

Nijolė Keršytė

## ATMINTIS IR KARTOTĖ: NUO ĮTAMPOS PRIE KONFLIKTO

Šiuolaikinės filosofijos skyrius  
Lietuvos kultūros tyrimų institutas  
Saltoniškių g. 58, LT-08105 Vilnius  
El. paštas: nijolius@gmail.com

Klasikinė filosofija ir fenomenologija atmintį traktuoja kaip to paties nekintančio dalyko ir buvusios dabaties pakartojimą. Straipsnyje tai kvestionuojama ir svarstomas kitoks galimas ryšys tarp atminties ir kartojimo. Kierkegaard'o filosofijoje kartojimas atskiriamas nuo atminties, įvedant kartojimo į priekį ir atnaujinančio kartojimo (re-prizos) idėją. Radikaliausiai atmintis ir kartojimas supriešinami psichoanalizėje. Žmogaus psichiką konstituoja ne tiek atmintis, kiek kartojimas, pasireiškiantis atminties pėdsakais, kuriuose patirtis nuolat transformuojama, pajungiamą trynimo, perkėlimo, fantazmų kūrimo darbui. Aptinkami dabartimi niekada nebuvusios praeities prisiminimo fenomenai. Derrida, Deleuze'as, svarstydami laiko, skirties, kartotės problematiką, įtraukia psichoanalizės tyrinėjimus, kurie verčia keisti požiūrį į psichiką, subjektą, jo ryšį su pasauliu. Kai kurios jų idėjos pristatomos nagrinėjant du filmus: Lyne'o *Lolita* ir Nolano *Memento*. Ir viename, ir kitame pasakojime kartotė remiasi atmintimi ir skatina veikti – ieškoti (geismo arba žudymo objekto). Bet vienur (*Lolitoje*) išryškėja negalimybė pakartoti prisimenamas patirtis, o kitur (*Memento*) paaikškėja, jog kartotė remiasi tariama, falsifikuota atmintimi ir galiausiai visiškai iš jos išsivaduoja, virsdama kartojimo automatizmu.

RAKTAŽODŽIAI: atmintis, kartojimas, kartotė, laikas, prisiminimas, pėdsakas, sąžmonė, pasakojimas, psichoanalizė, naratologija, Freudas, Derrida, A. Lyne'as, Ch. Nolanas.

(...) atmintis yra duota ne kartą ir visiems laikams, bet ji kartojasi, ji užrašyta skirtingų rūšių ženklais (...)

Iš Sigmundo Freudo laiško Wilhelmui Fliessui

Būtent kartotėje, per kartotę Užmarštis tampa pozityvia gاليا, o nesąmonybė – pozityvia, aukštesne nesąmonybe (Deleuze 1968: 15).

## I. Atmintis ir kartotė vakarietiško mąstymo tradicijoje

### Atmintis kaip to paties pakartojimas

Šiuolaikiniame diskurse įsigalėjusi *doxa*, esą atmintis sutvirtina ar net ir garantuoja tapatybę; atmintis yra tai, kas leidžia kur nors integruotis – pasiekti vienovės su kuo nors arba pasiekti vienovę su savim<sup>1</sup>. Ši *doxa* daro nepastebimą visai priešingą dalyką – kad atmintis lygiai taip pat susijusi ir su netapatumu, skirtumu, ji gali veikti visiškai priešingai – dezintegrudama, ardydama vienovę.

Daugybę šimtmečių atmintis buvo suvokiama kaip sugrįžimas prie to paties dalyko, tos pačios patirties pakartotinis išgyvenimas. Antai Davidas Hume'as, atmintį lygindamas su vaizduote, sako: „Gebėjimas pakartoti savo įspūdžius (...) vadinamas atmintimi. (...) Akivaizdu, kad atmintis išsaugo pirmąją formą, kuria buvo duoti objektai“ (Hume 1896: 11).

Laiko problematikai skirtose paskaitose Edmundas Husserlis atskiria retenciją, arba pirminį prisiminimą (*Erinnerung*), nuo antrinio, pakartotinio prisiminimo (*Wiedererinnerung*) (Husserl 1964: 141–142)<sup>2</sup>. Retencija palaiko tolydų ryšį su juslinio patyrimo dabartimi (šiuo požiūriu – tai duoto juslinio suvokimo dabarties „kometos uodega“), o prisiminimas<sup>3</sup> pertraukia tolydumą ir įveda netolydumą patirties vienovėje: jis ne pratęsia esatį (dabartį), bet ją pakartoja (reprezentuoja)<sup>4</sup>. Ir vis dėlto Husserlis linkęs ne ryškinti retencijos ir prisiminimo *skirtumą*, bet jį slopinti, trinti<sup>5</sup>. Prisiminimą jis aiškina pagal analogiją su ką tik praėjusio juslinio

<sup>1</sup> Šią *doxa* patvirtina tokie konferencijų, seminarų, pranešimų ar straipsnių pavadinimai: „Gervėčiai: istorinė atmintis ir kultūrinis tapatumas“; „Nacionalinis tapatumas ir kultūrinė atmintis“; „Tapatumas ir atmintis medijų menuose“; „Transnacionalinė atmintis ir europinis tapatumas“; „Lietuvos eurointegracija, nacionalinis tapatumas ir kolektyvinė istorinė atmintis“.

<sup>2</sup> Husserl 1964. Šis vertimas į prancūzų kalbą darytas pagal Martino Heideggerio leidimą, kurį sudaro 1904–1905 m. paskaitos ir priedai iš 1905–1910 m. paskaitų: Husserl, E. 1928. *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*, Halle: Max Niemeyer. Vėliau pasirodęs variantas Husserlio raštų rinkinyje (*Husserliana*, Den Haag: Martinus Nijhoff, 1966, Bd. X) yra dar papildytas.

<sup>3</sup> Tai, ką Husserlis vadina „antriniu prisiminimu“, toliau vadinsiu taip, kaip kasdienėje kalboje įprasta jį vadinti – tiesiog „prisiminimu“, o jo „pirminį prisiminimą“ vadinsiu vien „retencija“.

<sup>4</sup> Apie tai taip pat žr. Ricœur 1985: 61, 64.

<sup>5</sup> Polinkį trinti skirtumą rodo ir to paties žodžio „prisiminimas“ vartojimas abiem atvejais: „pirminis prisiminimas“, „antrinis prisiminimas“.

įspūdžio retencija: prisiminimas, kaip ir juslinis suvokimas, tai trukmė, jis vyksta dabartyje ir turi savas retencijas bei protencijas<sup>6</sup>.

Neproblemišką perėjimą nuo netarpiškos praeities (retencijos) prie tolimos praeities (prisiminimo) fenomenologijoje, atrodo, garantuoja vidinio laiko kaip *tolydaus srauto* idėja<sup>7</sup>. Laikas, suvokiamas kaip vieningas, tolydus, su savimi sutampantis srautas, leidžia konstruoti prisiminimo, kaip nekintančio „to paties“ pasikartojimo, buvusios dabarties reproduktivumo teoriją.

Aprašinėdamas prisiminimo patirtį, Husserlis ima tik tokius atvejus, kurie susiję su *identišku pakartojimu* (prisiminti vakar girdėtą melodiją ar matytą naktį apšviestą teatrą), o ne su *praeities rekonstravimu* (istorinė praeitis, tolimi prisiminimai)<sup>8</sup>. Husserlis niekur neatitolsta nuo „tos pačios praeities identiško reproduktivumo“<sup>9</sup>. Sakyčiau, taip yra dėl dviejų priežasčių. Visų pirma laikinę patirtį Husserlis nusako per sąmonės *aktyvumą* ir *galią*<sup>10</sup>. Sąmonė esą visada gali sugrąžinti praėjusius išgyvenimų momentus ir taip juos pakartotinai suaktyvinti, „išpildyti“ (*erfüllen*): „aš galiu persikelti į bet kokią (laikinio) srauto vietą ir pakartoti tai (patirtą įspūdį) dar kartą“ (Husserl 1964: 144)<sup>11</sup>. *Prisiminti* – tai *galėti vėl iš naujo patirti*, išgyventi, jusliškai suvokti pakartotinai sudabartinant (Husserl 1964: 77–78). Be to, prisiminimas vokiečių fenomenologą domina *pažinimo*, grynojo kognityvumo požiūriu. Jam rūpi prisiminimo *tiesa*, suvokiama pagal klasikinės metafizikos (aristotelinį) požiūrį: kaip *atitikimas* tarp esamo ir buvusio dabar<sup>12</sup>.

<sup>6</sup> Ši analogija Husserlio fenomenologijos pasekėjams leidžia prisiminimą suvokti nelyginant „tolimesnę“ retenciją, nuo aktualios sąmonės dabarties labiau nei įprastą („trumpoji“) retencija nutolusią praeitį. Antai Maurice'ui Merleau-Ponty, komentuojančiam Husserlį, prisiminimas nelyginant laikiniu siūlu laikomas sąmonės „rankose“, dabartyje (prancūzų kalboje žodis „dabar“ – *maintenant* – kilęs iš veiksmažodžio *main-tenir* – „laikyti ranka“), taip pat kaip ir ką tik praėjęs momentas, gali būti vis iš naujo aktualizuojamas – patraukiamas ir sugrąžinamas į dabartį. „Aš esu praeityje ir per tolydų retencijų įsiterpimą vienu į kitas išsaugau senesnes savo patirtis – ne kokį nors jų dublikatą ar atvaizdą, bet aš turiu (*tiens* – pažodžiui „laikau“) jas pačias, *lygiai tokias pat, kokios jos buvo*“ (*kursyvas* – N. K.) (Merleau-Ponty 1945: 483). Tačiau tolimai praeičiai, sakyčiau, netinka laiko kaip gesto ir dabarties kaip „laikančios rankos“ suvokimas, kurį eksploatuoja Merleau-Ponty: „Laikas – tai vienintelis judesys (*unique mouvement*), kuris visomis savo dalimis pritaikytas sau pačiam, nelyginant gestas, kuris apima visus raumenų susitraukimus, būtinus jam realizuoti“ (Merleau-Ponty 1945: 479). Sąmonė nepajėgi savo rankose išlaikyti visų praeinančio laiko siūlų, todėl negalima tvirtinti, jog laikinei patirčiai, kaip ir kūniškam gestualumui, būdinga ta pati vienovė.

<sup>7</sup> „Čia esama ne susijusių fenomenų daugio, bet vieno vienintelio tėkmės fenomeno“; „Būtent čia tampa pateisinama (laiko) upės metafora: ne todėl, kad upė teka, o todėl, kad ji pati su savimi sudaro vienovę“ (Merleau-Ponty 1945: 479, 482).

<sup>8</sup> Tai pastebi ir Ricœuras: Ricœur 1985: 62.

<sup>9</sup> Plg. Ricœur 1985: 66.

<sup>10</sup> Turiu omenyje išleistus Husserlio darbus, tokius kaip *Vidinio sąmonės laiko fenomenologijos paskaitos* (1904–1905) ar *Pirmoji filosofija* (1923–1924), o ne vėlyvuosius rankraščius.

<sup>11</sup> Merleau-Ponty „tyčinį prisiminimą ir valingą tolimos praeities atgaivinimą“ vadina „išvestiniais praeities sąmonės būdais“ (Merleau-Ponty 1945: 478). Reikėtų atkreipti dėmesį, kad Husserlis savo laikui skirtose paskaitose duoda tik tokio tipo prisiminimų, t. y. tyčinių, valingų prisiminimų pavyzdžių.

<sup>12</sup> Prisiminimas kaip pakartojimas yra aprašomas „kaip pažodinio (*terme à terme*) atitikimo fenomenas, kuriame hipotetiškai skiriasi ne turinys (tai ta pati sukurta, o vėliau atkurta melodija), bet išpildymo

Husserlis pažymi, kad vienas iš prisiminimo skirtumų nuo retencijos kaip tik ir yra tas, kad „tai, ką esu retenciškai įsisąmoninęs, (...) yra absoliučiai tikra“, tuo tarpu reprodukuojant tolimą praeitį galimos klaidos (Husserl 1964: 67–68). Tačiau jis niekur neplėtoja šios užuominos ir niekur nereflektuoja tokios klaidos – nesutapimo, neatitikimo, skirtumo – galimybės. Veikiau priešingai, neatitikimo bei skirtybės refleksiją Husserlis pakeičia tapatybės ir identifikavimo refleksija: „(...) kiekviena dabartis, nuskęsdama praeityje, išsaugo savo *griežtą tapatybę*“ (Husserl 1964: 82); „Vien pakartotiniame prisiminime kartodamas aš galiu turėti *tapatų* laikiną objektą ir taip pat galiu konstatuoti, kad tai, ką anksčiau jusliškai suvokiau, yra *tas pats* dalykas, kurį prisimenu vėliau“ (Husserl 1964: 142) (*kursyvas* – N. K.).

Husserliui kaip mokslininkui rūpi parodyti, kad, nepaisant vidinio laiko kaitos, išlieka daikto tapatybė, galimybė pakartoti „tą patį“, sugrįžti prie „to paties“, taigi ir objektyvuoti bei pažinti.

Pagal Husserlį, visi praėję dalykai kažkada buvo „gyvoji dabartis“. Ar prisiminime pakartotinis sudabartinimas, t. y. pakartotinis objekto juslinis suvokimas, yra „to paties“ suvokimas? Ar reprodukuoti suvokimą reiškia patirti taip pat, kaip ir buvo patirta, ir tokį pat objektą, koks jis buvo patirtas? Prisiminime, Husserlio tvirtinimu, duotas ne objekto atvaizdas, o pats objektas, tik mes jį aktualiai suvokiame kaip buvusį. Tačiau kas gali garantuoti, kad toji „nedabartis“, kurią matome dabartyje, yra ta pati dabartis, kuri buvo, t. y. praėjusi dabartis? Buvusios patirtys gali persimaišyti ir persidengti viena su kita, panašios patirtys linkusios pakeisti viena kitą (dažniausiai senesnę patyrimą pakeičia panašus naujesnis patyrimas) ir dėl to mes galime manyti susigrąžiną vieną laikinį momentą, o iš tiesų susigrąžiname visai kitą, į jį panašų<sup>13</sup>. Pagaliau, prisiminti galima ir tokius dalykus, kurie niekada nebuvo „gyvoji dabartis“.

### Atminties ir kartotės atskyrimas

Tapatybės nekuriančios, tapatybę ardančios atminties tema randasi per *atminties* ir *kartotės*, *prisiminimo* ir *kartojimo* perskyrą.

Pirmasis, kuris Vakarų filosofijoje įveda skirtumą tarp atminties ir kartotės – Sørenas Kierkegaard’as. Jis atskiria senovės žmonių egzistenciją, kuri buvo grįsta

būdas. Skirtumas čia yra tarp jusliškai suvokiamos ir tariamai jusliškai suvokiamos melodijos, tarp girdėjimo ir tariamo (*kvazi-*) girdėjimo“ (Ricoeur 1985: 62). Taip pat žr. Ricoeur 1985: 67.

<sup>13</sup> Freudas tokį prisiminimą, kuris pakeičia kitą prisiminimą (vaikystės autoerotinės patirties ar traumatinės patirties prisiminimą), vadina „dengiamuoju prisiminimu“ (vok. *Deckerinnerung*; pranc. *souvenir-écran*). „Vaikystės prisiminimai“ (...) užfiksuojami tik gerokai paaugus (dažniausiai lytinės brandos metu) (...). Tuo metu jie pakeičiami per komplikuoatą perorganizavimo procesą, visiškai analogišką tam procesui, per kurį kokia nors tauta formuoja padavimus apie savo kilmę. Galima aiškiai atpažinti, kad suaugęs žmogus, remdamasis savo ankstyvosios jaunystės fantazijomis, siekia ištrinti savo autoerotinės veiklos prisiminimą“ (Freud 1909, 1993: 379–463). Žr. taip pat Freud 1899, 1991: 531–554; Fhanér 2005: 42–43.

*prisiminimu*, nuo „modernių“ (jo gyvenamo meto) žmonių egzistencijos, grindžiamos *kartojimu*. Danų filosofas neneigia to, jog prisiminimas – tai kartojimas, tačiau jis tvirtina, kad kartoti (o taip pat ir prisiminti) galima ne tik atgal (į praeitį), bet ir pirmyn (į ateitį):

(...) *kartotė* yra lemiamas žodis įvardyti tam, kas graikams buvo „prisiminimas“. Lygiai kaip jie mokė, esą bet koks pažinimas yra prisiminimas, naujoji filosofija išmokys, jog visas gyvenimas yra kartotė. (...) Kartotė ir prisiminimas – tai tas pats judėjimas, tik priešingomis kryptimis, nes tai, kas prisimenama, jau buvo, tai kartojimas atgal, o kartotė tikraja to žodžio prasme – tai prisiminimas į priekį. Todėl kartotė, jei ji įmanoma, paverčia asmenį laimingu, o prisiminimas padaro jį nelaimingu – žinoma, su sąlyga, kad žmogus duoda sau laiko gyventi, o ne vos gimęs tuoj pat ieško preteksto (pavyzdžiui, esą jis kažką pamiršo) vėl išsėlinti iš gyvenimo (Kierkegaard 1843, 1990: 65–66).

Kartojimas į priekį (tikrasis kartojimas) – tai ne identiškas, bet atnaujinantis kartojimas. Šiuolaikiniai Kierkegaard'o komentatoriai bei vertėjai perspėja, kad nereikėtų painioti „kartojimo“ (dan. *Repetition*) ir „kartotės“, arba „reprizos“ (dan. *Gjentagelse*)<sup>14</sup>. „Repriza“ (dan. *gjen* – „iš naujo“, *at tage* – „imti“, taigi pažodžiui tai reiškia „tai, kas paimama vis iš naujo“) implikuoja kažką kokybiškai nauja, „kokybinį šuolį“, leidžiantį pereiti iš vieno lygmens į kitą, tai nėra paprastas „to paties“ kartojimas.

Vėliau apie kartojimą, nesusijusį su sąmonės prisiminimais, kalba Henri Bergsonas. Nors jis taip nevadina, bet iš tiesų tai – kartojimas į priekį ir „to paties“ kartojimas. Prancūzų filosofas skiria „kūniškąją“, „materialiąją“ ir „dvasinę“, „grynąją“ atmintį (Bergson 1959: 227–228, 291–294; Bergson 1896: 86–87, 167–170). Pirmoji formuojasi tada, kai kasdieniame gyvenime automatiškai, mechaniškai kartojame kokius nors judesius, norėdami ką nors išmokyti „*atmintinai*“ (pradedant vaikščiojimu, plaukimu, bulvių skutimu, baigiant piešimu, šokimu, eilėraščių deklamavimu ir pan.). Kartojame tol, kol tam tikras ritmas (laikinis dydis) apsigyvena mūsų kūno erdvėje taip, kad kūnas ima atitinkamai judėti savaime, mechaniškai, be jokio sąmonės įsikišimo. Tai *įpročio atmintis*, kurią Bergsonas dar vadina „aktyviąja, arba motorine“ ir valingąja (Bergson 1959: 234; Bergson 1896: 94).

Čia aptariamose problematikos kontekste atrodo svarbu tai, kad ne atmintis gimdo kartojimą, o, priešingai, iš kartojimosi randasi (įpročio) atmintis. Kita svarbi Bergsono išvalga – kartotės siejimas su pėdsaku, įspaudu. Norėdamas pabrėžti įpročio atminties savaimingumą, Bergsonas ją lygina su „klostė“, „susiraukšlėji-

<sup>14</sup> Tokį šio daniško žodžio *Gjentagelse* vertimą imu iš prancūzų vertimo: žr. N. Viallaneix, „Introduction“ in Kierkegaard 1843, 1990: 19, 56–57. Prancūzų kalba *reprise* reiškia: a) atnaujinimas, atgaivinimas, pakylėjimas; b) sugrąžinimas, atsiėmimas, užėmimas, pakartotinis užgrobimas; c) pakartojimas, kartotė, perėmimas.

mu<sup>15</sup>, taip pat su „vis giliau dėl kartojimo įsirežiančiu įspaudu“ (Bergson 1959: 228; Bergson 1896: 88)<sup>16</sup>. Įprotis – tai kūne įsispaudžiantis *kartojimosi laikas*, o kartu – *svetimybės pėdsakas savastyje* (savame kūne).

Šią *kartotės pirmumo* atminties atžvilgiu ir jos reiškimosi *pėdsakais* mintį sa-vaip plėtoja psichoanalizė. Freudas taip pat atskiria prisiminimą ir kartojimą. Jau savo psichoanalitinės praktikos pradžioje jis ima įtariai žiūrėti į prisiminimus, pa-stebėjęs, kad kone visi jie daugiau mažiau – „dengiamieji“<sup>17</sup>. Taip pamažu formuo-jasi teorija apie atmintį, kuri infiltruota fantazminių elementų. Psichoanalitikui atmintis nepatikima, nes ji linkusi falsifikuoti praėjusius įvykius, be to, anaip tol ne viską pavyksta prisiminti. Todėl psichoanalitinėje praktikoje XX a. pirmojoje pu-sėje nuo prisiminimo, sužadinamo hipnozės seanso metu, buvo pereita prie to, ko žmogiška psichika nekontroliuoja – kartojimo analizės: „Analizuojamasis visiškai nieko neprisimena iš to, kas užmiršta bei išstumta (į pašamonę), bet jis tai atlieka (*agiere*). Jis tai atgamina ne kaip prisiminimą, bet kaip veikimą, jis tai kartoja, aišku, nežinodamas, kad kartoja“ (Freud 1914, 1991: 125–136)<sup>18</sup>.

Iki tol kartojimas buvo pajungtas atminčiai, o dabar, priešingai, atmintis tėra viena iš kartojimo apraiškų. Kartotė netapatinama su atmintimi, ji suvokiama daug plačiau – kaip nesąmoningo psichikos veikimo išraiška: žmogus sistemingai kartoja tam tikras patirtis, mintis, idėjas, vaizdinius, prisiminimus (Bonnet 2005: 1518–1520).

Jacques'as Lacanas vėliau nuveda tiesioginę giją tarp Freudo aprašyto kar-tojimo (būtinybės kartoti) ir Kierkegaard'o iškeltos idėjos apie kartotę-reprizą<sup>19</sup>. Kartotę jis sieja su simboline plotme, kuri negali būti žmogaus konstruojama-kons-tituojama. Priešingai, simbolinis kartojimas valdo subjektą ir konstituuoja pačią jo subjektyvumą.

<sup>15</sup> *pli contracté* – ši sąvoka, žinia, taps viena pamatinių Gilles'io Deleuze'o filosofemų. Apie tai plačiau žr. Sverdiolas 2006: 20–21; Deleuze 1968: 100–108.

<sup>16</sup> Įspaudo (*impression*) sąvoka greta pėdsako sąvokos taps svarbia Derrida apmąstymuose.

<sup>17</sup> Žr. 13 išnašą.

<sup>18</sup> Žr. dvikalbį šio straipsnio vertimo pateikimą Freud, S. „Remémoration, répétition et perlaboration“, trad. par Agnès Ouvrard et Gudrun Römer, [http://www.lutecium.fr/Jacques\\_Lacan/transcriptions/errinern.pdf](http://www.lutecium.fr/Jacques_Lacan/transcriptions/errinern.pdf).

<sup>19</sup> „Šitaip Freudas nuo pat pradžių susiduria su priešprieša, kurios mus išmokė Kierkegaard'as, kalbė-damas apie egzistenciją, kuri gali būti grindžiama arba prisiminimu (*réminiscence*), arba kartojimu (*répétition*). Kierkegaard'as čia nuostabiai įžvelgia skirtumą tarp senovinės ir modernios žmogaus sampratos, o Freudas pastarąją priverčia žengti lemiamą žingsnį, šiame kartojime slypinčią būtinybę (*nécessité*) atimdamas iš veikiančio žmogaus, tapatinamo su sąmone, galios. Kadangi šis kartojimas yra simbolinis, paaiškėja, jog simbolio tvarka gali būti suvokiama ne kaip žmogaus konstituota (*constitué*), o kaip tokia, kuri jį konstituoja“ (Lacanas čia remiasi ankstesniu Kierkegaard'o vertimu į prancūzų kalbą, kuriame *Gjentagelse* verčiamas kaip *répétition*, o ne *reprise*) – Lacan 1959, 1966: 46 (šis straipsnis išverstas į lietuvių kalbą, bet ne jo įvadas – „Introduction“; žr. Lacan 2009: 373–406).

Kartojimas gali būti dvejopas: lygiai „to paties“, identiško kartojimas – būtinybė kartoti (*Wiederholungszwang*), arba kartojimo automatizmas<sup>20</sup> (pvz., apsedančio simptomo atveju), ir atsinaujinantis, evoliucionuojantis kartojimas (pvz., meninėje kūryboje, bet kokiame sublimacijos akte). Pastarasis būdingas nesąmoningam prisiminimui, arba atminties pėdsakui (*Erinnerungsspur*), kurį Freudas priešpriešina sąmoningam prisiminimui (*Erinnerung*)<sup>21</sup>. Atminties pėdsakas aptinkamas ne prisimenant praėjusius įvykius, bet veikiant – kartojant.

Atminties pėdsakas – tai juslinių potyrių (regimų ar užuodžiamų, bet taip pat turinčių žodinę raišką) išpaudas psichikoje (vaikystės erotinės patirtys, trauminė patirtis). Bet apskritai tai nėra kognityvinė išorinio pasaulio reprezentacija, jis atsiranda kaip konkrečios psichikos vienatinės istorijos rezultatas<sup>22</sup>. Tai ne juslinis suvokimas, o jo „ženklas“. Jam būdinga tai, kad pereidamas iš vieno psichikos sluoksnio į kitą, jis transformuojasi, modifikuojasi, skaidosi, išsišakoja į „ataugas“<sup>23</sup>. Tad atminties pėdsakas kartojasi, bet kaskart kaip kitas, vis kitokiais pavidalais.

Prancūzų filosofai – Jacques’as Derrida, Gilles’is Deleuze’as – kiekvienas savaip į filosofinę laiką, atminties, skirties, kartotės problematiką įtraukia psichoanalizės tyrinėjimus, kurie verčia keisti požiūrį į psichiką, subjektą, jo ryšį su pasauliu. Čia atskirai neaptarinėsiu, kaip ši šiuolaikinės prancūzų filosofijos sąveika su psichoanalitine mintimi veikė vidinio (sąmonės) laiko, atminties, tapatybės sampratą. Istorinio pobūdžio filosofijos idėjų pristatymą pakeisiu konkrečių atvejų aptarimu, per kuriuos išryškėja būtinybė atmintį ir jos ryšį su kartojimu traktuoti visiškai kitaip, nei tai buvo įprasta klasikinėje ir fenomenologinėje filosofijoje.

Konkretūs atvejai, verčiantys užklausti tradicinį požiūrį į atmintį, šiuo atveju bus du kino pasakojimai: Adriano Lyne’o *Lolita* ir Christopherio Nolano *Memento*<sup>24</sup>. Jų naratyviniai veiksmai nulemti pagrindinio veikėjo vidinio (pa)sąmonės laiko. Šiuose filmuose galima matyti, kaip vyksta kartojimas į priekį, į ateitį, tiksliau, kaip kartotė susieja praeitį ir ateitį, bet ne tolydžios trukmės ryšiu, o konfliktiniu pertrūkiu. Ir viename, ir kitame kartotė remiasi atmintimi ir skatina veikti – ieškoti (geismo arba žudymo objekto). Vienur (*Lolitoje*) tarp atminties ir kartotės

<sup>20</sup> Šiuo terminu *automatisme de répétition* prancūzai dažnai verčia Freudą terminą *Wiederholungszwang*. Psichoanalizės specialistai tvirtina, kad Freudas iš esmės (beveik) nevartojo žodžio „automatizmas“ ir tiksliau būtų versti *contrainte de répétition* – „būtinybė kartoti, priverstinis kartojimas“. Žr. Michon-Raffaitin 2005: 174–176.

<sup>21</sup> Žr. Richard 2005: 1822–1825.

<sup>22</sup> „Ištūmimas į pašamonę vyksta visiškai individualiu būdu“ (Freud 1915, 1991: 248–261). Žr. taip pat Derrida 1967: 310–311, 332.

<sup>23</sup> „1896 metais gruodžio 6 dieną rašytame laiške Fliessui Freudas daro prielaidą, kad egzistuoja daug atminties sluoksnių, kurie atitinka skirtingus (gyvenimo) laikotarpius. Šie sluoksniai nuolat perorganizuojami, nes jie vis iš naujo verčiami į skirtingus „ženklus“: atminties pėdsake juslinė percepcija tampa percepcijos ženklu“ (Richard 2005: 1823). Žr. taip pat Freud 1900: 534; Derrida 1967: 320–321.

<sup>24</sup> Adrian Lyne *Lolita* (1997); Christopher Nolan *Memento* (2000).

susikuria įtampa, kai išryškėja negalimybė pakartoti prisimenamas patirtis, kitur („Memento“) – konfliktas, kai paaiškėja, jog kartotė remiasi tariama, transformuota, falsifikuota atmintimi (prisiminimo kaukę užsidėjusiu fantazmu) ir galiausiai visiškai iš jos išsivaduoja.

Toliau pateiksiu naratologinę šių filmų laikinių struktūrų analizę ir kartu filosofinę bei psichoanalitinę jų turinio interpretaciją.

## II. „To paties“ pakartojimo negalimybė (A. Lyne'o *Lolita*)

### Kelionė laiku: susidvejinusio geismo istorija

Lyne'o filme *Lolita* praeities patyrimas (prisiminimas) užveda kartojimo – prarastos tikrovės ieškojimo – mechanizmą. Vidines pagrindinio veikėjo peripetijas nulemia patirtinis laikas, todėl visas pasakojimas įgauna sudėtingą laikinių ryšių tarp jų sudarančių dalių struktūrą. Tai *kelionės laiku* – ne išoriniu, o vidiniu, sielos laiku – *pasakojimas*.

Kelionės tema pasirodo nuo pat pirminio pasakojimo<sup>25</sup> pradžios, nuo pirmojo filmo kadro: matome mašiną, kuri lyg apsvaigusi vinguriuoja keliu, vos nesusiduria su pakeliui sutiktu sunkvežimiu. Ant priekinės sėdynės be tikslo slankiojantis pistoletas, sukruvinti vairuotojo pirštai, kuriuose jis laiko moterišką plaukų segtuką, tarsi sufleruoja, jog ši mašina važiuoja ne *į*, o *iš* kažkur. Kaip sužinosime filmo pabaigoje, tai kelionė į niekur, arba į mirtį. O kartu ši kelionė mirtin tampa kelione laiku – prisiminimais.

Užkadrinis balsas ir stambiu planu rodomas Humberto veidas leidžia suprasti, jog tai vidinės veikėjo mintys, virstančios jo prisiminimais: „Ji buvo Lo, tiesiog Lo, rytmečiais penkių pėdų ūgio, viena kojinaite, ji buvo Lola ilgomis kelnėmis. Ji buvo Dolė mokykloje. Dokumentuose ji buvo Doloresa. Tačiau mano glėbyje ji buvo visuomet Lolita. Mano gyvenimo šviesa, mano strėnų ugnis, mano nuodėmė, mano siela – Lolita...“.

Nuo šios vietos prasideda analepsių<sup>26</sup>, arba šuolių laiku atgal, grandinė. Pirmojoje analepsėje, kurios turinį sudaro dvi savarankiškos istorijos – Anabelos ir

<sup>25</sup> Čia ir toliau „pirminio pasakojimo“ terminas imamas iš Gérard'o Genette'o naratologijos (pasakojimo analizės teorijos) (Genette 1983: 20). Pirminiu pasakojimu vadinama ta dalis, kuria prasideda visas pasakojimas ir kuri tampa atskaitos tašku laikiniams nukrypimams (chronologinės tvarkos pažeidimams). „Pirminis“ čia nurodo tik eiliškumą, o ne hierarchiją ar svarbą (kaip matysime, šiame filme pirminis pasakojimas yra daug trumpesnis nei kitos pasakojimo dalys, pateikiamos kaip laikiniai nukrypimai).

<sup>26</sup> Analepsė – tai pasakojimo laiko figūra, Genette'o sugalvotas terminas, naudojamas naratologijoje (Genette 1972: 82–105). Kino teorijose šio termino sinonimas – *flashback*.



Lolitos – išryškėja Humberto santykis su *moterimi* kaip *kitu*. Antrojoje analepsėje, kurios turinį sudaro Kvilčio nužudymo istorija, atsiskleidžia Humberto santykis su *savimi* kaip *kitu*.

Pirmoji analepsė prasideda tokiais žodžiais: „Galėjo ir nebūti Lolitos, jei nebūčiau pirma sutikęs Anabelos“. Kadras su Humberto veidu persidengia su kitu kadru, kuriame – saulės nušviestų medžių vaizdas ir užrašas „Kanai, Prancūzija, 1921“. Šiai analepsei suteikiama subjektyvaus prisiminimo raiška: atskiri trūkinėjantys fragmentai, rusvas monochrominis vaizdas, kaip senovinėse nuotraukose, dažnai sulėtintas kadras. Toks analepsės pateikimas pabiromis scenomis, tarp kurių įsiterpia balti tušti kadrai, aiškiai rodo, kad čia mes matome vidinį sąmonės laiką, kuris dėl didelio nuotolio sutrūkinėjęs, nevientisas, pilnas lakūnų, „baltų dėmių“.

Šioje analepsėje (tiksliau, pirmojoje jos dalyje) pasakojamos istorijos laikinė skalė – keturi mėnesiai. Ji nėra vientisa. Joje dar įsiterpia trys trumpos vidinės kartojamosios analepsės (analepsės analepsėje)<sup>27</sup>. Jomis perteikiami veikėjo-paauglio prisiminimai, kai po draugės mirties jis nebegalėjo jos pamiršti. Ekrane matome atsikartojančius Anabelos vaizdus, „portretus“: mergaitės veidas stambiu planu ant pakrantės smėlio, mergaitė šokanti tarp jūros bangų ir pan. Užkadrinis balsas tuo metu sako: „Jos mirtis mane sukrėtė taip, kad manyje kažkas sustingo. Aš praradau mylimą mergaitę, bet nesilioviau jos ieškojęs net ir tada, kai mano vaikystė buvo seniai pasibaigus. Į žaizdą pateko nuodų, ir ji nebegalėjo užgyti“.

Mirusi keturiolikmetė Anabela tampa *provaizdžiu*, kurio įkūnijimo tolimesniame gyvenime ieško Humbertas ir jį atranda išvydęs Lolitą: pirmasis Lolitos vaizdas susišaukia su vienu iš paskutinių Anabelos „portretų“, kuriame ji rodoma besimaudanti jūroje. Ta sąšauka sukurama per krentančio vandens figūros atsikartojimą: Humbertas pirmą kartą išvysta Lolitą po vandens čiurkšlėmis, kurios trykšdamos ant jos kūno išryškina visas jos dar paaugliškas, o kartu jau gundančias formas.



Adrian Lyne *Lolita* (1997)

<sup>27</sup> Vidinė kartojamoji analepsė – tai toks pasakojimo epizodas, kuriame antrą kartą pakartojamas jau papasakotas dalykas (įvykis, epizodas) (Genette 1972: 90–100).

Po pirmosios analepsės dalies (Humberto paauglystės, susijusios su Anabela, istorija), eina implicitinė elipsė<sup>28</sup> ir prasideda antroji analepsės dalis – Lolitos istorija. Ji nuo pradžios iki pabaigos pateikiama nuoseklia chronologine tvarka. Šią „tvarką“ sudaro trys segmentai, kurių ribą ženklina užrašai ant kadro.

Pirmasis segmentas prasideda Humberto atvykimu į Naująją Angliją, į Ramzdelio miestelį, kur jis susipažįsta su Lolita, ir užsibaigia jo atvykimu kartu su Lolita, tapusia slapta meiluže, į Beardsley'aus koledžą. Tai laimingiausias Humberto laikas, ypač ta jo dalis, kai žuvus Šarlotai Heiz jis pasiima iš vasaros stovyklos jos dukrą ir prasideda jūdviejų klajonės po Ameriką.

Antrasis segmentas, žymimas užrašu „Beardsley'aus koledžas“, prasideda Humberto atvykimu į Beardsley'ų kartu su Lolita ir užsibaigia jo sugrįžimu į Beardsley'ų jau be mergaitės. Tai jūdviejų nesibaigiančių konfliktų ir degraduojančio santykio laikas. Tai, kaip vėliau sužinome, Lolitos gyvenimo tarp dviejų vyrų – „nimfėčių mylėtojų“, rašytojų, slaptų priešininkų – Humberto ir Klero Kviltio – laikas. Jo metu Humbertas su Lolita iš naujo leidžiasi į kelionę, šį kartą Humbertui tampančia pragaru: jis praranda mylimąją.

Trečiąją šios analepsės dalies segmentą nuo antrojo skiria užrašas: „Po trejų metų“. Jis prasideda į Humberto namus atkeliaujančiu Lolitos laišku, kuriame ji į jį kreipiasi „tėti“ ir praneša, kad greitai bus mama. O užsibaigia jis Humberto išvykimu iš besilaukiančios Lolitos namų – galutiniu jūdviejų išsiskyrimu. Humbertas atvyksta sunaikinti savo priešininką (jis mano, jog tai Lolitos vyras) ir atsiimti viso gyvenimo „vertės objektą“ – Lolitą. Jo planas žlunga: priešininkas pasirodo besąs kitas, o Lolita – irgi „kita“, jau nebe ta. Ji pasitraukia iš Humberto geismo „programos“: išsižada Humberto atsisakydama su juo pabėgti ir nugyventi kartu likusį gyvenimą.

Įdomu, kad šis segmentas, tematiškai galimas įvardyti kaip žlugusio, mirusio, nebeįmanomo santykio pabaiga, savo laikine struktūra susišaukia su Anabelos istorijos pabaiga. Kaip ten buvo panaudotos trys analepsės analepsėje, taip ir čia atsiranda trys vidinės kartojamosios analepsės, pateikiamos kaip tikri *flashback* – praeities blyksniai, nušvitimai. Pamatęs, jog Lolitas vyras nėra jo ieškomas konkurentas, Humbertas reikalauja pasakyti nežinomo priešininko vardą. Kai prisipirta Lolita sušunka „Viešpatie, tėti, ten buvo Kviltis, Kleras Kviltis“, Humbertas iš naujo išvysta jau matytus vaizdus, kurie dabar jo galvoje įgauna naują prasmę, susisiedami į visumą – į vieno ir to paties žmogaus tapatybę: nepažįstamojo vaizdas viešbutyje, koledžo teatro salėje, degalinėje.

<sup>28</sup> Elipsė – tai dar viena pasakojimo figūra, žyminti pasakojamo laiko trukmę (Genette 1972: 128–129, 139–141). Šiame filme ją nurodo užrašas ant kadro: „Naujoji Anglija, 1947“ (tai leidžia suprasti, kad šioje vietoje pasakojime peršoktas 26 metų tarpas).

Ši formali laikinių struktūrų paralelė nėra atsitiktinė. Juk būtent Anabela ir Kviltis Humberto sąmonėje sugrįžta kaip *pasikartojantys atvaizdai*. Anabela jo sąmonėje veikia kaip *idealusis provaizdis*, o Kviltis – kaip paties Humberto *degradavęs atvaizdas*.

### Neįmanomas provaizdžio įsikūnijimas: Anabela ir Lolita

Humberto paauglystės meilės istorija baigiasi Anabelos mirtimi. Jos naują įsikūnijimą jis mano atradęs tada, kai sutinka Lolitą. Tačiau Lolita – tik tariamas Anabelos atvaizdas: ji anaip tol nėra ta nekalta mergaitė, kokią ją nori matyti Humbertas. Užuoat laukusi, kol bus gundoma, ji pati ima gundyti, taip savo gundytoją paversdama sugundytu: visose intymiose scenose ji iškyla kaip aktyvi, iniciatyvą į savo rankas imanti partnerė<sup>29</sup>. Tariama auka ir „nekalta mergaitė“ pasirodo esanti kone labiau patyrusi už savo „suvedžiotoją“, ji kuo toliau, tuo labiau juo šaltakraujiškai manipuliuoja<sup>30</sup>.

Vis dėlto Lolitos istorija atkartoja Anabelos istoriją. Skirtumas tik tas, kad Anabela miršta fiziškai, o Lolita – pirmiausia simboliškai: tapdama besilaukiančia moterimi, būsima motina, ji sunaikina savo kaip nimfetės – moters-vaiko – įvaizdį. Su užsimezgusiu kūdikiu jos kūne Lolita miršta kaip vaikas. Kartu ji išsižada „kraujomaišinio“, „edipinio“ (Elektros) santykio su Humbertu: ji tebelaiiko jį savo tėvu, bet nebemato jame geidžiamo vyro. Jai nebereikia nei konkuruoti su savo motina, nei nelegaliai pakeisti savo mirusią motiną, užėmus jos vietą guolyje. Ji pasitraukia iš Heizi šeimos istorijos steigdama (ar įeidama į) naują (Ričardų) šeimą ir pati tapdama teisėta žmona bei (būsima) motina. Ji atsikrato edipinio komplekso galutinai suaugdama. Lolita miršta kaip nimfetė ir kaip tariamas Anabelos atvaizdas.

Simbolinę Lolitos mirtį išreiškia ir paskutinis kadras. Filmu pabaigoje išlipęs iš mašinos Humbertas stebi apačioje slėnyje įsispraudusį miestelį, o užkadrinis balsas sako: „Paskui išgirdau žaidžiančių vaikų balsus – nieko daugiau. Ir supratau, jog skaudžiausia ne todėl, kad Lolita ne su manim, o todėl, kad tame chore neskamba jos balsas“. Sulyg šiais žodžiais ekrane matome išsidažiusią Lolitą, gulančią ant lovos. Šis fragmentas paimtas iš pirmosios jų nakties viešbutyje, kai grįžus iš res-

<sup>29</sup> Kai po pirmosios nakties patyręs, jog nebuvo „pirmasis jos meilužis“, ima ją klausinėti, ar kartais tas „pirmasis“ nebuvo jos „žaidimų“ draugas Čarlis vasaros stovykloje, Lolita pagrasina: „O ko tu tikėjais? Buvau tyra mergaitė, o ką tu man padarei? Galėčiau paskambinti į policiją ir pasakyti, kad mane išprievartavai, bjaurus seni“. Vien iš jos nusukto besišypsiančio veido jis supranta, jog tai – pokštas, tačiau šis „pokštas“ tik dar labiau pabrėžia, kad tikrasis manipuluojamasis – ne ji, o jis.

<sup>30</sup> „Jos jausmams man po truputį vėstant, įpratau pirkti jos glamones. Nežinau, kur ji slėpė pinigų. Nebaėjau, kad ji juos kaupė norėdama nuo manęs pabėgti“, – vėlesniame epizode pasakoja Humberto užkadrinis balsas.

torano Humbertas paguldo Lolitą miegoti, o pats nusileidžia į apacią palaukti, kol ji užmigs. Jis įgauna prasmę ne tik per santykį su tuo, kas ėjo prieš jį, bet ir viso filmo kontekste. Būtent po tos nakties iš neliečiamo, tik iš tolo geidžiamo vaiko-mergaitės Lolita tampa vyro palytėta („pažinta“) moterimi. Pačiam Humbertui ta transformacija tolygi nužudymui: „Jaučiausi vis labiau sutrikęs. Tas jausmas buvo ypatingas: sunkus, bjaurus slogulys. Lyg sėdėčiau su šmėkla žmogaus, kurį ką tik nužudžiau“. Nuo šio momento iki pat jų santykio pabaigos Humbertas jaus kaltę dėl to, kad Lolita – jau nebe vaikas, kad jis netiesiogiai nužudė joje nekaltą mergaitę. Prieš galutinai išsiskirdamas su besilaukiančia Lolita jis paklausia: „Lo, ar kada nors pamirši, ką aš tau padariau?“

Čia išryškėja visas šio santykio dramatiškasis paradoksas: Humbertas įsimyli Lolitą kaip nekaltą mergaitę, tačiau jo geismas daro tokią meilę neįmanomą. Savuoju geismu Humbertas naikina patį geismo objektą – mergaitę-vaiką. Nekaltybė gali išlikti tik negeidžiama, pajungta geismui ji virsta „pažinimo“ bibile to žodžio prasme „kalte“.

Tokio santykio paradoksas neišsprendžiamas. Jis gali būti tik brutaliai panaikinamas įsikišus „išorinėms“ (likimo) jėgoms, sunaikinančioms pačius santykio dalyvius. Paskutinis juodas filmo kadras logiškai pratęsia paskutinį vizualųjį kadrą. Jame pranešama: „Humbertas mirė kalėjime 1950 m. lapkričio 16-tą nuo arterijų trombozės. Lolita mirė 1950 m. Kalėdų dieną gimdydama“. Lolitos mirtis gimdymo metu simboliška. Ji leidžia išspręsti neįmanomą jungtį: moters buvimą vaiku ir motina tuo pat metu.

### Degradavęs atvaizdas: Humbertas ir Kviltis

Anabelos ir Lolitos istorija baigiasi Humbertui išvažiavus iš besilaukiančios Lolitos namų Koulmonte. Mes matome išvažiuojančią Humberto mašiną ir netrukus matome ją besileidžiančią nuo kalvos lygiai taip pat, kaip matėme filmo pradžioje. Grįžtama į pirminį pasakojimą ne jį tęsiant, bet kartojant (zigzagais važiuojanti mašina, vos nesusidurianti su sunkvežimiu, sukruvintas pistoletas, slankiojantis ant sėdynės, sukruvintas Humberto veidas), tik užkadrinis balsas sako visai ką kita nei pirmą kartą: „Ponios ir ponai prisiekusieji. Norėjau pasakyti, kad apgailėstauju dėl visko, ką padariau iki mūsų paskutinio susitikimo Koulmonte, bet nesigailiu nieko, kas atsitiko vėliau“.

Kodėl reikia nutraukti analepsę, sugrįžti į pirminį pasakojimą (važiavimą ke-liu) ir jį pakartoti, užuot papasakojus visus praeities epizodus iš eilės? Atrodo, taip norima atskirti dvi praeities patirtis – Kvilčio nužudymą ir santykį su Lolita – ir pabrėžti skirtumą tarp dviejų istorijų – *meilės objekto siekimo* ir *nusikaltėlio perse-*

*kiojimo* istorijos. Tarp jų veikia ne išoriniai (priežastingumo), bet prasminiai ryšiai, kuriais jos susisieja – ir kartu atsiskiria – pagrindinio veikėjo sąmonėje. Humbertui šios istorijos skiriasi „teisėtumo“ prasme. *Meilės istorija* jam – tai jo *kaltės istorija*. *Nužudymo istorija* – ne kaltės ir net ne bausmės (teisingumo) įvykdymo, bet veikia *apsivalymo*, „*demono išvaymo*“ *istorija*. Todėl užkadrinis Humberto balsas, skiriantis dvi istorijas, ir sako, kad jis laiko save kaltu „nužudžius“ Anabelą Lolitoje (vaiką-mergaitę pavertus moterimi), bet nekaltu nužudžius Kviltį.

Vos prasidėjus naujai analepsei – prisiminimui apie Kvilčio nužudymą – į ją tris kartus su nedideliais intervalais įsiterpia pirminio pasakojimo dabartis – Humberto važiavimas keliu. Taip pabrėžiamas jų vienalaikiškumas. Per didžiąją analepsę (Anabelos ir Lolitos istoriją) pirminio pasakojimo laikas buvo tarsi sustojęs – lyg tokiam ilgam prisiminimui visai nereikėtų laiko. Taip laikiniai nukrypimai veikia klasikiniuose pasakojimuose, nes pats dabarties momentas dažniausiai suvokiamas arba kaip taškas, arba kaip belaikė amžinybė. Antroji analepsė (Kvilčio nužudymas) pateikiama jau visai kitaip – „moderniu būdu“: mes matome ne tik tai, ką prisimena keliu judantis žmogus, bet ir kas vyksta kelyje tuo metu, kai jis prisimena.



Tarp to, kas rodoma analepsėje, ir to, kas rodoma pirminio pasakojimo dabarties tarpuose, nesunku išvelgti figūratyvinę paralelę: kaip Humbertas persekioja Kviltį (jo nepastebėtas seka paskui jį koridoriumi), taip policija persekioja Humbertą (važiuoja iš paskos ir reikalauja sukti į šalikelę). Formos, šiuo atveju – *persekiavimo* figūros – paralelė visada suponuoja turinio, arba semantinę, šiuo atveju – *bausmės* temos paralelę: kaip policija siekia nubausti Humbertą, taip Humbertas siekia nubausti Kviltį.

Šitaip išryškėja dar vienas vaidmenų apvertimas, kuriuo nuolat žaidžiama Lyne'o filme. Santykyje su Lolita iš gundytojo Humbertas virsta sugundytu vyru, o jo gundomoji pati tampa gundančiąja. Lygiai taip ir santykyje su Kvilčiu iš pradžių jo sekamas kelionėse su Lolita ir nuolat bijantis persekiavimo, vėliau Humbertas pats tampa Kvilčio sekliu, persekiotoju, kol galiausiai iš „nusikaltėlio“ (Kvilčio) persekiotojo Humbertas pats tampa už žmogžudystę persekiojamu nusikaltėliu.

Tas Humberto ir Kvilčio vaidmenų apsisvertimas – neatsitiktinis. Filme gražiai išnaudojama Nabokovo kūryboje atsikartojanti *tariato antrininko* tema: Lolita – Anabelos antrininkė, Humbertas – Kvilčio antrininkas (o gal atvirkščiai?). Ir vieno, ir kito antrininkystė – tik regimybės plotmėje: Lolita tik panaši į Anabelą, bet ji nėra ta nekalta mergaitė, kokią ją nori matyti Humbertas. Humbertas savo ruožtu panašus į Kviltį. Ir vienas, ir kitas – rašytojas: Kviltis rašo pjeses, Humbertas – prancūzų literatūros vadovėlį. Tačiau labiausiai, be abejo, juos sieja meilė nimfetėms. Vis dėlto tai tik tariamas panašumas: Humbertas nėra tikrasis „nimfečių mylėtojas“, nes jis myli ne mažas mergaites apskritai, kaip Kviltis, o vieną vienintelę mergaitę-vaiką. Jų panašumą kaip tariamą įvardija pats Humbertas, kai jis komentuoja savo bevaises pabėgėlių paieškas (kai Lolita pasprunka su Kvilčiu): „Manot, kad negali būti kito tokio kaip aš? Kito pamišusio nimfečių mylėtojo, sekusio paskui mus per plačias ir nykias lygumas? Žinoma, jūs neklystat: negalėjo būti kito tokio kaip aš“. Humberto ir Kvilčio skirtumas labiausiai išryškėja per tiesioginį judviejų susitikimą filmo pabaigoje.

Humbertas ateina nužudyti Kviltį kaip savo priešininką, nelaimės kaltininką – kaip savo geismo objekto vagį, pagrobėją („Tu mane apvogei. Nuviliojai mano išganymą. Tu turi mirti.“), tačiau tai tik paviršutinis žmogžudystės motyvas. Juk šis kaltininkas bet koku atveju nebeturi jo geismo objekto, o pats geismo objektas atsisako tokiu būti. Kvilčio nužudymas nėra iš tolo nepanašus į bausmės aktą. Lyně'o Humbertas – tai ne šaltakraujis teisingumo vykdytojas, ateinąs nubauti nusidėjėlį<sup>31</sup>, bet silpnas, sužlugdytas žmogus, su siaubu žudantis monstrą, kuris mėgina jam įkalbėti judviejų panašumą ir siūlo susikeisti vietomis (Kviltis, laikydamas jį panašiu į save, mėgina jam įsiūlyti visa, ką jis turi „geriausio“ – savo namus, drabužius, erotikos kolekciją, vaikų egzekucijas...).



Atrodytų, giluminis, neišsąmonintas žmogžudystės motyvas yra tas, kad Humbertui reikia nužudyti Kviltį visų pirma kaip savo antrąjį „aš“. Šiuo išoriniu, fiziniu žmogžudystės aktu jam reikia atlikti vidinį išsivadavimo veiksmą: išvaryti

<sup>31</sup> Toks yra Stanley'ų Kubricko Humbertas to paties romano ekranizacijoje *Lolita* (1962).

Kvilčio dvasią iš savo paties vidaus, nužudyti Kviltį savyje<sup>32</sup>. O kartu jam reikia nužudyti Kviltį kaip savo paties sukarikatūrintą, korumpuotą atvaizdą, įsikūnijusį išoriniame pasaulyje. Kviltis yra ne tiek Humberto nelaimės kaltininkas, atėmęs iš jo mylimąją, kiek visų pirma jo trauminio geismo iškreiptas, degradavęs atvaizdas.

Lolita nužudo savyje Anabelą pastodama, akivaizdžiai (visiems matomu pavidalu) prarasdama nekaltybę. Humbertas nužudo Kviltį šitaip paneigdamas jūdviejų panašumą – atsisakydamas būti toks, kaip jis – tikruoju vaikų „mylėtoju“.

Humberto nelaimė – kad jis dėl vaikystės patirtos jausminės traumos ima ieškoti mirusio geismo objekto įsikūnijimo ir atranda jį keturiolikmetėje Lolitoje, šitaip tapdamas panašus į „tyrų mergaičių gundytoją“, nimfečių mylėtoją. Sugrįžimas į vaikystės rojų, idealaus vaikystės provaizdžio įsikūnijimas suaugusiojo gyvenime, vaikystės traumos išgydymas pasirodo neįmanomas arba įmanomas tik kaip nelegalus, paženklintas kaltės žyme.

#### (Ne)matomas priešininkas – atminties pėdsakas

Santykio su Anabela-Lolita ir Kvilčio nužudymo istorijos pateikiamos kaip *pasakojami* prisiminimai (analepsės): juos kartkartėmis lydi užkadrinis Humberto-pasakotojo balsas ir užrašai ant kadru, kuriais nurodomas veiksmo laikas ir / ar vieta. Kitaip sakant, tai – *sąmoningi prisiminimai*. Humberto sąmonėje pasikartojantys Kvilčio vaizdai, kuriuos jis išvysta Lolitai pagaliau ištarus priešininko vardą – visai kitokios prigimties prisiminimai (analepsės analepsėje). Jie funkcionuoja *nesąmoningo prisiminimo*, arba *atminties pėdsako*, pavidalu.

Freudas savo darbuose aptaria įvairias nesąmoningo prisiminimo formas. Vieni jų būna „užmiršti“, bet tokiu būdu, kad suvokiami lyg per „užkardą“ („*Ab-sperrung*“), „užtvartą“, tarsi būtų užblokuoti. Juos prisimenantis žmogus dažniausiai sako: „Tiesą sakant, aš visad tai žinojau, tik apie tai negalvojau“ (Freud 1914, 1991: 126–136). Kiti (dažniausiai ankstyvoje vaikystėje išgyventos itin svarbios patirtys, taip pat trauminiai patyrimai) „negalėjo būti niekad „užmiršti“, nes tai niekad nebuvo pastebėta jokių duotu momentu ir niekad nebuvo išsąmoninta“, jie „savo laiku buvo išgyvenami jų nesuprantant ir tik pavėluotai buvo suprasti ir interpretuoti.“ (Freud 1914, 1991: 126–136).

Jei pasižiūrėtume, kaip *Lolitoje* pateikiamas Kviltis, pastebėtume, kad Anabelos-Lolitos analepsėje jis visada – iš dalies ar pusiau matomas: labai stambiu planu rodomos tik atskiros jo kūno dalys, o visą kūną nuolat pridengia šešėlis, tamsa, užstoja daiktai.

<sup>32</sup> Piktosios dvasios išvarymas iš savęs atitinka Humberto, turėjusio tapti dvasininku, o tapusio mokytoju – abiem atvejais tai sielų vedlio vaidmenys – izotopiją.



Žiūrovui parodoma, kaip jį mato, o tiksliau, jo *nemato*, o dar tiksliau, *nenori matyti* Humbertas. Humbertas, kaip ir žiūrovai, *žino* Kviltį, bet jo *nemato*. Kviltis slepiamas ir nuo Humberto, ir nuo mūsų, žiūrovų, akių, kaip tik dėl to, kad tai ne tik išorinis personažas, tai paties Humberto vidujybės dalis, kurios jis nenori matyti, bet kurią pasibaisėtinu pavidalu išvysta pabaigoje, kaip išorėje įsikūnijusią savo paties vidujybę, savo „nelegalų“ geismą.

Humbertui pirmą kartą Kviltį „parodo“ Lolita viešbučio restorane – „parodo“ liepdama nežiūrėti. Kviltis reiškiasi kaip ne-esantis – ne nesantis (*absent*), bet būtent ne-esantis (*non-présent*)<sup>33</sup>. Šiuo laikiniu modusu reiškiasi Derrida aprašomas pėdsakas ar pakaitalas. Per susitikimą viešbutyje Kviltis Humbertui kalba iš už nugaros. Vėliau, kai Lolita su juo pabėga, Humbertas jį seka pagal teksto (viešbučių registratūros knygoje palikto parašo) pėdsakus. Kad Humbertas persekioja tarsi save patį, tai puikiai išreiškia keliavimas paskui pabėgėlius į tuos pačius viešbučius, kuriuose jis prieš tai lankėsi su Lolita: sekdamas nežinomo pagrobėjo pėdsakais, jis tarsi grįžta savo paties „pėdomis“.

Kvilčio tapatybių keitimas (automobiliais, parašais) tik dar labiau sutvirtina jo kaip pėdsako ir pakaitalo ne-esatį, nes ji be tapatybės, nesubstanciali. Kviltis toks yra ne tiek dėl to, kad slepiasi, o visų pirma dėl to, kad jį nuo savęs slepia Humbertas. Jis jį išstumia į sąšmonę kaip savo baimės objektą – priešininką-antrininką, savo aistros Lolitai degradavusį atvaizdą. Tam, kad į sąšmonę išstumtas dalykas būtų ištrauktas į sąmonės šviesą, visada reikia *kito* pagalbos. Psichoanalizės seansuose tą vaidmenį atlieka psichoanalitikas. Šiame filme jį atlieka Lolita. Kai Lyně'o Humbertas pagaliau iš Lolitos išgirsta Kvilčio vardą, pirmieji jo žodžiai „Taip, aišku jis...“ patvirtina, jog jis jau ir taip „žinojo“, kas tai per žmogus, bet iki šiol neišdrįso sau to prisipažinti – įvardyti. Būtent dėl sąšmonės, arba dėl tam tikro sąšmonės turinio išstūmimo į sąšmonę – baimės pamatyti savo konkurentą – Kvilčio vaizdas, jo buvimo prasmė Humbertą pasiekia pavėluotai.

<sup>33</sup> Ne-esatis (*non-présence*) skiriasi nuo nesaties (*absence*) tuo, kad tai nėra nebūtis, tai tokia buvimo forma, kuri reiškiasi per netarpiškos esaties (*présence*) neigimą (žr. Derrida 2006: 96–97).



Lyne'o filme atidėta, uždelsta, pavėluota (*nachträglich; différé, retardé*), „atgaline data“ (*après coup*) prasmė siejama ne vien su sąžmone, bet ir su raštu (atminties pėdsakui antrina rašto pėdsakas). Jau Freudas sąžmoneę lygino su raštu<sup>34</sup>. O Freudą komentuojantis ir jo idėjas plėtojantis Derrida (archi)rašą laiko visos žmogiškos psichikos, visų laikinių patirčių pagrindu: „Kad esamybė apskritai yra ne pirmapradė, bet rekonstruota, kad tai ne absoliuti, visiškai gyva ir konstituojianti patirties forma, kad nėra jokios grynos dabarties, – tai metafizikos istorijai puiki tema, kurią Freudas mus skatina apmąstyti (...)“ (Derrida 1967: 314)<sup>35</sup>.

Priešindamasis Husserlio fenomenologijai, pagal kurią visi patiriami dalykai mums duoti dabartyje ir visos vidinio laiko formos nusakomos dabarties-esaties modusais (kaip aktuali, esama dabartis, buvusi dabartis ar būsima dabartis), Derrida užsimoja parodyti, kad patirtyje, kaip ir kalboje, nėra jokių tiesioginių duotybių, nėra „pirmapradžių išgyvenimų“, bet viskas reiškiasi kaip vienybės elementų nuorodos į kitus. Taip yra todėl, kad žmogiška patirtis – tai ne daiktų, empirinių duotybių, o *reikšmių* patirtis. Šią pamatinę prielaidą Derrida priskiria pačiai Husserlio fenomenologijai: „Bet kokia patirtis – tai prasmės (*Sinn*) patirtis. Viskas, kas pasirodo sąžmonei, viskas, kas yra kokiai nors sąžmonei apskritai, yra *prasmė*. Prasmė – tai fenomeno fenomeniškumas“ (Derrida 1972: 42).

Prancūzų filosofo manymu, kokio nors patiriamo dalyko (buvinio) prasmė randasi ne sąžmonės akivaizdybės, ne jos saviduoties (sutapimo su savimi) metu, ne protui ją užčiuopiant kokia nors betarpiška intuicijos įžvalga aktualiai „čia ir dabar“, bet pavėluotai, kaip uždelsta, atidėta (*différé*), kai susidaro laikinis skirtumas (*différence*) tarp dviejų momentų, kai vienas momentas nurodo į kitą, nesamą (Derrida 2006: 95). Kitaip sakant, dalykai psichikai duoti ne kaip esantys, bet kaip *ženklai, pėdsakai* (Derrida 2006: 66–68, 85–87, 96–98)<sup>36</sup>. Pėdsaką sudaro savotiška esaties / nesaties dialektika: tai nėra absoliuti, gryna nesatis, bet nėra ir kokio nors dalyko esatis, tai ženklas, kurio vienintelė funkcija – *žymėti* praėjusį dalyką, būti nesančio dalyko *nuroda* (Derrida 1972: 37–38). Pėdsakas žymi dabartimi niekada nebuvusią, nes jokių dabarties momentu neįsąžmonintą, praeitį.

<sup>34</sup> „Mums atrodo, kad tiksliau sapną palyginti su kokia nors rašto sistema, o ne su žodine kalba. Iš tiesų sapno interpretacija yra visiškai analogiška kokio nors senovinio vaizdinio rašto, panašaus į egiptiečių hieroglifus, iššifravimui“ (Freud 1913, 1996: 390).

<sup>35</sup> Tai, ką Freudas taiko sapnui, sąžmonei, Derrida ekstrapoluoja visam jusliniam suvokimui ir galiausiai visai egzistencijai: „Raštas (*ištūmimu, ištrynimu, uždelsimu grįstas psichikos darbas* – N. K.) pamaino juslinį suvokimą (*perception*) dar iki tol, kol jis pats sau nepasirodo. „Atmintis“ ar raštas – tai šio pasirodymo atvertis. „Suvoktas dalykas“ (*le „perçu“*) leidžiasi perskaitomas tik praeityje, po jusliniu suvokimu ir po juslinio suvokimo“ (Derrida 1967: 334); „Dar iki būties apibrėžimo kaip esaties reikia gyvenimą mąstyti kaip pėdsaką. Tai vienintelė sąlyga, norint pasakyti, kad gyvenimas yra mirtis, kad kartojimas ir malonumo principo anapusbė yra pirmapradžiai (...) Būtent vėlavimas (*retardement*) yra pirmapradis. (...) Būtent nekilmė yra „pirmapradė““ (Derrida 1967: 302–303).

<sup>36</sup> Pėdsako sąvoką Derrida skolinasi iš Emmanuelio Levino (Levinas 1999). Be to, jis ją aptinka ir Freudo darbuose.

Pėdsakas išryškėja ne *prisimenant*, o *kartojant*<sup>37</sup>. Antrą kartą tiek veikėjo (Humberto), tiek žiūrovo matomi vaizdai yra ir tie patys, ir kartu skirtingi. Formaliai, savo signifikantinėmis išraiškomis „tapatūs“, šie įspūdžiai juos prisimenant tampa skirtingi, nes jie įgauna (naują) prasmę. Pasikartojantis „tas pats“ netenka savo tapatybės, įgauna naują pavidalą, ima skirtis pats nuo savęs.

Sąmonė nėra nenutrūkstantis tolydus srautas, kaip ją suvokia fenomenologai. Husserlio suponuotą laikinio patirties srauto vienovę, Derrida pastebėjimu, nuolat ardo erdviškumo – skaidymo, dalijimo, tarpų bei nuotolių įvedimo – principas, kurį jis vadina *rašto*, *raštiškumo* principu<sup>38</sup>. Remdamasis vidinio psichikos laiko tyrinėjimais psichoanalizėje ir jų pagrindu dekonstruodamas Husserlio laiko fenomenologiją, Derrida išplečia bei radikalizuoja paties Husserlio atskleistą dabarties nevienalytiškumo sampratą ir taip griaua jo idėją apie „grynąją dabartį“, „pirmapradę gyvąją esatį“, kurioje tiesiogiai būtų duota suvokiamo dalyko prasmė ir kurioje sąmonė būtų duota pati sau.

### III. Iš atminties išsilaisvinusi kartotė (Ch. Nolano *Memento*)

#### Nepatikima pasakojanti atmintis

Nolano filme *Memento* praeities patyrimas taip pat tampa kartojimo šaltiniu, tik čia ieškoma ne geismo objekto, o tariamo nusikaltėlio, kurį siekiama nužudyti. Tad kartotė valdoma ne Eroso ir ne malonumo principo, o Tanato ir mirties principo. Šiame filme Kierkegaard'o–Lacano pastebėtas modernaus žmogaus egzistenciją grindžiantis simbolinis kartojimas linkęs išsivaduoti iš prisiminimo.

Filme *Memento* pasakojama tiek fizinę, tiek psichinę traumą patyrusio vyro istorija: jam ginant savo žmoną nuo užpuoliko, jis buvo sužeistas į galvą ir dėl to prarado trumpalaikę atmintį – gebėjimą prisiminti prieš 10–15 minučių nutinkančius įvykius; tačiau tai vyrui netrukdo prisiminti po šio įvykio pagrindiniu tapusį gyvenimo projektą – surasti ir nubausti jį sužeidusį žmonos žudiko bendrininką. Trumpalaikės atminties praradimas – itin reta liga. Tačiau filmas įdomus ne šia egzotiška patologija, o tuo, kad per patologinį atvejį jis iš tiesų atskleidžia normalaus žmogaus atminties funkcionavimo mechanizmus.

Filmas išsiskiria itin komplikuota struktūra. Jos čia neaptarinėsiu, nes esu tai padariusi kitur (Keršytė 2010: 151–194). Lygiai taip nesigilinsiu ir į šiame pasako-

<sup>37</sup> Žr. 18 išnašą.

<sup>38</sup> Derrida remiasi Freudo mėginimais „psichiką mąstyti pasitelkiant suerdvinimą, pėdsakų topografiją, pramintų kelių žemėlapi“ (Derrida 1967: 305).

jime pasireiškiančius visokiausius atminties pavidalus. Čia aptarsiu tik atminties ir kartotės ryšį.

Pagrindinis filmo veikėjas Leonardas aiškina, esą atmintis apgaulinga, galima pasitikėti tik faktais, o ne prisiminimais: „Atmintis nepatikima. Atmintis netobula. Ji netgi nėra gera. (...) Atmintis gali pakeisti daiktų išsidėstymą kambaryje, automobilio spalvą. Prisiminimai gali būti iškraipyti. Tai tik interpretacijos, o ne faktus fiksuojantys užrašai. Jie neturi jokio svorio prieš faktus.“ Todėl jis gyvą atmintį keičia „negyvos“ atminties forma – raštu, arba atminais<sup>39</sup>: fotografijomis, įrašais ant jų, užrašais ant savo kūno.

Bet, kita vertus, Leonardas įsitikinęs savo ilgalaikės atminties nepažeidžiamumu, „gerumu“. Jis nuolat pabrėžia, kad pažeista tik trumpalaikė, o ne ilgalaikė jo atmintis, jis nesergąs amnezija, todėl viską žinąs apie save ir viską kuo puikiausiai prisimenąs iš to, kas buvo iki traumos.

Toks pasitikėjimas ikitraumine atmintimi iš pirmo žvilgsnio atrodo paradoksalus. Bet Leonardas, regis, tiki ne tuo, ką prisimena, o tuo, ką jis *pasakoja* (pasakojimas apie save jam – ne prisiminimas). Mes, žiūrovai, iki pat pabaigos taip pat esame linkę (pasi)tikėti Leonardo pasakojimu, kaip ir ilgalaikė jo atmintimi. Juolab kad filme prisimenančios sąmonės ir pasakojančio balso patikimumas sutvirtinami nespalvotais kadrais, kuriems konvencionaliai priskiriama „tiesos“, „faktinio rodymo“ konotacija<sup>40</sup> ir kuriais rodomi „išpažintiniai“ Leonardo monologai. Jų metu vyras nuolat pasakoja apie savo „antrininką“ praeityje – tokią pačią traumą turėjusį žmogų vardu Semis Dženkis. Leonardas, kaip draudimo agentas, įtarė Semį tik apsimetinėjant, kad gautų draudimo pinigus. Savo abejonėmis jis pasidalijo su jo žmona. Šioji sirgo diabetu ir nusprendė išbandyti savo vyrą, prašydama tris kartus iš eilės suleisti insulino dozę. Semis taip ir padarė ir tapo (netyčia ar palaikydamas apgaulę) savo žmonos žudiku.

Tačiau filmo pabaigoje Tedis – Leonardo draugu apsimetantis policininkas – demaskuoja Leonardo pasakojimą apie Semį kaip pažeidžiantį elementariausius faktus: diabetu sirgo ne Semio, o paties Lenio žmona, Semis žmonos neturėjęs. Jis tvirtina, kad Leonardas seniai radęs ir nužudęs lemtingos nakties užpuolėją. Dar daugiau, kad Leonardo žmona po to užpuolimo išgyveno. Tad ji numirė visai ne nuo užpuoliko, o nuo Leonardo rankos. Semio istorija – tai iš dalies paties Lenio istorija.

<sup>39</sup> Lotynų kalba *memento* reiškia „atmink“, o anglų bei prancūzų kalbomis šis žodis taip pat reiškia „atminas – užrašas, pasižymėjimas, skirtas priminti kokį nors daiktą ar dalyką, kurį reikia padaryti“.

<sup>40</sup> Meniniam kinui tapus spalvotu, nespalvoti filmui ilgą laiką buvo dokumentiniai, taigi tariamai „faktiniai“, o ne „fikciniai“, „pramanyti“. Šios konvencijos iliuziją šiame filme palaiko nespalvotų kadru grandinė, kuri, skirtingai nuo spalvotų kadru grandinės, pateikiama chronologine tvarka. Šioji kuria laikinės vienovės ir kartu prasminio rišlumo iliuziją.

Filmo pabaiga iš tiesų palieka žiūrovą sumišusį ir pametusį bet kokius orientyrus. Kuo pasitikėti: Tedžiu, kuris manipuliuoja Leonardu (naudojasi juo kaip samdomu žudiku prieš narkotikų prekeivius), ar Leonardu, kuris iki šiol buvo vaizduojamas kaip „teisingo keršto“ siekianti „auka“? Nepasitikėti Leonardu – reiškia nepasitikėti prisimenančia-pasakojančia sąmone apskritai. Ar filmas tam suteikia pagrindo?

Nors filmas nepateikia būdų sužinoti, kas sako tiesą, o kas meluoja, tam tikri filmo epizodai leidžia suabejoti tuo, kad Leonardas pasakoja tiesą apie save, dar daugiau, kad jis iš tiesų prisimena tai, ką pasakoja. Esama tokių, kurie meluoja, slėpdami tikrąją tiesą. Bet sunku vadinti melagiais tokius, kurie meluoja, nors įsivaizduoja saką tiesą: jie meluoja ne kitam, o visų pirma sau.

Kartais tiesa nepakeliama, o melas padeda išgyventi, todėl apgaulei ir saviapgaulei pajungiama atmintis. Polinkį apgaudinėti save kaip metafizinį apsimetinėjimą, besiskiriantį nuo psichologinės veidmainystės, puikiai nusako Merleau-Ponty:

(...) reikėtų skirti psichologinį apsimetinėjimą ir metafizinį apsimetinėjimą. Pirmasis klaidina kitus žmones, nuskaldamas nuo jų subjektui puikiai žinomas mintis. Tokios bėdos nesunku išvengti. Antrasis, metafizinis apsimetinėjimas, yra bendrybe (*généralité*) paremta saviapgaulė, jis priveda prie būsenos arba situacijos, kuri nėra kaip nors numelmta, bet nėra ir užsibrėžta ar norėta, jis nutinka net ir „nuoširdžiam“ ar „patikimam“ žmogui kiekvieną kartą, kai šis sakosi nieko neslepia. Toks apsimetinėjimas – žmogaus lemties dalis (Merleau-Ponty 2010: 285; Merleau-Ponty 1945: 190).

Kad Leonardas yra toks „metafizinis apsimetinėtojas“, aiškėja iš tų filmo epizodų, kuriuose mes matome, kaip jis ne tik renka, bet ir naikina įkalčius, ne tik kaupia, už(į)rašinėja prisiminimus, bet ir juos trina.

Po narkotikų prekeivio Džimio žmogžudystės iš Tedžio išgirdęs jam nepriimtina tiesą apie save (kad Semio istorija, kurią Leonardas visiems pasakoja, iš tiesų yra perkurta jo paties istorija ir kad jis iš „teisingo keršto“ siekiančios aukos seniai yra tapęs serijiniu žudiku), Leonardas nusprendžia jį nužudyti, bet nepuola to daryti iš karto. Jis apsisprendžia atidėti nužudymą tam laikui, kai jo sąmone nebeprisimins to kaip apsisprendimo, taigi ir kaip jam padedančio (o kartu juo besinaudojančio) policininko nužudymo, už kurį reikėtų prisiimti atsakomybę. Jis sąmoningai sukuria laikinio pėdsako, uždelimo efektą. Atidėtas, uždelstas veiksmas įgauna priešingą reikšmę – vietoj neteisėtos žmogžudystės tampa „teisingu kerštu“, „atpildu už nusikaltimą“. Leonardas sudegina nužudyto Džimio nuotrauką ir nuo šiol ima medžioti Tedį, kaip potencialų nusikaltėlį (beje, pats Tedis pasufleruoja šią mintį, pasakydamas savo tikrąjį vardą, kurio inicialai sutampa su Lenio ieškomo

žudiko inicialais J. G.<sup>41</sup>). Ir tai nėra vienintelis epizodas, kai veikėjas naikina praeties pėdsakus. Kitame epizode Leonardas degina išlikusius žmonos daiktus, galvodamas, kad tai daro veikiausiai ne pirmą kartą, kad yra sudeginęs daugybę jos daiktų („Visą laiką pamirštu tave pamiršti“, – sako sau). Panašiai, atrodo, Leonardas elgiasi ir su byla: kai kas joje išbraukta, o kai kurie puslapiai, pasak Tedžio, netgi išplėšti.<sup>42</sup>

Prisiminimai ne tik archyvuojami, išsaugomi, bet ir *trinami, naikinami*, gaminant atmintį *baltus tarpus, pertrūkius*, paverčiant atmintį *raštu*. Kitaip sakant, užmirštama ne tik spontaniškai, „automatiškai“, savaime, bet ir valingai, motyvuotai, metodiškai. „Užmiršimas yra tam tikras veiksmas“, – sako Merleau-Ponty (Merleau-Ponty 2010: 283–284; Merleau-Ponty 1945: 189). Atminties pėdsakų išsityrinimą gražiai figūratyvizuoja jau pirmasis filmo kadras su ranka judinama nuotrauka, iš kurios pamažu išblėsta vaizdas ir lieka tik juodas fonas.

Žmogiška psichika selektyvi, ji pasirenka, ką jai išsaugoti, o ką sunaikinti. Freudas atkreipė dėmesį, kad atmintis ne tik padeda išlikti, bet ji ir destabilizuoja, ir todėl sąmonė siekia atsikratyti tuo, kas individui kelia nepasitenkinimą. Derrida mano daug radikaliau: kad ištrynimasis, išstūmimas į pasąmonę yra pati psichikos kaip rašto (t. y. netolydaus, trūkinėjančio psichinio srauto, iš skirtingų sluoksnių, lygmenų sudarytos sistemos) buvimo sąlyga<sup>43</sup>.

### Neištrinami pėdsakai, sugrįžtantys fantazmai: reprizos

Nuo praeties traumų žmogaus psichika gydos užmarštimi. Deja, psichinių dalykų neįmanoma taip paprastai panaikinti kaip materialių. Užmiršti – tai nereiškia visiškai ištrinti. Kaip sako Freudas, nuolat pabrėžiantis „atminties pėdsako“ nesugriaujamumą, „užmirštas dalykas yra ne ištrinamas, o tik išstumiamas“ (Rabain 2005: 1481)<sup>44</sup>. Tačiau išstumtas dalykas iš sąmonės užkulisų (pasąmonės) vis tiek sugrįžta į sąmonės sceną (tai vadinama „išstumtojo [turinio] grįžimu“ – *Wiederkehr des Verdrängten, retour du refoulé*), tik „užsimaskavęs“, „persirengęs“, persimainęs, įgavęs neatpažįstamą pavidalą.

<sup>41</sup> „Ar žinai, kiek yra miestų, kiek J. G.? Pagaliau, aš taip pat esu John G. (...) Nenusimink. Yra pilna J. G., kuriuos mums dar lieka surasti“, – ironiškai sako Tedi. Į tai Lenis netrukus mintyse atsako: „Ar leisiu sau užmiršti tai, ką privertei mane padaryti? Manai, kad kuriu sau naują dėlionę – naują ieškomą John G.? Tu esi John G. Galėtum puikiausiai būti mano ieškomu J. G. Manai, kad sau meluoju, norėdamas ramybės? Tavo atveju, Tedi, būtent tai aš ir padarysiu.“

<sup>42</sup> „Tu nenori žinoti tiesos. Tu fabrikuoji savo paties tiesą. Kaip ir su tavąja teismo byla. Kai tau ją daviau, ji buvo nepažeista. O kas gi joje išplėšė tuos 12 lapų? Tu, kad susikurtumei šiek tiek neišsprendžiamų dalykų“, – priekaištuoja jam Tedi.

<sup>43</sup> „Pėdsako ištrynimasis nėra vien nelaimingas atsitikimas, galintis nutikti tai čia, tai ten (...) tai struktūra, kuri įgalina (...) išstūmimą apskritai...“ (Derrida 1967: 339); „Rašto neįmanoma mąstyti be išstūmimo“ (Derrida 1967: 334).

<sup>44</sup> Žr. taip pat Freud, S. *Mozė ir monoteistinė religija, Sapnų interpretacija*.

Tai, kas sugrįžta, pasireiškia kaip *fantazmas* – pašamoninį geismą slepian-  
tis „vaizdinys, vaizduotės scenarijus, implikuojantis keletą personažų“<sup>45</sup>. Fantaz-  
mas psichoanalizės pacientų dažnai pateikiamas kaip *trauminis prisiminimas*. Jam  
būdinga tai, kad jis paprastai turi tik sąlygišką ryšį (o kartais ir jokio ryšio) su  
realia tikrove. Tokio tipo „prisiminimai“ skatina kvestionuoti Husserlio įvestą ka-  
tegorišką perskyrą tarp prisiminimo (pakartotinio sudabartinimo) ir vaizduotės  
re-prezentacijos (įsivaizduojamo sudabartinimo)<sup>46</sup>. Esama tokių vaizdinių, kurie į  
sąmonę grįžta užsidėję *prisiminimo kaukę*, t. y. tokių realiai neegzistavusių dalykų,  
kuriuos mes patiriame kaip prisiminimus (atminties pėdsakus). Jiems būdingas  
*pasikartojamumas*, tačiau tai anaipol ne „buvusios dabarties“ pakartojimas.

Nagrinėjamame filme fantazmo vaidmenį atlieka du Leonardą „apsėdę“, tad  
nuolat jo kartojami vardai: Semis Dženkis ir J. G. (veikėjas ant savo rankos yra už-  
sirašęs „Prisimink Semį Dženki“; J. G. – tai jo ieškomas žmonos užpuolikas). Fizinė  
Lenio trauma (smūgis į galvą), dėl kurios buvo pažeista trumpoji atmintis, jį sieja su  
jo praeitimi – su tą pačią patologiją turėjusiu Semiu. Psichinė trauma (žmonos mir-  
tis), dėl kurios jis užsiklina tame pačiame gyvenimo (keršto) projekte, Leonardą  
susieja su J. G. – ateities projektu. Freudas pažymi, kad fantazmo arba individualaus  
mito, tampančio neurozės pamatu, atsiradimui reikia ne vienos, o dviejų traumų.  
Filme dvi traumos gimdo du fantazmus, bet iš tiesų jie tarpusavyje susiję, kaip kad  
patirtiniame laike susijusi *išgyventa praeitis* su *projektuojama ateitimi*.

Leonardo ieškomas J. G. – tai fantazmas, kuris reiškiasi kaip „grynasis sig-  
nifikantas“. Lacanas pabrėžė iš esmės kalbinį fantazmo (kaip, beje, ir visos pašą-  
monės) pobūdį<sup>47</sup>. Tai „grynasis signifikantas“, nes į jį galima įdėti bet kokį turinį  
(signifikatą). Leonardas taip ir daro: vienu atveju šį signifikantą užpildo signifikatu  
„Jimmy Grant“, kitu atveju – „John Gammel“<sup>48</sup>. Į J. G. yra perkeltas Lenio gyvenimo  
geismas – tikslas gyventi. Jeigu Lenis suvoktų ir pripažintų, kad jis pats ir yra tasai,  
kurio ieško – žmonos žudikas, jam liktų tik nusižudyti (Tedis jam suteikia tokį  
suvokimą ir už tai yra pašalinamas iš gyvenimo).

Semio Dženčio kaip fantazmo vaidmuo – kiek kitoks. Leonardas jį naudoja  
ne tik kaip pamokomą pavyzdį („Semio istorija padeda man suprasti savąją situa-  
ciją“), bet ir kaip savo „pakaitalą“, kuriam priskiria dalį savo paties praeities. Jei

<sup>45</sup> *Dictionnaire de la psychanalyse* 2003: 130. Psichologijos ir psichoanalizės žodynuose lietuvių kalba šis  
Freudo terminas (*Phantasie*) verčiamas „fantazija“. Sekdama prancūzų, italų, ispanų tradicija, laikausi  
nuostatos, kad psichoanalizės kontekste būtina įvesti naują „fantazmo“ terminą, leidžiantį atskirti są-  
monės pramanus (fantazijas) nuo tokių pramanų, kurie yra pašamonės produktai ir kurių sąmoninga  
vaizduotė nekontroliuoja (žr. <http://www.universalis.fr/encyclopedie/fantasme-psychanalyse>).

<sup>46</sup> Greta retencijos ir prisiminimo Husserlis išskiria vaizduotės sferą, kurią sudaro įsivaizduojamas su-  
dabartinimas, re-prezentacija (Husserl 1964: 141–142).

<sup>47</sup> Žr., pvz., Lacan 2009: 373–406.

<sup>48</sup> Žr. 41 išnašą.

tikėsime Tedžio tvirtinimais, po užpuolimo išgyvenusią žmoną netyčia nužudęs Leonardas pamiršta šį faktą. Natūralu, nes juk tai vyksta po traumos, jam nebeturint trumpalaikės atminties. Tačiau Leonardo pasąmonė sužaidžia taip, kad savo istoriją apie diabetu sirgusią žmoną jis perkelia žmonos neturėjusiam Semiui (tai psichoanalizėje gerai žinomas vienas iš pamatinių pasąmonės veikimo principų – perstūmimo veiksmas<sup>49</sup>). Šitai leidžia jam sukonstruoti aukos, žudančios iš keršto, pasakojimą ir pamiršti pačią didžiausią traumą – kad jis pats yra savo ligos auka, tapęs savo paties žmonos žudiku. Tuo tikslu jo pasąmonė ištrina du „įkalčius“ – du ikitrauminės patirties atsiminimus: kad jo žmona sirgo diabetu ir kad Semis neturėjo žmonos. O dar tiksliau, šiuos faktus jis prisimena ne kaip savo, o kaip kito patirčiai priklausančią praeitį, kaip svetimą patirtį.

Taigi Semio Dženčio istorija – tai „vaizduotės scenarijus“, tariamai prisimenama praeities istorija su personažais, kuri grindžia ateities projektą. Freudas pažymi, kad fantazme pats subjektas gali būti reprezentuojamas įvairiais personažais ir kad čia dažnas vaidmenų apvertimas. Iš tiesų Semio istorija – tai paties Leonardo („sava“) istorija (ar jos dalis), perkelta bei priskirta kitam ir taip „susbendrinta“ – paversta pasakojimu apie „kitą“, apie tai, „kaip būna“. Nepajėgdama ištrinti trauminio momento, psichika jį „susvetimina“, nutolina – priskiria kitam, kito žmogaus istorijai.

Taip atminties pėdsakas sugrįžta, bet ne kaip ta pati išgyventa patirtis (buvusi dabartis), o kaip transformuotas, kitas, kitoks nei buvo (dabartimi niekada nebuves) reikšminis darinys, repriza. Deleuze'as tokį psichoanalizės aprašytą kartojimą vadina „užsimaskavusiu“ (*déguisé*): „Kartotė konstituoja ne nuo vienos esaties iki kitos, bet tarp dviejų koegzistuojančių serijų, kurias suformuoja šios esatys (...). Kartotė konstituoja tik su *užsimaskavimais* ir per *užsimaskavimus*, kurie paveikia tikrovės serijų terminus bei santykius...“ (Deleuze 1968: 138).

Potrauminė atmintis perkonstruoja ikitrauminius įvykius taip, kad būtų pašalintas skaudžiausias traumos momentas. Užuoat susigrąžinusi „praėjusių dabartį“ tokią pačią, kokia ji buvo, psichika perorganizuoja, šifruoja, perrašo praeities elementus sau palankia tvarka. „Palanki tvarka“ yra ta, kuri leidžia toliau išgyventi per daug nesikankinant, remiantis praeitimi kurti ateities projektus – gyvenimo tikslus<sup>50</sup>.

<sup>49</sup> *Verschiebung* (vok.), *déplacement* (pranc.). Apie tai žr. Fhanér 2005: 184–185.

<sup>50</sup> „Tu meluoji pats sau, norėdamas likti ramybėje. Nieko blogo – visi taip daro. Nesvarbu, kad yra keletas detalių, kurių esi linkęs neprisiminti... Savo žmoną, kuri išgyveno po užpuolimo. Kuri ėmė abejoti tavo būseną. Kankinimus, nerimą, kurie ją graužė iš vidaus. Ir insuliną. (...) Tu prisimeni tik tai, kas tau naudinga. (...) Tu šlaistaisi žaisdamas detektyvą. Tu gyveni sapne. Mirusi žmona, dėl kurios galima dūsauti – tavo gyvenimo prasmė... Ši romantinį ieškojimą tu tęsi, net jei manęs nebebus nuotraukose“, – sako Tedis Leonardui.

## Priverstinis kartojimas, arba kartojimosi automatizmas

Freudas sako, kad atminties pėdsako raiška – ne prisiminimas, o veiksmas – kartojimas. „Kartojimas – tai traumos padarinys, tai bergždžias mėginimas ją paneigti ir kartu mėginimas su ja susitaikyti“ (*Dictionnaire de la psychanalyse* 2003: 368).

Nors Semio istorija atrodo prisimenama, iš tiesų ji ne tik savo turiniu yra tariamas prisiminimas, bet ir savo buvimo būdu ji ne atsiminta, bet išmokta mintinai kartojant. Neturėdamas „normalios“ (trumpalaikės) atminties, filmo herojus naudojami „išorine atmintimi“: jau minėtai įvairiausio tipo užrašais ir, kaip jis pats sako, sąlyginiu refleksu, grįstu „įpročiu ir rutina“ („Rutina daro mano gyvenimą įmanomą“, „Aš sugebu gyventi padedamas sąlyginio reflekso, įpročio ir instinkto.“). Apie šio tipo atmintį – įpročio, sąlyginio reflekso ar „automatinę atmintį“ – Leonardas aiškina pasakodamas su Semiu Dženkiu atliktus eksperimentus, kai Leonardui kilo įtarimas, kad šis draudimo agentūros klientas apsimitinėja, ir buvo nuspręsta patikrinti, ar veikia jo sąlyginiais refleksais sukuriama „atmintis“, nepriklausanti nuo „normalios“ atminties. Apie ją užsimena ir Tedis, kai leidžia suprasti, kad traumą patyręs Leonardas Semio istoriją kartuoja daugybę kartų, idant per sąlyginį refleksą išmoktų mintinai („Tai mokymasis kartojant“, – sako jis)<sup>51</sup>.

Įdomu, kad Bergsonas, iliustruodamas įpročio atmintį, kaip tik aprašo tokį mechaninio pamokos mokymosi atmintinai pavyzdį (Bergson 1959: 225; Bergson 1896: 83–84). Kalbėdamas apie šio tipo įsiminimą, jis pažymi, kad atmintis atlieka ne tik saugojimo, konservavimo, bet ir prisitaikymo prie aplinkybių bei išgyvenimo duotoje aplinkoje funkciją, kuri yra bendriausias bet kokio gyvo organizmo tikslas (Bergson 1959: 230; Bergson 1896: 89). „Kartojančioji (įpročio) atmintis“ skatina veikti ir padeda išlikti (Bergson 1959: 291; Bergson 1896: 166).

Taigi visa Leonardo dabartis ir ateitis maitinama praeities traumos. Ji veikia dvejopai. Viena vertus, ji sugrįžta transformuotos patirties pavidalu – kaip atminties pėdsakas, repriza, „dengiamasis prisiminimas“. Taip veikia apsisaugojimo arba pasipriešinimo traumuojančiai patirčiai mechanizmas. Freudas sako, kad „kuo didesnis priešinimasis (*Widerstand*), tuo labiau prisiminimas bus pakeistas veikimu (kartojimu)“ (Freud 1914, 1991: 126–136). Kita vertus, ši praeities kitybė, dabartimi niekad nebuvo praeitis pajungiamo mechaninei įpročio atminčiai, o galiausiai ir kartojimo automatizmui – nesuvaldomam, savaiminiam, priverstiniam „to paties“ kartojimui. Ji tampa vieno ir to paties keršto projekto – „įpročiu“,

<sup>51</sup> Kadangi Semio istoriją, į kurią įpinta paties Leonardo potrauminė patirtis (žmonos netyčinis nužudymas suleidžiant jai trigubą insulino dozę), jis sukonstravo (ar veikiau perdarė) jau neturėdamas normalios atminties, jis jos negali paprastai prisiminti, remdamasis vien užrašu ant rankos „Prisimink Semį Dženką“, ir kas kartą rekonstruoti kaip tą pačią istoriją, kurią pasakoja telefonu. Tam jam reikia mechaninės įpročio atminties.



rutina tapusio projekto – pagrindu. Leonardo egzistencijos (gyvenimo) sąlyga – kitų mirtis.

Toks kartojimas neatliepia jokio geismo, jokio malonumo siekio ir noro išvengti to, kas nemalonu. Veikiau priešingai, ši būtinybė kartoti reiškiasi kaip nemalonių, destruktivių patirčių kartojimas. Freudas jį priskiria tam, kas yra „anapus malonumo“, ir pavadina mirties varos atspaudu – polinkiu griauti, naikinti, sugrįžimu į negyvą būvį, į mirtį. Mat „jei pripažįstame (...), kad viskas, kas gyva, sugrįžta į neorganinį būvį, miršta dėl vidinių priežasčių, tai galime sakyti, kad tikslas, į kurį krypta bet koks gyvenimas, yra mirtis; ir priešingai, visa, kas negyva, yra anksčiau už gyvą“ (Freud 1920, 1927: 50).

Šis gyvenimo (malonumo) ir mirties varų dualizmas sulaukė daug kontroversiškų interpretacijų (niekas neabejoja, kad kartojimo automatizmo reiškinys egzistuoja, bet diskutuojama dėl jo pagrindimo). Apibendrinamas priešingas Lacano ir Jeano Laplancho pozicijas, Gérard'as Bonnet rašo:

(...) reikia iš naujo pabrėžti vieną iš Freudo *Metapsichologijos* (1915) teiginių, pagal kurį bet kokia vara iš esmės yra aktyvi, norima ir atliekama paties subjekto. (...) subjektas kartoja tai, ką patalpino į vidujybę per savo pačius ankstyviausius santykius, ir jis tai daro tam, kad visomis turimomis priemonėmis aktyviai išnaudotų tą pradinį išgyvenimą. Šis kartojimas virsta grynu, paprastu automatizmu ir tampa destruktiviu tada, kai jis susiduria su tam tikru skaičiumi kliūčių (...). Tokiu atveju jis galiausiai visiškai išsivaduoja iš subjekto, kuris tampa kartojimo įkaitu bei žaisliuku (Bonnet 2005: 1520).

„Memento“ pagrindinio veikėjo tapimą kartojimo „mašina“ ar įkaitu, jo „užs ciklinimą“ (J. G. paieška, to paties pasakojimo apie save kartojimas), patekimą į užburtą ratą išreiškia taip pat ir filmo kompozicija: jame judama ne į priekį, bet visą laiką grįžtama atgal ir rato principu. Filmą prasideda viena ir baigiasi kita žmogžudyste. Pasakojimas sustoja vidury istorijos – tai ženklas, kad pabaigos nėra, yra tik nuolatinis to paties kartojimas – grįžimas prie mirties, į mirtį. „To paties grįžimas – tai ėjimo į priekį priešybė, gyvybinės eisenos priešybė, tai grįžimas į mirtį“ (*Dictionnaire de la psychanalyse*, 2003: 368).

#### IV. Nepavykusios repeticijos kartotės teatre

Nagrinėtuose fikciniuose pasakojimuose kartojimas susieja ne tik į praeitį, bet ir į ateitį nukreiptą žmogiškąjį laiką. Ateities projektai maitinami praeitimi, tik tai vyksta skirtingai.

*Lolitoje* vidinio laiko struktūros sukibusios su erotinio geismo patirtimi. Čia atmintis maitina norą pakartoti tai, kas prarasta: praėjusių įvykių ir prarastų žmonių neįmanoma susigrąžinti, bet žmogus kartais viliasi galėsiąs pakartoti patyrimus. Mėginimas susigrąžinti, pakartoti pirminę geisminę patirtį (pirmąją meilę „nekaltai“ mergaitei, kuri mirusi tampa provaizdžiu, ieškomu ir atrandamu Lolitos vaizdinyje) iškyla visu prieštaringumu ir destruktivumu, paskui save jis velka kaltės ir nusikaltimo šleifą. Pirminės patirties pakartojimas neįmanomas, kaip neįmanomas mirusiosios sutapimas su naujai sutiktąja, jis tėra iliuzinis, įsivaizduojamas, geidžiamas, fantazminis. Nekaltos mergaitės geismas realizuodamasis naikina savąjį objektą (moteriškąją nekaltybę).

Lyne'o filme dar išlikęs tikėjimas, kad yra kartojimo pradžia, jo kilmė, tad galima jį paaiškinti nurodant į praeitį (erotinę paauglystės patirtį). Toks tikėjimas būdingas taip pat ir Freudui, maniusiam, kad per kartojimo analizę galima prieiti prie „tikrojo“ prisiminimo (Freud 1914, 1991: 126-136). Tiesa, *Lolitoje* šis tikėjimas demaskuojamas, kai žiūrovui leidžiama suprasti, kad platoniškasis pasaulis – provaizdžio ir jį pakartojančių kopijų pasaulis – nebeveikia ar veikia iškreiptai: Lolita yra iškreipta Anabelos kopija, kaip ir Kviltis yra iškreipta (perversyvi) paties Humberto (jo meilės) kopija. Taigi bet koks „pirmapradiškumo“ pakartojimas – nevykęs, degraduojantis, perversyvus, ardantis kartojamojo „tapatybę“.

Derrida tokio tikėjimo pirmaprade, gryna kilme jau nebeturi, nes visą psichiką jis suvokia vien per išstūmimus ir pėdsakus. Ta pati nuostata būdinga ir Deleuze'ui: „...kartotė nėra antrinė kokio nors fiksuoto termino, laikomo galutiniu ar pirmapradžiu, atžvilgiu. Nes jei dvi esatys – senoji ir aktuali – sudaro dvi vienu metu egzistuojančias serijas, (...) jokia iš šių dviejų serijų nebegali būti nurodoma kaip pirminė ar kaip išvestinė“ (Deleuze 1968: 139).

Nolano filme *Memento* taip pat nebelieka vietos tikėjimui, kad įmanoma pasiekti „tikrąją“ buvusios patirties pradžią, kuri būtų kartojimosi šaltinis. Taip ir nepaaiškėja, kas iš tiesų įvyko veikėjo praityje, kokia buvo toji patirta „dabartis“ (ar Leonardo žmoną nužudė narkomanai, ar ją nužudė pats Leonardas, suleidęs jai kelias insulino dozes). Čia kartotė tampa nebepriklausoma nuo atminties, ji tik tariamai ja pagrįsta.

Ši iš atminties išsilaisvinusi kartotė – tai ne sąmoningas grįžimas į praeitį, bet nesąmoningas veiksmas, konstituojantis subjektą. Jos variklis – ne atmintis, o *užmarštis*: sąmoninga (deginami užrašai bei nuotraukos) ir nesąmoninga, veikianti kaip falsifikuota atmintis (dabartimi niekada nebuvo praeitis), kuri jau nebesiskiria nuo vaizduotės, fantazijų bei fantazmų srities. Idant kartojimas būtų įmanomas, trauminiai prisiminimai perorganizuojami, perstumiami, transformuojami į vaizduotės vaizdinius (tariamus prisiminimus) ištrinant, užmirštant

tai, kas trukdytų kartoti(s), o atminties darbas iš tiesų funkcionuoja kaip gryna vaizduotės veikla.

Fikciniuose pasakojimuose užmarštis dažniausiai būna pažymėta neigiamu ženkle. Nolano filme užmarštis tampa dviprasme: ji ne tik yra griaušančio, naikinančio kartojimosi galimybė, destruktivus bėgimas nuo patirtos traumos, ji taip pat ir padeda išlikti, leidžia judėti į priekį, net jei tai viso labo – judėjimas ratu. Užmarštis čia pateikiama ne kaip pasyvi, savaiminė, o kaip veikli: ji reiškiasi ne tiesiog kaip panaikinimas, o kaip perstatymas, perdėliojimas, reikšmių perkonfigūravimas.

Filme *Memento* atmintis ir kartotė sudaro konfliktinį santykį, nes veikėjas galvoja, kad jo veikimas (nusikaltėlio ieškojimas) paremtas praeities prisiminimu (nužudyta žmona, už kurią reikia atkeršyti), o iš tiesų aiškėja, kad jis veikiausiai grįstas daline praeities užmarštimi. Todėl kartotė čia ne tik be pradžios, bet ir be pabaigos: vis kartojamas tas pats gyvenimo projektas, kuris negali užsibaigti, nes ieškomas kaltininkas, kurį Leonardas nori nužudyti, veikiausiai yra jis pats. Pagrindinio *Memento* veikėjo atliekamas kartojimas reiškiasi ne kaip sugrįžimas į praeitį (per atmintį), bet kaip nepabaigiamas judėjimas į ateitį (o iš tiesų sukimasis ratu): tai susikurto gyvenimo projekto (keršto už žmonos mirtį), o ne prisiminimo kartojimas. Atitinkamai jis susijęs ne su malonumo, geismo (Eroso) potraukiu, kaip *Lolitoje*, o su mirties, žudymo (Tanato) instinktu.

Gauta 2012 10 02  
Priimta 2012 10 22

## Literatūra

- Bergson, H. 1896. *Matière et mémoire*. Paris: Félix Alcan.
- Bergson, H. 1959. *Matière et mémoire* in *Ūuvres*. Paris: PUF.
- Bonnet, G. 2005. „Répétition (compulsion de -, ou contrainte de-)“, in *Dictionnaire international de la psychanalyse*, dir. A. de Mijolla. Paris: Hachette Littérature, p. 1520–1522.
- Dictionnaire de la psychanalyse*, 2003. dir. R. Chemama, B. Vandermersch. Paris: Larousse/VUEF.
- Deleuze G. 1968. *Différence et répétition*. Paris: PUF.
- Derrida, J. 2006. *Apie gramatologiją*. Vertė N. Keršytė. Vilnius: Baltos lankos.
- Derrida, J. 1967. „Freud et la scène de l’écriture“, in *L’écriture et la différence*. Paris: Seuil, p. 293–340.
- Derrida, J. 1972. *Positions*. Paris: Minuit.
- Fhanér, S. 2005. *Psichoanalizės žodynas*. Vertė L. Vaicekauskienė. Vilnius: Aidai.
- Freud, S. 1899, 1991. „Über Deckerinnerung“. *Gesammelte Werke*, Band I. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, S. 531–554.
- Freud, S. 1900. *Die Traumdeutung*. *Gesammelte Werke*, Band II–III. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.
- Freud, S. 1909, 1993. „Bemerkungen über einen Fall von Zwangsneurose (Der „Rattenmann“)“. *Gesammelte Werke*, Band VII. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, S. 379–463.
- Freud, S. 1913, 1996. „Das Interesse an der Psychoanalyse“. *Gesammelte Werke*, Band VIII. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, S. 389–420.

- Freud, S. 1914, 1991. „Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten“. *Gesammelte Werke*, Band X. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, S. 126–136.
- Freud, S. 1915, 1991. „Die Verdrängung“. *Gesammelte Werke*, Band X. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, S. 248–261.
- Freud, S. 1920, 1968. „Au-delà du principe de plaisir“, in *Essais de psychanalyse*. Paris: Payot, p. 7–82.
- Genette, G. 1972. *Discours du récit in Figures III*. Paris: Seuil, p. 67–267.
- Genette, G. 1983. *Nouveau discours du récit*. Paris: Seuil.
- Hume, D. 1896. *A Treatise of Human Nature*. Oxford: Clarendon Press.
- Husserl, E. 1964. *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*. Trad. H. Dussort. Paris: PUF.
- Keršytė, N. 2010. „Neprisimenamos atminties pėdsakais“, in *Baltos lankos. Tekstai ir interpretacijos*, Nr. 31–32, p. 151–193.
- Kierkegaard, S. 1843, 1990. *La reprise*. Trad. N. Viallaneix. Paris: Flammarion.
- Lacan, J. 1959, 1966. „Le séminaire sur La Lettre volée. Introduction“, in *Ecrits*. Paris: Seuil, p. 89–97.
- Lacan, J. 2009. „Seminaras apie „Pavogtą laišką“. Vertė N. Keršytė, N. Mikalauskienė, in *XX amžiaus literatūros teorijos: chrestomatija*, sud. A. Jurgutienė. Vilnius: LLTI, p. 373–406.
- Levinas, E. 1999. „Kito pėdsakas“. Vertė A. Sverdiolas, in *Baltos lankos. Tekstai ir interpretacijos*, Nr. 11, p. 43–62.
- Merleau-Ponty, M. 1945. *La phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. 2010. „Kūnas kaip lytinė būtis“. Vertė. J. Skersytė, in *Baltos lankos. Tekstai ir interpretacijos*, Nr. 31–32, p. 274–299.
- Michon-Raffaitin, P. 2005. „Automatisme“, in *Dictionnaire international de la psychanalyse*, dir. A. de Mijolla. Paris: Hachette Littérature, p. 174–176.
- Rabain, J.-F. 2005. „Refoulé (retour du -)“, in *Dictionnaire international de la psychanalyse*, dir. A. de Mijolla. Paris: Hachette Littérature, p. 1481–1482.
- Richard F. 2005. „Trace mnésique ou trace mémorielle“, in *Dictionnaire international de la psychanalyse*, dir. A. de Mijolla. Paris: Hachette Littérature, p. 1822–1825.
- Ricœur, P. 1985. *Temps et récit III*. Paris: Seuil.
- Sverdiolas, A. 2006. „Gilles Deleuze: mėginimas jį suprasti“, in *Baltos lankos. Tekstai ir interpretacijos*, Nr. 21–22, p. 5–30.
- Viallaneix, N. 1990. „Introduction“, in Kierkegaard, S. *La reprise*. Paris: Flammarion, p. 11–48.

Nijolė Keršytė

## MÉMOIRE ET RÉPÉTITION: DE LA TENSION AU CONFLIT

Résumé

La philosophie classique et la phénoménologie considèrent la mémoire comme la répétition du même et le retour du présent passé. Cette conception suppose l'idée du temps intime de la conscience en tant qu'écoulement continu et homogène. En mettant en cause cette conception, cet article traite d'autres rapports possibles entre la mémoire et la répétition.

La philosophie de Kierkegaard sépare la répétition de la mémoire en introduisant l'idée de reprise, entendue comme un ressouvenir en avant, une répétition non pas du même mais du différent, impliquant un « saut qualitatif ». Dans les réflexions de Bergson sur la mémoire, c'est la répétition qui fait naître la mémoire (celle de l'habitude) et non l'inverse, comme jusqu'alors. Mais c'est dans la psychanalyse que la mémoire et la répétition sont opposées le plus radicalement. Le psychisme est constitué plutôt par la répétition que par la mémoire. La répétition se libère de la mémoire consciente et se manifeste par les souvenirs inconscients, les traces mnésiques où l'expérience est transformée, réorganisée, soumise au travail de l'effacement, du déplacement, de la production des phantasmes. Dans la pratique analytique, on découvre le phénomène des souvenirs (du retour) d'un passé qui n'a jamais été présent, jamais perçu sur le mode de la présence. La mémoire y apparaît comme une activité de falsification difficile à distinguer de l'imagination. Le cas extrême de répétition indépendante de la mémoire, c'est la contrainte de répétition ou l'automatisme de répétition.

Les philosophes français contemporains (Derrida, Deleuze) introduisent les recherches psychanalytiques dans leur réflexion sur les questions du temps, de la mémoire, de la différence et de la répétition et cela change considérablement le point de vue traditionnel sur la conscience, le sujet et son rapport au monde. Certaines de leurs idées liées à la conception du temps intime sont présentées dans cet article par l'intermédiaire de deux récits cinématographiques : « Lolita » d'A. Lyne et « Memento » de Ch. Nolan. A travers leur analyse, on montre comment la reprise y lie le passé et l'avenir, non pas dans un rapport de durée continue mais par une rupture conflictuelle. Dans l'un et l'autre cas, la reprise s'appuie sur la mémoire et pousse à la recherche (de l'objet du désir ou de celui du meurtre). Entre la mémoire et la répétition s'impose, dans un cas (« Lolita »), la *tension*, avec l'impossibilité de répéter les expériences passées, dans l'autre (« Memento »), le *conflit*, d'abord avec une répétition fondée sur la mémoire falsifiée, transformée (le phantasme sous le masque du souvenir), puis avec une forme de reprise qui devient pur automatisme de répétition.

MOTS CLÉS: mémoire, répétition, reprise, temps, souvenir, trace, inconscience, récit, psychanalyse, narratologie, Freud, Derrida, A. Lyne, Ch. Nolan.