

KAIP PABĖGTI IŠ SVETIMO SAPNO?*

Kristupas Sabolius

Vilniaus universiteto Filosofijos katedra
Universiteto g. 9/1, LT-01513 Vilnius
Tel. (8 5) 266 7617
El. paštas: kristupas.sabolius@fsf.vu.lt

Straipsnyje nagrinėjamos su vaizdo statuso pokyčiu šiuolaikiniame pasaulyje susijusios problemos. Naujų technologijų eroje sapnai ir svajonės gali būti produkuojami, klasifikuojami ir įdiegiami į juos patiriančių sąmonę. Remiantis Deleuze'o, Horkheimerio ir Adorno, Candau bei Žižeko darbais diagnozuojama, kad vizualumo ir kultūros industrijų įsigalėjimas užtvindo sąmonę. Kito sapnais, tokiu būdu dubliuojant jau Kanto vaizduotei priskiriamą transcendentalinio schemiškumo funkciją. Šiuos procesus įgyvendinti padeda naujoji vaizdinių veikimo forma – ikonorėja, kuri pasireiškia kaip viešojoje erdvėje cirkuliuojantis ir ritmiškai atsikartojantis perteklinis vaizdų antplūdis. Straipsnyje keliamas retorinis klausimas apie galimybę išsilaisvinti iš šios situacijos – t. y. pabėgti iš Kito sapno.

Pagrindiniai žodžiai: sapnas, vaizduotė, transcendentalinė schema, ikonorėja, psichinė klisė

Dievas alubaryje, arba dar kartą apie vaizduotės statusą

Alubaryje prie Boabo prisėda Dievas. Barzdotas, žilas, pusamžis ir neišvaizdus tipas neužsičiaupdamas plūstasi riebiais škotiškais keiksmazodžiais bei irzliai priekaištuoja, kad Boabo gyvenimas eina šuniui ant uodegos. Savo išvaizda primindamas bet kurį kitą Edinburgo aludžių girtuoklį, jis Boabui pasirodo netgi kažkur matytas. Pašnekovas paaiškina: „Tai dėl to, kad tu neturi vaizduotės. Matai ir girdi taip, kaip įsivaizduoji“ (Welsh: 130). Tada Dievas suteikia Boabui pelnytą atpildą ir paverčia jį muse.

Šis epizodas iš Irvino Welsho novelių

rinkinio „Rūgštis namai“ yra kai kas daugiau nei haliucinuojančio narkomano klejonė. Jis atskleidžia suvaržytos vaizduotės krizę. Daugybę amžių, pradedant, žinoma, nuo Platono „Valstybės“, kurioje *eikasia* priskiriama paskutinei, ketvirtajai, pažinimo pakopai, atitinkančiai šešėlių pasaulio, o kartu ir netikrumo sritį (511e), ši žmogaus galia filosofijai kėlė veikiau nepasitikėjimą. Jos visuomet būta per daug – pirmiausia žvelgiant iš skaidraus proto perspektyvos. Vaizduotė kaltinama kaip *clara et distincta perceptio* teršėja, užtvindydavusi žmogaus protą iliuzijomis ir išvesdavusi iš tiesoieškos kelio į paklydimus.

Ir nors daug kas pripažino (Husserlis¹)

* Straipsnis parengtas pagal projekte „Religija ir kultūra: šiuolaikinio pasaulio iššūkiai tapatumui“ atliktą tyrimą, finansuotą Lietuvos mokslo tarybos (sutarties nr. VAT-13/2010).

¹ Pvz., antrajame „Loginių tyrinėjimų“ tome sakoma: „Bet kokiu atveju aišku, kad taip pat ir vaizduotės samprata (savo daugialypiais pavidalais) turi patirti atitinkamą išplėtimą kaip ir suvokimas. Mes negalime

ar net žavėjosi (Pico della Mirandola²) jos teikiamomis galimybėmis, pažintiniu požiūriu ji iš esmės išliko ten, kur ir buvo – hierarchinės piramidės apačioje. Maža to, sulig vadinamuoju postmodernizmu, o kartu su vizualinės kultūros išgalėjimu, teoriniuose svarstymuose aplink vaizduotę ėmė tvenktis dar niūresni debesys. Iliuzijų gamybos fabrikas, *klaidingos sąmonės* generatorius, simuliakrinio pasaulio koreliatas turėjo prisiimti atsakomybę už pamestą tikrovės siūlą.

Juk paprastai įsivaizdavimas suvokiamas kaip iliuzijų, t. y. nerealių vaizdinių produkavimas arba atgaminimas mūsų sąmonėje. Tačiau įvairios psichoanalitinės ir filosofinės (tarkime, Freudo ar Bachelard'o) pozicijos jau seniai atkreipė dėmesį į ryšį tarp vaizduotės ir energijos, taip pat tarp vaizduotės ir geismo. Trumpai apibendrinę gauname tokią seką – jeigu nori valdyti žmogų, turi pavergti jo troškimus. Žinoma, geismų ir norų pasaulis išlieka tiesiogiai priklausomas nuo savo virtualios mentalinės būties – t. y. nuo jiems pavidalą suteikiančios ir juos įkūnijančios vaizduotės. Jeigu nori kontroliuoti žmogiškuosius pasirinkimus, privalai išsiskverbti į šią sritį ir pradėti reguliuoti mentalinių regėjimų pobūdį. Kitaip tariant – sukurti ir primesti tam tikrą įsivaizdavimo formatą.

kalbėti apie kokį nors suvokinį prasmę viršijančiu arba kategoriniu būdu, jei nėra galimybės jį įsivaizduoti „tokia pat maniera“ (tai yra ne vien jusliškai)“ (Husserl 1984: 672).

² Garsiojo Giovanni sūnėnas Gianfrancesco Pico della Mirandola savo 1501 m. išleistame veikalė „De Imaginatione“, remdamasis Aristotelio samprata, ima kalbėti apie vaizduotės vaidmenį formuojant tapatybę. Kaip teigia pastarąjį autorių komentuojantis Bouriau, šio Renesanso kūrinio „nauja idėja yra ta, kad žmogus, pasitelkdamas savo vaizduotę, pats nusprendžia, kuo jam tapti“ (Bouriau 2005: 146).

Gilles'is Deleuze'as yra pastebėjęs šiuo požiūriu labai įdomų paradoksą. Aptardamas Vincento Minnelli filmus, jis aptinka unikalų išviešinto sapno (arba svajonės – pranc. *rêve*) magnetizmą, dėl kurio susvyruoja pačių vaizduotės darinių kaip grynai vidinių sąmonės turinių statusas. Įsivaizduojamybė visuomet susijusi su tuo, ką santykinai vadiname „išoriniu pasauliu“:

Sapnuojančių sapnas liečia tuos, kurie nesaapnuoja. Kodėl jis juos liečia? Nes vos tik kitas ima sapnuoti, kyla pavojus. Žmonės visuomet sapnuoja užvaldančius sapnus [*un rêve dévorant*], kurie kėsina mus praryti. Tai, ką sapnuoja kiti, yra labai pavojinga. Sapnas yra siaubinga valia galiai. Kiekvienas mūsų yra didesnė ar mažesnė svetimo sapno auka. Net ir pati grakščiausia jauna mergaitė yra baisi rajūnė [*terrible dévorante*] – ne dėl savo sielos, bet dėl savo sapnų. Saugokitės svetimų sapnų, nes jei jus įtraukė kito sapnas, jums galas [*si vous êtes pris dans le rêve de l'autre, vous êtes foutu*] (Deleuze 2003: 297).

Akivaizdžiai į Nietzsche'as mąstymą apeliuojanti mintis išryškina sapno ar svajonės prigimtyje slypintį valingumą peržengti patį save tam, kad būtų įgyvendinta galios siekiamybė. Įsivaizduojamybėje esama nesusistabdomos energijos, kuri siekia išplisti ir užvaldyti ne tik juos sukūrusią sąmonę, bet ir į ją atsigręžusią auditoriją, kuri praryjama tą pačią akimirką, vos tik į šias svajas yra įsiklausoma ir jomis susidomima. Todėl kiekvienas mūsų yra lengvai pažeidžiama svetimų sapnų auka, o patį įsivaizduojamybės pasaulį nuolat lydi pavojaus šešėlis.

Kita vertus, kartu galima manyti, kad toks sapnų valingumas ir valdingumas greitai įgyja tam tikrą autonomiją. Šitai susiformuoja atviras ir visomis kryptimis paplitęs pasaulis, kuriame sąmonės gyvenimas tampa priklausomas nuo ją be

perstojo ryjančių svetimų sapnų. Vaizduotė niekada negali būti tikra dėl savo vaizdinių autentiškumo – ši sena tema siekia dar Aristotelio ir Hume'o svarstymus, kuriais pabrėžiamas vaizduotės antrarūšiškumas, t. y. priklausomybė nuo pirma einančio suvokimo. Tačiau čia priduriama dar kai kas daugiau. Mūsų įsivaizdavimus lemia ne tiek pirmapradis suvokimas, bet kultūriškai sąlygotas, tikslų ribų neturintis ir kartu visa apimantis jau pagamintų sapnų pasaulis, iš kurio individuali sąmonė nuolat semia savo provaizdžius, pirmvaizdžius ir mentalinių vizijų užuomazgas.

Įsivaizduojamybė yra toji valia, kuriai mažne neišmanoma atsispirti ir kuri vogčiomis primeta savo kryptis ir orientacines gaires, šitaip įgyvendindama neartikuliuojamą, neįvardijamą ir dažniausiai neatpažįstamą galios aktą. Mes paklūstame svetimam sapnui, nes juo susižavime, pakliūvame į jį tarsi savo noru, neatpažindami šiame patyrimo jokios prievartos, vien tik apsvaigimą nuo tam tikro malonumo, su kuriuo pasitinkame mus intriguojantį primestų reginių pasaulį. Tarsi patys norime, kad mus prarytų baisiosios rajūnės nasrai, mes leidžiamės užvaldomi, mes paklūstame, nes patys nebeturime savo valios – tarsi būtume užhipnotizuoti.

Atrodo, kad hipnozės momentas – kaip valios transformacijos aktas – geriausiai perteikia tai, kas dedasi šio proceso metu. Ne veltui aptardamas Kito sapno išsigalėjimą Deleuze'as mini 1948 m. Vincente'o Minnelli filmą „Piratas“, kuriame galime susidurti su konkrečiu pavyzdžiu – „grakščiausia jauna mergaite“, į savo svajonę įtraukiančia ne tik ją įsimylėjusį cirko artistą, bet ir viso miestelio, kuriame vyksta veiksmas, bendruomenę.

„Piratas“ pasakoja iš pirmo žvilgsnio gana banalią istoriją apie vienoje Karibų jūros saloje Kalvadoso miestelyje gyvenančią jaunąją Manuelą, kurią užvaldžiusi mintis apie įsivaizduojamą svajonių jaunikį – seniai šiose vietose siaučiantį piratą Macoco. Nors gandas apie šį plėšiką jau gerokai išblėšęs, mergina vis dar tiki, kad jis vieną dieną atplauks ir pagrobs ją iš nuobodaus provincijos gyvenimo rutinos. Tačiau realybė, kaip dažnai sakoma, kiek kitokia. Teta jau seniai nusprendusi savo giminaite ištekinti už pasiturinčio, sėslaus ir apkūnaus miestelio mero, kuriam mintis apie bet kokią kelionę kelia siaubą. Lyg to būtų negana, Manuelą įsimyli keliaujančio cirko artistas Serafinas. Norėdamas išsiaiškinti merginos jausmus, o sykiu galbūt ir ketindamas ją palenkti savo pusėn, jis nusprendžia Manuelą užhipnotizuoti viešo pasirodymo metu.

Kaip tik šioje scenoje atsiskleidžia visas Deleuze'o išvelgtas sapno jėgos dvilypumas. Nors cirko artistas panaudoja klastą, sukeldamas merginai transo būseną ir priversdamas papasakoti savo slapčiausias svajones, išgirstoji naujiena – Manuela myli piratą Macoco – savo ruožtu ne tik užvaldo Serafino sąmonę, bet ir priverčia visą susirinkusią auditoriją beveik tikrąja šio žodžio prasme šokti pagal užhipnotizuotos moters dūdele. Būtent šioje scenoje grakščioji mergaitė virsta „baisia rajūne“ – kaip ir priklauso miuziklo žanrui, tuo metu į visuotinę siautulį įtraukta publika ima šokti piratą šlovinantį ir idealizuojantį šokį. Po šio išpūdingo spektaklio siužetas pakeičia kryptį – Manuelos svajonė ima plisti ir įsikūnyti, įgyvendindama savąją valią galiai, kuri jau nebeprisiklauso nuo merginos kontrolės ar pasirinkimų. Kai sapnas arba

svajonė išleidžiami tarsi džinas iš butelio, jie ima veikti savarankiškai.

Netrukus Serafinas nusprendžia apsimesti, kad jis ir yra tikrasis Macoco, tikėdamasis palenkti merginos jausmus. Tačiau jo prisiimtą tapatybę patiki ne tik mylimoji, bet ir visa salos bendruomenė bei jos tingusis meras, kuris, kaip paaiškėja, ir yra tikrasis senstelėjęs, vien tik ramybės geidžiantis piratas Macoco. Todėl jo iniciatyva Serafinas, lyg būtų tikras nusikaltėlis, imamas persekioti, ilgainiui pagaunamas, teisiamas ir vos nepakariamamas. Taigi filmo siužetas pamažu tampa Manuelos svajonės inscenizacija, kurioje išsipildžiusiai fantazijai galima pritaikyti, kaip pasakytų Žižekas, tobulą vardą – košmaras. Realizuota svajonė yra tokia pavojinga, kad tik per plauką nesibaigia mirtimi.

Kaip sapnas išplinta, kai įsivaizdavimai eksteriorizuojami, kai jais įtikima, reikia labai stiprios valios, kad nugalėtum iliuzijos viešpatavimą. Ir ši išversta situacija atskleidžia, kad hipnozė būklė mus lydi ne tik tuomet, kai ją sukelia koks nors hipnotizuotojas; savotiškai apduję ir apsvaigę nuo iliuzijų esame nuolat vien todėl, kad pasiduodame svetimų sapnų ritmui ir jų eigai. Traso būseną patiriame kiekvieną akimirką, kai įsivaizduojame nesigilindami į savo vizijų prigimtį, kai akylai įtikime tuo, ką siūlo svetimos ir galingos svajonės.

Ir kaip matome „Pirato“ atveju, sapnas dažnai numato ir tam tikrą elgesio modelį, pagal kurį apibrėžiama vienokia ar kitokia tapatybė. Svajonės orientuoja veiksmus ir pasirinkimus ir šitaip įsikūnija, nustatydamos tai, kuo mes esame. O jeigu neturime savo vaizduotės – lyg pradžioje minėtasis Boabas, kurį Welshas aprašo kaip pasyvų subjektą, nesugebantį nieko padaryti iki

galo, nesugebantį veikti ryžtingai bei atlikti ką nors keičiančius pasirinkimus, – esame paverčiami tuo, kuo mus nori matyti kiti, – kad ir mėšle besivartančiomis musėmis. Todėl personažo Dievo ištarą – „matai ir girdi taip, kaip įsivaizduoji“ – čia galima papildyti. Neturėti vaizduotės reiškia paklusti svetimų vizijų pripildytai įsivaizduojamybei, gyventi Kito sapno pasaulyje, t. y. „matyti ir girdėti taip, kaip už tave įsivaizduoja kiti“.

Psichinės klišės ir Francis'o Bacono tapyba

Niekas kitas šio įsivaizduojamybėje vykstančio valių konflikto neišgyvena taip dramatiškai kaip menininkai. Vaizduotės autentiškumas yra esminis kuriančio žmogaus egzistavimo impulsas – tik išsprūstant iš svetimo sapno režimo, tik keičiant ir modifikuojant supančias iliuzijas ir fikcijas įmanoma pasiekti ką nors originalaus. Šia prasme kūryba visuomet yra primestos savasties peržengimas.

Nagrindamas tapytojo Francis'o Bacono kūrybą, Deleuze'as atkreipia dėmesį į tai, kaip tokią situaciją išgyvena dailininkas. „Egzistuoja tiek psichinės klišės, tiek fizinės klišės – *ready-made* suvokimai, prisiminimai, įsivaizdavimai. Tai labai svarbi tapytojo patirtis – dar prieš pradėdamas drobę jau pripildyta visos kategorijos daiktų, kurie gali būti įvardyti klišėmis. Tai dramatiška“ (Deleuze 2004: 71–72).

Regis, Deleuze'o aprašoma situacija – tapytojas stovi priešais drobę ir ketina pradėti naują paveikslą – primena apverstą garsųjį klasikinį Aristotelio ir Johno Locke'o mėgtą *tabula rasa* principą. Nepirrašyta lenta, skaidrus protas, kurį patyrimas pripildo naujų duomenų, čia tampa *ready-made* sąmone, kurioje gausu mentalinių pusfa-

brikačių, apimančių visas patyrimo sferas. Regėti, jausti, užuosti, lygiai kaip prisiminti ar įsivaizduoti, įmanoma pagal iš anksto suformuotus trafaretus ir schemas. Šitaip operuojanti sąmonė mato ne daiktus ar vaizduotėje pakeistas jų versijas, bet funkcijas, kurios atitinka iš anksto užduotą algoritmą, apimantį tam tikrą tikrovės pasirodymo galimybių ir būdų spektrą.

Ne veltui Bacono tapyboje deformacija yra mažne svarbiausia jo meninės strategijos dalis. Dirbdamas su kultūriškai atpažįstamais siužetais, jis kuria iškraipydamas, persukdamas, iškonstruodamas, išgarindamas, išskaidydamas išblukindamas nusistovėjusias formas ir jų reprezentacinius kontekstus. Todėl į jo akiratį gali patekti visa, kas cirkuliuoja vizualinėje kultūroje – nuo krikščioniškosios ikonografijos ar moderniosios tapybos iki pirmųjų kino ir fotografijų kūrėjų perinterpretavimų.

Galima prisiminti ne tik garsųjį triptiką „Trys nukryžiuojami figūrų studijos“ ar popiežių seriją, kurioje pateikiamos parafrazuotos Velázquezo „Popiežiaus Inocento X“ versijos (1951), bet ir „Eskizus Van Gogho portretui“ (1957), „Auklę iš filmo „Šarvuotis Potiomkinas“ (1967), „Žmogaus figūros judesyje eskizą. Moteris, išpilanti kibirą vandens, ir paralyžiuotas vaikas ant keturių. E. J. Muybridge fotografijos pagrindu“ (1965). Visais šiais atvejais paveikslų pagrindą sudaro vizualinės tradicijos jau pasiūlytas substratas, nuo kurio atsispirdamas kūrėjas realizuoja savo viziją. Tačiau pastaroji išryškėja, viena vertus, atsižvelgiant į turimą vaizdą, kitą vertus, – nuo jo atsiplešiant.

Deleuze'as vaizdingai aprašo galimą Bacono tapybos veiksmo sceną: „Tapytojas turi daugybę dalykų – savo galvoje

ar aplink save, savo studijoje. Dabar visa tai, ką jis turi savo galvoje ar aplink save – daugiau mažiau virtualiai ar aktualiai, jau yra drobėje dar prieš jam pradėdant dirbti. Visa tai esti drobėje kaip daugybė aktualių ar virtualių vaizdų, tad tapytojui tenka ne padengti tuščią paviršių, bet veikiau jį ištuštinti, išgryninti, išvalyti. Jis tapo ne tam, kad drobėje atkurtų objektą, kuris jam yra kaip modelis. Jis tapo ant jau čia esančių vaizdų tam, kad sukurtų drobę, kurios veikimas apvers santykį tarp modelio ir kopijos“ (Deleuze 2004: 71).

Kūrėjas yra įkalintas psichinių ir fizinių klišių situacijoje, iš kurios negali pabėgti, todėl „tapo ant jau čia esančių vaizdų“. Tam tikras vizualinis pamušalas visuomet egzistuoja mūsų sąmonėje ar aplink ją – kaip sako Deleuze'as, tiek virtualiai, tiek aktualiai. Jis tarsi silpnas svetimų sapnų pamėklių srautas primeta savo valią ir pripildo mūsų sąmonę triukšmo, kuris, reikia pripažinti, sykiu suteikia mūsų savašaliai gaires. Mes patiriame pro šį vizualinį filtrą, regime pasaulį tam tikru būdu vizualiai iš anksto suformuotą. Tačiau tapytojas – skirtingai nei Irvino Welsho herojus Boabas – kurdamas apsisprendžia ištrūkti iš šios psichinių ir fizinių klišių nelaisvės. Tai atliekama ne sukuriant ką nors visiškai nauja (kaip kartais sakoma – „nematyta ir negirdėta“), bet veikiau priešingai – pakeičiant santykį su tuo, kas patiriama tiek vaizduotės, tiek suvokimo plotmėje.

Boabas neturi vaizduotės, nes net Dievą mato alubario gyventojų, t. y. sutapatina jį su daugybę kartų matytų vaizdų vidurkio išvestine, o Bacono stiliaus kūrėjas įgyja vaizduotę būtent todėl, kad išsivalo nuo vaizdų, išgrynina juos, atsisako jų, dekonstruoja ir performuoja juos tol, kol visa tai iš

esmės pasikeičia sunkiai numatoma kryptimi. Vaizduotės išsilaisvinimas prasideda nuo savo mentalinės drobės išvalymo, nuo ištuštėjimo, nuo sąmonės išblukimo.

Žinoma, vien to negana. Deleuze'as primena, kad pats Baconas išsižadėjo savo darbų, pasmerkdamas juos arba nepripažindamas jų vertės – tarkime, Velázquezo „Popiežius“ interpretuojanti serija jam atrodė kvaila (*ibid.*: 74). Kova su klišėmis reikalauja daug valios ir jokių kompromisų – tarsi garsiosios Paulio Cézanne'o kelis dešimtmečius trukusios pastangos nutapyti obuolį, išgaunant ne tiek panašumą, bet jo tikrąjį „obuoliškumą“. Būtent šitokio darbo šviesoje atsiskleidžia, kad tuomet, kai apleidžiamas formalusis vaizdų formų tikslumas, prasideda kelionė link to, kas jie vis dėlto yra „iš tikrųjų“.

Galbūt tai paaiškina, kodėl tiek Cézanne'as, tiek Baconas buvo skeptiški fotografijos atžvilgiu, jeigu ją suprasime kaip būdą užtikrinti adekvačias reprezentacijas, t. y. perteikti tikslųjį vaizdą. „Fotografija „sukuria“ asmenį ir peizažą tuo pačiu būdu, kaip sakoma, kad laikraštis sukuria įvykį (o nėra terpė, kur jis būtų papasakojamas). Tai, ką mes matome, ką suvokiame, yra fotografijos. Pats reikšmingiausias dalykas kalbant apie fotografiją yra tas, kad ji mums primeta neįtikėtinų ir falsifikuotų įvykių „tiesą“ (*ibid.*).

Pateikdamas šią fotografijos kritiką, Deleuze'as kartu mums primena medialinę vaizdo prigimtį. Fikcijos, kurias išvystame, nėra tik paprasti mūsų patirties turiniai, kuriais galime „laisvai disponuoti“ savo mentaliniuose rezervuose. Jos yra tarsi filtrai ar terpė, pro kurią aptinkame pasaulyje save pačius. Tokios tikroviškos fikcijos kaip fotografija be perstojo reguliuoja ar net

„sukuria“ mūsų patyrimus. Ir ši nuolatinė kūryba lydi kiekvieną mūsų žingsnį – tarsi tai, kas suvokiama, būtų simultaniškai konstruojama.

Schemiškumo industrijos ir sapnų architektai

Kai kalba pakrypsta apie konstruojantį sąmonės pobūdį, sunku neprisiminti Immanuelio Kanto. „Grynojo proto kritikoje“ pristatoma garsioji transcendentalinio schemiškumo teorija, patyrimo organizavimo procese suteikianti vaizduotei lemiamą vaidmenį. Vėliau šie svarstymai pratęsiami „Sprendimo galios kritikoje“, kur pastebima, kad vaizduotė „mums visiškai nesuprantamu būdu“ moka „atgaminti objekto vaizdą bei formą iš nesuskaičiuojamos daugybės skirtingų rūšių arba tos pačios rūšies objektų“ (Kant 1991: 86). Atlikdama įvairius palyginimus, vaizduotė tarsi sudeda vienus vaizdus prie kitų, sugebėdama „iš daugelio tos pačios rūšies vaizdų sutapimo gauti tam tikrą vidurkį, vaizdą, kuris visiems tinka kaip bendras matas“ (*ibid.*).

Šį bendrą vardiklį, kurio pagrindu juslinio patyrimo duomenis vaizduotė transliuoja (ar retransliuoja) intelektui, Kantas vadina transcendentaline schema. Išskirtinė šios schemos ypatybė yra prigimtinis ambivalentiškumas – ji yra vienerūšiška tiek su jūslėmis, tiek su intelektu, todėl atlieka tarpininkaujamojo vaidmenį. Šiandien galėtume sakyti – transcendentalinė schema yra jau sąmonėje aptinkama pirmoji medija, kurioje išorybės pasaulis susitinka vidujybės pasaulį tokiu būdu, kad šiedu vienas su kitu neatsiejamai susipina. Būtent sąsaja su jusline dimensija užtikrina galimybę taikyti intelektines kategorijas – tai, kas anot Kanto, neturi nieko empiriška.

Šiuo požiūriu Kantas schemą atskiria nuo vaizdo. Matydama atskirus stebinius (vaizdus), vaizduotė išsyk apima ir tai, kas juose bendra, kas jau matyta, ką šis vaizdas turi bendramatiška su kitais vaizdais ir įvairiomis jo variacijomis. Tačiau kartu schemoje išlieka ir tam tikras „praktinis aspektas“. Ji nėra universali, alaiikiška forma, bet nuolat koreguojama ir konkretaus veiksmo reikalaujanti taisyklė, pagal kurią kiekvieną kartą (vis iš naujo) atliekamas patyrimo suvienijimo veiksmas. Kaip teigia pats Kantas,

jei aš dedu vieną po kito penkis taškus, tai šitai yra skaičiaus penki vaizdas. Tuo tarpu jei aš maštau tik skaičių apskritai, nesvarbu, ar tai bus penki, ar šimtas, tai toks maštymas yra veikiau metodo, kuriuo viename vaizde pateikiama aibė (pavyzdžiui tūkstantis) pagal tam tikrą sąvoką, vaizdiny, o ne pats vaizdas, kurį pastaruoju atveju aš vargu ar galiu apžvelgti ir lyginti su sąvoka. Šį bendro būdo, kuriuo vaizduotė pateikia sąvokai vaizdą, vaizdinį aš vadinu sąvokos schema (Kantas 1982: 160–161).

Štai kodėl schemiškumo funkcija paprastai suvokiama kaip juslinių duomenų ir intelektualės tvarkos suderinimas, vykstantis pagal tam tikrą vaizduotės praktiškai vis iš naujo koreguojamą orientaciją į bendrumą. Tačiau kadangi, kaip jau minėta, šioje vaizduotės veikloje išryškėja jos medialinė prigimtis, įdomu pažiūrėti, kaip schemiškumas sąveikauja su kitomis medijomis, kurios dažnai funkcionuoja panašiais principais. Kitaip tariant, kai kalbame apie medijas, kurios mums teikia vaizdus (ne tik fotografiją, bet ir kiną, televiziją, internetą), privalėtume turėti omenyje, kad šiuose vaizduose išlieka schemiškoji dimensija – tam tikras konkrečios vaizdų duoties taisyklingumas, stereotipiškumas, normatyvumas.

Arba, dar paprasčiau tariant, nuotraukos, filmai, programos yra ir vaizdai, ir schemos tuo pat metu, tarsi veiktų dviem sinchroniškais režimais, t. y. kurdamos štai šią aktualią patirtį, o kartu ją įformindamos ir universalizuodamos. Šiuo požiūriu jų veikloje esama transcendentalinę vaizduotę dubliuojančios funkcijos. Jeigu mūsų pasitelktasis herojus Boabas mato ir girdi tik taip, kaip įsivaizduoja, tai, galėtume sakyti, kad neturėdamas vaizduotės jis savąjį pirmąpradį medialumą (savąjį transcendentalinį schemiškumą) atiduoda fabrikuoti kitoms (tegu ir išoriškai veikiančioms) medialinėms struktūroms. Arba maža to – galbūt galima manyti, kad pasiduodami čia aptariamai svetimų sapnų galiai mes visų pirma atrofuojame štai šią vaizduotės funkciją, dėl kurios pasyviai rezignuodami leidžiame schemizuoti savo patyrimus.

Čia galima prisiminti, kad dar XX a. viduryje, kritikuodami kultūros industrijų poveikį, Horkheimeris ir Adorno apkaltino kino pramonę tuo, kad ši paralyžiuoja žiūrovo vaizduotę, dubliuodama vaizduotės atliekamą schemiškumo funkciją. „Kuo tvirčiau ir atviriau jo [kino] technikai sudvejina empirinius objektus, tuo labiau įsitvirtina iliuzija, kad išorinis pasaulis yra tęsinys to, su kuriuo susipažįstama kino teatre“ (Horkheimer, Adorno: 166).

Šitaip Holivudas savo klientams užtikrina patirties schemizavimo paslaugą, banaliausiu būdu įmindamas didžiąją dar Kanto įvardytą paslaptį. „Grynojo proto kritikos“ autorius yra prisipažinęs, kad transcendentalinis schemiškumas „yra žmogaus sielos gelmėse paslėptas menas, kurio tikruosius metodus mums vargu ar kada pavyks atskleisti ir įminti gamtos mįslę“ (Kantas 1982: 161). Kai „gamtos mįslė“

atiduodama naujosioms medijoms, jos tuoju pat atranda savų sprendimų – kurti patirčių kopijas, produkuoti kiek įmanoma daugiau fikcijų, falsifikuoti kiekvieną gyvenimo sritį ir šitaip perimti iš vaizduotės kūrybingumo prerogatyvą. Tačiau kultūros industrijos atima ne tik poreikį įsivaizduoti. Jos atima poreikį patirti ką nors kita, nei buvo regėta.

Tą funkciją, kurios iš subjekto laukė Kanto schematizmas, būtent fundamentalioms sąvokoms iš anksto taikomą jausinio įvairumo funkciją, iš subjekto perima industrija. Ji naudoja schematizmą kaip pirmą kliento paslaugą. Žmogaus sieloje veikia slaptas mechanizmas, taip preparuojantis visus tiesioginius duomenis, kad jie atitiktų gryojo proto sistemą. Dabar ta paslaptis atspėta. Kai planingą šito mechanizmo funkcionavimą laiduoja tas, kas pateikia duomenis, būtent kultūros industrija, o ši ji primeta traukos jėga, nepaisant iracionalios visuomenės mėginimų jį racionalizuoti, tai pereidama įvairias gamybos proceso instancijas ta fatali tendencija pavirsta jos vykdytojų gudria užmačia. Patiems vartotojams daugiau nebereikia klasifikuoti nieko, kas būtų nuspėjama gamybos proceso schematizmo (Horkheimer, Adorno: 164–165).

Horkheimerio ir Adorno nupiešta naujojo schemiškumo schema akivaizdžiai koreliuoja su tuo, ką kiek anksčiau išskaitėme Deleuze'o svetimo sapno aprašyme. Čia minima „traukos jėga“ užvaldytoje schemų fabrikavimo industrijoje įgyvendina „gudrias užmačias“ tam, kad primestų „valią galiai“ – t. y. siekį pakirsti vartotojų iniciatyvą patiems atlikti šį pasirinkimo ir individualaus kūrybingumo darbą. Industrijai nereikia, kad subjektas užsimanytų, o kartu ir įsivaizduotų ką nors nenumatyta. Jis neturi ieškoti ko nors kita, nei jau yra duota. Nuspėjamumas, paliekantis jį visuotinio apdūjimo, visuotinio miego ir visuotinio

sapno būsenos, yra industrijos visapusiškos kontrolės sąlyga. Industrijos, kuri pati nesiekia nieko dramatiškai nenuspėjama – vien tik vartotojų pinigų.

Reikia pripažinti, kad Holivudas neatitiktinai vadinamas *dream factory*. Jis jau senokai, dubliuodamas vaizduotės vaidmenį ir techniškai plėsdamas šią funkciją link vis įspūdingesnių galimybių ribos, užėmė individualaus kūrybingumo vietą, tikėdamasis iš savo publikos visiškai priešingų dalykų, nei Dievas tikisi iš Boabo, – kuo tolydesnio perėjimo nuo ekrano iki gyvenimo anapus kino salės.

Smarkiai pranokdamas iliuzionistinį teatrą, filmas daugiau nepalieka žiūrovų fantazijoms ir mintims to matmens, pagal kurį, neprarandant pasakojimo gijos, filmo rėmuose ir visiškai nekontroliuojant, žiūrovai galėtų atsiplėšti bei atsiriboti nuo tikslios faktūros, jis moko perduotuosius jo valiai tiesiogiai tapatinti jį su tikrove. Kultūros vartotojų vaizduotės jėgos ir spontaniškumo sunykimo nereikia šiandien tapatinti vien su psichologinių mechanizmų veikla. Patys jų produktai, visų pirma pats būdingiausias, garsinis filmas, atima bet kokią galimybę įgyti tokių sugebėjimą (Horkheimer, Adorno: 167).

Horkheimeris ir Adorno alubario pokalbyje užimtą Boabą pabusti raginančio Dievo vietą. Kino kaip masinės kultūros patyrimas ugdo pasyvumą, kuriame susilpninami vaizduotės raumenys, panašiai kaip vaikščiojimą pakeitę automobiliai atima kojų jėgą ir augina riebalus. Tačiau šis mentalinis antsvoris tuoju pat iš vaizduotės persiduoda ir intelektui. Filmai „sukurti taip, kad, nors adekvačiam suvokimui ir reikia viską pagauti greitai, būti pastabiam ir išmanančiam, jie uždraudžia mąstymo aktyvumą to žiūrovo, kuris nenori nieko atsisakyti iš pralekiančių faktų. Nors

įtampa yra apgalvota, ir atskirais atvejais jos neprireikia aktualizuoti, jos nepakanka vaizduotei išstumti“ (*Ibid.*).

Ironiška, kad specifinę šio patirtinio dvilypumo interpretaciją aptinkame viename iš neseniai pasirodžiusių Holivudo *blockbuster'iu* – Christopherio Nolano filme *Inception* („Pradžia“, 2010). Šio filmo pagrindiniai herojai – sapnų architektai, kurie infiltruojami į miegančių žmonių sąmonę (ar sąmonę), kad išgautų ten glūdinčią informaciją arba įdiegtų parankias idėjas. Toks korporatyvinis šnipinėjimas reikalauja ir kūrybinės proceso dalies – inscenuoti įsiskverbusiems tinkamą sapnavimo aplinką, t. y. pateikti sapnuojančiajam tokį sapno pasaulį, kuris būtų visiškai pagamintas jį koordinuojančių šnipų arba jų bendrininkų.

Iš esmės Leonardo DiCaprio herojus Dominickas Cobbas yra tasai, kuris užsiima, Deleuze'o žodžiais tariant, Kito sapno produkavimu. Iškalbingas jo dialogas su šiam darbui pasitelkiamą sapnų architektę Ariadne atskleidžia mažne technologiškai skerspjūvį, kuriame galime aptikti nemažai analogijų su schemiškumo industrija.

Cobbas: Sakoma, kad mes išnaudojame tik nedidelę dalį tikrojo mūsų smegenų potencialo... bet taip sakoma apie buvimą budrios būsenos. Kai sapnuojame, protas atlieka stebuklus.

Ariadnė: Kokius?

Cobbas: Kaip įsivaizduoji pastatą? Sąmoningai sukuri kiekvieną aspektą, sudėliodama jo atskiras dalis etapais... Bet kartais, kai tavo vaizduotė išskleidžia sparnus...

Ariadnė: Aš jį tiesiog atrandu.

Cobbas: Būtent. Kyla tikras įkvėpimas. Sapnuodamas tavo protas tai atlieka nuolat... Jis kuria ir suvokia pasaulį vienu metu. Ir tai daro taip gerai, kad net nejauti, jog tavo smegenys užsiima kūryba. Štai kodėl į šį procesą galime įterpti trumpą jungimą...

Ariadnė: Kaip?

Cobbas: Perimdami kūrybinę dalį.

Cobbo įžvalga, kad protas „kuria ir suvokia vienu metu“, skamba kaip vienas iš galimų schemizavimo darbą atliekančios transcendentalinės vaizduotės apibrėžimų. Kantui šitoks dvilypumas glūdi ne tik sapnavimo, bet ir būdraujančio suvokimo procesuose, kai susipina organiškiosios ir sukonstruotosios dimensijos. Sparnus išskleidusi vaizduotė čia nuolat atranda pasaulius, kurie simultaniškai grupuojami į schemas. Ir analogiškai kaip Cobbas, kuris nori perimti kūrybinę dalį, Horkheimerio ir Adorno tyrinėjama kultūros industrija imasi iniciatyvos atlikti vaizduotės architektų vaidmenį, kad nekiltų nė menkiausios pagundos išskleisti individualaus kūrybinumo sparnus.

Kai kyla įkvėpimas, turi būti atrandami tik jau pagamintieji pasauliai, kuriuose visas kūrybinis procesas suvirškintas ir pateiktas rezultatyviu pavidalu. Todėl industrijai reikalingas milžiniškas išradingumas, nuolatinis polinkis į efektingumą arba, kaip pasakytų Debord'as, „begalinė spektaklio plėtra“. Panašiai veikia ir „Inception“ – filme apie sapnus specialieji efektai pelno „Oskara“, smarkiai užgoždami įdomią sumanymo idėją. Ir nors euforijos ir stiprių įspūdžių mišinys mažai kuo primena dažnai rutinišką, o neretai ir nuobodžią kasdienybę, būtent vaizdinis filmo intensyvumas užtikrina įtaką tam, ką suvokiame kaip tiesą ir tikrovę.

Pakartodami Deleuze'o įžvalgą, galime pripažinti, kad ekrano magija „sukuria“ daiktų, elgesio modelių, idėjų ar net visos patirtinės konsteliacijos modelius tokiu pačiu būdu, kaip „laikraštis sukuria įvykį (o nėra terpė, kur jis būtų papasakojamas)“.

Tai vyksta susilpninant mūsų gebėjimą patiems patirtį įvykių ar jų sukurti ir pasyviai užleidžiant vietą įvairiausiems pojūčiams dirginančioms ir emociškai angažuojančioms fikcijoms. Šitaip primetama ne tik konkreti vizija, bet ir visa už jos slypinti dalykų padėtis, visa neįtikėtinų ir sufalsifikuotų įvykių „tiesa“.

Nuolat besikeičiančios techninės galimybės siūlo vis modernesnes tikslesnio ir įtaigesnes dubliavimo formas, ne tik pripratindami prie atitikimo, bet ir kurdami tokią tikrovę, kuri atrodo tobulesnė ar mažų mažiausia išpūdingesnė nei ta, su kuria susiduriame nosisukę nuo ekranų. Ir kadangi, anot Horkheimerio ir Adorno, kultūros industrijos meną paverčia bendros masiškai gaminamų prekių ir paslaugų rinkos dalimi, jos turi siekti atitikti tam tikrus parametrus – kiek įmanoma labiau įtikti aptingusiai, apsnūdusiai, jau visko mačiusiai, bet mažai ką tiesiogiai bepatiriančiai sąmonei.

Patirti malonumą visada reiškė: negalėti apie nieką galvoti, užmiršti apie kančią netgi ten ir tada, kur ir kada ji yra rodoma. Malonumo pagrindas yra bejėgiškumas. Jis iš tikrųjų yra pabėgimas, bet pabėgimas ne nuo, kaip yra teigiama, netikusios realybės, o nuo paskutinės minties apie pasipriešinimą, kuris visgi lydi bėgimą nuo realybės. Išsilaisvinimas, kurį žada malonumas, yra išsilaisvinimas nuo mąstymo ir nuo neigimo (Horkheimer, Adorno: 189–190).

Svetimus sapnus kurianti industrija yra malonumus užtikrinantis fabrikas – nes būtent *entertainment*’as žudo aktyvumą. Viskas, ko tikimasi iš žiūrovo, tėra kiek įmanoma pasyvesnė receptyvioji sąmonė, kuri žvelgdama į ekraną trokšta vis daugiau ir daugiau vaizdų, kuri ryja rodomus dalykus tarsi greitą maistą ir nesustojamai

virškindama tai, ką pamatė, reikalauja dar daugiau to paties. Industrija, savo ruožtu, puikiai supranta bet kokios priklausomybės prigimtį, didina sapnų iliuziškumo ir išpūdingumo dozes, atimdama paskutinę mintį apie pasipriešinimą ir autonomišką sugebėjimą spręsti, paneigti, išvaizduoti ir kurti.

Slavojus Žižekas yra pasiūlęs šiai situacijai apibūdinti puikiai tinkančią interaktyvumo sąvokos inversiją. Ne tik komercinis kinas, bet ir kitos naujosios medijos, visų pirma televizija ir kibernetinės realybės, nuolat siūlo kai ką priešinga.

Tačiau ar šio interaktyvumo išvirkščioji pusė nėra interpasivumas? Ar mano aktyvios sąveikos su objektu, o ne pasyvaus stebėjimo neišvengiama išvirkščioji pusė nėra situacija, kurioje objektas pats pasiima, atima iš manęs pasyvią pasitenkinimo reakciją (ar gedėjimą bei juoką), taigi pats objektas „mėgaujasi reginiu“ vietoje manęs, atpalaiduodamas mane nuo superego primestos pareigos mėgautis pačiam (Žižek: 238).

Anot Žižeko, interpasivumą galime apibūdinti reklamose, sugestijuojančiuose produktus lydinčias emocijas ir mėgdžiojančiuose idealaus vartotojo reakcijas, TV serialuose, kuriuose juokas už kadro mums parodo, kuris pokštas buvo labai linksmas, o kurį išgirdus tereikia lengvai prunkštelėti, ar net polinkyje įsirašyti savo mėgstamus filmus ir laidas į įvairias laikmenas, o paskui niekada jų taip ir neperžiūrėti. Beje, šią būklę Žižekas supriešina su Hegelio aptariamu *List der Vernunft* („Proto gudravimu“). Pastaruoju atveju „aš veikiu per Kitą, t. y. aš galiu likti pasyvus, tuo tarpu Kitas tai atlieka už mane“, o interpasivume „aš esu pasyvus per kitą – vadinasi, aš perduodu kitam pasyvų (mėgavimosi) aspektą, o pats galiu aktyviai dalyvauti“, tad visa tai

„įgalina pasiūlyti *tariato aktyvumo* sąvoką: manote, kad esate aktyvus, tačiau jūsų tikroji pozicija, kadangi ji išsikūnijusi į fetišą, yra pasyvi...“ (*ibid.*: 243).

Kitai tariant, būdami interpasiviosios būklės, kai už mus išpildomos visos emocijos, mintys ir įsivaizdavimai, galime aptikti savotišką svetimos energijos perteklių, kuris veda link abejingumo ir emocinės anestezijos. Kai dubliuojamas ne tik aktyvumas, bet ir pasyvumas, subjekto jautrumas sumažėja tokiu mastu, kad net jūsų pasitenkinimas atiduodamas kažkam Kitam – tam, kuris ne tik sapnuoja už jus, bet ir džiaugiasi, spygauja, aimanuoja, išgyvena dėl to, ką už jus susapnavo.

Ikonorėja ir jos įveika

Tačiau šitaip veikdama industrinė sapnų gamybos mašina susiduria su nuolatiniu turinio devalvacijos iššūkiu. Kad ir kiek plėstųsi efektai, kad ir kokios stubinamos būtų technologinės reproduktivumo ir kibernetinio falsifikavimo galimybės, interpasivusis subjektas patiria vis mažiau stiprių emocijų ir vis silpniau susieja save su kiekviena konkrečiai patiriama situacija. Įspūdis apie filmą išblėsta praėjus vos savaitei po premjeros, skandalingos naujienos žūsta tą pačią akimirka, kai portaluose sukuriama nauja žinia, o malonūs reklamoje matyti išgyvenimai tuojau pat pakeičiami naujesniais.

Štai čia sapnų fabrikai pasitelkia dar vieną svarbų technologinį parametą, kurio išgalėjimas paverčia bet kokią kovą dėl turinio unikalumo beprasmiška. Joėlis Candau yra pasiūlęs puikų terminą šiam fenomenui apibūdinti – ikonorėja. Šiuolaikiniame technologijų pasaulyje, kur ekranai mus lydi mažne visur – prekybos

centruose, sporto klubuose, oro uostuose, viešojo transporto stotelėse ar išmaniųjų telefonų ciferblatuose – vaizdinių srautas pasireiškia kaip pulsuoji ir beveik nutrūkstanti srovė. Bombarduodama vizualumu, jis sukuria efektą, panašų į logorėją ar diareją, kuri lietuviškai galėtume versti kaip „vaizduriavimas“.

Ikonorėja pasireiškia kaip perteklinis vaizdų antplūdis, kuris cirkuliuoja viešojoje erdvėje, veikdamas pagal ritminio pasikartojimo principą. Čia lemiamas vaidmuo atitenka būtent vaizdinių pasirodymo dažniui, o jų turinys sukuriamas tam, kad nuvertėtų išnykdamas sraute. Kaip teigia pats Candau, „vis greitesnis ir vis gausesnis vaizdų išplitimas, dažnai lydimas ir „popierinės atminties“ išnykimo, regis, paveikia individualią ir kolektyvinę atmintį, viena vertus, ištirpdamas bet kokią laikinę perspektyvą atmetančioje tiesioginėje patirtyje, kita vertus, palengvindamas ir „industrializuodamas“ užmarštį“ (Candau 2005: 56).

Tai, kas pagal apibrėžimą turėtų būti suvokiama kaip archyvavimo ir katalogavimo, vadinasi, ir sustiprėjusio prisiminimo pagrindas, iš tiesų naikina sąmonės gebėjimą kiek ilgiau užlaikyti būtąjį laiką, o kartu ir į jį atsižvelgti. Pastebėdamas šią pakitusią antropologinę atminties funkciją, Candau kelia klausimą, ar „modernioji ikonorėja, t. y. aktualiai vykstantis vaizdų išplitimas (televizija, kinas, multimedija ir t. t.), savo prigimtimi nekeičia mūsų santykių su praeitimi“ (*ibid.*). Tai reiškia, kad kuo daugiau priešais mus atsiveria vizualinių išteklių, kuo intensyvesnis jų srautas, tuo silpnesnis tampa mūsų polinkis į juos įsigilinti. Turbūt kai ką panašaus turėdamas omenyje Godard’as yra pasakęs: „televizija kuria užmarštį, o kinas kuria prisiminimus“.

Tačiau toks dominuojantis ikonorėjiškos dabarties intensyvumas negali būti interpretuojamas kaip idiliška „čia ir dabar“ egzistuojančios sąmonės būseną. Veikiau priešingai, vietoje budistinės ramybės ir susitaikymo su mus užklumpančiu srautu „televizualinė ikonorėja sukelia įvykio nerimą – pastarasis tėra tik be trukmės suvokiamų, vienas nuo kito nepriklausomai einančių ir daugiau ar mažiau realybės netekusių kadru seka, kurios prasmė masiškai apleidžia žiūrovą“ (Candau 2005: 56).

Silpstanti įvykių prasmė didina netikrumo ir pasimetimo jausmą, o kartu sukelia tapatybės krizes, kai nesugebėdami prisiminti, nepajėgiame ir atsekti savo pačių raidos. Pasyviai judėdami pagal mušamą vaizdinių taktą, vis nuožmiau imame jausti pertrūkio tarpsnius, kuriuose niekas neatrodo tikra, o begalinis pasitenkinimas išvirsta į frustracijos priepuolius. Tokiu būdu „šiuolaikinė ikonorėja sukelia sąmyšį ir užmarštį, tapdama tapatybės diskomforto išraiška, kurią išprovokavo nesugebėjimas suvaldyti prarasties nerimo – kiekvieno žmogaus gyvenimo palydovo“ (Candau 2002: 136). Ši būseną yra nuolatinio vizualinio *entertainment*'o atatranka – kita malonumo pusė, lydinti prie efektingų ir pastovių vaizdų pripratusius ekranų kartos individus. Kai Kitas mus apipila ritmingais savojo sapno vaizdiniais, mes nejučiomis pajuntame, kad aiškiai nebeatsimename, ką vis dėlto galime laikyti esant sava ir tikra.

Tačiau šiuolaikinė kultūros industrija kur kas labiau nei Horkheimerio bei Adorno kūrybos laikotarpiu savo veikimo pagrindą atremia į stabilų ikonorėjos veikimo palaikymą, suprasdama, kad šalia malonumo dirginimo, būtinas ir ritmingas santykis, peraugantis į hipnozinę priklausomybę –

panašią į tą, kurią Manuelos svajonė sukelia Kalvadoso miestelio gyventojams. Tai reiškia – vartotojo, auditorijos, žiūrovo sąmonė reguliuojama užvaldant jos laikinį režimą bei įsipinant į jos įpročių ritmus. Televizija, vaizdo žaidimai, internetas, išmanieji telefonai tampa nuolatinio užsiėmimu, kuris suryja mūsų laiką ir pakreipia jo išgyvenimą. Bet koks prisiminimo procesas reikalauja dėmesio ir laiko pastangų, todėl kai, Candau akimis, ištirpstame tiesioginybėje (*immédiat*), iš tiesų tampame pasyviaisiais ar net, Žižeko žodžiais tariant, interpasiviaisiais dariniais, kuriuos pats srautas reguliuoja, nukreipia, o kartu ir galutinai užvaldo.

Šiandien ikonorėja ne tik atkartoja sąmonės procesus ir dubliuoja vaizduotės veikimą, paralyžiuodama apsisprendimo ir susivokimo procesus. Ikonorėja yra laikinės kontrolės forma, kurioje kartu su pramonine užmaršties gamyba nyksta ir glemba sąmonės kūrybingumas – kuo intensyvesnis ir pastovesnis vaizdinių srautas, tuo silpnesnis tampa mūsų vaizduotės veikimas. Todėl gauname Boabo, kuris baro girtuoklio veide susitinka jau matytą Dievą, sąmonę. Sąmonę, kurioje ją supantis vaizdinių srautas įdiegė tiek psichinių klišių, kad regėjimas ir klausymas tapo nustatomi, geismai ir fantazijos – reguliuojami, o bet koks kritiškumas – kontroliuojamas. Sąmonę, kurioje svetimas sapnas palengva, bet nuosekliai žudo vaizduotę.

Kartu galima pastebėti priešingą dalyką – nuo Antikos laikų, o ypač britų empirizmo tradicijoje, vaizduotė buvo suvokiama kaip degradavęs jslumas, kaip išblėsusių ir reprodukuotų patirčių kopijų gamintoja. Tačiau, kaip mėginome parodyti, šiais laikais pats jslumas taip sumenko, kad

jau sunku įsivaizduoti ką nors, kas nebuvo įdiegta kaip išoriška schema ar modelis. Todėl suvokimas vėl šaukiasi vaizduotės kaip tam tikro homeopatinio tikrumo atkūrimo preparato. Ir jeigu transcendentalinė vaizduotė tarpininkauja kiekvienam patyrimui, tai reikia pripažinti, kad šiandien nuslopo ne tik gebėjimas regėti mentalines vizijas, bet ir intensyviai suvokti tai, kas iš tikrųjų plyti prieš mūsų akis.

Todėl sugrįžimo prie „savojo sapno“ (ar „pabėgimo iš svetimo“) procesas reikštų pirmąją vaizduotės prasmės restituciją. Juk siekdami įsiminti tam tikrus turinius mes juos turime paversti procesais – t. y. privalome juos aktyviai ir dėmesingai išgyventi vienu ar kitu būdu. Tiek atminčiai, tiek suvokimui būtina transcendentalinės

vaizduotės trukmė, kurios metu pastaroji būtų tuo pat metu išlaisvinama ir suaktyvinama. Kitaip tariant, čia susiduriame su paradoksu, kai percepcijos vertė atkurama būtent tuomet, kai žiebiamas ją veikiančios vaizduotės išgyvenimo intensyvumas.

Tarsi sekdami Bacono tapymo strategija, pagal kurią nuosekliai ir palengva iš baltos drobės pašalinamos fizinės ir psichinės klišės, o jau regėtos formos patiria nenusipėjamas deformacijas ir išsiardymus, arba susitelkdami į vieną objektą tarsi Cézanne'as, obuolių tyrinėjimui skyręs keletą dešimtmečių, mes galime palengva, tačiau stipriai sukauptos valios pastangomis pabusti iš tokio sapno, kurį už mus įteisindami savo galią sapnuoja Kiti.

LITERATŪRA

Bouriau, C., 2005. *Éléments de commentaire*. In: Pic de la Mirandole, J.-F. *De l'imagination. De l'imaginatione*. Paris: Éditions Comp'Act.

Candau, J., 2002. *La memoria e l'identità*. Napoli: Ipermedium libri.

Candau J., 2005. *Anthropologie de la mémoire*. Paris: Armand Colin.

Deleuze, G., 2003. *Deux régimes de fous*. Paris: Minuit.

Deleuze, G., 2004. *Francis Bacon: The Logic of Sensation*. London: Continuum.

Horkheimer, M., Adorno, T.W., 2006. *Apšvietos dialektika*. Vilnius: Margi raštai.

Hume, D., 1995. *Žmogaus proto tyrinėjimas*. Vilnius: Pradai.

Husserl, E. 1984. *Logische Untersuchungen*. Zweiter Band. Zweiter Teil. *Untersuchungen zur Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis*. In: *Husserliana XIX/2*. Den Haag: M. Nijhoff.

[Kant] Kantas, I., 1982. *Grynojo proto kritika*. Vilnius: Mintis.

[Kant] Kantas, I., 1991. *Sprendimo galios kritika*. Vilnius: Mintis.

Pico della Mirandola, G., 1930. *On the Imagination*. New Haven: Yale University Press.

Platonas, 1981. *Valstybė*. Vilnius: Mintis.

Žižek, S., 2005. *Viskas, ką norėjote sužinoti apie Žižeką, bet nedrįsote paklausti Lacano*. Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla.

FILMOGRAFIJA

The Pirate, 1948. Rež. Vincente Minnelli.

The Acid House, 1998. Rež. Paul McGuigan.

Inception, 2010. Rež. Christopher Nolan.

ESCAPING THE DREAM OF THE OTHER

Kristupas Sabolius

S u m m a r y

Dealing with the changing nature of visibility in contemporary world, this article aims to examine the possibility of producing, classifying, and implanting dreams into one's mind. Based on Deleuze's, Horkheimer's, Adorno's, Candaу's, and Zizek's views as well as a few Hollywood films, this work diagnoses the crucial role of cultural industries in duplicating the function of transcendental schematism, as new technologies take over Kant's transcendental imagina-

tion. These processes are implemented through a new form of visual existence – *iconorrhea*, a rhythmical, repetitive and excessive flux of images, circulating on the screens of public sphere. This paper raises the rhetorical question concerning the possibility of deliverance from this situation, i.e. how can one escape the dream of the Other.

Keywords: dream, imagination, transcendental schema, iconorrhea, psychic clichés

Iteikta 2012 12 22