

## Filosofija kine

# SUSVETIMĖJIMAS IR VAIZDUOTĖ. CHARLIE'O KAUFMANO „SINEKDOCHA, NIUJORKAS“\*

### Kristupas Sabolius

Vilniaus universiteto  
Religijos studijų ir tyrimų centras  
Universiteto g. 9/1, LT-01513 Vilnius  
El. paštas: kristupas.sabolius@fsf.vu.lt

*Straipsnis nagrinėja laiko, vaizduotės ir sintezės santykį Charlie'o Kaufmano filme „Sinekdocha, Niu-jorkas“. Nesugebėdamas atrasti sąryšio tarp paskirų gyvenimo fragmentų, kitaip tariant, neįstengdamas „sujungti pradžios su pabaiga“, pagrindinis „Sinekdochos“ herojus Cadenas viską vienijančios jungties prasmės ima ieškoti meno kūrinyje. Statomas spektaklis turėtų užtikrinti visa apimančią struktūrą – būtent spektaklio užbaigtumas suteikia viltį, kad pradžios ir pabaigos, taip pat jas siejančio vidurio ryšys egzistuoja ir Cadeno gyvenime. Tačiau, siekdamas vienovės, Cadenas susiduria su vaizduotės, kuri mums suteikia pačią radikaliausią kitybės patirtį, problema. Chronologinę tėkmę iškomponuojanti ir perkomponuojanti spektaklio repetitijų eiga, o kartu filmo montažinė seka – su-trikdydama ir išderindama „normalų suvokimą“ – atgaivina sąmonės gyvybingumą akistatoje su savo paties mirtimi. Straipsnyje aptinkamas mirtingumo įsisąmoninimo modelis atveria gilesnės tikrovės vizijas, o išsilaisvinimas iš tapatybių susisieja su laikiniais Kitybės patyrimo modusais.*

*Pagrindiniai žodžiai: sinekdocha, vaizduotė, laikas, Kitybė, sintezė.*

### Kaip susieti pradžią su pabaiga?

Hazel, viena iš Charlie'o Kaufmano 2008 m. juostos „Sinekdocha, Niu-jorkas“ personažių, nusprendžia įsigyti degantį namą. Svarstydamą, ar tai geras sprendimas, ji prisi-pažįsta: „Man patinka šis namas, tikrai taip. Tačiau aš nerimauju, kad mirsiu ugnyje.“ Būstą parduodanti moteris atsako: „Tai didis sprendimas – kaip apsisprendžiama mirti.“

Nuo Platono *Faidone* minimos „gyve-nimo kaip mirties praktikos“ iki Martino Heideggerio *Būtyje ir laike* išvedamos *Sein-zum-Tode* mirtis didžiųjų filosofų mąstyme suvokiama kaip esminis gyvenimo orien-tyras, lydintis mus ne tik tada, kai išleidžiamas paskutinis atodūsis; priešingai – mirtis kiekvieną mūsų apsisprendimą apgaubia baigtinybės ir trapumo aura. Paliudijimų, kad ir kokie jie būtų banalūs, galime rasti gausybę: kiekvieną rudenį gelstantys lapai, gendantys maisto produktai, išglebė senstantys kūnai, užklupusios ligos ir artimųjų netektys. Į gyvenimą įsismelkusi baigtinybė nuolat meta šešėlį ant mus supančių įvykių ir daiktų, primindama, kad išnykimo procesas vyksta

\* Straipsnis parengtas pagal projekte „Filoso-finiai kino meno tyrimai: teorinės prie-laidos, metodai, uždaviniai“ atliktą tyrimą, finansuotą Lietuvos mokslo tarybos (sutartis Nr. MIP-115/2011).

kiekvieną akimirką. Todėl kiekvienas rimtesnis apsisprendimas, pasirinkimas „kaip gyventi“, – sako filosofai, – kartu sugražina mirtį į mūsų dėmesio centrą.

Šis mirties įcentravimas tampa ir Kaufmano kūrinio išėjties tašku. Nors filmas prasideda kaip tipiška nepriklausomo Amerikos kino juosta – melodrama apie į santykių krizę papuolusią šeimą – palengva pameta šiam žanrui įprastą siužetinę eigą ir vis labiau komplikuojasi. Mažame Niujorko valstijos Skenektadžio miestelyje įsikūręs teatro režisierius Cadenas Cotardas kenčia nuo daugybės tikrų ar įsivaizduojamų negalavimų, jam sunkiai sekasi bendrauti su savo mažamete dukra Olive, jį palieka žmona Adele ir kartu su Olive bei drauge Marija iškeliauja į Berlyną. Senstantis režisierius flirtuoja su teatro bilietų parduotoja – pradžioje jau minėta Hazel, kenčia dėl išsiskyrimo su žmona, atkreipia dėmesį į jo spektaklyje vaidinančią jaunąją aktorę Claire.

Tačiau netikėtai Cadenui paskiriama „MacArthur“ stipendija, suteikianti galimybę įgyvendinti radikalų sumanymą – patstatyti „brutalaus realizmo ir sąžiningumo“ spektaklį. Specialiame angare sukonstruojamas milžiniškas Manhattano modelis, kuriame daugybė aktorių mėgina imituoti savo pačių ir Cadeno kasdienybę. Spektaklio centre – paties režisieriaus gyvenimas, kurį stengiamasi atkartoti kuo tiksliau. Metai bėga, palengva ribos tarp gyvenimo paviljone ir gyvenimo anapus, t. y. tikrajame Manhattane, nyksta.

Kol pats personažas repetuodamas mėgina milimetriniu tikslumu atskleisti buvusius įvykius, t. y. perrežisuoja kūrinį apie save, maniakiškai įgyvendindamas iš vidaus atliekamą įvykių tikslinimą, palen-

gva ima aiškėti grandiozinis sumanymas – radikali akistata su gyvenimo ir baigtinybės sampyna, totali, kiekvieną gyvenimo epizodą užklojanti mirties kontempliacija ir mėginimas suprasti tai, kas nepasiduoda supratimui. Pakartodamas praeitį, Cadenas performuoja dabartį, kuri savo ruožtu atskleidžia naują ateitį. Pagrindinis herojus nepaliaujamai kartoja, kad bijo numirti, kad greitai mirs, kad jo didysis spektaklis kalbės apie tai, kad visi mirsime. Galų gale, taip ir atsitinka – retame filme užgęsta ne tik pagrindinio, bet ir beveik visų likusių personažų gyvybė.

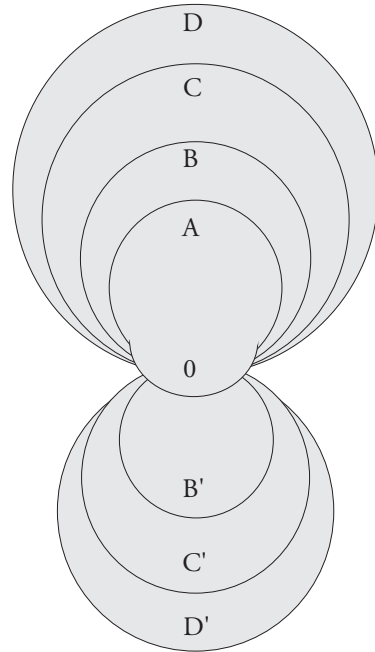
Toks mėginimas sukurti vientisą meno kūrinį, kuris leistų suprasti ir suvaldyti Cadeno gyvenimą, skatina prisiminti įdomią paralelę apie Aristotelio minimą gydytoją Alkmajoną iš Krotono, kuris teigė, kad žmonės miršta todėl, kad negali susieti pradžios su pabaiga. Komentuodamas šį epizodą, literatūros teoretikas Wolfgangas Iseris sako: „Jei mirtis yra tokio negalėjimo padarinys, vadinasi, ji taip pat puikiai gali įkvėpti idėjas, kuriomis tą negalėjimą siekiama pašalinti. Tai reikštų, kad vaizduotėje modeliuojama pradžia ir pabaiga, siekiant rasti tą trūkstatą ryšį, kuris pakeistų patį gyvenimą“ (Iser 2002: 87).

Kitais tariant, įsivaizduojame, nes esame mirtingi. Vaizduotė yra tas taškas, kuriame susilieja baigtinumo ir amžinybės dimensijos, jos griebiamasi tada, kai norima įveikti „trūkstatą plyšį“, ji siūlosi kaip kartis, kuri leidžia – pakeičiant savo gyvenimą – peršokti pradžią ir pabaigą skiriančią bedugnę. Ribos įveika arba bent mėginimas ją suvokti yra ir Cadeno kūrybinės praktikos siekis. Atrodo, kad „brutalusis realizmas“, kuriuo reaguojama į savo paties mirtingumo išsąmoninimą, ima veikti kaip radikalus irealizmas. Vaiz-

duotė – neslopstanti žmogaus kūrybingumo versmė – tampa mediumu, sutraukiančiu kraštutines ribas į vieną prasmės kondensatą ir šitaip koreguojančiu konkrečius išgyvenimus. Šis dialektinis susipynimas dar kartą pakartojamas Hazel lūpose. Mirdama to paties degančio namo lovoje, ji prisipažįsta: „The end is built in to the beginning.“

Gyvenimo išplėtimas ir suintensyvinimas, kartojant jį taip, kad būtų išgaunami vis gilesni realybės sluoksniai, kuriems atsiskleisti nepakanka paviršutiniško stebėjimo, gali būti įgyvendintas pasitelkus koncentraciją ir kontempliaciją. Šis aspektas, kai sugrįžtant ir užsibūnant sutirštintas patyrimo pobūdis bei išgaunami iš pirmo žvilgsnio nematomi prasmės segmentai, atskleidžia trilypį – laiko, suvokimo ir virtualybės – susipynimą, kuris buvo aprašytas ir Henri Bergsono svarstymuose apie atminties ir materijos ryšį. Bergsono schemeje reflektuojamas suvokimas yra „grandinė, kurios visi elementai, įskaitant ir patį suvokinį, yra abipusės įtampos būklės – tarsi elektros grandinėje, tokiu būdu, kad joks objekto siunčiamas sukrėtimas neužstrigtų kelyje į dvasios gelmes: visuomet privalo grįžti prie paties objekto“ (Bergson 1939: 114).

Kaip matome, suvokimas čia vyksta ratais arba net veikia aštuoniukėmis. Pirmasis susidūrimas su objektu (O) pažymėtas vidiniu, labiausiai į centruotą apskritimu A. Tačiau išlaikant dėmesį ir patiriant objektą tam tikrą laiką nuo O tarsi elektros grandine judama prie atminties bei virtualumo praturtinto segmentais rato B, kuris, savo ruožtu, tikrovės plotmėje praplečia objekto realumą iki B' amplitudės. Paaštrintas suvokimas toliau grandine kyla į atitinkamus C ir C', D ir D' lygmenis. Bergsonas pabrėžia, kad sutelktumas nulemia ir atminties



laipsnį – kuo atidžiau patiriama, tuo geriau prisimenama. Todėl kiekvieno dėmesingo prisimino atveju „naujieji iš giliausios dvasios srities sklindantys elementai gali susijungti su senaisiais nesukeldami visuotinio sąmyšio ir netransformuodami visos sistemos“ (Bergson 1939: 114).

Begalinis tokio patyrimo būdo elastingumas leidžia plėsti jį apgaubiančius atminties ir fantazijos ratus, nenutolstant nuo paties objekto ir išlaikant jį centre. Negana to, paties dalyko realumas tik sustiprėja, laipsniškais amplitudėmis atrandant paslėptus tikrovės sluoksnius. „Matome, kaip atminties pažanga privalo dėl savo poveikio tikėti naujumu, [t. y.] ne tik suvoktuojų objektu, bet ir vis platesnėmis ir platesnėmis sistemomis, prie kurių jis gali prisijungti. Tiek, kiek B, C, D išreiškia vis didėjančių atminties išsiplėtimą, šių ratų refleksija susisiečia su gilesniais tikrovės lygmenimis B', C', D'“ (Bergson 1939: 114).

Gilles'is Deleuze'as šią schemą pasitelkia įvairių kino meno kūrinių interpretacijai, o kartu ir suteikia jai platesnį teorinį pagrindą. Anot jo, Bergsonas nepaliaujamai artėja prie neįvardytos ir gana netikėtos išvados – dėmesingas atpažinimas suteikia mums kur kas daugiau informacijos būtent tada, kai jį ištinka nesėkmė. Kitaip tariant, trukdžiai, kurie pasitaiko šioje grandinėje, – savotiški suvokimo elektros tėkmės sutrikimai arba „trumpieji jungimai“ – ne tik išmuša optinio dalyko vaizdo sąsajas su motoriniais vaizdiniais arba su tiesiogiai besisiejančiais prisiminimais, bet ir aktyvina skvarbesnę pagavą, įtraukdami mus į santykį su virtualiais elementais: *déjà vu* pojūčiais, praeities „apskritai“ vaizdiniais, sapno vaizdiniais, fantazijomis, teatrinėmis scenomis ir t. t. (Deleuze 2003: 54–55).

Panašiai kaip Alkmajono įžvalgoje, čia signalo silpnumas, tarpusavio elementų nesusietumas, patiriamos situacijos miglotumas išprovokuoja vaizduotės įsiveržimą į tikrovę. Bedugnės, lakūnos, trūkiai signalizuoja „nesugebėjimą susieti pradžią su pabaiga“ ir stimuliuoja fantazminį magnetizmą. Atrodo, kad būtent tai liudija ir vienas iš „Sinekdochos“ leitmotyvų – sutrikusi Cadeno sensomotorika. Viso filmo metu pagrindinis personažas palengva praranda savo kūno kontrolę, kartu netekdamas galimybes atskirti tikrus, įsivaizduojamus, menamus, prisimenamus ar galų gale suvaidintus savo gyvenimo įvykių scenarijus. Tarsi būtų sakoma – kūno koordinacija yra sureguliuojama vaizduotės nustatytomis trajektorijomis, kuriose laiko fazės užsiima atitinkamas vietas: praeitis visada eina prieš dabartį, bet niekada pirma ateities; visa turi savo tvarką ir kaitos logiką, kuria sekdami kūnas ir psichika darniai

atitinka vienas kitą. Tačiau kai nusilpsta fiziologija, išsiderina vaizduotė, išsišakoja laikas. Simptomiška, kad Cadeno ligos nėra iki galo aiškios prigimties – „tikra“ ir „įsikalbėta“ čia yra to paties lygmens dalykai, veikiantys tuo pačiu išderintu ritmu kaip ir pakrikusi sąmonė, o kartu ir kaip iš nuspėjamo bei valdomo režimo išsprūdusi vaizduotė.

Tačiau turbūt svarbiausia pažymėti, kad sutrikusi Cadeno sensomotorika sąveikauja su pakitusia laiko savivoka – perkomponuota temporaline pasaulio panorama. Sergantis personažas be perstojo haliucinuoja ne tik savo ligą, bet ir sveikatą. Suvokiniai nebeatitinka prisiminimų, o kartu supanašėja su įsivaizdavimais, atsistodami lygia greta vienas šalia kito bei, Deleuze'o žodžiais, „judėdami praeitin svaiginančiu greičiu“, kad atrodo, jog „laikas būtų pasiekęs giliausią laisvę“, o „totalinė ir anarchiška praeities mobilizacija“ atlieptų „personažo motorinį bejėgiškumą“ (Deleuze 2003: 55).

Toks virtualybės ir realybės susiliejimasis laikine prasme primena Borgeso aprašomą „Sodą išsišakojančiais takais“. Šiame apsakyme minimas vieno kinų autoriaus kūrinys, kurio herojus ištinka visos įmanomos įvykių versijos. „Visur literatūroje, kai žmogus susiduria su alternatyvomis, jis pasirenka vieną kitų sąskaita. Beveik neišnarpliojamame Tsui Peno kūrinyje jis tuo pačiu metu pasirenka visas iš jų. Taip jis *kuria* daugybę ateičių, daugybę laikų, kurie pradeda kitus, o tie savo ruožtu išsiskiria ir šakojasi“ (Borges 2000: 75).

Tik iš pirmo žvilgsnio „Sinekdochoje“ vyksta priešingas procesas. Kaufmano juostoje nuolat pabrėžiama laiko reikšmė. Filme rodomi laikrodžiai ir fiksuojamas įvykių raidos neatitinkančios chronologijos

motyvas. „Sinekdocha“ prasideda ir baigiasi tą pačią valandą – 7:45. Cadeną supantys personažai bando *priminti* jam pamestą temporalinę orientaciją. Hazel pastebi, kad Adele išvykusi jau metus, tačiau dar nėra sykio neskambino; aktoriai skundžiasi, kad repeticijos tęsiasi jau 18 metų, tačiau publika vis dar nebuvo užsukusi, ir pan.

Kita vertus, ir pats Cadeno kūrybinis darbas – savo atlikto pasirinkimo kontempliacija ir neslopstantis fatališkos galimybės pakartojimas – tam, kad ji būtų suvaldyta ir išsaugota kaip „savęs supratimo“ procesas, atveda prie laikinio daugialypumo paradokso. Kuo intensyviau mėginama pakartoti „tą patį“, tuo agresyviau pasireiškia įvykių šakotumas. Ir kadangi „šakojasi ne erdvė, bet laikas“, galime prisiminti dar vieną Deleuze'o vedamą paralelę su garsiosiomis Bergsono grandinėmis. Komentuodamas Mankiewicziaus kūrybą, jis pažymi: „*Flashbacks* atranda savąjį pateisinimą būtent čia: kiekviename taške, kur laikas išsišakoja. Šitaip grandinių daugybiškumas įgauna naują prasmę. Tai ne tiesiog keletas žmonių, iš kurių kiekviena užplūsta prisiminimas, bet greičiau tas pats prisiminimas, kuris priklauso keletui žmonių“ (Deleuze 2003: 49).

Pripažindami tokią nevienakryptę laiko prigimtį, mes ne tiek reliatyvizuojame vyksmą, kiek sugrąžiname vienybės paradoksą. Tai, kas skiria, ima jungti – susikirtimo taškuose – ten, kur versijos susieina iš naujo, *flashbacks* sutraukia įvairias sąmones į vientisą prisiminimo dimensiją. Filmo pabaigoje girdime moters, norinčios vaidinti Cadeną, išaiškinimą: „Manau, kad suprantu Cadeną.“ Pastarasis atsako: „Aš jo nesuprantu.“ Moteris: „Na, Cadenas Cotardas yra jau miręs žmogus. Jis gyvena pusiau-pasaulyje, tarp stasis ir antistasis, laikas yra susitraukęs,

chronologija sutrikusi. Iki šiol jis iš visų jėgų stengiasi suvokti šios situacijos prasmę. Tačiau dabar jis suakmenėjo.“ Cadenas: „Ok, skamba gerai.“

Būtent tuomet, kai nekontroliuojame laiko ir nevarijuojame juo atmintyje, mes kaip tik ir panyrame į laiką, į jo siūlomas visas įmanomas ir neįmanomas galimybes, kurios jau nebesutampa su mūsų gyvenimais, bet viršija juos, besisiūlydamos nesuskaičiuojamomis variacijomis, ir vis dėlto sugrįždamos į tuos pačius sankirtos taškus. Išsišakojimas veikia kaip muzikinis ritmas arba Bergsono augančių amplitudžių grandinės. Juo labiau tolstame nuo vienintelės versijos (t. y. išgryninto faktografinio kauzalumo), tuo plačiau ima žaisti visos įmanomos įtakos, tuo labiau plinta virtualybės (sapnų, įsivaizdavimų ir prisiminimų dimensijos), tuo giliau skverbiamės į atsiveriančios tikrovės sluoksnis. Tad virtualybė čia pasireiškia kaip laikiška daikto gelmė, kaip jo suvokimo išsišakojančių horizontų plėtra ir augimas.

### Laikas kine arba kino laikas

Apskritai laiko susitraukimai ir išsiplėtimai yra kino prerogatyva *par excellence* – šis temporalinis elastingumas išryškina kino ir sąmonės bendramatiškumą. Praeities užlaikymas geriausiai išreiškiamas Bergsono minimu *kontrakcijos* arba Freudo eksploatuojamu *kondensavimo* efektu – kai montažas selektyviai iškelia ir sugrupuoja praeities scenas tam, kad ištįstų dabarties momento trukmė (plg. Stielger 2011: 29). Turbūt vienas efektingiausių šio metodo išpildymų – Hitchcocko „Keturiolikos valandos“. Šioje TV seriale dalyje tiksinčios laikrodinės bombos laukimas pranoksta chronologinį

laiką. Viena minutė siužetinio laiko herojaus gyvenime tampa 72 sekundėmis realaus laiko ekrane.

Kinematografiniai sulėtinimai ir pagreitiniai yra toks įprastas dalykas, kad dažnai juos priimame kaip natūralų kino veikimo principą. Tik ypač retais atvejais juosta trunka tiek pat, kiek ir tai, kas joje užfiksuota. Chronotaksija – laiko tvarkos pertvarkymas – yra pirmasis dalykas, į kurį turi atsižvelgti bet koks siužetas. Pusantros valandos gali visiškai pakakti perteikti šimtmečio įvykiams, nors toks pat laikas gali virsti įvairiais rakursais išplėstu keleto akimirkų išgyvenimu.

Tačiau toks, tik iš pirmo žvilgsnio iliuzinis, laiko modeliavimas tampa mums suprantamas būtent todėl, kad šią patirtį aptinkame autonomiškame ar, kaip priimta sakyti, subjektyviame patyrimo, niekada iki galo nesutampančiame su chronologine tėkme. Akivaizdu, kad laikrodžio mušamas ritmas nėra savaime priimtinas ir organišką laiko suvokimo būdas. Kaip matėme Bergsono grandinės atveju, sąmonė veikia susitraukdama ir išsiskleisdama, užsibūdama arba peršokdama, įsigilindama arba panirdama į išsiblaškimą. Galų gale, prisiminimai, *flashbackai*, sapnai, fobijos, košmarai, lūkesčiai, anticipacijos, svajonės, fantazijos, kontempliuojamos galimybės, hipnagoginės vizijos ir haliucinacijos įsilieja į vientisą patyrimo tėkmę, tarsi, Deleuze'o žodžiais, jau pačios smegenys būtų ekranas, kuriame būtų rodomas unikalios kompozijos ir išskirtinio trukmės pojūčio filmas.

Taigi galime sakyti, kad savitai reguliuojama sąmonės tėkmė yra sąlygota tam tikros montažo technikos, kuria nustatomas santykis su aplinka, žmonėmis ir pasauliu, taip pat savo kūnu, jo „vidujybe“ ir įvairiau-

siais jos klodais ir sluoksniais. Negana to, nuolatos kondensuojamas ar ištempiamas laiko pojūtis nulemia, kaip ir koku būdu užmezgamas ryšys tarp įvairių savasties elementų ir išorybės fragmentų, koku būdu ir kaip giliai ego įsilieja į išgyvenamą situaciją, koks joje susiklosto praeities, dabarties ir ateities fazių lydinys, kokiomis spalvomis ir kokiais sutirštėjimais juose pasireiškia emocijų, afektyvumų, empatijos ir pan. lygmenys.

Sąmonė pati iš savęs veikia kinematografiniu principu, kaip nepalaujamas ir neslopstantis trukmių komponavimas, kaip nuolat ir be perstojo perkuriama juosta, kurioje nematomomis rankomis karpomos ir klijuojamos, sutraukiamos ir išplečiamos specifinės gyvenimo versijos. Štai kodėl žmogus yra montažinė būtybė arba *homo cinematicus*, kurio smegenys ne tik atsiskleidžia kaip ekranas, bet ir veikia ekranizuodamos, t. y. montuodamos užplūstančią patyrimo srovę.

Turėjome progos pastebėti, kad gniuždantis bei įvairialypis patyrimo srautas ir yra tikroji Cadeno problema – chaoso pasaulis, kuriame paskiri elementai, migloti pasaulio sanklodos atomai bombarduoja šį personažą iš visų pusių, neatskleidami vidinio sąryšio gijų. Ne tik Cadeno aplinka, bet net ir pats fiziologinis jo kūnas priešinasi bet kokiai logikai ar net greičiau bet kokiam *logosui* – vienio ir susietumo patirčiai. Todėl niekas Cadeno pasaulyje nesusidėsto į vientisą ir rišlų siužetą. Tačiau būtent tai ir yra pagrindinė gyvenimo ypatybė – jis nesileidžia užrašomas į klasikinės struktūras atitinkančias dramatinės versijas, bet išsprūsta iš akiračio, plečiasi, šakojasi ir siūlo lygiagrečius siužetus. Gyvenimas yra daugialypiškumo triumfas, – regis, būtent

tai galime pajusti ir visu „Sinekdochos“ sumanymu.

Beje, užrašytas angliškai filmo pavadinimas skamba kaip aliuizija į realiai egzistuojantį miestelį: Schenectady, New York (Skenektadis, Niujorko valstija). Tačiau kartu čia galime išgirsti ir prisipažinimą apie filmo idėją – Niujorkas yra sinekdocha. Pastarasis literatūrinis tropas yra tokia metonimijos rūšis, kai visuma išreiškiama dalimi arba dalis – visuma. Sinekdochos atveju dažniausiai vienaskaita vartojama vietoj daugiskaitos, o bendros sąvokos – vietoj konkretesnės arba atvirkščiai. Taigi Bergsono įvardytas *kontrakcijos* arba Freudo *kondensavimo* veiksmas atitinka sinekdochos veikimo programą. Tai susitraukimas, siekiantis fragmente išlaikyti visumos esenciją.

Čia galime prisiminti minėtąją Alkmajono „pradžios ir pabaigos problemą“. Jeigu gimimas ir mirtis skendi migloje, tuomet tai, kas atsiduria viduryje, turi paaiškinti kraštutinius amplitudės išsiplėtimus. Ir, priešingai nei sakytų Descartes'as, šis vidurio elementas (t. y. pats gyvenimas), nors ir akivaizdus ir betarpiškas, paprastai išlieka iki galo nesuprantamas. Jį lydi *clara, sed non distincta perceptio*. Būtent beprasmybė ir nesupratimas, trukdis Bergsono grandinėje, arba, kitaip tariant, nuolatinio susvetimėjimo būseną pastūmėja Cadeną kurti savąjį spektaklį naudojant kontrakcijos, kondensavimo arba sinekdochos techniką. Kitaip tariant, vidurio problema čia suvokiama kaip prasmės problema.

Kantas pasiūlė dar vieną būdą įvardyti šį suvienijimo veiksmą. Transcendentalinėje sąmonėje juslinių duomenų įvairovės ir chaotiško srauto jungimą atlieka sintezė. Kantas taip pat apibūdina šį procesą koordinuojančios sąmonės galia – sintezė „yra

išimtinai vaizduotės, aklos, nors ir būtinos, sielos funkcijos – veikla; be vaizduotės mes visiškai nieko nežinotume, nors retai ją įsisąmoniname. Tačiau šią sintezę paversti sąvokomis yra intelekto funkcija, dėl kurios jis mums pirmiausia teikia žinojimą tikrąja šio žodžio prasme“ (Kant 1982: 116).

Pirmajame *Grynojo proto kritikos* leidime Kantas vaizduotei priskiria trilypės – aprehensijos, reprodukcijos ir rekognicijos – sintezę, kuri antrajame leidime supaprastinama iki vienintelės funkcijos, o galiausiai išvis nuvertinama, svarbiausius vaidmenis perkeliant aukštesnei ir racionalesnei galiai – intelektui. Tačiau būtent per šią sintezių trijulę atsiskleidžia laikinė suvokimo prigimtis – samonės veikla yra trunkantis procesas, kuriame nuolat dalyvauja praeities ir ateities modusai. Todėl tiek gebėjimas suimti duomenis į vienį stebėjimo intuicijoje (aprehensija), tiek vaizdinių atgaminimas (reprodukcija), tiek jų atpažinimas pasitelkiant sąvokas (rekognicija) yra įvairūs jungimo būdai, kurių pagrindą sudaro tarpusavio susietumas laike.

Kitaip tariant, vaizduotė čia veikia analogiškai kaip Aristotelio šviesa<sup>1</sup> ar kino projektorius – pati išlikdama neregima, leidžia išvysti pasaulį. Galbūt būtent todėl Heideggeriui Kanto teiginys, kad „vaizduotė

<sup>1</sup> Aristotelis veikale *Apie sielą* pateikia klaidingą, bet iškalbingą vaizduotės etimologiją, susiedamas ją su regos sugebėjimu: „Regėjimas yra svarbiausia juslių rūšis, todėl vaizduotė (*phantasia*) gavo savo pavadinimą nuo šviesos (*phaos*), nes be šviesos negalima regėti. Kadangi vaizdiniai išlieka ir yra panašūs į pojūčius, gyvos būtybės daug ką daro jų veikiamos iš dalies dėl to, kad jos neturi proto, pavyzdžiui, gyvūnai, iš dalies ir dėl to, kad jų protas yra aptemdytas aistrų, ligų arba miego – tai būna ir žmonėms“ (429a).

(*facultas imaginandi*) yra sugebėjimas stebėti, taip pat ir kai nesama objekto“ (Kant 1968: 167), leidžia padaryti paradoksalia – iš transcendentalinio mokslo kylančią, bet kartu jį pranokstančią – išvadą: „Vaizduotė priklauso stebėjimo sugebėjimui“ (Heidegger 1991: 128). Žvilgsnis jau yra jungimas, kuriuo siekiama vienovės, todėl stebėdamas pasaulį aš jį įvaizdinu. Galima pasakyti dar radikaliau – pasaulio suvokimas kaip sintezės procesas yra įsivaizdavimas.

Kaip minėjome, būtent šis sintezės veiksmas tampa ir „Sinekdochos“ tema. Ir nors Kaufmano kūrinys yra ypač sudėtingos struktūros filmas, kūrėjo intencija gana aiški – nesugebėdamas atrasti sąryšio tarp paskirų gyvenimo fragmentų, kitaip tariant, neįstengdamas „sujungti pradžios su pabaiga“, Cadenas viską vienijančios jungties ima ieškoti meno kūrinyje, kuris turėtų užtikrinti struktūrą, kurioje pradžia ir pabaiga yra tarpusavyje susijusios. Kitaip tariant, būtent spektaklio užbaigtumas suteikia viltį, kad pradžios ir pabaigos, taip pat jas siejančio vidurio ryšys egzistuoja ir Cadeno gyvenime.

Kad pagrįstų regėjimo ir vaizduotės susipynimą, Heideggeris taip pat pabrėžia laiko ir vaizduotės susietumą. Laikas Kanto vadinamas grynąja intuicija. Heideggeris akcentuoja, kad ne mes esame laike, bet laikas yra pats mūsų egzistavimo būdas, mes esame laikas, kuriuo įsiliejame į tikrovės sroves. Praeitis ir ateitis nėra tuščios fazės, bet su dabartimi susiję išsiplėtimai, kurių dėka apskritai įmanomas bet koks rišlus suvokimas, veikiantis jau minėtu kontrakcijos ar kondensacijos būdu. Praeitį mes prisitraukiame, užlaikome, išgauname, o ateitį projektuojame, atpažįstame ir į ją įsitraukiame. Kitaip tariant, dabartyje

dalyvauja ir praeitis, ir ateitis kaip mūsų suvokimo horizontai: „Grynosios intuicijos iš savo esmės yra „pirmapradiškos“, t. y. leidžiančios rasti stebinių prisistatymams: *exhibitio originaria*. O šiame prisistatyme slypi grynosios vaizduotės esmė. Grynoji intuicija tik todėl ir gali būti pirmapradiška, kad ji pati iš savo esmės yra grynoji vaizduotė, kuri pati iš savęs įvaizdinančiai suteikia žvilgsnį (vaizdą)“ (Heidegger 1991: 142).

Štai kodėl vaizduotė pasižymi „grynai laikiniu charakteriu“ (Heidegger 1991: 180). Kinematografiniame kontekste čia galime išvesti paralelę su garsiuoju Kulešovo efektu. Vos kelių minučių trukmės juostoje ekspreisyvaus stebėtojo veidas rodomas pakaitomis su trimis objektais – sriubos dubenėliu, karste gulinčia mergaite ir gundančiai atrodančia moterimi. Suvokėjui turėtų atrodyti, kad tas pats aktorius Možuchino veidas trijuose skirtinguose kontekstuose įgauna kitokias išraiškas: alkio, gedulo ir geismo. „Iš tiesų, būtent šis sinematinis *efektas* be perstojo produkuoja individualią sąmonę, įprojektuodamas į jos objektus viską, kas ėjo iki tol – sekoje, į kurią buvo įtraukti ir kurią tesukuria šie jos objektai. Tai iš tikro ir yra pagrindinis kino principas – susieti atskirus elementus į vientisą laikinę tėkmę“ (Stiegler 2011: 15).

Analogiškai sąmonės tvarkai ir kino prasmė yra trukmės išgyvenimo pobūdis – laikas, kuris įgauna tam tikrą didesnę ar mažesnę intensyvumą pagal vaizdų tėkmės tvarką. Tai, kas vadinama įsitraukimu į filmo tikrovę, veikia kaip įsiklausymas į pasiūlytą vizualų ritmą, kuris orientuoja sąmonės pokytį pagal užduotą kinematografinę kryptį. Praeitis čia besąlygiškai integruojasi į dabarties momentus, retencijos nuspalvina vaizdinių prasminį toną



ir anonsuoja ateitį, kuri gaudžia būsimais protencijų išsipildymais.

Ateitis dabartyje išauga iš praeities – šių protencijų ir retencijų taisyklę atitinkančią transcendentalinę laiko tėkmės sampratą galima atrasti ir Husserlio *Vidinio laiko sąmonės fenomenologijoje*. Ir būtent pasitelkęs šią vieną iš kitos kylančią temporalinę logiką Heideggeris galutinai apibrėžia transcendentalinės vaizduotės statusą: „Jei transcendentalinė vaizduotė kaip grynai įvaizdinantis sugebėjimas savyje įvaizdina laiką“, tai galima konstatuoti esminę išvadą: „<...> transcendentalinė vaizduotė yra pirmapradis laikas“ (Heidegger 1991: 187).

Galėtume sakyti, kad filmo montažas veikia identišškai kaip ir Kanto, ir Heideggerio vaizduotės vykdoma sintezė – nustato juostos tėkmės pobūdį, kuris visų pirma organizuoja dabartį, tačiau tai vykdo susijęs su praeities ir ateities modusais – pagal tai, kokio nusiteikimo reikalauja žiūrovo dėmesys. Daugiau nei dvi valandas trunkantis filmas pats tam tikru būdu pakeičia sąmonės ritmo intensyvumą, išlaisvindamas iš chronologinės ir sugražindamas prie sąmonės tėkmės. Būtent retencijų spaudimas ir ritminė kompozicija čia nulemia temporalinį modusą – tarsi tai, kas vyko prieš tai, nulemia to, kas vyksta dabar, susitraukimą arba išsiplėtimą.

Kitaip tariant, regimo vaizdo prasmė ne diagnozuojama, klasifikuojama ir sumuojama statistine maniera, bet veikiau priešingai – akumuluojama kaip energetinė sąmonės temperatūra. Kinas žaidžia su trukme, sutirštindamas ir katalizuodamas dabartį, kurioje įvairiai sugrupuoti atomai siejasi vienas su kitu cheminės reakcijos būdu. Panašiai kaip du vandenilio ir vienas deguonies atomas jungiasi ne taip, kaip

skaičiai ( $2 + 1 = 3$ ), bet modifikuojasi į naują vandens būseną, kitaip tariant, savo kiekybę transformuoja į naują kokybę, taip ir išgyvenamo srauto vizuali kompozicija įgauna vis kitokią medžiaginę fazę, ir vyksta tol, kol palaikomas šis nuolat vykstančio virsmo ritmas.

Šiuo požiūriu „Sinekdocha, Niujorkas“ yra tam tikra prasmės sintezė ar net Charlie'o Kaufmano pasiūlyta metasintezė, kurios siužetas dubliuoja suvokiančios sąmonės funkciją. Chronologiškai ir siužetiškai supainiota „Sinekdocha, Niujorkas“ montažinė seka yra supratimo trukmės orientyras, kuriame modeliuojamas daugialypiškumo patyrimas. Kaip rašo Stiegleris, „mano laikas visuomet yra kitų laikas. Kinas tai atskleidžia kinemato-grafiškai. Sąmonės srautas yra laiko susitraukimas, kurio proceso pastūmėjimas įvyksta kine, kuriame mano laikas, įtrauktas į filmo laiką, tampa kito laiku arba kitu laiku“ (Stiegler 2011: 31).

Stieglerio akimis, iš Kanto ir fenomenologijos kylanti sąmonės samprata leidžia manyti, kad „gyvenamoji tikrovė visuomet yra vaizduotės konstruktas ir todėl suvokiama tik su sąlyga, kad yra fiktyvi, nepalaujama lankoma fantazmų“, negana to, „suvokimas yra subordinuotas vaizduotei – susietas su ja transduktyviu santykiu; t. y. neįmanoma, kad egzistuojant suvokimas anapus vaizduotės, ir atvirkščiai – kad suvokimas nebūtų vaizduotės projekcijos ekranas“. Visa tai galų gale reiškia, kad „gyvenimas visuomet yra kinas ir kad kaip tik todėl, „kai kas nors myli gyvenimą, eina į kiną“, tarsi vaikščiotume į kiną tam, kad iš naujo atrastume gyvenimą – kažkokiu būdu vėl kino būtume atgaivinti“ (Stiegler 2011: 16).

Galima teigti, kad pats spektaklis yra regėjimo pratybos – sąmonės eksterioriza-

vimo pastanga, kuria sąmonė tikrina savo pačios procesus. Friedrichas Schlegelis panašią perspektyvą įžvelgė jau Shakespeare'o kūryboje – reikia įsukti į teatro dialektiką visas įmanomas temas, išbandyti jas įvairiausiais estetiniais registras, užkelti jas ant scenos ir šitaip išgauti jų esmę, o kartu „praregėti“ pačiam. Kitaip tariant, teatralizacija čia suteikia toki žvilgsnį, kuris gali atskleisti kasdienybėje neregimą paslėptą tikrovės tiesą ir prasmę.

Kaufmano filmo aveju einama dar toliau – repetuodamas ir perrepetuodamas savo gyvenimo įvykius, Cadenas, regis, kaip tik ir siekia „atrasti gyvenimą“ ir pats save atgaivinti, t. y. mokosi regėjimą išplėsti tiek, kad suartintų pradžią ir pabaigą ir šitaip vėl iš naujo atgaivintų tai, kas vyksta viduryje, – t. y. sužadintų savo išblėsusį vitalizmą. Fikcija čia ima trykšti gyvastingumo syvų šaltiniais, o praeities pakartojimas pasireiškia kaip akiračių plėtra, horizontiško intensyvumo sustiprinimas arba Bergsono ir Deleuze'o siūlomos grandinės išorinių ratų plėtimas stengiantis pasiekti pilnatvišką savo esaties įsisąmoninimą.

### **Tapatybės pasipriešinimas ir siužeto autonomijos**

Tačiau privalu pasakyti, kad kantiškoji *Einbildungskraft* tuo pačiu metu gali atlikti du priešingus vaidmenis. Prisiimdama protagonisto kaukę vaizduotė harmonizuoja patyrimą ir suteikia jam laiko fazių tolydumą. Tačiau tapusi antagonistu, ji gali išlaisvinti pavojingą suvokinių chaosą ir suardyti temporalinį rimtą ir dinamiką. Jau minėjome, kad Cadenas spektaklis pasireiškia kaip nuolat besišakojantis laikas, kuriame susilygina suvokiniai, prisiminimai

ir fantazmai. Siužeto lygmeniu tai pasireiškia ir kaip skylančios tapatybės ekspozicija. Pagrindiniams filmo personažams repetacijų metu paskiriami juos dubliuojantys aktoriai. Tačiau ilgainiui šis procesas pasiduoda tolesniems skilimams – dubleriai gauna savo dublerius, o originalai susikeičia vietomis su jų imitatoriais ir tampa nuo jų priklausomi. Vos tik susikuria kokia nors stabili tapatybė, ji tuoj pat pakeičiama kita.

Šitaip, nepaisant fundamentalaus atsivėrimo ir žvilgsnio praplėtimo, pati prasmėkūros versmė paskęsta miglotuose horizontų pakraščiuose. Kaufmano personažas obsesyviai gludina epizodus, reikalaujamas iš jų matematinio tikslumo, tačiau būtent griežto atitikimo siekis ištirpdo juose vitalinį organiškumą. „Taip žmonės nevaikšto“, sako jis pro šalį einančiam antro plano aktoriui. Ir čia pat prideda: „Vaikščiok taip, kaip vaikštai tu.“ Tai, kad horizontai atsiveria, reiškia, jog prie jų visada galima sugrįžti ir nepaliaujamai kartoti vis tą patį veiksmą. Bet kaip tik dėl to paaiškėja, kad „buvimas savimi“ neturi formule išreiškiamo algoritmo. Ar veiksmas iš tiesų tas pats? Ką reiškia vaikščioti taip, kaip vaikštai tu?

Migruojantys aktorių identitetai yra tarsi paliepimai, egzistuojantys šalia ir tik iš pirmo žvilgsnio daugiau trukdantys, nei padedantys atrasti save. Tokioje rezistenciškos sąmonės teatralizacijoje, kurioje anomalija ima koreguoti iš anksto numatytą planą, pats kūrybinio proceso rezultatas pradeda priminti kvantinėje fizikoje plačiai žinomą Heisenbergo neapibrėžtumo principo logiką – kuo labiau tiksliname situaciją, tuo didesnė paklaida. Sintezės sistemiškumas daugina chaosą.

Bandymas užtikrinti kuo didesnę apibrėžtumą atveda prie vis didesnio neapi-

brėžtumo. Personažams stengiantis įsigyventi į realiai atliktus poelgius, vis daugėja „šalutinių efektų“. Užsimezga kryžminiai ir neplanuoti santykiai, tad inscenizacija ima pati reguliuoti „tikrovės“ sritį, pasireikšdama kaip nepaklusni anomalijos forma. Pavyzdžiui, patį Cadeną vaidinantis aktorius Samas išimtyli ne savo scenos partnerę, bet tikrąją Hazel; tačiau kai jiedu suartėja, Hazel grįžta pas Cadeną, ir Samas nusižudo. Cadeno žmona Claire, vaidinanti save pačią, nebeiškenčia vykstančio veiksmo ir palieka repeticijų erdvę bei savo tikrąjį vyrą. Tikrovė be perstojo priešinasi siužetinio piešinio tikslumui, siūlydama daugiau nei galima numatyti ir apskaičiuoti, o pakartota situacija tampa nauja versija. Tapatybės nostalgija tampa Kitybės atranka.

Eskizuodama variacijų kryptį ir amplitudę, vaizduotė vis dėlto negali suteikti konkretaus atsakymo. Pro ją pasirodančios daiktų ir situacijų fizionomijos išblėsta juos lydinčiame daugialypiškumo fone, primindamos vandens srovėje susidarancius sūkurius – jie turi suvokiamą formą, bet sykiu priklauso galingesnei juos formuojančiai tėkmei. Tai verčia Cadeną vis plėsti akiračius, tarsi paskendus kreatyvistiniame svaigulyje ar vaizduotiškos narkozės priklausomybėje: dar stambesnis mastelis, dar įvairesnės dekoracijos, dar daugiau personažų.

Tarsi būtų mėginama įrodyti Deleuze'o kartotės principą – kai būtent judesyje, kuris siekia veiksmo identiteto, atsiskleidžia pokyčio skirtumas. Tai, kas atrodo tapatu, evolucionuoja į naują fazę, tad būtent skirtis yra esminė sugrįžtančio veiksmo savybė, užtikrinanti tapatybę kaip tokią.

Kita vertus, atrodo, kad Cadeno megalomaniškas spektaklis tampa nuo jo

pabėgusios žmonos kūrybos apvertimu ir opozicija. Adele tapo miniatiūrinius paveikslus – minisinekdochas, kurių turinį galima įžvelgti tik pro didinamąjį stiklą. Čia akiračiai kiek įmanoma susiaurinami, todėl stebėjimas reikalauja koncentracijos – sutelkti žvilgsnį į vieną tašką. Bergsono grandinės schemeje tai atitiktų sugrįžimą į kontrakcinį apskritimą A–O. Viskas, ką įmanoma pasiekti savivokos procese, gali būti suspausta į nykstamai mažą vizualų kondensatą, kuriam stebėti nepakanka įprastos regos.

Šios mikrominiatiūros tuo pačiu metu yra žmogaus pastangų maksimumas, kurio negali suprasti Cadenas ir dėl kurio (galbūt) jis ir nepajėgia išlaikyti santykio su savo žmona. Ne plotis ir įvairovė, bet fragmentiškas sutelktumas yra tikroji sinekdochos funkcijos prasmė. Režisierius nepajėgia spektaklio sulygiuoti su gyvenimu ne tik todėl, kad jis tarsi garsiojo Borgeso apsakymo šalies kartografi, gaminantys patį tiksliausią žemėlapi, turi jį išplėsti iki tokio dydžio, kad šis sutaptų su pačia šalies teritorija; tai neįmanoma, nes pati teritorija, t. y. pats gyvenimas, yra judantis ir mobilus srautas – vos tik stabilizuojamas, iš naujo pasiūlo vis kitas anomalijas.

Kanto terminais, šis apibrėžtumo ir stabilumo siekis mus perkelia nuo vaizduotės prie intelekto, operuojančio sąvokomis ir kategorijomis, kitaip tariant, algoritmuose uždarančio nepaklusnias patirties duomenų variacijas. Todėl ne horizontų registracija, ne jų suvaldymas uždaroje amplitudėse, ne jų kontūrų nustatymas, ne griežtas suveržimas į apibrėžtą trajektoriją, bet sugrįžimas prie atviro daugialypiškumo ir polivalentiškumo gali suteikti kai kuriuos atsakymus.

## Vaizduotės išlaisvinta Kitybė

Nors vaizduotė, mėgindama atrasti pradžios ir pabaigos bendramatiškumą, atrodytu, ieško to, kas veda prie tapatumo ir visumos, kartu ji mums suteikia pačią radikaliausią Kitybės patirtį. Jeigu, kaip teigė Sartre'as, viena svarbiausių šios jėgos sąvybių yra spontaniškumas (Sartre 2005: 35), tai sąmonėje vaizduotės padedami galime be perstojo fiksuoti susipriešinimą su savimi pačiu. Laikiškas ir savarankiškas vaizduotės veikimas aptinka Kitybę, kuri egzistuoja iki tapatybės – susvetimėjimo su savimi variantą, kuris tuo pat metu yra ir ego atsivėrimo, išsiplėtimo ir transgresijos galimybė.

Jau Johannesas Gottliebė Fichte rašė, kad, generuodama tapatybes, vaizduotė labiausiai iš visų sąmonės struktūrų stokoja savojo identiteto.

Vaizduotė apskritai nenustato jokių griežtų ribų, nes ji neturi jokio tvirto atsparo taško. Ką nors griežto gali nustatyti tik intelektas – išeinant iš to, kad jis pirmasis fiksuoja vaizduotę. Vaizduotė yra galia, kuri plevena tarp apibrėžtumo ir neapibrėžtumo, baigtinumo ir begalybės. Ir todėl  $A + B$  iš savęs bus kartu apibrėžtas per apibrėžtą  $A$  ir kartu per neapibrėžtą  $B$ , o tai ir yra mūsų ką tik minėta vaizduotės sintezė. Šis plevenimas parodo vaizduotę jos produkte, kurį ji gamina savo plevenimo metu ir pačiu plevenimu (Fichte 1971: 216–217).

Vaizduotė – sutapdama su grynojo laiko intuicija – pati neturi jokio objektinio pavidalo. Ji pasireiškia per daiktus ir juose pasirodo, tačiau čia pat leidžia ištirpdyti jų regimuosius pavidalus. Jos efemeriškas būdas užtikrina priešybių sugyvenimą, pulsuojantį tarp priešpriešų ir ribų. Kaip sako šią Fichte's įžvalgą komentuojantis Johnas

Sallis, „vaizduotė yra galia, įtarpinanti tokią priešpriešą, kurios negali nei išnykti, nei būti eliminuotos iš teorinio žinojimo. Vaizduotė yra tiesos įtarpinimas (*spacing*)“ (Sallis 1987: 64).

Radikaliausią susvetimėjimo fazę Cadenas pasiekia prisiimdamas valytojos Ellen, kuri šveičia jo žmonos Adele klozetus ir bendrauja su ja paliktais rašteliais, tapatybę. „Pavirdamas kitu (kita)“ ir nutoldamas nuo savęs, Cadenas iš naujo keistai suartėja su Adele – tarsi veiksmuose perprasdamas Fichte's įvardytą transcendentalinę vaizduotės formulę ( $A + B$ ), jis vis labiau atsisako apibrėžtumo perspektyvos, o paklūsta neapibrėžties magnetizmui, kuris paradoksaliai – pro galines duris – nuo baigtinybės kultivavimo sugražina prie begalybės srauto. Vos tik Cadenas nusprendžia palikti savo apibrėžtą  $A$ , jį ima nešti neapibrėžtasis  $B$ , kurio dėka personažas gali virsti kuo tik nori – tik ne tuo, ko geidžia jo posesyvusis ir patetiškai verkšlenantis ego.

Ne tik svetima profesija, klozetų dezinfekavimas, vartymasis svetimos skyciais aptekėjusiuose pataluose, bet ir nepadarytos nuodėmės prisiėmimas ir šmeižto patvirtinimas siekiant dukros atleidimo – viskas pradeda byloti apie išpūdingai išjudintą Cadeno savasties transgresiją. Ironiškiausioje ir absurdiškiausioje, o kartu ir išmintingiausioje filmo vietoje skamba štai tokia dukros išreikalauta tėvo išpažintis: „Ar gali man atleisti, kad apleidau tave dėl analinio sekso su savo homoseksualiui meilužiu Eriku.“ Paskui – viską nukertantis dukters atsakymas „Ne“. Tarsi būtų sakoma – aš taip tave myliu, kad dėl tavęs galiu pavirsti net ir tuo, kuo nesu ir nebūsiu, galiu prisiimti visą šmeižtą ir nepadarytas nuodėmes, galiu panirti į giliausią purvą ir

pamazgas. Ir tarsi pasigirstų atsakymas – net ir to negana.

Taigi išsižadėjimas – spontaniškai nešanti Kitybės trajektorija – yra veikiau mini, negu maksi sinekdochos taktika – kurioje ego susitraukia iki nykstamai mažo dydžio, tokio, kad dabar jį galime patirti tik pro sarkastišką vaizduotės mikroskopą. Ji ne tik yra nuolatinė tarpininkė, užtikrinanti pilnakrauję sąmonės išgyvenimų apytaką. Įsivaizdavimu mes užčiuopiame alienacijos dvelksmą, kitaip tariant, susiduriame su tuo, kas išlaisvina ir ištirpdo bet kokį subjektyvumą ir stabilumą.

Beje, Heideggeris pažymi, kad Kanto *Einbildungskraft* veikia kaip mediumas, išlaisvinantis „išėjimą į „visišką kitybę“, kuri nėra pati pažįstama esmė ir kuri šiai esmei nepaklūsta“. Jos laikiška prigimtis yra „tai, kas įgalina ir išbaigia šį save atgręžiantį, susitinkantį išėjimą anapus ribų“ (Heidegger 1991: 115–116). Įdomu, kad prieš pradėdamas tiražuoti savo paties tapatybę spektaklyje, Cadenas visų pirma ją „susitinka“ TV reklamose, animaciniuose filmuose, reklaminiuose plakatuose, t. y. medio mo pagalba „save patį pamato kaip kitą“. Būtent šis tarpininkavimas tampa vaizduotės ekrane transliuojamos autoalienacijos patirties postūmiu.

Nuo filmo pradžios nuolatos visas herojaus intencijas lydinti savigaila primena psichoanalizės pasiūlytą veidrodžio stadiją, kurioje vaizduotė mums suteikia pirmąjį savęs suvokimą – iliuzinės tapatybės vaizdinį. Kol Cadenas ieško savęs, jis ilgisi savo fiktyviojo mąslaus, giliamintiško egzistencinius klausimus nagrinėjančio režisieriaus įvaizdžio. Tačiau tam tikroje filmo vietoje ta pati vaizduotė pradeda spontaniškai fantasmagorišką kreivo veidrodžio šokį –

savaveiksmiškai įtraukdama Cadeną į chemoterapijos preparatų reklamos siužetus, ji tarsi klausia klausimą, kurį yra uždavęs Lacanas – „koks tas kitas, prie kurio esu labiau prisirišęs nei prie savęs [moi], nes jis sutrauko širdžiai mieliausios mano paties tapatybės stygas?“ (Lacan 1966: 524).

Kaip yra sakęs Richardas Kearney, „savastis tik tuomet pabėga iš iliuzijos, kai pripažįsta, kad nėra sau pakankama, kai ima klausytis „kitų“ balsų, kurių ji nesukūrė ir kurių negali iki galo užvaldyti. Sau pakankamo *imago* erozija yra skausmingas ir ilgai besitęsiantis procesas, reikalaujantis, kaip Rimbaud žinojo, „visų pojūčių sutrikdymo“. Modernus žmogus gali būti išlaisvintas iš „melagingos ego reikšmės“ atsiduodamas kažkam panašaus į apvalančią mirtį“ (Kearney 1988: 257–258).

Todėl, norint įveikti tapatybės fiktyvumą, privalu pasiduoti Rimbaud minimam *dérèglement de tous les sens* – „visų pojūčių sutrikdymui“. Iš Kanto perspektyvos šis juslių koordinacijos pakeitimas turėtų reikšti ne ką kita, o vaizduotės išlaisvinimą. Pašėlęs sensomotorikos sutrikimas Cadenui turėtų atverti akis į haliucinuojamos, bet atšiaurios tiesos pasaulį. Tai atitinka kūrėjo kelią, kurį lydi „visų meilės, kančios ir beprotystės formų“ patyrimas. Kai „poetas ieško savęs“, jis išbando visus nuodus, tampa „didžiausiu lignoniu, nusikaltėliu ir išgama“, bet kartu ir didžiu Išminčiu mi. „Jis pasiekia nežinomybę ir tuomet sumišęs praranda savųjų vizijų supratimą, tų, kurias jis matė. Lai jis miršta, šuoliuodamas per negirdėtus ir nepsakomus dalykus“ (Rimbaud 1997: 42).

Tik visiškai atsiribojęs nuo savo pirminio vaizdinio ir įsiklausęs į tai, kas pasigirsta, kai, Deleuze'o ir Bergsono žodžiais, sutrinka suvokimo grandinių tėkmė, tik pavirtęs

„didžiausiu ligoniu, nusikaltėliu, išgama“, tik paniręs į nežinomybės ir pamėklių pasaulį, kuriame išblėsta jo ego, Cadenas Cotardas gali išžiūrėti į savo paties mirtingumo horizontą, kuris sutampa su svetimuose namuose šveičiamo klozeto garsu. Judesys, prasidėjęs kaip ego išcentravimas ir išsiliejimas, galėtų baigtis Heideggerio įžvalga: „Ši Kitybė ir yra pati būtybė“ (Heidegger 1991: 115).

„Sinekdocha“ atskleidžia Cadeno troškimo ribą. Tikėdamasis sukurti visumą pakeičiantį fragmentą, jis ima fiksuoti neatitikimus, kurie neleidžia jam užbaigti savojo *Opus Magnum*. Paaiškėja, kad sinekdocha yra tikslis ne tuomet, kai pakeičia visumą, bet kai pasiduoda iš visumos gelmių srūvančiam kismui. Sukurti savo gyvenimą, t. y. susieti savo gyvenimo

pradžią ir pabaigą, reiškia ne ką kita, kaip pakeisti savąjį gyvenimą išsižadant to, kas jame atrodo tikra ir patvaru. Jeigu esu laiko tėkmė, tai į mane bus atplukdomi vis nauji vandenys, kurie pavėrs mane Kitu. Minėtoji Alkmajono problema – žmonės miršta todėl, kad negali susieti pradžios su pabaiga – yra pasimetimo vaizduotėje problema. Nesipriešindamas šiai į visas puses nešančiai srovei, paklusdamas jos beprotybei ir chaosui, galiu atrasti kitą tvarką, kurioje išsišakojantis laikas parodys prie galutinės ribos priartėjusias vizijas. Štai šis laikiškumo įsisažmoninimas tampa galutine Cadeno Cotardo kūrinio maksima.

Regėti savo išnykimą yra didingiausias vaizduotės siūlomas tikrovės reginys, kuris, jei pavyks, gali leisti numirti laimingam.

## Literatūra

Aristotelis. 1990. „Apie sielą“. Vertė V. Sezemanas, in: *Rinktiniai raštai*. Vilnius: Mintis: 321–405.

Bergson, H. 1938. *La pensée et le mouvant*. Paris: PUF.

Bergson, H. 1939. *Matière et mémoire*. Paris: PUF.

Borges J.-L. 2000. *Fikcijos*. Vertė T. Venclova, V. Petrauskas, S. Goštautas ir kt. Vilnius: Baltos lankos.

Deleuze, G. 1989. *Différence et répétition*. Paris: Presses Universitaires de France.

Deleuze, G. 2003. *Cinema 2: The Time-Image*. Trans. H. Tolminson, R. Galeta. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Heidegger, M. 1991. *Kant und das Problem der Metaphysik*, in: Gesamtausgabe. I. Abteilung: veröffentlichte Schriften 1910–1976. Band 3. Frankfurt am Mein: Vittorio Klostermann.

Fichte, J. G. 1971. *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre*, in: Fichtes Werke. Zur Theoretischen Philosophie. Band I. Berlin: Walter de Gruyter & Co: 83–328.

Kant, I. 1968. „Der Streit der Fakultäten. Anthropologie in pragmatischer Hinsicht“, in: *Kants Werke. Akademie-Textausgabe*. Band VII. Berlin: Walter de Gruyter & Co.

Kant, I. 1974. *Kritik der reinen Vernunft*, in: Werkausgabe. Band III–IV. Frankfurt am Mein: Suhrkamp.

Kant, I. 1982. *Grynojo proto kritika*. Vertė R. Plečkaitis. Vilnius: Mintis.

Kearney, R. 1988. *The Wake of Imagination: Ideas of Creativity in Western Culture*. London: Hutchinson.

Lacan, J. 1966. L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud, in: *Écrits*. Paris: Editions du Seuil: 493–552.

Platonas. 1999. *Faidonas arba Apie sielą*. Vertė T. Aleknienė. Vilnius: Aidai.

Rimbaud, A. 1997. *Correspondence*. Selections. Les lettres manuscrites de Rimbaud. Paris: Textuel.

Sartre, J.-P. 2005. *L'Imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*. Paris: Gallimard.

Sallis, J. 1987. *Spacing – of reason and imagination*. Chicago: University of Chicago Press.

Stiegler B. 2011. *Technics and Time, 3. Cinematic Time and the Question of Malaise*. Stanford: Stanford University Press.

## ALIENATION AND IMAGINATION. CHARLIE KAUFMAN'S "SYNECDOCHE, NEW YORK"

Kristupas Sabolius

Summary

This article examines the link between time, imagination, and synthesis in Charlie Kaufman's "Synecdoche, New York". Unable to find the unity among separate fragments of life and "to join the beginning to the end", the protagonist Caden Cotard starts mounting a new play – "an artistic piece of brutal realism and honesty". However, this attempt could be interpreted as a deliverance of the power of imagination – the Kantian *Einbildungskraft*, which permits the unification of sensibility and understanding as well as provides us with the radical experience of the Otherness. The chronological flow of events is decomposed and recomposed during the rehearsals of Caden's performance, as well as in the editing sequence of the film itself, resuscitating, through the perplexity and confusion, the vitality of consciousness vis-à-vis its own mortality. Thus, the article shows that the awareness of one's death provides with deeper insights into reality, while abandoned identities correspond to a temporal opening of and for the Other.

Keywords: synecdoche, imagination, time, synthesis, Otherness.