

KAIP GALIMA KINO FILOSOFIJA?

Nerijus Milerius

Vilniaus universiteto Filosofijos katedra
 Universiteto g. 9/1, LT-01513 Vilnius
 Tel. (+370 5) 266 76 17
 Faks. (+370 5) 262 79 50
 El. paštas: nerijus_miler@yahoo.com

Straipsnyje analizuojamos kino filosofijos galimybės sąlygos. Pabrėžiama, jog kino filosofija kaip specifinis kino apmąstymo būdas ilgą laiką negalėjo atsirasti dėl kino ir filosofijos tarpusavio priešiško. Kino filosofijos prielaidų ieškoma ne filosofų tekstuose, bet išskiriant tris specifinius kalbos apie kiną būdus – kinematografininko diskursą, kino istoriko diskursą ir filosofo diskursą. Atskleidžiami santykiai tarp šių trijų diskursų, apžvelgiamos perėjimo iš vieno diskurso į kitą sąlygos. Konstatuojama, jog kino filosofija nepriklauso vien akademiniai filosofijai. Kino filosofijos diskursą gali reprezentuoti ir kino menininkai, ir kino istorikai, peržengiantys kino ar meno ribas ir įrašantys kino faktus bei procesus į platesnes prasmės sistemas, reikalaujančias filosofinės interpretacijos.

Pagrindiniai žodžiai: kino filosofija, estetika, kinematografinis vaizdinys.

Nors filosofijai daugiau nei du su puse tūkstančio, o kinui daugiau nei šimtas metų, jungtinės šių sričių disciplinos statusas iki šiol lieka neaiškus ir kelia daug įtarimų. Kino filosofijos galimybe neretai abejojama tiek filosofų, tiek kinematografininkų stovyklose.

Dauguma filosofų, gyvenusių jau „kino laikmetyje“, ignoravo kiną net ir tada, kai konstravo bendrąją estetikos teoriją ar tyrė kitas meno sritis. Šia tyla tarsi buvo norima netiesiogiai „pasakyti“, kad kinas niekada neprilygs dailei, poezijai, muzikai ar net iš pažiūros kinui giminingam teatrui. Ambicingas kino projektas sujungti visų menų kalbas ir tapti menu *par excellence* skeptikams reiškė visiškai prie-

šingą dalyką – patvirtinimą, jog pats kinas savarankiškos meninės kalbos neturi, vadinasi, jis nėra joks „tikras“ menas. Priešingoje – kino – stovykloje įsikūrę kino filosofijos skeptikai nelikdavo skolingi. Dažnas kino autorius sąmoningai, o kartais net ir demonstratyviai nušėiūdavo, vos ekrane išnykdavo paskutiniai filmo kadrai. Ši tyla turėdavo iškalbingai byloti, kad visa, kas glūdi kino vaizdiniuose, jau yra parodyta, o vaizdo kalbos vertimas į žodinę kalbą neišvengiamai atima iš kino jam būdingą galią ir ekspresiją. Net ir ne tokios radikaliai priešiškos filosofijos ir kino stovyklų nuotikos veikiau primindavo ne konstruktyvų dialogą, bet atlaidžią mokytojo pamoką nepaty-

rusiam mokiniui. Filosofai, tarp estetikos teorijos ar kitų meno sričių apmąstymų įterpdavę ir vieną kitą pavyzdį apie kiną, mokė jį mąstyti ir kalbėti. Jų manymu, sukonstruoti vaizdiniai yra nebylūs, tad būtina juos „prakalbinti“ su filosofinių teorijų pagalba. „Kalbantys“ kino specialistai mokė filosofiją ne vien kalbėti, bet ir matyti. Jų manymu, abstrakčios teorijos yra aklos fizinei akiai regimiems daiktams ir žmogaus kasdienybei.

Ieškant kino filosofijos užuomazgų „grynojoje filosofijoje“ ir „grynajame mene“, neįmanoma peržengti tokio – tariamo – kino „nebylumo“ ir filosofijos „aklumo“. Atlaidus geranoriškumas, po kuriuo slėpėsi savo akiavaizdaus pranašumo demonstravimas, ilgą laiką buvo ne mažesnė kliūtis jungtinei kino filosofijos disciplinai nei atviras abejingumas. Kino filosofijos diskurso susidarymas reikalavo iš filosofijos ir kino ne tik atsigręžti vienas į kitą, bet ir reformuoti savo pačių pagrindus. Siekdama atrasti kiną, filosofija privalėjo atsakyti hėgeliško filosofijos pakylėjimo iki dvasios olimpo, iš kurio žvelgiant bet kokia kita žmogaus veikla atrodo kaip paruošiamasis „juodas“ darbas „švariai“ ir grynai minties misijai. Neperžengdama hėgeliškos ar į ją panašios paradigmos ribų, filosofija matė kiną atliekant tik tokį vaidmenį, kurį ji pati kinui ir skyrė. Savo ruožtu tam, kad atrastų filosofiją, kino menas turėjo išsižadėti modernistinės „meno menui“ idėjos.

Taigi, priešingai nei diktuotų pati „kino ir filosofijos“ junginio prasmė, kino filosofija nėra taikomoji disciplina, kur filosofijos teorijos ir metodai pritaikomi kinui kaip paprastai tyrinėjimo sričiai. Norint atskleisti, kokių pagrindų atsiranda filosofinis kino interpretavimo būdas, būtina ne tiek analizuoti filosofijos raidos logiką, kiek atkreipti dėmesį į *topos* – vietą, iš kurios žvelgiama į kiną ir apie jį kalbama.

Trys profesionalūs diskurso apie kiną tipai

Nesunku įsivaizduoti pačius elementariausius pirmuosius kino seansus. Įžengęs į savąją erdvę priešais ekraną, žiūrovas stebėdavo ekrane judančius vaizdinius. Pasislėpęs nuo žiūrovo žvilgsnio kitapus ekrano, kino „profesionalas“ prižiūrėdavo kino „mašiną“, statiškus fotografinius vaizdinius prasukančią dvidešimt keturių kadrų per sekundę greičiu. Skirtingos pozicijos kino peržiūros žemėlapyje lėmė ir skirtingus specializuoto žinojimo apie kiną būdus. Įsitaisius žiūrovo *topos* (priešais ekraną), žinios apie kino konstrukciją atrodo gal ir pageidaujama, bet ne būtina kūrinio peržiūros sąlyga. Įsitaisyti profesionalo *topos*, priešingai, neįmanoma be profesinės kvalifikacijos ir įvairialypių žinių apie kiną.

Tačiau specializuotų žinių – profesionalo – *topos* taip pat nėra vienalytis. Profesionalus žvilgsnis gali būti sutelktas į skirtingus kino kaip meno aspektus, o tai lemia ir kalbos apie kiną pobūdį. Skirtingi kalbos apie kiną tipai gali būti sugrupuoti į tris stambesnius branduolius.

Pirmasis kalbos apie kiną būdas gali būti pavadintas kinematografininko diskursu. Kinematografininkas (režisierius, kompozitorius, aktorius ir bet koks kitas asmuo, prisidedantis prie kūrybos proceso) žino „virtuvę“, t. y. žino, kaip yra sukonstruoti ekrane bėgantys vaizdiniai. Kinematografininko rankose – galimybė ir pasirinkimas, kiek praverti kino kūrinio sukonstravimo „virtuvę“. Žiūrovas mato tik tai, kaip vaizdiniai atrodo ekrane. Režisierius žino ir vaizdinių atiradimo priežastis (motyvus) bei tikslus (motyvai – psichologiniai, priežastys – nebūtinai priklausančios nuo sąmoningo kūrėjo pasirinkimo, mechaninės ar atsitiktinės). Natūralu, kad dauguma žiūrovo klausimų yra nukreipta į šią motyvų ir tikslų sritį. Ją pravėrus, manoma, atveriamas kūrinio kon-

strukcijos pagrindas, ir žiūrovas tarsi pakviečiamas į „virtuvę“, tokią, kokia ji regima kinematografininko akimis.

Greta kinematografininko kalbos apie kiną formuojasi ir antrasis – kino istoriko – diskursas. Priešingai nei kinematografininkas, turintis galimybę susitelkti į vieno konkretaus kūrinio konstravimo paslaptis, kino istorikas kreipia dėmesį ne į paskiro kūrinio, bet į bendrą kino „virtuvę“. Todėl kino istoriko kalbos apie kiną branduolį sudaro ne iniciacija į individualų kūrybos procesą, bet nagrinėjamo kino kūrinio sąsajos su bendru kino ar kitų menų suformuotu kontekstu. Tokią esminę skirtį tarp kinematografininko ir kino istoriko diskursų pabrėžia D. Andrew, apibendrinamas tradicinės kino istorijos pradinius uždavinius: „Tradiciskai kino istoriko tikslas buvo atskleisti nežinomų filmų ar nežinomų faktų ryšius su žinomais filmais...“ (Andrew 1998: 178)

Kinematografininko diskursas ir kino istoriko diskursas gali tiek papildyti vienas kitą, tiek ir konfrontuoti vienas su kitu. Dermės atveju istorikas moko žiūrovą paskirame kūrinyje matyti visam kinui būdingus meninius dėsnius. Priešpriešos atveju kino istoriko kalba kinematografininkui atrodo pernelyg „abstrakti“ o gal net ir diletantiška. Kino istorikas, priešingai, siekdamas pabrėžti kinematografininko kalbos ribotumą, „demaskuoja“ kūrinio konstrukcijos atskleidimu paremtą diskursą ir parodo, jog gali atskleisti kūrinių geriau nei pats kūrėjas. Pavyzdys, kaip išsiskirtų kinematografininko ir kino istoriko kalbos būdai, būtų, tarkime, vieno ankstyviausių ir žymiausių visų laikų filmų – brolių Lumieres 1895 m. filmuotas traukinio atvykimo į miesto epizodas. Kinematografininkas, reaguodamas į visuotinę žiūrovo nuostabą, išvydus į juos lekiantį traukinį, turėtų galimybę praskleisti paslapties šydą ir atverti, kaip yra kuriama judančio vaizdo iliuzija. Meno istorikai, pasirodžius šiam Lu-

mieres epizodui ir pamažu įsitvirtinant kinui ne vien kaip techniniam eksperimentui, bet ir kaip menui, ilgainiui ėmė kelti klausimą, koks yra sąryšis tarp vaizdo reprezentacijos dailėje ir vaizdo reprezentacijos kine. Pagrindą tokiam palyginimui teikė prancūzų dailininko Claude'o Monet 1876–1877 m. tapytų traukinių Saint-Lazare stotyje paveikslai. Taigi mezgantis kino istorijai kaip specifiniam kalbos apie kiną būdai, paskirą kino faktą siekta įrašyti į kitų vizualiųjų menų istoriją. Kinui įteisinus savąjį savarankiškumą ir specifiką, kino istorija formuluoja savus kino faktų ir procesų klasifikavimo ir sisteminimo kriterijus.

Tačiau net ir formuodamasi kaip kino faktų ir reiškinų sisteminimo disciplina, kino istorija neužsidaro savosiose klasifikacijose ir schemose. Stebėdamas kino istorijos kaip diskurso kaitą, jau minėtasis D. Andrew fiksuoja kino istorijos slinktį nuo uždaros disciplinos link tarpdiscipliniškumo. Pasak Andrew, ilgainiui kino istorikai pripažįsta, „kad visi filmai, ne tik kanoniniai, dalyvauja platesnėse sistemose, kurios reikalauja sisteminio supratimo“ (Andrew 1998: 179). Vadinasi, nepakanka kokį nors paskirą kino kūrinių susieti su kitais, ankstesniais, kino kūrinių. Norint suprasti kino kūrinių, būtina įrašyti jį į platesnes žinojimo sistemas, kurias formuoja psichologai, sociologai, filosofai ir kitų mokslų specialistai.

Būtent taip antrajame – kino istorijos – diskurse atskleidžiamos trečiojo kalbos apie kiną tipo – kino filosofijos – prielaidos. Kino filosofija, kaip ir kino psichologija, kino sociologija ir kiti panašūs kalbos apie kiną būdai, atsiranda tuomet, kai į kiną imama žvelgti iš minėtų sričių perspektyvos. Kaip ir kinematografininko bei kino istoriko atveju, kino filosofijos diskurso santykis su ankstesniais kino diskursais yra prieštaringas. Filosofinės įžvalgos gali papildyti kino kūrėjo patirties aprašymus ar kino istoriko interpretacijas. Tačiau konfron-

tacijos atveju filosofą galima apkaltinti kino konstravimo principų bei kino istorijos neišmanymu. Filosofas savo ruožtu dažnai prikiša kinematografininkui ir kino istorikui pernelyg seklų požiūrį, bandymą kino kūrinį traktuoti tik siaurame meno istorijos kontekste.

Visi šie trys kalbos apie kiną tipai – tai tik pradinės pozicijos, kurios gali keistis ir neišvengiamai nuolat keičiasi. Maža to: šios trys pozicijos – atviro viena kitai. Kadangi šios pozicijos – ne specialybės, bet topografinės vietovės, tas pats asmuo gali pereiti iš vieno *topos* į kitą *topos*, kartu perkeisdamas ir kalbos apie kiną tipą. Taigi filosofinis kino apmąstymo būdas nėra izoliuotas nuo kinematografininko kalbos, priešingai, filosofinė žiūra į kiną gali glūdėti kinematografiniame *topos* kaip galimybė. Regis, kinematografininkas turi didžiausias galias pereiti iš vieno *topos* į kitą ir į tuos pačius kino faktus ir procesus pažvelgti tiek kino kūrėjo, tiek istoriko, tiek filosofo akimis. Ne veltui tokiems režisieriams kaip S. Eizenšteinas, R. Bresson, J.-L. Godard, P. P. Pasolini, A. Tarkovskis, A. Kiarostami būdingas tiek kinematografinis, tiek istorinis, tiek filosofinis kalbos apie kiną būdas. Kiek mažiau lanksti yra kino istoriko pozicija. Tiesa, kino istorija seniai nėra uždaras kino faktų ir procesų klasifikavimo būdas. Norėdami paaiškinti kino reiškinius, kino istorikai seniai kreipiasi į psichoanalizę, lingvistiką ir kitas sritis, šių sričių nuostatas paversdami kino reiškinių analizės ir interpretacijos metodais. Tačiau priešingas judesys – nuo kino istoriko prie kinematografininko *topos* – yra daug problemiškesnis. *Le Nouvelle Vague* (naujoji banga) ir jos režisieriai, savo kūrybines nuostatas formavę kino kritikai skirto *Cahiers du Cinema* puslapiuose, – reta išimtis. Dar problemiškesnė, atrodo, yra akademinio filosofo lankstumo galimybė. Nors šiuolaikinis kino filosofas neišvengiamai yra ir kino istorijos metodologas, jo galios kalbėti ki-

nematografininko kalba atrodo minimalios. Ir vis dėlto net ir minimalios galimybės kai kurių filosofų interpretuojamos pozityviai. Ilgą laiką perskyra tarp kinematografininko *topos* ir filosofo *topos* funkcionavo kaip perskyra tarp patirties (praktikos) ir teorijos. Tačiau tokią perskyrą paneigia G. Deleuze's, savo programiniame veikalė *Cinema2: l'image-temps* teigdamas:

Kino konceptai nėra duoti pačiame kine. Ir vis dėlto, tai – kino konceptai, o ne teorijos apie kiną. Visada ateina valanda, vidudienio ar vidurnakčio, kai klausimas „kas yra kinas?“ tampa kitu klausimu „kas yra filosofija?“ Pats kinas yra nauja ženklų ir vaizdinių praktika, o filosofija turi sukurti šios praktikos teoriją kaip konceptualią praktiką (Deleuze 1999b: 366).

Taigi kiną ir filosofiją traktuodamas kaip nors ir skirtingų lygmenų, bet visgi praktiką, G. Deleuze reabilituoja filosofo teisę kalbėti iš kūrėjo *topos*. Kino kūrinys suvokiamas kaip atvira struktūra, kurią interpretuodamas filosofas ne pasyviai „aiškina“ tai, kas kine jau savaime duota, bet kuria naujas kinematografinės praktikos formas.

Nuo kiną „praktikuojančio“ menininko iki kiną „praktikuojančio“ akademinio filosofo – tokia plati kino filosofijos amplitudė neišvengiamai lemia kino filosofijos diskretumą. Atėidami iš visiškai skirtingų perspektyvų, „kino filosofai“ neretai įtvirtindavo savąją poziciją paneigdami anksčiau egzistavusias. Todėl nemaža dalis programinių kino filosofijos tekstų įgijo paslėptą ar atvirą manifesto formą ir patosą. Tokiuose tekstuose buvo tiek surašoma senosios meno teorijos „ligos“ diagnozė, tiek pateikiami nauji „ligos“ gydymo metodai. Tačiau pravertas vienu teoriniu manifestu, atvertas laukas ilgainiui vėl užsiverdavo ir kitas programinis tekstas vėl nuskambėdavo kaip naują teorinį lauką praveriantis manifestas. Taigi

net ir kartą užgimusi, kino filosofija formavosi ne kaip tolydus, metodologinius įrankius tobulinantis ir žinias akumuliuojantis vientisas diskursas, bet kaip virtinė intelektualinių manifestų, kurių energija būdavo nukreipta į retrospektyvias rekonstrukcijas, turinčias paaiškinti, kodėl kino filosofija vis dar neegzistuoja, ir užtikrinti naują impulsą tokiai filosofijai susikurti ar atsikurti.

Nenuostabu, kad sudaryta iš neretai visiškai nesuderinamų slaptų ar atvirų manifestų, kino filosofija negalėjo įteisinti savęs kaip koherentiškos ir griežtos mokslinės disciplinos. Stokodama griežtumo ir vientisumo, ji ilgai atrodė kaip daugiasluoksnis laukas, į kurį vienuodomis teisėmis žengė tiek kino režisierius, tiek kino istorikas ir kritikas, tiek psichologas ar sociologas, tiek filosofijos istoriją tiriantis akademikas. Ateidami iš skirtingų sričių ir dažnai turėdami visiškai skirtingus interesus, daugelio sričių menininkai, kritikai ir mokslininkai kino filosofiją „steigė“ ne kaip apibrėžtą mokslinio tyrinėjimo sritį, bet kaip specifinį kino interpretavimo būdą.

Kino manifestai kaip „gimimo liudijimai“: W. Benjaminas

Tokią diskretų kino filosofijos lauką sudaro dviejų pamatinių tipų manifestai. Kino istorijos pradžioje dažnam meno teoretikui ir kritikui atrodė, kad kino savitumą didžiu mastu užtikrina jo technologijų novatoriškumas. Kinas buvo traktuojamas kaip specifinis technologinis eksperimentas, modeliuojantis ir konstruojantis naujas vizualumo formas. Pažinus kinematografinio eksperimento technologines ypatybes, buvo tikimasi atrasti raktą ir į šio naujojo vizualaus meno prigimtį.

Vienu garsiausių kino pradžios manifestu dažnai laikoma vokiečių filosofo, kultūros teoretiko ir meno kritiko Walterio Benjaminio ki-

no interpretacija. Natūralu, kad savajame manifeste Benjaminas svarsto ne tik kino konstrukcijos ir psichikos santykį, bet ir kino sąryšį su jau egzistuojančiais menais. Savo programiniame – „revoliuciniame“ – 1936 m. tekste *Meno kūrinys jo mechaninio reprodukuojamumo amžiuje* Walteris Benjaminas ankstyvųjų kino teorijų „grubumo ir pritemptumo“ priežastis išvelgia diskusijų apie kino pirmtakę fotografiją klystkeliuose. Peržvelgdamas praėjusio šimtmečio dailę ir fotografiją lyginančius ginčus, Benjaminas konstatuoja šių ginčų nerezultatyvumą. Tačiau dėl to pačių ginčų negalima pavadinti beprasniais. Priešingai, pats faktas, kad diskusijos apie dailę ir fotografiją liko bevaisės, pasak Benjaminio, liudija, jog pasirinktas esminis šių diskusinių ginčų taikinyss buvo klaidingas:

„Anksčiau dažnai ir bergždžiai kryžiuoti kardai dėl klausimo, ar fotografija esąs menas, bet nesumota paklausti: ar išradus fotografiją, nepakito viso meno pobūdis. Filmo teoretikai greitai perėmė tokią neapgalvotą klausinėjimo tvarką. Bet sunkumai, kuriuos tradicinei estetikai kėlė fotografija, buvo vaikų žaidimas palyginti su tais, kurie jos laukė susidūrus su filmu“ (Benjamin 2005: 225).

Tarsi perfrazuodamas garsųjį revoliucinės situacijos apibrėžimą, Benjaminas konstatuoja, jog „tradicinė estetika“ nebegali paaiškinti ir suvaldyti fotografijos ir kino, o fotografija ir kinas nebenori būti valdomi „tradicinės estetikos“ ir spraudžiami į jos sustabarėjusias kategorijas.

Tradicinė estetika nebesuvaldo naujųjų vizualių menų diskurso, nes pražiūri fundamentalų percepcinį lūžį, fotografiją ir kiną atskyrusį nuo senojo meno ir nuo jį apmąstančios senosios meno teorijos. Benjaminas tvirtina, jog šį percepcinį lūžį galima suvokti tik priėmus domėn šiuolaikiniame pasaulyje paplitusią meno kūrinio mechaninio reprodu-

kuojamumo techniką. Kiekvienas senojo meno kūrinys įgydavo unikalų statusą. Net ir atgamintas meno kūrinys išsaugodavo savo unikalumą – pagaminta kopija nebūdavo pajėgi pakeisti pirmapradžio originalo. Mechaninės meno kūrinio reproduktivios technikos, priešingai, perskyrą tarp originalo ir kopijos pavertė beverte. Nėra „originalios“ fotografijos ar kino filmo. Daugybė reprodukuotų identišku fotografijų ar kino filmų tėra lygiavertės kopijos. Būtent tokia, iš pažiūros nereikšminga, slinktis nuo originalo link kopijos fundamentaliai perkeitė meno percepciją. Senojo meno kūrinio unikalumas fotografijoje ir kine keičiamas reprodukuojamo meno masiškumu. Toku būdu fotografija ir kinas ištrūksta iš ritualinės kulto sferos ir įsipina į politikos lauką.

Bandydama prakalbinti fotografiją ir kiną meninio ir religinio kulto terminais, tradicinė estetika tapo panaši į asmenį, nepastebintį statinio rekonstrukcijos ir beviltiškai besidaužantį į aklina sieną ten, kur kadaise varstėsi durys. Tačiau tokia, paties Benjaminio žodžiais, „revoliucinė“, senosios meno teorijos diagnozė sudaro tik pradinį Benjaminio kino revoliucijos etapą. Kaip ir kiekvienas kitas panašus manifestas, Benjaminio programa turi ne vien diagnostinį, esamą padėtį įvertinantį, bet ir į ateitį nukreiptą matmenį. Paskesniu kino revoliucijos etapu naujoji fotografijos ir kino teorija turėtų ne vien diagnozuoti jau įvykusius percipinius lūžius ir estetikos diskurso rekonfiguraciją, bet ir atlikti pozityvią ir reformuojančią visuomenės kritikos funkciją. Taigi kinas ne vien įsipina į politikos lauką; kinas privalo šį lauką diagnozuoti ir perkeisti.

Mechaninėje kino konstrukcijoje atverdamas žmogaus sąmonės, o už jos (kaip ir įprasta marksistams) – politinių struktūrų pokyčius, Benjaminas transformuoja kiną iš lokaliajo meninio į globalųjį psichinį ir socialinį fenomeną. Bet kokia kalba apie kiną jau nebeprisi-

klauso mažoms specialistų ar kino snobų grupelėms – ji tampa realių politinių batalijų dalimi. Būtent čia ir slypi Benjaminio kinematografinio manifesto stiprybė ir, priešingai, šio manifesto galios stoka. Kaip ir kiekvienas kitas, Benjaminio manifestas suskamba todėl, kad prabyla savo meto aktualijų kalba. Tačiau pernelyg susieta su revoliucine kova prieš „fašistinę“ estetiką, Benjaminio kino teorija susisaisito ir su specifine tarpukario politine situacija. Šiai pasikeitus, Benjaminio kinematografinis manifestas praranda aktualumą.

Kino manifestai kaip „brandos atestatai“: G. Deleuze

Kinui bręstant, jo techninės charakteristikos pamažu išstumiamos iš dėmesio centro. Atrodytų, tokia dėmesio kaita nereikalauja jokių esminių kino teorijos korekcijų. Išmokus raides, galima žengti toliau – iš raidžių rinkti žodžius. Bet gręžiantis nuo abėcėlės prie žodžių anksesnės žinios ne tiek papildomos, kiek revizuojamos. Kino brandos teorijos tarsi bando įrodyti garsiąją senovės išmintį – į mėnulį rodančio piršto nedera painioti su pačiu mėnuliu. Kino technologijos – tai „pirštas“, kuris ilgą laiką atitraukė dėmesį nuo to kinematografinio vaizdinio, į kurį tuo pirštu buvo rodoma. Todėl „subrendęs“ kinas turi atsitraukti nuo priemonių ir susitelkti į tai, ką tos priemonės leidžia sukurti.

Tokį perėjimą nuo priemonių prie rezultatų garsiausias XX a. antrosios pusės kino filosofas G. Deleuze'as paverčia programine savo filosofijos ašimi. Nors Benjaminio originalo ir kopijos santykio interpretacija labai artima Deleuze'o filosofijai, tačiau dėl dėmesio mechaninei kino konstrukcijai Benjaminio teorija „nurašoma“ kaip prasilenkianti su kino esme.

Formuluodamas savąjį kino „brandos“ manifestą, Deleuze'as mąsto taip, tarsi jis pradė-

tų nuo pradžių pradžios, nuo nulinio taško. Savo kino filosofijos prielaidas Deleuze'as išvelgia visai ne ten, kur jas matė Benjaminas, o garsiojo prancūzų filosofo Henri Bergsono teorijoje. Paradoksalu, kad pats Henri Bergsonas tik kartą formuluoja keletą sakinių apie kiną, tačiau ir juose šį naująjį meną vertina negatyviai. Pasak Bergsono, „mes imame tam tikras kvazi-momentines nuostatas apie pratekančią realybę (tikrovę) ir teigdami, jog tos nuostatos charakterizuoja realybę, prisegame jas prie abstraktaus, vienalypio, nematomo tapsmo, aptinkamo sąmonės aparato gelmėse <...> Percepcija, intelekto taikymas, kalba taip pat skleidžiasi panašiu būdu. Taigi tiek, kiek kalbame apie tapsmo apmąstymą, išreiškiamą ar net percepciją, mes tik kuriame tam tikrą vidinį kiną“ (Deleuze 1999a: 10).

Taigi, Bergsono teigimu, tiek kasdienė sąmonė, tiek to meto egzistuojančios teorijos yra nepajėgios apmąstyti tapsmo (judėjimo), nes pastarajam taiko kinematografines metaforas. Kasdienė sąmonė tapsmą apmąsto pasitelkdama statiškas nuostatas, kurios prisegamos prie tapsmo kaip prie abstraktaus, vienalyčio, nematomo vieneto. Tačiau tuomet tapsmas lieka neapmąstytas, neišreikštas. Analogija su kinu akivaizdi. Nuostatos apie tapsmą – kaip kadrai, kurie patys savaime nėra dinamiški. O kas toms nuostatoms suteikia „dinamiškumo“ iliuziją, – tai paties uniformiško tapsmo idėja, kuri funkcionuoja kaip kino kadrus įsukantis mechanizmas. Kino kadrai taip ir lieka statiški, nors ir sukuriama dinamiškumo regimybė.

Komentuodamas tokią Bergsono poziciją, Deleuze'as kontrargumentuoja, jog iš priemonių dirbtinumo negalima išvesti rezultato dirbtinumo. Iš tiesų, kino priemonės sudaro nejudrūs kadrai ir mechanizmas, priverčiantis šiuos statiškus kadrus judėti. Rezultatas – judėjimas kaip duotis. Deleuze'o teigimu, norint apibrėžti kiną, nereikia žiūrėti į visas jo grandis nuo

priemonių iki rezultato, nuo to, kas yra iki ekrano, iki to, kas yra ekrane, bet būtina susitelkti į ekrano plokštumą. O ten matomi judantys vaizdai, kad ir kaip tas judėjimas būtų išgautas.

Sutikdamas, kad mūsų kasdienė percepcija suvokia judėjimą statiškai, Deleuze'as nusišėbi, kodėl Bergsonas tokiai senai kaip pasaulis strategijai mąstyti judėjimą prilygina patį naujausią iš menų – kiną. Bergsono kritikai Deleuze'as naudoja paties Bergsono argumentą, išreiktą kūrinyje – *Materija ir evoliucija*. Pasak Bergsono, gyvenimo, gyvybės novatoriškumas nepasirodo pradinėje gyvybės vystymosi stadijoje, kadangi šioje stadijoje gyvybė tik imituoja materiją. Gyvybės novatoriškumas ima atsiskleisti tik antrojoje fazėje. Tokią mąstymo logiką Deleuze'as ir pritaiko ne tik tam, kad išteisintų kiną Bergsono akyse, bet ir tam, kad peržengtų visas ankstyvasias kino teorijas. Pirmojoje fazėje kinas imituoja kitus menus (ir pats Bergsonas patenka į šias ankstyvojo kino pinkles). Pasak Deleuze'o, kiną mes suvokiame tik antrojoje, brandos, fazėje, kuri gali būti suprasta kaip antrasis kino evoliucijos etapas. Šiuo etapu kinas nebeimituoja fotografijos ar teatro, o kuria savarankiškas meninės patirties formas.

Išvados

Kadangi visi pranešimai apie kino mirtį (nekrologai) atrodo pernelyg ankstyvi, atrodo, kad kinas kaip tik ir funkcionuoja šioje – antrojoje – savo evoliucijos fazėje. Filosofija nėra opozicija kinui, o kinas – filosofijai. Filosofija atsigręžia į pasaulį, kuriame egzistuoja judantys kinematografiniai vaizdiniai, ir klausia apie tokio pasaulio egzistavimo sąlygas ir charakteristikas. Tačiau būtų neteisinga manyti, kad sąryšis tarp filosofijos ir kino – vienkryptis, kur filosofijai priklauso besąlygiškas iniciatyvos monopolis. Taip įvairios filosofijos teorijos nau-

dojamos kaip metodologiniai įrankiai kinematografiniams vaizdiniams analizuoti ir interpretuoti. Paradoksalu, tačiau tik praėjus šimtui metų nuo kino atsiradimo, formuojasi tokios kino teorijos kaip kino fenomenologija, kuriai atstovauja A. Casebier ir V. Sobchack, ir kino analitinė filosofija (R. Allen, G. Curry ir kt.).

Tačiau, kita vertus, kinas taip pat išsismelkia į filosofiją, sugrąžina į pačią filosofinės minties pradžią ir priverčia iš naujo kelti klausimus, į kuriuos filosofija jau tarėsi suradusi atsakymus, vėl aktualiomis paverčia problemas, kurias filosofija manė esant išspręstas ar net beprasmiškas.

LITERATŪRA

Andrew, D. 1998. „Film and history“, in *The Oxford Companion to Film Studies*, ed. J. Hill and P. C. Gibson. Oxford: Oxford University Press, p. 176–189.

Benjamin, W. 2005. *Nušvitimai*. Vilnius: Vaga.

Deleuze, G. 1999a. *L'image-mouvement*. Paris: Les editions de minuit.

Deleuze, G. 1999b. *L'image-temps*. Paris: Les editions de minuit.

Sobchack, V. 1992. *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*. Princeton: Princeton University Press.

HOW IS FILM PHILOSOPHY POSSIBLE?

Nerijus Milerius

Summary

The conditions of possibility of film philosophy are analyzed and discussed in the paper. It was not possible for film philosophy, as specific way of film interpretation, to appear because of the mutual hostility of philosophy to cinema and, vice versa, cinema to philosophy. It was searched for the preconditions of film philosophy not in works of philosophers but in three discourses on cinema. Film philosophy presents itself as the third discourse, following the first discourse, that of cinematographer, and the second discourse, that of film historian. The relations among

those three cinematic discourses are examined. The conditions for transition from one discourse to the other are overviewed. It is concluded that the film philosophy discourse is not the propriety of academic philosophy alone. This kind of discourse could be represented by film makers and film historians who go beyond the limits of art discourse and seek to inscribe cinema into broader systems of understanding, philosophy here included.

Keywords: film philosophy, aesthetics, cinematic image.

Įteikta 2007 05 12