

ATHENA



LIETUVOS KULTŪROS TYRIMŲ INSTITUTAS

ATHENA

FILOSOFIJOS STUDIJOS

2014 Nr. 9

VILNIUS

REDAKCIJINĖ KOLEGIJA / EDITORIAL BOARD

Redaktoriai / Editors:

Dr. DANUTĖ BACEVIČIŪTĖ – (01 H Filosofija)	Lietuvos kultūros tyrimų institutas Lithuanian Culture Research Institute
Dr. NAGLIS KARDELIS – (01 H Filosofija)	Lietuvos kultūros tyrimų institutas Lithuanian Culture Research Institute
Dr. AUDRONĖ ŽUKAUSKAITĖ – (01 H Filosofija)	Lietuvos kultūros tyrimų institutas Lithuanian Culture Research Institute

Nariai / Members:

Prof. dr. (hp) JŪRATĖ BARANOVA (01 H Filosofija)	Lietuvos edukologijos universitetas Lithuanian University of Educational Sciences
Prof. dr. PAUL RICHARD BLUM (01 H Filosofija)	Lojolos koledžas, Baltimorė, JAV Loyola College, Baltimore, USA
Dr. (hp) ALGIRDAS DEGUTIS (01 H Filosofija)	Lietuvos kultūros tyrimų institutas Lithuanian Culture Research Institute
Prof. habil. dr. LEONIDAS DONSKIS (01 H Filosofija)	Vytauto Didžiojo universitetas Vytautas Magnus University
Dr. ŽIBARTAS JACKŪNAS (01 H Filosofija)	Nepriklausomas tyrėjas Independent researcher
Prof. dr. (hp) GINTAUTAS MAŽEIKIS (01 H Filosofija)	Vytauto Didžiojo universitetas Vytautas Magnus University
Prof. dr. ALGIS MICKŪNAS (01 H Filosofija)	Ohajo universitetas, JAV Ohio University, USA
Prof. dr. JAN NARVESON (01 H Filosofija)	Vaterlo universitetas, Kanada University of Waterloo, Canada
Prof. habil. dr. ZENONAS NORKUS (01 H Filosofija)	Vilniaus universitetas Vilnius University
Prof. dr. (hp) VYTAUTAS RADŽVILAS (01 H Filosofija)	Vilniaus universitetas Vilnius University
Dr. VYTAUTAS RUBAVIČIUS (01 H Filosofija)	Lietuvos kultūros tyrimų institutas Lithuanian Culture Research Institute
Prof. habil. dr. MARA RUBENE (01 H Filosofija)	Latvijos universitetas University of Latvia
Prof. dr. (hp) TOMAS SODEIKA (01 H Filosofija)	Kauno technologijos universitetas Kaunas University of Technology
Prof. dr. (hp) ARŪNAS SVERDIOLAS (01 H Filosofija)	Lietuvos kultūros tyrimų institutas Lithuanian Culture Research Institute
Prof. habil. dr. ARVYDAS ŠLOGERIS (01 H Filosofija)	Vilniaus universitetas Vilnius University
Prof. habil. dr. ABDUSSALAM GUSEINOV (01 H Filosofija)	Filosofijos institutas (Rusijos Mokslų Akademija), Rusija Institute of Philosophy (Russian Academy of Sciences), Russia

Leidinių parėmė Lietuvos mokslo taryba pagal „Nacionalinę lituanistikos plėtros 2009–2015 metų programą“ (sutarties Nr. LIT-8-28)

Sudarytoja / Editor: RENATA ŠUKAITYTĖ

Lietuvių kalbos redaktorė / Lithuanian Language Editor: MARGARITA DAUTARTIENĖ

Anglų kalbos redaktorius / English Language Editor: KAROLIS KLIMKA

Recenzantai / Reviewers:

Prof. dr. (hp) JŪRATĖ BARANOVA
Doc. dr. NERIJUS MILERIUS

© Sudarymas / Edited by Renata Šukaitytė, 2014

© Autoriai / Authors, 2014

Leidinių spaudai rekomendavo
Lietuvos kultūros tyrimų instituto Mokslo taryba

Alain Badiou „Cinema as Philosophical Experimentation“, in Cinema, © Nova Editions, 2010

Gilles Deleuze „The Brain is the Screen“, in Lapoujade D. (ed.) Two Regimes of Madness. Gilles Deleuze Texts and Interviews 1975–1995. Semiotext(e), © Les Éditions de Minuit, 2003

Jacques Rancière La Fable cinématographique, © Éditions du Seuil, 2001

Collection La Librairie du XXIe siècle, sous la direction de Maurice Olender

Redakcijos adresas (Address):

Lietuvos kultūros tyrimų institutas
Lithuanian Culture Research Institute
Saltoniškių g. 58, LT-08105, Vilnius, Lithuania
El. paštas (e-mail): lkti@lkti.lt

Tel. 2755912, faksas (85)2751898

Leidinio tinklalapis (Home page): <http://lkti.lt/athena/>

© Vertimas / Translated by Karolis Klimka, 2014

© Vertimas / Translated by Nida Vasiliauskaitė, 2014

ISSN 1822-5047

© Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2014

TURINYS

KINAS IR FILOSOFIJA

Renata Šukaitytė. Pratarė ... 7

I. KINAS KAIP MĄSTYMAS IR MATYMAS

Alain Badiou. Kinas kaip filosofinis eksperimentavimas ... 10

Gilles Deleuze. Smegenys yra ekranas ... 19

Tomas Sodeika. Kino ontologija ... 26

Dalius Jonkus. Matomas matymas kaip įkūnytas suvokimas Vivian Sobchack kino patirties fenomenologijoje ... 46

II. DOKUMENTINĖ FIKCIJA, ATMINTIS IR ISTORINĖ VAIZDUOTĖ

Jacques Rancière. Dokumentinė fikcija: Markeris ir atminties fikcija ... 59

Natalija Arlauskaitė. Anne's Frank sapnai romiųjų naktį: indeksiškumo pažadas ir rastos medžiagos kinas ... 71

Kęstutis Šapoka. Kino archyvas, atmintis ir ideologinis reversas ... 82

III. ŽVILGSNIS, VAIZDUOTĖ IR NEREPREZENTUOJAMUMAS

Aušra Kaziliūnaitė. Panoptizmas distopiniame kine: žmogaus ir Dievo žvilgsniai Piero Paolo Pasolini filme „Teorema“ ... 104

Kristupas Sabolius. Carloso Reygadaso kinematografinė vaizduotės praktika ... 117

Mantas Kvedaravičius. Ką pasakė tabakininkas iš Tabako gatvės?

Didingumo žalojimas paskutiniajame Aleksejaus Germano kūrinyje ... 132

IV. MORALĖ, UTILITARIZMAS IR DARBAS

Ewa Mazierska. Moralinė sėkmė Woody Alleno filmuose ... 142

Renata Šukaitytė. Naujoji darbininkų klasė lietuvių kine: lošėjai, dileriai, kreatyvai ... 160

V. SPECIALIEJI TEKSTAI

Arūnas Sverdiolas. Mano filosofinis darbas ... 175

VI. RECENZIJOS IR APŽVALGOS

Aušra Kaziliūnaitė. Trečiosios teritorijos ... 184

Jurgis Viningas. Teorijos ir praktikos sankabos: tarp estetikos, politikos ir šizoanalizės ... 190

Audrius Dabrovskas, Renata Stonytė. Krizės fenomenas vizualinėse medijose ... 203

APIE AUTORIUS ... 208

NURODYMAI AUTORIAMS ... 214

CONTENTS

FILM AND PHILOSOPHY

Renata Šukaitytė. Preface ... 7

I. FILM AS THINKING AND SEEING

Alain Badiou. Cinema as Philosophical Experimentation ... 10

Gilles Deleuze. The Brain is the Screen ... 19

Tomas Sodeika. The Ontology of Cinema ... 26

Dalius Jonkus. Visible Seeing as Embodied Perception in Vivian Sobchack's Phenomenology of Film Experience ... 46

II. DOCUMENTARY FICTION, MEMORY, AND HISTORICAL IMAGINATION

Jacques Rancière. Documentary Fiction: Marker and the Fiction of Memory ... 59

Natalija Arlauskaitė. Anne Frank's Dreams on the Night of the Meek: The Promise of Indexicality and Found Footage Film ... 71

Kęstutis Šapoka. Film Archives, Memory and the Ideological Reversal ... 82

III. SIGHT, IMAGINATION, AND NONREPRESENTABILITY

Aušra Kaziliūnaitė. Panopticism in Dystopian Film: The Sights of Man and God in Pier Paolo Pasolini's *Teorema* ... 104

Kristupas Sabolius. Carlos Reygadas: The Cinematographic Practice of Imagination ... 117

Mantas Kvedaravičius. What did the Tobacconist on Tobacco Street say? The Mutilation of Sublime in the Last Work of Aleksey German ... 132

IV. MORALITY, UTILITARIANISM, AND WORK

Ewa Mazierska. Moral Luck in the Films of Woody Allen ... 142

Renata Šukaitytė. A New Working Class in Lithuanian Film: Smugglers, Dealers and Gamblers ... 160

V. SPECIAL TEXTS

Arūnas Sverdiolas. My Philosophical Work ... 175

VI. REVIEWS

Aušra Kaziliūnaitė. Third Territories ... 184

Jurgis Viningas. Connections of Theory and Practice: Between Aesthetics, Politics and Schizoanalysis ... 190

Audrius Dabrovolskas, Renata Stonytė. The Phenomenon of Crisis in Visual Media ... 203

CONTRIBUTORS ... 211

GUIDELINES FOR CONTRIBUTORS ... 215

PRATARMĖ

Devintasis Athena. Filosofijos studijos numeris skiriamas kino ir filosofijos sankirtų refleksijoms. Jis sudarytas atsižvelgiant į vyraujančias tarptautinėje mokslo erdvėje kino filosofijos tyrimų metodologijas ir teorines prieigas bei dominuojančius mokslinius diskursus šiame tyrimų lauke. Numerio autoriai – Natalija Arlauskaitė, Dalius Jonkus, Aušra Kaziliūnaitė, Mantas Kvedaravičius, Ewa Mazierska, Kristupas Sabolius, Tomas Sodeika, Kęstutis Šapoka ir Renata Šukaitytė – gilinasi į Lietuvos ir pasaulio kinematografines praktikas kaip generuojančias filosofinių diskursų apie šiandieninę mūsų būtį ir pasitelkia filosofinius konceptus pasirinktiems kino fenomenams aiškinti ir analizuoti. Jų tekstai reprezentuoja tris pagrindines filosofinės kino minties rašymo prieigas – „ilustratyviąją“, „analitinę“ ir „tarpdisciplininę / hibridinę“. Pati skaitlingiausia kryptis pasauliniame kontekste – „ilustratyviosios kino filosofijos“ – kurios atstovai pasitelkia filosofines idėjas įvairiems kino fenomenams aiškinti ir konkrečių filmų problematikai, stilistikai ir pan. atskleisti arba kinematografiniais kūriniais iliustruoja filosofinius fenomenus. Tačiau būtų klaidinga apie šį rašymo būdą galvoti kaip apie formalistinį ir stokojantį kūrybinio požiūrio į filosofinės kino minties plėtotę. Dalis šio numerio autorių (pavyzdžiui, Renata Šukaitytė, Ewa Mazierska, Aušra Kaziliūnaitė) taiko „ilustratyviosios“ kino filosofijos principus savo tekstuose, tačiau nemažai autorių (ypač prancūzų filosofams Gilles’ui Deleuze’ui, Jacquesui Rancièrui ir Alainui Badiou, būdingas požiūris į kiną kaip į filosofavimo procesą (mąstymo apie pasaulį formą), tad jiems kinas – savotiška mąstymo mašina, galinti generuoti filosofinius konceptus (idėjas), kuriuos reikia paaiškinti atsižvelgiant į kinematografo specifiką. Toks mąstymas apie kino ir filosofijos santykį būdingas taip vadinamajai „analitinės kino filosofijos“ kryptčiai, kurioje veikia ir Kristupas Sabolius. Greta šių kino filosofijos

„stovyklų“ egzistuoja į ontologinę ir fenomenologinę kino problematiką orientuota kino filosofija, artima kino teorijos mokslui. Numeryje šiai krypciai atstovauja Tomas Sodeika ir Dalius Jonkus. Šiuolaikinė kino teorija ir filosofija yra stipriai veikiamos kitų disciplinų (sociologijos, antropologijos, psichologijos, gamtos ar informacinių mokslų) ir tampa tarpdisciplininiu (hibridiniu) fenomenu, tad kino filosofiją tampa sudėtinga išsprasti į vienos disciplinos rėmus. Toks principinis požiūris taip pat juntamas daugelio šio numerio autorių tekstuose, ypač Natalijos Arlauskaitės ir Manto Kvedaravičiaus.

Tikiuosi, kad šis *Athena. Filosofijos studijos* numeris pristatys skaitytojui kino ir šiuolaikinės filosofijos tarpusavio sąveikų interpretavimo įvairovę ir paskatins gilesnes šio fenomeno studijas. Leidinyje pirmą kartą lietuvių kalba bus spausdinamas vienos reikšmingiausių Europos kino tyrėjos Ewos Mazierskos (savo filosofijos srities daktaro disertaciją apgynusios Lodzės universitete) tekstas „Moralinė sėkmė Woody Alleno filmuose“ bei garsių kino filosofų (jau tapusių klasikais) reikšmingi tekstai: Gilles’io Deleuze’o „Smegenys yra ekranas“, Jacques’o Rancière’o „Dokumentinė fikcija: Markeris ir atminties fikcija“ ir Alaino Badiou „Kinas kaip filosofinis eksperimentavimas“.

Leidinyje struktūruojamas ne pagal autorių atstovaujamas kino filosofinės minties plėtojimo kryptis (prieigas), bet pagal atskleidžiamą probleminį lauką. Jį pradeda skyrius „Kinas kaip mąstymas ir matymas“, kurį sudaro keturi tekstai: Alaino Badiou „Kinas kaip filosofinis eksperimentavimas“, Gilles’io Deleuze’o „Smegenys yra ekranas“, Tomo Sodeikos „Kino ontologija“ ir Daliaus Jonkaus „Matomas matymas kaip įkūnytas suvokimas Vivian Sobchack kino patirties fenomenologijoje“, kuriuose autoriai gilina šio kino ir filosofijos tarpusavio sąveikas ir atskleidžia kiną kaip pasaulio matymo ir suvokimo formą. Kitame skyriuje „Dokumentinė fikcija, atmintis ir istorinė vaizduotė“ Jacques’as Rancière’as („Dokumentinė fikcija: Markeris ir atminties fikcija“), Natalija Arlauskaitė („Anne’s Frank sapnai romiųjų naktį: indeksiškumo pažadas ir rastos medžiagos kinas“), Kęstutis Šapoka („Kino archyvas, atmintis ir ideologinis reversas“) reflektuoja kino ir audiovizualinio vaizdo gebėjimą generuoti kolektyvinę atmintį ir atskleidžia kiną kaip mediumą, gebantį produkuoti fikcijos, vaizduotės ir ideologijos vaizdinius. Aušra Kaziliūnaitė („Panoptizmas distopiniam kine: žmogaus ir Dievo žvilgsniai Piero Paolo Pasolini filme „Teorema“), Mantas Kvedaravičius („Ką pasakė tabakininkas iš Tabako gatvės? Didingumo žalojimas paskutiniajame Aleksejaus Germano kūrinyje“), Kristupas Sabolius („Carloso Reygadaso kinematografinė vaizduotės praktika“) skyriuje „Žvilgsnis, vaizduotė ir nereprezentuojamumas“ gilina šio kinematografinio vaizdinio konstravimo strategijas per vaizduotės, žvilgsnio ir reprezentacijos fenomenų analizę pasirinktų autorių darbuose. Paskutinytis skyrius „Moralė, utilitarizmas ir

darbas“, kurį sudaro du tekstai (Ewos Mazierskos „Moralinė sėkmė Woody Alleno filmuose“ ir Renatos Šukaitytės „Naujoji darbininkų klasė lietuvių kine: lošėjai, dileriai, kreatyvai“), skirtas naujų moralinių, etinių situacijų refleksijoms besikeičiančioje Amerikos (Vakarų) ir Lietuvos (Rytų) visuomenėse.

Rubrikoje „Specialieji tekstai“ publikuojamas Arūno Sverdiolo viešos paskaitos „Mano filosofinis darbas“ tekstas, skaitytas gavus Lietuvos mokslo premiją 2013 metais. Recenzijų ir apžvalgų skyrelyje pateikiamos naujų lietuvių autorių knygų, kuriose tyrinėjamos kino ir vizualinės kultūros bei filosofinės minties tarpusavio sąveikos, recenzijos – Aušros Kaziliūnaitės „Trečiosios teritorijos“ (apie N. Mile-rius (sud.), A. Žukauskaitės, J. Baranovas, K. Saboliaus, L. Brašiškio knygą *Kinas ir filosofija*) ir Jurgio Viningo „Teorijos ir praktikos sankabos: tarp estetikos, politikos ir šizoanalizės“ (apie A. Žukauskaitės sudarytą straipsnių rinkinį *Intensyvumai ir tėkmės: Gilles’io Deleuze’o filosofija šiuolaikinio meno ir politikos kontekste*). Audrius Dabrovolskas ir Renata Stonytė apžvalgoje „Krizės fenomenas vizualinėse medijose“ aptaria 2014 metais Vilniuje vykusios tarptautinės konferencijos „Krizė kine ir vizualinėse medijose“ problematiką.

Nuoširdžiai dėkoju Lietuvos kultūros tyrimų instituto mokslininkėms Danutei Bacevičiūtei ir Audronei Žukauskaitei už naudingus patarimus ir visokeriopą pagalbą rengiant leidinį.

Malonaus skaitymo!

Renata Šukaitytė

Tomas Sodeika

KINO ONTOLOGIJA¹

Religijos studijų ir tyrimų centras
Vilniaus universitetas
Universiteto g. 9/1, LT-01513 Vilnius
El. paštas: sodeika@gmail.com

Nors „ontologijos“ terminas atsirado tik septynioliktame šimtetyje, tačiau *avant la lettre* ontologija egzistavo nuo pat filosofijos atsiradimo. Ontologiją atpažįstame jau Aristotelio „pirmojoje filosofijoje“, kurios pagrindinis uždavinys yra atskleisti „buvinio kaip buvinio“ prasmę. Tačiau ši prasmė atsiveria ne tiesiogiai, bet tik per tam tikrą mediją. Ilgą laiką vienintele medija, pajėgiančia atskleisti „buvinio kaip buvinio“ prasmę, buvo laikoma kalba. Straipsnyje bandoma parodyti, kad toks požiūris gali būti kvestionuojamas, t. y., kad „buvinys kaip buvinys“ gali būti atvertas ne tik per kalbą, bet ir per kitas medijas. Viena iš tokių medijų gali būti laikomas kinas. Kino, kaip „buvinį kaip buvinį“ atskleidžiančios medijos, specifika straipsnyje išryškinama remiantis Vilėmo Flusserio išplėtotą „techno-vaizdų“ sampratą. Ši samprata leidžia traktuoti kiną kaip mediją, atveriančią buvinyje glūdintį Niekį. Ekrane matomi „techno-vaizdai“ yra savotiški „vaidukliai“. Tad norint nusakyti kino ontologijos specifiką, puikiai tinka Jacques'o Derrida sukurtas „hantologijos“ terminas.

RAKTAŽODŽIAI: ontologija, kinas, medijos.

¹ Straipsnis parengtas pagal projekte „Ontologijos transformacijos: nihilizmas, etika, medijos“ atliktą tyrimą, finansuotą Lietuvos mokslo tarybos (sutartis Nr. MIP-011/2013).

Ontologija kaip „logologija“

Kaip žinia, „ontologijos“ terminas filosofijos žodyne atsirado tik septynioliktame šimtmetyje. Laikoma, kad jį sukūrė Rudolfas Goklenijus, o išplatino Christianas Wolffas, pasiūlęs tokį apibrėžimą: „ontologija, arba pirmoji filosofija, yra mokslas apie buvinį apskritai arba buvinį tuo požiūriu, kuriuo jis yra buvinys (*ontologia seu philosophia prima est scientia entis in genere seu quatenus ens est*)“ (Wolff 1965: 1). Tačiau ontologija *avant la lettre* atsirado gerokai anksčiau. Ontologijos paradigma galima laikyti Aristotelio „pirmąją filosofiją“. Šią filosofinio tyrinėjimo rūšį Aristotelis nusako kaip „mokslą, tyrinėjantį buvinį kaip buvinį (*epistēmē tis hē theōrei to on hē on*)“ (Met. 1003a 22). Tačiau ką reiškia: tyrinėti buvinį kaip buvinį? Ar derėtų manyti, jog Aristotelis čia tikisi atskleisti buvinio prasmę, glūdinčią pačiame buvinyje? Tai būtų įmanoma tik tuo atveju, jei pavyktų prasigauti prie paties buvinio *tiesiogiai*, be jokios medijos tarpininkavimo. Bet ar Aristoteliui šitai pavyko?

Analizuodamas Aristotelio „kategorijų lentelę“, Émile'is Benveniste'as pastebėjo, kad joje išskirtos buvinių rūšys yra ne kas kita, kaip graikų kalbos gramatinės kategorijos. Anot Benveniste'o, Aristotelis „manė, jog apibrėžia objektų savybes, tačiau nustatė tik kalbos savybes: juk būtent kalba per savo kategorijas leidžia tas savybes nustatyti“ (Benveniste 1973: 60–61). Todėl, daro išvadą Benveniste'as, „tuo mastu, kuriuo Aristotelio išskirtas kategorijas galima laikyti mąstymo požiūriu realiomis, jos pasirodo esančios kalbos kategorijų transpozicija. Tai, ką galima *pasakyti*, aprėžia ir organizuoja tai, ką galima *pamąstyti*. Kalba suteikia esminę formą savybėms, kurias protas priskiria daiktams“ (Benveniste 1973: 61). Kalba nėra „skaidri“ medija. Jos struktūra (leksika, morfologija, sintaksė), panašiai, kaip Immanuelio Kanto aptiktos transcendentalinio subjekto apriorinės formos, lemia buvinio prasminę struktūrą. Tad išeina, kad ta prasmė ne tiek *atskleidžiama*, t. y. ne tiek *atrاندama* pačiame buvinyje, kiek greičiau tam buviniui *suteikiama*, pasitelkiant tam tikrą mediją, būtent – kalbą. Panašu, kad čia galioja garsioji Marshallo McLuhano ištara „Medija yra pranešimas“. Kalba, kuri, atrodytų, turėtų vien išreikšti pačiame buvinyje glūdinčią prasmę, iš tikro pati tą prasmę buviniui suteikia, į-prasmina buvinį.

Šio kalbos prioriteto mąstymo ir būties atžvilgiu apraišką netiesiogiai galima įžvelgti jau Parmenido filosofinėje poemoje *Apie prigimtį* (*Peri phuseōs*), kurioje be kita ko skaitome: „Būtina sakyti ir mąstyti esamybės buvimą (*to legein te noein t'eon emmenai*)“ (Parmenidas 1991: 3). Tai, kad žodis „sakyti“ (*legein*) čia ištartas prieš žodį „mąstyti“ (*noein*), kelia mintį, jog Parmenidas intuityviai jautė, kad būtis gali būti pamąstyta (t. y. gali tapti prasminga) tik tada, kai ji jau yra išsakyta, t. y. tik tada, kai tarp mąstymo ir būties įsiterpia kalbos medija.

Įdomu pastebėti, kad beveik tuo pačiu metu, kai buvo sukurta Parmenido poema, dienos šviesą išvydo ir sofisto Gorgijo veikalas *Apie nebūtį, arba Apie prigimtį* (*Peri tou mē ontos ē Peri phuseōs*). Kaip savo puikioje knygoje *L'effet sophistique* pastebėjo Barbara Cassin, „Gorgijas parodė, kad ir pati [Parmenido] poema (nesvarbu, ar jis tai suvokia ir to nori) pirmiausia yra naratyvinis atlikimas, diskursyvus performansas. Anaipol ne kokia nors pirmapradė duotybė byloja jos eilėmis, ne koks nors „yra“ ar „egzistuoja“, ne – ji pati kuria savo objektą, kuria jį pačia savųjų frazių sintakse. Būtis – sako radikalai kritiškai ontologijos atžvilgiu nusiteikusi dvasia – nėra kažkas, ką žodis atskleidžia, bet yra tai, ką sukuria diskursas, yra poemos „efektas“, kaip kad „Odisėjas“ yra *Odisėjos* efektas“ (Cassin 1995: 29). Cassin pabrėžia, kad „būtis pati savaime – panašiai, kaip Homero poemoje nutiko su Odisėju – *de facto* randasi kaip kalbos efektas, kalbos, kuri funkcionuoja poemoje: ontologijos būtis visada yra ne kas kita, kaip tik kalbėjimo efektas (*l'être de l'ontologie n'est jamais qu'un effet du dire*)“ (Cassin 1995: 90). Todėl, pasitelkdamą Novalio terminą, Cassin Parmenido „ontologiją“ įvardija kaip „logologiją“. Tai reiškia, kad pats buvinio „buviniškumas“ čia yra ne tai, kas *atsiveria* per (verbalinio) teksto mediją, bet tai, ką ta medija *steigia*.

Tad belieka tik stebėtis, kad šis „logologinis“ ontologijos pobūdis ilgą laiką buvo visiškai ignoruojamas. Nors Wilhelmo von Humboldto inicijuotas ir jo pasekėjų išplėtotas² požiūris, pagal kurį skirtingos kalbos steigia skirtingus „pasaulėvaizdžius“, privertė rimtai suabejoti Aristotelio teiginiu, esą „sielos būsenos (*pathēmata tēs psuchēs*), kurių ženklai pirmiausia yra tai, kas pasakyta ar parašyta, visiems žmonėms yra tos pačios ir lygiai taip pat visiems tie patys yra daiktai, kuriuos tos būsenos atitinka“ (De interpr. 16a 5–7), vis dėlto dar ilgai savaime suprantamu dalyku buvo laikoma tai, kad tik kalba pajėgia buvinį „atverti“, atskleisti jo prasmę, t. y. buvo laikoma, kad tai, kas apie buvinį „išsakyta“, yra neiškreipta *paties buvinio* prasmė.

Net ir mūsų dienomis daugelis tyrinėtojų neabejoja tokiu onto-loginiu kalbos išskirtinumu. Vis dėlto, atrodo, situacija po truputį keičiasi. Jau XX a. pradžioje nusivylimą kalbos onto-loginiu pajėgumu skausmingai išgyveno toks poetinio teksto virtuožas kaip Hugo von Hofmannsthalis, šį savo išgyvenimą pabandęs išsakyti 1902 m. parašytame garsiajame *Lordo Chandos laiške* (Hofmannsthal 1996). O štai 1985 m. išleistoje Michelio Serres'o knygoje *Penkios juslės* skaitome:

Paplitusi idėja, esą viskas turi būti pasakyta, esą viskas išsprendžiama kalboje, esą kiekviena tikra problema yra medžiaga debatams, esą filosofija redukuojama į klausimus ir atsakymus, kuriuos įmanoma suprasti tik kalbant, esą ko nors išmokyti įmanoma

² Žr., pvz., Brown (1967), Welbers (2001), Underhill (2009).

tik diskursu – ši plepi, teatrališka, begėdiška mintis pamiršta vyno ir duonos tikrovę, jų nebylų skonį ir kvapą, ji pamiršta, kad išmokyti gali ir vos pastebimi gestai, pamiršta, kaip būna tada, kai žmonės supranta vieni kitus be žodžių, kaip tampama tyliais suokalbininkais, pamiršta tai, kas yra savaime suprantama, pamiršta nebylią meilės kalbą ar netikėtą įžvalgą, kuri plyksteli tarsi žaibas, pamiršta gesto žavesį (...); žinau daugybę dalykų be jokio teksto, pažįstu žmones be jokios gramatikos, vaikus ir senius be jokio žodyno, taip ilgai gyvenau užsienyje, nebylus ir pasislėpęs už kalbų uždangos. Argi būčiau galėjęs tikrai ragauti gyvenimo, jei būčiau priklausomas vien nuo klausymo ir kalbėjimo? Iš viso to, ką žinau, vertingiausia yra tai, ką gaubia tyla (Serres 2008: 105).

Melancholiškas šio įtaigaus teksto patosas padrąsina klausti: ar tikrai kalba turėtų būti laikoma išskirtiniu ontologijos *logos*? Ar negalėtume aptikti ir kitokių buvimo būties atverties būdų?

„Logologijos“ alternatyvos

Bandant atsakyti į tokį ganėtinai rizikingą klausimą, paranku apsidrausti ir prisidengti „pripažinto autoriaus“ autoritetu. Pabandykime šiam vaidmeniui angažuoti Vilėmą Flusserį, išplėtojusį „kultūros istorijos ir žmonių susvetimėjimo konkretybės atžvilgiu modelį“ (Flusser 1999: 10). Tai modelis, kultūros istoriją pateikiantis kaip penkiapakopį procesą.

Pirmąją pakopą Flusseris įvardija kaip „konkrečios patirties stadiją“ (Flusser 1999: 10). Tai priešistorinis žmonijos raidos etapas, kuriame žmogus yra visiškai „susiliejęs“ su savo „aplinka“ ir pasinėręs į homogeniško keturmačio erdvėlaikio kontinuumą.

Antrojoje pakopoje šis kontinuumas suskyla. Tai nutinka tada, kai maždaug prieš du milijonus metų žmonės pradeda gaminti ir vartoti įrankius (tokius, kaip akmeniniai peiliai ar kaulinės adatos). Įrankiai yra medijos, kurios įsiterpia tarp žmogaus ir jo aplinkos ir taip redukuoja pirmąją keturmatį „konkrečios patirties“ kontinuumą į trimatį „daiktų“ pasaulį.

Maždaug prieš keturiasdešimt tūkstančių metų žmonija perėjo į **trečiąją** pakopą. Šioje pakopoje tarp žmogaus ir jį supančios trimatės „daiktų“ aplinkos įsiterpia nauja medija – dvimačių vaizdų sritis (piešiniai Altamiro, Lascaux ar Chauvet olose). Tai pakopa, kurią Flusseris nusako kaip „stebėjimo ir vaizduotės pakopą“ (Flusser 1999: 11).

Perėjimą į **ketvirtąją** pakopą Flusseris sieja su rašto atsiradimu (tai įvyko maždaug II tūkstantmetyje pr. Kr.). Dvimačius vaizdų paviršius raštas redukuoja

į vienmates ženklų sekas – linijinį tekstą. (Nesunku pastebėti, kad „logologinė“ ontologija atsiranda ir įsitvirtina būtent šioje pakopoje.)

Anot Flusserio, dabar mes gyvename **penktojoje** pakopoje, kurioje tekstus pakeičia skaitmeninių „taškų“ aibės (Flusser 1999: 11). Kaip žinia, taško matmenų skaičius lygus nuliui. Šių „taškų“ jau neįmanoma nei sugriebti, nei stebėti, nei suprasti. Jie gali būti tik „komputuojami“³.

Žinoma, Flusserio siūlomas „kultūros istorijos ir žmonių susvetimėjimo konkretybės atžvilgiu modelis“ yra labai supaprastinta schema⁴. Vis dėlto šis supaprastinimas pasiteisina pirmiausia tuo, kad jis leidžia pastebėti tai, jog pradedant nuo Flusserio siūlomo modelio antrosios pakopos kiekvienas naujas žingsnis yra susijęs su tam tikros naujos medijos atsiradimu. Svarbu neišleisti iš akių, kad ši „medijų evoliucija“ negali būti traktuojama kaip progresas. Būtų klaida manyti, kad vaizdas atskleidžia tikrovės prasmę geriau, nei įrankis, o tekstas – geriau, nei vaizdas. Ko gero, būsime arčiau tiesos manydami, kad kiekviena iš šių medijų tikrovės prasmę atveria *savaip*, t. y. steigia *savitą* onto-logiją. Bet jei taip, aiškėja, kad ketvirtojoje pakopoje atsiradusi „logologinė“ ontologija nėra nei geriausia, nei vienintelė tikrovės į-prasminimo forma. Trumpai tariant, Flusserio siūlomas modelis leidžia pastebėti, mažų mažiausiai tris galimas kalbos steigiamos „logologinės“ ontologijos alternatyvas, lygiavertes pastarajai. Tai 1) ontologija, kurią steigia įrankiai, 2) ontologija, kurią steigia vaizdai, ir 3) ontologija, kurią steigia komputuojami „taškai“. Pirmąją iš jų galėtume pavadinti, pavyzdžiui, „pragma-logija“⁵, o antrąją – „eikono-logija“⁶. Kai dėl trečiosios ontologijos, tinkamą jos pavadinimą sugalvoti nėra lengva. Bet nepraraskime vilties. Galbūt tai pavyks padaryti kiek vėliau.

Suprantama, kad aptarti kiekvieną iš minėtų ontologijų šiame straipsnyje nėra galimybės. Tam priešinasi ne tik ribota straipsnio apimtis, bet ir pasirinkta tema – „kino ontologija“. Tad apsiribosime penktojoje Flusserio modelio pakopoje atsiradusia ontologija, t. y. ta, kurią steigia komputuojamų „taškų“ medija. Mat būtent šioje pakopoje Flusseris lokalizuoja kiną. Iš pirmo žvilgsnio tokia lokalizacija gali atrodyti nepagrįsta. Iš tiesų juk kitaip nei įrankio (3D, erdvė), vaizdo (2D, paviršius) ar teksto (1D, linija), „taško“ matmenų skaičius lygus nuliui. Šie „taškai“ yra nesugriebiami, neregimi ir nesuvokiami, trumpai tariant, jie yra *niekis*. Bet juk žiūrėdami kino filmus, ekrane matome ne *niekį*, o vaizdus, kurių judrumas bei vizualinė faktūra kuria nepaprastai įtikinamą tikroviškumo išpūdį. Tad išeitu, kad kinas priskirtinas greičiau trečiajai Flusserio modelio pakopai. Su tokia išvada

³ Dėl „komputavimo“ sąvokos vartosenos žr. Budrevičius 1997.

⁴ Šio supaprastinimo metodologiniai motyvai išsamiai aptarti Kęstučio Kirtiklio straipsnyje (Kirtiklis 2010).

⁵ Gr. *pragma* – daiktas, dalykas.

⁶ Gr. *eikōn* – atvaizdas, panašumas.

Flusseris kategoriškai nesutiktų. Mediją, steigiančią trečiąją jo siūlomo modelio pakopą, jis vadina „tradiciniais vaizdais“. Esminį skirtumą tarp „tradicinių vaizdų“ (piešinių, graviūrų ar tapybos darbų) ir vaizdų, kuriuos matome ekrane, žiūrėdami filmą, Flusseris išvelgia ne tame, kad pastarieji juda (kaip paprastai manoma), o tame, jog jie egzistuoja tik ganėtinai sudėtingos techninės įrangos dėka. Todėl Flusseris juos pavadina „techno-vaizdais“. Anot jo, „skirtumas tarp tradicinių vaizdų ir techno-vaizdų (...) gali būti nusakytas taip: pirmieji yra objektų stebėjimas, antrieji – sąvokų komputavimas. Pirmieji kyla iš vaizduotės (*Imagination*), antrieji – iš savitos įsivaizdavimo galios (*Einbildungskraft*), kuri ima reikštis tada, kai išnyksta pasitikėjimas taisyklėmis“ (Flusser 1999: 14). Kaip tik ši aparatų palaikoma specifinė „įsivaizdavimo galia“ ir lemia, kad komputuojamų „taškų“ *niekis* paradoksaliai tampa ne tik regimas, bet ir kelia visiško tikroviškumo įspūdį. Turėdamas omenyje šį paradoksą, Flusseris prabyla apie „naujos rūšies magiją, t. y. programuotą techno-vaizdų magiją“ (Flusser 1989: 15). Vienu iš mago aukščiausios kvalifikacijos kriterijų nuo seno buvo laikomas jo sugebėjimas „niekį“ paversti „kai kuo“. Tačiau „techno-vaizdų magija“ neturi nieko bendra nei su Endoro ragana, nei su Apoloni-jumi Tianiečiu, nei su Merlinu, nei su Johnu Dee ar Hariu Poteriu. Skirtumą tarp senosios ir naujosios magijos Flusseris išvelgia tame, kad

priešistorinė magija yra ritualizavimas modelių, vadinamų „mitais“, tuo tarpu naujoji magija yra ritualizavimas modelių, vadinamų „programomis“. Mitai – tai modeliai, perteikiami gyva kalba, o jų autorius – „dievybė“ – lieka anapus komunikacijos proceso. Tuo tarpu programos yra modeliai, perteikiami raštu, o jų autoriai – „funkcionieriai“ – yra komunikacijos proceso viduje. (...) Techninis vaizdas skirtas tam, kad magijos pagalba išvaduočiau recipientą nuo būtinybės mąstyti sąvokomis, jis pakeičia istorinę sąmonę antro laipsnio magine sąmone, o sugebėjimą mąstyti sąvokomis – antro laipsnio vaizduote (Flusser 1989: 17).

Kaip tik todėl „techno-vaizdai ne įterpia tradicinius vaizdus į gyvenimą, bet pakeičia juos reprodukcijomis, užima jų vietą; jie nepadarą hermetiškų tekstų suprantamais, kaip kad buvo manoma, bet falsifikuoja juos, atvaizduodami vien mokslo teiginius bei lygtis“ (Flusser 1989: 19). Techno-vaizdai yra *trompe l'oeil*, kurio tobulumas priverčia mus pamiršti tikrąją tų vaizdų prigimtį – pamiršti tai, kad esame veikiami tobulos tikroviškumo iliuzijos narkotinių apžavų. Į-vaizdindami *niekį* techno-vaizdai steigia savitą ontologiją. Parafrazuodami Aristotelį galėtume sakyti, kad techno-vaizdai steigia ontologiją kaip „mokslą, tyrinėjantį ne-buvinį kaip buvinį“.

Techno-vaizdų išradimą Flusseris laiko nepaprastai reikšmingu žmonijos istorijos įvykiu ir gretina jį su rašto išradimu (Flusser 1989: 5). Atrodo, kad kaip tik šio išradimo poveikio kultūrai radikalumas tampa kliūtimi adekvačiai suvokti tai,

kas čia iš tikro įvyko. 1977 metais Flusseris rašo bičiuliui Alexui Blochui: „Prireikė daug laiko, kad suprastume ką reiškia ‘rašyti’. Mezopotamijoje dantiraštis reiškė vien molio plytelėse išpaustas scenas arba jose išsaugotus prekių sąrašus. Tik vėliau imta suvokti, kad tekstai gali padėti suvokti procesus. (Pasakoti istorijas). Bet mes dar nesuvokiame, kaip daromi filmai. (...) Filmuose mes vis dar pasakojame istorijas, užuot bandę kodifikuoti visiškai naują visatą. Tai formalus pagrindas, dėl kurio būtent filmą traktuojau kaip kodą, kuris (nors ir neleidžia mums ištrūkti iš kalbų kalėjimo, tačiau) gali padėti išplėsti prasmės parametrą“ (Flusser 2000: 104).

Suvokti šį pokytį nėra lengva jau vien dėl to, kad jis įvyko palyginti neseniai. Flusseris atkreipia dėmesį į tai, kad, nors gyvename pasaulyje, kuriame techno-vaizdai supa mus iš visų pusių, mūsų gebėjimas tuos vaizdus adekvačiai suvokti nėra pakankamas. Techno-vaizdus vis dar suvokiame taip, tarsi jie būtų „tradiciniai vaizdai“, t. y. suvokiame juos kaip tikrovės *at-vaizdus* ir todėl nepastebime, kad techno-vaizdai esmiškai keičia mūsų santykį su tikrove. Šiame pokytyje Flusseris išvelgia savotišką inversiją. Anot jo, visi ankstesni kodai tarpininkavo tarp žmogaus ir tikrovės, tačiau techno-vaizdai „pasaulį panaudoja tam, kad šis tarpininkautų tarp jų ir žmonių“ (Flusser 1993: 164).

Įsidėmėtina, kad šią inversiją yra pastebėjęs ne tik Flusseris, bet ir kiti šiuolaikinės kultūros situaciją atidžiai stebintys tyrinėtojai. Antai Susan Sontag knygoje *Apie fotografiją* skaitome:

Primityvi atvaizdų veiksmingumo idėja suponuoja, kad atvaizdai turi realių daiktų savybių, tačiau mes esame linkę realiams daiktams priskirti atvaizdo savybes. (...) „Mūsų era“ teikia pirmenybę atvaizdams, o ne tikriems daiktams ne todėl, kad ji iškrypusi, bet reaguodama į laipsnišką realybės idėjos sudėtingėjimą ir silpnėjimą. (...) tikrovė vis labiau panašėja į tai, ką mums rodo aparatai. Kai pasakojama apie dramatišką įvykį – lėktuvo sudužimą, susišaudymą, teroristų bombos sproginimą, – kurį žmogui teko patirti, tapo įprasta pabrėžti, kad viskas „atrodė kaip kine“. Taip sakoma, norint parodyti, koks realus tasai įvykis buvo; kiti apibūdinimai atrodo nepakankami (Sontag 2000: 158–160).

Kino teatras

Dabar pabandykime panagrinėti situacijas, kuriose šis pokytis įgyja konkretų pavilumą. Pradėkime nuo to, kas nutinka tuomet, kai pasaulyje atsiranda kino teatras.

Yra įprasta kino teatrą traktuoti kaip „viešąją erdvę“. Jei taip, pati filmo peržiūros kino teatre situacija turėtų būti socializuojanti ir politizuojanti (polis! agora!). Iš pirmo žvilgsnio taip ir yra. Kino seansas išvilioja žmogų iš jo privačios

erdvės į viešumą ir, atrodytų, tuo būdu skatina jo kritinį mąstymą. Su tokiu požiūriu Flusseris kategoriškai nesutinka. Anot jo, „filmas yra rodomas kino teatruose ne todėl, kad norima pažadinti politinę ar filosofinę žiūrovų sąmonę, bet todėl, kad kinas remiasi dar devynioliktajame amžiuje atsiradusia technika, t. y. technika, atsiradusia tuo metu, kai informacijos gavėjas pats turėdavo eiti pas informacijos šaltinį“ (Flusser 1993: 161). Čia mus klaidina pats pasakymas „kino teatras“ (*Lichtbildtheater*). Jis kelia mintį, kad čia turime reikalą vien su savotiška „tradicinio“ teatro modifikacija. Tačiau, pastebi Flusseris, „kino salė“ yra ne „klasikinio teatro, bet bazilikos anūkė“ (Flusser 1993: 160). Kaip žinoma, bazilikomis antikoje buvo vadinami dideli, puošnūs pastatai, skirti teismo posėdžiams ar / ir prekybai. Vėliau, kai išnyko būtinybė krikščionių bendruomenėms slėptis katakombose, taip imta vadinti panašios architektūros bažnyčių pastatus. Kaip tik tokia bazilikos įvaizdyje realizuota sakralios ir pasaulietiškos erdvių samplaika leidžia Flusseriui pastebėti kino teatro sąsają su šiuolaikiniu prekybos centru. Anot jo, ir viena, ir kita – tai „šventyklos“, kuriose aukojama naujam vartojimo idealui⁷: „Masinėje kultūroje galima kalbėti apie prekybos centro ir kino teatro sinchronizaciją. Ir vienas, ir kitas yra atvirosios amfiteatro pusės. Vienas įsiurbia minią, o štai antras ją išspjauna“ (Flusser 1996: 206). Prekybos centrų durys būna plačiai atvertos, kad kuo daugiau pirkėjų kuo greičiau galėtų patekti į vidų, tuo tarpu įėjimas į kino teatrą yra „siaura landa, prie kurios reikia stovėti eilėje ir sumokėti obolą, (...) suteikiantį teisę dalyvauti tamsioje kino teatro ertmėje vykstančiose misterijose“ (Flusser 1993: 161). Pasibaigus „apeigoms“, situacija keičiasi: filmo žiūrovų minia netrukdomai plūsta pro plačiai atvertas kino teatro duris, o štai prekybos centrų lankytojams tenka laukti eilėje prie kasos.

Vis dėlto šiuolaikinis prekybos centras esmiškai skiriasi nuo senovės prekyvietės. Kitaip, nei senovės turgaus aikštėje (*agora*), kurioje vykdavo intensyvus dialogas (neatsitiktinai kasdien ten lankydavosi filosofinio dialogo meistras Sokratas), šiuolaikiniame prekybos centre joks dialogas nevyksta. Kaip taikliai pastebi Flusseris, prekybos centro tikslas yra „vartoti savo vartotojus“ (Flusser 1993: 161). Lankytojai čia paprasčiausiai panardinami į vadinamosios „informacijos“ srautą. Tą patį galima pasakyti ir apie kino teatrus. Tai vietos, kuriose masės susirenka ne tam, kad dalyvautų dialoguose, ir tuo būdu atsikratytų iliuzijų, bet priešingai – tam, kad atsiduotų „spindinčia sidabrine siena slenkančių šešėlių“ apžavams (Flusser 1993: 162). Trumpai tariant, tiek kino teatre, tiek prekybos centre masės yra programuojamos ir reprogramuojamos tam, „kad maitintų aparatą“, ir „visi

⁷ Ši Flusserio įžvalga gretintina su tuo, ką Maxas Horkheimeris ir Theodoras Adorno pavadino „kultūros industrija“ (Horkheimer, Adorno 2006).

tie ciklai yra to paties, techno-imaginarinio pobūdžio – jie yra pseudo-maginiai“ (Flusser 1996: 206).

Paradoksalus šios „pseudo-magijos“ pobūdis tampa itin akivaizdus, kai kino teatro salėje įtaisytas projektorius sugenda. Kai vaizdai ekrane ima trūkčioti arba užsikerta, iliuzija išsisklaido ir tampa aišku, kad kino salė panaši į Platono olą. Tačiau čia susirinkę žmonės nėra „kaliniai“. Jie atsidūrė čia savo valia. Atrodytų, kino projektoriaus gedimas turėtų damaskuoti *iliuzinį* ekrane regimų vaizdų pobūdį ir tuo būdu sukurti kritinės, emancipuojančios patirties sąlygas. Tačiau taip nėra. „Jei žiūrovai būtų Platono olos vergai“, rašo Flusseris, „jie džiaugtųsi, gavę progą išsilaisvinti nuo prievolės žiūrėti į šešėlius. Tačiau kino teatrų lankytojai piktaai grįžčioja į kino projektorių. Jie sumokėjo už tai, kad būtų apgaudinėjami“ (Flusser 1996: 207). Žiūrovai ne tik nesipriešina tam, kad aparatai juos programuoja, ne tik nesistengia išsklaidyti tų aparatų kuriamos iliuzijos, bet priešingai – tampa jų kolaborantais. Jie nesąmoningai realizuoja aparato diktuojamą logiką, absoliučiai jai paklusdami. Šį kino žiūrovų elgsenos bruožą Flusseris aiškina taip: „Einant į kiną, perkama iliuzija, bet ji perkama ne ta banalia prasme, kuria šis žodis dažniausiai vartojamas (...) į kiną einame tam, kad techno-vaizdus galėtume pamatyti taip, tarsi tai būtų tradiciniai vaizdai“ (Flusser 1996: 207).

Filmo gaminimo gestai

Skirtumas tarp „tradicinių vaizdų“ ir techno-vaizdų darosi aiškesnis, kai atsižvelgiame į jų gaminimo būdą. Iš pirmo žvilgsnio gali atrodyti, kad techno-vaizdai (fotografijos, filmai ar video įrašai) tikrovę atvaizduoja tiesiogiai, be žmogaus tarpininkavimo. Kai 1844 metais buvo išleistas vieno iš fotografijos pionierių Williama Henry Foxo Talboto fotografijų albumas, šio leidinio viršelyje puikavosi pavadinimas: „Gamtos pieštukas“ (*The Pencil of Nature*). Leidinio pratarmėje Talbotas rašo: „Pakanka pasakyti, kad šiame veikle pateikti vaizdai sukurti vien Šviesos poveikio jai jautriam popieriui. Jie suformuoti ar nupiešti naudojant vien optines ir chemines priemones, be įrankių, kurie būtini grafikoje, pagalbos. (...) Jie yra įspausti pačios Gamtos ranka“ (Talbot 1844: 1).⁸ Žinoma, kitaip nei „tradicinis“ vaizdas, kurį formuoja žmogaus rankos gestai, fotografinis vaizdas susiformuoja

⁸ Įdomu pastebėti, kad toks požiūris giliai įleidęs šaknis į mūsų sąmonę. Antai praėjus šimtui metų po Talboto knygos pasirodymo, André Bazinas rašė: „Pirmą kartą tarp objekto originalo ir jo reprodukcijos įsiterpia vien bedvasis įrankis. Pirmą kartą išorinio pasaulio vaizdas formuojasi automatiškai, be žmogaus kūrybiško įsikišimo“ (Bazin 2005: 13).

tarsi pats savaime – vien nuo daiktų atspindėjusios šviesos dėka. Tačiau šitaip galvodami, pamirštame, jog techno-vaizdų atsiradimo ir egzistavimo sąlyga yra sudėtinga techninė įranga – medija, kurios onto-loginį pagrindą sudaro gamtos mokslo sričių – optikos, mechanikos, chemijos, elektronikos – žinios. O pastarosios yra ne kas kita, kaip būties atvertis, tarpininkaujant matematikos formulėms. Tad kalbėti apie tiesioginį techno-vaizdo sąlytį su pačia tikrove čia niekaip neišeina. Steigdami savitą ontologiją, techno-vaizdai funkcionuoja kaip medija, sudaryta iš komputuojamų „taškų“, t. y. iš *niekio*.

Šis „niekinis“ techno-vaizdų steigiamos ontologijos pobūdis esmiškai veikia ir tuos vaizdus gaminančio žmogaus elgseną. Čia Flusseris griebiasi savitos fenomenologinės analizės, kurios pagrindinis elementas yra tai, ką jis įvardija, pasitelkdamas „gesto“ sąvoką. „Gestu“ jis vadina „kūno (ar su kūnu susieto įrankio) judesį, kurio neįmanoma paaiškinti, nurodant vien priežastį“ (Flusser 1994: 8). Tai reiškia, kad geste visada glūdi tam tikras prasmės perteklius, kylantis iš to, kas tradiciškai vadinama laisve. Tačiau techno-vaizdai šią laisvę paverčia iliuzija. Analizuodamas fotografo gestikuliaciją, Flusseris išvelgia tam tikrą jos panašumą su paleolito medžiotojo gestais. Fotografas tarsi tyko grobio, ieškodamas optimalios padėties taikiam „šūviui“. Tačiau kitaip nei medžiotojas jis šitai daro „ne atviroje savanoje, bet kultūrinių objektų tankmėje“ (Flusser 2989: 31). Ši optimalios pozicijos paieška, anot Flussero, primena dekartišką abejonę. Kaip ir Descartes’as, fotografas tarsi abejodamas išbando įvairias galimybes ir apsiprendžia tik tada, kai randa optimalų sprendimą. Visiškai kitokia yra kino operatoriaus gestikuliacija. Kitaip nei fotografas, kino operatorius nešokinėja nuo vienos apsisprendimo galimybės prie kitos, svarstydamas, kurią iš jų dera realizuoti. Diskretišką optimalios „šūvio“ pozicijos paiešką čia keičia tolydūs judesiai. Kino operatorius leidžia „savo galimiams sprendimams išskysti, palikdamas juos neišspręstus“ (Flusser 1993: 155). Kino kamera formuoja tokius operatoriaus gestus kaip „travelling“ bei „zooming“ – tolydaus, slystančio ieškojimo formą arba besvorį sklendimą erdvėje. Būtent tokią gestikuliaciją sąlygoja tai, kad kino kamera, kitaip nei fotoaparatas, yra užprogramuota taip, jog galutiniai sprendimai čia neįmanomi. Šių gestų formos lemia, kad kino operatoriaus darbo rezultatas yra „sukrešėjusi ir medžiaga virtusi neišspręsta abejonė“ (Flusser 1996: 190). Tačiau, pastebi Flusseris, ši abejonė yra ne „egzistencinė“, o greičiau „metodinė“:

Kino operatoriaus nekankina abejonė, kaip kad būna tada, kai ieškome galutinio sprendimo ir niekaip nepajėgiamė apsispręsti. Priešingai, kartu su savo aparatu jis funkcionuoja kaip filmo juostos, kurią reikia pagaminti, funkcija, juostos, kuri galiausiai turi virsti filmu, o jo abejonė yra metodas, leidžiantis padaryti tą juostą manipuliuojama (Flusser 1996: 190–191).

Kaip tik todėl, pastebi Flusseris, „gestas, kuriuo valdomas filmavimo aparatas, yra tik parengiamasis, provizorinis, tam tikra prasme iki-filminis gestas“ (Flusser 1994: 121). Kino operatoriaus atlikto darbo rezultatas bemaž tėra vien žaliava, kurią dar reikia apdoroti. „Tikrasis filminis gestas yra gestas montuotojo, palinkusio ties ilga filmo juosta ir su žirkėmis bei klizais tą juostą apdorojančio tam, kad jai suteiktų naują pavidalą. (...) Filmo gaminimo požiūriu (šis požiūris yra visai kitoje plotmėje, nei požiūriai, kuriais remiasi pačios filmo juostos gaminimas) juosta yra žaliava istorijoms, kurios galiausiai ir turi būti projektuojamos į ekraną“ (Flusser 1996: 191).

Kai kino operatoriaus pagamintą „neišspręstos abejonės krešulį“ imasi apdoroti montuotojas, tampa įmanoma įveikti filmo juostoje pateiktos vaizdų sekos linijiškumą ir imti ta seka laisvai žaisti. Montuotojas gali iškirpti pavienius vaizdus ar vaizdų sekas ir sumontuoti juos savaip. Montuojant filmą istorinis laikas ir istorijos linijinė seka yra transcenduojami. Galima sakyti, kad čia apdorojama pati istorija. Tad filmas atveria naują laisvės galimybę: „Jis gali įvykius kartoti, leisti jiems vykti atbuline tvarka, peršokti per atskiras fazes kaip šachmatų žirgas, peršokti iš praeities į ateitį ir iš ateities į praeitį, spartinti ar lėtinti laiko tėkmę. Gali suklijuoti linijinio laiko pradžių su jo pabaiga ir tuo būdu istoriją paversti ciklu. Trumpai tariant, gali žaisti su linijiškumu. (...) Kaip muziką kuriantis kompozitorius, jis yra angažuotas žaisti. Jo akordai yra iš atskirų scenų sumontuoti įvykiai. *Flash-back, slow-down, laiko lupos ir t. t. yra žaidimai su laiko eilute, laiko ratai, laiko spiralės, laiko elipsės*“ (Flusser 1993: 156–157). Tačiau čia atsiveriančios laisvės pagrindas yra suvokimas, kad „tiesinis laikas, t. y. procesų ir pažangos, pasakojimų ir skaičiavimų laikas, yra *trompe l'oeil*“ (Flusser 1996: 194). Tampa aišku, kad vienmačio teksto įtvirtintas požiūris, esą istorinė tikrovė yra progresuojantis linijinis kontinuumas, yra ne kas kita, kaip iliuzijos palaikoma ideologija. Suyra susietų įvykių sekos grandinė, atskiri įvykiai pažyra ir pasitvirtina grėsminga Hamleto ištara: “The time is out of joint”. Filmo kūrėjas „praranda tikėjimą vyksmo (pažangos, raidos) tikrove ir tuo pačiu praranda pagrindą po kojomis“ (Flusser 1996: 163).

„Hantologija“

Dabar, kai jau aptarėme Flusserio išryškintą techno-vaizdinę kino prigimtį, prisiminkime, kad svarstydami „logoginės“ ontologijos alternatyvas ir pavadinę įrankių ir vaizdų steigiamas ontologijas „pragma-logija“ ir, atitinkamai, „eiknologija“, palikome atvirą klausimą apie tai, kaip pavadinti ontologiją, kurią steigia komputuojami „taškai“. Surizikuokime ir pabandykime šią ontologiją įvardyti.

Atsargumo dėlei čia vėl pasitelkime autoritetą. Šį kartą tai bus Jacques'as Derrida. 1993 metais išleistoje Derrida knygoje *Marxo vaiduokliai* pirmą kartą buvo pavartotas žodis „hantologija“. Galima sakyti, kad tai tipiškas savitos Derrida sąvokų darybos pavyzdys: nors grafinis žodžių „hantologie“ ir „ontologie“ pavidalas skiriasi, tačiau ištarti prancūziškai jie skamba vienodai. Ši homofonija puikiai išreiškia techno-vaizdų steigiamos ontologijos esmę – „buvinio kaip buvinio tyrinėjimas“ techno-vaizdų epochoje yra ne kas kita kaip tyrinėjimas buvinio kaip „vaiduoklio“ (pranc. *hanter* – vaidentis, kartotis, sugrižti).

Esminis vaiduoklio bruožas yra jo ontologinis neapibrėžtumas. Kaip pastebi Derrida, „vaiduokliškumo kaip tokio neįmanoma redukuoti nei į tai, kas negyva, nei į tai, kas gyva, nei į juslinį suvokimą, nei į haliucinaciją“ (Derrida 2001: 78). Vaiduoklis nėra nei tikras, nei netikras, nei esantis, nei nesantis. Kaip tik dėl to „hantologija“ tobulai iškomponuoja į Derrida dekonstrukcijos projektą – juk pagrindinis šio projekto tikslas yra destabilizuoti pamatines binarines opozicijas, sudarančias *klasikinės* ontologijos (t. y. ontologijos, kurioje *logos* funkciją atlieka vienmatis tekstas) sąvokinį karkasą. Anot Derrida, „vaidenimosi logika gali būti ne tik galingesnė ir talpesnė už bet kokią ontologiją ar būties mąstymą (...). Hantologija gali aprėpti ir eschatologiją bei teleologiją, kurios pasirodys kaip jos atskiri atvejai ar dalys“ (Derrida 1993: 31).

Žurnalo *Cahiers du Cinéma* 2001 metų balandžio mėnesio numeryje publikuotame pokalbyje su Antoine'u de Baeque'u ir Thierry Jousse'u Derrida be užuolankų teigia: „Kinematografo patirtis yra ištiesai persmelkta vaiduokliškumo“ (Derrida 2001: 77). Šis iš pažiūros keistokai skambantis teiginys tampa aiškesnis, kai atsižvelgiame į jau Walterio Benjamino pastebėtą kinematografo ir psichoanalizės giminybę. Antai straipsnyje „Meno kūrinys techninio jo reprodukuojamumo epochoje“ be kita ko skaitome:

Filmas iš tiesų praturtino regimąjį mūsų suvokimą metodais, kuriuos iliustruoja Freud teorija. (...) Taip ir filmas sustiprino viso regimojo, o dabar jau ir girdimojo, pasaulio apėrciją. Kita šios padėties pusė yra faktas, kad filme rodomi veiksmai gali būti analizuojami iš skirtingų taškų ir kur kas tiksliau, nei vaizduojami paveiksle ar scenoje. Palyginti su tapyba, nufilmuotas veiksmas lengviau pasiduoda analizei todėl, kad jis nepalyginti tiksliau perteikia situaciją. Lyginant su scena, filmo veiksmas izoliuotas ir todėl lengviau analizuojamas. (...) Stambiu planu rodydamas mūsų daiktus, pabrėždamas paslėptas įprastinio mūsų rekvizito detales, genialiai fokusuotu objektyvu tirdamas banalias aplinkas, filmas mums, viena vertus, padeda geriau suvokti mūsų būtį valdančias būtinybes, o antra vertus, laiduoja plačią ir nelauktą veiksmų erdvę. (...) Stambus planas iššęsia erdvę, sulėtintas filmavimas – judesį. Kadro išdidinimas ne vien išryškina tai, kas šiaip neryškiai matoma; jis atskleidžia visiškai naujas struktūrines materijos formacijas. Taip sulėtintas kadras rodo ne vien žinomus judesių bruožus, bet

ir atranda nežinomus aspektus (...) Taigi darosi aišku, jog kamerai atsiveria kita gamta nei akiai. Kita visų pirmiausia todėl, kad žmogaus sąmonės persmelktą erdvę pakeičia pasąmonės persmelkta erdvė. (...) Čia su pagalbinėmis savo priemonėmis – nuleidimu ir pakėlimu, pertraukimu ir izoliavimu, ištesimu ir pagreitinimu, padidiniu ir sumažiniu – įsikiša kamera. Tik ji supažindina mus su optine pasąmone, lygiai kaip per psichoanalizę pažinome instinktyvią pasąmonę (Benjamin 2005: 235–237).

Pritardamas šiai Benjaminio minčiai, Derrida priduria: „Net ir kino seanso trukmė atitinka psichoanalizės seanso trukmę. Juk į kiną einame tik tam, kad suteiktume pavidalą ir žodį mumyse gyvenantiems vaiduokliams. Palyginus su psichoanalizės seansu, kinematografo seansas yra gana ekonomišką būdą iškviešti šiuos vaiduoklius, padaryti taip, kad jie pasirodytų mums ekrane“ (Derrida 2001: 78). Apie vaiduokliškumą Derrida prabyla neatsitiktinai. Juk vienu iš esminių Sigmundo Freudo aptiktos pasąmonės bruožų galima laikyti vaiduokliams būdingą neapibrėžtumą – pasąmonės turinių mes nepajėgiame nei visiškai pasisavinti, nei visiškai atmesiti. Mūsų psichikoje šie turiniai pasirodo kaip tai, kas nėra nei sava, nei svetima, t. y. kaip savotiški vaiduokliai. Turėdamas omenyje šį neapibrėžtumą, Derrida pastebi: „Kai žiūrovas ateina į kino seansą, tuojau pat pradeda veikti jo pasąmonė. Freudas yra aprašęs labai panašų psichinį procesą – įkyrios būsenos darbą (*travail de la hantise*). Šį išgyvenimą jis pavadino „keistai pažįstamo“ ir todėl neįjaukiamas, „unheimlich“ dalyko išgyvenimu“ (Derrida 2001: 77). Psichoanalizės seanso metu psichoanalitikas stengiasi padėti pacientui įveikti tą neįjaukiamumą, t. y. prisijaukinti jo pasąmonėje įsikūrusius vaiduoklius. Galima sakyti, kad panašią funkciją atlieka ir kinematografas.

Svarbiu kinematografo ir psichoanalizės giminystės bruožu Derrida laiko tai, kad „kino kamera, kaip ir psichoanalitikas apžiūrinėja detalę stambiu planu. Bet padidindami daiktą mes ne vien keičiame jo dydį. Čia keičiasi ir daikto suvokimas. Atsiranda priegios prie kitokios erdvės galimybės – galimybės priegios prie kito, heterogeniško laiko“ (Derrida 2001: 85). Šio suvokimo pokyčio esmę sudaro tai, kad „daiktas“ (Aristotelio *ousia*) liaujasi būti mūsų pažinimą struktūruojančių abstrakčių sąvokų signifikatu. Bet jei taip, tenka pripažinti, kad tikrovė čia jau nebėra *žinojimo* turinys, kuriuo disponuojame, pasitelkdami vienmatį teksto *logos*. Tarp komunikuojamo turinio ir šios komunikacijos adresato atsiveria bedugnė.

Gilles'is Deleuze'as fundamentalios studijos apie kiną pabaigoje rašo:

Šiuolaikinio pasaulio faktas yra tai, kad mes nebetikime pasauliu. Nebetikime net ir įvykiais, kurie tiesiogiai susiję su mumis pačiais – meile ir mirtimi, – tarsi jie paliestų mus tik iš dalies. Dabar ne mes kuriame filmus, o pats pasaulis stojasi priešais mus, tarsi prastas filmas. (...) Ryšys tarp žmogaus ir pasaulio nutrūko. O jei taip, šis ryšys turi tapti tikėjimo dalyku: neįmanomybę galima susigrąžinti tik per tikėjimą. Religija dabar

nebeatsigręžia į kitą, perkeistą pasaulį. Žmogus atsiduria pasaulyje, kuris tėra vien optinė ir akustinė situacija. Ir reakcija, kurios žmogus neteko, dabar gali būti pakeista tik tikėjimu. Tik tikėjimas pasauliu gali grąžinti žmogaus ryšį su tuo, ką jis mato ir girdi. (...) Grąžinti mums tikėjimą pasauliu (*croyance au monde*) – štai *šiuolaikinio kino* (kai jis liaujasi būti blogas kinas) *galia*“ (Deleuze 1985: 224).

Tačiau apie kokį „tikėjimą“ kalba Deleuze'as? Tarsi atsakydamas į šį klausimą, Derrida pastebi: „Kinas suteikė mums unikalią tikėjimo rūšį – beprecedentį išgyvenimo būdą, kurį žmonija išrado vos prieš šimtą metų. (...) Ekrane priešais žiūrovą kaip Platono oloje pasirodo vaiduokliai ir jis tiki jais ar net juos dievina“ (Derrida 2001: 78). Tad, tęsia Derrida, „akivaizdu, kad čia turime reikalą su savitu tikėjimo režimu. (...) Vaiduokliškumas yra terpė, kurioje tikime nei pripažindami, nei paneigdami“ (Derrida 2001: 86).

Apšvietos ideologijos įtaką vis dar patiriantis šiuolaikinis skaitytojas galėtų pagalvoti, kad žodžiai „vaiduoklis“ ar „vaiduokliškumas“ Derrida tekstuose yra vien metaforos, t. y., kad šias sąvokas mąstytojas vartoja „perkeltine prasme“. Tačiau vargu, ar toks požiūris būtų teisingas. Pirmiausia nederėtų pamiršti, kad svarbiausias Derrida siekis – paneigti Vakarų ontologijos tradicijos įtvirtintą grynos esybės primatą. O jei taip, aišku, kad „tiesioginės“ ir „perkeltinės“ prasmų perskyra čia netenka galios. Juo labiau kad vaiduoklis pasprunka nuo visų pastangų jį sugriebti sąvokomis. Juk vaiduoklis yra tai, kas įsiterpia tarp būties ir nebūties, tarp esybės ir nesybės ir virpėdamas kybo tarp gyvenimo ir mirties. Pati vaiduoklio prigimtis yra neapibrėžta, ją suvokiame tik apytiksliai, miglotai, o tai reiškia, kad jos neįmanoma „aiškiai ir ryškiai“ reprezentuoti sąvoka, pretenduojančia į vienareikšmiškumą. Kitaip sakant, vaiduokliškumas priešinasi bet kokiai konceptualizacijai. Vaiduoklį galima tik parodyti. Tiksliau tariant – leisti pasirodyti jam pačiam. Kaip tik tokią galimybę ir suteikia kinematografinis techno-vaizdas. Jis yra medija, atverianti būtį savitu būdu – „hantologiškai“. Galima sakyti, kad kinas atlieka funkciją, kuri *mutatis mutandis* sutampa su tuo, ką turi omenyje Barbara Cassin, dekonstruodama klasikinę ontologiją ir išryškindama „logologiją“ steigiančią „solistikos efektą“.

Puikiu kinematografo „hantologinio“ efekto įrodymu (tiksliau tariant – parodymu) galima laikyti britų režisieriaus Keno McMulleno 1983 metais sukurtą filmą *Ghost Dance*. Jei reikėtų trumpai atpasakoti šio filmo „siužetą“, galėtume pasakyti tik tai, kad filmas apie dviejų merginų – Pascale (Pascale Ogier) ir Marianne (Leonie Mellinger) onirišką klaidžiojimą po Paryžių ir Londoną bei desperatiškas jų pastangas suvokti praeities „vaiduoklių“ (Marxo, Freudo, Heideggerio, Kafkos, Paryžiaus komunarų) dalyvavimą šiuolaikiniame pasaulyje. Tai pasaulis, kuriam pavidalą suteikia „naujosios medijos“ – telekomunikacijos aparatai (tele-

fonas, radijas, televizija) bei tai, ką Friedrichas Kittleris pavadino garso ir vaizdo *Aufschreibesysteme* (Kittler 1985). Prisiminimas, vaizduotė, haliucinacija ir kitos aktualaus išgyvenimo alternatyvos čia ima vyrėti ir todėl įgyja mįslingą, paslaptingą, tuo pačiu ir bauginantį, „vaiduoklišką“ pobūdį. Juo labiau kad „vaiduokliai“ čia pasirodo ne savo „tėvonijoje“ – tamsiose Viduramžių pilių galerijose, nuošaliose kryžkelėse ar vienuolynų osariumuose, – bet moderniose šiuolaikinių didmiestžių erdvėse, kuriose, atrodytų, besąlygiškai viešpatauja Apšvietos dvasia, kategoriškai neigianti bet kokį „vaiduokliškumą“.

Komentuodamas McMulleno filmą, Derrida pastebi: „Jau pati [šio filmo] autorius išmonė tam tikra prasme yra vaiduokliška – ji egzistuoja vien kino technologijos dėka. Bet ir pačios tos išmonės viduje veikia personažai, apsėsti revoliucijos istorijos: apsėsti tų vaiduoklių, šešėlių, kurie gyvena šioje istorijoje ir su ja susijusiuose tekstuose (komunarai, Marxas ir t. t.). Tuo būdu kinematografas įgalina savotiškus vaiduokliškumo „įskiepius“ – jis įrašo vaiduoklių pėdsakus į ekrane rodomo filmo lauką, kuris pats yra vaiduoklis. (...) Kinematografas kaip vaiduokliška atmintis yra ne kas kita, kaip tik pompastiškas gedulas ar pompastiško gedulo darbas. Jis be vargo įima į save visus skausmingus prisiminimus, visus tragiškus ir epinius istorijos momentus“ (Derrida 2001: 78). Nesunku pastebėti, kad Derrida užuomina apie „gedulo darbą“ yra nuoroda į jau minėtą kinematografo giminystę su Freudo psichoanalize. Kaip žinia, dar Pirmojo pasaulinio karo metais rašytame straipsnyje „Gedulas ir melancholija“ „gedulo darbu“ (*Trauerarbeit*) Freudas pavadina procesą, kuriame žmogaus psichika „perdirba“ tam žmogui nepaprastai svarbaus asmens netektį: dar ir dar kartą prisimindamas tą asmenį, gedintysis „neutralizuoja“ savo emocinį ryšį, tad „atlikus šį gedulo darbą, jo „Aš“ vėl atgauna nevaržomą laisvę“ (Freud 1982: 199). Galima sakyti, kad čia turime reikalą su savotiška „hantologija“ – gedulinguose prisiminimuose nuolatos sugrįžtantis ir nejuokumo jausmą keliantis mirusiojo „vaiduoklis“ galiausiai yra „prisijaukinamas“.

Tačiau McMulleno filmas nėra vien Derrida įžvalgaus komentaro „medžiaga“. „Hantologijos“ požiūriu šis filmas įdomus pirmiausia tuo, kad jame Derrida „vaidina save patį“, t. y. (kitai nepasakysi) „pats vaidenasi“⁹. Klaidžiodama po lynojančiu Paryžiaus dangumi ir stabtelėjusi prie knygyno vitrinos, Pascale netikėtai susitinka savo „american professor“ (jį vaidina John Annette). Šis priekaištaudamas ima ją klausinėti, kodėl ji liovėsi lankyti jo paskaitas. Kiek sutrikusi Pascale bando aiškinti, esą ji šiuo metu rašanti kursinį darbą, ir esą ją žadėjęs pakonsultuoti pats

⁹ Verta atkreipti dėmesį į tai, kad tokį „savęs paties vaidinimo“ fenomeną įgalina tik kinematografas. Teatre vaidmens ir jį atliekančio aktorius susitapatinimas yra neįmanomas. Čia lemia Flusserio pastebėta kinematografo „techno-vaizdinė“ prigimtis.

Jacques'as Derrida. Galiausiai viskas baigiasi tuo, kad „american professor“ beveik prievarta vedasi kiek sutrikusią Pascale į kavinę, kurioje, jo žiniomis, kaip tik dabar ir yra Derrida. Ir tikrai, ekrane matome nuobodžiaujantį Derrida, kuris atsainiai gurkšnoja kavą ir išsiblaškęs klausosi kavinėje skambančios „vaiduokliškos“ muzikos. Ateina Pascale ir jos „american professor“. Pasisveikinę ir persimetę keletu mandagumo frazių, pašnekovai pereina prie reikalo. „American professor“ pasiūlo, kad jo „problemiška studentė“ išdėstytų savo rašto darbo idėją. Derrida ne itin noriai, bet vis dėlto pritaria šiam pasiūlymui.

Derrida: Trumpai tariant, Pascale, kokia yra Jūsų idėjos idėja?

Pascale (*sutrikusi*): Mano idėjos idėja yra ... tai, kad neturiu jokios idėjos.

Derrida: a... suprantu ... Pasikalbėsime rytoj (McMullen 2006: 13:50–14:08).

Šiame McMulleno filmo epizode nesunku išvelgti aliuziją į 1962 metais sukurto Jeano-Luco Godard'o filmo *Vivre sa vie: Film en douze tableaux* (Godard 2010) vienuoliktąjį epizodą „Nana pati to nesuvokdama filosofuoja“ (*Nana fait de la philosophie sans la savoir*), kuriame kitas (beje, nepelnytai pamirštas) filosofas – Brice'as Parainas taip pat „vaidina save patį“ ir taip pat kavinėje kalbasi su jauna mergina – filmo protagoniste Nana (ją vaidina Anna Karina). Jūdviejų pokalbio tema – ambivalentiškas kalbos vaidmuo mūsų gyvenime. „Žmogus negali gyventi nekalbėdamas“, – pastebi Parainas, bet tuojau pat priduria: „Gerai kalbėti pajėgiame tik tada, kai nusigręžiame nuo gyvenimo, kai žvelgiame į jį abejingu žvilgsniu“ (Godard 2010: 1:08–1:09). Jau pačiame šio kalbėjimo apie kalbą autoreferentiškume glūdi aporijos pavojus. (Prisiminkime, kad būtent į šią aporiją atkreipė dėmesį Barbara Cassin, išryškindama neišsprendžiamą Parmenido ir Gorgijo pozicijų konfliktą: būtent kalba, t. y. vienmatis teksto *logos*, ontologiją paverčia „logologija“.) Tačiau, kai kalbėjimas apie kalbą tampa kinematografinio techno-vaizdo medijos turiniu (o taip ir nutinka aptariamame Godard'o filmo epizode), „logologija“ amplifikuojama – ji virsta „hantologija“. Godard'o filme ši transformacija ištinka mus kaip vaiduoklis tą pačią akimirką, kai, klausydamasi Paraino samprotavimų apie kalbos aporinę prigimtį, Nana staiga, tarsi pajutusi į ją nukreiptą mūsų žvilgsnį, atsigręžia į *mus*. Šis sutrikęs žvilgsnis mažos mergaitės, užkluptos darant kažką negera, bet nesuvokiančios, kuo ji prasikalto, verčia mus pajusti tą patį, ką jaučia ir ji. Pasijuntame priversti iškelti klausimą, kurį McMulleno filme Pascale užduoda Jacques'ui Derrida:

Pascale: Norėčiau Jus šio to paklausti. Ar tikite vaiduokliais?

Derrida: Sunkus klausimas. Nežinau. Klausiate vaiduoklio, ar jis tiki vaiduokliais? Juk aš pats ir esu vaiduoklis... Kai man buvo pasiūlyta suvaidinti save patį šioje daugiau ar

mažiau improvizuotoje filmo scenoje, pasijutau taip, tarsi turėčiau leisti kalbėti vaiduokliui, užuot kalbėjęs pats. Paradoksas, užuot vaidinęs patį save, nesąmoningai leisčiau vietoje manęs vaiduoklį vaidinti pilvakalbį, kitaip sakant, leisčiau jam kalbėti, užuot kalbėjęs pats. Tai gali būti visai smagu. Kinas yra vaiduoklių menas, fantomachija. Kinas, jei jis nėra nuobodus, yra menas leisti vaiduokliams sugrįžti. Kaip tik tai dabar čia ir darome. Tarkime, kad esu vaiduoklis ir manau, kad kalbu savo paties balsu. Taip yra todėl, kad tikiu, jog tai yra mano balsas, t. y. kad, nors skolinuosi tą balsą iš kito, bet tas kitas yra mano paties vaiduoklis. Išeitų, kad vaiduokliai egzistuoja. Ir tai *jie* atsako (arba jau atsakė) į Jūsų klausimą. Man atrodo, kad šitai turėtume suprasti kaip abipusę sąsają tarp nuostabiausio ir originaliausio kino meno formos ir tam tikro psichoanalizės aspekto. Manau, kad kinas ir psichoanalizė paimti kartu yra vaiduoklių mokslas. Žiūrėkite, Freudui visą gyvenimą rūpėjo vaiduoklių problema ... (*suskamba telefonas*) ... Telefonas yra vaiduoklis. Alio, (*toliau kalba angliškai*) yes ... yes ... yes ... yes ... yes ... yes ... (*laisva ranka varto savo darbo kalendorių*). Rytoj po pietų vyks nedidelis seminaras. Tai uždaras seminaras, bet Jūs galite ateiti. 16.15, *Salle de Resistant* ... aha ... Kitas įvykis kitą trečiadienį penktą valandą. ... taip, taip ... Džiaugiuosi su Jumis susipažinęs. Iki pasimatymo. (*Padeda telefono ragelį ir vėl kreipiasi į Pascale.*) Tai buvo vaiduoklio balsas – žmogaus, kurio aš nepažįstu, bet jis pasakė, kad atvyko iš JAV, paragintas vieno iš mano bičiulių ir t. t. ... Tai, ką Kafka pasakė apie susirašinėjimą, apie epistoliarinę komunikaciją¹⁰, galioja ir telefoniniams pokalbiams. Nemanau, kad šiuolaikinė technologijų ir telekomunikacijos raida pašalina vaiduoklius, kaip galėtų atrodyti. Atrodytų, kad mokslas ir technika jau nugramzdino į praeitį vaiduoklių epochą, t. y. feodalizmo epochą su jos primityviomis technologijomis. O aš manau, kad ateitis priklausys vaiduokliams, ir kad moderni kino ar telekomunikacijos technologija išlaisvina vaiduoklių galią ir leidžia jiems sugrįžti. Ko gero, sutikau filmuotis šiame filme tik dėl to, kad iš tikrųjų noriu prisivilioti vaiduoklius. Ir ko gero, tai suteiks mums galimybę prisišaukti Marxo, Freudo, Kafkos ar ano amerikono (*rodo į telefono aparatą*) vaiduoklius. O gal net ir Jūsų pačios vaiduoklį. Susipažinome tik šįryt, bet Jūs man jau esate persmelkta daugybės įvairiausių vaiduoklių. Tikiu vaiduokliais, ar

¹⁰ Derrida čia, be abejo, turi omenyje 1922 metų kovo pabaigoje rašytą Kafkos laišką Milenai Jesenskai, kuriame be kita ko rašoma: „Galimybė taip lengvai rašyti laiškus turėtų – grynai teoriniu požiūriu – atnešti į pasaulį siaubingą sielų sumaištį. Juk tai bendravimas su vaiduokliais – ir ne tik su adresato, bet ir su savo paties vaiduokliu, kuris išauga iš po mūsų rankos laiške, kurį rašome, ar net rašomų laišku serijoje, kai vienas laiškas sustingsta veikiamas kito laiško, apeliuojančio į pirmąjį kaip į liudininką. Ir kam galėjo šauti į galvą mintis, kad laišškai padeda žmonėms bendrauti! Galima mąstyti apie kurį nors toli nuo mūsų esantį žmogų ir galima paliesti žmogų, kuris yra arti – visa kita viršija žmogaus galias. Rašyti laiškus, vadinasi, apsinuoginti prieš vaiduoklius, o jie godžiai šito tik ir telaukia. Užrašyti bučiniai nenukeliauja pas tuos, kam juos siunčiame. Pakeliui juos išgeria vaiduokliai. Maitinami šio apstaus maisto, vaiduokliai dauginasi neregėtu mastu. Žmonija šitai jaučia ir tam priešinasi. Siekdama kiek įmanoma apriboti į žmonių tarpą įsiterpusį vaiduoklišumą (*das Gespenstische*), atkurti natūralų bendravimą, grąžinti sieloms ramybę, žmonija išrado geležinkelį, automobilį, aeroplaną. Bet tai jau nebepadeda. Akivaizdu, kad visa tai yra išradimai, padaryti jau krentant į bedugnę. Priešininkas nuo viso to tampa tik ramesnis ir tvirtesnis – po to, kai buvo išrastas paštas, jis išrado telegrafą, telefoną, bevielį ryšį. Dvasios nemirs iš alkio, tuo tarpu mes tikrai pražūsime“ (Kafka 1983: 302).

netikiu – kad ir kaip ten būtų, sakau: „Tegyvuoja vaiduokliai!“ (*trumpa pauzė*). O Jūs, ar tikite vaiduokliais?

Pascale: Taip, žinoma. (*Derrida nutaiso šiek tiek nustebusią, bet sykiu ir kiek ironišką miną.*) Taip, absoliučiai tikiu. Dabar absoliučiai tikiu (McMullen 2006: 15:50–21:17).

Taip, žinoma, ši ilgoka citata tėra tik McMulleno filmo fragmento „skriptas“, t. y. tik *tekstas*. Tad, geriausiu atveju, ji gali atlikti vien „apofatinę“ funkciją – pati save paneigdama, nurodyti į tai, ko joje nėra ir negali būti.

Vietoje išvadų

1. Filmas „Ghost Dance“ buvo sukurtas 1983 metais.
2. 1984 metais Pascale Ogier netikėtai mirė, ištikta infarkto.
3. 1987 metais viešėdamas Jungtinėse Amerikos Valstijose Derrida dar kartą peržiūrėjo filmą *Ghost Dance*. Prisimindamas šią peržiūrą Derrida pokalbyje su Bernardu Stiegleriu sako: „Bet įsivaizduokite, ką patyriau, kai po dviejų ar trijų metų, tada, kai Pascale Ogier jau buvo mirusi, Jungtinėse Valstijose vėl pamačiau tą filmą, kurį peržiūrėti paprašė studentai, panorėję su manim apie jį padiskutuoti. Staiga ekrane pamačiau Pascale veidą. Žinojau, kad tai mirusios moters veidas. Ji kalbėjo, atsakydama į mano klausimą: „ar tikite vaiduokliais?“. Žvelgdama man tiesiai į akis iš didžiulio ekrano, ji vėl man pasakė: „Taip, dabar tikiu. Taip“. Kada „dabar“? Po kelių metų Teksase. Mane nupurtė šurpas. Pajutau, kad sugrįžo jos vaiduoklis, jos vaiduoklio vaiduoklis. Sugrįžo tam, kad pasakytų man, kuris esu čia ir dabar: „Dabar... dabar... dabar“, tai yra pasakytų šioje tamsioje patalpoje kitame žemyne, kitame pasaulyje, čia, dabar, „taip, patikėkite, tikiu vaiduokliais““ (Derrida, Stiegler 2002: 121).
4. 2004 metais Derrida mirė nuo kasos vėžio.
5. 2014 metais, rašydamas šį straipsnį, jo autorius peržiūrėjo filmą *Ghost Dance*.
6. (...)

*Gauta 2014 09 30
Priimta 2014 10 01*

Literatūra

- Bazin, A. 2005. *What is Cinema. Vol. 1*. Transl. H. Gray. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Benjamin, W. 2005. *Nušvitimai. Esė rinktinė*. Vertė L. Katkus. Vilnius: Vaga.
- Benveniste, É. 1973. *Problems in General Linguistics*. Transl. M. E. Meek. Coral Gables, Florida: University of Miami Press.

- Brown, R. L. 1967. *Wilhelm von Humboldt's Conception of Linguistic Relativity*. The Hague, Paris: Mouton.
- Budrevičius, A. 1997. „Kompiuterinio intelekto problema pažintiniame moksle“, *Informacijos mokslai*. 7 (1997), p. 58–69.
- Cassin, B. 1995. *L'effet sophistique*. Paris: Gallimard.
- Deleuze, G. 1985. *Cinéma 2: L'image-temps*. Paris: Minuit.
- Derrida, J. 1993. *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*. Paris: Éditions Galilée.
- Derrida, J. 2001. „Le cinéma et ses fantômes“, *Les Cahiers du cinéma*. No. 556, p. 75–85.
- Derrida, J., Stiegler, B. 2002. *Echographies of Television. Filmed Interviews*. Transl. J. Bajorek. Cambridge: Polity Press.
- Flusser, V. 1989. *Für eine Philosophie der Fotografie*. Göttingen: European Photography.
- Flusser, V. 1993. *Lob der Oberflächlichkeit. Für eine Phänomenologie der Medien*. Mannheim: Bollmann.
- Flusser, V. 1994. *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Flusser, V. 1996. *Kommunikologie*. Mannheim: Bollmann.
- Flusser, V. 1999. *Ins Universum der technischen Bilder*. Göttingen: European Photography.
- Flusser, V. 2000. *Briefe an Alex Bloch*. Göttingen: European Photography.
- Freud, S. 1982. *Freud-Studienausgabe. Bd. 3. Psychologie des Unbewußten*. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Hofmannsthal, H. 1996. „Laiškas“. Vertė L. Katkus. *Naujasis židinys-Aidai*, 1996, Nr. 3, p. 107–113.
- Horkheimer, M., Adorno, Th. 2006. *Apšvietos dialektika*. Vertė G. Mikelaitis. Vilnius: Margi raštai.
- Kafka, F. 1983. *Briefe an Milena*. Hrsg. v. Jürgen Born u. Michael Müller. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Kirtiklis, K. 2010. „Kai vizualinis posūkis suka atgal: V. Flusserio medijų istoriosofija“, *Filosofija, sociologija*, t. 21, Nr. 1, p. 20–28.
- Kittler, F. 1985. *Aufschreibesysteme 1800/1900*. München: Wilhelm Fink.
- Miller, R. L. 1968. *The Linguistic Relativity Principle and Humboldtian Ethnolinguistics*. The Hague, Paris: Mouton.
- Parmenidas. 1991. „Apie prigimtį“. Vertė M. Adomėnas. *Naujasis židinys*, 1991 m. spalio, Nr.10, p. 3–6.
- Serres, M. 2008. *The five senses: a philosophy of mingled bodies*. London/New York: Continuum.
- Sonntag, S. 2000. *Apie fotografiją*. Vertė L. Katkus. Vilnius: Baltos lankos.
- Talbot, H. F. 1844. *The Pencil of Nature*. London: Longman, Brown, Green and Longmans.
- Underhill, W. J. 2009. *Humboldt, Worldview, and Language*. Edinburgh University Press.
- Vattimo, G. 2009. *Tikėti, kad tiki*. Vertė R. Šerpytytė. Vilnius: Dialogo kultūros institutas.
- Welbers, U. 2001. *Verwandlung der Welt in Sprache. Aristotelische Ontologie im Sprachdenken Wilhelm von Humboldts*. Paderborn, München, Wien, Zürich: Schöningh.
- Wolff, Chr. 1965. *Philosophia prima, sive Ontologia*. In Wolff, Chr. *Gesammelte Werke, 1.Abt. Bd.1*. Hildesheim: Ohms.

Filmografija

- Godard, J.-L. 2010. *Vivre sa vie* (1962), DVD. Criterion Collection.
- McMullen, K. 2006. *Ghost Dance* (1984), DVD. Mediabox Limited.

Tomas Sodeika

THE ONTOLOGY OF CINEMA

Summary

Although the notion of ontology only emerged in the vocabulary of philosophers in the 17th century, ontology has existed *avant la lettre* from the beginning of philosophy. It is already recognisable in Aristotle's "first philosophy", whose task is to study the meaning of "being qua being". The thing is, though, that this meaning does not open itself directly but only through certain means, or media. For a long time it has been considered that language was the sole media that was able to disclose the meaning of "being qua being". This article tries to show that this view can be challenged insofar as the "being qua being" can be disclosed not only through language but through other media as well. Cinema can be considered one such media. Making reference to Vilém Flusser's notion of technical images, the article highlights the peculiarity of cinema as a media that discloses "being qua being". This notion enables us to view cinema as a media that discloses being's Nothingness. Technical images appearing on the screen can be regarded as specters of sorts. This is where the notion of "hauntology", as introduced by Jacques Derrida, comes in as a perfect tool for describing the ontology of cinema.

KEYWORDS: ontology, cinema, media.

Dalius Jonkus

MATOMAS MATYMAS KAIP ĮKŪNYTAS SUVOKIMAS VIVIAN SOBCHACK KINO PATIRTIES FENOMENOLOGIJOJE

Filosofijos katedra

Vytauto Didžiojo universitetas

Donelaičio g. 52, LT-44261 Kaunas

El. paštas: phenolt@yahoo.com

Straipsnyje svarstomos svarbiausios Vivian Sobchack kino fenomenologijos prielaidos. Pirmiausia nagrinėjama, kaip Sobchack supranta kino fenomeno specifiką ir kodėl ji kino fenomeną analizuoja sutelkdama dėmesį į kūniškąjį suvokimą bei išraišką. Atskleidžiama, kaip Merleau-Ponty įkūnyto suvokimo samprata paveikia kino fenomenologijos atsiradimą. Antra, analizuojama, kaip kino kūryba ir gamyba yra nukreipta į suvokėją ir sąveikauja su suvokimo galimybėmis. Trečia, nagrinėjamas gyvenamo kūno konceptas ir tai, kaip jis susijęs su Sobchack analizuojamu kino filmo kūnu. Ketvirta, aptariama, kaip suvokiamų objektų struktūra yra susieta su jų patirtimi ir kokios yra būtinos filmo patirties sąlygos.

RAKTAŽODŽIAI: kino fenomenologija, įkūnytas suvokimas, Vivien Sobchack, Maurice Merleau-Ponty.

Įvadas

Kino teorijos įvairiai nagrinėja anatominčius, mechaninius, psichologinius akies ir kameros mechanizmus, scenarijus ar aktorių vaidybą, gilinasi į montažo subti-

lybes bei ekonominius kino industrijos aspektus, tačiau tiesioginis kino prasmės patyrimas dažniausiai lieka nutylėtas kaip savaime suprantama ir nediskutuojama prielaida. Kino patirtis buvo išmesta iš šio kino teorijų lauko arba jai buvo teikiama periferinė reikšmė. Fenomenologija kino patirtį analizuoja kaip esminę kino prasmės egzistavimo sąlygą. Ji siekia parodyti, kad kino prasmės negalime užčiuopti nei analizuodami kino technologijas, nei gilindamiesi į kino kūrėjų psichologiją. Norint apie filmą kalbėti ir jį analizuoti, jis pirmiausia turi būti pamatytas. Žiūrovo ir kino susitikimas yra būtinoji sąlyga kiekvienai teorijai, analizei ar diskusijai. Fenomenologija radikaliai keičia šį kino teorijose nusistovėjusį, sustabarėjusį požiūrį ir į pirmą vietą iškelia žiūrovo patirtį ir joje duoto kino filmo reikšminę koreliaciją. Ji ieško universalaus kino teorijos modelio, kuriame nebūtų eliminuojamas subjektyvaus suvokimo matmuo, o ideologiniai ir techniniai niuansai būtų suskliaudžiami. Fenomenologija sutelkia dėmesį į intersubjektyvias filmo išraiškos, suvokimo ir patirties struktūras. Amerikietė filosofė Vivian Sobchack yra žymiausia šiuolaikinės kino fenomenologijos atstovė, daugelio knygų ir straipsnių apie kiną autorė, žinoma kaip klasikinių Holivudo kriminalų, dokumentinių filmų, naujųjų medijų ir feministinio kino tyrinėtoja. Remdamasi Maurice'o Merleau-Ponty įkūnyto suvokimo ir meno fenomenologija Sobchack pateikia fenomenologinį požiūrį į kino filmus ir jų teorijas.

Kino fenomeno išgryninimas

Kas lemia kino prasmės formavimą? Ar analizuodami kiną turime atsiriboti nuo žiūrovo ir susitelkti į kiną vien kaip į objektyviai egzistuojančią ir nuo subjektyvumo nepriklausomą struktūrą? Fenomenologinio metodo taikymas kino teorijose buvo labai ribotas, nes pati fenomenologija buvo suvokiama kaip esencialistinė ir idealistinė koncepcija. Sobchack pažymi, jog fenomenologijos orientacija į tiesioginį patyrimą buvo laikoma naivia, nes tuometinės teorijos teigė, kad tiesioginis patyrimas yra neprieinamas ir todėl siūlė analizuoti tarpininkaujančias kalbines struktūras (Sobchack 1992: XIV). Struktūralizmas, pasinaudodamas kalbotyros pavyzdžiu, kiną galėjo analizuoti kaip grynai objektyvių ženklų struktūrą, o psichanalizė ir marksizmas kine akcentavo žmogiškosios pašamonės raišką bei ideologines kino reprezentacijos funkcijas. Pavyzdžiui, feministinė kritika, pasinaudodama lakaniškąja psichanalize, nagrinėjo lytiškąją kino plotmę ir patriarchalines kino naratyvo funkcijas. Marksistinė kritika gilinosi į ideologines kino reprezentacijos potekstes bei kino santykius su kapitalizmo dinamika ir industrija. Tačiau nei struktūralistinė kino kaip objektyvios ženklų sistemos analizė, nei ideologinis kino

fenomeno kaip užslėptų manipuliacijos procesų demaskavimas neapmąsto paties filmo patyrimo kaip bet kokios kino kritikos sąlygos. Dar daugiau, tokios objektyvistinės kino teorijos apskritai mažai ką bendro turi su pačia kino patirtimi. Galima teigti, kad tiek struktūralizmas, iš vienos pusės, tiek psichoanalizė ir marksizmas, iš kitos, analizuodami kiną eliminuoja intersubjektyviąją kino patirties plotmę. Suvokiantis subjektas tarsi nedalyvauja kino prasmės kūryboje, nes prasmę kuria ir determinuoja kalbinės ženklų sistemos arba pasąmonę veikiančios manipuliacijos, ekonominiai bei klasiniai interesai. Sobchack kritika atskleidžia tokių teorijų nepakankamumą. Ji parodo, kad kino fenomeno neįmanoma analizuoti neatsižvelgiant į suvokimą, kuris susietas su kūniškojo egzistavimo pasaulyje specifika. Pati kino kūryba ir gamyba yra nukreipta į suvokėją ir sąveikauja su suvokimo galimybėmis.

Kino fenomenologijos užduotis – išgryninti patį kino fenomeną ir parodyti, kad jis negali būti redukuojamas nei į objektyviai egzistuojančias ženklų sistemas, nei į psichologinę pasąmonę, nei į ekonominius gamybos santykius. Taip redukuojant kino fenomeną jis praranda savosios gyvenamo pasaulio patirties prasmingumą. Fenomenologija parodo, kad kinas mums tiesiogiai ir be jokių tarpininkų gali atskleisti gyvenamo pasaulio patirtį ir visą jo prasminį perteklių. Šį kino patirties aspektą pažymėjo straipsniuose ir kino kritikas André Bazinas. Šio autoriaus realizmas, pasak Elenos del Rio, yra artimas fenomenologijai kaip tik todėl, kad jis kiną sieja su tiesiogine pasaulio patirtimi ir atmeta marksistų plėtojama idėją esą kino prasmę visiškai determinuoja kino technikos kaip medijos ideologinis angažuotumas (Del Rio 2010: 112). Tad, priešingai nei Lukas Brašiškis (2012: 7–15), kino realizmą siečiau ne su spekulatyviuoju, bet su fenomenologiniu realizmu.

Merleau-Ponty ir kino fenomenologija

Pradedant svarstyti Sobchack kino fenomenologiją verta atkreipti dėmesį į Merleau-Ponty straipsnį „Filmas ir naujoji psichologija“, nes jame pirmą kartą suformuluoti svarbiausi fenomenologinės prieigos prie kino fenomeno principai. Šis straipsnis – tai paskaitos, skaitytos 1945 metais kinematografijos institute, tekstas. Jame Merleau-Ponty pateikia svarbiausius fenomenologinės kino analizės principus, kurie iš esmės atkartoja to paties autoriaus *Suvokimo fenomenologijoje* suformuluotus fenomenologijos atradimus. Kokie svarbiausi kino filmo analizės momentai čia pabrėžiami?

Merleau-Ponty laikosi nuostatos, kad filmas yra visų pirma toks išraiškingas fenomenas, kuris yra nukreiptas į žiūrovą ir jo suvokimo galimybes. Todėl, norint

suprasti kino filmą, reikia analizuoti suvokimo ypatybes. Pirmiausia autorius pabrėžia, kad bet koks dalykas yra suvokiamas kaip visuma. Suvokimas egzistuoja ne kaip atskirų suvokiamų elementų suma, bet iš pat pradžių kaip visuma. Matoma dalyko pusė, kuria jis pasireiškia suvokime, nurodo jo tiesiogiai nematomą pusę ir tai labai svarbu kuriant kino vaizdinius. Kino percepcijoje taip pat kaip ir kasdienio suvokimo percepcijoje yra galimas tik dalinis bei perspektyvus pasaulio suvokimas, tačiau dalinis suvokiamo daikto aspektas nurodo visumą, kuri nėra tiesiogiai duota.

Antrasis momentas, kurį suvokiant kiną akcentuoja Merleau-Ponty, yra suvokimo sinestezija. Visuminis pobūdis būdingas ne tik suvokiamam dalykui, bet ir pačiam suvokimui. Autorius kritikuoja idėją, jog pats suvokimas yra sudarytas kaip atskirų jutimų ar juslių suma. Atvirkščiai, juslės yra taip persipynusios tarpusavyje, kad matydami mes galime pajusti tiek taktilines, tiek audialines, tiek kvapų savybes. Autorius teigia: „Aš suvokiu visuminiu būdu visa savo būtimi; aš pagauanu unikalią dalyko struktūrą, unikalų jo buvimo būdą kaip bylojantį visoms mano juslėms vienu metu“ (Merleau-Ponty 1964: 50). Taigi kino vaizdiniams labai svarbu, kad suvokimo ir suvokiamo dalyko visuma atsiranda ne ją konstruojant intelektu ar reflektuojant atmintyje, bet tiesiogiai suvokiant. Skirtingai nuo klasikinių psichologijos teorijų, fenomenologija parodo, kad matymui yra būdinga išvelgti tokią gelmę, kuri neredukuojama į juslinių duomenų duotį. Galima pridurti, kad suvokiama visuma artikuluojama ne *post factum*, bet priklausomai nuo paties įkūnyto suvokimo intencionalaus dėmesingumo judesio krypties.

Trečias kino suvokimo aspektas yra jo įkūnytumas. Bet koks suvokimas yra siejamas su konkrečia pozicija ir kūno padėtimi pasaulyje: „Judėjimas ir kiti dalykai artikuluojasi mūsų aplinkoje ne pagal intelekto konstruojamas hipotezes, bet priklausomai nuo mūsų pozicijos ir kūno padėties pasaulyje“ (Merleau-Ponty 1964: 52). Todėl bet koks matomas dalykas nurodo ne tik nematomas matomo dalyko puses, bet ir poziciją, iš kurios yra žvelgiama. Merleau-Ponty siekia parodyti, kad suvokimui svarbesnis yra ne juslinių duomenų ar atskirų juslių analizavimas, bet suvokimo kaip tiesioginio kūniško dalyvavimo pasaulyje supratimas. Dalykų spalvos, kietumas, tamprumas ir kitos savybės pasireiškia kaip tiesiogiai susijusios su pačiais dalykais ir jų reikšmingumu suvokiančiam subjektui.

Ketvirtas kino suvokimo bruožas yra dalyko prasminės tapatybės pagava kaitaliojant skirtingas suvokimo perspektyvas ar paties suvokiamo dalyko aspektus. Merleau-Ponty teigia, kad suvokiami dalykai nekeičia tapatybės kintant jų apšvietimui ar suvokimo perspektyvai. Suvokiamo dalyko tapatybės konstituavimui nebūtina jį matyti iš tos pačios perspektyvos, o tai įgalina megzti ryšius tarp skirtingų suvokimų per pačius suvokiamus dalykus. Suvokimo laukas pasireiškia kaip

susaistyta sąryšių sistema ne todėl, kad ją atskleidžia mąstymas, bet todėl, kad žmogus ją patiria įkūnytu buvimu tiesiogiai dalyvaudamas joje.

Ne mažiau svarbus kino percepcijai ir kitų subjektų suvokimas, kuris kartais dar vadinamas empatija. Klasikinės psichologijos teorijos rėmėsi prielaida, kad jausmai yra prieinami tik tiems subjektams, kurie juos tiesiogiai išgyvena. Kitaip sakant, jausmai buvo tapatinami su tam tikra vidujybe, kurią buvo galima pasiekti tik introspektyviai nukreipiant žvilgsnį į tai, kas vyksta šioje tariamoje vidujybėje. Fenomenologija atranda, kad jausmai ne tik yra nukreipti į pasaulio dalykus ir kitus asmenis, bet ir tiesiogiai pasireiškiantys žmogaus įkūnytuose veiksmuose ir išraiškose. Jausmai gali būti suprantami ne apmąstant, kas gi vyksta kito viduje, bet tiesiogiai stebint kito subjekto veido ir kūno išraiškingus judesius. Taigi emocijos yra ne vidiniai psichikos faktai, bet išraiškingai įkūnyti santykiai su pasaulio dalykais ir kitais žmonėmis. Išraiškos pasižymi netarpišku reikšmingumu ir todėl gali būti aktyviai vaizduojamos kine ir atpažįstamos kaip buvimo gyvenamame pasaulyje santykių būdai. Merleau-Ponty teigia, kad filmai puikiausiai atskleidžia sąmonės ir kūno, sąmonės ir pasaulio vienovę ir jų pasireiškimą vieno kitame (Merleau-Ponty 1964: 58).

Apibendrinant šią pirminę kino suvokimo analizę, galima teigti, jog Merleau-Ponty nustato labai aiškią koreliaciją tarp kino technikos išraiškos būdų ir suvokimo galimybių. Kino technologijos negali determinuoti suvokimo, nes jos yra priklausomos nuo įkūnyto buvimo pasaulyje. Kino technologijos turi generuoti tokius išraiškos būdus, kurie bus suprantami suvokėjui, remiantis įkūnyto ir intersubjektyvaus buvimo pasaulyje patirtimi. Kino technologijos fenomenologiniu požiūriu turėtų mus dominti tik kaip gyvenamo kūno pratęsimo galimybės. Kaip pažymi Merleau-Ponty vėlesnėje studijoje, „visi techniniai objektai, kaip įrankiai ar ženklai, (...) atsirado dėl atviros apykaitos, vykstančios tarp reginčio kūno ir regimo kūno. Bet kokia technika yra „kūno technika“ (Merleau-Ponty 2005: 60).

Kino filmo percepcija ir išraiška

Sobchack perėmė svarbiausias Merleau-Ponty fenomenologijos nuostatas ir jas išplėtojo pritaikydama kino analizei. Jos analizė remiasi viena labai paprasta mintimi, jog filmo patirtis yra komunikacijos sistema, paremta kūnišku suvokimu, kuris yra patiriamos išraiškos pagrindas. Filmą apima matomus, girdimus ir kinestetinius juslinės patirties aspektus ir taip padaro prasmę matomą, girdimą ir apčiuopiamą. Filmą patirtis reprezentuoja ne tiek kūrėjo perceptualinę patirtį, bet taip pat pateikia tiesioginę ir reflektyvią pasaulio patirtį. Filmą suvokėjui yra duotas kaip

išraiškinga egzistavimo pasaulyje patirtis. Filme išreikštas egzistavimas transcendoja filmo kūrėją ir jo perceptualią patirtį. Todėl analizuodami filmo patirtį galime suskliausti kino kūrėją ir analizuoti jį tik tiek, kiek jis netiesiogiai yra reprezentuotas savo kūrinyje.

Sobchack analizė atskleidžia, kad filmo patirtis implikuoja suvokiantį žiūrovą, kuris privalo interpretuoti ir įreikšminti šią filmo patirtį kaip egzistencinę. Tai daroma remiantis analogiškais suvokimo ir išraiškos struktūromis, kurios būdingos netiesiogiai filme dalyvaujančiam kūrėjui ir tiesiogiai įtrauktam filmo adresatui. Taigi tiesioginė patirtis ir egzistencinis dalyvavimas kuriant kino prasmę yra būdingas tiek filmui, tiek ir jo žiūrovui. Tiek kino filme įkūnyta patirtis, tiek kino filmo suvokimo patirtis yra atvira ir neužbaigta. Tai intersubjektyviai prieinama ir įsitraukimo bei pratęsimo reikalaujanti patirtis. Žiūrėdamas filmą aš galiu matyti matymą ir tai, kas matoma, girdėti klausymą ir tai, kas išgirsta, jausti judėjimą ir tai, kas pajudinta. Sobchack teigia:

Suvokiami kitų veiksmai ir išgyvenimai yra duoti žiūrovui kaip filmas, kaip tarpininkaujantys išraiškingų suvokimų aktai. Mes juos įsisaviname ir inkorporuojame į mūsų pačių egzistencinį performansą (gyvenimą). Mes matome filmą kaip regimą įvykį (performansą), kuris skiriasi nuo mūsų gyvenimo ir kartu yra jame implikuotas (Sobchack 1992: 10).

Apibendrinant galima teigti, jog Sobchack filmo prasmės suvokimo sąlygas atranda bendrose kūniškosios būties struktūrose. Būtent įkūnyta intencionali sąmonė įgalina suprasti kino filme realizuotus matymo, klausymo ir judėjimo aktus kaip prasmingus ir kaip reikalaujančius pratęsimo mano paties įgyvendinamuose aktuose. Kita vertus, Sobchack kino fenomenologija yra paremta prielaida, kad kinas yra komunikacijos su pasauliu, su kitais ir su savimi pačiu/ia būdas. Kitaip sakant, neužtenka analizuoti kiną kaip reikšmingą objektą. Jis turi būti nagrinėjamas kaip pasaulio suvokimas, kuris, tapdamas išraiška, yra prieinamas kitiems suvokėjams ir paveikia jų komunikaciją su pasauliu ir su savimi.

Sobchack pabrėžia, kad tarpininkaujančių kalbinių struktūrų dalyvavimas kuriant prasmę ir komunikuojant yra antrinis, nes mes esame nuolatiniame kūniškame dialoge su pasauliu ir kitais gyviais pirmiau už mūsų „natūralią kalbą“. „Filmų patirtis yra kinematografinė kalba, grindžiama pirmaprade pragmatine įkūnyto egzistavimo kalba, kuri, kaip bendra struktūra, yra būdinga filmo režisieriui, filmui ir žiūrovui“ (Sobchack 1992: 13). Kino filmo prasmės analizė negali būti redukuota vien į kino kalbos analizę. Pasak Sobchack, negalima filmo suprasti ir kaip ideologinių ar techninių manipuliacijų, nes fenomenologija atskleidžia pirmąją išgyvenamos prasmės sluoksnį, kuris yra pirmesnis už kalbines ženklų sistemas,

ideologijas ar technologines gudrybes (Sobchack 1992: 12). Galima teigti, kad Sobchack plėtojama kino analizė remiasi fenomenologams būdingu įsitikinimu, jog komunikacija su pasauliu ir kitomis gyvomis būtybėmis yra grindžiama ne kalbiniu medijavimu, bet įkūnytu buvimu pasaulyje.

Gyvenamas kūnas kaip patiriamas ir patiriantis

Kaip įsitikinome, filmo patirtis yra analizuojama remiantis intencionalia gyvenamo kūno patirtimi. Ko gero, kontroversiškiausias Sobchack teiginys būtų tvirtinimas, kad kino filmas turi savo kūną. Jos teigimu, filmo kūnas visiškai nėra metafora.

Filmo kūnas kaip ir žmogaus kūnas yra įdvasintas ir gyvenamas su egzistencinėmis perspektyvomis ir tikslais. Iš tikrųjų filmo kūnas yra intencionalus, centruotas ir pats save išstumiantis savo dinamiškuose suvokimo ir išraiškos virsmuose bei savo judesių pasaulyje. (...) Taigi, galime sakyti, kad filmo kūnas yra gyvenamas kūnas, atskleidžiamas per funkcijas, kurios padaro jo egzistavimą pasaulyje analogišką mūsų pačių (Sobchack 1992: 219).

Norint suprasti šį gyvenamo kūno ir kino kūno sugretinimą, reikia trumpai aptarti fenomenologinę gyvenamo kūno sampratą. Pirmasis gyvenamo kūno sampratą įvedė Edmundas Husserlis, kuris gyvenamą kūną supriešino su fiziniu. Pastarasis analizuojamas pasitelkiant fiziologinius, fizinius ir cheminius metodus kaip objektyvų daiktą. Gyvenamas kūnas fenomenologiškai turi būti aprašomas visų pirma kaip tiesiogiai ar netiesiogiai patiriamas kūnas. Kūnas suvokiamas kaip dalyvaujantis pasaulio ir Kitų patyrimė, kaip galėjimas kažką patirti ir padaryti, kaip judėjimo patirtis. Gyvenamas kūnas nėra fizinė materija, nes bet koks materialumo supratimas suponuoja kūnišką patirtį. Gyvenamas kūnas yra refleksyvus. Jis ne tik patiria, bet ir suvokia save kaip patiriantį. Čia labai svarbus Husserlio aprašytas dvigubo jutimo fenomenas. Liesdami daiktus mes patiriame dvigubą lietimą: viena vertus, jaučiame stalviršio materialumą, t. y. jo kietumą, nugludintumą, šaltumą, kita vertus, jaučiame, kurioje vietoje tas jutimas yra lokalizuotas pačioje rankoje, pvz., rankų pirštų galiukuose. Kartu juntame ir pačių pirštų judesį, kuriuo patiriame stalviršio savybes ir lokalizuotus jutimus pačioje rankoje. Dešinė ranka liesdamas kairę, jaučiu ne tik savo kairiosios šiltumą, minkštumą, bet ir lokalizuoju šiuos jutimus savo dešinės rankos pirštuose. Atitinkamai, sutelkdamas dėmesį į savo kairę ranką, jaučiu ne tik liečiančios mano rankos švelnumą, bet ir lokalizuoju, kurioje vietoje mano kairioji yra liečiama. Svarbiausia save liečiančio kūno pamoka yra ta, kad aš galiu save suvokti kaip liečiamą objektą ir kaip liečiantį subjektą vie-

nu metu. Šią išvadą Husserlis toliau plėtojo *Karteziškosiose meditacijose* ir kituose tekstuose, kur yra svarstoma patiriamo-patiriančio kūno reikšmė intersubjektyviuose santykiuose (Jonkus 2009: 160–211).

Gyvenamas kūnas, suvokiant jį kaip intencionaliai dinamišką, nėra nei vidinis, nei išorinis, nes jis intencionaliai transcenduoja save patį, būdamas nuolatiniame sąryšyje su kitais kūnais ir jį supančiais daiktais. Merleau-Ponty pažymi: „Kadangi kūnas regi ir juda pats, jis laiko daiktus aplink save, jie yra jo paties priedas ar tęsinys; daiktai yra inkrustuoti į gyvą kūną“ (Merleau-Ponty 2005: 48). Gyvenamas kūnas yra suvokiantis ir savo suvokimą išreiškiantis kūnas. Šia prasme gyvenamas kūnas kaip savąjį suvokimą išreiškiantis ir kito kūno išraiškas suvokiantis yra „permatomas“, nes suvokdamas gyvenamą kūną galiu suprasti, ką jis jaučia ir į ką jis yra nukreiptas, kitaip sakant, matau jį ne tik kaip matomą, bet ir kaip matantį. Taip pat ir save šiame regėjime suvokiu ne tik kaip matantį, bet ir kaip matomą. Merleau-Ponty teigia: „Paslaptis ta, kad mano kūnas kartu yra ir regintysis, ir regimasis. Žvelgiantis į visa ką, jis gali žvelgti ir į save patį, todėl tame, ką regi, gali atpažinti savo regėjimo galios „kito pusę“ (Merleau-Ponty 2005: 46).

Sobchack kino analizė remiasi fenomenologine gyvenamo kūno samprata. Analizuodama ji panaudoja ne tik Merleau-Ponty *Suvokimo fenomenologijoje* išplėtotą įkūnyto suvokimo sampratą, bet ir vėlyvuose prancūzų filosofo tekstuose atskleistą chiazminio kūno sampratą. Svarbus šios koncepcijos akcentas yra tas, kad žvilgsnis, kaip ir prisilietimas, pasižymi grįžtamuoju ryšiu. Matydamas ne tik matau, bet ir esu matomas. Žvilgsnis yra ne tik nukreiptas į objektą, bet ir išreiškia santykį su juo.

Filmo kūnas kaip stebimas ir stebintis subjektas

Ortega y Gassetas yra pastebėjęs, kad kino menas yra visų pirma kūniškas menas. Iš tiesų, ką mes matome žiūrėdami filmą. Tai pirmiausia išraiškingi judantys kūnai. Tačiau matydami jų judesius ir gestus kartu suvokiame tai, į ką jie yra nukreipti. Kartu su tais kūnais ir per juos suprantame juos supantį aplinkinį pasaulį ir dalyvaujame jame. Suvokdami juos kaip savojo pasaulio subjektus, patiriame jų pasaulį kaip savo. Tačiau šis pasaulis nėra suvokiamas vien iš išorės, kino vizualinės priemonės leidžia jį pamatyti iš vidaus taip, kaip jį mato jame esantis subjektas. Mes matome, kaip vienas herojus mato kitą ir atvirkščiai. Taigi tą pačią situaciją galime stebėti skirtingų herojų akimis. Dar daugiau, kino priemonės leidžia pamatyti tai, ką regi herojus ir ko nemato kiti. Tai jo sapnai, fantazijos, vizijos. Kita vertus, filmas parodo kitus kūnus per savo perceptinį judesį, kuris numanomai yra

kūniškas judesys. Kino kameros judėjimas kuria dinamiškai paslankios įkūnytos percepcijos vaizdinį.

Matydami herojaus žvilgsnį, suvokiame ir tai, į ką jis yra nukreiptas. Be to, šis matomas matymas yra vertybiškai išrankus, jis atskiria tai, kas matoma, nuo nematomo ir suteikia matomam objektui tam tikrą vertę. Sobchack pažymi:

Nuo natūralios nuostatos išvaduojanti refleksija atskleidžia, jog žiūrėjimas yra neredukuojamas egzistencinės struktūros ir funkcijos kompleksas. Pirmiausia, mes pamatome, kad žiūrėjimas yra intencionali struktūra, kuri negali būti redukuojama nei į patį žiūrėjimo aktą, nei į matomą objektą. Tai vieno ir kito koreliacija... net pačiuose abstrakčiausiuose filmuose, kuriuose nėra panaudojamos kameros galimybės „matyti“ nurodant tai, kas matoma, atsiskleidžia sąryšis tarp žiūrėjimo akto ir matomo objekto. Egzistencijos kontekste matymo aktas yra taip pat pasirinkimo aktas, kuris atskiria tai, kas matoma, nuo nematomo ir suteikia jam sisteminę vertę. Be to, egzistenciniame matymo akte glūdi struktūrinis krypties apverčiamumas: matantysis gali tapti matomu, nematoma gali tapti matoma, intencionalus aktas gali tapti intencionalių objektu (Sobchack 1992: 129).

Nepaisant viso to, kas matoma, ir paties matymo matomumo, gali pasirodyti, jog šis vizualinis pasaulis stokoja tikrumo, nes yra apribotas tuo, kas regima, na dar tuo, kas girdima. Aišku, kad tai, jog galime girdėti, ką girdi herojai ir dar daugiau, kad filme matomas situacijas interpretuoja muzikinis fonas, pačiam kino kūriniui suteikia ypatingą atmosferą ir gelmę. Bet ne tik tai. Filme atsiveriantis regėjimas yra ne tik sinoptinis, bet ir sinestetinis. Žmogiškas ir kinematinis matymas yra pakrautas kitais percepcijos būdais, kurie yra implikuoti pačiame regėjime. Filmas nėra grynas regėjimas, nes matome ne grynomis akimis, bet kūniškai susiedami vienus jautimus su kitais. Todėl regėjimas supranta, koks yra prisilietimas prie daiktų, koks esti tų liečiamų daiktų materialumo pobūdis. Filmų regėjime suvokiamas ir išreiškiamas minkštumo, kietumo, šiurkštumo jausmas. Galėtume teigti, kad filme atsiveriantis pasaulis suvokiamas ne tik kaip matomas, bet ir kaip liečiamas, užuodžiamas bei skanaujamas. Filmų pasaulis nėra gryna regimybė, jis patiriamas kūniškai¹.

Kas gi lieka nepastebėta tokiaame filmų sinestetiškai, sinoptiškai ir kinestetiškai suvokiamame pasaulyje? Kalbėdami apie filmą dažniausiai tarytum tiesiogiai persikeliamė į filmų pasaulį, taip, tarytum jį išgyventume kartu su jame gyvenančiais ir veikiančiais herojais. Mes net nepastebime, kad tas pasaulis mums yra duotas iš tam tikros regėjimo perspektyvos arba greičiau jis sudarytas iš visas vidines bei išorines perspektyvas apimančio regėjimo. Mes matome pasaulį taip, kaip jis

¹ Apie kūnišką taktiškumą kine žr. Barker 2009.

duotas šiame regėjime, bet paties regėjimo struktūros nereflektuojame. Jei yra tai, kas regima, turi būti ir pats regintysis. Sobchack tai ir akcentuoja, pabrėždama, kad bet koks matymas yra įkūnytas. Vadinasi, visi filmai, ar tai būtų Holivudo produkcija, ar animacija, ar dokumentiniai filmai prezentuoja ne tik tai, kas matoma, bet ir patį matymą: „Matymas prezentuoja save kaip matomą, pabrėžia matomumą ir reprezentuoja matomumą kitiems matantiems“ (Sobchack 1992: 132). Būtent tai ir leidžia teigti, jog filmas turi savo kūną ir pastarasis turi būti nematomas tame, kas matoma, panašiai kaip mes savaisiais kūnais esame nematomi tame, ką matome. Susitikime su filmu kaip kito matymo aktyvumu dalyvauja filmo „sensorinis kūnas“. Šis „sensorinis kūnas“ nėra matomas kaip fizinis kūnas (nors jam būdingos tam tikros fizinės charakteristikos), jis suvokiamas kaip tam tikra juslinė elgsena. Aš matau filmo matymą ir girdžiu filmo klausą, kaip jie egzistuoja santykyje su pasauliu ir kitais. Apibendrinant Sobchack atliktą analizę, galima teigti, jog filmas negali būti matomas be mūsų žiūrėjimo ir negali būti matomas be savo paties žiūros akto. Fenomenologinė refleksija turi atskleisti kaip filmas-objektas virsta filmu-subjektu, kaip paties filmo raiškoje pasireiškia įkūnyti suvokimo aktai (Sobchack 1992: 142).

Sobchack yra įsitikinusi, kad susitikimas su filmu ir jo patyrimas turėtų būti suprantamas kaip dialoginis santykis (Sobchack 1992: 142). Dialogas galimas tik tai tada, kai kitas laikomas subjektu, o ne objektu. Todėl filmą reikia suvokti kaip turintį savąjį matymą, savo subjektyvumo-kūniškumo struktūrą, neredukuojant jos į manąjį matymą ir manąjį subjektyvumą. Filmu prasmė skleidžiasi tarp mano matymo ir filmo matymo. Todėl filmas negali būti traktuojamas vien kaip objektas. Susitikimas su filmu yra susitikimas su matančiu subjektu, kurio požiūris man gali būti ir nepriimtinas, nors, norėdamas suprasti jį, turiu suvokti, kaip mato kitas. Sobchack teigia: „Vizualinės komunikacijos tikslas – dalintis žvilgsniu, t. y. pamatyti, kaip mato kitas, arba leisti kitam pamatyti, kaip matau aš“ (Sobchack 1992: 141).

Taigi kalbant apie kino filmo patirtį, būtina reflektuoti šios patirties daugiasluoksniškumą. Turiu suprasti kine atsiveriantį pasaulį, kaip jis suvokiamas vieno ar kito herojaus akimis, ir kartu reflektuoti bendrą filmo sąmonę kaip tam tikrą įkūnyto matymo būdą, kuris yra implikuotas manajame matyme bei jį dialogiškai performuoja. Fenomenologinis aprašymas parodo, jog filmas suvokia ir kartu išreiškia savo suvokimą taip, kad ta išraiška yra jusliška bei reikšminga kitiems. Šis kino vaizdiniuose įkūnytas išraiškingas suvokimas gali būti reflektuojamas tik atliekant dvigubą fenomenologinę redukciją – susiejant tai, kas matoma, su paties filmo subjekto matymu, o pastarąjį susiejant su filmą stebinčiojo subjekto matymu.

Kodėl fenomenologija?

Kodėl fenomenologija yra tinkamiausias būdas išaiškinti kino prasmės generavimo mechanizmus? Sobchack į šį klausimą bando atsakyti straipsnyje, publikuotame studijų rinkinyje, skirtame filosofijos ir kino santykiui aptarti (Sobchack 2009). Kaip žinoma, fenomenologija yra pamatinis fenomenų duoties patirtyje aprašymas ir tyrinėjimas. Sobchack, sekdamas Husserliu, teigia, kad pirminis pasaulio pažinimas turi remtis dalykų prasme kaip ji pasirodo patirtyje, o ne teoriniais jų išaiškinimais, kurie yra antriniai ir sukonstruoti remiantis išgyventa patirtimi (Sobchack 2009: 435). Vadovaudamasi patirties ir to, kas duota joje, sąmone fenomenologija nustato pirminę bet kokio žinojimo sąlygą: fenomenai ir sąmonė yra susieti neredukuojamu koreliacijos sąryšiu. Ši koreliacija gali būti aprašoma akcentuojant objektyvųjį arba subjektyvųjį polių, bet ji išlieka prasminga tik kaip koreliuota abiejų polių visuma. Ši koreliacija yra ne kas kita kaip intencionalumas, kurį Husserlis aprašo kaip sąmonės išgyvenimų ryšį su objekto duotimi. Tai gi Sobchack intencionalumą supranta kaip fenomenologine deskripcija atveriamą sąmonės išgyvenimų ir juose pasireiškiančių fenomenų koreliaciją. Kita vertus, ši koreliacija, pasak Sobchack, tampa refleksijos tema tik neutralizuojant kino teorijos natūralistinius prietarus. Pastarieji turi būti suskliaudžiami tam, kad aiškiau išvelgtume pačių fenomenų esmę (Sobchack, 2009: 436).

Manau, kad Sobchack kino fenomenologijoje daugiausia dėmesio skiriama intencionalios koreliacijos analizei. Aprašydama filmo patirtį Sobchack apjungia tiek filme įkūnytą pasaulio patirtį, tiek žiūrovo egzistencinę patirtį. Ji analizuoja ne tik suvokiamo filmo struktūrinius elementus, bet ir tai, kaip jie angažuoja žiūrovą ir kokius galimus žiūrėjimo būdus jam siūlo. Vadinasi, kino filme įkūnytą patirtį Sobchack koreliuoja su kino išraiška. Dar daugiau, pasak autorės, kinas tampa intencionalios koreliacijos pavyzdžiu. Kitaip sakant, filmai akivaizdžiai demonstruoja suvokiamų objektų ir jų suvokimo būdų koreliaciją. Kino filmai reflektuoja šią intencionalią koreliaciją ir paverčia ją tematine medžiaga. Sobchack teigia, kad kinas įgyvendina šią koreliaciją ir tuo pat metu ją dramatinizuoja, kaip aktyviai išgyvenamą prasmės organizavimo struktūrą (Sobchack 2009: 437).

Kino ir fenomenologijos santykis yra abipusis. Galima kalbėti apie kino fenomenologiškumą, nes nė vienas menas taip nepriartėja prie kūniškojo žmogaus suvokimo kaip kinas. Jis kaip ir fenomenologija mums akivaizdžiai parodo, ką reikia matyti. Tai ne tik tiesioginis matymas to, kaip dalykai pasirodo, bet tai kartu ir paties matymo matymas. Tai, kad kinas reflektuoja ir atskleidžia matomo matymo struktūrą, pastebi ne tik Sobchack. Johnas B. Brough'as savo straipsnyje interpretuodamas Husserlio fenomenologiją teigia, kad egzistuoja tam tikra paralelė tarp

kino ir fenomenologijos (Brough 2011). Pasak šio autoriaus, kinas gali atskleisti panašius dalykus kaip ir fenomenologija. Dar daugiau, kinas gali pasitarnauti ne tik kaip fenomenologinio tyrinėjimo iliustracija, bet ir atskleisti naujus matymo bei jo suvokimo būdus. Kinas ne tik parodo, bet ir leidžia pamatyti. Brough'o pateikta kino filmo ir fenomenologijos analizė atskleidžia, kad Sobchack buvo neteisi nuvertindama Husserlio fenomenologijos indėlį į kino fenomenologiją. Ji klydo teigdama, kad huserliška suvokimo samprata suponuoja grynąjį, bekūnį, belaišką subjektą ir todėl esą yra netinkama kino patirčiai nagrinėti.

Išvados

Sobchack kino fenomenologija atskleidžia, kad objektyvistinės kino analizės neužčiuopia esminių kino prasmės formavimo mechanizmų, nes ignoroja įkūnyto suvokimo struktūras. Suvokimas yra individualiai įkūnytas ir kartu intersubjektyviai objektyvus procesas, kuris intencionaliai nukreiptas į pasaulio dalykus, kitus subjektus ir save patį. Įkūnytas suvokimas yra išraiškus ir todėl prieinamas kitiems. Jei suvokimas neturi grįžtamojo ryšio su savimi, jis lieka abstraktus ir iškūnytas. Dialogiškas suvokimo ryšys su kitais ir su savimi pačiu leidžia ir kino filmą interpretuoti kaip tokią suvokimo sistemą, kuri negali būti redukuota į vieną suvokimo perspektyvą. Kino filmas ne tik atskleidžia pasaulio suvokimą, bet ir padaro jį prieinamą žiūrovui. Visa kino technika yra reikalinga tam, kad būtų kuriama išraiškinga, paveiki ir į žiūrovo suvokimą taikanti prasmė. Todėl kinas organizuojamas pagal gyvenamo kūno analogiją ir bet koks kalbėjimas apie nežmogišką kiną yra beprasmiškas. Perfrazuojanat Sobchack knygos pavadinimą galima sakyti, jog bet kokio kino filmo adresatas yra suvokianti akis.

Gauta 2014 09 15
Priimta 2014 10 20

Literatūra

- Barker, J. 2009. *The Tactile Eye. Touch and the Cinematic Experience*. Berkeley: University of California Press.
- Brašiškis, L. 2012. „Apie nereprezentacinio kino galimybę. Nuo André Bazino iki Gilles'io Deleuze'o“, in *Religija ir kultūra*, nr.11, p. 7–15.
- Del Rio, E. 2010. „Film“, in H. R. Sepp, L. Embree (eds.) *Handbook of Phenomenological Aesthetics*. Dordrecht, Heidelberg, London, New York: Springer, p. 111–117.
- Jonkus, D. 2009. *Patirtis ir refleksija. Fenomenologinės filosofijos akiračiai*. Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas.
- Merleau-Ponty, M. 1964. „The Film and the New Psychology“, in *Sense and Non-Sense*, trans. H. Dreyfus and P. Dreyfus. Evanston: Northwestern University Press, p. 48–59.
- Merleau-Ponty, M. 2005. *Akis ir Dvasia*, vertė A. Sverdiolas. Vilnius: Baltos lankos.

- Sobchack, V. 1992. *The address of the Eye. A phenomenology of film experience*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Sobchack, V. 2009. „Phenomenology“, in P. Livingstone and C. Plantinga (eds.) *The Routledge Companion to Philosophy and film*. New York: Routledge, p. 435–445.
- Brough, J. B. 2011. „Showing and Seeing. Film as phenomenology“, in J. D. Parry (ed.) *Art and Phenomenology*. London and New York: Routledge, p. 192–214.

Dalius Jonkus

**VISIBLE SEEING AS EMBODIED PERCEPTION
IN VIVIAN SOBCHACK’S PHENOMENOLOGY OF FILM EXPERIENCE**

Summary

This article deals with the most important Sobchack’s film phenomenology assumptions. Firstly, it is analyzed how Sobchack understands the specifics of the film phenomena and why she analyzes the film phenomenon by focusing on bodily perception and expression. Disclosed how Merleau-Ponty’s concept of embodied perception affects the formation of the phenomenology of film. Secondly, the analysis is focused on the creation and production of the film and how they implicate the possibility of perception. Thirdly, the concept of the lived body is examined and how it relates to the analysis of Sobchack’s film body. Fourthly, it is discussed how the structure of perceived objects is connected with its experience and what are the necessary conditions of film experience.

KEYWORDS: film phenomenology, embodied perception, Vivien Sobchack, Maurice Merleau-Ponty.

Natalija Arlauskaitė

ANNE'S FRANK SAPNAI ROMIŲJŲ NAKTĮ: INDEKSIŠKUMO PAŽADAS IR RASTOS MEDŽIAGOS KINAS

Tarptautinių santykių ir politikos mokslų institutas
Vilniaus universitetas
Vokiečių g. 10, LT-01130 Vilnius, tel. 251 41 30
El. paštas: natalija.arlauskaitė@gmail.com

Straipsnyje tyrinėjamas dvigubas rastos medžiagos filmų indeksiškumas, išryškėjantis kaip 1) kino filmo juostelės materialumo, jos pažeidžiamumo, nykimo (ar nykimo ir pažeidžiamumo efektų) refleksija; 2) istorinės vaizduotės studijos. Philo Solomono filmas „Psalme III: „Romųjų naktis““ (2002) suteikia autorei galimybę parodyti, kaip dvigubas indeksiškumas, atsirandantis deformuojant panaudotų filmų paviršių, suprobleminta tiek ankstesnio atvaizdo stabilumą kaip istorinės atminties medžiagą, tiek patį ekrano nepermatomumą. Fragmentai ir atvaizdai suyra, pradingsta iš ankstesnių filmų naikinant ir deformuojant filmo paviršių, taip priešindamiesi kolekcionavimui ir sumuziejinimui. Tokiu būdu rastos medžiagos filmai pateikia vizualinį istorinės atminties režimą, veikiantį tiek prieš reprezentacinę, tiek prieš gedulingąją kinematografinio vizualumo logiką.

RAKTAŽODŽIAI: rastos medžiagos filmai, indeksiškumas, istorinė vaizduotė, istorinė atmintis.

Rastos medžiagos (*found footage*) filmai ir jų refleksija užima vis pastebimesnę vietą kino istorijos ir teorijos diskusijose. Jose dėmesys pasiskirsto tarp antrinio

fragmentiškumo; institucionalizuotų (kino) vizualumo formų; kino „pamestinukų“ (*orphan films*) – atmetų, diskvalifikuotų, pagalbinių, namudinių ar kitaip „nereikšmingų“ ir nuvertintų filmų; keliagubai suprobleminto vaizdo temporalumo; kino juostelės materialumo ir kino „mirtingumo“, taip pat archyvų nykimo / perdirbimo aptarimo. Nemenka šios rūšies filmų dalis perkuria istorijos vaizdinius – pertvarko egzistuojančius filmus, rodo jų atsiradimo ir vizualiosios tvarkos prielaidas arba kuria naujus istorinius pasakojimus iš nežinomų, užmirštų, atrastų ar patekusių į naują kontekstą fragmentų. Tokie filmai ir juos lydinčios diskusijos klausia apie (kinematografinio) istorinio pasakojimo klišes, modelius bei už jų slypinčias istorijos versijas, susijusias su instituciniais kino gamybos ypatumais. Taip pat apie galimybes šias versijas kvestionuoti, ardyti ir kurti alternatyvias¹.

Tarp šių filmų yra nemažai jungiančių istorinio pasakojimo, istorinės atminties probleminimą su pačios medijos, tiesiog kino juostelės materialumo, pažeidžiamumo, buvimo ir kitimo laike refleksija (Stan Brakhage, Yervant Gianikian & Angela Ricci Lucchi, Bill Morrison, Phil Solomon, Sergej Loznica, Vincent Monnikendam, Peter Delpout ir kt.). Ši refleksija išauga iš tradicijos žvelgti į fotografinį ir kino atvaizdą kaip turintį ypatingą santykį su tikrove, paprastai vadinamą indeksiskumu. Šioje tradicijoje, kylančioje iš Charleso Sanderso Peirce'o darbų apie ženklų ir reikšmių tipologiją, fotografinis (ir vėliau kino) atvaizdas laikomas indeksinio ženklo pavyzdžiu.

Anot Peirce'o, kone pagrindinė indekso savybė – fizinis ryšys su jo žymimuoju objektu: „[Indeksas] yra ženklas, arba reprezentacija, nurodantis į savo objektą ne dėl panašumo ar analogijos, ne todėl, kad asocijuojamas su bendromis šio objekto savybėmis, o todėl, kad turi dinaminį (taip pat erdvinį) ryšį, viena vertus, su šiuo individualiu objektu ir, kita vertus, su asmens, kuris tokį ženklą atpažįsta, atmintimi“ (Peirce 1955: 106). Peirce'as taip pat aiškina, kad indekso ypatumas tas, jog fizinis ryšys išlieka svarbus ir formuojantis indeksą net tada, kai nėra „interpretantės“, t. y. neįvyksta ženklo atpažinimo ir suvokimo veiksmas: „Indeksas – tai ženklas, kuris akimirksniu prarastų savybę, darančią jį ženklu, jei būtų pašalintas jo objektas, tačiau neprarastų jos, jei neatsirastų interpretantės. Toks, pavyzdžiui, molio gabalas, kuriame palikta kulkos skylė žymi šūvį; tačiau skylė yra nepriklausomai nuo to, ar esama kažko, kas galėtų ją susieti su šūviu“ (Peirce 1955: 104).

Rastos medžiagos filmai, dirbantys su pažeista juoste ar jos efektais, susiduria su dvejomis „kulkų skylėmis“, dvejopu moliu – atvaizdo ir pačios juostelės. Dėmesio perkėlimas iš atvaizdo sukibimo su tikrove, išpausto fotoemulsijoje, į pati materialų juostelės paviršių (jo irimą, deformaciją, nykimą) atveria galimybę

¹ Apie šio tipo filmų santykį su sovietmečio rearchyvavimu žr. Arlauskaitė 2013; Brašiškis 2013.

kalbėti apie indeksines reikšmes ir indeksiškumo efektus kitoje plotmėje – ne apie atvaizdo, o apie juostelės paviršiaus, kintančio dėl kitokio tikrovės įspaudo (net jei tai tik trokštamas ir įsivaizduojamas įspaudas), vizualumą.

Būtent šis santykis tarp istorinio pasakojimo, kino vizualumo ir juostelės indeksiškumo formų bus straispnio dėmesio centre. Jo medžiaga – amerikiečių kino avangardisto Philo Solomono 23 minučių trukmės filmas „Psalmė III: Romiųjų naktis“ (*Psalm III: „Night of the Meek“*, 2002), priklausantis ciklui „Sutemų psalmės“ (*Twilight Psalms*). „Praslmė III“ sukurta naudojant ištraukas iš filmų „Golemas“ (*Golem*, Paul Wagener, 1920), „Frankenšteinas“ (*Frankenstein*, James Whale, 1930) ir „M“ (*M*, Fritz Lang, 1931), nacistinės Vokietijos kronikos, Nacionalinės aeronautikos ir kosmoso administracijos (NASA) turimų Žemės ir kosmoso kino kadru (MacDonald 2006: 226–227). Anot Solomono, jis norėjo padaryti filmą-sapną, kurį Krištolinę naktį, 1938 m. lapkričio 9 d., galėjo regėti entuziastinga kino mylėtoja Anne Frank.

Kiti trys ciklo filmai – „Psalmė I: Vėlyva valanda“ (*Psalm I: The Lateness of the Hour*, 1999), „Psalmė II: Artuma“ (*Psalm II: Walking Distance*) ir „Psalmė IV: Tamsiausias slėnis“ (*Psalm IV: Valley of Shadow*, 2013). Solomono kino psalmių genealogija kyla iš TV seriale „Sutemų zona“ (*Twilight Zone*, 1959–1964), kurio serijų pavadinimais, savo ruožtu nurodančiais į Šv. Raštą, pavadintos visos „Psalmės“, ir Stano Brakhage'o, su kuriuo nuo 10-ojo dešimtmečio Solomonas glaudžiai bendradarbiavo, filmų „Psalmė žudymui“ (*Murder Psalm*, 1983) ir „23 psalmės skyrius“ (*23rd Psalm Branch*, 1967/1978). Šios dvi pagrindinių diskursinių orientyrų linijos jungia domėjimąsi, viena vertus, siaubo popkultūra, standartizuotais ir paplitusiais naratyvumo būdais, kita vertus – idiosinkratiškomis vizualumo formomis anapus lengvai atpažįstamo naratyvo bei kino eksperimentais, jungiančiais privatumą ir XX a. istoriją.

Dažnai dirbantis su jau egzistuojančia filmuota medžiaga ir juostelės senėjimo efektais, Solomonas filme „Psalmė III“ ne naudoja pažeistą juostelę, o kuria jos lydimosi, nykimo, deformavimosi žymes. Tad filmas derina *unikalaus* istorinio patyrimo vaizdinį (įsivaizduojamą Anne's Frank, kurios likimas valdo filmo suvokimą, sapną) ir *masinems* auditorijoms skirtų filmų nuolaužas; žinomus ir ne sykį reprodukuotus kino pasakojimus ir neatšaukiamą, vienetinį materialaus šių pasakojimų pagrindo kitimą išnykimo link.

Kino atvaizdo, kuriančio istorijos vaizdinį, indeksinių kintančio juostelės materialumo efektų ir „nykimo vizualumo“ aptarimas susideda iš dviejų dalių. Pirmoji rodo, kaip indeksiškumo formos ir efektai nagrinėjami šiuolaikinės dailės ir kino, taip pat rastos medžiagos filmų, kontekste. Antroji analizuoja jų specifiką Solomono filme „Psalmė III: Romiųjų naktis“.

Pastabos apie indeksą

Rosalind Krauss straipsnis „Pastabos apie indeksą: 8-ojo dešimtmečio dailė Amerikoje“, pasirodęs 3-iajame ir 4-ajame 1977 m. žurnalo „October“ numeriuose, iš esmės sugražino domėjimąsi pirsiskąja indeksiškumo problematika plačiame atvaizdo teorizavimo kontekste, kurį Krauss sukonstravo iš Romano Jakobsono, Jacques'o Lacano, André Bazino, Roland'o Barthes'o, Walterio Benjamino ir paties Peirce'o idėjų (Krauss 1977a; 1977b). Ir pasitelkti autoriai, ir Krauss rūpimi kūriniai nurodo į įvairiopą menų spektrą nuo performansų, fotografijos, instaliacijų, šokio iki abstrakčios tapybos.

Šiame tekste Krauss nagrinėja 8-ojo dešimtmečio meno dalį, kuri remiasi fotografinio indeksiškumo principu. Nurodant į Barthes'ą, jis aiškinamas neužkoduotu sukibimu su tikrove, jos įspaudu. Nors idėja apie fotografinio atvaizdo funkcionavimą anapus kodo ne sykį kritikuota ir vargu, ar tokiu grynu pavidalu yra bent kiek gyvybinga, Krauss, analizuodama pirmiausia Lucio Pozzi'o darbą „Dažai“ (*Paint*, 1976), apčiuopia tokio (kvazi)fotografinio indeksiškumo savybes, kurios svarbios ir aptariant rastos medžiagos filmus, sukurtus naudojant pažeistą juostelę arba kuriant jos materialaus nykimo efektus.

Pozzi'o darbas buvo sukurtas specialiai parodai „Kambariai“, vykusiai 1976 m. gegužę Niujorko galerijoje P.S.1, įrengtoje buvusioje apleistoje mokykloje. Skirtingose pastato vietose Pozzi ištapė didelius sienų, durų ir kitų paviršių plotus, įtraukdamas jau egzistuojančias perskyras, rėmus, kitas fizines ribojimo žymes, ar dydamas įsivaizdavimą apie tapybą kaip apie „tolydų, apribotą, atskirtą, plokščią paviršių“ (Krauss 1977b: 63) ir naudodamas indeksą kaip „sistemingai perkeičiantį visas tapybos konvencijas“ (Krauss 1977b: 64). Spalvos plotai pavertė sienos paviršius įspaudu dažų sluoksnyje, kuriame išliko sienos faktūra, jos pairimai ir defektai, tačiau tam tikra prasme pradingo, atsitraukė pati siena, jos konvencinė reikšmė. Užtapytos durys suskilinėjusiais ir apsilupusiais dažais įsispaudė naujame dažų sluoksnyje prarasdamos „durų“ funkcionalumą, bet tame įspaude fiziškai užfiksuodamos savojo paviršiaus senėjimą ir deformaciją. Būdamas tos pat materialumo rūšies, dažų sluoksnis, sukibęs su senuoju, sykiu ir pajungiamas jo sulaikymui, ir prisideda prie jo kitimo laike.

Iš esmės Pozzi'o ir kiti parodoje eksponuojami darbai perkūrė pastato atmintį ir jo vaiduoklišką istoriją: „darbai, kurios pristačiau, reprezentuoja pastatą kaip fiziškai esančio, bet laike atitolusio, paradoksą“ (Krauss 1977b: 65). Tad dažų sluoksnis, neturėdamas savosios (simbolinės, konvencinės) reikšmės, būdamas banalus ir tuščias, atlieka atminties paviršiaus, kuriame įsispaudžia ne mokyklos pastato istorija, o jos buvimo ir nykimo tėkmė, vaidmenį. Toks vizualios abstrakcijos kūri-

mas remiantis indeksiškumu leidžia suteikti reikšmę kintančiam juostelės paviršiui, kuris paleidus per kino projektorių formuoja savo plėtojimąsi, žymintį kitokį nei atvaizdas juostelėje laiką ir kitimą.

Lygiai trisdešimt metų nuo Krauss straipsnio pasirodymo 2007 m. žurnalas „differences: A Journal of Feminist Cultural Studies“ visą numerį skyrė indeksiškumo klausimams skirtinguose menuose, pirmiausia kine. Šio tomo pratarmėje Mary Ann Doane pastebi, kad situacija pasikeitusi ir, atsiradus skaitmeninėms medijoms, fotografijos kaip tikrovės įspaudos statusas ir įgaliojimai sparčiai menksta. Tačiau indeksiškumo formų paieškos, priešingai, suintensyvėja, jo žavesys stiprėja, o būdų sugauti tikrovę anapus realistinio atvaizdo siekis sukuria tai, ką Doane vadina „indekso politika“ (Doane 2007a: 4), ypač ryškiai matoma kino ir fotografijos eksperimentuose, dirbančiuose su istorine atmintimi, bei jų refleksijoje.

Šiai indekso politikai pasidaro svarbus juostelės materialumo trapumas, laikinumas, pažeidžiamumas ir galiausiai nunykimas, išsinešantis su savimi joje fiksuotą atvaizdą. Amerikiečių režisieriaus Billo Morrisono filmas „Decasia“ (2002), sukurtas iš pažeistos ir nykstančios juostelės fragmentų, elegiška apdainuoja jos mirtingumą, o Doane pastebi, kad šis filmas „toks jaudinantis dėl to, kad melancholiškai įrašo lėtą filmų, kadaise turėjusiųjų įamžinti savo objektus, mirtį, dėl to, kad kuria juostelės nykimo ir irimo kroniką ir paklūsta išorinėms vandens ir ugnies jėgoms“ (Doane 2007b: 144).

Tokioje perspektyvoje ir išlikę įvairių rūšių filmų fragmentai, ir jų trūnijantis, lydantis, skylinėjantis paviršius veikia kaip skirtingu temporalumu pažymėtos nuolaužos, griuvėsiai, bet sykiu ir relikvijos; filmuose, žaidžiančiuose istorine vaizduote, – atminties nuolaužos ir relikvijos. Patekdami į rastos medžiagos filmus tokio tipo fragmentai keičia kontekstą ir oksimoroniškai sykiu primena apie fotografinio tikrovės įspaudos pažadą ir žaidžia su dažnai daug kartų perdirbta, visada antrine žaliava. Tuomet juostelės paviršiaus kitimo ir deformacijos temporalumas, padengiantis fragmentišką perdirbtų fragmentų kino kūną, iš naujo sukabina jį su tikrove, t. y. grąžina geidžiamą indeksiškumą ir trokštamą tikrumą. Bent jau įsteigia jo naują konvenciją.

Atminties sidabras

Paulas Arthuras, daug tyrinėjęs rastos medžiagos filmus, siūlo galvoti apie juos kaip apie kuriamus prieš institucinę logiką: „nuo 7-ojo dešimtmečio pasklidęs apetitas rastai medžiagai mito dviem skirtingomis iniciatyvomis: noru performuluoti istorinio naratyvo tropus ir mikropolitine istorinių atskirties ir iškraipymų kritika, ku-

rią atlieka engiamos grupės dominuojančių reprezentacijų erdvėje“ (Arthur 2000: 60). Išimti iš savo įprastų (pvz., TV naujienų ar reklamos) gamybos ir suvokimo schemų ir sujungti į naujas, senosios vizualumo tvarkos nenumatytas sekas, fragmentai ryškina savo ideologines prielaidas, o rastos medžiagos filmai siūlo „pagal apibrėžimą dialoginę operaciją, kai susitinka du (ar daugiau) sakymo subjektų“ (Arthur 2000: 62). Taip kuriami filmai linkę „atiduoti pirmenybę sąmoningumo konstravimo pripažinimui, o ne ‚nemedijuoto‘ rodymo prielaidai“ (Arthur 2000: 60). Panašiai samprotaujantis Michaelas Zrydas rastos medžiagos filmus supranta kaip „metaistorinę formą, reflektuojančią kultūrinius istorijos diskursus ir jos naratyvinius modelius“ (Zryd 2003: 42).

Pagrindinė pirminė medžiaga, iš kurios padaryta „Romiejų naktis“, – tai žanriniai vaidybiniai filmai, tiesiogiai nepasakojantys pirmosios XX a. pusės istorijos, bet tokiam pasakojimui panaudoti. Pagrindiniai naratyviniai modeliai, kuriuos perdirba Solomonas šiame filme, – hollywoodinis („Frankenšteinas“), vokiečių ekspresionistinis, tačiau turintis tvirtą naratyvinę pagrindą, kino pasakojimas („Golemas“ ir „M“), (nacistinė) kronika ir mokslinė dokumentika (NASA).

Visi trys vaidybiniai filmai, iš kurių paimti gausiausiai naudojami fragmentai, pasakoja apie įkūnytą socialinę anomaliją – žmogaus sukurtus monstrus (Golemą ir Frankenšteino sutvėrimą) arba pamišusį žudiką, kurių agresija visada („M“) arba atsitiktinai („Frankenšteine“ ir „Goleme“) nukreipta į mergaitę, maždaug Anne’s Frank amžiaus 1938 metais. Originaliuose filmuose visi jie nukenksminami, o socialinė tvarka atsistato, tačiau „Romiejų naktyje“ sumontuoti filmų fragmentai palieka monstrus žingsniuoti ir išsinešti savo aukas, nors atrodo, kad Golemą nugalėjusi mergaitė lieka laisva, o aplink ją ir Žemę toliau sukasi žvaigždės (minėti NASA kadrai).

Istorinės katastrofos koncepcija, kylanti iš tokios atrankos, remiasi ne syki kritikuota (pirmiausia Zygmunto Baumano) idėja, jog nacizmas – tai žmogiškumo anomalija, radikalus nuokrypis nuo įsivaizduojamos žmogaus prigimties, o Holokaustas – modernybės sutrikimas, socialinė patologija (Bauman 1989: 4–6). Jei ieškome atsakymo į klausimą, kaip būtent šie fragmentai, sudėlioti ir apdoroti kaip tik tokiu būdu, įsivaizduoja nacizmą, Holokaustą ir konkretų įvykį (Krištolinę naktį), filmas siūlo gynybinę versiją ir gana akivaizdų požiūrį į radikalaus blogio prigimtį bei vietą visuomenėje: radikalus blogis jai išorinis, o ne kylantis, kaip rodo Baumanas, iš jos pačios struktūros ir veikimo, pirmiausia iš biurokratijos aparato kaip modernybės ašies ir būdų socialiai gaminti moralinę nejautrą.

Kita vertus, filmas siūlo ne bet kokią galimybę suvokti Holokaustą ir jo prielaidas, o tą, kokią – įsivaizduojamai – galėjo turėti mergaitė kino mylėtoja, mačiusi 1920–1931 m. filmus. Interviu Scottui MacDonaldui šiam papasakojus apie

esminius gyvenimo momentus kaip filmų patirtį ir suformulavus, jog „stebėtinu laipsniu mes esame mūsų medijų patirtis“, o mūsų ankstyvoji medijų istorija ir suitikimai su gamta ateina anksčiau už gyvenimo istorijos pasakojimą (MacDonald 2006: 219), t. y. pateikia tokiam pasakojimui žaliavos ir blokų, Solomonas sutinka ir patvirtina, kad taip žiūrėti į jo filmus (konkrečiai – „Ypatingą valandą“, *The Exquisite Hour*, 1989/1994) visiškai priimtina. Tad „Romiejų naktis“ – ne tik ir ne tiek Holokausto konceptualizavimas, kiek medijų (šiuo atveju – minėto dešimtmečio žanrinio kino) kuriamų vaizdinių, tarnaujančių istorinei vaizduotei, siūlančių jai įrankius ir gatavas formas, kritika.

Tačiau „Romiejų naktis“ ypač įdomi galvojant apie tai, ką apskritai reiškia kurti istorinį pasakojimą pasitelkus kino vizualumą, kuris grumiasi su reprezentacinėmis atvaizdo galiomis ir atiduoda pirmenybę juostelės galimybės ne mechaniškai „priimti“ į ją nukreiptą šviesą ir vaizdą, o kurti savąjį ir jo dinamiką. Tomas Gunningas, parašęs vieną pirmųjų straipsnių apie Solomono rato, kurį (su nuoroda į Gilles'į Deleuze'ą ir Félixą Guattari) pavadino „mažuoju kinu“, eksperimentinio kino kūrėjus, taip apibūdino šią santykį su kino juostele:

Philo Solomono darbai 16 mm juostelėje, nepaisant jų kompleksiško ir tobulo optinės spaudos, tarsi išgręžia rastus atvaizdus džiovykloje, o juos sukūrusią šviesą iškankina ir nukreipia rodyti judančių vaizdų pažeidžiamumą, jų fundamentaliai laikiną prigimtį. Brakhage'o pradėtas juostelės paviršiaus dažymas ar subraižymas [Peggy] Ahwesh ir [Peterio] Herwitzo darbuose ne tiek pateikia regėjimo užsimerkus metaforų ar antiiluzionistiškai rodo juostelės paviršių, kiek fiziškai perduria juostelės odą, iškeldami jos taktilinę trapią prigimtį“ (Gunning 1989–1990: 3).

Nepaisant paviršinio panašumo (darbas su rasta medžiaga ir juostelės senėjimo bei irimo efektais), Solomono „Romiejų naktis“, kurioje juostelė chemiškai apdorojama kuriant nykimo žymes, ir kai kurie kiti jo filmai yra priešingi prarasto laiko sulaikymui, kino griuvėsių melancholijai, kokią galime stebėti Petero Delpeuto „Lyriškame nitrate“ (*Lyrisch Nitrat*, 1990), Billo Morrisono „Gyvybės kibirkštyje“ (*Spark of Being*, 2010)² ar paties Solomono „Psalmėje II“, pakerėtuose kino mirtingumo. Taip pat šis filmas priešingas Jennifer Reeves ir Jürgeno Reble's eksperimentams su juostelės materialumu, kai juostelės keliems metams užkasamos, įmetamos į tvenkinį, mėnesių mėnesius kabo ant medžių sode iki jų prireiks. Taip jos dalyvauja gamtos medžiagų apykaitoje, jų formos, spalvos ir fizinis ardymas išspaudžia juostelių paviršiuje. Toks kinas, dalyvaujantis artimiausio gyvenimo organikoje, gauna aplinkos, gamtos ciklo „įrašą“ savo paviršiuje, kuris vėliau –

² Apie „Lyrišką nitratą“ atminties ir archyvo studijų kontekste žr. Habib 2006: 120–139; apie „Gyvybės kibirkštį“, Mary Shelley romano „Frankenšteinas“ ekranizaciją, žr. Arlauskaitė 2014: 79–88.

montuojant, daug sykių perfotografuojant, fiziškai įsiveržiant į naują darinį (pvz., Reeves daigstė juostelę siuvimo mašinėle), vėl atspaudžiant optiniu spausdintuvu – paklūsta nebe gamtos atsitiktinumui, o autorinei valiai.

Solomonas pats chemiškai apdoroja juostelę, ilgai eksperimentuodamas su būdais, kaip ją sendinti, išgauti skirtingas nykimo formas. Šios formos suvokiamos kaip būdas tiesiogiai keisti atvaizdo reikšmę: paklaustas, kodėl filme „Amerikos kriokliai“ (*American Falls*, 2000–2012), dėliojančiame JAV istoriją iš įvairiausių filmų fragmentų taip pat taikant juostelės sendinimo priemones, nėra panaudoti kadrai, rodantys Hitlerį, Solomonas atsakė, kad nenorėjo suteikti šiam grožio (Bordwell 2012). Tokį pat klausimą galima būtų užduoti ir dėl „Romių nakties“, kurioje trumpai rodomi žygiuojančių žmonių su nacistinės Vokietijos uniforma kadrai, bet Hitleris (į kurį ir taip nurodo visi filmo monstroi) lieka už senstančio matomumo ribos.

Nuolat kintantis, raibuliuojantis juostelės sidabro paviršius, jo plonos plėvelės transformacijos nukreiptos į abi puses – į atvaizdą ir ekraną, juos ne vien ir ne visada suestetinant. Iš savo kino patirties nesunku prisiminti filmus, kur rodomas seansas sename kino teatre ir staiga užsidega sukamo filmo juostelė. Publikos apmaudas ir išgąstis skirti akyse dingstančiam kino pasakojimui, jame buvusiam pasauliui ir „pavojingam“ ekranui, vaizduotėje sujungtam su juoste, kuri – degdama ir griaudama betarpiško stebėjimo iliuziją – veržiasi į žiūrov(i)ų erdvę³. Juostelės paviršiaus kitimas, deformacijos keičia ir atvaizdą, ir filmo suvokimo pobūdį, nes perkelia dėmesį į jo materialumą.

„Romių nakties“, paties Solomono žodžiais, „primestas nykimas“, išvirkščia archeologija (MacDonald 2006: 217, 220⁴) ne gedi kino mirtingumo, o išnarsto istorinę vaizduotę, klausia apie ją sudarančių (kino) blokų materialų pagrindą, apie atminimo sąlygas šiam nykstant. Joks fotografinis ir kino atvaizdas nėra liudijimas ar dokumentas savaime. Paolo Cherchi Usai rašo, kad „gebėjimas transformuoti jį [judantį vaizdą] į įrodymą, teisingą ar klaidingą (...), vidujai susijęs su sprendimu išsaugoti, keisti ar išstumti atmintį apie aplinkybes, kuriomis jis buvo pagamintas“ (Cherchi Usai 2001: 31). Išvirkščia Solomono archeologija rodo atminties apie aplinkybes, kuriomis jau istorine žaliava tapę judantys vaizdai jungiasi tarpusavyje, trapumą ir nykimą, kuris savo – tebūnie primestu – indeksiškimu tvirtina tų vaizdų tikrumą ir pastangas juos sulaikyti.

³ Žinoma, dažnai degę ankstyvieji kino projektoriai ir juostelės buvo reali problema.

⁴ „Aš panašus į išvirkščią archeologą: bandau atrasti tiesą šiuose artefaktuose, užmėtydamas juos purvu. Aš veikiu *laidoju* dalykus nei iškasu juos“.

Išvados

Juostelės lydymasis, jos paviršiaus trūkinėjimas, išsiliejantys sidabro ežerai, naikinantys kad ir kaip sunkiai įžvelgiamas erdves ir figūras, įterpia vienodai neatskiriama nuo atvaizdo ir ekrano plėvelę, kurios deformacija – ką tik regėto atvaizdo dingimo pėdsakas. Sykiu tai vizualumo sluoksnis, pridedantis ekranui tekstūros ir sidabro purslams sprogstant apnuoginantis jo plokštumą, turėjusią iliuziškai pradingti judančiuose vaizduose. Wanda Strauven, tyrinėjusi ekrano suvokimą ankstyvajame kine, kai ekranas buvo nauja, intensyviai patiriama erdvė, primena, kad žodis „ekranas“ kyla iš senosios prancūzų kalbos žodžio *escren* – uždangos nuo ugnies ir karščio (Strauven 2012). Etimologija ir kultūros bei kino archeologija leidžia Strauven parodyti, kad ekranas ir jo refleksija ankstyvojo laikotarpio filmuose susiję su įvairiausių rūšių uždangomis, skydais, pertvaromis, vartais, keistenybių kabinetais (atidaromais ir pertvarkomais), oda, siena ir kt., kurie visokiausiomis formomis ir pavidalais veikia kaip riba tarp tikrovės ir iliuzijos, pageidautina nepažeidžiama. Tai riba, turinti būti tvirta, bet paradoksaliai neįjuntama, pranykstanti paties atribojimo metu.

Juostelės paviršiaus deformacijos, irimo procesas, uždengiantis vaizdų plėtojimosi dinamiką, padaro ribą juntamą, ir šį pertvaros, ekrano iškilimą patyrimo sužymi juostelės nykimo indeksiškumas. Taigi jos regimas lydymasis padaro pažeidžiamą ne tik atvaizdą ir – konvenciškai – tikrovės įspaudą jame, bet ir žiūrov(i)ų atribojimą nuo ekrano bei reginio.

Istorinės vaizduotės kontekste toks dvisluoksnis ir dviašmenis kino reginio indeksiškumas intensyvina medijų, pirmiausia kino griuvėsių, prilyginamų atminties medžiagai, laikinumo patyrimą ir priešinasi (istorinės) vaizdinijos sumuziejiniui, jos pavertimui stabiliu, nors ir fragmentišku, eksponatu. Šis „išmuziejėjimas“ taip pat susijęs su pakitusiu atvaizdo temporalumu – „Romiejų naktis“ keliagubai lėtina savo dalių plėtojimosi laiką ties vos pastebimo pokyčio riba, tad panaudoti fragmentai nebėra tie patys, kokie buvo savuosiuose filmuose. Dvigubas sulėtinto, fragmentiško atvaizdo ir nykstančio paviršiaus indeksiškumas kuria tokį istorinės atminties vizualumo režimą, kuriame atminties materija – juostelės sidabras – žada atvaizdo ir atminties tikrumą tuo labiau, kuo labiau juos išlydo.

*Gauta 2014 10 17
Priimta 2014 11 10*

Literatūra

- Arlauskaitė, N. 2014. *Savi ir svetimi olimpai: ekranizacijos tarp pasakojimo teorijos ir kultūros kritikos*, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla.
- Arlauskaitė, N. 2013. „Dokumentas ir / ar prisijaukintas valdžios žvilgsnis: ‚Blokados‘ archyvas“. *Politologija*, 1 (69), p. 88–132.
- Arthur, P. 2000. „The Status of Found Footage“. *Spectator*, 20(1), p. 58–69.
- Bauman, Z. 1989. *Modernity and the Holocaust*, Cambridge: Polity Press.
- Bordwell, D. 2012. „Solomonic Judgments“, in *David Bordwell's website on cinema. Observations on film art*, May 7, <http://www.davidbordwell.net/blog/2012/05/07/solomonic-judgments/> [žiūrėta 2014-11-01].
- Brašiškis, L. 2013. „Istorijos atmintis ir kino archyvas“, in Nerijus Milerius (sud.) *Kinas ir filosofija*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, p. 133–150.
- Cherchi Usai, P. 2001. *The Death of Cinema: History, Cultural Memory and the Digital Dark Age*, London: British Film Institute.
- Doane, M. A. 2007a. „Indexicality: Trace and Sign: Introduction“. *differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, nr. 18 (1), p. 1–6.
- Doane, M. A. 2007b. „The Indexical and the Concept of Medium Specificity“. *differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, nr. 18 (1), p. 129–152.
- Gunning, T. 1989–1990. „Towards a Minor Cinema: Fonoroff, Herwitz, Ahwesh, Lapore, Klahr and Solomon“. *Motion Picture*, 3 (1/2), p. 2–5.
- Habib, A. 2006. „Ruin, Archive and the Time of Cinema: Peter Delpout's *Lyrical Nitrate*“. *SubStance* #110, 35(2), p. 120–139.
- Krauss, R. 1977a. „Notes on the Index: Seventies Art in America“. *October*, 3, p. 68–81.
- Krauss, R. 1977b. „Notes on the Index: Seventies Art in America. Part 2“. *October*, 4, p. 58–67.
- MacDonald, S. 2006. *A Critical Cinema 5. Interviews with Independent Filmmakers*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Peirce, Ch. S. 1955. *Philosophical Writings of Peirce*, ed. by Justus Buchler. New York: Dover Publications.
- Strauven, W. 2012. „Early cinema's touch(able) screens: From Uncle Josh to Ali Barbouyou“. *NECSUS: European Journal of Media Studies*, Autumn, <http://www.necsus-ejms.org/early-cinemas-touchable-screens-from-uncle-josh-to-ali-barbouyou/> [žiūrėta 2014-11-02].
- Zryd, M. 2003. „Found Footage Films as Discursive Metahistory: Craig Baldwin's *Turbulation 99*“. *The Moving Image: The Journal of the Association of Moving Image Archivists*, 3(2), p. 40–61.

Natalija Arlauskaitė

**ANNE FRANK'S DREAMS ON THE NIGHT OF THE MEEK:
THE PROMISE OF INDEXICALITY AND FOUND FOOTAGE FILM**

Summary

The article scrutinises the double indexicality of found footage films that use decaying film stock (or the effects of the decay) in their exploration of the historical imagination. “Psalm III: Night of the Meek” (2002) by Phil Solomon is a good example of how the double-edged indexicality of the deformed surface of appropriated and recycled film fragments throws into doubt the stability of pop-images. In this way, materials intended to preserve historical memory are used to expose the impenetrability of the screen. Fragments and images, i.e. the ruins of mainstream films, which disappear on the ruining and deforming film surface, resist re-collecting and museification. What this kind of footage film thus presents is the visual regime of historical memory that tends to work against the grain of both representational and mourning logic of cinematic visuality.

KEYWORDS: found footage films, indexicality, historical imagination, historical memory.

Kęstutis Šapoka

KINO ARCHYVAS, ATMINTIS IR IDEOLOGINIS REVERSAS

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

Straipsnyje dėmesys sutelkiamas į specifinę lietuvių videomeno rūšį, kurioje naudojama, manipuluojama ikisovietinėmis ir sovietinėmis kino kronikomis, kitaip sakant, rasta ir archyvine kino medžiaga (RIAM) kaip istoriniais ideologiniais naratyvais. Ši RIAM panaudojimo taktika tinkama ne tik interpretuojant kolektyvinę (sovietinę) atmintį, bet ir šiuolaikines diskursyvias praktikas, (per)kuriančias socialines ideologines prasmes. Į šias praktikas žvelgiama pasitelkus lietuvių kino teoretikų tekstus ne vien todėl, kad juose aptariami RIAM panaudojimo videomene pavyzdžiai, bet dėl to, kad jų aptarimą galima suvokti kaip kvazi-filosofinę metodologinę simptomatiką, verta plėtoti toliau.

Straipsnyje analizuojamas *apgręžimo* principas, kontrastingai taikomas videomenininkų Deimanto Narkevičiaus ir Artūro Railos darbuose. Ši taktika interpretuojama kaip kolektyvinės atminties monumentalizuotų modelių paradoksalizavimo, suprobleminimo ir dekonstrukcijos metodas arba kaip linijinio istorinio ideologinio naratyvo transformavimas į „nomadinių dviprasmybių“ prasminius atsišakojimus.

Bet kuriuo atveju tai sukuria metodologinę dilemą, kadangi Narkevičiaus manipuliacijų RIAM taktikos traktuotinos vienaip metodologiškai „išgrynintame“ modelyje kaip dekonstruojančios sovietinį „ideologinį partiškumo“ modelį, tačiau kitaip – atsižvelgiant į aktualaus „užsakovo“ arba „anoniminio“ konstruotojo aspektą dabartyje. Šia prasme Narkevičiaus dekonstrukcinės taktikos atrodo kaip virtinė simuliacijų, imituojančių

sovietinio elito – *nomenklatūros* kaip socialinės klasės – partiškumo principo „žlugimą“ arba tariamą „skilimą“.

Narkevičiaus „dekonstrukcijos“ taikiklyje atsidūrė „matomas“ arba „demaskuojamas“ vizualus „ideologinis partiškumas“ kaip marksistinė-komunistinė ideologija ir jos propaganda. O „aktualusis partiškumas“ manipulacijomis RIAM maskuojamas „ideologinio partiškumo“ dekonstrukcijos regimybė ir reorganizuojamas kaip tam tikros socialinės klasės (užsakovo) elitinių politinių ir ekonominių pozicijų išsaugojimas naujoje neoliberalioje tikrovėje.

RAKTAŽODŽIAI: kino archyvai, atmintis, videomenas, istorinis-ideologinis naratyvas, ideologinis apgręžimas, (post)sovietinis kultūrinis identitetas.

Vietoje įžangos

Pasak filosofo Nerijaus Mileriaus, atmintis skleidžiasi per savo mediumus – fotografijas, kino kronikas ir filmus, memorialus, paminklus ir kitus nematerializuotus atminties ženklus (Milerius 2011: 225). Būtent per mediumus kuriamas ryšys tarp ilgalaikės ir trumpalaikės atminties. Mediumų pagalba kuriami tinklai, sujungiantys (ir modifikuojantys) subjektyvią, individualią ir socialinę / kultūrinę atmintį, taip pat generuojantys kolektyvinės atminties modelius apskritai.

Viena tokių medijų, turinčių įtakos arba netgi kuriančių socialinę / kultūrinę atmintį, yra kino kronikos. Jos paprastai yra vizualių ženklų saugykla, kuri savaime dar nėra aktyvi atmintis. Jos virsmas socialine / kultūrine atmintimi priklauso nuo tos medžiagos reaktivavimo, reaktualizavimo, įprasminimo ir remedijavimo vienokiuose ar kitokiuose kontekstuose, kuriuose „pasyvi tikrovės medžiaga“ paverčiama aktyviu *archyvu* jau socialine-ideologine prasme, kadangi archyvo sąvoka savaime suponuoja „katalogizavimą“ kaip istorinės-ideologinės hierarchijos kūrimą, prasminę stratifikaciją apskritai. Kitaip sakant, „pasyvi“ kino (nuo XX a. devintojo–dešimtojo deš. ir video) makro ar mikrokronika savaime yra tikrovės dubliavimo, dvigubino ideologizavimo predispozicija, kadangi, anot Michailo Jampolskio, pasaulio neįmanoma matyti tiesiogiai – matymui, kaip ir suvokimui, prieinama tik tai, kas jau pamatyta. Žinojimas, pateikiamas tik per dvigubino sistemą (Jampolskij 2006: 234).

Todėl (kolektyvinė) atmintis formuojama ne tik tam tikrų mediumų pagalba, tačiau ir tais mediumais (tiksliau vizualiais kodais) aktyviai manipuliuojant.

Tai, ką mes vadiname kolektyvine atmintimi, – iš tiesų nėra atmintis, ne atsiminimas, tačiau sąlygiškumas, konvencija, susitarimas: tai yra svarbu ir tai yra istorija apie tai, kaip tai nutiko, su kritikos pavidalo iliustracija, įtvirtinančia šią istoriją mūsų atmintyje. Ideologijos sukuria ištisus vaizdinių archyvus, talpindami juose, tarsi kapsulėse, mūsų

supratimą apie svarbius dalykus, ir tuo pačiu gimdant visuomenėje gana nuspėjamas idėjas ir įspūdžius.(...) Sąvoką „kolektyvinė atmintis“ (...) pakeičia sąvoka „ideologija“. O „ideologija“ (...) reiškia sugestyvių vaizdinių archyvą, kuris turi veikti tikėjimą, jausmus, nuomones ir jas valdyti. „Ideologijos“ sąvoka reiškia, kad vaizdiniai tuo pat metu gali būti efektyviai įteigti klaidingą ir pavojingą pasaulėžiūrą arba vertybių sistemą (Ассман 2014: 27).

Taigi būtent mediumai yra tie taškai, kuriuose susiduria atmintis, archyvas ir ideologija. Kino archyvas šiuo atveju aktualizuojasi kaip istorinis projektas ir „naujos istorijos kūrimo projektas“ (Widdis 2003: 27), kolektyvinės atminties, tam tikros visuomenės socialinio-ideologinio identiteto (re)generavimo sistema, turinti savarankiško pasaulio (galios) elementų.

Akivaizdus pavyzdys – sovietinė dokumentika, kurioje formuojant kolektyvinę atmintį manipuliavimas dokumentiniu „objektyvumu“ ir archyvo socialine ideologine galia buvo ypač akivaizdus. Trumpalaikės ir ilgalaikės, individualios ir kolektyvinės (socialinės / kultūrinės) atminties susikirtimo taškai sovietmečiu buvo tapę ypatingai svarbiais. Maža to, atminties archyvas ir manipuliacijos juo susiję ne tik su atmintimi, tačiau akivaizdžiai veikia tikrovę ir ateitį. Tai, kokia yra (formuojama) socialinė / kultūrinės atminties koncepcija vienu ar kitu atveju, reiškia ne tai, kokia buvo praeities struktūra, tačiau tai, kaip per projekcijas į praeitį, formuojami dabarties socialiniai ideologiniai, netgi socialiniai ontologiniai lygmenys. Todėl (kino) archyvą, kaip atminties mediumą, visada stengiamasi įkrauti propagandine prasme.

Šis „dubliavimo“ ir propagandinės įkrovos aspektas tampa dar svarbesnis, jei (kino) vaizdus, vaizdinius, įvaizdžius suprasime ne kaip daiktų, objektų arba reiškinių kopijas, tačiau „delioziška“ prasme kaip „daiktus, objektus, reiškinius savaime“ (Rancière 2006: 109) (kai dubliavimo prieštarumas kone panaikinamas), ne tik ar ne tiek grynai ontologine, tačiau ypač socialine-ideologine, galios materializavimo(si) ir pasiskirstymo prasme. Tokiame kontekste (kino) kuriamas ideologinis naratyvas įgauna papildomos jėgos ir energijos, kadangi jame (iš) skleidžiamas pasaulis kartu su kolektyvinės atminties lygmenimis, veikiantis pagal propagandos dėsnius, kone tiesiogiai įkūnijamas, virsta materialia / metarealia materija.

Kartu „meta-realumas“ vėl sugrąžina prie ideologinio manipuliavimo kaip propagandinių „simuliakrų“, atliekančių „objekto“ arba „objektyvaus reiškinio“ funkcijas.

Viena vertus, dokumentinis kinas suteikia galimybę pirmą kartą audiovizualinei išraiškai – kino juostos laikmenoje įrašyti, užfiksuoti, atgaivinti judantį tikrovės vaiz-

dinį, kita vertus, šioji „spekuliatyvi“ akimirka leido manipuliuoti „dokumentuotos“ kino tikrovės pajėgumu, mažai ką bendra turėjusiu su tikrove (Kaminskaitė-Jančorienė 2014: 132).

Šio straipsnio tyrimo objektas konkretus ta prasme, jog koncentruojamasi į specifinę lietuvių videomeno¹ rūšį (pasitelkiant dviejų menininkų kūrybos pavyzdžius), kurioje naudojamosi, manipuluojama ikisovietinėmis ir sovietinėmis kino kronikomis, kitaip sakant, rasta ir archyvine kino medžiaga (RIAM²) kaip istoriniais ideologiniais naratyvais. Ši videomeno rūšis ypatinga tuo, jog ji natūraliai yra postsovietinio konteksto produktas, kartu, į sovietinę socialinę-ideologinę tikrovę žvelgianti iš tam tikro atstumo tiriamuoju, analitiniu žvilgsniu, kartu dekonstruojanti, problematizuojanti sovietinio ideologinio (kino) naratyvo konstravimo mechanizmus. RIAM naudojimo ir manipuliavimo taktikas galima traktuoti ir kaip vieną šiuolaikinės savirefleksyvos dokumentikos / kolektyvinės atminties porūšį / terpę, tiriančią tiek istorinius ideologinius (dažnai sovietmečio) naratyvus, tiek savo kaip medijos vidinę prasmų stratifikacijos sistemą.

Šiame straipsnyje gvildenami aspektai dar labiau konkretizuoti ir susiaurinti iki dviejų lietuvių kino teoretikų tekstų (Milerius 2011: 217–236; Brašiškis 2013: 133–150) rekonstekstualizavimo. Šiuose tekstuose vienu ar kitu aspektu aptariamos kino / video manipuliacijos istoriniu ideologiniu (meta)naratyvu, prasmų (per) kūrimo būdai.

Pirmajame, filosofo Mileriaus, straipsnyje analizuojami Pradžios mitai, funkcionuojantys kaip nacionalinės tapatybės garantas, taip pat gilinamasi į paminklą kaip atminties metaforą, bei atminties kaip „į-paminklinimo vs iš-paminklinimo“ specifiką. Straipsnyje pasitelkiama pora kino ir videomeno pavyzdžių. Analizuojamas Sergejaus Eizensteino vaidybinio filmo „Spalis“ epizodas ir videomenininko Deimanto Narkevičiaus videofilmas „Kartą XX-ame amžiuje“ (2004).

Šio straipsnio ribose svarbesnis antras atvejis, kadangi kalbama apie postsovietinės kolektyvinės atminties transformacijas ir į jas įsiterpiančias / analizuojančias / interpretuojančias RIAM naudojančias videomeno taktikas. Savo videodarbe Narkevičius pasitelkia kino archyvą, tiesa, ne sovietinį, o atstovaujantį „ašinei“, t. y. nepriklausomybės pačios pradžios, epochai. Svarbiausias šiuo atveju ne tiek

¹ Videomeno sąvoka tiek Lietuvoje, tiek Vakarų šalyje, yra kur kas platesnė. Ji apima įvairiausias videomedijos naudojimo galimybes nuo videoperformanso, videokameros kaip objekto, kūno tęsinio naudojimo iki grynai formalių / technologinių videomedijos aspektų tyrimo / eksploatavimo. Šio straipsnio ribose videomeniui atstovauja menininkai, dirbantys su kino archyvais, juos permontuojantys / aproprijuojantys ir t. t.

² Žr. Brašiškis 2013: 138.

Pradžios mitas, kiek paties videomeno ir darbo su (post)sovietiniu identitetu, demonumentalizuojama atmintimi specifika. Narkevičius sujaukia linijinio istorinio ideologinio naratyvo logiką, ją paradoksalizuodamas, generuodamas prasmių judėjimą pirmyn–atgal.

Antrasis, kintotyryninko Brašiškio, tekstas skirtas aptarti būtent RIAM naudojimui kino ir, kas svarbu šio straipsnio ribose, videomeno pavyzdžiuose. Jo autorius aptaria specifines RIAM naudojimo socialines estetines taktikas kaip savitą būtent postsovietinės tikrovės reiškinį. Menininkai, užuot tradiciškai fabrikavę naujus vaizdus, atsigręžę į erdvėlaikio savybių turintį kino archyvą, kuriuo manipuluojant įmanoma parodyti istorinio ideologinio naratyvo konstravimo, mediumavimo mechanizmus.

Brašiškis aptaria Sergejaus Loznicos filmo „Pasirodymas“ atvejį, Andrejaus Ulicos filmą „Nikolajaus Čeušesku autobiografija“, Marciejaus Drygaso debiutinį filmą „Išgirk mano šauksmą“, taip pat skiria nemažai dėmesio kai kuriems Narkevičiaus filmams, kuriuose vienokia ar kitokia forma dominuoja (dažniausiai sovietinės) atminties problematika – manipuluojama kino archyvais arba imama si paradoksalių „rekonstrukcijų“. „Monumentalizuotos“ (dokumentinės) istorijos tiesėje kolektyvinė atmintis atrodo nepajudinamas monolitas, tuo tarpu manipuliacijos kino archyvu / rekonstrukcijos išardo, ištripdo šį stereotipinį įsivaizdavimą ir kolektyvinę atmintį parodo kaip persmelkiamą, taktą, tokią, kuria irgi galima manipuluoti ir kurią įmanoma interpretuoti iš naujo.

Taigi straipsnis formuojamas kaip polemizuojantis / rekontekstualizuojantis ir specifine prasme kiek praplečiantis minėtų dviejų problematiką, šiuos straipsnius, jų tyrimo objektus ir ypač tam tikrus požiūrių kartojimus, aptariant beveik videomeno pavyzdžius, traktuojant kaip savitą diskursinę atminties, archyvo ir ideologijos santykių suvokimo „simptomatiką“.

Formalus ir prasminis ideologinio naratyvo apgręžimas naudojant kino kronikas

Taigi minėti Mileriaus ir Brašiškio straipsniai pasitelkiami kaip polemėnis ir problemėnis pagrindas, kalbant apie atminties, archyvo ir ideologijos santykį, svarbiu šiam darbui aspektu, taip pat todėl, jog juose minėta problematika kiek skirtingais požiūrio rakursais susitelkia į Narkevičiaus kūrybos pavyzdžių analizę.

Abiejuose straipsniuose kalbama apie RIAM naudojimo taktikas. Subyrėjus Sovietų Sąjungai ir komunistiniam blokui, sovietinės „ontologijos“ „projektas“

staiga atsidūrė paradoksalios, trauminės socialinės ir kolektyvinės atminties lygmenyje. Susiformavo tarsi plyšys tarp sovietinės, pradėtos suvokti kaip svetimos, suklastotos, ir postsovietinės (naujos, aktualios) tikrovių. Šis plyšys atvėrė ne tik identiteto tuštumą, tačiau ir refleksyvią erdvę, kurioje ir pradėjo formotis socialinės / kultūrinės atminties kaip entropiško socialinio ideologinio archyvo, kurį reikia (re)aktyvizuoti, samprata.

Lietuva, kaip ir daugelis kitų posovietinės imperijos erdvių tapo bet-kokia-erdve, apgyvendinta ne aktyviais „veikėjais“, o pasyvia „veikėjų rase“, „savotiškais mutantais“, kurie „veikiau žiūrėjo nei veikė, jie buvo žiūrėtojai“. Tai buvo pavargę žmonės, kuriems „porevoliucinė“, sugriauta erdvė tapo atvira naujų tapsmų ir transformacijų erdve, tačiau ne visada pozityvia ir jaukia (Šukaiytė 2011: 51).

Kai kurie menininkai atsisakė gaminti „autentiškus“ vaizdus ir pradėjo naudoti sovietinio kino archyvus, permontuodami juos minimaliai, tačiau keisdami prasmų funkcionavimo logiką. Įdomu tai, jog tokia nuostata – dirbti tik su archyvu – būdinga ir ankstyvajam bolševikiniam dokumentiniam kinui (postašiniam laikui), kuris kino archyvą suprato kaip didesnę „dokumentiškumą“, t. y. tikrumo, garantiją, nei tiesioginį supančios tikrovės fiksavimą.

Taigi RIAM naudojančios menininkai tokiu būdu stengėsi sugrįžti prie „tikrovės“, išryškinti ideologinius tikrovės ir kolektyvinės atminties medijavimo, taip pat ir klastojimo, kuriant propagandinę tikrovės antstatą, mechanizmus. Kitaip sakant, menininkai, naudodami kino archyvus, sąmoningai išryškino ir apnuogino tikrovės dubliavimo ir ideologinio antstato generavimo principus. RIAM buvo suvokta kaip sovietinio socialinio istorinio / ideologinio naratyvo „sintaksė“, kurią galima ir privalu dekonstruoti, išardyti. Kartu šių propagandinių kino dokumentikos sintaksės lygmenų dekonstravimas ir / ar perkonstravimas buvo aktualus postsovietinio identiteto, kolektyvinės atminties kaip *dabarties* formavimui.

Taigi šiame straipsnyje pasitelkiama pora RIAM lietuvių videomene naudojimo pavyzdžių, atskirai kiek daugiau dėmesio skiriant Mileriu ir Brašiškiui svarbiam Narkevičiaus videokūrybos atvejui.

Beje, Mileriaus straipsnyje svarbi ne tik RIAM naudojimo taktikų videomene interpretacija, bet ir filosofo aprašomas formalus ir prasminio, naratyvinio *reverso*, apgręžimo principas. Jis pasitelkia Narkevičiaus videofilmą „Kartą XX-ame amžiuje“ (2004), kuriame menininkas nekuria jokio autentiško naratyvo, bet naudoja(si) nacionalinio TV archyvo 1991 metais filmuota medžiaga. Joje užfiksuota, kaip Lukiškių aikštėje Vilniuje demontuojamas Vladimiro Iljičiaus Lenino paminklas, kitaip sakant, „iš-paminklinama“ tam tikra socialinės / kultūrinės kolektyvinės atminties versija ir kartu šiuo aktu „į-paminklinama“ alternatyvi. Tačiau

menininkas paradoksalizuoja šią archyvinę medžiagą iš pažiūros labai paprastu „reverso“ būdu: „ši seka, prasidėjusi kaip, atrodytų, įprastas linijinis pasakojimas, ilgainiui nebeslepia elementaraus techninio triuko – apgręžtos kadru montavimo sekos“ (Milerius 2011: 228).

Narkevičius šiuo triuku ne tiek radikalai apverčia naratyvą, t. y. prasių vertikale, kiek sujaukia linijinę logiką, paversdamas ją „netvarkingai (?) įvairiomis kryptimis besišakojančia“ alternatyvų „šaknimi“. Sukuriama dviprasmiška suvokimo situacija, kai žiūrovas, priklausomai nuo konteksto, šį naratyvą gali skaityti „tiesiogiai kaip atvirkštinį“ arba „atvirkščią tiesioginį“. Bet kuriuo atveju steigiamos dviprasmybės. Šį naratyvą galima suvokti kaip Lenino (tam tikros socialinės ideologinės sistemos) „re-į-paminklinimą“ ir „re-animavimą“ (atsižvelgiant į ideologinius atminties rudimentus kiekvieno žiūrovo empatijos lygmenyje) tiek žinant, jog tai paradoksalus triukas, tiek ir nežinant, jog tai išmonė. Kitaip sakant, tiek vienu, tiek kitu atveju apgręžimas niveliuoja akivaizdų prasminį kontrastą.

Kita vertus, šį naratyvą galima skaityti per griežtai formalios ir prasminės logikos apgręžimą, t. y. kontrasto principą, kaip originaliojo ideologinio linijinio TV archyvo naratyvo (tokio, koks jis pateikiamas žiūrovui tiesiogiai) prasių paryškiniimą ir archi-įtvirtinimą. Bet kokiu atveju, Narkevičius beveik atsisako autentiško autorinio lygmens kūrimo, pasitelkdamas gatavą archyvo medžiagą.

Tačiau būtent archyvinės medžiagos, kuri socialiniame istoriniame / ideologiniame lygmenyje jau pati yra tapusi „objektu savaime“, aktualia kolektyvinės minties materija naudojimas, vėl reideologizuoja ir rematerializuoja šią medžiagą. Be to, tai, jog menininkas atsisako kurti autentišką arba autorinį naratyvą, leidžia jam išvengti aktyvios socialinės-estetinės pozicijos, arba ją nustumti į šalį, aktyvizuojant, iškeliant būtent ideologinius turinius. Kūrėjo estetinio autentiškumo „be-poziciškumas“ renkantis dirbti su svetima medžiaga, kaip tik pabrėžia ideologinius turinius.

Taip pat Narkevičius sumaniai išnaudoja būtent „ašinio“ laiko anarchistinę, daugiakryptę ontologinę / socialinę sumaištį ir / arba atsivėrusio ontologinio plyšio energetiką, jei turėsime omenyje 1988–1991 m. Lietuvos (ypač Vilniaus) erdvėlaikį. Minėtą formalų ir prasminį naratyvo reversą menininkas transformuoja į nesibaigiantį cikliškumą, permanentinį sukimąsi aplink savo „ašį“, kai demonstratyviai apgręžtas naratyvas neišvengiamai suvokiamas dvejopai, nes bet kuri žiūrėjimo ir suvokimo reverso versija būtinai suponuoja ir aversą. Tai nesibaigiančio veiksmo ir nesibaigiančio to paties laiko erdvė. Narkevičius tokiu paradoksaliu reversu kaip tik išryškina pasyvumą tenai, kur, atrodytų buvo aktyvumo zona, o aktyvumą – entropijos migloje.

Apgręžto naratyvo logika automatiškai į (pa)sąmonę įtraukia ir neapgręžtą naratyvą. Tuo pat metu neapgręžtas naratyvas bet koku atveju jau turi savyje „reverso“ potenciją, t. y. vienu metu egzistuoja „teisinga“, ir „neteisingoji“ pusė. Tokiu būdu naratyvas nuolat dekonstruoja ir rekonstruoja save, neigdamas bet kurio iš šių menatlinių veiksmų prioritetą ir užbaigtumą. Socialinės / kultūrinės atminties modeliai praranda dominuojantį privilegijuotą statusą. Kitaip sakant, ten, „kur būta tiesios prasminės linijos, inicijuojamas nomadinis daugiaprasmiškumas“ (Milerius 2011: 228).

Dar vienas, kiek ankstesnis formalaus ir prasminio reverso arba apgręžimo, naudojant RIAM, pavyzdys, galėtų būti menininko Artūro Railos kino projektas „Kažko vis trūksta, kažko vis negana“ (2001–2003). Šiuo atveju menininkas irgi atsisako fabrikuoti naujus, „originalius“ vaizdus ir dirba su vietiniais kino archyvais, filmuotais maždaug 1938–1948 m., t. y. tiesiogiai ar netiesiogiai reprezentuojančiais nepriklausomos Lietuvos, taip pat okupuotos nacistinės Vokietijos, o vėliau ir sovietinės armijos, kontekstus. Akivaizdu, jog dauguma šių archyvų reprezentuoja „grynąją propagandą“, ypač kalbant apie dalis, filmuotas nacių ir sovietų okupacijos laikotarpiais. Taigi tai yra, viena vertus, tariamai skirtingas socialines-ideologines galios sistemas reprezentuojantys archyvai, kita vertus, naratyvai, sukonstruoti pagal labai panašius, jei ne identiškus linijinės istorijos (monumentalizavimo) suvokimo diegimo propagandinius modelius.

Tai reiškia, jog visa ši archyvinė medžiaga – tiek atskirai kiekviena konkreti kronika, tiek jų visuma – reprezentuoja tą patį linijinį istorinį ideologinį (meta)naratyvą arba bent jau giminingas jo versijas. Tai vėlgi reiškia, jog šis (meta)naratyvas buvo sugeneruotas „iš viršaus“, t. y. nuleistas iš galios sistemos piramidės viršūnės žemesnėms socialinėms ideologinėms, socialinėms kultūrinėms grandims. Ta pačia „iš viršaus į apačią“ hierarchinės prasmų piramidės logika galioja ir kiekvienoje atskiroje šio (meta)naratyvo dalyje.

Raila, kelis metus atrinkinėdamas ir montuodamas RIAM, atlieka „piramidės“ apvertimo, reverso, prasmų apgręžimo veiksmą, taip pat stengdamasis neužimti tiesiogiai angažuotos ideologinės pozicijos. Kaip RIAM perdirbimo, permontavimo ir perkompanavimo ašį, menininkas pasirenka „mažo arba paprasto žmogaus“ istorijos suvokimo prizmę, t. y. žvelgia „iš apačios“. Raila renkasi būtent minimos kino archyvų medžiagos amžininkų istorijos suvokimo, matymo prizmę.

Galų gale pastaroji personifikuojama į konkretų asmenį – Railos senelį:

Buvo galimybė kopijuoti kino archyvuose vaizdus. Man buvo įdomus XX a. pirmos pusės kontekstas ir tai, koku būdu estetika perdirba gyvenimo medžiagą. Tada mintyse

susikonstravau panašią schemą į tokią, kaip istoriją suprato mano senelis. Jis buvo eilguls (...) Jis apie prieškarinę Lietuvą pasakodavo be pavardžių, konkretybių, maždaug taip, – „buvo daugiau mažiau ramu, gyvenimas gerėjo. Tada atėjo labai tvarkingi ir kultūringi vokiečiai. Padovanojo lūpinę armonikėlę (...) mandagūs žmonės, susimokėjo už pieną. Vėliau, jau grįždami atgal buvo piktesni, pravažiavo pro šalį nesustodami. Tada užėjo rusai – purvini, alkani, nemandagūs. Grietinėlę išpylė lauk, nes nesuprato kas tai yra...“

Taip išgyvenę karą paprasti žmonės pasakoja istoriją – „atėjo vieni, išėjo, tada atėjo kiti, tada anie grįžo...“ Tada aš kino archyvo darbuotojų paprašiau, kad man atrinktų medžiagą imtinai nuo 1938 m. iki 1948 m., susijusią su darbu, poilsiu, kasdieniu gyvenimu. Tada visoje toje medžiagoje iškarpiu atvirą propagandą... Žiūri į žmonių veidus, nesvarbu kokiomis uniformomis, kaip jie dirba kasdienius darbus, prižiūri bites, tada kamera pasisuka ir nufilmuoja peizažą, medžius (...) buvo tokios archyvinės medžiagos, kai išlikęs tik juostos gabalėlis, be garso, pavyzdžiui, kaip surenkami basi vaikai piemenėliai, atvedami į kažkokią vietą ir jiems išdalinami drabužiai, juos nukerpa, sušukoja. Matai tų vaikų žvilgsnius, kaip jie reaguoja į aplinką, žaidžia. O fone trumpam kur nors šmėsteli svastika ar kitas panašus ideologinis atributas...³

Taigi Raila apgręžia kino archyvo medžiagą ir sujaukia įprastą istorijos – vienmatės propagandos – naratyvą ne tiek atlikdamas techninį kadrų montavimo reversu triuką, tačiau apgręždamas vidinę (kino) ideologinio naratyvo konstravimo logiką. Archyvinė medžiaga rodoma chronologine istorine-linijine tvarka, tačiau priverčiama funkcionuoti pagal paprasto žmogaus ir, kas svarbiausia, amžininko istorijos matymo ir suvokimo klišę.

Kalbant istoriografijos terminais, Raila „išorinio pozityvizmo“ arba pagal propagandinės indoktrinacijos dėsnius formuojamą politinės istorijos rašymo sintaksę perkelia į subjektyvaus istorijos supratimo erdvę. „Išorinio pozityvizmo“, ypač veikiančio fašistinės ir / ar sovietinės propagandos režimais, naratyvams reikia „paprasto“ žmogaus, tačiau tik kaip anoniminio statistinio vieneto, abstraktaus tam tikros socialinės klasės simbolio. Jam iš anksto numatomi griežtai apibrėžti vaidmenys, be to, jis pats neturi teisės į istorijos refleksiją, tiesiog privalo pasyviai / aktyviai priimti „anoniminio“ tikrovės konstruotojo dėsnius (Kaminskaiė-Jančorienė 2014: 133). O Raila ne tik išryškina tą „paprastą“ žmogų, kas propagandos tikslais ir taip daroma kino kronikose, bet ir perkonstruoja istorinį-ideologinį naratyvą pagal šio konkretaus žmogaus supratimo schemą.

Vizualūs kodai Railos permontuotose kronikose formaliai vis dar reprezentuoja „išorinį pozityvizmą“, tačiau gilesniame semantiniame lygmenyje grupuo-

³ Iš pokalbio su Artūru Raila.

jami pagal alternatyvią (jei ne svetimą, tai sukarikatūrinančią) šiam modeliui, logiką. Raila tariamai nedviprasmišką vizualų naratyvą⁴ paradoksaliai sujungia su alternatyviu kalbiniu, diskursiniu „*memory talk*“ arba „*conversational remembering*“ kontekstu, kuriame formuojasi / formuojama subjektyvi atmintis, pamažu perauganti į kolektyvinę.

(...) mes tuo pat metu įvaldome interaktyvumo formas, taip pat kalbiniais aktais „*memory talk*“ arba „*conversational remembering*“; šie ryšiai ir sutapatinimai nepaprastai svarbūs (...) jie formuoja mūsų atmintį. Mūsų individuali atmintis visada turi socialinį pagrindą (...) Riba tarp to, ką pergyvenai pats, ir to, ką papasakojo kiti, yra lengvai persmelkiama. Kita socialinės atminties forma yra „kartos atmintis“, glaudžiai susijusi su autobiografinė atmintimi. (...) „pergyvenamų įvykių naratyvinė standartizacija“, kurioje koncentruojasi socialinės grupės ir kartos patirtis (Ассман 2014: 223–224).

Kitaip sakant, Raila išoriškai nekeičia „linijinės istorijos“ naratyvo struktūros, tačiau linijinės istorijos „iš viršaus“ klišę perdengia linijinės istorijos „iš apačios“ kliše, tarsi naudodamas prasminės „dvigubos ekspozicijos“ metodą. Kartu tai nėra bandymas radikalizuoti istorinį-ideologinį naratyvą jį redukuojant į kraštutiniškai subjektyvų vaizdinį. Railos senelio, reprezentuojančio „paprastą žmogų“, „*memory talk*“ lygmuo funkcionuoja ir kaip visos kartos ar kelių kartų, išgyvenusių Antrąjį pasaulinį karą, atmintis. Taip Raila, vėlgi kurdamas reversą, tarsi kalba ir apie aversą – per subjektyvios atminties reaktualizaciją sugrįžta prie socialinės / kultūrinės kolektyvinės atminties ir jos socialinių-istorinių transformacijų problematikos, paradoksaliuodamas „įvykių naratyvinės standartizacijos“ mechanizmus tiek kino archyvuose, tiek platesnio istorinio ideologinio diskurso lygmenyje.

Paradoksalu tai, jog kino kronikas maksimaliai išvalydamas nuo atvirai propagandinio turinio, Raila ne pašalina, tačiau dar labiau paryškina ideologinius propagandinius lygmenis, nes jie kaip vaizduose, vaizdiniuose ir įvaizdžiuose *a priori* egzistuojantys „simboliai-genai“, yra nepašalinami iš (kino) naratyvo, lygiai ir iš socialinės / kultūrinės kolektyvinės atminties. Iškarpanč juos, jie ne tiek pašalinami, kiek dar labiau paryškunami, kadangi pašalinami tik atskiri vizualūs propagandos elementai, fragmentai, tačiau esminė ir vidinė jų logika funkcionuoja toliau.

Iškarpymai ne panaikina propagandinį linijinį naratyvą, tačiau sukuria galingos pozicijų, istorijos iš viršaus modelio reversą. Linijinis propagandinis lygmuo

⁴ „Glavlito darbuotojai dažniausiai filmų nežiūrėjo, o juos „skaitė“, remdamiesi montažiniais lapais (filmo ar žurnalo aprašymas pakadriui: vaizduojamas tas ir tas, kalba tas ir tas, daro tą ir tą, paraleliai išrašomas ir diktoriaus balsas). Iškalbingiausiai Kino studijos darbuotojų ir Glavlito „bendradarbiavimą“ iliustruojančiame dokumente atrandame ir dar vieną mintį, jog kinas kaip „tikrovės“ reprezentacija laikytas pavojingesne ir didesnio „rūpesčio, uolumo reikalaujančia priemone“ (Kaminskaitė-Jančorienė 2014: 133).

paradoksalizuojamas išryškinant jį ir parodant iš apverstos perspektyvos rakurso, kuriame atsiveria ideologinio totalumo masteliai.

Rekontekstualizacija ir dekontekstualizacija: metodologinio apgręžimo klausimas

Dviejuose minėtuose kino kronikų pasisavinimo ir perdirbimo videomene pavyzdžiuose buvo bandoma išryškinti atminties, kino archyvų ir ideologijos susikirtimo taškus, taip pat tam tikras archyvų naudojimo taktikas, leidžiančias paradoksaliuoti propagandinių (iki)sovietinių kino kronikų istorinio ideologinio naratyvo „monumentalumą“. Grįžtant prie Mileriaus ir Brašiškio straipsnių, istorinių ideologinių naratyvų „monumentalumo“ problematika koncentruojasi į Narkevičiaus videomenu kūrinis, kuriuose manipuluojama archyvine kino ir televizijos medžiaga. Narkevičiaus socialines estetiškes taktikas, paprasčiau tariant, ideologinę poziciją, Milerius traktuoja kaip kiek labiau ambivalentišką ir netgi šiek tiek prieštarinę, kartu leidžiančią „nesuinteresuotai“ paruošti tam tikrų istorinių ideologinių naratyvų kine semantiką ir joje aptikti propagandinius lygmenis. Kitaip sakant, linijinį naratyvą tarsi išardyti, paradoksaliuoti ir paversti daugiakrypte prasmine „šaknimi“.

Brašiškis irgi kelia fundamentalų pasaulėžiūros ir kartu socialinę estetinę / ideologinę klausimą, „ar visos archyvinių pasakojimų tolydumą ardančios ir jų raiškos plotmės elementus pertvarkančios praktikos gali būti apibūdinamos kaip atviros formos praeities interpretacijos siūlantis kinas“ (Brašiškis 2013: 139)? Vis dėlto, RIAM naudojančių menininkų ir konkrečiai Narkevičiaus manipuliacijas kino archyvais kinotyriminkas vertina kaip sovietinio ideologinio propagandinio naratyvo dekonstravimą ir demaskavimą.

Tuo tarpu propagandiniam kinui būdingas kolektyvinės atminties formavimo technikas dekonstruojančių ir jų veikimą analizuojančių šiuolaikinių RIAM kino režisierių siekiai radikaliai skiriasi nuo sovietinių propagandinių filmų kūrėjų tikslų. Istorijos monumentalizacijos logiką puikiai suvokiančių šiuolaikinių režisierių rankose sovietmečiu kurti filmai tampa kritišku instrumentu, įgalinančiu permąstyti sovietinės praeities vaizdinio konstravimo mechanizmą bei artimosios istorijos atminties dirbtinumą (Brašiškis 2013: 141–142).

Kalbant apie daugelį Narkevičiaus videofilmų⁵, manipuliacijos sovietmečio (kino)

⁵ Kaip minėta įžangoje, Narkevičiaus kūrybos atvejis pasitelkiamas ne dėl jo kūrinių kokio nors objektyvaus išskirtinumo, tačiau todėl, jog šio menininko kūrinis šiam tekstui svarbiuose straipsniuose

archyvais ir juose generuojamu propagandiniu naratyvu, iš tiesų atrodo, kaip šių naratyvų dekonstrukcija ir demaskavimas.

Vis dėlto, čia reikėtų stabtelėti ir pabandyti įdėmiau pažvelgti ne tiek į paties Narkevičiaus „manipuliacijas“ archyvu, kiek į, pavadinkime, vieną šių manipuliacijų analizavimo Mileriaus ir Brašiškio straipsniuose aspektą, kurį galima būtų įvardyti sąmoningu ar nesąmoningu „technologiniu“ arba netgi metodologiniu triuku.

Narkevičiaus manipuliacijos kino archyvais (istoriniais ideologiniais naratyvais) Mileriaus ir ypač Brašiškio tekste analizuojamos kaip (beveik) grynos, uždaros, sau pakankamos „(kazi)filosofinės potencijos“. Metodologiškai atliekamas paradoksalus konteksto dubliavimo arba netgi de-kontekstualizavimo veiksmas. Sovietmečio (kino) ideologinis (dabar jau istorinis) naratyvas traktuojamas kaip ideologiškai kontekstualus *a priori*, nes ideologinį socialinės / kultūrinės kolektyvinės atminties lygmenį formavo „anoniminis“ konstruotojas, kitaip sakant – represinė galios sistema. Taigi svarbu, kokiame kontekste funkcionavo sovietinis kino naratyvas. Jis traktuojamas kaip melagingas, kuriantis propagandinį antstatą. Narkevičiaus videomeno funkcijos atitinkamai suprantamos kaip opozicija „melagingam antstatui“, t. y. jį „demaskuojančios“.

Kreipiamas dėmesys į kontekstą videofilmuose, tačiau kontekstas, pavadinkime jį tam tikra konjunkture, kuriame funkcionuoja Narkevičiaus videokūryba, tarsi tampa nesvarbus. Kitaip sakant, tai yra ne tik socialinės / kultūrinės kolektyvinės atminties transformacijų tyrimo pačiose RIAM naudojimo klausimas, tačiau ir aktualios postsovietinės (ypač institucinės) terpės, sistemos, kuri nėra uždara terpė, o visada yra susipynusi su egzistuojančiais galios režimais (Milerius 2013: 124), ir kurioje funkcionuoja konkrečios RIAM naudojimo taktikos, klausimas.

Tokioje „kūrinio sau“ metodologinėje schemoje sovietmečio (dokumentinio kino) naratyvas traktuojamas kaip melagingas, o postsovietinės RIAM naudojimo taktikos kine ir videomene kuriamos jau kaip „kritinės tiesos“ erdvėlaikis. Todėl svarbus ir RIAM naudojimo videomene aktualus kontekstas, arba, kalbant paprasčiau, „anoniminio“ konstruotojo (kuris sovietmečiu pasirodydavo kaip geranoriškas ir dosnus užsakovas arba kaip prievartinė galia), formuojančio manipuliacijų

interpretuoja Milerius ir Brašiškis, įžiūrėdami juose panašias prasmes. Todėl Narkevičiaus atvejis šiame straipsnyje traktuojamas kaip tam tikras „simptomas“, kuriame koncentruojasi tam tikros prasmės kūrimo per tariamą „dekonstrukciją“ klišės postsovietiniame videomene. Kita vertus, pats kalbėjimas apie tam tikrus (kino) atminties aspektus, t. y. besiformuojantis (kvazi)filosofinis mikro-diskursas aplink Narkevičiaus kūrinis, irgi gali būti traktuojamas kaip filosofinės ir / ar institucinės (kalbėjimo apie tam tikrus dalykus) konjunkčūros formavimosi „simptomas“. Taigi Narkevičius šio straipsnio kontekste figūruoja ne tiek kaip personalija, kiek labiau kaip tam tikros socialinės kultūrinės simptomatikos simbolis.

RIAM ideologinį pamušalą, klausimas. Net jei RIAM naudojantis menininkas stengiasi likti indiferentiškas medžiagai, su kuria dirba arba stengiasi pabėgti į „grynosios estetikos“, kitaip sakant, „deideologizacijos“ zonas, pats medžiagos pobūdis ir aktualus kontekstas, *kuriame* manipuluojama archyvu ir *kuriam* manipuluojama, stumia į vienokią ar kitokią, deklaruojamą viešai ar slepiamą, ideologinę poziciją, neretai susijusią ir su konkrečiomis galiai atstovaujančiomis socialinėmis grupėmis. Juk net jei tam tikra kritinė kino ir / ar videoforma dekonstruoja ir / ar kritikuoja vienokias ar kitokias mentalines ideologines atminties struktūras, ji pati, Béla Balázs'o žodžiais tariant, yra vienos ar kitos socialinės klasės „*psichologinis veidrodis*“ (Balázs 2011: 211).

Šiuo atveju Narkevičiaus kūrybos kontekstas tinka kiek gilesniam šio probleminio aspekto išgvilddenimui. Pasitelkime Brašiškio aprašomą Narkevičiaus filmo pavyzdį.

Deimanto Narkevičiaus filme / instaliacijoje „Į nežinią“ („Into the Unknown“, 2009) archyvuose filmuose neegzistuojanti prasmė taip pat kuriama permontuojant sovietmečiu nufilmuotą archyvinę medžiagą bei dar radikaliau perkuriant jos garso plotmę (...) Narkevičiaus filmo prasmė gimsta ne iš pirminių filmų raiškos plotmės elementų subordinacijos pasakojamam režimui, **bet iš raiškos plotmės deideologizacijos** (paryškinta K. Š.). (...) Narkevičius sukuria naujas (...) perskaitymo galimybes arba, kitais žodžiais tariant, žmonių vaizdams savo filme **suteikia naują turinį** (paryškinta K. Š.) (pasak režisieriaus, archyvinių filmų ištraukas ir jų garsą jis permontuoja siekdamas „permaštyti archetipinių socializmo veikėjų reprezentacijas joms pridėdamas egzistencijos svorio“). (...) Taigi, permontuojant propagandinių filmų pasakojimus sudariusius vaizdus bei manipuluojant garsu Narkevičiaus filme yra sukuriamas suvokimo pleištas tarp sovietmečiu įtvirtinto kinematografinio (...) vaizdinio ir nuo pirminio pasakojimo „atjungtos“, deideologizuotos jo interpretacijos, todėl galima sakyti, kad iš pirmo žvilgsnio nostalgiją praeities vaizdiniais sukeliantis lietuvių režisieriaus filmas žiūrovą kviečia patirti kolektyvinės sovietinio laikotarpio atminties netolydumą ir fragmentiškumą bei suvokti kino manipuliatyvumą. Kitaip tariant, garso ir vaizdo montažas Narkevičiaus filme, pirma, **dekonstruoja** (paryškinta K. Š.) sovietinės santvarkos, kurioje ideologizuotas individas neturėjo savarankiško balso, vaizdinį, antra, leidžia reflektuoti manipuliatyvų kino medijos poveikį praeities atminčiai (Brašiškis 2013: 142).

Bandant atsižvelgti į „anoniminio“ konstruotojo kontekstą – ne tik, kaip funkcionuoja sovietinis ideologinis naratyvas, kaip jis „dekonstruojamas“ tokių menininkų kaip Narkevičiaus kino ir videokūryboje, bet ir kokį konkrečiai (naujos) galios kontekstą reprezentuoja pačios „dekonstrukcinės“ taktikos – sovietmečio ideologinio (kino) naratyvo „dekonstravimas“ nebeatrodo toks akivaizdus, grįstas vien „demaskuojančiomis“ opozicijomis. Žinoma, „anoniminio“ konstruotojo

klausimas gana sudėtingas, nes žiūrint apibendrintai turime kalbėti apie dabartinę galios sistemą, kuri bent jau viešojoje erdvėje, suprantama kaip „demokratinė“, oponuojanti sovietinei melagingai ir prievartinei kvazitikrovei. Tačiau, jei supaprastindami iš dalies sutinkame, jog sovietinė ideologinio (kino) naratyvo kūrimo sistema vis dėlto buvo totalizuota propagandos lygmeniu (arba ji totalizuojama kolektyvinės atminties lygmeniu), šiandieninis socioideologinis ir sociokultūrinis viešasis kontekstas įvairesnis, bent jau kol kas nėra totalizuotas. Jame veikia daugiau skirtingas socialines ideologines sistemas reprezentuojančių jėgų. Todėl kalbant apie Narkevičiaus „dekonstrukcines“ taktikas videomene, būtinas šio konteksto konkretizavimas.

Partiškumas ir dabarties socioideologinio konteksto prasmų apgrėžimas

Tačiau pradėti privalu vėlgi nuo sovietinio ideologinio konteksto istoriografijoje ir postistorizmo sampratos:

(...) modernistinė istoriografija nėra vienintelė postistorizmo apraiška istoriografijoje. Anksčiau negu spėjo įsitvirtinti modernistinės alternatyvos istoriografijoje, marksistinė istoriografija buvo diegiama valstybės mastu Rusijoje, o vėliau ir kitose komunistinėse šalyse. Ji yra būdingiausia futurizmo apraiška istoriografijoje. Taip vadintinos tos istoriografijos paradigmos, kuriose praeities istorija rašoma prieš akis turint tam tikrą utopinį idealą, planuojamą įgyvendinti ateityje. Būdingas istoriografinio futurizmo bruožas yra istoriografijos (ir kitų socialinių bei humanitarinių disciplinų) „partiškumo“ reikalavimas. Jis susijęs su istoriografijos paradigmos funkcijomis gyvenime. Rašydamas praeities istoriją, istorikas turi dalyvauti kovoje už to idealo įgyvendinimą. Marksizme tas idealas yra ateities komunistinė beklasė visuomenė, o pagrindinis kovotojas už tą idealą – kompartijos vadovaujama darbininkų klasė, kurios triumfą garantuoja marksistinės istorijos filosofijos (istorinio materializmo) atskleisti istorijos dėsniai (Norkus 1999: 279–280).

Šiuo atveju svarbus ne tik „utopinio idealo“ represinis antstatas, formuojant socialinę ideologinę naratyvą ir socialinę / kultūrinę kolektyvinę atmintį (o, kaip buvo minėta, kolektyvinės atminties kategorija labiau susijusi su galios pasiskirstymo mechanizmais dabartyje ir ateityje, nei su praeitimi), tačiau ir *partiškumas*, kurį galima suprasti kaip totalų „anoniminį“ konstruotoją.

Iš pažiūros laikytinas tik sovietmečio reliktu sovietinio partiškumo klausimas plačiąja prasme yra svarbus, kai kalbama apie postsovietinį erdvėlaikį, taip pat, kai kalbama konkrečiai apie Narkevičiaus RIAM naudojimo taktikas, suprantamas

kaip sovietinio partiškumo dekonstrukcija ir naujo turinio kino archyvo pasakojimui suteikimą. Šiuo atveju „partiškumą“ siauriau galima būtų suvokti kaip *konjunktūrą* istoriografinė prasme, t. y. „vidurį“ tarp istorijos procese / kolektyvinėje atmintyje greitai kintančių „įvykių“ ir monumentalesnių, kintančių ne taip greitai ir pastebimai, „struktūrų“ brodeliškąja prasme. *Konjunktūrų* kismas istorijos procese labiau pastebimas, negu „struktūrų“, tačiau yra patvaresnis, lėtesnis už „įvykius“. Jos gali apimti vienos kartos aktyvios socialinės ideologinės veiklos periodą, tačiau gali aprėpti ir dvi ar daugiau kartų.

Taip pat šias konjunktūras galime dalinai iškelti iš istoriografijos lauko ir vartoti dar konkretesniame socialiniame ideologiniame kontekste, kaip socialinę politinę klasę reprezentuojančią visuomenės dalį. Tokia dalimi gali būti laikoma *sovietinė konjunktūra*, kitaip – *sovietinė nomenklatūra*⁶, kurią konstitavo (utopinio?) „partiškumo“ principas. Šio „ideologinio partiškumo“ principai buvo perkelti ir į dokumentinį (kino) archyvą kaip utopinio socialinio ideologinio naratyvo formavimo esminis principas. Vis dėlto, šis utopinis-propagandinis principas tarnavo ir pragmatiškiems, labiau specifiniams minėtos klasės tikslams socialinėje plotmėje. Taigi „partiškumą“ reikėtų suprasti ne vien griežtai kaip ideologinę indokrinaciją ir tapatumo konstravimą.

Socialinius santykius sukuriantys tinklai žymėjo ne vien asmeninio ar darbinio bendravimo sąveiką, jie taip pat sukurdamo šiais santykiais pagrįstą socialinę vertę (...) Socialinis kapitalas parodo socialinių ryšių įtaką įgyjant valdžią, galią ir kitą akivaizdžią naudą, drauge pažymi socialinę nelygybę, kurią sukuria atskirų asmenų geresni nei kitų turimi ryšiai (Ivanauskas 2011: 107).

„Ašinio“ erdvėlaikio kontekste, sovietiniam socialiniam ideologiniam projektui patiriant radikalią krizę ir (beveik) griūnant, sovietinei nomenklatūrai kaip tam tikrai (kvazi-istorinei) konjunktūrai iškilo elitinių pozicijų praradimo ir tęstinumo grandinės sutraukymo grėsmė. Todėl Sąjūdžio epochoje, nepriklausomybės atkūrimo priešaušryje ir netrukus po Nepriklausomybės atkūrimo, ši elitine save laikiusi sovietinės visuomenės (?) dalis, turėjo rasti būdų, kaip reorganizuotis, reaktualizuotis, išsaugant elitines pozicijas ir kiek įmanoma tęstinumą, tačiau esmingai modifikuoto „partiškumo“ principu.

⁶ Nomenklatūros „sąvoka yra tinkama kategorija tuometinių valdžioje buvusių asmenų ratui apibūdinti, nes ji sovietmečiu buvo socialiai atpažįstama, o šiandieninėje istoriografijoje tampa nusistovėjusia sąvoka, apibūdinant tuometinį elitą. Taip pat nomenklatūra išreiškia specifinį valdžios modelį, priklausomą nuo partine ištikimybe ir komunistine ideologija pagrįstos kadru atrankos ir karjeros sistemos. Tačiau socialiniame kontekste analizuojama nomenklatūra tampa kai kuo daugiau nei specifine karjera ir atranka grįšta valdymo sistema. Pirmiausia tai asmeniniais ir darbo ryšiais tarp savęs susijusių ir tam tikrą bendrumą (tapatybę) palaikančių asmenų grupė“ (Ivanauskas 2011: 99).

Todėl įvyko „partiškumo“ principo „griūties“ simuliacija arba imituotas šio principo „skilimas“. Jį imituoti buvo įmanoma visų pirma socialinėje / kultūrinėje kolektyvinėje atmintyje galiojusios (ir tebegaliojančios) konvencijos ribose. Ši klišė – kad sovietinę nomenklatūrą kaip klasę sukūręs ideologinio „partiškumo“ principas buvo ir esminis šios klasės identiteto genas, kurį „sunaikinus“, t. y. tiesiog pašalinus iš viešo socialinio ideologinio naratyvo, išnyko iš sovietinio partiškumo principas.

Tačiau „partiškumas“ vėlyvuojū sovietmečiu jau buvo sklęs savaime į propagandos lygmenyje funkcionuojantį (pa)rodomąjį „ideologinį partiškumą“, automatiškai kartojantį kvazi-marksistinę retoriką, ir „aktualųjį partiškumą“, funkcionuojantį uždaros *korumpuotos* (korupcijos kultūra ir retorika buvo išstobulinta iki beveik ontologinių aukštumų nerašytiniame diskurse) biurokratinės sistemos principu, kaip elitinių politinių, ekonominių ir kitokių simbolinių pozicijų išlaidumą ir palaikymą tam tikros grupės (ar grupuotės), suvokiančios save kaip *a priori* privilegijuotą klasę, viduje. Šios specifinės sovietinės-biurokratinės sistemos viduje „ideologinis partiškumas“, grįstas marksistine ar komunistine ideologija, vėlyvuojū sovietmečiu, ko gero, tebuvo kaukė, apsauginis sluoksniu, socialinis žaibolaidis, maskuojantis totalų antiidealizmą ir, kalbant Peterio Sloterdijko žodžiais, specifiskai „miglotą“ arba „neskaidrų cinizmą“.

Būtent todėl „ašiniame“ erdvėlaikyje sovietinė nomenklatūra be vargo atsikratė „ideologinio partiškumo“, kuris naujomis aplinkybėmis tik trukdė „aktualaus partiškumo“ rekonstrukcijai ir pratęsimui, ir šį veiksma netgi pateikė kaip jau sovietmečiu puoselėtą „vidinę rezistenciją“ (tai liudija gausus sovietinės nomenklatūros memuarų diskursas, kuriuo aktyviai siekiama specifiniais tikslais paveikti ir transformuoti socialinę / kultūrinę kolektyvinę atmintį).

Maža to, „ideologinio partiškumo“ principo parodomasis „sunaikinimas“ vėlgi propagandiniame lygmenyje, kartu slepiančią „aktualiojo partiškumo“ tęstinumą gilesniuose socialiniuose ideologiniuose, socialiniuose ekonominiuose lygmenyse, buvo sėkmingas bent jau kultūrinėje plotmėje, ryšium su sovietinės nomenklatūros kartų kaita, kaip tik sutapusia su „ašiniu“ erdvėlaikiu.

Taigi instituciniame kultūros administravimo lygmenyje norint sukurti „ideologinio partiškumo“ žlugimo iliuziją, kartu paslepiančią „aktualiojo partiškumo“ tęsinius, pravertė tokios besiformuojančios kokybiškai naujos meninės praktikos, kurios reinterpreto sovietinius (kino) archyvus, ideologinius naratyvus ir galėjo suteikti jiems „naują turinį“. Šis RIAM perkodavimo kontekstas tapo naujų socialinių ideologinių įtampų zona, kurią neretai buvo siekiama pajungti ir naujo tipo užmaskuotai rekonstrukcinei neosovietinei bei prosovietinei propagandai.

Todėl tokie menininkai kaip Narkevičius ėmėsi aktyviai „dekonstruoti“ bei „demaskuoti“ ir taip nebegaliojantį (arba bent jau nesvarbų (neo)sovietinės nomenklatūros kaip klasės viduje) „ideologinio partiškumo“ principą, kartu atlikdami šios klasės „aktualaus partiškumo“ maskavimo, slėpimo ir re-sofistikavimo funkcijas⁷.

Šia prasme abstraktaus ir beasmenio bei abstrahuoto sovietinio „ideologinio partinio“ principo „dekonstravimas“ ir „demaskavimas“ ne tik kad niekaip nekenkia sovietinės nomenklatūros tęsiniams (dinastijoms) ir nedekonstruoja „sovietinės propagandos mechanizmų“, tačiau tam tikra prasme yra netgi jiems naudingas.

Tai galima pavadinti savitu dubliavimu arba apgręžimu, kai socialinė klasė, atstovaujanti sovietinei konjunktūrai ir / ar jos tęsiniams, pristatoma ir prisistato ne tik kaip „svetima“ (buvusiam) jos pačios tapatumą formavusiam „ideologinio partiškumo“ principui, tačiau jį dar ir „demaskuojanti“. Taip sukuriama „opozicijos“ simuliakras ir galutinai paslepiamas, virtualizuojamas esminis „aktualusis partiškumas“, užtikrinant tam tikros (neo)sovietinės klasės elitinių pozicijų tęstinumą naujame, jau neoliberaliame būvyje, kurio retorika perimama integruojantis į Europos Sąjungos metabiurokratinio aparato ideologinę ir specifinę retorikos sistemą.

Vis dėlto, dekonstrukcijos regimybė nėra tikroji dekonstrukcija, veikiau tam tikra socialinė estetišė ir socialinė ideologinė scenografija. Šiai scenografijai Narkevičius visų pirma pasitelkia egzotizmą, renčiamą ant universalistinio pseudoehtnografinio pagrindo, savito, atnaujinto naujų komunikacijos priemonių „didingo, papildyto egzistenciniu svoriu, egzotizmo“, savotišku „paslaptingu atradimu“, kuris moderniais laikais visada pateikiamas kaip mokslinis ir etnografinis (Bazin 1994: 26, 27).

Tai savotiška šiuolaikinės mistikos atmaina, grindžiama objektyvumo mitu ir patogi ideologinėms manipuliacijoms prasmėmis, ypač prisidengiant naująja socialine estetika, RIAM ir kitomis panašiomis ženklų ir simbolių reaktualizavimo, rekodavimo sistemomis.

⁷ Šia prasme, kalbant apie Lietuvos, ypač Vilniaus XX a. 10 deš. pirmos pusėje besiformuojantį šiuolaikinį meną ir ypač kiek vėlesnį RIAM naudojimo mūsų videomene reiškinį, „(ne)anoniminio“ konstruotojo klausimas nėra toks jau abstraktus ar išlaužtas iš piršto. Vienu aktyviausių naujojo videomeno socialinio estetinio ir socialinio ideologinio naratyvo konstruotojų tapo 1993 m. įsteigtas Sorošo Šiuolaikinio meno centras, atsidūręs sovietinės nomenklatūros (dinastijų) žinioje, taip pat šiame kontekste aktyviai nuo 2009 metų veikianti Nacionalinė dailės galerija, kaip beveik tiesioginis kelias tariamas institucines mutacijas patyrusio SŠMC tęsinys. Vilniaus Šiuolaikinio meno centras iš pradžių bandė turėti savo ideologinę poziciją, tačiau galų gale beveik įsiliejo ir susiliejo su SŠMC / NDG neosovietinio „aktualiojo partiškumo“ galios pozicijas išsaugojusia ideologine kryptimi. Narkevičiaus „dekonstrukcinės“ pastangos manipuliuojant RIAM yra beveik tiesiogiai atsiradusios minėtame SŠMC kontekste ir (tebe)funkcionuojančios NDG institucinės galios ir kartu ideologinės indoktrinacijos teritorijoje.

Menininkas etnografas programiškai domisi kitoniškumu, antropologija, užsiima stebėjimo bei pažinimo veikla. Jau pats etnografijos terminas nurodo, kad išlaikoma mokslui būdinga distancija, taigi menininkas etnografas yra pats moksliausias ir „objektyviausias“ iš (...) minėtų tipų (Dubinskaitė: 2005: 93).

Kitaip sakant, Narkevičius mistifikuoja tai, ką reikėtų dekonstruoti ir demaskuoti, pasitelkia reprezentaciją neva neigiančią „negatyvią prezentaciją“ (Žukauskaitė 2013: 186) imituojant (klasikinio) modernizmo (anti)vizualumo pretenzijas į „absoliučios idėjos“, „absoliutaus dėsnio“, „esminių principų“ atskleidimą. Taigi šiuo atveju Narkevičių „domina ne istorinės tiesos atkūrimas, bet tiesos vaizdinį kuriančių ir palaikančių kino pasakojimo konstravimo praktikų tyrinėjimas“ (Brašiškis 2013: 149). Vis dėlto, Narkevičius imituoja tyrinėjimą ir „dekonstrukcijos“ veiksmą tam, kad (re)mistifikuotų (neo)sovietinės propagandos veikimo principus. Sovietinio ideologinio propagandinio naratyvo „dekonstravimas“ taip ir nepasiekia „esminių principų“ branduolio, taip ir neišviešinamas, nors nuolat apeliuojama į „esencialistinius“ lygmenis „didingo modernistinio meno projekto“ prasme. Nes pagrindinis Narkevičiaus manipuliacijų RIAM tikslas, paradoksaliai kaip ir modernistinės estetikos atveju, yra ne „išviešinimas“, tačiau slėpimas.

Taigi kalbant apie Narkevičiaus RIAM naudojimo taktikas, kaip tam tikrą socioideologinį, socialinį / kultūrinį simptomą, galima sakyti, jog ten, kur atrodytų, turi būti socialinis-ideologinis linijinis naratyvas, menininkas inicijuoja „nomadišką daugiaprasmiškumą“, kuris, tačiau tokiu atrodo tik išvalius šią „prasių šaknies iniciaciją“ nuo aktualaus konteksto. Beje, aktualiaame kontekste paaiškėja, jog šis „nomadiškas daugiaprasmiškumas“ tėra simuliacija, maskuojanti socialinį-ideologinį *reliatyvizmą*. Šio reliatyvizmo esmė (arba „triukas“) imituoti „kritinę filosofinę potenciją“, daugiaprasmiškumą, kurti „dekonstrukcijos“ regimybę, užtikrinti paslėpto linijinio partiškumo principo sėkmingą funkcionavimą. Kitaip sakant, po „daugiaprasmiškumo“ simuliacijomis slėpti tikrąjį „užsakovą“ arba „anoniminį“ konstruotoją, kartu mistifikuoti, egzotizuoti ir romantizuoti sovietmetį kaip tokį (perkelti į magiškąjį „Hario Poterio“ arba „Žiedų valdovo“ pasaulį, kuris propagandos prasme yra nepalyginamai galingesnis už sovietmečio propagandos mašineriją) ir tokiu būdu reabilituoti, reaktualizuoti ir netgi suteikti sovietinio „anoniminio“ konstruotojo tęsiniams naujos galios.

Todėl ši paradoksali „dekonsrukcinė filosofinė prielaida“, turinti demaskuoti partiškumo principą, tampa reliatyvistine ir retorine socialine estetine figūra, iš tiesų funkcionuojančia ne prasių dauginimo, o „aktualaus partiškumo“ principu.

Kitaip sakant, Narkevičius atlieka konkrečios socialinės grupės, kurią galima būtų įvardyti kaip sovietinės korumpuotos sistemos tęsinį, socialinį užsakymą, spe-

cifiniu būdu veikti ir keisti socialinės / kultūrinės kolektyvinės atminties turinius, atliekant analogiškas sovietinei propagandai funkcijas, tačiau kokybiškai atnaujintos ir perdirbtos (mistifikuotos) socialinės estetinės kalbos pagalba.

Vietoje išvadų

Taigi atmintis skleidžiasi per savo mediumus – fotografijas, kino kronikas ir filmus, memorialus, paminklus ir kitus nematerializuotus atminties ženklus. Mediumų pagalba kuriami tinklai, sujungiantys ir modifikuojantys subjektyvią, individualią ir socialinę / kultūrinę atmintį, taip pat generuojantys kolektyvinės atminties modelius apskritai. Mediumai – šio straipsnio ribose sovietinio dokumentinio kino archyvai – yra tie taškai, kuriuose susiduria atmintis, archyvas ir ideologija.

Straipsnyje susikoncentruota į specifinę lietuvių videomeno rūšį, kurioje manipuluojama ikisovietinėmis ir sovietinėmis kino kronikomis, kitaip sakant, rasta ir archyvine kino medžiaga (RIAM) kaip istoriniais ideologiniais naratyvais. Šios RIAM naudojimo taktikos aktualios ne tik kolektyvinės (sovietinės) atminties interpretavimo aspektu, tačiau ir kaip tam tikros dabarties socialines ideologines prasmes (per)kuriančios diskursyvios praktikos. Į šias praktikas žiūrėta pro dviejų lietuvių filosofų straipsnių prizmę, kadangi juose ne tik susiduria tie patys RIAM naudojimo videomene pavyzdžiai, tačiau ir kalbėjimas apie juos gali būti laikomas kvazifilosofine metodologine simptomatika, kurią verta pabandyti išskleisti plačiau.

Iš Mileriaus straipsnio pasiskolintas konceptualaus *reverso* arba *apgėžimo* principas, skirtingai naudojamas videomenininkų Narkevičiaus ir Railos kūryboje. Šios taktikos traktuojamos kaip monumentalizuotos kolektyvinės atminties modelių paradoksalizavimo, problematizavimo, dekonstravimo būdai. Taip pat kaip linijinio istorinio ideologinio naratyvo transformavimas į „nomadiško daugiaprasmiškumo“ prasmines šakas.

Ko gero, čia iškyla metodologinė dilema: Narkevičiaus manipuliacijų RIAM taktikos traktuotinos vienaip metodologiškai „išgrynintame“ modelyje kaip dekonstruojančios sovietinį „ideologinį partiškumo“ modelį, tačiau kitaip – atsižvelgiant į aktualaus „užsakovo“ arba „anoniminio“ konstruotojo aspektą dabartyje. Šia prasme Narkevičiaus dekonstrukcinės taktikos atrodo, kaip virtinė simuliacijų, imituojančių sovietinio elito – nomenklatūros kaip socialinės klasės – partiškumo principo „žlugimą“ arba tariamą „skilimą“.

Narkevičiaus „dekonstrukcijos“ taikiklyje atsidūrė „matomas“ arba „demasuojamas“ vizualus „ideologinis partiškumas“ kaip marksistinė-komunistinė ideologija ir jos propaganda. Tačiau „aktualusis partiškumas“ manipuliacijomis RIAM

maskuojamas „ideologinio partiškumo“ dekonstrukcijos regimybe ir reorganizuojamas kaip tam tikros socialinės klasės (užsakovo) elitinių politinių bei ekonominių pozicijų išsaugojimas naujoje neoliberalioje tikrovėje.

Tai irgi galima vadinti dvigubu ideologiniu reversu, kai tam tikra sovietmečio socialinė klasė, pasitelkdama kai kurių RIAM naudojančių menininkų kūrybą, imituoja vieno (nebeaktualaus) savo pačios „partiškumo principo“ dekonstrukciją tam, kad paslėptų „aktualiojo partiškumo“ tęsinius, postsovietinį būvį stengiantis grąžinti į post(?)sovietinį, altersovietinį arba netgi hipersovietinį, tačiau tik specifinėmis elitistinėmis prasmėmis – uždaros korumpuotos sistemos išsaugojimo – prasmėmis.

Maža to, dekonstrukcija tik imituojama, kadangi sovietinės (kino) propagandos veikimo principų dekonstravimas ir išviešinimas galų gale tokiu netampa, nekonkretizuojasi, o palaiapsniui reabstrahuojamas, remistifikuojamas taip šiuos principus reegzotizuojant, reromantizuojant ir, vėlgi, reabilituojant išoriškai pakitusiųose, tačiau gilesniuose semantiniuose lygmenyse likusiųose identiškais, (neo) sovietinės propagandos būdais.

Gauta 2014 10 14
Priimta 2014 11 13

Literatūra

- Balázs, B. 2011. *Early film theory: visible man and the spirit of film*. New York / Oxford: Berghan Books.
- Bazin, A. 1994. *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Les éditions du CERF.
- Brašiškis, L. 2013. „Istorijos atmintis ir kino archyvas“, in N. Milerius (sud.), A. Žukauskaitė, J. Baranova, K. Sabolius, L. Brašiškis. *Kinas ir filosofija*. Vilnius: VU leidykla, p. 133–150.
- Dubinskaitė, R. 2005. „Nuo narcizo iki komunikotojo: Lietuvos menininkų vaidmenys XX a. paskutinio dešimtmečio videodarbuose ir šiuolaikinėje dokumentikoje“, in L. Jablonskienė, R. Goštautienė (sud.). *Pažymėtos teritorijos*. Vilnius: Tyto alba, p. 77–104.
- Ivanauskas, V. 2011. *Lietuviškoji nomenklatūra biurokratinėje sistemoje: tarp stagnacijos ir dinamikos (1968–1988 m.)*. Vilnius: Lietuvos istorijos institutas.
- Jampolskij, M. 2006. *Kalba-kūnas-įvykis: kinas ir prasmės paieškos*. Vertė N. Alauskaitė. Vilnius: Mintis.
- Kaminskaitė-Jančorienė, L. 2014. *Kinas Sovietų Lietuvoje: sistemos raida ir funkcijų kaita (1944–1970)*. Daktaro disertacija. Prieiga per internetą: <http://www.if.vu.lt/dokumentai/Mokslas/disertacijos/L.Kaminskaite-Jancoriene-Disertacija.pdf> (žiūrėta 2014 11 08).
- Milerius, N. 2011. „Tarp Bastilijos ir Lenino paminklo. „Įpaminklintos“ atminties kritikos etiudai“, in A. Žukauskaitė (sud.). *Intensyvumai ir tėkmės: Gilles`io Deleuze`o filosofija šiuolaikinio meno ir politikos kontekste*. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, p. 217–236.
- Milerius, N. 2013. „Įšmesto (kasdienio) laiko rehabilitacija vaidybiniame kine“, in N. Milerius (sud.). A. Žukauskaitė, J. Baranova, K. Sabolius, L. Brašiškis. *Kinas ir filosofija*. Vilnius: VU leidykla, p. 113–132.

- Norkus, Z. 1999. „Istorizmas, modernizmas ir futurizmas XX amžiaus istoriografijoje“, in A. Bumblauskas ir N. Šepetytė (sud.). *Lietuvos sovietinė istoriografija: teoriniai ir ideologiniai kontekstai*. Vilnius: Aidai, p. 274–320.
- Rancière J. 2006. *Film fables*. Berg: Oxford/New York.
- Šukaitytė R. 2011. „Gilles’io Deleuze’o kino filosofija ir jos atspindys Šarūno Barto filmuose“, in A. Žukauskaitė (sud.). *Intensyvumai ir tėkmės: Gilles’io Deleuze’o filosofija šiuolaikinio meno ir politikos kontekste*. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, p. 34–57.
- Žukauskaitė, A. 2013. „Politinis įvykis kaip nereprezentuojama meno dimensija“, in N. Milnerius (sud.), A. Žukauskaitė, J. Baranova, K. Sabolius, L. Brašiškis. *Kinas ir filosofija*. Vilnius: VU leidykla, p. 182–203.
- Widdis, E. 2003. *Visions of a New Land: Soviet Film from the Revolution to the Second World War*. New Haven & London: Yale University Press.
- Ассман А. 2014. Длинная тень прошлого. Мемориальная культура и историческая политика. Москва: Новое литературное образование.

FILM ARCHIVES, MEMORY AND THE IDEOLOGICAL REVERSAL

Summary

The article focuses on a specific branch of Lithuanian video-art that involves manipulating newsreel footage of the pre-soviet and soviet era, i.e. found and archival cinematic material (FAM) containing historical ideological narratives. This tactics of using FAM appears to be relevant not only in terms of how it interprets collective (soviet) memory, but also as an instance of a current discursive practice of (re) creating socio-ideological meanings. This practice is viewed here through the prism of articles by two Lithuanian philosophers, which contain examples of the use of FAM in video art. They are read here as offering a quasi-philosophical methodology, with a view to discussing a symptomatics of their approach. The article then turns to the principle of *reversal*, which has been applied in the work of video artists Deimantas Narkevičius and Artūras Raila, albeit in contrasting ways. This tactics of reversal is interpreted as a method of paradoxalisation, problematisation and deconstruction of the monumentalised models of collective memory or as the transformation of the linear historical-ideological narrative into the notional branches of “nomadic ambiguousness”.

Either way, this gives rise to a methodological dilemma, since, in a methodologically purified model, Narkevičius’ manipulations of FAM can be interpreted as deconstructing the soviet model of “ideological partisanship”, and yet things look different once the contemporary context is taken into consideration, including the implicit “patron” or the “anonymous” constructor. Narkevičius’ deconstructive tactics, then, appears to result in a sequence of simulations imitating the collapse or a notional split of the principle of the partisanship of the soviet elite, defined in terms of the *nomenclature* as a social class. The visible or visually exposed ideological partisanship as a manifestation of Marxist-communist ideology and its propaganda is the main target of Narkevičius’ deconstructive intentions. However, under the guise of a deconstruction of ideological partisanship, FAM manipulations tend to obfuscate the actual partisanship. Moreover, what effectively takes place is a reorganisation of terms in favour of the preservation of political and economic positions of the elite social class (the new patron class) within a new neoliberal reality.

KEYWORDS: the archives of cinema, memory, video art, historical-ideological narratives, ideological reversal, (post)soviet cultural identity.

Aušra Kaziliūnaitė

PANOPTIZMAS DISTOPINIAME KINE: ŽMOGAUS IR DIEVO ŽVILGSNIAI PIERO PAOLO PASOLINI FILME „TEOREMA“

Filosofijos katedra
Vilniaus universitetas
Universiteto g. 9/1, LT-01513 Vilnius
El. paštas: kaziliunaite@gmail.com

Utopijos ir distopijos nuo seno domino žmoniją. Jų pėdsakų galime aptikti religijose, filosofijoje, literatūroje. Utopiniai ir distopiniai pasakojimai neaplenkia ir kino meno. Šiame straipsnyje aptariamas panoptizmas ir žvilgsnio asimetrija distopinį pasaulį vaizduojančioje Piero Paolo Pasolini juostoje „Teorema“. Atkreipiamas dėmesys į skirties *artima-tolima* reikšmę utopijai ir distopijai, pastarąją vertinant kaip savo *tolimą* praradusią utopiją. Teigiama, kad tiek utopijai, tiek distopijai būdingas panoptizmas, kurio bruožų galime aptikti jau religinėse utopijose. Kaip viena iš Michelio Foucault aprašyto XVII–XVIII a. disciplinos visuomenės gimimo priešasčių straipsnyje įvardijama sekuliarizacija, religijai ir Dievo sričiai būdingą panoptizmą perleidusi žemiškajai sferai ir taip sudariusi sąlygas žmogui tapti savo paties pavergimo principu. Kai žmogus nustoja jaustis esąs anapusbės akivaizdoje, jis pradeda justis į save nuolat nukreiptą žmogiškojo stebėtojo žvilgsnį. Pastarasis dalyvauja subjektyvumo steigimosi procese, kitaip nei Dievo žvilgsnis, panaikindamas tapsmo atvertį ir siūlydamas pastovios, nekintančios tapatybės idėją. Ši problematika siejama su Piero Paolo Pasolini filme „Teorema“ plėtojama tema. Straipsnyje aptariamas „Teoremoje“ iškeltas klausimas – kaip įmanoma išėiti iš buržuazinės distopijos primestos baigtinių tapatybių bei materialistinių vertybių aklavietės. Nors filme matome distopiją, tačiau jis pats vertinamas kaip turintis utopinį potencialą. Filmo pabaiga straipsnyje interpretuojama kaip išsigelbėjimo

pažadas žmonijai. Teigiama, kad Pasolini filme regime eksperimentą, kurio trajektorija žiūrovui byloja apie galimybę distopiją atversti į utopiją, susigrąžinus į žiūrą sakralumą kaip utopijos absoliutą *tolima*.

RAKTAŽODŽIAI: utopija, distopija, distopinis kinas, Foucault, Pasolini, panoptizmas.

Apie skirties *artima-tolima* svarbą utopijai ir distopijai

Žodį „utopija“ įprasta vartoti kalbant apie neįgyvendinamas tobulos visuomenės vizijas. Tobulumas ir neįgyvendinamumas yra du dėmenys, išreiškiantys sąvokos dualumą, užkoduotą jau utopinių pasakojimų kilmės istorijoje. Terminas „utopija“ savo metus skaičiuoja nuo 1516 m., kada buvo išleista sero ir katalikų šventojo Thomaso More'o knyga *Aukso knyga, tokia pat naudinga kaip ir įdomi, apie geriausią valstybės santvarką ir apie naująją Utopijos salą*, plačiau žinoma sutrumpintu pavadinimu *Utopija*. Šį terminą sukūrė pats autorius, kurio būta poligloto, puikiai išmaniusio ir lotynų bei graikų kalbas. Pirmiausia knyga buvo parašyta ir publikuota lotyniškai, tačiau pats terminas „utopija“ sukurtas graikų kalbos pagrindu. Žodis „utopija“ susideda iš dviejų graikų kalbos žodžių – ne (οὐ) ir vieta (τόπος) prie kurių prijungtas ir graikų kalbos toponimams būdingas sufiksas (-ια); More'o knygos pavadinime aptinkamas *Utopia* yra lotyniškas graikiškojo Οὐτοπία variantas. Svarbu tai, kad anglų ir prancūzų kalbomis žodis *Utopia* tariamas skambėjo taip pat, kaip vėliau atsiradęs žodis *Eutopia*, reiškiantis „gera vieta“. Šis klaidinantis kalbos sąskambis atliepė jau anksčiau istoriškai susiklosčiusį seno fenomeno, įgavusio naują vardą, dualumą ir jį prasmingai įvardijo.

Nors utopijos terminas yra gana naujas, tačiau utopinio turinio istorijos jau seniai būdingos Europos kultūrai ar veikiausiai yra tapusios neatskiriama jos dalimi. Jų bruožų galime aptikti ne tik pagrindinėmis ir programinėmis įprastose laikyti knygose – More'o *Utopija*, Tommaso Campanello *Saulės miestas* ar viena ankstyviausių socialinių utopijų laikomoje Platono *Valstybėje*, bet ir religiniuose pasakojimuose, mituose. Utopinio turinio pagrindų galime rasti istorijoje apie Edeną, taip pat Senojo Testamento fragmentuose, kalbančiuose apie Pažadėtąją žemę, Naujojo Testamento skelbiamuose pažaduose, utopinių bruožų taip pat galime aptikti apie pomirtinį pasaulį kalbančiuose graikų mituose. Įdomu tai, kad ir pats utopijos termino autorius More'as savo žymaus veikalo *Utopija* antroje knygoje, vaizduodamas nuostabią salą Utopiją, kurioje visi žmonės yra laimingi, nevengia kalbėti apie laimę po mirties (Moras 1968: 136).

Kalbėdamas apie utopijų ir distopijų raišką kine filosofas Nerijus Milerius pastebi, kad „aprašyta didžiųjų geografinių atradimų laikmečiu, More'o *Utopija*

iš naujo aktualizuoja *artima-tolima* perskyrą. Ši perskyra yra tokia konstrukcinė skirtis, kuri nuo seno palaiko santykio tarp kasdienybės ir to, kas nekasdieniška, suvokimą“ (Milerius 2011: 82).

Ši utopijose užkoduota skirtis tarp to, kas kasdieniška ir nekasdieniška, religinėse utopijose gali būti suprasta kaip slenkstis tarp to, kas žemiška, ir to, kas sakralu, ir tol, kol socialinės utopijos neatsiskiria nuo religinių utopijų, kasdienškumo sritis palaiko aktyvų santykį su žemiškumo sritimi, o nekasdienškumo – su sakralumo. Pabandžius įvykdyti šio slenkščio peržengimo projektą, utopiją su pratus ne kaip kryptį ar etaloną, o kaip planą, kuris turi būti realizuotas čia ir dabar, anapusbės galimybė pasitraukia, užleisdama vietą iki pat tolumo horizonto nusidriekiančiai kasdienybės ir žemiškumo dykumai, kurioje nekasdienškumui ar sakralumui nelieka vietos rodytis net miražo pavidalu.

Įgyvendinta utopija, utopija tapusi *artima* ir praradusi savo *tolima*, yra distopija. Jeigu utopiją galime suprasti kaip erdvėje ir laike apibrėžtą neapibrėžtumą, tai distopija jau yra praradusi savo neapibrėžtumą utopija. Šiame apibrėžtume nėra vietos nukrypimui nuo plano, normos, detalės, jame nėra laisvės krypties ir *tolima* dovanojamos atšaukiamumo galimybės. Pats More'as utopijos tobulumui priešina valstybę, prilyginamą kalėjimui, ir teigia, kad pastarosios valdovas esąs tik kalėjimo saugotojas: „(...) jei kas skęsta džiaugsmuose ir prabangoje, o tuo tarpu kiti aplinkui dejuoja ir rauda, – toks veikiau yra ne karalystės, o kalėjimo saugotojas“ (Moras 1968: 50).

Ši kalėjimo metafora atsiskleidžia kiek kitoje šviesoje į tokią distopinę valstybę pažiūrėjus kaip į sklandžiai funkcionuojantį panoptikoną, ar veikiau panoptinės visuomenės modelį. Artimą utopiją sunku įsivaizduoti kitaip nei tam tikrą kalėjimo modelį. Straipsnių rinkinio *Utopija/distopija: istorinės galimybės sąlygos (Utopia/dystopia: conditions of historical possibility)* įvade Michaelis D. Gordinas, Helen Tilley ir Gyanas Prakashas atkreipia dėmesį į tai, kad distopija nėra utopijos antonimas. Utopijai veikiau galėtų būti priešpriešinama visuomenė, kurioje niekas nesuplanuota arba kurioje viskas tyčia suplanuota taip, kad nepasisektų įgyvendinti išsikeltų tikslų. Tačiau distopijos negalime tapatinti nė su vienu iš šių variantų. Distopija – tai neteisingai įgyvendinta utopija arba utopija, kuri kaip utopija funkcionuoja tik tam tikrai, apibrėžtai, visuomenės daliai. Kiekviena utopija numato ją galinčią pratęsti distopiją, tą kuri gali aktualizuoti utopiją bandant pritaikyti praktiškai (Gordin; Tilley; Prakash 2010: 1–2).

Kai utopija nustojama laikyti siekiamybe ir etalonu, bandoma pažodžiui ir radikaliai įgyvendinti, tada anksčiau ar vėliau tenka konstatuoti, kad ji ima funkcionuoti kaip savo prigimtimi kalėjimui artimas mechanizmas, ribojantis pasirinkimo laisvę ir visų piliečių teisę į laimę. Įgyvendinta utopija, suprantama kaip visuomenė,

kurioje visi piliečiai yra laimingi, jau savaime skamba kaip tam tikras primetimas to, kad neišvengiamai privalai jaustis laimingas. Ir ne šiaip laimingas, o pagal tam tikrą siauro profilio modelį. Utopija visada yra susijusi ir palaiko glaudų ryšį su distopija, o kartais jų abiejų neįmanoma atskirti viena nuo kitos. Didelė dalis distopinių pasakojimų pratęsia pirma jų ėjusias utopijas ir jas priartinę išverčia į kitą pusę, taip parodydami, kad savo *tolima* netekusi, įkūnyta praktikoje utopija gali būti pasmerkta virsti distopija.

Utopija, distopija ir panoptizmas

Nauju XVIII–XIX a. pokyčiu galėtume laikyti tai, kad pats utopijoms ir distopijoms būdingas panoptinis mechanizmas virsta atskira, savarankiška utopija:

Svarbiausia priežastis, kodėl antroje XVIII amžiaus pusėje taip vertinti apskritimo formos statiniai, be abejo, yra ta, kad jie išreiškė tam tikrą politinę utopiją (Foucault 1998: 210).

Britų filosofas ir teisininkas Jeremy'is Benthamas sukūrė idealaus kalėjimo panoptikono modelį. Sumanytojas jį išsivaizdavo kaip žiedinį pastatą, kurio vidinė ir išorinė pusės yra skaidrios ir permatomos, o pats „žiedas“ padalintas neperregimomis pertvaromis į vienutes. Šio žiedo viduryje stūkso bokštas, nuo kurio plieskia ryški šviesa. Mechanizmo efektyvumo principas – žvilgsnio asimetrija. Vienutėje esantis kalinys, mokinys ar psichinis ligonis niekada nemato to, kas yra bokšte, bet pats visuomet jaučiasi stebimas (Foucault 1998: 239). Galiausiai šis žinojimas, kad esi nuolat matomas, individus paverčia paklusnia mase, kurie patys sau tampa ir kaliniais, ir prižiūrėtojais:

Patekęs į matymo lauką ir tai žinodamas, individas pats imasi prievartinių valdžios funkcijų; jis spontaniškai leidžiasi jų valdomas; jis savyje įrėžia valdžios santykį, kuriame vienu metu atlieka du vaidmenis; jis tampa savo paties pavergimo principu (Foucault 1998: 240)

Panoptikono funkcionavimo pagrindinė sąlyga yra žvilgsnio asimetrija. Žmogus, esantis vienutėje, niekada nežino (negali matyti), kada jis pats yra matomas-regimas-stebimas. Jei kalinys galėtų matyti, kada bokšte esančio sargybinio žvilgsnis nukreiptas į jį, o kada ne, galėtų atitinkamai reguliuoti elgesį, atsipalaiduotų šiam nusišukus. Bet pats panoptikono veikimo principas paremtas tuo, kad kalinys, mokinys ar psichinis ligonis, patalpintas vienutėje, ne tik nežino, kada bokšte esantis prižiūrėtojas į jį žiūri, bet net nenutuokia, kada bokšte apskritai kažkas yra. Stebi-

masis nemato stebinčiojo, bet jaučiasi esąs stebimas. Tad kiekvienas esančiojo vienuotėje veiksmas yra atliekamas atsižvelgiant į tai, kad jis gali būti stebimas bokšte galinčio būti žmogaus. Tačiau šios dvi galimybės panoptikono kaliniui neegzistuoja. Net ir galinčio nebūti bokšte sargybinio galintis būti nukreiptas į priešingą pusę žvilgsnis visada seka izoliuotąjį. Jis jam visada yra esantis, visada nukreiptas į jį, visuomet stebintis ir fiksuojantis.

Foucault, kalbėdamas apie Benthamo tobulos architektūrinės formos kalėjimą, Panoptikoną, teigia: „Jame teįžvelgta keista utopijėlė, iškrypėliška svajonė – tarsi Benthamas būtų buvęs koks policinės visuomenės Fourier, kurio savitraštis *Le Phalanstere* persikūnijo į Panoptikoną“ (Foucault 1998: 263–264). Jei vertintume panoptikoną kaip prieš kelis amžius susiformavusią utopiją, tektų konstatuoti, kad ši disciplinavimo ir disciplinavimosi mašina, įgavusi pagreitį, išgalėjo visuomenėje kaip Foucault iš panoptikono kildinamas panoptizmas. Ši utopija tapo plika akimi nepastebima ir nesugaunama distopija.

Kalbėdamas apie panoptinių mechanizmų funkcionavimą Foucault pabrėžia, kad pagrindinis panoptikono uždavinys ir tikslas yra sukurti valdžią ir žvilgsnį be veido, kuris visuomenės kūną paverstų percepcijos lauku (Foucault 1998: 252). Kaip pastebi Foucault, panoptikonas neišsitenka architektūrinėje struktūroje, panoptinis disciplinavimosi ir disciplinos principas veikia ir visuomenėje. Tokia priežiūros visuomenė yra lengviau valdoma ir kontroliuojama, nes prižiūrėtojo ir sargybinio vaidmenį joje atlieka kiekvienas individas pats sau. Panoptizmo svarbiausia sąlyga ir bruožas – žvilgsnio asimetrija – kuria neišvengiamus galios ir pavaldumo santykius, jėgų disproporcijas, kurios veikia kaip discipliną gaminantis fabrikas.

Jau užsiminėme apie utopinio mąstymo religines ištakas, dabar belieka suabejoti, ar ir Foucault diagnozuojamą panoptizmą anksčiausiai galime aptikti Benthamo panoptikono ar Le Vaux Versalyje įkurto žvėryno modeliuose (Foucault 1998: 240). Jeigu atsigręžtume į minėtas utopinio mąstymo užuomazgas mituose ir religiniuose vaizdiniuose, pastebėtume, kad jau, pvz., pasakojime apie Edeno sodą esama žvilgsnio asimetrijos ir visur esančio bei visa matančio Dievo sampratos. Stebėjimą ir jautimąsi nuolat matomu kaip tvarkos, doros ir pritinkamo elgesio laikymosi sąlygą akcentuoja ir More'as *Utopijoje*, jis pabrėžia, kad besijausdami stebimi utopiečiai yra priversti arba dirbti įprastus darbus, arba garbingai ilsėtis (Moras 1968: 86). Tiek bibliiniame pasakojime, tiek More'o *Utopijoje* randame stebėjimą-žvilgsnį, kuris veikia kaip tvarkos, darnos ir stabilumo garantas. Tačiau šie du stebėjimo variantai, nors ir yra susiję, nėra tapatūs. Biblijoje stebėtojas yra visagalis visur esantis Dievas, o štai tiek More'o, tiek kitų socialinių utopijų atveju stebėtojas dažnai yra žemiškas, ribotas ir į begalybę nenurodantis veiksnys – žmogus.

Apie žmogaus ir Dievo žvilgsnį

Utopiniam ir distopiniam mąstymui būdinga žvilgsnio asimetrija. Panoptizmas lydi religinius utopinius pasakojimus dar gerokai prieš Benthamą ar Foucault, kaip, kad utopinis mąstymas egzistuoja seniau nei More'o *Utopija*. Panoptikono schema, kaip ir utopija, nėra išrandama, o veikiau atrandama ar išvelgiama. Religiniai simboliai, distopija ir panoptizmas reikšmingai susitinka italų poeto, romanisto ir režisieriaus Piero Paolo Pasolini kūryboje, o ypačingai jo filme „Teorema“. Šiame filme regime buržuazinę šeimą: tėvas, motina, duktė, sūnus ir tarnaitė ramiai gyvena po vienu stogu, tačiau staiga jų rutiną sudrumsčia atvykęs dieviškas svečias. Šis svečias traukia ir jaudina visus šeimos narius. Jie stengiasi su juo praleisti kuo daugiau laiko, juo domisi, žavisi. Svečiui nereikia dėti jokių pastangų, kad suviliotų visus šeimos narius, nes visi paslaptingu būdu jo trokšta. Šis troškimas – tai noras patirti visumos regėjimą, atvertį, kurioje nebegalioja visuomenės primestos normos ir įprasti dėsniai. Jis vaizduojamas kaip aktyvus seksualinio pobūdžio geismas, kurį svečias pažadina visiems šeimos nariams (Maggi 2009: 61).

Pasolini seksas yra būdas pasiekti gyvenimo rojuje pajautą, jis – gyvuliška, paprasta ir natūrali atsvara šio pasaulio ir visuomenės kuriamų santykių dirbtinumui, būdas pakilti virš jos ir patirti tikrumą, dėl to šventas. Pasolini tiki tuo, nes seksas yra laisvas nuo institucijų primestų bet kokių moralinių kodų (Thibideau 2000: 230). Santykis su svečiu – tai utopinis rojaus pažadas, būdas vėl susigrąžinti į savo žvilgsnį utopiją, ją atitolinat, perkeliat į anapusybę. Įtraukti į savivokos procesą Dievo žvilgsnį. Jau pavadinimas „Teorema“ sufleruoja, kad filme didelė reikšmė skiriama visumos matymui, dieviškam žvilgsniui:

Terminas *theorem* kyla iš senovės graikų *theos* (dievas) ir reiškia dievišką žvilgsnį. (...) Nors vėliau kilusiuose debatuose daug kas Svečio asmenyje bandė išvelgti Jėzų, Pasolini buvo linkęs jį interpretuoti kaip dievybę, galinčią pakilti iš horizontalių trajektorijų lauko, palypėjusią pažinimo vertikale aukštyn – kaip graikai pasakytų, Olimpo link – ir aprėpiančią atsivėrusias platumas privilegijuotu visa apimančiu teoriniu žvilgsniu (Milerius 2013: 147).

Dieviškojo svečio privilegija – žvilgsnis nuo Olimpo kalno – tai religinei utopijai būdingos žvilgsnio asimetrijos bruožas. Kaip Benthamo panoptikono centre esančiame bokšte įsitaisto sargybinis – žmogus, taip religiškai jaučiamame pasaulyje nuo „Olimpo“ žmogų visuomet regi dievybė. Jeigu panoptinio galios mechanizmo, veikiančio mummyse, centre anksčiau buvo įsikūręs dieviškasis stebėtojas, tai prasidėjus sekuliarizacijos procesui, suabejojus šventumu, religija, dievybe, suabejota ne vien, ar bokšte esąs dieviškasis stebėtojas, ar jis stovįs tuščias, bet ir pačiu bokšto princi-

pu. Tačiau neilgai trukusią to sąlygotą dvasinę suirutę pakeičia naujas bokštas, su nauju sargybiniais – žmogumi. Senasis bokštas, praradęs padėtį vertikaloje pozicijoje, smenga žemyn ir atsiduria tame pačiame horizontalių trajektorijų lauke kaip ir žmonės. Ši anapusybę praradusi priežiūros ar veikiau prisižiūrėjimo akumuliacinio sistema ir daro įtaką Foucault aprašomiems procesams:

Perėjimas nuo vieno projekto prie kito, nuo išskirtinės prie visuotinės priežiūros disciplinos yra istorinės transformacijos išdava: XVII ir XVIII amžiuje disciplinos mechanizmai palaipsniui plėtė savo įtakos sferą, sklido po visą visuomenės kūną ir formavo tai, ką apibendrinant būtų galima pavadinti disciplinarine visuomene (Foucault 1998: 247).

Viename iš Nicolas Harou-Romaino 1840 metų pataisos namų projekto piešinių vaizduojamas klūpantis ir savo vienutėje veidu į centrinį priežiūros bokštą besimeldžiantis kalnys (Foucault 1998: 382). O pats Foucault, kalbėdamas apie Arc-et-Senans projektą, pastebi, kad šios apskrityje išsidėsčiusios pastatų virtinės centre stovinti konstrukcija greta administracinių (valdymo), policinių (priežiūros), ekonominių (kontrolės ir verifikacijos) funkcijų akumuliacinio ir religines (raginančias paklusti ir dirbti) (Foucault 1998: 209). Disciplinos visuomenės apibrėžtumas ir įkalinimas siejasi su tuo, kad numanomo Dievo poziciją bokšte užima nematomas žmogus, o jam užėmus šią poziciją jos veikiami individai nenustoja „mels-tis“, tačiau ši malda jau stokoja ir alksta anapusybes, kuri vertikalitybei principą pakylėdavo į kitą lygmenį ir nekūrė baigtinės hierarchijos. Klūpėti ir melstis prieš nematomą žmogaus veidą bokšte, negebant savo maldų pakylėti vertikaloje – tokią situaciją ir iš jos kylančią aklavietę regime „Teoremoje“. Čia matome žmonių negalios aukščiau „pakylėti“ bokštą atveriamą krizę.

Pasolini biografiniame filme prasitaria, jog mįslingiausias ir paslaptiniausias dalykas, jei kalbame apie krikščionybę, jam atrodo ne Kristaus atėjimas į šį pasaulį, o pasitraukimas iš jo ir tai, kas tuo metu dedasi žmonių širdyse (*Pasolini racconta Pasolini* (Pasolini apie Pasolini). 1995. [video] Gianni Barcelloni). Nors, pasak Pasolini, dieviškojo svečio negalima tapatinti su Kristumi, tačiau svečių vertinant kaip šventybės reprezentaciją, Kristus taip pat patenka į to, ką jis simbolizuoja, lauką. Po santykio su dieviškuoju svečiu, jam išvykus taip pat netikėtai kaip kad ir buvo atvykęs, visi šeimos nariai atrodo sutrikę ir savaip sužlugdyti. Juos aplankęs pilnatvės jausmas pastarajam esant šalia, patirtas jo dieviškasis žvilgsnis, jam iškeliauvęs dingsta palikdamas vien tragiškas pasekmes. Jie negeba išsitemti santykyje su savi-mi pačiais į jį įtraukdami toje pačioje horizontalėje kaip ir jie esančio sekuliariojo žmogaus žvilgsnio, tačiau yra nepajėgūs patys vieni į jį įtraukti dieviškojo žvilgsnio padovanotą atvertį.

Motina po su svečiu patirto santykio ieško kitų santykių, iš pažiūros primenančių tą, kuri ji neseniai patyrusi. Viena keliaudama automobiliu bando rasti iš išvaizdos panašius į svečių jaunuolius ir su jais lytiškai suartėja. Tačiau šis artumas niekaip negeba atstoti to, ką ji patyrė su svečiu, ir tai veda į dar didesnę desperaciją ir savidestrukciją. Susitikimus su svečių primenančiais jaunuoliais ženklina fone kelias sekundes matomi politiniai plakatai. Dingus šventybės „gundymui“ atsiveria kelias politiniams „gundymams“, kurie negeba atstoti su dieviškuoju svečiu patirto santykio.

Tėvas, fabriko savininkas, jį padovanoja darbininkams, išsižada savo turtą ir pasirinkęs asketo kelią bando susigrąžinti iš jo gyvenimo taip netikėtai pasitraukusią šventybę, tačiau filmo pabaigoje jį regime nuogą, einantį dykuma ir klykiantį iš nevilties. Išvykus svečiui dukra žiūrinėja jo nuotraukas ir netrukus pati pargriūna ir daugiau nebeįjuda ištikta katatonijos. Ji pajunta, kad jokios „nuotraukos“ neatstos santykio su svečiu, kuris yra nebeatstatomas, tad atsisako judėti, suprasdama, kad judėjimas po šio santykio kaip kino juostose tėra iliuzija. Vietoj to ji pati tampa nuotrauka, tarsi nufotografuodama žmogaus negalimybę atstatyti santykio su šventybe (susigrąžinti į savo tapsmą Dievo žvilgsnio). Sūnus bando atkurti prarastą santykį per meninius ieškojimus, kuriuose galime atpažinti įvairių XX a. avangardinių meno judėjimų bruožų, tačiau visa tai veda tik į dar didesnę aklavietę.

Kiekvieno šeimos nario bandymai susigrąžinti į savo gyvenimus dieviškąjį žvilgsnį yra paženklinti skirtingų istorinių, bandymo išsilaisvinti iš disciplinos visuomenės kalėjimo, strategijų – politikos, askezės, meno ir demaskavimo. Pasolini atskleidžia, kad nė vienas iš šių kelių jau nebegali išgelbėti žmonijos iš susidariusios vidinių ir išorinių galios santykių aklavietės.

Žmogaus išvarymas iš bokšto

„Teoremoje“ kalbama apie tai, kad spartus žmonių ritimasis žemyn industrinėje visuomenėje yra atsiradusios ir vis gilėjančios atskirties tarp technologijų ir dvasingumo, dieviškumo bei materialumo priežastis (Testa 2002: 62). Filme regimos šeimos nariai, o ypač tėvas Paolo, simbolizuoja žmogų, kurio pasaulis yra skilęs į dvi minėtas sferas. Jis save priskiria tvarkos ir įstatymo sferai, tačiau jo įvardyta tvarkos ir įstatymo sfera yra atsietą nuo dieviškosios tvarkos bei dekalogo. Ši skirtis tarp dieviškumo ir materialumo, atsiradusi industrinėje epochoje, Pasolini yra labai svarbi. Filmo kontekste ši susiskaldymą stipriausiai įkūnija šeimos tėvas Paolo. Jis, svečiui išvykstant, teigdamas, kad nebemato, atskleidžia, jog pusė, su kuria jis identifikavo savo gyvenimą – materialistinė pusė, – jame yra sugriauta akistatos su

svečiu. Paties atvykėlio jis nebegeba matyti, nes, sugriuvus materialistinei pasaulėžiūrai, dvasiškoji sritis prie jo nepriartėja. O jei ir priartėja, tik laikinai, nes jis geba vien pamatyti, o ne matyti save pilnutinio matymo – dieviškojo žvilgsnio – akivaizdoje – to absoliutaus matymo, atsispindinčio ir filmo pavadinime „Teorema“ bei išreiškiančio pasaulio vienybės idėją, o ne jo susiskaldymą į dvasinį ir materialųjį.

Svečiui atvykus, Paolas jį mato tik dėl vienos priežasties – svečias iš meilės žmonėms nori padėti atsikratyti klaidingų vertybių, tad, kol šis „darbas“ nėra baigtas, tol šeimos nariai gali jį matyti. Tuomet, kai Paolas patvirtina, kad jis jaučiasi praradęs savo tapatybę, jo duktė Odeta teigia, kad ji jau atsisakiusi melagingų vertybių, o žmona Liusija sakosi, kad jis jai atvėrė meilę gyvenimui, svečias atsitraukia. Išvykimas reiškia, kad jo veikimas yra baigtas ir kad jis daugiau dėl buržuazinės šeimos narių nebegali nieko nuveikti. Pasitraukus šeimos klaidingiems materialistiniams įsitikinimams, svečiui juos sunaikinus, šeimos nariai jo nebemato. Jo veikimas negali jų pasiekti, atvykėlis niekuo nebegali jiems padėti. Svečias parodo Paolui ir kitiems jo šeimos nariams kelią, tačiau šis nėra lengvas. Parodęs kelią svečias pasitraukia – matydami jo atskleistą kelią žmonės nebemato paties svečio.

Svečio suteikta pagalba šeimos nariams tampa didžiausiu prakeiksmu, tačiau tai taip pat yra ir geriausia jiems galėjusi tekti dovana. Tik sunaikinus jų klaidingąsias materialistines vertybes, jie pamato, kad, be pastarųjų, daugiau nieko ir neturi, nes nuo dvasingumo bei dieviškumo yra negrįžtamai atskirti. Žmogus jau išvartytas iš stebėjimo bokšto, kuris aktyviai dalyvauja šeimos narių subjektyvumo steigimesi ir savivokos akte, tačiau į savo tapsmą jie negeba įtraukti juos aplankiusios dievybės žvilgsnio. Bokštas tuščias, tad šeimos tėvas Paolo ir kreipiasi į svečią teigdamas, kad jis daugiau nebemato savęs. Visi šeimos nariai turėjo išbaigtą, įkalinantį ir statišką savęs suvokimą, „savęs“ idėją, nekintančią tapatybę. Šis tapatybės nekintamumas gali būti tiesiogiai siejamas su subjektyvumo steigimesi dalyvaujančiu į transcendenciją nevedančiu žmogiškuoju žvilgsniu. Šį žmogiškąjį žvilgsnį sunaikina trumpam pasirodęs atvykėlis, reprezentuojantis Dievo žvilgsnį. Svečias panaikina „klaidingas“, baigtines socialines šeimos narių tapatybes, tačiau jam tapus nematomu (išvykus) šeimos nariai negeba atsiverti tampančiai tapatybei, nepajėgia į savo tapsmą įtraukti dieviškojo žvilgsnio.

Visai kitaip nei likę šeimos nariai elgiasi tarnaitė Emilija. Ji pirmoji leidžiasi suvedžiojama dieviškojo svečio. Bet čia jos išskirtinumas nesibaigia. Svečiui dingus, tarnaitė sugeba patirtąjį santykį konvertuoti į išsilaisvinimą atveriantį ar veikiau atvėrinėjantį tapsmą. Vietoj materialios baigtinybės ir ribotumo ji jaučia žvilgsnį iš anapus, tad net nebūdamas šalia jos kūnišku savo pavidalu svečias vis dar yra šalia. Tarnaitei jis nėra dingęs. Matome, kaip išvykstant svečiui šeimos nariai nerimauja, kaip atsisveikina taip tarsi jis daugiau nebegrįš, o štai tarnaitė ryžtingai paima

lagaminą ir padeda svečiui nusinešti jį prie automobilio. Dar daugiau – vienu metu jie abu drauge neša lagaminą kartu.

Netrukus po svečio išvykimo iškeliauja ir pati Emilija. Ji grįžta į savo gimtąsias vietas, į valstietišką aplinką. Pasoliniui valstiečių pasaulis yra paslaptina, tikrumo ir šventybės patirtį išsaugojusi erdvė. Išoriniame ir vidiniame žmonių pasaulyje dvasingumo sferai apleidžiant materialumą ir apnuoginant materializmą, didėjant atotrūkiui, išeitis, galinti suartinti šias dvi sritis, atrodo daugiau nei utopiška. Tarnaitė Emilija atstovauja valstiečių pasauliui, kuris dar nėra suskilęs, nes pamena priešindustrinę epochą. Ši atmintis yra pagrindas, ant kurio gali būti sukurtas pasaulis, kuriame neegzistuoja minėtasis dualizmas. Šiuo požiūriu valstiečiai tampa vienintele platforma, kuri dar gali atkurti prarastą santykį ir savo pavyzdžiu uždegti kitus.

Filme valstiečių išskirtinumas pasireiškia kaip gebėjimas atpažinti dievybę ir jai atsiverti per tapsmą. Emilija, išsisegusi perlų auskarus, ir iš buržuazinės aplinkos, kurioje yra priversta tarnauti ydingai sistemai, grįžusi į savo gimtąją valstietišką erdvę, pradeda keistis. Joje vykstantys dvasiniai virsmai netrūkusi tampa matomi ir išorėje – ji ima daryti stebuklus – pvz., levituoti ore arba gydyti ligonius. Vienoje iš filmo scenų matome, kaip Emilija išgydo berniuką žvilgsniu. Šie stebuklai simbolizuoja tapsmo atvertį, tapsmo, kuris prasideda iš subjektyvizacijos procese dalyvaujančio bokšto pašalinus numanomą žmogišką sargybinį, jį iš ten išvarius, ir vietoj jo žvilgsnio susigrąžinus Dievo žvilgsnį. Dievui reginti Emilija gydo į jos regėjimo lauką patekusius žmones.

Savęs suvokimas ir užčiuopimas žmogiškojo stebėtojo akivaizdoje pasmerkia apibrėžtybei, klaidingoms vertybėms ir besaikiam alkui, kurio negeba pasotinti net materialinių gėrybių perteklius. O Dievo žvilgsnio susigrąžinimas ir buvimas su juo Emilijai padeda atsiverti tapsmui ir per tapsmą, kuris niekada nėra baigtinis, bet visada yra *link*. Šis *link* – tai savo *tolima* susigrąžinusi utopija. Filme per Emilijos tapsmą žmonijai duodamas dar vienas utopinis pažadas, įveikti ribotumą ir baigtinumą, susigrąžinti dieviškąjį žvilgsnį. Vienas iš Emilijos stebuklų – pakilimas į orą – tai pakilimas virš horizontalių lauko, tai vertikalės atsiradimas, kurio dėka, per tapsmą ir tapsme Emilija yra santykiyje su dieviškuoju svečiu, turinčiu teorinio, visą aprėpiančio, žvilgsnio privilegiją. Per šį nepaprastą santykį Emilija taip pat įgauna ypatingą žvilgsnį. Ir šis žvilgsnis jai ne tik leidžia kitus „nužvelgti“, bet ir tai darant išgydyti – kaip minėta, filme matome, kaip Emilija vien žvilgsniu išgydo mažą berniuką.

Jei utopija yra tapsmo *kryptis*, ne atverianti, o nuolat jį atvėrinėjanti, distopiją galime suprasti kaip savo *tolima* netekusią utopiją, kuri vietoj to, kad atvėrinėtų tapsmą, jį tiesiog užveria. Filme regime distopijoje įkalintus šeimos narius, niekaip

negebančius susigrąžinti radikalų utopijos *tolima* – sakralumą. Jų savęs supratimo procese dalyvauja žemiškųjų horizontalių plotmėje išsitenkantis žmogaus žvilgsnis. Visai kitaip yra tarnaitės Emilijos atveju, dėl valstietiškos prigimties, artumo joje išsaugotai šventybės patirčiai, išvijus iš bokšto žmogų geba susigrąžinti Dievo žvilgsnį. Jei šeimos nariai išvykus svečiui jaučiasi sužlugdyti ir negeba atsitiesti, tai dėl tos priežasties, kad laikinas santykis su svečiu pašalina į jų savęs suvokimą įtrauktą, žmogišką žvilgsnį, o svečiui dingus, neturėdami savo pasaulyje išsaugoto gyvo šventybės patirties atminimo, jie negeba santykio su svečiu konvertuoti į tapsmą, negeba jaustis stebimi visa aprėpiančio dieviškojo žvilgsnio.

Atsiveikindamas su svečiu tėvas Paolas prisipažįsta, kad pastarasis sunaikino jo savo paties vaizdinį, kurį jis visada turėjo ir teigia, kad dabar, kai šis sunaikintas, jis nebesugeba daugiau nieko matyti. Paolas taip pat retoriškai klausia svečio, kas galėtų atstatyti jo prarastą tapatybę. Labai panašiai į aplankiusį ir netrukus pasitrauksiantį santykį su svečiu reaguoja ir kiti šeimos nariai. Jų tapatybė ir gebėjimas save apibrėžti sugriautas, tačiau atsiverti tapsmui jie taip pat negali, nes stokoja dieviškojo žvilgsnio, kuris juos nužvelgtų ir dovanotų *tolima*. Iki tol laimingai gyvenę absoliučioje distopijoje šeimos nariai santykio su svečiu dėka pagaliau tai pamato, tačiau atverti akis – tai daugiausia, ką dėl jų gali padaryti pakeleivis. Nebegalėdamas jiems daugiau niekuo pagelbėti atvykęs pasitraukia, o šie pamatę savo krizę desperatiškai blaškosi ieškodami savęs – mene, politikoje, askezeje, tačiau niekur nesugeba savęs pamatyti.

Šeimos nariai „Teoremoje“ suvokia beviltišką padėtį, tačiau filmo pabaigoje paaiškėja, kas yra siūloma kaip galima viltis. Šeimos motina Liusija apsilanko mažoje kaimo bažnytėlėje ir pakėlusi galvą sustingsta. Jos akys įsmeigtos ten, kur turėtų būti altorius. Bet kituose kadruose matome ne altorių, o ore levituojančią Emiliją. Tai užuomina, kad vilties dar esama. Kad Emilijos tapsmas ypatingu būdu reikšmingas bei svarbus ir kitiems žmonėms. Tai dar kartą pabrėžiama filmo pabaigoje. Nors visko atsižadėjęs, darbininkams fabriką padovanojęs, Paolas nuogas ir aklas iš nevilties klykia dykumoje, tačiau urbanistinę dykumą primenančioje aplinkoje užkasama Emilija pažada išstrykšti šaltiniu. Šis pažadas yra svarbus, nes atskleidžia, kad vieno žmogaus tapsmas gali būti viltis visiems kitiems. Subjektyvumo steigimasis, kuriame dalyvauja Dievo žvilgsnis, nėra izoliuojantis nuo kitų. Toks subjektyvumas, į kurio tapsmą įtrauktas sakralumas, besireiškiantis kaip utopijos radikalus *tolima*, gali iš savo šaltinio pagirdyti bei atverti ir kitų tapsmą.

Nors „Teoremoje“ Pasolini demaskuoja buržuazinės visuomenės distopiškumą, filmo pabaigoje žmonijai grąžinama viltis ir duodamas utopinis pažadas. Jis siejamas su valstiečių pasaulyje gyva šventybės patirties atmintimi. Sakralumas šiame kontekste atsiskleidžia kaip būdas utopijai susigrąžinti savo *tolima*. Filmą veikėjų

klaidingos vertybės ir baigtinės buržuazinės tapatybės sugriaunamos akistatos su dieviškuoju žvilgsniu, tačiau pastarąjį įtraukti į savo tapsmą geba tik iš valstiečių kilusi tarnaitė Emilija. Dievo žvilgsnį į savo tapsmą susigrąžinęs žmogus čia pristatomas kaip utopinis pažadas visai žmonijai. Jei Foucault kalbėjo apie disciplinos visuomenės gimimą, pabrėždamas šios visuomenės glaudų santykį su panoptiniais procesais, Pasolini filmą „Teorema“ galime laikyti eksperimentu, bandančiu atsakyti į klausimą, kaip išeiti iš disciplinos visuomenės, socialinių vaidmenų, materialinių vertybių bei baigtinių tapatybių kalėjimo. Panoptizmą galime išvysti filme aptariamame santykiyje su šventybe bei šio santykio atmintyje. Tačiau dieviškasis žvilgsnis čia tampa ne įkalinimo, o laisvės sąlyga.

Gauta 2014 09 29
Priimta 2014 10 20

Literatūra

- Gordin, M. D., Tilley, H., Prakash, G. 2010. *Utopia/dystopia: conditions of historical possibility*. Princeton: Princeton University Press.
- Foucault, M. 1998. *Disciplinuoti ir bausti: kalėjimo gimimas*. Vertė M. Daškus. Vilnius: Baltos lankos.
- Maggi, A. 2009. *The Resurrection of the Body: Pier Paolo Pasolini from Saint Paul to Sade*. Chicago: University of Chicago Press.
- Milerius, N. 2011. „Utopijos ir antiutopijos vizijos kine. Filosofinės banalaus žanro prielaidos“. *Problemos*, nr. 79, p. 81–89.
- Milerius, N. 2013. *Apokalipsė kine: filosofinės prielaidos*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla.
- Moras, T. 1968. *Utopija*. Vertė L. Valkūnas. Vilnius: Vaga.
- Testa, C. 2002. *Italian Cinema and Modern European Literatures: 1945–2000*. Westport: Praeger.
- Thibideau, C. P. 2000. *The myth of Christ and the sacred in Pasolini's writings and films*. PhD. University of Maryland, College Park.

Filmai

- Pasolini racconta Pasolini* (Pasolini apie Pasolini). 1995. [video] Gianni Barcelloni.
- Teorema* (Teorema). 1968. [video] Pier Paolo Pasolini.

Aušra Kaziliūnaitė

PANOPTICISM IN DYSTOPIAN FILM: THE SIGHTS OF MAN AND GOD IN PIER PAOLO PASOLINI'S *TEOREMA*

Summary

Throughout time, humanity has concerned itself with utopias and dystopias. There are traces of them in religions, in philosophy and in literature. The art of cinema cannot elude utopian and dystopian narratives either. The article discusses Pier Paolo Pasolini's film *Teorema*, which depicts a dystopian world, in terms of panopticism and an asymmetry of gaze. It focuses on the significance of the distinction *close / distant* for utopia and dystopia, arguing that dystopia can be regarded as a utopia that has lost its *distant*. It is further argued that panopticism, elements of which can already be found in religious utopias, is equally inherent in both utopia and dystopia. The birth of the disciplinary society in the 17–18th centuries, as described by Michel Foucault, can be traced to the process of secularisation, which saw the transference of the powers of panopticism, hitherto characteristic of the sphere of religion and God, to the earthly sphere, which allowed man to become the principle of its own enslavement. It is when humans no longer feel the presence of the beyond that they start to feel the look of the human observer that seems constantly directed at them. In contradistinction to God's sight, the function of the human look in the process of the establishment of subjectivity consists in closing the openness of *becoming* and offering the idea of a steady and unchangeable identity. This brings us to the topic of Pasolini's film *Teorema*. *Teorema* addresses the question of how it is possible to escape the cul-de-sac of the finite identities and materialistic values imposed by the bourgeois dystopia. Even though the film itself presents us with a dystopia, it is argued that it has a utopian potential. Thus, the ending of the film lends itself to an interpretation in terms of a promise of salvation for humanity. It is further argued that Pasolini's film presents the spectator with an experiment, the trajectory of which suggests the possibility of turning a dystopia into a utopia by restoring sanctity, which is utopia's absolute *distant*.

KEYWORDS: utopia, dystopia, dystopian cinema, Foucault, Pasolini, panopticism.

Kristupas Sabolius

CARLOSO REYGADASO KINEMATOGRAFINĖ VAIZDUOTĖS PRAKTIKA¹

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

Šiame straipsnyje analizuojamos kinematografinės meksikiečių režisieriaus Carloso 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.

¹ 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, kokiū būdu atranda etinę savo herojų dimensiją, Reygadas pabrėžė specifinę vaizduotės ir jauslumo 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 jauslumas 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 vųjį 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 ištikus 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 juslumo 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 įsitikrovimo 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 sukeliami lemiami subjektyvavimo efektai“ (Montani 2010: XV). Intermedialinė vaizduotė ne tiek išitraukia 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 „jyslė“, „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 prasmų (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 sutauko, 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 realizmas 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 iš-tinka tikrieji šio filmo įvykiai. Analogiškai funkcionuoja ir keletą kartų į filme au-dinį 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 pabrėžia-mas hibridinis šio personažo būvis ir neužmaskuota technologinė prigimtis. Agre-syvaus ryškumo iluminacija sukaupia visą kultūrinių aliuzijų pluoštą – elektroni-nės 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 technolo-ginės 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, eksploa-tuojant technologizuotą konfrontaciją (arba suvokiant technologiją kaip konfron-taciją) aptinkama „nuoroda į neredukuojamą realaus pasaulio kitybę“ (Montani 2010: XIV).

Taigi intermedialinė vaizduotė yra „realaus pasaulio nuskaidrinimo, perfor-mavimo (*rifigurazione*) ir paliudijimo technika“ (Montani 2010: XIV). Refigūracija, performavimas, kuris prasideda nuo priešdėlio „re“, yra ne tik morfologinis an-trinio 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, funk-cijose atveria paklaidas, kurios nebuvo numatytos iliuzijos programoje.

Nepaisant sąrangos skaidrumo ir fiktyvios prigimties, demonas išlieka neiš-matuojamas 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 šab-lonišką blogio imitaciją, tačiau tai neišsprendžia jo „įneštos“ paklaidos. Greičiau priešingai, pabrėžiamas metaforinės įtaigos silpnumas nesuteikia galimybės suvokti šio herojaus simboline prasme. 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 neveiksmumas, 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 išėities“ 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 tokiu 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 plačiaja 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 nesusietumo 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 nepaliamajamai inicijuotų individualias ir nekontroliuojamas vizijas sąmonėje.

Simbolinis montažas nevartoja patyrimo prievartos – jame nelieka konflikto, tačiau dar eksploatuojama svetimų ir nesusijusių elementų dermė. Įsteigiama netiesioginė giminystė 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 technologiskai 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 darbarčių 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 jusliška pasiekiamą neįmanoma koegzistencija. Vaizdinyje kristale atsiskleidžia grynasis 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 heterogeniškomis 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 lygmens, 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 dramatinį 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. Perustrare, 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.

Mantas Kvedaravičius

KĄ PASAKĖ TABAKININKAS IŠ TABAKO GATVĖS? DIDINGUMO ŽALOJIMAS PASKUTINIAJAME ALEKSEJAUS GERMANO KŪRINYJE¹

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

Kūnas Aleksejaus Germano filme „Sunku būti dievu“ pažymėtas juslių žalojimo gausos ir sąlyčio su ontologinės tikrovės efektą kuriančiais elementais pertekliumi. Tačiau pats kūno vaizdavimas čia išreikštas griežta žodžio ir tikrovės, vaizdo ir materijos, subjekto ir naratyvo, kitų reprezentacinių elementų atitikimo logika. Šiuo straipsniu, atitolstant nuo kūniškumo studijų ir Gilles’io Deleuze’o afekto koncepcijos paremtų kino tyrimų, bandoma išryškinti kūno pertekliaus poziciją Jacques’o Rancière’o nereprezentuojamumo ir didingumo sąvokų genealoginėje kritikoje. Parataktiškai jungiant Germano kino scenarijaus tekstą ir kino vaizdinius, Lisabonos žemės drebėjimo aprašymą ir Immanuelio Kanto didingumo sąvokos analizę, šiuo straipsniu labiau siekiama įrašyti nei pademonstruoti singuliaraus kūno pajautos kūrimo įvykius bei kūno pertekliaus reprezentacijos politiškumo pasekmes.

RAKTAŽODŽIAI: nereprezentuojamumas, kūnas, estetika, Aleksej German, Jacques Rancière.

¹ Publikacijos rengimą finansavo Lietuvos mokslo taryba pagal Europos Sąjungos struktūrinių fondų remiamą projektą „Podoktorantūros (post doc) stažučių įgyvendinimas Lietuvoje“, sutarties Nr. 004/114 2013-08-23.

Keistai atidarytas langas. Staiga fokuse atsiranda daiktai, kurių prasmė iš dalies suprantama, iš dalies jau ne. Ant lango rėmo – gabalas išdaužto stiklo. Neskubėdamas praėjo žmogus, nužvelgdamas kambarį. Žmogus paprastas, kaip iš dokumentinio filmo, tik apsirengęs taip, kaip rengėsi žmonės XII–XIV amžiaus paveiksluose. Ir miestas už jo toks pat, tos pačios epochos. Bet svarbiausia, kad viskas staiga, kaip būna gyvenime, bet nebūna fotografijose. Šmėstelėjo berniukas, pažiūrėjo į kambarį ir kadras sustingo perajudinama akimirkos nuotrauka (Герман, Кармалита 2006: 609).

Ir toliau. Vienas po kito plaukia vaizdai, virstantys fotografija – duonkepys, velkantis karutį, nuogas vergas berniukas, apsikabinęs savo ūgio žuvį, girti miestiečiai, deklamuojantys eiles. Tamsa. Viduramžių miesto gatvėje krūvomis, bet pagal keistą tvarką susidėlioję žmonių kūnai juodais drabužiais. Sukritę ten, kur numirė. Rūkas. Kadre pasirodo ranka, bandanti pataisyti pakibusį kūną, tačiau galva atsisiria, šiek tiek pasilaikiusi pliumpelti į griovį ir nuplaukia „kaip vaikiškas laivelis“. Staiga prapliumpa lietus. Nuo sunkių batų į purvą ir žolę susigėręs kraujas leidžia burbulus. „Kaip keista“, „nieko čia keisto,“ – sako to paties vyro balsas. Kojos, irgi tikriausiai jo, vyras praeina pro dailų vienaakį vienuolį su iki Adomo obuolio perskeltu sprandu, pro medį apsikabinusį žmogų su iš nuostabos dėl savo mirties pakeltais antakiais, ir sustoja šalia keistai išsukiotomis galūnėmis gulincio baltarūbio. Šis, prieš užmerkdamas akis, spjauna prisėdusiam. „Pavargau,“ – sako, – „sunku būti dievu“.

Tai Svetlanos Karmalitos ir Germano scenarijaus „Ką pasakė tabakininkas iš Tabako gatvės“, sukurto pagal Arkadijaus ir Boriso Strugackių apsakymą „Sunku būti dievu“ pradžia (Герман, Кармалита 2006: 609–610).

1764 metais išleistame veikale *Senovės meno istorija* vokiečių menotyrininkas Johannas Joachimas Winckelmannas aprašo „Belvederio torsą“, antikinės marmuro skulptūros, galbūt Heraklio, liekanas:

Sužalota ir suniokiota tiek, kiek tik buvo galima, be galvos, rankų ar kojų, ši statula, netgi būdama tokia, pasirodo visa savo buvusio grožio didybe, aišku, tiems, kurie turi galių pažvelgti giliai į meno paslaptis. Šioje Heraklio skulptūroje menininkas mums pristatė iškilią kūno idėją, pakylėtą virš gamtos, tai visiška žmogaus tobulybės forma, prilygstanti dieviškajai pilnatvei. Čia jis pasirodo apvalytas nuo žmonijos atliekų, įgavęs nemirtingumą ir vietą tarp dievų; čia jis vaizduojamas nebevaržomas žmogiškų reikmių, nebeturintis tikslo naudoti savo galių (Winckelmann 1880: 264–265).

Jacques'o Rancière'o meno koncepcijos genealogijoje „Belvederio torso“ pasirodymas Winckelmanno tekste – tai estetikos ir kartu estezės, tai yra pajautos kismo įvykis. Sudaužytos skulptūros dalis, jos suvokimas, mėgavimasis bei vertinimas ne-
bepriklauso nuo kūrinio idėjos ir formos, grožio ir išraiškos, autoriaus intencijos

ir etinės atsakomybės atitikmens. Tai yra nuo mimetiškos reprezentacinės logikos, kur pamėgdžiojimas žymėtų *poesis* kūrybos ir *aisthesis* pajautos atitikmenį. *Torsas* žymi šios logikos griūtį. Nuo šiol meno kūrinys ir kūryba, jo suvokimai ir jausenos palaipsniui išsivaduos iš mimetinių normų visumos, kurios numato ir apibrėžia, ką galima parodyti, tai yra padaryti matoma, o ką paslėpti, tai yra paversti nematomu, kokius vaizdus priskirti kalbai, o kokius plastinėms medijoms, ką meno, o ką gyvenimo sferai. Bus išardyta reprezentacinė hierarchija, teikusi pirmenybę žodžiui, turiniui, naratyvui ir veiksmui, o ne vaizdui, aprašymui, ypatybei. Sužalotas Heraklio kūnas ir jį lydintis diskursas ženklina naujos pasaulėjautos kūrimo pradžią, reprezentacinių elementų, juos supančios socialinės aplinkos, meno ir gyvenimo santykių persikirstymą (Rancière 2013: 1–20).

Šios naujos pasaulėjautos kūrimo elementų santykių visumą, apimančią literatūrą, plastinius menus, galiausiai fotografiją ir kiną, modernybės meno bei estezės sąrangą, Rancière'as pavadins estetiniu režimu. Šis režimas, nevaržomas reprezentacinių ar etinių normų ir logikos, konstruoja meną, ne tik nepriklausomą nuo politinių ar socialinių gyvenimo sferų, bet ir nepaisantį kasdienybės ir meno, išskirtinių įvykių ir banalybės objektų, galiausiai paties meno ir gyvenimo skirties. Tiek ponios Bovari nuobodulys, tiek Holokausto liudytojų veidai, tiek cirko akrobatų gebėjimai (Rancière 2007: 118–130; Rancière 2013: 75–91) pajungti tam pačiam estetikos režimui, kuris, fiksuodamas ir ieškodamas tikrovės kasdienybėje, taip pat susiduria su šios tikrovės, tai yra pasaulio materijos, pertekliumi, su meninių raiškos priemonių neadekvatumu, su minties ir vaizduotės, jausenų ir reprezentacijos neatitikimu. Tai, kas lieka už apmąstomo ir atvaizduojamo ribų, tai, ką gali įkūnyti menininko genijaus ar meninio įvykio nepakartojamas perteklius, esantis už jau egzistuojančio mimetiškos ar etiškos aplinkos sąlygų. Nebelikus to, ko negalima būtų vaizduoti pagal reprezentacines taisykles, pats perteklius ar nesatis tampa estetinio režimo reprezentacijos fiksacija. Rancière'as pabrėžia, kad šio pertekliaus ir nesaties vaizdavimo paplitimas formuojasi kartu su didingumo (Edmundo Burke'o *sublime*, kantiškojo *das Erhabene*, atgaivintos Longino *hypsou*) sąvokos išplitimu, kur grožio išraiškos reprezentaciją keičia bandymas parodyti nereprezentuojamos, neapmąstomos, dažnai keliančios siaubą esaties egzistavimą (Rancière 2007: 111–113). Šis didingumo sąvokos konstravimas ir meno bandymai išgryninti ir pateikti nereprezentuojamą esatį Rancière'ui žymi ne ontologinių ar transcendentinių būsenų suvokimo užtvirtinimą, bet estetinio režimo ypatumą kurti ir pateikti kažką, kas turi ar gali būti nereprezentuojama kaip pasaulio materijos prezencija ir vaizduotės ribų savybė. Tačiau Rancière'ui prezencija nėra priešinga reprezentacijai, tai „du skirtingi režimai, pinantys žodžius ir formas“ (Rancière 2007: 79). Gamtos didybė, istorinės traumos, mirties siaubo, bet kartu

ir kasdienių įvykių ir objektų tariamas nepavaldumas reprezentacijai leidžia ieškoti ar parodyti patį nereprezentuojamumo egzistavimą. Rancière'as kartoja, kad tai, ką žymi nereprezentuojamumo sąvoka, priklauso nuo formų, žodžių, spalvų, daiktų, ritmų, išraiškų ir kitų vaizdavimo elementų ir kartu nuo šių elementų ir minties, afektų, percepcijų atitiktens ir sąryšingumo paskirstymo – tai ką jis vadina *partage du sensible*. „Apriori formų sistema, kuri nustato, kas bus pateikiama pojūčių patirčiai“ (Rancière 2004: 13), kuri priklauso bei apibrėžia ir estetikos, ir politikos sferas, numato, kas ir kaip bus matoma, apmąstoma, girdima, o kas ne.

Bet ką Rancière'o nereprezentuojamumo kritikoje veikia kūnas? Veikiau kūnas, praradęs ar prarandantis savo galūnes, pasidalijęs, padalytas, nuvargęs, pasiūstas myriop, atiduodantis ne tik savo veidą, bet ir galvą? Ne tik *post creatur* sužalotas Heraklio kūnas, bet ir išsekęs koncentracijos stovyklos kalinys, anoreksijos iškankinta moteris, išdurto Oidipo akys; tai yra kūno siaubingumas, *très sensible*, persekiojantis Rancière'o genealogijos tekstus, tačiau netampantis nuoseklesnės analizės objektu (Rancière 2007: 109–138; Rancière 2009: 83–105; Rancière 2013: 1–20)?

Kur dėtis kūno pertekliui neontologizuotoje estezėje?

Bet čia jau pačių sąvokų ir abstrakcijų – atitikmenų, sferų, ryšių, elementų – perteklius, pačios žmogiškosios būties singularumo išraiškų ir galių neutralizacija. Tekstui, labiau siekiančiam įrašyti nei pademonstruoti kūno pertekliaus reprezentacijos politiškumo pasekmes, tai jau pavojinga prielaida kūno įvykius paversti negirdimais ir nematomais.

Sapne jis dažnai verkdamo. Tai jis žudė. Sapne, žinoma. Žudyti jam buvo negalima, niekada. Ir tada jis prisiminė savo močiutės balsą, ten, iš žemės. Ji pasakė „infantas verkia“. Jinai įtraukė dūmą, ji rūkė. „Kūdikio ašaros – vanduo, viskas tavo fantazija, berniuk“. Jinai papūtė jam į kaktą, bet, tikriausiai, tai buvo skersvėjis iš skylės, kurią jis seniai prašė užstatyti skrynia. Jis bandė prisiglausti prie paklodės, bet vis tiek prabusdavo (Герман 2013).

Seno vyro balsas pradės pasakoti dono Rumatos, beveik dievo, atvykusio iš žemės į viduramžius primenančią planetą stebėti civilizacijos griūties, istoriją. Juodi sulipę plaukai užpildys kadra, donas pakūkčios ar sušnirpš taip, kaip ilgai sloguojantis įtraukia snarglius. Plaštaka su randu suims plaukus, galva atsivers, atidengdama jo prakaituotą veidą, vergo rankas ir nosį, uostančią aulinius batus, kambarį, pilną neaiškių padargų, įmantrių ginklų, maisto liekanų. Pasakotojo balsas greitai pasimes. Į kadra be perspėjimo įlis ir iš jo išnyks galūnės (dažnai bus neaišku, kaip ir kieno), veidai „kaip iš dokumentinio filmo“ (surinktų iš geležinkelio stoties prieigų, specialiųjų kolonijų, reabilitacijos namų ar beprotnamių) žiūrės į kamerą, į žiū-

rinčiuosius. Herojai, jų purvini, neretai nuogi kūnai, brausis vienas per kitą, per kabančias grandines, botagus, iškamšas, virvagalius, kablius, skerdieną; sprausis per ankštus kambarius, prigrūstus keistų įrankių, rakandų, gelžgalių, galbūt skirtų kankinimams, o galbūt maisto gamybai. Siaurose viduramžių miestelio gatvėse be perspėjimo prasidės ir retai kada baigsis lietus. Akmenines sienas, kartuves, išvietes dengiantis purvas dažnai taps nebeatskiriamas nuo jame mirkstančių išmatų, maisto, gyvūnų ar žmogaus liekanų. Ši masė brausis į patalpas, turinčias atstoti kambarius, kur visada kažkur varvės vanduo, kraujas, viralai, kur kažkas išlies, išvems, nusišlapins. Aplink bėgios išsigandę naminiai paukščiai, šunys, galvijai, slankios pusiau gyvi ar voliosis nudvėšę gyvuliai. Vaikai žudys kaip ir suaugę. Perdžiūvę, aptukę, deformuoti žmonių kūnai apnuogins krūtis, sėdmenis, lytis. Jos liesis prie purvo ir daiktų, bus kitų liečiamos, mygiamos, žalojamos. Bus draskomos šnervės, spaudžiamos nosys ir ausys, bus braunamasi į burnas, išanges, akiduobes. Kūno veiksmai ir veiksmai kūnui kaip ir mirtis ištiks staiga, be perspėjimo, be aiškios priežasties, kaip ir be tikslios reakcijos, atitinkamo žodžio, riksmo, atsako. Tiksliau, veiksmai, pasimetę daiktų, judesių, gestų gausoje, praras išskirtinumą; butis ir mirtis, žmogiški ir gyvuliški riksmi, kūnas, kūno angos, paviršius, juslės, praradusios bet kokį intymumą ar uždara pavidalą, sudarys tos pačios kasdienybės masę.

Vergams ant pakaruoklių galvų pilant žuvų liekanas, vienas iš jų, Rumatos vergas, vos girdimai sumurmės: „Vienas tabakininkas, labai labai protingas žmogus, jis...“. O galbūt tai bus užkadrinis pasakotojo balsas; vis vien jis taip ir nebaigs sakinio. Pro šalį prabėgs nuogas vyras, sušvilps vergo drabužiais apsvilkusi moteris, prapliups lietus. Veikėjų kalba, dažnai suprantama tik jiems patiems, kaip ir nutrūkęs pasakojimas, nebus skirta nurodyti reikšmėms, bet kaip ir kvapas, lytėjimas, skonis bus griauinama kartu su kūnu, kartu pabrėždama to matomo ir girdimo kūno perteklių.

Bet tai nevyks atsitiktinai. Vyraus žodžio ir vaizdo, turinio ir kompozicijos, žiūros judėjimo ir perspektyvos, istorijos ir ritmo darna. Tai, ką kūne, jo pertekliuje ir ribų žalojime autorius laikys nevaizduotina, bus perkeliama iš vieno reprezentacinio modalumo į kitą. Rerezentacija slys tarp to, kas ikoniška ir verbališka, indeksiška ir simboliška, butiška ir teatrališka, gyvuliška ir žmogiška.

Prigrūstame kambaryje, tarp trimitininkų, šarvuotų kareivių, vergų donas Rumata kalbės su planetos valdytojais, sėdinčiais ant lovos su suskretusiais šunimis, kailiais ir raštuotais apklotais. Lovos galvūgalyje bus išgraviruotos rytietiškos lytinio akto scenos. Kai vienas iš herojų atidengs apklotą, ten kniūbsčia gulės nuoga moteris. Kol jis gestais rodys, ką naktį darė, o kareivis vos pastebimai glostys graviūras, ji atsikels ir atsukusi nugarą nueis. Kojūgalio burbulas, kurį tapšnos herojaus ranka,

pridengs jos tarpukojį, o jos veidą paslėps iš kažkur atsiradęs bedantis, mosuojantis vištos kojomis, vergas. Vieną kūno paviršiaus, angų ir intymumo žalojimo ženklavimo ypatumą keis kitas. Supykęs vienuolis donui Rumatai pasakys „kad tau tavo asilas įstatytų“, jis sargybiniui išplėš šnerves, kareiviams ir vergams spaus nosis, ordino samdiny, rodydamas į katapultą panašų mechanizmą smala išteptu kuolu, paaiškina, kad jis skirtas pamauti paleistuvėms, stovės paruoštu organu asilas, besijuokiančio kareivio ieties smaigalys taikysis į besituštinantį užpakalį, šalia Dievo statulos su apnuogintu falu praeis nėščia moteris, o tiesiai į kamerą žiūrintis jos palydovas parodys nešvankų judesį ir ranka perbrauks sau kaklą. Doną Rumatą ir jo mylimąją lovoje užgrius daiktai, apsups žmonės ir gyvūnai ir intymus aktas nebus parodytas. Galiausiai jos pakaušį persmeigs nežinia kieno paleista strėlė. Ir išlįs pro nosį.

Šie veiksmai, gestai, kalbos fragmentai, daiktai, kūno dalys, jų formos, vaizdų ir žodžių sąryšiai, neperstojamai ir primygtinai kartosis, savo pertekliumi neišvenigiamai užgoždami patį kūną ir patalpindami jo siaubingumą į stulbinančią reprezentacinių atitikmenų visumą. Gyvuliai, purvas, lietus, riksmas, oda, dokumentiniai veidai ir kiti elementai, siejami su ontologiniu tikrovės efektu, bus paskirstomi kartu su heterogeniškais šios tikrovės ženklais. Siaubinga taps ne paties kūno, jo juslių, audinių, intymumo, žalojimo perteklius, o siaubingumo ir kūno pertekliaus pajungimas reprezentaciniam režimui.

„Kūdikio ašaros – vanduo.“ Estezė virs anestezė; pasakojimo apie dievybės kasdienybę ir civilizacijos ribos alegorija – į materiją.

Jei įvardytume Germano filmą „Sunku būti dievu“ (2013) kaip įvykį modernybės estetikos genealogijoje, kuris kūno perteklių bei jo ribų sunaikinimą, siaubo bei mirties jausenų paribius vizualiai įkūnija, bet kartu įrašo juos į perteklinę reprezentacijos atitikmenų lauką, kokios tokios estezės refigūracijos pasekmės nereprezentuojamumo ir didingumo sąvokoms? Kūniškumo prielaidoms šiandieninėje kino filosofijoje?

1755 metais, Visų šventųjų dieną, Lisabonoje beveik dešimt metų iki Wincelmannui aprašant „Belvederio torsą“, žemės drebėjimas rytinių pamaldų metu sugriovė beveik visas miesto bažnyčias (ir tik kelis viešnamius). Drebėjimas, po jo užgriuvęs potvynis ir gaisrai sunaikino didžiąją vieno iš turtingiausių Europos miestų dalį ir ketvirtadalį jo gyventojų (Hamblyn 2009). Walteris Benjaminas, rengdamas vaikams radijo programą apie Lisabonos drebėjimą, atsargiai pradės pasakojimą:

Jaučiuosi lyg būčiau chemikas, kai kalbu jums radijuje. Mano svarmenys tai minutės, ir aš turiu jas išmatuoti labai tiksliai: tiek šito ir tiek ano, kad galutinis mišinys gautųsi

teisingas. „Kodėl? – jūs paklauskite, – jeigu norit papasakoti apie Lisabonos drebėjimą, pradėkit nuo to, kaip viskas prasidėjo. Ir tada tęskit, kas nutiko vėliau.“ Bet jeigu aš sekčiau šiuo patarimu, nemanau, kad aprašymas būtų smagus. Vienas po kito griūva namai, viena šeima po kitos praranda gyvybes. Panika, sukelta besiplečiančio gaisro, potvynis, tamsa, plėšimai, sužeistųjų dejonės, riksmas beieškančių mylimųjų. Girdėti visa tai, ir tik tai, niekam nesuteiks malonumo. Ir, be to, šie dalykai pasikartoja daugmaž tokia pačia forma kiekvienoje gamtos nelaimėje. Bet žemės drebėjimas, kuris sugriovė Lisaboną 1755 metų lapkričio 1 dieną, buvo kitokia nelaimė nei tūkstantis kitų. Daugeliu atžvilgiu ji buvo išskirtinė, net unikali (Benjamin 1999: 536).

Benjaminas, apibrėžęs tai, ko nepasakos, centruosis ne tik į drebėjimo masto išskirtinumą, bet ir į prabangos, grožio, karališkojo ir bažnytinio ištaigumo, žmogiškosios arogancijos, kuria didžiavosi Lisabona, sunaikinimo padarinius. Unikali ne pati kančia, mirtis, sunaikinimas, bet Apšvietos epochos vaizduotės, tikėjimo žmonijos progresu ir išskirtine prigimtimi sudrebinimas. Virpesiai, kurie pasiekė ir tolimiausius Europos kampelius, taip pat ir Königsbergą, kur jaunas Kantas „godžiai rinko visas naujienas“ apie Lisabonos drebėjimą ir kurias galiausiai apibendrino trumpučyje knygelėje (Benjamin 1999: 538). Gene Ray'us tiksliai pastebės, kad didingumo sąvoka, kurią Kantas išvystys *Sprendimo galių kritikoje* atvirai ignoruodamas, bet nuolat naudodamasis iš Lisabonos žemės drebėjimo aprašymų pasiskolintu žodynu, bando neutralizuoti šio įvykio padarinius Apšvietai būdingu metafiziniu buržuaziniu optimizmu (Ray 2004: 11). Tačiau Kanto didingumo sąvoką susiedamas su „istoriškai konkrečia kūniška patirtimi“ (Ray 2004: 6) ir kontekstualizuodamas sąvokos genealogiją, Ray'us taip ir neapibrėš, kokia „kūniška patirtis“ siejama su didingumą patiriančiu subjektu.

Kanto estetikos supratimas neatsiejamas nuo adekvatumo ir ribos sąlygų analizės. Jei grožis suvokiamas kaip proto sprendimo galių ir vaizduotės harmonija, jų žaismas, suteikiantis malonumą, didingumas, yra būtent tai, kas yra išprovokuota vaizduotės ir proto galių disonanso. Kai vaizduotė pasijunta neadekvati pasaulio ir gamtos galių beribiškumui, o fizinis kūnas tampa prieš jį bejėgis, žmogiškasis racionalus protas geba apmąstyti patį beribiškumą ir kūniško ribotumo siaubą, ir tokią patirtį paversti malonumu (Kantas 1991: 95–110). Didingumas Kantui pasireiškia kaip mąstymo jausmas, „įaudrinta mintis... jos drebėjimas, atstūmimą keičiantis potraukis“ (cituota iš Ray 2004: 9), tai yra refleksija, suteikianti pasitenkinimą, bet nepriklausoma nei nuo objekto, nei nuo paties kūno jauslių.

Bet kodėl Benjaminas, skrupulingai paskirstydamas savo teksto (balso) minutes, atmeta „kūnišką patirtį“, arba, tiksliau, sukuria jas kaip negatyvų reprezentacijos modalumą, leidžiantį išskirti unikalius šio įvykio padarinius Apšvietos

epochos vaizduotei?² Nes tai „niekam nesuteiks malonumo“? Nes tai „pasikartoja kiekvienoje nelaimėje“?

O gal toks kūno siaubingumo negatyvus reprezentacijos modalumas, atvirpantis nuo Kanto didingumo be kūno sąvokos, rezonuoja ne tik su estezės paskirstymu Benjaminio radijo programoje, bet ir su nereprezentuojamumo apmąstymu po-holokaustiniam kontekste? Su Jean'o François'o Lyotard'o traumos nereprezentuojamumo materialios prezencijos mene galimybe (Lyotard 1990), su deliozišku afekto, kur dominuoja ne Antonino Artaud'o ar George'o Bataille'o kūno pertekliaus intensyvumas, o bergsoniškas minties jausmas (Deleuze 1989: 69–125), su pratimu? Ne tik su šių filosofijos krypčių įtaka kritinei kino analizei, kur universalus kūniškumas ir afektas įrašomas atgal į pasaulio materiją, o jo reprezentacija kaip šios materijos ir kūno tęsinys³, bet ir su Rancière'o, kuris kritikuodamas ir prezencijos, afekto ir nuo estetinių normų visumos priklausančios nereprezentuojamumo sąvokos ontologizavimą, užmiršta paties kūno sunaikinimo akivaizdumą? Heraklis – be rankų, kojų, galvos, šlubas Oidipas be akių, abu įtraukiami į politinės estetikos genealogiją, nepriskiriant ribinės kūno patirties šios estetikos pajautos kūrimo laukui.

Bet kas nutinka dono Rumatos vergui?

„Vienas tabakininkas, labai labai protingas žmogus, jis...“ (Vigario gatvėje, spalio mėnesį, Lisabonoje.)

Kūno, jo paviršiaus ir angų pažeidimo, sąlyčio su pasaulio materija perteklius, pajungtas reprezentaciniams žodžio ir tikrovės, vaizdo ir materijos, subjekto ir naratyvo atitikmenų taisyklėms; kultūros ženklų ir kodų, tai yra reprezentacijos atitikmenų pertekliuje prarandantis savo imanentiškumo fikciją. Civilizacijos raidos alegoriją keičia, ar, tiksliau, tiesiogiai įkūnija reprezentacinės logikos perteklius. Kalba, net nebandanti naratyviai išvirtinti akivaizdžiai nerealioje erdvėje ir laike bei užleisdama vietą materijai, tik tautologiškai pabrėžia savo fikciją. *Logos* tie-

² Voltaire'ui Lisabonos drebėjimas žymės nusivylimą žmogiškąja prigimtimi ir ją grindžiančia filosofija, bet kartu tai bus ir atsigręžimas į kūno patirties dramatinizavimą:

O nelaimingi mirtingieji! Niekinga žemė! Susigūžus baimėj žmonija! Objektas beprasmiu begalinio skausmo! Kur jūs filosofai bešaukia: „Viskas čia gerai“, Pasaulio šio griuvėsius apmąstykit. Nelaimėlių štai liekanos, štai pelenai – Šios moterys ir šie vaikai bendroj krūvoj griuvėsių Galūnės jų po marmuru čia gabalais. Prarijo žemė tūkstančių jų šimtą. Suplėšytų, kraujų, kvėpuojančių įkalintų užgriuvusių stogų ten be pagalbos mirštančių gyvenimo kančios siaubu (Voltaire 1912: 255, vertimas autoriaus).

³ „Kūniško faktiškumo“ (Sobchack 2004: 295) tyrinėjimai kine, bandantys tapatinti kino materijos ir kūno kine materialumo santykį su paties žiūrovo kūniškom reakcijom (žr. Silveirinha ir Branco: 2011), būdingi ne tik fenomenologinės pakraipos kūno studijoms ar žanrinio kūno kino, pvz., „New French Extremity“, analizei (Palmer 2011), bet ir afekto teoriją plėtojantiems darbams (Shaviro 2011; Murray 2013).

siogiai dalyvauja kūno, objektų, gamtos ir kitų elementų, siejamų su ontologiniu tikrovės efektu, paskirstymu. Jis tampa bendralaikiu su ikoniniu ir metoniminiu, vaizdiniu ir žodiniu reprezentacijos modalumu. Kūno pertekliaus reprezentacija suardo tikrovės dokumentalumo ar nereprezentuojamo didingumo įrodymus, tampa singuliariu estezės kūrimo įvykiu, akivaizdybe, paverčiančia pačią kūno reprezentacijos ir pajautos paskirstymo ribą.

„Bet svarbiausia, kad viskas staiga, kaip būna gyvenime, bet nebūna fotografijose.“

Gauta 2014 10 20
Priimta 2014 11 11

Literatūra

- Benjamin, W. 1999. *Selected Writings Vol. 2 (1927–1934)*. Transl. R. Livingston, et. al., eds. M. W. Jennings, H. Eiland, G. Smith. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Deleuze, G. 1989. *Cinema 2: The Time-Image*. Transl. H. Tomlinson and R. Galeta. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Hamblyn, R. 2009. *Terra: Tales of the Earth*. London: Picador.
- Kantas, I. 1991. *Sprendimo galios kritika*. Vertė R. Plečkaitis. Vilnius: Mintis.
- Liotard, J. F. 1990. *Heidegger and “the Jews”*. Transl. A. Michel and M. Roberts. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Murray, R. 2013. “‘The Epidermis of Reality’: Artaud, the Material Body and Dreyer’s The Passion of Joan of Arc”, in *Film-Philosophy* 17/1, p. 445–461.
- Palmer, T. 2011. *Brutal Intimacy: Analyzing Contemporary French Cinema*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Rancière, J. 2004. *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. Transl. G. Rockhill. London: Continuum.
- Rancière, J. 2007. *The Future of the Image*. Transl. G. Elliot. London: Verso.
- Rancière, J. 2009. *The Emancipated Spectator*. Transl. G. Elliot. London: Verso.
- Rancière, J. 2013. *Aisthesis: Scenes from the Aesthetic Regime of Art*. Transl. P. Zakir. London: Verso.
- Ray, G. 2004. “Reading the Lisbon Earthquake: Adorno, Lyotard, and the Contemporary Sublime”, in *The Yale Journal of Criticism*, 17/1, p. 1–18.
- Shaviro, S. 2011. “Body Horror and Post-Socialist Cinema: Györgi Pálfi’s Taxidermia”, in *Film-Philosophy* 15/2, p. 90–105.
- Silveirinha, P., and Branco, C., eds. 2011. *Embodiment and the Body*. Special Issue *Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Images*. Lisbon: Instituto de Filosofia da Linguagem.
- Sobchack, V. 2004. *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley: University of California Press.
- Voltaire. 1912. *Toleration and Other Essays*. Transl. J. McCabe. New York: G. P. Putnam Sons.
- Winckelmann, J. J. 1880. *The History of Ancient Art, Vol. II*. Transl. G. H. Lodge. Boston: Osgood and Company.
- Герман, А., Кармалита, С. 2006. „Что сказал табачник с Табачной улицы“, in Герман, А., Кармалита, С. *Что сказал табачник с Табачной улицы: [Киносценарии]*. СПб.: Сеанс; Амфора, p. 609–684.

Filmas

Герман, А. «Трудно быть богом», 2013, 177 мин. «Ленфильм», Россия.

Mantas Kvedaravičius

**WHAT DID THE TOBACCONIST ON TOBACCO STREET SAY?
THE MUTILATION OF THE SUBLIME IN THE LAST WORK
OF ALEKSEY GERMAN**

Summary

Aleksey German's last film, "Hard to be a god", is marked by the excess of the body, the overwhelming visualization of mutilation of senses and the abundance of other elements that create the effect of ontological reality. Yet the representation of the body itself follows a strict logic of correspondence between words and presence, images and matter, and subject and narrative. This article departs from the usual pattern of studies in the philosophy of film that tend to draw heavily on concepts such as embodiment and the Deleuzian notion of affect. Instead, it attempts to delineate the valence of the bodily excess in the genealogy of aesthetics, as set out by Jacques Rancière in his critique of the concepts of nonrepresentability and the sublime. Thus, the article paratactically engages, *inter alia*, fragments of Aleksey German's script, his film's images, as well as descriptions of the Lisbon earthquake and Imanuel Kant's evocations of the sublime. It does so in order to inscribe, rather than demonstrate, the political consequences of the representation of bodily excess, and to insist on, rather than explicate, the singular events creating a bodily aesthesis.

KEYWORDS: nonrepresentability, body, aesthetics, Aleksey German, Jacques Rancière.

Ewa Mazierska

MORALINĖ SĖKMĖ WOODY ALLENO FILMUOSE

Žurnalistikos ir medijų mokykla

Centrinio Lankšyro universitetas

Harrington Building, HA244

El. paštas: ehmazierska@uclan.ac.uk

Šioje esė analizuojama, kaip moralinės problemos vaizduojamos dviejuose Woody Alleno filmuose: *Nusikaltimai ir prasižengimai* (1989) bei *Lemiamas taškas* (2005). Pagrindinis autorės analizės įrankis – „moralinės sėkmės“ sąvoka, išplėtotą to paties pavadinimo Bernardo Williamso (1929–2003), savo laikų reikšmingiausio britų moralės filosofo, esė. Autorė kelia dvejopą uždavinį – viena vertus, parodyti, kaip Alleno filmai iliustruoja minėtos sąvokos pagrįstumą; kita vertus, pademonstruoti, kad būtent moralinės sėkmės idėja padeda atskleisti ir pagrįsti būdą, kuriuo režisierius filmuose išskleidžia moralines problemas.

RAKTAŽODŽIAI: Bernardas Williamsas, Woody Allenas, filmų analizė, moralinė sėkmė.

*Laimei, karą laimėjome. O jei nebūtume jo laimėję,
istorija būtų kuriama kitaip.*

(Judo teta Nusikaltimuose ir prasižengimuose)

Šios esė tikslas – aptarti, kaip moralinės problemos vaizduojamos dviejuose Woody Alleno filmuose: *Nusikaltimai ir prasižengimai* (1989) bei *Lemiamas taškas* (2005). Pagrindinis mano analizės įrankis – „moralinės sėkmės“ sąvoka, išplėtotą to paties pavadinimo Bernardo Williamso, plačiai minėto kaip savo laikų reikšmingiausio

britų moralės filosofo, esė (žr. Williams 1981a). Šią sąvoką vartoju todėl, kad šiedu Alleno filmai gali pasitarnauti kaip puiki jos pagrįstumo iliustracija arba, priešingai, todėl, kad moralinės sėkmės idėja paremia būdą, kuriuo režisierius filmuose išskleidžia moralines problemas.

Mano svarstymą sudaro trys dalys. Pirmoje trumpai pristatysiu Williamso moralinės sėkmės sąvoką. Antroje pritaikysiu ją situacijoms, vaizduojamoms *Nusikaltimuose ir prasižengimuose* bei *Lemiamame taške*. Galiausiai, pamėginsiu kontekstualizuoti Alleno etiką, susiedama ją su Vakaruose vyraujančia ideologija.

Moralinės sėkmės sąvoka

Bernardas Williamsas tikriausiai didžiausią įtaką padariusioje esė „Moralinė sėkmė“ pareiškia nuomonę apie moralumo pobūdį, priešindamas savo poziciją kantizmui ir, mažesniu mastu, utilitarizmui. Vadinasi, kad suprastume Williamso sąvokas, turėtume pradėti rekonstruodami jo požiūrį į šias dvi doktrinas. Anot Immanuelio Kanto, moralinė vertė glūdi intencijoje, o ne pasirodo kaip konkretaus veikimo rezultatas, ir nėra susijusi su moraline sėkme. Apie Kanto etiką Williamsas rašo:

Bet kas, kas yra sėkmingo ar nesėkmingo atsitiktinumo produktas, nėra tikrasis moralinio vertinimo objektas taip pat ir tikrasis jo determinantas. (...) Sėkmingas moralinis gyvenimas, atskirtas nuo gimimo aplinkybių, sėkmingo auklėjimo ar, žinoma, nuo nesuvokiamos nepelagiškojo Dievo malonės, yra vaizduojamas kaip veikla, atvira ne tik talentingiesiems, bet ir gebėjimui, kurį visos protingos būtybės būtinai turi tuo pačiu mastu (Williams 1981a: 21).

Kantas moralinei vertei priskiria ypatingą orumą ir svarbą – ji yra aukščiausioji vertė. Ji sukuria aukščiausiąjį gėrį, padarydama individus laimingais. Faktiškai, „Kanto visatoje“ laimė yra proporcinga moralumui (žr. Kant 2004: 132–133).

Šių prielaidų priėmimas veda prie požiūrio į pasaulį, kuriame kiekvienas asmuo yra vienodu atstumu nuo bet kokio moralinio veiksmo, ir visi veiksmai gali būti vertinami pasinaudojant tuo pačiu matu, taip sakant, kaip nesąlygoti istorijos ar kultūros. Kanto moralės filosofija, nepaisant to, kad garsėja griežtumu ir netgi atstumiančiu pobūdžiu, Williamso manymu, yra labai patraukli, nes mėgina numaldyti pasaulio neteisybės pojūtį (Williams 1981a: 21), panašiai kaip ir krikščioniškos religijos, iškeliančios viziją pasaulio, kuriame visi žmonės kaip moraliniai subjektai yra lygūs. Priešingai, kantizmas gali būti matomas kaip nejautrus ar netgi žiaurus, skirdamas vienodas moralines pareigas tiek žmonėms, esantiems

aplinkybėse, kuriose labai sudėtinga jas įvykdyti, tiek likusiesiems. Pavyzdžiui, jis nepaiso fakto, kad skurstantiesiems, neturintiesiems priemonių patenkinti savo elementarių poreikių, daug sunkiau išlaikyti elementarų padorumą nei tiems, kurie užima patogias socialines ir ekonomines pozicijas.

Anot utilitarizmo, moralinės intencijos yra reikšmingos tik tiek, kiek veda prie moraliai patenkinamų pasekmių, nes moralinė veiksmo vertė išimtinai priklauso nuo jo indėlio į bendrą naudą. Vadinasi, šios pozicijos gynėjas skatintų veikėją atlikti moraliai atstumiantį veiksmą, jei šis sąlygotų didesnę naudą nei susilaikymas nuo šio veiksmo (žr. Williams 1981b: 40–53). Maža to, utilitarizmas „stulbinamai abstrahuojasi nuo veikėjų paskirumo“ (Williams 1981c: 3). „Pamatinę vertę utilitarizmui turi dalykų padėtis“ (Williams 1981c: 4), priešinama individui.

Priešingai nei Kantas, Williamsas įrodinėja, kad sprendžiant apie žmogaus veiksmus, reikia atsižvelgti į šių veiksmų padarinius. Antra, sėkmė vaidina labai svarbų vaidmenį moralėje. Trečia, moralinės vertybės nėra aukščiausios kitų vertybių atžvilgiu. Ketvirta, moraliniai jausmai negali būti modeliuojami laikantis požiūrio į pasaulį, esą jame kiekvienas įvykis ir asmuo yra nutolęs vienu atstumu. Paskutiniai du teiginiai atskiria Williamsą ne tik nuo Kanto, bet ir nuo utilitarizmo, kuris įtvirtina „naudą“ virš visų kitų vertybių ir yra linkęs nepaisyti jausmų individų mažumos, mokančios moralinę kainą dėl tam tikros didesnės naudos. Williamsas, priešingai, teigia

[i]dėją, kad esama moralinės kainos, kuri reiškia, jog buvo padaryta kažkas blogo, ir, labai dažnai, jog kas nors nuskriaustas, ir jei nuskriausti žmonės nepriima pateisinimo, niekas negali reikalauti, kad jie jį priimtų. Jiems spręsti, kiek jie yra pasiruošę priimti perspektyvą, kurioje galioja pateisinimas (Williams 1981a: 37).

Kitaip sakant, Williamsui nėra absoliutaus pranašumo taško, iš kurio žmonių veiksmai gali būti įvertinami objektyviai ir tiksliai.

Autorius nepateikia sėkmės apibrėžimo, bet išskiria skirtingus sėkmės tipus: atsitiktinę sėkmę ir konstitutyvią sėkmę. Pirmoji nurodo į aibę išorinių aplinkybių, antroji – į kilmės „atsitikimus“, kaip antai kilimas iš tam tikros šeimos ar klasės arba buvimas savotiško būdo. Williamsas sustiprina skirtingus savo sąvokos elementus remdamasis daugybe tikrų ar hipotetinių charakterių ir situacijų. Vienas jų „Gauguin’as“, kurį jis apibūdina kaip kūrybingą menininką, nusigrėžusį nuo jam keliamų žmogiškų reikalavimų, kad gyventų gyvenimą, kuriame, jo manymu, jis galės užsiimti savo menu. Nors Williamsas „Gauguin’as“ pasitraukia iš socialinio gyvenimo, jam rūpi moralinės pareigos, kurių jis nepaiso. Taigi jis labai vertina galimybę, kuri dar nėra nedviprasmiškai pasireiškusi. Tokioje situacijoje tik sėkmė pateisintų jo pasirinkimą. Pateisinimas, jei tokio reikia, bus esmingai retrospekty-

vus. Filosofas įrodinėja, kad, jei žymusis tapytojas laikytųsi moralinių principų, jis nesukurtų puikių paveikslų, kuriais dabar žavimės. Vis dėlto jo sėkmė neatleidžia jo nuo bet kokios kaltės tų, kurie prisikentėjo jam siekiant savo tikslų, atžvilgiu. „Net jei jam pavyktų, jis neįgytų teisės, įpareigojančios juos priimti tai, ką jis turi pasakyti, jei jam nepavyktų, jis net neturėtų ką pasakyti“ (Williams 1981a: 23–24).

„Gauguin’o“ atvejis paskatina Williamsą daryti išvadą, kad „[n]ors kartais vadovaujames samprata, esą geriausias pasaulis yra tas, kuriame moralės būtų universaliai paisoma ir visi žmonės būtų nusiteikę ją patvirtinti, faktiškai dėl gilių ir pastovių prežasčių esame dėkingi, kad ne tokiaame pasaulyje gyvename“ (Williams 1981a: 23). Kitas Williamso naudojamas pavyzdys – Ana Karenina. Karenina išsąmonina kainą, kurios jos gyvenimas su Vronskiu pareikalavo iš kitų, pirmiausia iš sūnaus. Ji būtų galėjusi susitaikyti su pasekmėmis, jei viskas būtų susiklostę sėkmingiau. Tačiau taip nesusiklostė, todėl ji nusižudo. „Gauguin’o“ pasisekimas ir Anos Kareninos žlugimas didžia dalimi yra sėkmės dalykas (Williams 1981a: 37–38). Todėl Williamsas įrodinėja, kad nuotaikos, kaip antai apgailestavimas arba pasitenkinimas, vaidina lemiamą vaidmenį mums vertinant žmoniškų veiksmų ir veikėjų moralinius aspektus. Maža to, kai kurios moralinės dilemos neturi sprendimų, tenkinančių visus, kurie su jomis susiję. Pavyzdžiui, motina, galinti išgelbėti tik vieną iš dviejų vaikų, arba pasmerkti abi savo atžalas mirčiai, kaip Williamao Styrono romane *Sofi pasirinkimas*¹, negali išeiti iš šios situacijos moraliai nesusitepusi.

Apskritai, kaip teigia Martha Nussbaum, Williamsas

atmetė tiek utilitarizmą, tiek kantizmą, nes abu labai supaprastino moralinį gyvenimą, nepajėgdami suprasti ar netgi aktyviai neigdami vertybių heterogeniškumą, kartais tragiškus susidūrimus tarp vieno ir kito mums rūpimo dalyko. Taip pat jie neįvertino asmeninių prisirišimų ir projektų svarbos etiniame gyvenime ir, panašiai, nepaisė to, kad tinkamai renkantis emocijos vaidina vertingą vaidmenį. Galiausiai jiems nepavyko susigrumti su daugybe būdų, kuriais vien tik sėkmė paveikia ne tik laimę, bet ir patį etinį gyvenimą, formuodama mūsų pasirinkimo galimybes (Nussbaum 2003).

Buvimas moralės filosofu, Williamso supratimu, reikalauja subtilumo ir vaizduotės. Šios savybės šiais laikais dažniau siejamos su literatūriniu, kinematografiniu, nei filosofiniu darbu. Pats Williamsas tapo žinomas dėl pastangų perorientuoti moralės filosofiją į istorijos, kultūros, politikos ir psichologijos studijas, taigi į

¹ 1979 m. išleisto Williamao Styrono romano pagrindinė veikėja Sofi Zavistovska II pasaulinio karo metu kalėdama Osvencimo stovykloje turėjo rinktis, kuris iš dviejų jos vaikų liks gyvas, o kuris bus išsiųstas į dujų kamerą. Sofi maldavo pasigailėti abiejų, tačiau jai buvo pagrasinta, jog nepasirinkus, bus nužudyti abu. Sofi paprašė išsaugoti gyvybę sūnui paaukodama dukterį (vert. past.).

buvimą anti-teorija². Galima sakyti, kad jo skeptiškumas (didžiųjų) moralės teorijų atžvilgiu ir dėmesys detalei priartina jį prie postmodernizmo – paradigmos, su kuria Woody Allenas taip pat susijęs. Todėl įrodinėsiu, kad mėgindama „sutuokti“ Williamso „moralinės sėkmės“ sąvoką su Alleno kinu, elgiuosi pagal Williamso filosofijos dvasią.

Williamso žmogaus elgesio analizė moralės aspektu gali padėti jo skaitytojams daryti moralinius pasirinkimus. Pavyzdžiui, jo diskusija apie moralines politinių sprendimų pasekmes galėtų atbaidyti kai kuriuos žmones nuo dalyvavimo politikoje arba priversti juos geriau suprasti, kodėl jie laikosi atokiai nuo šios socialinio gyvenimo sferos. Tačiau jo darbe tikrai nerandame jokios moralės hierarchijos, arba, žinoma, ir jokių vertybių, o, vadinasi, ir jokių tikslų atsakymų į klausimą, kaip gyventi, būti moraliam ar pasiekti laimę³. Kitaip sakant, jo darbas nemėgina varžytis su Biblija ar kokiu nors „gyvenimo vadovu“; tai greičiau įrankis skaityti Bibliją arba, šiuo atveju, Alleno filmą.

Moralinė sėkmė *Nusikaltimuose ir prasižengimuose* bei *Lemiamame taške*

Prieš man pereinant prie Alleno darbo analizės, verta trumpai paminėti meninio filmo moralinio turinio interpretacijos klausimą. Apdairu daryti prielaidą, kad šis turinys didžia dalimi yra išskleidžiamas per veikėjus ir siužetą, nors ir kitos priemonės gali būti naudojamos tam tikroms moralinėms pozicijoms paremti, pavyzdžiui, kinematografija, montažas ar netgi muzika. Todėl suprantama, jei šis turinys bus imamas „dešifruoti“ identifikuojant moralines pozicijas (sprendimus, nuomones ir vertybes), būdingas filmo veikėjams ir jų santykiams vienas su kitu. Pati savaime ši užduotis galėtų būti, o paprastai ir yra, įdomi ir vertinga, padedanti tiek filmo, tiek moralės studijų plėtotei. Iš tikrųjų, kai kurie filmų kūrėjai, tapatinami su postmoderniuoju kinu, kaip antai Atomas Egoyanas ir Toddas Solondzas, leidžia suprasti, kad jų filmų „etinė interpretacija“ čia – būtent identifikuojant veikėjų moralines pozicijas – turėtų ir baigtis, nes jų tikslas – nušviesti moralinius konfliktus, kuriems išspręsti jie nemato jokių patenkinamų sprendimų, o ne moralistiškai propaguoti tam tikrus požiūrius ar vertybes.

² Jis atskleidė savo nepasitikėjimą moraline teorija rašydamas: „Negali būti jokios labai įdomios, tvarkingos ar savarankiškos teorijos apie tai, kas yra moralė, nei, nepaisant kai kurių praktiškų energingo veikimo, etinės teorijos, filosofinės struktūros prasme, kuri sykiu pasitelkusi tam tikrą empirinių faktų laipsnį, pateiktų sprendimo procedūrą moraliniam samprotavimui“ (Williams 1981d: ix–x). Savo antiteorine pozicija Williamsas priartėja prie Richardo Rorty (žr. Rorty 1989).

³ Nors jis ir analizuoja būdus, kuriais moralės filosofija sprendė šiuos klausimus (žr. Williams 1985a).

Tačiau natūralus filmų kritikos, susidomėjusios moralinėmis problemomis, impulsas – eiti anapus šio interpretacijos lygmens ir diskursų, kylančių iš kino teksto, tinkle mėginti atrasti tą, kuris gali būti priskirtas filmo autoriui, suprantamam arba kaip Roland'o Barthes'o „skriptorius“, arba net kaip konkretus, realus individas, kuriam ekrane ir už jo būdingos tam tikros moralinės pažiūros. Nesu nusiteikusi prieš šią praktiką ir pati taikysiu ją šioje esė, tačiau darysiu tai suvokdama, jog ji remiasi ginčytinomis prielaidomis. Viena tokių prielaidų – atitikimas tarp teksto ir autoriaus palaikomų moralinių vertybių. Ne visada toks atitikimas turi būti, nes filmus valdo ne tik jų autorių moralinės pozicijos, bet ir, pavyzdžiui, paskata suteikti žiūrovams pramogų, sukelti pasitenkinimą ir juos provokuoti, arba noras vadovauti etiniam eksperimentui, tapatinantis su moraliai atstumiančiu veikėju⁴. Aišku, gali būti, kad Alleno filmai ir yra tokie etiniai eksperimentai ar provokacijos, siekiantys atvesti žiūrovus į akistatą su jų slaptomis (a)moraliomis mintimis. Vis dėlto šioje esė priimu Alleno filmus taip, kaip jie atrodo, taip sakant, teisėtai arba neteisėtai darydama prielaidą, kad filmo moralinis diskursas yra ir paties Alleno diskursas. Remdamasi savąja apibrėžta filmo interpretacija bandysiu sukurti realaus Woody Alleno „moralinį profilį“.

Nusikaltimai ir prasižengimai bei *Lemiamas taškas* yra tarp rimčiausių ir labiausiai neraminančių darbų didžiuliame Alleno filmų rinkinyje, ir šia prasme yra laikomi neįprastais šiam žymiajam šiuolaikinio Amerikos kino juokdariui. Ypač pirmasis filmas užklupo kritikus netikėtai. Jie pamatė jame šiuolaikinį perskaitymą Fiodoro Dostojevskio, Augusto Strindbergo ir Ingmaro Bergmano plėtotų temų, į kurias daroma užuomina pačiame pavadinime, primenančiame Strindbergo *Nusikaltimą dėl nusikaltimo*, Bergmano *Riksmus ir šnabždesius* ir Dostojevskio *Nusikaltimą ir bausmę* (žr. Geist 1989; Combs 1990). Kartais nuostaba būdavo sumišusi su pasitenkinimu, atsispindinčiu tokioje nuomonėje: „Žiaurios tikrovės įsibrovimas *Nusikaltimuose ir prasižengimuose* pakylėja Alleno darbą į išpūdingai naują lygmenį“ (Strick 1990: 221). Kitais kartais kritikai pastebėdavo, kad Allenas, būdamas natūraliu komiku, nepasiekė sudėtingumo ar tragedijos lygmens, aptinkamo Dostojevskio ar jo mylimo Bergmano darbuose (žr. Allen 1900; Combs 1990). Vienu metu *Nusikaltimai ir prasižengimai* buvo tapę ir labiausiai analizuojamu šio režisieriaus filmu. Pavyzdžiui, esė rinkinys, pavadintas *Woody Allenas ir filosofija*, didžia dalimi yra skirtas šiam filmui (žr. Jarvie 2004; Lawler 2004; Pappas 2004).

Nusikaltimų ir prasižengimų bei *Lemiamo taško* rimtumą perteikia patys jų siužetai, į kurias įtrauktos iš anksto apgalvotos ir įvykdytos žmogžudystės, ir galbūt

⁴ Tai savaime iliustruoja Williamso požiūrį, kad realiame gyvenime moralinės vertybės dažnai varžosi ir pralaimi prieš kitas vertybes, kaip antai estetines, kaip „Gauguin'o“ atveju.

dar labiau jų pasakojimo būdas. Kitaip nei dauguma Alleno filmų, atribojančių žiūrovą nuo pasakojimo ir sukuriančių įspūdį, kad tai, ką jis žiūri, nėra pats gyvenimas, o jo reprezentacija ir interpretacija, šiedu filmai kreipia žiūrovo dėmesį į patį siužetą. Atstumą sukuriančios technikos – intertekstinės nuorodos ir digresijos, humoras ir fantazija – naudojamos taupiau ir yra reikalingos veikiau siužeto perteikiamiems moraliniams klausimams nušviesti, o ne perkelti mus į kitokią tikrovę.

Abu filmai svarsto daugybę problemų, kaip antai moralės ir kitų vertybių santykis, išorinių ir vidinių aplinkybių („sėkmės“) poveikis žmogaus elgesiui ir būdui, kuriuo visuomenė turėtų būti organizuota, kad sumažintų žalą, kurią žmonės padaro vieni kitiems dėl savanaudiškų troškimų ir poreikių. Allenas, kaip ir Williamsas, pateikia kompleksinius atsakymus į šiuos klausimus, leisdamas skirtingiems argumentams būti pristatytiems ir diskutuotiems. Vis dėlto verta pridurti, kad jo moralinis diskursas, nors ir daugiabalsis, sykiu yra kažkaip ribotas, nes jį perteikia vyrų veikėjų, patikrinančių savo moralines savybes santykiuose su moterimis, istorijos. Be to, Allenas skiria vyrams moralinių autoritetų vaidmenį. Toks vyrų ir moterų pozicijų išdėstymas yra reikšmingas, nes perteikia tradicinę, mizoginišką idėją, esą vyrai yra moraliniai veikėjai, o štai moterys, pačios neveikdamos, tėra grynai jų veiksmų objektai.

Nusikaltimai ir prasižengimai susideda iš dviejų istorijų, kurių pagrindiniai veikėjai yra Judas, pasiturintis ir gerbiamas pagyvenęs oftalmologas, ir Klifas, greičiau nevykęs dokumentinių filmų kūrėjas. Šios istorijos plėtojamos lygiagrečiai ir susitinka tik pabaigoje, vestuvėse, kuriose dalyvauja abu veikėjai. Judo istorija atrodo rimtesnė; nusikaltimai, tapę filmo pavadinimu, įvykdomi šioje dalyje. Besirutuliojant veiksmui paaiškėja, kad Judo kaip nepriekaištingo šeimos vyro ir bendruomenės ramsčio įvaizdis tėra fasadas, už kurio slypi ne tokia patraukli tiesa. Judas turi meilužę Dolores ir praeityje yra įvykdęs keletą finansinių nusikaltimų, kuriuos ji padėjo nuslėpti. Maža to, kai Dolores, norinti, kad Judas paliktų savo šeimą, pagrasina atskleisti žmonai jo meilės nuotykių ir buvusį svetimų pinigų išėikvojimą, jis liepia gangsteriui broliui suorganizuoti jos nužudymą.

Apgailėtinos ir nemalonios Klifo padėties kaltininkas yra jo pasiturintis svainis Lesteris. Tiek Klifas, tiek Lesteris kuria filmus, tačiau Klifas atstovauja rimtai, nekonformistinei žiniasklaidai, kurdamas dokumentinius filmus, rodomus viename ar kitame mažai žinomame kino festivalyje, o Lesteris kuria populiarias situacijų komedijas ir „muilo“ operas. Klifui nesiseka su moterimis ir net jo žmona žiūri į jį su panieka. Lesteris, priešingai, garbinamas moterų ir turi daugybę meilės ryšių. Klifo nelaimingumas pasiekia aukščiausią tašką, kai jis įsimyli Holę, kuklią ir rimtą moterį, einančią prodiuserio padėjėjos pareigas Lesterio komandoje. Nors Klifą ir

Holę, regis, daug kas sieja, pavyzdžiui, meilė seniesiems filmams, ir pradžioje ji simpatizuoja bejėgiam dokumentinių filmų kūrėjui, galiausiai jį palieka ir išteka už Lesterio, sudaužydama Klifui širdį.

Tiek Judo, tiek Klifo istorijos ir apie juos kuriami diskursai iliustruoja mintis, kurias Williamsas išreiškė savo „moralinės sėkmės“ teorijoje. Pirma, Judui moralinės vertybės nėra aukštesnės už kitas. Priešingai, jos tampa kone bereikšmėmis, kai pavojuje atsiduria jo materialinis komfortas ir visuomeninė padėtis. Jis sakosi neleisiantis Dolores sugriauti gyvenimo. Ir nusprendžia atsikratyti meilužės, nepaisant to, kad žmogus, kurį jis laiko moraliniu autoritetu – rabis Benas – pataria jam išpažinti savąją neištikimybę žmonai, viliantis atleidimo ir supratimo.

Antra, Judo problemos kyla nesėkmingai susiklosčius aplinkybėms – jis atsitiktinai sutinka Dolores, o jo planas atsikratyti savo problemų, kylančių iš šio susitikimo, taip pat remiasi sėkme. Jis rizikuoja tikėdamasis, kad jo nusikaltimas organizuojant Dolores nužudymą nebus susektas. Jei jis būtų susektas, jo apgailėstavimas būtų dar didesnis, apimantis ne tik sąžinės graužatį dėl meilužės nužudymo, bet ir dėl visos savo šeimos, įskaitant žmoną ir brolių, sugriautos ateities. Tačiau Judas lieka nenubaustas, o tai palengvina jo pradinę sąžinės graužatį ir jį įtikina, kad susidorodamas su Dolores jis galiausiai pasielgė tinkamai. Pati nuodėmė, jo manymu, sumažėjo, nes visuomenė ir Dievas (jei jis yra) leido jam išsigelbėti iš bėdos. Judas sužinojo, kad „galima padaryti baisiausių dalykų ir su tuo gyventi“ (Combs 1990: 207).

Judo istorija patvirtina Williamso mintį, jog žmogaus poelgius reikia vertinti retrospektyviai, mat esama glaudaus ryšio tarp nusikaltimo matomumo ir jo sunkumo. Nusikaltimai, likę neatskleisti ir tam tikru metu pamiršti, yra mažesni nei tie, kurie patenka viešumon ir atgaivinami daugelyje atsiminimų ir pranešimų. Idėja, jog nusikaltimo matomumas yra svarbus, vizualiai perteikiama akių motyvu. Kaip pastebėjo daugybė kritikų, *Nusikaltimų ir prasižengimų* naratyve akys pastebimai pabrėžiamos (žr. Fründt 1990; Girgus 2002; Lawler 2004). Jos yra daugybės pokalbių tema, kamera dažnai fokusuojama ties jomis, o, be to, ir pats Judas yra oftalmologas. Pradinėje filmo scenoje – iškilmingų pietų metu – jis pasakoja savo svečiams, kad jo religingas tėvas jį perspėjęs, esą Dievo akys mato viską, todėl galbūt dėl šios priežasties jis ir tapo akių gydytoju. Labiausiai sukrečiančioje filmo scenoje, po to, kai jam pranešama, jog Dolores nebegyva, Judas apsilanko jos bute ir aptinka ją [gulinčią] plačiai atmerktomis akimis.

Kritikai įrodinėja, kad Allenas naudoja akių motyvą kaip moralinio supratimo ir moralinio aklumo metaforą. Akivaizdu, kad Judas gali (fiziškai) puikiai matyti, tačiau jis moraliai aklas, o štai rabis Benas fiziškai anka, bet išsaugo savo moralinę įžvalgą. Judas, mano nuomone, nėra moraliai aklas, bet, kaip sakyta,

moralė jam rūpi mažiau nei jo gerovė ir pastangos taip pritaikyti savo moralines pažiūras, kad jos pateisintų jo veiksmus. Tėvo žodžiai, esą Dievo akys mato viską, jam tikrai neatrodo grėsmingi, nes jis nebetiki į Dievą, arba bent jau nesirūpina gyvenimu anapus „šio“ gyvenimo. Jis nuslopino savo kultūrinį žydiškąjį paveldą tiek, kad šis sugrįžta tik atsiminimuose ar sapnuose, o ne veikia jo sprendimus. Kita vertus, rabis Benas taip išstobulina moralines vertybes, kad tampa neįautrus kitoms vertybėms, lemiančioms žmogaus elgesį, ir todėl negali atskirti gero asmens nuo nusidėjėlio. Taigi jo aklumas yra metafora jo pernelyg siauro ir todėl klaidingo požiūrio į gyvenimą.

Judo tikėjimas, esą „pašalinus“ akis iš nusikaltimo scenos, palikus jį tamsoje, laikui bėgant jis mažės ir bus panaikintas, byloja apie teisingumo sistemos, kaip pagrindinio žmogaus moralaus elgesio garanto, svarbą. Ši idėja aptinkama ir filosofijoje. Svarbiausia, ją svarstė Platonas, kėlęs klausimą apie gyvenimo galimybę anapus etinės tvarkos, dar – Friedrichas Nietzsche ir Williamsas (žr. 1985b). Pastarasis įsitikinęs, kad, kol žmogus gyvena visuomenėje, jis pasmerktas įsitraukti į moralinius santykius.

Nors Judas galiausiai įsitikino, kad pasielgė tinkamai tiek iš moralinės, tiek iš savanaudiškos perspektyvos, jis negali paneigti, kad jo veiksmai susiję su tam tikra moraline kaina – Dolores neteko laimingo gyvenimo su juo vilčių, o galiausiai – ir gyvybės. Jo atmintyje vis sugrįžtantis jos paveiklas paliudija tą kainą ir Judo skolą jai, sykiu patvirtindamas Williamso nuomonę, kad skirtingi žmonės yra skirtingu atstumu nutolę nuo poelgių, turinčių moralinių pasekmių.

Kyla klausimas, ar Allenas priima Judo pasiteisinimus, ar jis susitapatina su jo diskursu. Negaliu atsakyti kategoriškai į šį klausimą, bet pasakysiu, kad atsižvelgdamas į Judo veiksmų rimtumą, režisierius pristato savo veikėją taip empatiškai ir simpatiška, kaip tik gali. Mes visada jaučiamės artimi Judui priešdami prie jo intymiausių minčių ir jausmų, galėdami dalyvauti jo tikruose ir įsivaizduojamuose pokalbiuose su draugais, kaip antai Benu ir jo žydiškos šeimos nariais. Maža to, jis dažnai rodomas stambiu planu, jo sielvartas puikiai matomas žiūrovui. Be to, Judas daro įspūdį socialaus ir visiems prieinamo žmogaus, visada apsupto savo šeimos ir draugų, jį labai mėgstančių ir neįsivaizduojančių savo gyvenimo be jo. Nors šis įvaizdis nesuderinamas su tuo, ką žinome apie Judą kaip svetimautoją ir išėikvotoją, jis neatrodo ir visiškai apgaulingas, nes emocijos, kurias sukelia savo šeimai ir draugams, yra tikros. Ir apskritai jis greičiau atrodo kaip gana padorus, gerą padėtį užimantis žmogus, kuris klysta ir kuriam tam tikru gyvenimo momentu nepasisėkė, bet jis nėra blogas.

Lyginant su Judu, jo auka Dolores vaizduojama anaipol ne simpatiška. Paprastai matome ją daug didesniu atstumu ir meilužio, norinčio jos atsikratyti,

akimis. Ir Judo prisiminimuose ji vaizduojama kaip priekabi ir varginga moteris, neturinti draugų, vaikų ir savo gyvenimo. Skirtingai nei Judo žmona ir dukra, atrodančios nuoširdžios ir moteriškos, Dolores panaši į ragana: aukšta, tamsi ir fiziškai dominuojanti savo meilužio atžvilgiu. Ji gyvena mažame klaustrofobiškame bute, kuriame pati dūsta ir dusina Judą. Dolores vaidinančiai aktorei Angelinai Huston yra būdingi stiprių, „kastuojančių“, raganiškų moterų vaidmenys. Netrukus po *Nusikaltimų ir prasižengimų* filmavimo Huston vaidino Nicholas'o Roego filme *Raganos* (1990), kur buvo vaizduojama kaip ragana ir vaikų nekenčia, todėl sunku nesusieti šių dviejų vaidmenų. Dolores pozicija pasakojime ir jos elgesys taip pat kelia asociacijų su veikėja, kurią Glenn Close suvaidino Adriano Lyne'o filme *Lemtingas potraukis* (1987) (žr. Strick 1990:221). Abi moterys vaizduojamos kaip sveikos šeimos grėsmė, kurią reikia sunaikinti, kol jos nesunaikino šių šeimų. Apskritai susidaro įspūdis, kad Dolores gyvenimas, nors ir ne beprasmiškas, mažiau vertingas nei Judo.

Taip pat vertėtų pabrėžti, kad išgelbėdamas Judą iš bėdos, Allenas pažeidžia Holivudo konvenciją – nusikaltimai yra baudžiami. Ši konvencija, žinoma, atlieka moralinę funkciją: manoma, kad ji atgraso žiūrovus nuo nusikaltimų vykdymo. Todėl galima argumentuoti, jog nenubausdamas savo veikėjo Allenas jam yra supratingas ir atlaidus. Kaip minėta, taip sau situaciją aiškina Judas, kuris, remdamasis tuo, kad policija jo nesučiupo, daro išvadą, kad tiek Dievas, tiek visuomenė jam atleido.

Judo atleidimas sau iš dalies remiasi ir kitais argumentais bei filmo pasakojimais. Vieną tokių argumentų pateikia Judo teta įsivaizduojamoje jos nesutarimo su religinguoju Judo tėvu scenoje. Teta sako: „Laimėi, karą laimėjome. O jei nebūtume jo laimėję, istorija būtų kuriama kitaip.“ Galime pridurti, ne tik politinė istorija, bet ir moralės istorija, ir pati moralė galėtų būti kitokia. Jei Hitleris būtų laimėjęs karą, jo moralinė kaltė, jei ir ne visiškai ištrinta, būtų mažesnė nei toji, kuri priskirta jam po karo. Milijonų žmonių mirtys koncentracijos stovyklose geriausiai atveju būtų laikomos „atsitiktinėmis civilių aukomis“, o ne „nusikaltimais prieš žmoniją“. Matyt, pats Hitleris laikėsi šios mąstymo linijos, imdamasis savosios žydų naikinimo programos, įkvėptas turkų vykdytų armėnų pogromų, kai buvo pražudyta penki milijonai žmonių. Jis pareiškė, kad mirusių armėnų niekas neprišmena ir neaprauda, nes jie pralaimėjo, todėl niekas neprišimins ir etninio žydų valymo. Visuomenei priimtino „moralaus elgesio“ apibrėžimas taip pat galėtų būti pakeistas, jei naciai būtų laimėję karą; istorija būtų atmetusi tam tikras moralines vertybes, o kitas pridėjusi prie moralinio kodekso. Judo teta negina amoralaus elgesio, bet atkreipia dėmesį, kad aukšta moralinė pozicija nedaug verta, jei šios nelydi padori „gyvenimo pozicija“ ar netgi pats gyvenimas. Kitaip sakant, teta perspėja

neliaupsinti moralinių vertybių kitų vertybių sąskaita. Ji netgi užsimena, kad ilgesniu laikotarpiu moralinės vertybės gali nukentėti, jei yra perdėtai tvirtinamos.

Klifo istorija gali būti laikoma ir nepriklausomu moraliniu pasakojimu, ir Judo istorijos komentaru. Klifas gyvena įsitikinęs, kad užima aukštą moralinę poziciją ir yra neabejotinai moralesnis ir intelektualiai pranašesnis nei Lesteris. Todėl, kad jo svainio sritis yra pramogos be moralinių ar intelektualinių pretenzijų, o Klifo filmai tikrai mėgina įteigti žiūrovams aukštas moralines vertybes. Svarbiausias Klifo projektas – dokumentinis filmas apie žydų moralistą, mokslininką, holokaustą išgyvenusį profesorių Louis'ą Levy'į. Klifas sukaupė daugybę medžiagos apie Levy'į, tačiau dėl finansinių ir psichologinių priežasčių negali pabaigti šio projekto. Levy, regis, yra pagrindinis Klifo moralinis autoritetas. Taip yra dėl jo asketiško gyvenimo būdo, kurį Klifas apibūdina kaip „jokių limuzinų ir mergšių“, ir dėl bendro jo požiūrio į aplinką. Remdamiesi interviu fragmentais, įtrauktais į filmuotą medžiagą, galime daryti išvadą, kad Levy'io filosofiją sudaro du elementai. Vienas jų – ateizmas. Levy kalba apie Dievą kaip žmonių pramaną ir tvirtina, kad žmonės nepajėgė sugalvoti jo kaip geros, palankios esybės. Antroji asmeninės Levy'io filosofijos dalis, regis, yra teigimas gyvenimo, kuris yra paremtas tam tikra psichanalitine koncepcija, interpretuojančia žmogaus egzistenciją kaip įsivaizduojamą sugrįžimą į laimingą vaikystę. Tačiau pasakojimui plėtojantis sužinome, kad Levy nusižudė – pakirto savo teigiančiąją poziciją ir pažeidė Klifo tikėjimo pagrindus, vadinasi, sumažino ir jo galimybes kada nors užbaigti filmą.

Louis'as Levy yra išgalvotas veikėjas, tačiau jo pavardė, pažiūros ir būdas, kuriu jis užbaigia gyvenimą, susieja jį su holokaustą išgyvenusiu rašytoju Primo Levi. Levi pažiūros, išdėstytos jo knygoje, svarbiausia – *Nuskendusiuose ir išgelbėtuose* (žr. Levi 1988), turi daug bendra su Williamso pasaulėžiūra. Aprašydamas gyvenimo koncentracijos stovykloje moralinį aspektą, Levi pateikia įtikinamą kantizmo trūkumų demaskavimą. Jis atkreipia dėmesį į moralės ir kitų vertybių santykį, į sėkmės ir moralės ryšį, o ypač – į sunkumą elgtis padoriai, kai esi netekęs pirmojo būtinumo dalykų ir turi kovoti už išlikimą.

Klifo nepajėgumas priimti tai, ką visuomenė laiko sėkme, ir pasiekti pergalę netgi savo paties sąlygomis, o būtent – pabaigti filmą apie Levy ir vesti Holę, palažia jo moralinį pasitikėjimą. Visiškas dokumentinio filmo apie Levy žlugimas parodo jo autorių kaip kažką, kas iš tiesų mažai ką tegali pasiūlyti visuomenei – tik kalba ir nieko nepadaro. Besirutuliojant Klifo istorijai, jame imame įžvelgti parazitą, veikiausiai remiamą savo turtingos šeimos, ir eskapistą, senuosiuose filmuose ieškantį prieglobsčio nuo nerimą keliančios tikrovės. Vizualiai ši idėja perteikiama, rodant Klifą užsidariusį tamsioje studijoje tarp filmuotos medžiagos apie Louis'ą Levy ričių ir galbūt kitų filmų, kurių nepajėgė užbaigti. Net jei sutinkame, kad Klifas

atstovauja aukštesniam moralės standartui nei jo paviršutiniškas svainis, turime pritarti ir tam, kad ši aukštoji moralė Alleno vaizduojama kaip paralyžiuojanti ir atitolinanti nuo pasaulio jos tarną, nes sukuria prarają tarp didžiadvasio individo ir likusio pasaulio.

Tai, kad Holė atstumia Klifą, susiję su faktu, jog ji iš esmės yra geras žmogus: kukli, sąžininga ir, atrodo, atspari paviršutiniškoms pasaulio pagundoms. Vadinasi, Klifo vilties, jog ji už jo ištekės, moralinis reikšmingumas atrodo racionalus. Nors Holė nepaaiškina, kodėl ji nusigręžia nuo Klifo ir pasirenka Lesterį, galima spėti, kad ją atstumia Klifo neveiksmingumas, ji pajunta prielankumą Lesteriui, matydama jo pasisėkimą ir žavesį, o jo ydų, kaip antai pomėgio flirtuoti ir savanaudiškumo, ji nepastebi⁵. Anapus ekrano Allenas patvirtina minėtą Holės pasirinkimo interpretaciją ir sako: „Nepakanka turėti gerą širdį ir siekti aukštumų. Visuomenė moka už sėkmę. Faktas, kad Lesteris yra kvailys, nieko nereiškia. Jis sėkmingas. O kadangi jis sėkmingas, norima, kad jis universitete skaitytų paskaitas, norima jį apdovanoti. Ir moterys, tokios kaip Holė, pajunta jam simpatiją. Be to, kas dėl Klifo, žmonėms nesvarbu, kad tavo ketinimai geri. Realiame gyvenime, kai pabaičiu filmą, galiu mušti žmonėms į krūtinę ir sakyti: „Bet žiūrėkite, mano ketinimai buvo geri!“ Jiems tai nesvarbu. Jie moka nugalėtojams. O nugalėtojais reiškia šlovę, pinigus, materialinį pasisėkimą“ (Björkman 2004: 219).

Sunku surasti labiau antikantišką nuomonę, atmetančią gerus ketinimus ir taip menkai vertinačią moralines vertybes. Niekindamas savo paties veikėją, Allenas eina daug toliau nei Williamsas, kuris nerodo nepagarbos moralinėms intencijoms ir moralinėms vertybėms, o tik pripažįsta, kad tiek moralinės intencijos, tiek pasekmės yra svarbios, ir kad moralinėms vertybėms ne visada teikiama pirmenybė kitų vertybių atžvilgiu. Už ekrano Allenas kalba radikaliau nei kūrinyje, nes diegeze rodo simpatiją savo veikėjui ir įteigia žiūrovui, kad gyvenimas neteisingai apdovanoja tokius žmones kaip Lesteris ir baudžia tokius kaip Klifas.

Kaip žmogaus, pretenduojančio į savigarbą ir aukštą padėtį visuomenėje remiantis vien kilniomis intencijomis, kurios pasirodo esančios bereikšmės netgi padoriems žmonėms, Klifo situacija netiesogiai sustiprina poziciją, prisiimtą Judo, kuriam menkai terūpi intencijos ir, tiesą sakant, bet kas, kas lieka paslėpta (asmeninėje) sąmonėje. Taigi paskutinės filmo scenos, kurioje Klifas atrodo nustebęs ir pasibaisėjęs Judui išpažinus jam savo nusikaltimą, išpūdis paveikia greičiau kaip būdas įteisinti Judo veiksmažinį nei įrodyti jo neteisingumą.

⁵ Naiviai liaupsindama Lesterį, Mia Farrow nupasakoja tiek savo buvusias patirtis su žaviais, flirtuoti mėgstančiais vyrais, tiek nujaučia savo būsimas patirtis su Allenu, kuris taip pat pasirodė esąs neištikimas.

Lemiamame taške pasakojama istorija panaši į Judo ir Dolores istoriją, tačiau aš įrodinėsiu, kad režisierius jame visiškai kitaip vertina veikėjų poelgius. Šiame filme jaunas teniso instruktorius, vardu Krisas, vedęs Kloję, turtingo pramonininko dukterį, užmezga meilės ryšį su Nola, gražia karjeros siekiančia aktore, buvusią jo svainio Tomo mergina. Krisas įsimylėjo Nolą dar iki vedybų su Kloje, bet neatskleidė savo domėjimosi ja manydamas, kad neturi jokių galimybių paveržti ją iš Klojės brolio. Nola pastoja nuo Kriso ir tikisi, kad šis paliks savo žmoną (kurios tvirtino nemylįs) ir ims rūpintis ja ir judviejų vaiku. Tačiau Krisas nenori taip elgtis, nes, kaip ir Judas, nenori prisipažinti jį labai mylinčiai žmonai ir uošviams, suteikusiems jam tiek finansinę, tik emocinę paramą. Dar svarbiau, Krisas žino, jog pajutęs prabangos skonį, jis kentės jos netekęs, todėl nenori atsisakyti privilegijuoto gyvenimo, kurį jam dovanojo santuoka. Dėl tos priežasties jis nusprendžia nužudyti Nolą ir padaryti taip, kad šis nusikaltimas atrodytų susijęs su narkotikais, todėl dar nužudo ir kaimynystėje gyvenančią senutę bei pavagia jos papuošalus. Nors jis ir tampa vienu įtariamųjų policijos tyrime dėl to, kad pastaroji suranda Nolos dienoraštį, kuriame aprašytas jų meilės romanai, ir vyriausiasis tyrėjas įsitikinęs, jog Krisas ir buvo tikrasis nusikaltėlis, jis nesusekamas. Policininko teorija sugriūna, kai vestuvinis žiedas, kurį Krisas paėmė iš kaimynės buto ir įmetė į Temzę, surandamas narkomano, įsilaužusio į kaimyninį pastatą ir pagauto bevagių, kišenėje.

Kartu su *Nusikaltimų ir prasižengimų* istorija istorija, kurią Allenas pasakoja *Lemiamame taške*, paremia pagrindinius Williamso „moralinės sėkmės“ sampratos taškus. Pirma, istorija atkreipia dėmesį į faktą, kad moralinės vertybės nėra aukštesnės už kitas vertybes. Žinoma, Krisas pristatomas kaip žmogus, kuris dar prieš nusprenddamas nužudyti Nolą negerbė moralinių vertybių ir buvo pasiruošęs paaukoti jas dėl materialinės sėkmės ir įtakingų asmenų draugystės. Jo nuostata išreiškiama filmo pradžioje: „žmogus, pasakęs, jog ‘geriau būti laimingu nei geru’ giliai permanė gyvenimą“. Šis sakinytis ne tik atskleidžia Kriso įsitikinimą, kad moralė ir laimė ne visada eina sykiu, bet ir parodo, jog jis pirmenybę teikia sėkmei, o ne geram charakteriui, be to, anot veikėjo, taip turėtų manyti kiekvienas.

Antra, Allenas greičiau pabrėžia žmogaus veiksmų padarinių, o ne užslėptų intencijų svarbą. Viena vertus, nesvarbu, kad Krisas iš tiesų nenori žudyti Nolos ir galbūt netgi myli ją tą akimirka, kai nušauna. Kita vertus, Kriso, kaip ir Judo, požiūriu, pradžioje buvęs rimtas jo nusikaltimas nebėra toks pavojingas todėl, jog jo nesučiupo policija.

Trečia, sėkmė vaizduojama kaip moralei labai svarbus veiksnys. Palyginti su *Nusikaltimais ir prasižengimais*, ši idėja išrutuliojama netgi toliau, nušviečiant tiek konstitutyvius, tiek atsitiktinės sėkmės reikšmę asmens moralinei pozicijai. Hjuitų šeima, į kurią Krisas patenka susituokęs su Kloje, vaizduojama kaip žmonės, kurie

yra labai turtingi, todėl gali sau leisti „elgtis moraliai maloniai“. Jų turtas leidžia jiems remti menus ir labdarinę veiklą, taip pat būti sąžiningiems vienas su kitu ir išoriniu pasauliu. Priešingai, Krisas, vargšas airis, mėginantis susikurti karjerą Londone, negali būti didžiadvasis, o turi kovoti už save, nuolat pažeisdamas pagrindines moralės taisykles.

Atsitiktinės sėkmės vaidmenį pabrėžia pasikartojantis motyvas negyvų objektų, kurie, syki išjudinti, gali pajudėti skirtingomis kryptimis, sukeldami svarbių įvykių grandinę. Teniso kamuoliukas gali atsitrekti į tinklą ir pajudėti atgal arba pirmyn – priklausomai nuo sėkmės – paversdamas smūgiavusį asmenį žaidimo pralaimėtoju arba laimėtoju. Galime įsivaizduoti, kad jei Krisui, kuris buvo profesionalus tenisininkas prieš imdamasis trenerio pareigų prašmatniame teniso klube, būtų labiau sekęsi žaisti, jis nebūtų galiausiai tapęs žudiku. Panašiai ir pavogtas papuošalas galų gale galėjo įkristi į Temzę arba likti gulėti ant grindinio ir būti pakeltas narkomano, kuris vėliau apkaltinamas papuošalo savininkės nužudymu. Tai aiškiausi filme pasitelkiami sėkmės pavyzdžiai, bet mes visada esame įspėjami dėl fako, kad pagrindinis veikėjas laimės arba pralaimės priklausomai nuo momentinių įvykių, kaip antai jo žmona kažką suras jo krepšyje arba atsitiktinai nugirs telefoninį pokalbį su meiluže.

Ketvirta, *Lemiamame taške* pateikta istorija iliustruoja Williamso mintį, kad skirtingi žmonės yra skirtingu atstumu nutolę nuo įvykių, turinčių moralinių pasekmių. Skirtingas perspektyvas moralinio veiksmo atžvilgiu puikiai iliustruoja įsivaizduojama scena, kai, nužudęs Nolą ir jos kaimynę, Krisas kalba su jomis ir aiškina savo poziciją. Suprantama, kad nors, Kriso manymu, jis elgėsi racionaliai ar netgi tinkamai moraline prasme, nes išgelbėjo savo santuoką ir Kloję, ir jos šeimos laimę, jis nepajėgus įtikinti Nolos ar jos pagyvenusios kaimynės. Jų mirtys jam, jo žodžiais, tėra „atsitiktinės aukos“; joms – tai visa ko praradimas. Neįmanoma suderinti jų pozicijų, ir Krisas net nebando to daryti, žinodamas, kad toks mėginimas bus bergždzias.

Kriso įvykdyti nusikaltimai panašūs į Judo, o jo „moralinis vertinimas“ taip pat nelabai kuo skiriasi nuo jo kinematografinio pirmtako. Tačiau Allenas vaizduoja Krisą ne taip palankiai, kaip pagrindinį *Nusikaltimų ir prasižengimų* veikėją. Pirma, tuo metu, kai nusprendžia atsikratyti Dolores, Judas jos jau nebemyli ir visą jų artimą ryšį suvokia kaip pernelyg ilgai užsitęsusį vienos nakties nuotyki. O štai Kriso, atsisakančio Klojės tam, kad būtų su Nola, savo gyvenimo meile, situacija, regis, yra kitokia. Todėl vėliau įvykdytas jos nužudymas, atrodo, labiau netikėtas ir bjauresnis veiksmas nei Judo atliktas. Šiuo atveju „atsitiktinės aukos“ taip pat didesnės ir labiau matomos nei Judo nusikaltimo moralinė kaina, nes įtraukia senyvą moterį, Nolos negimusį kūdikį ir narkomaną, klaidingai apkaltintą mo-

terų nužudymu. Maža to, Judas neprisiverčia savo rankomis nužudyti Dolores; toks veiksmas jį gąsdina ir kelia pasibjaurėjimą. Galima numanyti, kad jei nebūtų samdomų žudikų, Dolores gyvybė galėtų būti išgelbėta. Kita vertus, Krisui nužudyti savo meilužę nėra problema. Judas parodo tai, ką Bernardas Williamsas savo „Politikoje ir moraliniame charakteryje“ apibūdina kaip „nenoro įprotį“. Šis įprotis svarbus dėl to, kad „tik tie, kurie nenori arba neturi polinkio daryti moraliai nemalonaus veiksmo, kai tai iš tikrųjų būtina, turi daugiau šansų jo nedaryti, kai tai nėra būtina (Williams 1981e: 62). Judas nusideda nenoromis: joks sprendimas jam nėra lengvas; kiekviename žingsnyje jis galvoja apie priešingą veiksmą tam, kurį atlieka. Esame verčiami tikėti, kad jo nenoro įprotis, jo moraliai nemalonių veiksmų nemėgimas galėtų padėti jam apsisaugoti nuo tų pačių klaidų kartojimo. Maža to, jis kenčia sąžinės graužatį ir pripažįsta, jog jam negali atleisti nei Dolores, nei Dievas, jei jis yra. Kai kurie kritikai pabrėžia galimybę, kad Judas gali niekada nesusitaikyti su savo elgesiu ir jausti kaltę visą gyvenimą. Priešingai, *Lemiamo taško* pagrindinis veikėjas „pritaria tam, kas netoleruojama“, todėl galima įsivaizduoti, kad jis nevens net ir tokių sunkių nusikaltimų, jei manys, kad jie tinkami. Allenas neparodo, kad jį kiek nors graužtų sąžinė. Pirma aprašyta įsivaizduojama scena, kai jis susiduria su Nolos ir jos kaimynės „šmėklomis“, yra policininko, o ne Kriso sapnas. Net gimus sūnui jis viliasi, kad šis bus laimingas, leisdamas suprasti, kad neprieštaraus, jei sūnus eis tokiu pačiu amoraliu keliu. Paskutinis Judo ir Kriso skirtumas padaro pastarojo nusikaltimą baisesnį – galiausiai jis Krisą ne išlaisvina gyvenimui, kurį šis laiko natūraliu, o patvirtina jo įkalinimą pasaulyje, kuriame Krisas yra uzurpatorius, apsimetėlis, toks pat apgavikiškas kaip ir jo domėjimasis opera ar Dostojevskiu.

Nors Judas ir yra mažiau atstumiantis veikėjas nei Krisas, Nola patrauklesnė nei Dolores. Vaidinama Scarlett Johansson, laikomos viena patraukliausių savo kartos Alleno aktorių, ji yra jauna, fiziškai žavi, sąmojinga ir ryški. Kitaip nei Dolores, neturinti Judo žmonai būdingo aukštuomenės stiliaus, Nola, nepaisant paprastos kilmės, lengvai nustelbia Emilės Mortimer vaidinamą vienspalvę, nevikrią ir gero skonio stokojančią Kloję. Vienas recenzentas net pastebėjo, kad kai Johansson, įnešusi „žaismingos vilionės, veriančio pažeidžiamumo ir maištingo ryžto mišinį“ bei tapusi filmo „įtikinamiausia, gyviausia būtybe“ (Lawrenson 2006: 64), išnyksta iš ekrano, filmas netenka savo „kibirkštėlės“ būtent todėl, kad visi likę veikėjai yra nuobodūs ir nepatrauklūs.

Nieko negelbsti, kad *Lemiamame taške*, kitaip nei *Nusikaltimuose ir prasižengimuose*, nėra Klifo ekvivalento, veikėjo, kurio naivus „moralumas“ iš dalies patvirtina Judo amoralumą. Priešingai, antraeiliai personažai užklausia Kriso pasirinktą kelią. Pavyzdžiui, senas Kriso draugas, likęs profesionaliu tenisininku, ne

tik įkūnija ištikimybę paprastam moralės kodeksui, bet ir atstovauja pozityvioms vertybėms, kaip antai pasitikėjimui savimi ir laisvei, kurios Krisas neteko veddamas Hjuitų klanu atstovę.

„Kad ir kas benutiktų“

Savąjį svarstymą apie Alleno moralę norėčiau užbaigti trumpai nurodydama įvėlyvąjį jo filmą *Kad ir kas benutiktų* (2009). Nors pirmiau aptartuose dviejuose Alleno filmuose autoriaus poziciją galima rekonstruoti pasitelkus pagrindinių veikėjų likimus, juostoje *Kad ir kas benutiktų* ši pozicija išreiškiama beveik eksplicitiškai – pagrindinio veikėjo, Alleno pozicijos skelbėjo, Boriso Jelnikovo kalbomis. Filme jis keletą kartų pakartoja, kad „kad ir kas benutiktų“ gyvenime, reikia jo laikytis ir jį priimti. Jo žodžius pakartoja ar parafrazuoja ir kiti filmo veikėjai, pritaikantys šį moto, kai siekia racionaliai paaiškinti savo sprendimus. Tai ir pagrindinės veikėjos išsiskyrusi motina, įsikelianti gyventi su dviem vyrais, ir jos tėvas, užmezgantis homoseksualius santykius, ir pati mergina, ištekanti už vyro, tinkančio jai būti seneliu, o paskui jį paliekanti dėl savo amžiaus vyro. Posakiu „kad ir kas benutiktų“, nors ir juokais, pasiremiamas ir kaip atsiprašymu dėl žmogaus ir avies seksualinio ryšio. Allenas nori pasakyti, kad visi šie sprendimai padeda šiems veikėjams, nes galiausiai kiekvienas suranda tai, ko ji / jis ieško.

Susitelkimas į sėkmę, atsitiktinumą, platus keistų įvykių sekos panaudojimas susieja *Kad ir kas benutiktų* su iki šiol aptartais dviem filmais. Vis dėlto *Nusikaltimuose ir prasižengimuose* bei *Lemiamame taške* režisierius, pakartotinai atkreipdamas dėmesį į situacijas, su kuriomis kai kurie suinteresuoti individai nesusitvarko, vertybių konfliktus, norėjo pasakyti, kad moralinius veiksmus reikėtų svarstyti platesnės socialinės struktūros rėmuose. Kita vertus, filme *Kad ir kas benutiktų* moralinė veikla redukuota į nereflektyvų malonumų (daugiausia seksualinių) vaikymąsi. Taip pat platesnė struktūra sąmoningai užtamsinama arba išjuokiama, susiejant moralinio gyvenimo idėją su miesčioniška ir veidmainiška krikščioniškąja Amerika. Taigi šiame filme siūlomas moralinis pasirinkimas tarp, viena vertus, absoliutaus hedonizmo, kuriam pagrindinis veikėjas ir autorius, regis, iš visos širdies pritaria⁶, ir, kita vertus, griežtų konservatyvios krikščionybės taisyklių. Anuliudamas

⁶ Šiame filme Alleno prisiimama pozicija galėtų būti įvardyta terminu „pragmatinis optimistas“, kurį vartoja Ianas Jarvie'is aptardamas ankstesnius Alleno filmus. Tačiau būdas, kuriuo Jarvie'is grindžia savo tvirtinimą, man atrodo silpnas: „Pragmatinis, nes ir toliau kurti mąstyti verčiančius filmus – tai veiksmu patvirtinti optimizmą“ (Jarvie 2004: 48). Pagal šį apibrėžimą, didžioji filmų kūrėjų dalis yra pragmatiniai optimistai, netgi tie, kurie žinomi kaip kuriantys pesimistinius filmus, pavyzdžiui, Robertas Bressonas, Ingmaras Bergmanas, Michelangelo Antonioni.

platesnę moralinę diskusiją, Allenas tam tikra prasme mėgdžioja daugumą filmo kūrimo laikotarpio Vakarų politikų, kurie tipiškai redukavo politinius sprendimus į pasirinkimą tarp „kad ir kas bebūtų“ ir to, kas neveikia, nes remiasi archajinėmis, despotiškėmis ir iracionaliomis moralinėmis taisyklėmis. Šis pasirinkimas man atrodo pernelyg siauras, užtemdantis platesnę esamų moralinių pozicijų pasirinkimą. Moralinės sėkmės sąvoka, kurią pats Allenas, sąmoningai ar nesąmoningai, išskleidė kai kuriuose filmuose, padeda aiškiai matyti žmogaus gyvenimo moralinės struktūros sudėtingumą, taigi ir paliudija potencialias filmo galimybes rafinuotai svarstyti moralinius klausimus.

Iš anglų k. vertė Danutė Bacevičiūtė

Versta iš rankraščio: Ewa Mazierska „Moral Luck in the Films of Woody Allen“

Gauta 2013 09 14
Priimta 2014 07 17

Literatūra

- Allen, R. 1990. „Crimes and Misdemeanors“, *Cineaste* 4, p. 44–46.
- Björkman, S. 2004. *Woody Allen on Woody Allen*, rev. Edition. London: Faber and Faber.
- Combs, R. 1990. „Woody’s Wars: Crimes and Misdemeanors“, *Sight and Sound* 3, p. 207–208.
- Fründt, B. 1990. „Die Augen wollen sich nicht zu jeder Zeit Schließen“, *Süddeutsche Zeitung* 3, S. 8.
- Geist, K. 1989. „Crimes and Misdemeanors“, *Films in Review*, December, p. 589–591.
- Girgus, S. B. 2002. *The Films of Woody Allen*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jarvie, J. „Arguing Interpretation: The Pragmatic Optimism of Woody Allen“, in Mark T. Conrad and Aeon J. Skoble (eds.), *Woody Allen and Philosophy*. Chicago: Open Court, p. 48–65.
- Kant, I. 2004. *Critique of Practical Reason*. Transl. Th. K. Abbott. Mineola, New York: Dover.
- Lawler, J. 2004. „Does Morality Have to Be Blind: A Kantian Analysis of *Crimes and Misdemeanors*“, in Mark T. Conrad and Aeon J. Skoble (eds.), *Woody Allen and Philosophy*. Chicago: Open Court, p. 33–47.
- Lawrenson, E. 2006. „Mach Point“, *Sight and Sound* 1, p. 63–64.
- Levi, P. 1988. *The Drowned and the Saved*. Transl. from Italian by Raymond Rosenthal. London: Michael Joseph.
- Nussbaum, M. C. 2003. „Tragedy and Justice: Bernard Williams remembered“, *Boston Review*, <http://new.bostonreview.net/BR28.5/nussbaum.html> [žiūrėta 2013 m. rugpjūčio 2 d.].
- Pappas, J. 2004. „It’s All Darkness: Plato, The Ring of Gyges, and *Crimes and Misdemeanors*“, in Mark T. Conrad and Aeon J. Skoble (eds.), *Woody Allen and Philosophy*. Chicago: Open Court, p. 203–217.
- Rorty, R. 1989. *Contingency, Irony and Solidarity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Strick, P. 1990. „Crimes and Misdemeanors“, *Monthly Film Bulletin* 8, p. 220–222.
- Williams, B. 1981a. „Moral Luck“, in Williams, B. *Moral Luck: Philosophical Papers 1973–1980*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 20–39.
- Williams, B. 1981b. „Utilitarianism and Moral Self-indulgence“, in Williams, B. *Moral Luck: Philosophical Papers 1973–1980*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 40–53.

- Williams, B. 1981c. "Persons, Character and Morality", in Williams, B. *Moral Luck: Philosophical Papers 1973–1980*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 1–19.
- Williams, B. 1981d. "Preface", in Williams, B. *Moral Luck: Philosophical Papers 1973–1980*. Cambridge: Cambridge University Press, p. IX–X.
- Williams, B. 1981e. "Politics and Moral Character", in Williams, B. *Moral Luck: Philosophical Papers 1973–1980*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 54–70.
- Williams, B. 1985a. "Socrates Question", in Williams, B. *Ethics and Limits of Philosophy*. London: Fontana, p. 1–21.
- Williams, B. 1985b. "The Archimedean Point", in Williams, B. *Ethics and Limits of Philosophy*. London: Fontana, p. 22–29.

Ewa Mazierska

MORAL LUCK IN THE FILMS OF WOODY ALLEN

Summary

The purpose of this essay is to discuss how moral issues are represented in two films of Woody Allen, *Crimes and Misdemeanors* (1989) and *Match Point* (2005). My principal tool of analysis is the concept of 'moral luck', elaborated in an essay of the same title by Bernard Williams (1929–2003) (see Williams 1981a), widely cited as the most important British moral philosopher of his time. I am using this concept because these two Allen films can serve as a perfect illustration of its validity or, conversely, because the idea of moral luck supports the way the director deploys moral problems in his films.

KEYWORDS: Bernard Williams, Woody Allen, film analysis, moral luck.

Renata Šukaitytė

NAUJOJI DARBININKŲ KLASĖ LIETUVIŲ KINE: LOŠĖJAI, DILERIAI, KREATYVAI

Komunikacijos fakulteto Kūrybinių medijų institutas

Vilniaus universitetas

Saulėtekio alėja 9, Vilnius 10222

El. paštas: renata.sukaityte@kf.vu.lt

Straipsnyje analizuojamos naujosios „darbininkų klasės“ reprezentacijos šiuolaikiniame lietuvių kine, kurios tapo itin matomos filmuose, sukurtuose po 2000-ųjų. Šie nauji subjektyvumai perteikiami pasitelkus antiherojų ir „nedarbininkų“ (lošėjų, dilerių, kontrabandininkų ir pan.), funkcionuojančių už Michelio Foucault apibrėžtos „disciplinuotos visuomenės“ ribų, vaizdinius. Jie yra tipiški bastūnai, judantys iš vienos vietos ar bendruomenės į kitą, ieškodami naujų nuotykių, unikalių potyrių, lengvai uždirbamų pinigų ir neįpareigojančių santykių. Juos galime traktuoti kaip savotiškus takaus darbo, šeimos, socialinių formų signifikantus postindustrinėje ir neoliberalioje visuomenėje, kaip šį takumo fenomeną apibrėžia Zygmuntas Baumanas savo darbuose. Šios darbininkų reprezentacijos yra būdingos daugeliui Lietuvos filmų kūrėjų darbų – Šarūno Barto, Valdo Navasaičio, Igno Miškinio, Kristijono Vildžiūno, Kristinos Buožytės, Emilio Vėlyvio ir Igno Jonyno, – atsiradusių postsovietinėje ir neoliberalioje darbo ir gyvenimo situacijoje, todėl gali būti analizuojamos socialinių ir ekonominių fenomenų kontekste. Šis naujasis postsovietinio „darbininko“ tipas yra multiplikuojamas Vakarų Europos kine ir kitose medijose, tad tampa savotišku rytų europiečio (kaip egzotiškojo kito) stereotipu Rytų ir Vakarų vizualinėje kultūroje bei gali būti traktuojamas kaip savotiškas regioninės tapatybės simptomas.

RAKTAŽODŽIAI: Lietuvos kinas, kūrybinis darbas, dileris, bastūnas, lošėjas, neoliberali visuomenė, takumas.

Lietuvių kinas netgi sovietmečiu ignoravo tradicinę darbininkų klasę ir mažai reflektavo „tikrą / naudingą“ darbą, nes dėmesys kryo į provincijos arba į miestų inteligentiją, t. y. inžinierius, architektus, žurnalistus, mokslininkus, menininkus, mokytojus, kitus „simbolinio / kūrybingo“ darbo produkuotojus. Šį darbą ir „kūrybinį darbuotoją“ labai tinkamai apibrėžia Johnas Ruskinas, teigiantis, kad iš šio tipo darbuotojų „niekas nesitiki jokio sąžiningai atlikto ir naudingo darbo“ arba „prasmingo darbo“, bet – „originalumo, sumanumo, naujumo, vaizduotės“ arba „genialumo“ (Ruskin, cituota iš Beck 2003: 3). Svarbu pastebėti, kad „kūrybiniai darbininkai“ žavėjo kino kūrėjus (ypač Arūną Žebriūną, Vytautą Žalakevičių, Raimondą Vabalą) ne tik dėl jų produkuojamo „simbolinio / genialaus“ darbo turtingos ideologinės ir moralinės verčių paletės, bet ir dėl pačių charakterių mentalinių charakteristikų turtingumo, o tai kino kūrėjams leido laisviau operuoti kuriant personažus, t. y. neišspraudžiant jų į binarinių opozicijų reprezentacinę schemą (pvz., darbštus / tingus, patikimas / nepatikimas, altruistas / savanaudis ir pan.) kaip tradicinių darbuotojų atveju. Andrew Beckas knygoje *Kultūrinis darbas: Kultūrinių industrijų suvokimas (Cultural Work: Understanding the Cultural Industries)* pastebi, kad kūrybinio darbo paslaptingo ir neapčiuopiamumo išpūdi tam tikra prasme „sustiprina knygos ir filmai, siekiantys demistifikuoti tam tikras įvairiose epochose egzistavusias kultūrinio darbo formas, kurios kultūroje pradėjo funkcionuoti tarsi *roman à clefs*. Tuo būdu jie tarsi kviečia auditoriją dekoduoti tekstą ir taip patekti į paslaptinę ratą tų, kurie žino tikrąsias tų knygų ar filmų užmaskuotų personažų tapatybes“ (Beck 2003: 3). Galima teigti, kad Tarybų Lietuvos kine „kūrybiniai darbuotojai“ atliko savotišką „rakto“, atveriančio tikrąją politinės kultūros ir darbo situaciją Sovietų Sąjungoje bei pačių inteligentų vaidmenį palaiškant ir griauinant šias struktūras, funkciją.

Kita ryškiai matoma socialinė grupė lietuvių kine – vadinamieji „dileriai“, arba smulkūs sukčiai (neretai – nesisteminiai žmonės), sovietų kine turėję tik neigiamas konotacijas ir reprezentavę gobšiąją ir savanaudišką visuomenės dalį. Tai žmonės, kuriems artimos Vakarų kapitalistinės vertybės ir būdingas naudojimas sovietinių žmonių sukurta socialine gerove. Dažniausiai šią socialinę grupę kine reprezentuoja vadinamieji „spekulantai“, gabenantys prekes arba valiutą iš Vakarų, taip pat korumpuoti (mažesnio kalibro) viršininkai, vadovaujantys nedidelėms kontoroms arba fabrikams provincijoje, nes politinis ar ekonominis elitas (partijos, valstybės lyderiai ar strateginių valstybinių įmonių vadovai) negali įkūnyti neigiamų personažų. Įdomu tai, kad šiuolaikiniame lietuvių kine atsirado naujo tipo personažas – tarsi koks hibridas, paveldėjęs sovietinio „inteligento“ (simbolinės vertės kūrėjo) ir „dilerio“ (juodosios rinkos dalyvio) charakteristikas bei pasiskolinęs kapitalistinio pasaulio „kūrybinės klasės“, kaip ją apibrėžia Richardas Florida

(Florida 2002: xxvii–xxx), ir Baumano kosmopolito „bastūno“, postmodernaus „žaidėjo“ (Bauman 1996: 28–32) bruožus. Šio tipo personažai lietuvių kine yra tipiškai avantiūristai, kurie turi įvairialypes tapatybes, žaidžia žaidimus ir užsiima rizikingu verslu, kad patirtų naujus dalykus, atrastų naujas galimybes ir iššūkius jų nuobodžiame ir nykiame gyvenime. Baumanui tokie individai yra savanaudžiai, neturintys aiškių tikslų ar siekinių, gyvenimas jiems – neišsemiamų galimybių ir nuotykių erdvė. Floridos pasiūlytas naujo socialinio fenomeno – „kūrybinės klasės“ – apibrėžimas yra gana patetiškas. Pastarąjį Florida pristato knygos *Kūrybinės klasės iškilimas. Kaip transformuojasi darbas, laisvalaikis, bendruomenė ir kasdienis gyvenimas* (*The Rise of the Creative Class: And How It's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*) įvade:

Jei esi mokslininkas arba inžinierius, architektas arba dizaineris, rašytojas, menininkas ar muzikantas, arba jei savo kūrybingumą pasitelki kaip pagrindinį elementą darbe versle, švietime, sveikatos apsaugos srityje, teisėje arba kitoje profesinėje srityje, kurios atstovas esi (...). Kūrybinė klasė įgyja tapatybę dėl savo atstovų kaip kūrybingumo tiekėjų vaidmens. Nes kūrybingumas yra varomoji ekonomikos augimo jėga, pagal savo daromą įtaką kūrybinė klasė tapo dominuojančia socialine klase (Florida 2002: xxvii).

Kitaip nei sovietiniame kine, naujasis „kūrybinis darbininkas“, atsiradęs ir išplitęs dabartiniame lietuvių kine, neturi stiprių negatyvių konotacijų, bet funkcionuoja kaip tam tikra kritikos arba atstūmimo forma to, ką sovietai ir kapitalistai laiko produktyvumu, naudingumu ir tradicinėmis visuomenės vertybėmis. Naujų subjektyvumų atsiradimas kine ir vertybių reprezentacijos pokyčiai gali būti traktuojami kaip pokyčių Lietuvos visuomenėje signifikantas, nes darbštumas, sąžiningumas, kuklumas – labiausiai propaguotos lietuvių vertybės – šiuolaikinėje neoliberalioje visuomenėje nėra tokios svarbios, nes visų pirma turi mokėti save parduoti ir būti išradingu „dileriu“ ir kūrybingu „žaidėju“, galinčiu sėkmingai funkcionuoti globalioje rinkoje ir manevruoti tarp politinės kairės ir dešinės, Maskvos, Briuselio ir Vašingtono. Šie vertybiniai pokyčiai stebimi ir kitose Rytų ir Vakarų Europos valstybėse, tad tai galėtų paaiškinti, kodėl Ewa Mazierska pasigenda tikro darbo ir darbininkų reprezentacijų šiuolaikiniame kine bei rimtų šios srities mokslinių refleksijų, nes šiuo metu nei kinas, nei jo tyrėjai neatskleidžia šio fenomeno įvairovės (Mazierska 2013: 2).

Svarbu pastebėti, kad šis naujas postsovietinis „darbininko“ tipas yra gana dažnai eksploatuojamas Rytų ir Vakarų kinematografijoje, netgi tampa savotišku stereotipizuotos „naujojo Europiečio“ (ypač vyro) tapatybės simptomu. Į šį fenomeną atkreipė dėmesį ne vienas Rytų Europos kino tyrėjas, ypač Roumiana Deltcheva, Ewa Mazierska ir Christina Stojanova. Straipsnyje „Praeitį dabartinia-

me Rytų Europos kine“ („The Past in Recent East European Cinemas“) Deltcheva teigia, kad „rytiečio“ vaizdavimas šiuolaikiniame Vakarų mene turi peržengti charakterių asortimentą formuojančias stereotipines schemas: rumunų romas – išmaldos prašytojas, lenkų sukčius, smulkus slovėnų sukčius, smurtingas mačo iš Balkanų, ar Rytų europietė *femme fatale*, virtusi prostitute.“ Tačiau ji pažymi, kad Rytų Europos filmams „būdinga tapatybės kaita su visais šį procesą lydintiais prieštaravimais ir dviprasmybėmis“ (Deltcheva 2005: 208). Stojanova taip pat pastebi panašų fenomeną šiuolaikiniame Rytų Europos kine ir atkreipia dėmesį į „prikauštančios dėmesį antiherojų, bastūnų ir lūzerių grupės“ – savotiškų neharmoningų, nebrandžių ir probleminių asmenybių – dominavimą, pagrindinis jų tikslas yra išvengti atsakomybės už savo gyvenimą ir moralinius pasirinkimus jame (Stojanova 2005: 215). Tačiau Mazierska, rašydama apie naujas tendencijas postkomunistiniame kine, pastebi labai ryškų klasinį pasidalijimą lenkų visuomenėje ir provincijos bei ten gyvenančių asmenų egzotizavimą. Šie dalykai ypač ryškiai artikuliuojami Wojciecho Smarzewskio filmuose „Vestuvės“ (*Wesele*, 2004), „Blogi namai“ (*Dom zły*, 2009), Boryso Lankoszo „Kita monetos pusė“ (*Rewers*, 2009) ir daugelyje kitų. Kaimiečių įvaizdžiai yra itin ryškiai stereotipizuojami – jie yra pristatomi kaip girtuokliai, mušeikos, vagys, žudikai ar tiesiog agresyvūs pirmykščiai žmonės (Mazierska 2011: 12). Skirtingai nei jauni lenkų kino kūrėjai, lietuviai mieliau įkurdina savo personažus urbanistinėje aplinkoje, nes miestas ir jo priemiesčiai puikiai tinka atskleisti įvairaus spektro charakterius ir reprezentuoti skirtingo pobūdžio darbus (nelegalius taip pat) bei šiuolaikinio laisvalaikio formas.

Šiame straipsnyje toliau gilinsiuos į naujosios „darbininkų klasės“ reprezentacijas šiuolaikiniame Lietuvos kine (apimdama platų žanrinį lauką – judąsias komedijas, kelio filmus, kriminalines ir psichologines dramas). Daugumai filmų, kurtų po 2000-ųjų, būdingi antiherojai ir netradiciniai darbininkai (lošėjai, dileriai, kontrabandininkai, prostitutės ar kiti nelegalūs darbininkai); laisvai samdomi arba dirbantys pagal individualias taisykles darbuotojai (architektai, mokslininkai, logopedė, vaizdo montuotojas ir pan.), funkcionuojantys už Foucault knygoje *Disciplinuoti ir bausti. Kalėjimo gimimas* (*Surveiller et punir: Naissance de la prison*) artikuliuotos „disciplinuotos visuomenės“, kurią suformuoja tam tikros disciplinuojančios ir kontroliuojančios (globojančios) praktikos, ribų. Jie yra tipiški urbanistiniai veikėjai ir bastūnai, judantys iš vienos vietos ar bendruomenės į kitą ieškodami naujų potyrių, nuotykių, lengvų pinigų ar neįpareigojančių santykių. Jie yra savotiški „takios“ tapatybės, darbo, šeimos ir urbanistinių formų indikatoriai postindustrinėje, kapitalistinėje neoliberalioje visuomenėje. Minėtieji darbininkų tipai esti būdingi daugeliui filmų, sukurtų įvairių kartų kūrėjų, pavyzdžiui, Šarūno Barto „Septyni nematomi žmonės“ (2005) ir „Eurazijos aborigenas“ (*Indigène*

d’Eurasie, 2010), Valdo Navasaičio „Perpetuum Mobile“ (2008), Kristijono Vildžiūno „Nuomos sutartis“ (2002), Kristinos Buožytės „Kolekcionierė“ (2008), Igno Miškinio „Artimos šviesos“ (2009), Emilio Vėlyvio „Zero“ (2006), „Zero II“ (2010), „Redirected / Už Lietuvą!“ (*Redirected*, 2014), Algimanto Puipos „Miegančių drugelių tvirtovė“ (2011), Igno Jonyno „Lošėjas“ (2013) ir keletas kitų, todėl gali būti analizuojami iš naujo socialinio bei ekonominio fenomeno perspektyvos.

Taki tapatybė – naujasis darbininkas nuolatiniame *perpetuum mobile*

Stuartas Hallas teigia, kad kultūrinė tapatybė yra „tapimo“ ir „buvimo“ procesas. Jis mano, kad „[kultūrinė tapatybė] yra tiek pat ateities dalykas, kiek ir praeities. Tai nėra kažkas, kas jau egzistuoja, peržengdamas vietą, laiką, istoriją ir kultūrą“ (Hall 2009: 706), ji nuolat kinta. Baumanas taip pat kalba apie tapatybę kaip apie tam tikrą laikiną projektą, turintį pradžią ir pabaigą. Esė „Nuo piligrimo iki turistų – arba trumpa tapatybės istorija“ (*From Pilgrim to Tourist – or a Short History of Identity*) autorius rašo apie šiuolaikinį postmodernųjį „gyvenimo žaidimą“, kuriame žaidėjai – įvairių kategorijų vartotojai – keičia savo tapatybes žaidimo procese bei ieško naujų „atvirų galimybių“. Jis teigia, kad šiuolaikinis žmogus – „žaidėjas“ – keičia savo tapatybes ir adaptuoja naujas per trumpą laiką tarsi vilktūsi naują kostiumą. Jis / ji vengia ilgalaikių įsipareigojimų ir prisirišimo prie vienos vietos, bendruomenės, profesijos, t. y. „lojalumo kam nors ir bet kam“, ir gyvena tarsi „nuolat besitęsiančioje dabartyje“ (Bauman 1996: 23–24). Šis „postmodernaus žaidėjo“ portretas puikiai tinka Navasaičio filmo „Perpetuum Mobile“ protagonistų – Rono, Adi ir Dinos – apibūdinimui. Jie vakarus leidžia gerdami, lošdami, bendraudami bare, kurio bendrasavininkiais yra Adi ir paslaptinę garbaus amžiaus barmenas. Įsivelia į nešvarius verslo reikalus, bastosi po Vilniaus gatves, leidžia savaitgalius žvejodami ar patirdami kitus mažus malonumus. Jie mėgaujasi kiekviena gyvenimo akimirka, neturi ilgalaikių įsipareigojimų niekam, nėra prisirišę prie nieko (netgi vaikų ar kitų šeimos narių), yra atviri naujoms galimybėms, nuotykiams ir nesijaudina dėl ateities, netgi televizijoje išgirstas pranešimas apie artėjančią finansinę krizę nepadaro jiems jokio poveikio. Ronas yra išsituokęs bedarbis biologas, kurio pagrindinis interesas – girtuoklystės, moterys ir lošimas. Jis retai matosi su savo tėvais ir sūnumi, netgi svarbios šeimos šventės (pvz., sūnaus pirmoji Komunija) neįpareigoja jo leisti laiko su šeima ir atlikti tėvo pareigų. Nestabili socialinė ir finansinė situacija jo visiškai neįaudina, nes jo pasiturinti draugė architektė pasiūlo jam patogų laikiną gyvenimą. Taigi personažas gali mėgautis

laisve ir nerūpestingai leisti laiką su draugais ir Dina. Beje, ne tik Ronas, bet ir jo bičiuliai neturi nuolatinių partnerių, stabilių pajamų ar darbo. Tai tipiškai „vidutinės krizės“ amžiaus vyrai – nuotykių ieškotojai. O štai Dina (laikinais uždirbanti pinigus kaip pozuotoja), yra archietipiška šiuolaikinė *femme fatale* – ji apgauna Roną, Adi ir išvyksta į JAV su pavogtais iš baro pinigais, abiem vyrams sukeldama didelių nemalonumų.

Visi aprašyti „Perpetuum Mobile“ personažai mėgaujasi miestietišku nomadinu gyvenimo stiliumi ir „baumaniškais“ „bastūnu“ ir „žaidėju“ bei praktikuoja šiuos stilius kaip tam tikrą išsilaisvinimo nuo buvimo susaistytais ir „stabiliais“ strategiją. Jie neturi apibrėžtos tapatybės, nuolatinio partnerio ar gyvenimo vietos, darbo, nes jų gyvenimo modelis yra paremtas paprastais gamtos gyvenimo dėsniais – „defoliacija, vegetacija ir migracija“ – kaip Adi ir jo biologas draugas Ronas apibrėžia paskutiniame filmo epizode. Du bičiuliai filmo pabaigoje lieka be lėšų ir darbo, juos palieka ir apgauna moterys, o baro savininkas (po pinigų dingimo) išmeta juos iš darbo. Tačiau draugai – tikri žaidėjai – atviri naujoms galimybėms ir nuotykiams, Baumano žodžiais tariant – „bastūno žingsniai yra nenuspėjami“ ir jis neturi „išsikelto aiškaus tikslo“, nes niekas nežino „kurlink jis judės, nes ir jis pats nežino ir nelabai jam tai rūpi“ (Bauman: 1996: 28).

Filmų „Artimos šviesos“ (Linas, Tadas ir Tado žmona), „Kolekcionierė“ (Gailė ir vaizdo montuotojas) ir „Nuomos sutartis“ (dvi vidutinio amžiaus verslininkės ir buto nuomotojas) personažai, kaip ir Navasaičio aptarto filmo, įsivelia į keistus žaidimus ir eksperimentus vengdami disciplinavimo, varžymo ir nuobodulio kasdieniniame gyvenime ir profesinėje srityje. Šiuose filmuose gerai apmokamą darbą dirbantys specialistai (logopedė, verslininkės, draudikai) staiga (po asmeninės krizės išgyvenimo) nutaria įgyti naują tapatybę ir keisti savo socialinį statusą, išsilaisvinti iš rutinos ir įprastų įsipareigojimų. O „Lošėjo“ protagonistams (greitosios pagalbos tarnybos darbuotojams) keistas žaidimas tampa nuolatiniu pajamų šaltinių. Jie nuolat balansuoja ties skurdo ir etinių pasirinkimų riba. Kasdieniai dramatiškai susidūrimai su pacientais, psichologiškai ir fiziškai sunkus darbas, už kurį negauna deramo atlyginimo, skurdi aplinka ir pan. reikalauja gana dažnų emocinių iškrovy, kurias filme puikiai perteikia konvulsiskų ir destruktivių puotų bei kitų pramogų – senų automobilių daužymo, ar nevaldomo pykčio scenos (pvz. daiktų spardymas ar daužymas ar pan.). Šie personažai nėra empatiški, nes iš kitų to taip pat nesulaukia. Tai žmonės, valdomi instinktų, kurių ryškiausias – išgyventi. Tad, medikų, o vėliau ir kitų profesijų atstovų, įsitraukimas į Vincento sugalvotą makabrišką žaidimą, skatinantį lošti iš žmonių gyvybių, įskaitant „savus“ ir kūdikius, tampa gana įtikinamas dėl emocinės filmo argumentacijos. Šių filmų personažai laikinai apsigyvena Baumano apibrėžtame „pasaulyje-žaidime“, kuris taip pat yra „rizikos, intuicijos ir

atsargumo pasaulis“, kuriame „nėra nei taisyklių, nei jų nesilaikymo, nei tvarkos, nei chaoso. Yra tik labiau ar mažiau protingi, išvalgūs ar sudėtingi sprendimai“ (Bauman 1996: 31). Šie žaidėjai seka tam tikromis taisyklėmis, bet yra labai arti buvimo nekontroliuojamais ir nevaldomais ribos, todėl jų veikslai nenuspėjami. Jie yra tarsi Foucault „valdymo meno“ ir savitų moralinių normų bei mąstymo praktikuotojai, ką mąstytojas apibrėžia kaip „meną būti beveik nevaldomiems“ (Foucault 2007: 45).

Gailė, „Kolekcionierės“ protagonistė, dirba kalbos terapijos klinikoje logopede. Po tėvo mirties ji staiga pasijunta nebegalinti patirti stiprių pojūčių, stiprių emocijų, todėl nusprendžia jas reanimuoti pasitelkusi videoterapiją, į kurią įtraukia ir nuo įvairių priklausomybių kenčiantį videovaizdo montuotoją. Vyriui dosniai sumokama už įvairių provokuojančių situacijų, keliančių grėsmę eksperimento dalyviams ir režisuojamų bei užpildomų pačios Gailės, filmavimą ir montavimą (pvz., tyčinis šuniuko prispaudimas durimis klinikoje, rizikingas boso automobilio vairavimas, mylėjimasis su sesers sužadėtiniu ir pan.). Moteris taip ištraukia į šį naują eksperimentinį žaidimą-terapiją, kad dėl jo paaukoja ir darbą, ir gerus santykius su vienintele seserimi. Ji yra nepriklausoma ir veikia pagal pačios susikurtas taisykles, netgi geba pritaikyti disciplinavimo priemones vaizdo montuotojui, kuris tampa itin nuo jos priklausomas. Gailė išperka vyro skolas puikiu žaidimu kazino ir tampa jo „valdytoja“. Šiame filme, kaip ir „Perpetuum Mobile“, susiduriame su „kūrybiniais darbuotojais“ (logopede ir vaizdo montuotoju), funkcionuojančiais standartinių darbinių santykių ir juos reguliuojančių taisyklių užribyje. Jie dirba ir gyvena pagal savas taisykles, normas ir darbotvarkes. Pavyzdžiui, vaizdo montuotojas medžiagą dėlioja taip, kaip jam įdomiau, geriau, visiškai ignoruodamas užsakovo pastabas ir preferencijas. Neretai dalykinius susitikimus su klientais praleidžia, užsibūdamas bare ar kazino. Abu „Kolekcionierės“ personažai yra sporadiškai valdomi kitų arba valdo kitus, tam, kad darbo procesas nenutrūktų. Šie veikėjai labiau mėgaujasi pačia „eksperimentinio darbo“ eiga nei siekia kokių nors apčiuopiamų jo rezultatų. Tuo būdu šio darbo vertė slypi jo galioje atskleisti individo tuštybę ir pragmatiškumą, tarpasmeninių santykių trapumą ir emocijų nesaugumą.

Nepaisant spartaus Lietuvos gyvenimo „vakarietiško“ ir gana sklandžios integracijos į Europos Sąjungą bei globalią ekonomikos ir politikos erdvę, nesaugumas ir netikrumas vis dar stiprus Lietuvos visuomenėje. Tai susiję su nestabiliais socialiniais saitais (ypač šeimoje) ir maža pagalbos tikimybe nelaimės atveju bei ekonomikos ir darbo rinkos nestabilumu (pajamų neužtikrintumas, aukštas nedarbo rodiklis, pažeidžiamas smulkusis verslas). Ir ši, „netikrumo kultūra“, kaip teigia Beckas, rašydamas apie kultūrinius darbuotojus, „ne tik veikia kultūros dar-

buotojus darbo vietoje; ji taip pat produkuoja tam tikrą sąmonės ir egzistavimo būseną, kur vaikomasi saugumo, dėl jo nerimaujama, jis prarandamas ir apraudamas“ (Beck 2003: 6). Nors Becko mintys apie kultūros darbuotojų „sąmonės būseną“ buvo inspiruotos darbuotojų televizijos sektoriuje situacija, saugumo ir pasitenkinimo trūkumas darbe akivaizdžiai dominuoja posovietinės Lietuvos darbo aplinkoje, kurią perteikia Kristijonas Vildžiūnas „Nuomos sutartyje“, „Aš esi tu“ (2006), o Ignas Jonynas „Lošėjuje“. Pavyzdžiui juostoje „Nuomos sutartis“ stebime vidinę dramą moters, kuri ką tik patyrė savo antros santuokos nesėkmę ir artimiausių žmonių – dukters ir sesers – atšalimą ir netgi išdavystę. Dar daugiau, ji neturi pastovios, jaukios ir patogios darbo ir gyvenimo vietos – gyvena laikinai nuomojamame bute ir desperatiškai ieško vietos savo biurui, nuolat jį perkėlinėdama iš vienos vietos į kitą, tarsi stengdamasi nuo kažko pabėgti ar atrasti naują vietą posovietinėje neoliberalioje visuomenėje. Jaunas nuotykių ieškotojas, užsiimantis butų nuoma, įsiveržia į jos klaustrofobišką realybę ir pasirašo buto nuomos sutartį, kuri veikia tol, kol nuomininkas ir nuomotojas plėtoja intymius ryšius. Filme „Aš esi tu“ stebime mentalinį ir fizinį vidutinio amžiaus architekto (taip pat išsituokusio) pabėgimą iš miesto į kaimą, kur jis įsikuria paties sukonstruotame namelyje medyje ir mėgaujasi idiliška ramybe. Šie kriziniai vidutinio amžiaus asmenų vaizdiniai atskleidžia vidinį įkalinimą (arba vidinį egzilį) ir nepasiruošimą gyventi nuolat besikeičiančioje visuomenėje bei negebėjimą įveikti naujus iššūkius, susijusius su didėjančiu visuomenės pragmatiškumu, susvetimėjimu ir mažėjančiu socialiniu solidarumu ir lygybe. Galiausiai jie nėra pajėgūs įveikti nuolat didėjančią asmeninę atsakomybę už save patį, savo baimes ir netikrumus. Ši situacija puikiai apibrėžta Baumano darbe *Takūs laikai. Gyvenimas netikrumo amžiuje (Liquid Times: Living in an Age of Uncertainty)*, kuriame jis teigia, kad „nors gyvenimo rizika ir prieštaravimai veikia tarsi socialinis produktas, pareiga ir būtinybė susidoroti su jais yra deleguojama mums patiems“ (Bauman 2007: 14).

Lino, Tado ir jo žmonos – „Artimų šviesų“ protagonistų – nevalgina nerimas ar baimės (kaip Vildžiūno personažų atveju), tačiau jie kenčia nuo rutinos, nuobodulio, standartizacijos (netgi sudaiktinimo), jiems trūksta iššūkių kasdienėje aplinkoje. Linas (laisvai samdomas interjerų dizaineris ir renovuotojas) taiko savus pabėgimo nuo rutinos šiuolaikinio miestiečio „obstrukcijų“ metodus, išitraukdamas į „kelionių žaidimus“, žaidžiamus mikro (mieste) ir makro (šalyje ir tarptautinėje erdvėje) skalėje. Tadas ir jo žmona gyvena „normalų“ gyvenimą, turi padorius, stabilius darbus draudimo kompanijoje, tad jie yra patikimi bankų kreditoriai – gali mėgautis nauju butu viename iš Vilniaus naujų miegamųjų rajonų ir nauju automobiliu. Bet ar to pakanka, kad pora būtų laiminga? Kiekvieną dieną jie apsirengia savo pilkais kostiumais palieka namus tuo pačiu metu, juda

ta pačia trajektorija. Susitinka ryte ir vėlai vakare ir beveik neturi vienas kitam ką pasakyti (netgi apie savo darbą, kurio Tadas nelabai mėgsta). Jie yra standartiniai, nuobodūs žmonės, kurių kasdienybė „kolonizuota buitiskumo“, akivaizdžiai stokoiantys „laisvės“ ir savo gyvenimo „valdymo meno“ įgūdžių Foucault prasme, kad, Henri Lefebre žodžiais, „atsiribotų nuo kasdienybės (...) ir ne tik nuo to, kas liečia darbą, bet taip pat kasdienės šeimos rutinos“, nes laisvalaikis „egzistuoja tik už kasdienės realybės“ (Lefebre 2003: 229). Nuotykių ieškotojas Linas suvokia šią draugo ir jo šeimos problemą ir pasiūlo Tadiui savitą prasiblašymo formą ir „išsilaisvinimo“ nuo rutinos būdą – neįprastą betikslį važinėjimąsi automobiliu po vakarinį ir naktinį Vilnių. Palikta viena namuose, Tado žmona taip pat paseka savo vyro pavyzdžiu – iškeliauja dviejų vyrų pėdomis, paskui mėgaujasi „madingų“ jaunuolių draugija, „pasiskolina“ jų automobilį ir džiaugiasi naktiniu bastymusi-važinėjimu.

„Artimos šviesos“ sukonstruotas kaip kelio filmas, arba veikiau „urbanistinis kelio filmas“¹ ir ši kinematografinė forma yra labai tinkama jaunos kartos lietuvių tapatybės krizei analizuoti ir atskleisti. Tai žmonės, kurie pakliuvo į šiuolaikinio patogaus vartotojiško gyvenimo spąstus – dirba, kad turėtų daiktų ir komfortišką gyvenimą, bet pluša daug ir kenčia nuo rutinos ir susvetimėjimo. Kelio filmų kinematografinė forma, pasak Mazierskos ir Rascaroli, „puikiai atspindi ir interpretuoja tokius šiuolaikinius fenomenus kaip besikeičiančios Europos sienos, naujų individualių, nacionalinių, regioninių ir tarptautinių tapatybių formavimasis, bendruomenių transformacijos, netgi paties postmodernaus judėjimo pobūdis“ (Mazierska and Rascaroli 2006: 2). Tuo būdu trijų jaunų žmonių naktinė kelionė gali būti suvokiama kaip avantiūrizmo, atvirumo ir laimės trūkumo šiuolaikinėje Lietuvos visuomenėje, desperatiškai norinčioje prisitaikyti ir adaptuoti vakarietiškus gyvenimo stilius, metafora.

Rizikingi sandoriai ir darbo rinkos transnacionalizacija

Kaip jau buvo užsiminta, po 2000-ųjų, kai Lietuva integravosi į Europos Sąjungą ir praėjus keletui metų prisijungė prie Šengeno erdvės, padidėjo lietuvių galimybės laisvai judėti į Vakarus ir plėtoti tarptautinį verslą bei tinklaveiką. Be to, lietuviai, gerai išmanydami abi verslo kultūras – vakarietiškąją ir būdingą posovietinėms šalims, – bei pasinaudodami tuo, kad kai kuriose Vakarų šalyse susikūrė

¹ Šia sąvoka Davidas Ladermanas pasiūlo apibrėžti filmus, kuriuose mobilumas urbanistinėse vietovėse akivaizdžiai dominuoja filmo siužete ir sukuria tam tikrą miesto gatvių matricą (Laderman 2013: 175).

nemaži emigrantų tinklai, pavertę Lietuvą aktyviu „kontaktų tašku“ ir tranzito šalimi įvairių rūšių ir kalibrų dileriams (netgi „juodosios rinkos“ žaidėjams, besiverčiantiems svaigalų, degalų gabenimu ir prekyba žmonėmis). Šios ekonominės ir politinės dimensijos stipriai paveikė darbo situaciją ir ekonomiką², todėl vis labiau domina ir intriguoja kinematografininkus. Pavyzdžiui, naujausiame Algimanto Puipos filme „Miegančių drugelių tvirtovė“ pagrindinė personažė Monika, pasiturinti vidutinio amžiaus geneologė, laikinai prigludžia savo vasaros viloje tris jaunas merginas – deportuotas iš Vokietijos prostitutės – ir rūpinasi jomis. Transnacionalinio aktyvumo (ne visai skaidraus) tropas taip pat pastebimas anksčiau aptartuose filmuose – „Perpetuum Mobile“ ir „Artimos šviesos“, kurių veikėjai pabėga į JAV su pavogtais iš draugo pinigais (Dinos atvejis) arba grįžta iš JAV priverstinai deportuoti po nusižengimų (Lino atvejis). Tačiau, kai kuriuose filmuose, pavyzdžiui, komedijoje „5 dienų avantiūra“ (2008), režisuotoje Žeraldo Povilaičio ir Emilio Vėlyvio „Zero II“ ar Barto kriminalinėje dramoje „Eurazijos aborigenas“ susiduriame su užsienio piliečiais – įtartinais dileriais, užsiimančiais Lietuvos sostinėje ne visai skaidria veikla. „5 dienų avantiūroje“ toks yra graikas Erosas, popmuzikos ekspertas, dalyvaujantis Vilniuje vykšančioje jaunų atlikėjų atrankoje, kad atrastų naujus talentus (ypač merginas) Europos TV šou. „Zero II“ – paslaptinis azijietis, lietuvių gangsterių vadinamas tiesiog Jackie Chanu, kuris sučiumpamas su dideliu kiekiu „prekių“ ir įkalinamas privačiame bute. Tuo tarpu „Eurazijos aborigene“ susiduriame su prancūzų ir rusų „mafija“ (kvaišalų prekeiviais), šiukščiai susidorojančiais su konkurentais / partneriais iš Vilniaus. Filme „Redirected / Už Lietuvą!“ grupelė britų gangsterių, persekiojama galingesnių britų mafiozų, netikėtai atsiduria Lietuvoje ir pakliūna į grėsmingas ir tragiškas situacijas Lietuvos sostinėje ir kaime.

Minėtuose filmuose, ypač „Zero II“ ir „Eurazijos aborigenas“, Lietuva yra pristatoma kaip dinamiška, tarpkultūriška tranzito šalis, kuri yra šiek tiek „laukinė“, bet kartu ir „civilizuota“, kur netgi dileriai ir gangsteriai yra išsilavinę ir laikosi

² Migracijos procesai – iš šalies ir į šalį, gana menkai reflektuojami Lietuvos kine, nors po 1990-ųjų daugiau kaip 600 tūkstančių asmenų išvyko iš Lietuvos ir ši tendencija tęsiasi. Didelės emigracijos ir mažos imigracijos priežastys yra daugiausia ekonominės, susijusios su dideliu nedarbo procentu bei žema vidutine alga, lyginant su ES vidurkiu. Kitas svarbus veiksnys – vadinamą „emigracijos tinklų“ formavimasis (ypač Jungtinėje Karalystėje, Airijoje, Ispanijoje ir Norvegijoje), kai šeimos nariai ir draugai veikia kaip „tinklo administratoriai“ ir skatina didesnę emigraciją. Tai stipriai veikia Lietuvos visuomenę, nes beveik kiekviena šeima turi dirbančiųjų užsienyje, tad tai priartina užsienį prie Lietuvos. Be to, imigrantai ženkliai prisideda prie namų ūkių ir šalies ekonomikos augimo, skatina naujų verslo modelių, laisvalaikio formų ir pan. atsiradimą šalyje. Emigracijos problematika lietuvių kine gana reta ir apsiriboja vos keletu vaidybinių pilnametražių filmų „Nereikalingi žmonės“ (rež. Maris Martinsons, 2008), „Emigrantai“ (rež. Justinas Kriščiūnas, 2013) ir trumpametražiu vaidybiniu „Laikinai“ (rež. Jūratė Samulionytė, 2011). Čia emigrantai vaizduojami gana standartiškai ir pernelyg nesiskiria nuo užsieniečių filmuose reprezentuojamų imigrantų iš Rytų Europos.

principų (pavyzdžiui, Gena „Eurazijos aborigene“ ir Silvestras „Zero II“). Vėlyvio filmas prasideda kadru, kuriame matome didelį stendą su užrašu „Vilnius – Europos kultūros sostinė 2009“, pritvirtintą ant miesto riboženklio, skirtą pasveikinti sostinės svečiams. Kituose kadruose stebime gana kontroversišką šio „kultūringo miesto“ vaizdą – policininką, besinaudojantį intymiomis paslaugomis ir parduo-dantį Lietuvos policijos uniformas nusikaltėlių grupei prie reklaminio stendo „Vilnius – Europos kultūros sostinė 2009.“ Taip dvi posovietinės šalies pusės (oficiali ir neoficiali) yra išskirtos ir atskleidžia, kad transnacionalinis ekonominis, politinis ir socialinis artėjimas prie Vakarų ir bendradarbiavimas su jais atneša kol kas tik harmoningo ir nuoseklaus progreso iliuziją. Stevenas Vertovecas teigia, jog „globalizacija kaip tokia nesukūrė tolygios, besienės, integruotos globalios tvarkos, transnacionalizmas nesufurmavo ir pastovių socialinių formų“, kadangi „transnacionalizmas yra globalizacijos manifestacija, jo sudėtiniai procesai ir rezultatai yra įvairialypiai ir keblūs“ (Vertovec 2009: 2).

Apie šias transnacionalizmo kontroversijas Lietuvoje diskutuojama filme „Eurazijos aborigenas“, kuris prasideda neįvardyto uosto ilgu planu, vaizdas kuriamas lengvos, malonios muzikos fone. Šią idiliją pertraukia netikėtas pagrindinio protagonisto – kvaišalų platintojo Genos – intymus monologas, sakomas prancūzų kalba su ryškiu lietuvišku akcentu: „Laikas pradėjo ir Sovietų Sąjunga sugriuvo. Buvo visiškas chaosas, taigi buvo nesudėtinga tuo pasinaudoti. (...) Aš daug keliavau ir praleidau daug laiko Prancūzijoje. Iš tiesų, neturiu namų. Paryžius, Maskva, Vilnius, Minskas, Varšuva. Turiu daug priešų, (...) Gyvenimas yra trumpas. Didžioji jo dalis jau praėityje. Aš netgi to nepastebėjau. Norėčiau gyventi normalų gyvenimą. Kur tu bebūtum, esi tik vyrukas be šaknų ir neturi kitokios nei kriminalinė praeitis. Eurazijos aborigenas.“

Tiems, kas žino Barto filmus, šis ilgas monologas yra gana netikėta staigmena, ypač kai Gena kalba pirmu asmeniu tiesiai žiūrovui ir taip tarsi „įbalsina“ posovietinį „subalterną“, kuris ilgą laiką buvo atstovaujamas „didžiojo brolio“ – Rusijos. Gena yra išsilavinęs dileris ir kontrabandininkas iš Naujosios Europos, tipiška (bet kiek pagerinta) Rytų europiečio vyro „mimikrija“, sėkmingai multiplikuojama Vakarų medijose. Šiame filme, kaip ir „Laisvėje“ (2000), „Septyniuose nematomuose žmonėse“ (2005), Gena keliauja ir plėtoja nelegalius sandorius tarptautinėje erdvėje labai sąmoningai, neturėdamas galimybės to nedaryti (neretaiglobali erdvė padeda pabėgti nuo teisėsaugos, maskuoti savo praeitį ir kriminalinės veiklos pėdsakus). Tuo būdu, naujai sukurtas transnacionalinis subjektas (jungiantis Vakarus ir Rytus) mažai kuo skiriasi nuo Gilles’io Deleuze’o pokario Europoje ir pokario kine pastebėtos pasyvios „veikėjų rasės“, „savotiškų mutantų“, kurie „veikiau žiūrėjo nei veikė, jie buvo žiūrėtojai“ (Deleuze 2009:XI). Šie nauji personažai atsirado su-

griautoje Europoje, sparčiai besikeičiančioje po trauminių įvykių. Toks trauminio subjekto apibūdinimas socialinių, politinių virsmų akistatoje puikiai tinka ir Barto Rytų europiečiams po 1989 ir po 2004, ypač kai ir Vakarų europiečiai juos traktuoja kaip „naują rasę europiečių“, gyvenančių „kitoje Europoje“, kuri yra savotišką Deleuze'o „bet kokia erdvė“ – erdvė, išlaisvinta iš tradicinių, įprastų erdvėženklų, jungianti įvairias judėjimo kryptis. Ją nusako ne konkretus turinys, bet atviro identifikavimo ir naujo subjektyvumo atsiradimo / formavimosi galimybė. „Bet kokia erdvė“ yra palanki terpė unikalumo ir savitumo tapsmui. Tai erdvė, kurioje personažai atsiskleidžia, vysto savo charakterius, formuoja tapatybę (Šukaitytė 2012: 147).

Barto filmų personažai tiria šios naujos, sparčiai kintančios, erdvės teikiamas galimybes ir bastosi nuo vienos laikinos rezidencijos prie kitos, kurios nėra naujų stabilų tarpasmeninių ryšių plėtojimo, bet veikiau naujų tarpkultūrinių susidūrimų (deja, ne visada pozityvių ar malonių) vietos. Šie veikėjai nepajėgūs keisti savo likimo (tai mes girdime ir Genos monologe), kaip ir negali išnaikinti trauminės atminties simptomų savo sąmonėje. Juos veikia destabilizuojančios, neįveikiamos jėgos, lemiančios jų apatiškumą, pasyvumą ir netgi nepagrįstus destruktivius veiksmus (staigų proveržį naikinti arba žudyti). Erdvė, kurioje jie veikia, taip pat pažymėta „ardančio“ ir „naikinančio“ laiko ženklų, tad jie gana natūraliai suvokia savo laikinumą ir mirties neišvengiamumą (Šukaitytė 2012: 148). Bartui postsovietinėje geokultūrinėje erdvėje gyvenantys žmonės – Eurazijos aborigenai, kurių žemė įvairioms tautoms visada buvo koridorius, laikini namai, ar sustojimas. „Septyniuose nematomuose žmonėse“ ir „Eurazijos aborigene“ Bartas tyrinėja apleistas periferijas (Krymo pusiasalį, anonimiškus Rytų Europos kaimus, į kuriuos užklystama gana atsitiktinai) ir modernius multikultūrinius satelitus (Vilnių, Maskvą), kurių istorija yra sudėtinga ir jie atsiduria virsmo į kažką naują procese. Sovietų Sąjungos gyvavimo laiku ir jos byrėjimo, nykimo metais, vėliau kai kurioms Rytų Europos šalims prisijungus prie Šengeno erdvės, nuolat vyko ir intensyvėjo deteritorizacijos ir reteritorizacijos procesai, kurių metu įvairūs nomadai ir bastūnai (dileriai, laikini darbininkai, kontrabandininkai, kreatyvai) paženklino erdvę, palikdami joje savo pėdsakus ir atnešdami pokyčius į tas vietas ir bendruomenes.

Barto filmai gali būti suvokiami kaip komunikacinis tiltas, jungiantis poso- vietinę Eurazijos dalį su Vakarų Europa, nors jo filmai nelabai aiškiai artikuliuoja tai, ką Luisa Rivi vadina „post-1989 Europos kinu ir europietiška tapatybe, giliai įsišaknijusia specifinėje postšaltojojo karo istorijos situacijoje ir sąmonėje“ (Rivi 2007: 64). Režisierius reflektuoja skirtingų postkomunistinių tautų (rusų, lietuvių, ukrainiečių, totorių) gyvenimą posttrauminėse visuomenėse, jų sudėtingas pastangas konstruojant naują post-1989 tapatybę ir gyvenant dirbtinai sukurtoje multikultūrinėje ir multinacionalinėje aplinkoje.

Baigiamosios mintys

Šiame straipsnyje buvo plėtojama mintis, kad darbas formuoja socialinį gyvenimą ir labai smarkiai veikia individus. Yvonne Tasker teigia, kad „mūsų santykis su darbu (arba jo nebuvimu) suteikia svarbių koordinacijų kuriant socialinę tapatybę, mūsų savivoką ir savivertę. Mes bėgame iš darbo; bėgame į darbą; darbas gali formuoti mūsų socialinius gyvenimus arba nušalinti nuo sociumo“ (Tasker 2003: 169). Todėl asmeninis santykis su darbu gali būti traktuojamas kaip esminė referencija, svarbi kuriant kultūrinę, netgi tautinę tapatybę. Daugumos šiame tekste aptartų filmų personažų darbo patirtys apima socialinio ar kultūrinio gyvenimo elementus ir plėtoja nacionalinius ir transnacionalinius naratyvus, sutelktus apie darbą (arba jo nebuvimą). Tačiau, kaip ir kitos įtaigios kultūrinės reprezentacijos formos, šie kinematografiniai artefaktai naudoja darbo ir darbininkų vaizdinius, siekdami atskleisti nestabilumą, netikrumą ir pokyčius visuomenėje. Toks darbas nekuria jokio apčiuopiamo produkto, jo vertė slypi tiksliai jo gebėjime parodyti žmogaus tuštumą, pragmatiškumą, tarpasmeninių saitų takumą ir emocinį individo nestabilumą, nesaugumą. Darbas yra atskleidžiamas kaip erdvė, kurioje vyksta ekonominiai, politiniai, sociokultūriniai susidūrimai ir asmeniniai virsmai, tačiau ne visuomet labai harmoningi ir sklandūs. Žmogaus gyvenimas yra greitas, fragmentiškas, ir, kaip teigia Baumanas, „nepalieka laiko sustoti pamąstyti ir nubrėžti detalius projektus“ (Bauman 196: 25) – taigi plėtoti kruopščius darbo projektus.

*Gauta 2014 11 29
Priimta 2014 12 02*

- Bauman, Z. 1996. „From Pilgrim to Tourist – or a Short History of Identity“, in *Questions of Cultural Identity*, Stuart Hall and Paul du Gay (eds.). London: Sage.
- Bauman, Z. 2007. *Liquid Times: Living in an Age of Uncertainty*. Cambridge: Polity Press.
- Beck, A. 2003. „Introduction: Cultural Work, Cultural Workplace – looking at the Cultural Industries“, in Andrew Beck (ed.), *Cultural Work: Understanding the Cultural Industries*. London: Routledge, p. 1–11.
- Deltcheva, R. 2005. „Reliving the Past in Recent East European Cinemas“, in *East European Cinemas*, Aniko Imre (ed.). New York, London: Routledge, p. 197–211.
- Deleuze, G. 2009. *Cinema 1: The Movement-Image*. London: Continuum.
- Florida, R. 2002. *The Rise of the Creative Class: And How It's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*. New York: Basic Books.
- Foucault, M. 1991. *Discipline and Punish: the Birth of the Prison*. Penguin Books.
- Foucault, M. 2007. „What is Critique“, in Michel Foucault, *The Politics of Truth (Foreign Agents)*. Los Angeles: Semiotext(e), p.41–82.
- Hall, S. 2009. „Cultural Identity and Cinematic Representation“, in *Film and Theory: An Anthology*, Robert Stam and Toby Miller (eds.). Oxford: Blackwell, p. 704–714.
- Laderman, D. 2013. „Traffic in Souls: The Perils and Promises of Mobility in La Promesse“, in *Open Roads and Closed Borders: The Contemporary French-language Road Movie*, Michael Gott and Thibaut Schilt (eds.). Bristol: Intellect, 2013, p. 173–186.
- Lefebvre, H. 2002. „Work and Leisure in Everyday Life“, in *The Everyday Reader*, Ben Highmore (ed.). London and New York: Routledge, p. 225–236.
- Mazierska, E., Rascaroli, L. 2006. *Crossing New Europe: Postmodern Travel and the European Road Movie*. London: Wallflower Press.
- Mazierska, E. 2011. „Ucieczka od Polityki? Poskie kino po komunizmie“, in *Kino*, 6, p. 10–14.
- Mazierska, E. 2013. „Introduction: Work, Struggle, and Cinema“, in *Work in Cinema: Labor and the Human Condition*, Ewa Mazierska (ed.). New York: Palgrave Macmillan, p. 1–28.
- Rivi, L. 2007. *European Cinema After 1989. Cultural Identity and Transnational Production*. New York: Palgrave Macmillan.
- Stojanova, C. 2005. „Fragmented Discourses: Young Cinema From Central and Eastern Europe“, in *East European Cinemas*, in Aniko Imre (ed.). New York, London: Routledge, p. 213–227.
- Šukaitytė, R. 2012. „Marc'o Augė ir Gilles'io Deleuze'o erdvės diskurso atspindžiai Šarūno Barto kinematografijoje“, in *Vizualioji kultūra: problemos ir interpretacijos*, Monika Saukaitė (sud.). *Acta Academiae Artium Vilnensis*; nr. 65. Vilnius: VDA, p. 135–151.
- Tasker, Y. 2003. „Office Politics. Masculinity, Femininity and the Workplace in Disclosure“, in *Cultural Work: Understanding the Cultural Industries*, Andrew Beck (ed.). London: Routledge, p. 169–180.
- Vertovec, S. 2009. *Transnationalism*. London and New York: Routledge.

Renata Šukaitytė

**A NEW WORKING CLASS IN LITHUANIAN FILM:
SMUGGLERS, DEALERS AND GAMBLERS**

Summary

The article analyses the representations of new 'working class' in contemporary Lithuanian film, typical of the cinematic imagery of the period after 2000s and rather constant throughout diverse body of work. As a rule, films of this period are populated by non-heroes and non-workers (gamblers, dealers, smugglers and the like) who operate outside the Foucauldian 'disciplinary society'. They are typical urban smuggles and urban nomads trekking from one place or community to another in quest of a new adventure or a unique sensation, easy money and noncommittal relations. They can be viewed as signifying the 'liquid' work, family and urban forms of the post-industrial and neoliberal society, as described by Zygmunt Bauman. These representations of new 'workers' are quite typical of a number of films produced by representatives of different generations of Lithuanian filmmakers, including Šarūnas Bartas, Valdas Navasaitis, Ignas Miškinis, Kristijonas Vildžiūnas, Kristina Buožytė, Emilis Vėlyvis and Ignas Jonynas. The present article argues that these images can be scrutinised from the point of view of a new societal and economical phenomenon which developed in the post-soviet period and which can be termed as neo-labourist condition. The new stereotype of post-soviet 'worker' is quite intensely exploited in both eastern and western cinematic imagery, so it can be regarded as a symptom of the process of formation of native regional identity through stereotyped representation.

KEYWORDS: Lithuanian film, creative worker, dealer, vagabond, neoliberal society, liquidity.

Lietuvos kultūros tyrimų instituto Šiuolaikinės filosofijos skyriaus vyriausiajam mokslo darbuotojui ir Vilniaus universiteto profesoriui Arūnui Sverdiolui už darbų ciklą HERMENEUTINĖ KULTŪROS FILOSOFIJA (2002–2012) buvo paskirta 2013 m. Lietuvos mokslo premija. Pažymėdami šį išimtiną įvykį ir sveikindami laureatą skaitytojams pateikiame jo viešos paskaitos „Mano filosofinis darbas“ tekstą.

Arūnas Sverdiolas

MANO FILOSOFINIS DARBAS

Taip jau atsitiko, kad mano mokslinių darbų cikle *Hermeneutinė kultūros filosofija*, kuris buvo įvertintas Mokslo premija, ir aplink jį susidėliojo didesnė dalis to, ką apskritai esu nuveikęs. Man pačiam buvo gerokas netikėtumas, kai šitai suvokiau, nes šiaip jau dirbant dėmesys telkiasi ties konkrečiu lauku ar tik laukeliu, o kita vertus – sudomina ir patraukia vis nauji dalykai. Dėmesio laukelis pasislenka, tai, kas rūpėjo seniau, kažin kur nutolsta, taip kad visuma nesusidaro, atrodo padrika ir taki. O šia proga man iškilo šioks toks bendras vaizdas. Kartu, beje, iškilo ir garsusis klausimas: „Nejaugi tai ir buvo gyvenimas?“ Na, šis klausimas dar netobulus ir negali būti tobulas, nes niekad negali pasakyti, kad gyvenimas jau buvo, o kai jis iš tiesų bus buvęs, pats vėlgi negalėsi šito pasakyti. Vis dėlto tam tikru metu šis klausimas iškyla ir darosi prasmingas, pradedi jį suprasti kaip savo klausimą.

Pirmasis mano akademinis darbelis buvo diplominis apie Stasio Šalkauskio ir Antano Maceinos kultūros filosofiją, kurį apsigyniau prieš keturis dešimtmečius, baigdamas Vilniaus universitetą. Nuo to laiko visi mano teoriniai interesai sukosi ir dabar sukasi apie kultūros filosofiją. Parašiau disertaciją apie lietuvių katalikiškąją kultūros filosofiją, paskui, įtraukęs kitų filosofinių ir ideologinių krypčių autorių svarstymą (man svarbiausi buvo Vosylius Sezemanas ir Levas Karsavinas,

o leidyklos paskirtas rankraščio recenzentas pareikalavo, kad būtų aptarti kairieji ir marksistai, faktiškai – stalinistai, tad skyriau vietos ir jiems), išleidau savo pirmąją knygą – *Kultūros filosofija Lietuvoje*.¹

Rašydamas diplominį darbą, disertaciją ir knygą, nelabai žinojau, kaip toks darbas dirbamas ir neturėjau su kuo pasitarti. Lietuvių filosofijos istorija buvo labai menkai tyrinėjama ir labai tendencingai pristatoma. Filosofijos fakulteto mūsų Universitete tada nebuvo, aš baigiau žurnalistiką, taigi visko turėjau mokytis pats, esu autodidaktas, kaip ir dauguma mano kartos filosofų. Mano Maskvoje parašytos disertacijos vadovas buvo XVIII a. prancūzų materializmo specialistas, jis tik šiek tiek prižiūrėjo, kad teksto paviršius atitiktų tuolaikinius reikalavimus.

Todėl dirbau kaip išmaniau. Perskaičiau visas I Lietuvos respublikos ir kiek ankstesnių laikų filosofines ir kvazifilosofines knygas bei straipsnius, kurie atrodė kaip nors susiję su teorine kultūros problematika ir mėginau išlukštenti ar išgauti iš jų lietuvių kultūros filosofiją. Tada tokio tyrimų objekto ir paties pavadinimo tiesiog nebuvo. Aiškindamasis filosofinius istorinius kontekstus, gilinausi į neokantininkų idėjas ir Wilhelmo Dilthey'aus gyvenimo filosofiją, kurių pagrindu apskritai atsirado kultūros filosofija kaip tam tikra filosofinė disciplina ar kryptis. Taip pat studijavau artimesnes įtakas lietuvių filosofams – neoscholastiką, rusų religinę filosofiją, Vladimirą Solovjovą, Nikolajų Berdiajevą, lenkų mesianistą Józefą Mariją Hoene-Wronskį.

Tada maniau, kad jau pabaigiau tą darbą ir toliau eisiu savo keliais. Apskritai taip ir atsitiko, bet vis kam nors prireikdavo tai vieno, tai kito, tai trečio dalyko apie lietuvių filosofiją. Juk jau buvau tapęs žinovu, o tai įpareigoja. Parašiau nemaža straipsnių: rekonstravau Šalkauskio neišdėstyta, bet daugelyje jo veikalų suponuojamą filosofinę sistemą, nagrinėjau Maceinos filosofinių pažiūrų raidą, lokalizavau XX amžiaus Vakarų filosofijos kontekste Sezemano laiko sampratą. Be to, nagrinėjau žymiausių lietuvių išeivijos mąstytojų Juozo Girniaus ir sociologo Vytauto Kavolio kultūros sampratą. Girniaus filosofija, išaugusi egzistencinio filosofavimo pagrindu, tiesiogiai nebeperėmė nei lietuvių kultūros filosofijos tematikos, nei jos metodo. Jo mąstymas gerokai skyrėsi nuo vyresniųjų. Jei ne II pasaulinis karas ir okupacija, Lietuvoje būtų iškilusi nauja mąstytojų karta, o Girnius – pirmasis. Vis dėlto priėjau išvadą, kad išeivijoje, kitomis kultūrinėmis, socialinėmis ir intelektualinėmis aplinkybėmis ir kitoje teminėje plotmėje Girnius pratęsė svarbiausius lietuvių kultūros filosofijos svarstymus, užaštrindamas ir radikalizuodamas jai iškilusias dilemas. Iš Kavolio labai įvairaus pobūdžio sociologinių, psichoistorinių, lyginamosios civilizacijų analizės ir kitokių veikalų pamėginau rekonstruoti jo kultūros filosofijos sampratą.

¹ Vilnius: Mintis, 1983.

Šiam mano darbo segmentui taip pat priklauso devyni Stasio Šalkauskio *Raštų*², kuriuos man buvo pasiūlyta sudaryti, tomai, Vinco Vyčino *Raštų*³ tritomis, taip pat knyga *Visa aprėpanti dabartis*, kurioje surašiau pokalbius su Algiu Mickūnu⁴. Šitaip, drįstu manyti, buvo gana plačiai aprėpta filosofinio kultūros apmąstymo raida nuo lietuviškosios filosofijos atsiradimo XX amžiaus pradžioje, sietino su tautiniu atgimimu, iki savarankiškos akademinės filosofinės disciplinos sukūrimo tarpukario metais ir jos tąsos išėivijoje po II pasaulinio karo. Rimčiau nesiėmiau tik Algirdo Juliaus Greimo semiotikos, kuri yra neabejotinai reikšminga kultūros filosofijos požiūriu – šis darbas lieka ateičiai ir galbūt kitiems.

Šiuos darbus pratėšiau ir turbūt jau užbaigiau prieš metus, išleisdamas knygą *Kultūra lietuvių filosofų akiratyje*.⁵ Joje padariau du dalykus. Pirmas – perrašiau pirmąją knygą, išlaisvindamas nuo anuomet neišvengiamos tarybinės filosofinės kalbos balasto. Pradžioje ketinau tiesiog parengti antrą leidimą, bet tai pasirodė neįmanoma – medinė anų laikų filosofinė kalba pasirodė tiesiog nebepaskaitoma, būtų reikėję daugybės paaiškinimų. Kita vertus, konceptualinis branduolys, mano nuostabai, atsilaikė, pakako nulupti anuomet neišvengiamos konjunktūrinės kalbos luobą. Nepriklausomybės laikais rašyti tekstai tokių operacijų, žinoma, nepareikalavo, perspausdindamas juose palikau jų atsiradimo aplinkybių, taip pat ir savo tuometinių iliuzijų pėdsakus.

Bet dar įdomiau, kad kai kurios I Lietuvos respublikos laikų mąstytojų idėjos pasirodė netikėtai aktualios. Mat dabar atsirado ištisas publicistų ir ideologų spektras nuo ultrakairiųjų iki ultradešiniųjų, kurie atkartoja (žinoma, greičiausiai šito nė neįtardami) ano meto Šalkauskio ar Sezemano tiesioginių ir netiesioginių oponentų argumentus. Todėl šių mąstytojų kažkada paleistos strėlės ir šiandien pataiko į gyvus taikinius. Jų balsai vėl suskamba diskusijoje ar, tiksliau sakant, suskambėtų, jei į juos būtų įsiklausoma. Žinoma, taip nėra, viskas užmiršta ir pradedama lyg plyname lauke.

Man rodos, nelabai sąmoningai, veikiau intuityviai norėjau pratėsti lietuvių kultūros filosofijos darbą. Tačiau ne kaip filosofijos istorikas, o eidamas prie pačių problemų ir savarankiškai jas svarstydamas bei savo atsakomybe spręsdamas. Iš filosofinio istorinio darbo man išliko dėmesys klasikinės Vakarų filosofijos problematikai, pirmiausia metafizinei, pamatinėms jos sąvokoms ir jų transformacijoms istorijos eigoje. Liko svarbus neoscholastinės filosofijos išlaikytas ir perduotas galingsas platonizmo ir ypač aristotelizmo potencialas. Tai įvyko ir dėl to susivokiau

² Stasys Šalkauskis, *Raštai*, t. 1–9, Vilnius: Mintis, 1990–2012.

³ Vincas Vyčinas, *Raštai*, t. 1–3, Vilnius: Mintis, 2002–2009.

⁴ *Visa aprėpanti dabartis. Algį Mickūną kalbina Arūnas Sverdiolas*, Vilnius: Baltos lankos, 2004.

⁵ *Kultūra lietuvių filosofų akiratyje*, Vilnius: Apostrofa, 2012.

anaiptol ne iš karto – pradžioje nubėgau į priekį, o jau paskui, gerokai vėliau metafizika mane pasivijo. Taip pat liko aktualus dėmesys kultūros laiko problematikai, susijusiai su žmogaus egzistencijos akiračiu. Taip atsirado pamatinė įtampa, stumianti mane pirmyn, tarp metafizikos, svarstančios tai, kas neatsiranda ir neišnyksta, ir laiko akiratyje besiskleidžiančios patirties, kuri susiduria tik su tuo, kas atsiranda, pabūna ir išnyksta. Šias sąsajas su ankstesniu savo darbu, tiesą sakant, pamačiau tik dabar, retrospektyviai, o tada man tiesiog rūpėjo kiti dalykai.

Tiesiogiai pratęsti lietuvių kultūros filosofijos darbą buvo neįmanoma, nes jos pagrindai pasidarė nebeadekvatūs. Apskritai tai gana keistas dalykas, nes, kaip labai taikliai yra pastebėjęs Etienne'as Gilsonas, neoscholastikos kategorijos yra taip gerai išplėtos ir tokios lanksčios, kad jomis galima suformuluoti ir nagrinėti bet kokią naujai iškylančią problematiką. Jis pats tai pademonstravo, neoscholastiškai performuluodamas savojo laiko egzistencinės filosofijos idėjas. Panašiai elgėsi ir Jacques'as Maritain'as. Tačiau paradoksalu, kad šitaip padarius, tos problemos tartum ištirpsta. Sprendimai ateina gatavi iš kažin kokios argumentacinės mašinos, bet jie nepatenkina, nes yra per bendri, nepagauna naujai iškylančių klausimų savitumo. Beje, vėliau supratau, kad tai būdinga kiekvienai scholastikai, mokyklinei filosofijai, taip pat ir deridinei, fukoistinei ar deliozinei.

Nuo platoniškos ir aristotelinės metafizikos ėjau prie fenomenologijos ir hermeneutikos. Į fenomenologinę filosofiją, ypač Edmundo Husserlio, gilinausi dar būdamas aspirantūroje (dabar tai vadinasi doktorantūra), ji man buvo ir liko svarbi, bet darbų ta tematika beveik nesu parašęs⁶. Nusprendžiau „tyrinėti“, kaip tada buvo ir dabar yra sakoma, hermeneutinę filosofiją. Ilgamečių šios filosofijos studijų rezultatai sutelkti dviejose mano monografijose: *Būti ir klausti*⁷ ir *Aiškinimo ratas*⁸. Jos priskirtinos filosofijos istorijos žanrui, šiose knygoje nagrinėjau svarbiausių hermeneutinės filosofijos atstovų idėjas (Martino Heideggerio, Hanso Georgo Gadamerio, Paulio Ricoeuro ir daugelio kitų), žinomiausias su jomis susijusias diskusijas ir klausimus, kurie taip ir liko daugiau ar mažiau atviri. Be to, daugelį metų dėsciaui tradicinę hermeneutiką, pradėdamas nuo senųjų, graikų ir žydų hermeneutikų iki filosofinės, diltėjiškosios hermeneutikos atsiradimo.

Tačiau tikrasis mano tikslas buvo perprasti hermeneutinį, taip pat su juo kuo glaudžiausiai susijusį fenomenologinį filosofavimą, šitaip pasirengti ir išmokti filosofškai dirbti, tai yra nagrinėti vieną ar kitą rūpinimą problemą. Dabar manau, kad tai buvo mokymasis, *Lehrjahre*, arba, pasinaudojant semiotiniu žargonu – kompetencijos įgijimas. Tas laikas jau praėjo, nebeketinu daugiau rašyti apie hermeneu-

⁶ Šiokios tokios išimtis – „Filosofas ir tapyba“, in Maurice Merleau-Ponty, *Akis ir dvasia*, Vilnius: Baltos lankos, 2005; „Etnometodologija kaip refleksijos pratybos“, *Baltos lankos*, nr. 31/32, 2010.

⁷ *Būti ir klausti. Hermeneutinės filosofijos studijos – 1*, Vilnius: Strofa, 2002.

⁸ *Aiškinimo ratas. Hermeneutinės filosofijos studijos – 2*, Vilnius: Strofa, 2003.

tinę filosofiją ar dėstyti jos autorių idėjas. Filosofijos istoriko darbas pats savaime nėra filosofinis. Idėjų aiškinimasis, jų subtilybių svarstymas yra vidinis mokyklinis dalykas. Jis būtinas, bet jo nepakanka. Tai, ką galima pavadinti tikruoju filosofiniu darbu, prasideda tada, kai įsisavini vienas ar kitas sampratas, pasidarai iš jų įrankius ir tų įrankių pagalba nagrinėji tau rūpimus dalykus. Tiesą sakant, su kompetencijos įgijimu yra sudėtingiau – tam tikra prasme mokymasis niekad nesibaigia. Jau keliolika metų vedu privatų seminarą, kur kruopščiai skaitome su kolegomis dabartinės filosofijos veikalus ir narstome smulkmenas, siekdami patobulinti savo instrumentariumą ir vis paaštrinti filosofinius įrankius.

Libiausiai man rūpėjo probleminis branduolys, susijęs su kultūros apmąstymu, jam skyriau daugiausia dėmesio. *Aiškinimo rate* nagrinėjau dirbinio, kūrinio, žaidimo, istorijos, tradicijos ir kitas problemas, kurios ir kristalizavosi į tai, ką vadinu hermeneutine kultūros filosofija.

Šiai filosofijai plėtoti tiesiogiai ir ištiesai buvo skirta mano knyga *Steigtis ir sauga*, kurią suvokiau kaip pirmąją hermeneutinės kultūros filosofijos tomą. Mane paskatino Vytautas Kavolis. „Savo“ kultūros filosofiją dėščiau keliuose aukštosiose mokyklose ir šį tą vis papasakodavau Kavoliui (jis tada ištiesą semestrą skaitė paskaitas „Kultūros dirbtuvė“ Vilniaus universiteto Filologijos fakultete). Kartą Vytautas lakoniškai, kaip jam buvo būdinga, patarė, kad man „jau reiktų publikuoti“. Tada iš užrašų stirtos atskyriau sąlyginai kompaktišką pirmąją dalį. Likusias naudoju paskaitose, jos vis kristalizuojasi ir transformuojasi⁹.

Kultūros filosofijos hermeneutiškumas, kaip jį suprantu, reiškia, kad ne tik tai jos objektus, temas, bet ir konceptualines priemones joms nagrinėti mėginu išgauti iš pačios Vakarų mąstymo tradicijos – ne tiktai filosofinės, bet ir teologinės, poetinės, istoriografinės ir kitų, kokias tik pajėgiu atrakinti. Todėl analizę kaskart plėtoju dviejuose lygmenyse:

1) konkrečioje teminėje plotmėje, susijusioje su vienokiais ar kitokiais kultūros tekstais (mitiniais, epiniais, traginiais, poetiniais, religiniais, filosofiniais), kurie atrodo svarbūs ir įrikiuoti į vieną ar kitą kultūros kismo profilį, taip pat su įvairialypių kultūros istorijų bei teorijų (taip pat ir filosofinių teorijų) nagrinėjama medžiaga bei nagrinėjimo būdais,

2) kartu mėginu užčiuopti pamatinę kultūros filosofijos problemą: kaip reišiasi vieno ar kito kultūros buvinio (veiksmo ar veikalo – dirbinio, kūrinio ir įvairiausių jų atmainų) buvimo būdas. Laiko akiratyje tai reiškia – kaip šie buviniai randasi, tveria ir nyksta. Tiesioginė teminė nagrinėjamo teksto plotmė ir klausimai,

⁹ Užbėgdamas už akių rimtesnei publikacijai, išspausdinau kurso santrauką: *Kultūros filosofija. Bendrauniversitetinio kurso medžiaga antrosios studijų pakopos studentams*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2007.

kuriuos jam užduodu ir stengiuosi išgauti iš jo atsakymus, kartais labai skiriasi; pavyzdžiui, nagrinėdamas nuodėmės sampratą keliuose apaštalo Pauliaus laiškuose, mėginau rekonstruoti jo policentrinės kultūros erdvės bei laiko sampratą ir tai, kaip trys žmonių bendrijos – žydai, graikai ir krikščionys – patalpinamos, išdėstomos šiuose erdvės ir laiko matmenyse.

Du esminius kultūros aspektus įvardijau kaip steigtį ir saugą. Šios sąvokos nusako kultūrinės ir socialinės žmonių bendrijos pagrindus: jų kūrimą, išradimą, konstravimą ir palaikymą, saugojimą, atkūrimą, rekonstravimą, sklaidą ir plėtrą, pagaliau jų naikinimą, kritiką bei dekonstravimą. Visa tai aptinkama istorijoje. Teminiu atžvilgiu *Steigtje ir saugoje* daugiausia nagrinėjau veiksmus ir jų tapimą kultūriniais veiksmais, tai yra jų paradigmaticizaciją, virtimą veikimo pavyzdžiais, įsikūnijimą vienokioje ar kitokioje žmonių veiksenoje.

Sekdamas jau minėtu hermeneutiniu principu išgauti konceptualines priemonės iš pačios tradicijos, kitaip sakant, apmąstyti apmąstymą, pačią žmogiškųjų veiksmų sritį aptariau pasitelkęs kai kurias tam tikru būdu centruotas Platono filosofijos sąvokas. Tai, kas laikoma platonizmo branduoliu – idėjų teoriją – pastūmiau kiek į šalį, o dėmesį sutelkiau į tai, kas laikoma veikiau paraštiniu dalyku – erotikos teoriją. Nagrinėjau tai, kaip vadinamąjį buvinio „dalyvavimą“ savo idėjoje, tai yra patį jo buvimą Platonas aptaria laiko ir mirtingosios, biologinės ir kartu supra-biologinės būtybės, arba kultūrinės žmogaus egzistencijos akiračiuose. Čia pamatinėmis sąvokomis pasidaro taip pat dvejopai – biologiškai ir kultūriškai – apibūdinami stoka ir su juo susijęs geismas. Tai pamatinė intencinė egzistencijos sąranga, lemianti giliausią motyvaciją.

Metafizinės amžinosios, sau pačiai tapačios būties atitikmuo pasaulio, tai yra visuotinio kismo srityje, yra aktyviomis pastangomis užtikrinama buvinių tvėrmė. Tik šitaip, sako Platonas, stirna ar liūtas pasiekia savo jam prieinamą amžinybės (stirnų ar liūtų rūšies) dalį. Tai ne kas kita, kaip kova už būvį, savo paties ir savo palikuonių tvėrmę. Kalbant apie žmogiškas būtybes, iškyla dar vienas lygiai svarbus dalykas – savitai žmogiški, kultūriniai gėriai iškeliami aukščiau už vitalinės srities vertybinę dominantę – gyvastį, ir saugomi palaikant šį hierarchinį vertybinį pasirinkimą. Žmogiškojoje egzistencijoje atsiranda dalykų, svarbesnių už gyvybę. Daugiausia nagrinėju dorybės, ypač *arete* pavyzdį. Homero herojai steigia savitą bendriją, paremtą šlovės principu ir šitaip įkūnija tam tikrą idealybę, reikalui esant, savo gyvybės kaina. Kultūrinės graikų bendrijos rastį ir tvėrmę užtikrina praeities herojai, geidę pasiekti šlovę tarp amžininkų bei palikuonių ir savo veiksmais davę sektinus šlovingus pavyzdžius, ir – palikuonys, sekantys šiais juos patraukiančiais, žavinčiais pavyzdžiais ir šitaip kartoiantys pavyzdinius veiksmus.

Veiksena būna įtvirtinama ir daugeliu kitų būdų – ne tiktai epinių, bet ir mitinių, istorinių, religinių, filosofinių, teisinių ir kitokių diskursų pagalba. Tapdami mąstymo, suvokimo, jautimo, veikimo, dirbimo ir kūrimo paradigmomis, šie diskursai kiekvienas savaip steigia ir saugo žmonių bendriją, tam tikrą istorinį bendrą žmonių pasaulį, suteikia bruožus žmonių mąstysenai, veiksena ir jausenai. Knygoje konkrečiai nagrinėjau šiuos skirtingus būdus, taip pat jų transformacijas, vykstant pamatiniam Vakarų civilizacijos kismui – modernizacijai iki pat aukštyn kojomis apvirtusios herojiškos figūros – don Kichoto. Pasenusios paradigmos tyko savo bepročių.

Pasakodamas apie kažkada iškilusią dilemą ir atrastą jos sprendimą, diskursas įtraukia gyvuosius į savo tiesų ir vertybių pasaulį. Diskursuose ir kituose kūriniuose įkūnytose esminės žmogiškosios situacijos ir esminiai sprendimai gali netiesiogiai tapti klausytojo, skaitytojo ar žiūrovo situacijomis ir problemomis, pastatyti jį savo akivaizdoje ir įtraukti, o tuo pačiu pareikalauti iš jo rinktis ir veikti vienaip ar kitaip, sakyti „taip“ arba „ne“ – šiandien. Toliau jau yra tiktai valia veikti vienaip ar kitaip, priimti arba atmesti. Diskursas ne tiktai atveria ir palaiko pasirinkimo galimybę atvirą, jis taip pat ir įtraukia, reikalaujamas atsakymo ir atsakomybės. Dar daugiau – jis padaro diskurso akivaizdon stojančių žmonių veiksmus kvalifikuojamais, pamatuojamais, įvertinamais. Ne tiktai skaitytojas įvertina diskursą, bet ir diskursas – skaitytoją.

Minėjau, kad steigties ir saugos sampratas skleidžiau remdamasis klasikinės graikų filosofijos sąvokomis. Tačiau šias pamatines sąvokas gretinau su kitomis, radikaliomis ir negatyviomis sąvokomis, kurios taip pat sudaro Vakarų mąstymo išteklius, atveria ir laiko atviromis kitas pamatines šios tradicijos galimybes. Hermeneutiškai pasekiau dvi radikalias šios tradicijos gijas. Pirma, kaip radikalią platonizmo priešybę ir galingą idealizmo alternatyvą pasitelkiau Biblijos *Koheleto* knygą. Tuo būdu steigties ir saugos problematiką sugretinau su visiškos nežinios apie transcendentinį egzistencijos akiratį ir apsiribojimo totalia šiapusybe teigimu. Antra, pasekiau tai, ką vadinu anapusybės nyksmu ar slėptimi Vakarų istorijoje. Konkrečiai, nagrinėjau, kaip platonizmą ir metafiziką ardo ir vėlgi apriboja totalios šiapusybės akiratis – šitai išvelgiau Friedricho Nietzsche's ir Martino Heideggerio mąstyme. Šiame akiratyje visa steigties ir saugos problematika transformuojasi ir radikalizuojasi, atsidurdama niekio ir chaoso akiratyje, taip pat papildoma naujais – neribotos plėtros, įveikos ir saviįveikos – dėmenimis. Tai ypač aišku, turint omenyje, Nietzsche's atvertą valios galiai apmąstymo akiratį.

Gilindamasis į pasaulio erdvės ir laiko problematiką suformulavau kultūros kaip policentrinį, monadiškai organizuotų prasmės konsteliacijų sampratą. Rem-

damasis šia veiksmų, dirbinių ir kūrinių konstituojamos erdvės ir laiko samprata, knygoje *Apie pamėklinę būtį*¹⁰ svarščiau kertines teorines, metodologines ir pasaulėžiūrinės Lietuvos kultūros istorijos problemas: savaties dinamiką, funkcionalizmo ir paradigminės istorijos santykį, aprašymo ir argumentacijos, fenomenų spektro ir jų lauko skirtis ir kitus dalykus. Knygoje pasiūliau kelis naujus, paprastai mūsų kultūros istorikų netaikomus conceptualinius įrankius bei kultūros istoriko savivokos būdus, reikalingus nagrinėjant keblius Lietuvos kultūros istorijos reiškinius. Parodžiau, kaip šie įrankiai veikia, nuodugnai svarstydamas anksčiau šiuo požiūriu nenagrinėtą kultūros istorijos šaltinį – XIX a. pradžios pranciškono Jurgio Ambraziejaus Pabrėžos pamokslą apie „nečystatos“ nuodėmę. Ilgokai vedžiau dailėtyros metodologijos seminarą Vilniaus dailės akademijoje ir iš to išaugo jo dalyvių knyga, kurioje nagrinėjamas XVI–XVII a. lenkų domininkono Fabijono Birkowskio pamokslas apie šventus paveikslus, įteisinantiss bei grindžiantis jų gerbimą¹¹. Tiesa, didesnė seminaro dalyvių dalis išsilakstė, pabūgę tokios ypatingos temos, bet kiti labai užsidegė ir padarėme tą darbelį.

Šias sampratas taip pat pritaikiau dabartinės Lietuvos kultūros ir viešosios sąmonės ypatybėms nagrinėti. Aptariau korinę jos erdvės sąrangą (ji sudaryta iš smulkių akučių, kurias skiria sienelės) – savotišką viešosios erdvės, kurioje sklistų teoriniai, etiniai, politiniai svarstymai, ydingą alternatyvą. Nagrinėjau šios erdvės lėkštumą, neleidžiantį pasirodyti viešumoje bent kiek iškilesnėms idėjoms, cinizmą kaip vertybių ir paties aukštybės matmens redukciją, mažaraštiškumą¹², kvailybę¹³ ir kitus dalykus. Šie tekstai priklausytų kultūros kritikos žanrui, tačiau nagrinėdamas dabartinės lietuvių kultūros reiškinius, juose remiuosi hermeneutinės kultūros filosofijos sąvokomis.

Mano hermeneutinės kultūros filosofijos projektas dar anaip tol nėra užbaigtas, gal nėra net įpusėtas. Jį plėtoju, nuo veiksmų, *ethos* eidamas prie veikalų, *technė* ir *poiesis* srities, konkrečiai, prie dirbinių ir kūrinių analizės. Šiuos dalykus vienu ar kitu atžvilgiu jau esu nagrinėjęs straipsniuose¹⁴, o šiuo metu, kaip sakoma, ant mano rašomojo stalo yra antrasis hermeneutinės kultūros filosofijos etiudų tomas – *Darbas ir dirbinys*.

¹⁰ *Apie pamėklinę būtį ir kiti etiudai*, Vilnius: Baltos lankos, 2006.

¹¹ *Gyvas žodis, gyvas vaizdas. Fabijono Birkowskio pamokslas apie šventus paveikslus*, sud. Tojana Račiūnaitė, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2009. Ten spausdinami ir keli mano straipsniai.

¹² „Mažaraštė kultūra. Sociokultūrinis etiudai“, *Baltos lankos*, nr. 27, 2007.

¹³ „Išminties dorybė. Iš principo ir iš tikrųjų“, *Baltos lankos*, nr. 37, 2012.

¹⁴ „Atvaizdo tvarka. Gombričiniai svarstymai“, in Antanas Andrijauskas (sud.), *Estetikos ir meno filosofijos transformacijos*, Vilnius: Kultūros, filosofijos ir sociologijos institutas, 2005; „Darbas ir dirbinys. Aristotelinis heidegerinis svarstymas“, *Problemos*, 2007, nr. 72; „Atvaizdo riba: 'Nedirbsi drožinio'“, Antanas Andrijauskas (sud.), *Žydų kultūros paveldas: istorija ir dabartis*, Vilnius: Kronta, 2009; „Skonio reikalas“, *Baltos lankos*, nr. 35, 2012; „Paminklas ir laikas. Viollet-le-Duco ir Ruskino kontroversija“, *Athena. Filosofijos studijos*, 2012, nr. 8.

Dirbinių dirbdirbinimas, mano supratimu, išauga iš giliausios dvilypės žmogaus egzistencinės ar intencinės sąrangos – stokos ir geismo, susijusių su pačiu jo priklausymu pasauliui, priklausomybės nuo pasaulio. Pamatinį kultūros klodą sudaro gamtos dirbimas ir pertvarkymas pagal labai skirtingus projektus ir programas, kurie gamtos daiktus perkeičia į žmogaus daiktus ir ištisus jų ansamblius, lemiančius vienokį ar kitokį egzistencijos pavidalą. Šioje perspektyvoje gamta veriasi žmogui kaip žaliava ir mechanizmai, panaudotini efektyviai veikiant.

Hermeneutine gija šiam tyrimui pasitarnauja Aristotelio filosofija, centruota taip, kad dėmesio lauke atsidurtų prigimtinės rasties bei tvermės (*physis, bios*) ir dirbtinės rasties bei tvermės (*techne, poiesis*) gretinimas, nušviečiantis jas abi. Natūralistinis požiūris aptaria dirbinį kaip gamtos dalį ir redukuoja jį į medžiaginį substratą, išleisdamas iš akių kitą – dirbininę, arba kultūrinę dirbinio prigimtį. Pasirėmęs kai kuriomis savaip peraiškintomis Heideggerio analizėmis, dirbinio rastį ir tvermę aptariu kaip jo glūdėjamą žmogiškojo pasaulio prieglobstyje. Tačiau, skirtingai nuo Heideggerio, mėginu sučiuopti esmišką žmogiškojo pasaulio daugeriopumą ir atitinkamos dirbinio prasminių kontekstų kaitos bei jo steigties ir saugos būdų transformacijos galimybes, dirbinių transkontekstualizaciją, socialinį mobilumą, judėjimą bendrijos viduje ir tarp kelių bendrijų, virsmą preke, dovana ar grobiu.

Seku taip pat „pomirtinę“ dirbinio lemtį – jo nyksmą ir patekimą į ciklinį gamtos stichijų judėjimą. Pagaliau nagrinėju dirbinio „atgimimą“, jo grįžtį, tapimą radiniu, paminklu, eksponatu. Šios dirbinio grįžties prielaida yra tam tikras sąmonės judesys – atgręžtis, akivaizdžiausiai pasireiškusi Renesansu ir nuo to laiko tikrai stiprėjanti.

Darbo ir dirbinio analizė, savo ruožtu, yra pirmoji dalis darbo, kuris ateityje turėtų apimti taip pat kūrybą ir kūrinį. Nagrinėjant pastarąjį, teks imtis įvairių ir skirtingų menų problematikos: laikinių praeiginių ir statinių patvariųjų, konstrukcinių ir vaizduojamųjų. Kiekvienam iš jų būdinga savita problematika, kuri, judant hermeneutiniu ratu, savo ruožtu suteikia esmingas išvadas hermeneutinei kultūros filosofijai ir reikalauja tikslinti anksčiau padarytas, o kartais ir gerokai jas keisti. Ši proginė mano paties atgręžtis į savo filosofinio darbo visumą paskatino įvertinti, kurioje kelio vietoje dabar esu. Įsitikinau, kad gaišti nėra kada, reikia sparčiai eiti pirmyn. O gal, pasirinkdamas ne tokią herojišką leksiką pasakyčiau, kad mano didžiojo žaidimo taisyklės yra daugmaž paaiškėjusios ir belieka tą žaidimą tęsti, kol nuskambės baigiamasis švilpukas. Lyg ir nepanašu, kad šis žaidimas man nusibostų anksčiau.

Aušra Kaziliūnaitė

TREČIOSIOS TERITORIJOS

Nerijus Milerius (sud.), Audronė Žukauskaitė,
Jūratė Baranova, Kristupas Sabolius, Lukas Brašiškis.
Kinas ir filosofija.
Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2013, 222 p.

Paskutiniaisiais metais Lietuvoje galime fiksuoti išaugusį susidomėjimą kino menu. Tą byloja kiekvienais metais vis gausesnį filmų repertuarą pristatantys didžiausi šalies kino festivaliai, sulaukiantys žiūrovų antplūdžio. Anksčiau tik siauro lankytojų rato dėmesį patraukdavęs, vadinamasis „elitinis“ kinas, dabar sulaukia tiek susidomėjimo, kad visiems norintiems dažnai nė neužtenka bilietų į seansus. Kultūros ir meno reiškinius apžvelgiančiuose savaitraščiuose gana gausu atsiliepimų apie naujai pasirodžiusius kino kūrinius, nors pastarieji dažnokai išlieka paviršutiniški ir apsiriboja kukliu siužetinių vingių atpasakojimu. Vienus ar kitus kino meno kūrinius nurodyti kaip mėgstamus yra tapę įprasta ir beveik „privaloma“ socialiniuose tinkluose, kur skirtingai modeliuojamo pasirinkimo turinys formuoja pasirinkusiojo įvaizdį. Taigi kinas sparčiai tampa ne vien vis populiariausne laisvalaikio leidimo forma, bet ir būdu save išskirti iš kitų, apibrėžti, reprezentuoti, individualizuoti. Tokiomis aplinkybėmis ypač įdomu sulaukti tokio leidinio kaip kolektyvinė monografija *Kinas ir filosofija*. Kurią galėtume pavadinti analogų iki šiol neturėjusiu įvykiu mūsų šalies gyvenime. Tai pirmasis leidinys Lietuvoje, kuriame imamasi rimtesnių kino tyrinėjimų, tačiau pastarieji dėl minėtojo visuomenės susidomėjimo kinu gali būti aktualūs ir įdomūs ne tik besidomintiems kino filosofija ar vien akademikams, bet ir įvairių kursų studentams ar plačiosioms masėms. Tam kelio

neužkerta ir monografijos autorių pasirinkta kalba, kurioje specifiniai terminai, koncepcijos ir prieigos dažnai aiškinami su nesumeluotu edukaciniu užsidegimu (Nerijaus Mileriaus, Jūratės Baranovos parašyti poskyriai).

Kolektyvinės monografijos *Kinas ir filosofija* autoriai Nerijus Milerius, Audronė Žukauskaitė, Jūratė Baranova, Kristupas Sabolius ir Lukas Brašiškis nuo 2011 iki 2013 m. drauge vykdė Lietuvos mokslo tarybos (LMT) remiamą projektą „Filosofiniai kino meno tyrimai: teorinės prielaidos, metodai, uždaviniai“, kurio rezultatas ir pateikiamas knygos pavidalu. Monografijos sudarytojas ir įvado autorius Milerius pabrėžia, kad visi knygos autoriai „suvokia kino filosofiją kaip tokią filosofijos ir kino susitikimą, kuris įvyksta trečiosiose, t. y. nei kino, nei filosofijos iš anksto nepasisavintose teritorijose“ (p. 13). Kas yra tos trečiosios teritorijos? Įvado autorius pabrėžia, kad gana dažnai pasitaikanti kino filosofijos klaida – vienos teritorijos bandymas įsiveržti į antrąją. Kinas bando taikydamas savo metodus ir priemones įsibrauti į filosofijos lauką, o filosofija dažnai pasitelkusi savo instrumentarijų mėgina užkariauti kino teritoriją, taip pastarąjį paversdama savarankišką balsą praradusia filosofiniu teorijų iliustracija. Čia keliamas reikalavimas išsaugoti tiek kino meno, tiek filosofijos autonomiškumą ir savarankiškumą vienas kito atžvilgiu. Taigi filosofija ir kino menas turi susitikti bei lygiavertiškai „kalbėtis“ trečiosiose teritorijose, kurios priklausančios nuo nagrinėjamos temos. Gilles’io Deleuze’o projekto atveju trečiajajai teritorijai galėtume laikyti judėjimą ir laiką, Slavojaus Žižeko – ideologiją, o štai Frederico Jamesono – postmodernybę kaip vėlyvojo kapitalizmo stadiją. Taigi, kuo daugiau skirtingų temų nagrinėjama, tuo daugiau atskleidžiama galimų trečiųjų teritorijų. O nuo pasirinktos trečiosios priklausys ir tematika, ir režisierių bei filosofų pasirinkimas, ir kino bei filosofijos santykis. Taigi čia dera kalbėti jau ne apie trečiąją teritoriją ar kino filosofiją, bet apie trečiąsias teritorijas bei kino filosofijas daugiskaita.

Deleuze’as tvirtina, kad kinas ir filosofija taip ilgai nesusitiko ne todėl, kad būtų tokie skirtingi ir turėtų visiškai skirtingus interesus, bet kaip tik dėl visiškai priešingo dalyko. Deleuze’as tai išreiškia paradoksu, teigdamas, kad filosofija ir kinas nesusitinka kaip tik dėl tos priežasties, kad jie abu žvelgia viena kryptimi, o tie, kas žiūri viena kryptimi, nemato vienas kito. Jam ši kryptis, į kurią žiūrėdami nesusitinka kinas ir filosofija, yra judėjimas. Iš čia ir turime trečiąją teritoriją – judėjimą, kurioje Deleuze’o projekte susitinka kinas ir filosofija. Tačiau jei vadovausimės monografijoje *Kinas ir filosofija* brėžiama kryptimi, kad esti daugybė teminių trečiųjų teritorijų, tuomet kyla klausimas, ar vis dar galioja delioziškasis aiškinimas, kodėl taip ilgai nesusitiko kinas ir filosofija. Ar kinas ir filosofija drauge žvelgia ne tik į Deleuze’o išryškintą judėjimo ir laiko problematiką? Jei sutinkame su trečiosios teritorijos, ar veikia trečiųjų teritorijų, aiškinimu, tuomet tenka

apmąstyti, ar visos galimos kino ir filosofijos susitikimo temos ir laukai yra tie, į kuriuos visuomet vienu metu ir iš tos pačios pusės žvelgė kinas ir filosofija.

Galimų trečiųjų teritorijų skaičius nėra lygus galimų kino filosofijų kiekiui, nes tą pačią trečiąją kino teritoriją (tematiką) gali pasirinkti net keli skirtingi tyrinėtojai ir suvesdami drauge joje kiną ir filosofiją gali sulaukti visai skirtingų rezultatų, tai tik dar sykį patvirtintų Deleuze'o mintį, kad pačios filosofijos nederėtų laikyti nuo praktikos ir kūrybos atskirta teorija. Pagal kino ir filosofijos susitikimo teritorijas pavadinti ir monografijos skyriai: I skyrius „Kinas, judėjimas, montažas“, II skyrius „Kinas, tapsmas, tapatybė“, III skyrius „Kinas, kasdienybė, archyvas“, IV „Kinas: „nereprezentuojama“ ir „reprezentuojama“. Kiekvieną iš šių keturių monografijos skyrių sudaro du ar trys skirtingų tyrinėtojų parašyti poskyriai. Taigi, nors kiekvienas skyrius knygoje atitinka vieną trečiąją teritoriją, jame nerasi vienos kino filosofijos, nes net kinui ir filosofijai žvelgiant į vieną ir tą pačią temą lemiamą vaidmenį vaidinanti autorystė atveria įvairovę.

Pirmasis skyrius „Kinas, judėjimas, montažas“ sudarytas iš dviejų poskyrių – Mileriaus „Montažas ir intervalas kine“ ir Baranovos „Vaizdinys-judėjimas ir baimės kinematografas“. Milerius poskyryje „Montažas ir intervalas kine“ išskleidžia ikikinematografinės montažo prielaidas, plačiau apsistodamas ties vienu, dar Marcelio Prousto įvardyto ir Michailo Jampolskio šiame kontekste aktualizuoto literatūrinio montažo pavyzdžio – Gustave'o Flaubert'o romano *Ponia Bovari* – fragmentu. Poskyryje montažas atskleidžiamas ne vien kaip meninė priemonė, bet ir kaip pastanga ir ambicija montuoti patį mąstymą. Atkreipiamas dėmesys į intervalo („nematoma“) svarbą montažo procedūrose. Intervalas įvardijamas kaip vienas pagrindinių modernybės kriterijų. Baranova poskyryje „Vaizdinys-judėjimas ir baimės kinematografas“ atkreipia dėmesį į Deleuze'o išskirtąją intensyviają dvasinę vokiškojo montažo mokyklą, kurią pastarasis ir vadinantis klasikiniu baimės kinematografu. Šiame kontekste Baranova mėgina įvesdinti bei pritaikyti Martino Heideggerio padarytą skirtį tarp baimės kaip būgštavimo (*Furcht*) ir baimės kaip siaubo (*Angst*).

Antrasis skyrius „Kinas, tapsmas, tapatybė“ sudarytas iš trijų poskyrių – Žukauskaitės „Tapsmas nesuvokiama ir feministinės vizualinės strategijos“, Saboliaus „Tapatybė ir kitybė kaip vizualumo kova“ ir Baranovos „Kino filosofija: nuo teorinių prielaidų iki kinematografinių personažų“. Žukauskaitė poskyryje „Tapsmas nesuvokiama ir feministinės vizualinės strategijos“ koncentruotai ir aktualiai aptaria tapsmo nesuvokiama vietą bendrosios Deleuze'o tapsmo teorijos kontekste. Nagrinėja tapsmo nesuvokiama reikšmę Deleuze'o kino projektui bei feminizmo teorijai. Atlikusi tyrimą autorė apibendrina: „nuoseklus bet kokios emancipacinės politikos tikslas būtų atsisakyti organizacijos plokštumos (kartu su kūno, reikšmės,

subjekto vientisumu) ir pakeisti ją konsistencijos plokštuma arba kūnu be organų“ (p. 74). Deleuze'as teigia, kad tiek moterims, tiems vyrams reikia atsiverti tapsmui moterimi. Tapsmas vyru nėra galimas, nes baltasis vyras yra molinė, pastovi ir vyraujanti struktūra. Tačiau tapsmas visada yra molekulinis ir judantis. Feministinės strategijos šiame kontekste turėtų orientuotis ne į molinį tapsmą moterimi ir mėgautis seksualinio skirtumo teorija, o atsiverti tapsmui molekuline moterimi, kuris vėlesnėje pakopoje užleistų vietą tapsmui nesuvokiama. Autorės manymu, Deleuze'o analizuojami moterų režisierių filmai reprezentuoja tapsmo moterimi pakopą, tačiau ji pabrėžia, kad tuo negalima apsiriboti: „Tapsmas moterimi turi judėti kitų tapsmo krypčių link, galiausiai – tapsmo nesuvokiama link“ (p. 72).

Žukauskaitės straipsniui aktuali delioziškos formulės „Aš esu kitas“ fiksuojama problematika atsispindi ir Saboliaus „Tapatybėje ir kitybėje kaip vizualumo kovoje“. Čia autorius analizuoja Romano Polanskio juostoje „Nuomininkas“ regimus savasties praradimo virsmus. Aptariant matymo narciziškumą, įgalinantį matantįjį trokšti pavirsti regimuoju bei apsibrėžus vaizduotės vietą tame, pereinama prie svarstymo, kad ne kiekvienu atveju įsi-vaizduojama elgsena pasitarnauja asmenybės tobulinimui. Destruktyvioji šio proceso pusė įžvelgiama „Nuomininko“ veikėjo Trelkovskio patiriamose transformacijose. Nors poskyrio autorius didesnę dėmesį skiria savižudės Simone kambaryje gyvenančio Trelkovskio tapsmui, tačiau prieš tai buvusio Žukauskaitės poskyrio užduotas tonas galėtų būti puikus akcentas apsvarstyti „Nuomininką“ tapsmo nesuvokiama kontekste, atidžiau patyrinėjus paslaptį Simone Choule personažą, kurį filmo pradžioje regime visą sugipsuotą, o vėliau jaučiame jos dalyvavimą per daiktus, Trelkovskio perimamus įpročius ir galiausiai net per patį Trelkovskį. Sabolius pasirenka kitą žiūrą, tačiau tekstas „Tapatybė ir kitybė kaip vizualumo kova“ nestokoja nei nuoseklumo, nei įvairovės. Įdomus ir savo užmoju intriguojantis atrodo sumanymas „Nuomininko“ kontekste dėti lygybės ženklą tarp Jacques'o Lacano veidrodžio ir Deleuze'o kristalo.

Antrąjį skyrių užbaigia Baranovos „Kino filosofija: nuo teorinių prielaidų iki kinematografinių personažų“. Šiame tekste iškeliamas klausimas, kas iš tiesų filosofinį kiną daro filosofiniu. Baranova aptaria Friedricho Nietzsche's filosofines idėjas ir jų įtaką Deleuze'o kino filosofijai. Užsimena apie fatališką Nietzsche's prasilenkimą su kinu ir atkreipia dėmesį į tai, kad kino menui tai nesutrukdė parodyti susidomėjimo šiuo filosofu. Kino personažu tapęs filosofas dar nepaverčia paties filmo, kuriame vaizduojamas, filosofiniu. Kino pavyzdžiu, kuriame pavyksta sutaisyti personažą filosofą ir filosofškumą, įvardijama Dereko Jarmano juosta „Wittgensteinas“. Kaip sėkmės sąlyga pateikiamas filosofo filosofinės minties išsaugojimas: „Jarmanas nepadarė tokio netikslaus ėjimo, kurį padarė Cavani, išnaudodama Nietzsche's istoriją. Cavani nedomino, ką gi naujo Nietzsche galėjo pasakyti būtent

kaip filosofas“ (p. 111). Filosofės manymu, Jarmano filmo sėkmės sąlyga – gebėjimas ne tik pavaizduoti Wittgensteiną kaip personažą, bet ir pastanga „kad būtų išgirstas autentiškas paties Wittgensteino balsas“. Galėtume sutikti, kad filosofo personažo filosofinių idėjų išsaugojimas gali būti viena iš prielaidų filmą pavadinti filosofiniu, tačiau galime suabejoti, ar tikrai filosofiniu kinu galime laikyti tik tuos filmus, kuriuose išsaugojamos ir perteikiamos personažais tapusių filosofų idėjos. Galbūt filmas, kuriame tapomi tik padriki konkretaus filosofo gyvenimo faktai ir visai nutylima jo filosofija, gali būti platforma skleisti visai kito pobūdžio kino filosofijai, neturinčiai nieko bendro su konkretaus veikėjo filosofo filosofija.

Trečiasis skyrius „Kinas, kasdienybė, archyvas“ sudarytas iš dviejų poskyrių – Mileriaus „Išmesto (kasdienio) laiko rehabilitacija vaidybiniame kine“ ir Brašiškio „Istorijos atmintis ir kino archyvas“. Milerius poskyryje „Išmesto (kasdienio) laiko rehabilitacija vaidybiniame kine“ apsvarsto santykį tarp kasdienybės ir „kasdieniškiausiu“ menu laikomo kino. Autorius teigia, kad norint išsamiau išanalizuoti minėtąjį santykį būtina susitelkti ne vien į kasdienybės kine aspektą, bet taip pat atkreipti dėmesį į tai, kaip pats kinas funkcionuoja kasdienybėje. Beje, šio poskyrio pabaigoje ne vien kalbama apie naujas sąlygas bei galimybes montuoti ir filmuoti naujas kasdienybės versijas, bet ir užsimenama apie kino archyvą, taip sklandžiai įvesdinant į kito poskyrio „Istorijos atmintis ir kino archyvas“ tematiką.

Brašiškis analizuoja kino ir istorijos santykį. Poskyryje aptariamas XXI a. įprastu pradėtas laikyti archyvinės kino medžiagos perkūrimas. Siekiama išskleisti skirtingas rastos ir archyvinės medžiagos kino kūrėjų paskatas bei savitus „prisi-
lietimo“ prie istorijos būdus. Plačiau analizuojami keli sovietinio dokumentinio kino archyvo perkūrimo pavyzdžiai (režisierių Sergejaus Loznicos, Deimanto Narkevičiaus, Maciejaus Drygaso ir Andrejaus Ujicos filmai). Poskyris maloniai stebina ne vien teorinio akiračio platumu, bet ir netradicinėmis, mūsų šalies istorijos aptarčiai aktualiomis įžvalgomis. Autorius apibendrina: „... aptartus RIAM [rastos ir archyvinės medžiagos] filmų režisierius domina ne istorinės tiesos atkūrimas, bet tiesos vaizdinį kuriančių ir palaikančių kino pasakojimo konstravimo praktikų tyrinėjimas“ (p. 149). Vis dėlto kyla klausimas – ar tikrai šis kritiškas sovietmečio propagandos link nukreiptas žvilgsnis yra toks jau nesuinteresuotas. Juk atmintis ir istorija kuriama iš dabarties „taško“, tad tikrasis nesuinteresuotumas reikštųsi kaip šių laikų „propagandinių“ vaizdų permontavimas.

Kai propagandinė kino veikimo schema demaskuojama permontavus sovietmečiu nufilmuotus kadrus, net ir pats suinteresuočiausias nesuinteresuotumas iš dalies įtvirtina kito lygmens propagandinį „montažą“, kuriame buvusios sistemos didingumo vaizdą keičia dabarties pozicijų (montuojančios dabarties) vaizdas. Šiame palyginimo „montaže“ dabartis (šie laikai) atsiskleidžia kaip nesutepta pro-

pagandos galių. Tikrasis nesuinteresuotumas ir noras tyrinėti kino konstrukcines galimybes čia galėtų atsiskleisti nebent tam tikromis sąlygomis – permontuojant šių laikų reklamas, politikų kalbas, žinių laidas etc. Tačiau ir tai priklausytų, iš kokių pozicijų ar jų neturėjimo (neįvardijamumo) tai būtų daroma. Net ir panaikinus propagandą kine, jos panaikinimo įvykis istoriniame kontekste taip pat gali būti, nepriklausomai nuo režisieriaus intencijų, perskaitytas kaip propagandinis veiksmas.

Ketvirtąjį skyrių „Kinas: „nereprezentuojama“ ir „reprezentuojama“ sudaro trys poskyriai – Sabolius „Filmas ir nereprezentuojanti vaizduotė“, Brašiškio „Nereprezentacinio kino realizmo galimybė: nuo André Bazino iki šių dienų“ ir Žukauskaitės „Politinis įvykis kaip nereprezentuojama meno dimensija“. Sabolius poskyryje „Filmas ir nereprezentuojanti vaizduotė“ analizuoja Charlie'o Kaufmano juostos „Sinekdocha, Niujorkas“ atveriamas laiko ir vaizduotės plotmes. Šiame kontekste autorius aktualizuoja Aristotelio minimą Alkmajono iš Krotono teiginį, kad žmonės miršta todėl, kad negali susieti pradžios su pabaiga. Sabolius Alkmajono problemą atranda kaip pasimetimo vaizduotėje problemą. Kitame poskyryje „Nereprezentacinio kino realizmo galimybė: nuo André Bazino iki šių dienų“ Brašiškis neįprastu rakursu žvelgia į kino realizmo tyrinėjimus. Autorius apmąsto neantropocentriškos „realybės“ perteikimo kine strategijas. Brašiškis pastebi, kad XXI amžiuje, spekuliatyviojo realizmo šviesoje, iš naujo aktualizuojamas vieno iš ankstyvųjų kino teoretikų, André Bazino, iškeltas, kino gelmes liečiantis, klausimas – „koks yra kino ir realybės ryšys?“ Ketvirtąjį monografijos skyrių užbaigiančiame poskyryje „Politinis įvykis kaip nereprezentuojama meno dimensija“ Žukauskaitė atsispiria nuo Jacques'o Ranciere'o minties, kad politika ir estetika yra dvi pačios svarbiausios paradigmos, turinčios įgimtas viena kitos dimensijas. Išanalizavusi holokausto vaizdavimą kine, autorė apibendrina: „(...) nereprezentuojamumo dimensija mene atskleidžia ne tai, kas nemąstoma, t. y. tai, ko mes negalime apmąstyti, bet, priešingai, tai, ką reikia mąstyti: net jei mintis užsikerta, turime įdėti dar daugiau pastangų, kad atrastume naujas mąstymo kryptis“ (p. 196).

Nors monografija *Kinas ir filosofija* padalinta į keturis kino ir filosofijos susitikimo teritorijas atitinkančius skyrius, tačiau to paties skyriaus poskyriai dažnai talpina gana toli vienas nuo kito minėtose teritorijose „lokalizuotus“ probleminius taškus. Idėjų ir prieigų įvairovė skaitytoją gali trikdyti ir priversti šiek tiek „sveikai“ pasimesti. Neįgudusiai akiai gali būti sunku rasti minties perėjimus, tąsą ir eigą. Tačiau visa ši įvairovė ir dirbtinio nuoseklumo nesilaikymas puikiai iliustruoja dar įvade deklaruojamą autorių poziciją – atsisakymą pripažinti vieną kino filosofiją ir atsigręžimą į kino filosofijas.

Jurgis Viningas

TEORIJS IR PRAKTIKOS SANKABOS: TARP ESTETIKOS, POLITIKOS IR ŠIZOANALIZĖS

Audronė Žukauskaitė (sud.).

Intensyvumai ir tėkmės: Gilles`io Deleuze`o filosofija šiuolaikinio meno ir politikos kontekste.

Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2011, 288 p.

Intensyvumai ir tėkmės – tai pirmasis (ir kol kas vienintelis) kolektyvinio pobūdžio bandymas Lietuvos skaitytojui pristatyti Gilles`io Deleuze`o (ir Felixo Guattari) filosofiją. Rinkinyje analizuojama mąstytojų politinė, estetinė, psichoanalitinė (šizoanalitinė) teorijos. Ši knyga nėra vien akademinų „pratimų“ rinkinys; kiekviename tekste bandoma pratęsti, kritikuoti, permąstyti D&G mintis, keliami svarbūs teoriniai ir politiniai klausimai, be to, ši knyga – tai ne vien teorinis, bet ir „praktinis“ dialogas (pavyzdžiui, Agnė Kulbytė, rašanti apie Deleuze`o estetiką, yra praktikuojanči tapytoja, Asta Pakarklytė, analizuojanti D&G filosofiją muzikos kontekste – muzikologė, Kasparas Pocius, tyrinėjantis mąstytojų politinę filosofiją – politinis aktyvistas), o tai implikuoja ir pati knygos struktūra – ją sudaro trys skyriai – 1) Deleuze`as ir menas, 2) Deleuze`as ir politika, 3) Menas kaip politika. Taip teorija ir praktika atsiduria toje pačioje „konsistencijos plokštumoje“, o kalba verbalizuoja tai, kas nepasiduoda biunivokaliems ir komplikuotiems signifikanto ir signifikato šeimyniniams santykiams.

Deleuze`as filosofijoje bando daryti tai, ką kalbos filosofai, atsisirdami nuo septintosios Ludwigo Wittgensteino *Traktato* teoremos (tai, ko neįmanoma išreikšti žodžiais, privalo likti tyloje), laiko filosofine erezija ir metafizine lengvatikyste – bandyti įvardyti tai, kas glūdi už diskurso, kas slepiasi po kalbos paviršiumi.

Deleuze'as filosofiniame veikale *Skirtumas ir Pakartojimas* kuria nereprezentatyvią, nekonceptualią skirties ontologiją ir taip stengiasi įveikti bet kokias metafizines apraiškas šiuo klausimu (glūdinčias net ir Martino Heideggerio negatyvioje skirties ontologijoje (Būtis / Niekis), kurios dėka Heideggeris nesugebėjo suprasti Friedricho Nietzsche's, laikydamas jį paskutiniu Vakarų metafiziku), o, pavyzdžiui, knygoje *Francisas Baconas: jutimo logika* filosofas atlieka pozityvų tapsmo ontologijos steigimą, aprašydamas jutiminę logiką Bacono tapyboje, mąstydamas, Kulbytės žodžiais tariant, „kartu su tapyba“ (p. 59) ir siekdamas „verbalizuoti giluminį tapybos mąstymą“ (p. 59). Ši heterodoksinė Deleuze'o judesį Kulbytė ir aptaria savo straipsnyje, nagrinėdama to judesio teorines ir praktines implikacijas. Kaip argumentuoja Kulbytė, Deleuze'as, verbalizuodamas jutiminę logiką, tarsi rašo iš pačios tapybos vidaus, taip siekdamas atskleisti teorijos (filosofijos) ir praktikos (tapybos) imanentišką vienareikšmiškumą, „atskleisti po diskurso paviršiumi slypinčius vyksmus – diskurso transformacijos pakopas, lemiančias teorinės ir praktinės plotmės sankabas“ (p. 60). Delioziškas tapybos artikuliavimas kartu yra imanentinės ontologijos filosofinis artikuliavimas; taip tapybinis perceptas ir filosofinis konceptas tampa izomorfiškais, jie – kaip idealus ir realus trikampis – vienas ir tas pats dalykas. Teorija ir praktika yra viso labo formaliai skirtingi dalykai, ir tikriausiai todėl Kulbytė teigia, jog Deleuze'as bando „mąstyti kartu su tapyba“. Kulbytė rašo:

Deleuze'as teorinės ir praktinės plotmės nesupriešina, o akcentuoja jų nenutrūkstamą sąveiką, kuri įvardijama kaip „vidaus“ ir „išorės“ susiliejimas, saistomas vidinės ekspresijos konstruktyvių galių veikimo. Teorinės-imanentinės tapybos plotmės išskyrimas leidžia pagrįsti tapybą kaip autonomišką sritį, nusakyti jos specifiškumą (p. 60).

Šio plotmės išskyrimo radikalumas atsiskleidžia Deleuze'o transcendentalinio empirizmo kontekste, empirizmo, kuris priešinasi tiek transcendentalinei kantiškajai filosofijai, tiek ir tradiciniam empirizmui¹. Kaip pastebi Kulbytė, Deleuze'as, kaip ir empirikai, privilegijuoja antrines savybes (spalva, šviesa, etc.) – jos tampa esminiais konceptais jutiminėje logikoje kaip 1) perceptų ir afektų sistemoje ir kaip 2) spalvos režimo sistemoje (jutiminė logika kaip spalvinė logika), o Bacono tapyba apmąstoma kaip jėgų ir intensyvumų sąveikos ar sistemos, glūdinčios už antrinių savybių empirinio apčiuopiamumo, įkūnijimas spalvų pagalba:

Spalvinės ir kompozicinės konstrukcijos drobėje įgauna tam tikrų jėgų reikšmę, nes įgalina to jutimo būtį. Tapybinė logika čia veikia kaip gamtos jėgų, empirinių pojūčių

¹ Žinoma, Deleuze'as lieka arčiau empirinės Hume'o tradicijos, privilegijuodamas jutimą pažinimo tapsme, o ne abstrakčius kategorijų konceptus kaip apriorines pažinimo galimybes formas, nors aki-vaizdu, kad jo reprezentacijos kritikoje implicitiškai glūdi svarbių Hume'o empirizmo aspektų, tokių kaip, pavyzdžiui, kopijavimo teorijos (kurioje teigiama, kad idėja yra jutimo kopija), kuri išlieka reprezentatyvi, kritika.

perkonstravimo į jutimus procedūra – paveikslas įpavidalina tikrovės jėgas, kurios savo ruožtu produkuoja jutimus (p. 62)

Minėtos jėgų neregimybės vaizdavimą Bacono tapyboje Deleuze'as aptaria kaip atkirtį reprezentacinei Vakarų tapybos tradicijai. Šis atkirtis, žinoma, prasidėjo abstrakčiame ekspresionizme, ir dar truputį anksčiau, pavyzdžiui, jo ištakas galima išvelgti Francisco Goya paveiksle „Šuo“ bei Josepho Mallordo Williamo Turnerio peizažuose, tačiau Baconas ypatingas tuo, kad pasirinko savitą – trečiąjį kelią (pirmasis – lauko tapyba, antrasis – veiksmo tapyba). Ir šis yra vadinamosios figūrinės tapybos kelias².

Tačiau Kulbytė pastebi, kad delioziškoji reprezentacijos kritika susiduria su tam tikromis problemomis: ji tarsi atsiremia į vizualumo neigimą – privilegijuojama prezencijos kaip jėgų ir tapsmo genezė, Deleuze'o žvilgsnis, sukoncentruotas į vidinius tapybos tapsmo procesus, eliminuoja „prasminės išvalgos buvimą kūrynyje“ (p. 71). Greičiausiai Kulbytė turi galvoje tai, jog Deleuze'o tapsmo ontologija, išstumdamą būties ontologiją, užkerta kelią labiau idealistine prasme suvokiamam konceptualumui. Autorė tad klausia, ar vien materialiojoje plotmėje, kurią Deleuze'as „suabsoliutina“, glūdi tapybos resursai? Neigiamas tapsmo materializmo aspektas, atrodo, yra tai, kad „ontologinės plotmės pavertimas gryna imanencija „verčia užsidaryti „ontologinėje tapsmo mašinoje“ (p. 71).

Apie tokią „ontologinę tapsmo mašiną“, kita vertus, gan pozityviai kalba Stephenas Zepke straipsnyje „Menas ir sąsajos estetika: autonomija, jutimai ir biopolitika“, modernaus meno paradigmoje išvelgdamas revoliucinį užtaisą (tuo pačiu demonstruodamas, kodėl D&G taip mėgo modernųjį meną, ypač modernistinę tapybą, ir kodėl buvo nusistatę prieš konceptualųjį). Zepke pažymi, kad šiems mąstytojams „radikali meno autonomija ir jos sukuriami jutimai yra politiškai veiksmingi“ (p. 259). Kulbytė rašė apie teoriją (filosofiją) ir praktiką (tapybą), o Zepke – apie teoriją (filosofiją) ir praktiką (tapybą) bei *praktiką* (politika).

Biopolitika, kaip žinia, siekia kontroliuoti afektyvią ir kūrybingą jėgą, apropriuoti besikuriančius subjektyvumus juos supančiose socialinėse institucijose – „taip politika tampa estetikos problema“ (p. 260). Šia prielaida besiremiami italų postoperaistai neigia meno autonomiškumą. Vienas postoperaistų, Matteo Pasquinelli, kuris atsiduria Zepke's taikinyje, remdamasis šia prielaida neigia bet kokią meno autonomiškumo galimybę, teigdamas, kad bet kokie nauji kūrybiškumo proveržiai yra iškart apropriuojami kapitalistinės mašinos. Pavyzdžiui, iš karto pasmerkti yra tie, kurie siekia kurti skaitmeninės realybės autonomiją, nes pastarąją „iš karto

² Skirtį figūrinė / figūratyvinė Deleuze'as pasiskolina iš Lyotard'o. Figuratyvinė tapyba – tai Vakarų tapybos tradicijai priklausanti tapyba, vaizduojanti siužetus ir subjektus, objektus ir vaizdus, o figūrinė tapyba vaizduoja tai, kas neregima.

nuneigia skaitmeninės įrangos ir jos nuoma pagrįstos ekonomikos materialumas“ (p. 261). Menininkus pasiglemžė kūrybinės industrijos, ir estetikos problema dabar yra visų pirma bio/politinė; meno erdvė yra „afektų industrija“, kurioje kuriami tam tikri subjektyvumai, neįmanoma pasprukti nuo biopolitinės kontrolės. Kitaip tariant – bet kokios progresyvios libidinės investicijos iškart yra pasisavinamos kapitalo. Kaip teigia Pasquinelli – mes negalime sunaikinti mašinos, nes patys ja tapome.

Kapitalizmas pajungia geismą nesibaigiančiam vaizdų-prekių srautui. Kad ir kaip bebūtų, Pasquinelli teigia, kad geismas niekada iki galo nėra užvaldomas, ir būtent todėl galima kurti radikalius geismo proveržius. Tačiau tų proveržių neįmanoma kurti „iš išorės“, jie turi būti kuriami iš mašinos vidaus. „Pasquinelli ieško anomalių libidinės jėgos prasiveržimų, kurie galėtų sukurti „kontrparazitą“, besipriešinantį kapitalistinei mašinai, ir taip leistų libidinei jėgai per jį vežėti“ (p. 256). Tokia laikysena būdinga postoperaistų minčiai, propaguojančiai kapitalizmo „stūmimą“ iki jo šizofreninės ribos, ir čia jie remiasi D&G, kurie viename *Anti-Oidipo* pasaže ragina sustiprinti kapitalizmo šizofreniją. Tad Pasquinelli siūlo strategišką sabotazo poziciją, sukurdamas negatyvumo teoriją kaip kūrybinį neigimą, kai pastarasis ir yra kūryba. Pasquinelli siūlo kurti „pozityvų sabotazą“, kuris diseminuotų „perversyvius polimorfiškumus“, kurie būtų tarsi heteronomiškumo proveržiai homogeniškoje kapitalo mašinoje: „Karo pankai (Warpunk) [naudoja] karo pornografiją (warporn) norėdami tragišku būdu įveikti Vakarų kultūrą ir pačios kontrkultūros savicenzūrą“ (p. 270). Tokio sabotazo pagalba kapitalizmas turtum būtų stumiamas iki savo šizofreninės ribos – absoliučios deteritorizacijos.

Tačiau nepaisant šios iš pirmo žvilgsnio radikalios strategijos, teigia Zepke, Pasquinelli parazitai išlieka „dialektinės figūros“, jų „libidinei prievartai reikalinga, kad jie pabėgtų – tik taip jų neigimui bus suteikta politinė galia“ (p. 270). Nors postoperaistai, tokie, kaip Pasquinelli, remiasi D&G filosofija, jie nepastebi, kad D&G iškelia meną, meną moderniąja prasme, kaip „autonominį estetinį procesą, kuriantį naujus jutimus“ (p. 270). Pasquinelli metodas neigti meną tampa tam tikru menu – menu neigti, kai tuo tarpu D&G suvokia meną kaip pozityvų, radikalų teigimą.

Tiek Pasquinelli pozicijos, tiek šiuolaikinio meno problema, kaip pastebi Zepke, yra tai, kad menas yra supolitinamas, politika paverčiama meno sąlyga. Tačiau Zepke argumentuoja, kad tik menas, kuriantis naujus jutimus (D&G siekinys), atsiribodamas nuo politinio diskurso, gali sukurti tai, ką Guattari vadina „proveržio“ fenomenu, ir tik toks menas gali tapti menu kaip politika. Grįžtant prie nereprezentuojamo prezentacijos mene, aptartos Kulbytės tekste, galime šioje nereprezentacijoje išvelgti nedeterminuotos ateities galimybę. Būtent tokį meną, o ypač modernios tapybos, kaip to, kas prezentuoja nereprezentuojama (ir čia suprantame, kodėl D&G privilegijavo tapybą, o ne konceptualų meną: tapyba, Guattari

žodžiais tariant, „nesiterlioja su konceptais“, o konceptai, kaip žinia, yra reprezentacijos įrankiai; *Vorstellung* visų pirma yra konceptuali reprezentacija), aspektą ir turėtume suprasti kaip radikalią politikos užtaisą. To, kas nereprezentuojama, vaizdavimas tampa to, kas neįmanoma, teigimu.

Jei Kulbytės ir Zepke's tekstuose aptariama reprezentacijos kritika tapybos kontekste, Nerijaus Mileriaus tekste „Antikinio kinematografo statusas Gilles'io Deleuze'o kino filosofijos projekte“ ši kritika aptariama žvelgiant į pačios reprezentacijos teorijų ištakas – ikisokratiko Zenono iš Elėjos bei Platono filosofines pozicijas, kontekstualizuojant jas kino diskurse. Įsiklausyti į Zenono ir Platono filosofijos kritiką, kuri nors ir, kaip pažymi Milerius, implicitiškai, o ne eksplicitiškai, glūdi Deleuze'o kino filosofijos pirmame tome *Kinas I: vaizdinys-judėjimas*, yra būtina norint suprasti, koku būdu Deleuze'as išlaisvina kiną iš iliuzinio ir mimetinio meno stereotipų.

Milerius aptaria „antikinio kinematografo“ poziciją judėjimo (Zenono „Strėlės aporija“) ir tapatybės (Platono „Olos alegorija“) klausimo atžvilgiu. Autorius atkreipia dėmesį į Zenono pozicijos artimumą Henri Bergsono kritikuotai klaidingo judėjimo kaip „vidinio kino“ sampratai, nuo kurios Deleuze'as gina kiną, naudodamas paties Bergsono sąvokas (vaizdinys-judėjimas ir vaizdinys-laikas). Būtent todėl Deleuze'as, anot Mileriaus, gindamas kiną nuo Bergsono, tuo pačiu metu turi ginti kiną ir nuo implicitinės klasikinės filosofijos kritikos. Taip Bergsono tezės apie judėjimą, aptartos Deleuze'o knygoje „nusiunčia link pačių pirmapradžių antikinės filosofijos diskusijų apie judėjimo prigimtį“ (p. 15).

Zenono suformuluota strėlės aporija struktūriškai artimiausia argumentams tų kino kritikų, kurie, panašiai kaip Bergsonas, peikia kiną dėl judančių vaizdų iliuziškumo. Anot žymiosios Zenono aporijos, neigiančios judėjimą, skrendanti strėlė iš tiesų nejudą. Jei strėlė kiekvieną „judėjimo“ akimirką yra savo dydžiui lygioje erdvėje, vadinasi, tai nėra judėjimas, o viso labo begalinis skaičius nejudančios strėlės pozicijų. Jei Zenono aporiją modifikuotume pakeisdami strėlę Eadwardo Muybridge'o šuoliuojančiu žirgu, o strėlės pozicijas pakeistume kadrais, gautume kritišką kinematografinio judėjimo diagnozę, kurią Milerius suformuluoja kaip identišką bergsoniškai kritikai:

Šuoliuojantis žirgas nejudą. Kiekvieną atskirą akimirką žirgas yra erdvėje, kuri lygi žirgo dydžiui, vadinasi, kiekvieną atskirą akimirką žirgas nejudą. Taigi žirgas niekada nejudą. Begalinis skaičius nejudančio žirgo kadrų nėra joks judėjimas (p. 20)³.

³ Neigdami judėjimą ir daugį, Parmenidas ir Zenonas tarsi užkerta kelią ateities kinui. Tačiau pats kinas, anot Mileriaus, paneigia šią kritiką. Kad ir kaip bebūtų, užsispyręs skaitytojas galėtų prieštarauti Mileriaus argumentui, jog kino egzistavimas yra tarsi „atsakomasis kritinis smūgis“ (p. 21), liudijantis, kad Parmenido ir Zenono kritika yra nepagrįsta. Galėtume teigti, kad šių ikisokratikų kritika gali būti paneigta tik iš paties filosofinio diskurso vidaus, tai yra, kad jų argumentai turėtų būti atmesti argu-

Milerius pastebi, kad Deleuze'as lengvai kritikuoja Zenoną, remdamasis Bergsono teze, jog judėjimas negali būti interpretuojamas kaip praeitos ar įveiktos erdvės vienetai. Tai yra, judėjimas negali būti traktuojamas erdviškai.

Toliau rekonstruodamas „antikinės kinematografijos“ kaip pirminio fenomeno koncepciją, Milerius pasitelkia Platono (kuris neneigė judėjimo, o viso labo laikė jį būties epifenomenu) olos alegoriją, kuri savo struktūra stebėtinai primena kino projekcijos mechanizmą⁴. Tad platoniškoji kino kritika skambėtų taip:

Kinas (...) tėra netobulus fokusas, nes jis, projektuodamas ir vaizduodamas regimybes, nesugeba pridengti savojo regimybės statuso. Kita vertus, vertinant Platono kriterijais, kinas, nors ir būdamas netobula iliuzija, gali būti pavojingesnis už Platono aprašytą olą – jis gundo ir žavi nepaisant žinojimo, jog kino vaizdiniai tėra optinė apgaulė (p. 23–24).

Jei zenoniškoji aporija išsprendžiama bergsoniškoji teze, kad judėjimas negali būti suvoktas erdviškai, tai Platono kinematografas atakuojamas kritikuojuant transcendentinių idėjų ontologija, o būtent idėjų ar formų paradigma ir yra šio antikinio kinematografo pagrindinė premisa jo judėjimo teorijoje. Deleuze'as, remdamasis Bergsono tezėmis, demonstruoja klaidingumą judėjimo, suvokto kaip transcendentinių formų aktualizacija, tam tikra „formų dialektika“ (p. 28). Milerius teigia, kad delioziškas sprendimas yra štai toks: atskirus kadrus traktuoti ne kaip transcendentines formas, bet kaip judėjimui imanentiškus momentus, nutolusius vienas nuo kito vienodu atstumu. „Tokiu atveju judėjimas konstituojamas ne idealios sintezės, o juslinės analizės pagalba“ (p. 28–29). Mileriaus analizė galiausiai vėl nukelia į Deleuze'o skirtumo ontologiją. Deleuze'o skirtumo logika dekonstruoja reprezentacijos teorijas, nes panaikina „Tapatybės instanciją“, atverdama erdvę kino menui – erdvę, išlaisvintą nuo tapatybės ir negatyvios skirtumo logikos.

Kitas Mileriaus tekstas šiame rinkinyje nukelia ne į antiką, o į pradžios pradžią – į istorinio lietuviškosios pradžios pradžios mito steigtį; analizuojami atminties ir reprezentacijos fenomenai, remiamasi Deleuze'o atminties ir erdvės sąvokomis. Anot straipsnio autoriaus, lietuviškojo pradžios mito steigtis – tautos savideterminacija / išsilaisvinimas nuo svetimos galios hegemonijos – susijęs su delioziškoji amputacijos sąvoka – dominuojančio galios elemento pašalinimas, savo simbolinę

mentais, o ne apeliuojant į *factum brutum*: kaip kad negalėčiau paneigti Zenono argumento tiesiog paleisdamas strėlę į orą, taip ir paleisdamas kino juostą negalėčiau paneigti modifikuoto argumento.

⁴ Platono Olos metafora vaizduoja žmones, sukaustytus grandinėmis taip, jog jie negali pajudinti savo galvos, galintys matyti tik sieną priešais juos. Už jų nugaros – pertvara, o toli už tos jos – liepsna, nuo kurios sklindanti šviesa meta ant olos sienos šešėlius daiktų, nešamų viršum pertvaros. Šioji yra tarsi pertvara fokusininko, virš kurios jis rodo savo stebuklus. Anot Mileriaus rekonstrukcijos: „Už pertvaros nešamų daiktų ir statulų atspindžiai kaip kino kadrai, į atspindžius žvelgiantys surakinti žmonės kaip kino žiūrovai, pati ola kaip kino salė – fiksavus Platono olos ir kino struktūrų paraleliškumą, kinas neišvengiamai įgyja tų prasmų, kurias Platonas priskiria ir savo aprašytajai olai“ (p. 23).

reikšmę Lietuvos istorijoje įgavęs Lenino paminklo nugriovimo įvykio metu Lukiškių aikštėje (panašiai kaip prancūzams jų pradžios mitas susijęs su Bastilijos užėmimu). Kaip ši amputacija paveikė mūsų kolektyvinę sąmonę? Kokia simbolinė šio įvykio funkcija? Visi šie atsakymai, anot Mileriaus, gali būti tam tikra prasme išskaitomi Lukiškių aikštės erdvėje, kuri funkcionuoja kaip tam tikra prezencijos absencija – „tuštuma, pro kurią einant, matyti, kad Lenino ten nėra“ (p. 235). Ši tuštuma, anot Mileriaus, ir yra geriausias paminklas, koks gali būti Lukiškių aikštėje.

Lietuviškos sąmonės kontekste, o konkrečiau – lietuviško kino kontekste – Renata Šukaitytė aptaria esmines Deleuze'o kino filosofijos kategorijas – vaizdinys-judėjimas, vaizdinys-laikas, bet-kokia-erdvė ir vaizdinys-kristalas. Šukaitytė analizuoja, kaip šios sąvokos atsispindi Šarūno Barto filmuose. Vienas įdomiausių analizės aspektų susijęs su vėlyvaisiais Barto filmais: Šukaitytė aptaria, kaip vaizdinio-judėjimo ir vaizdinio-laiko apraiškos šiuose filmuose tampa vaizdinio-judėjimo-laiko hibridu, atsiskleidžiančiu kaip protagonistų mėginimas įveikti nacionalinės tapatybės krizę ir kaip deteritorizacijos, transnacionalumo, nomadiškumo fenomenai.

Lietuviškąją psichę taip pat analizuoja Audronė Žukauskaitė, tik čia jau sutelkdama dėmesį ne tiek į kolektyvinę atmintį, bet, remdamasi Deleuze'o ir Guatarri šizoanalize, analizuoja (ar veikia – šizoanalizuoja) santykį tarp dviejų sąmonės polių – šizofreniškojo (aktyvaus), ir kiekvienam lietuviui iki skausmo pažįstamo paranojinio (pasyvaus).

Šizofrenija ir Paranoja, anot D&G, yra du libidinės investicijos būdai. Libidinė investicija tuo pačiu yra ir socialinė investicija, kaip kad ir geismo produkcija yra socialinė, arba socialinės realybės, produkcija – tai viena ir ta pati produkcija skirtinguose to paties režimuose. Libidinė ekonomija veikia pagal tuos pačius principus kaip ir politinė ekonomija. Paranojinė libidinė investicija yra prisirišusi prie kodų ir teritorijų, tokia investicija sukuria pasyvų reacionierių ir fašistų arba fašistinę pajungtą-grupę, o štai libidinė investicija sukuria aktyvų, deteritorizuojantį (išskoduojantį reikšmių kodus) bei revoliucingą asmenį ar kolektyvinį subjektą-grupę. Šizofrenija, apie kurią kalba D&G, nėra klinikinė diagnozė, bet veikia procesas – išlaisvintas ir išlaisvinantis procesas.

Vienas pagrindinių šizoanalizės klausimų – kodėl tam tikros libidinės investicijos yra paranojinės? Kaip kyla impulsas būti pririštam prie molinės struktūros, prie kodų ir teritorijų? Kaip geismas gali trokšti savo represijos? Atsakymas susijęs su dar viena skirtimi, kurią įveda D&G. Tai skirtis tarp nesąmoningos ir sąmoningos libidinių investicijų. Nesąmoninga investicija gali būti reacionieriška arba revoliucinga, tačiau sąmoninga investicija nebūtinai turi būti tokia pati (už revoliucinių nesąmoningų interesų gali glūdėti reacionieriškas sąmoningas troškimas). Žukauskaitės teigimu, 1991 metų sausio 13-osios įvykis savo nesąmoninga

investicija buvo revoliucingas – norėta atsikratyti okupantų valdžios hegemonijos ir sukurti naują progresyvų simbolinį, politinį bei socialinį darinį – geismas buvo pajungtas revoliucinei molekulinei investicijai. Tačiau, kaip vėliau tapo aišku, pašąmoninga investicija buvo paranojinė – jos išdava tapo nauja molinė sociopolitinė stratifikacija, kolektyvinė sąmonė save ėmė suvokti kaip Lietuvos tautą, išstumiančią tą, kas nenori pajungti savęs šios tautos kodui. Kita vertus, 2009 metų sausio 16-osios įvykiai, kai prie Parlamento rūmų susirinkusi minia protestuodama ėmė daužyti langus, savo pašąmoninga investicija buvo revoliucinė ir spontaniška, nors nesąmoningi interesai ir nebuvo aiškiai artikuliuoti.

Kaip vieną simptominių paranojinės libidinės investicijos pavyzdžių Žukauskaitė taip pat mini Tado Gutausko kičinę skulptūrą „Laisvės kelias“, kuria tarsi buvo apversti 1990 m. revoliuciniai įvykiai, kuriuos vienokiu ar kitokiu būdu inspravo Berlyno sienos nugriovimas. Tokia paranojinė libidinė investicija

(...) ne tik atskleidžia paranojišką troškimą sustabdyti bet kokius politinius ir socialinius judėjimus, iš naujo apibrėžti savo teritoriją, bet puikiai realizuoja kapitalistinę logiką: galite džiaugtis laisve nusipirkę plytą ir taip suradę savo vietą tautiniame kolumbariume. Atrodo šiek tiek keista, kad šį „laisvės kolumbariumą“ inicijavo karta, kuri dar taip neseniai kartu su *Pink Floyd* dainavo nesanti tik plyta sienoje (p. 144).

Tokios paranojinės libidinės investicijos akivaizdoje, anot filosofės, neigiamoji šizoanalizės užduotis būtų deteritorizuoti ir dekoduoti („Sugriauti. Sugriauti.“), o teigiama (terapeutinė) užduotis būtų išlaisvinti geismą naujoms radikalioms kūrybinėms libidinėms investicijoms.

Su šia pozityvia užduotimi susijusi ir Kasparo Pociaus geismo mašinų analizė. Straipsnyje „Geismas ir išlaisvinimas Gilles’io Deleuze’o ir Félixo Guattari politinėje filosofijoje“ autorius aptaria geismo sampratą D&G politinėje filosofijoje. Geismo mašinos, anot Pociaus, kuria materialią revoliucinę energiją, kuri leidžia priešintis tiek sociumo normoms, tiek kapitalistinei priespaudai, kurdamos molekulinį „mažosios politikos“ modelį. Kaip pastebi Pocius, geismas D&G filosofijoje yra apibrėžiamas kaip imanentinis, tad ir libidinės investicijos, vadinasi, nereikalauja jokios mediacijos, „libido nereikia jokių tarpininkų norint užkariauti gamybos jėgas ir santykius“ (p. 112). Mediacija yra tarsi „įrašoma“, stoka – sukuriama. Stoka sukuriama, kai sociumas pasisavina geismo mašinų produktus, taip priskirdamas sau pridėtinę vertę ir paversdamas ją simboline („kodavimas“). Tokiuose galios santykiuose kiekviena geismo mašina virsta statistiniu vienetu molinėje, hierarchinėje struktūroje. Šioje molinėje socialinėje struktūroje, remiantis realybėje neegzistuojančiu „transcendentiniu“ normatyviniu modeliu, kuriama „didžioji politika“, kuri visada yra hegemonijos politika. Šitai sociumas represuoja ir užkoduoja geismo

mašinas. Sociumas nuolat stengiasi šią represiją palaikyti, nes „grynas“ geismas kelia pavojų iškoduoti normatyvinius kodus, tad geismo mašinos visada kelia pavojų sugriauti esamą sociumo tvarką ir atsiimti savo imanentinę produkcijos galią, „Iš naujo atgauti sociumo atimtą galią, susikonstruoti geismo mašiną įmanoma tik sugriovus kasdieninės disciplinos užtvaras – sunaikinus esamą tvarką“ (p. 114).

Tokios deteritorizuojančios, dekoduojančios šizofreninės libidinės investicijos yra revoliucinės, ir šios investicijos, kaip teigia Pocius, yra „mažosios politikos“ uždavinys, kaip atsakas paranojinės investicijos konstitutuotai „didžiąjai politikai“, „šizorevoliucinis tipas seka paskui geismą vadinamosiomis „pabėgimo linijomis“ (*ligne de fuite*) ir kuria geismo mašinas erdvėse, kurių nepasiekia ar nepastebi centrinė valdžia“ (p. 116). Mažoji politika visada gimsta mažųjų žmonių terpėje, iš sociumo jiems primestos *impasse* ieškančių kūrybingų alternatyvų.

Tokias mažosios politikos strategijas vykdo įvairūs kairieji socialiniai judėjimai, kuriuos autorius aptaria kitame rinkinio *Intensyvumai ir tėkmės* straipsnyje. Šiuolaikiniais socialiniais judėjimais Pocius vadina įvairius kairiuosius ir anarchistineus judėjimus, kurie iškilo po septintajame dešimtmetyje kilusio „maišto prieš kapitalistinę visuomenės disciplinos ir kontrolės mechanizmus“ (p. 147). Šiems judėjimams Pocius priskiria neortodoksinių marksizmo sroves, antrosios ir trečiosios bangos feministes, anarchistus ir alterglobalistus, kūrusius alternatyvas korporaciniam kapitalizmui, užuot siekusius perimti valdžios monopolį. Tokie judėjimai, pasak Pociaus,

kvestionuoja ir bando konstruoti alternatyvas dominuojančioms struktūroms, tapatybėms ir procesams, neapsiribodami vien tik šiuolaikinio dominavimo turiniu (pasipriešindami tam tikroms dominuojančioms institucijoms, grupėms, elitams ar klasėms) (p. 148).

Filosofas šiame tekste daugiausia dėmesio skiria analizuodamas teoretikus ir aktyvistus aštuntajame dešimtmetyje sutelkusį italų autonomistų judėjimą. Autonomistai vietoje reikalavimų reformuoti ir humanizuoti industrinį kapitalizmą iškėlė šūkį – „atsisakykime dirbti“. Autonomistai priešinosi ne tik „viršaus“ galios hegemonijai, bet taip pat stengėsi kurti alternatyvą įvairioms kairiosioms partijoms bei profsąjungoms (jos pačios dažnai veikia pagal valdančiųjų galios principus, kurdamos organizacinę hierarchiją, centralizuotą valdymą ir šiems principams pajungia savo narius bei išstumia tuos, kurie drįsta kvestionuoti organizacijos struktūrą). Organizuodami nesankcionuotus streikus, okupuodami darbo vietas, kurdami autonomines erdves autonomistai tokiu būdu stengiasi išsilaisvinti iš kapitalizmo diktato. Aktyvizmo problema šiame kontekste virsta aktyvumo ir reakcingumo, autonomiškumo ir heteronomiškumo problema, kurios praktinės implikacijos sie-

kia ne vien pasipriešinimo valdantiesiems imperatyvą, bet taip pat kvestionuoja tradicines priešinimosi valdantiesiems strategijas.

Vienu svarbiausiu veikalu šiuolaikiniam socialiniam aktyvizmui (taip pat ir šiuolaikinei politinei filosofijai), nagrinėjančiu autonomiškumo klausimą, Pocius laiko Deleuze'o knygą *Nietzsche ir filosofija*, kurioje Deleuze'as analizuoja Nietzsche's aktyvumo ir pasyvumo afektų sąvokas, kurios tampa sinonimiškos autonomiškumui ir heteronomiškumui, kuriančiojo tariamam „taip“ ir vergo (iš kurio sąmonės, pasak Nietzsche's, gimė dialektika) tariamam „ne“. Politiniame kontekste ši Deleuze'o analizuota Nietzsche's skirtis, kaip teigia Pocius, tampa skirtimi tarp autonomiškos aktyvisto sąmonės ir tarp galiai tarnaujančio policininko figūros, „tarp aktyvios ir reakcingos jėgos – protestuotojų minios ir išsirikiavusių policininkų, tarp autonominių tinklų ir valstybinių struktūrų, tarp mažosios ir didžiosios politikos, tarp aktyvaus-revoliucinio-šizofreniško ir reakcingo-fašistinio-paranojinio polių (p.154).

Ši skirtis minėto autoriaus tekste įgauna ir dar vieną formuluotę: skirtumas tarp aktyvios ir pasyvios jėgos formuluojamas kaip skirtumas tarp vadinamosios daugybės (*multitude*) ir tautos (p. 158)⁵.

Kaip jau buvo minėta Kulbytės ir Zepke's tekstuose, Deleuze'ui teorija ir praktika daugeliu atžvilgiu buvo glaudžiai susijusios, arba, autorės žodžiais tariant, Deleuze'as įžvelgė imanentinę teorijos ir praktikos „sankabą“, ir tai galioja kalbant ne vien apie politines ir estetines teorijas, bet taip pat ir apie pačias abstrakčiausias metafizines sistemas. Neveltui Deleuze'as vieną savo monografijų apie Spinozą pavadino *Spinoza: praktinė filosofija*. Šioje knygoje Deleuze'as išsamiai aptaria Spinozos *Etiką*, įžvelgamas ne tik 3–5 *Etikos* dalyse glūdinčias radikalias praktines implikacijas, bet taip pat ir 1–2 dalyse, kuriose Spinoza gvildena su praktika, regis, nieko bendra neturinčią substancijos, atributų ir modusų teoriją. Viena praktinių implikacijų, žinoma, glūdi Spinozos imanentiniame substancijos teorijos aspekte (substancija / Dievas yra imanentinė savo paties bei savo efektų priežastis, ir tarp substancijos / Dievo ir efektų nėra jokios transcendentinės skirties – visi pasaulio objektai yra Dievas). Kita praktinė implikacija, mano manymu, glaudžiai susijusi su Pocius aptartos daugybės sąvoka (taip spinoziškas *multitudo* aptartas Spinozos

⁵ Daugybės sąvoka, kurią, remdamiesi D&G masių koncepcija bei Spinozos ir Hobbeso politiniais veikalais išplėtojo autonomistų teoretikai Paolo Virno ir Antonio Negri, nusako pliuralistinę daugialypę masę, nors tauta, kad ir sudaryta iš skirtingų individų ir klasių, pajungia šias tapatybes bei klases totalizuojančiai, skirtumus panaikinančiai tapatybei; D&G terminais kalbant, daugybė deterritorizuoja visuomenę, suteikdama jai pabėgimo liniją, o tauta reteritorizuoja, daugybė operuoja šizofreniniame poliuje, o tauta – paranojiniame. Daugybė sujungia paskirybes (*singularities*), neištirpdydama skirtumų vieno tapatybėje. Autonomistų filosofijoje vieno sąvokos atsisakoma. Socialinių judėjimų užduotimi tad tampa priešintis kapitalo siekiams paversti daugybę organinę vienybę ir valstybės ketinimams paversti ją tauta.

politinėje filosofijoje „suskamba“ ir jo metafizikoje) kaip priešpriešą Vienii. Nors Spinozos substancijos teorija *prima facie* sufleruoja ne ką kita, o būtent Vienio ir Viseto ontologiją, iš tikrųjų tai yra daugialypumo ontologija (nors panteistinė, tačiau ne monistinė), nes tiek substancijos atributai, tiek modusai – kurių yra begalybė – nėra skaičiuojami; skaičius yra *ens rationis*, tai yra racionali abstrakcija, iš kurios kyla Vienio / Daugio idėjos; pačios substancijos imanencijoje šios skirtys negalioja. Spinozą čia miniu dėl to, kad jo ontologija, viena vertus, puikiai padeda iliustruoti daugybės kaip politinės sąvokos, kurią aptaria Pocius, ir daugybės kaip ontologinės sąvokos, kurią Žukauskaitė įvardija savo straipsnyje „Daugialypumo sąvoka Gilles’io Deleuze’o ir Alaino Badiou filosofijoje“ (gindama Deleuze’o daugialypumo sąvoką nuo Badiou, kuris interpretuoja (neteisingai, anot Žukauskaitės) Deleuze’o ontologiją kaip Vienio metafiziką), „sankabą“. Leisdamas sau paspeku-liuoti, pavadinčiau autorės aptariamą skirtumą tarp Deleuze’o ir Badiou daugialypumo sąvokų skirtumu tarp „teisingo“ ir „klaidingo“ spinoziškumo.

Badiou seka metafizine Vienio idėjos tradicija, kuriai pajungia daugybines pasaulio situacijas, sukurdamas universalizuojančio tiesos įvykio koncepciją, o Deleuze’as stengiasi įveikti vienio ir daugio opoziciją, apibrėždamas daugialypumą ne kiekybiškai, bet kokybiškai. Deleuze’o ir Badiou „ginčas“ dėl daugialypumo / daugio sąvokų, anot filosofės, lemia skirtingas mąstytojų laikysenas sprendžiant politinius partikuliarumo ir universalizmo klausimus. Badiou universalizmo samprata, rašo Žukauskaitė,

(...) remiasi matematine aibių teorija, kitaip tariant, visus politinio lauko veikėjus jis laiko kiekybiniais daugialypumais arba skaičiais, kuriuos galima pajungti vienodumo imperatyvui ir tokiu būdu subendrinti arba universalizuoti. Šiuo požiūriu, Badiou karingasis universalizmas pasirodo kaip užmaskuota totalitarinio mąstymo forma (p. 171).

Deleuze’o kokybinių daugialypumų teorija implikuoja kaitos, tapsmo ir partikuliarumo idėjas:

Tapsmas mažuma implikuoja daugialypius rizominius ryšius su kitais daugialypumais, sukuria naują asambliažą: šis naujų sąsajų ir ryšių atsiradimas, daugialypumo dimensijų išplėtimas lemia, jog plėsdamasis daugialypumas keičia savo prigimtį. Dėl šios priežasties kokybinis daugialypumas negali būti pajungiamas jokiai bendrumo ar vienodumo idėjai, todėl savo prigimtimi yra antitotalitarinis (p. 171–172).

Žukauskaitė stebisi, kad, nepaisant skirtingų Deleuze’o ir Badiou ontologinių laikysenų, Badiou šiuos antagonizmus laikė tam tikrais bendrais požiūrio taškais. Taip yra todėl, kad Badiou bandė išversti Deleuze’o filosofiją į savo metafizinę kal-

bą, prinesdamas Deleuze'o filosofijai klasikines Vienio ir Būties idėjas. Kaip pastebi autorė, tiek Badiou, tiek Žižekas linkę nusavinti ir nukenksminti Deleuze'o tapmsmo filosofiją, traktuodami ją kaip užmaskuotą būties filosofiją. Badiou ir Žižekas priešpriešina „tikrąjį“ Deleuze'ą (ankstyvąjį, elitinį monografijų autorių) vėlyvajam Deleuze'ui, kurį neva sukompromitavo bendradarbiavimas su Guattari; o būtent tekstuose, parašytuose su Guattari, Deleuze'as ir gvildena tapsmo mažuma bei mažosios literatūros sampratas. Žukauskaitės teigimu, Badiou ir Žižeko interpretacijos (apropriacijos) priežastis – politinė: Deleuze'o tapsmo ontologija turi radikalių politinių implikacijų, kurios skiriasi nuo Badiou ir Žižeko politinių idėjų. Nusavindami Deleuze'ą ir „išversdami“ jį į savo kalbą, jie tarsi pajungia Deleuze'ą savo politinei teorijai. Tapsmas mažuma atveria galimybę praktikai, kurią Deleuze'as ir Guattari vadina „mikropolitika“, priešingą Badiou ir Žižeko propaguojamai makropolitikai. D&G tapsmo mažuma procesą laiko galimybe sunaikinti kapitalizmą, o štai Badiou tokį procesą laiko kapitalistinės logikos išsipildymu ir grėsme universalizmui. Badiou universalizmas yra tam tikras *Aufhebung*, ištirpdantis skirtynes (jos redukuojamos į skaičius), pajungiantis jas tam tikram monochrominiam vieniiui, kuris neva įgalina tiesos įvykį: taip tiesa tampa universali kiekvienam, nepaisant skirtumų – tiesa tampa universali tiek arabui, tiek prancūzui. Tačiau ko Badiou nepastebi, atakuodamas daugybę kaip kokybinę singularumų daugybę, yra tai, jog Deleuze'ui tapsmas mažuma nereiškia reaktyvaus identifikavimosi – arabas, sakan- tis „aš esu arabas“, atvirksčiai, tapsmas mažuma būtų toks atvejis, kai prancūzas ištartų „aš esu arabas“.

Tapsmas mažuma kaip tapatybės nusimetimas susijęs ir su dar viena svarbia tema D&G filosofijoje – su subjekto kritika. Šios kritikos svarba atsiskleidžia Astos Pakarklytės tekste apie generatyvinę muziką ir mašininį kūrybos subjektą bei Nicholas'o Thoburno straipsnyje apie anonimę autorystę ir daugialypį vienį. D&G *Anti-Oidipe* rašė, jog subjektas yra geismo mašinų produktas – subjektas yra sukuriamas kaip tam tikra atliekama mašinos dalis. Esminis subjekto bruožas yra tai, kad subjektas yra decentruotas, ir tai, ko trūksta geismui, nėra joks objektas, bet greičiau subjektas – geisme nėra geidžiančiojo subjekto. Pakarklytė, remdamasi D&G filosofija, bando „numalšinti ginčą“, kilusį XX a., kai, ėmus konstruoti generatyvines mašinas – autonomines sistemas, kuriančias meną be autoriaus įsikišimo arba autoriui dalinai valdant kūrybos procesą – buvo iškeltas klausimas, ar generatyvinės mašinos dantračiai nesunaikina autoriaus? Daugelis kompozitorių, pavyzdžiui, ėmė nuogaštai, kad tam tikri „frankenšteiniški algoritminės kompozicijos metodai“ (p. 244) gali sunaikinti autoriaus autonomiją. Generatyvinėms mašinoms privertus kvestionuoti klasikinę genijaus kaip autonomiško subjekto, kuriančio autentišką meną, sąvoką, vieni suprato generatyvinę mašiną kaip trukdį,

kuris turi būti įveiktas, idant autoriaus autonomiškumas būtų atstatytas, tačiau kiti puolė į priešingą kraštutinumą, švęsdami galimybę sunaikinti subjektą. Pakarklytė įsitikinusi, kad abi šio ginčo pusės yra klystančios; muzikologė atlieka tam tikrą dialektinį antinomijų sprendimą *a la* Kantas ir teigia, kad

(...) ginčas dėl autorystės, tapatybės, ir subjektyvumo gali būti pašalinamas, pasitelkiant D&G mašininį materializmą, pagal kurį subjektyvumas yra ne natūralus, spontaniškas ir gatavas (ready-made), o visada tik dirbtinis, mašininis, iš įvairių detalių konstruojamas tarsi mašina, kuri kažką gamina ir yra prijungiama prie kitų, todėl subjektyvumas visada yra tik kolektyvinis, o ne individualus (p. 246–247).

„Deliozigvatariškas subjektas“, pasak Pakarklytės, turi būti suvokiamas kaip eksperimentas arba konstruojama mašina, o pats meno kūrinys – kaip prie jo prijungta mašina. Beje, nemažiau įdomus ir kitas minėtos autorės straipsnis „Muzika kaip „Kūnas be organų“ ir Deleuze’as kaip paranojinis „muzikologas““. Čia Pakarklytė pajungia Deleuze’ą paties Deleuze’o šizoanalizei, darydama išvadą, kad Deleuze’o prastas muzikinis skonis prieštaravo jo ir Guattari suformuluotam muzikos idealui: Deleuze’as neįstengė įveikti molinės, tuometinį muzikos diskursą kontroliavusios oficialios institucinės muzikos struktūros, pakludamas autoritetui ir nustatytų taisyklių tvarkai.

Thoburno tekstas šiame rinkinyje savo ruožtu gvildena anoniminės autorystės praktikų analizę; čia stengiamasi atsakyti į klausimą „Kodėl mes išlaikėme savuosius vardus?“ D&G savo knygos *Tūkstantis plokštikalnių* pradžioje, atsakydami į šį klausimą, teigia išlaikę savo vardus vien „iš įpročio“. Thoburnas, kita vertus, svarsto, ką reikštų tokio įpročio atsisakymas ir kokias kūrybines strategijas atvertų aktyvus anonimiškumas kaip autorystė. Plėtodamas aktyvaus anonimiškumo temą, Thoburnas pozityviu anoniminės autorystės pavyzdžiu laiko kolektyvinio pseudonimo Lutherio Blissetto fenomeną – daugialypį asambliažą, išsilaisvinusį nuo linijinio laikiškumo poveikio, įgyvendinantį tai, ką Deleuze’as vadina „divido“ steigtimi bei pasakojimo falsifikavimu, atveriančiu galimybę radikalioms politinėms praktioms; Blissettas tuo pačiu išpildo ir Michelio Foucault svajonę apie kultūrą, kurioje laisvai plisėtų anoniminiai diskursai.

Vietoje išvadų belieka pasakyti, kad *Intensyvumai ir tėkmės* – tai ne tik puikus įvadas į D&G politinę, estetinę bei šizoanalitinę teoriją; šis tekstų rinkinys yra asambliažas; kiekvieno autoriaus tekstas – tai savitas balsas, kartu su kitais sukuriantis spinozišką būties vienareikšmiškumą (*univocity of being*), arba – būties vienbalsiškumą – pliuralistinį, intensyvų, rizominį. Kitaip tariant, ši knyga – tai ne šiaip sau analitinė mašina.

Audrius Dabrovolskas, Renata Stonytė

KRIZĖS FENOMENAS VIZUALINĖSE MEDIJOSE

Tarptautinė konferencija „Krizė kine ir vizualinėse medijose“
Vilniaus universitetas, Vilnius, 2014 m. rugsėjo 19–20 d.

Vilniaus universiteto Komunikacijos fakulteto Kūrybinių medijų instituto 2014 m. rugsėjo 19–20 dienomis organizuotoje didžiausioje Baltijos šalyse konferencijoje *Krizė kine ir vizualinėse medijose* pranešimus pristatė net 38 mokslininkai iš įvairių pasaulio šalių. Nors šiandien krizės sąvoka vartojama daugelyje gyvenimo sferų, ne tik analizuojant ekonomines, bet ir politines, socialines visuomenės problemas – mokslinių tyrimų, reflektuojančių ir analizuojančių krizės apraiškas kino ir vizualiųjų medijų sferoje, nėra daug. Tad konferencija tapo reikšminga platforma krizės fenomeno diskusijoms vizualinės kultūros ir kūrybinių industrijų sritį tyrinėjantiems mokslininkams. Konferencijos pranešėjai žvelgė į krizės problematiką įvairiais pjūviais, pasitelkdami tarpdisciplinines prieigas. Juos domino meno reprezentacijos krizė, ekonominės ir politinės krizės padariniai meno sričiai ir kūrybinėms industrijoms, šių krizių reprezentacija vizualinėse medijose, bei šiuolaikinis politinis, filosofinis krizių ir katastrofų diskursas. Liečiamos temos apėmė Ukrainos ir Palestinos politines ir socialines krizes, ekstremalių oro sąlygų ir politikos ryšių populiariosiose medijose, senėjimo problemą Europoje, kino funkcionavimą cenzūros sąlygomis ir pan. Pranešėjai analizavo ir gilinosi į krizės fenomeną ir iš istorinės perspektyvos, taip suteikdami galimybę pažvelgti į krizės poveikį ir jos vizualizaciją skirtingais istoriniais laikotarpiais.

Pagrindinės konferencijos pranešėjos – profesorė Dina Iordanova iš Šv. Andriaus universiteto, profesorė Ewa Mazierska iš Centrinio Lankašyro universiteto

ir Dublino universiteto koledžo kino studijų profesorė Diane Negra, pasidalino įžvalgomis ir atliktais moksliniais tyrimais krizės tematika. Mazierska savo pranešime akcentavo neoliberalia tradicija paremto gyvenimo būdo sąsajas su krizės sąvoka, kur vartojimo didinimas turi tiesioginį ryšį su skolinimusi. Taigi mokslininkė pastebi, kad neoliberalioje visuomenėje *skola* matoma kaip normalus / pozityvus dalykas, kita vertus, teoretikė pateikė pavyzdžių iš filmų, kur dažniausiai skola / skolinimasis reprezentuojami, priešingai, kaip *nenormalūs* – vedantys į socialinę ir asmeninę krizę, laisvės suvaržymą.

Negra pristatė tyrimą apie ekstremalių oro sąlygų reprezentaciją ne tik televizijoje, bet ir kine, videožaidimuose ir socialinėse medijose. Autorė pastebi, jog vis dažniau tokių ekstremalių oro sąlygų pateikimas įgauna politinį aspektą ir iššaukia įvairias auditorijos reakcijas, o kartu kelia klausimus apie saugumo grėsmes, jų prognozuojamumą antropogeninės klimato kaitos kontekste.

Jordanovos pranešime gilintasi į vyresniosios kartos reprezentacijas kine, žvelgiant į pokomunistiniu laikotarpiu vyresnio amžiaus žmonių patirtą identiteto krizę, etninius konfliktus ir ekonomines katastrofas. Pranešėja, analizuodama filmus, kuriuose regima pokomunistinės erdvės visuomenė, pastebėjo gilėjančius skirtumus tarp jaunosios ir senosios kartos, kuriai perėjimas iš vienos santvarkos į kitą netapo lūžio tašku, bet „privertė“ įstrigti tame pačiame būvyje ar išgyventi naujas krizes.

Konferencijoje ne tik pristatyti mokslininkų pranešimai, bet taip pat pakviesta į Arash T. Riahi dokumentinio filmo *Everyday Rebellion* peržiūrą. Kino juostoje atskleidžiama *Okupuok Wallstreetą, Femen*, Irano ir Sirijos judėjimų aktyvistų veikla, kur nepaklusnumas valdžiai derinamas su kūrybiškumu – svarbiausiu judėjimų elementu. Po filmo su režisieriumi diskutuota apie galimas šiandienines kūrybiškas pasipriešinimo formas – taikius protestus be kraujo praliejimo, siekiant atkreipti visuomenės ir valdžios dėmesį į egzistuojančias problemas, pokyčių būtinybę.

Tolesnėje konferencijos dalyje krizės fenomeną dokumentinėje medžiagoje nagrinėjo ir pranešimus pristatė Ilona Hongisto, Audronė Žukauskaitė ir Larisa Artiugina. Žukauskaitė, gilindamasi į Palestinos krizės temą, perteikė ne tik okupacijos, išskeldinimo, saviidentiteto paieškos problemas, bet ir jų nereprezentuojamumą, kuris sąlygotas palestiniečių valstybės nebuvimo, o šią problematiką ir reprezentuojamumo klausimą puikiai iliustravo Emad Burnat's dokumentinis filmas „Penkios sulaužytos kameros“ (ang. *Five Broken Cameras* 2011). Kitame pranešime Artiugina pristatė Ukrainos krizės vizualizaciją dokumentinio kino ir televizijos rėmuose ir bandė atskleisti šių medijų kaitą ir įtaką šiandieninės Ukrainos formavimuisi.

Ideologijos sklaidos kontekste savo pranešimus pristatė Zane Balčius ir Lina Kaminskaitė-Jančorienė, kuriuose nagrinėjo santykį tarp autorinio ir ideologinio

kino. Analizuodamos 1960 m. filmus Lietuvoje ir Latvijoje, mokslininkės siekė atskleisti sovietinės kontrolės sistemą meno sferoje ir saviraiškos galimybes sovietiniame kine. Kitas pranešimas nukėlė į šių dienų Lietuvos realijas, Mantas Martišius atkreipė dėmesį į informacinių karų problematiką, pabrėždamas, kad rusiškų kanalų dominavimas tampa įrankiu efektyviai propagandai Lietuvoje. Pranešėjas pateikė duomenis apie kabelinės televizijos programas ir jų turinį, akcentuodamas rusiškos produkcijos mastus Lietuvoje ir tuo pačiu ideologijos sklaidos kanalus.

Pranešėjai dėmesio skyrė ir socialinių, politinių problemų vizualizacijai nacionaliniame kine. Michaelis Gotta, analizuodamas prancūzų filmus, dėmesį atkreipė į darbo praradimą, identiteto krizę ir šių problemų vizualų pateikimą. Renata Šukaitytė akcentavo posovietinės erdvės gyvenimą nuolatinėje krizės būsenoje, kuri nepasikeitė po komunizmo žlugimo, pranešėja analizavo krizės apraiškas Lietuvos kūrėjų filmuose, atskleisdama socialines, politines, identiteto problemas per pagrindinių filmų herojų paveikslus, o krizės simptomus puikiai atskleidė ir pranešimo pavadinimas – „Lošėjai, gangsteriai ir sukčiai Lietuvos krizės kine“ (*Gamblers, Gangsters and Grifters in Lithuanian Crisis Cinema*). Kita nacionalinį kiną nagrinėjusi pranešėja Terez Vincze pristatė Korėjos padalijimo problemos perteikiamą Pietų Korėjos kine, kur krizės sąvoka vizualizuojama per kūno reprezentaciją (liga, žalojimasis kaip krizės simptomai, apibrėžiant *save ir kitą*).

Konferencijoje dalyvavę mokslininkai taip pat gilinosi į krizės problematikos atskleidimą fotografijose. Agnė Narušytė, remdamasi Carlo Bondoni ir Zygmunto Baumano idėjomis apie nacionalinių valstybių galios sumažėjimą ir visuomenės nepasitikėjimą politika globaliame pasaulyje, pristatė nuotraukų seriją iš 2004–2008 m. vykdyto projekto *Changing faces*. Mokslininkė pastebėjo, kad analizuojamos fotografijos atspindi laikiškumą, neužtikrintumą, švaistymą kaip krizės ženklus, čia regimi ne tik žmonės darbe ir poilsio metu, bet stebima visuomenės kaita, migracija, komercializacija, fiktyvus optimizmas ir galios santykiai. Pranešėjas Tomas Pabedinskas pabandė pažvelgti į krizės reprezentacijas istorinėje perspektyvoje, analizuodamas A. Stumbros nuotraukų seriją *Kasdienybės šviesa*, sukurtą 1984–1988 m., mokslininkas atskleidė tuo metu neartikuliuojamos krizės paveikslą, tuometinę politinę ir socialinę stagnaciją Lietuvoje. Kita pranešėja Dagmara Rode pristatė AIDS krizės vizualizaciją eksperimentiniuose filmuose ir videomedžiagoje kaip alternatyvios medijos sukūrimą, o Magda Szczesniak atskleidė po komunizmo griūties Lenkijoje besiformuojančios vidurinėsios klasės, kuriai priklausė „Solidarumo“ judėjimo nariai, bruožus, pastebimus 1990 m. filmuose, žurnaluose ir televizijos laidose, pabrėžiant šios klasės išskirtinumą, kovojant su tuometine socialine krize.

Vienoje iš konferencijos sekcijų buvo analizuojama ir krizės estetika, pranešimus šia tema parengė ir skaitė Andrius Gudauskas (VU KF Žurnalistikos instituto), Evangelia Mademli (Amsterdamo kultūros analizės mokykla), Ieva Mazūraitė-Novickienė (Lietuvos fotomenininkų sąjungos fotografijos fondas) ir Kamila Žyto (Lodzės universitetas). Šioje konferencijos dalyje pranešėjai analizavo naujus estetinius kodus, raiškos priemones, kurias pasitelkiamos krizės fenomeno atskleidimui.

Kitoje konferencijos sekcijoje, skirtoje krizės įtakai audiovizualinėms industrijoms aptarti, pranešimus skaitė mokslininkai iš Latvijos, Lenkijos ir Lietuvos. Kaspars Steinbergs (Rygos Alberta Koledžas) pradėjo sekciją pranešimu „Kino studijų komunikacijos procesas Latvijos krizės metu“ (*Communication process of film studios in times of crisis in Latvia*). Pranešėjas analizavo ne tik Latvijos kino studijų komunikacijos aspektus, bet ir skyrė dėmesio ekonominei kino industrijos pusei krizės laikotarpiu. Steinbergs netikėjimą kino projekto galimybėmis gauti finansavimą iš valstybės išskyrė kaip pagrindinę Latvijos kino režisierių problemą ekonominės krizės laikotarpiu, nors krizė, anot pranešėjo, galėtų būti suvokta ir kaip galimybė ieškoti kitų bendradarbiavimo ir finansavimo kanalų. Taip pat pabrėžta, kad sumažėjusi valstybės parama kino sektoriui nesutrukdė Latvijos kino kūrėjų filmams pelnyti ir tarptautinį pripažinimą kino festivaliuose. Kita vertus, kino studijos galėtų ne tik daugiau bendradarbiauti, bet ir sumažinti priklausomybę nuo valstybės subsidijų, efektyviau paskirstydamos uždirbtas lėšas dar iki prasidedant nenumatytoms ekonominėms krizėms. Vienas iš būdų – atidėti dalį uždirbtų pinigų, kurie vėliau gali būti panaudojami, negaunant valstybės dotacijos.

Blanka Brzozowska pranešime „Minios finansavimas – didelė galimybė kino industrijai krizės metu?“ (*Crowdfunding – a Big Opportunity for Film Industry in the Time of Crisis?*) pristatė *crowdfunding*¹ kaip alternatyvų kino finansavimo būdą, kuris itin aktualus kino prodiuseriams ir kūrėjams, kurie negauna finansavimo gamybai iš didelių kino ir kitų kompanijų. Vis dėlto šis finansavimo šaltinis tik sėkmės atveju gali padėti gauti iš rėmėjų visą kino filmui reikalingą finansavimą. Toks būdas palankus kino kūrėjams, kurie nori užmegzti komunikaciją su kino filmą finansuojančia auditorija, be to, kino režisierius turi atitinkamai prisitaikyti prie žiūrovų, kitų suinteresuotųjų nuomonės. Todėl, viena vertus, kaip jau minėta, ekonominės krizės verčia ieškoti inovacijų, kūrybiškų finansavimo būdų, bet, priklausomai nuo atitinkamo kino projekto gamybos procese dalyvaujančių suinteresuotųjų, pirminė režisieriaus idėja kino gamybos ciklo metu transformuojasi nebūtinai taip, kaip patinka idėjos autoriui.

¹ Finansų surinkimas iš rėmėjų, siekiant įgyvendinti vienokią ar kitokią iniciatyvą, dažniausiai internetinėje erdvėje.

Ritos Repšienės (Kūrybinių medijų institutas) pranešimo „TV iššūkiai kino industrijai“ (*TV Show Challenges for Film Industry*) tikslas buvo atskleisti televizijos serialų iššūkius kino industrijai. Pranešėja televizijos serialus priskyrė kultūrinei erdvei ir todėl reikšmingus užtikrinant kultūrinę įvairovę, kurioje produkcijos vertė diferencijuojama. Taip pat skirtingos medijų formos tik padeda puoseleti nacionalinę kultūrą. Tačiau Repšienė pasitelkė užsienio serialus kaip kultūrinės produkcijos pavyzdžius nebandydama analizuoti, kokie televizijos serialai dominuoja Lietuvos komercinių transliuotojų tinkleliuose. Jungtinėse Amerikos Valstijose kuriami ir paskui visame pasaulyje išplatunami serialai su žymiais Holivudo aktoriais atskleidžia, kaip sėkmingai galima transliuoti savo kultūrinę pasaulėžiūrą globaliu mastu, tačiau tokie pavyzdžiai gali tikti, bet gali ir netikti mažų valstybių kino industrijoms, kuriose auditorija, rinka ir audiovizualinei produkcijai skiriamos lėšos lemia atitinkamos produkcijos skaičių, kokybę ir pasiekiamumą. Todėl verta analizuoti ir mažų kino industrijų problematiką, kurioje atsiskleidžia įvairūs dėsningumai, prisidedantys prie Holivudo kino industrijos sėkmės, kuri pasireiškia dideliu Holivudo filmų ir serialų populiarumu. Ši užsienio produkcijos sėkmė formuoja į kino teatrus ateinančios, namie internetu žiūrinčios auditorijos skonį ir pasirinkimą ateityje. Todėl ši gali būti pernelyg pripratinta prie populiarių serialų ir filmų ir visiškai nepastebėti išskirtinės savų kūrėjų produkcijos, arba pastebėti tik tai, kas panašu į Holivudo produkciją, tiesiog suvaidintą lietuviškai. Vis dėlto aktualu analizuoti ir lietuviškus serialus, kurių gamybą dažnai finansuoja privatūs investuotojai, kaip lietuviškos kultūros informaciją, bet greta to nepamirštant jų susieti su Lietuvos audiovizualinės industrijos ekonominiais aspektais, nes taip būtų išryškintas išsamesnis ir platesnis tokios produkcijos gamybos ir sklaidos probleminis laukas.

Kūrybinių medijų instituto organizuota pirmoji konferencija Lietuvoje, skirta krizės problematikai kine ir vizualinėse medijose, parodė, kad šios temos aktualios mokslo erdvėje ir turėtų būti plėtojamos kituose moksliniuose renginiuose. Konferencijos temos aktualumą galima pagrįsti ne tik pranešėjų gausa, bet ir minėta temų įvairove, kur tarpdisciplininė tyrimų prieiga leido pažvelgti į krizės fenomeną iš įvairių perspektyvų ir skirtingų vizualiųjų medijų.

APIE AUTORIUS

Natalija Arlauskaitė – literatūros, kino ir vizualumo tyrinėtoja, Vilniaus universiteto Tarptautinių santykių ir politikos mokslų instituto docentė, kino teorijos darbų vertėja. Dabartinis interesų laukas – vizualumo teorija, istorinės vaizduotės formos, ilgalaikio naikinimo ir nykimo refleksija kine ir dailėje. Knygų *Hermetinio teksto analizė: Velimiro Chlebnikovo tekstų semantinės erdvės struktūra* (2005), *Trumpas feministinės kino teorijos žinynas* (2010), *Savi ir svetimi olimpai: ekranizacijos tarp pasakojimo teorijos ir kultūros kritikos* (2014) autorė. Kino teorijos serijos *Kino raštai* (leidykla „Mintis“) sudarytoja.

Dalius Jonkus – Vytauto Didžiojo universiteto Filosofijos katedros profesorius. Knygos *Patirtis ir refleksija. Fenomenologinės filosofijos akiračiai* (Kaunas: VDU, 2009) autorius. Mokslinių interesų sritys: fenomenologija, kultūros filosofija, filosofinė antropologija, estetika.

Aušra Kaziliūnaitė – poetė, Lietuvos rašytojų sąjungos narė, Vilniaus universiteto filosofijos katedros doktorantė. Disertacijos tema – „Michelio Foucault pannotizmas ir antiutopiniai diskursai: žvilgsnio asimetrijos filosofiniai ir kinematografiniai aspektai“. Mokslinių interesų sritys: kino filosofija, kino teorija, Foucault filosofija.

Mantas Kvedaravičius – Vilniaus universiteto Kūrybinių medijų instituto lektorius, Lietuvos kultūros tyrimų instituto podoktorantūros stažuotojas. Kembridžo universitete, Socialinės antropologijos fakultete, apgynė daktaro laipsnį. Dokumentinės kino esė apie dingimus ir sapnus Čėčėnijoje „Barzakh“ (2011, Extimacy Films / Sputnik Oy), autorius. Šiuo metu rašo monografiją apie afektą ir negatyvumą bei ruošia vizualinį projektą apie kūno politiką Odesoje, Stambule ir Atėnuose. Mokslinių interesų sritys: antropologija, kūno politika, afekto samprata.

Ewa Mazierska – Centrinio Lankašyro universiteto, Žurnalistikos ir skaitmeninės komunikacijos mokyklos profesorė. Ji yra daugiau nei dvidešimties monografijų autorė ir mokslo leidinių sudarytoja, pavyzdžiui, *Postcolonial Approaches to Eastern European Cinema: Representing Neighbours on Screen* (su Eva Nāripea ir Larsu Kristensen, I. B. Tauris, 2014), *Work in Cinema: Labor and Human Condition* (Palgrave Macmillan, 2013), *Jerzy Skolimowski: The Cinema of a Nonconformist* (Berghahn Books, 2013), *European Cinema and*

Intertextuality: History, Memory, Politics (Palgrave Macmillan, 2011) ir kt. Mazierskos tekstai buvo išversti į dešimt skirtingų kalbų: prancūzų, italų, kinų, portugalų, estų ir serbų. Ji yra pagrindinė mokslinio žurnalo *Studies in Eastern European Cinema* redaktorė.

Kristupas Sabolius – Vilniaus universiteto Filosofijos katedros docentas, pagal Fulbright mokslinėms stažuotėms skirtą programą stažavosi Niujorko valstijos universitete Stoni Bruke (State University of New York at Stony Brook). Knygų *Įnirtingas miegas: vaizduotė ir fenomenologija* (Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2012), *Įsivaizduojamybė* (Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2013) ir kolektyvinės monografijos (kartu su Rita Šerpytyte (sud.), Danute Bacevičiūte, Mintautu Gutausku, Tomu Sodeika, Vaiva Daraškevičiūte, Sigita Maslauskaite ir Aušra Pažėraite) *Sekuliarizacija ir dabarties kultūra* (Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2013) autorius. Savo moksliniuose tyrimuose Sabolius vaizduotę tyrinėja fenomenologijos, psichoanalizės, meno, kino, teatro ir netgi neuromokslo sričių sankirtoje.

Tomas Sodeika – Vilniaus universiteto Religijos studijų ir tyrimų centro profesorius. Monografijų *Filosofija ir tekstas* (Kaunas: Technologija, 2010) ir *Sekuliarizacija ir dabarties kultūra* (Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2013) (kartu su Rita Šerpytyte (sud.), Danute Bacevičiūte, Mintautu Gutausku, Kristupu Saboliumi, Vaiva Daraškevičiūte, Sigita Maslauskaite ir Aušra Pažėraite) autorius. Šiuolaikinės filosofijos tekstų (E. Husserlio, M. Heideggerio, M. Buberio ir kt.) vertėjas. Mokslinių interesų sritys: medijų filosofija, dialogo filosofija, religijos filosofija, fenomenologija.

Arūnas Sverdiolas – Lietuvos kultūros tyrimų instituto vyriausiasis mokslo darbuotojas, Vilniaus universiteto filosofijos profesorius. Knygų *Kultūros filosofija Lietuvoje* (Vilnius: Mintis, 1983), *Steigtis ir sauga. Kultūros filosofijos etiudai* (Vilnius: Baltos lankos, 1996), *Būti ir klausti. Hermeneutinės filosofijos studijos-1* (Vilnius: Strofa, 2002), *Aiškinimo ratas. Hermeneutinės filosofijos studijos-2* (Vilnius, Strofa, 2003), *Visa aprėpianti dabartis. Algį Mickūną kalbina Arūnas Sverdiolas* (Vilnius: Baltos lankos, 2004), *Apie pamėklinę būtį ir kiti etiudai* (Vilnius: Baltos lankos, 2006), *Kultūros filosofija. Bendrauniversitetinio kurso medžiaga antrosios studijų pakopos studentams* (Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2007), *Kultūra lietuvių filosofų akiratyje* (Vilnius: Apostrofa, 2012) autorius. Išspausdino per 40 straipsnių moksliniuose leidiniuose, parengė ir išvertė per 20 knygų. Mokslinių interesų sritys: kultūros filosofija, fenomenologinė ir hermeneutinė filosofija, kultūros teorija, humanitarinių mokslų metodologija.

Kęstutis Šapoka – Lietuvos kultūros tyrimų instituto Šiuolaikinės filosofijos skyriaus vyresnysis mokslo darbuotojas. Daktaro disertaciją apsigynė Vilniaus dailės akademijoje 2008 m. Šiuo metu domisi meno kaip politikos klausimais, psichopatologijos filosofine problematika. Reiškiasi kaip dailės kritikas.

Renata Šukaitytė – Vilniaus universiteto, Komunikacijos fakulteto docentė ir Kūrybinių medijų instituto direktorė. Atlieka tyrimus ir publikuoja tekstus Lietuvos ir užsienio mokslo leidiniuose Lietuvos ir Europos medijų meno ir kino srityse. Šukaitytė yra bendraautorė kartu su Jūrate Tūtlyte metodinės priemonės *Kūrybinės industrijos* (Vytauto Didžiojo universitetas: 2008) ir sudarytoja rinktinių *Baltic Cinemas After 90's: Shifting (Hi)Stories and (Id) Entities* (Vilniaus dailės akademijos leidykla: 2010), *The Garden of Digital Delights: Rethinking Cross-media Practices in Contemporary Art and Culture* (kartu su Christopheriu Halesu, Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2012). Nuo 2012 m. Lietuvos kino akademijos narė.

CONTRIBUTORS

Natalija Arlauskaitė is Associate Professor at the Institute of International Relations and Political Science of Vilnius University. She is the author or contributor of numerous publications, including “Analysis of Hermetic Text: Structure of Semantic Space in Works by Velimir Khlebnikov” (2005), *Key-Concepts of Feminist Film Theory* (2010), *Native and Foreign Canons: Film Adaptations between Narrative Theory and Cultural Studies* (2014), and editor-in-chief of the book series entitled *Writings on Film* (publishing house “Mintis”). Her current academic interests include visual theory, forms of historical imagination, and reflection on war atrocities in film and arts. She is also a translator.

Dalius Jonkus is Professor of philosophy at the Philosophy Department of Vytautas Magnus University. He is the author of a book *Patirtis ir refleksija. Fenomenologinės filosofijos akiračiai* (Kaunas: VDU, 2009) (*Experience and Reflection. Horizons of Phenomenological Philosophy*). His research interests include phenomenology, philosophy of culture, philosophical anthropology, aesthetics.

Aušra Kaziliūnaitė is a poet, a member of the Lithuanian Writers' Union, and a PhD student at the Faculty of Philosophy of Vilnius University, where she is completing a dissertation on “Michel Foucault’s panopticism and anti-utopian discourses: Philosophical and cinematographic aspects of the asymmetry of sight.” Her scholarly interests include philosophy of film, film theory, and Foucault.

Mantas Kvedaravičius is a lecturer of the Institute of Creative Media at Vilnius University (Lithuania), where he teaches courses in cinema, politics and aesthetics. He holds a PhD in social anthropology from the University of Cambridge and is the author of the award winning documentary *Barzakh* (2011, Extimacy Films/Sputnik Oy) on disappearances and dreams in Chechnya. He is currently completing a monograph on affect and negativity and is carrying out a new film project on body politics in Odessa, Istanbul, and Athens.

Ewa Mazierska is Professor of Film Studies at the School of Journalism and Digital Communication, University of Central Lancashire. She has published nearly twenty monographs and edited collections, including *Postcolonial Approaches to Eastern European Cinema: Representing Neighbours on Screen*, with Eva Närepea

and Lars Kristensen (I. B. Tauris, 2014), *Work in Cinema: Labor and Human Condition* (Palgrave Macmillan, 2013), *Jerzy Skolimowski: The Cinema of a Non-conformist* (Berghahn Books, 2013) and *European Cinema and Intertextuality: History, Memory, Politics* (Palgrave Macmillan, 2011). Mazierska's work was translated into over ten languages, including French, Italian, Chinese, Korean, Portuguese, Estonian and Serbian. She is a principal editor of a Routledge journal, *Studies in Eastern European Cinema*.

Kristupas Sabolius is Associate Professor at Vilnius University (Lithuania) and an ex-Fulbright fellow at Stony Brook (State University of New York). He is the author of the books *Įnirtingas miegas: vaizduotė ir fenomenologija* (Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2012) (*Furious Sleep: Imagination and Phenomenology*), *Įsivaizduojamybė* (Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2013) (*The Imaginary*) and *Sekuliarizacija ir dabarties kultūra* (Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2013) (*Secularisation and Contemporary Culture*) with Rita Šerpytytė (ed.), Danutė Bacevičiūtė, Mintautas Gutauskas, Tomas Sodeika, Vaiva Daraškevičiūtė, Sigita Maslauskaitė and Aušra Pažėraitė. In his research, Sabolius considers imagination as the point of intersections between phenomenology, psychoanalysis, arts, cinema, theatre or even neuroscience.

Tomas Sodeika is Professor of philosophy at the Centre for Religious Studies and Research of Vilnius University. He is the author of *Filosofija ir tekstas* (Kauņas: Technologija, 2010) (*Philosophy and Text*) and *Sekuliarizacija ir dabarties kultūra* (Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2013) (*Secularisation and Contemporary Culture*) with Rita Šerpytytė (ed.), Danutė Bacevičiūtė, Mintautas Gutauskas, Kristupas Sabolius, Vaiva Daraškevičiūtė, Sigita Maslauskaitė and Aušra Pažėraitė. He is also a translator of contemporary philosophy, most notably of Husserl, Heidegger, and Buber. His research interests include philosophy of media, philosophy of dialogue, philosophy of religion, phenomenology.

Arūnas Sverdiolas is Head Researcher at the Lithuanian Culture Research Institute (Vilnius, Lithuania) and Professor of philosophy at Vilnius University. He is the author of *Kultūros filosofija Lietuvoje* (Vilnius: Mintis, 1983) (*Philosophy of Culture in Lithuania*), *Steigtis ir sauga. Kultūros filosofijos etiudai* (Vilnius: Baltos lankos, 1996) (*Constitution and Preservation. Studies in Philosophy of Culture*), *Būti ir klausti. Hermeneutinės filosofijos studijos-1* (Vilnius: Strofa, 2002) (*Being and Asking. Studies in Philosophical Hermeneutics-1*), *Aiškinimo ratas. Hermeneutinės filosofijos studijos-2* (Vilnius, Strofa, 2003) (*Circle of Interpretation. Studies in Philosophical Hermeneutics-2*), *Visaaprepianti dabartis. Algj*

Mickūną kalbina Arūnas Sverdiolas (Vilnius: Baltos lankos, 2004) (*All-encompassing Present. Algis Mickūnas in Conversation with Arūnas Sverdiolas*), *Apie pamėklinę būtį ir kiti etiudai* (Vilnius: Baltos lankos, 2006) (*On Simulacric Being and Other Sketches*), *Kultūros filosofija Bendrauniversitetinio kurso medžiaga antros pakopos studentams* (Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2007) (*Philosophy of Culture. The Material of General University Course for Master's Students*), *Kultūra lietuvių filosofų akiratyje* (Vilnius: Apostrofa, 2012) (*Lithuanian Philosophers on Culture*). He has published more than 40 scholarly articles, edited and translated more than 20 books of philosophy. His research interests include philosophy of culture, phenomenology and hermeneutical philosophy, theory of culture, methodology of humanities.

Kęstutis Šapoka is a Senior Research Fellow at the Lithuanian Culture Research Institute (Vilnius, Lithuania). He received his PhD from Vilnius Academy of Arts in 2008. He is interested in art as ideology, and theories of psychopathology. Recently he is also active as an art critic.

Renata Šukaitytė is Associate Professor of Film Studies at Vilnius University, Faculty of Communication. Her publications in the areas of cinema and new media art and culture have appeared in Lithuania and abroad. She is the co-author, with Jūratė Tūtlytė, of the *Kūrybinės industrijos. Metodinė priemonė* (Vytauto Didžiojo universitetas, 2008) (*Creative Industries: A Text Book*) and the editor of *Baltic Cinemas After 90's: Shifting (Hi)Stories and (Id)Entities* (Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2010) and *The Garden of Digital Delights: Rethinking Cross-media Practices in Contemporary Art and Culture* (co-edited with Christopher Hales, Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2012). She is a member of Lithuanian Film Academy.

NURODYMAI AUTORIAMŠ

1. Leidinyje skelbiami atskirai temai skirti moksliniai straipsniai bei studijos, aprėpiančios įvairias šiuolaikinės filosofinės minties raiškos sritis – etiką, estetiką, kultūros, mokslo, kalbos filosofijos, filosofijos istorijos tyrimai. Leidinyje taip pat spausdinamos reikšmingų filosofijos darbų recenzijos bei filosofinio gyvenimo apžvalga.
2. Tekstai spausdinami lietuvių, anglų, vokiečių ir prancūzų kalbomis.
3. Straipsnių ar studijų struktūra: antraštė, autoriaus vardas ir pavardė, mokslo įstaigos, kurioje darbas atliktas, pavadinimas, adresas (įstaigos ar autoriaus namų), telefono ir fakso numeris, elektroninio pašto adresas, straipsnio tekstas, straipsnio santrauka anglų (antraštė, autoriaus vardas ir pavardė, ne trumpesnis kaip 1000 spaudos ženklų tekstas) arba lietuvių (jei straipsnis parašytas angliškai, vokiškai ar prancūziškai) kalba.
4. Pastabos pateikiamos išnašose puslapio apačioje.
5. Šaltiniai nurodomi pagal šiuos pavyzdžius:
Monografijos:
 Degutis, A. 1998. *Individualizmas ir visuomeninė tvarka*. Vilnius: Eugrimas.
 Leidimas nurodomas, jei cituojamas ar nurodomas šaltinio leidimas nėra pirmasis.
Straipsniai iš žurnalų:
 Greimas, A. J. 1974. „Struktūra ir istorija“. *Problemos*, nr. 2 (14), p. 12–26.
Straipsniai rinkiniuose:
 Hayek, F. 1984. „Competition as a Discovery Procedure“, in *The Essence Of Hayek*, ed. by Ch. Mishiyama and K. Leube. Stanford: Hoover Institution Press, p. 56–74.
 Šaltiniai pateikiami originalo rašyba.
Kaip cituoti elektroninius šaltinius žr.:
[Http://www.bournemouth.ac.uk/using_the_library/html/harvard_system.html#Citation](http://www.bournemouth.ac.uk/using_the_library/html/harvard_system.html#Citation).
6. Tekste literatūros šaltiniai nurodomi vadovaujantis Harvardo nuorodų sistema: skliausteliu-se nurodoma šaltinio autoriaus pavardė, leidimo metai, puslapis ar puslapiai. Autoriaus pavardės galima neminėti, jeigu iš konteksto visiškai aišku, kuriam autoriui priklauso nurodomas darbas.
7. Straipsnis (ar studija) ir visi jo priedai pateikiami elektroniniu paštu (Winword formatu) ne mažiau kaip 20 000 spaudos ženklų.
8. Straipsnis (ar studija) pristatoma su 2 recenzijomis arba su leidinio redakcinės kolegijos nario rekomendacija; straipsnio svarstymo mokslinės institucijos padalinyje protokolo išrašas prilyginamas recenzijai.
9. Straipsnius, studijas, vertimus, recenzijas, apžvalgas prašome siųsti šiais adresais: sfs@lkti.lt, baceviciute@gmail.com.

GUIDELINES FOR CONTRIBUTORS

1. Each edition of this periodical will be devoted to a concrete philosophical theme. Scholarly articles and studies published in each edition of *Athena* may discuss problems that are specific to particular domains of contemporary philosophy, be it ethics, aesthetics, philosophy of science, philosophy of language, history of philosophy, and so on. Yet all these articles and studies, while discussing different cases from different areas of contemporary philosophy, in each edition of *Athena* should have in common a particular philosophical theme chosen for that particular edition, so that all these different cases from different areas of philosophy might reveal different aspects of one chosen philosophical theme or problem. A new philosophical theme for each following edition of *Athena* will be announced for potential contributors in advance by electronic means. Reviews of important philosophical works and synopses of philosophical life in Lithuania and abroad will also be published in this periodical.
2. The texts will be accepted and published in Lithuanian, English, German, and French.
3. The structure of each submitted article or study should be as follows: the title, the author's full name, the name of the scholarly institution wherein the research was conducted, the address of the institution or the author's home address, the author's work or home phone number and e-mail address, the article's text, the article's summary in English (the title, the author's full name, and the text of article's summary, no less than 1000 symbols). If the article itself is submitted in English, German, or French, a summary in Lithuanian of indicated length is required.
4. The notes should be presented in the form of footnotes (the notes at the bottom of the page).
5. Bibliographical sources of the text should be cited according to Harvard citation system, that is, in the brackets should be indicated the name of the source's author, the year of the source's publication, and the relevant page (or pages). The name of the author need not be mentioned if in the process of source's citation his/her identity is absolutely clear from the context. The sources should be indicated according to these examples:

Monographs:

Degutis, A. 1998. *Individualizmas ir visuomeninė tvarka*. Vilnius: Eugrimas.

The number of cited or indicated source's edition should be given, unless the edition of the source is the first one.

Articles from journals and other periodicals should be cited as follows:

Greimas, A. J. 1974. „Struktūra ir istorija“. *Problemos*, nr. 2 (14), p. 12–26.

Articles from collections of articles should be cited as follows:

Hayek, F. 1984. „Competition as a Discovery Procedure“, in *The Essence Of Hayek*, ed. by Ch. Mishiyama and K. Leube. Stanford: Hoover Institution Press, p. 56–74.

All sources should be cited in the language (and writing) of the original.

If you need information about how to cite electronic sources, please consult these websites:

[Http://www.bournemouth.ac.uk/using_the_library/html/harvard_system.html#Citation](http://www.bournemouth.ac.uk/using_the_library/html/harvard_system.html#Citation).

6. The author should submit his/her article or study and all its annexes in electronic form by email (information should be stored according to the Winword format). The length of submitted article should be no less than 20 000 symbols.
7. The submitted article or study should be accompanied by written reviews of two scholars, both experts in the field, or with a recommendation of one of the members of the editorial board of *Athena*. If the article undergoes an expert scrutiny in the department of a scholarly institution, the extract from the minutes is required and will be considered equal to one written review.
8. Articles, studies, translations, reviews of books and synopses of events should be sent by email (the addresses are: sfs@lkti.lt, baceviciute@gmail.com).

ATHENA

Filosofijos studijos

2014 Nr. 9

Leidiny „Athena. Filosofijos studijos“ įtrauktas į šias tarptautines duomenų bases:

Portalas Vidurio ir Rytų Europai – CEEOL (Central and Eastern European Online Library,
<http://www.ceeol.com>)

EBSCO Publishing, Humanities International Index (<http://www.ebscohost.com>)

The Philosopher's Index (<http://www.philinfo.org>)

Lietuvių kalbos redaktorė Margarita Dautartienė

Anglų kalbos redaktorius Karolis Klimka

Viršelio dailininkas Adomas Matuliauskas

Maketuotoja Daiva Mikalainytė

Išleido Lietuvos kultūros tyrimų institutas, Saltoniškių g. 58, LT-08105, Vilnius
Spausdino UAB „Petro ofsetas“, Savanorių pr. 174D, LT-03153 Vilnius