



AGNĖ NARUŠYTĖ

Vilniaus dailės akademija

LAIKO PATIRTIS REMIGIJAUŠ TREIGIO FOTOGRAFIJOSE

Time Perception in Remigijus Treigys's Photography

Beveik tuščias peizažas, kuriame – tik vos žjiūrima riba, skirianti jūrą, dangų, smėlį; vienišas pastatas ir migloje nykstanti plokščio peizažo erdvė; negyvos langų ertmės tamsaus pastato sienoje; uždangstyti ar tamsoje paslėpti daiktai tuščio kambario prietemoje ir baltų šiukšlių, dulkelių, įbrėžimų kosmosas, dar labiau pabrėžiantis vaizdo ramybę ir tamsą – tai Remigijaus Treigio fotografijų skiriamieji ženklai. Jo žvilgsniui bet koks objektas – paprastas, nereikšmingas, kasdienišką – tampa savęs pažinimo ir būties apmąstymo instrumentu, o tokia veikla reikalauja šiek tiek ilgesnio, nei trunka viena fotografijos akimirka, laiko.

Ypatingą ištesto laiko patirtį Treigio fotografijoje pastebi ne vienas komentatorius. Štai Laima Kreivyte pradeda jo retrospektyvinės parodos (2011) recenziją pasakojimu apie tai, kaip vienas Trei-

gio vaizdas lyg „laiko mašina“ jai padėdavęs iškristi iš tvarkaraščiais apibrėžto gyvenimo „į prarasto laiko bedugnę.“¹ Dėl to pirmiausia kalta jo fotografijų faktūra, tos ant juostos prilipusios dulkelės, kurias paprastai fotografai retušuoja, o Treigys – specialiai daugina, tirština. Taip fotografas savo rankomis keičia aparato suprojektuotą vaizdą, kūniškai susiliečia su tikrove: „Tie murkdymaisi voniose, kai ryškiniu pačią fotografiją ir nesitenkinu jokiais pincetais, o merkiu rankas į chemikalus. Pačią emulsiją, patį ryškumą įtrin, glostai ranka. Tai lyg šamanavimas. Turi būti rankų darbas. Turi būti paties popieriaus palietimas.“² Šis informacinis triukšmas pačiam autoriui reikalingas kaip išraiškos priemonė, kaip „nežinia iš kur sklindanti šviesa, slenkanti fotografuojamo objekto paviršiumi, kartais naikinanti formą. Įbrėžimai, taškai, brūkšniai, tonavimas – tai tarsi fotografijos

| Reginos Šulskytės fotografija.

RAKTAŽODŽIAI: Treigys, fotografija, vaizdas, tikrovė, laikas, šviesa.

KEY WORDS: Treigys, photography, image, reality, time, light.

įgarsinimas...“³ Tas garsinis fonas, užtūšojantis pagrindinę „melodiją“ – objektą, jau palygintas su šiurkščiu saksofono skambesiu⁴, „sueižėjusiu stiklu, ragena, nematoma uždanga“ ir „subraižytomis vinilo plokštelėmis“⁵. Visa tai – praeities faktūros, aptraukiančios kiekvieną dabarties vaizdą netobulos atminties ir nostalgijos pasija.

Tačiau radikalesnė šio fotografinio triukšmo sąsaja su laiku aptinkama tada, kai per jį apčiuopiamas tarsi dar vienas fotografijos sluoksnius – paviršius, keičiantis užfiksuotos tikrovės suvokimą. Alfonsui Andriuškevičiui iš neaiškaus detalių chaoso ryškėjantis vaizdas reiškė gyvenimą „į kitą pusę, t. y. atgal nuo mirties“⁶. Fotografas Alvydas Lukys pastebėjo, kad trukdydamos suprasti daiktą fotografijos netobulumo faktūros formuoja dvilypę laiko patirtį: „Šalia to, kad žiūrint supa aplinkos triukšmas, dar randi gausmą ir pačiame fotografijos lakšte. Tie ūžesiai fotografijoje – kaip identifikacijos filtras: tu negali apie daiktą visko suprasti. Jis tarytum nufiltruotas, dėl to ir paslaptingas. [...] Treigys labai įdomiai sutapatina buvusį laiką su dabartiniu, žiūrėjimo, laiku.“⁷ Tai man leido teigti, kad paviršiaus trukdžiai, atkreipdami dėmesį į fotografijos darymo procesą ir apsunkindami objekto suvokimą, netgi patys tapdami suvokėjo geidžiamu vertės objektu, sulėtina fotografijos laiko patirtį ir paverčia nuobodulį pozityviu išgyvenimu⁸.

Tačiau du minėtos retrospektyvinės Treigio darbų parodos „Tamara iš Graco“ elementai paskatino pasigilinti į kelis naujus laiko patirties aspektus. Klaipėdos „Baroti“ galerijoje autorius pirmą kartą eksponavo savo seną darbą – autoportretą (1991): tuščiam kambaryje

virš apdengto stalo ant sienos kabo veidrodinis, kuriame – sprunkantis paties fotografo atspindys. Liko neparodytas kitas autoportreto variantas, kuriame fotografo veidas matomas profiliu. Taigi daiktuose, savo pamėgtoje interjero tuštumoje Treigys, kuris beveik nefotografuoja žmogaus, palieka savo pėdsaką, beveik pagal policinės kontrolės taisykles sukurtą tapatybės žymę, leisdamas save atpažinti iš priekio ir iš šono, lyg į tuščią butą įsibrovęs nusikaltėlis. Šis veidrodinis pėdsakas įveda atsitiktinumo paklaidą, kuri asocijuojasi ne su laiko sulėtėjimu ilgai būnant vienoje vietoje, o su šios patirties priešingybe – greičiu, momentišku, vos pastebimu akimirksniu. Autoportretai įsiterpia į Treigio fotografijų kontekstą kaip trikdys, kaip neatitikimas, verčiantis suabejoti ankstesnių laiko patirties interpretacijų absoliutumu, ieškoti papildomo dėmens, kuris buvo praleistas.

Antrasis elementas – tai keturių minučių video filmas „Kelyje“, kuris parodoje veikė kaip garsinis fonas: filmuota iš pakelėje stovinčio automobilio, tiksi įjungtas avarinis signalas, blykčioja lempa ir kartais pravažiuoja automobiliai. Tik vėliau atūžia garsas. Pro galinį langą matomas beveik tuščias lygumos peizažas, regis, sudreba nuo artėjančio garso, bet niekas nepasikeičia. Šis laiko tarpas tarp vaizdo ir garso, pastebėtas fiksuojant realybę videokamera, paskatina atkreipti dėmesį į tai, kas atsitinka, kai į Treigio nufotografuotus vaizdus žiūrime per įbrėžimų ir dulkių triukšmą – garsą. Įvesdamas judesį fotografas primena elementarų fizikos dėsnį: šviesa žymiai greitesnė už garsą. Vadinas, išskeldamas triukšmą į paviršių, priversdamas suvo-



Remigijus TREIGYS. *Veidrodis (autoportretas)*. 1991

kėją žiūrėti į tai, kas pasirodė anksčiau, per tai, kas „bus“ vėliau, Treigys persuka laiką, o suvokėją įkurdina tokioje situacijoje, kai regimas triukšmas reiškia, kad vaizdo *jau* nebėra, t. y. objektas yra ne dar nesuvoktas per pirmame plane susikaupusius garsinius trukdžius, bet jau praėjęs, nors dar nebuvo suvoktas. Fotografijoms akompanuojantis video-filmas įkurdina suvokėją intervale tarp pravažiuojančio automobilio vaizdo ir jo garso – nepažymėtoje beorėje erdvėje, kurioje sulaikomas kvėpavimas belaukiant garsinio įvykio (kaip laukiama griausmo tvykstelėjus žaibui). Tarsi laiko kontinuume būtų pažymėti diskretiški praeities ir ateities būviai, tarp kurių dabartis įtempta it lynas. Taigi Treigio fotografijose užkonservuotos ne tik ilgo išžiūrėjimo į praeities vaizdą pro dabarties dulkes, bet ir įtempto laukimo, kuris ypač sulėtina laiką, patirtys.

Tuomet paaiškėja, kad Treigio fotografuojamus miestus – Klaipėdą, Berlyną, Veneciją, Gracą, Niujorką, Vilnių – sieja ne tik jo pomėgis matyti urbanistinę erdvę lyg interjerą, kuriame miestas atrodo lyg nutapytas fotoateljė fonas, ne tik tas pats fotografinis triukšmas, bet ir fotografavimas „iš atminties“, tarsi jau fotografavimo momentu miestovaizdis būtų išnykęs. Apie tai užsimena pats Treigys, pristatydamas Niujorke fotografuotą ciklą „Septintoji gatvė“:

Gatvė fotografuota Niujorke, bet aš neprisiminiau jos tikrojo pavadinimo ir neprisiminiau, ar ji išvis tokia yra... Kai buvo atspausta jos nuotrauka, man pasirodė, kad ji turi vadintis septintąja gatve, kuri galėtų prasidėti bet kur (Niujorke, Dubline, Klaipėdoje ir pan.), kuri galėtų jungti miestą, kurio tikrovėje nėra. Ta gatvė yra mistinė, jinai iš atminties. Ji gali būti gana ilga. Tai sudurstyta iš fragmentų miestas – sapnas.⁹

Vilnius taip pat Klaipėdoje gyvenančiam Treigiui yra svetimas, „Miestas iš atminties“, kaip skelbia pavadinimas. Gal todėl žiūrėdama į dangun lyg juoda liepsna kylančias medžio šakas, barokiškai išraitytą durų dekorą, kryžių jo emblemoje ir aklus langų stačiakampius neatpažįstu savojo miesto („Miestas iš atminties. Vilnius (Medis)“, 2008). Tikriausiai savojo miesto neatpažįsta ir Berlyno gyventojai, nes cikle „21 diena Berlyne“ Treigys, anot jo klajones aprašiusio Rolando Rastausko, nufotografavo „miesto odą vietoj paties miesto“¹⁰, praeities dekoraciją, kurios prireiks vaidinant dabarties spektaklį. Mat visa miesto istorija – tik iliuzinis piešinys renovuojamo miesto statybinėje plėvėje, kuri ir dengia, ir atkuria praeitį, tarsi miestas būtų surastas po kažkokios katastrofos. Žvelgdamas į pastatus pro fotografinių šiukšlių traškesį žiūrovas gali beveik išgirsti besisukant seną kino juostą – dekoracijos laukia, veiksmas vis neprasideda, o juosta sukasi – vėl tas pats laukimo intervalas. Visus miestus Treigys fotografuoja lyg traukdamas iš atminties, ne iš tikrovės, ir ten jie jau matomi neryškiai, nes eteris jau prisipildęs vėlesnio laiko garsų.

Toks komplikotas Treigio santykis su laiku ir lemia paradoksalią patirtį, kurią aprašo jo kūrybos vertintojai – stebėdamiesi, kaip laikas gali išsitemti, slankioti iš praeities į dabartį ir atgal statiškame fotografijos kadre, kuris tėra tik laiko momentas. Tačiau fotografijos ištestumas neatrodo keistas, jei prisiminsime Henri Bergsono laiko kaip kaitos ir jo santykio su materija sampratą. Anot jos, mūsų gyvenimo tęstinumą sudaro

tėkmė ar perėjimas, bet tokia tėkmė ir perėjimas, kurie yra savaime pakankami, kai

tėkmė nereiškia daikto, kuris teka, o perėjimas nesuponuoja jokių būvių, per kuriuos pereinama: daiktas ir būvis yra tiesiog *dirbtinai padarytos perėjimo nuotraukos*.¹¹

Taigi įprastas, tarkim, dokumentines fotografijas galima suvokti kaip iš laiko tėkmės „dirbtinai“ išimtus kadrus, tarsi tai būtų laiko mėginiai, kuriuose sustabdytas niekada nesiliaujantis materijos judėjimas, kad būtų galima jį tyrinėti, tikintis ką nors pasakyti apie tikrovę, kuri visada fotografijoje suvokiama metonimiškai – kaip nenatūraliai diskretiška ištrauka iš laiko kontinuumo. O Treigys, tamsa ir traškesiu dilindamas materijos kontūrus, regis, mėgina išsaugoti natūralią erdvėlaikio takumo būseną, kai negalima aiškiai apčiuopti nei daikto, „kuris teka“, tapatybės, nei būvio, per kurį pereinama. Kitaip tariant, jis kuria laiko patirtį, artimą Bergsono trukmės sampratai. Nes, anot laiko filosofiją tyrinęsio Rogerio McLure'o, jam kaita „nesuponuoja jokie *ne-laikinio substrato*“, t. y. tėkmėje nėra jokio „*netekančio*“ daikto, kurio atžvilgiu ji yra reliatyvi. Laiko kaita apima daiktų kaitą, o tai reiškia, kad jie nekinta erdvėje.“¹² Tai – dar vienas Treigio kuriamo įbrėžimų triukšmo poveikis: nors jis fotografuoja stabiliai atrodančias miesto ir interjero erdves, jose nėra jokio netekančio daikto, nelaikinio substrato. Todėl Treigio fotografijose tėkmė nesiliauja, nėra sustabdoma fotografavimo momentu. Treigio fotografijos yra trukmė.

Būtent apie tai ir pasiūlė susimąstyti ant sienos kabojusiame veidrodyje tarsi atsitiktinai šmėkstelėjęs Treigio autoportretas. Fotografija jį išgriebė iš laiko kontinuumo, užfiksudama šioje interjero erdvėje kaip nekintantį daiktą – tai iš

esmės ir reiškia portretuose atpažįstama tapatybė, kurios nekintamumo tikėjimu remiasi „tapatybę patvirtinantys“ dokumentai. Todėl išniřęs tarp trukmės fotografijų, kurias, regis, iš pačių laiko molekulių lipdo Treigys, veidrodinis autoportretas primena apie bauginančią fotografijos galią pateikti atsitiktinę pereinamojo būvio formą kaip nekintančią žmogaus esmę.

Tačiau fotografinis triukšmas, tie balti dulkių ir įbrėžimų pėdsakai šviesai jautrioje emulsijoje yra ne šiaip garsinis fonas, plokštumoje sukurtas atsitiktinumo piešinys, trukdantis žžiūrėti tikrovės formas ir sulėtinantis suvokimo laiką, viską paverčiantis trukme. Treigio kuriam faktūra pati turi trukmę (ar yra trukmė), nes galima įsivaizduoti, kad toms šiukšlėms sukaupti taip pat reikia laiko. Čia dera prisiminti fotografijos istorijai reikšmingą kūrinį, taip pat susijusį su šiukšlių faktūra – tai Mano Ray’aus „Dulkių veisykla“ („Dust Breeding“), juo labiau, kad Treigio dalyvavimas Klaipėdos menininkų grupės „Doooooris“ veikloje liudija jo polinkį į dadaizmui artimą pokštavimą, prasmės neigimą ir dėmesį procesui¹³. 1920 m. Ray’us nufotografavo dulkes, per metus susikaupusias ant Marcelio Duchamp’o kūrinio „Didysis stiklas“ („The Large Glass“, 1915–1923) antrosios pusės. Ekspozicija truko dvi valandas, išryškindama faktūrų įvairovę. Po to Duchamp’as nuvalė stiklą, palikdamas dulkių tik vienoje vietoje. Anot fotografijos teoretiko Douglaso Fogle’o, šis „svetimas peizažas“ yra būsimio septintojo dešimtmečio konceptualizmo pranašas, nes neatlieka iki tol įprastų fotografijos funkcijų – tai nėra nei skulptūrinio objekto dokumentas, nei formos ekspe-

rimentas, bet hibridas, kitaip tariant, ir tas, ir tas, kažkas „tarp“¹⁴. Ant meno kūrinio susikaupusios dulkės buvo siurrealistinis objektas, per kurį reiškiasi nuo autoriaus nepriklausoma valia. Jų savaiminė forma nepaklūsta simbolinės raiškos tvarkai, nes ją kuria pasaulis ar kažkas jame, nereguliuojamas sąmonės ir todėl išreiškiantis sąmonei neprieinamus geismus, patirties ir žinojimo klodus. Tačiau kartu tai buvo apčiuopiamą pavidalą įgijusi trukmė. Prietemoje, panašioje į Treigio fotografijų, tas dulkių sanaukas nufotografuodamas Ray’us užfiksavo tėkmės būvį – faktūros raiškiai matomos, galima jas tyrinėti po mikroskopu. Taigi jis vis dėlto, priešingai, nei teigia Fogle’as, pasielgė kaip dokumentuotojas, padarydamas dirbtinę perėjimo nuotrauką. Tačiau ši dulkių kaip laiko išraiškos sąsaja papildė Treigio fotografijų laiko patirtį dar vienu prasmės sluoksniu: balti įbrėžimai nusėda ant fotografijų paviršiaus kaip pasąmonės pėdsakai, o spausdinant apverstas tikrovės vaizdas, ant kurio jie lieka, tampa praeities pagrindu kaupiant naujų kontekstų reikšmėms.

Taigi Treigio fotografijos laiko patirčių spektras šiek tiek išsiplėtė. Videofilme išryškintas atstumas tarp vaizdo ir garso apvertė laiko patirtį, nes baltų įbrėžimų triukšme mėgina išryškėti vaizdo praeities atmintis – tai, ko jau nebėra. Tačiau prietemoje ir triukšme trukdydamas įžvelgti formas ir detales Treigys sukuria fotografijas, kurios tarsi nesusitabdo ir neužfiksuoja bergsoniškos laiko tėkmės, apie stabilios tapatybės dirbtinumą ir netgi pavojų perspėdamas atsitiktiniu autoportretu. Ir kartu jis fiksuoja automatinius laiko piešinius ant tikrovės paviršiaus.

Literatūra

- Andriuškevičius Alfonsas, „Apie ribas“, in: *Šiaurės Atėnai*, 1992-07-03, p. 5.
- Bergson Henri, *Durée et Simultanéité*, Paris: Presses Universitaires de France, 1968.
- Fogle Douglas, „The Last Picture Show“, in: Douglas Fogle, *The Last Picture Show: Artists Using Photography 1960 – 1982*, Walker Art Center, Minneapolis, 2003, p. 9 – 19.
- „Fotografas Remigijus Treigys: „Man įdomiausia ta nematomoji pusė“, in: *Šiaurės Atėnai*, 2001-11-17, nr. 43 (581), p. 3.
- Kreivytė Laima, „Esamas būtasis“, in: *7 meno dienos*, nr. 30 (952), 2011-09-02, [interaktyvus]: http://www.7md.lt/lt/2011-09-02/fotografija/esamas_butasis.html [žiūrėta 2012-06-06].
- Lukys Alvydas, „Monologai iš būtojo laiko. Apie fotografiją šneka ir į klausimus atsako fotomenininkas Alvydas Lukys“, in: *Šiaurės Atėnai*, 1999-03-06, nr. 9 (450), p. 7.

- McLure Roger, *The Philosophy of Time*, Routledge, 2011.
- Narušytė Agnė, *Nuobodulio estetika Lietuvos fotografijoje*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2008.
- „Rolandas Rastauskas. Laiko portretai. Projektas „Berlynalijos“ (video, 2008)“, in: *Šiuolaikinės lietuvių literatūros antologija*, [interaktyvus]: <http://www.tekstai.lt/component/content/article/321-rastauskas-rolandas/3281-rolandas-rastauskas-laiko-portretai-projektas-berlynalijos-video> [žiūrėta 2012-06-06].
- Remigijus Treigys. *Septintoji gatvė. Paroda Alytuje*. 2012.03.07, [interaktyvus]: <http://www.frame.lt/remigijus-treigys-septintoji-gatve-paroda-alytuje/> [žiūrėta 2012.06.06].
- TTL požiūris*, parodos katalogas, sudarė Alvydas Lukys, Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 2002.

Nuorodos

- ¹ Paroda „Tamara iš Graco“, skirta Remigijaus Treigio penkiasdešimtmečiui, vyko Klaipėdos „Baroti“ galerijoje 2011 m. liepos mėn. Laima Kreivytė, „Esamas būtasis“, in: *7 meno dienos*, nr. 30 (952), 2011-09-02, [interaktyvus]: http://www.7md.lt/lt/2011-09-02/fotografija/esamas_butasis.html [žiūrėta 2012-06-06].
- ² Fotografas Remigijus Treigys: „Man įdomiausia ta nematomoji pusė“. *Šiaurės Atėnai*, 2001-11-17, nr. 43 (581), p. 3.
- ³ *TTL požiūris*, parodos katalogas, sudarė Alvydas Lukys, Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 2002, p. 14.
- ⁴ Iš mano pokalbio su Alvydu Lukiū bare „Gramutė“ 2010 m. gruodžio 9 d.
- ⁵ Kreivytė, *op. cit.*
- ⁶ Alfonsas Andriuškevičius, „Apie ribas“, in: *Šiaurės Atėnai*, 1992-07-03, p. 5.
- ⁷ Alvydas Lukys, „Monologai iš būtojo laiko. Apie fotografiją šneka ir į klausimus atsako fotomenininkas Alvydas Lukys“, in: *Šiaurės Atėnai*, 1999-03-06, nr. 9 (450), p. 7.
- ⁸ Agnė Narušytė, *Nuobodulio estetika Lietuvos fotografijoje*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2008, p. 258.
- ⁹ Remigijus Treigys. *Septintoji gatvė. Paroda Alytuje*. 2012.03.07, <http://www.frame.lt/remigijus-treigys-septintoji-gatve-paroda-alytuje/> [žiūrėta 2012.06.06].
- ¹⁰ „Rolandas Rastauskas. Laiko portretai. Projektas „Berlynalijos“ (video, 2008)“, in: *Šiuolaikinės lietuvių literatūros antologija*, [interaktyvus]: <http://www.tekstai.lt/component/content/article/321-rastauskas-rolandas/3281-rolandas-rastauskas-laiko-portretai-projektas-berlynalijos-video> [žiūrėta 2012-06-06].
- ¹¹ Henri Bergson, *Durée et Simultanéité*, Paris: Presses Universitaires de France, 1968, p. 41, paryškinta mano – A.N.
- ¹² Roger McLure, *The Philosophy of Time*, Routledge, 2011, p. 13, paryškinta Rogerio McLure'o – A. N.
- ¹³ Pavyzdžiui, vienoje „Dooooris“ parodoje eksponuotas Treigio kūrinys buvo vinių prismaigstytas agurotis, kuris parodos metu supuvo (iš pokalbio su Remigijumi Treigiu 2008 m. vasarą).
- ¹⁴ Douglas Fogle, „The Last Picture Show“, in: Douglas Fogle, *The Last Picture Show: Artists Using Photography 1960 – 1982*, Walker Art Center, Minneapolis, 2003, p. 11–12.