

**Tomas Sodeika**

## KINO ONTOLOGIJA<sup>1</sup>

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 išplėtota „techno-vaizdų“ samprata. 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.

<sup>1</sup> 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 išplėtotas<sup>2</sup> 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

<sup>2</sup> 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“<sup>3</sup>.

Žinoma, Flusserio siūlomas „kultūros istorijos ir žmonių susvetimėjimo konkretybės atžvilgiu modelis“ yra labai supaprastinta schema<sup>4</sup>. 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“<sup>5</sup>, o antrąją – „eikono-logija“<sup>6</sup>. 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 įspūdį. Tad išeitu, kad kinas priskirtinas greičiau trečiajai Flusserio modelio pakopai. Su tokia išvada

<sup>3</sup> Dėl „komputavimo“ sąvokos vartosenos žr. Budrevičius 1997.

<sup>4</sup> Šio supaprastinimo metodologiniai motyvai išsamiai aptarti Kęstučio Kirtiklio straipsnyje (Kirtiklis 2010).

<sup>5</sup> Gr. *pragma* – daiktas, dalykas.

<sup>6</sup> 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 išvaduotų 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 įspaustas 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 pavaldą. 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 idealui<sup>7</sup>: „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

<sup>7</sup> 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 piktai 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 veikale 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).<sup>8</sup> Žinoma, kitaip nei „tradicinis“ vaizdas, kurį formuoja žmogaus rankos gestai, fotografinis vaizdas susiformuoja

<sup>8</sup> 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) sąvokinių 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 kameras 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 ekonomiškias būdas iškviesti 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 atmesti. 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 nejaukaus, „unheimlich“ dalyko išgyvenimu“ (Derrida 2001: 77). Psichoanalizės seanso metu psichoanalitikas stengiasi padėti pacientui įveikti tą nejaukumą, 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 didmiestčių 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 vaiduokliško „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 emocijų 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 neįaukumo 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“<sup>9</sup>. Klaidžiodama po lyonojančiu 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

<sup>9</sup> 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 nuobodžiaujančią 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 įžvelgti 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 pajėgiami 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 komunikaciją<sup>10</sup>, 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 priklauso 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 dviem 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

<sup>10</sup> 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 liudininą. 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: Schönningh.
- 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.