

Kristupas Sabolius

## KIEK REIKIA LAIKO, KAD IŠEITUM IŠ KAMBARIO?\*

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

Šiame straipsnyje, pasiremiant įvairiomis laikiškumo sampratomis, nagrinėjamos dvi „užstrigimo“ erdvėje situacijos – Luiso Buñuelio filmas „Angelas naikintojas“ ir Marinos Abramovič performansas „Menininkas dalyvauja“ (*The Artist is Present*). Pirmuoju atveju kino personažai negali palikti kambario patalpos dėl „mentalinio bloko“, antroju – gyvas menininkas nusprendžia tris mėnesius praleisti muziejaus erdvėje susitikinėdamas su žiūrovais. Straipsnyje parodoma, kad buvimas konkrečioje vietoje turi savo specifinius trukmės parametrus, kurių santykis negali būti paaiškintas jau Kanto minima tradicine laiko ir erdvės ašių simetrija. Todėl erdvės ir laiko sąsaja papildoma Platono *khōra*'os samprata, atskleidžiančia šias dvi plotmes siejantį virtualų ryšį. Buñuelio ir Abramovič siūlomų situacijų analizė Henri Bergsono, Edmundo Husserlio, stoikų ir kai kurių psichonalitikų teorijų kontekste nurodo išsilaisvinimo iš erdvės iliuzijos ir pirmapradžio laikiškumo suaktyvinimo būdus.

RAKTAŽODŽIAI: laikas, erdvė, *khōra*, vaizduotė, virtualumas.

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

## Užtrukęs vakarėlis

Luiso Buñuelio filme „Angelas naikintojas“ pasakojama keista istorija apie žmones, erdviuose rūmuose susirinkusius į aukštuomenės pobūvį, tačiau niekaip negalinčius palikti vakarienės vietos. Iš pirmo žvilgsnio viskas tarsi normalu ir įprasta – sakomi tostai, gurmaniški patiekalai, malonios, nors ir paviršutiniškos šnekos, fortepijonu atliekami kūriniai, apkalbos, pavydas, neištikimybė. Tačiau vakarui tęsiantis, tarsi savaime, be visuotinio susitarimo, paaiškėja, kad niekas nesiryžta pirmas peržengti kambario slenksčio, nepaisant to, kad daugelio rytoj laukia įvairiausi reikalai, rūpesčiai ir pareigos.

Ir juo detaliau mėginama suprasti, kokia šio „užstrigimo“ priežastis, tuo labiau viskas perauga į nepaaiškinamą siaubą. Nors pateikiami įvairiausi „racionalūs pasiūlymai“, kaip spręsti susidariusią situaciją (pvz., nuodugnai patikrinti ir ištyrinėti namą), klaustrofobiška uždarumo atmosfera veikia priešingai. Ne vieną parą užsitęsusio pobūvio dalyviai į keturias kambario sienas, psichologų terminais tariant, nukreipia savo projekcijas. Suspausta išorinė aplinka laipsniškai virsta jų vidujybės ekspozicija. Ima augti visuotinė panika, pasireiškianti paranojomis, neapykanta ir haliucinacijomis.

Sukaustytas egzistavimas apibrėžtoje erdvėje išdaugina fantazijas apie tai, kas slypi anapus pačios paprasčiausios ribos – durų slenksčio. Baimė atranda savo virtualiuosius kūnus, ir pamažu šmėklos ima skverbtis pro visus plyšius ir tarpus. Vieną namo gyventoją ima persekioti vizijos apie jai grasinančią žmogaus plaštaką. Siaubai brandinami iki tokio masto, kad jiems priskiriama religinė prasmė, ir visa tai pavirsta visuotiniu kliedesiu apie anapusybę (t. y. pasaulį anapus durų) ir jos magines apraiškas.

Laikas „Angelo naikintojo“ filme teka konvertuodamas klaustrofobiją į virtualumą – tarsi įkalinta sąmonė gimdytų vis nuožmesnes pabaisas. Uždarumas pasireiškia kaip įsišėlstančios vaizduotės stimulus, o kartu ir kaip pagrindas patirti pakitusį laiko ritmą. Nenuostabu, kad iš kambario neišeinantys personažai nebesugeba tiksliai pasakyti, kiek ilgai jie čia užsibuvo. Kai mažos bendruomenės savi-vokos horizontas apribojamas keturių sienų patalpa, tėkmė ir kitimas nebetenka savo tradicinių išmatavimų.

Filosofiniu požiūriu interpretuodami šį sutrikimą, galime prisiminti tai, ką pastebėjo jau Kantas:

visų vidinių suvokimų laiko trukmės arba taip pat ir laiko momentų apibrėžimą visada turime išvesti iš to kitimo, kurį mums pateikia išoriniai daiktai, vadinasi, vidinio jūtimo kaip reiškinių apibrėžtumą mes turime išdėstyti laike lygiai taip pat, kaip išorinių jūtimų apibrėžtumą išdėstome erdvėje (Kant 1982: 147).

Laiko negalime stebėti, o jį vaizduojame linijos pavidalu – kitaip negalėtume pažinti laiko matavimo vieneto. Kita vertus – galima būtų pridurti – susitelkę ties išoriškų objektų pokyčiu atliekame tam tikrą supaprastinimą. Pradedami laiką matuoti erdve, kartu priimame prielaidą, kad laikas teka pagal erdvės taisykles. Tokiu būdu temporalumo plotmei priskiriame išoriškumo principus ir logiką, kurią galėtume pavadinti pasaulio įmatavimu.

Kai pokytis įgauna geometrinių arba skaitinių verčių, kitimas tampa fiksuojamas ir tam tikra prasme suvaldomas. Tačiau tuo pačiu prasideda ir atvirkštinis procesas – mes imame erdvės kategorijas taikyti visų įmanomų patirčių atžvilgiu, manydami jas esant universalias ir bendramates. Anot Edwardo S. Casey, šitaip suvokimas įgauna specifiškai erdviniu modeliu pagrįstą uždara konstrukciją:

Kada tik mąstome apie laiką kaip stygos pobūdžio seką – galima manyti, kad tai išskirtinai proto rūpestis, – mes jį suerdviname, suteikdami laikui tokius predikatus kaip „nenutrūkstamas“ ar „linijinis“, kuriuos vogčiomis skolinamės iš „išoriško“ erdvės pasaulio (pasaulio, kuriam lygiai taip pat vogčiomis pritaikome tuos pačius predikatus, kad sustiprintume jo išoriškumą) (Casey 2009: 9).

Juo daugiau pasaulio suvokime atrandame geometrinių apibrėžčių, tuo didesniu mastu sustiprėja jo objektyvumas, bet kartu išauga mūsų pačių distancija patiriamų turinių atžvilgiu. Kita vertus, regis, Buñuelio „Angelas naikintojas“ kalba apie tokią situaciją, kurioje atsiskleidžia specifinis erdvės ir laiko santykio persiskirstymas. Kai „objektyvusis“ kitimas redukuojamas iki minimumo, t. y., kai pasaulis užsislendžia į vieną kambarį, judėjimas ne tik nesustoja, bet ir įgauna vis kitokių įsikūnijimų. Dar daugiau, stebėdami kismo santykį su erdve, imame suprasti, kad čia lemiamą vaidmenį atlieka vaizduotė.

## Platono *khōra* arba erdvės ir laiko peržengimas

Norėdami geriau suvokti „Angelo naikintojo“ personažų padėtį, pamėginkime priimti alternatyvaus erdviškumo prielaidą ir pasitelkime ypatingą sąvoką, kurią galime aptikti Platono dialoge *Timajas*. Žodis *khōra* neturi tikslaus atitikmens lietuvių kalboje. Paprastai sakoma, kad šiuo vardu graikai įvardijo „erdvę“, nors neretai ji verčiama kur kas konkretesnius įvaizdžius siūlančiais terminais – pvz., „šalis“ arba „kraštas“. Štai garsusis pasažas, kuriame išskiriamos trys ontologinės sferos ir kuriame *khōra*’i suteikiamas tarpinis statusas:

Jeigu viskas yra būtent taip, tai tenka pripažinti, kad, pirma, esti sau tapati idėja, nepagimdyta ir nežūvanti, nieko ir iš niekur į save neįjanti ir pati į nieką neįjanti.

ti, neregima ir jokių kitų būdu neįjuntama, tačiau atiduota minties globai; antra, esti kažkas panašaus į šią idėją ir turintis tokį pat vardą – juntamas, pagimdytas, amžinai judantis, atsirandantis tam tikroje vietoje ir vėl iš jos pranykstantis, – ir jis suvokiamas nuomonės, siejamos su pojūčiu, dėka; trečia, esti dar viena rūšis, būtent erdvė: ji amžina, jos neįmanoma sunaikinti, ji dovanoja būstą viskam, kas tik gimsta, tačiau pati suvokiama be pojūčių, kažkokio neteisėto samprotavimo dėka, tad patikėti jos buvimu beveik neįmanoma. Mes regime ją tarsi svajonėse ir tvirtiname, kad ši esybė būtinai privalo kur nors būti – kokioje nors vietoje – ir užimti tam tikrą erdvę, o to, ko nėra nei žemėje, nei danguose, tarsi ir [iš viso] nėra. Šias ir joms giminingas sąvokas mieguistoje užmarštyje mes perkeliame ir į su miegu nesusijusių būties prigimtį, o nubudę pasirodome nesugebą [šių sąvokų] perskirti ir kalbėti tiesą, būtent: kadangi atvaizdas ne savyje pačiame talpina savojo gimimo priežastį, o nuolat pasireiškia kaip kažko kito šešėlis, jis ir privalo gimti kažko kito viduje, tarsi prigludęs prie esaties, arba iš viso nebūti niekuo. Tuo tarpu tikrosios būties pagalbininkas iškyla nesupeikiamai neklaidingas teiginys, sakantis, jog du daiktai, kol jie skirtingi, negali vienas kitame gimti drauge ir kaip vientisas bei sau tapatus daiktas, ir kaip du [skirtingi] daiktai. Tad, remiantis mano sprendimu, trumpa išvada būtų tokia: yra būtis, yra erdvė ir yra atsiradimas, o šios trys rūšys atsirado skyrimum dar iki dangaus gimimo“ (*Tim 52a–d*).

Įvairiai Martino Heideggerio, Jacques'o Derrida, Julios Kristevos ir kitų autorių komentuotas Platono svarstymas *khōra*’i priskiria vidurinės dimensijos vaidmenį. Tai, kas paskutiniame sakinyje vertėjo buvo išversta kaip „erdvė“, atsiduria tarp būties ir atsiradimo. Jeigu idealybė sutampa su pastovumu, o juslinis pasaulis pasižymi kitimu, turi egzistuoti kažkokia trečioji rūšis, sutaikanti sunkiai sąveikaujančias plotmes, bet nė vienai jų iki galo neatstovaujanti. Tapatybės ir tapsmo sukabinimas reikalauja šį perėjimą reguliuojančios matricos. *Khōra* čia jokių būdu nesutampa su geometrine erdve, kuri gali būti traktuojama kaip be galo dali taškų visuma, išreiškiamą idealiomis skaitinėmis erdvėmis. Kitaip tariant, *khōra*’os neišmatuosime Kanto minimomis linijinėmis koordinatėmis. Jos egzistavimas yra pagrįstas įveiksminimu, t. y. persikėlimu iš vienos srities į kitą. Todėl *khōra* galime suvokti kaip persikėlimą arba tranzityvumą pačius savaime.

Įdomu, kad su jos medialiniais parametrais siejasi ir šios „esaties“ neišsakomumas, Platono atsargiai apibūdinamas kaip „neteisėtas samprotavimas“. Tai, kas tarpsta ties riba, nesukelia jokie pasitikėjimo, todėl gali būti išvystama tik svajonėse (ὄνειροπολοῦμεν βλέποντες). Būtent dėl tokio onirinio pobūdžio trečioji dimensija nėra nei juslinė suvokiamybė, nei intelektinė mąstomybė, bet išlieka tik vos ne vos apčiuopiama grynąja įsivaizduojamybe. *Khōra*, užtikrinanti egzistavimo cirkuliaciją, pati negali būti artikuliuojama, nes viršija bet kokią turiniais operuojantį diskursą. Tai, kad jos prigimtis yra nematematinė, reiškia, jog *khōra*’ą galime įsisąmoninti tik kaip radikalią Kitybę, kuri pranoksta bet kokia kategorinę ar racionalią tvarką.

Trečioji dimensija, iš kurios išauga ir erdvės (kaip idealybės), ir laiko (kaip tapsmo) perspektyvos, yra virtualus apvalkalas, kuris užtikrina bet kokį esačių su-siformavimą, o kartu ir jas lydinčių galimybių regėjimą, bei šių esačių sufikcinimą. *Khōra* pasireiškia kaip kūrybiškumo versmė, kuri negali būti sunaikinta, kadangi joje nesama nieko, kas sutaptų su turiniu ar esatimi – čia stebime vien tik visų įmanomų išsipildymų galią. Kitaip tariant, tai energinės tuštumos galia, suliejanti begalinę galimybių įvairovę ir aprėpanti nesuskaičiuojamas variacijas. *Khōra* yra vitalizmo kondensatas.

Tačiau tarpininkaujančios sferos egzistavimas sugrąžina mus prie kantiškos problemos: jeigu erdvė sąveikauja su laiku analogiškai kaip tapatumas siejasi su kintamumu, ar jų santykis visada išlieka simetriškas? Kokiu būdu ir kokiu santykiu *khōra* palaiko tapatybės ir tapsmo pusiausvyrą? Jeigu galime sekti laiką kaip pokytį erdvėje, atitinkamai ir erdvės turėtų keistis priklausomai nuo joje sužadinamo temporalumo. Vadinasi, priklausomai nuo patiriamos transformacijos pobūdžio, erdvės ima reikštis kaip tam tikros trukmės, o laikas įgyja atitinkamus objektinius kontūrus.

*Khōra*'os sąvoka sukuria prielaidas mąstyti apie erdvę ir laiką kaip apie jėgų sąveikos lauką, persikeitimo ir susimainymo judesius ir momentus, kuriuose abi dimensijos pasireiškia ne kaip dvi koordinačių ašys  $x$  ir  $y$ , bet kaip tam tikri egzistavimo modusai arba intensyvumai. Kadangi *khōra*'ą regime „tarsi svajonėse ir tvirtiname, kad ši esybė būtinai privalo kur nors būti“, vaizduotė tampa tokią tarpusavio priklausomybę modeliuojančia patyrimo forma, kurios dėka išryškėja dominuojančios kryptys ir ribos. Vaizduotės pagalba išvystame, kaip tapsmui priskiriama tapatybė ir kaip pastaroji išnyksta sraute.

Buñuelio filmą, kuris kalba apie „užstrigimo erdvėje“ situaciją, galima interpretuoti kaip istoriją apie personažus, patekusius į laiko kilpą. Neatsitiktinai filmo pabaigoje rodomas herojų išsilaisvinimas tampa įmanomas būtent tada, kai jie to- kia pačia seka atkartoja tuos vakaro įvykius, po kurių nematoma jėga uždare juos viename kambaryje. Išsilaisvinimas iš erdvinių spąstų sutampa su jau atlikto ritmo pakartojimu ir įsisąmoninimu. Išsakyti „tie patys“ žodžiai, atlikti „tie patys“ gestai, skambinama „ta pati“ sonata, replikuojamos „tokios pačios“ reakcijos sugrąžina veiksmų partitūrą, kurią atliekant išryškėja erdvės vertė. Uždarumas tokiu būdu yra fizinė kalėjimo spyna, ne aklinai užmūrytos sienos, ne grotos ir barikados, bet pati judėjimo trajektorija, apribojanti kraštutines judesio amplitudės ribas.

Erdvės turi savo ritmą, tempą, greitį, kuris išgyvenamas pagal tam tikrą su- vokimo choreo-grafiją. Ir būtent pasirinktas judėjimas (o kartu ir pasirinktas laiko išgyvenimo būdas) įgyja vienokį ar kitokį iliuziškumą. *Khōra* lengvai produkuoja ties suvokimo riba išryškėjančius fantomus, pasireiškiančius kaip laiko ir erdvės

disociacija. „Atotrūkį nuo aplinkos“, kuriame vis stiprėjantis erdvės iliuziškumas susipina su racionalizuojančia argumentacija, psichologai siūlo vadinti kognityviniu disonansu. Klasikinis tokio išsišakojimo pavyzdys nuskamba Ezopo pasakėčioje apie lapę ir vynuoges. Nors aukštai augančių uogų lapė pasiekti negali, ji atranda „protingą“ paaiškinimą, kodėl pastarosios jai nereikalingos: „vynuogės žalios“.

Nesigilindami į psichologines ar asmenybines tokios motyvacijos prielaidas, pastebėjime, kaip disocijuojantis požiūris virsta tam tikra erdvės ir laiko konfiguracija. Tai, kas auga aukštai, netenka vertės ir dėl savo padėties, ir dėl „temporalinio bloko“. Lapė negali skraidyti arba kopinėti, todėl aukštumoje augantys vaisiai pasirodo ties keturkojo gyvūno pasaulio suvokimo riba. Tačiau kartu tai žymi kitą dalyką – lapė „neturi laiko“ net pamėginti pasiekti vynuoges. Šis užgniaužtas laikas bematant įsikūnija į mirażą, kuriam priskiriamos išaiškintos erdvės savybės.

Įvairiarūšes klinikinių ligonių realybes aptariančioje knygoje psichologas Johnas S. Kafka mini poniją R., kuri pasižymėjo keistais orientacijos sutrikimais:

Kartą ji mane informavo, kad žemė tarp centrinio ligoninės komplekso pastato ir poilsio patalpų ėmė trauktis. Keletą dienų nuolat stebėdamas ją supratau, kad ji vaikšto daug greičiau nei įprastai. Erdvės objektų vizualumas, galimybė juos paliesti suteikia erdvės dimensijai konkretumą, kurio stokoja laiko dimensija. Regis, daugeliui mūsų laikas kažkodėl susitraukia ir išsiplečia lengviau nei erdvė (Kafka 1989: 14).

Tačiau ponios R. atveju matome, kas atsitinka, kai perkonstruojamas modelis, pagal kurį matuojami ir vertinami susiduriančių dimensijų vaidmenys. Kai tapatybė ir stabilumas nustoja tarnauti atskaitos tašku, o dominuoti ima srautiškos variacijos, erdvė įgauna kur kas plastiškesnį pavidalą.

Akivaizdu, kad „erdvinės“ realybės pirmenybę „laikinės“ atžvilgiu įtvirtinantis inkaras neegzistavo nei tai mano pacientei, kuriai žemė ėmė trauktis, nei kitiems pacientams, su kuriais man teko dirbti. Palengva stengiantis suvokti proto veikimą, skirtingų realybių konstrukcijas, man laikas irgi užėmė prioritetingą poziciją (Kafka 1989: 14).

Erdvė gali būti interpretuojama kaip tam tikra pastovumo tvarka, kurioje užkodotos orientacinės gairės schemizuoja mūsų patyrimus. Erdvė turi savo ženklus, kurie sąlygoja judėjimą ir buvimą – durys (išėjimas, įėjimas), langai (žiūrėjimas, šviesos srautas), stalai (rašymas, valgymas, sėdėjimas prie) ir t. t. Paradoksalu, bet būtent intencionalumas padeda konstituoti idealybę – platoniškoji „stalo idėja“ tampa įmanoma, kadangi stalai kaip objektai telkia aplink save veiksmų modelius, kurie leidžia skirtinguose stalų variantuose atpažinti ir įgyvendinti tapatumą. Mes su stalais elgiamės tam tikru būdu – sėdime prie jų, valgome ant jų, rašome ant jų, dedame ant jų kanceliarinius reikmenis, kalbamės aplink juos ir t. t.

Tačiau akivaizdu, kad ši choreografija visada turi iliuzinę aurą, kurią sustipriame atlikdami „tuos pačius“ veiksmus. Erdvė apauga savo simboline tvarka būtent dėl galimybės pakartoti veiksmus. Gestai, vos atlikti, ar pasikartojantys iš karto kuria fikcijas, kurios vėliau patiria sedimentacijos procesus ir sustingsta erdviniuose pavidaluose kaip mūsų suvokimo matricos. Žvelgdamas į mokyklos klasėje trimis eilėmis, lygiomis gretomis sustatytus stalus bei priešais juos atgręžtą mokytojo stalą, aš tuo pačiu regiu šį modelį įsteigusius veiksmus, regiu šią sustatymo tvarką kaip atliktus judesius, kurie subordinuoja mano paties judėjimą.

Tarkime, teatras tokį dinamiškai be perstojo kuriamą erdvės iliuziškumą paverčia savo egzistavimo pagrindu. Scenoje viskas yra „magiška“ būtent todėl, kad daiktai nereikalingi – bet kokio objekto efemerišką egzistenciją sukuria veikiančių aktorių gestai. Vos personažas pritūpia, ir po jo kojomis imame „regėti“ kėdę, o iš po priešais išiestų rankų nusidriekia stalo paviršiaus plokštuma. Dar daugiau – šios pirminės ir įprastosios veiksmų regimybės patiria nuolatinės transformacijas, kai pasitelkiame „realiai egzistuojančius“ objektus. Pakanka prisiminti Eimunto Nekrošiaus „Hamleto“ ledą, arba Oskaro Koršunovo „Vasarvidžio nakties sapno“ lentą, kad suprastume, kaip begalinė veiksmų žaismė išdaiktina nusistovėjusias objekto schemas ir pakeičia jo funkcijas. Objektas scenoje gali „virsti bet kuo“ priklausomai nuo to, kaip su juo elgiamasi. Šis atvirumas leidžia kurti nesuskaičiuojamus asociacijų ir metaforų laukus, kurie sudaro meno kūrinio vertę.

Tarp įveiksinamo laiko ir objektais pasireiškiančios erdvės esama bendramatiškos ir virtualios sąsajos, kurios dėka daiktai įgauna tapatybes ir lygiai taip pat sėkmingai jas praranda. Šis generatyvinis *khōra*’os dinamizmas, pasireiškiantis kaip nuolat perkuriamos vietos, pulsuojančios vietos, ritmiškos vietos, komponuoja sąmonės santykį su daiktais, o kartu maskuoja laikiškumus ir tėkmes. Dislokacija pirmiausia suvokiama vizualiai – kaip žvilgsniu aprėpiamas regimųjų formų išsidėstymas. Tačiau, Platono žodžiais tariant, „kadangi atvaizdas ne savyje pačiame talpina savojo gimimo priežastį, o nuolat pasireiškia kaip kažko kito šešelis“, nematomos formos kiekvieną akimirką dalyvauja regimybėje. Erdvės kontūrai be perstojo įgyja naujus tūrius, tarsi būtų gimę „kažko kito viduje“, arba iš viso „nebūtų niekuo“. Tačiau šie tūriai kartu yra ir atliekami gestai, ritminės struktūros, intencijų tempai ir taktai. *Khōra* žaidžia ten, kur atsiveria esaties ir nesaties plyšys – jį tuojau pat užpildo takiomis ir plastiškomis fikcijomis. Pasaulis atpažįstamas nuolat besikeičiančioje regimybėje, tačiau kaip tik tai ir leidžia pačioje iliuzijos dinamikoje įžvelgti jos suvokimo šansą.

Egzistuoti „prigludus prie esaties“ – be tvirtų ontologinių pagrindų ar net į juos nepretenduojant – įmanoma net tik aktualizuojant kaitos patyrimą kaip panirimą į disocijuojančią iliuziją, bet ir kaip galimybę suintensyvinti laikiškumo

plotmę. Juk laikas – kaip tai, kas nematoma, – visada išlieka virtualus ir „realiai“ neegzistuojantis. Tačiau būtent todėl, kad neturi nieko tvirta, laikas gali išugdyti nepasitikėjamą tapatybėmis ir išmokyti tam tikros choreografijos, galinčios suveikti kaip išlaisvinantis stimulus.

Analogiška pasikeitusios suvokimo choreografijos nuostata pastebima ir garsiojo Bergsono „cukraus gabaliuko“ atveju, kai, įvedus vidinės nuostatos ritmikos korekcijas, erdvės pobūdis atsiskleidžia laikiškai. „Realai yra ta trukmė, kuri graužia daiktus ir palieka juose savo dantų žymes. Jeigu viskas egzistuoja laike, viskas vidujai kinta, ir ta pati konkreti realybė niekada nepasikartoja“ (Bergson 2004: 62). Vadinas, atlikdamas iš pirmo žvilgsnio beprasmišką darbą – laukdamas, kol cukrus ištirps, – aš nustoju konstruoti laiką kaip idealų darinį, o kartu atpalaiduoju sąmonę nuo abstraktaus pasikartojimo dėsnio, užvaldžiusio mūsų intelektą, kuris „užsiėmęs vien tuo, kad suldytų toki patį su tokiu pačiu, nusigręžia nuo laiko vizijos“ (Bergson 2004: 62–63). Įsižiūrėjimas į vandenyje blėstančius kristalus sugrąžina prie įsigyvenimo į tėkmę, o kartu atskleidžia, kad intelektas nuo pat pradžių veikia kaip disocijuojantis mechanizmas, ieškantis kaip stabilizuoti pokytį erdvėje ir suteikti jam dėsnio pavidalą. Šiuo požiūriu vertę turi tik tai, kas pasikartoja. Variacijos, paklaidos, išsišakojimai, nukrypimai neleidžia apsisistoti ties pastovumu. Beje, cukraus gabaliuko stebėtojas atsisako apibendrinti stebimą vyksmą.

Mes *nemąstome* realaus laiko. Bet mes jį išgyvename, nes gyvenimas išsilieja už intelekto ribų. Mes jaučiame savo evoliuciją ir visų daiktų evoliuciją grynoje trukmėje, ir šis jausmas apjuosia tikrai intelektinį vaizdinį miglota drigne, išnykstančia tamsoje (Bergson 2004: 63).

Suspendavus intelektinio dėsnio veikimą, sykiu pažabojamas ir erdvinio suvokimo dominavimas. Cukrus turi įvairių laikiškumų – vienokius ore, kitokius vandenyje, dar kitokius šaltyje, šilumoje. Jo kaita atranda savo ritmą, kuris dažniausiai praslysta pro akis ir nepavirsta aktuali išgyvenimu. Jau Gilles'is Deleuze'as pastebėjo, kad

šiuo požiūriu garsioji Bergsono formuluotė „aš turiu laukti, kol cukrus ištirps“ turi platesnę prasmę, nei jai suteikia šis kontekstas. Ji reiškia, kad mano paties trukmė, ta, kurią aš, pavyzdžiui, išgyvenu savo laukimo nekantra, pasitarnauja tam, kad atskleistų kitas trukmes, kurios muša kitais ritmais, iš prigimties besiskiriančiais nuo manųjų. Trukmė visuomet yra prigimties skirtumų vieta ir terpė (*lieu et milieu*), sykiu – jų visuma ir daugis. Skirtumai iš prigimties egzistuoja ne kitur, tik trukmėje – o erdvė tėra jų vieta, terpė ir laipsnių skirtumų visuma (Deleuze 1966: 23–24).

Štai kodėl „Angelo naikintojo“ užstrigimą galima suvokti kaip trukmių disociacijos versiją, kurioje iliuzija stiprėja tuomet, kai vis labiau nusigręžiama



nuo aplinkos ritmo. Buñuelio personažai elgiasi priešingai nei Bergsono cukraus stebėtojas. Pirmuoju atveju nevyksta joks trukmių apsomainymas. Čia dominuoja disonuojantys rimtai, kuriuose subjektyvusis tempas užgožia bet koki aplinkos muzikalumą. Patalpa negali pasiūlyti nieko daugiau nei joje esantieji jau turėjo, kitaip tariant, jų išgyvenimo tempas ir sukuria gyvenamos vietos kontūrus. Kambarys apauginamas personažų vidinėmis trukmėmis, kurios persiduodamos vienas kitam, įformina fantominių fizionomijų erdvę.

Antruoju atveju subjektyvusis laikiškumas – nekantra, koncentracija, lūkestis – veikia greičiau kaip apšalyimas nuo kognityvinio ar net intelektualinio disonanso. Įsiziūrėdamas į cukrų arbatoje savo trukmę suderinu su vykstančio pokyčio trukme, t. y. mano trukmė susisieja su kitais ritmais, „iš prigimties besiskiriančiais nuo manųjų“. Ir nors sąmonė nesutampa su cukrumi, aktyvuojama jų laikinė sąveika, pasireiškianti kaip kognityvinis rezonansas – bent dalinis dviejų ritmų sustygavimas, sužadinantį vidinio svyravimo išplėtimą ir perkeliantis energiją iš vienos sferos į kitą. Sugebėjimas patirti daiktų tėkmės greitį, taktą, kryptį, srautą, kitaip tariant, įsigyvenimas į patiriamos erdvės laiką yra energetiškai angažuotas veiksmas.

Taigi galime pastebėti, kad aplinka mažne visada kondensuojasi į miražą tuomet, kai nuvertinama jos trukmė, jos esatis, jos aktualus vyksmas. Užrakintas Buñuelio personažų laikas, virstantis vis stiprėjančiu erdvės iliuziškumu, pasireiškia visų pirma kaip nutolimas nuo dabarties. „Angelo naikintojo“ herojai nepatiria kambario, kuriame gyvena savaitėmis ar net mėnesiais, kaip su jais susieto pokyčio ar jiems įtakos turinčios trukmės. Veikiau atvirksčiai – jie projektuoja savo pokyčius į esaties srautą, šitaip jį paneigdami ir išsklaidydami. Stebėjimas pasireiškia ne kaip įsiziūrėjimas, bet kaip nusigrėžimas. Gausėjantys monstrai įkūnija frustracijas, neurozes, neapykantas, agresijas – visa tai, kas sąmonei neleidžia susitikti dabarties ir kas ją palieka specifinio temporalumo plotmėje – t. y. baimės pasaulyje.

Jau Sørenas Kierkegaard'as pastebėjo, kad baimė apsprendžia laiko išgyvenimo specifiką, atitolinančią mus nuo atliekamų veiksmų. Išgyventos nelaimės tampa grėsmingomis kaip tik todėl, kad gali vėl išsipildyti ateityje, t. y. santykis su tikrove čia pakeičiamas dominuojančiu galimybės santykiu (Kierkegaard 1981: 187). Iliuzijas – kurios ir kyla iš galimybės sferos – projektuoja nedabartiško laiko kilpoje užstrigusi sąmonė. Traumuojantis būtasis laikas užrakina sąmonę būsimų galimybių horizonte – ne veltui baimė čia susiejama su tuo, kas dar tik gali įvykti, nematant, to, kas vyksta būtent šiuo metu. „Ateitis, pasak Kierkegaard'o, tam tikra prasme reiškia „visumą“. Bet ši „visuma“ iškyla priešais žmogų kaip „*incognito*“. Būtent todėl galima sakyti, kad baimė yra atitinkanti ateitį kaip galimybę. Baimės atžvilgiu ateitis turi pirmenybę ir prieš praeitį, ir prieš dabartį“ (Šerpytytė 2007: 261).

Kai akys nukrypsta į *incognito*, į neaprepiamą ateities visuotinybę, *khōra* ima veikti visu pajėgumu demonstruodama savo simuliakrinį produktyvumą. Ateitis, kurią iššaukia baimė, užlieja dabartį kompensuojančiais sapnais. Vis labiau įsibau-ginančios sąmonės nerimas akimirksniu įgauna kūniškuosius pavidalus – būtent tai ir vadinama haliucinacijomis ir košmarais. Įsivaizduojamybė, kiekvieną kartą, kai jai suteikiama proga, suteikia erdvines formas tam, kas dar neegzistuoja, šitaip užmaskuodama atsivėrusias tuštumas. Juk vos tik į ateitį nukreipiame akis, ten tuo-jau pat ką nors išvystame. Jau Jeanas-Paulis Sartre'as pastebėjo, šį fatališką iliuzio-nistinės sąmonės pasmerktumą. „Panašiai kaip karalius Midas auksu paversdavo visa, prie ko prisiliesdavo“, taip ir sąmonė, „viską, ką pagauna“, siekia „paversti įsivaizdavimu“ (Sartre 2005: 339). Kerintis užsibuvimas įbaugintoje ateityje pasi-žymi ir tam tikru žavesiu. Vizualizuojant, dauginant ar net žaidžiant galimybėsms aktualus veikimas ištirpsta. Juo didesne aistra atsiduodama pamėklių pasauliui, tuo mažiau energijos lieka sugrįžimui į „tikrovę“. Buñuelio herojai riejas, draskosi ar net racionaliai samprotuoja kambario erdvėje, tačiau neturi ryžto ir jėgų peržengti jo slenkstį. Įkūnytos ateities galimybės suryja jų vitalizmą ir valią. Neturėdami laiko, jie neturi jėgų pasižiūrėti į kambarį kaip tirpstantį cukrų, t. y. kaip jiems siū-lomą ir aktualiai egzistuojančią trukmę. „Angelo naikintojo“ herojams kambarys nėra dabartis, bet tik iš praeities nuolat atplūstančios ateities variacijos. Iš čia ir yra tikrieji kerai – susižavėjimas galimybės teikiamomis galimybėsms, sukuriantis laiko pertrūkį.

## Erdvės išnykimas (dalyvaujant menininkui)

Jau minėtasis psichologas Kafka aprašo dar vieną įdomų atvejį – poną Browną, kuris pakaitomis gyveno su savo žmona arba su meiluže. Šie skirtingoms moterims skirti trukmės periodai paties paciento buvo apibūdinti kaip pasižymintis kitokia „laiko tekstūra“. Anot Kafkos, Brownas siekė atstatyti savo patirties netolydumą, kuris buvo paženklintas staigiais peršokimais ir sporadiškais trūkčiojimais – tarsi tarp dviejų periodų neegzistuo-tų jas jungianti grandis, o būtų įsiterpusios pertraukos:

Skirtingas įvykių ir jausmų jungimas – ta prasme, kad įnešama nauja informacija, kuri liečia psichoanalizės metu vėl patiriamus epizodus – leidžia perorganizuoti ir perin-terpretuoti laiko pojūtį (...) Metaforiniame šio proceso atvaizdavime aš vizualizuoju strypą, skirtingai lūžtančiais kampais perveriantį daugybę skysčio sluoksnių. Psicho-analitinis restruktūravimas veikia kaip šių sluoksnių sumaišymas ir suliejimas (Kafka 1989: 21).

Tai, kad „Angelo naikintojo“ herojai taip pat „pagydomi“ laiko pojūčio perinterpretavimu, atskleidžiama mūsų jau minėtame filmo epizode. Pabėgimas iš kambario sutampa su užstrigimą sukėlusiu veiksmų grandinės pakartojimu – tarsi nuo vienaip ar kitaip mušamo vakarėlio takto priklausytų jo eiga ir evoliucija, o pasikartojimas turėtų ir įkalinančią, ir išlaisvinančią galią. Kafkos minima „laiko tekstūra“ gali būti suvokiama kaip tam tikra choreografija, kurioje modeliuojamas nukreiptumas į dabartį. Tačiau platesniame kontekste įsidabartinimas neištrina praeities ir ateities fazių, o veikiau užtikrina tolydų perėjimą, „sumaišydamas ir suliedamas šiuos sluoksnius“.

Panašu, kad analogišką trukmių perorganizavimo toje pačioje erdvėje veiksmą galime atpažinti ir 2010 m. įvykusiame meniniame projekte „The Artist is Present“. Jo autorė Abramovič nagrinėja labai panašią „uždaros erdvės“ situaciją, kurią aptinkame ir „Angelo naikintojo“ siužete. Šio performanso metu pati menininkė Niujorko modernaus meno muziejuje praleido 736 valandas – lygiai tris mėnesius – institucijos darbo valandomis priiminėdama žiūrovus, kurie pakaitomis galėdavo pusvalandį pabūti drauge su menininke, be jokių kalbų žiūrėdami vienas kitam į akis. Performanso žanras, kaip ir įprasta, meno kūrinium paverčia patį menininką – jo kūnišką buvimą, atliekamus veiksmus ir patiriamas įtakas. Tačiau įdomu, kad pastarojo „tyliojo akto“ metu Abramovič neįtraukė jokio papildomo turinio – vien tik grynąjį buvimą tam tikroje erdvėje, savosios esaties ekspoziciją, kada užsimezga intymus ryšys tarp dalyvaujančiųjų.

Dar daugiau, šis bekalbis santykis dauguma atveju nebuvo lydymas beveik jokių veiksmų – abu asmenys judėdavo tik minimaliai, stengdamiesi tiesiog išlaikyti akių kontaktą. Erdvės apribojimas buvo papildytas vieninteliu gestu – abiem kryptimis nukreiptu žvilgsniu. Toks judėjimo minimalizavimas, priešingai nei Buñuelio filmo atveju, tapo ne uždarumo, bet išsilaisvinimo prielaida. Regėdamas sėdintį priešais save, privalai sutelkti dėmesį ir nuolat išlikti grynojoje percepcijoje, nepabėgdamas nei į praeitį, nei į ateitį, bet jusliškai pasilikdamas aktualiame vyksme. Apribota erdvė šiuo atveju leidžia padidinti koncentraciją. Tokiu būdu, Deleuze'o žodžiais tariant, mano „paties trukmė“ pasitarnauja „tam, kad atskleistų kitas trukmes, kurios muša kitais ritmais“. Kai suvaldomos sąmonės reprodukcijos (t. y. nuklydimai į praeitį) ir anticipacijos (užbėgimai į ateitį), grynasis stebėjimas – akistata su Kito veidu – įgauna vis didesnę intensyvumą.

Stoikai tokį nukreiptumą vadino προσοχή – t. y. dėmesio sutelkimu. Anot Pierre'o Hadot, stoiškai gyvenantis filosofas „nuolat budi ir išgyvena dvasios esatį, jo sąmonė budriai stebi save, dvasia nuolat įsitempusi“ (Hadot 2005: 34). Įdomu, kad tokią koncentraciją lydi vadinamasis sielos ištįsimas (τόνος), kuris išreiškia sąmonės mėginimą aprėpti vykstantį patyrimą ne jį sulaikant ar stabilizuojant, ne

reprodukuojant jo daiktišką kontūrą, ar projektuojant jo iliuzinę grėsmę, bet veikiau judant sykiu su juo, t. y. sinchroniškai sekant tėkmės pokytį.

Galima prisiminti ir tai, kad panašus patirties rakursas pastebimas ir *Vidinio laiko fenomenologijoje*. Laikinio patyrimo specifika, išreiškiamą retencijų ir protencijų sąvokomis, Husserlis prilygina muzikiniam išgyvenimui. Girdėti melodiją dabartyje įmanoma tik skambančius garsus suvokiant kaip vientisą tolydžią tėkmę, nesubyrančią į tarpusavyje nesusijusių natų seką. Retencijos „išlaiko sąmonėje tai, kas buvo sukurta, uždėdamos charakterizuojantį „ką tik buvusio“ antspaudą“ (Husserl 1966: 81), ir šitaip užtikrinamos, kad sąmonė yra visada „sąmonė to, kas ką tik buvo, o ne vien objekto, kuris pasirodo kaip trunkantis, dabarties taško sąmonė“ (Husserl 1966: 32).

Kitaip tariant, šis sąmonės muzikalumas leidžia dabarčiai išsiskleisti, prasiplėsti, suskambėti, nepaversdamas patiriamų turinių nei praeitimi, nei ateitimi. Pirminės retencijos yra ne tikrieji prisiminimai, nukeliantys į būtojo laiko pasaulį, bet veikiau stoikų minimas sąmonės ištįsimas, t. y. tikrasis stebinčiojo įsidabartinimas, kai tai, kas stebima, įgyja vis didesnę intesyvumą, sustiprinant ir praplečiant pasirodymo masą. Šis esaties susietumas su „ką tik buvusia praeitimi“ ir sukuria įspūdžio aurą, arba, kaip sako garsiąją metaforą pasitelkiantis Husserlis, dabarties suvokimas yra „galva, prikabinta prie retencijų kometos uodegos“ (Husserl 1966: 30).

Psichologiniu požiūriu tokia koncentracija sumažina disociacijos procesus – kaip minėjome, būtent įsidabartinimo ir trūksta „Angelo naikintojo“ herojams. Mentalinis blokas stiprėja, kai dėmesys nukrypsta į ateitį – ten, iš kur atslenka naikinančios grėsmės. Baimės perspektyvoje ateitis virtualizuojasi bematant. Ir nors turėjome progos pripažinti, kad laikas turi nerealumo modusus, kurie pasireiškia erdviniais įsikūnijimais – kuo tirštesnė praeities arba ateities dozė esatyje, tuo stipresnis mūsų dislokacijos iliuziškumas – kartu turime pripažinti, kad tiek Bergsono trukmės samprata, tiek Husserlio protencijų kometos metafora, tiek stoikų sielos išsiplėtimas siūlo kiek kitokį praeities ir ateities integracijos modelį. Galima manyti, kad šiame modelyje erdvės iliuziškumas niekur nedingsta, bet pakeičia savo pobūdį. Vaizduotėje apčiuopiama *khōra* lengvai generuoja įvairius mirażus, tačiau kartu leidžia juos įveikti.

Šiuo požiūriu paranku prisiminti Sartre'o aptariamą šizofrenikų situaciją, parremtą Pierre'o Janet psichopatologijų tyrimais. Anot Janet, nors haliucinuojantys pacientai viską suvokia „kaip sapne“ – tol, kol trunka šie išgyvenimai, jiems bet kuri patirtis atrodo vienodai iliuziška, – kai haliucinacijos baigiasi, lengvai atpažįsta su niekuo nesupainiojamą „realybės jausmą“. Čia pastebimas suskilimas primena pono Brown'o dviejų trukmės režimų situaciją – gyvenimas su žmona ir vaikais būdavo tarsi atitrūkęs nuo laiko, praleidžiamo su meiluže. Analogiškai, teigia Janet,

užklupus psichiniam pakrikimui, pacientas negali kontroliuoti jį apnikusių obsesivių minčių ir vaizdų, o pasveikęs, jis sugeba išsamiai apie tai pasakoti savo gydytojui (Janet 1999: 698). Tai leidžia Sartre'ui reziumuoti: „šizofrenikas kuo puikiausiai žino, kad jį supantys objektai, yra nerealūs. Būtent todėl jiems leidžia pasirodyti“ (Sartre 2005: 285).

Galima būtų pridurti, kad haliucinuojantysis puikiai žino, kai prarandama dabartis, o iliuzijoje vizualizuojami praeities ir ateities modusai. Disociacija gali reikšti ne atitrūkimą nuo aplinkos, bet veikiau pabėgimą iš dabarties – temporalinį atotrūkį, kurį lengvai įgyvendina fantazuojanti sąmonė. Sigmundas Freudas taip pat užsimena apie šią laikišką iliuzijos prigimtį:

Fantazijos ir laiko santykis apskritai yra labai reikšmingas. Galima sakyti, kad fantazija tarsi sklendo tarp trijų laikų, tarp trijų laiko momentų mūsų vaizduotėje. Psichinės veiklos akstinas yra aktualus įspūdis, kokio nors proga dabartyje, sugebėjusi sužadinti vieną didžiųjų individo norų; nuo jų ji peršoka prie prisiminimų apie ankstesnę, dažniausiai infantilišką išgyvenimą, kuriame tas noras buvo išsipildęs, o paskui sukuria į ateitį nukreiptą situaciją, kuri pasireiškia kaip to noro išsipildymas, kaip dienos sapnas arba fantazija, kurioje išlieka sužadinusios priežasties ir prisiminimų pėdsakai. Taigi praeitis, dabartis ir ateitis lyg suvertos ant einančio per jas noro siūlo (Freud 1980: 77).

Tik iš pirmo žvilgsnio fantazuodami mes laisvai judame laike – štai svajonėse grįžtame į praeitį, o štai jau persikeliamo į ateitį. Tačiau ši laisvė apgaulinga (arba jos visai nesama), kai sąmonę valdo mūsų „noro siūlas“. Būtent tai psichologų ir susiejama su vadinamosiomis projekcijomis – kai neišsižiūrėdami į patiriamą duotį, eskapistiškai primetame jai savo neišsipildymus, kompleksus, fobijas ir įgeidžius. Platoniškoji *khōra* tokiu atveju įjungia išdabartinantį režimą, kuriame daiktų profiliai formuojami įauginant jiems „subjektyviuosius“ parametrus. Ego primetama tvarka paprastai disonuoja su pasauliškumu. Vykstantys procesai čia tarsi prasi-lenkia su sąmonėje susintetinamais daiktiškaisiais pavidalais, o trukmės vis labiau išsišakoja – save guodžiantis ir bauginantis gyvenimas svajonėse neišvengiamai kaskart sukrečiamas disonuojančio dabarties realybės ritmo.

Abramovič, panašiai kaip ir Kafka, be teorinės metodikos pagrindo, mėgina atstatyti sporadiškai trūkčiojantį trukmės pojūtį, idant, pasitelkus psichoanalitiko pasiūlytą metaforą, išsisluoksniavęs laiko skystis vėl būtų sumaišytas ir sulietas į vientisą mišinį. *Khōra*'os atgręžimas į dabartį yra daug jėgų reikalaujantis išsilaisvinimo veiksmas. Kartu įdomu pastebėti tai, kad virtualieji elementai tokioje patirtyje neišnyksta, o veikiau pakeičia savo statusą.

Žvilgsnis čia veikia kitaip nei Didysis Kitas, kuris autorizuoja, koordinuoja ir represuoja stebimojo veiksmus. Priešingai, žvilgsnio gyvybė tampa esminiu

faktoriu, pasireiškiančiu kaip vienintelio tipo prievarta – stebėti neatitraukiant akių. Tai dabarties prievarta, nepaverčianti dalyvių nei objektu, nei subjektu, bet veikiau leidžianti suderinti skirtingas trukmes. Abramovič ir parodos lankytojas neatlieka to paties veiksmo; juo labiau jiedu nemato to paties vaizdo; vienintelė juos siejanti gija tampa bendramatiškas temporalumo patyrimas – menininkė ir jos žiūrovas ima žvelgti tuo pačiu ritmu. Ir trukmė čia nėra atsitiktinis dalykas. Išlikdami radikalčiai skirtingi, du dalyviai sustyguoja vienintelį dalyką – laiko pojūtį, neartikuliuojamą jokiais objekcinėmis formomis, bet veikiau jas be perstojo tirpdantį. Kūniška gyvybė – kaip laikiškumą steigianti ir sustyguojanti visuma – yra šio susitikimo sąlyga.

Bergsonas, skirdamas dvi atminties rūšis, pastebi, kad esama tokio patyrimo režimo, kuriame suvokimas integruoja virtualumą, o dabartis pasipildo praeities segmentais, tuo pačiu neprarasdama aktualumo, o veikiau apsigaubdama gilesniais tikrovės sluoksniais. Garsiajame *Medžiagos ir atminties* modelyje suvokimas realizuojamas tarsi elektros grandinėje – tekančiais ratais, kurie perauga į aštuoniukes. Pirminis objekto (O) stebėjimas (A) laiko trukmėje išauga iki B, ir C ir D apskritimų, kurie nuolat sugrįždami prie tikrovės plotmės atitinkamai ją plečia į B', C', D' lygmenis. Atmintis bei įsivaizdavimas papildo patiriamą tikrovę, o stiprėjanti koncentracija intensyvina vykstantį procesą.

Matome, kaip atminties progresas privalo savo poveikio dėka tikėti naujumu, (t. y.) ne tik suvoktuju objektu, bet ir vis platesnėmis sistemomis, prie kurių gali prisijungti. Tokiu mastu, koku B, C, D išreiškia vis labiau augantį atminties išsiplėtimą, šių ratų refleksija susisiečia su gilesniais tikrovės lygmenimis B', C', D' (Bergson 2007: 114).

Šitaip užmezgamas ryšys palaiko abipusę įtampą ir teka pulsuodamas – tai plėdamasis, tai vėl susitraukdamas ir sukurdamas savitarpio priklausomybę tarp patiriamo objekto, su juo susiliejančių prisiminimų ir įsivaizdavimų. „Kiekvieną dėmesingo suvokimo momentą iš giliausios sąmonės srities sklindantys nauji elementai galėtų susijungti su senaisiais elementais, nesukeldami bendro sumišimo ir nereikalaudami sistemos transformacijos“ (Bergson 2007: 114). Galima būtų pridurti – Abramovič meninio projekto atveju grandinėmis judantis suvokimas įgauna papildomą intensyvumą kaip tik todėl, kad čia susitinka du vienas į kitą atgręžti žvilgsniai, dvi gyvos sąmonės, sužadinančios vidujybę ir išorę apimančias amplitudes. Tai ne subjektas stebi objektą, bet kiekvienas stebintysis tuo pat metu tampa stebimuoju – ir šitaip įgyvendinamas sugrįžimo į grynąją dabartį aktas.

Iš bendros erdvės išteka jungianti laiko srovė, sukurianti apsimainymo ir susitikimo plotmę. Erdvė nustoja rodytis kaip kažkas stabilaus, nekintančio ir apibrėžto, bet atskleidžia savo dinaminį charakterį, panašų į kvantinės fizikos elementų

elgsenos pobūdį, pagal kurį kiekvieną dalelę tuo pat metu yra ir banga. Bendramatiška erdvė, tokia, per kurią teka išcentruojanti ir vėl įcentruojanti Bergsono grandinių srovė ima reikštis kaip *khōra*. „Grandinė, kurioje visi elementai, įskaitant ir patį suvokinį, išlieka abipusės įtampos būklėje – tarsi elektros grandinėje, tokiu būdu, kad joks objekto siunčiamas sukrėtimas neužstrigtų kelyje į dvasios gelmes: visuomet privalu grįžti prie paties objekto“ (Bergson 2007: 114). Objekto nepametanti grandinė tampa erdvės versija, kuri gyvuoja kaip judėjimas arba net veikiau bangavimas, t. y. kaip užplūstanti erdvė, tokia, kuri ne pasireiškia laike, bet pati įgauna laikišką tėkmę. Tokia *khōra* prieinama tik dalyvaujantiųjų praregėjimu – „ją regime tarsi svajonėse“, nes ji „dovanoja būstą viskam, kas tik gimsta“, kitaip tariant, savo erdviškumą įsteigia (ir panaikina) menininko susitikimo su žiūrovu aktu.

Vykstant šiam procesui, atsisakoma stabilizuojančios geometrijos ir griežtų kontūrų perskyros, todėl *khōra*, vėlgi Platono žodžiais tariant, „suvokiama be pojūčių, kažkokio neteisėto samprotavimo dėka, tad patikėti jos buvimu beveik neįmanoma“. Tai sąmonių sąlyčio erdvė, afektyvi erdvė, intensyvi erdvė ir šiuo požiūriu virtuali erdvė, pakylėjanti empirinį realumą iki intersubjektyvaus irealumo, todėl jos būtiškasis statusas pasižymi netvaria akivaizdybe – nors ji turėtų „užimti tam tikrą erdvę“, tačiau „to, ko nėra nei žemėje, nei danguose“, tarsi ir iš viso nėra. Ir kadangi „praeities vaizdiniai – atkurti tokie, kokie buvo – su visomis jų detalėmis, įskaitant ir afektyvųjų nuspalvinimą, yra svajonių arba sapno vaizdai“ (Bergson 2007: 116), jos vizijos, kad ir kiek operuotų praeitimi arba ateitimi, čia pasireiškia kaip stebinčiųjų dabartis.

Akivaizdu, kad afektyvias būsenas, prisiminimus ir įsivaizdavimus apjungianti virtualioji plotmė Abramovič projekto lankytojams pavirsta svarbiausia veiklos arena. Miniomis plaukiantys, per naktį eilėje stovintys, palaikymo grupės socialiniuose tinkluose kuriantys gerbėjai bet kokia kaina varžėsi dėl galimybės pusę valandos pasėdėti menininkės akivaizdoje. Ši bekalbė trukmė išprovokavo ašaras, užgniauždavo kvapą ir sukeldavo emocinius sukrėtimus – tarsi pakankamai ilgai išlaikant tylųjį žvilgsnį prasiveržtų kondensuotos vidujybės pliūpsniai, kuriuose susipina laikas, suvokimas ir virtualybė.

„The Artist is Present“ – kaip tik todėl, kad išlieka priklausomas nuo fiziologinio kūno „objektinės egzistencijos“ – pasiūlo savosios esaties trukmės reaktyvumą, pasireiškiantį augančios įtampos grandinėmis. Trukmė čia turi energiją, kuri įgyvendinama per koncentracijos ryšį – kažką panašaus turėjo omenyje ir stoikai, pasiūlydami minėtąją sielos „ištįsimo“ (*tonos*) sąvoką. Dėmesingumas keičia subjekto ribas, orientaciją ir net erdvinį išsidėstymą – visos perskyros ima koreguotis tuo metu, kai panyrama į vienijančią laikiškumo plotmę. Kaip sako Bergsonas,

„sutelkus dėmesio pastangas, sąmonė visuomet duodasi visa iš karto, bet ima paprastėti arba komplikuojasi priklausomai nuo lygmens, kuriame ji pasirenka įgyvendinti savo evoliucijas“ (Bergson 2007: 115).

Beprasmiška svarstyti, „ką reiškia“ toks Abramovič meninis gestas. Kritikai, menotyriminkai, dalyviai, žiniasklaida nepaliaujamai komentavo performansą, nesugebėdami atrasti adekvataus išaiškinimo. Akivaizdu, kad redukuodami veiksmą į reikšmę, neatsižvelgiame į sąmoningai „The Artist is Present“ metu pasirinktą tylos aktą, į jos neartikuluojamą choreografiją, o kartu į šį kontekstą sugrąžiname disocijuojančios racionalizacijos problemą. Kitaip tariant, tikimės, kad įgyvendinamos prezencijos intensyvumas gali būti išreikštas ją įteisinančiais diskursais, ar net visą veiksmo mastą dubliuojančiomis fikcijomis. Kita vertus, būtent argumentacijos ar pateisinimo siekis primena Buñuelio filmo situaciją – virtualybė ir intelektas ima stiprinti nepatirtos erdvės iliuziskumą. Šitaip hipotezės virsta projekcijomis, kurios atitolina nuo aktualaus veikimo.

Buñuelio filmo herojai visumą redukuoja iki siaubą keliančios iliuzijos ir fiktyviais objektais užpildo atsivėrusias erdvines tuštumas. Rūmų kambaryje užstrikusioji buržuazija be perstojo daugina kliūčių, barjerų ar net objektų pasaulį, kurie stiprina erdvės dominavimą. Abramovič aktualizuoja tai, kas neartikuluojama, į atskirą esaties intervalą sutraukdama visumos patyrimą. Menininkės „dalyvavimas“ išvalo erdvę nuo objektų ir pakeičia erdvės iliuziją, sugrąžindama jai tėkmės plastiškumą. Šiose skirtingose buvimo uždaroje patalpoje versijose atsiskleidžia dvilypis *Khōra*’os veidas. Mus supanti nuolatinė erdvės iliuzija gali bet kada tapti laikiško išsilaisvinimo postūmiu.

Gauta 2012 09 14  
Priimta 2012 10 22

## Literatūra

- Bergson, H. 2004. *Kūrybinė evoliucija*. Vertė P. Račius. Vilnius: Margi raštai.
- Bergson, H. 2007. *Matière et mémoire*. Paris: Quadrige / Puf.
- Casey, E. S. 2009. *Getting Back into Place: Toward a Renewed Understanding of the Place-World*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- Deleuze, G. 1966. *Le bergsonisme*. Paris: Presses universitaires de France.
- [Freud] Froidas, Z. 1980. „Rašytojas ir fantazavimas“. Vertė A. Gailius, in *Grožio kontūrai*. Vilnius: Mintis, p. 73–96.
- Hadot, P. 2005. *Esercizi spirituali e filosofia antica*. Torino: Einaudi.
- Husserl, E. 1966. Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins (1893–1917), in *Husserliana X*. Den Haag: M. Nijhoff.
- Janet, P. 1999. „Les Nevroses“. *Bulletin de psychologie*. Tome 52 (6), No. 444, p. 635–788.
- Kafka, J. S. 1989. *Multiple Realities in Clinical Practice*. New Haven and London: Yale University Press.
- [Kant] Kantas, I. 1982. *Grynojo proto kritika*. Vertė R. Plečkaitis. Vilnius: Mintis.
- Kierkegaard, S. 1981. *The Concept of Anxiety*. Trans. R. Thomte and A. Anderson. Princeton: Princeton University Press.



- Platonas. 1995. *Timajas. Kritijas*. Vertė N. Kardelis. Vilnius: Aidai.  
 Sartre, J.-P. 2005. *L'Imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*. Paris: Gallimard.  
 Šerpytytė, R. 2007. *Nihilizmas ir Vakarų filosofija*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla.

**Kristupas Sabolius**

## HOW MUCH TIME DOES ONE NEED TO LEAVE THE ROOM?

*Summary*

This article, by considering different concepts of temporality, examines two situations of spatial entrapment: Luis Buñuel's film „Exterminating Angel“ and Marina Abramovič's performance „The Artist is Present“. In the first case, fictional movie characters are not able to leave the room space because of a „mental block“; in the second, a living artist decides to spend three months in the museum space wordlessly meeting her audience. This paper shows that the presence in a particular place has its own specific parameters of duration, unexplainable according to the traditional ratio of symmetry between temporal and spatial axes – an understanding, which can be found already in Kant's writings. Therefore, the spatial and temporal interface is reconsidered through Plato's conception of *khōra*, linking two dimensions in a virtual connection. Thus the analysis of the situations offered by Buñuel and Abramovič, in the context Bergson's, Husserl's, the Stoics' and some psychoanalytic theories, reveals the modes of liberation from the illusion of space as well as refers to the experience of intensified primordial temporality.

KEYWORDS: time, space, *khōra*, imagination, virtuality.