

Renata Šukaitytė

PRAĖJUSIOS DIENOS ATMINIMAS IR NYKSTANTI DABARTIS KINEMATOGRAFINIUOSE ŠARŪNO BARTO ERDVĖLAIKIUOSE*

Vizualiosios kultūros ir medijų skyrius
Lietuvos kultūros tyrimų institutas
Saltoniškių g. 58, LT-08105, Vilnius
El. paštas: renata_sukaityte@yahoo.com

Straipsnyje gilinamasi į Šarūno Barto kinematografinių erdvėlaikių konstravimo savitumus filmuose *Trys dienos* (1991), *Koridorius* (1995), *Septyni nematomi žmonės* (2005) ir *Eurazijos aborigenas* (2010), kuriuose reflektuojama trauminė praeitis ir atskleidžiamos sociokultūrinės ir ideologinės sąlygos nacionalinio tapatumo pokyčiams istorijos tėkmėje (ypač sovietinės okupacijos / kolonizacijos metu ir po 1990-ųjų). Analizė atliekama Ackbaro Abbaso *išnykimo kultūros* ir Gilles'io Deleuze'o *deteritorizacijos ir kinematografinio laiko* bei Svetlanos Boym *nostalgijos* konceptualiuose rėmuose. Barto filmuose nuosekliai plėtojamas posovietinės (visų pirma trauminės) atminties diskursas ir atskleidžiama, kaip ši „praeties šmėkla“ nuolat persekioja visuomenę ir veikia jos laiko sampratą, taigi ir tapatybę. Komplikuotas santykis su praetimi ir negalėjimas įveikti laiko sąstingio nulemia egzistenciją „užribyje“ – marginalizaciją. Barto filmuose projektuojama posovietinė erdvė yra dramatiškų mentalinių, fizinių ir socialinių santykių ir įtampų *locus*, stipriai veikiama *reteritorizacijos ir deteritorizacijos* procesų. Filmai netiesiogiai implikuoja būtinumą atverti naujas laiko dimensijas ir užverti istorinės

* Šis straipsnis parengtas vykdant Europos Sąjungos struktūrinių fondų Žmogiškųjų išteklių plėtros veiksmų programos, Mokslininkų ir kitų tyrėjų mobilumo ir studentų mokslinių darbų skatinimo priemonės (VP1-3.1-ŠMM-01) įgyvendinamą projektą „Podoktorantūros (post doc) stažuotių įgyvendinimas Lietuvoje“.

atminties „duobes“, kad būtų išgydytos kolektyvinės traumos ir nutiestas dialogo tiltas tarp Rytų ir Vakarų, vakarykštės ir šios dienos tam, kad būtų susintetinta nauja ateities laiko dimensija, kuri sukurtų dinamiškesnę ir pozityvesnę rytojaus dieną bei atvertų *nesančius žmones* naujam tapsmui.

RAKTAŽODŽIAI: Šarūnas Bartas, kinas, laikas, išnykimo kultūra, nostalgija, atmintis.

Išnykimo erdvės atsiradimas ir naujo kino gimimas

Gilles’is Deleuze’as kino filosofijos dvitomyje *Kinas 1: Vaizdinys-judėjimas* ir *Kinas 2: Vaizdinys-laikas*, analizuodamas laiko ir judesio subordinacijos pokyčių dėsnin-gumus pasauliniame kine, pastebi, kad po Antrojo pasaulinio karo akivaizdžiai pasikeitė laiko ir judesio santykis kine (ypač Europos modernistiniame kinema-tografe), kuriame įsitvirtino tiesioginis laiko vaizdinys (*vaizdinys-laikas*) ir taip netikras judesys (savotiška *judesio anomalija*) tapo subordinuotas laikui (Deleuze 2009: xi). Šie laiko (re)prezentavimo kine pokyčiai atspindi pasaulyje vykstančias reikšmingas politines, socialines ir kultūrines transformacijas, tad *vaizdinys-laikas* kultūrinėje erdvėje funkcionuoja tarsi *fantomas*, nuolat persekiojantis *vaizdinio-judesio* kiną ir laukiantis palankios situacijos, kurioje galės įgyti kūnišką pavidalą (Deleuze 2010 a: 40). Prisimindamas šias filosofo mintis Ackbar Abbas pastebi panašius dėsnin-gumus tirdamas naująjį Honkongo kiną¹, pradėjusį formuotis po 1982 metais vykusio Margaret Thatcher apsilankymo Kinijoje, kurio, ir vėlesnių susitikimų, metu tartasi dėl tolesnio Honkongo politinio ir ekonominio statuso. Ši nauja geopolitinė situacija sukūrė tinkamą terpę gimti naujam kinui, kuris, pasak Abbaso, tapo savotišku atsaku specifinei, precedento neturinčiai istorinei situaci-jai², kurią jis pavadino *išnykimo erdve* (*the space of dissapearance*), suformavusia

¹ 9 dešimtmečio pradžioje nemažai režisierių, gimusių Honkonge, įsilavinimą gavusių JAV ir Jungtinės Karalystės kino mokyklose, pradėjo debiutuoti techniškai puikiais, tematiškai turtingais filmais. Tai buvo savotiškas lūžio laikotarpis ne tik regiono politikoje ir ekonomikoje, bet ir kultūroje, kurį meni-ninkai (pasitelkdami alegorijų kalbą) reflektavo savo darbuose. Pavyzdžiui, filmuose *A Chinese Ghost Story/Sinnui yauman* (1987), *A Better Tomorrow/Ying huang boonisk* (1986), *Aces Go Places/Zuijia paidang* (1982) – juntamas susirūpinimas derybų tarp Kinijos ir Didžiosios Britanijos rezultatu ir Honkongo gyventojų ateitimi. Filmuose stebimos gėrio ir blogio jėgų sankirtos, išreiškiamos per per-sonažų kovas už savo idealus ir tiesą. Šio laikotarpio reikšmingiausiais kino kūrėjais įvardijami John Woo, Stanley Kwan ir Tsui Hark, kurie gebėjo sudominti pasaulio kino auditorijas ir pelnė jauniems Honkongo kūrėjams tarptautinį autoritetą bei atnešė nemažą finansinį kapitalą, tai užtikrino tolesnę galimybę kurti. Kiek vėliau prie šių kūrėjų prisijungė kiti talentingi kinematografininkai – Patrick Tam, Yim Ho, Allen Fong ir Wong Kar-wai.

² 1984 metais Jungtinė Karalystė susitarė su Kinijos Liaudies Respublika, kad Honkongas 1997 metais pereina Kinijai ir pirmus penkiasdešimt metų funkcionuoja kaip specialusis regionas, kol galiausiai visiškai pereis į istorinės tėvynės – Kinijos Liaudies Respublikos – sudėtį. Šie pokyčiai džiugino, bet ir kėlė nerimą, vertė permąstyti ryšius su istorine tėvyne ir imperialistine pamote.

savitą *išnykimo kultūrą* (Abbas 1997: 16), „gimdančia“ nepastovią, nuolat kintančią tapatybę. Ši kintamumo ir nepastovumo būseną artima globalaus uosto, kuriame nuolat susipina skirtingos laiko ir greičio dimensijos, mentalitetui. Taigi Honkongo kinas tapo itin svarbia *išnykimo kultūros* dalimi ir savotiška sociopolitinių ir kultūrinių virsmų ir visuomeninio nerimo bei kontradikcijų projekcija, naujos tautinės tapatybės kristalizuotoju. Svarbu tai, kad Abbaso manymu, *išnykimas* šiuo atveju neimplikuoja *neatsiradimo* ar *nebuvimu*, veikiau nurodo į *neatpažinimą* svetimų ar *pakeitimą* naujų kultūrinių fenomenų arba netgi *rezistenciją* jų atžvilgiu, tad *išnykimas* tampa savotiška dabarties būvio patologija (Abbas 1997: 7–17).

Panašia *išnykimo erdve* (produkuojančia *išnykimo kultūros* fenomenus) tapo Lietuva (ir daugelis kitų buvusios sovietinės imperijos respublikų) po nepriklausomybės nuo SSRS paskelbimo 1990-aisiais, nes per sąlyginai trumpą laiką jos gyventojams teko išgyventi keleto skirtingų santvarkų „mutacijas“ (kol iš virtualios valstybės tapo aktualia) bei nuolat kovoti su „sovietinėmis šmėklomis“ ir „laikinio kapitalizmo virusais“ (kad taptų tuo, kuo dėl totalitarinių suvaržymų negalėjo būti). Ne mažiau dideliu iššūkiu tapo naujos tapatybės kūrimas (neatsiejamas naujos valstybės kūrimo elementas), kuris buvo gana komplikotas dėl pernelyg mažo atstumo su sovietine praeitimi ir pernelyg didelio su vakarietiška Europa. Panašiai kaip ir 9 dešimtmečio Honkonge, šioje, naujai susikūrusioje geofizinėje ir kultūrinėje erdvėje nuolat tvyrojo įtampos ir susikirtimai tarp to, kas apibūdinama kaip „sena“ administracinė ir politinė kultūra ir mentalitetas bei to, kas implikuoja globalius proveržius ir mąstymą. Paradoksalu, tačiau šiuo laiku „seni“ ir „nauji“ fenomenai persigrupavo ir pradėjo puikiai koegzistuoti vienoje laikinėje ir fizinėje erdvėje, kuri tapo kontroversijų ir nuolatinių virsmų erdve, persmelkta lūkesčiais, troškimais, nerimu ir baimėmis. Šią situaciją, kurią pavadiname *išnykimo erdve*, puikiai projektavo naujasis Lietuvos kinas, kurį kūrė šio laikotarpio kūrėjai (debutantai) – Šarūnas Bartas, Arūnas Matelis, Valdas Navasaitis ir Audrius Stonys. Įdomu tai, kad šių jaunų kūrėjų kinas buvo pagrįstas *delioziškuoju vaizdinio-laiko* principu (paremtas vaizdinio savaiminiu judėjimu ir savaiminiu laikiškumu), kuris gimė svarbiu Europai ir pasauliui metu, paženklintu šaltojo karo pabaiga ir sovietinės imperijos griūtimi. Tuomet Lietuva, kaip ir daugelis kitų postsovietinių erdvių tapo apgyvendinta, Deleuze'o žodžiais apibūdinant, „pasyvia veikėjų rase“, „savotiškais mutantais“, kurie „veikiau žiūrėjo nei veikė, jie buvo žiūrėtojai“ (Deleuze 2009: xi). Taigi jie buvo tarsi laikinai įstrigę (įkalinti) tam tikrame erdvėlaikyje.

Minėtos politinės, ekonominės, kultūrinės transformacijos ir virsmai sukūrė „atviros pabaigos“ situaciją Lietuvoje, kai dalis gyventojų nebežinodami, ko tikėtis ir nebegalėdami nieko keisti, tapo pasyviais stebėtojais, palikdami kitiems veikimo

teisę, nors kiti projektavo savas tapimo „kažkuo“ vizijas ir naudojosi situacijos neapibrėžtumu. Pastarųjų, deja, buvo mažuma. Tai buvo laikas, kai ne tik dabartis buvo atvira tapsmui, bet ir praeitis, nes sovietiniu laikotarpiu Lietuvos istorinė atmintis buvo falsifikuojama ir kuriami nauji sovietinės istorijos simuliakrai, o tai dar labiau komplikavo dabarties momentą ir nacionalinės tapatybės konstravimą, nes be žinojimo, kas buvome ir kuo norime būti, sudėtinga apibrėžti dabarties momentą. Ši situacija gali būti prilyginta Paulo Virilio apibrėžtam *pinolepsijos* reiškiniiui, kai periodiškai prarandamas nuoseklus laiko suvokimas, tačiau jis trunka gana trumpai. Laikas netrukus grįžta į tą pačią situaciją, kurioje nutrūko, o mūsų sąmonės laikas apjungia šiuos laiko fragmentus į visumą, tarsi nieko dramatiško nebūtų vykę (Virilio: 1991 1–2). Įdomu tai, kad šios gilios kolektyvinės atminties „duobės“, tuomet egzistavusios mūsų tautinėje sąmonėje, buvo gana ryškiai atspindimos naujajame lietuvių dokumentiniame (Šarūno Barto *Praėjusios dienos atminimui* (1990), Arūno Matelio *Dešimt minučių iki Ikaro skrydžio* (1991), Audriaus Stonio *Neregijų žemė* (1992)) ir vaidybiniame kine (Barto *Trys Dienos* (1991) ir *Koridorius* (1995), Valdo Navasačio *Kiemas* (1999)), kuriame vengiama tiesioginių referencijų į praeities arba dabarties realijas ir indeksinės tikrovės atspindėjimo. Universalizuoti dokumentinės tikrovės vaizdiniai (perteikiantys aplinkos ir personažų laikinumą, trapumą, pažeidžiamumą) laisvai jungiami į atvirą kinematografinę struktūrą ir iliustruojami išgrynintais ir išryškintais kasdienės aplinkos garsais (aidas, vandens čiurlenimas, vėjo ūžimas, minos klegėjimas ir pan.), kurie sustiprina erdvėlaikio fragmentiškumą ir procesualumą – taigi *nykstančios erdvės* (taigi *nykstančios kultūros*) išpūdį.

Svarbu pastebėti, kad Lietuvos kine nacionalinis erdvėvaizdis ir jame tvyrančios politinės, moralinės ir kultūrinės įtampos visuomet buvo kinematografiniu subjektu. O nuo 10 deš. pradžios kino subjektu tapo *išnykimo erdvė* – savotiška kultūrinė ir socialinė dykvietė. Taigi šiuo atveju susiduriame su reprezentacija ir misreprezentacija, nes *išnykimas* mums implikuoja tikrovę, kuri yra neatskleista arba užmaskuota, nes į ją žiūrima per subjektyvų filtrą: savą tikrovės įsivaizdavimo ir suvokimo prizmę, prisiminimus, vaizduotę ir panašiai. Šis *išnykimo* kinas produkuoja jausmą, kad ta situacija, kurią matome – jau „praėjęs momentas“ – „praėjusi diena“ – ir mes stebime prisiminimus to, kas niekada realiai neegzistavo. Šių filmų personažai – nuskurę seneliai ir vaikai, vienišiai, keistuoliai, bastūnai, imperijos pakraščiuose gyvenančios nykstančios tautelės – tai sovietinio kino ignoruoti subjektai, kurių, pasak Deleuze'o, *dar nėra* arba *jau nėra* – kuriuos naujam *politiniam kinui* reikia sukurti. Apie *nesančius žmones* arba *jau nebesančiusius žmones* kaip politinio kino subjektus šis filosofas rašė, nurodydamas visų pirma į įvairias marginalizuotas visuomenės grupes – moteris, vaikus, etnines ir seksualines mažumas

bei represuojamus trečiojo pasaulio šalių žmones, kurie neturi savo savarankiškos (girdimos ir matomos) kalbos, nes ji yra subordinuota dominuojančių grupių kalbai. Anot jo, politinė sąmonė yra sąlygojama praeities veiksnių, kurie esamu momentu negali būti pataisomi ar pakeičiami, todėl politinio kino uždavinys – kurti mechanizmus, padedančius patekti į *laiko tėkmę*, taigi galinčius formuoti ateities politinę sąmonę (Deleuze 2010: 208–209).

Toliau šiame straipsnyje pamėginsiu gilintis į Barto – ryškiausio ir įtakingiausio naujojo Lietuvos kino atstovo – kinematografinę kūrybą, kuri akivaizdžiai „pateko į laiko tėkmę“ ir padėjo „formuoti ateities sąmonę“. Pasitelkdama Abbaso *išnykimo kultūros* ir Deleuze'o *deteritorizacijos, kinematografinio laiko*, Svetlanos Boym *nostalgijos* sampratas, gilinsiuosi į ervėlaikių konstravimo savitumus filmuose *Trys dienos* (1991), *Koridorius* (1995), *Septyni nematomi žmonės* (2005) ir *Eurazijos aborigenas* (2010), kuriuose reflektuojama trauminė praeitis ir atskleidžiamos sociokultūrinės ir ideologinės sąlygos nacionalinio tapatumo pokyčiams istorijos tėkmėje (ypač sovietinės okupacijos / kolonizacijos metu ir po 1990-ųjų). Filmuose atskleidžiamas sudėtingas santykis tarp dabarties, praeities ir ateities bei *nostalgijos* požiūris į praėjusią akimirką ir išgyventą bendrystės jausmą. Barto protagonistai yra nomadai, kurie panyra į Deleuze'o *kristalinį laiką* ir Abbaso *išnykimo erdvę*, o tai sukuria atvirą struktūrą naujiems subjektyvumams tapti.

Daugialypis laikas ir daugybinė sovietmečio baigtis

Bartas yra vienas iš nedaugelio Lietuvos ir trijų Baltijos šalių kūrėjų (greta esto Sulevo Keeduso), nuosekliai gvildenančių sovietmečio patirtis ir pasekmes bei sudėtingą *post-homo sovieticus* naujos tapatybės kūrimo procesą. Ši kinematografija puikiai įsiterpia į kultūrinės atminties ir postkolonijinių diskursus (Stuart Hall, Gayatri C. Spivak, Homi K. Bhabha, Robert Stam, Louis Spence) ir dėl to gali būti analizuojama šiuose kontekstuose, nors, kaip pastebi Ewa Mazierska, „komunizmo baigtis pastūmėjo buvusiųjų sovietinių satelių išbraukimą iš postkolonijinių studijų, o tam įtakos turėjo (greta kitų veiksnių) kairiųjų pažiūrų Vakarų akademikų nenoras gilintis į Sovietiniame režime gyvenusiųjų realijas“ (Mazierska 2011: 175). Remdamasi Jacques'o Derrida teorinėmis nuostatomis, ši mokslininkė grindžia būtinumą aptarti daugybines komunizmo baigties reikšmes, nes tai skirtingoms tautoms ir žmonėms reiškė skirtingus dalykus. Mazierska taip pat išsakė būtinumą kalbėti apie įvairias komunizmo baigtis (Mazierska 2011: 175), nes kai kurioms tautoms komunizmas vis dar nesibaigė – jis tik palengva nyksta iš mentalinių ir geopolitinių erdvių.

Kalbant apie nevienodas komunizmo pasekmes ir baigtis skirtingoms sovietinio bloko tautoms, iškyla Barto filmų aktualumas, nes juose metaforiškai reflektuojami Mazierskos minimi procesai ir kolektyvinė sovietinės praeities atmintis. Šiuose filmuose juntamos „komunizmo šmėklos“, ypač personažų (vis dar turinčių „šviežią“ komunizmo atmintį) socialinėje aplinkoje ir jų mentalinėje erdvėje. Tai distopinės visuomenės, akivaizdžiai negalinčios susitvarkyti su jų traumine praeitimi ir sudėtinga dabartimi, taigi, kaip teigia Mazierska, negalinčios įveikti didelio atotrūkio tarp senųjų socialistinių Rytų ir kapitalistinių Vakarų (Mazierska 2011: 174). Nuo pirmojo filmo *Praėjusios dienos atminimui* (1990) iki paskutiniojo (naujausiojo) *Eurazijos aborigenas* (2010) Bartas atskleidžia šį ilgą Lietuvos visuomenės išsivadavimo iš sovietinio sąstingio ir trauminės praeities įveikimo kelią, valstybės ir tautos atkūrimo procesą, ir grįžimą į strateginę geopolitinę vietą – buvimo tiltu, jungiančiu Rytus ir Vakarus. Įdomu tai, kad nežymus progresas yra išreiškiamas netgi pačioje laiko reprezentacijoje. Pavyzdžiui, ankstyvuosiuose Barto filmuose *Praėjusios dienos atminimui*, *Koridorius*, *Namai* – juntame laiko perteklių, kuris „perteikiamas filmų personažų kūniškumo ir juos supančios aplinkos materialumo pojūčiu, tačiau ne per kūno ar objektų judėjimą, o per nuoseklų kūniškumo ir materialumo fiksavimą kamera“ (Šukaitytė 2011: 52). Tad laikas jiems nėra savaimė svarbus ar vertingas dalykas – veikiau našta, kuri akivaizdžiai slegia. Personažai neužsiima jokia produktyvia veikla, jie pasyviai kažko laukia ir tikisi arba jau nebesitiki, tik abejingai laukia dabarties baigties, o tas periodas tampa nepakeliamai ilgas ir sunkus. Įprastą lėtą laiko tėkmę suardo tik koks nors dramatiškas atsitikimas, neretai sukeltas į jų erdvę užklydusio *svetimo*, visa tai ir sukelia destabilizuojančių emocijų ir veiksmų proveržį, pavyzdžiui, staigų norą lėbauti, niokoti arba netgi žudyti.

Eva Hofman taip pat pastebi, jog laikas sovietinėje tikrovėje nebuvo vertybė, nors ir buvo vienintelis dalykas, kurio žmonės turėjo pakankamai. Knygos *Laikas* (2009) įvadinėje dalyje ji rašo, jog pokarinė Lenkija buvo persmelkta mirtingumo nuojaautos ir neišvengiamumo, tad net maži vaikai jautė, kad gyvenimas yra laikinas būvis, kuris bet kada gali būti nutrauktas (Hofman 2011: 2). Beje, vėlesnės sovietiniame režime ugdomos kartos, nors tiesiogiai nepatyrė karo, nuolat gyveno karo ar panašios nelaimės (galinčios atnešti mirtį ar suluošinimą) baimėje, kuri buvo stimuliuojama žiniasklaidos, kino ir kitų įtakingų propagandos institucijų. Tad šis laikinumo (mirtingumo) suvokimas išties formavo savitą sovietinio žmogaus laiko sampratą. Tačiau, greta šio dirbtinai stimuliuojamo laiko, egzistavo ir kitas, kurį Hofman pavadino *paprastuoju laiku* (*the ordinary time*). Tai buvo kasdieninio gyvenimo, apimančio rutininius darbus, laikas, kurio tėkmė nebuvo greita, veikiau vidutinė, atitinkanti to meto gyvenimo tempą, galimybes ir poreikius. Skubėti nebuvo kur ir dėl ko. Laikas buvo tarsi užšaldytas (Hofman 2011: 3).

Grįžtant prie Barto *Septynių nematomų žmonių* ir *Eurazijos aborigeno*, svarbu pastebėti, kad protagonistai patiria ir laiko perteklių, ir jo trūkumą. Pastarasis ypač juntamas scenose, kuriose personažai veikia tikslingai ir kryptingai, pavyzdžiui, siekia pabėgti nuo juos persekiojančių nemalonumų (arba persekiotojų) ir kuo greičiau patekti į saugią atokvėpio ir užmaršties zoną; arba ketina pašalinti priešininką iš jų įtakos zonos. Praeities trauminė atmintis, periodiškai užvaldanti jų dabartį, ir sudėtinga, pamažu kintanti (nykstanti) dabartis (dažnai reprezentuojama fizinę eroziją patiriančių erdvių, pastatų ir daiktų) taip pat slegia šių filmų protagonistus, tad laikas šiuose filmuose traktuotinas ir kaip vertybė, ir kaip našta. Šiuose filmuose susiduriame su daugialypiu laiku – su skirtingomis jo tėkmėmis, periodiškai persidengiančiomis. Tai tarsi komunistinių Rytų ir kapitalistinių Vakarų laiko zonų susijungimas į vieną erdvėlaikį, atskleidžiantį posovietiniame regione vykstančias kultūrinės ir ekonomines dislokacijas, kurias puikiai reprezentuoja pamažu vykstanti laiko subordinacija judesiui – taigi *vaizdinio-judėjimo* sugrįžimas ir hibridinio *vaizdinio-laiko-judėjimo* susiformavimas.

Taigi naujausiuose Barto filmuose (kaip kituose pastarųjų metų lietuviškuose filmuose *Perpetuum mobile* (2008), *Miegančių drugelių tvirtovė* (2012), *Kai apkabinsiu tave* (2010)) stebime situaciją, kurioje *vaizdinio-laiko* „galias“ mėginama apriboti hibridinio *vaizdinio-laiko-judėjimo* situacijomis. Panašius procesus, vykstančius autoriniame ir pramoginiame nacionaliniame bei pasauliniame kine, nuosekliai tyrinėjantis Davidas Martinas-Jonesas minėtų vaizdinių jungtyse išvelgia nacionalinių paradigmų transformacijas ir netgi krizę globalėjančiame pasaulyje. Mokslininkas pastebi *vaizdinio-laiko* ir *vaizdinio-judėjimo* koegzistavimą daugelyje šiuolaikinių filmų, tačiau šių pokyčių netraktuoja kaip radikalaus poslinkio dabartinės visuomenės laiko suvokime (Martin-Jones 2008: 2011). Priešingai, vienas pirmųjų Deleuze'o kino filosofijos tyrinėtojų, Davidas Normanas Rodowickas mano, kad šie du vaizdinių tipai pasiūlo skirtingas istorijos filosofijas dėl nevienodo santykio su Visybe ir imanentinės vaizdinio bei ženklų logikos. *Vaizdinys-judėjimas* atspindi dialektinę istorijos sampratą kine ir yra pagrįstas teleologine logika, o *vaizdinys-laikas* grindžiamas genealogine ir „grynojo virtualumo“³ logika, kuri iš principo nėra istorinė, nes nėra apsunkinta empirinėmis ir chronologinėmis laiko formomis. *Vaizdinys-laikas* yra atvira naujiems kontekstams ir sąlygoms struktūra, o *vaizdinys-judėjimas* yra savotiškai įstrigęs klasikinio kino logikos rėmuose (Rodowick 2010: xvii-xviii). Taigi šių vaizdinių koegzistavimas viename filme, implikuoja skirtingų laiko sampratų koegzistavimą, o hibridinio

³ Deleuze'as virtualumą apibrėžia kaip veiklą ar įvykį, kuris arba jau vyko praityje, arba dar tik (matyt) vyks ateityje. Todėl virtualumo sąvoka neretai vartojama kalbant apie subjekto prisiminimus arba ateities įvykių įsivaizdavimą, svajojimą.

vaizdinio-laiko-judėjimo atsiradimas signalizuoja apie *daugialypio laiko* funkcionavimą kultūroje.

Daugialypio laiko ir nuolatinio *tapsmo* koncepcijas plėtojo Henri Bergsonas, jos inspiravo vieną nuosekliausių „laiko filosofijos“ plėtotojų Gilles'į Deleuze'ą. Pirmajam tikrovė, kurią sudaro materialioji ir dvasinė plotmės, yra amžinas tapsmas. Ji kuriasi arba yra, bet niekada nėra kažkas gatava (Bergson 2004: 297). O laikas yra dabartyje vykstančių įvairių laikų sintetinio proceso, nulemiantis praeities ir ateities dimensijas kaip šio daugialypio laiko sintetinio proceso dalį. Šiam filosofui, pasak Audronės Žukauskaitės, „visos praeities dimensijos virtualiai koegzistuoja vientisoje laiko tėkmėje“, nes „dabartis yra ekstensyvi ir aktuali, tačiau efemeriška bei iliuzinė“, o „tikroji laiko tėkmė, tai, ką Bergsonas vadina „grynąja praeitimi“, yra intensyvi, virtuali, virtualiai egzistuojanti grynojoje atmintyje“ (Žukauskaitė 2011: 52). Deleuze'as mano, jog dabartis yra tarsi tapsmo momentas – veikiančių produktyvių jėgų slenkstis, kuris yra savitas ir turi savitą trukmę. Praeitis yra pakartojimas, bet tik grynoji praeitis, kuri yra ne tų pačių įvykių, o dinamiškų praeities ryšių pakartojimas. Mes kartojame praeitį ją keisdami. Tad dabartis susintetina pakartojimus ir tai darydama juos transformuoja. O štai ateitis yra veikiami dabarties ir praeities sintetinio proceso ir ji lemia kažko naujo atsiradimą (Deleuze 2010 b). Deleuze'as detalai aprašo tris laiko sintetinio lygmenis ir taip įtvirtina *daugialypio laiko* sampratą, kuri yra itin artima Barto kinematografinio laiko sampratai.

Dialogas tarp šios ir praėjusios dienos

Roumiana Deltcheva, kaip ir Mazierska, pastebi dialogo tarp praeities ir dabarties, Rytų ir Vakarų būtinumą, kad išsikristalizuotų vis dar besiformuojančio regiono tapatybė (Deltcheva 2005: 197). Regiono kino kūrėjų vaidmuo, plėtojant šį dialogą ir kuriant naujas tapatybes, yra neabejotinai reikšmingas, nes istorinė atmintis ir jos nešališkas interpretavimas vaidina svarbų vaidmenį formuojant nacionalines tapatybes. Be to, nuoseklus ir pastovus kolektyvinės atminties pertvarkymas ženkliai pakeičia praeities sampratą bei pobūdį ir tuo būdu modifikuoja kolektyvinę atmintį, kuri yra priklausoma nuo praeities (per)skaitymo (ir intymaus dialogo tarp dabarties ir to, kas vyko praetyje). Deltcheva teigia, kad po 1989-ųjų „kinematografiniai naratyvai atskleidžia, kaip istorinėje atmintyje yra nuosekliai derinama nostalgija ir politinė įžvalga, tam, kad būtų atskleista tai, kas konstruoja praeitį, ir iliustruotų, kaip regionas naudoja, atrinka ir interpretuoja istoriją ir iš naujo sukuria praeitį savi-definicijos procese“ (Deltcheva 2005: 209). Tuo būdu, pokomunistinė tapatybė gali būti kuriama ir atkuriami per įvairius kultūrinius „atradimo“ aktus,

kaip kinematografinė reprezentacija ir, pasitelkiant Stuardo Hallo žodžius, gali būti pozicionuojama tarp dviejų polių: „panašumo“ ir „skirtumo“ (Hall 2009: 705–706). Jis teigia, jog „kultūrinė tapatybė yra tiek tapimas, kiek ir buvimas. Ji priklauso tiek pat ateičiai, tiek ir praeičiai. Tai nėra kažkas, kas jau egzistuoja, peržengiantis vietą, laiką, istoriją ir kultūrą.“ Kultūrinės tapatybės yra (su)kuriamos istorijose: jos nėra stabilios, bet dinamiškos prigimties. Jos nuolat kinta ir transformuojasi veikiamos įvairių įtakingų struktūrų.

Sovietinio ir posovietinio laikotarpio tyrimuose, beje, kaip ir postkolonializmo studijose, praeitis ir laiko bei subjektyvumo neapibrėžtumas tampa kertinėmis kategorijomis. Šios studijų kryptys gilinasi į įvairius sąveikos taškus tarp kolonizatorių / okupantų ir kolonizuotųjų / okupuotųjų ir tiria šios sąveikos įtakojamus politinius, ekonominius ir kultūrinius veiksnius (pasekmes). Įvairios sankirtos tarp individualaus ir santykyje su atmintimi ir bendruomenine istorija vaidina svarbų vaidmenį apibrėžiant postkolonijinę (posovietinę) tautinę tapatybę arba netgi tapatybes, kurios jau egzistavo kolonijiniu (okupaciniu) laikotarpiu ir vis dar tebegyvuoja šiuolaikiniame globaliame pasaulyje (ypač dėl politinės ir ekonominės migracijos). Buvimas įvairiuose *post* būviuose ir įgijimas naujų *post* statusų sukuria dviprasmią erdvinį-laikiškumą, kurį Homi K. Bhabha įvade į veikalą „Kultūros lokalizavimas“ (*The Location of Culture*) aprašo pasitelkdamas sąvoką *anapus (beyond)*. Pasak jo, „Mūsų laikų tropu yra kultūros klausimus / problemas lokalizuoti „anapus“ srityje (...). Mūsų šiandieninė egzistencija yra paženklinta niūriu išgyvenimo jausmu, gyvenimu ant „dabarties“ paribių, jai apibūdinti tarsi nėra jokio kito tinkamo vardo nei dabartinis ir kontroversiškas priešdėlis *post: postmodernizmas, postkolonializmas, postfeminizmas...*“. Beje, prie *post* būvių gausos po 1989-ųjų prisijungė dar ir „po(st)socialistinis“ bei „po(st)komunistinis“, o tai įnešė į dabarties definicijas dar daugiau sumaišties, bent jau Europoje, kuri tapo kultūriniu ir ekonominiu požiūriu dar nevienalytiškesnė nei iki tol. Bhabha pastebi *anapus* kontroversiją, nes „tai nėra naujas ko nors horizontas nei praeities užribis (...), nes amžiaus pabaigoje, mes atsiduriame tranzito momente, kuriame erdvė ir laikas persidengia, kad produkuotų kompleksiškus pavidalus: skirtybės ir tapatybės, praeities ir dabarties, vidaus ir išorės, priskyrimo ir išskyrimo“ (Bhabha 1997). Kitaip tariant, mes išgyvename savotišką anksčiau egzistavusių laiko zonų difrakciją ir skilimą anksčiau egzistavusių vientisų erdvių ir naujų erdvėlaikinių konstrukčių susiformavimą. Šioje vietoje derėtų prisiminti Michelio Foucault teiginį, jog mes egzistuojame simultaniškumo epochoje, kuri pasižymi keisčiausiais sugretinimais, kaip buvimas greta ir toli tuo pat metu (Foucault 1998: 229).

Barto filmuose stebime artimą praeitį tarsi perfiltruotą per jo protagonistų atmintį ir projektuojamą per jo esamą mentalinį būvį. Šie sovietmečio prisiminimai

gali būti interpretuojami kaip trauminiai ir nostalgiški vienu metu, nes jie vis dar funkcionuoja visuomenėje, kuri dalyvavo statant komunizmą ir jį griauinant bei kuriant ir griauinant sovietinę visuomenę. Įdomu tai, kad personažai žvelgia į praeitį ne siekdami pabėgti nuo dabarties ir susikurti išivaizduojamą pasaulį sau, bet sujungti įvairius laikus (artimą praeitį, dabartį, artimą ateitį) į vieną erdvėlaikį ir tuo būdu (susi)kurti jų įstančią egzistenciją dabartyje. Šiuose darbuose, pasitelkiant Boym mintis, šiuolaikinė nostalgija nėra siejama su praeitimi ar ateitimi, veikia su „nykstančia dabartimi“ (Boym 2001: 351). Nostalgija – tai susikurtas fantazijų pasaulis, kupinas sentimentų tam, kas prarasta ar nutolinta, taigi yra išsklidę po pasaulį (Boym 2001: xiv). Nostalgija kine paprastai perteikiama pasitelkiant binarines opozicijas – namai–užsienis, praeitis–dabartis, svajonės–kasdienė realybė ir pan. Nostalgiską momentą paprastai sudėtinga sutalpinti į vieno kadro rėmus, jis, pasak Boym, „suardo rėmus arba nudegina paviršių“ (2001: xiv).

Barto filmai, ypač *Praėjusios dienos atminimui*, *Trys dienos*, *Koridorius*, *Mūsų nedaug* ir *Septyni nematomi žmonės*, savo stambiais ir ilgais kadrais detalai dokumentuoja nykstančias buvusios „galingos“ imperijos liekanas bei reflektuoja buvusios bendros fizinės erdvės ir mentalinės erdvės (gr. *nostos*) ilgesį (gr. *algia*). Šie filmai sudaro savotiško *mnemoninio* įrenginio – dirbtinos atminties (apie praėjusią dieną) – išpūdį ir generuoja liūdesį, netikrumą ir susvetimėjimą. Jie subtiliai mums primena (per garsinius ir vizualinius objektus bei kolektyvinės atminties vietas) apie utopinės sovietų valstybės griūtį ir liudija šio ilgo proceso distopines pasekmes po 1989-ųjų Rytų Europos visuomenėms: tiek kolonizavusioms, tiek kolonizuotoms. Boym knygoje *Nostalgijos ateitis* tyrinėja nostalgijos fenomeną buvusiuose sovietiniuose miestuose ir visuomenėse bei pastebi, jog tai nomadiškos prigimties fenomenas, egzistuojantis atsietinai nuo valstybės. Ji atskleidžia, kad institucionalizuota nostalgija telkiasi ties *nostos* ir siekia „atkurti“ vietą, nors „reflektyvios“ prigimties nostalgija akcentuoja *algia* (bendrumo jausmą) ir neakcentuoja jokios konkrečios vietos ar teritorijos ir neturi jokios konkrečios judėjimo krypties (Boym 2001: 22). Dėl šios priežasties „atkuriančioji nostalgija įkūnijama namų ir tėvynės emblemomis ir ritualais, kuriais siekiama užvaldyti ir įerdvinti laiką“, o „reflektyvioji nostalgija telkia išsklidusius atminties fragmentus ir įlaikina erdvę“ (Boym 2001: 49).

Barto filmuose akivaizdžiai susiduriame su „reflektyviąja“ nostalgija, kuri susijusi su traumine atmintimi. Šis nomadinis nostalgijos tipas yra įkūnytas Barto filmų struktūroje, susidedančioje iš laisvai jungiamų kinematografinių epizodų, kuriuose stebime protagonistų mentalinę ir fizinę kelionę iš dabarties vietų į praeitį bendruomeninį būvį. Pavyzdžiui, filme *Trys dienos* stebime du lietuvius vaikus, keliaujančius į Kaliningradą (teritoriją, kurioje kažkada gyveno baltai ir germanai) –

jų bastymąsi įvairiuose šio distopiško miesto erdvėlaikiniuose sluoksniuose. Irs-tančios vokiškos viduramžių katedros liekanos vaizdiniai bei sklindantys kiemuose garsių sovietinių ir vakarietišku 9 deš. populiariosios muzikos atlikėjų kūriniai gali būti traktuojami kaip referentiniai objektai, nužymintys kolektyvinę įvairialypės praeities atmintį ir daugialypę bei daugiasluoksnę dabartį, kurios vis dar akivaizdžiai koegzistuoja šiame mieste. Ši nostalgiška kelionė atskleidė trauminę šios teritorijos istoriją, kurią sovietai mėgino ištrinti – drastiškai valyti baltiškosios ir vokiškosios kultūros ženklus ir galiausiai pavertė šią teritoriją prototipine internacionaline so-vietine erdve be praeities ir apgyvendinta šaknų neturinčiais gyventojais, kurių egzistencija yra pažymėta nuolatinės degradacijos ir buvimo civilizacijos paribiuose pojūčiu. Dar daugiau, kelionė atvėrė visišką emocinio ir mentalinio ryšio negali-mybę su šia dirbtinai suformuota destruktuvia ir depresyvia vieta ir jos gyventojais. Filmas prasideda ir baigiasi idiliškais seno lietuviško malūno, esančio civilizacijos užribiuose, vaizdiniais. Šis malūnas – senolio, mergaitės ir šuns gyvenamoji vieta, kurioje gyventojai (ir atklydę du jaunuoliai) jaučiasi visiškai komfortišškai. Malūnas tampa išvykimo ir sugrįžimo vieta filmo protagonistams-bastūnams ir galėtų būti interpretuojama kaip lietuviškojo *nostos* metafora.

Koridorius atskleidžia lėtą ir sudėtingą nacijos kristalizavimosi procesą po 1989-ųjų Lietuvoje. Filme stebime personažus tarsi įkalintus keistuose neįprastuose namuose su neįprastai ilgu ir tamsiu koridoriumi, jungiančiu visus kambarius, ku-riuose gyvena vieni kitiems svetimi žmonės. Personažai tyliai stebi pro namo langus ir duris išorinį pasaulį ir vieni kitus, bet negali sukurti jokių prasmingų tarpusavio ryšių. Jie yra užsidarę savo vidiniame pasaulyje, susikonstruotame iš jų pačių pri-siminimų, svajonių ir sapnų ir nerimastingo dabarties trapumo suvokimo. Filmo kadru montażas sukuria loginių ryšių jungties trūkumo išpūdį, o tai sustiprina naujai besikristalizuojančio pasaulio trapumo ir netvarumo nuojautą. Pavyzdžiui, viename filmo epizodų stebime puotą namo gyventojų-rusakalbių (tikėtina Lietu-voje apsigyvenusių, vykdan sovietinę *deteritorizacijos*⁴ politiką), kurių tautinė ar

⁴ Deleuze'as išskiria *deteritorizaciją* ir *reteritorizaciją* kaip vienas efektyviausių ir dažniausių šiuolaiki-nių erdvių kūrimo praktikų, kurių veikėjai – nomadai ir bastūnai – paženkina erdvę palikdami joje savo pėdsakus. Deteritorizacijos ir reteritorizacijos procesai atspindimi ir Barto kinematografijoje, kur stebime ryškius sovietinės politikos įgyvendintojų paliktus pėdsakus Kaliningrade, Vilniuje, Kryme ir mažame tofalarų kaime: matome labai pakeistą gyventojų sudėtį ir agrarinę bei urbanistinę kraš-tovaizdį, pakitusias gyventojų socializacijos formas (stebime rusų kalbos dominavimą vietinių kalbų atžvilgiu ir dvasinę bei fizinę čionykščių tautų degradaciją dėl „prigijusių“ išgėrinėjimo tradicijų ir kitų demoralizuojančių veiksmų). Šiuo atveju *deteritorizacija* turi ardantį ir naikinantį poveikį konkrečiai teritorijai ir jos gyventojams, nes ja nesiekama erdvės „molekulizacijos“, veikia „stingstančio molio“ efekto (erdvėje kontroliuojami ir varžomi laisvi komunikacijos ir naujų tapsmų procesai). *Reeteri-torizacijos* procesas veikia virtualus nei aktualus – jis tarsi simbolinis, mentalinis aktas, atspindintis nostalgiką norą sugrįžti į teritoriją, kurios jau nėra (vokiškasis Karaliaučius, totoriškasis Krymas ir pan.) arba kurios dar nėra („vakarietiškas“ Vilnius ar Maskva). Filmų personažai nuolat atlieka arba

socialinė tapatybė nėra išreikšta – delioziškieji „žmonės, kurių nėra“, kurie dar turi tapti po įvyksiančios *reteritorizacijos*⁵ – Lietuvos atsiskyrimo nuo Sovietų Sąjungos ir tapimo nepriklausoma valstybe. Nerimas dėl vykstančių pokyčių juntamas puotautojų elgesyje, kurių linksmybės stimuliuojamos ne vidinio džiaugsmo, o nerimo, ir tampa savotiška laikina nostalgiska prarandamo nerūpestingo „sovietinio gėrio“ erdve. *Filme* taip pat stebime nostalgiską koliažą iš nespaltotų kadru, dokumentuojančių šaliai svarbius 1991 m. sausio įvykius, kai žmonės iš visos Lietuvos rinkosi Vilniuje ginti savo laisvės, ir bendrystės jausmas buvo persmelkęs visą tautą; dar kituose epizoduose matome idiliškus Vilniaus senamiesčio griuvėsius, čiurlenantį upelį ir užšalusį ežerą, padengtus sniego dangą, ir panašius vaizdinius – o tai tarsi mėginimas telkti išsklidusius kolektyvinės atminties fragmentus ir įlaikinti dabartinę *išnykimo erdvę*. *Koridoriuje* laiko chronologija ir naratyvinė logika yra sumišusi, nes praeitis, dabartis ir artima ateitis yra tarsi sutelkta viename laiko klasteryje be aiškių riboženklų – tai tarsi dialogo tarp šių laiko sluoksnių inicijavimas.

Trijose dienose ir *Koridoriuje* personažų santykis su praeitimi gana sudėtingas – nurodo į būtinybę dabartį ir ateitį priešpriešinti praeičiai, kad būtų galima ateitis. Šių Barto filmų erdvėlaikio struktūra gali būti iliustruojama Bergsono atminties koncepcija, kuri mato dabartį ir kiekvieną jos percepciją jau panardintą praeityje. Jis mano, kad ši praeitis tęsia savo egzistenciją virtualaus vaizdinio, kuris nuolat auga ir keičiasi, pavidalu. Taigi mes tarsi gyvename praeityje, kuri virtualiai koegzistuoja su dabartimi ir yra išlaikoma atmintyje kaip prisiminimas, tačiau nebūtinai chronologine tvarka. Kiekvienas dabarties momentas „kviečia“ mus keliauti po vis kitus praeities sluoksnius (Bergson 1991: 133–177). Šie atminties sluoksniai nuolat kinta, kristalizuojasi sąveikaudami su virtualiu ir realiu pasauliu. Todėl mūsų tapatybės nuolat kinta priklausomai nuo kristalizavimo dabarties, kuri vis papildoma praeities elementų prisiminimais bei ateities įsivaizdavimais.

Deleuze'as toliau plėtoja šią daugialypio (daugiadimensio) laiko schemą kino ir kinematografinės sąmonės funkcionavimo kontekste savo tomuose, skirtuose kinui, ypač antrajame *Kinas 2: Vaizdinys-laikas*, kur jis rašo, jog „[kinematografinis] vaizdinys yra jo paties elementų tarpusavio santykių sistema, tai yra, laiko santykių darinys (...)“. Tiesioginis *laikas-vaizdinys* (arba grynoji laiko reprezentacija) „akivaizdžiai pranoksta grynąją empirinę laiko seką – praeitis-dabartis-ateitis“, nes jame „koegzistuoja skirtingos trukmės arba trukmės lygmenys; nechronologinė tvarka“ (Deleuze 2010: xii). Tuo būdu *vaizdinys-laikas* gali tapti amnezine erdve –

patiria dvasinę ir fizinę *deteritorizaciją* bei *reteritorizaciją*, keliaudami iš vienos bet kokios erdvės į kitą, gabendami ir pergabendami prekes, įpročius ir netgi kalbas, o tai, deja, ne visuomet veda į teritorijos atsinaujinimą ir pozityvų virsmą.

⁵ Žr. nuorodą nr. 4.

kristaliniu laiku – susidedančiu iš įvairialypių laiko jutimų. *Vaizdinys-kristalas*, pasak Deleuze'o, yra sudėtinga sistema, atverianti skirtį tarp praeities ir dabarties, aktualiosios dabarties ir dabarties prisiminimo ir tarp *virtualaus vaizdinio* (praeities arba ateities vaizdinio) ir *aktualaus vaizdinio* (objektyvaus dabarties vaizdinio). Šios sistemos sudėtingumą sudaro tai, kad sunku atskirti, kas virtualu, kas aktualu, taigi – dabartį nuo praeities, nes prisiminimai apie praeitį (netgi svajonės apie ateitį) yra dabarties dalis. Tad *vaizdinys-kristalas* – tai savotiškas hibridinis, dvilypis vaizdinio tipas, kuriame nei aktualus, nei virtualus vaizdiniai dar nėra išsikristalizavę (virtualus yra užkluptas tapsmo aktualiū procese ir atvirkščiai), taigi jis nėra išbaigtas laiko ir erdvės režimo požiūriu (Šukaitytė 2011: 44). Šio vaizdinio subjektas taip pat yra ypatingas, nes, pasak Martino-Joneso, jis gali generuoti „ateities atmintį“, kuri susideda iš susintetintų praeinančių dabarties momentų, kurie nuolat sugrįžta (Martin-Jones 2008: 62). Šis subjektas yra nuolatiniam tapsmo aktualiū procese, kuris niekada nesibaigia, o tai puikiai iliustruoja Barto *Trijų dienų, Mūsų nedaug, Eurazijos aborigenas* protagonistai. Dėl sensomotorinės schemos suspendavimo šis subjektas yra suvokiamas kaip statiškas laike, nes jis veikia ervėlaikyje, kuriame tarsi kažkas vyksta, bet objektyviai nesikeičia. Todėl galima visiškai pritarti Martini-Jonesui, teigiančiam, kad „kristalizacijos procesas padeda subjektui prasmukti į praeitį“ ir „tyrinėti jos sluoksnius“, tačiau tai neatveria tiesos, kas įsivaizduojama ir realu, jutimiška ir mentalu (Martin-Jones 2008: 62). Ši kristalinio laiko samprata, pagrįsta nechronologiniu laiku, yra labai paranki analizuojant lietuviškosios tapybės transformacijas ir tautinės valstybės reteritorizacijos procesus po 1989-ųjų Barto filmuose, nors šie darbai nėra priskiriami istorinio kino žanrui, ypač filmams eksplicitiškai reflektuojantiems po 1989-ųjų realijas. Barto filmai netiesiogiai plėtoja šį diskursą ir gilina į skausmingas situacijas, kurias jo personažai nuolat patiria būdami Bhabhos išskirtoje būsenoje *anapus*.

Baigiant galima apibendrinti, jog Barto *vaizdinio-laiko kinas* (tapęs meniniu užkratu ir kitiems jo kartos kino kūrėjams) gimė iš unikalių politinės ir ekonominės situacijos (pažymėtos virsmis, įtampomis, griūtimis ir kažko naujo tapsmu), kuri suponavo *išnykimo erdvės* susiformavimą ir tapo ryškiu *išnykimo kultūros* gamintoju. Savo filmuose Bartas nuosekliai plėtoja posovietinės (visų pirma trauminės) atminties diskursą ir atskleidžia, kaip ši „praeities šmėkla“ nuolat persekioja posovietinę visuomenę ir veikia jos laiko sampratą, taigi ir tapatybę. Komplikuotas santykis su praeitimi ir negalėjimas įveikti laiko sąstingio nulemia egzistenciją „užribyje“ – marginalizaciją. Barto filmuose projektuojama posovietinė erdvė yra dramatiškų mentalinių, fizinių ir socialinių santykių ir įtampų *locus*, stipriai veikiami *reteritorizacijos ir deteritorizacijos* procesų. Filmai netiesiogiai implikuoja būtinumą atverti naujas laiko dimensijas ir užverti istorinės atminties „duobes“

tam, kad būtų išgydytos kolektyvinės traumos ir nutiestas dialoginis tiltas tarp Rytų ir Vakarų, vakarykštės bei šios dienos, ir, kad būtų susintetinta nauja ateities laiko dimensija, kuri atvertų *nesančius žmones* naujam dinamiškesniam ir pozityvesniam tapsmui.

Gauta 2012 10 10
Priimta 2012 10 22

Literatūra

- Abbas, A. 1997. *Hong Kong: Culture and the Politics of Disappearance*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Bergson, H. 2004. *Kūrybinė evoliucija*. Vertė P. Račius. Vilnius: Margi raštai.
- Bergson, H. 1991. *Matter and Memory*. Trans. N. M. Paul, W. S. Palmer. New York: Zone Books.
- Bhabha, K. H. 1997. *The Location of Culture*. New York: Routledge.
- Boym, S. 2001. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books.
- Deleuze, G. 2009. *Cinema 1: The Movement-Image*. Trans. H. Tomlinon, B. Habberjam. London: Continuum.
- Deleuze, G. 2010 a. *Cinema 2: Time-Image*. H. Tomlinon, R. Galeta. London: Continuum.
- Deleuze, G. 2010 b. *Difference and Repetition*. Trans. P. Patton. London, New York: Continuum.
- Deleuze, G. 2004. *The Logic of Sense*. Trans. C. V. Boundas, M. Lester. London, New York: Continuum.
- Deltcheva, R. 2005. „Reliving the Past in Recent East European Cinemas“, in *East European Cinemas*, ed. A. Imre. New York, London: Routledge, p. 197–212.
- Foucault, M. 1998. „Of Other Spaces“ (1986), in *The Visual Culture Reader*, ed. N. Mirzoeff. London: Routledge, p. 229–236.
- Hall, S. 2009. „Cultural Identity and Cinematic Representation“, in *Film and Theory: An Anthology*, eds. R. Stam T. Miller. Oxford: Blackwell, p. 704–714.
- Hofman, E. 2011. *Time*. London: Profile Books.
- Martin-Jones. D. 2008. *Deleuze, Cinema and National Identity. Narrative Time in National Contexts*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Mazierska, E. 2011. *European Cinema and Intertextuality: History, Memory and Politics*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire; New York: Palgrave Macmillan.
- Rodowick, N. D. 1997. *Gilles Deleuze's Time Machine*. Durham: Duke University Press.
- Šukaitytė, R. 2011. „Gilles'io Deleuze'o kino filosofija ir jos atspindys Šarūno Barto filmuose“, in *Intensyvumai ir tėkmės: Gilles'io Deleuze'o filosofija šiuolaikinio meno ir politikos kontekste*, sud. A. Žukauskaitė. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, p. 34–57.
- Virilio, P. 1991. *The Aesthetics of Disappearance*. Trans. P. Beitchman. Paris: Semiotexte.
- Žukauskaitė, A. 2011. *Gilles'io Deleuze'o ir Felixo Guattari filosofija: daugialypumo logika*. Vilnius: Baltos lankos.

Renata Šukaitytė

THE MEMORY OF A DAY GONE BY AND THE DISAPPEARING
PRESENT IN THE CINEMATIC TIMESCAPES OF ŠARŪNAS BARTAS

Summary

This paper examines the cinematic timescapes of Šarūnas Bartas and the way they are produced in the films *Trys dienos* (*Three Days* 1991), *Koridorius* (*Corridor* 1995), *Septyni nematomi žmonės* (*Seven Invisible Men* 2005) and *Eurazijos aborigenas* (*Eastern Drift* 2010). These films reflect upon the traumatic past and reveal the socio-cultural and ideological environment that influences the historical shifts of the national identity (especially during the Soviet occupation / colonization and after the 1990s). The theoretical framework of the analysis is based on Ackbar Abbas' concept of *the culture of disappearance* and Gilles Deleuze's notions of *detrterritorialization*, *reterritorialization* and *cinematic time* as well as Svetlana Boym's *nostalgia*. In his work, Bartas consistently develops a discourse of post-Soviet traumatic memory and reveals how these *Soviet apparitions* haunt and affect the society, especially an individual's perception of time and his / her own identity. This complicated relation to the past and inability to break the frozen time conditions their marginal existence in the spheres of *beyond*. In Bartas' films, the post-Soviet space is projected as a *locus* of mental, physical and social dramatic encounters, which is strongly affected by the processes of *detrterritorialization* and *reterritorialization*. These films implicitly signal the necessity to open the new dimensions of time and to close the „holes“ of historical memory in order to heal the collective traumas and build a bridging dialogue between the East and the West, the yesterday and today.

KEYWORDS: Šarūnas Bartas, film, time, the culture of disappearance, nostalgia, memory.