

PSICHOANALITINIS KINO SEANSAS IR SUSITIKIMAS SU VAIDUOKLIU

Remigijus Venckus

Šiaulių universitetas

Audiovizualinio meno katedra

P. Višinskio g. 11, Šiauliai

El. p. venckusremis@yahoo.com

Šiame straipsnyje analizuojamos posstruktūralistinės filosofijos atstovo Jacques Derrida (1930–2004) kino dekonstravimo teorijos. Teorijų analizei taip pat padeda įvairūs meno teoretikų pastebėjimai. J. Derrida'os kino analizės teorija atveria kinematografijai būdingas vaizdo manipuliavimo strategijas, kuriuos iš dalies leidžia kino filmus nagrinėti kaip siaubingo manipuliavimo aparato dalį. Taigi šis straipsnis yra filosofo siūlomos kino dekonstrukcijos analizė ir interpretacija. Pagrindinis tikslas – išanalizuoti ir pagrįsti J. Derrida siūlomą kino dekonstravimo strategiją.

Dekonstrukcijos samprata ir strategijos

Dekonstrukciją kaip tyrimo strategiją pirmasis pradėjo plėtoti poststruktūralistinės filosofinės minties atstovas, prancūzų kilmės teoretikas J. Derrida. Iš pradžių dekonstrukcija įsitvirtino kasdienėje kalboje, kaip sudėtingų rašytinių ir vaizduojamųjų darbų interpretavimo strategija, nukreipta prieš europinę logocentristinę tradiciją. Ilgainiui J. Derrida filosofija tapo dvilypė: ne tik tęsiama europietiškos minties tradicija, bet interpretuojama ir oponuojama Platono, René Descartes'o, Martino Heideggerio, Sigmundo Freudo, Friedricho Nietzches, Edmundo Husserlio teorijoms. Filosofo kūrybinis palikimas turėjo įtakos ne tik Europos, bet ir angloamerikietiškajai filosofinės minties raidai. Dekonstrukcija pradėta taikyti ne tik filosofijos moksle, bet ir kitų humanitarinių mokslų tyrimuose.

Dekonstravimo metu iškyla į psichoanalizę panašus klausimas: o kas slypi už akivaizdybių? Kaip ir psichoanalizėje, akivaizdybės ardomos ne tam, kad visiškai jos būtų sunaikintos, o tam, kad būtų atrasta nauja ir kita konstrukcija, kad būtų pasiektas akivaizdžios sistemos vidinis pamatas, kad būtų suvokta, kaip ir kodėl tarpusavyje veikia sistemos segmentai. Dekonstravimo proceso pradžioje nagrinėjama struktūra pirmiau-

sia aprašoma įvairiais būdais. Vėliau visapusiškai apžiūrėta ir suprasta sistema pamažu dalijama į segmentus. Kai segmentai atskirti vienas nuo kito, tuomet išryškėja juos jungianti tvarka, draudimai ir paslaptys. Vėliau šie veiksniai gali būti pašalinti. Jeigu sistemos nepavyksta išskaidyti į segmentus, tuomet dekonstrukcija tampa agresyvesne. Atsiranda interpretacijos ir interpretacijų neribotos galimybės, kurias filosofas vadina žaismu. Interpretacijos panaikina aštrius prieštaravimus, leidžia iš prigimties nesulyginamus sistemos elementus lyginti tarpusavyje ir patiems elementams įgauti naujas prasmes, atsisakyti nusistovėjusių ir įsitvirtinusių terminų ir galiausiai pasiūlyti naujus netradicinius terminus. Nors atrodo, kad interpretacija gali vystytis iki begalybės, tačiau lieka pagrindinis sistemos pamato atskleidimo tikslas: kuo labiau artėjama prie pamatinių struktūros elementų, tuo labiau senosios struktūros nebeatrodo fundamentalios ir absoliučiai teisingos.

Filosofas ne tik tyrinėjo kalbą, istoriją, filosofiją ir politiką, bet ir daug dėmesio skyrė meno tyrimų analizei. Taigi galima išskirti keturis J. Derrida vykdomus estetikos ir meno tyrimų etapus:

- 1) XX a. 7-asis dešimtmetis – fenomenologinė, struktūrinė estetika;
- 2) XX a. 8-asis dešimtmetis – poststruktūralistinė estetika;
- 3) XX a. 9–10-asis dešimtmečiai – literatūros filosofija;
- 4) XXI a. 1-asis dešimtmetis (2002–2004 m.) – kinematografijos analizė.

Vėlyvuuju kūrybos laikotarpiu J. Derrida tarp daugybės analizuojamų objektų pradeda aktyviai tyrinėti kinematografiją. Kas sąlygojo filosofo susidomėjimą kino menu? Galbūt pirmieji pamąstymai apie kiną kilo tuomet, kai mokslininkas 2002 m. nusifilmavo dokumentiniame filme. Kūrinyje buvo pristatomos garsiausios J. Derrida teorijos, įdomiausi filosofo gyvenimo momentai ir aptariami mokslininko biografijos faktai¹.

Medijų pėdsakai kine

Pagrindinis J. Derrida'os vykdomos kino dekonstrukcijos tikslas gali būti suvokiamas kaip bandymas atskleisti pagrindines filmo funkcijas, svarbiausius kino sandarą reglamentuojančius elementus. Šios analizės metu siekiama priartėti prie tyrinėjamo objekto kilmės. Teoriniuose svarstymuose pirmiausia bandoma apibrėžti kino santykį su kitais menais ir kitomis lygiagrečiai egzistuojančiomis medijomis (tokiomis kaip fotografija arba knyga). Analizuojant paaiškėja, kad kinas verčia tikėti

arba pasitikėti ekrane regimais ženklais. Čia, kaip ir psichoanalizės seanso metu, atrandami ir į paviršių iškeliami užmiršti praeities įvykių arba reiškinių ženklai. Šios į paviršių iškilusios nuosėdos filosofo vadinamos pėdsakais. Pastebėtina, kad per kino seansą pirmiausia atsiveria ne psichoanalitinės struktūros, būdingos kinui, bet iki kino egzistavusios medijos. Taigi ši meno raiška pirmiausia naudojasi kitų, daug senesnių medijų kūrybinėmis strategijomis. Tokios anksčiau iki kino egzistavusios medijos įvardijamos kaip protėviai.

Knyga yra vienas seniausių protėvių, iškylančių kino filme. Jos puslapių tekstuose aprašomi realybėje sutinkami reginiai. Šią knygos ir rašto tradiciją tęsia tapyba, kuriai taip pat iškyla pavojus tuomet, kai atsiranda ir sparčiai vystosi fotografija. Įdomu tai, kad atsiradus fotografijai, iš karto kelta dirbtinio judesio sukūrimo ir įamžinimo problema. Ilgainiui ši žmonijai nedavusi ramybės idėja buvo realizuota pirmosiomis primityviomis kino priemonėmis. Dėl šios priežasties galima daryti prielaidą, kad, žiūrint kino filmą, grįžtama iki knygos puslapių. Šiuolaikinio kino kūrybos procesuose šis grįžimas neutralizuoja ankstesnes, tokias kaip knyga, medijos. Šiuo atveju pakeičiamos pagrindinės medijų funkcijos. Ekrane medijos tampa tiesiog judančiomis fotografijomis, neturinčios pirminės įrankio paskirties. Kai knygos tekstas išyra, tuomet pradedama regėti tik užrašytas atskiras frazes arba pavienes raides. Čia negalima pasirinkti knygos dalies, kurią norima skaityti. Ši privilegija suteikiama kino kūrėjams. Nors dėl kino knyga grįžta atgal į mūsų realybę, tačiau ji jau nebėra tokia, kokia buvo anksčiau. Pakitusios išvaizdos, kaip ir daugelis kitų medijų, knyga tampa vaiduokliu, nebegalinčiu ignoruoti kino galios. Dėl šios priežasties filmai pradeda atsispindėti literatūros kūrinuose, o ne savyje atspindėti literatūrą, kaip buvo anksčiau. Kai kurie rašytojai sukuria literatūrinius tekstus, kuriuose kinematografiškai aprašomi vaizdai, arba remiamasi specifinėmis, kinui būdingomis naratyvo konstrukcijomis².

Filmuose, randant knygos ar fotografijos pėdsakų, apibrėžiama kino specifika ir kartu parodoma, kuo kinas skiriasi nuo ankstesnių medijų. Tokiuose filmuose pėdsakas atlieka liudytojo funkciją. Kartais, kai kūrinuose iškyla medijos, kurios jau nebeegzistuoja mūsų kasdieniame gyvenime, arba kuriomis naudojames labai retai, tuomet pėdsakai tampa mirusiais. Mirties fenomeną sąlygoja šių medijų nereikalingumas ir neveiknumas mūsų realybėje. Jeigu filme veikia labai daug pėdsakų, tuomet visi šie pėdsakai apibūdinami kaip nuodas. Tokio tipo filmas ga-

li ne tik apžavėti žiūrovą, bet ir kelti nemalonus pojūčius. Jeigu filme veikia ne daug pėdsakų ir jie visi padeda sukurti tikslų vieningą išpūdį, dėl šių pėdsakų sąlygojama nuostaba ir susižavėjimas, tuomet visi šie pėdsakai veikia kaip vaistas³. Tokie J. Derrida'os pastebėjimai apie kine išryškėjusius medijų pėdsakus nėra būdingi jam vienam. Laura Mulvey mano, kad kino priešistorė gali atgimti šiuolaikiniame kine fotografijos ir fotogeniškumo būdu. Šiuo atveju L. Mulvey šiuolaikinį kiną įvardija kaip postkiną. Postkinui nebereikalinga celuloidinė juosta. Tokia postkino padėtis savaime kelia pavojų tradicinei kinematografijos sampratai. Skaitmeniniame filme greičiau nei celiuloidinėje juostoje į regimąjį pasaulį integruojama fotografijos galia. Tradicinis kinas beveik visada teikė gyvybę ir ilgaamžiškumą negyviems realybės daiktams. Šiandien tradicinis kinas tampa vaiduokliu, nes yra kopijuojamas, restauruojamas, platinamas ir archyvuojamas skaitmeniniu būdu. Vaizdo sulėtinimai arba pagreitinimai, specialiųjų skaitmeninių efektų integravimas nutraukia normalaus judesio egzistenciją ir patį daiktą paverčia kine užfiksuotos realybės pėdsaku. Bet kokio judesio ir sąstingio metu medijos, įsiterpusios kino pasakojime, žiūrovą verčia pastebėti ir aptarti jas kaip mirusias ir gyvas, pasakojančias ir jau nebepasakojančias. Vadinasi, žiūrėjimo metu išskiriamos tos medijos, kurios aktualios ir šiuo metu egzistuoja realiame žmonių pasaulyje, bei tos medijos, kurios suvokiamos kaip vaiduokliai. Dėl skaitmeninių technologijų medijų padėtys gali būti sukeistos. Tokiu būdu mirusioms medijoms suteikiama galimybė grįžti ir vaidintis gyviesiems, dėl savo tikrumo galynėtis su gyvosiomis⁴. Nors fotografinis, statiškas vaizdas dažnai konstatuoja realybės mirtį, jis kartu rodo, kad šalia mirties egzistuoja gyvybė, kurią suprantame tuomet, kai leidžiame sau manyti, kad filme ir toliau gali judėti objektai. Jei nesuvoktume, kad kinas teikia gyvybę, o fotografija dovanoja mirtį, tokiu atveju fotografinės mirties net nepastebėtume. Fotografija taip pat veikia kaip nuoroda į vaizduojamojo meno praeitį, kurioje judesys neegzistavo (pvz., tapyba), ir į ateitį, kurioje judesys tampa vienu svarbiausiu (pvz., kinas, televizija, vaizdas). Šiuo atveju galima pastebėti, kad praeities įvykiai ir medijos beveik visada tampa dabarties dalimi. Panašiai galima interpretuoti ir Roland'o Barthes'o pastebėjimus: tuo metu, kai fotografija sąlygojo kino judesio atsiradimą, ji pati save pasmerkė mirčiai. Kine dėl atsiradusių sustabarėjusių vaizdų susiklosto siaubinga mirusiųjų, t. y. nuotraukų grįžimo situacija. Žiūrovą pakerėjusi ekrano vaizdų grožiu fotografija iškyla kaip fotogeniškumas, ne visiškai išstumtas iš regimybės⁵.

Tikėjimas ir pasitikėjimas kino vaizdais

Tiek J. Derrida'os, tiek L. Mulvey teorijose galima pastebėti vieną pagrindinių kino meno tikslų – skatinti tikėjimą ir pasitikėjimą. Kai nuodijančių pėdsakų nėra per daug, tuomet jie nebekenkia tikėjimui ir gali pradėti daryti tokį poveikį, kokį daro vaistas. Šiuo atveju atsiranda absoliutus žiūrovo pasitikėjimas kino reginiu. Kinas įgauna objektyvų tikrovės refleksijos statusą. Kino salės tamsoje prieš žiūrovo akis išnirusiame ekrane, tarytum Platono oloje, atsispindi viliojantys ir pažinimo verti reginiai. Šiuo atveju reginiais ne tik žavimasi, bet kartais net pradeda juos dievinti. Tikėjimas nėra susietas vien su reginiais ekrane, jis taip pat sąlygojamas kinematografijos technikos raidos. Vadinasi, analizuodami tikėjimą esame priversti gerai susipažinti ir su vaizdo formavimo technologijomis. Susipažinus galima artėti atsakymo į klausimą link, kaip vyksta kinematografijos intervencija į realybę. Vadinasi, jai pats tikėjimas yra susietas su kinematografijos technikos istorine raida, tuomet ir patį tikėjimą galima analizuoti istoriškai. Evoliucijos klodai atsiveria tuomet, kai ekrane rodomus reginius žiūrovo atmintis bando susieti su anksčiau matytais reginiais⁶. Kodėl vyksta šis koreliacijos procesas? Galbūt jis sąlygojamas filmo prigimties. Tradicinis kinas yra nukreiptas į masinį suvokimą, kurį ir stengiasi formuoti kino filmai. Kiekvienas individas, atsidūręs kino teatro salėje, žiūrėdamas filmą, atsiriboja nuo kito šalia esančio žiūrovo ir mintimis paniręs į ekraną, patiria savo vidinės vienatvės dramą. Seanso metu masė savotiškai neutralizuojama. Kiekvienas individas vienodu reginiu paveikiamas atskirai. Nors žiūrovas į reginį reaguoja kartu su šalia sėdinčiais individais, tačiau kartu jis mokosi būti atsiskyręs ir vienišas⁷. Šis žiūrovų tarpusavio ryšys gali būti labai minimalus: bendras juokas iš šmaikščios situacijos arba atsidūsėjimas atslūgus siužeto įtampai. Bet kokiu atveju žiūrovai tampa lygūs prieš jiems rodomą vaizdą. Vadinasi, pats tikėjimas nei atsiranda, nei miršta, jis tiesiog egzistuoja viso filmo metu⁸. Tikėjimas yra priklausomas nuo valdžios ir galios, sklindančios iš ekrano. Valdžia ir galia pastebima, kai ekrane visiems žiūrovams pateikiamas vienas reginys, keliantis tam tikrą vienodą emocinį poveikį. Kai reginiu žavimasi ir jis patiriamas kaip nuotykis, tuomet ženklai pradeda valdyti ir pasisavinti žiūrovo praeitį, ateitį ir dabartį. Žiūrovą maitindamas socialinės realybės konstruktais kinas tampa laiko archyvu. Kino juostoje archyvuojama praeitis. Dėl reginių neribotos galios prieš realybę, archyvas nebėra nekaltas ir teisingas⁹. Ne-

kaltumas panaikinamas tuo metu, kai vaiduokliai sukelia pavojų pačiai realybei.

Vaiduokliai ir pavidalai

Vaiduoklis atsiskleidžia kaip kažkas, kas yra nei gyvas, nei miręs. Ekране rodomą aktorių suvokiame kaip žmogų, bet tikroje realybėje jo nėra. Aktoriui priskiriamas netikras vardas ir vaidmuo, neturintis nieko bendro su jo gyvenamąja tikrove. Kino juostoje būna įrašyti tik vaiduoklių pėdsakai. Čiupinėjant celiuloidinę juostą, išvysti vaiduoklį nėra įmanoma, kaip ir neįmanoma tuomet, kai juosta eksponuojama ekrane per kino projektorių. Šiuo atveju galima teigti, kad juosta yra pati vaiduokliškiausia kino sistemos dalis. Aktoriaus vaiduokliškas kūnas gali būti aiškkinamas kaip pavidalas¹⁰. Pavidalu jis tampa išimtiniais atvejais, kai kūnas virsta stopkadro įkaitu. Visais kitais atvejais pavidalo terminas žymi daiktus, kurie palaiko kontaktą su vaiduokliais (šiuo atveju – aktoriais) ir kuria specifinę kūrinio erdvę bei sąlygoja laiko tėkmę ir nuotaiką. Kai iliuzijos tikrumas nebekvestionuojamas, tuomet vaiduokliai užvaldo žiūrovų mintis. Tikroji vaiduoklio paslaptis gali būti įminta tik tokiu atveju, kai pavidalus ir vaiduoklius bei jų tarpusavio santykius pradedame interpretuoti¹¹. Visa ši interpretacija nuveda prie pagrindinio klausimo: kam reikalingi kinematografijoje vaiduokliai? Pasak filosofo, kinas buvo sukurtas turint vieną pagrindinį tikslą – patenkinti nenumaldomą žmonių norą bendrauti su vaiduokliais¹². Dėl šios minties J. Derrida nebeskirto vaiduoklių ir pavidalų į kokias nors specifines kategorijas ir nebesieja jų su konkrečiais filmais. Vaiduokliai paprasčiausiai egzistuoja kaip bendrinės realybės klišės¹³. Pasak L. Mulvey, vaiduoklis gali būti demaskuojamas pasitelkiant skaitmenines technologijas. Skaitmeninių DVD diskų leistuve, nuspaudus *stop* mygtuką, sugriaunamas ne tik transliuojamo filmo laikas, bet ir sustingdomas vaiduoklis. Tokiu būdu vaiduoklis tampa suvokiamas kaip realybėje visiškai nebeegzistuojantis tvarinys. Filmo kaitos laike atžvilgiu sustabdytos figūros įgauna daugiau galios. Nors šie teoretikės pastebėjimai griaua aktoriaus kaip vaiduoklio sampratą, tačiau iš tikro mus taip pat gražina į fotografijos medijos pėdsaką. Tai gi sustabdymo metu vaiduoklis paverčiamas arba pavojingu, arba neutraliu¹⁴. Filmo sustabdymo metu žiūrovas naikina vientisą pasakojimą, bando įgyti galios ir užvaldyti vaiduoklius bei kiek įmanoma ilgiau juos išlaikyti ekrane. Toks ekranas suvokiamas kaip žiūrovo norams paklūstanti realybė.

Kiną kaip vaiduoklių substanciją pastebi Andre Bazin'as. Teoretikas teigia, kad ekranas veikia kaip realybės slėptuvė. Iš jo išnirę personažai gyvena paraleliniame mūsų realybę dubliavusiame pasaulyje. Vieta, kurioje vyksta dubliavimas, įvardijama kaip *aklas laukas*. Kada ir kaip vyksta dubliavimas, žiūrovas nežino ir nejaučia, nes viskas nutinka kino seanso metu¹⁵.

Kinas ir psichoanalizė

Visi šie analizuojami ekrano ir vaiduoklių valdymo, užvaldymo momentai veda prie kino kaip psichoanalizės seanso sampratos. Pasak J. Derrida, kinas sąlygojamas nenumaldomo žmonių noro bendrauti su vaiduokliais. Pasinėrus į kino seansą, išlaisvinama pasąmonė. Vaizdai ekrane užhipnotizuoja, įtraukia žiūrovą. Hipnozės metu randami ir identifikuojami ženklai. J. Derrida pastebi, kad kinematografijos seansas – ekonomiškesnis būdas iškviešti vaiduoklius nei tikras psichoanalizės procesas¹⁶. Pasilikus kino salėje, atgaivinama atmintis. Čia, kaip psichoanalizės seanso metu, sukyla emocinė įtampa, į realybę grįžta prisiminimai, patiriamas ilgesys ar neapykanta¹⁷. Kadangi visa tai susieta su tikėjimu reginio pabaigoje, tuomet nebegalima atmesti ir kino technikos, sąlygojančios psichoanalizės raidą, svarbos. J. Derrida taip pat pastebi, kad Walteris Benjaminas buvo pirmasis filosofas, atkreipęs dėmesį į kino ir psichoanalizės santykį, sąlygotą kino technologijų raidos¹⁸. Dėl šio santykio bandydami išsiaiškinti kinematografo vertę ir vėl grįžtame prie vaiduoklio analizės¹⁹. Vaizdai gali sukelti iracionalias žiūrovų emocijas. Emocijos sąlygojamos nesustabdomo ir nesugretinamo, bet logiškai pagrįsto kino laiko. Jos trunka tiek, kiek trunka kino seansas²⁰. Žiūrovai, pasinerdami į įvykį ekrane, atsisako savikontrolės. Kino seansas taip pat leidžia išgyventi ramybę ir įtampą, nebūtinai susietą su kūrinium. Emocijos gali būti ne tik paskatintos filmo, bet ir iškilti iš asmeninės patirties. Filmas veikia kaip kontrolė, jis uždelsia arba paskatina emocijų pliūpsnius. Sustabdytas filmas atskleidžia kontrolės strategijas. Kino seanso metu egzistuoja žiūrovo ir kino ekrane egzistuojančio reginio intuityvus ryšys. Dėl šios situacijos žiūrovas negali objektyviai įvardyti regimo vaizdo kaip vaiduoklio ir nuspėti jo galią. Priešingu atveju kino filmas neturėtų psichoanalitinio seanso galių, o žiūrovas virstų savarankišku vaizdo įrašymo aparatu²¹. Žiūrint filmą patiriami pokyčiai, tačiau tai nėra patirties ar gyvenimo pabaiga, tai tiesiog momentiniai pokyčiai. Kino filme pokyčiai keičia pokyčius tol, kol baigiasi kino seansas. Po kiekvieno vaizdo

ir emocinio pokyčio žiūrovas negali numatyti kito pokyčio pabaigos, nes negalima numatyti psichoanalizės raidos. Iš tikro pokyčių akimirkos dar ilgai, po kino seanso, tęsiasi žiūrovo atmintyje ir sąveikauja ne tik su prieš tai matytų psichoanalitinių kino seansų regėtais vaizdiniais, bet ir su realybėje egzistuojančiais patyrimais. Į tokius vaizdinius galima įsijausti ir realybę iš dalies patirti kaip fantastinį kiną.

Taigi vaiduoklių gyvenimas tęsiasi kažkur už ekrano ribų. Vaiduoklių gyvenimas nutraukiamas, jei apmaštomas kinas ir vaiduokliai²². Kino filmo metu žmogaus kūnu tekantys gyvenimo jausmai ir pojūčiai virsta ne materialiais objektais, bet jo subjekto papildoma dalimi. Žiūrovas įsikūnija į reginį ir jaučia savo subjektyvų buvimą kino filme. Kitaip tariant, įkūnytas subjektas gali jausti tą patį, ką ir kino filme jaučia regimas vaiduoklis. Tai tyčinis savęs įkūnijimas kino erdvėje ir laike. Šioje situacijoje save bandoma pamatyti iš šalies. Įkūnijimo patirtį lemia regėjimo galimybė, o pačią įkūnijimo patirtį geriau suvokiame, remdamiesi pojūčių komplektu. Tuo metu tarsi subjektyvus kūnas susilieja su objektyviu pasauliu, siekdami vienas kitą papildyti. Psichoanalitinio kino seanso metu atsirandantis savęs kankinimas iš dalies žiūrovą tiesiogiai suveda su kino materija. Atsiranda noras materialųjį pasaulį įtraukti į kino erdvę bei pavergti aplinkinius subjektus ir taip pagrįsti savo naująją vaiduoklišką identifikaciją. Su vaiduokliu tapatinamasi žiūrėjimo akto metu. Šio akto metu pripažįstamas ir savosios tikrosios tapatybės, egzistavusios iki kino seanso, kitoniškumas. Tokiu būdu kinas pabrėžia savo unikalią galimybę vizualizuoti pasaulį ir savo – tarpininko tarp subjekto ir vaiduoklio – svarbų vaidmenį. Taigi kinas virsta patiriama suplanuota laiko tėkme, žiūrovų vizijų objektu ir savisubjektizacijos bei identifikacijos priemone. Kinas parodo žmogaus dualią egzistenciją: būti regimu, reginčiu ir reaguojančiu²³. Informacija, kurią gauname iš kino ekrano, labai susieta su regos pojūčiais, tačiau kitų pojūčių taip pat negalima atmesti, nes kitaip nebus įmanoma patikėti regimais vaiduokliais. Taigi psichoanalitinio kino seanso metu veikia visi pojūčiai kartu. Kinas tampa ir pojūčių objektu, ir veiksmu. Kinas naudoja realybėje išgyventus gyvenimo modelius. Modelių atvaizdavimas tampa bene svarbiausiu, įsiterpusiu tarp subjektyvios įkūnytos patirties ir objektyvaus atvaizdavimo. Modelių atvaizdavimas ir yra psichoanalitinio kino seanso pagrindas. Nuolat kaitaliojasi materialus ir išgalvotas kino pasaulis²⁴. Kaitos metu žiūrovas patiria pojūčius visu kūnu²⁵.

Tekstas ir montažas

Analizuodamas protėvius ir jų pėdsakus, kurie išnyra kino filmuose, J. Derrida taip pat išskiria teksto ir filmo montažo panašumus. Užrašyta formulė *filmas = tekstas* gali būti perskaityta kaip *žodis = jo forma*. Kino ekrane bet koks žodis yra perskaitytas arba pavaizduotas. Pavaizduotas žodis arba atspindi realybės tikrąsias prasmes, arba yra fragmentuotas. Skaitydami tekstą interpretuojame užrašytus žodžius. Iš jų junginių sudarome prasmes. Vadinasi, skaitymas yra interpretacija, o kino filmo kūrimas – jau interpretacijos interpretacija²⁶. Tekstas kaip žodžių junginys yra panašus į montažą. Cituojant atsiranda ritminis žaidimas, frazės, sudarytos iš žodžių, nurodo į kitus tekstus. Kai pasikeičia girdimo žodžio tonas, pereinama iš vienos kalbinės sistemos į kitą. Nors kinematografijoje, kaip ir literatūriniame tekste, panašiai formuojamas siužetas²⁷, tačiau kine tekstas tampa koliažu. Čia kaip ir skaitmeninėmis priemonėmis dėl atliekamo montažo galima lengvai peršokti nuo vienos siužetinės linijos prie kitos, arba vieną vaizdavimo manierą pakeisti kita. Taip pat galima sutrumpinti kalbėjimo trukmę nenuskurdinant prasmės. Teksto perkonstravimo strategijos tiek literatūroje, tiek kine suartinamos dėl technikos. Skaitmeninio filmo montažo metu išryškėja teksto rašymo kompiuteriu panašumai su kino montažo procesu.

Taigi galima teigti, kad kompiuteriu tekstas yra montuojamas. Šis teksto ir kino suartėjimas kuriamas tik dėl kompiuterinių priemonių. Šioje situacijoje taip pat atsiranda ir teksto bei kino montažo atitolinimo galimybė. Pasitelkus kompiuterines technologijas, kinas artėja prie literatūros, kuri tokiu pat būdu pasisavina ne tik kinematografinius pasaulio įvaizdžius, bet ir pavaizduoja kompiuterinę virtualią erdvę²⁸. Kompiuterinio meno, kino ir literatūros sistemose adresatai pradeda panašiai suvokti kino vaiduoklius ir jausti panašų meno kūrinio poveikį į tą, kurią teikia psichoanalizės seansas. Kinas ir literatūra, siekdami atsinaujinimo patį adresatą, verčia ieškoti naujo kelio į suvokimą. Tokiu atveju tiek filmo kūrimo, tiek skaitymo metu įteisinami nuolat atsirandantys eksperimentai. Eksperimentai taip pat siejami su senesnių kūrinių suvokimu, kūrėjo ir kūrinio vartotojo patirtimi²⁹. Ekrane regimas kūrinys dažnai siūlo vaizdą suvokti ir skaityti kaip tekstą, pilną ženklų. Tokios analizės metu pradeda abejoti iš kūrinio paviršiaus kylančių ženklų prasmėmis. Atsiranda vaizduojamų ir įsivaizduojamų ženklų kliūtys, darančios ne tik kūrinio skaitymą sudėtingu montavimo procesu, bet kartu pagrindžiančios kūri-

nio reikšmingumą. Kūrinio išorybė ir vidujybė atsiveria kaip nesutaikomos ir konfliktinės erdvės, į kurias, kaip į mėsmalę, pakliūna žiūrovas³⁰.

Išvados

1. J. Derrida siūlo kelias kinematografijos dekonstravimo kryptis: a) analizuoti vizualinę kūrinio pusę ir atskleisti, kaip kinas naudojasi, dekonstruoja ankstesnes medijas; b) analizės metu bandyti prasiskverbti už kūrinio turinio ir atskleisti beveik neižvelgiamas prasmes bei žiūrovo suvokimo, patirties ir pojūčių užvaldymo metodus.

2. Kino dekonstrukcijos metu atskleidžiami pagrindiniai galios ir valdymo mechanizmai, skatinantys tikėti ir pasitikėti kino reginiu, o kartais net besąlygiškai juo pasikliauti kaip absoliučios tikrovės analogu.

3. Per kiną į mūsų pasaulį grįžta pakitusios senosios medijos-protėviai, kurios nebeatlieka pagrindinių savo funkcijų ir tampa panašios į vaiduoklius. Tokiu būdu ne tik atskiriamas šiuolaikinis pasaulis nuo praeities, bet ir jungiamas su dabartimi.

4. Kino atsiradimą skatino nuolatinis žmonių noras grįžti į praeitį ir vėl susitikti su anksčiau gyvenusiais žmonėmis. Per kiną kai kurie praeities veikėjai grįžta vaiduoklių pavidalais į mūsų regimąją būtį. Scenas vaidinantys aktoriai tampa vaiduokliais. Jie tam tikrus žmogiškosios būties modelius paverčia vaiduokliškais.

5. Kino, tarsi psichoanalizės metu, žiūrovas mokosi būti vienas, susitikti su savo praeities ir dabartinio gyvenimo modeliais. Šio psichoanalizės seanso metu plečiamos kino valdžios erdvės ir galios. Psichoanalitinis kino seansas dažniausia yra savanoriškas; jo metu vyksta laipsniškas įsitraukimas ir atsidavimas reginio galiai.

6. Realybės modeliai, atsispindintys kine, ir patį kiną parodo kaip despotišką archyvą, kuriame sukaupti ne tik žmonių-vaiduoklių, bet ir daiktų-pavidalų modeliai.

NUORODOS

¹ Filmo „Derrida“ režisieriai: Amy Ziering Kofman, Kirby Dick.

² Деррида Жак, *Человек мира*, Санкт-Петербург: Вектор, 2007, с. 111–112.

³ *Ten pat*, p. 120.

⁴ Mulvey Laura, *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Images*, London: Reaction Books, 2006.

⁵ Barthes Roland, *Leaving the Movie Theater*, Barthes Roland, *The Rustle of Language*, Oxford: Basil Blackwell, 1986, p. 345–349; Mulvey Laura, *Death 24x a Second...*, p. 57–63.

- ⁶ Деррида Жак, *Человек мира*, с. 113–114.
- ⁷ *Ten pat*, p. 116–117.
- ⁸ *Ten pat*, p. 125.
- ⁹ *Ten pat*, p. 126.
- ¹⁰ *Ten pat*, p. 111, 115.
- ¹¹ *Ten pat*, p. 118.
- ¹² *Ten pat*, p. 117.
- ¹³ *Ten pat*, p. 111–112.
- ¹⁴ Mulvey Laura, *Death 24x a Second...*, p. 23–35, 157–158.
- ¹⁵ Brunette Peter and David Wills, *Screen / Play: Derrida and Film Theory*, Princeton: Princeton University Press, 1989, p. 111.
- ¹⁶ Деррида Жак, *Человек мира*, с. 112–113.
- ¹⁷ *Ten pat*, p. 116. Apie panašų kino vaizdo ir žiūrovo santykį yra rašęs ir šio straipsnio autorius: Venckus Remigijus, Kino pasija ir vienatvė, *Literatūra ir menas*, 2006-05-12.
- ¹⁸ Деррида Жак, *Человек мира*, с. 119.
- ¹⁹ *Ten pat*, p. 115.
- ²⁰ Barthes Roland, The Third Meaning: Research Notes on Several Eisenstein Stills, Barthes Roland, *The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art, and Representation*, Oxford: Basil Blackwell, 1986, p. 62.
- ²¹ Mulvey Laura, *Death 24x a Second...*, p. 161–170.
- ²² Žižek Slavoj, *Enjoy Your Symptom!: Jacques Lacan in Hollywood and Out*, New York and London: Routledge, 1992, p. 40–46.
- ²³ Sobchack Vivian, *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley: University of California Press, 2004, p. 147–150, 177–182, 286–289.
- ²⁴ *Ten pat*, p. 58–74.
- ²⁵ Morrey Douglas, Bodies that Matter, *Film Philosophy*, 2006, Vol. 10 (2), p. 18.
- ²⁶ Деррида Жак, *Человек мира*, с. 119.
- ²⁷ *Ten pat*, p. 121.
- ²⁸ *Ten pat*, p. 122.
- ²⁹ *Ten pat*, p. 124.
- ³⁰ Kaplin E. Ann, *Women and Film: Both Sides of the Camera*, London: Taylor & Francis Routledge, 1983, p. 85–87, 117.

PSYCHOANALYTIC SHOWS AND MEETINGS WITH THE GHOST

Remigijus Venckus

Summary

In the article Jacques Derrida's theories about the film deconstruction are reflected. Research is into relations between film and other media, integration of medias older than cinema into a film. A film is related with psychoanalysis session, with a clear manipulation of public perception of the reality and life. The true reality and imagination of real world is mixed in this psychoanalysis session. Film operates the existing characters as commanding the spirits, and the reality of things as analogues–styles of things.