

Audronė Žukauskaitė

VAIZDINIO-LAIKO SAMPRATA GILLES'IO DELEUZE'O KINO FILOSOFIJOJE

Šiuolaikinės filosofijos skyrius
Lietuvos kultūros tyrimų institutas
Saltoniškių g. 58, LT-08105 Vilnius
El. paštas: audronezukauskaite@takas.lt

Straipsnyje analizuojama Gilles'io Deleuze'o kino filosofijoje suformuluota vaizdinio-laiko samprata. Deleuze'o teigimu, vaizdiny-laikas sukuria naują kinematografinę režimą, dar vadinamą kristaliniu vaizdiniu. Vaizdinio-judėjimo režimas, kurį Deleuze'as vadina organiniu, presuponuoja, jog vaizduojamas objektas egzistuoja nepriklausomai nuo kameros; priešingai, vaizdinio-laiko arba kristaliniame režime kinematografinis vaizdas pats sukuria savo objektą bei nuolatos iš naujo jį perkuria; jame išrandami nauji pasakojimai, kurie išstumia ankstesnius. Organinis režimas vis dar yra ištikimas tiesos sąvokai tuo aspektu, jog jis turi adekvačiai perteikti pasaulio sandarą, kuri egzistuoja nepriklausomai nuo kinematografinio pasakojimo; kristaliniame vaizdinyje tai, kas tikra, ir tai, kas įsivaizduojama, tampa nebeatskiriama. Šis vaizdo neapibrėžtumas, ir, kita vertus, nuolatinis tapsmas laike įgalina atsisakyti tiesos kategorijos ir paleidžia veikti tai, ką Deleuze'as vadina „klastojimo galiomis“. Straipsnyje siekiama atskleisti, kaip šios klastojimo galios bei laiko daugialypumas inicijuoja naujas šiuolaikinio politinio kino formas. Vaizdinio-laiko sukurtos naujos kinematografinio pasakojimo formos leidžia atsiplešti nuo duotos tikrovės ir atverti tapsmo bei virtualumo dimensijas. Tokiu būdu vaizdiny-laikas, greta savo formalių charakteristikų, įgyja ir aiškia politinę funkciją.

RAKTAŽODŽIAI: vaizdiny-judėjimas, vaizdiny-laikas, vaizdiny-kristalas, klastojimo galios, šiuolaikinis politinis kinas, mažasis kinas.

Gilles'is Deleuze'as pirmąsias paskaitas apie kiną pradėjo skaityti devintojo dešimtmečio pradžioje Paryžiaus VIII Saint-Denis universitete. Tuo metu kino teorijos teritorijoje karaliavo Christiano Metzso semiolingvistika, besiremianti Ferdinando de Saussure'o ir Louiso Hjelmslevo kalbos sampratomis. Kinematografinį vaizdą Metzas prilygino kalbiniam pasakymui, todėl kiną analizavo kaip sinchronišką, t. y. belaikę kalbos struktūrą. Deleuze'o manymu, kino kaip lingvistinio pasakymo interpretacija yra visiškai beprasmė, nes tokiu atveju ignoruojamos svarbiausios kinematografinio vaizdo charakteristikos – judėjimas ir laikas. Interviu, pavadintame „Smegenys yra kinas“, Deleuze'as teigia, kad būtent judėjimas susieja filosofiją ir kiną: filosofijoje jį žavėjo tie autoriai, kurie, kaip Henri Bergsonas, reikalavo įdiegti judėjimą į mąstymą; kinas savo ruožtu įjungė judėjimą į vaizdą. „Kinas ne tik įdiegė judėjimą į vaizdą, bet taip pat įdiegė judėjimą į protą. Dvasinis gyvenimas yra proto judėjimas. Nuo filosofijos natūraliai pereinama prie kino, bet taip pat nuo kino pereinama prie filosofijos. (...) Smegenys yra ekranas. Aš netikiu, kad lingvistika ir psichoanalizė gali ką nors pasiūlyti kinui. Priešingai, smegenų biologija – molekulinė biologija – gali. Mintis yra molekulinė“ (Deleuze 2000: 366).

Tokiu būdu minties judėjimas susijungia su vaizdo judėjimu, o filosofija ir kinematografas natūraliai vienas kitą papildo. Deleuze'as nesiekia pritaikyti filosofijos problemų kino pavyzdžiams ir atvirkščiai – iš esmės jis analizuoja kino kūrinis ir iš jų pačių išveda naujas filosofines sąvokas ir temas. „Kino teorija nėra „apie“ kiną, bet apie sąvokas, kurioms kinas leidžia atsirasti ir kurios pačios siejasi su kitomis sąvokomis, atitinkančiomis kitas praktikas... Šiame daugybės praktiškų sąveikos lygmenyje atsiranda daiktai, būtybės, vaizdai, sąvokos, visokios rūšies įvykiai. (...) Kino sąvokos nėra duotos kine. Tačiau vis dėlto jos yra paties kino sąvokos, o ne teorijos apie kiną“ (Deleuze 2008b: 269). Jokia kita teorija negali būti pritaikyta kinui, išskyrus sąvokas, išvedamas iš paties kino. Šias sąvokas turi įvardyti ir apibendrinti filosofija. Taigi, Deleuze'o manymu, klausimas „Kas yra kinas?“ turėtų būti keičiamas klausimu „Kas yra filosofija?“. Kaip teigia Nerijus Milerius, „Kinas ir filosofija Deleuze'o projekte yra susieti ne vertikaliais, subordinaciniais, bet horizontaliais, rizominiais ryšiais, kur kino ir filosofijos fenomenai konkuruoja vienas su kitu ar interpretuoja vienas kitą“ (Milerius 2011: 16).

Deleuze'o dviomis, skirtas kinui, *Kinas 1: vaizdinys-judėjimas* ir *Kinas 2: vaizdinys-laikas* prancūzų kalba pasirodė atitinkamai 1983 ir 1985 metais. Gana greitai – 1986 ir 1989 metais pasirodė šių knygų vertimai į anglų kalbą.¹ Savo dvi-

¹ Gilles Deleuze, *Cinema 1: The Movement-Image*, trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986; Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image*, trans. Hugh Tomlinson and Robert Galeta. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989. Toliau cituojamas leidyklos „Continuum“ leidimas (Deleuze 2008 a ir Deleuze 2008 b).

tomyje Deleuze'as skiria vaizdinį-judėjimą (*l'image-mouvement*) ir vaizdinį-laiką (*l'image-temps*). Kaip galima suprasti iš paties termino, vaizdinys-judėjimas remiasi sensomotoriniais ženklais, kurie laiką perteikia netiesiogiai – tiek, kiek jis susijęs su judėjimo laiku, bei tuo, kaip šį judėjimą perteikia montažas. Deleuze'o teigimu, vaizdinys-judėjimas apibrėžia tradicinį realistinį kiną, kurio chronologinės ribos sutampa su Antrojo pasaulinio karo pabaiga (į šią kategoriją patenka amerikiečių nebylusis kinas, sovietinė montažo mokykla, prancūzų impresionistai). Vėliau, po Antrojo pasaulinio karo, pamažu ima dominuoti vaizdinys-laikas, kuris sensomotorinius ženklus pakeičia grynomis vaizdo ir garso situacijomis. Kadangi vaizdinys nėra pajungiamas judesui, visiškai pasikeičia erdvės suvokimas – ji tampa fragmentiška arba tuščia. Čia galima prisiminti Antonioni filmą „Nuotykis“ (*L'Avventura*, 1960), kurio herojai nieko neveikia, tik pasyviai liudija praeinančią laiką. Taigi vaizdinio prigimties pasikeitimą Deleuze'as susieja su socialiniu, istoriniu ir kultūriniu pokario kontekstu, kurį geriausia perteikia italų neorealizmas. Kaip teigia Deleuze'as knygos *Kinas 2* angliškojo vertimo įvade,

akivaizdu, kad pokario Europoje atsirado daug situacijų, į kurias mes jau nebežinome kaip reaguoti, erdvių, kurias nežinome kaip aprašyti. Tai „bet-kokios-erdvės“, apleistos, tačiau apgyvendintos, nenaudojami pastatai, tuščios teritorijos, griaujami ar atstatomi miestai. Šiose bet-kokiose-erdvėse atsirado nauja veikėjų rasė, tam tikri mutantai: jie veikiau stebėjo nei veikė, jie buvo žiūrovai. (...) Dabar, kai sensomotoriniai ryšiai susilpnėjo, būtent laikas, „trumpas laikas grynoje būklėje“, iškyla į ekrano paviršių. Laikas jau nėra išvedamas iš judėjimo, jis iškyla pats ir pats suteikia galios *tariamam judėjimui*... (Deleuze 2008b: XI–XII).

Kitaip tariant, vaizdinys-laikas sutrauko organinius vaizduojamos tikrovės ryšius ir juos iš naujo surenka arba net išranda. Erdvės tęstinumą savo ruožtu pakeičia bet-kokia-erdvė, kurioje perteikiamas intensyvus veikėjų tapsmas, sukuriama naujos vaizdo ir garso situacijos (Šukaiytė 2011: 45–49). Šios naujos vaizdo ir garso situacijos tiesiogiai perteikia laiką: judėjimas arba sensomotorinės situacijos yra pajungiamos arba subordinuojamos laikui. Kaip teigia Deleuze'as, „dabar ne laikas yra judėjimo matas, bet judėjimas pajungiamas laiko perspektyvai“ (Deleuze 2008 b: 21). Tai reiškia, jog kamera ne sekioja veikėjų judesius, bet, kaip teigia Deleuze'as, „subordinuoja erdvės deskripciją minties funkcijai“ (Deleuze 2008 b: 22). Tačiau vaizdinys-judėjimas niekur neišnyksta, jis vis dar apibrėžia labiau klasikinės prigimties kiną. Deleuze'o tyrinėtojas Davidas Martinas-Jonesas teigia, kad vaizdinys-judėjimas ir vaizdinys-laikas neretai sukuria hibridines formas, arba, veikiau, šiuolaikiniame naratyviniame kine galime vis dažniau aptikti atvejų, kai vaizdinys-laikas tampa vaizdiniu-judėjimu ir atvirkščiai

(Martin-Jones 2006: 19). Tačiau būtent vaizdinys-laikas sudaro Deleuze'o kino filosofijos unikalumą, todėl šio straipsnio tikslas yra išsiaiškinti vaizdinio-laiko prigimtį ir jo santykį su „proto judėjimu“.

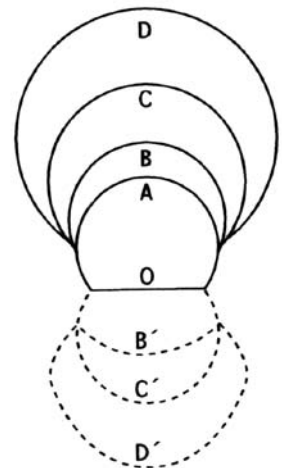
Vaizdinys ir laikas: vaizdinys-laikas

Taigi, kas yra vaizdinys-laikas? Jau minėtame interviu „Smegenys yra ekranas“ Deleuze'as teigia: „man atrodo akivaizdu, kad vaizdinys nėra dabartyje. Tai, ką vaizdinys „reprezentuoja“, yra dabartis, tačiau ne pats vaizdinys. Pats vaizdinys yra laiko santykių ansamblis... Laiko santykiai niekuomet nėra matomi kasdieniame suvokime, tačiau jie matomi vaizdinyje, tiek, kiek jis yra kūrybiškas. Vaizdinys padaro laiko santykius – santykius, kurie negali būti redukuojami į dabartį, – jusliškai suvokiamus ir matomus“ (Deleuze 2000: 371). Taigi galime suvokti, jog vaizdinys-laikas, perteikdamas laiko santykių derinius, visada yra daugialypis ir daugiasluoksnis, be to, jis ne atspindi jau duotą tikrovės momentą, bet aktyviai tą tikrovę kuria ir perkuria. Vaizdinys-judėjimas yra organiškasis; jis perteikia judėjimą pasaulio, kuris, kaip manoma, egzistuoja nepriklausomai nuo kameros. Vaizdinys-laikas, priešingai, pats perkuria pasaulį pasitelkdamas daugialypius, neorganiškus, „kristalinius“ vaizdus. Panašiai ir Deleuze'o mėgstamas autorius Alainas Robbe-Grillet romanuose sukuria tokį aprašymą, kuris ištrina konkretų objektą ir pakeičia jį laikinu ir atsitiktiniu vaizdiniu. Taigi Deleuze'o vaizdinys-laikas yra toks vaizdinys, kuris sujungia tikrą ir įsivaizduojama, fizines ir mentalines, objektyvias ir subjektyvias savybes. Svarbiausia čia yra tai, kad vaizdinys-laikas apima šias skirtingos prigimties savybes ir sujungia jas tokiu mastu, kad jos tampa sunkiai atskiriamos (Deleuze 2008 b: 44). Davidas Normanas Rodowickas, aptardamas Robbe-Grillet ir Deleuze'o atliekamą organinio pasaulio išardymą, pastebi: „čia vaizdo / garso vaizdinys nereprezentuoja daikto. Priešingai, grynasis aprašymas atkabina designacijos inkarą, kuris vaizdinį susieja su daiktais. Kristalinis aprašymas yra laikinas ir atsitiktinis. Jis pakeičia objektą, nuolatos „ištrindamas“ ir sukurdamas jį iš naujo, leisdamas atsirasti kitiems, lygiai taip pat svarbiems, aprašymams, kurie galėtų pakeisti ar net paneigti prieš tai buvusiuosius. Vietoje organiško vaizdo ir objekto sulyginimo, „dabar pats aprašymas sukuria išardytą ir padaugintą objektą“ (Rodowick 1997: 90).

Kristalinis vaizdinys sujungia aktualų vaizdinį, kurį mums pateikia juslinis suvokimas, ir virtualų vaizdinį, išskylantį mūsų atmintyje. Aktualus vaizdinys, kaip ir juslinis suvokimas, priklauso erdvei, kuri yra dabartyje; virtualus vaizdinys priklauso laikui, kuris yra subjektyvus atminties laikas. Atminties temą Deleuze'as

perima iš Bergsono veikalo *Materija ir atmintis*. Bergsonas skiria automatinę arba įpročio atpažinimą ir dėmesingą atpažinimą. Automatinis atpažinimas remiasi juslinio suvokimo ekstensija, t. y. erdviu judėjimo suvokimu, kai prie vieno judesio aš automatiškai „primontuoju“ kitą judesį. Dėmesingas atpažinimas yra visai kitokios prigimties. Čia negali padėti mano juslinis suvokimas, – šiuo atveju neveikia atpažįstamo objekto ekstensija: aš ne pridedu ką nors prie objekto; objektas išlieka tas pats; veikiau tas pats objektas ima veikti keliose skirtingose plotmėse. Kaip teigia Deleuze'as, dėmesingo atpažinimo sukuriama vaizdiniai įtraukia ne į judėjimo ekstensiją, bet į santykį su „prisiminimo vaizdiniu“. Per „prisiminimo vaizdinį“ susiduriame su tuo, kas realu ir įsivaizduojama, fizinė ir mentalu, objektyvu ir subjektyvu, aktualu ir virtualu. Svarbiausia čia yra tai, kad abi plotmės arba dimensijos yra visiškai skirtingos prigimties, tačiau jos nurodo viena kitą, atspindi viena kitą, ir galiausiai yra sunkiai atskiriamos viena nuo kitos. Šis neapibrėžtumas nereiškia, jog kristaliniis vaizdinys sukuria subjektyvią iliuziją ar klaidingą interpretaciją; šis neapibrėžtumas yra objektyvi tokio vaizdinio charakteristika, nes abi plotmės arba dimensijos jame koegzistuoja ir veikia viena kitą.

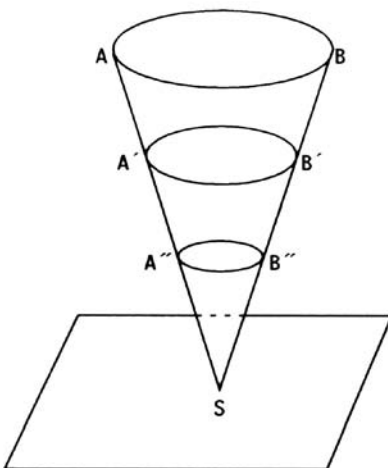
Taigi, kaip aktualus ir virtualus vaizdiniai veikia vienas kitą? Deleuze'as pasitelkia tris Bergsono schemas, atskleidžiančias vaizdinio-laiko arba vaizdinio-kristalo kūrimą. Pirmoji atskleidžia tam tikrą objekto susisluoksniavimą laike: kaip teigia Bergsonas, „matome, jog progresuojantis dėmesingas [atpažinimas] iš naujo sukuria ne tik suvokiamą objektą, bet ir nuolat išplečiamas sistemas, su kuriomis jis gali būti susiejamas; taigi tuo mastu, kuriuo apskritimai B, C, D reprezentuoja didesnę atminties išplėtimą, jų prisiminimas per apskritimus B', C', D' pasiekia gilesnius realybės sluoksnius“ (Bergson 1911: 126–9; cit. iš Deleuze 2008 b: 44–45). Kitaip tariant, kiekvieno aktualaus dabarties momento suvokimas yra apgaubiamas to suvokimo atminties, kuri įvynioja kiekvieną paskirą vaizdinį į virtualių prisiminimų debesį. Tačiau svarbu suvokti, jog aktualus suvokimas ir prisiminimas, t. y. jo, kaip praėjusio, suvokimas eina ne vienas paskui kitą, bet koegzistuoja simultaniškai – aktualus ir virtualus vaizdiniai yra tarsi dvi to paties lapo pusės. Dabartis yra aktualus vaizdinys, o jos bendralaikė praeitis yra virtualus vaizdinys. Kaip teigia Bergsonas, paramnezija (*déjà-vu* iliuzija, pojūtis, jog tai jau patyrėme) tiesiog leidžia suvokti šį akivaizdų dalyką: esama dabarties prisiminimo, kuris yra bendralaikis su pačia dabartimi – jie tokie artimi kaip aktorius ir jo vaizduojamas personažas (Deleuze 2008 b: 77). Čia Deleuze'as remiasi Bergsonu, teigiančiu, jog „mūsų aktuali egzistencija, nors ji ir išsivynioja laike, tuo pat



metu dubliuojasi su virtualia egzistencija, su veidrodiniu atspindžiu. Kiekvienas mūsų gyvenimo momentas turi du aspektus, jis yra aktualus ir virtualus, juslinis suvokimas vienoje pusėje ir prisiminimas kitoje... Tas, kuris suvokia nuolatinį savo dabarties dubliavimą į suvokimą ir jo prisiminimą, palygins save su aktoriumi, kuris vaidina savo vaidmenį automatiškai, ir kartu savęs klausosi ir save stebi“ (Bergson 1920: 135–8; cit. iš Deleuze 2008 b: 77).

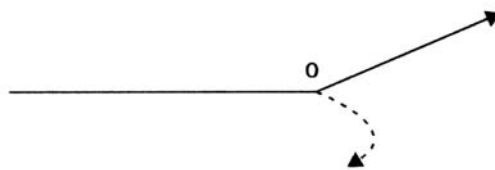
Bergsonas virtualų vaizdinį vadina „grynuoju prisiminimu“, taip norėdamas jį atskirti nuo mentalinių vaizdinių – prisiminimų, sapnų ar svajonių, – su kuriais galima būtų jį supainioti. Pastarieji, kaip teigia Deleuze’as, taip pat yra virtualūs, tačiau jie jau yra arba gali būti pradėti aktualizuoti sąmonėje arba per psichologines būkles. Tokiu būdu prisiminimai įtraukiami į chronologinę laiko seką ir yra aktualizuojami atsižvelgiant į kiekvieną naują dabartį. Tačiau Deleuze’as aiškiai pabrėžia, kad virtualus vaizdinys nedalyvauja chronologiniame laike: „Grynasis virtualus vaizdinys, priešingai, yra apibrėžiamas ne pagal santykį su nauja dabartimi, kurios atžvilgiu jis būtų (santykiškai) praeinantis, bet pagal santykį su aktualia dabartimi, kurios praeitis jis yra, absoliučiai ir simultaniškai... Tai grynasis virtualumas, kuris neturi būti aktualizuotas, kadangi jis tiksliai koreliuoja su aktualiu vaizdiniu, su kuriuo sukuria mažiausią jungtį, kuria remiasi visos kitos jungtys“ (Deleuze 2008 b: 77). Ši virtualaus ir aktualaus vaizdinio jungtis ir yra kristalinis vaizdinys, minimali struktūra, kuri, kaip kristalas, gali toliau vystytis be pabaigos.

Čia Deleuze’as pristato antrą Bergsono schemą – apverstą kūgį, kur taškas S yra aktuali dabartis, tačiau kiekviena dabartis nėra taškinė, ji skyla į dabartį ir tos dabarties praeitį, t. y. aktualų dabarties momentą ir jos virtualų antrininką (A”B”); savo ruožtu A”B” jungtis apauga virtualumo sluoksniais A’B’, AB, kurie



mobilizuoja visą mūsų praeitį arba „grynąjį prisiminimą“. Nors kiekvienas sluoksnis priklauso skirtingam virtualumo lygmeniui, kiekvienas jų apima visą mūsų praeitį. Kitaip tariant, laiką sudaro ne linijinė chronologinė seka, bet laiko struktūra arba kristalas. Norėdami iš dabarties momento S pereiti į kitą dabarties momentą S’ turime mobilizuoti visą virtualią atmintį ir tik iš jos galime peršokti į S’. Deleuze’as teigia, kad vaizdinys-kristalas atskleidžia svarbiausią laiko veikimo principą: „kadangi praeitis yra sukuriama ne po dabarties, kuria ji buvo, bet tuo pat metu, laikas kiekvienu momentu turi skilti į dvi dalis, dabartį ir praeitį, kurios skiriasi

savo prigimtimi, arba, kitaip tariant, laikas padalija dabartį į dvi heterogeniškas kryptis: viena iš jų kryptis į ateitį, o kita išsaugo visą praeitį“ (Deleuze 2008 b: 79). Laiko trukmė išskaido laiką



į dvi kryptis arba tėkmes, kurių viena kryptis į ateitį, o kita užlaiko praeitį. Laiką sudaro šis skilimas, kurį mes ir matome kristalo struktūroje. Kaip sako Deleuze'as, pats vaizdinys-kristalas nėra laikas, tačiau mes galime suvokti laiką pasitelkę vaizdinį-kristalą.

Deleuze'as taip reziumuoja svarbiausias Bergsono tezes apie laiką: „praetis koegzistuoja su dabartimi, kurios praetis ji yra; praetis išsaugoma pati savaime, kaip praetis apskritai (nechronologinė praetis); kiekvienu momentu laikas skyla į dabartį ir praetį, dabartį, kuri praeina, ir praetį, kuri išsaugoma“ (Deleuze 2008 b: 80). Čia Deleuze'as bando originaliai perskaityti Bergsoną, paneigdamas įsigalėjusias interpretacines klišes – paprastai Bergsono filosofija siejama su teiginiu, jog laiko trukmė yra subjektyvi, sukurianti mūsų vidinį gyvenimą. Tačiau Deleuze'o manymu, Bersonas teigia visiškai ką kita: vienintelis įmanomas subjektyvumas yra laikas, nechronologinis laikas, aptiktas pačiuose pagrinduose, ir būtent mes priklausome laikui (esame laiko viduje), o ne atvirkščiai (Deleuze 2008 b: 80). Deleuze'as išsako paradoksišią mintį, jog atmintis nėra mumyse; tai mes priklausome atminčiai, kuri visada egzistuoja jau iki mūsų. Dabarties momentas yra ypač suspausta praetis (apversto kūgio viršūnė), iš kurios per vaizdinius-prisiminimus galime peršokti į skirtingus praeties sluoksnius. Akivaizdu, kad skirtingi praeties sluoksniai susidėlioja pagal tam tikrą chronologinę seką, tačiau dabarties viršūnės atžvilgiu visi praeties sluoksniai yra vienalaikiai. Tarp praeties kaip bendro išankstinio egzistavimo ir dabarties kaip be galo suspaustos praeties esama daugybės jungčių, kurios sukuria atskirus laiko regionus, sluoksnius ar klostes. Deleuze'as cituoja Fellini: „Mes esame sukonstruoti atmintyje; mes *simultaniškai* esame vaikystėje, paauglystėje, senatvėje ir brandoje“ (Deleuze 2008b: 96). Norėdami ką nors prisiminti, įsikuriame visa apimančioje praetyje ir tuomet šokinėjame iš vieno regiono į kitą, nuo vieno sluoksnio prie kito (ar šis draugas iš mokyklos, ar iš studijų laikų?). Tad Deleuze'o nechronologinio laiko sampratą galima apibendrinti taip: praetis jau iš anksto egzistuoja bendru pavidalu; skirtingi praeties sluoksniai koegzistuoja simultaniškai, tuo pačiu metu; dabartis egzistuoja kaip suspausta praetis.

Praeitais metais Marienbade

Tokiu būdu išeitų, jog bergsoniškasis laikas yra suvokiamas kaip visada jau egzistuojanti praeitis. Tačiau, klausia Deleuze'as, ar negalėtume suvokti laiko kaip dabarties? Taip, atsako jis, tačiau tik jei galėtume dabartį deaktualizuoti, t. y. atplėšti ją nuo to, kieno dabartis ji yra. Pasiskolinę Augustino formuluotę, Deleuze'as teigia, kad esama ateities dabarties, dabarties dabarties ir praeities dabarties, kurios visos susiduria įvykyje: įvykį sudaro šios simultaniškai egzistuojančios dabartys, šios deaktualizuotos dabarčių viršūnės. Kažkas turėjo įvykti, tai vyksta, tai jau įvyko... Tokį laiko modelį Deleuze'as įžvelgia Alaino Robbe-Grillet ir Alaino Resnais filme „Praeitais metais Marienbade“ (*L'anée dernière à Marienbad*, 1961), kur skirtingos dabartys priskiriamos skirtingiems personažams: kiekviena iš šių dabarčių (ir pasakojamų istorijų) yra tikėtina ar galima, bet kartu jos yra nesuderinamos ir neįmanomos. Veikėjas X sako pažįstas A (tačiau A pažintį neigia, vadinasi, ji arba neprisimena, arba meluoja); A sako nepažįstanti X (taigi arba veikėjas X klysta, arba bando A apgauti). Kaip teigia Deleuze'as, „...trys personažai atitinka tris skirtingas dabartis, bet taip, kad jas „komplikuotų“, o ne paaiškintų; kad iškeltų jų egzistenciją, o ne ją paslėptų: X gyvena praeities dabartyje; A gyvena ateities dabartyje, taigi jų skirtumas ištrykšta arba pasirodo kaip dabarties dabartis (tai trečiasis, vyras), ir visos jos implikuoja viena kitą“ (Deleuze 2008 b: 98). Veikėjas X keliauja iš vieno praeities sluoksnio į kitą, viliojamas A kaip spindinčio taško; o štai A priklauso tokiam laiko regionui, kuriame X dar arba jau neegzistuoja.

Analizuodamas Resnais filmą, Deleuze'as sugeba išskirti dvi konkuruojančias strategijas – vieną Robbe-Grillet, kitą – paties Resnais. Esą pats Robbe-Grillet yra sakęs, kad skirtumas tarp jo ir Resnais atsiskleidžia jų požiūryje į laiką: kai suardomas vaizdinys-veiksmas, jo vietą užima neapibrėžtumas, kartais įgyjantis „laiko architektūros“ formą (tai Resnais strategija), kartais – „nuolatinės dabarties“ formą (tai paties Robbe-Grillet strategija) (Deleuze 2008 b: 101). Tačiau čia teisėjauti imasi Deleuze'as: jis teigia, jog nuolatinė dabartis ne ką mažiau priklauso laikui nei amžinoji praeitis. Skiriasi tik vaizdinys-laikas, kuris Resnais atveju yra architektūrinis, o Robbe-Grillet – plastinis. Pats Resnais filmą „Praeitais metais Marienbade“, kaip ir kitus savo filmus, suvokė kaip praeities sluoksnių ar klodų formą, o Robbe-Grillet laiką suvokė kaip dabarties taškų formą. Taigi, teigia Deleuze'as, „jei filmas „Praeitais metais Marienbade“ galėtų būti išskaidytas, tuomet veikėjas X būtų artimesnis Resnais, o moteris A būtų artimesnė Robbe-Grillet. Vyras iš esmės bando įvynioti moterį į besiklostančius [laiko] sluoksnius, kuriuose dabartis sudaro siauriausią tarpą, lyg bangos viršūnė, o moteris, kartais apdairi, kartais nepalenkiamą, kartais beveik įtikintą, šokinėja nuo vieno bloko prie kito, nuolatos peršokdama prarają

tarp dviejų taškų, dviejų simultaniškų dabarčių“ (Deleuze 2008 b: 101). Taigi filme vienu metu vyksta kova tarp neišsprendžiamų praeities alternatyvų ir neišpajiniamų skirtumų tarp dabarties viršūnių. Būtent tai, pasak Deleuze'o, ir leidžia mums suvokti laiką: virtualios praeities sluoksnių koegzistavimas ir deaktualizuotų dabarties viršūnių simultaniškumas yra du tiesioginiai būdai, per kuriuos patiriame laiką, arba du vaizdinio-laiko tipai. Tačiau laiką, kurį suvokiame kartu su Robbe-Grillet, sudaro dabarties viršūnių netolydumas (šuočiai), o laikas, kurį suvokiame su Resnais, sudaro tolydus praeities sluoksnių kontinuumas. Kaip teigia Deleuze'as, Robbe-Grillet atveju turime „kvantinio“ tipo neapibrėžtumą, o Resnais – statistinę tikimybių teoriją (Deleuze 2008 b: 116).

Jei atidžiau paanalizuotume filmą „Praeitais metais Marienbade“, pastebėtume, kaip jame nuosekliai realizuojamas Bergsono aptarto dėmesingo atpažinimo režimas. Automatinis arba įpročio atpažinimas atitiktų vaizdinio-judėjimo kuriamą organinį pasaulio suvokimą, kur vienas judesys pridedamas prie kito. Tačiau šiame filme Deleuze'as pasitelkia dėmesingą atpažinimą, kuriuo remiantis tam tikras objektas ne pridedamas prie kito, bet tas pats objektas (vaizdas) ima veikti skirtinguose laiko lygmenyse. Šios simultaniškai egzistuojančios laiko dimensijos ir sukuria vaizdinį-laiką: tas pats vaizdas gali būti suvokiamas kaip objektyvus ir subjektyvus, realus ir įsivaizduojamas, aktualus ir virtualus. Rodowickas, detaliam išanalizavęs filmo „Praeitais metais Marienbade“ montažo principus, atskleidžia, kad kiekvienas kadras priklauso skirtingoms dabarties viršūnėms, kurios yra nesuderinamos (Rodowick 1997: 104–108). Pavyzdžiui, vaizdų seka prasideda veikėjų susitikimu viešbučio vestibulyje, – šis kadras priklauso dabarties dabarčiai; prie šio kadro prijungiamas to paties vaizdo „virtualus“ atspindys veidrodyje. Vėliau susitikimas rodomas kaip vykstantis kitoje vietoje ir kitu laiku, priklausantis kažkuriam praeities laiko sluoksniui (praeities dabartis?), o prie šio vaizdo prijungiama „įsivaizduojama“ scena kambaryje, kurios galbūt ir niekuomet dar nebuvo (ateities dabartis?). Vėliau kamera vėl grįžta į pradinę sceną vestibulyje, o balsas už kadro sako: „Visa ši istorija jau pasibaigė. Ji jau yra įvykusi. Dar po kelių sekundžių ji sustings amžiams marmurinėje praeityje, kaip ir šios statulos, šie sodai, išskaptuoti iš akmens, šis viešbutis, kurio kambariai ištuštės...“ (Rodowick 1997: 106). Taigi kiekvienas sekos kadras priklauso skirtingoms dabartims, kurios atrodo tarpusavyje konkuruojančios ir nesuderinamos. Tačiau laikas ir atmintis nepriklauso nė vienam veikėjui ar subjektui: „atmintis pasitelkiama kaip nežmogiška jėga, kuri pasirodo ne kaip subjektyvi vidujybė, bet kaip „pasaulis“, kuriame juda veikėjai“ (Rodowick 1997: 107).

Resnais filmo pavyzdys akivaizdžiai parodo, kad vaizdinys-laikas sukuria visiškai naują kinematografinio pasakojimo režimą. Kaip jau buvo rašyta, vaiz-

dinio-judėjimo režimas, kurį Deleuze'as dar vadina organiniu, presupponuoja, jog vaizduojamas objektas egzistuoja nepriklausomai nuo kameros; priešingai, vaizdinio-laiko arba kristaliniame režime kinematografinis vaizdas pats sukuria savo objektą bei nuolatos iš naujo jį perkuria; jame išrandami vis nauji pasakojimai, kurie išstumia ankstesnius. Šiuo požiūriu galima teigti – kristaliniame režime tiesos sąvoka netenka reikšmės. Organinis režimas vis dar yra ištikimas tiesos sąvokai tuo aspektu, jog jis turi adekvačiai perteikti pasaulio sandarą, kuri egzistuoja nepriklausomai nuo kinematografinio pasakojimo; kristaliniame vaizdinyje tai, kas tikra, ir tai, kas įsivaizduojama, tampa nebeatskiriama. Kristalinis režimas išlaisvina klastojančias galias (*les puissances du faux*), kurios kiekvieno pasakojimo tiesos modalumą išskaido nechronologiniame laike. Deleuze'as čia pasitelkia „atsitiktinių ateičių“ paradoksą: jei tai *tiesa*, jog rytoj *gali* įvykti jūrų mūšis, kaip išvengti vieno iš tikrų padarinių: arba iš galimo seka negalimas (nes jei mūšis įvyks, negalima, kad jis būtų neįvykęs), arba praeitis nėra būtina tiesa (kadangi mūšis galėjo ir neįvykti)“ (Deleuze 2008 b: 126).

Taigi matome, kad tiesos sąvoka saugi tik amžinybės teritorijoje, o laikas tiesą suklastoja ir sukompromituoja. Šiam paradoksui išspręsti Deleuze'as pasitelkia Gottfriedą Wilhelmą Leibnizą. Pastarasis teigia, kad jūrų mūšis galėjo įvykti arba neįvykti skirtinguose pasauliuose, ir šie pasauliai vienodai yra galimi, tačiau „nesuderinami“ vienas su kitu (Deleuze 2008 b: 126). Taigi Leibnizas išranda nuostabų terminą *impossibilité*, kuris kartu reiškia negalimybę (*impossibilité*) ir nesuderinamumą (*incompatibilité*). Šis tiesos paradokso „sprendimas“ visiškai pakeitė pasakojimo statusą: pasakojimas liaujasi buvęs teisingas ir tampa atvirai klastojantis. „Jis yra klastojantis ne dėl to, kad „kiekvienas [veikėjas] turi savo tiesą“, ne dėl kintančio turinio. Tai klastojimo galia, kuri pakeičia ir išstumia tiesos formą, nes ji teigia nesuderinamų dabarčių simultaniškumą, arba nebūtinai tikrų praeičių koegzistavimą“ (Deleuze 2008 b: 127). Deleuze'o vaizdinio-laiko teorija radikali tuo, kad nesuderinamas dabartis ir praeitis jis įkurdina ne skirtinguose pasauliuose (kaip Leibnizas), bet mano, kad jos simultaniškai koegzistuoja tame pačiame universume.

Filme „Praeitais metais Marienbade“ pateikiami keli pasakojimai, kurie yra nuoseklūs kiekvienas atskirai, tačiau nesuderinami ir prieštaringi tarpusavyje. Filme sukuriama nesuderinami pasauliai, kurie egzistuoja simultaniškai tame pačiame universume. Kitaip tariant, kristalinis režimas sukuria tokį laiko vaizdinį, kurį sudaro ne chronologinė laiko seka, bet dabarties išsišakojimas į neapibrėžtą ateitį ir nechronologinę praeitį. Šis režimas reikalauja pastangų suvokti vaizdo kuriamas alternatyvas, priklausančias skirtingiems praeities sluoksniams ir skirtingoms praeities viršūnėms. Ši nechronologinio laiko galia sustiprina klastojimo galias ir

atvirkščiai. Rodowickas teigia, kad kristalinis režimas sukuria ypatingą laiko suvokimą, kai žiūrovas yra įstumiamas į netikrumo būseną. „Kiekvienas [laiko] intervalas tampa tuo, ką tikimybių fizikos specialistai vadina „bifurkacijos tašku“, kai neįmanoma žinoti ar iš anksto numatyti, kuria kryptimi vystysis pokytis“ (Rodowick 1997: 15). Kitaip tariant, organiška tvarka arba deterministinis universumas, kai tikima chronologine daiktų tvarka (praeitis-dabartis-ateitis), yra pakeičiama probabilistiniu arba tikimybinu universumu. Šioje vietoje Rodowickas prisimena Iljos Prigogine'o teoriją, kurioje teigiama, kad bifurkacijos taškas gali lemti skirtingus evoliucijos pokyčius fizikinėse sistemose: arba sistema suyra ir pereina į visišką dezintegraciją ir chaosą, arba ji atlieka iš anksto nenumatytą šuolį į naują, sudėtingesnę ir skirtingą tvarką (Rodowick 1997: 16). Rodowickas teigia, jog Deleuze'as, savo kino filosofijoje apibrėždamas vaizdinį-laiką kaip bendro pagrindo neturintį pagrindą, iš esmės kuria tikimybių teoriją: jo kino filosofijoje santykį tarp minties ir vaizdo grindžia ne laiko tęstinumas, bet žaidimas kauliukais.

Vaizdo galia, klastojimo galia, politinė galia

Taigi, ką mums naujo atskleidžia kristalinis vaizdinys, pasitelkdamas klastojimo galias? Terminas galios (*les puissances*) čia vartojamas toli gražu ne metaforiškai: šis terminas nurodo tiek į Nietzsche's valią galiai, tiek ir į Kanto aprašytą sprendimo galią. Tačiau ši galia veikia ne tam, kad išsaugotų ar pagrįstų tiesą, bet tam, kad visa savo jėga sukurtų, išrastų kažką nauja. Šis kūrybiškumo momentas yra nulemtas vaizdinio-laiko ir klastojančių galių sampratos; kaip teigia Deleuze'as, „...laiko galia ir klastojimo galia yra griežtai komplementarios, nuolatos implikuodamos viena kitą jos sukuria naujas vaizdo [suvokimo] koordinatas“ (Deleuze 2008 b: 128). Kitaip tariant, klastojimo galios yra kūrybos ir tapsmo galios, gebančios perkurti filmo personažus, liudytojus ir net pačius filmų autorius. „Šiai naujai situacijai atsirasti esama svarios priežasties: priešingai tiesos formai, kuri yra unifikuojanti ir linkusi identifikuoti veikėją (jo atsiradimą ar tiesiog jo vientisumą), klastojimo galios negali būti atskirtos nuo neredukuojamo daugialypumo. „Aš esu kitas“ („je est un autre“) pakeitė Ego = Ego“ (Deleuze 2008 b: 129). Šis tapsmo kitu procesas įtraukia visus kinematografinio pasakojimo dalyvius – veikėjus, liudininus, režisierius. Svarbu akcentuoti, jog tapsmą Deleuze'as apibrėžia kaip laiko serijškumą: tapsmas sukuria serijas, kurios perauga į naujų galių ir potencialumo serijas. „Kartais, kaip Welleso atveju, patys veikėjai formuoja serijas kaip „valios galiai“ pakopas, kurios pasaulį paverčia pasaka. Kartais pats veikėjas peržengia ribą ir tampa kitu...; taip pat esama ir dvigubo tapsmo, kuris ištinka režisierių, kuris

tampa kitu kaip ir jo veikėjai“ (Deleuze 2008b: 264). Kitaip tariant, serijos geriausiai atskleidžia vykstantį pokytį, „kūrybinę evoliuciją“, akumuliuojamą naują galią. Taigi vaizdinys-laikas ne tik sukuria naują kinematografinio pasakojimo struktūrą, bet reiškiasi kaip politinė galia.

Šią tapsmo galią arba galią tapti kitu Deleuze'as sieja su šiuolaikiniu politiniu kinu, kuriame mažųjų tautų režisierių. Analizuodamas šiuolaikinį politinį kiną, Deleuze'as dažnai vartoja tokias sąvokas kaip „mažumų režisierius“ ar „trečiojo pasaulio režisierius“, – galbūt tai paskatino Rodowicką įvesti mažojo kino sąvoką. Akivaizdu, jog Deleuze'o mažojo kino samprata yra sietina su jo ir Félixo Guattari sukurtais tapsmo mažuma bei mažosios literatūros koncepcijomis. Knygoje *Tūkstantis plokštikalnių: kapitalizmas ir šizofrenija* Deleuze'as ir Guattari kalba ne apie buvimą mažuma, bet apie tapsmą mažuma, kuris suvokiamas kaip nauja revoliucinė galia (Deleuze, Guattari 2004: 518–520). Panašiai ir knygoje *Kafka: apie mažąją literatūrą* Deleuze'as ir Guattari naujas politinės galios formas sieja su mažąja literatūra. Mažosios literatūros sampratą apibrėžia trys charakteristikos: tai kalbos deterritorizacija, individo sąsaja su politiniu betarpiškumu, kolektyvinis sakymo asambliažas (Deleuze, Guattari 1986: 16–17). Pirmoji charakteristika – kalbos deterritorizacija – reiškia, kad esama dviejų skirtingų kalbos vartojimo būdų: tai didžioji ir mažoji kalba. Mažoji kalba reiškia skirtingą didžiosios kalbos vartojimą: pavyzdžiui, juodaodžiai amerikiečiai transformuoja amerikiečių anglų kalbą į „juodąją“ anglų kalbą (*Black English*). Kaip teigia Deleuze'as ir Guattari, „revoliucijos daromos ne vartojant mažumų kalbą kaip dialektą, ne užsitarant regione ar gete, bet, – pasitelkus daug mažumos elementų, kurie sumaišomi ir jungiami, – išrandant savitą, nenumatomą autonomišką tapsmą“ (Deleuze, Guattari 2004: 118). Kita svarbi mažosios literatūros charakteristika yra individo sąsaja su politiniu betarpiškumu. Kitaip tariant, kiekvienas individas yra taip glaudžiai susijęs su savo socialine terpe, kad „viskas tampa politiška“. Iš to išplaukia ir trečioji charakteristika – kolektyvinis sakymo asambliažas. Kaip teigia Deleuze'as ir Guattari, mažojoje literatūroje negali būti jokio individualaus sakymo, kuris skirtųsi nuo kolektyvinio; tokiu būdu kiekviena mažuma patiria savo tapsmą kitu, ir per tai įgyja „valią galią“, tampa nauju politiniu subjektu.

Tai, kas pasakyta apie mažąją literatūrą, galioja ir mažajam kinui. Kalbėdamas apie šiuolaikinį politinį kiną, Deleuze'as apibrėžia jį per santykį su klasikiniu kinu. Pirmasis skirtumas nusakomas atsižvelgiant į liaudies arba žmonių egzistavimą. Turėdamas galvoje tokius filmus kaip Sergejaus Eisensteino „Spalis“ (1927) ar Davido Warko Griffitho „Tautos gimimas“ (*The Birth of a Nation*, 1915), Deleuze'as teigia, kad „Amerikos ir sovietiniuose filmuose žmonės visuomet jau egzistuoja, realūs, nors dar ne aktualūs, idealūs, nors nebūdami abstraktūs. (...) Tačiau jei

atsirastų šiuolaikinis politinis kinas, jis remtųsi prielaida, jog žmonių jau arba dar nebėra, jog žmonės neegzistuoja“ (Deleuze 2008 b: 208). Kaip teigia Rodowickas, sovietiniame ar Amerikos kine remiamasi empiriniu tikėjimu, kad masės ar žmonės iš tiesų egzistuoja anapus jų vaizdinių kine ir kad jie atitinka ar galėtų atitikti vaizduojamą idealą. Šiuolaikinis politinis kinas, priešingai, skiriasi tuo, kad atkuria šį tikėjimą, tačiau visai kitu būdu: užuot reprezentavęs žmones, šiuolaikinis politinis kinas sukuria kolektyvinius sakymo būdus, kurie leidžia individams patiems išrasti save (Rodowick 1997: 153). Kaip pavyzdį Deleuze'as nurodo Resnais filmą „Karas yra baigtas“ (*La guerre est finie*, 1966), kuriame vaizduojama „Ispanija, kokios nematysime“ (Deleuze 2008 b: 208). Taigi, nors jau aptartas filmas „Praeitais metais Marienbade“ atrodo kaip grynai formalistinis Renais eksperimentas, svarbu pastebėti, jog kituose Resnais filmuose šis naujas kinematografinis pasakojimas pasitelkiamas tam, kad atskleistų nemąstomą atminties ir laiko dimensiją: čia turiu omenyje filmus „Naktis ir rūkas“ (*Nuit et brouillard*, 1955), „Hirošima, mano meilė“ (*Hiroshima, mon amour*, 1959), kuriuose koncentracijos stovyklų ir branduolinių bombų padariniai atvaizduojami kaip nesubjektinės atminties formos.

Kitaip tariant, šiuolaikinis politinis kinas turi ne kreiptis į žmones, kurie tariamai jau egzistuoja, bet prisidėti prie šių žmonių sukūrimo. Deleuze'o pateikiami pavyzdžiai – tai brazilų režisierius Glauberas Rocha, filipinų režisierius Lino Brocka, Kvebeko dokumentinių filmų režisierius Pierre'as Perrault, Egipto režisierius Youssefas Chahine, Etiopijos režisierius Haile Gerima, palestiniečių režisierius Michelis Khleifi (Deleuze 2008 b: 209-214; Colman 2011: 157). Šie režisieriai, kurdami naujas istorijas, naujus kolektyvinius pasakojimus, geba nevilties ir skurdo situacijas paversti savotišku pozityvumu. Kaip teigia Rodowickas, „uzuot rėmęsis suvienodintu ar vienodinančiu diskursu, mažasis kinas turi produkuoti kolektyvinius sakymus, kurių paradoksali ypatybė yra kreiptis į žmones, kurie dar neegzistuoja ir tokiu būdu skatinti juos atsirasti“ (Rodowick 1997: 154). Šiuo požiūriu mažojo kino, kaip ir mažosios literatūros užduotis yra išrasti žmones, kurie dar neegzistuoja. Kita vertus, tai gana sudėtinga užduotis, nes, kaip pastebi Deleuze'as, „trečiojo pasaulio režisierius dažnai atsiduria priešais beraštę publiką, užtvindytą amerikietišku, egiptietišku ar indišku serialų ir karate filmų, ir jis visa tai turi pereiti, būtent su šia medžiaga jis turi dirbti, kad ištrauktų iš jos daleles tų žmonių, kurie dar neegzistuoja (Lino Brocka). Kartais mažumų režisierius atsiduria aklavietėje, kurią aprašė Kafka: tai negalimybė „nerašyti“, negalimybė rašyti dominuojančia kalba, negalimybė rašyti kuria nors kita kalba“ (Deleuze 2008 b: 209). Vadinasi, mažumų režisierius privalo deteritorizuoti kinematografinę kalbą, išrasti naują kalbą dominuojančios kalbos viduje, naują kalbos vartojimo būdą, kuris leistų išreikšti naują kolektyvinį pasakojimą.

Dar vienas svarbus bruožas, skiriantis klasikinį ir šiuolaikinį politinį kiną, susijęs su santykiu tarp politiškumo ir privatumo. Kaip teigia Deleuze'as, didžiosios literatūros visada išlaiko perskyrą tarp politiškumo ir privatumo, nors ši perskyra ir kinta; o štai mažojoje literatūroje privatus reikalas visada yra betarpiškai politiškas. Panašiai yra ir kine: klasikinis kinas pastoviai išlaikydavo perskyrą, kuri žymėjo koreliaciją tarp politiškumo ir privatumo; tačiau šiuolaikinis politinis kinas šią perskyrą sunaikina: tai, kas privatu, neatskiriama nuo to, kas socialu ar politiška. Deleuze'as kalba apie tai, jog toks kinas „*viską įstumia į transo būklę*, tiek žmones, tiek jų šeiminius, taip pat ir pačią kamerą, viską įvesdamas į nukrypimo nuo normos būklę, tokiu būdu siekiant nustatyti ryšius tarp skirtingų prievartos formų, taip pat tarp privatumo ir politiškumo...“ (Deleuze 2008 b: 211). Ši transo arba nukrypimo nuo normos būklė gali būti interpretuojama kaip tapsmas kitu, kaip klastojimo galia, kuri leidžia naujiems subjektyvumams įgyti „valių galiai“. Kaip teigia Deleuze'as, „šiuolaikinis politinis kinas nuo šiol remiasi ne evoliucijos ar revoliucijos galimybe, kaip klasikiniame kine, bet negalimybėmis Kafkos apibrėžta prasme: tuo, kas nepakeliama“ (Deleuze 2008 b: 211).

Kalbant Deleuze'o terminais, galima teigti, kad šiuolaikinis politinis kinas vietoje opozicijos kolonizatorius-kolonizuotasis įveda tipų ir „charakterių“ serijas, sukuriančias kolektyvinių pranešimą ar pasakojimą. Kaip teigia Deleuze'as, „kadangi žmonės neegzistuoja, režisierius atsiduria situacijoje, kai reikia sukurti pranešimus, kurie jau yra kolektyviniai, kurie sukuria sąlygas žmonėms, kurie dar turi pasirodyti, ir kurių politinis poveikis yra tiesioginis ir neišvengiamas“ (Deleuze 2008 b: 213). Būtent šis kolektyvinis pasakojimo pobūdis yra kitas svarbus politinio kino bruožas. Mažumų režisierius turi sukurti pasakojimą, mitą, ar legendą, kurie nesutaptų nei su beasmeniu mitu, nei su privačia istorija, nes abiem atvejais pasakojimas dirba „šeimininko“ ar kolonizatoriaus labui.

Kino režisierius atsiduria prieš žmones, kurie kultūros atžvilgiu yra dvigubai kolonizuoti: kolonizuoti istorijų, kurios ateina iš kitur, bet kartu kolonizuoti savo mitų, kurie kaip beasmeniai dariniai ima pasitarnauti kolonizatoriams. Kino režisierius turi stengtis netapti savo žmonių etnologu, taip pat neišradinėti fikcijų, kurios būtų tik dar viena privati istorija: nes kiekviena asmeninė fikcija, kaip ir kiekvienas beasmenis mitas veikia „šeimininkų“ naudai (Deleuze 2008 b: 213).

Deleuze'as išsako gana paradoksalią mintį, kad, norėdamas išsilaisvinti iš kolonizuotojo situacijos, trečiojo pasaulio intelektualas ar režisierius turi sutikti su kompromisu ir „pereiti į kolonizatoriaus pusę, net jei tai tik estetinis perėjimas, kuris remiasi meninėmis įtakomis“ (Deleuze 2008 b: 213). Tokie kompromisai leidžia

užkrėsti dominuojančią kalbą ir paversti ją mažąja, leidžia atlikti dominuojančios kalbos „kreolizaciją“.

Kolektyviniai pasakojimai kuriami pasitelkiant klastojimo galias, kurios padeda išrasti naujų herojų, legendų ar istorijų. Todėl kūrybiško istorijų pasakojimo (*fabulation*) sąvoka gali būti laikoma viena iš tokių klastojimo arba simuliacijos formų. „Fabuliaciją“ apibūdina trys svarbios charakteristikos. Pirmą, toks pasakojimas visada yra performatyvus ir neatskiriamas nuo paties sakymo akto: vadinasi, istorijos pasakojimas ne aprašo anapus kinematografinio pasakojimo egzistuojančius žmones, bet juos įsteigia pačiu pasakymo aktu. Antra, šis pasakojimas gali turėti tiek oralinę, tiek rašytinę formą, o kino atveju jis gali reikštis tiek vizualiai, tiek akustiškai. Trečia, istorijos pasakojimas nėra nei tiksli dokumentika, nei fikcija, bet tokia pasakymo forma, kuri gravituoja tarp šių polių (Rodowick 1997: 157). Taip pat svarbu pastebėti, kad istorijos pasakojimas turi serijinę struktūrą, vadinasi, jis gali būti kartojamas ar dauginamas su mažomis variacijomis. Šis nuolatinis bet kintantis pakartojimas grindžiamas ne jau egzistuojančiomis normomis, bet yra atvira struktūra, kurianti tai, kas dar neturi apibrėžtų formų. Šiuo požiūriu „fabuliacija“ siekia ne reprezentuoti jau egzistuojančias socialines grupes ar socialines normas, bet leidžia perteikti kontūrus tų socialinių grupių, kurios dar tik formuojasi ir kuriasi.

Šis pasakojamų istorijų performatyvumas turi aiškia politinę dimensiją. Klastojami pasakojimai įgyja serijinę struktūrą, kuri savo ruožtu sukuria conceptualias prielaidas perteikti ir suvokti tapsmą – tapsmą kaip laiko pokytį ir tapsmą kaip tapsmą kitu. Tokiu būdu, kaip teigia Rodowickas, „tiesioginis vaizdinys-laikas gali įgyti aiškia politinę funkciją“ (Rodowick 1997: 152). Vaizdinio-laiko sukurtos naujos kinematografinio pasakojimo formos leidžia atsiplėšti nuo duotos tikrovės ir atverti tapso bei virtualumo dimensijas. Šioje vietoje galime naujai apsvarstyti termino virtualumas prasmę: virtualus vaizdinys reiškia ne tik tai, kad dalis šio vaizdinio yra nematoma ir neegzistuojanti, jusliškai nesuvokiama; virtualus vaizdinys sukabina daugialypes laiko dimensijas – tiek tas, kurios glūdi praeities sluoksniuose (kaip branduolinių bombų sukeltas debesis, tapęs nesubjektyvia atmintimi Resnais filme „Hirošima, mano meilė“), tiek tas, kurios dar neaiškiai nurodo tapso kitu potencialumą. Tačiau virtualumas kaip praeities dabartis ir ateities dabartis yra ne mažiau realus už aktualumą: jei aktualus vaizdinys mobilizuoja mūsų juslinio suvokimo galias, virtualus vaizdinys atveria tai, kas dar nemąstoma, tačiau ne mažiau realu.

- Bergson, H. 1911. *Matter and Memory*. Trans. N. M. Paul and W. S. Palmer. London: Macmillan.
- Bergson, H. 1920. *Mind-Energy*. Trans. H. W. Carr. London: Macmillan.
- Colman, F. 2011. *Deleuze and Cinema: The Film Concepts*. Oxford, New York: Berg.
- Deleuze, G. 2000. „The Brain Is The Screen. An Interview with Gilles Deleuze“. Trans. M. Th. Guirgis, in *The Brain Is The Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*, ed. Gregory Flaxman. London, Minneapolis: University of Minnesota Press, p. 365–373.
- Deleuze, G. 2008 a. *Cinema 1: The Movement-Image*. Trans. H. Tomlinson and B. Habberjam. New York, London: Continuum.
- Deleuze, G. 2008 b. *Cinema 2: The Time-Image*. Trans. H. Tomlinson and R. Galeta. New York, London: Continuum.
- Deleuze, G.; Guattari, F. 1986. *Kafka: Toward a Minor Literature*. Trans. D. Polan. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, G.; Guattari, F. 2004. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Trans. B. Massumi. London, New York: Continuum.
- Martin-Jones, D. 2006. *Deleuze, Cinema and National Identity: Narrative Time in National Contexts*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Milerius, N. 2011. „Antikinio „kinematografo“ statusas ir kritika Gilles'io Deleuze'o kino filosofijos projekte“, in *Intensyvumai ir tėkmės: Gilles'io Deleuze'o filosofija šiuolaikinio meno ir politikos kontekste*, sud. A. Žukauskaitė. Vilnius: LKTI, p. 14–33.
- Rodowick, D. N. 1997. *Gilles Deleuze's Time Machine*. Durham and London: Duke University Press.
- Šukaitytė, R. 2011. „Gilles'io Deleuze'o kino filosofija ir jos atspindys Šarūno Barto filmuose“, in *Intensyvumai ir tėkmės: Gilles'io Deleuze'o filosofija šiuolaikinio meno ir politikos kontekste*, sud. A. Žukauskaitė. Vilnius: LKTI, p. 34–57.

Audronė Žukauskaitė

THE NOTION OF TIME-IMAGE IN GILLES DELEUZE'S FILM PHILOSOPHY

Summary

The essay analyzes the notion of time-image in Gilles Deleuze's film philosophy. Deleuze asserts that the time-image creates a new cinematographic regime which is also called a crystalline description. The regime of movement-image, which is sometimes described as organic, presupposes that the depicted object exists independently of the camera; by contrast, in the regime of time-image or crystal-image, the cinematographic narrative itself creates and recreates its object, invents new narratives to replace the old ones. The organic regime is still dependent on the notion of truth in a sense that it presupposes the correspondence between the thing and the image; in the crystalline regime, the imaginary and the real become interchangeable. Thus the image in the crystalline regime is indefinite and indelible;

moreover, it is constantly changing in time. This change in time compromises the notion of truth and unleashes what Deleuze calls „the powers of the false“. The essay seeks to reveal how these powers of the false together with the multiplicity of time initiate the new forms of modern political cinema. The new forms of cinematographic narrative created by the time-image enable to replace the given reality with the new dimensions of becoming and virtuality. Thus the time-image, besides its formal characteristics, acquires an explicit political function.

KEYWORDS: the movement-image, the time-image, the crystal-image, the powers of the false, modern political cinema, minor cinema.