

Kristupas Sabolius

## CARLOSO REYGADASO KINEMATOGRAFINĖ VAIZDUOTĖS PRAKTIKA<sup>1</sup>

Filosofijos katedra  
Vilniaus universitetas  
Universiteto g. 9/1, LT-01513 Vilnius  
El. paštas: kristupas.sabolius@fsf.vu.lt

Šiame straipsnyje analizuojamos kinematografinės meksikiečių režisieriaus Carlose Reygadaso vaizduotės strategijos, kuriose atsiskleidžia alternatyvi ir nuo subjektyvumo išlaisvinta iredizuojančios galios specifika. Reygadas vaizduotę išnaudoja ir kaip joslumo suaktyvinimą kūrybos procese, ir kaip joslumo perskirstymą, kuriuo įgyvendinamas filmo patyrimas. Remiantis trimis teorinėmis paradigmomis – Pietro Montani intermedialinės vaizduotės samprata, Jacques'o Rancière'o estetikos mąstymu ir Gilles'io Deleuze'o vaizdinio kristalo bei virtualumo idėjomis, Reygadaso filme „Post Tenebras Lux“ aptinkamos tokios vaizduotės ir joslumo, taip pat vaizduotės ir laiko, bei vaizduotės ir Kitybės sąsajos, dėl kurių vaizduotėje išžaislas filmas pavirsta performatyvia struktūra, iššaukiančia tikrovės virtualizaciją ir suteikiančia prieigą prie grynojo laiko.

RAKTAŽODŽIAI: vaizduotė, intermedialumas, joslumo paskirstymas, disensusas, virtualumas.

<sup>1</sup> Straipsnis parenglas pagal projekte „Naujosios vaizduotės praktikos: menas ir filosofija“ atliktą tyrimą, finansuotą Lietuvos mokslo tarybos (sutartis Nr. MIP-086/2013).

## „Niekada nežinai, kas nutiks“

Eksperimentuodamas kino medija ir nagrinėdamas Williamo Shakespeare'o ar Fiodoro Dostojevskio dilemos vertas temas, neatskiriamai maišydamas vizijų ir juslių tikrovę, technines inovacijas ir pasąmonės archetipus, Carlos Reygadas pirmiausia savo herojų etinius pasirinkimus išbando vaizduotėje. Ir nors neįmanomus siužetus kurianti žmogaus galia veikia nuolatos, jos specifinę funkciją šis režisierius atranda pačioje ankstyviausioje filmo kūrimo fazėje. Anot Reygadaso, jau rašydamas scenarijų jis mėgina išgauti vizionierišką pilnatvę, aktyviai savo galvoje išjausti ir užčiuopti absoliučiai viską, kas vėliau turėtų dėtis ekrane.

Šio meksikiečių kino kūrėjo manymu, scenarijaus kūryba iš esmės skiriasi nuo prozos rašytojo užsiėmimo. Įvairiuose interviu ir privačiuose pokalbiuose jis ne kartą prisipažino, kad kurdamas scenarijų įsitraukia į tokią specifinę transo būseną, kurioje elgiasi priešingai nei žodžių poveikimo ieškantis literatūros autorius. Jose Castillo paklaustas, koku būdu atranda etinę savo herojų dimensiją, Reygadas pabrėžė specifinę vaizduotės ir jausmo sąsajos būtinybę:

Galbūt tai kvailas atsakymas, bet iš esmės tai vyksta mano vaizduotėje. Aš nemąstau kaip romanistas. Jeigu mėginčiau sukurti romaną, tai būtų visiška katastrofa. Man labai prastai sekasi rašyti įprastinius scenarijus. Tad sakydamas „vaizduotė“, turiu galvoje tai, kad įsivaizduoju save konkrečiose situacijose. Aš lipu į kalną ir susiduriu su žmonėmis. Iš tikrųjų galiu įstengti pamatyti spalvas, pajusti vėjo dvelksmą ir temperatūrą, išgirsti mane supančių žmonių žingsnius. Taigi, išgyvendamas šiuos pojūčius, tiesiog toliau rašau savo scenarijų, leisdamas, kad įvairūs dalykai imtų dėtis. Tai man yra esmingiausias kūrybos momentas. Parašau viską vienu ypu per kelias dienas, o paskui pridedu labai mažai pataisymų – tuo metu esu transo būsenoje (Castillo 2010).

Aprašytasis kūrybos būdas nėra toks jau paprastas kaip gali pasirodyti iš pirmo žvilgsnio. Užsimerkti ir įlipti į kalną, sutikti kokį nors žmogų savo vizijų erdvėje, gal net pasikalbėti su kuo nors įmanoma nesunkiai. Tačiau kartu galima prisiminti, kad šioji Reygadaso siūloma taktika iš dalies primena Carlo Gustavo Jungo psichoanalizėje aprašomą „aktyviosios vaizduotės“ metodą ir slepia jį praktikavusiųjų įžvelgtus sunkumus. Kaip teigia Marie-Louise von Franz, terapinei funkcijai ir pasąmonės prakalbinimui pasitelktas būdas imdavo veikti tik tuomet, kai pavykdavo išlaikyti įsivaizdavimų integralumą. Tai reiškia – regimi vaizdiniai turėtų išsilaisvinti iš šokčiojančių fantazijų režimo, o kartu panirti į tokią gelmę, kurioje vaizduotė ir jausmas tobulai sinchronizuojami, visi pojūčiai ima veikti lygiavertiškai, analogiškai kaip ir būdraujančiame suvokime. Jeigu toks pratimas „atliekamas tinkamai, tuomet jau po dešimties minučių apninka išsekimas, nes tai reikalauja rimtų pastangų, o ne tiesiog savieigos“ (Von Franz 1980: 77).

Taigi, galima manyti, kad Reygadasui etinė plotmė reikalauja konkretaus įsikūnijimo, netarpiško išgyvenimo į vizijas, leidžiančio juslėmis apčiuopti vykstančius procesus taip, lyg jie dėtųsi su manimi pačiu. Ar šį metodą galima prilyginti savotiškai empatijos formai? Greičiausiai ne. Režisierius mėgina iššaukti afektų vųjų etinės dimensijos lygmenį, tiesiogiai susijusį su juos lydinčių poelgių situacijos singularumu. Todėl ne tik sutikto žmogaus išvaizda, bet ir supančių žmonių žingsniai, sklindantys kvapai, foniniai garsai, t. y. nesuskaičiuojama detalių visuma – nuo į akis krentančių nenukarpytų nagų iki vėjo dvelkimo ir temperatūros pojūčio – būtini tam, kad personažo etiniai iššūkiai įgautų konkretumo, o kartu filme sprendžiamų dilemų ratas būtų išlaisvintas iš abstraktumo. Kitaip tariant, čia tradicinę empatijos schemą „aš įsijaučiu į kito būseną“ galima pakoreguoti. Reygadasui nėra svarbus įsijautimas į personažų emocinę būklę (arba jau Aristotelio *Poetikoje* aprašytas susitapatinimas), bet veikiau jusliniame lygmenyje išstinkantis neatitikimas, paklaida, išderinimas, kuriantis etinio disonanso efektą. Tai, ką siūlo Reygadas, veikiau būtų „Aš įsijaučiu į save kaip kitą“.

Jo kūrybinis užmanymas apeliuoja į tokios juslumo plotmės kultivavimą, kurioje išgyvenamas konkretumas negali būti prilygintas primestai emocinei būsenai, bet jusliniu požiūriu išlaiko etinės plotmės neaiškumą ir kontroversiją. Tačiau paties etinio klausimo kėlimo sąlyga susiejama su disonansinėmis juslumo atverties formomis, kurias Jacques'as Rancière'as yra įvardijęs disensuso terminu.

Taigi šis vyro personažas pradeda veikti, judėti, ir jausti, ir šiame procese pats ima ryškėti. Kaip tik tada, kai įžengiu į personažo vaizduotę, ir iškyla spontaniški klausimai. Šis žmogus susiduria su problemomis, kliūtimis, išgyvena malonumo akimirkas, o kartu jam iškyla etiniai klausimai. Man nereikia apie tai daug galvoti, tai tarsi sapnas ta prasme, kad jame atsispindi viską, ką sapnuojantis žmogus kada nors išgyveno, viską, kuo jis ar ji taps. Vis dėlto, aš išstisus metus nevedu užrašų, galvodamas, ką šitas arba kitas personažas turėtų daryti. Visi dalykai tiesiog iškyla (Castillo 2010).

Žinoma, filmuojant mentaliniai reginiai pasikeičia. Kūrybinė komanda, neprofesionalūs aktoriai, parinktos vietovės „įneša“ savo korekcijų ir netikėtumų. Reygadas pabrėžia, kad jam nėra svarbu laikytis pirminės vizijos. Priešingai – procesai, vykstantys filmuojant, yra tikrovės provokavimo forma. „Tikrovė turi tiek daug ką pasiūlyti, tokių dalykų, kurių vaizduotė išgauti negali“ (Castillo 2010). Todėl praktikuojamas vizionieriško rašymo metodas suteikia prielaidas išgryninti tokią eksperimentavimo taktiką, kurioje įsivaizduojamybė techninėmis priemonėmis iššaukia neapibrėžties elementą. Kitaip tariant, vaizduotė išjudina ir perkomponuoja jusles tam, kad paruoštų jas nežinomybei.

Reygadaso filmo struktūra dažnai pasižymi išardyta siužetine logika, kurioje svarbiausiu faktoriumi tampa ne istorijos pasakojimas, bet neapibrėžtyje išžaidžia-

mi „svarbieji momentai“, kurių funkcija priežastingumų grandinėje išlaisvinama nuo aiškios teleologijos. Reygadas interviu „Filmmaker Magazine“ yra prisipažinęs, kad niekada nežino, kas galėtų vykti jo herojams filmui pasibaigus:

Niekada nežinai, kas vyksta paskui. Niekada nežinai, ar „Tylios šviesos“ herojus iš tiesų vėl susituoks su savo žmona, ar tai tebuvo vizija. Galbūt ji atsigaus, ir jie vėl susieis, o gal jie išsiskirs, ar? Tai neturi jokios reikšmės. Tas pats galioja ir „Mūšiui rojuje“. Niekada nemaščiau apie tai – tik dabar, kai jūs apie tai užsiminėt, – sakau, kad galų gale, niekada nežinai, kas nutiks. Tai nėra taip svarbu, nes mano filmai nepasakoja istorijų, bet mėgina pažvelgti į gyvenimo momentą (Barker 2013).

Kūrybos fazėje pasitelkdamas vaizduotę, Reygadas akcentuoja du svarbius vizionieriškos praktikos aspektus. Visų pirma vaizduotės funkcija padeda suintensyvinti jausmo formas, kurios suteikia etinės dimensijos prieigos galimybę. Kita vertus, vaizduotė pasitarnauja kaip pirmoji medija, leidžianti priartėti prie nežinomybės plotmės. Todėl šiuo požiūriu vaizduotės veikimas gali būti suvoktas kaip technologinės funkcijos dalis, kaip specifinė kritinės technikos rūšis, nusikreipianti į filmo mediją ir su ja konfliktuojanti. Dabar galima atidžiau pažvelgti, kaip visa tai atsiskleidžia konkretaus filmo atveju.

## „Post Tenebras Lux“. Disensusas ir intermedialinė vaizduotė

Pirmoje Reygadaso filmo „Po tamsos šviesa“ scenoje kamera iš arti seka mažametę mergaitę, besisukinėjančią galvijų bandoje. Tolumoje kalvotas peizažas, kiek arčiau šiek tiek žalumos, lojantys aviganiai, bėginėjantys ristūnai ir mulai, pažliugusios ir išmindžiotos pievos, po kurias taškosi guminiiais batais avinčios vaiko pėdos. Du registrai išpildo kinematografinę neįtikėtiną. Visų pirma – neslepiamas gamtos atvirumas, besiporuojantys gyvūnai, apsiseilėjusių šunų lekavimas prie pat ausies, kuriuos lydi padriki ir bejėgiškai vaiko tariami pavieniai žodžiai. Kita vertus – mergaitės akių aukštyje, o kartais net žemiau išlaikomas objektyvas, laužantis vaizdą į keletą sluoksnių, išscentruojančia kryptimi kuriantis spinduliavimo, o gal net objektų auros efektą.

Dramaturginiu požiūriu gana paprasta scena koncentruoja neįtikėtiną įtampą, kurios negalima paaiškinti *suspense* kino žanriniais principais. Specialiai šiam filmui Reygadas pasigamino net pavadinimo iki tol neturėjusį objektyvą, kuris sudvejina ir iškraipo vaizdą šonuose, centre palikdamas aiškų ir apibrėžtą pagrindinio daikto pavidalą. Akivaizdu, kad ši technologija atlieka vizualinio registro korekcijos veiksmą, išderindama, Deleuze'o žodžiais tariant, sensomotorinę schemą.

Tiek regėjimo kampas, tiek rodomi objektiniai kontūrai nebeatitinka akių žvilgsnio paradigmos. Technologija ima koreguoti vaizdo juslinių duomenų integralumą ir įprastinę sąrangą.

Šitaip Reygadaso atliekamas juslių perkomponavimo gestas rezonuoja su italų filosofo Pietro Montani pasiūlyta „intermedialinės vaizduotės“ (*immaginazione intermediale*) samprata. Jau Maxas Horkheimeris ir Theodoras Adorno, taip pat Bernardas Stiegleris Immanuelio Kanto transcendentalinį schematizmą ėmė suvokti ne tik kaip subjektyvų veiksmą, bet ir kaip vaizduotės įgyvendinamą technologinio susietumo su pasauliu procesą. Jeigu vaizduotė yra mediali ir technologiška, tuomet suvokimas visada gali būti suvoktas kaip tam tikra technika arba jau egzistuojančios technikos korekcija. Anot Montani, tai įsisąmoninus, naujųjų medijų epochoje šią vaizduotės funkciją galima išnaudoti iki galo:

Kruopščiai ištyrinėti medijomis gaunamus vaizdus reiškia perskrosti juos, atverti praėjimus, užvaldyti sankirtų plotus, pastatyti intermediacijos struktūras; žodžiu, naudotis *vaizduote* ne kaip juslių daugį jungiančia jėga, bet veikiau darbuotis ja ar pasitelkti ją kaip tam tikrą techniką, kuri paskirsto, atriboja, perskiria ir susiduria. Tai vaizduotė, kurią galėtume pavadinti *kritiškąja*, turėdami omenyje antikinę šio žodžio etimologiją – *krinein*, kuris reiškia išskaidyti ir atskirti (Montani 2010: XI).

Kritinė intermedialinės vaizduotės funkcija pasireiškia tuomet, kai mus supančiose medijose stimuliuojamas specifinis skaidymo procesas. Todėl vaizduotės kritiškumas nesuponuoja intelektualinio santykio – reflektuojančio atsiribojimo ar perspektyvos, iš kurios apsvarstyti atsivėrusius turinius. Intermedialinė vaizduotė yra kritinė tiek, kiek nepajėgia sukurti vientiso ir užbaigto vaizdo tam, ką norėtų pa-vaizduoti, tačiau dėl to neapleidžia savo kūrybinės intencijos. Priešingai, ji tampa kritinė kaip tik dėl šios nesėkmės, kai sintezę jos veikime pakeičia skirties santykis. Kitaip tariant, vietoje harmonizuojančio produktyvumo, kuriuo duotybė priimama, apdorojama, o paskui atkuriamą, vietoje sujungto vaizdo ar reprezentacijos pirmenybės, intermediacijos atveju pradedama nuo to paties nepasitenkinimo ir nesėkmės, kuri buvo identifikuota dar Kanto didingumo analitikoje. Kaip tik šis nesugebėjimas reprezentuoti išlaiko tikrovės orientaciją, kurią išreiškia Montani vartojama pėdsako sąvoka.

Kaip tuo pat metu receptyvus ir kuriantis sugebėjimas, vaizduotė pajėgia užtikrinti nuolatinį santykį su tikroju pasauliu, įgalindama susiklojančias sąsajas tarp juslumo ir intelekto, tarp to, kas regima, ir kas neregima, tarp to, ką mūsų juslės priima, ir to, kas įgija „reikšmę“. Tačiau, jei šis santykis pertraukiamas (...), jį atkurti tegalės vien tik vaizduotiškasis papildymas, sudėtingesnė ir kantresnė intermediacija. Todėl negana, kad vaizduotė veiktų pasinaudodama savo laisvuju kūrybingumu, privalu, kad ji atsi-žvelgtų į pėdsako *tikrovę* (net ir tuomet, kai šis tepasilieka archyve, kaip tai, kas atmesta ar pašalinta) (Montani 2010: XII).

Šis technologijos išprovokuotas ir vaizduote suaktyvintas regimybės susvetimėjimas atskleidžia specifinį tikroviškumo patyrimo rakursą. Kinematografinė realybė, nepaisant savo fiktyvaus pobūdžio ir akivaizdžios „natūralumo“ stokos, atsiskleidžia kaip specifinis įsivaizduojamybės režimas, kuriame pasirodo alternatyvios pasaulio formos. Tačiau šiuo atveju išsivadavimas iš tikrovės horizonto stimuliuoja naujus įsitikrovinimo modelius. Vaizduotėje sukurtas „Post Tenebras Lux“ sugestijuoja tokią jauslumo versiją, pagal kurią nusistovėjusiuose pojūčių modeliuose atsiveria spragos ir plyšiai. Tokiu būdu ima ryškėti specifinės tikrovės versijos, kurios negali įgauti reprezentatyvaus pavidalo.

Apibūdinant „intermedialinę vaizduotę kaip tam tikrą techniką (o ne kaip „meną“ estetinė prasme), privalu suprasti, kad vaizduotė ne tik naudojasi viena ar kita technika, bet taip pat ar net visų pirma pati vaizduotė yra tam tikra technika, kad jos prigimtis nėra vien tik subjekto manevruojamas sugebėjimas, bet ir visuma dirbtinių technikų, kuriomis sukeliama lemiami subjektyvavimo efektai“ (Montani 2010: XV). Intermedialinė vaizduotė ne tiek įsitraukia į pasyvią žaismę tarp įvairių audiovizualinių formatų, kiek ją perima, kritiškai permontuodama ir suspenduodama, o kartu įsteigdama tokią erdvę kūrybiniam atsakui. Apčiuopdama pėdsaką kaip skolą ir patirdama nuolatinę reprezentacijos nesėkmę, tokia vaizduotė turi išgyventi būtinybę reaktyvuotis iš naujo, vėl ieškoti savo kūrybinio atsako, kurio dar nebūtų galutinai industrinio schematizmo režimas. Tam tikra prasme – tai jau aptinkamų suvokimo schemų dezintegracijos ir reintegracijos procesas.

Kita vertus, intermedialinės vaizduotės įgyvendinimo strategija susijusi ir su jau minėta ir Rancière'o pasiūlyta pojūčių perorganizavimo arba disensuso idėja. Anot šio prancūzų estetikos filosofo, disensusas sutrauko įprastinio „jauslumo paskirstymo“ (*partage du sensible*) schemą ir iššaukia neregimybės pasirodymą. Rancière'o estetikos samprata sugrąžina XX a. autorių nuvertintą jauslumo dimensiją, kuri slėpėsi graikiškojo *aisthesis* etimologijoje. Nors estetika visada apeliuoja į pirmąjį empirinį išgyvenimą, anot Rancière'o, jau sensoriniame lygmenyje galima aptikti sąaugą su politine, etine, istorine, kultūrine, pedagogine ir net filosofine dimensija.

Tad *partage du sensible* išžaidžia ir kitose lotyniškos kilmės kalbose girdimą prancūziškojo žodžio *sense* daugialypumą. Viena vertus, jo reikšmių arealas nurodo į empirikos ir afektyvumo plotmę – tai „jislė“, „pojūtis“, „jausmas“. Kita vertus, *sense* išreiškia ir „prasmę“. Rancière'as aptaria jauslumo paskirstymą kaip „juslinių akivaizdybių sistemą“ (*systeme d'évidences sensibles*), kuri apriboja prieigą prie to, kas yra bendra, apibrėžia bendros erdvės ir bendro laiko struktūrą (Rancière 2000: 12). Kitaip tariant, jusliniame patyrimo jau esama išankstinio politiškai apibrėžto įrėminimo, kurį priimame beveik kūniškai – kaip natūralų ir organišką išgyvenimą.

Bendramatiškos erdvės ir laikai, funkcijos ir tapatybės, netgi mūsų gebėjimai ir suvokimo būdai yra nustatomi pagal juslinio paskirstymo šablonus, kuriuose politinė programa įdiegiama formuojant primestų prasmių (tapatybių) ir išgyvenamų pojūčių junginius.

Pasiūlydamas garsųji estetinio režimo terminą, Rancière'as meno kūrinėje at-  
randa politinio juslumo atsivėrimo trajektoriją, sutraukiančią iki tol egzistavusius  
normatyvumo kriterijus ir hierarchijas. Šitaip įžvelgiamas naujas „meno kūriniam  
būdingas juslumo egzistavimo būdas“, o kartu įgyvendinamas ontologinis prasivė-  
rimas, kuriuo meną užvaldo „mąstymo galia, kuriuo susipriešina su savimi pačia“  
(Rancière 2000: 31).

Todėl vietoje bendramatiškojo konsensuso, kuris sutaiko, paskirsto ir nura-  
mina politines tapatybes, estetiniame režime visą laiką ištinka disensusas, kuris,  
anot Rancière'o, turi ir pedagoginę vertę – tai iš anksto nustatyto pasaulio regėji-  
mo reikšmių perskirstymas, kuriuo įveikiamas žiūrovui primestas sensoriškumo  
(*sensorialité*) įteisinimas, o kartu atliekamas jo pasyvumo išjudinimas (Rancière  
2008: 66). Disensusas juslume aptinka spragas, išderina ramiąją suvokimo būseną  
ir įprastines regėjimo bei patyrimo formas. Kartu tai ir politinio pasipriešinimo  
primestai tapatybių sistemai faktorius.

Pats Reygadas yra minėjęs, kad kameros judėjimas jo filme

kyla iš vidinės vizijos, tiesiogiai susijusios su tuo, kaip sapnuoji. Jeigu susimąstai apie  
savo sapnavimo pobūdį, tai jame negali suvokti „ak, šie vaizdai regimi iš subjektyvaus  
matymo kampo, o štai šie – iš visa aprėpiančio“ (...) Esame įtraukti į tiek daug regėjimo  
lygmenų. Visada jaučiausi laisvas tuo požiūriu, kad daiktus priimdavau skirtingai, pri-  
klausomai nuo to, kokia mano sąmonės būseną. Šitaip dalykų atžvilgiu galima išlaikyti  
lankstumą (Barker 2013).

Taigi sapnavimo ar įsivaizduojamybės režimas tam tikra prasme moko, kokiu būdu  
perderinti mūsų įprastą sensomotorinį suvokimą. Svarbu, ne tik tai, kad to, kas  
išvystama, neįmanoma pamatyti „plika akimi“. Iškomponuota ir perkomponuota  
vizualinė schema ima ardyti vaizdo „natūraliąsias“ reikšmes ir savybes, bet kartu  
atskleidžia ir vizionieriškus regėjimo modusus. Netekęs integralumo filmo audinys  
atskleidžia vidinę montažo įtampą ir iššaukia intermedialinį vaizduotės potencia-  
lą, kuris disensuso situacijoje įgyvendina juslumo perskirstymo veiksmą, o kartu  
išgauna „kitą regėjimo lygmenį“ – savotišką sapnavimo pamoką perkeldamas į bū-  
dravimo registrą. Čia montuojama jau nebe chronologinė vaizdų seka, bet sinchro-  
niški paties vaizdo segmentai, ima sąveikauti kaip irealybėje išžaistas alternatyvus  
pasaulio tikroviškumas.

## Kas yra demonas su lagaminėliu?

Intermedialus santykis koreguoja filmo medialinę hierararchiją ar net jame veikiančių personažų funkcijas. Tad ne tik regėjimo pobūdis, lygmuo, intensyvumas, bet regėjimo lauke atsirandantys „magiškieji“ veikėjai – pvz., kaip antrosios „Post Tenebras Lux“ scenos demonas su įrankių lagaminėliu – įsteigia tokią matomybės santykių visumą, kurioje net ir irealizmas nebefunkcionuoja kaip simbolinė anapusio pasaulio reprezenatcija, bet greičiau ima veikti kaip praplėsto regėjimo atvertis. Raudona fluorescencine šviesa švytinčios būtybės, paryčiais apsilankančios miegančių filmo herojų namuose, neįmanoma išaiškinti tiesioginėje sąsajoje su naratyvine filmo seka. Jo vizualinis registras neatskleidžia siužetinės funkcijos, kuri nustatytų jo santykį su įprastinio pasakojimo režimu – tai nėra sapnas, *flashbackas*, parareliginio pobūdžio regėjimas, narkotinė vizija, haliucinacija.

Veikiau šis diaboliskasis herojus funkcionuoja kaip to, ką Rancière'as vadiną „didžiąja paratakse“, sudėtinis elementas. Iš literatūros teorijos kilęs terminas išreiškia kontrastingą jungimą, kuris nėra paremtas subordinuojančiu centru. Todėl parataksė suprantama kaip aiškų valdymą turinčios sintaksės arba hipotaksės priešybė. Jos pagrindu pasireiškia performatyvi vizualinių ir naratyvinių dėmenų sąjunga, produkuojanti nenumatytus perviršius. Parataksė pasireiškia kaip tvarka, kuri koreguoja, išplečia ir iškraipo save pačią sudarančius segmentus. Čia „bendrasis matas yra būtent ritmas, vitališkasis kiekvieno išlaisvinto juslinio atomo elementas, kuris priverčia vaizdą pereiti į žodį, o žodį į prisilietimą, prisilietimą į šviesos arba judesio vibraciją“ (Rancière 2003: 54).

Demonas lygiavertiškomis teisėmis priklauso filmo pasauliui, nors išlieka nepibabrėžtas fabulos požiūriu. Vienintelis jį regintis filmo personažas – pabudęs vaikas – nepateikia šios vizijos vertinimo ar interpretacinio rakto. Tuo pačiu parataksinėje frazėje – filmo visumos sąrangoje – vis dėlto išlieka dabartį keičiantis jungimas, sudarančių dalių išsidėstymas viena kitos atžvilgiu, į vieną gretą, vieną sąsają, vieną veikimo lauką. „Tai nebendramatiškumo bendrumas (*commun de démesure*), arba chaoso bendrumas, taip suteikiantis menui savo galią“ (Rancière 2003: 54).

Diaboliškojo personažo pasirodymu nėra grindžiamos herojų motyvacijos, paveikiami siužetiniai vingiai, jis neturi galios kaip reali kokią nors įtaką daranti įvykių korekcijos jėga. Šitas tranzitinis perėjimo momentas neįsteigia bendramatiškos sistemos, bet greičiau ypatingą dabarties momentą (kaip sako Rancière'as, „pagilintą dabarties modusą“ (*profond aujourd'hui*), t. y. tam tikrą laikiską sambūvį, pakeičiantį dabarties išsidėstymą iš subordinuojančios sintaksės į „didžiąją parataksę“, kurioje nėra valdančio elemento, frazės centrą sudarančio veiksnio bei tarinio, kurių pagrindu būtų kuriamas bendrasis vertinimo kriterijus ar orientacinė schema.



Šitaip išlaikydami absoliučią autonomiją filmo naratyvo lygmenyje, du demono epizodai išardo pasakojimo sąrangą ir kuria išlaisvinančius pertrūkius. Iš esmės šio personažo pasirodymas kelia klausimą, apie tai, kokiame lygmenyje ištinka tikrieji šio filmo įvykiai. Analogiškai funkcionuoja ir keletą kartų į filme audinį įmontuojamos regbio žaidėjų scenos Škotijoje. Neatskleisdamos jokios tiesos ar aiškesnių detalių apie herojų likimus arba siužetinius vingius, jos veikia kaip disonuojančios paralelės, kuriomis kvestionuojamas paties filmo vientisumas ir tikslinga eiga.

Kartu akivaizdu tai, kad demono vizualine charakteristika iki galo pabrėžiamas hibridinis šio personažo būvis ir neužmaskuota technologinė prigimtis. Agresyvaus ryškumo iliuminacija sukaupia visą kultūrinių aliuzijų pluoštą – elektroninės muzikos vakarėlių, raudonųjų žibintų kvartalų, *sex-shopų*, interneto kavinių ir pigių viešbučių iškabų estetika jungiama su apdairiais ir plastiškais smalsaus padaro judesiais. Demonas yra religinės mitologijos ir suvulgarėjusios technologinės įsivaizduojamybės lydinys, kuriame fiktyvumas sąveikauja su organiškumu, sukurdamas tiek prasmės pertekliaus, tiek atotrūkio situaciją.

Šis filmo segmentų ambivalentiškumas atitinka intermedialinės funkcijos veikimo principą, pagal kurį kritinė vaizduotė išlaiko tikrovės orientaciją, tačiau pakeičia taktiką – ji siekia užčiuoti ne santykį tarp pasaulio ir vaizdo, bet „santykį tarp įvairių technologinės įsivaizduojamybės prietaisų“. Montani akimis, eksploatuojant technologizuotą konfrontaciją (arba suvokiant technologiją kaip konfrontaciją) aptinkama „nuoroda į neredukuojamą realaus pasaulio kitybę“ (Montani 2010: XIV).

Taigi intermedialinė vaizduotė yra „realaus pasaulio nuskaidrinimo, performavimo (*rifigurazione*) ir paliudijimo technika“ (Montani 2010: XIV). Refigūracija, performavimas, kuris prasideda nuo priešdėlio „re“, yra ne tik morfologinis antrinio veiksmo signalizavimas. Šiuo dubliavimo judesiu technologijos sisteminėje vienovėje tai, kas yra sistemos klaida – pėdsakas, kurio nepasiekia reprezentacija, bet kuris iškelia radikalią Kitybės temą. Technologija ima kritikuoti save pačios resursais, kai dubliuodama ir manieringai imituodama aparato pajėgumus, funkcijose atveria paklaidas, kurios nebuvo numatytos iliuzijos programoje.

Nepaisant sąrangos skaidrumo ir fiktyvios prigimties, demonas išlieka neišmatuojamas likusių filmų segmentų atžvilgiu. Pasirodydamas kaip intermedialiai atsiveriantis Kitybės faktorius, jis sustiprina paties medijavimo logiką. Žiūrovas šį personažą gali bet kurią akimirką demaskuoti kaip „specialųjį efektą“ ar net šablonišką blogio imitaciją, tačiau tai neišsprendžia jo „įneštos“ paklaidos. Greičiau priešingai, pabrėžiamas metaforinės įtaigos silpnumas nesuteikia galimybės suvokti šio herojaus simbolinę prasmę. Tiesą pasakius, net ir „demonu“ vaizdą ekrane te-

galime pavadinti santykinai, pagal banaliausią kultūrinę analogiją. Ant dviejų kojų vaikštinėjanti ožio pavidalo figūra su uodega ir lagaminėliu neįkūnija jokių piktuųjų jėgų, nieko negundo ir niekam nekenkia.

Dar daugiau – jis į nieką nenurodo, niekam neatstovauja, galų gale nieko ir nesimbolizuoja. Tačiau būtent jo neveiksnumas, jo aktyvaus ištraukimo stoka ir nebylus fluorescencine šviesa spindinčio stebėtojo egzistavimas išryškina nejaukos lygmenį, kuriuo filme priartėjama prie nežinomybės dimensijos.

Ši teleologinio ir aristoteliško vientisumo stoka bei įtraukiančio kontinuumo tėkmės sustabdymas maksimalią kulminaciją pasiekia priešpaskutinėje filmo scenoje, kur atliekamas fiziologiniu požiūriu neįmanomas veiksmas – herojus pats sau nusirauna galvą. Ir nors toks poelgis neturi jokios realistinės motyvacijos ar logiško paaiškinimo, atliekamas gestas nefunkcionuoja ir kaip „negalėjimo atrasti tinkamo sprendimo“ ar „padėties be išeities“ metafora. Greičiau priešingai – ji ištinka kaip dar vienas tvarkos pakeitimas išankstinės tvarkos sistemoje arba kaip prasmės ir juslumo sąveikos perteklius, kuris gali ištikti tik ritmizuoto pasikeitimo būdu, t. y., kaip transformacija intensyvėjančiame sąskambyje, „šizofreniškame sprogime, kuriame frazė pasklinda šūksnyje, o prasmė – ritme ir kūnų būsenose“ (Rancière 2003: 54). Tokiais atvejais, kaip sako Rancière'as, Vaizdinyje–frazėje susiduriame su tokiau specifiniu konsensuso režimu, kuriame išsisuka disrupcijos ir chaotizacijos jėga. Ir šioji parataksinė jėga yra bet koku atveju kinematografinės prigimties – ji veikia montažo anapus kino rėmų principu. Čia montažas yra nebendramatiškumo matas, arba chaoso disciplina (Rancière 2003: 58).

Rancière'as aptaria dvi montažo formas, kurios išžaidžia šį potencialą – dialektinį ir simbolinį. Montažas yra situacijos organizavimas, kuris griežtąja prasme nėra nei vidujybės, nei išorybės įvykis, bet veikia plotmių susiklojimo ir transgresijos procesas. Šią sąsają galima suvokti ir kaip įsivaizduojamybės plotmės išryškėjimą plačiąja prasme – situaciją, kurioje subjektyvumo ir objektyvumo dimensijos, atsidūrusios atitinkamoje konsteliacijoje, sukelia rezonuojančius intensyvumus. Tai nėra žinios ar pranešimo perdavimas, bet toks variacijos išlaisvinimas, kurį pats Rancière'as apibūdina ritminiais terminais. Ir būtent šiuo požiūriu Reygadaso kinematografija atsiskleidžia ir kaip specifinė vaizduotės praktika, ir kaip intermedialinė technika, kurioje juslumo, prasmėkūros ir ritmo sąveikos padeda išgauti perteklinius pasaulio pėdsako lygmenis.

„Post Tenebras Lux“ tiek vizualinio registro (speciali kameros optika), tiek personažų funkcijos (aktyviai pasyvus demono personažas), tiek siužetinio išdėstymo požiūriu (regbio scenos), tiek irealistine poelgių logika (galvos nusirovimas) įveiksmina tai, ką Rancière'as apibūdina kaip dialektinio ir simbolinio montažo dinamiką. Anot jo, dialektinis montažas įkvepia chaotizuojančią galią, kurdamas

„mažąją heterogeniškumo mašineriją“. Fragmentuodamas kontinuumus, priartin-damas skirtingos kilmės segmentus, susiedamas tai, kas nedera, jis sukelia šoką, o kartu išgauna naujus matmenis tam, kas tarpusavyje neišmatuojama (Rancière 2003: 66). Toks nesuderinamumo susitikimas sukuria alternatyvią dimensiją, lygiagrečius dermės būdus, išgaudamas svetimybių sambūvius ir sandūras, sužadindamas absoliučią geismo ir sapno tikrovę (Rancière 2003: 66).

Reygadas ne kartą pabrėžia, kad savo kūrybinę strategiją suvokia kaip heterogeniškumų sąsajos paiešką. Tokia – nederančių dermių akistata atitinka sapno ir įsivaizduojamybės pasaulio logiką, kurioje siekiama sužadinti artikuliacijai nepasiduodančius lygmenis. Pavyzdžiui, „Mūšyje rojuje“ režisierius sąmoningai supriešina disonuojančius garsinius elementus – Bacho muziką ir greitkelio triukšmą. Šokas – radikali ir konfliktiška nesusetumo situacija – gali suteikti susietumui tikrąją bendrystės dimensiją. „Būtent heterogeniškumo šokas suteikia bendrą matą“ (Rancière 2003: 65). Taigi fragmentacijos procesas čia yra ne mažiau svarbus nei susiejimas į vientisą gretą. Tačiau šis disrupcijos gestas, skaidymosi ir dalijimosi situacijų sužadinimas yra montažo prielaida, šizofreninio konsensuso pradžia.

Čia sapnas ir yra lygiagrečių matmenų tvarkos, kurios gali atsiskleisti tik dėl prievartos ir konflikto (Rancière 2003: 67). Tai reiškia, jog prievarta yra būtina, kad būtų pradedama sapnuoti iš tiesų. Kinematografinis sapnas, arba filmas, kaip vaizduotės technika, privalo atlikti išderinančią funkciją, idant panaikintų pačią artimiausią iliuziją – juslinės realybės, paskendusios schemose ir stereotipuose iliuziją. Tiek „Post Tenebras Lux“, tiek kiti Reygadaso filmai gali būti suvokti kaip vaizduotės „atkerėjimo“ gestas, kai pasitelkiant sapniškas įtampas, o kartais demoniškus personažus, atliekamas tikrovės egzorcizmo seansas.

Akumuliuodamas disensuso įtampą Reygadas savo vizijomis provokuoja Kitybės ingresiją. Kinematografinis regėjimas tampa tokia intermedialia vaizduotės forma, kuri išardo subjektyviasias fantazijas ir kompensuojančias iliuzijas, sukošmarina jaukias svajones. Būtent tokia yra dialektinio montažo vaizduotė – konflikto ir prievartos aktas, kuriame heterogeniškos vaizdinių tvarkos permontuoja individualios sąmonės įsivestas suvokimo tvarkas. Tarsi suvokimo iniciatyva nebepriklausytų egologinei sąmonei, o vizijos ekrane nepaliamajam inicijuotų individualias ir nekontroliuojamas vizijas sąmonėje.

Simbolinis montažas nevartoja patyrimo prievartos – jame nelieka konflikto, tačiau dar eksploatuojama svetimų ir nesusijusių elementų dermė. Įsteigiama netiesioginė giminytė tarp to, kas iš pirmo žvilgsnio neturi jokio ryšio. Tai atsitiktinės analogijos veiksmas, kuriame išryškėja anksčiau neįsisąmonintas priklausymas bendrai plotmei. Dialektinis montažas siekia šoko efekto, o simbolinis montažas atveria slėpinio (*mystère*) plotmę, kurią Rancière'as vadina ne mistine ar enigmatine,

bet estetinė kategorija (Rancière 2003: 67), kuri būdinga tiek Stéphane'o Mallarmé poezijai, tiek Jeano Luco Godard'o filmams. „Slėpinio mašina – tai įbendrinimo mašina (*machine à faire commun*), kuri ne supriešina pasaulius, bet juos iškelia viešumon netikėtais rakursais, kaip tarpusavio priklausomybę (*co-appartenance*)“ (Rancière 2003: 67).

Savo logika „Post Tenebras Lux“ ne tik artikuliuoja nusilpusią reprezentacijos jėgą, nebebajėgiančią parodyti bauginančių, įtaigių ir mistiškų pasaulių, bet ir prikelia kur kas gilesnį siaubo lygmenį, kuris atsiskleidžia kaip slėpinys ir tarpusavio priklausomybė. Tikroji vizijų siaubo plotmė yra ne demonstruojamas velnio įsikūnijimas, kurio vaizdas negali įbauginti net labai naivaus žiūrovo. Tačiau būtent technologiškai išryškinta tuštuma, jo demoniškas Niekis, į nieką nevedantis ir nieko nekeičiantis, nukreipia į kinematografijos prigimtyje užčiuopiamą bendramatiškumo lygmenį, kuris įgauna pavidalą tik laikinėje filmo tėkmėje. Atsirandančios koreliacijos leidžia užčiuopti ir virtualybės plotmę, kurią savo darbuose aprašė dar Gilles'is Deleuze'as ir Henry Bergsonas.

## Virtualumas ir kristalai

Anot Deleuze'o, virtualybė ir aktualybė yra „skirtingos, bet neperskiriamos“ (*distinctes mais indiscernables*), dimensijos, kuriomis materializuojasi bergsoniškojo laiko samprata. Šitaip tampa regimas laiko dvilypumas, t. y. chronologiškai neįmanomas dabarties ir praeities sutapimas, kai dabarties taškai (*pointes de présent*) susisieja su praeities lygmenimis (*nappes de passé*), įgalindami nesuderinamų darbčių simultaniškumą ir „nebūtinai teisingų praeičių koegzistenciją“ (*coexistence de passés non-nécessairement vrais*) (Deleuze 1985: 171).

Vaizdinys kristalas yra didžiausią jėgą įgavusi vaizdinio-laiko forma, jis funkcionuoja kaip jusliškai pasiekiami neįmanoma koegzistencija. Vaizdinyje kristale atsiskleidžia grynas laikas, kadangi būtent čia kinematografinis vaizdinys pasirodo dviem realumo režimais vienu metu – virtualybė ir aktualybė sutraukiama į vieną vaizdinį, kuris aprėpdamas abi šias plotmes ir parodydamas jas akivaizdžiausiu pavidalu, sykiu išlaiko ir pamatinę ontologinę perskyrą.

Vaizdinį-kristalą konstituoja fundamentaliausia laiko operacija: kadangi praeitis neįsteigiama po dabarties, kuria ji buvo, bet tuo pat metu, laikas privalo skaidytis kiekvieną momentą būdamas dabartimi ir praeitimi, besiskiriančiomis viena nuo kitos prigimtimi; arba – tai būtų tas pats dalykas – jis turi perskirti dabartį dviem heterogeniškoms kryptimis, iš kurių viena paleidžiama į ateitį, o kita įkrenta į praeitį (Deleuze 1985: 108–109).

Tarp to, kas jau praėjo, ir to, kas egzistuoja šią akimirką, nėra jokio skirtumo – objektas išsiskaido į spektrinį egzistavimo modusą, todėl į kristalą susijungia tikrovė ir įsivaizduojamybė, dabartis ir praeitis, aktualumas ir virtualumas. Ir nors tokia koegzistencija yra „objektyvi kai kurių egzistuojančių ir iš prigimties dvilypių objektų charakteristika“ (Deleuze 1985: 94), pavyzdžiui, veidrodžio, pats filmas gali įgauti kristalizuojančią jėgą. Viena vertus, tuomet aktualybė atjungiamą nuo motorinės sekos, o realybė ištraukiama iš teisėtų sąsajų. Kita vertus, virtualybė išlaisvinama iš aktualizacijų, įgauna savo pačios tikrąją vertę. Tokiu būdu du egzistavimo būdai dabar

susijungia į grandinę, kurioje realumas ir įsivaizduojamybė, aktualybė ir virtualybė, tekėdami vienas paskui kitą, susikeičia vietomis ir tampa neperskiriami. Kaip tik čia ir galima kalbėti apie vaizdinį-kristalą – aktualaus vaizdinio ir jo virtualaus vaizdinio sąaugą, dviejų skirtingų vaizdinių neperskiriamumą (*l'indiscernabilité de deux images distinctes*) (Deleuze 1985: 166–167).

Iliuzijos, netikrumo, netiesos sfera čia susijungia į bendrą tėkmę, kurios struktūrą geriausiai išreiškia Bergsono pasiūlyta išcentrinų grandinių schema (Bergson 1939: 114), pagal kurią suvokimo procesas vyksta nuolat besiplečiančiomis aštuoniukėmis, kuriose aktualybės lygmuo be perstojo įtraukia atitinkamus atminties ir virtualumo lygmenis. Kaip matome, kristalinio vaizdinio būklėje išlaikoma perskyra susikeičia vietomis, todėl virtualybė, atmintis ir įsivaizduojamybė taip įgauna ypatingą vaidmenį. Išlaisvindamos iš sensomotorinės schemos dominavimo ir nustatytos realumo režimo, jos susikeičia vietomis su aktualia duotimi. Didžiausią pagreitį įgavusi tėkmė įveikia chronologinio laiko sąrangą. Deleuze'as pateikia įvairių filmų pavyzdžius, kuriuose atsiskleidžia keletas tiesos versijų („Piliėtis Keinas“, rež. Orsonas Wellesas, 1941) arba keletas tiesos galimybių („Praėjusiais metais Marienbade“, rež. Alainas Resnais, 1961).

Galima teigti, kad dialektinio ir simbolinio montažo formomis išžaista intermediali plotmė Reygadaso filme atskleidžia tokį realybės režimą, kuriame virtualumas susikeičia vietomis su aktualumu. „Post Tenebras Lux“ funkcionuoja kaip tobulas vaizdinis kristalas ne todėl, kad jame būtų rodoma daug scenų su veidrodžiais. Greičiau priešingai – keturi esminiai kinematografiniai segmentai (kamos optika, demoniškas personažas, naratyvinis paralelizmas ir poelgių nerealumas) išaugina kristalinį pavidalą, kurio tėkmėje įsivaizduojamybė nuolat pagilina perceptyvumą ar jį praplečia, atskleisdama grynojo laiko dimensiją, kurios neleidžia išgyventi chronologiniai ritmai.

Taigi filmas atsigręždamas į intermedialų vaizduotės potencialą suteikia galimybę nusileisti iki sapno regėjimo lygmenis, kuriame virtualumas atskleidžia giles-

nus įsitikrovinimo lygmenis. Kinematografinė vaizduotė išlaisvina virtualizuojančias tėkmes, kuriose tikrovė nusirengia iš anksto jusliškai paskirstytas schemas.

Kaip sako Rancière'as:

Kino prigimtyje esama „skrupulingai sąžiningo“ menininko, kuris nemeluoja, kuris negali meluoti, nes visa, ką jis daro, tėra įrašinėjimas. Neturėtume painioti šio įrašinėjimo su identiška daiktų reprodukcija, kurioje Baudelaire'as įžvelgė meninio išradingumo paneigimą. Kinematografinis automatizmas įžiebia ginčą tarp meno ir technikos, o kartu pakeičia pačios „realybės“ statusą. Jis neatkuria daiktų tokių, kokie jie pasirodo mūsų žvilgsniui. Jis įrašo juos tokius, kokių žmogaus akis nepajėgia išvysti, tokius, kokie jie ima egzistuoti bangų ir vibracijų būvyje, anksčiau nei dėl jų deskriptyvių ar naratyvinių savybių galime juos kvalifikuoti kaip inteligibilius objektus, žmones ar įvykius (Rancière 2006: 2).

## Filmas kaip ateitis

„Aš darau filmus, nes noriu pažiūrėti, kas bus“, privačiame pokalbyje yra sakęs Reygadas. Išgaudamas intermedialinį vaizduotės potencialą ir vaizduotėje suintensyvindamas juslumą, o kartu provokuodamas disensuso situacijas, eksperimentuojantis režisierius filmą suvokia kaip ateities testavimo priemonę, kuri leidžia ne tiek perteikti įvykusias istorijas, bet ir išprovokuoti ateitį. Aristoteliškoji reprezentacijos logika suvokia dramatinę pasakojimą kaip praeities fazę, kurioje reaktivuojama neaktuali atmintis. Tačiau kino prigimtyje slypi kur kas galingesnė temporalinio suaktyvinimo galia. Filmas yra būdas pasitikti ateitį, išgyventi visą jos virtualizuojančią nežinomybės jėgą, atsiveriančią nuo iliuzijų išlaisvintos vaizduotės dimensijoje, išvysti daiktus tokius, kokie jie negali atsiverti mūsų kasdienybės žvilgsniui.

Iš esmės kiekvienas didis filmas siekia būti daugiau nei filmas. Turbūt įdomiausia kino prigimtyje yra šis transfigūracijos procesas, kuriam vykstant technologinio eksploatavimo logika patiria autonominių išsišakojimą ir įgauna savarankišką tėkmę. Reygadaso atvejis atskleidžia, kad intermediali kinematografinės vaizduotės technika suteikia galimybę pranokti aparato technines specifikacijas, istorijos perteikimo dėsnius, tikslingą raidą, plėtotę ir kūrėjo užmanymus. Iš esmės vaizduotėje išžaistas filmas pavirsta performatyvia struktūra, dėl kurios technologinių galimybių potencialas nuolat iššaukia ją viršijančią tikrovės virtualizaciją ir suteikia prieigą prie grynojo laiko.

- Barker, D. 2013. „I’ve Never Understood a Traditional Screenplay’: Carlos Reygadas on *Post Tenebras Lux*“; in *filmmakermagazine.com*, May 1, 2013. [Prieiga per internetą: <http://filmmakermagazine.com/66943-ive-never-understood-a-traditional-screenplay-carlos-reygadas-on-post-tenebras-lux/#.VGIZOCgu0RY>] [žiūrėta 2014 11 17].
- Bergson, H. 1936. *Matière et mémoire*. Paris: Quadrige / Puf.
- Castillo, J. 2010. „Film: Interview. Carlos Reygadas by Jose Castillo“, in *BOMB – Artists in Conversation*, Spring 2010. [Prieiga per internetą: <http://bombmagazine.org/article/3452/>] [žiūrėta 2014 11 17].
- Deleuze, G. 1985. *Cinéma 2. l’Image-temps*. Paris: Les éditions de minuit.
- Montani, P. 2010. *L’immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*. Roma–Bari: Laterza.
- Rancière, J. 2000. *Le partage du sensible: esthétique et politique*. Paris: La Fabrique-éditions.
- Rancière, J. 2001. *L’inconscient esthétique*. Paris: Éditions Galilée.
- Rancière, J. 2003. *Le destin des images*. Paris: Fabrique éditions.
- Rancière, J. 2006. *Film Fables*. Oxford. New York: BERG.
- Rancière, J. 2008. *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique-éditions.
- Von Franz, M-L. 1980. *Shadows and Evil in Fairytales*. Texas: Spring Publications.

Kristupas Sabolius

## CARLOS REYGADAS: THE CINEMATOGRAPHIC PRACTICE OF IMAGINATION

Summary

This article examines the cinematographic strategies of imagination in Carlos Reygadas’ films. Departing from the idea of de-subjectified and emancipated imagination, it aims to explore special technological and artistic strategies employed by the Mexican film director. Reygadas considers imagination both as a means of intensifying sensations in the creative process and as a re-distribution of the sensible through dissensus in the experience of his films. By combining various theoretical approaches, including Pietro Montani, Jacques Rancière and Gilles Deleuze, the present article analyses Reygadas’ “Post Tenebras Lux” by relating the field of imagination with the field of the sensible, as well as exploring the relation between imagination and temporality and imagination and otherness. This film is characterised by a structure of intermedial imagination and a performative character through which the virtualisation of reality is exercised and the access to the pure form of time is granted.

KEYWORDS: intermedial imagination, virtuality, dissensus, distribution of the sensible.