosofijoje, Derrida atkreipia dėmesį į graikiškojo *apokaluptein* reikšmę „atskleisti, atidengti“. Kearney'io teigimu, paties Derrida diskursas laikytinas apokaliptiniu būtent šia prasme: sujaukdamas komunikacijos kodus ir perstumdydamas ženklų reikšmes, apokaliptinis diskursas meta iššūkį dominuojančiai ideologijai (Kearney 1998: 293). Tačiau Derrida nėra tiesiog demistifikatorius: ir šiuo atveju suveikia skirčių naikinimo mechanizmas, privedamas prie demistifikuojančio apokaliptinio diskurso savinaikos. Juk rašyti apie pasaulio, sąmonės, žinojimų struktūrą, tiesos ir t. t. pabaigą jau savaime yra apokaliptiška – nesant originalo, kuris būtų aprašomas, rašymas tampa performatyviu.

Čia naudinga prisiminti deridiškąją mąstymo linija sekantį Bernard'ą Stieglerį ir jo tretinės retencijos sampratą. Tretine retencija Stiegleris vadina visus technologinius darinius, kurie turi huserlišką laikinių objektų struktūrą ir veikia sąmonės pirminę (užlaikymas dabartiškame patyrimo) ir antrinę (atmintis) retencijas. Tretinė retencija, priešingai nei pirmosios dvi, nėra pačios sąmonės išgyventa praeitis, o nurodo į Heideggerio aprašytą pasauliškumo patirtį – kažką, kas buvo dar iki mano atsiradimo ir kas mane veikia ir nukreipia veikti tam tikra linkme. Tačiau Stieglerio filosofijoje tretinės retencijos pagrindu veikianti atmintis nėra vien materialūs turiniai, kurie kažkoku būdu veikia sąmonę. Pasak Stieglerio, kantiškas *Aš* visuomet jau suišorintas: jį supa jo objektai kaip protezai, kaip tai, kas visuomet yra neišgyventa praeitis, kuri gali tapti kieno nors praeitimi tik tuo atveju, jei tampa jo ateitimi (Stiegler 2011: 49). Tai reiškia, kad išoriški pėdsakai (pavyzdžiui, kalba) paveikti sąmonę gali tik aktualizuoti, pasisavinti, interiorizuoti taip, kad taptų sąmonės savastimi, jos projekto dalimi. Kieferio meninė praktika retenciją pakelia dar vienu laipsniu aukščiau, mat vaizdiniai, su kuriais susiduriame žiūrėdami į kūrėjo darbus, yra generuojami atliepiančios ne tik techninius pėdsakus (kalbą, raštą, mitus ir kitus kultūrinius ženklus), o ir jau aproprijuotus ir sukeistintus vaizdinius, kuriuos kūrėjas generuoja transformuodamas pasiskolintus dokumentus.

## Gydanti šmėkliška materija

Pasak Arasse, Kieferio darbuose atmintis veikia kaip gedėjimas ir gedima ne nacizmo, o vokiečių kultūros – šis gedulas tapęs kūrėjo tapatybės dalimi. Tyrinėtojas taikliai apibendrina klausimą, aplink kurį sukasi Kieferio kūryba: kaip galima būti (vokiečių) menininku, kai vokiečių kultūros elementai buvo sukompromituoti Trečiajam reichui juos įtraukus į sau naudingą tarnystę? (Arasse 2014: 140). Tačiau Arasse analizėje niekur nekalbama apie šmėklas ar vaiduoklius, kurie, mano galva, vaidina itin svarbų vaidmenį Kieferio darbuose ir gedinčioje atmintyje apskritai.

Arasse kalba apie alegorinius vaizdinius, kurių apstu Kieferio kūrinuose ir kurių aiškinimas paliktas suvokėjui, kuriam tenka užduotis įprasminti labirintiškame semantiniame lauke išbarstytus kultūrinių nuorodų pėdsakus. Nors Kieferio darbai nevaizduoja istorinių veikėjų ir tiksliai nerefereuoja į realias vietas, tačiau juose esama konkretumo, kuris prasprūsta pro interpretacinį sietą, jei kliaujamės tik alegorinių vaizdinių aiškinimu. Šis materialumas yra sukeistintas, svetimas, atšiaurus ir nesuprantamas – tai Howardo Phillipso Lovecrafto materialumas.

Daugelyje apsakymų Lovecraftas skaitytoją įvesdina į sukeistintą pasaulį, tačiau būtume netikslūs jį pavadinę mokslinės fantastikos tikrove. Paslaptingoje rašytojo istorijose pinasi technologijos, mistiniai reiškiniai ir nukrypimai nuo gamtos dėsnių. Ar tai būtų priešistorinių, o gal net ikižmogiškų, laikų civilizacijos pėdsakai kalnų uolienose (*At the Mountains of Madness*, 1936), ar į būdravimo tikrovę besiveržiantys mistiniai raganos namo gyventojai (*Dreams in the Witch-House*, 1933) – Lovecrafto pasakojimuose siaubą kelia ir gamtos dėsnius permąstyti verčia svetima, sukeistinta materija, kuri nesiduoda sučiuopiama kasdienėmis suvokimo struktūromis. Pats rašytojas apie savo tekstus kalba šitaip: „Siaubas ir tai, kas nežinoma ar keista, visuomet glaudžiai susiję, todėl sunku sukurti įtikinamą sugriautų gamtos dėsnių, kosminės tvarkos ar „išoriškumo“ paveikslą, neakcentuojant baimės jausmo. *Laikas* vaidina tokį svarbų vaidmenį daugelyje mano pasakojimų todėl, kad jis tūno mano galvoje kaip dramatiškiausias ir labiausiai siaubą keliantis dalykas visatoje. *Konfliktas su laiku*, mano galva, yra galingiausia ir vaisingiausia žmogiškos saviraiškos tema“ (Lovecraft 2009). Sukeistinti materiją reiškia sukeistinti ir žmogaus santykį su jį supančia tikrove, o kartu tai pažeidžia priežastines temporalines sekas.

Tuo tarpu Kieferio kūrybos aktas neretai panašus į alchemiko darbą – jis ne atvaizduoja dalykus, o fiksuoja jų virsmą. Vienas iš atsikartojančių jo kūrybos elementų yra dirvožemio prideginimas. 1974-ųjų kūrinys *Cauterization of the Rural District of Buchen* gimsta iš beveik alchemiško proceso. Kieferis sudegina senus vokiškų žemių peizažų paveikslus, sukarpo gabalėliais ir suklijuoja kaip knygos puslapius, tokiu būdu, kaip teigia Andrea Lauterwein, išgydydamas su Buchenwaldu siejamos teritorijos vardą ir įvesdindamas įvykį į atmintį. Lauterwein, lygindama Paulio Celano ir Kieferio kūryboje pasirodantį išdeginimo motyvą, daro skirtį tarp kūrėjų: pasak tyrinėtojos, Celanas transformuoja vokiečių kalbą alcheminiu būdu – per tremtį ir kremaciją, o Kieferis atlieka materialias ir simbolines transformacijas pasitelkęs deginimą, kuris pasižymi gydančia, atkuriančia galia (Lauterwein 2007: 140). Materijos alchemija lemia ir vaizdų simbolinės reikšmės perkrovimą: senosios reikšmės atkabinamos nuo pavidalą pakeitusių vaizdinių, taip iškeliant būtinybę iš naujo sueiti į santykį su istorijos ir kultūros plačiąja prasme artefaktais.

Materijos sukeistiniu iš dalies grįstas ir Quentino Meillassoux argumentas prieš koreliacionizmą – filosofinę poziciją, kuri tikrovės objektus traktuoja kaip būtinai susijusius su juos suvokiančia sąmone. Meillassoux knygoje *Po baigtinybės* (2006) sukilęs prieš jo paties taip pakrikštytą koreliacionistinę filosofiją, laikiškumas pasirodė esąs vieni stipresnių koreliacionizmo klijų. Nuo šv. Augustino, apie laiko triadą kalbėjusio kaip apie praeities dabartį, dabarties dabartį ir ateities dabartį, iki Immanuelio Kanto, laiką pavadinusio vidinio patyrimo forma, sąmonės ir laiko sąveika kontinentinėje tradicijoje traktuojama kaip asimetrinės projekcijos ryšys: sąmonė projektuoja ir atsimeina, ji yra procesuali ir naratyviška. Vis tik gydytis reikia tuo, nuo ko kuo susirgai, ir Meillassoux siūlomas mintinis eksperimentas yra susijęs su laiku. Archifosilijos – tai materialūs pėdsakai, mus pasiekę dar iš tų laikų, kai neegzistavo ne tik žmogiškas intelektas ir protas, bet Žemėje nebuvo apskritai jokios organinės gyvybės formos. Archifosilijos turi savo laiką, jas galima cheminių ir fizikinių tyrimų būdu datuoti, jų amžius turi matematinę išraišką ir, žinoma, šioji išraiška, net pats datavimo veiksmas, yra atliekami žmogaus sąmonės, tačiau čia ji susiduria su ją pranokstančiu dydžiu, o gal net kokybe. Koks laikas yra iki sąmonės laiko? Kaip sąmonė gali stoti akivaizdon su pėdsaku tikrovės, kuri yra nelaikiška žmogaus laiko prasme?

Vis tik lygiai toks pat motyvuotas atrodo ir Grahamo Harmano siūlymas pratęsti mintinių eksperimentų seriją ir kalbėti ne tik apie radikaliai iki-žmogišką laiką, bet ir apie post-žmogišką laiką (Harman 2011: 13). Kodėl greta archifosilijų praeitiškumo negalėtų atsistoti postapokaliptinės ateities vaizdiniai, kurių laikas bus jau nebežmogiškas, kurių tikroviškumo liudininkais jokia žmogiška sąmonė negalės būti? Atsakyti tokiam siūlymui, o kartu ir abejonei, galima akcentuojant materialumą. Archifosilijos, mus pasiekusios iš *arche* laiko, yra materialios, sučiuopiamos, jos veikia kaip pėdsakai, nukreipiantys į iki-žmogišką praeitį ir metančios iššūkį koreliacionistiniam mąstymui, kuriam pagrįsti reikalingas dvipolis santykis tarp suvokėjo ir suvokiamojo. Postapokaliptinės ateities vaizdiniai nėra materialūs ta pačia prasme kaip archifosilijos, tačiau ar tai, jog jų negalime pačiuopinėti, reiškia, jog jie negali veikti kaip pėdsakai? Tik šįkart nebe archeologine, o deridiškai šmėkliška prasme? Juolab, kai tokios meninės praktikos, kaip Kieferio, transformuoja ne tik vaizdinius, bet ir jų materialią išraišką, taip keliant atminties, pėdsako ir ženklų prasmės problemas.

Žinoma, Kieferio meno kūriniai yra žmogiškos veiklos rezultatas, o archifosilijos yra radikaliai nežmogiškos tikrovės dariniai. Tad ar tikrai esama pagrindo lyginti šiuos du fenomenus? Mano galva, taip. Juk abu reiškiniai aktualizuoja įtampą tarp laikiškos sąmonės ir laiko, kuris ją pranoksta. Maža to, tiek ateities griuvėsiai, tiek archifosilijos yra reikalingi mediacijos: pirmuoju atveju – meninės, antruo-

ju – matematinės išraiškos. Pradžioje minėtas archifosilijų materialumas iš tikro nėra lemiamas veiksnys net ir paties Meillassoux argumentacijoje. Archifosilijos veikia kaip koreliacionistinam mąstymui priešpriešinamas sąmonę pranokstantis ir nuo jos nepriklausomos tikrovės atvejis visų pirma todėl, kad racionaliai prieinamas, t. y. matematiškai galimas apskaičiuoti, yra jų radimosi laikas ar bent apytikslė egzistavimo trukmė. Dar daugiau, Meillassoux argumentui apie archifosilijas net nebūtinai tikslus jų egzistavimo periodo nustatymas – svarbu tai, jog jų laikas smarkiai lenkia žmogiškąjį, yra radikaliai *iki* žmogaus ir jo laiko. Šiuo požiūriu lygiai ta pati žmogaus laiko nukarūnavimo strategija gali būti taikoma radikaliai *po* ar net *anapus* žmogaus laiko tarpstančiam laikiškumui. Ir jei archifosilijų atveju mediacija vyksta skaitine išraiška, žyminčia materialaus pėdsako egzistavimo laiką, ateities griuvėsių atveju mediacija vyksta vizualiojoje plotmėje, kur į mazgą surišama praeitis ir ateitis, taip užkertant kelią priežastingumo ryšiams grindžiamai linijinio laiko tėkmei. Po dabarties *nebūtinai* seka ateitis; ateities *gali* ir nebūti – tokią žinutę siunčia Kieferio darbai. Galbūt tai galima pavadinti radikalia kontingencija?

Gauta 2018 12 07  
Priimta 2018 12 18

## Literatūra

- Arasse, D. 2014. *Anselm Kiefer*. London and New York: Thames and Hudson.
- Baudrillard, J. 1994. *The Illusion of the End*, translated by Ch. Turner. Cambridge: Polity Press.
- Derrida, J. 1999. “Marx and Sons”, in M. Sprinker *Ghostly Demarcations: A Symposium on Jacques Derrida’s Spectres of Marx*. London: Verso.
- Derrida, J. 2006. *Spectres de Marx*. Paris: Galilée.
- Derrida, J. 2007. “No Apocalypse, Not Now: Full Speed Ahead, Seven Missiles, Seven Missives”, in Hamacher, W. (Ed.). *Psyche. Inventions of the Other. Vol. 1*. Stanford: Stanford University Press, p. 387–411.
- Dupuy, J.-P. 2002. *Pour un catastrophisme éclairé. Quand l’impossible est certain*. Paris: Editions du Seuil.
- Gibbons, J. 2011. *Contemporary Art and Memory. Images of Recollection and Remembrance*. New York: I.B.Tauris.
- Harman, G. 2011. *Quentin Meillassoux. Philosophy in the Making*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Hoy, D. C. 2008. “The Politics of Temporality: Heidegger, Bourdieu, Benjamin, Derrida”, in Miller, T. (Ed.). *Given World and Time. Temporalities in Question*. Budapest and New York: Central European University Press, p. 261–279.
- Huysen, A. 1989. “Anselm Kiefer: The Terror of History, The Temptation of Myth”, *October*, 48 Spring. Cambridge: The MIT Press: 25–45.
- Kearney, R. 1998. *The Wake of Imagination*. London: Routledge.
- Lauterwein, A. 2007. *Anselm Kiefer / Paul Celan. Myth, Mourning and Memory*. London and New York: Thames and Hudson.
- Lovecraft, H. P. 2009. *Notes on Writing Weird Fiction*. Prieiga per internetą: <<http://www.hplovecraft.com/writings/texts/essays/nwwf.aspx>>. [žiūrėta 2018-12-15].

- Lyotard, J.-F. 1990. *Heidegger and „the Jews“*, translated by A. Michel and M. Roberts. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Saltzman, L. 1998. *Anselm Kiefer And Art After Auschwitz*. Cambridge: Cambridge University Press.

**Daina Habdankaitė**

## **DERRIDA AND KIEFER: IN SEARCH OF THE DISJOINTED TIME**

### *Summary*

By employing the metaphor of *time out of joint*, widely exploited by Jacques Derrida in his *Spectres of Marx* and by recontextualising the work of Anselm Kiefer, a German painter and sculptor, within post-phenomenological philosophical perspective, this article is stating that Kiefer's works put into action the spectrality of the disjointed time which solves the problem of representation of the past through transformative materiality. By discussing such Kiefer's creative motives as luring catastrophe, the dialectics between cultural memory and memory-loss, as well as the alchemic transformation of matter, the potential of artistic mediation is conceptualized and it is showcased how it is capable of healing the memory while resisting the causal logic of past-present-future temporality.

**KEYWORDS:** Derrida, Kiefer, representation, time.