

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 anatominius, 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 susklaidžiami. 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 psichoanalizė ir marksizmas kine akcentavo žmogiškosios pašamonės raišką bei ideologines kino reprezentacijos funkcijas. Pavyzdžiui, feministinė kritika, pasinaudodama lakaniškąja psichoanalize, 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 sąžmonę 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 sąžmonę, 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. Ši 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 spekuliatyviuoju, 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

išraiškina 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 percepcinį 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 daugia-sluoksniškumą. 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, belaikį 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 ignoruoja 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. Perfrazuojant 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.