

# „NEŽINAU, KAIP PAVEIKTI SAVO ODAĮ IŠ VIDAUS“ (KŪNIŠKASIS AUTONARATYVO ASPEKTAS)

Jekaterina Lavrinec

Vilniaus Gedimino technikos universiteto  
Humanitarinio instituto  
Filosofijos ir politologijos katedra  
Saulėtekio al.11, LT-10223 Vilnius  
El. paštas: Jekaterina.Lavrinec@hi.vgtu.lt

*Remiantis teze, kad individo savivokos ir savikūros procesas turi būti svarstomas atsižvelgiant į konkrečius kontekstus (gyvenimo istorijas ir atskiras situacijas), straipsnyje rekonstruojama savęs patyrimo topologija. Be to, savivokos dinamika yra neatsiejama nuo kūniškumo, kurio suvokimas svyruoja tarp „savo kūno“ ir „eksponuojamo kūno“ sampratų (priklausomai nuo to, ar į savivokos modelį įtraukiama Kito – žiūrovo, skaitytojo – pozicija). Straipsnyje pasitelkiami trys personažai, nužymintys savivokos „ekstremumas“: tai 1) maksimaliai sąmoningas savo kūno atžvilgiu dendis, eksponuojantis savo kūną kaip meno kūrinį; 2) fotografuojamas žmogus, aptinkantis konfliktą tarp tapatybės ir reprezentacijos (kaip sukurti patrauklų „paviršių“, kuris atitiktų „vidinį pasaulį“) ir 3) atminties netekęs žmogus, kuriam belieka pasikliauti savo kūno fiziologija ir spontaniškumu. „Technologijoms“ (fotokameroms ir vaizdo kameroms, taip pat ir raštui) šiame straipsnyje skiriamas katalizatoriaus vaidmuo, atskleidžiant savęs patyrimo struktūrą, kuri visada numato Kito (stebėtojo, skaitytojo) poziciją. Teigiama, kad savęs eksponavimo technikos (teatralinės dendizmo praktikos, fotografavimo, dienoraščio rašymas) yra savikūros medijos, t. y. terpės, kuriose formuluojama tapatumo ir reprezentacijos problema.*

**Pagrindiniai žodžiai:** tapatumas, reprezentacija, kūnas, fotografija, raštas, amnezija.

## Įvadas

Viena esminių šiuolaikinės fenomenologinės-hermeneutinės filosofijos kategorijų yra Kitas kaip mūsų savivokos sąlyga. Egzistencializmo, dialogo filosofijos, fenomenologijos ir psichoanalizės atstovų svarstomose situacijose santykis su Kitu atskleidžiamas per vizualumo metaforas. Intersubjektyvumo problematiką plėtojantys mąstytojai (J. P. Sartre, E. Levinas, M. Merleau-Ponty, J. Lacan ir ki-

ti) savo tekstuose formuoja žvilgsnio kaip dialogo sampratą. Kito žvilgsnis pažadina savivoką, arba „savimi patenkintą matymo formą, įsivaizduojančią save kaip sąmonę“ (Lacan 1977: 74). Kito žvilgsnis mus varžo, aktualizuodamas tapatybės problemą ir skatindamas kurti savo reprezentacijas. Kitas disponuoja vaizdiniu žinojimu apie mus: jis žino, kaip mes *atrodome*.

Kitas, kaip mūsų savivokos struktūros dalis, nurodo mūsų principinį nesutapimą su sa-

vimi<sup>1</sup>. Pasipriešindami ar pasiduodami svetimam žvilgsniui, paprastai imamės įvairių „savęs pateikimo“ taktikų. Reprerentacijos taktikų arsenalas steigia įtampą tarp klausimo „kas aš esu?“ ir „kaip atrodau kitam?“ Atsigręždami į savo savivokos istoriją aptinkame, kad ji yra persmelkta pastangų surasti ir išlaikyti pusiausvyrą tarp minėtų opozicijų, pradedant nuo paauglystėje iškylančios „buvimo savimi“ ir „buvimo su visais ir kaip visi“ dilemos iki kartkartėmis nutinkančių epizodų, kurie atskleidžia surastos pusiausvyros tarp „autentiškumo“ ir žvilgsniams skirtų reprezentacijų trapumą.

Po svetimu žvilgsniu kuriamos reprezentacijos yra neatskiriama mūsų kūniškumo sampratos dalis. Mūsų kasdienės kūniškos praktikos neretai skiriamos svetimiems žvilgsniams net mums nesant viešumoje. Galima sakyti, kad kasdien užsiimame savaimine kūno režisūra. Taigi greta „savo kūno“ kategorijos funkcioiuoja „kūno paviršiaus“, arba eksponuojamo kūno, samprata.

Savęs pateikimo technikos ir yra mūsų dėmesio objektas. Tačiau analizuojant reprezentacijos technikas neišvengiamai iškyla tapatumo problema. Tapatumas yra kaitus santykis (su savimi – ir ne tik). Jis numato nuolat atlie-

kamą refleksijos judesį (kas esu? kaip esu? ir t. t.), kuriame implikuotas Kito žvilgsnis (kuris ir skatina imtis reprezentacijos techniku). Šis santykis numato tapsmo perspektyvą ir net tam tikrą sutapimo su savimi scenarijų, tačiau šis projektas yra nuolat koreguojamas.

Dinamiškam santykiui su savimi ir kitais apčiuopti mes atsigręžiame į kasdienes praktikas, tokias kaip buvimas viešumoje, fotografavimasis ir dienoraščio rašymas. Kiekvienas iš šių epizodų numato vis naujus savivokos niuansus, leisdamas nužymėti santykių su savo kūnu gradacijas: nuo maksimaliai sąmoningo eksponuojamo kūno iki atmintį prarandančio ir dabartyje susitelkiančio žmogaus situacijos. Pateiktuose epizoduose Kitas pasirodo prieilaidos apie galimą žiūrovą, stebėtoją, skaitytoją pavidalu.

Pažymėsime, kad metodologinė orientacija į konkrečias situacijas yra implikuota pačiame fenomenologiniame-hermeneutiniame diskurse: aktualizuojant „savo kūno“, „Kito“ „kasdienių praktikų“ ir kitas kategorijas, nurodoma abstraktaus kalbėjimo apie kasdienes dalykus riba. Nenuostabu, kad gvildenant kūniškumo, reprezentacijos ir tapatumo problematiką, aprašymas virsta pagrindiniu tyrimo instrumentu, o trumpai aptartų intersubjektivumo modelių paskirtis – suderinti optiką, leidžiančią akimirksniu „pagauti“ realių situacijų struktūrą.

## **Eksponuojamas kūnas: dendizmas**

Dendizmo istorijai skirtoje studijoje tyrinėtoja Olga Vainštein pateikia epizodą iš Beau Brummellio<sup>2</sup> gyvenimo: šis dendis mėgdavo

<sup>1</sup> Nesutapimo su savimi patyrimas atitinka žmogaus „būties-sau“ poziciją, kurią intersubjektivumo problematiką gvildenantys filosofas priešpriešina užbaigtai „būties-savyje“ pozicijai (Hegel, J.-P. Sartre, M. Merleau-Ponty). „Būties-savyje“ yra tobulo sutapimo su savimi situacija, kuri yra „būties-sau“ siekiamybė, tačiau negali būti iki galo realizuota. Greta šių būties formų egzistuoja trečioji pozicija, „būties-Kitam“. Ji gali būti aprašyta tiek konflikto terminais (Sartre), tiek sąveikos (Merleau-Ponty), tačiau bet kuriuo atveju Kitam atitenka mūsų būtį konstituojančio elemento vaidmuo: jis atveria perspektyvą, kurioje sutapimo su savimi (arba virtimo „būtimi-savyje“) projektas darosi neįmanomas. Šia prasme Kitas įformina mūsų būtį, nužymėdamas mūsų (projektų) ribas – ir sykiu atveria naujas tapsmo galimybes.

<sup>2</sup> George Bryan Brummell (1778–1840) laikomas dendizmo pradininku, suformulavusiu pagrindinius dendizmo, kaip gyvenimo stiliaus, orientyrus. „Beau“ – tai pravardė, kuria jis buvo plačiai žinomas.

sėdėti prie didelio lango viename Londono klube, komentuodamas praeivius – ir eksponuodamas save patį. Žinodami jo įprotį, miestelėnai stengėsi praeiti po klubo langais, kad vėliau sužinotų svarią stiliaus arbitro nuomonę (žr. Вайнштейн 2006: 284–285). Ši optinė situacija yra intersubjektyvių santykių modelis: „matau kitus, rodydamas save“. Ji atitinka fenomenologų tematizuotą suvokimo lauko dipolę struktūrą, kuri gali būti aprašyta kaip suvokėjo ir suvokiamą žaismą (žr., pvz., Мерло-Понти 1992: 27), bet sykiu gali būti analizuojama per „naratyvinės tapatybės“ koncepto prizmę: *esse est narrari/narrare* (žr. Lavrinec 2005).

Virsti stiliaus žinovo ironijos objektu, išskirtu iš kitų praeivių srauto, yra tam tikras pasisekimas – nors sykiu ir rizika: įtakingo stiliaus arbitro žodis galėjo paveikti jo ironijos objekto karjerą ir asmeninį gyvenimą. Dendžio ironijos objektu galėjo tapti net karališkos šeimos nariai. Pažymėtina, kad kandžios dendžio replikos, adresuotos karališkos šeimos nariams (pastarųjų akivaizdoje), nesu-

---

Olga Vainštein išskiria tris dendizmo laikotarpius: 1) XIX a. pirmosios dvi dekados – angliškasis dendizmas; dendizmo, kaip socialinės praktikos, numatančios tam tikras kūno ir išvaizdos priežiūros normas, formavimasis 2) pradedant XIX amžiaus ketvirtuoju dešimtmečiu – prancūziškojo dendizmo etapas; specifinio literatūrinio žanro („traktatai apie madą“) formavimasis; dendizmo virtimas miestelėno gyvenimo stiliumi 3) XIX a. pabaiga – XX a. pradžia – „literatūrinio“ dendizmo etapas, kuris siejamas su literatūrinio dekadansu; šį dendizmo etapą charakterizuoja aiškus abipusis literatūros ir gyvenimo santykis. Tyrinėtoja konstatuoja, kad XX amžiuje „dendizmas, kaip kultūros fenomenas, apimantis madą, literatūrą ir elgesio kodeksą, netenka koherentiškumo“ (žr. Вайнштейн 2006: 484), nors aptinka dendizmo atgarsius šiuolaikinėje kultūroje. Žvelgiant iš šiuolaikinės kultūros tyrinėtojų perspektyvos, dendžio savikūros strategija galėtų būti rekonstruota kaip dabartinių gyvenimo stiliaus konstravimo praktikų „priešistorė“ (plačiau apie gyvenimo stiliaus konstravimą žr.: Černeviciūtė 2006).

laukdavo tiesioginio atpildo; šie epizodai iliustruoja dendžio galios išskirtinumą ir jo nepakaltinamumą. Svarbu ir tai, kad dendis yra saviironiškas ir neretai pajįvairina miesto folklorą istorijomis, kuriose pagrindinis veikėjas – jis pats.

Dendžio galios arsenalą sudaro ir įvairios „vizualinės manipuliacijos“, kartais reikalaujančios tokių optinių priemonių kaip lornetas, monoklis, teatrolo žiūronai ir t. t. Vainštein nurodo, kad vienas iš XX amžiuje paplitusių optinių žaidimų, kuriuo sėkmingai naudojosi dendžiai, buvo „išsižiūrėjimas“ ir „neatpažinimas“ (Вайнштейн 2006: 287–289). Pabrėžtino dėmesio ar dėmesio nebuvimo objektas pasijusdavo nejaukiai, o optines „technikas“ įvaldęs dendis demonstruodavo savo, kaip aktyvaus subjekto, pranašumą – ne tiek konkretaus žmogaus, kiek vizualinių taisyklių ir ritualų atžvilgiu (ilgai trunkantis spoksojimas į kitą tam tikruose sluoksniuose buvo ir tebėra laikomas tabu). Kita vertus, dendžių amžininkai žavėjosi jų maloniomis manieromis (išliko ir nemažai liudijimų apie euforiją, kurią patirdavo vieno ar kito dendžio kompanijoje esantys žmonės); tačiau gerų manierų išmanymas leisdavo lengvai jas peržengti išvengiant šiurkštumo.

Siaurąja prasme, dendis yra estetas, išmanantis ir steigiantis mados tendencijas, gero skonio arbitras, kurio gyvenimo būdas atitinka jo paties estetines nuostatas. Tačiau subtilus dendžio skonis dar nepaaiškina, kodėl literatai skiria jam savo kūrinius, portretistai tapo jo portretus ir kodėl dendžių amžininkai atsiliepia apie juos kaip apie išskirtines savo epochos figūras (pvz., George'as Gordonas Byronas dendį Beau Brummellą gretina su Napoleonu). Dendžio galia negali būti paaiškinta jo kilme (kai kurie iš garsųjų dendžių buvo kilę iš neturtingų buržua šeimų) – ir var-

gu ar gali būti redukuota į kokius nors kitus išorinius veiksmus.

Taigi kaip konstruojamas šis galios subjektas? Dendžio galios įrankis yra jo rega (ne veltui daugelis dendžių skundėsi madinga trumparegyste, kuri skatino žaisti pirmiau minėtomis optinėmis priemonėmis) – ir jo paties kūnas, kurio puoselėjimui dendis skiria daug laiko. Dendžio „rūpinimosi savimi“ (Foucault) priemonių įvardijimas užimtų nemažai vietos, tad apsiribosime nurodymu, kad jos apima tiek intensyvios higienos procedūras (netipiškas XX amžiaus aristokratijai, bet galinčias nustebinti ir mus), tiek ypatingą dėmesį ne tik bendram stiliui (dendžiai žinomi kaip naujų mados tendencijų pradininkai ir naujų ritualų įkvėpėjai), bet ir aprangos elementams (sagoms, skarelėms, pirštinėms ir t. t.), įvaizdžio detalėms (lornetai arba monokliai, inkrustuota tabakinė, puošni lazdelė ir t. t.). Pagaliau išskirtinę vietą dendžiams skirtuose aprašymuose užima jų laikysena ir manieros: kiekvienas dendžio gestas yra teatrališkas – ar jis uosto tabaką, ar užriša kaklo skarelę namų svečio akivaizdoje. Kiekvienas dendžio veiksmas ar gestas numato žiūrovą (kaip būtina dendžio reprezentacijos spektaklio sąlyga).

Jei M. Foucault analizuotas „panoptikumo“ galios modelis atsiremia į galios subjekto principinį nematomumą, dendis eksponuoja savo kūną, virtuotiškai „apkerėdamas“ savo amžininkus, įvairių sluoksnių ir profesijų atstovus (kitaip tariant, jo pasirinkta savęs eksponavimo taktika yra universali).

Įdomus momentas: Brummellio išvaizdą apibūdinantys amžininkai be įvairių epitetų vartotojo ir žodžius „mąstantis kūnas“ (Вайнштейн 2006: 58). Epizodai iš garsių dendžių gyvenimų rodo, kad šie personažai sąmoningai kuria savo tapatybę (savo prezentaciją) kaip savo reprezentaciją. Dendis yra kūrė-

jas, kurio kūrinys – jis pats<sup>3</sup>. Jis konstruoja save kaip užbaigtą personažą, kurio kiekvienas gestas ar replika skirti palaikyti pasirinktam ir visą gyvenimą šlifuojamam įvaizdžiui. Šis įvaizdis nenurodo į nieką kitą – tik į save patį. Būtent todėl, matyt, dendžio amžininkai vadiną jo kūną „mąstančiu“. Dendžio kūnas yra kūnas-paviršius, kurio ramybės netrikdo vidaus ir išorės, sielos ir kūno, turinio ir reprezentacijos, „aš“ ir „savęs išraiškos“ opozicijos. Kūnas-paviršius žavi, mat jis laisvas nuo minėtų opozicijų konflikto.

Nenuostabu, kad dendis virsta įvairiausių gandų ir legendų epicentru (neretai pats juos inicijuoja). Dendžio puoselėjamas kūnas gali būti gretinamas su rašomu tekstu, kurio interpretacijos yra paties dendžio rankose. Dendis pateikia save kitų žvilgsniams, nesijaudindamas, ar jo „paviršius“ bus tinkamai nuskaitytas; „tinkamas perskaitymas“ reikštų adekvatų susiejimą paviršiaus ženklų su „vidiniu pasauliu“ – bet tik tuomet, jei egzistuočių nuorodos arba užuominos į tas „vidines“, „paslėptas“ reikšmes. Kitaip tariant, dendis yra simuliakras.

Kurdamas save, dendis iš anksto pasiduooda kitų žmonių žvilgsniams, konstruoja save kaip permatomą subjektą – ir laimi (bent jau tą ramybę, kuri nepasiekiamiems, kas konstituoja save vadovaudamasis „esmės“ ir „reprezentacijos“ priešprieša). Tačiau A. Camus, savo darbuose rekonstruojantis dendžio – maištininko figūrą, aptinka joje nemažai tragizmo. Jis atkreipia dėmesį į šio personažo vientisumą, kuris užtikrinamas „estetinėmis priemonėmis“: „jis įgauna vientisumą virsdamas literatūriniu herojumi. Bet herojui reika-

<sup>3</sup> Paminėtina, kad vienam iš filosofinės antropologijos pradininkų Helmutui Plessneriui (1892–1985) imponuoja ši žmogaus kaip savęs kūrėjo ir estetizuoto kūno koncepcija; savikūra interpretuojama kaip kertinis žmogaus būties principas.

lingi žiūrovai: dendis gali įsivaizduoti save tik kitų akivaizdoje. Jis įsitikina savo egzistavimu tik matydamas jo atspindį kitų žmonių veiduose. Jie yra jo veidrodys“ (Kamo 1990: 157). Atsigreždamas į Ch. Baudelaire'ą, Camus tvirtina, kad dendis yra kitų dėmesio įkaitas ir turi vaidinti gyvenimą užuot jį gyvendamas, „priverstas nuolatos stebinti“, kad palaikytų publikos dėmesį (Ten pat).

Iš tiesų, kaip demonstruoja O. Vainštein surinkta medžiaga, garsiausi dendžiai – Beau Brummellis, grafas d'Orsay<sup>4</sup> ir kiti – buvo įtakingos figūros tiek savo meto kultūros, tiek politikos srityse tol, kol aktyviai ir efektingai dalyvavo socialiniame gyvenime, lankydami džentelmenų klubuose, salonuose, pobūviuose, teatruose, leisdami laiką medžioklėse ir parkuose. Nesunku pastebėti ir tai, kad ne vienas dendis realizavo tragišką romantinio herojaus biografiją, į gyvenimo pabaigą virsdamas marginalu, pabėgusiu iš savo miesto arba šalies, patekusių į kalėjimą (neretai – už skolas) ir išprotėjusiu (žr. Вайнштейн 2006). Paaiškinti šį fenomeną vargu ar įmanoma – belieka apsiriboti konkrečių biografijų tipologizavimu, apčiuopiant jų „šeimyninius panašumus“. Tačiau pasitraukę iš viešojo gyvenimo dendžiai ilgą laiką figūroja kaip miesto legendų ir įvairaus žanro istorijų personažai – ir galiausiai virto literatūriniu tipu.

## **Fotografuojamas kūnas, filmuojamas kūnas**

Teatrališkumas, pozavimas yra natūrali dendžio laikysena: tai netiesiogiai patvirtino ir įvairių dendžių portretų gausa (pavyzdžiui,

<sup>4</sup> Prancūzų dendis (1801–1852), praleidęs didelę gyvenimo dalį Londone; garsėjo kaip parfumerijos ir interjero dizaino meistras ir žinomo literatūrinio salono (kuriuo virto jo namai) šeimininkas (žr. Вайнштейн 2006: 396–421).

įspūdingi Oscar'o Wilde'o fotoportretai). Pozavimo situacija konstituojama objektyvuojančios akies ir pozuojančio žmogaus intencijų; taip pat galima atskirai paminėti tam tikram metui būdingus savęs pateikimo kanonus, nejučia įforminančius pozuotojo kūną. Dendžiai yra puikūs modeliai: skirdami save kitų žvilgsniams ir šlifnuodami savęs pateikimo būdus, jie sutampa su savęs reprezentacija. Dabar atsigrežime į patyrimą žmogaus, kuris nėra reprezentacijos meno virtuožas.

Metodologinė pastaba: bandydami struktūruoti fotografijos lauką, neišvengiamai susiduriame su sunkumais: klasifikacijos nepadedą apčiuopti fotografijos specifikos. Šiuo atveju paguodžia Roland'o Barthes'o pastaba apie tai, kad empiriniai (profesionalioji/neprofesionalioji), retoriniai (žanriniai) ir estetiniai (realistiškumas/meniškumas) skirstymai yra išoriški pačios fotografijos atžvilgiu (žr. Барт 1997: 10–11). Pasirodo, prasmingas pokalbis apie fotografiją įmanomas apsiribojant konkrečia fotografavimo-fotografavimosi patirtimi (arba nuotraukų peržiūrėjimo situacija).

Pozuodami prieš fotoobjektvą, norime gerai *pasirodyti* – ir ši mūsų intencija „užmesta“ į ateitį: pozuodami orientuojamės į fotosesijos rezultatus, ištrūkdam iš „čia-dabar“ situacijos. Atsidūrę prieš objektvą, bandome sumodeliuoti savo išvaizdą pagal dar nesukurtą atvaizdą ir suteikti savo veidui išraišką, kuri garantuotų gerą rezultatą (nuotrauką). Rezultatas paprastai vertinamas remiantis dviem kriterijais: savaiminė (foto)atvaizdo estetika ir tai, kiek (foto)atvaizdas atitinka realybę (paprastai tariant „gražus“, bet į mus nepanašus atvaizdas mūsų netenkintų). Šiai patirčiai atgaivinti pravartu prisiminti fotografavimosi dokumentams epizodus ir gautus rezultatus. Juk galiausiai buvimas priešais fotoobjektvą ir yra tas patyrimas, kuris leidžia mums kal-

bėti apie fotografiją. Be jo, R. Barthes išskiria dar „fotografo“ ir „nuotraukų žiūrovo“ patyrimo modusus, kurie sykiu yra ir fotografijos problematikos plėtojimo perspektyvos (Бапр 1997: 20).

„Savasis fotografuojamas kūnas“ – paradoksalinė konstrukcija: virtęs fotoatvaizdu, jis priklauso mums tiek, kiek priklauso gyvatei jos sena numesta oda. Šią situaciją puikiai aprašė Barthes: „man atsidūrus priešais fotoobjektivą, viskas pasikeičia: „pozuodamas“ <...> momentaliai fabrikuoju naująjį savo kūną, iš anksto paverčiu save atvaizdu. Dėl šios transformacijos aš jaučiu, kaip Fotografija kuria ir numarina mano kūną savo malonumui“ (Бапр 1997: 21). Fotografavimo, kaip kūno numaravimo praktikos, interpretacija įkvėpė ne vieną literatūrinį siužetą ir kino scenarijus – jų aptarčiai skiria dėmesį Susan Sontag (Sontag 2000). Barthes pateikia pamokomą istoriją apie barikadose pozavusius Paryžiaus komunistus, kurie vėliau sumokėjo už fotografavimąsi savo gyvybe: juos surado ir atpažino pagal fotografijas (Бапр 1997: 21). Pozuojančio žmogaus nesaugumas susijęs ir su jau minėta kūno paviršiaus (ir fotoatvaizdo) nuskaitymo galimybių įvairove. Priešingai nei dendis (reprezentacijų kūrimo virtuozas), mes nežinome, kaip bus „perskaitytas“ ir interpretuotas mūsų atvaizdas.

Akivaizdu, kad išraiškos perkaitymo „adekvatumas“ nėra užtikrinamas vien mūsų pastangų. Iliustracijos dėlei prisiminkime vadinamąjį „Kulešovo efektą“: 1918 metais režisierius L. Kulešovas sumontavo stambiu planu nufilmuotą aktoriaus veidą su sriubos lėkšte, karstu, jauna moterimi. Nors aktoriaus veido išraiška nekito, žiūrovai jo veide „išskaitydavo“ alkį, sielvartą, susidomėjimą – nelygu, kokie buvo gretimi kadrai. Taip buvo išrasta montažo galia – kuri yra ne tik vizualinio teksto kūrimo, bet ir jo interpretacijos principas

(kuris funkcionuoja ne tik kinematografe). Apskritai, plėtojant tapatybės ir reprezentacijos problematiką, pravartu atsižvelgti į konkrečiose srityse egzistuojančias praktikas ir kanonus: ypač į ankstyvų kino režisierių nuostatas aktorių kūno atžvilgiu.

Ankstyvo kinematografo atstovai reflektavo perėjimą nuo teatro režisūros prie kinematografinės, formuluodami naujus aktorinio darbo reikalavimus (iki mimikos elementų). Filmavimo technika diktavo savo kūno eksponavimo ir vaidybos taisykles. Pavyzdžiui, idėja filmuoti aktorius stambiu planu, telkiant dėmesį į atskiras jo kūno detales, buvo vienas iš kinematografinių išradimų (kuris toli gražu ne iš karto buvo suprastas kino kompanijų savininkų: buvo laikoma, kad už jiems mokamus honorarus aktoriai turi eksponuoti visą kūną, o ne jo dalis). Naujų žvilgsnio režimų (stambus planas, vidutiniškas planas, bendras planas ir planų trukmė) išradimas kinematografe formuoja darbo su aktoriaus kūnu (ir atskiromis kūno dalimis) kanonus. Jų pagrindu formuojami patarimai neretai adresuojami „mechanizuotam“ aktoriaus kūnui, pastarąjį interpretuojant kaip „mašiną“. Taip XX amžiaus pirmojoje pusėje teatro ir kino režisieriai diskutuoja „veido-kaukės“ koncepciją, kurios vienas esminių momentų buvo veido nejudrumas; jam užtikrinti buvo formuluojami fantastiškesni patarimai, pavyzdžiui, kokaino vartojimas (žr. Ямпольский 1996: 253–276). Siekiant įgyvendinti „veido-kaukės“ koncepciją, ieškoma išorinių dirgiklių, užtikrinančių režisieriaus geidžiamą rezultatą. Šioje paradigmoje vaidyba suvokiama kaip serija režisieriaus geidžiamų „mechaninių“ mimikos efektų, kurie, kaip teigia Deleuzą pasitelkęs Michailas Jampolskis, kyla ne iš vidinės, slaptos, psichologinės priežasties, o tiesiog eina vienas po kito (Ямпольский 1996: 255). M. Jampolskio cituojamos ištraukos iš ankstyvų kino režisierių

tekstų stebina tuo, kad aktoriams skirtuose „mimikos etuduose“ aprašyti akių ir veido raumenų judesiai nesiejami su vidiniais motyvais. Kitaip tariant, kalbama ne apie ekspresiją kaip intencionalumą, o apie raumenų mechaniką. Suspendavus „vidinį pasaulį“, raumenų judesiai darosi arbitralūs ir prasmę (vidinį motyvą) jiems suteikia montažas; montažas šiuo atveju yra naratyvinis mechanizmas.

Kamera aktualizuoja emocijų parodymo techniškumą, o ne emocijų „vidinę priežastį“. Iliustracijos dėlei paminėkime epizodą iš kinematografo istorijos: kartą, kai aktorė Ingrid Bergman ėmė aiškinti Alfredui Hitchcockui, kad jai nepavyksta įsijausti į vaidmenį ir pasiekti norimų emocijų, režisierius atsakė: „Padirbk jas!“ (angl. *fake it!*). „Natūralumas“ nėra ta kategorija, kuri taikoma filmuojamam ar fotografuojamam kūnui: mūsų nužymėtoje paradigmoje skirtumo tarp emocijos ir emocijos imitacijos nėra, svarbiausia – efektiškumas. Tik nepamirškime, kad ši pozicija priklauso konkreitiems režisieriams, atstovaujantiems objektyvuojančios akies pozicijai (o objektyvas neretai laikomas valdžios metafora).

Kol nesuvokėme savojo veido kaip kaukės ir savojo kūno kaip paviršiaus (kitai tariant, kol nevirtome reprezentacijos profesionalais), mūsų fotografuojamas kūnas desperatiškai bando išreikšti išslystantį efemerišką *aš*. Šią patirtį taikliai išreiškia Barthes: „nežinau, kaip paveikti savo odą iš vidaus“ (Бапр 1997: 22). Objektyvo steigiamoje situacijoje siekiame surasti laikyseną, kuri atskleistų, perteiktų mūsų *aš*, – arba bent sukonstruoti įvaizdį, kuris būtų ne ką prastesnis už mūsų „vidinį pasaulį“. „Foto(bio)grafijos“ koncepciją plėtojanti Jelena Petrovskaja atkreipia dėmesį, kad paradoksaliu būdu „subjektyvumo kontūrai nužymimi dalykų, neleidžiančių subjektui pasiekti idealaus sutapimo su savimi“ (Петровская 2002: 135). Anot šios tyrinėtojos, „subjektas,

neįvaldantis savo subjektyvumo“ (arba nuo savęs pasprunkantis subjektas), yra pagrindinis tapatybės paieškų motyvas. Tai patvirtina Barthes'o aprašytas fotopatyrimas. Aptardamas savo norų ir baimių žaismą lengvai ironiška intonacija, Barthes prisipažįsta norįs, kad jo atvaizdas būtų toks, koks galėtų būti „klasikinis portretas“: „taurus, mažus ir inteligentiškas“. Tačiau jo pagrindinis fiksuojamas noras yra „sutapti su savuoju *aš*“ (Бапр 1997: 22). Pabandykime aptarti sąlygas, kuriomis šis projektas atrodo įgyvendinamas.

### Amnezija ir kūniška patirtis

Fotografija atskleidžia principinį subjekto nesutapimą su pačiu savimi. Tuo tarpu fotografavimosi patirties deskripcija, kurios imasi Barthes (ir kuri kaip metodas yra prieinama kiekvienam iš fotografavimosi patirtį turinčiam žmogui), leidžia manyti, kad šis „nesutapimas“ konstituoja objektyvuojančio fotožvilgsnio sužadintos sąmonės veiklos, kurią apibūdintume kaip „reprezentacines pastangas“. Tačiau fotoobjektyvas yra veikiau katalizatorius, „ištraukiantis“ savimonės struktūras į paviršių ir sukeliantis nerimą – „kaip man *atrodyti*, kad išlaikčiau savo *tapatumą*, įkūnydamas ir savo išsivaizduojamą *idealųjį aš*“. Šią situaciją nuodugnai analizavo jau Sørenas Kierkegaard'as: operuodamas „sapnuojančios“ (nereflektivos) ir „budriosios“ (save išsąmoninančios ir artikuliuojančios) dvasios sąvokomis, jis fiksuoja jų principinį nesutapimą – nors pripažįsta kalbos ribotumą aprašant dinamiškas savimonės struktūras. Laikydamas nerimą savęs išsąmoninimo simptomu, Kierkegaard'as apibūdina savęs išsąmoninimo procesą kaip „dvasios žaidimą slapukais“ su pačia savimi; kitaip tariant, siekdami „pasirinkti save“, niekada nesutampame su pačiais savimi (žr. Kierkegaard 1981).

Analogiškus dinamiškų savimonės struktūrų aprašymus aptinkame tiek egzistencialistinės, tiek psichoanalitinės tradicijos atstovų tekstuose. Pažymėtina, kad ir vėlesni autoriai fiksuoja kalbos ribas, svarstydami savimonės problematiką, ir neretai atsigręžia į metaforas ir mitus: pavyzdžiui, atsibundančios dvasios metafora yra labai artima Jacques Lacano vartojamiems vaizdiniais, aprašant „veidrodinę“ subjekto santykio su pačiu savimi stadiją. Metodologinis keblumas (susijęs su tuo, kad teigiant savimonės dinamiką pripažįstamas kalbinių struktūrų statiškumas) iš dalies išsprendžiamas atsisakant apčiuopti „gyvenimo apskritai“ dėsningumus ir atsigręžiant į autobiografinės refleksijas, nurodančias į konkrečius gyvenimo kontekstus<sup>5</sup>.

Įtampą tarp „idealaus aš-įvaizdžio“ ir „to, kas aš esu“ puikiai atskleidžia, pavyzdžiui, Levo Tolstojaus dienoraščiai – tiek jų turinys, tiek jų struktūra. Pradėjęs rašyti dienoraščius nuo

---

<sup>5</sup> Tezė, kad apčiuopti savivokai būdingą dinamiką galima tik atsigręžiant į konkrečius gyvenimo kontekstus, arba biografijas, yra metodologinio pobūdžio. Ji leidžia plėtoti Kierkegaard'o temizuojamą nesutapimo su savimi temą, atsigręžiant į paties mąstytojo gyvenimą – bet vengiant biografizmo (kūrybos redukcijos į biografines prielaidas). Nors kūniškas savęs patyrimo modusas nėra aiškiai temizuojamas kituose S. Kierkegaard'o tekstuose, savo dienoraščiuose jis nemažai dėmesio skiria kūniškumui, konstatuodamas jo stoką (žr. Подорога 1995: 104). Ši paradoksali situacija yra dažnas filosofinio diskurso motyvas: atrodo, savo kūniškos patirties suspendavimas ilgą laiką buvo laikomas viena iš filosofavimo sąlygų. Kitas stebėtinas dalykas yra Kierkegaard'o artumas dendizmui: jo dienoraščiuose kartkartėmis pasirodo įrašai, liudijantys dendžio gyvenimo būdą arba atskleidžiantys įrašų autoriaus „dvasinį elegantiškumą“ (prisiminkime jau minėtą dendžių ironiją – ir danų mąstytojo susidomėjimą ironija kaip netiesioginės komunikacijos būdu bei jo tekstus, skirtus „estetiniam“ gyvenimo būdui). Tačiau tipiškas dendis, skirtingai nuo danų mąstytojo, paverčia savo paties kūną kūriniu – o Kierkegaard'as rašo filosofinius tekstus. Griežtai paėmus, Kierkegaard'o nerimas yra artimas besifotografuojančio žmo-

18 metų, Tolstojus rašė juos iki pat gyvenimo pabaigos. Autobiografiniai užrašai gali būti laikomi idealaus aš kūrimo projektu – arba „asmenybės utopija“, kaip nurodo Tolstojaus rašytinį palikimą analizuojantys tyrinėtojai (žr. Паперно 2003). Vienas iš Tolstojaus ankstyvų autobiografinių užrašų buvo „Silpnybių žurnalas“, kuriame jis užrašydavo dienos įvykius, lygia greta pažymėdamas savo silpnybes (bailumas, tinginystė, išsiblaškyimas ir t. t.) ir pats sau formuluodamas rekomendacijas ateičiai. Įtampą, atotrūkį tarp idealaus aš-įvaizdžio ir dinamiškai kuriamos čia-dabar situacijos atspindi pati dienoraščių struktūra, kurioje numatoma aktyvaus objektyvaus vertintojo (nurodančio idealaus elgesio modelius) pozicija.

Tyrinėtoja Irina Paperno atkreipia dėmesį, kad Tolstojaus dienoraščių motyvas yra „nuolatinė kova su savęs aprašymo ir savęs pažinimo ribomis, kurias nustato pati pasakojimo forma“ (Ten pat)<sup>6</sup>. Savęs aprašymo formų paieškos duodavo įdomių rezultatų: pavyzdys galėtų būti Tolstojaus „Vakarykštės dienos istorija“. Užsibrėžęs tikslą aprašyti vieną nugyventą dieną, rašytojas išdirbo kelias savaites aprašydamas vien tik rytą. Ryto aprašymas buvo autorinio lanko dydžio – mat Tolstojus įvyndavo į pasakojimą kiekvieno veiksmo prielaidas, prisiminimus ir t. t. Tuo būdu kiekvienas įvykis buvo įtraukiamas į priežastinių ryšių tinklą, ir vakarykštės dienos aprašymas virto užvakarykšte istorija. Tolstojaus pasakojimas buvo tankus, prisodrintas detalių – o pasakotojas, atsibudęs apsakymo pradžioje, iki apsakymo pabaigos nepajudėjo iš vietos.

---

gaus savęs patyrimui – jį konstituoja tradicinė „representacijos“ ir „tapatybės“ opozicija; mes pabandytume rekonstruoti dar vieną (trečiąją) kūniško savęs patyrimo modusą.

<sup>6</sup> Nenuostabu, kad L. Tolstojų labai vertino Marcelis Proustas – jį vadino klasiku (nors rašytojai buvo amžininkai).



Atkreipkime dėmesį, kad savikūros projekto įgyvendinimo priemonė (o sykiu ir terpė) yra raštas. Čia pat galime prisiminti Gilles Deleuze'o pateiktus rašto apibrėžimus (straipsnyje „Literatūra ir gyvenimas“): „raštas – tai tapsmas“, „raštas – tai autoterapija“, „rašyti – reiškia virsti kažkuo, kas skirtinga nuo rašytojo“ (Deleuze 1997: 230). Teigiant, kad raštas yra savivokos katalizatorius, suaktyvinantis savivokos ir savikūros procesus, rašymas gali būti gretinamas fotografavimosi ir nuotraukų peržiūrėjimo patyrimu. Autobiografijos rašymas steigia išorinę skaitytojo (kaip aprašomo gyvenimo liudytojo ir vertintojo) poziciją – o sykiu ir ateities perspektyvą. Pateiksime šios temporatinės distancijos pavyzdį: savo dienoraščiuose (1897 m. vasario 4 d.) Tolstojus pažymi, kad jo žmona Sofija, perskaičiusi vyro dienoraščius, „nuliūdo, kad *po to* iš jo bus nustatyta, kad ji buvo bloga žmona“ (Толстой 1965). Šiame nerime sutelktas ir pasitikėjimas raštu, kurio pagrindu kada nors bus atliekama istorijos rekonstrukcija, ir susirūpinimas savo įvaizdžiu ateities kartų akyse, ir supratiimas, kad personažo prototipo „ontologinis statusas“ nėra toks patikimas kaip paties personažo. Nerimas dėl savo reprezentacijos ir išsilaisvinimo iš savo paties istorijos troškimas yra esminis dienoraštinių refleksijų komponentas. Maža to, rašančiojo principinis nesutapimas su savimi pačiu yra vidinis autobiografinio rašymo variklis.

„Sutapimas su savimi“ pasiekiamas Tolstojui imant prarasti atmintį. Sąmonės ir atminties praradimus Tolstojus fiksuoja savo dienoraščiuose kaip palaimingus savo gyvenimo momentus, džiaugdamasis jais. Pateiksime porą pavyzdžių: „vis daugiau ir daugiau pamirštu. Šįsyk daug miegojau ir atsikėlęs pajutau visiškai naują laisvę nuo asmenybės: taip nuostabiai gera!“ (1908 m. sausio 31 d.), arba: „Apal-

pau. Ir man buvo labai gera. Nors aplinkiniai šį įvykį pavertė *fuss*<sup>7</sup>“ (1908 m. kovo 10 d.), arba: „atsitiko tai, kad aš atsikėliau su lengvu galvos skausmu, kažkaip keistai pamiršęs viską: kelinta valanda? Ką aš rašau? Kur eiti? – Bet, stebinantis dalykas! Greta to, nepaprastas jautrumas gerumui“ (1908 m. gegužės 12 d.).

Sendamas Tolstojus dienoraščiuose vis dažniau fiksuoja kūniškas patirtis – ir būtent kūniškų patirčių aprašymas sutelkia jo dėmesį į dabartį. Skirtingai nuo jo „introspekcijos projektų“, kai kiekvienas aprašomas įvykis buvo įtraukiamas į priežastinių ryšių tinklą, Tolstojus ima aprašinėti čia-dabar įvykius, refleksyviai siedamas savo dėmesį įprastiems garsams ir daiktams su atminties praradimu. Tyrinėtojai pažymi, kad anksčiau Tolstojus patirdavo sunkumų, bandydamas aprašyti dabartį – kaip pavyzdį galime prisiminti „Vienos dienos istorijos“ projektą. Dabar raštas jau nėra savivokos medija: rašantysis nustoja gaudyti savo idealų *aš* už uodegos, mat atminties praradimai neleidžia kurti ilgalaikių planų ateičiai, o sykiu ir suspenduoja dvasinės savikūros projektus.

„Užsimiršęs“ žmogus paradoksaliu būdu „sutampa“ su pačiu savimi. Jis atsikrato egzistencinio nerimo, kurį puikiai išreiškia Franzas Kafka savo dienoraštyje (1922 m. sausio 23 d.): „Kaip kiekvienam žmogui, man tarytum buvo duotas apskritimo centras, ir aš, kaip ir bet koks kitas žmogus, turėjau pasirinkti centrinio spindulio kryptį, kad vėliau nubrėžčiau nuostabų apskritimą. Tačiau kaskart, tik išibėgėjęs, iš karto sustodavau (pavyzdžiai: rojalis, smuikas, kalbos, germanistika, antisio- nizmas, sionizmas, senovės žydų kalba, daržininkystė, staliaus darbai, literatūra, bandymas vesti, nuosavas būtas)“ (Кафка 1991: 579). Šis

<sup>7</sup> Sąmyšis, sumaištis (pranc.).

gyvenimo vientisumas („braižomas apskritimas“, Kafkos žodžiais), užbaigtumas būdingas veikiau *pasakojimui* apie gyvenimą, autobiografijai – į tai nurodo, pavyzdžiui, Pierre Bourdieu (Bourdieu 1986). Gyvenimo kaip vientiso siužeto sampratai (kurią praktikuoja mūsų nagrinėtas personažas – dendis) galima priešpriešinti fragmentuoto gyvenimo, kaip įvykių koliažo, sampratą. Pastarąją kaip tik aptinkame vėlyvuosiuose Tolstojaus dienoraščiuose: ji pasirodo, kai autobiografija netenka struktūruojančios ašies – šiuo atveju ašis buvo „moralinio tobulėjimo“ projektas. Kartu su juo dingsta ir ilgą laiką puoselėjamas personažas: „idealusis aš“ arba „tobulybės pasiekęs Tolstojus“ (kaip įvaizdis, į kurį buvo orientuotas dienoraščio rašymas). Pirmiau minėjome, kad žvelgiant iš poststruktūralistinės tradicijos raštas gali būti laikomas savikūros projekto medija (terpe). Bet ankstyvieji autobiografiniai Tolstojaus užrašai pasiduoda „poststruktūralistinei“ interpretacijai, o vėlyvuosiuose dienoraščiuose Tolstojus tiesiogiai nurodo (1910 m. spalio 23 d.): „Tuo, ką pasiekiau (pavyzdžiui, mano vidinis darbas rašant), gyvenu, naudojausi, bet paties darbo neprisimenu. Neįtikėtina. Tuo tarpu manau, kad ši džiaugsminga permaina įvyksta visų senių gyvenime: gyvenimas susitelkia į dabartį. Kaip gera!“ (Толстой 1965). Rašytojui prarandant atmintį, raštas netenka steigiamosios funkcijos; juo naudojamosi jau veikiau iš įpročio. Tai gi, greta dendžio, kuris kuria save kaip užbaigtą personažą ir virtuoziskai valdo savo reprezentacijas, ir greta nerimo apimto žmogaus, kuris objektyvuojančios kameros akivaizdoje aptinka atotrūkį tarp savo „tapatybės“ ir „reprezentacijos“, atrandame trečią figūrą – rašytoją, kuris, netekdamas atminties ir ateities planų, susitelkia kiekviename „čia-dabar“, įveikęs atotrūkį tarp savęs kaip tobulo užbaigto personažo ir savęs kaip autoriaus, kurio egzistavimas priklauso nuo rašymo.

## Išvados

Gyvenimo istorijų dinamiškumas gali būti apčiuoptas (aprašytas, artikuliuotas) pasitelkiant „atvejų analizę“. Siekiant tipologizuoti (užuoat universalizuojant) savivokos situacijas ir koncentruojant dėmesį į kūniškąją savivokos aspektą, pasitelkiami trys atvejai, arba kūniško savęs patyrimo „ekstremumai“.

1) Ekponuojamas dendžio kūnas yra tapatybės koncepto redukcijos ir reprezentaciją atvejis. Dendžio kūnas yra patrauklus paviršius, skirtas Kito žvilgsniui pakerėti. Tam išrandamas platus arsenalas „apžavėjimo“ technikų. Dendis kuria save kaip viešą personažą: jis egzistuoja tiek, kiek yra kūniškas, ir turi galios tiek, kiek yra matomas.

2) Fotografavimosi situacija yra konflikto tarp tapatybės ir reprezentacijos konceptų atvejis. Besifotografuojantis žmogus balansuoja tarp dviejų polių (tapatybė vs. reprezentacija, vidinis pasaulis vs. išvaizda ir t. t.). Matomumas šiuo atveju yra ne galios, o įtampos šaltinis. Fotografuojamas žmogus temizuoja savo odos paviršių, fiksuodamas sąmonės bejėgiškumą kūno paviršiaus atžvilgiu.

3) Atminties netenkantis rašytojas, kuris visą gyvenimą sąmoningai kuria save kaip moralinį individą, pats savo atžvilgiu atlikdamas griežto prižiūrėtojo ir liudininko funkciją, nurodo trečiąją situaciją. Konfliktas tarp tapatybės ir reprezentacijos konceptų netikėtai išsprendžiamas suspenduojant dvasinio tobulėjimo projektą ir sutelkiant dėmesį į juslinį (kūnišką) patyrimą.

Minėtų atvejų ašis yra subjekto vientisumo problema: kaip ir kiek individas gali realizuoti save kaip vientisą subjektą? Savivokos medijos, t. y. terpės, skatinančios subjekto savivoką, yra raštas ir fotografija: mūsų aptartais atvejais fotografija provokuoja reprezentacijos problemą, raštas vartojamas kaip savivokos įrankis.

Tačiau pagrindinė (meta)išvada yra metodologinio pobūdžio. Kiekvienas probleminis laukas verčia tyrinėtoją ieškoti reikšmingos aprašymo kalbos, kuri leistų kuo tiksliau artikuliuoti tiriamą fenomeną. Savivokos problematika neklasikinėje filosofijoje paradoksaliu būdu nuro-

do paties filosofinio diskurso ribas, versdama ją plėtojančius autorius ieškoti naujų artikuliacijos būdų – pavyzdžiui, pereiti prie literatūrinių vaizdinių, metaforų (tai daro, pavyzdžiui, egzistencializmo ir fenomenologinės tradicijos atstovai), o galbūt ir prie vizualiųjų tekstų analizės.

## LITERATŪRA

Bourdieu, P. 1986. „L'illusion biographique“, *Actes de la recherche en sciences sociales* 62/63.

Černevičiūtė, J. 2006. „Vartojimas, identitetas ir gyvenimo stilius“, *Filosofija. Sociologija* 3: 20–24.

Deleuze, G. 1997. „Literature and Life“, *Critical Inquiry* 23: 225–230.

Kierkegaard, S. 1981 (1844). *The Concept of Anxiety*. Princeton Press University.

Lacan, J. 1977. *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. NY & London: Penguin Books.

Lavrinc, J. 2005. „Istorijos apie save: įvykiai ir schemos“, *Filosofija. Sociologija* 3: 20–24.

Sontag, S. 2000. *Apie fotografiją*. Vilnius: Baltos lankos.

Барт, П. 1997. *Camera lucida*. Москва: Ad Marginem.

Барт, П. 1989. „Фото-шоки“, in *Избранные работы. Семиотика, поэтика*. Москва: Прогресс.

Вайнштейн, О. 2006. *Денди: мода, литература, стиль жизни*. Москва: Новое литературное обозрение.

Камю, А. 1990 (1951). *Человек бунтующий*. Москва: Политиздат.

Кафка, Ф. 1991 (1951). *Америка. Процесс. Из дневников*. Москва: Политиздат.

Паперно, И. 2003. „Если бы можно было рассказать себя...“: дневники Толстого, *Новое литературное обозрение* 61. <<http://magazines.russ.ru/nlo/2003/61/paper-pr.html>>

Петровская, Е. 2002. *Непроявленное*. Москва: Ad Marginem.

Подорога, С. 1995. *Выражение и смысл*. Москва: Ad Marginem.

Толстой, Л. Н. 1965. *Дневники. Собрание сочинений в двадцати томах*. Т. 19/20. Москва: Художественная литература.

Ямпольский, М. 1996. *Демон и лабиринт*. Москва: Новое литературное обозрение.

## “I DON'T KNOW HOW TO WORK UPON MY SKIN FROM WITHIN” (A BODILY ASPECT OF SELF-NARRATION)

Jekaterina Lavrinc

### Summary

In the article a typology of bodily self-experience is discussed, concentrating on three existential situations: 1) body as an exposed surface (bodily practices of dandyism); 2) body as a surface which can not be consciously controlled (a common experience of being photographed, described by Roland Barthes); 3) bodily knowledge which is discovered after a loss of memory (autobiographic experience of old Lev Tolstoy). It is claimed that photography and writing are “media of

self-awareness”, provoking thematization of bodily experience and problematization of the concepts of “representation” and “identity” – which are examined on the material of three types of bodily experience: 1) consciously constructed body (body as a tool for charming); 2) uncontrolled body (body as a trouble spot); 3) body an experience of “here and now”.

**Key words:** representation, identity, body, photography, writing, amnesia.