

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 populiariesne 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 tematinių 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 suvedami 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 intensyviąją 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 paslaptinę 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.