

PROFILIS – LAIKĄ STRUKTŪRUOJANTI FORMA

Austėja Oržekauskienė

VILNIAUS UNIVERSITETAS

Universiteto 3, LT-01513 Vilnius

oausteja@gmail.com

Straipsnyje analizuojami trys laisvai pasirinkti 2010 m. sukurti ir galerijoje „Balta“ (Kaunas, 2010), galerijoje „Sofa“ (Druskininkai, 2010) bei galerijoje „Rogatka“ (Radomas, Lenkija, 2013) eksponuoti lietuvių menininko Vlado Oržekauskio darbai iš ciklo *Profiliai*. Analizei pasitelkiamos Paryžiaus semiotikos mokyklos įkūrėjo Algirdo Juliaus Greimo nubrėžtos figūratyvinės ir plastinės semiotikos gairės, tačiau klasikinės semiotinės analizės ribos čia išplečiamos – pirmiausia tai pasakytina apie peržengiamą teksto imanentiškumo sampratą. Taip pat aptariamos koherentiškos intertekstinės sąsajos: vienas eksplicitiškai deklaruoja patys darbai, kitos aptinkamos pagal analizuojant nustatomas reikšmines sąsąukas. Siūloma interpretacija, remiantis semiotinėmis figūratyvinio ir giliojo loginio-semantinio lygmens opozicijomis, pateikia vieną iš galimų analizuojamų tekstų skaitymo strategijų.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI: profilis, plastinė semiotika, sakymas/pasakymas, tiesosaka, da Vinci, juslės/jusliškumas.

Kalbant apie šiuolaikinį vizualinį meną Algirdo Juliaus Greimo postulatą „be teksto nėra išganymo“ atrodo neapvaidinamas – persipinančios medijos, ideologijos ir estetikos kryptys reikalauja platesnių kultūrinių kontekstų pritraukimo, nes veikia tiek kūrinio autorių, tiek jo adresatą. Šiame darbe nėra atsisakoma semiotinei analizei svarbaus teksto imanentiškumo principo¹, tačiau atsižvelgiama ir į relevantiškas užtekstines aplinkybes.

Šiuo požiūriu įdomu pasigilinti į šiuolaikinio menininko Vlado Oržekauskio kūrybą – analizei pasirinkti trys darbai iš ciklo *Profiliai* (2010): *Lorka* [1 il.], *Vyro portretas* [2 il.] bei *Žirafa ir Osia* [3 il.]. Darbai sukurti fotografijos ir kompiuterinės grafikos priemonėmis ir atspausinti skaitmenine spauda. Juose panaudoti Leonardo da Vinci (1452–1519) užrašų ir piešinių fragmentai mezga atvirą intertekstinį dialogą tarp šiuolaikinio menininko ir italų klasiko kūrinių,

1 Šį principą straipsnyje „Apie vizualinę semiotiką“ (in: *Acta Academiae Artium Vilnensis*, Vilnius, 2005, t. 40) glaustai apibendrina Gintautė Lidžiuvienė: „Tam tikrą reikšmės visumą – semantinį mikrouniversumą – formuoja konkretus, tam tikromis ribomis apibrėžtas tekstas. Todėl semiotika,

vadovaudamasi imanentiškumo principu, analizėje apsiriboja vidinių teksto reikšmės formų aprašymu ir neatsižvelgia į teksto atžvilgiu „išorinę“ informaciją, susijusią su teksto autoriumi ir jo intencijomis, tekste perteikiamos informacijos ar situacijų santykiu su realiomis situacijomis, teksto sukūrimo istorija ir pan.

tačiau smulkiau ryškinti sąsajas tarp konkrečių darbų nėra šios analizės objektas. Šio darbo taip pat nedrėtų laikyti išsamia ar užbaigta semiotine analize. Semiotinį instrumentarijų derindami su intertekstinės analizės metodais bandysime pademonstruoti, kad tai, kas vadinama profiliu, Oržekauskio darbuose vienu metu yra ir daugiau, ir mažiau negu profilis: reprezentacinė jo funkcija paneigiama, o atvaizdas tampa atvira, savarankiška turinį generuojančia forma – ne reikšmių talpykla, kurią reikia iškoduoti ir taip nustatyti tas reikšmes, o išcentruotu kodu, atveriančiu kelią žaismui su pačiu tekstu². Iki šiol Oržekauskio darbai nebuvo nagrinėti nei šiuo, nei kitais požiūriais. Tai – nauja, įdomi medžiaga, sulaukianti dėmesio ne tik Lietuvoje: šie, kaip ir nemažai kitų autoriaus darbų, įtraukti į prestižinę „Saatchi Art“ galerijos internete kolekciją.

Taip pat reikėtų pažymėti, kad vadovausimės principu, jog ne kūrinį reikėtų „pritraukti“ prie teorijos, o teoriją prie kūrinio. Nors Greimas ir Roland’as Barthes’as³ pasiūlė gana skirtingas vizualinių diskursų nagrinėjimo perspektyvas, bandysime parodyti, kad šiuo atveju verta atsižvelgti į abiejų mokslininkų požiūrius. Tai, ko iki galo nepadedą atskleisti Greimo metodinės nuostatos, bent iš dalies galima komentuoti remiantis Barthes’o išvalgomis. Vis dėlto vartojami terminai remiasi Greimo išdėstyta figūratyvinės ir plastinės semiotikos samprata. Nagrinėjant Oržekauskio darbus aktuali Greimo suformuluota tiesosakos⁴ perspektyva,

- 2 Semiotinėje analizėje tekstu laikomas bet kuris reiškiny, turintis raiškos, ribos ir struktūros požymių. Bet kad būtų pripažintas tekstu, jis turi būti mažiausiai du kartus užkoduotas (J. Lotmano samprata) – šiuo atveju pirmuoju kodu galėtų būti laikoma fotografija, antruoju – šios fotografijos „perkūrimas“ vizualinėmis meninės raiškos priemonėmis.
- 3 Roland’as Gérard’as Barthes’as (1915–1980) – vienas garsiausių prancūzų eseistų, padariusių didelę įtaką F. de Saussure’o idėjoms grindžiamo struktūralizmo ir naujosios kritikos intelektualiniuose judėjimuose.
- 4 Kanoniško semiotinio tiesosakos kvadrato pamatas – *buvimo* ir *atrodyimo* priešprieša, iš kurios išvedami du prieštaraujantys terminai: *nebuvimas* ir *neatrodyimas*. *Buvimo* ir *atrodyimo* junginys vadinamas *tiesa*, *nebuvimas* ir *neatrodyimo* – *klaidingumu*, *buvimo* ir *neatrodyimo* – *paslaptimi*, *atrodyimo* ir *nebuvimas* – *melu*.

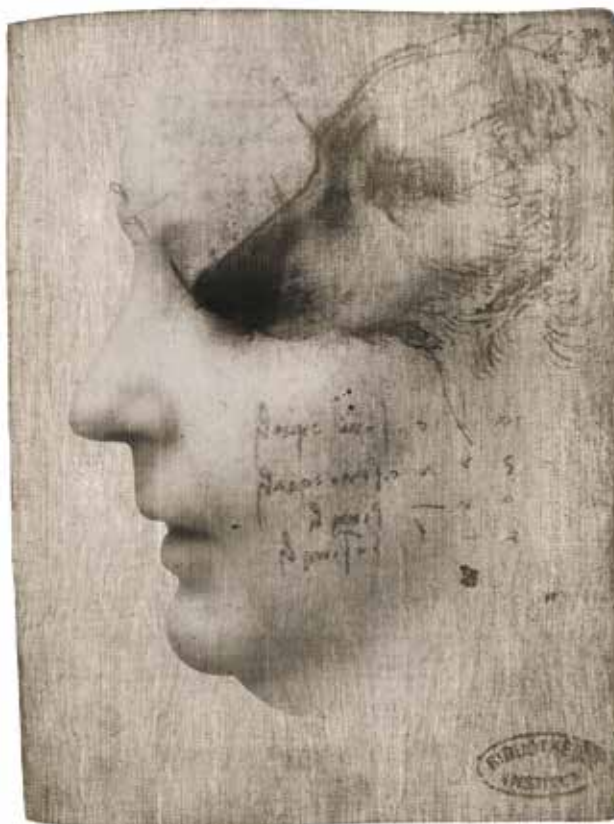
leidžianti manipuliuoti tokiomis kategorijomis kaip: „atrodo da Vinci – nėra da Vinci, atrodo drobė – nėra drobė, atrodo portretas – nėra portretas, atrodo šuo – nėra šuo (nes turi žmogaus akį), atrodo sena – nėra sena ir t. t.“

Maža to, nors įprastai autoriaus intencijos bei komentarai ir nepatenka į semiotinės analizės lauką, mūsų interpretacijai jos gali duoti naudingų pastebėjimų. Tad apsibrėždami analizės objektą, pačius kūrinčius ir autoriaus komentarą sujungsime į sudėtinį tekstą, vėlgi atsižvelgdami į tai, kad šiuo atveju to reikalauja pats darbas. Vėliau plačiau aptarsime tai, kad autorius nelinkęs savo darbų vadinti užbaigtais, taip tarsi siekdamas juos išlaikyti sakymo lygmenyje. Jei sutiksime, kad šiuo atveju turime reikalo su konceptualiuoju menu⁵, tuomet sakymo ir pasakymo⁶ problematika nukreipia į tam tikrą dekonstrukcijos teorijos keliamų problemų lauką ir nusipelno atskiro dėmesio⁷. Atsižvelgiant į autoriaus kalbėjimą – sakymą – keliais lygmenimis galima kelti jo idiolekto klausimą. Išryškėjusi Oržekauskio kalbėjimo ypatybė – siekis perdaryti kanonus, provokuoti ir kvieisti dialogui. Stebėtojo reikalas – priimti ar atmesti šį kvietimą, tačiau jį priimdamas jis jau nujaučia, kad teks leisti į pokalbį pirmiausia su pačiu savimi.

- 5 E. H. Gombrichas konceptualųjį meną apibrėžia kaip natūralų kuriančiojo rėmimąsi kultūriškai duotomis schemomis; Ernst H. Gombrich, *Dailė ir iliuzija*, Vilnius: Alma littera, 2000, p. 101. Šių darbų atveju taip pat turime sutikti, kad naujos, novatoriškos vizualinės išraiškos formos čia neišradinėjamos – reikšmė kuriama per žinomų, matytų, kultūriškai atpažįstamų vaizdinių tarpusavio žaismą.
- 6 Sakymo samprata semiotikoje – tai bendravimo vaidinys, įvestas į tekstą įvairiomis sakymo procedūromis. Per sakymą aktualizuojamos virtualios semiotinės struktūros tampa diskurso forma realizuotomis struktūromis – pasakymu. Kitaip tariant, sakymo priemonės adresatui padeda susikurti buvimo „čia ir dabar“ statusą.
- 7 Šią problematiką plačiau nagrinėjo VU semiotikos magistrantė Auksė Veitaitė savo baigiamajame darbe *Sakymas konceptualiujame mene*.

Analizę pradėsime nuo ciklo pavadinimo – profilis kaip žanras jau savaime nurodo tam tikrą šių darbų skaitymo strategiją. Pavadinime žanras rašomas kabutėse, tačiau figūratyvinis teksto lygmuo (tai, kas vadinama „profiliais“, čia ir yra profiliai – kad ir sąlygiški) nurodo, kad būtina atsižvelgti ir į profilio, kaip tam tikros portreto atmainos, specifiką. Sutikus žmogų, kaip ir stojus priešais jo portretą, vienas svarbiausių dėmesio traukos centrų yra jo akys – šiuo atveju toks žiūrėjimas gana problemiškas, nes žiūrėdami į profilių „akis“ tematome tamsias dėmes. Čia ir susiduriame su pirmuoju apvertimu: klišė „akys – sielos veidrodis“ paneigiama, o ar pasiūloma alternatyva [žr. 1, 2, 3 il.], dar turėsime išsiaiškinti. Beje, reikia pastebėti, kad šiandien jau ne portreto, o „profilio“ sąvoka tapo universalesnė – būtent ja dabar apibendrinama ne tik asmens, bet ir įmonės ar organizacijos veikla, interesai. Profilis tampa lyg ir reprezentuojamo subjekto „santrauka“. Tačiau Oržekausko pateikiamos „santraukos“ mus nukreipia bet kur, tik ne į patį reprezentuojamąjį. Reprerentacijos (ne)įmanomumo ir tapatybės (ir kokios?) konstravimo problematiką šiuose darbuose aptarsime vėliau, o dabar grįžkime prie žanro.

Kol nebuvo atrastas būdas perteikti perspektyvą, profilis buvo pagrindinė forma reprezentuoti vieniems kitus: nuo uolų piešinių iki Senovės Egipto vizualinių „kronikų“. Senovės Graikijoje ir Romoje portretas gyvavo veikiau skulptūrinio biusto pavidalu, taigi tik nuo stebėtojo pozicijos priklausė, ar į meno kūrinių bus žiūrima kaip į portretą ar kaip į profilį. Viduramžiais portretistika kiek prarado pozicijas – jos pakilimas susijęs su naujų vaizdavimo technikų, pirmiausia perspektyvos, atradimais venecijiečių tapyboje, kai dailėje pradėti naudoti matematiniai apskaičiavimai. Renesanso laikotarpiu (XVII–XVIII a. II p.) portretas vėl iškyla – ne tik dėl tapybos ir piešimo technikų tobulėjimo, bet ir dėl fundamentalių žmogaus asmenybės sampratų pokyčių. Tikėjimas žmogaus intelektualinėmis

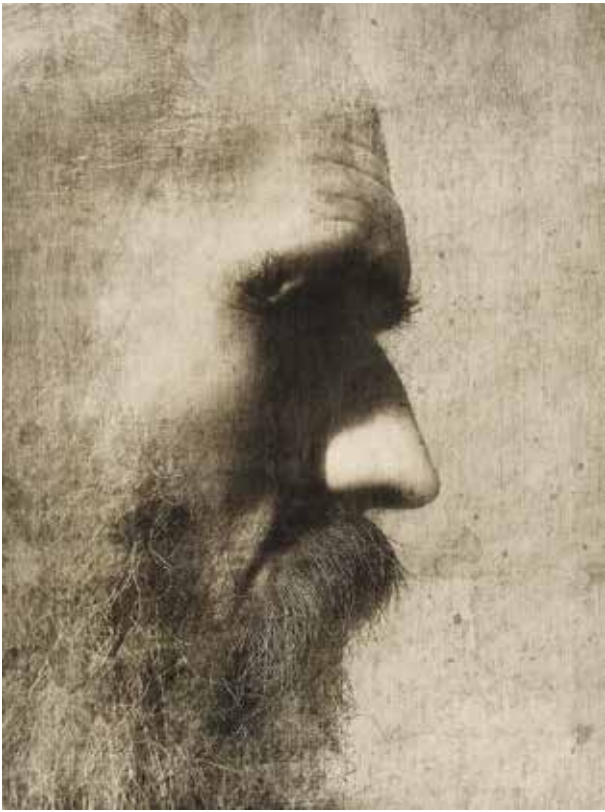


1. Vladas Oržekauskas, *Lorka*, 2010, skaitmeninė spauda ant audeklo, 41,3 × 31,1, iš asmeninio archyvo

Vladas Oržekauskas, *Lorka*, 2010, digital print on canvas, 41,3 × 31,1, from the artist's archive

galimybėmis transformuoti pasaulį paklojo pamatus individualistinei europietišškai pasaulėžiūrai, kartu ir portreto žanro suklestėjimui. Dėl tų pačių priežasčių portretas vėl prarado aktualumą XX a., kai Vakarų Europos kultūroje su nauju įkarščiu buvo ieškoma naujų individo savidefinicijų galimybių.

Iš kitų vizualiojo meno rūšių portretas išsiskiria tuo, kad dažniausiai turi konkrečią funkciją – atvaizduoti (reprezentuoti) konkretų subjektą. Patys mėgdžiojimo būdai istorijoje kito priklausomai nuo dominuojančių ideologinių ir estetinių konkretaus laikotarpio sampratų bei kūrėjams prieinamų meninės išraiškos techninių galimybių, vyraujančių stilistinių krypčių. Šio ciklo darbuose portreto arba profilio samprata – postmodernistinė. Juose vaizduojami



2: Vladas Oržekauskas, *Vyro portretas*, 2010, skaitmeninė spauda ant audeklo, 39,4 × 29,5, iš asmeninio archyvo

Vladas Oržekauskas, *Portrait of the Artist*, 2010, digital print on canvas, 39,4 × 29,5, from the artist's archive

realūs asmenys, kurie dažnu atveju netgi įvardijami tikraisiais vardais ar pseudonimais (*Lorka*, *Žirafa*, *Osia*), bet jų atvaizdai funkcionuoja veikiau kaip ženklai ar simboliai⁸, negu kad realiai egzistuojančių asmenų reprezentacijos.

Tad kaip skaityti šiuos profilius? Atsakydami į šį klausimą galime atsigręžti į gana universalius samprotavimus. Komentuodamas semiotikos raidą Jurijus Lotmanas⁹ išskyrė dvi tendencijas: jei pirmuoju atveju

kalbėjimas tyrinėtoją domina kaip struktūrinių kalbos dėsnių materializacija, o prieštaringumas, struktūrinis nenuoseklumas, skirtingai sudarytų tekstų derinimas viename tekstiniame darinyje, reikšmės neapibrėžtumas – atsitiktiniai ir „neveikiantys“ požymiai, tai antruoju dėmesys nukreipiamas būtent į tuos semiotinius aspektus, kurie nesutampa su kalbos struktūra¹⁰. Panašu, kad tyrinėjant Oržekausko darbus prasmingiau vadovautis antruoju principu – juose žmonių atvaizdai tampa atviromis struktūromis, kurias galima analizuoti taip, kaip siūlo Barthes'as – kaip „spektrą pranešimų, kuriuos jis gali talpinti savyje“¹¹.

LORKA

Moters profilis šiame darbe įgyja trijų dimensijų apybraižas ir tarsi iškyla iš dvimačio drobinio fono – veido plote drobė šiek tiek išsilygina, įgydama monumentalaus skulptūriškumo, būdingo antikajai, – tai ypač pabrėžia burnos ir smakro zona. Dvimatis piešinio fragmentas, užklojantis profilį iš dešinės, stebėtoją vėl gražina į drobės/popieriaus lygmenį. Čia profilio kontūras kontrastuodamas iškyla iš plokštumos kairėje ir tolygiai pereina į foną kairėje. Taigi moters profilis yra įterpiantis elementas, į kurį įterpiamas šuns fotografijos elementas, o į jį, savo ruožtu, įterpiamas fotografijos elementas (žmogaus akis).

Čia galime fiksuoti reikšmę produkuojantį figūrų sukeitimą: moters akies vietoje atsiranda nosis, ir ne bet kieno, o šuns. Tai suponuoja regėjimo pakeitimą itin jautria uosle. Kadangi būtent ši kompozicijos dalis labiausiai išryškinta ir pirmiausia patraukia stebėtojo dėmesį, ją ir laikome šio teksto kompoziciniu centru ne tik vizualine, bet ir prasmės generavimo prasme.

8 Portretinę fotografiją savo straipsnyje „Portretas: nuo atvaizdo iki ženklo“ nagrinėja Skirmantas Valiulis ir Saulius Žvirgždas; [interaktyvus], [žiūrėta 2014 10 10], <http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2010-01-08-s-valiulis-s-zvirgzdas-portretas-nuo-atvaizdo-iki-zenklo/38081>, 2010.

9 Jurijus Lotmanas (1922–1993) – Tartu–Maskvos semiotikos mokyklos įkūrėjas, F. de Saussure'o kalbos ženklo teoriją plėtojęs

paraleliai su A. J. Greimu, tačiau rėmėsis skirtingu metodologiniu pagrindu.

10 Jurijus Lotmanas, *Kultūros semiotika: Straipsnių rinktinė*, sudarė Arūnas Sverdiolas, iš rusų k. vertė Donata Mitaitė, Vilnius: Baltos lankos, 2004, p. 135.

11 Roland Barthes, *Atvaizdo retorika*, in: Baltos lankos, 2003, Nr. 17, p. 56.

Kaip nurodo Ernstas H. Gombrichas studijoje *Dailė ir iliuzija*, graikų skulptūros (kūrai ir koros) suklostėjimo laikotarpiu VI–IV a. pr. Kr. pamažu „artėja prie gyvenimo“: iš sustingusių figūrų įgyja lankstumo, veidai – išraiškingumo, marmuras tarsi atgyja¹². Šiuo atveju stebime priešingą procesą: moters fotografija įgyja marmurinės skulptūros charakteristikų – tai leidžia svarstyti baigtinio ir tęstinio laiko dichotomijos klausimą. Profilyje reprezentuojamos moters laikas baigtinis, tačiau „susculptūrintas“ jos atvaizdas, be abejo, pretenduoja į tęstinumą. Keldami hipotezę, kad tai – pamatinė šiuos darbus organizuojanti opozicija, patikrinkime, ar tai veikia ir kituose nagrinėjamuose darbuose.

VYRO PORTRETAS

Šis darbas mezga intertekstines sąsajas su kūriniiais, kurie laikomi da Vinci autoportretais. Oržekausko darbe įmanoma atpažinti lietuvių skulptorių Alfonsą Vaurą, tačiau tik neblogai jį pažįstant. Informatoriaus (autoriaus) pasirinkta trukdymo strategija, kurią aptarsime vėliau, atsispindi ir čia: veidas matomas tik profiliu, bruožai slepiami. Ilgi plaukai ir vešli barzda taip pat atlieka veido slėpimo funkciją. Be to, šie elementai galėtų būti laikomi nuoroda į išminčiaus archetipą ar vaizdinį.

Dėl savo plačių mokslinių interesų pats da Vinci kartais vadinamas „Renesanso žmogumi“. XV a. pabaigoje jis intensyviai vedė užrašus, kuriuose fikso savo sistemingas idėjas apie piešimą, architektūrą, meteorologiją, inžineriją ir žmogaus anatomiją – tarp Leonardo užrašų ir eskizų galima rasti „skraidančios mašinos“ ir net dviračio schemų. Gausūs jo anatomijos tyrinėjimai – išlikę Leonardo piešiniai atspindi platų jo interesų ratą: nuo žmogaus skeleto, vidaus organų iki vaisiaus gimdoje.

Norisi atkreipti dėmesį ir į personažo pasirinkimą Oržekausko darbe – nors Vaura yra sukūręs skulptūrų

iš įvairių medžiagų, tačiau pastaraisiais metais jis ypač išgarsėjo savo trumpaamžėmis sniego skulptūromis. Ko gero, tai – ne atsitiktinumas, o reikšminis efektas, sustiprinantis nagrinėjamuose darbuose pastebėtą baigtinio ir tęstinio laiko prieštarą. Užtamsintų akių motyvas *Vyro portrete* priskirtinas visus tris darbus vienijančiai matymo/nematymo izotopijai¹³ – o da Vinci laikomas vienu garsiausių vizualumo tyrinėtojų¹⁴.

ŽIRAFŲ IR OSIA

Pagrindinės čia veikiančios opozicijos – moteris vs vyras, jaunystė vs senatvė, spalvų užuominos/uzuo-mazgos vs monochromatika. Spalvos atitenka jaunystei (grožiui), senatvę ryškina apšvietimu pabrėžiamas blyškumas, nors jame ir galima išvelgti šiokių tokių moters skruostų raudonio atšvaitų. Veidų odos faktūriškumas pabrėžtinai kontrastuoja, ir tik dialoge tarp dviejų figūrų gimsta reikšminės nuorodos.

Abi figūras palyginti ryški juoda linija aprėmina iš viršaus, aiškiai nurodydama galvos kontūrų ribas. Piešiniai elementai moters figūroje išsidėsto ties centro linija ar virš jos, vyro, atvirkščiai, – nuo centro žemyn. Šie elementai moters figūroje ryškina išorę – piešiniai pratęsia fotografijoje esančius plaukus, vyro atveju piešiniai nurodo anatomines žmogaus kūno vidaus struktūras.

Nesunku pastebėti, kad moters galva bendroje kompozicijoje užima didesnę erdvės dalį. Per skirtingas odos faktūras kuriamas dinamikos įspūdis: atrodo, kad vyro galva traukiasi, mažėja, o moters galva – plečiasi.

13 Iš gamtos mokslų perimtu izotopijos terminu apibūdinamas tolydus seminių kategorijų kartojimasis pasakymo sintagminėje ašyje, sukuriantis diskurso prasmės tęstinumo ir vientisumo įspūdį. Pvz., Molière'o Don Žuanas teikia dvejopą skaitymo galimybę: Don Žuano kaip mergininko ir Don Žuano kaip laisvės ieškotojo izotopijas; Daugiau žr. *Internetiniame semiotinių terminų žodyne*, www.avantekstas.lt.

14 *Ibid.*, p. 72.

12 Ernst H. Gombrich, *op. cit.*, p. 100.



3. Vladas Oržekauskas, *Žirafa ir Osia*, 2010, skaitmeninė spauda ant audeklo, 34,3 × 46,1, iš asmeninio archyvo

Vladas Oržekauskas, *Giraffe & Osia*, 2010, digital print on canvas, 34,3 × 46,1, from the artist's archive

Kadangi pagal mūsų interpretaciją reikšminės struktūros pirmiausia kuria vizualinės laikiškumo artikuliacijos, esame linkę manyti, jog čia jaunystė pretenduoja į tęstinumą, o besitraukianti vyro figūra atstovauja baigtinumo vektoriui. Taip pat ir spalvas bei jų nebuvimą galima homologizuoti su skirtingų į jas investuojamų verčių santykiu.

Taigi šiame darbe taip pat randame patvirtinimą, kad ankstesniuose darbuose konstatuotas dvejopas laikas aktualus ir šiuo atveju. Plačiau tai aptarsime analizuodami plastinį teksto matmenį ir apibendrinami tai, kas būdinga visiems trim darbams.

moteris	jaunystė	spalvos	tęstinumas (plėtimasis)	išorė
-----	:: -----	:: -----	:: -----	:: -----
vyras	senatvė	monochromatika	baigtinumas (susitraukimas)	vidus

Jei rašytinis tekstas – linijinis ir vienamatis, kurį erdvėje galima interpretuoti sintagmatiškai, tai apibrėžti vizualiniame diskurse slypintį semiotinį procesą padeda įrėminimas ir pagrindinės topologinės kategorijos. Šiuo atveju į akis pirmiausia krenta „įrėminimo“ nebuvimas – vaizdas tiesiog užsibaigia, nes baigiasi diskurso plokštuma. Visų trijų darbų atveju numanoma profilio dalis lieka „už kadro“.

Kaip vyksta šių kategorijų skaitymo procesas? Pirmiausia žiūrovas susiduria su palyginti amorfiška mase, kurioje išsiskiria kontrastuojantys elementai – vieni jų ryškesni (šviesūs trikampiai), kitų reikia paieškoti įdėmiau. Todėl *Vyro portretas* bei *Žirafa ir Osia* skaitomi pradėdant nuo ryškiausio arba spalviškai ar faktūriškai sodriausio elemento; pirmu atveju – tai tamsi dėmė, antru – du šviesūs trikampiai kompoziciniame darbo centre. Toliau žvilgsnis juda atitinkamai aukštyn ir žemyn nuo centro, antru atveju – į kairę ir į dešinę arba įstrižai: nuo centro link apatinio dešiniojo kampo ir link viršutinio kairiojo kampo. Lorkos pradinis skaitymo taškas – taip pat tamsi dėmė kompoziciniame teksto centre, toliau žvilgsnis pusevaliu keliauja palei skirtingų faktūrų elementų susidūrimo liniją ir sustoja dešiniajame apatiniame kampe.

Diskrečių dalių išskyrimas šiuose diskursuose gana kompliktuotas. Juodas kontūras atskiria plokštuminius segmentus tik darbe *Žirafa ir Osia* [3 il.], bet ir tai tik iš viršaus. Apačioje jie įsilieja į foną. *Lorkos* [1 il.] ir *Vyro portreto* [2 il.] atveju galime kalbėti veikiau apie plokštumų sluoksniavimą, kai skirtingą sluoksnį atpažinti padeda tik subtilios faktūrų modifikacijos, tamsūs plotai ir tonalinis, o ne kontūrinis šio sluoksnio atskyrimas iš bendros diskurso erdvės. Taip segmentuotas reikšminis diskurso visetas nurodo galimų jo skaitymo elementų išsidėstymą – šiuo atveju faktūriškai skirtingi elementai ir laikytini kuriančiais reikšmę šiuose darbuose.

Mūsų manymu, kairės–dešinės topologinė perskyra aktuali tik tuomet, kai šie darbai eksponuojami viešai – iškabinami, kaip jau minėjome, „duetais“. *Žirafa ir Osia* jau yra toks duetas viename diskurse, bet čia už kairės–dešinės opoziciją svarbesnė atrodo centro–periferijos, mat didžiausia kontrastuojančių detalių koncentracija yra būtent centre, kairėje koncentracija nuosekliai mažėja, dešinėje šviesų plėmą tiesiog „nukerta“ rėmas.

Chromatiškai šie tekstai gana vienalyčiai – čia daugiau veikia išryškintų/užtamsintų elementų priešpriešos negu spalvinės kategorijos. Tai leidžia teigti, kad juose dominuoja ne sudarančios, o sudarytos – eidetinės – kategorijos, kai gretimi plotai atribojami vienas nuo kito kontūru, faktūros pokyčiu ar išryškinimu/užtamsinimu. Tokiu būdu vieni elementai išryškinami, kiti – slepiami, o tai leidžia kalbėti apie visus tris darbus vienijančią ir reikšmę kuriančią izotopiją.

Plastinį kontrastą sudaro faktūriškai skirtingi tai pačiai plastinei kategorijai priklausantys terminai: lygūs (plokšti) ir raukšlėti (reljefiški) paviršiai, dviejų ir trijų dimensijų brūkšniai, trikampių ir pusevalių elementų priešprieša.

Apibendrinkime:

1. Nagrinėjamuose vizualiniuose tekstuose dėmesį pirmiausia patraukia ne formų, o *faktūrų* plastinių išraiškų žaismas: čia „kalba“ žmogaus odos, šuns kailio, žmogaus plaukų, drobės ataudų faktūriškumas.
2. Kita vertus, atkreipkime dėmesį ir į išsiskiriančias *formas*: visų pirma tai šviesūs trikampiai ir juos atliepiantys tamsūs trikampiai, primenantys dėmes ar „duobes“, juodi ratilo formos kontūrai.
3. Vidiniai santykiai tarp figūrų kuriami per opoziciją tarp pabrėžtinai atskirtų ir susiliejančių segmentų, kai riba tarp jų – neryški, jie tolygiai pereina vienas į kitą.
4. Svarbi reikšmę kurianti opozicija šiuose darbuose – tai *paslėpta–išryškinta*. (Plačiau tai aptarsime nagrinėdami figūratyvinį teksto matmenį.)



4. Leonardas da Vinci, *Groteskiška galva*, 1504, 39 × 28, kreida ant popieriaus, Kristaus bažnyčios paveikslų galerija, Kristaus bažnyčia, Oksfordas

Leonardo da Vinci, *Grotesque Head*, 1504, chalk on paper, 39 × 28, Christ Church Picture Gallery, Christ Church, Oxford

5. Dar vienas šiuos tekstus organizuojantis principas, į kurį atkreiptume dėmesį, – reikšminės sąveikos tarp *įterpiamųjų ir įterpiančiųjų* elementų (įterpiamiesiems elementams priskirsime da Vinci piešinių fragmentus, o įterpiantiesiems – pačius profilius).
6. *Kompozicinis centras* dviejuose tekstuose (*Vyro portretas* ir *Lorka*) panašus – tai juoda dėmė beveik geometriniame paveikslų centre. Kompozicijoje iš dviejų figūrų (*Žirafa ir Osia*) centras pasislenka į tarpą tarp nosių galiukų.

Kaip jau aptarėme, nagrinėjamuose kūriniuose pasirinktomis meninėmis priemonėmis siekiama priversti

atvaizdą „prabilti kitaip“¹⁵. Plastinių elementų apžvalga parodė, kurie iš jų susiburia į reikšminius visetus. Kaip nurodo Greimas straipsnyje „Figūratyvinė semiotika ir plastinė semiotika“, nuo figūratyvinių formantų atskiriant plastiniams formantams galima kalbėti apie autodeterminacijos procesą – antrinės kalbos gimimą, panašiai kaip poezijoje.

Naratyvizuojant nagrinėjamą diskursą išskyla laikiskumo kategorija. Laikas čia veikia kaip jėga, kuri viską sulygina į bendrą amorfišką masę, ir tik valingai nubrėžta linija gali išskirti diskrečius elementus bendrame reikšmės mirguliavime, kuriame išskirti prasmės efektus padeda ne rega, bet uoslė.

SAKYMO IR PASAKYMO PROBLEMA

Autorius savo darbo procesą komentuoja taip:

Mano darbo procesas nepanašus į tiesę, jungiančią tašką A ir tašką B. Tai greičiau primena sapną, kuriame menka detalė pajėgi nukreipti įvykius netikėta vaga. Savo darbų nelaikau baigtais, nes jie potencialiai galėtų esmingai keistis, jeigu vienkart nebūtų sustabdyti. Galėčiau savo darbus pavadinti sapnų fosilijomis.¹⁶

Tai primena Claude'o Lévi-Strausso formuluojamą meistrautojo (pranc. *bricoleur*) apibrėžimą: „Per daiktus – pasirinkdamas vieną ar kitą galimybę iš riboto jų skaičiaus, [jis] atskleidžia savo charakterį ir gyvenimą. Meistrautojas niekada nebaigia savo projekto, bet visada įdeda į jį dalelę savęs“. „Įklimpęs vaizduose“ jisai „savo ideologinių rūmų statybai naudoja ankstesnių socialinių diskursų laužą“. Tai – mitinio mąstymo ypatybė, kai tvarkomi ir pertvarkomi pasitelkti įvykiai ir patyrimai naujai juos įprasminant. Per santykį su ženklais ir figūromis, kuriuos atpažįsta kiti, meistrautojas

15 Algirdas Julius Greimas, „Figūratyvinė semiotika ir plastinė semiotika“, in: *Baltos lankos*, 2006, Nr. 23.

16 Cit. Vladas Oržekauskas, 2013.

kuria savo tapatybę, protestuodamas prieš desemantizaciją, „prieš neprasmybę“¹⁷. Panašiai svarsto Lotmanas, sakydamas, kad meninis tekstas:

ne pranešimo kuria nors viena kalba realizacija, o kaip sudėtingas įrenginys, saugantis įvairius kodus, galintis transformuoti gaunamus pranešimus ir kurti naujus kaip informacijos generatorius, turintis intelektualios asmenybės bruožų.¹⁸

Taip nagrinėjame diskurse atsiveria įdomi meistratojo ir jo paties reflektuojamo savo kūrinio dialektika – gyvumui, nenutrūkstamai tėkmei ir neužbaigtumui autoriaus komentare priešinamas fosilijos vaizdinys, turintis gilų semantinį krūvį. *Tarptautinių žodžių žodyne* fosilija [lot. *fossilis* – iškastas] nusakoma taip: „suakmenėjusi, apanglėjusi, mumifikuota arba sušalusi organizmų liekana arba jos atspaudas žemės sluoksniuose“. Taigi šiuo atveju negalime kalbėti apie universalią semiotinę gyvenimo–mirties opoziciją, tačiau tvirtis, palyginti su pačiu tvėrinium, vienareikšmiškai įgyja persvarą. Tvėrinys Oržekauskio suvokiamas kaip gyvenimo, regimybės, mirguliuojančios galimybių įvairovės mumifikacija. Ir vis dėlto iškelta į paviršių, skirtingai nuo akmens, fosilija išsaugo gyvybės sėmą: suakmenėjusi, sušalusi, bet liekana, reikšmių koncentratas, kuris, esant palankioms aplinkybėms, galbūt dar gali atsiverti, atskleisti savyje užkoduotus pasaulius.

Sapnas Oržekauskui atrodo turtingesnis negu regimasis pasaulis: tiek nagrinėjami kūriniai, tiek komentaras pirmenybę teikia ne jusliškai apčiuopiamo pasaulio grožiui, o transcendencijai, žmogaus egzistavimo metalygmeniui, kuriame neveikia jokios racionaliai artikuliuotos taisyklės. Tai nepažini plotmė, nors kalbėdamas apie juslinį santykį su tekstu Barthes'as sapno vaizdinį pasitelkia beveik priešinga prasme. Jam sapno logika – tai sveikam protui būdinga refleksija nepasiekiamo tobulybės:

17 Kęstutis Nastopka, *Literatūros semiotika*, Vilnius: Baltos lankos, p. 216.

18 Jurijus Lotmanas, *op. cit.*, p. 139.

Sapnas leidžia, palaiko, išlaiko, išryškina moralinių, net kartais metafizinių jausmų nepaprastą dailumą, žmogiškų ryšių subtiliausias prasmes, rafinuočiausias skirtumus, geriausių civilizacijos pažinimą, trumpai sakant, sąmoningą logiką, sukonstruotą neįsivaizduojamai jautriai; tokios logikos galėtume tikėtis, tik nuolat budėdami.¹⁹

Bet kuriuo atveju tai leidžia paliesti tobulybės ir netobulumo perskyrą, kurią ypač smalsu tyrinėti paskutiniojo Greimo darbo *Apie netobulumą* perspektyvoje. Galima nuspėti, kad ieškant tobulumo nagrinėjamas diskursas skaitytoją kreipia būtent metafizine, nepažinumo linkme. Toks kelias – tarsi Greimo suformuluotas laukimo laukimas, kuris niekada nepasibaigs sveiko proto pergale: „netikėtumo laukimas kiekviename lygmenyje transformuojasi į laukiamą netikėtumo laukimą“²⁰. Čia įmanomi tik nukreiptumai, vedantys į kitus nukreiptumus ir taip į begalybę.

Įdomu, kad didžiulę Leonardo palikimo dalį sudaro groteskiški profiliai – vienas paskutiniųjų datuojamas 1504 m. [4 il.]. Ko gero, būtent juos ir galima būtų laikyti Oržekauskio *Profilių* subtekstu. Kaip pastebi Jonathanas Jonesas (*The Guardian*), groteskiškas profilis – „labiausiai eksplicitinis kelias, kuriuo smalsiausias Renesanso protas kreipiasi į savo vidinį iracionalumą. Tai primena išpažintį“²¹. Pasak jo, Leonardo nuolat piešė potvynius – groteskiško profilio plaukai išties primena audringą jūrą. Jo kaktoje šios bangos susiveja į sūkurį, „tarsi bandydamos iščiulpti vaizduotę į miglotą fizinį paviršių“. Panašias Leonardo ranka nupaišytas bangas galime atpažinti ir *Žirafos* profilyje. Joneso manymu, šios bangos sukelia baimę, šurpą – geriau jau nesužinoti, kas ten viduje. Da Vinci profilis irgi turi tamsią dėmę – tik ji slepia ne akį, bet ausį. Metaforizuojant, tiek da Vinci, tiek Oržekauskio dėmes

19 Roland Barthes, *Teksto malonumas*, Vilnius: Vaga, 1991, p. 310–311.

20 Algirdas Julius Greimas, *Apie netobulumą*, Vilnius: Baltos lankos, 2004, p. 87.

21 Johnatan Jones, *The Guardian*, [interaktyvus], [žiūrėta 2014-05-24], <http://www.theguardian.com/culture/2002/apr/06/art>.

galima pavadinti „juodosiomis skylėmis“ – nepaisant pavojaus būti įtrauktam į bauginančią nežinomąybę, jas norisi tyrinėti, netgi nujaučiant, kad tai, ką surasi, nebūtinai nudžiugins.

Beje, da Vinci taip pat turėjo polinkį neužbaigti galybės iš savo galingų projektų – tai, analizuodamas genijaus vaikystę, svarsto Sigmundas Freudas²², tai aptaria meno istorikai. Savo esė *Pigmaliono galia* Gombrichas aptaria menininko nenorą pasiekti lemiamą pabaigos momentą kaip būdingą ir da Vinci, „kuris kaip niekas kitas gerai žinojo, kad menininko aistra kurti, iškelti kitą tikrovę susiduria su negailestingais išraiškos priemonių apribojimais“ ir cituoja Anglijos tapytoją Lucianą Freudą, kurio svarstymai siejasi su Oržekausko komentaru: „Kuriant dailės darbą niekada neateina visiškos laimės akimirka. Kūrybinį aktą lydi viltis jį patirti, tačiau artėjant darbo pabaigai ji vis silpsta. Būtent tuomet dailininkas suvokia tapęs tik paveikslą. Iki tol jis vis dar drįsta tikėtis, kad atvaizdas ims ir atgis“²³. Pasak Gombricho nebaigtą darbą *Traktate apie tapybą* da Vinci „traktuoja kaip ekraną, ant kurio projektuoja savo idėjas“ ir „net siūlo dailininkui vengti tradicinio smulkmeniško piešimo, nes greitas ir netvarkingas eskizas gali savo ruožtu teikti naujų galimybių“. Pasak jo, drėgnų dėmėtų sienų stebėjimas – geriausias būdas „stimuliuoti išradingumą“. Būtent tokį įspūdį ir sudaro Oržekausko darbuose matomas fonas. „Šios sienos panašios į varpų skambesį, kuriame galima išgirsti bet kurį įsivaizduojamą žodį.“²⁴ Taip atsiveria perskyra tarp įgudusio piešėjo, kuris kuria pagal daugybę patikrintų schemų, ir projektuojančio menininko, kai dailininkas renkasi apytikrę formą (nesvarbu, pagamintą ar surastą), o ji jam pasiūlo konkretų atvaizdą. Fotografijas Oržekausko darbuose ir galima laikyti ta „forma“, kuri pati „prisikviečia“ pa-

pildomus reikšminius sluoksnius, įgyjančius išraišką vizualinėje diskurso plotmėje.

Tai verčia manyti, jog nustatyti, kaip čia sąveikauja šių tekstų „kalbėjimas“ ir pasakytame diskurse pateikiama „tiesa“, tiesiog neįmanoma, nes pirmiausia pats sakytojas atsisako pateikti savo sakymo „teisingumo“ įrodymus ir niekuo nebando įtikinti sakymo adresato. Ir vis dėlto komunikacija tarp sakytojo ir sakymo adresato vyksta – vadinasi, ją galima bandyti apibrėžti Greimo aptartais tiesosakos modalumais. Kaip minėta įžangoje, Oržekausko darbuose vyrauja atrodymo ir nebuvimo priešprieša, kas turėtų patvirtinti apsimetimo arba apgaulės poziciją. Tačiau šiomis kategorijomis galima operuoti tik tuo atveju, kai suponuojama, kad komunikacija vyksta, paprastai tariant, informacijos mainų sumetimais. O kai daugiasluoksnis ir semiotiškai nevienalytis tekstas nebėra elementarus pranešimas, nukreiptas nuo adresanto į adresatą, kai jis tampa „save plečiančiu logosu“²⁵, tiesosakos kategorijos atrodo nebepakankamos.

Bandykime analizuoti situaciją dar kitu kampu. Remiantis prancūzų semiotiko Jacques'o Fontanille'o samprotavimais, pasakymo plotmėje susiduria vienas kitam prieštaraujantys suvokiančiojo subjekto (stebėtojo) ir jo siekiamo objekto (informatoriaus) žiūros taškai. Pagal tai, kaip informatorius nusiteikęs informuoti stebėtoją, jis gali atlikti pagalbininko arba antisubjekto vaidmenį. Šiuo atveju galime atpažinti informatorių antisubjektą, kuris komplikuoja stebėtojo situaciją ir siūlo jam pasisukusias, reljefiškas figūras²⁶. Susiduriame su eksponavimui prieštaraujancia situacija, kai kognityvinė erdvė stebėtojui neprieinama arba sunkiai pasiekiamą, informatorius nepadedą atpažinti to, kas stebima, – trukdymu²⁷, nes figūros ne tik pasisukusios, bet ir „užklotos“ papildomais informaciniais sluoksniais, kurių tarpusavio relevantiškumą rekonstruoti pakankamai sudėtinga. Taigi stebėtojo

22 Sigmund Freud, *Leonardo da Vinci: A Psychosexual Study of an Infantile Reminiscence*, New York: Moffat, Yard & Company, 1916, [interaktyvus], [žiūrėta 2014-06-18], <http://www.gutenberg.org/files/34300/34300-h/34300-h.htm>.

23 Ernst H. Gombrich, *op. cit.*, p. 80.

24 *Ibid.*, p. 159.

25 Jurijus Lotmanas, *op. cit.*, p. 137.

26 Kęstutis Nastopka, *op. cit.*, p. 190.

27 *Ibid.*, p. 192.

ir informatoriaus santykius tenka apibūdinti kaip nesantarvę, sutarties nebuvimą, ką atskleidė jau tiesosakos pozicija, o dominuojančią žiūros taško strategiją – kaip kaupiamąją, kai siekiant kuo didesnio išsamumo apžvelgiami įvairūs objekto aspektai²⁸. Taigi matome, kad autoriaus deklaratyviai neigiamas tikslas adresatui perduoti kokį nors „žinojimą“, „tiesą“ ar „tikėjimą“ atsikartoja ir tekstų išraiškos plane.

Turime konstatuoti, kad šiuo atveju nagrinėdami pasakymo ir sakymo nuotolį arba atjungimą susiduriame su labai įdomia situacija. Viena vertus, šie tekstai deklaruojami kaip atviri, neužbaigti – taip tarsi bandant paneigti simbolinį jų funkcionavimo lygmenį. Antra vertus, juose esančios žmonių figūros demonstruoja pabrėžtiną atjungimą, tačiau topologinė erdvė, kurioje šios figūros „veikia“, yra tokia neapibrėžta, kad nesunkiai gali tapti „čia“. Aptariamuose darbuose erdvė tampa aprėpiančia figūra, kuri įsišmelkia į pačias figūras.

Atvaizdo retorikoje konotacinio tipo pranešimų skaitymą apsvarsto ir Barthes'as – vieno ir to paties atvaizdo perskaitymų skaičius varijuoja priklausomai nuo skaitančiųjų, o skaitymų įvairovė priklauso nuo įvairių žinių: praktinių, kultūrinių, estetinių ir kt.²⁹ Oržekausko darbai žiūrovui suteikia laisvę ir atsakomybę už teksto perskaitymą. Konstatavę vieno atsakymo neįmanomybę, susiduriame su galimybe šiuos darbus skaityti pagal Barthes'o siūlomą viziją, kai skaitytojas pats tampa skaitomo teksto kūrėju – skaitydamas tekstą pats jį „perrašau“: „va šitaip man!“³⁰

JUSLIŲ „APVERTIMAI“

Mūsų manymu, analizuojant šiuos darbus vertėtų atsižvelgti į dar vieną užtekstinę, tačiau neabejotinai reikšmės formavimosi procese dalyvaujančią aplinkybę: eksponuojant parodose ciklo darbai išdėstomi

28 *Ibid.*, p. 193.

29 Roland Barthes, *Atvaizdo retorika*, p. 68.

30 Roland Barthes, *Teksto malonumas*, p. 278.

„duetais“ – taip, kad vienas profilis tarsi „žiūrėtų“ į kitą, tačiau akių jie neturi, jas visiškai dengia šešėliai arba tamsios dėmės. Tad kaip jos „komunikuoja“ tarpusavyje?

Kaip jau pastebėjome, plastiniame matmenyje išryškėja šviesūs trikampiai – tai žmonių figūrų nosys, kurios čia subtiliai hiperbolizuotos. Nors figūrų žvilgsnis ir paslėptas, tačiau kontaktas tarp porų (ar viename, ar atskiruose darbuose) nujaučiamas. Panašu, kad šiuose darbuose dekonstruojama ne tik portreto samprata, bet ir komunikacijoje dalyvaujančių juslių stereotipinis supratimas: čia kontaktas tarp figūrų vyksta pirmiausia per nosis – uoslę, kaip vėliau matysime, tai reziumuojama *Lorkoje*. O kvapas, Greimo požiūriu, atstovauja gilesniam prasmės formavimosi sluoksniui, ankstesniam už bet kokias semiotines artikuliacijas³¹.

Tas Kitas, kuris su mumis mezga dialogą iš vizualinio diskurso plotmės, kaip ir bet kuris Kitas, tampa mūsų savivokos sąlyga, tačiau šiuo atveju Kito žvilgsnis mūsų pabrėžtinai nevaržo. Vietoj santykio tarp dviejų kognityvinių subjektų veikiau galima būtų kalbėti apie besiformuojančią timinę erdvę ir timinio subjekto gimimą³². Pasak Greimo, bet kokia pasija prasideda būtent nuo kvapo – kaip dar neartikuliuotų semionaratyvinių priemonių prasminis efektas³³. Timinė

31 Algirdas Julius Greimas, Jacques Fontanille, *Семиотика стратегий. От состояния вещей к состоянию души*, Москва: Издательство «ЛКИ», 2007, p. 32–33.

32 Tensyvinė semiotika nagrinėja dvilypę suvokiančio ir jaučiančio subjekto padėtį, kuri vadinama foriniu tensyvumu. Timinė erdvė formuojasi, kai forinė masė poliarizuojasi, bet ji dar nėra apibrėžiama euforijos/disforijos kategorijomis – tai dar tik svyravimas tarp „potraukio“ ir „atostūmio“. Taip apibūdinamas bet kurios gyvos būtybės santykis su savo aplinka – timinėje erdvėje gimsta daugiau jausminis nei energetinis santykis. Skirtingai nuo veiksmo subjekto, kurį Greimas apibrėžia kaip „budintį“, timinis subjektas laikomas „neramiu“: „užtuot valdęs, pažinęs, keitęs objektą, kaip tai aprašoma veiksmo semiotikoje, objektą ištvėria, pakenčia (subit). Jis ne „pagauna“ pasaulį, o yra pasaulio pagaunamas“. Tai potencialus „dar-subjektas“, kuris dar tik nujaučia objektuose slypinčią vertę, ir erdvė, kurioje „pasaulio siekiantis subjektas ir subjekto siekiamas pasaulis yra neatskiriama susiję.“; Kęstutis Nastopka, *op. cit.*, p. 249–255.

33 Algirdas Julius Greimas, Jacques Fontanille, *op. cit.*, p. 32.



5. Leonardas da Vinci, *Autoportretas*, 1512, 33,3 × 21,3, raudona kreida ant popieriaus, Biblioteca Reale, Turinas
Leonardo da Vinci, *Self Portrait*, 1512, red chalk on paper, 33,3 × 21,3, Biblioteca Reale, Turin

erdvė semiotikoje artikuliuojama euforijos vs disforijos arba traukos vs atostūmio terminais – taip apibūdinamas bet kurios gyvos būtybės santykis su savo apsuptimi, ir semiotiškai egzistuojančiam subjektui suteikiamas „prasmės priedas“³⁴. Iš karto reikia pažymėti, kad semiotinio tyrimo tikslas nėra interpretuoti pasijas, bet nurodyti, kaip jas atpažinti diskursuose, – tęstinė pasijų erdvė apglėbia naratyvines transformacijas³⁵. Kaip pastebi Nastopka *Literatūros semiotikoje*, timiškumo terminas lietuvių kalboje prasmingai koreliuoja su

34 Kęstutis Nastopka, *op. cit.*, p. 99.

35 *Ibid.*, p. 245.

jutimiškumu, mat ši kategorija daugiau nurodo jausminę nei energetinę santykį³⁶.

Dar viena juslė, „pavaduojanti“ regą ir netiesiogiai dalyvaujanti šių vizualinių tekstų skaitymo procese, yra lyta, susijusi tiek su plaukų (žmonių, šuns) faktūrų ryškiniu, tiek su kūrinių foną kuriančiu drobės faktūriškumo efektu. Plaukai ir drobė šiuo atveju sąveikauja kaip pluoštas ir audinys (kaip žaliava ir reikšminis iš jos nuaudžiamas fonas) – taip Oržekauskio darbų fonas žiūrėtojui išnyra tarsi da Vinci drėgnos dėmėtos sienos ar kitos „neaiškios formos“ (pvz., debesys ar vanduo), kurios turi „galią įkvėpti naujiems išradimams“³⁷.

Savo stilistika, kuri ypač išryškėja *Lorkoje*, šie darbai mezga ir kitą intertekstinį dialogą, kurį norėtųsi trumpai aptarti – tai antikinis menas. „Nesamos“, „tuščios“ akys būdingos ne tik marmurinėms, bet ypač išraiškingai bronzinėms graikų skulptūroms, kurių akis antikos laikais atstojo įstatyti akmenys – šiandien jų vietose žioji juodos kiaurymės.

Taigi panašu, kad regos viršenybė prasmės pavaivoje Oržekauskio darbuose paneigiama į pirmą vietą iškeliant kitas jusles. Kita vertus, akys, kaip figūra, pasirodo esanti neesminė net ir subjekto reprezentacijai portrete. Ar pasakymai „galiu rasti užsimerkęs“ arba „pasakyčiau net prikeltas vidury nakties“ nėra dar vienas patvirtinimas, kad dalykų supratimas, pažinimas nereikalauja matyti akimis? Net ir neturėdamos akių graikų skulptūros netampa chaotišku, nesuvokiamu dariniu. Tad čia galima kelti klausimą, kurie portreto elementai yra būtini, kad portretas išlaikytų portreto statusą. Koks būtinas figūratyvinis minimumas leidžia mums tą patį diskursą „atpažinti“ kaip portretą? Tai – atskiro nagrinėjimo objektas, kol kas pasitenkimsime išskeldami klausimus. Mūsų manymu, Oržekauskio profilius ir antikinius portretus galima gretinti tuo požiūriu, kad abiem atvejais reprezentacija apima platesnius kultūrinius ir prasminius sluoksnius negu pats reprezentuojamasis: imperatoriaus Augusto

36 *Ibid.*, p. 250.

37 Ernst H. Gombrich, *op. cit.*, p. 159.

biustas turi konkretaus asmens vardą, tačiau šiandieniam stebėtojiui perteikia kur kas daugiau ir turbūt visai ką kita, negu iš tiesų buvo imperatorius Augustas, – juk mes neturime jokių galimybių jo palyginti su originalu. Panašiai ir su Oržekauskio darbų figūromis. Žiūrėdamas į *Žirafą* žiūrovas gali atpažinti pažįstamą moterį. Bet šiame darbe ji jau nebėra reali moteris – tai asmuo-simbolis, asmuo-ženklas. Meninėmis priemonėmis šiuo metu gyvenantis asmuo atitolinamas nuo dabartiškumo ir įgyja tą patį laikinės distancijos požymį, kuris natūraliai paženklino ir antikinį graikų meną. Tuo būdu net pats reprezentuojamasis, žvelgdamas į save portrete, savęs jame greičiausiai nemato – iš asmens pasiskolinamas tik tam tikras „kevalas“, be kurio negalėtų egzistuoti idėja, kaip ir dvasia be kūno. Taip Oržekauskas kviečia atpažinti ne žmogų – reprezentuojamąjį, o per jį save patį.

Išgrynindamas idėjų pasaulį Platonas jį perkelia į antijuslinę sritį, nuo kurios radikaliai atskiriamas juslinis pasaulis arba šešėlių viešpatija. Kaip pastebi Arvydas Šliogeris³⁸, siekdamas atsiverti transcendencijai, turi įdėti „didžiules pastangas, įveikti kasdienę rutiną, abejingumą, aklumą ir regimybę“. Atkreipkime dėmesį, kokios svarbios Platonui matymo izotopijai priklausančios prieštaringos figūros: aklumas ir matymas, regimybė ir šešėliai. Jis kviečia „priprasti regėti tamsius daiktus“, nes tik per „šio pasaulio“ fenomenus įmanoma priartėti prie transcendencijos. Techniniu požiūriu užtamsintų figūrų atsiradimą Oržekauskio darbuose, be abejo, galima aiškinti slėpimo, trukdymo strategija, kurią jau aptarėme. Tačiau mūsų interpretacijoje šis slėpimas eidetine prasme tampa stimulu naujoms atvertims ir gilesniam pažinimui.

Skirtingai nuo tokios sampratos, fenomenologiniam metodui juslių reikšmė didžiulė. Tiesioginėje kūniškoje sąveikoje kalbos ir tiesos problemos tampa antrinės: nėra objektyvios duoties, į subjektyvių santykių su pasauliu tinklą įsipainiojęs individas

pasaulį pažįsta tik per savo kūnišką patirtį: „skaitydamas“ šiuos darbus aš turiu tik savo juslių teikiamus duomenis. Tačiau, kaip savo monografijoje pastebi Mintautas Gutauskas³⁹, dialogas nėra skaidrus fenomenas, ypač dialogas su tekstu, – šiuo atveju turbūt reikėtų kalbėti apie ištiktį, įvykį ir santykį.

LAIKAS

Kaip jau užsiminėme, Oržekauskio darbuose kompozicija sluoksnijuojama naudojant skirtingoms kultūrinėms schemoms priskirtinus elementus: šiuolaikinė skaitmeninė fotografija, antikinės skulptūros vaizdiniai, da Vinci piešiniai. Mūsų manymu, šiuose darbuose vizualiai įkūnijama Paulio Ricoeuro dinamiškos, konstruojamos, „naratyvinės“ tapatybės *ipse samprata*. Jei klasikiniu požiūriu „laikas funkcionuoja kaip nepanašumo, nuotolio, skirtumo veiksnys“, tai čia skirtingų epochų vizualiniai ir reikšminiai klodai natūraliai ir lengvai užklojami vienas ant kito – taip jie susilieja sukurdami naujas reikšmes.

Aptikta išryškintų ir maskuojamų elementų opozicija, taip pat išryškintų kontūrų, derinamų su tolydžiai susiliejančiais elementais, sąveika leidžia homologizuoti šias vizualinės išraiškos priemones su gilumine baigtinumo ir tęstinumo opozicija.

Todėl galima manyti, kad šiuose darbuose laikas/laikiškumas yra svarbi reikšmę kurianti dimensija. Plastinio matmens analizė parodė, kad laikas, kaip kategorija, juose tikrai veikia. Tikrovėje laikas veikia nepastebimai – jo poveikį atpažįstame tik *post factum*. Tik gyvo žmogaus prisilietimas išskiriant diskrečius elementus leidžia stabdyti laiką, anonimiškoje tėkmėje identifikuojant reikšminius elementus.

aiškios ribos	::	baigtinumas
-----		-----
tolydus perėjimas		tęstinumas

38 Arvydas Šliogeris, *Transcendencijos tyla*, Vilnius: Margi raštai, 2011, p. 215–218.

39 Mintautas Gutauskas, *Dialogo erdvė: fenomenologinis požiūris*, Vilnius: VU leidykla, 2010, p. 13.

Baigtinumo bei tęstinumo dichotomiją įtvirtina ir autoriaus suformuluotas „sapnų fosilijų“ vaizdinys: sapnas čia reiškia laikinumą, fosilija – baigtinumą, tačiau abi kategorijos veikia drauge, papildydamos ir sustiprindamos viena kitą.

BAIGIAMIEJI PASTEBĖJIMAI

Aptariamų tekstų skaitymą vertindami kaip autoriaus kūrybinio akto pratęsimą šios interpretacijos konkrečiomis išvadomis užbaigti neketiname. Pabaigai tik pridursime keletą įdomių papildomų pastebėjimų. Vienas jų yra tai, kad nagrinėjamų Oržekausko darbų ir siūlomo jų skaitymo būdo sąsaja su da Vinci įdomi ir kitais aspektais. Ko gero, būtent Leonardo atveju kyla itin daug diskusijų dėl autorystės: jo tai darbas ar ne jo. Oržekauskas taip pat žaidžia „autorystės“ tema, kviesdamas stebėtoją tapti „sapno“ dalyviu ir kūrėju, apie ką kalba ir Barthes'as *Teksto malonume* – pagal jo koncepciją tekstas skaitytojui nesiūlo aiškiai apibrėžto reikšmių komplekto. Skaitytojas tekstą „perrašo“, perkuria, taip įsitraukdamas į juslinį santykį su meno kūriniu⁴⁰. Oržekausko darbuose profilio samprata paneigia profilį kaip santrauką, profilį kaip reprezentaciją ar apibrėžtą tapatybę. Jo profiliai „talpina“ kur kas daugiau negu konkretus asmuo, jie peržengia tiek žanro, tiek epochų rėmus ir, priartėdami prie da Vinci „dėmėtos sienos“ vaizdinio, leidžia apmąstyti gero kai platesnius kontekstus negu tradiciškai suvokiamo profilio konkretybę.

Taip pat įdomu palyginti da Vinci, kaip autoriaus, dalyvavimą jo kūriniuose ir panašų Oržekausko gestą. Be įvairių Leonardo darbų, laikomų autoportretais, šio autoriaus atvaizdas pasirodo ir jo kolektyvinėse kompozicijose. Nagrinėjamuose kūriniuose autoriaus

atvaizdas kuriamas, viena vertus, per jo siūlomą neužbaigtos idėjos ir neįtvirtintos tapatybės žaismę, bet aptinkamas ir tiesiogiai (iš trijų nagrinėjamų darbų tik viename randame žmogaus akies atvaizdą) – iš da Vinci šuns piešinio ir realaus šuns fotografijos „hibrido“ į skaitytoją žvelgia pats autorius. Tai – autoriaus žaidimo su žiūrovu dalis, nes be jo paties šį faktą gali sužinoti nebent tie, kurie specialiai to pasiteirautų.

Sapno vaizdinys mus priartina prie dekonstrukcijos teorijos keliamų klausimų. Jei šie tekstai sakyamo lygmenyje veikia pagal „sapno“, o ne natūraliojo pasaulio dėsnius, gal tuomet ir jų recepcija reikalauja įsitraukimo į specifinę būseną, leidžiančią atmesti tvirtinimą, kad apmąstomas objektas turi sau būdingą, iš anksto duotą ir nekintančią „esmę“. Sapne esmė nereikalauja įrodymų: tu esi tekste, ir „nėra nieko anapus teksto“⁴¹. Bet tokiu atveju „reikšmės elementų sąveika yra pasmerkta autonomiškai bei save aptaraujaujančiai žaismei“, o „subjektas suvokiamas ne kaip save kontempliuojanti ir sau skaidri tapatybė, bet kaip nesibaigianti signifikacijų tėkmė, grįsta skirtumais“⁴². Konceptualizuoti signifikacijos proceso ribas būtina; „bent laikiną ir dalinę „pozityvią“ tapatybę, kuri trumpam sustabdo „reikšmės slidinėjimą“, fiksuoti įmanoma. Tačiau analizė siūlo tik tam tikrą šių darbų skaitymo būdą, o ne konkrečią interpretaciją. Kiekvienas stebėtojas turi pats nuspręsti, kuriuo metu „stabdyti“ skaitymą, o kada prie jo sugrįžti ir vėl užčiuopti naujas reikšmes.

Oržekausko darbai atmeta perskyrą tarp „vakar“ ir „šiandien“. Istoriskumas juose – neveikianti kategorija. Vietoj to tęstinumo ir baigtinumo dichotomiją siūloma ne apmąstyti, o pajusti, išgyventi – ir visai nesvarbu, kokiais keliais prie to prieisime: per regėjimą, per uoslę ar per sapną.

40 „Reikia ieškoti jo, to skaitytojo („užkalbinti jį“), gerai nežinant, kur jis yra. Šitaip sukuriama mėgavimosi (pranc. *jouissance*) erdvė. Man reikalingas ne kito „asmuo“, bet erdvė – troškimų dialektikos galimybė, mėgavimosi išpūdis: tegu nebūna baigtų žaidimų, pradėkime žaisti“; Roland Barthes, *Teksto malonumas*, p. 274.

Gauta 2014 10 11

41 Jacques Derrida, *Gramatologija*, Vilnius: Baltos lankos, 2006.

42 Audronė Žukauskaitė, *Anapus signifikanto principo*, Vilnius: Aidai, 2001, p. 9–10.

LITERATŪRA

- Barthes Roland, *Atvaizdo retorika*, in: *Baltos lankos*, 2003, Nr. 17.
- Barthes Roland, *Teksto malonumas*, Vilnius, Vaga, 1991.
- Derrida Jacques, *Gramatologija*, Vilnius: Baltos lankos, 2006.
- Freud Sigmund, *Leonardo da Vinci: A Psychosexual Study of an Infantile Reminiscence*, New York, Moffat, Yard & Company, 1916.
- Greimas Algirdas Julius, „Figūratyvinė semiotika ir plastinė semiotika“, in: *Baltos lankos*, 2006, Nr. 23.
- Greimas Algirdas Julius, Fontanille Jacques, *Семиотика страстей. От состояния вещей к состоянию души*, Москва: Издательство „ЛКИ“, 2007.
- Greimas Algirdas Julius, *Apie netobulumą*, Vilnius: Baltos lankos, 2004.
- Gombrich Ernst H., *Dailė ir iliuzija*, Vilnius: Alma littera, 2000.
- Gutauskas Mintautas, *Dialogo erdvė: fenomenologinis požiūris*, Vilnius: VU leidykla, 2010.
- Lotmanas Jurijus, *Kultūros semiotika: Straipsnių rinktinė*, Vilnius: Baltos lankos, 2004.
- Nastopka Kęstutis, *Literatūros semiotika*, Vilnius: Baltos lankos, 2010.
- Šliogeris Arvydas, *Transcendencijos tyla*, Vilnius: Margi raštai, 2011.
- Žukauskaitė Audronė, *Anapus signifikanto principo*, Vilnius: Aidai, 2001.

PROFILE AS A TIME STRUCTURING SHAPE

Austėja Oržekauskienė

SUMMARY

KEYWORDS: profile, plastic semiotics, enunciation/utterance, veridiction, da Vinci, senses/sensuality.

The art collection “Profiles” by the contemporary Lithuanian artist Vladas Oržekauskas combines visual and cultural codes from different periods and questions the idea of identity invariable in time. The observer of the analysed works not only becomes a witness of an intertextual dialogue between da Vinci and Oržekauskas, but also gets involved in a dialogue with the author of the work together with his characters, and eventually, with himself. Works by Oržekauskas do not offer a “time machine” that even in a dream could move you to a particular point in human history. The concept of the presented profile is rather an invitation for the spectator to sensually experience a possibility of meaning by stopping the time at any chosen point.