

Monika Saukaitė

JUDANČIOS NEJUDANČIOS FIGŪROS. APIE LAIKĄ ŠARŪNO SAUKOS TAPYBOJE

Vilniaus dailės akademija

Maironio g. 6, LT-01124 Vilnius

Tel: +370 622 28875

El. paštas: monika.saukaite@gmail.com

Laikas tapyboje – plati ir daugelio diskusijų susilaukianti tema. Vis dėlto vizualinės semiotikos tyrimuose laiko aspektas paprastai lieka užgožtas erdvinės sąrangos, erdvi- nių aspektų analizės. Dailės tyrimuose gali atrodyti nuoseklu ir legitimu laiko matmenį apskritai eliminuoti kaip nerelevantišką. Tačiau keliant klausimą, kaip vis dėlto laikas gali būti aktualizuojamas tapyboje, atsiveria nemažai skirtingų perspektyvų. Šiame straipsnyje aptariamas laikas Šarūno Saukos tapyboje, paveikslą traktuojant kaip už- darą baigtinį tekstą ir analizuojant figūratyvinį jo lygmenį. Nesiekiamo atskleisti ben- dro, visą menininko kūrybą apgaubiančio laiko matmens arba įvardyti visų galimų laiko tapyboje apraiškų, bet analizuojama, koku būdu laikas pasirodo nejudančiame vaizde, vaizduojant judančias figūras. Išskiriamos trys strategijos. Pirmiausia aptariami du judėjimo vaizdavimo principai, sietini su XIX a. pab. – XX a. pr. fotografijoje nau- dotomis judesio fiksavimo strategijomis. Pirmuoju atveju judesys išskaidomas atskirais momentais (arba „kadrais“), kurie išdėsomi nuosekloje „prieš tai – po to“ grandinėje; antruoju – atskirais momentais išskaidytas judesys užlaikomas viename kadre, kuriant nepaliaujamo judėjimo išpūdį. Galiausiai prieinama prie Saukos tapyboje gana dažnai naudojamo motyvo, modifikuojančio šias strategijas ir kuriančio savitą judėjimo įtai- gą. Šiuo atveju nuosekloje grandinėje išdėstomos viena į kitą panašios figūros, kurios įgyja ambivalentišką tapatybę – būdamos sustingusios viename momente, jos tuo pačiu metu juda paveikslo erdve: iš numanomo „prieš tai“ į numanomą „po to“ laike.

RAKTAŽODŽIAI: Šarūnas Sauka, semiotika, tapyba, judėjimas, laikas.

Paveikslu visumą aprėpiame vienu žvilgsniu. Ir kas iš to, kad pamatau tam tikrą elementų žaismą, jeigu tas žaismas nesiplėtoja, neina toliau? (Gombrowicz 1999: 75)

Bet nejudanti drobė galėtų įtaigauti vietos pakeitimą, kaip kad krintančios žvaigždės pėdsakas mano tinklainėje įtaigauja man praeigą, judėjimą, kurių pėdsake nėra (Merleau-Ponty 2005: 97).

Prologas

Laikas tapyboje – plati ir daugelio diskusijų susilaukianti tema. Prancūzų semiotikė Anne Beyaert-Geslin ją netgi pavadina „Pandoros skrynia“ (Beyaert-Geslin 2009–2010). Vis dėlto vizualinės semiotikos tyrimuose, kaip pastebi minėta tyrinėtoja, laiko aspektas paprastai lieka užgožtas erdvinės sąrangos, erdvinių aspektų analizės. Išskirti galima nebent kiną ir fotografiją, kurių santykis su laiku neišvengiamai patenka į tyrimų akiratį, pirmuoju atveju – dėl paties vizualaus teksto plėtotės laike, o antruoju – dėl ypatingo teksto santykio su tikrove, nuotraukose užfiksuoto praeities liudijimo („tai buvo“, *pranc.* „ça a été“ – Barthes 1977, 1980).

Dailės tyrimuose, priešingai, gali atrodyti nuoseklu ir legitimu laiko matmenį apskritai eliminuoti kaip nerelevantišką (prisiminkime Gottholdo Ephraimo Lessingo poezijos ir dailės skirtį (Lessing 1968: 184–186, 225–226)). Tačiau keliant klausimą, kaip vis dėlto laikas *gali būti* aktualizuojamas tapyboje, atsiveria nemažai skirtingų perspektyvų. Viena jų – laiko kaip judėjimo, būsenos ar padėties pokyčio, (pra)ieigos įvaizdinimas.

Įsivaizduojamą Witoldo Gombrowicziaus (1904–1969) ir Maurice'o Merleau-Ponty (1908–1961) diskusiją galime pratęsti dar keliomis iškalbingomis citatomis.

Gombrowiczius:

(...) kaip išreikšti save tapyba, stokojančia judesio? Suk nesukęs, o būtis yra judėjimas, vykstantis laike. Kokių būdu galiu perduoti save, tai yra savo būtį, operuodamas tik sukomponuotomis nejudančiomis figūromis? Gyvenimas yra judėjimas. Jei negaliu perteikti judėjimo, negaliu perteikti gyvenimo. Atkreipkite dėmesį, kad kalbu apie tikrą judėjimą, o ne apie įteigtą judesį, kurį rodo tapytojas, škicuodamas, pavyzdžiui, šuoliuojantį arklį (Gombrowicz 1999: 75).

Merleau-Ponty:

Paveikslas savo vidine nederme leidžia pamatyti judesį; (...). Kodėl arklis, nufotografuotas tą akimirką, kai jis neliečia žemės, o jo kojos beveik sulenktos po juo – taigi pačiame judesyje – atrodo šokinėjantis vietoje? Ir kodėl, priešingai, Géricault arkliui lekia drobėje, tačiau tokia poza, kurioje niekad neatsiduria joks šuoliuojantis arklis? (...) Tapyba ieško ne judesio išorės, o slaptų jo šifrų (Merleau-Ponty 2005: 99–100).

Nors cituojamose ištraukose skleidžiasi priešingos pozicijos, galime sutikti su abiem teiginiais. Pirmuoju atveju kalbame apie *tikro* judesio tapyboje negalimybę, antruoju – apie tapybos perteikiamo judesio *įspūdžio* įtaigumą. Be abejo, analizuodami tapybos darbus, juose bandytume išžiūrėti ne „tikrą judėjimą“, bet kaip tik vienokius ar kitokius „šifrus“, leidžiančius nejudančias figūras matyti ir suvokti kaip judančias.

Šiame straipsnyje aptarsime laiką Šarūno Saukos tapyboje, paveikslą traktuodami kaip uždara baigtinį tekstą ir analizuodami figūratyvinį jo lygmenį. Nesiekime atskleisti bendro, visą dailininko kūrybą apgaubiančio laiko matmens arba įvardyti visų galimų laiko tapyboje apraiškų, bet mėginsime atrasti, koku būdu laikas pasirodo nejudančiame vaizde, vaizduojant judančias figūras. Pirmiausia išskirsime du judėjimo vaizdavimo principus, kuriuos galima sieti su XIX a. pab. – XX a. pr. fotografijoje panaudotomis judesio fiksavimo strategijomis. Galiausiai prieisime prie gana dažnai Saukos tapyboje naudojamo motyvo, modifikuojančio šias strategijas ir kuriančio savitą judėjimo įtaigą.

Kinematografinis laikas

Pradėkime nuo to, kad laikas, laikinė seka kaip judėjimas iš „prieš tai“ į „po to“, yra esminė *pasakojamojo diskurso* savybė. Pasakojamasis diskursas¹ paprastai apibrėžiamas kaip susidedantis iš dviejų sluoksnių: istorijos, arba turinio plotmės, ir pasakojimo – turinio pateikimo plotmės (Genette 1980; Chatman 1978; Goodman 1981; Prince 1983; Steiner 2004; ir kt.). Tad ir laikas jame įgyja du matmenis: visų pirma tai – dažniausiai chronologinis pasakojamos istorijos laikas (chronologinė pasakojamų įvykių seka), antra – šių įvykių pateikimo, išdėstymo diskurse eilės tvarka.

Ši perspektyva leidžia kalbėti apie laiką paveiksluose, kuriuose aiškiai išvelgiami abu šie sluoksniai, ir kuriuose pasakojamos istorijos laikas (laikiniais „prieš tai – po to“ santykiais pagrįsta įvykių eilės tvarka) įvaizdinamas pasakojimo plotmėje, vieną po kito išdėstant sustabdytus šios istorijos momentus. Taigi kalbame apie paveikslus, susidedančius iš kelių atskirų scenų, vaizduojančių atskirus tos pačios istorijos laiko momentus.

Susieti vaizduojamas scenas tarpusavyje, priskirti vaizduojamus įvykius *tai pačiai* istorijai leidžia pasikartojantis subjektas, dailės atveju – vizuali figūra-atlikėjas: pasirodydama paveiksle (ar paveikslų serijoje) kelis kartus, tokia figūra

¹ Plačiau vizualaus teksto naratyvumas, gebėjimas pasakoti istorijas, skirtingos naratyvumo sampratos aptariamos straipsnyje „Vaizdo naratyvumas“ (Saukaitė 2012).

žiūrovui sugestionuoja, jog ji yra rodoma ne keliose skirtingose vietose (erdvėse) vienu metu, bet skirtingais momentais laike. Wendy Steiner tai vadina „realizmu“, „realistinėmis normomis“: tas pats personažas tikrovėje negali būti dviejose vietose tuo pačiu metu (Steiner 2004: 149–156). Mes tai priskirtume figūratyvinio skaitymo² specifikai.

Vaizduojant judesį, esminė tampa *tapatumo-skirtingumo* kategorija. Pasakojimo tolydumą užtikrina pasikartojanti figūra, kitaip tariant – *tapatumo* terminas, o laiko matmenį aktualizuoja *skirtumas* – pokytis tarp pradinės ir galutinės padėties, suponuojantis judėjimą. Tapybos atveju šis efektas išryškintas formuojant pasakojimą iš vienas po kito išdėstomų paveikslų – sustabdytų kadrų. Čia mus galėtų sudominti Saukos nebaigtas *Kryžiaus kelio stočių* (1998–2001) ciklas.

1998–2001 m. sukurtos penkios iš keturiolikos stočių funkcionuoja kaip baigtinis vienetas. Skaitant ikonografiškai, paveiksluose matoma žinoma bibliinių įvykių seka: įrašai akmenyje dešiniajame apatiniame kiekvienos drobės kampe nurodo jos vietą numanomame keturiolikos scenų cikle bei žinomoje kanonizuotoje Kristaus kančios istorijoje. Šie įrašai žymi judėjimą erdvėje, t. y. perėjimą nuo vieno įvykio prie kito (I. Piloto teismas – III. Kristus suklumpa pirmą kartą – V. Simonas Kirėnietis padeda nešti kryžių – VII. Kristus suklumpa antrą kartą – IX. Kristus suklumpa trečią kartą), ir nurodo juos vieną nuo kito skiriančius laiko tarpus.

Vis dėlto, jei nefiksuotume ryšio su žodine istorija, rekonstruoti istorijos detales (kaip įvyksta perėjimas nuo vienos scenos prie kitos, kas įvyksta jas skiriančiame laike, kiek tas laikas trunka, ir t. t.) būtų sunku: paveikslų ciklas, išskiriantis kelis sustabdytus istorijos momentus, daugiau nutyli nei parodo. Kiekviename paveiksle pakinta visa vaizduojama scena (pasikeičia erdvės, atlikėjų figūros). Vienintelė Kristaus figūra išlaiko tapatumą visose scenose, tokiu būdu leisdama paveikslų seriją skaityti kaip tolydų pasakojimą, priskirti vaizduojamas scenas *tai pačiai* istorijai. Periferinės figūros kiekviename drobėje keičiasi, todėl, nors ir būdamos kaskart individualizuotos, įgyja apibendrinamąją *minios* teminę vertę ir kuria visus paveikslus apglobiančią *individui priešiškos minios* izotopiją.

Tačiau Saukos *Kryžiaus kelio stotys* galėtų funkcionuoti kaip laike išsidėstęs pasakojimas ir neturėdamos atpažįstamos istorijos savo užnugaryje. Pasikartojanti Kristaus figūra suteikia paveikslų sekai tolydumą, kuris reikalingas siejant įvykius

² Figūratyvinio skaitymu vadinamas vizualių figūrų atpažinimo procesas, kai, veikiant socialinės prigimties semantiniam „skaitymo tinkleliui“, tam tikri regimųjų požymių (spalvų, linijų, formų) pluoštai sutelkiami į figūratyvinius formantus – minimalius atpažįstamus signifikanto (išraiškos formos) elementus, kuriems tuo pat metu priskiriamas signifikatas (turinio forma), ir jie tampa ženklais-objektais, perskaitomais kaip dalinės natūraliojo pasaulio objekto reprezentacijos (Greimas 2006: 76–81).

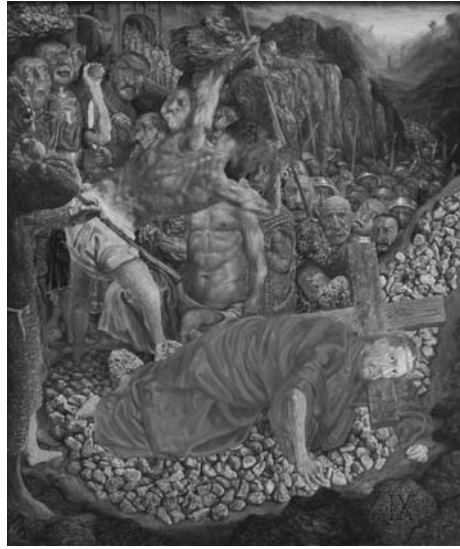


Šarūnas Sauka. *Kryžiaus kelio stotys III, V, VII, IX*. 1998–2001.

į vientisą „prieš tai – po to“ grandinę. Suskliaudus išankstinį žinojimą – kultūrinį skaitymo tinklėlį – jie gali būti perskaityti kaip vieno kūno judesio studija. Keturius iš penkių nutapytų stacijų (III, V, VII, IX), išdėstytos eilės tvarka, vizualiai funkcionuoja kaip kino juostos kadrai arba Eadweardo Muybridge'o fotografijos. Matome vieną veiksmą, vieną tolydų tarsi sulėtintai rodomą kūno judesį, išskaidytą į keturis tarpinius momentus: Kristus pakyla ir vėl klumpa.

Iš tiesų Kristaus figūra yra sukonstruota taip, jog pritraukia (netgi prikausyto) dėmesį, įgalindama tokį skaitymą. Čia reikšmingos plastinio matmens charakteristikos: erdvės organizacija (topologija) bei chromatinis Kristaus figūros išskirtinumas. Figūratyvinėje plotmėje svarbi ne tik laipsniška kūno pozos kaita, bet ir nekintanti (tapatumą įtvirtinanti) rami veido išraiška, sudaranti kontrastą groteskiškoms visų antraplanių figūrų grimasoms. Blyškiaame veide išryškintas žvilgsnis (akys, būdamos tamsesnės už veidą ir plaukus, kuria žvilgsnio *gyvumo* ir *skvarbumo* įspūdį), išmeigtas tiesiai į žiūrovą, „pagauna“, sulauko ir kontroliuoja pastarojo žvilgsnį, leisdamas suspenduoti ne tik išankstinį istorijos žinojimą, bet ir visą Kristaus figūrą supančią sceną. Žvilgsnis įgyja kryptį ir, slinkdamas iš kairės į dešinę, seka Kristaus figūros judesį; visi aplinkinių figūrų bei erdvės pokyčiai tampa nerelevantiški (savotišku fono ornamentu ar dekoru elementais).

Reikia pastebėti, kad tokio skaitymo galimybė sustiprina mūsų jau anksčiau pastebėtą priešpriešą tarp dviejų šio paveikslų ciklo atlikėjų – minios ir individo. Individas keliai ir krinta išlaikydamas savo tapatybę laike, o minia – jo antago-



Drobė, aliejus, 95 x 80, 95 x 80, 95 x 80, 95 x 80. Juozo Kamensko nuotraukos

nistas – konkrečios tapatybės neturi, ji yra nuolat kintanti, nepastovi, efemeriška, jos konkretumas kiekvieną akimirką subyra ir vėl susideda į naują mozaiką kaip spalvoti kaleidoskopo stikliukai.

Šie du izotopiški skaitymai (pirmas, pagrįstas ikonografinė tradicija; antras – betarpišku žvilgsnio santykiu) vienas kitam neprieštarauja ir – kas mums svarbu – remiasi ta pačia judesio vaizdavimo strategija: eilės tvarka išdėstytais sustabdytais kadrais.

Nepaliaujamas judėjimas

Aptarus kinematografinį judesio vaizdavimo principą, išlieka klausimas, kaip judesys gali būti perteiktas ne kelių viena kitą keičiančių scenų sekoje, bet vienoje scenoje, viename kadre.

Jau pastebėjome anksčiau aptartos strategijos analogiją su Muybridge'o (1830–1904) fotografijoje panaudotu principu – vienas po kito sekančiuose kadruose fiksuoti judėjimo momentus. Kita judesio įvaizdinimo nejudančiame paveiksle strategija išsiskleidžia Étienne'o Jules'io Marey (1830–1904) fotografijoje, kurioje judanti figūra kelis kartus fiksuojama tame pačiame kadre. Dar vėliau – italų futuristo Antono Giulio Bragaglia'os (1890–1960) fotografijose – judesys nebeskaidomas, bet, atsiribojant nuo analitinio Marey chronofotografijos pobūdžio, fiksuojama jo



Šarūnas Sauka. *Giminės susiejimas*. 2006. Drobė, aliejus, 200 x 200. Juozo Kamensko nuotrauka

trajektorija, tęstinumas, nejudančiame vaizde sustabdant ne atskiras judėjimo fazes, tarp kurių vyksta pokytis, bet patį pokytį (Bragaglia 1973).

Analogija su šiomis dviem skirtingomis fotografijos technikomis mums svarbi dėl Saukos darbuose naudojamo optinio judėjimo efekto, kai vieną momentą vaizduojančioje scenoje, viename sustingusiame kadre atsiranda viena ar kelios detalės, kuriančios judėjimo išspūdį. Tirščiausiai šis efektas panaudojamas paveiksle *Giminės susiejimas* (2006).

Vaizduojamoje scenoje apstu „judančių“ detalių. Matome, kaip judesys išskaidomas smulkiais momentais. *Tapatumo-skirtingumo* kategorija leidžia žiūrovui suvokti, jog vaizduojama *ta pati* ranka dešimtyje (ar daugiau) viena kitą keičiančių akimirkų laike, o ne dešimt (ar daugiau) skirtingų rankų. Apie panašaus pobūdžio mėginimus įvaizdinti judesį Merleau-Ponty rašo: „Marey fotografijos, kubistų analizės, Duchampo *Nuotaka* nejudą: jie pateikia zenoniškas svajas apie judėjimą. Matome standų kūną, (...) jis magiškai yra čia ir ten, bet *nejuda* iš čia į ten“ (Merleau-Ponty 2005: 98).

Giminės susijimo judėjimas nuo Merleau-Ponty minimų pavyzdžių skiriasi tuo, jog kūnas, kurį matome judant, ne „magiškai yra čia ir ten“, bet greičiau „nėra nei čia, nei ten“ – kiekviename pavaizduotame akimirksnyje jis atrodo nykstantis ir nepagaunamas, trapus ir efemeriškas, perregimas, persiliejęs į kitą, esantį greta, tarsi esantis jau-nebe-čia ir dar-ne-ten. Tokiu būdu jis atsiduria tarp analitinės judėjimo studijos (sustabdytų momentų) ir tolydaus, dematerializuoto judesio pojūčio (trajektorijos) fiksavimo.

Kitaip nei *Kryžiaus kelio stočių* atveju, kur skaitymo iš kairės į dešinę kryptis nurodo judėjimą prasidedant pirmame paveiksle ir baigiantis paskutiniame, čia vaizduojamame judesyje nėra nurodoma kryptis, judesio pradžia ar pabaiga. Judesys nėra vienkartinis, jis tęsiasi be galo. Judanti ranka *ne-pa-juda*, bet *nepaliaujamai juda*; koja *ne-pa-spiria* šuns, koja *nepaliaujamai spiria* šunį.

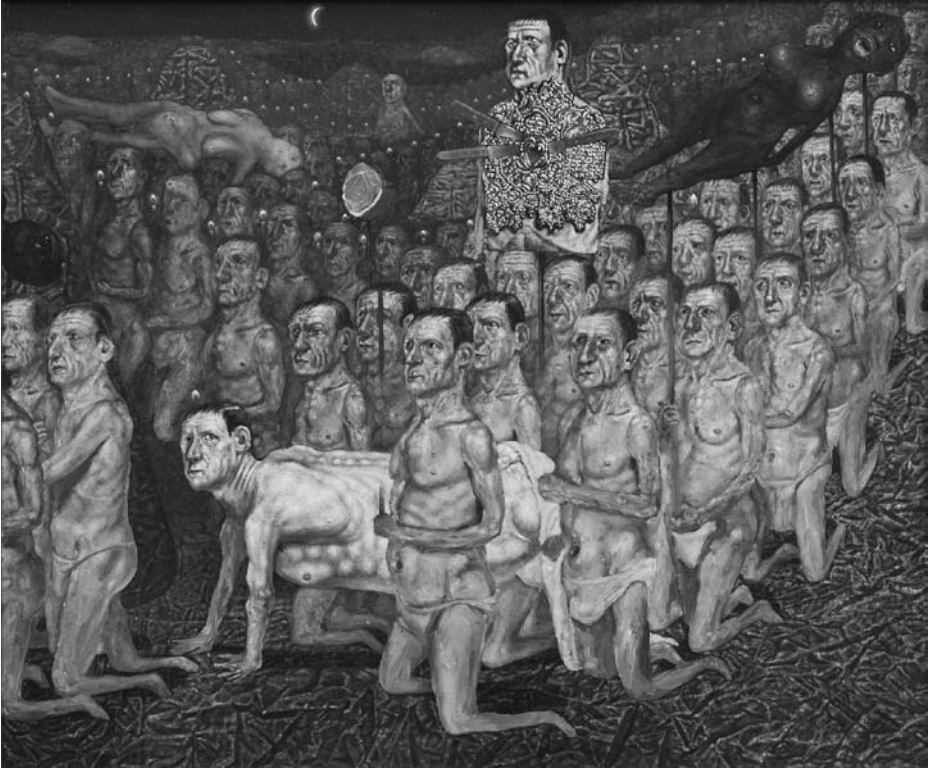
Dėl ryškaus kontrasto tarp sustingusių ir judančių elementų toks judesio vaizdavimas tampa iš tiesų paradoksalus: viena vertus, vaizduojamas sustabdytas momentas, kita vertus, laike besitęsiantis judesys. Kaip antai, ranka, perduodanti kirvį, atrodo sustingusi akimirksnyje, iš kurio tuojau turėtų pajudėti, tačiau visai šalia galvą daužanti kitos figūros ranka juda iš vienos akimirkos į kitą. Tokiu būdu vaizduojamas momentas ištįsta iki begalybės. Sukuriama iliuzija, kad tai – ne sustabdytas kadras, jog laikas pačiame paveiksle tęsiasi: kol vienos figūros nesiliauja judėjusios, kitos sustingusios laukia iki vėl galės pajudėti.

Ambivalentiškos tapatybės

Galiausiai galime pereiti prie paveikslų, kuriuose iš fotografijos perimti judesio vaizdavimo principai transformuojami į savitą tapybinę strategiją, paremtą nutaipytos figūros tapatybės neapibrėžtumu ir leidžiančią *numanyti* judėjimą. Pavyzdžiui, paveikslas *Kelionė* (1992) leidžia numanyti, jog vaizduojama keliaujanti, t. y. tam tikra kryptimi judanti, o ne vienoje vietoje stovinti, minia.

Galėtume sakyti, kad judėjimas gali būti pavaizduotas nebūtinai atkartojant tą pačią figūrą skirtingais momentais laike, jis gali būti *numanomas* ir iš vienkartinio figūros pavaizdavimo, kai ji užfiksuojama „judesyje“, leidžiant žiūrovui atpažinti, jog sustingusi poza yra dinamiško veiksmo, judesio fragmentas. Tačiau šiuo atveju numanyti judėjimą leidžia ne tik (ir ne tiek) vaizduojamų figūrų poza, bet visų pirma pakartojimo strategija, balansuojant tarp *tapatumo* ir *skirtinumo* terminų.

Keliaujančią minią sudarančios figūros, būdamos panašios viena į kitą, atsiduria prieštaringoje padėtyje: viena vertus, kiekviena jų yra suvokiama kaip indi-



Šarūnas Sauka. *Kelionė*. 1992. Drobė, aliejus, 100 x 120. Juozo Kamensko nuotrauka

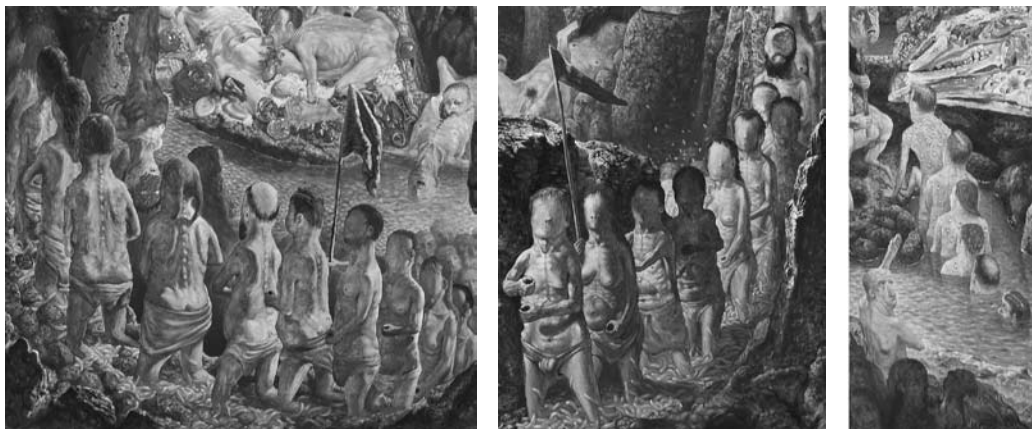
vidualus ir vienkartinis kolektyvinio atlikėjo narys; kita vertus, kiekviena sutampa su kitomis, tampa kiekvienos kitos dublikatu, atkartoja kiekvieną kitą.

Šiuo atveju natūraliojo pasaulio skaitymo taisyklės („realinės normos“) negalioja, Saucos tapybinio diskurso vidinė logika leidžia vienodas ar panašias figūras suvokti ir kaip *tapačias*, ir kaip *skirtingas*. Nors figūrų panašumas sugestiuoja jų tapatumą ir laikinį paveikslą skaitymą („tas pats personažas negali būti dviejose vietose tuo pačiu metu“, vadinasi, pavaizduota viena figūra daugelyje momentų); tačiau erdvės vientisumas (priešingai erdvės išskaidymui *Kryžiaus kelio stotyse*) bei figūrų materialumas (priešingai judančių elementų efemerškumui *Giminės susiejime*) suponuoja, jog šiuo atveju viename laiko momente matome daugelį figūrų.

Toks dviprasmiškumas veda prie išvados, jog kiekvienos iš šių į eilę išsirikiavusių figūrų padėtis erdvėje *nurodo* buvusią arba būsimą kiekvienos kitos padėtį. Kaip kad *Kryžiaus kelio stočių* atveju žvilgsnis, skaitydamas paveikslus kaip įvykių seką, slenka erdve iš kairės į dešinę, tuo pačiu slinkdamas laiku iš „prieš tai“ į „po to“, taip paveikslą *Kelionė* atveju žvilgsnis, slinkdamas nuo vienos figūros prie

kitos (iš centro dešinio viršutinio kampo link ir atgal), slankioja ne tik erdve, bet ir laiku – po vaizduojamo momento numanomą tąsą laike.

Ta pati strategija atsikartoja daugelyje paveikslų. Fragmentuose iš *Pragaro* (1991–1992) ir *Savižudybės* (1995) matome, kaip figūros, išsirikiavusios viena paskui kitą nenutrūkstama grandine, lipa (tik *lipanti* figūra akivaizdžiai vaizduojama „judesyje“, visų kitų pozos statiškos, stabilios, galinčios „reikšti“ ir judėjimą, ir stovėjimą ar klūpojimą vietoje) iš kapo duobės (*Savižudybė*) ar iš vandens (*Pragaras*) ir juda toliau paveikslo erdve, viena paskui kitą, viena kryptimi.



Šarūnas Sauka. *Pragaras*. Detalės. 1991–1992. Drobė, aliejus. Juozo Kamensko nuotrauka



Šarūnas Sauka. *Savižudybė*. Detalė. 1995. Drobė, aliejus. Juozo Kamensko nuotrauka



Šarūnas Sauka. *Maudymas I*. 1984. Drobė, aliejus. 130 x 130. Šarūnas Sauka [albumas] 2001

Figūrų išsidėstymas vienoje eilėje leidžia žiūrovui suprasti, jog kiekviena jų prieš akimirksnį *buvo* už jos stovinčios figūros vietoje, ir po akimirksnio *bus* ten, kur dabar yra prieš ją esančioji.

Nors kiekviena figūra tam tikru laipsniu individuali, jų individualumas tuo pačiu yra neigiamas: *Pragare* individualumas neigiamas nutrinant veidus, paliekant kiekvieną iš jų anonimišką, nuasmenintą; *Savižudybėje* visos figūros panašios viena į kitą, turi *tą patį* veidą, kinta tik grimasos. Ar tai viena ir ta pati figūra, besivaipanti judėdama iš vieno taško į kitą (laike ir erdvėje), ir kiekviename taške paliekanti savo atvaizdą kaip Marey fotografijose? Ar tai virtinė skirtingų figūrų, judančių viena paskui kitą, sustabdytų, užfiksuotų viename atsitiktiniame momente? Būtent šis nutapytų figūrų tapatybės ambivalentiškumas, neleidžiantis rasti vienareikšmiško atsakymo, ir kuria savitą judėjimo įvaizdinimo strategiją.

Tai pačiai strategijai paklūsta ir toks paveikslas kaip, pavyzdžiui, *Maudymas I* (1984), kuriame vienoje eilėje išsirikiavusios figūros yra pabrėžtinai statiškos (ne-

vaizduojamos „judesyje“), tačiau ir pabrėžtinai panašios viena į kitą, pabrėžtinai tvarkingai išrikiuotos vienoje voroje.

Nepaisant to, jog judėjimas nėra *vaizduojamas* (statiškos figūrų pozos), jis yra aiškiai *numanomas* – judama iš paveikslo gilumos kairėje artyn link žiūrovo ir dešiniojo paveikslo krašto, kur, pagaliau, gimsta individas, atsiskirdamas nuo nuasmeninto kolektyvinio atlikėjo – nenutrūkstamos vienodų figūrų grandinės. Vienoje eilėje viena už kitos išsidėsčiusios identiškos (ar viena į kitą panašios) figūros tuo pačiu metu suvokiamos ir kaip *skirtingos* figūros skirtinguose erdvės taškuose vienu ir tuo pačiu momentu, ir kaip *ta pati* figūra, judanti per paveikslo erdvę.

Matome, jog minios ir individo priešprieša, pastebėta aptariant *Kryžiaus kelio stotis*, šiuose paveiksluose įgyja visiškai naują pobūdį. Viena į kitą panašios ir viena paskui kitą išsidėsčiusios figūros kuria dvi izotopines reikšmes: viena vertus, jos priklauso bet kokią individualybę praryjančiam kolektyviniam subjektui, kita vertus – fiksuoja individualios tapatybės tvermę laike.

Tapatumo-skirtingumo kategorija, nedviprasmiškai funkcionuojanti tokiuose paveiksluose kaip *Kryžiaus kelio stotis*, ir leidžianti perskaityti juos kaip tolydų pasakojimą, besitęsiantį laike, šiuo atveju pasirodo sudėtinio termino (Nastopka 2010: 39) pavidalu: pasikartojančios figūros, būdamos ir skirtingos, ir tapačios, yra sustabdytos viename momente, ir tuo pačiu nurodo judėjimą, laiko tąsą.

Epilogas

Pabaigai, žvilgtelėkime į jau kelis kartus šiame tekste šmėžtelėjusią arklių figūrą. Ir Gombrowicziaus, ir Merleau-Ponty cituotose ištraukose minėti arkliai, suvaidinę svarbų vaidmenį ir fotografinio judesio fiksavimo istorijoje, atgyja nedideliame Saukos eskize *Raiteliai* (1980). Tiesių (įstrižų, kuriančių staigaus, greito kryčio įspūdį) ir lenktų (besisukančių, besimaišančių, nevaldomų) linijų žaismas, ryškūs šviesos-šėšelio kontrastai, aiškių ir ištirpusių kontūrų judrumas, formos, persiliejiančios viena į kitą, susipynusios į visumą, pulsuoja dinamiškai ir gyvybingai.

Tokiu būdu išskydusių ir netgi, sakytume, iškreiptų formų figūros perteikia intensyvaus judesio įspūdį, arba, Merleau-Ponty žodžiais tariant, „eilę akimirksniinių vaizdų, tinkamai sumaišytų su (kalbant apie gyvą būtybę) nepastoviomis kūno padėtimis, kybančiomis tarp *iki* ir *po*“ (Merleau-Ponty 2005: 97).

Matome, jog Saukos kūryboje galėtume kalbėti ne tik apie figūratyviame lygmenyje įvaizdinamą tematizuotą pasakojamos istorijos (to, *kas* vaizduojama) laiką, bet ir apie plastinio matmens (to, *kaip* vaizduojama) kuriamą laiko efektą.



Šarūnas Sauka. *Raiteliai*. 1980. Kartonas, aliejus, 74 x 68. *Šarūnas Sauka* [albumas] 2001

Vis dėlto dauguma Saucos darbų, priešingai šiam, yra sustingę akimirkoje, jie greičiau primena tai, ką Gombrowiczius vadina „sukomponuotomis nejudančiomis figūromis“. Net ir vaizduojamos judesyje, jos atrodo sustingusios, statiškos, netgi monumentalios, nepajudinamos. Tačiau, net ir būdamos nejudančios (arba, kaip drobėje *Giminės susiėjimas*, nepaliaujamai judančios viename momente), jos yra „sukomponuotos“ taip, jog verčia žiūrovą kurti istorijas – įsivaizduoti, kas buvo *prieš* vaizduojamą momentą, kas bus *po* jo, ir apskritai – kas ir kodėl vaizduojamoje scenoje *vyksta*.

Daugeliu atveju sugestionuodami už jų *esant* istorijas, tačiau neturėdami pro-vaizdžių – žinomų žodinių istorijų, kurios galėtų tapti jų interpretacijos raktais, – ir nevaizduodami jokios laiko sekos, jokio judėjimo iš „prieš“ į „po“, paveikslai atveria kelius individualioms žiūrovų interpretacijoms, subjektyviems ir kintantiems naratyvams.

Tačiau kartais figūratyvinėmis priemonėmis įvaizdinama arba nurodoma laiko slinktis kreipia žiūrovo žvilgsnį ir interpretaciją tam tikra linkme. Šiame straipsnyje

aptarėme tris strategijas: pirmuoju atveju judesys išskaidomas atskirais momentais-kadrais, kurie išdėstomi nuoseklioje „prieš tai – po to“ grandinėje; antruoju – atskirais momentais išskaidytas judesys užlaikomas viename kadre, kuriant nepaliaujamo judėjimo įspūdį; trečiuoju atveju nuoseklioje grandinėje išdėstomos viena į kitą panašios figūros, kurios, būdamos tuo pačiu metu skirtingos ir tapačios, įgyja ambivalentišką tapatybę – būdamos sustingusios viename momente, jos tuo pačiu metu keliauja paveikslo erdve iš numanomo „prieš tai“ į numanomą „po to“ laiką. Visais šiais atvejais laikas paveiksle tampa *matomas*: nejudančios figūros juda.

Gauta 2012 08 31
Priimta 2012 09 07

Literatūra

- Barthes, R. 1980. *La chambre claire : Note sur la photographie*. Paris: Seuil.
- Barthes, R. 1977. *Image. Music. Text*. Trans. S. Heath. London: Fontana Press.
- Beyaert-Geslin, A. 2009-2010. „Espace du tableau, temps de la peinture“. *Nouveaux Actes Sémiotiques*. Prépublications, 2009-2010 : Sémiotique de l'espace. Espace et signification II. <<http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=3216>> [Žiūrėta 2012 05 27]
- Bragaglia, A. G. 1973. „Futurist Photodynamism“, in *Documents of 20th Century Art: Futurist Manifestos*, ed. by U. Apollonio. Trans. R. Brain, R. W. Flint, J. C. Higgitt, C. Tisdall. New York: Viking Press, p. 38–45.
- Chatman, S. B. 1978. *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Genette, G. 1983. *Narrative Discourse. An Essay in Method*. Trans. J. E. Lewin. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Gombrowicz, W. 1999. *Dienoraštis 1957-1961: II*. Vertė I. Aleksaitė. Vilnius: Vyturys.
- Goodman, N. 1981. „Twisted Tales; or, Story, Study, and Symphony“, in *On Narrative*, ed. by W. J. T. Mitchel. Chicago: The University of Chicago Press, p. 99–115.
- Greimas, A. J. 2006. „Figūratyvinė semiotika ir plastinė semiotika“. Vertė K. Nastopka, R. Čepaitienė, G. Lidžiuvienė, in *Baltos lankos*, Nr. 23, p. 71–98.
- Lessing, G. E. 1968. „Laokoonas, arba apie tapybos ir poezijos ribas“, in G. E. Lesingas. *Mina fon Barnhelm, Emilija Galoti, Laokoonas*. Vertė J. Stonys, V. Zaborskaitė, K. Urbana-vičius. Vilnius: Vaga, p. 171–349.
- Merleau-Ponty, M. 2005. *Akis ir dvasia*. Vertė A. Sverdiolas. Vilnius: Baltos lankos.
- Nastopka, K. 2010. *Literatūros semiotika*. Vilnius: Baltos lankos.
- Prince, G. 1980. „Aspects of a Grammar of Narrative“. *Poetics Today*, Vol. 1, No. 3, p. 49–63.
- Šarūnas Sauka [albumas]. 2001. Sudarytojas ir dailininkas R. Dichavičius. Vilnius: E. Armoškos firma „Maldis“.
- Saukaitė, M. 2012. „Vaizdo naratyvumas“, in *Acta Academiae Artium Vilnensis*, t. 64, p. 33–45.
- Steiner, W. 2004. „Pictorial Narrativity“, in *Narrative across Media: The Languages of Storytelling*, ed. by M.-L. Ryan. Lincoln: University of Nebraska Press, p. 145–177.

Monika Saukaitė

**MOTIONLESS FIGURES IN MOTION.
TIME IN THE PAINTINGS OF ŠARŪNAS SAUKA**

Summary

Time in painting is a wide and much discussed topic. However, in the domain of visual semiotics, time is often neglected and the priority given to the spatial qualities of visual texts. Moreover, it might seem consistent and legitimate to eliminate the time dimension from the analysis of painting altogether, considering it irrelevant. However, when raising a question of how it is possible to actualize time in art, different perspectives might open up. This article discusses time in the paintings of Šarūnas Sauka, regarding each painting as a closed and finite text and analyzing its figurative level. The aim is neither to reveal the overall time dimension of Sauka's creative work, nor to name every possible manifestation of time in painting, but rather to examine how time is introduced into a motionless image while representing figures in motion. Three strategies are discussed. First, two different strategies are examined that might be associated with the techniques of capturing movement developed in photography in late 19th – early 20th centuries. The first strategy divides movement into separate moments (or „snapshots“) that are then ranged into a coherent „before – after“ sequence. The second strategy keeps the separate moments in one single frame thus creating an impression of ceaseless movement. Finally, a specific motif, rather common in Sauka's painting, is analyzed. It modifies the first two strategies and creates a peculiar way of suggesting movement. This third strategy creates a continuous sequence of figures that are similar to each other and thus acquire an ambiguous identity. They are – at the same time – frozen in a single moment and moving through the space of the painting: from a presumable „before“ to a presumable „after“ in time.

KEYWORDS: Šarūnas Sauka, semiotics, painting, movement, time.