

Vilniaus universitetas  
Filosofijos fakultetas  
Filosofijos institutas

Giedrius Pakalka

Filosofijos studijų programa  
Magistro darbas

**Kinas kaip *pharmakon* Bernardo Stieglerio filosofijoje**

Darbo vadovas: prof. dr. Kristupas Sabolius

Vilnius  
2023

## Turinys

Santrauka.....	3
Summary .....	4
Įvadas .....	5
1. Kinas kaip industrinis objektas ir sąmonės kinematografiškumas.....	8
1.1. Husserlis ir tretinė retencija .....	8
1.2. Kantas ir schematizmo eksteriorizacija.....	11
1.3. Simondonas ir psichinė, kolektyvinė bei techninė individuacija.....	15
2. Farmakologija – vaistas ir nuodas tuo pačiu veiksmu .....	19
3. Kinas kaip <i>pharmakon</i> .....	24
3.1. Terapija kaip dalyvavimas.....	24
3.2. Meno mylėtojai ir kritikos galimybė.....	33
3.3. Žiūrovas kaip aktyvus stebėtojas .....	36
Išvados .....	39
Literatūra .....	40

## Santrauka

Bernardas Stiegleris teigia, kad technika yra *pharmakon* – ir vaistas, ir nuodas. Taip polemizuojama su kritika kultūros industrijoms, nepastebinčia pozityvaus veikimo galimybės. Darbe parodoma, kaip Stiegleris, apmąstydamas pamatinį žmogaus techniškumą ir interpretuodamas Husserlio, Kanto ir Simondono idėjas, atskleidžia technologijų dvilypio veikimo galimybę. Aiškinantis kaip kinas, dėl pamatinio sąmonės kinematografiškumo būdamas itin paveikia technologija, gali veikti terapiškai, atskleidžiama, kad Stiegleris sieja terapiškumą meno lauke su dalyvavimo, kuris prarandamas dėl technologijų veikimo, klausimu. Parodoma, kad suprantant dalyvavimą tik kaip aktyvų įsitraukimą į kūrybinius procesus, pozityvaus kino veikimo galimybė pernelyg susiaurinama. Tačiau remiantis kitais Stieglerio tekstais atskleidžiama, kad įmanoma dalyvavimo klausimą suprasti kaip gebėjimą analizuoti. Tad siūloma kino farmakologinį dvilypumą suprasti kaip priklausantį nuo žiūrovo pastangų jį analizuoti, kelti klausimus ir nepasilikti pasyviu.

Raktiniai žodžiai: Bernard Stiegler, *pharmakon*, kinas

## Summary

Bernard Stiegler argues that technics is a *pharmakon* – a remedy and a poison. In this way, he debates with the criticism of culture industries, which overlooks the possibility of positive action. In this thesis, it is shown how Stiegler considers the originary technicity of humanity to reinterpret the ideas of Husserl, Kant, and Simondon and show the duality of technics. According to Stiegler, cinema can affect us because our consciousness has always been cinematic. The search of positive pharmacology of cinema leads to noticing that Stiegler links the therapeutic possibility of art with the question of participation that is lost because of contemporary technologies. In this thesis, it is shown that if participation is understood as active involvement in creative processes, the positive possibility of cinema becomes too narrow. Instead, it is demonstrated how some texts by Stiegler lets to interpret the question of participation as the possibility of analysis. It is suggested to understand the pharmacological duality of cinema as dependent on spectators' effort to analyse the film, ask questions and not stay passive in this way.

Key words: Bernard Stiegler, *pharmakon*, cinema

## Ivadas

Esminė problema, kuri nagrinėjama darbe – kino poveikio žiūrovui klausimas. Viena galima poziciją šiuo klausimu iliustruoja Maxo Horkheimerio ir Theodoro W. Adorno kultūros industrijų kritika. Jie teigė, kad tokios technologijos kaip kinas užvaldo žiūrovo sąmonę, pasisavina schematizmo galimybę ir neleidžia jam savarankiškai mąstyti (2006: 164–165). Bernardas Stiegleris pateikė kontrargumentą tokiai pozicijai, parodydamas, kad schematizmas visuomet jau techninės prigimties (2018: 637–638). Prigimtinis žmogaus techniškumas rodo, kad technika nėra iš išorės ateinantis nuodas, bet *pharmakon*, galintis veikti ir terapiškai, ir toksiškai. Todėl ir kinas, pasak Stieglerio, nėra tik toksiškas, bet gali veikti ir terapiškai. *Pharmakon* sąvoką Stiegleris perima iš Jacques'o Derrida, tačiau ją perinterpretuoja siedamas su Donaldso Woodso Winnicotto pereinamųjų objektų teorija ir George'o Canguilhemo normatyvumo samprata. Nauja *pharmakon* interpretacija atskleidžia pozityvaus veikimo galimybes ir parodo, kaip galime pasipriešinti toksiškam kultūros industrijų poveikiui. Šiame darbe analizuojama Stieglerio farmakologijos samprata, siejant ją su jos taikymu dvejopai kino poveikio galimybei atskleisti. Kaip turėtume veikti, kad kinas būtų vaistas, o ne nuodas?

### *Tikslas ir uždaviniai*

Darbo tikslas – ištirti, kodėl ir kaip kinas yra *pharmakon* iš Stieglerio filosofijos perspektyvos. To siekiama išsikeliant du uždavinius: 1) rekonstruoti, kaip Stiegleris grindžia technikos ir kino farmakologiškumo idėją; 2) atskleisti, kaip praktiškai reikėtų suvokti kino kaip nuodo ir kaip vaisto galimybę.

### *Temos ištirtumas*

Platesniame kontekste Stieglerio farmakologijos ypatumus nagrinėjo Stephenas Barkeris (2013), Danielius Rossas (2013). Stieglerio farmakologija taikoma įvairioms sritims tyrinėti, kaip antai: politikai (Abbinnett 2015), edukologijai (Bradley 2021). Kiną kaip techninės atminties ir eksteriorizacijos problemą Stieglerio filosofijoje nagrinėjo Benas Robertsas (2006), sąmonės kinematografiškumą aptarė Patrickas Croganas (2013). Tačiau Stieglerio farmakologijos taikymui kinui, mūsų žiniomis, yra skirta tik viena studija (Berger Soraruff 2021). Lietuvoje Stieglerio kinematografiškos sąmonės teoriją kaip vaizduotės problemą nagrinėjo Kristupas Sabolius (2013), Lina Vidauskytė yra nagrinėjusi Stieglerį kaip audiovizualinės atminties kritiką (2015), tačiau farmakologijos ir kino klausimas plačiau nebuvo keltas.

### *Aktualumas ir naujumas*

Nors kino farmakologijai iki šiol skirta nedaug dėmesio, kino klausimas Stiegleriui išskirtinai svarbus. Jis teigia, kad sąmonė yra kinematografiška, ir būtent todėl kinas yra itin paveiki technologija. Dėl savo poveikumo kinas Stiegleriui yra pavyzdinis techninis objektas. Todėl yra prasminga nagrinėti būtent kino farmakologijos klausimą. Į klausimą, kokios kinematografinės

priemonės daro kiną terapišku, bandanti atsakyti Amelie Berger Soraruff teigia, kad Stiegleris terapiškumis laikytų tik atskiras eksperimentinio kino formas ir kritikuoja jį dėl elitizmo (2021: 223–224). Šiame darbe parodoma, kad terapiškumą meno lauke Stiegleris sieja su dalyvavimo ir aktyvumo klausimu. Tačiau aktyvumą suprantant ne tik kaip aktyvų įsitraukimą į kūrybines praktikas, bet kaip aktyvų ir kritišką stebėjimą, parodoma, kad įmanoma interpretuoti Stieglerio farmakologijos teoriją ir kaip atveriančią kiekvieno filmo kaip *pharmakon* galimybę, kur filmo terapiškumas ar toksiškumas priklauso nuo žiūrovo pastangų. Taip pasiūloma platesnė ir neapsiribojanti siaurai suprastu aktyvumu kino farmakologijos samprata. Žiūrovo aktyvumo klausimo iškėlimas atskleidžia Stieglerio sąsajas su Jacques'o Rancière'o emancipuoto žiūrovo samprata. Keli autoriai (Desmond *et al.* 2015: 13; Ieven 2012: 96) yra trumpai pastebėję Stieglerio ir Rancière'o pozicijų skirtingumą. Šiame darbe teigiama, kad Stieglerio pozicija yra suderinama su mintimi apie aktyvų žiūrovo stebėjimą, tačiau greta tokio, pozityvaus, varianto, leidžia mąstyti ir žiūrovo pasyvumo galimybę.

### *Struktūra*

Pirmojoje darbo dalyje aptariamos pagrindinės Stieglerio kino teorijos sąvokos bei jų genezė. Siekiama parodyti, kaip atkreipiant dėmesį į iki tol filosofijoje nepakankamai apmąstytą technikos klausimą Stiegleris modifikuoja Edmundo Husserlio, Immanuelio Kanto ir Gilbert'o Simondono idėjas. Atskleidžiama, kad kiną Stiegleris suvokia kaip pamatinę žmogaus sąmonės struktūrą. Parodoma, kad dėl pamatinio žmogaus techniškumo technika gali būti panaudota ir kaip vaistas, ir kaip nuodas. Antrojoje darbo dalyje rekonstruojamos pagrindinės Stieglerio farmakologijos išvalgos ir parodoma, kuo ji skiriasi nuo Platono ar Derrida *pharmakon* sampratos. Trečiojoje dalyje siekiama išsiaiškinti, kaip konkrečiai iš Stieglerio farmakologinės perspektyvos reikėtų suvokti kino klausimą. Tuo tikslu visų pirma aptariama simbolinio skurdo kaip dalyvavimo praradimo koncepcija. Tada parodoma, kaip Stieglerio meno mylėtojo sąvoka ir jos sąsaja su kritikos klausimu gali padėti atskleisti dalyvavimo kaip kritiško stebėjimo galimybę.

### *Šaltiniai ir metodika*

Darbe daugiausiai dėmesio skiriama trimis Stieglerio veikalams: trečiajam *Technikos ir laiko* tomui (2018: 582–842 [2001]), farmakologijos klausimą nagrinėjančiam tekstui *Tai, kas daro gyvenimą vertą gyventi* (2010), ir dviejų tomų veikalui *Apie simbolinį skurdą* (2013 [2004; 2005]). Taip pat daug dėmesio skiriama trimis 2011-aisiais Los Andžele Stieglerio skaitytoms paskaitoms (2017a; 2017b; 2017c), skirtoms estetikos klausimui. Tekstų iš skirtingų Stieglerio kūrybos laikotarpių pasirinkimas leidžia sugretinti atskiras jam svarbias temas: technikos klausimą, estetikos klausimo transformacijas industrializuotame pasaulyje, farmakologijos idėją, kurios nėra aptartos vienoje vietoje. Pirmose dviejose darbo dalyse analizuojami Stieglerio tekstai, siekiant rekonstruoti jo poziciją ir jos skirtumus nuo tų autorių, kuriuos jis perinterpretuoja. Trečiojoje dalyje greta

Stieglerio pozicijos ir jos skirtumų kitų autorių atžvilgiu rekonstrukcijos, naudojamosi meno ir kino pavyzdžiais, nagrinėjant įvairias farmakologijos galimybes.

Darbe ginama tezė: *pamatinis žmogaus techniškumas Stieglerio filosofijoje pagrindžia, kad kinas gali veikti tiek toksiškai, tiek terapiškai, o produktyviausia kiną kaip farmakon suvokti taip, kad kino toksiškumas ar terapiškumas priklauso nuo žiūrovo pastangų analizuoti savo patirtį ir kelti klausimus.*

Tezė grindžiama šiais argumentais: 1) pamatinis žmogaus techniškumas ir sąmonės kinematografiškumas reiškia, kad kino negalime laikyti nuodu, o kino poveikis priklauso nuo to, kaip su kinu veikiama; 2) jeigu laikytume, kad pozityvus kino poveikis pasiekiamas tik tada, kai aktyviai dalyvaujama kūrybinėse praktikose, terapinė kino galimybė būtų susiaurinta iki ribotų elitistinių praktikų; 3) analizuodamas trečiąją Kanto kritiką Stiegleris atskleidžia meno kūrinio analizės svarbą, o tai leidžia suvokti kino analizę kaip aktyvų dalyvavimą.

# 1. Kinas kaip industrinis objektas ir sąmonės kinematografiškumas

## 1.1. Husserlis ir tretinė retencija

Tam tikra prasme Stieglerio samprotavimai apie kiną ir laiką yra vienos Gilles'io Deleuze'o frazės – „lyg visada būtume darę kiną to nežinodami“ – komentaras. Deleuze'as komentuoja Bergsoną, rašiusį, kad judėjimas negali būti atkurtas pozicijomis erdvėje ar akimirkomis laike: jungiant šias pozicijas ar akimirkas tesukuriamo abstrakti mechaniško homogeniško laiko idėja, o tikrasis judėjimas turi savo konkrečią kokybinę trukmę (*durée*). Bergsonas tokią iliuziją pavadina kinematografinė iliuzija. Bet Deleuze'as pastebi, kad tai labai sena problema apie judėjimo atkūrimą nejudamais kadrais (*coupes immobiles*) – juk tai jau Zenono aporijų problema. Tada pagal Bergsoną išeitų, kad kinas yra šios universalios iliuzijos reprodukovimas – „lyg visada būtume darę kiną to nežinodami“. Bet, klausia Deleuze'as, argi ši iliuzijos reprodukcija nėra tam tikras jos ištaisymas, juk kinas mums duoda ne vaizdus, kurie vėliau sukuria judėjimo iliuziją, bet vaizdinį-judėjimą (1983: 10–11). Stiegleris cituoja Deleuze'ą ir teigia, kad jis nepastebi visų šios Bergsono klaidos pasekmių. Jis nenagrinėja šios iliuzijos reprodukcijos kaip įrašymo technikos ypatingumo, ir nesvarsto, kaip momentiniai kadrai susijungia temporaliniame objekte. Tad Stieglerio teigimu, Deleuze'ui nepavyksta paaiškinti, kaip gi „darome kiną to nežinodami“ (2018: 606).

Stieglerio atsakymas į šį klausimą yra toks: sąmonės struktūra yra kinematografinė apskritai, štai kodėl darėme kiną to nežinodami, ir štai kodėl veikia žiūrime prastą filmą, nei skaitome gerą knygą. Kad galėtų mąstyti apie temporalinį objektą, Stiegleris visų pirma atsiremia į Husserlio temporalinio objekto sąvoką. Tokio objekto pavyzdys – melodija. Temporalinis objektas nėra šiaip sau objektas, esantis laike. Jis save konstituoja laike, numato save laiko sraute. Tad čia paranku pažvelgti ir į ryšį su sąmone – pasak Husserlio, laikinio objekto srautas sutampa su sąmonės srautu (*ibid.*: 607).

Husserlis, komentuodamas temporalinio objekto suvokimą, išskiria pirmines ir antrines retencijas. Girdima nata „prasideda ir baigiasi, po to, kai ji baigėsi, visa jos trukmės vienybė, viso proceso, kuriame ji prasideda ir baigiasi, trukmės vienybė „atsitraukia“ į dar tolimesnę praeitį. Šiame atsitraukime aš ją „sulaikau“, tebeturiu ją „retencijoje“ (1991: 25). Toks užlaikymas leidžia suvokti visą temporalinės trukmės tąsą nuo pradžios iki dabartinio taško. Akimirkos percepciją visada lydi ankstesnių akimirų retencijos, prisišliejusios prie jos tarsi kometos uodega. Kai šioji pirminė atmintis užsibaigia, gali atsirasti nauja – antrinė atmintis (*ibid.*: 37). Kitaip, tariant, antrinė retencija yra atmintis melodijos, išgirstos, pavyzdžiui, vakar. Ji tebeglūdi sąmonėje, bet neturi tiesioginio ryšio su percepcija.

Būtent taip veikia kinas kaip temporalinis objektas ir pati sąmonė, kuri yra kinematografiška: „Iš tiesų, toks yra „kinas“, kurį nuolat kuria sąmonė, kuri projektuoja savo objektams tai, kas eina



prieš juos sekoje, į kurią ji juos įterpia, ir kurią ji viena pati gamina. Iš tiesų, toks yra ir pats kino principas: sudėlioti elementus į vieną ir tą patį laiko srautą“ (Stiegler 2018: 609).

Pirminės retencijos kinematografiniu pavyzdžiu tampa Kulešovo efektas: pakaitomis rodant aktoriaus veidą ir tokius vaizdus kaip sriubos lėkštę ar mirusį vaiką, aktoriaus veidas žiūrovui atrodo alkanas ar liūdnas. Šis efektas tampa patvirtinimu, kad būtent taip, kaip numatė Husserlis, ir funkcionuoja sąmonė: išlaikydama prieš tai buvusių kadrus ir jungdama juos su dabar matomais.

Tačiau Stiegleris Husserlio idėjas modifikuoja keliais aspektais. Visų pirma, atskirdamas pirminę retenciją nuo antrinės, Husserlis jas priešina pirmąją priskirdamas percepcijai ir atimdamas iš jos vaizduotės elementą, kuris galimas tik antrinėje retencijoje. Vadinasi, tai, kas suvokiama, nėra niekaip susiję su tuo, kas įsivaizduojama, percepcija yra gryna ir neužteršta fikcijomis. Todėl gyvenimas iš Husserlio perspektyvos nėra kinas, nes gyvenimas kaip dabarties percepcija nepasakoja istorijų (*ibid.*: 610).

Tačiau Kulešovo efektas ir kinas apskritai parodo, kad vaizduotė neišvengiamai susijusi su percepcija. Neįmanoma suvokti dabartinio kadro, neapipinant jo įsivaizdavimais, kylančiais dėl anksčiau matytų kadru. Todėl ir gyvenimas visada yra kinas, tad „kai mylime gyvenimą, einame į kiną“, priešingai nei galėtume teigti iš Husserlio perspektyvos (*ibid.*).

Antrasis dalykas, kurio neapmąstė Husserlis, yra techninio įrašo galimybė. Esminis lūžis technikos raidoje įvyksta, kai, atsiradus techninėms įrašo galimybėms, tampa įmanoma paklausti tos pačios melodijos du kartus. Apmąstydamas technikos įtaką sąmonei, Stiegleris pasiūlo tretinės retencijos, tai yra, techninės atminties, sąvoką. Sąmonė, kuri jau kinematografiška dėl pirminių retencijų prigimties, dar yra veikiama antrinių ir tretinių prisiminimų, kurie sukuria atrankos kriterijus (*ibid.*: 611). Klausydamasis melodijos antrą kartą girdžiu ją kitaip, nes mano suvokimui daro įtaką antrinė bei tretinė atmintis. Pirminė retencija yra ne kas kita, bet atranka pagal kriterijus, numatytus anksčiau nutiestų kelių (*frayages precedents*), kurie savo ruožtu yra dar ankstesnių atrankos procesų rezultatas. Atrankos kriterijai lemia, kas bus atsiminta, o kas užmiršta – pirminė retencija yra ne tik atmintis, bet ir užmarštis (*ibid.*: 613). Tuo tarpu Husserlis nenagrinėjo užmaršties, retencinės baigtinybės, klausimo: juk neįmanoma išlaikyti atmintyje visos išklaudytos melodijos. Įvedus tretinės retencijos sąvoką, paaiškėja, kad sąmonės kuriamas kinas nėra tiesiog tam tikrų kadru srautas, bet ir jų montažas: antrinės ir tretinės retencijos daro įtaką tam, kaip suvokiame tai, ką matome ir girdime dabar. Dėl šios priežasties percepcija neišvengiamai susijusi su vaizduote, o mūsų suvokta tikrovė visada yra tam tikra prasme fikcija, nes yra suformuota prisiminimų.

Stiegleris pastebi, kad Husserlis išties rašė apie tai, ką jis vadina tretine retencija, vadindamas tai vaizdine sąmone. Tačiau tokia atminties forma niekaip nedalyvauja temporaliniame objekte, nepriklauso nei percepcijai, nei sąmonės srautui. Senas paveikslas Husserliui yra prisiminimas – bet tik to, kuris jį nutapė. Husserlio fenomenologijoje neabejotina tik tai, kas išgyventa (*le vécu*). Tačiau

įrašas, suteikiantis galimybę perklausyti tos pačios melodijos – to paties temporalinio objekto – dusyk, parodo, kad to, kas suvokiama, srautas sutampa su srautu to, kas įrašyta. Fonografas yra pavyzdys, atskleidžiantis visų temporalinių objektų prigimtį (*ibid.*: 615). Muzikos įrašo galimybė parodo, kad Husserlio vaizdinė sąmonė iš tiesų turi sutapti su tuo, kas išgyventa, net jei tai nebuvo išgyventa asmeniškai.

Tretinės retencijos įtraukimas į Husserlio schemą yra esminis viso Stieglerio projekto kontekste: jau pirmajame *Technikos ir laiko* tome esminiu žmogaus apibrėžties elementu tampa epifilogenetinė atmintis, technologiškai leidžianti perduoti sukauptas žinias ateities kartoms (*ibid.*: 207). Be to, žmogaus genezė neatskirama nuo technikos vystymosi, ir neįmanoma brėžti tikslų ribų tarp technikos ir žmogaus (*ibid.*: 183). Tad čia matome, kaip šios platesniame kontekste suformuotos įžvalgos tampa pagrindu modifikuoti Husserlio laikinės sąmonės idėją apmaštant sąmonės santykį su techninės prigimties tretine retencija.

Tačiau Husserlis, nors ir neapmaštė fonografo teikiamos galimybės išklausti tą pačią melodiją dusyk, rašė apie galimybę mintyse atkartoti tai, kas išgirsta dėl antrinės retencijos. „Tada trukmės praeitis yra man duota, duota būtent kaip pakartotinė trukmės duotis (*re-giveness*)“ (Husserl 1991: 45). Bet, kaip pastebi Stiegleris, antrąsyk girdėdamas tą pačią melodiją nebegirdžiu jos taip pat. Tačiau pasikeitė ne pati melodija, bet aš pats, mano lūkesčiai, protencijos. Juk temporalinis objektas sudarytas ne tik iš retencijų, bet ir iš protencijų. Klausydamas melodijos ne pirmą kartą, jau žinau, ko tikėtis, numanau, kas skambės, ir dėl to girdžiu kitaip (Stiegler 2018: 621).

Todėl kinematografinė sąmonė yra „*postprodukcijos* centras, kur valdymo skyrius (*régie*) rūpinasi montazu, pastatymu, ir pirminių, antrinių bei tretinių retencijų srauto režisūra (*réalisation*), O šių retencijų gamintojas (*producteur*) yra pasąmonė, įkrauta protenciniais dispozityvais <...> Tokia postprodukcija vyksta, kai esama atsilikimo tarp ruošinių (*dérushage*) ir montažo: tai yra sapnai“ (*ibid.*: 622). Vadinas, sąmoningas montažo procesas yra paremtas giliai pasąmonėje vykstančia atranka, kuri nulemia, ką atsimeiname. O sapnai yra iki galo sąmoningai neapdorotų retencijų prasiveržimas.

Sąmonės kinematografiškumas daro įtaką ir tam, kaip žiūrime kiną. Stiegleris cituoja Jeaną-Lucą Godard'ą, lyginusį žiūrovą su projektoriumi: „Kai žiūrovas žiūri, kamera apgrėžiama, esama savotiškos kameros galvoje: projektorius ir tas, kuris projektuoja. Be kita ko, kai Lumière'as išrado kiną <...> jis išrado kamerą, tuo pačiu ja buvo pasinaudota padaryti projektorių, tas pats aparatas buvo naudojamas dviem paskirtims“ (Godard, J.-L. 1980: 209, cit. iš Stiegler 2013: 90). Vaizdas paveikia žiūrovą tik tada, kai jis pats jį projektuoja, kai jo tikisi. Bet, kad būtų paveikus, vaizdas turi žiūrovui būti netikėtas. Tokią prieštarą Stiegleris išsprendžia taip: vaizdą gamina žiūrovas (*ibid.*: 90). Tačiau čia pat priduria: „Visgi, kai kurie vaizdai *linksta* prie to, kad sunaikina žiūrovo narciziškumą“ (*ibid.*). Tačiau kaip žiūrovo gaminamas vaizdas kenkia jam pačiam?

Plačiau ši situacija paaiškinama susiejant ją su retencijų ir protencijų sistema. Kaip jau pastebėjome, antrąsyk žiūrėdamas tą patį filmą, matau jį kitaip, ir ne todėl, kad filmas būtų pasikeitęs, bet todėl, kad pasikeičiau aš. Analogiškai galime pasakyti, kad kiekvienas žiūrovas mato vis kitą filmą, nes kaip pirminių retencijų atrankos kriterijai veikia jo antrinės retencijos, kurios skiriasi nuo kito žiūrovo atminties. Tačiau antrąsyk žiūrint tą patį filmą pasikeitė ne tik atmintis, bet ir lūkesčiai, tai yra, protencijos. Taigi, „jei kiekvienas iš mūsų mato skirtingą filmą žiūrėdami į tą patį ekraną, taip yra todėl, kad projektuojame tai, ką mūsų antrinės retencijos išfiltruoja iš filmo medžiagos, o tai virsta protencijomis, kurios yra vaizdai, *sugrąžinti iš savo netikėčiausių lūkesčių* – tai yra, mažiausiai sąmoningi, labiausiai paslėpti *pasąmonėje* vaizdai, kurie gaminasi giliai po antrinėmis retencijomis <...>“ (*ibid.*: 92). Taigi žiūrovas pats tarsi projektorius projektuoja vaizdus į ekraną, bet šie vaizdai jam pačiam netikėti, nes sukurti pasąmonėje. Taigi antrinės retencijos dalyvauja pasąmonės procesuose: „mūsų antrinės retencijos formuoja, su mūsų kūnais ir mūsų kūnuose, varų energiją, kuri valdo mūsų geismus, *varų*, tai yra, pačių elementariausių proto-lūkesčių, *fone*“ (*ibid.*). Tuo tarpu kultūros industrijos naikina mūsų protencinius gebėjimus – kol galiausiai tampame akli, tai yra, nebegalime matyti išvis (*ibid.*: 89). Kultūros industrijos unifikuoja ir sinchronizuoja matomus ekrane vaizdus, kol nebelieka jokios singularumo galimybės, ir nebelieka vietos jokiam lūkesčiui – nes viskas atitinka standartą. Taigi galiausiai kultūros industrijų užvaldytas žiūrovas nieko nebe projektuoja į ekraną – ir nieko nebemato.

Taigi, Stiegleris skaitydamas Husserlį, prideda tai, kas iki tol filosofijoje nepakankamai apmąstyta – technikos klausimą. Tada paaiškėja, kad šalia pirminių ir antrinių Husserlio retencijų būtina mąstyti ir tretines, techninės prigimties, retencijas. Šios dalyvauja kaip kriterijus, atrenkant pirmines ir antrines retencijas. Tai paaiškina, koku būdu sąmonė funkcionavo kinematografiškai nuo pat žmogaus atsiradimo, net dar nesant kino kaip tokio – štai kodėl „visada darėme kiną to nežinodami“. Tuo tarpu Deleuze'ui nepavyko to paaiškinti, nes jis nekėlė technikos klausimo. Sąmonės kinematografiškumo klausimas gali būti apgręžtas ir paaiškinti, kaip žiūrovas mato kiną ekrane: kiekvienas žiūrovas į ekraną projektuoja savo filmą, kurį kuria pasąmonė.

## 1.2. Kantas ir schematizmo eksteriorizacija

Horkheimeris ir Adorno teigė, kad „tą funkciją, kurios iš subjekto laukė Kanto schematizmas, būtent fundamentalioms sąvokoms iš anksto taikomą juslinio įvairumo funkciją, iš subjekto perima industrija“ (2006: 164). Kinas, kaip kultūros industrijos dalis, užvaldo žiūrovo sąmonę ir nebeleidžia atskirti gyvenimo ir kino:

*Gerai žinomas pojūtis kino žiūrovo, suvokiančio gatvę, kurioje stovi kino teatras, kaip ką tik pasibaigusio filmo tęsinį, nes jis labai tiksliai atkuria kasdienį pasaulio suvokimą, yra tapęs gamybos proceso kelrodžiu. Kuo tvirčiau ir atviriau jo technikai sudvejina empirinius objektus, tuo lengviau*

*įsitvirtina iliuzija, kad išorinis pasaulis yra tęsinys to, su kuriuo susipažįstama kino teatre. (ibid.: 166)*

Žiūrovo vaizduotė sunyksta, ir kultūros industrijos gamina visus vaizdus už jį. Ši tezė atrodo artima tam kino ir gyvenimo santykiui, apie kurį kalba Stiegleris – tik Stiegleris nemąsto kino kaip vien tik negatyvaus, bet išvelgia ir pozityvią jo pusę. Tokia pozityvi traktuotė tampa įmanoma, kai pastebima, kad Horkheimeris ir Adorno nepakankamai kritiškai įvertino Kanto schematizmo sąvoką (2018: 637).

Kantui schema yra tai, kas vaizduotės galia sujungia juslumą su intelektu. Iš Horkheimerio ir Adorno perspektyvos, kultūros industrijos taip paralyžiuoja vaizduotę, kad nebeįmanoma atskirti percepcijos ir vaizduotės (*ibid.*: 634). Tačiau, kaip paaiškėjo analizuojant Husserlį, atsiradus techninio įrašo galimybei, percepcija ir vaizduotė neišvengiamai susipynusios. Nors Stiegleris ir neteigia, kad jų neįmanoma atskirti vienos nuo kitos – tai būtų distopinis kultūros industrijų užvaldyto žiūrovo, negebančio skirti tikrovės ir fikcijos, atvejis, tačiau percepcija visada susijusi su vaizduote.

Kanto schematizmo koncepcijos problematiškumą rodo dviejų *Grynojo proto kritikos* leidimų problema. Pirmajame leidime Kantas rašo apie tris sintezes: aprehensiją, reprodukciją ir rekogniciją. Stieglerio teigimu, jos atitinka pirminę, antrinę ir tretinę retencijas. Tačiau net jei jau ir pirmajame leidime Kantas aiškiai neartikuluoja skirtumo tarp pirmosios ir antrosios sintezių, antrajame leidime nebekalbama apie sintezes, vaizduotė nustumiama į antrą planą, ir pagrindinis vaidmuo suteikiamas intelektui (*ibid.*: 638). Tačiau net ir problemiškas Kanto tekstas Stiegleriui tampa itin svarbus, nes trys sintezės gali paaiškinti sąmonės kinematografiškumą.

Pirmoji Kanto sintezė – aprehensija intuicijoje – yra įgalinta sekos sudėliojimo laike: „Visos mūsų žinios galiausiai paklūsta formaliai vidinio jausmo sąlygai, būtent, laikui, kuriame jie turi būti išrikiuoti, sujungti, ir įsitraukti į santykius“ (1998: 228). Tai atitinka pirminę retenciją – sąmonės „kadrai“ dėliojasi laike ir gali būti suvokti tik vienu santykiyje su kitais.

Antroji sintezė – reprodukcija vaizduotėje – pagal Stieglerį atitinka antrinę retenciją: „Reprodukcijos, kurios sekė viena kitą ar ėjo greta viena kitos, galiausiai susiejamos viena su kita ir atitinkamai sujungiamos, kad net nesant objekto, viena iš šių reprezentacijų sukelia sąmonės perėjimą į kitą pagal pastovią taisyklę“ (*ibid.*: 229). Kitaip tariant, reprodukcija išlaiko pirmosios sintezės rezultatą tokiu būdu, kad šis išsaugomas atmintyje ilgiau.

Tačiau čia pat Kantas rašo:

*<...> jei aš visada išmesčiau prieš tai buvusias reprezentacijas (pirmas linijos dalis, ankstesnes laiko dalis ar iš eilės reprezentuojamus vienetus) iš savo minčių, ir jų nereprodukuočiau kai judu link tolesnių, tai negalėtų atsirasti jokios pilnos reprezentacijos <...>, netgi gryniausios ir fundamentaliausios laiko ir erdvės reprezentacijos. Todėl aprehensijos sintezė neatskiriama susijusi su reprodukcijos sinteze. (ibid.: 230)*

Stiegleris, komentuodamas šį pasażą, pastebi, kad Kantas čia kalba apie pirminę, o ne antrinę retenciją. Iš tiesų, čia vėl pakartojama būtinybė jungti sąmonės vaizdinius vienus su kitais, kad būtų galimas suvokimas. Stieglerio teigimu, Kantas beveik pasako tai, kas pastebėta analizuojant Husserlį: kad pirminės ir antrinės retencijos yra susijusios. Bet iš tiesų Kantas painioja pirmines ir antrines retencijas ir teigia, kad reprodukcija yra aprehensija (Stiegler 2018: 640).

Trečioji Kanto sintezė – rekognicija sąvokoje – sujungia aprehensiją ir reprodukciją į vieną sąmonės srautą. O „ta vienovė, kurią objektas padaro būtina, yra ne kas kita, kaip formali sąmonės vienovė reprezentacijų daugyje“ (1998: 231). Tokią vienovę Kantui užtikrina transcendentalinė apercepcija. Bet Stiegleris čia išvelgia būtinybę mąstyti apie tretinę retenciją. Jis pastebi, kad tas sąmonės srautas, apie kurį rašo Kantas, tampa vieningu, rašant knygas. Tik šio darbo (*œuvre*) jėga suvienija materializuotus sąmonės elementus, kurie sudaro rašytines tretines retencijas. Kanto sąmonės srauto užfiksavimas knygoje leidžia mums su šiuo srautu susipažinti (Stiegler 2018: 643). Stiegleris mano, kad neįmanoma mąstyti sąmonės srauto, neatkreipus dėmesio į jo medialumą. Sąmonės srautas, užfiksavimas rašytiniu pavidalu, tampa išorine atmintimi, tretine retencija. Ši išvalga padės suprasti ir Horkheimerio ir Adorno teiginį, kad kultūros industrijos gali užvaldyti mūsų schematizmą.

Grįžkime prie schematizmo idėjos. Kantas, rašydamas apie transcendentalinį schematizmą, skiria schemą nuo vaizdo:

*Antai jei aš dedu vieną po kito penkis taškus ....., tai šitai yra skaičiaus penki vaizdas. Tačiau jei aš mąstau tik skaičių apskritai, nesvarbu, ar tai bus penki, ar šimtas, tai toks mąstymas yra veikiau metodo, kuriuo viename vaizde pateikiama aibė (pavyzdžiui, tūkstantis) pagal tam tikrą sąvoką, vaizdinys, o ne pats vaizdas, kurį pastaruoju atveju aš vargu ar galiu apžvelgti ir lyginti su sąvoka. Šį bendro būdo, kuriuo vaizduotė pateikia sąvokai vaizdą, vaizdinį aš vadinu šios sąvokos schema. (2013: 168–169)*

Stiegleris, komentuodamas tokį Kanto pateiktą apibrėžimą, padeda tūkstantį taškų. Tai pagal Kantą nėra tūkstančio schema – juk iš pirmo žvilgsnio nėra akivaizdu, kad tai lygiai tūkstantis taškų. Tai tėra vaizdas. Tačiau kaip įmanoma suvokti tūkstančio sąvoką be vaizdo? Stiegleris atsako, kad tai neįmanoma. Tam, kad pamąstyti be kokį skaičių, mums reikia techninės sistemos, atsiradusios tam tikrame žmonijos ir technikos vystymosi procese. O Kantas pats gali kalbėti apie skaičių tūkstantis tik todėl, kad naudojami techninėmis notacijos sistemomis. Net ir pats žodis „tūkstantis“, pasak Stieglerio, yra tam tikras vaizdas (2018: 649). Ši neišvengiama vidujybės ir išorybės sampyna reiškia, kad nėra jokio abstraktaus mentalinio vaizdo, neparemto išorėje. Stiegleris grįžta prie antropogenezės klausimo: kaip žmogus išmoko skaičiuoti? Jeigu iš pradžių skaičiuojama pirštais, vėliau skaičiuojama balsu, t. y., žandikauliais, vėliau seka didesnės abstrakcijos skaičiavimas rašytiniais simboliais – tačiau schema presupponuoja vaizdą, ir tuo pačiu vaizdo galimybė

presuponuoja schemos galimybę (*ibid.*: 651). Toks apibendrinimas gali pasirodyti neaiškus, kol neprisiminsime, kaip pirmajame *Technikos ir laiko* tome aiškinamas įrankių atsiradimas. Esminė žmogaus ypatybe ten tampa antropologo André Leroi-Gourghano eksteriorizacijos sąvoka. Žmogus apibrėžiamas per tai, kas jo išorėje, per gebėjimą naudotis įrankiais, technika. Tas žmogaus ir technikos santykis čia perkeliamas į Kanto schematizmą: skaičiavimo technika atsiranda niekada vienareikšmiškai neapibrėžiamame santykyje tarp to, kas žmogaus viduje, ir to, kas išorėje. Tad ir kantiškoji schema detranscendentalizuojama, perkeliama į techniką. Tai leidžia paaiškinti, kas buvo ne taip su Horkheimerio ir Adorno kritika kultūros industrijoms: nėra taip, kad industrijos užvaldytų schematizmą, ji visada, nuo pat žmogaus atsiradimo, buvo išorinės, techninės, industrinės prigimties. Tad žmogaus santykio su kultūros industrijomis problema gali būti sprendžiama tik naudojantis jomis pačiomis, nes neįmanoma šio prigimtinio techniškumo įveikti.

Pasak Kanto, „vaizdas yra kuriamosios vaizduotės empirinio sugebėjimo produktas, o juslinių sąvokų (kaip figūrų erdvėje) schema yra grynosios apriorinės vaizduotės produktas“ (Kant 2013: 169). Tokią apriorinę vaizduotę antrajame *Grynojo proto kritikos* leidime Kantas aprašo kaip figūrinę sintezę (*synthesis speciosa*). Jeigu intelektualinė sintezė apima apercepcijos vienumą, figūrinę, vaizduotės sintezė leidžia suvokti juslinio stebėjimo įvairovės apercepcijos sintetinį vienumą. Kadangi leidžia įsivaizduoti objektą jo nestebint, tokia transcendentalinė vaizduotė yra kuriamoji, o ne atkuriamoji (Kant 2013: 148–149). Tačiau jei schema neina anksčiau vaizdo, o visada yra santykyje su juo, galime suprasti, kad tokia vaizduotė taip pat susijusi su technikos klausimu: jei transcendentalinė vaizduotė leidžia įsivaizduoti liniją erdvėje, tai tokia geba yra neatskiriama nuo linijos brėžimo ranka erdvėje (Stiegler 2018: 653). Vadinasi, kultūros industrijos negalėjo užvaldyti mūsų vaizduotės, nes ji visada buvo techninės prigimties.

Tačiau greta retencijų, sąmonės sraute esama ir protencijų. Todėl sąmonės sraute visada yra neužbaigtumo – Kanto aprašytasis sąmonės srauto vienumas rekognicijoje niekada nėra duotas. Šiame sraute visada yra šakojimosi, disjunkcijų ir bifurkacijų. Juk įmanomos įvairios praeities interpretacijos ir įvairūs sprendimai dėl ateities (*ibid.*: 658). Kriterijus, pagal kurį vyksta tokios interpretacijos, yra antrinės ir tretinės retencijos, tai yra, mano išgyventa ir neišgyventa (bet tretinių retencijų pavidalu priimta) praeitis. O tai reiškia, kad mano *Aš* suvokimas yra visada paveiktas kitų *Aš*. Industrijos atlieka schematizmo funkciją už mus – tai yra neišvengiama, nes visada perleisdavome šią funkciją savo protėviams (*ibid.*: 671). Todėl, kaip pamatysime kitame skyriuje, *Aš* ir *Mes* visada yra transduktyviame santykyje – tol, kol šios pusiausvyros nesutrikdo kultūros industrijos.

Technikos vaidmens supratimas parodo, kad šalia trijų sąmonės sintezių yra ir ketvirtoji – techno-loginė sintezė. Ji remia ir artikuliuoja pirmąsias tris sintezes, sąlygodama rekognicijos sintezę. Ją Stiegleris pavadina sintetinė „a priori“ sinteze. Tas a priori pasilieka kabutėse, nes viena vertus, tretinės retencijos eina laike anksčiau nei sintetinis sprendinys ir padaro jį įmanomu, kita vertus,

pasireiškia tik techninių išradimų istorijos sąlygų aposterioriškume. Taigi Stiegleris savo filosofiją įvardija kaip a-transcendentalinę (*ibid.*: 751).

Taigi, iš technikos perspektyvos apmaščius Kanto schematizmo idėją, paaiškėja, kad jis yra techninės prigimties, t. y., jslumas su intelektu susijungia tik veikiant techninės, išorinės prigimties schemai. Todėl kino, kaip industrinio objekto, sąveika su sąmone yra neišvengiama. Vadinasi, Horkheimerio ir Adorno kritika kultūros industrijoms, esą jos pasisavina ir eksteriorizuoja schematizmą, nėra tiksli, nes schematizmas visada buvo eksteriorizuotas. Tačiau koku būdu tada veikia kultūros industrijos? Vaizduotės sunykimą Stiegleris sieja su tuo, kad vartotojiška ekonomika nukreipia varas link dirbtinai sukurtų poreikių, kurie nekuria geismo (2011: 151). Naujos psichotechnologijos taip pakeičia libidinę ekonomiką, kad skatinamas tik trumpalaikis, varomis pagrįstas elgesys, o ne į ilgalaikę perspektyvą orientuotas geismas (*ibid.*: 159). Kitaip tariant, kultūros industrijos ne eksteriorizuoja vaizduotę, bet tam tikru būdu veikia iš prigimties farmakologišką techniką, kurdamos kultūrinę hegemoniją ir keisdamos libidinės ekonomikos struktūrą. Tai parodo, kad svarbiausias ne pats techniškumas, bet tai, koku būdu su technika veikiama.

### **1.3. Simondonas ir psichinė, kolektyvinė bei techninė individuacija**

Kadangi tretinės retencijos sieja *Aš* sąmonės srautą su kitų sąmonėmis, reikia mąstyti apie tokį procesą, kurio metu formuojasi bendras *Mes*. Čia atramos tašku Stiegleriui tampa Simondono individuacijos teorija, kurią jis aktualizuoja, permąstydamas technikos klausimą.

Simondonas savo individuacijos teoriją taiko skirtingiems lygmenims, pradedant nuo fizinio, einant prie techninio, psichinio, ir kolektyvinio. Net ir susiformavęs kaip individas žmogus pasilieka neužbaigtas, tebelieka jėgų ir įtampų, todėl reikia antrosios individuacijos, kuri yra grupės individuacija (Simondon 2013: 293). Tai, kas buvo prieš individą, nesiindividuavo be likučio, individas išlaiko savyje kažką iki-individualaus. Visi individai kartu turi šį nestruktūruotą foną, kuriame gali prasidėti nauja transindividuacija (*ibid.*: 295). Transduktyvumas Simondonui reiškia dinaminę ryšį, kuris konstituoja abi santykio puses, kurios neegzistuoja anapus šio santykio ir nei viena nėra anksčiau už kitą (Stiegler 1998: 244). Tad individas ir kolektyvas egzistuoja tik kartu, bendrame ryšyje, kuris juos ir kuria. Transindividuacija nėra tiesiog koindividuacija, individo tapimas kolektyvu ir atvirkščiai. Transindividuacija atveria terpę, kuri pranoksta individą jį pratęsdama (Petit 2013: 376).

Tačiau individas tėra vienas individuacijos aspektų, greta yra „individo koreliatas, konstituotas tuo pačiu metu kaip ir jis vykstant individuacijai – terpė, kuri yra būtis, nebeturinti to, kas tapo induvidu“ (Simondon 2013: 315). Simondono teigimu, apibrėžtas ir izoliuotas individas tėra viena iš sudėtingos realybės dalių. Vykstant individuacijos procesui šalia individo susiformuoja ir asocijuota terpė (*ibid.*: 63). Taigi užuot mąstę apie pavienį individą, turime mąstyti apie individo ir terpės porą,

kuri visada yra tam tikrame santykiyje: individas daro įtaką terpei, o terpė – individui. Tačiau jeigu Simondonas rašo apie asocijuotą terpę, dalyvaujančią individuacijos procese, Stiegleris, aptardamas kultūros industrijų poveikį psichinei ir kolektyvinei individuacijai, įsiveda disocijuotos terpės sąvoką: vartotojiška ekonomika atskiria vartotojus nuo dalyvavimo terpėje, terpė tampa toksiška ir vyksta deindividuacijos procesas (Stiegler 2011: 158). Kaip aiškina Victoras Petit Stieglerio *Ars Industrialis* terminų žodyne, kultūros industrijos, atskirdamos simbolių kūrėjus nuo simbolių vartotojų, kontroliuodamos vartotojų elgseną, padaro simbolinę terpę disocijuota, ir ji nebedalyvauja individuacijos procese (Petit 2013: 357–358). Vadinasi, Simondono terpės teoriją Stiegleris išplečia apmąstydamas ir kultūros industrijų sutrikdytą disocijuotos terpės variantą.

Stiegleris pastebi, kad Simondonas, rašydamas apie psichinę ir kolektyvinę individuaciją, nesieja jos su technikos klausimu, kurį nagrinėja kituose veikaluose (1998: 242). Stiegleris teigia, kad toji terpė, kurioje gali vykti individuacijos procesas, yra techninė, sudaryta iš tretinių retencijų. Taigi Stieglerio teorijoje psichinis individas tampa savimi tuo pačiu metu kaip ir kolektyvas tampa kolektyvu, o šiuos santykio polių kuria santykis, esantis ikiindividualioje techninėje terpėje, kuri abiem santykio pusėms bendra. Nors techniniai objektai taip pat dalyvauja individuacijos procese, psichiniai ir kolektyviniai individai naudojami techniniais objektais, kaip jau susiformavusiais. Stiegleris čia atsiskiria nuo Simondono, kuris tokio atotrūkio tarp *dar-ne* ir *jau-čia* nenagrinėjo (Stiegler 1998: 247).

Tačiau individuacijos procesas reikšmingai pasikeičia, atsiradus šiuolaikinėms techninėms įrašo galimybėms. Jos leidžia sinchronizuoti sąmonės srautus, pramoniniu būdu apskaičiuoti ir nustatyti tretinių retencijų atrankos kriterijus. Stiegleris tokią industrinę sąmonės sinchronizaciją visų pirma sieja su JAV ir Holivudu: tai amerikanizacija. Anksčiau aptartas schematizmo industrializacijos procesas tampa visuotine pasaulio unifikacija (Stiegler 2018: 690). Bet procesas, kurį išnaudoja Holivudas, yra labai senas. Sąmonė stengiasi pasiekti srauto vienovę identifikuodama ir materializuodama įvairovę, kuri sraute pasirodo tretinių retencijų forma. Tada ji šias retencijas sutvarko, manipuliuoja ir interpretuoja, ieškodama srauto tęsinio, siekdama užtikrinti jo koherentiškumą su praeitimi. Vadinasi, ieškoma srauto vienybės su praeities sąmonėmis, kaip Kanto sąmonė ieško koherentiškumo su Hume'o ar Leibnizo sąmonėmis. Taip iš *Aš* randasi *Mes*. Tokį kolektyvinės individuacijos procesą Stiegleris vadina priėmimu (*adoption*), priešindamas šią sąvoką adaptacijai. Nors etnosas paprastai apibrėžiamas kaip turintis bendrą praeitį, Stiegleris pastebi, kad tokia struktūra yra fantazminė (*phantasmatique*): iš tiesų bendra praeitis tik trukdytų susiformuoti bendram *Mes*. Tad praeities bendrumas kuriamas tik priėmimo būdu (*ibid.*: 692). *Mes* formuoja ne tai, kas kartu išgyventa, bet bendras kultūrinių artefaktų pasaulis, kolektyvinės tretinės retencijos. Be to, bendrumas susijęs ne tik su bendra atmintimi, bet ir su užmirštimi. Retencinė baigtinybė lemia, kad kolektyvinis sąmonės srautas formuojamas atrankos ir montažo principu, kuris užtikrina bendro



srauto koherentiškumą (*ibid.*: 693). O bendro srauto susidarymas įgalina ir ateities projekcijas: „*Mes* susivienijimo procesas yra bendruomenės praeities identifikacija, organizacija ir unifikacija, leidžianti projektuoti savo ateitį“ (*ibid.*: 696).

Bet tokios technologijos kaip televizija iš esmės pakeičia šį procesą. Stiegleris teigia, kad jis tampa susipriešinimo, o ne sutarimo šaltiniu, *diabolon*, o ne *symbolon* (*ibid.*: 697). Simondono teorijoje *Mes* formavimasis yra neužbaigtas procesas, sudarantis metastabilią pusiausvyrą. Jis nėra nei stabilioje pusiausvyroje, nei pusiausvyros nebuvime, kuris vestų prie skilimo. Kitaip tariant, *Mes* nėra nei grynai sinchroniškas, nei grynai diachroniškas. Tačiau šį procesą įsiveržęs industrinis sąmonės sinchronizacijos procesas ir jį sutrikdo. Panašiai kaip schematizmo atveju, kai parodoma, kad sąmonės schematizmas visada gali būti industrializuotas dėl pačios jo prigimties, o tai yra ir grėsmė, ir galimybė, sąmonių sinchronizacija vėl yra ir grėsmė, kai ja naudojasi industrinė sinchronizacija, ir galimybė, be kurios nebūtų jokio kolektyvo susikūrimo.

Sinchronizacija tėra įmanoma tik todėl, kad *Aš* ir *Mes* yra dvi to paties transduktyvaus proceso pusės. Simondono teorijoje psichinio individo individuacija visada yra ir dalyvavimas kolektyvinėje individuacijoje naudojantis ikiindividualios realybės krūviu, slypinčiu individe. Stiegleris, remdamasis savo interpretacija, kurioje ikiindividuali realybė yra tretinės retencijos, teigia, kad individas visada turi interiorizuotų tretinių retencijų, kurios dalyvauja kolektyvinėje individuacijoje. Tretinės retencijos kaip priimta atmintis reiškia, kad psichinis individas visada pasižymi neatitikimu (*inadéquation*) terpei. Kartu ir socialinis individas niekada nėra užbaigtas, ir turi neatitikimo terpei. Taigi individas, ir psichinis, ir kolektyvinis, visada lieka ateityje (*à venir*). Psichinės ir kolektyvinės individuacijos procesai vyksta niekada iki galo neužsibaigdami bendroje metastabilumo būsenoje (*ibid.*: 699). *Aš* niekada neatitinka *Mes*, o *Mes* niekada neatitinka *Aš*. Tačiau praeitis, kurios *Aš* neišgyvenau, priėmimo metu tampa bendra *Mūsų* praeitimi. Bet psichinis individas dalyvaudamas kolektyvinės individuacijos procese kartu ir jam priešinasi. Kolektyvo sinchroniškumas įmanomas tik tada, kai esama diachroniško neapibrėžtumo (*indétermination*) (*ibid.*: 700). Tada psichinis ir kolektyvinis individai išlieka transduktyviame ryšyje, steigdami vienas kitą, bet vienas su kitu nesusitapatindami.

Tuo tarpu industrinė sąmonės laikų sinchronizacija panaikina bet kokį neatitikimą, užtrumpina (*court-circuit*) individuaciją, ir sunaikina diachronizacijos galimybę. Taip *Mes* linksta į kolektyvinės kantiškos aprehensijos sintezės patirtį, kuri nebuvo įmanoma metastabilioje būsenoje (*ibid.*: 704). Anksčiau sinchronizacija tebuvo įmanoma švenčių ar religinių išgyvenimų metu, išskirtinėmis akimirkomis (*moments d'exception*). Bet industrinė sinchronizacija panaikina išimties galimybę (*ibid.*: 704). Jei iki tol sinchronizacija teikė ritmą diachronizacijai, tai industrinė sinchronizacija panaikina bet kokį skirtumą tarp *Aš* ir *Mes*. Jie ištirpsta bendrame beasmeniame *Vīsi (On)*, kuris neturi ateities (*ibid.*: 707). Su televizija ir Holivudo kinu siejama hipersinchronizacijos padėtis sukelia

jausmą, kad ši nauja kultūros industrializacijos epocha yra meno mirties arena – tad nebėra nieko, kas būtų vertinga (*ibid.*: 715).

Stiegleris išimties ir išskirtinių akimirų klausimą sieja su meilės klausimu: „Kaip pamatysime skaitydami *Puotą*: nėra meilės be išimties. Meilė yra išimties būklė“ (*ibid.*: 705). Deja, plačiau paaikškinti Stiegleris žada penktajame *Technikos ir laiko* tome, kuris taip niekada ir nebuvo parašytas. Robert‘as Hughes‘as, nagrinėdamas meilės klausimą Stieglerio filosofijoje, kaip į kertines nurodo į šias Platono *Puotos* eilutes:

– <...> *Ar Erotas geidžia to dalyko, kurio meilė jis yra? O gal negeidžia?*

– *Žinoma, geidžia, – pasakė Agatonas.*

– *Ar jis turi tą dalyką, kurio geidžia ir myli, ir vis dėlto jo geidžia ir myli? O gal neturi?*

– *Neturi. Bent panašu į tai, – atsakė anas.* (Platonas 2000: 200a)

Vadinasi, meilei svarbūs du dalykai: ji siejama su stygiumi ir visuomet nukreipta link ateities (Hughes 2014: 48). Kaip matėme, industrinės technologijos, atimdamos išimties, taigi ir meilės, galimybę, atima kolektyvinės protencijos galimybę – galėjimą projektuoti bendrą ateitį. Be to, kultūros industrijų užvaldytas žiūrovas nebegali projektuoti savęs į ekraną, nes jam nebėra nieko netikėta. Dabar matyti, kad protencijos galimybės netekimas susijęs su meilės netekimu – nes meilė visada nukreipta į ateitį, kaip geismas turėti tai, ko dabar neturima. Tad meilė tuo pačiu yra ir būdas pasipriešinti tokiai industrijų sukeltai būsenai – ji numato būtiną projekciją į ateitį. Stiegleris rašo, kad meilė yra tai, kas konstituoja individuaciją: „meilė juda *psichinėje* plokštumoje tiek, kiek ji įrašo save *ir į kolektyvinę* plokštumą. Būtent per meilę susiformuoja psichinės *ir* kolektyvinės individuacijos *ir*“ (2017c: 13). Bendros ateities, kurios dar nėra, projekcija yra tai, kas jungia psichinę ir kolektyvinę individuaciją į bendrą transduktyvų procesą.

Taigi, Stiegleris parodo, kad Simondono aprašyta psichinė ir kolektyvinė individuacija vyksta terpėje, kuri yra techninės prigimties. Todėl kartu vyksta triguba – psichinė, kolektyvinė ir techninė – individuacija. Jeigu įprastinėje situacijoje individas ir kolektyvas išlieka metastabilioje pusiausvyroje, industrinės galimybės, siekiančios universalizacijos ir sinchronizacijos, suardo trapią pusiausvyrą ir pasuka procesą viena unifikuojančia kryptimi. Tačiau tokia hipersinchronizacija paradoksaliai sukelia kolektyvo skilimą ir kolektyvinės protencijos negalimybę. Kinas ir kitos į jį panašios technologijos – kaip televizija – tampa ir kolektyvo susidarymo galimybe, ir jo iširimo priežastimi.

## 2. Farmakologija – vaistas ir nuodas tuo pačiu veiksmu

Tokias dvigubas techniškumo galimybes kaip sinchronizaciją ir diachronizaciją ar schematizmo dvilypumą Stiegleris sujungia *pharmakon* sąvoka. Ją šiuolaikinės filosofijos diskurse aktualizavo Derrida, komentuodamas Platono *Faidrą*. Platonas išvelgia prieštarą tarp rašytinės atminties, *hypomnēsis*, ir natūralios atminties, *anamnesis*, ir kritikuoja raštą, kaip atnešantį ne atmintį, bet užmarštį. Tačiau Derrida pastebi, kad dvi *pharmakon* reikšmės – vaistas ir nuodas – negali būti viena nuo kitos atskirtos. Tačiau Derrida dekonstrukcija nepasiūlo pozityvaus projekto. Kaip pažymi Rossas, Stiegleriui svarbiau, ką daryti su dekonstrukcija, ką iš jos sukurti ir ką išrasti (2013: 243).

Stieglerio farmakologija kyla visų pirma iš psichoanalitiko Winnicotto pereinamojo objekto sąvokos. Winnicottui pereinamasis objektas įgalina ir sąlygoja motinos ir vaiko santykį, veikdamas ne kaip tarpininkas, o konstituodamas motiną kaip motiną ir vaiką kaip vaiką. Toks pereinamasis objektas neegzistuoja, net jei gali pasireikšti kaip pliušinis meškiukas, atverdamas pereinamąją erdvę, kuri nei vaiko išorėje, nei viduje. Bet šis neegzistuojantis pereinamasis objektas sukuria ryšį tarp motinos ir vaiko, juos sieja, ir suteikia galimybę motinai išmokyti vaiką, kad gyvenimą verta gyventi (Stiegler 2010: 12).

Stiegleris, remdamasis Winnicotto teorija, teigia, kad pereinamasis objektas yra pirmasis *pharmakon*. Bet Stieglerio *pharmakon* yra kitoks nei Platono ar Derrida: Platonas priešina autonomiją ir heteronomiją, Derrida parodo, kad šios nuolat artėja prie sutapimo, o Stieglerio-Winnicotto *pharmakon* yra ir autonomiškas, ir heteronomiškas (*ibid.*: 13). Winnicotto psichoanalizėje pereinamasis objektas yra heteronomiškas, nes motina ir vaikas yra nuo jo priklausomi, bet kartu mokantis sukurti autonomiškumą ir nepriklausomybę. Pereinamasis objektas gali išmokyti, kad gyvenimą verta gyventi. Sveiko vystymosi atveju motina turi išmokyti vaiką atsiskirti nuo pereinamojo objekto, kad šis įsitrauktų į kitas pereinamąsias erdves, ir nutoltų nuo motinos. Tačiau jei taip nenutinka, *pharmakon* gali tapti priklausomybės šaltiniu, kuris neleidžia susiformuoti savarankiškam suaugusiajam, ar destrukcijos vara.

Toks pereinamasis objektas, kaip „pirmasis *pharmakon*, yra meno kūrinų pradas (*origine*), ir žiūrint bendriau, dvasios (*esprit*) gyvenimo visose jo formose pradas, ir, vadinasi, suaugusiojo gyvenimo pradas. Jis galiausiai yra visų objektų pradas, nes objektas visada yra tai, kas kartą pasirodė jį projektavusiai sąmonei (*esprit*)“ (*ibid.*: 14). Tad priešara tarp autonomijos ir heteronomijos išsprendžiama parodant, kaip formuojasi objektų suvokimas. *Pharmakon* nėra tiesiog priešara, bet ir viena, ir kita. Todėl, kaip pažymi Stephenas Barkeris, radikaliausias Stieglerio farmakologijos bruožas yra tai, kad ji teigia ne technikos ambivalentiškumą, bet jos neutralumą, kuris pasireiškia kaip toksiškumas ar terapiškumas tik veiksmu (2013: 271). Tuo tarpu Derrida, pastebi Stiegleris, niekada nesvarstė tokios farmakologijos, kurioje *pharmakon* tuo pačiu veiksmu (*du même geste*) pasireikštų ir kaip vaistas, ir kaip nuodas (2010: 15).

Farmakologijos pavyzdžiu gali tapti kad ir jau aptartas techninės vaizduotės prigimties klausimas. Horkheimeris ir Adorno žiūri į Kanto transcendentalinės vaizduotės klausimą panašiai kaip Platonas – į *anamnesis* santykį su *hypomnesis* (*ibid.*: 25). Kultūros industrijos teoretikų nuomone, dirbtinė vaizduotė užgožia transcendentalinę vaizduotę. Bet, supratus, kad tretinės retencijos yra *pharmakon*, tampa aišku, kad techninis reprodukuojamumas yra vaizduotės galimybės ir negalimybės sąlyga (*ibid.*: 26). Nematant dvasios pačios savaime farmakologiškumo, kuris lemia, kad tas pats principas gali veikti ir pozityviai, technika paverčiama atpirkimo ožiu: *pharmakos* (*ibid.*: 28).

Technika nėra iš išorės ateinantis nuodas, kuris sugriautų vidujybę. Winnicotto pereinamojo objekto pavyzdys parodo, kad vidujybė yra išorinės pereinamosios erdvės interiorizacija, o autonomija ne priešinasi heteronomijai, bet ją priima kaip būtiną trūkumą (*un défaut qu'il faut*) (*ibid.*: 29). Tokią interiorizaciją – mokymąsi gyventi – Winnicottas vadina kūrybingumu, o Stiegleris tapatina su Simondono individuacijos sąvoka (*ibid.*: 41). *Pharmakon* dvilypumas susiejamas ir su libidine ekonomika. Transindividuacijos proceso metu susiformuoja grandinės, formuojančios tinklus, kuriais cirkuliuoja geismas. Platoniškoji anamnezė, mąstymas sau pačiam, yra ilgoji tokio tinklo grandinė. Tačiau hipomnezė gali ją užtrumpinti, priversdama adaptuotis prie dominuojančių idėjų (*ibid.*: 28). Kai kuriamos ilgosios gydantį poveikį turinčias grandines, libido *pharmakon* nukreipia link sublimacijos. Kai kuriamos trumposios grandinės, užtrumpinama sublimacija, ir *pharmakon* pavergiamas varoms. Ilgosios grandinės suriša/susieja varas, o varos atriša/atsieja trumpąsias grandines (*ibid.*: 33). Tam, kad būtų galimas priėmimas, o ne adaptacija, būtinas geismas, kuris visada susijęs su trūkumu, stygiumi. Toks geismas leidžia kūrybingumą ir naujų technologijų priėmimą, analogišką tam procesui, kuris vyksta interiorizuojant pereinamąją erdvę. Tuo tarpu varų išlaisvinimas ir grandinių užtrumpinimas sukuria tokią situaciją, kurioje stygiaus nebėra ir viskas pasiekama iškart, o prie technologinio pokyčio telieka adaptuotis.

Sekdamas Canguilhemu, Stiegleris teigia, kad antropogenezė yra neatskiriama ne tik nuo technogenezės, bet ir nuo patogenezės – nes žmogų charakterizuoja ypatybė susirgti. Pagal Canguilhemą, gyvenimas yra procesas, kurio metu formuojasi stabilios normos. Tačiau normalumas ir patologiškumas nesudaro prieštaros, veikiau patologiškumas yra tam tikras normalumas. Terpė, kurioje yra individas, visada yra jam neištikima (*infidèle*). Taigi naujas technikos galimybes Stiegleris siūlo suprasti kaip padidėjusią neištikimybę, prie kurio individas turi prisitaikyti, tai yra, turi rasti naujos normos (*ibid.*: 40–41). Canguilhemas sveikatą apibrėžia kaip tolerancijos terpės neištikimybei diapazoną. Tuo tarpu ligai būdingas šio tolerancijos diapazono susiaurėjimas. Antai, hemofilija – kraujo krešėjimo sutrikimas – yra nepavojinga, jei pavyksta išvengti traumų. Bet būtinybė vengti traumų apriboja įprastą veiklos laisvę. Sveikas individas gali toleruoti pasikeitusią situaciją, pakelti padidėjusią neištikimybę, net jei ji pranoksta ligotinę normą, ir kurti naujas normas naujose

situacijose (Canguilhem 1966: 119–121). Taigi, net jei naujas technikos galimybes suprasime kaip patologiškumą, Canguilhemo teorija atskleidžia, kad prie tokio patologiškumo galime prisitaikyti. Štai kodėl technika nėra blogis, bet *pharmakon*, galintis kurti naujas normas.

Industrinių technologijų sukeltą pokytį Stiegleris aprašo kaip dvilypį pakartojimą (*rédoublement*). Iš pradžių naujas *pharmakon* atveria *epokhe* kaip programų, kurios valdo epochą, suspendavimą. Psychosomatinės, techninės ir socioetinės programos sutrikdomos atsiradus naujai technologijai. Toks pokytis nutiko, pavyzdžiui, kai universalizuota televizijos programų tinklelio struktūra suardė įprastą astronomija paremtą kalendoriškumą. Naujos technologijos atsiradimas užtrumpina suspenduotas programas ir veikia kaip sužeidimas, padidėjusi terpės neištikimybė. Tada, *après coup*, antrasis *epokhe* veikia kaip terapija. Uždelsta terapija kuria ilgąsias grandines. Ji priešinasi adaptacijai, deindividuacijai bei atkuria metastabilią transindividuaciją. Toks antrasis etapas sukuria naują *pathos*, tai yra, tam tikrą meilės – *philia* rūšį (Stiegler 2010: 47). Nauja situacija reiškia naujų normų ir naujų patologijų buvimą, kur įmanomas *pharmakon* dvilypumas.

Taigi dabartinėje situacijoje, kai technologiniai pokyčiai suardė ligtolinę situaciją, reikia ieškoti būdų, kurie atvertų geismo sublimacijos galimybę. Tam reikalinga stygiaus patirtis, kurią Stiegleris sieja su begalybe. Tad terapija yra neatsisakyti to, kas noetiška, kas pereinamuoju būdu padaro objektus begaliniais (*infinetise transitionnellement*). Taip pat: nepamiršti, kad sublimacijos procesai, kurie niekada negali būti atskirti nuo vaizduotės veikimo, visada gali turėti savo paneigimo ir pabaigos galimybę (*ibid.*: 54). Stiegleriui begalinių objektų patirtis susijusi su mąstymu – noetiškumu. Taigi galiausiai reikia ieškoti būdų, kaip sugrąžinti galimybę mąstyti, kurią iš mūsų atima kultūros industrijos, viską apskaičiuodamos, standartizuodamos, ir nepalikdamos individualaus mąstymo galimybes. Kita vertus, begalybės patirtis gali lengvai būti sunaikinta, paverčiant ją baigtine, tuoj pat išpildoma varos galimybe. Tad *pharmakon* visada yra trapioje būsenoje, galinčioje pasisukti į vieną ar kitą pusę.

Vieną iš mąstymo begalybės link galimybių Stiegleriui iliustruoja sugrįžimas prie teorinių objektų (tokių kaip geometriniai objektai), kurie visada yra ir pereinamieji objektai, nepriklausantys nei išorybei, nei vidujybei. Šie teoriniai objektai dalyvauja „pačiame aukščiausiam žmogiškosios veiklos lygmenyje: ten, kur intelektas veikia kartu su protu projektuodamas idėjas, tai yra, begalybiškumas“ (*ibid.*: 45). Kita vertus, begalinių objektų klausimas siejamas su nihilizmu ir sekuliarizacija. Jei anksčiau begalybės idėją atitiko Dievo idėja, dabartinėje sekuliarizuotoje visuomenėje, *après coup*, kai reikia naujos farmakologijos, begalybiškumą galime atrasti tik pašamonėje (*ibid.*: 88). Sekuliarizacijos ir racionalizacijos procesas, kurį Maxas Weberis aprašė kaip pasaulio atkerėjimą, vyksta kaip pasaulio finitizacija, paverčianti viską tuo, kas suskaičiuojama. Tokiu būdu prarandama draugystė, meilė, menas ir viskas, kas padaro gyvenimą vertu gyventi. O

terapijos galimybė kyla iš galios infinitizuoti, atrasti begalybiškumą, ir taip vėl užkerėti pasaulį (*réenchanter le monde*) (*ibid.*: 87).

Kita vertus, terapijos galimybę Stiegleris sieja su klausimų kėlimu: „adaptacija kaip transindividuacijos režimas, kuris kuria trumpąsias grandines, tiek, kiek padaro neįmanomu priėmimą, užtrumpina ir ap sunkina lygiai taip pat ir galimybę kelti klausimus“ (*ibid.*: 145). Mes esame „noetiškai buviniiai, kurie *pra(si)deda (commencent)* nuo klausimo *galimybės*, galimybės, kuri konstituoja tai, kas noetiška (*le noétique*)“ (*ibid.*: 145). Naujų *pharmakon* atsiradimas techninėje sistemoje užtrumpina galimybes kelti klausimus taip, kad neįmanoma analizuoti, kritikuoti, mąstyti. Tačiau antrasis pakartojimo etapas vėl leidžia klausti – nes naujasis *pharmakon* kaip tretinė retencija siūlo naujus atrankos kriterijus (*ibid.*: 152–153).

Noetiškumo problemą padeda geriau suprasti Stieglerio atlikta Aristotelio interpretacija. Veikale *Apie simbolinį skurdą* Stiegleris primena Aristotelio sielos teoriją. Esama maitinančiosios, juntančiosios ir mąstančiosios (noetinės) sielos dalių, kurios reiškiasi sau būdingais judesiais. Šie judesiai yra būdas dalyvauti dieviškume ir dieviškojo geismo formos. Tačiau siela gali arba aktualiai dalyvauti dieviškume, arba pasilikti kaip tik galia, nepereidama prie veiksmo/akto ir nedalyvaudama dieviškume. Taigi mąstančioji siela dažniausiai pasilieka juntančiojoje būsenoje, o juntančioji – maitinančioje (Stiegler 2013: 124). Bet perėjimas prie akto/veiksmo yra tik protarpinis, mąstančioji siela dažniausiai elgiasi kaip juntančioji. Ji nuolat kovoja su savyje glūdinčia tendencija pasilikti tik potencialiai mąstančia (*ibid.*: 125). Tik Dievas gali visada pasilikti noetinėje būsenoje, o mūsų jau aptartas nutolimas nuo begalybiškumo reiškia, kad vis dažniau esame mąstantys tik potencialiai.

Stiegleris pastebi, kad Aristotelis neapmąstė mąstančiosios sielos techniškumo, ir teigia, kad mąstymas (noezè) yra technezè. Tokia išvada padaroma remiantis Leroi-Gourhanu: šis teigė, kad mąstymas turi sau būdingą judesį: eksteriorizaciją. Vadinasi, mąstančioji siela dalyvauja dieviškume suporuodama savo juslinius organus su techniniais organais. Toks juslumo techniškumas leidžia pereiti nuo juntančiosios sielos jutimo iki mąstančiosios sielos percepcijos. Mąstymo procesas yra juslės transformacija, o kartu ir juntančiojo transformacija (*ibid.*: 131). Tokia noetinė percepcija yra kartu ir techninė, vadinasi, ji nėra tik recepcija, bet ir produkcija. Kai kažką jaučiu noetiškai, tai ir išreiškiu kitiems, padarau prieinamą kito juslumui (*ibid.*: 133). Kaskart kažką pajutęs, aš juslę interiorizuoju, o tada eksteriorizuoju. Tokią eksteriorizaciją Stiegleris vadina sušukimu (*exclamation*). Toks to, kas pajaušta, perdavimo kitiems procesas veikia kaip kolektyvinės individuacijos pagrindas, naujų transindividuacijos grandinių kūrimas. Sušukimą, kaip individuacijos grandinių kūrimą, Stiegleris laiko priešprieša riksmui (*cri*) (2010: 165). Vadinasi, perėjimas nuo juntančiosios iki mąstančiosios sielos dalies yra susijęs su visa trilype organologija. Mąstymas keičia psichosomatinius juslinius organus, tame dalyvauja techniniai organai. Kadangi jutimas, jei vyksta

noetiškai, dalyvauja visoje sensomotorinėje grandinėje, jis baigiasi judesiu, perduodančiu juslę kitiems ir formuojančiu kolektyvinius organus.

Žiūrint farmakologiškai, tokia dviguba mąstančiosios sielos galimybė pasilikti potencialioje formoje ir pereiti prie veiksmo/akto, reiškia dvi *pharmakon* puses. Esant mąstančiam tik potencialiai, jutimai pasilieka tik jutimais, nėra perduodami kitiems, ir nedalyvauja individuacijos procese. Perėjimas prie veiksmo leidžia terapijos galimybę, ilgųjų grandinių palaikymą ir geismo sublimaciją. Kadangi klausimo galimybė yra siejama su mąstymo galimybe, klausti leidžia būtent perėjimas prie veiksmo, juslių eksteriorizacija ir perdavimas kitiems, kitaip tariant, sušukimas. Stiegleris rašo, kad sušukimas yra tai, iš ko geismas sudarytas, ir tai, kas *užklausia* tą, kuris sušunka (*ibid.*: 165). Priešingas variantas, riksmas, išlaisvina varas, tačiau nedalyvauja juslinio turinio perdavimo kitiems, taigi ir kolektyvinės individuacijos procese.

Vadinasi, *pharmakon* veikia terapiškai, kai skatina klausti – o klausimas yra mąstančiosios sielos dalies funkcija, kuri susijusi su veiksmu. Tas pats techninis aparatas, kuris galėtų užtrumpinti individuacijos grandines, trukdyti sublimacijai, ir veiktų kaip hipersinchronizacija, gali įgalinti ir veiksmą, kuriantį ilgąsias grandines, kūrybą, ir individuaciją. Perėjimas prie veiksmo ir klausimų kėlimas turėtų sudaryti galimybę atsiradusį terpės netinkamumą priimti, o ne prie jo adaptuotis.

### 3. Kinas kaip *pharmakon*

Kinas, kaip ir bet koks techninis objektas, yra *pharmakon*: gali pasireikšti ir kaip nuodas, ir kaip vaistas. Tačiau kaip konkrečiai įmanoma terapiško kino, kaip alternatyvos kultūros industrijoms, galimybė? Viena vertus, galėtume teigti, kad pasirodžius hollywoodiniam kinui kaip ligtolinę terpės-individo struktūrą suardančiam reiškiniui, reikia kitokio kino, kuris *après coup* kurtų individuacijos grandines, ir užtikrintų, kad prie naujos technologijos priimamos, o ne prie jų adaptuojamasi. Kita vertus, galėtume teigti, kad *kiekvienas* filmas yra *pharmakon*, t. y., kad kiekvienas filmas gali būti ir toksiškas, ir terapinis, nelygu, kaip žiūrovas yra pasiruošęs jį priimti, kokie jo gebėjimai mąstyti ir kelti klausimus.

Tiesą sakant, tokia prieštara numatytų iš esmės skirtingą ryšių tarp meno kūrinio ir žiūrovo supratimą. Pirmuoju atveju, konkretus filmas (ar, bendriau žiūrint, meno kūrinys) veikia žiūrovą būtent tam tikru būdu. Tokio požiūrio laikosi Horkheimeris ir Adorno, kai rašo, kad iš kino teatro išėjęs žiūrovas nesiorientuoja tikrovėje, nes jį visiškai užvaldė kinas. Jeigu mąstysime taip, žinoma, reikia radikaliai kitokio kino, kuris skatintų žiūrovą mąstyti ir kelti klausimus. Kitokį galimą šių ryšių supratimą pateikia Rancière'as, rašydamas apie emancipuotą žiūrovą. Kūrinio atlikimas nėra „žinojimo perdavimas ar menininko kvėpsnis žiūrovui. Jis yra trečiasis dalykas, ir niekas nėra jo savininkas, niekam nepriklauso jo prasmė, ji randasi tarp jų [žiūrovo ir menininko – G. P.], užkirsdama kelią tapačiam perdavimui, kai priežastis tapati pasekmei“ (2006: 21). Todėl Rancière'as, prieštaraudamas Artaud ar Brechto teatro sampratai, besistengiančiai įtraukti žiūrovą, teigia, kad žiūrovas atlieka aktyvaus interpretuotojo vaidmenį, pritaiko istoriją sau, ir ją padaro savo paties istorija (todėl visai nebūtinai jo tiesioginis įtraukimas) (*ibid.*: 29). Žinoma, tokia pozicija idealizuoja situaciją ir neapmąsto kultūros industrijų įtakos žiūrovui, laikydama jį visiškai savarankišku. Todėl lūkestis, kad žiūrovas, nuolat matantis vienas į kitą panašius filmus, sustyguotus pagal algoritmą, apskaičiuojantį, kad filmas patiktų žiūrovui, imsis aktyviai reflektuoti šią situaciją, yra veikiau siekiamybė nei kiekvieno žiūrovo apibūdinimas. Tačiau jei tikėsime žiūrovo emancipacijos galimybe, galėsime pripažinti, kad nereikia radikaliai kitokio kino, kad pasiektume terapinį efektą.

Stiegleris, kaip pamatysime, pabrėžia dalyvavimo svarbą. Daugiausiai dėmesio skiriama aktyviam įsitraukimui į kūrybines praktikas, gebėjimui kurti pačiam – judant link minties, kad reikalingas kitoks kinas, ir kitoks menas apskritai, siejamas su mėgėjiška veikla. Tačiau kai kurie Stieglerio teiginiai leidžia ir kitokios interpretacijos galimybę – suprasti dalyvavimą kaip aktyvų, kritišką stebėjimą.

#### 3.1. Terapija kaip dalyvavimas

Stiegleris sutinka su Rancière'o teiginiu, kad politikos klausimas yra estetikos klausimas (2013: 16). Rancière'as estetikos ir politikos jungtį apibrėžia per juslumo padalijimo (*partage du sensible*)



sąvoką. Rancière'ui juslumo padalijimas „nustato sykiu padalytą bendrumą ir atskirtas dalis. Toks dalių ir vietų perskirstymas remiasi erdvių, laikų ir aktyvumo formų padalijimu, kuris lemia būdą, kuriuo bendrumas pasirošia dalyvavimui ir kuriuo vieni ir kiti turi dalį bendrame dalijimesi“ (2000: 12). Toks numatymas, kas gali būti matomas ir girdimas, kas gali veikti, o kas – ne, yra iš esmės politišką, tačiau numato ir tam tikrą estetiką. Estetiką Rancière'as supranta pirmosios Kanto kritikos prasme – siedamas su juslumu. Juslumo padalijimas yra tam tikrų apriorinių formų, numatančių galimus juslumo būdus, visuma (*ibid.*: 13), analogiškai kaip Kantui transcendentalinė estetika yra mokslas apie juslumo apriorinius principus. Juslumo padalijimas, pasak Rancière'o, gali veikti skirtingais režimais, numatančiais skirtingus ryšių tarp kūrybinių praktikų, jų matomumo ir konceptualizavimo tipus (*ibid.*: 26–27). Dabartinę situaciją apibūdina estetiškas režimas, kuriame menas atsiejamas nuo taisyklių, temų ir žanrų hierarchijos (*ibid.*: 33). Tokio režimo pavyzdžiu Rancière'ui tampa Flaubert'o romanai, kuriuose vienodu stiliumi aprašoma ir bankininko žmona, ir ūkininko dukra (*ibid.*: 49). Toks atsiejimas nuo ankstesnių taisyklių, kurios būtų reikalavusios skirtingai vaizduoti skirtingų klasių atstovus, padaro matomais tuos, kurie iki tol buvo nematomi, naujai perskirsto juslumą ir suteikia galimybę politinėms permainoms.

Tačiau nors Stiegleris ir sutinka su tokiu politikos ir estetikos susiejimu bei nagrinėja estetiką plačiąja prasme – kaip juslumą, jis kritikuoja Rancière'ą neapmąsčius kultūros industrijų poveikio. Šiuolaikinės technologijos numato iš anksto algoritmiškai apskaičiuoto, standartizuoto juslinio turinio galimybę. Tuo tarpu Rancière'as nekreipia dėmesio į tai, kaip tokios technologijos kaip televizija masiškai teikia vienodą juslinį turinį, atimdamos singuliaros patirties galimybę. Kitaip tariant, Rancière'as nepastebėjo, kad industrinėje epochoje juslumas tapo karo įrankiu, karo, kuriame „ginklai yra technologijos, o aukos yra individualūs ar kolektyviniai („kultūriniai“) singuliarumai“ (Stiegler 2013: 16). Taigi Stiegleris mato reikalą iš naujo kelti estetikos klausimą: visų pirma, „tai, kad meno pasaulis apleidžia politinę mintį, yra katastrofa“, kita vertus, „tai, kad politinė sfera palieka estetikos klausimą kultūros industrijomis ir prekybos sferai apskritai, taip pat yra katastrofa“ (*ibid.*: 15). Todėl prie estetiko-politikos, apie kurią rašė Rancière'as, reikia prijungti technologijų problemą: „estetikos klausimas, politikos klausimas ir industrijos klausimas yra vienas ir tas pats“ (*ibid.*: 20).

Technologinio karo, kuris naudoja juslumą kaip įrankį, pasekmė pagal Stieglerį yra simbolinis skurdas. Taip jis vadina „*individuacijos praradimą*, kuris sukelia *dalyvavimo simbolių gamyboje praradimą*, kur simboliai yra tiek intelektualinio gyvenimo vaisiai (sąvokos, idėjos, teoremos, žinios), tiek juslinio gyvenimo vaisiai (menai, gebėjimai, papročiai). Toks visuotinis individuacijos praradimas veda prie *simbolių griūties*, tai yra, *geismo griūties* – kitaip pasakius, socialumo suirimo tiesiogine prasme: prie totalaus karo“ (*ibid.*: 24). Stiegleris čia sujungia tai, kas buvo aptarta kalbant apie transindividuacijos metastabilumo praradimą, paverčiant šį procesą sąmonių sinchronizacija, ir tą procesą, kuris išlaisvina varas užtrumpindamas sublimaciją, taip sąlygodamas geismo griūtį. Bet

svarbiausias dalykas čia, kaip pamatysime, yra *dalyvavimo* klausimas. Industrinėje epochoje nebedalyvaujama kuriant simbolius, panašiai kaip proletaras nedalyvauja kuriant mašinas. Toks nebedalyvavimas veda prie bendruomeniškumo griūties, nes nebėra kuriama nieko, kas vienytų.

Dalyvavimo praradimas yra perėjimo prie veiksmo/akto praradimas. Simondonas individuacijos praradimu vadina procesą, kurio metu darbininkas virsta proletaru ir netenka savo gebėjimų (*savoir-faire*). Leroi-Gourhanas aprašo estetinio ir simbolinio dalyvavimo praradimą, vykstantį, kai žinojimas perduodamas mašinoms. Tai jau nebe žinojimo, kaip daryti (*savoir-faire*), bet žinojimo, kaip gyventi (*savoir-vivre*), praradimas (*ibid.*: 125–126). Galėtume jį tapatinti su praradimu jausmo, kad gyvenimą verta gyventi. Bet kaip simbolinis dalyvavimas plačiąja prasme veikia meno lauke?

Stiegleris organologinio artefaktų sluoksnio raidą aprašo kaip estetinių vaidmenų sukūrimą iš naujo (*réinstanciation*) (*ibid.*: 152). Ikiindustriniais laikais buvo galima išgirsti muziką tik dalyvaujant muzikiniame įvykyje. Reikėjo daugiau ar mažiau profesionaliai mokėti groti koku nors muzikos instrumentu ar dainuoti (*ibid.*: 153). Tuo tarpu fonografo išradimas radikaliai pakeitė šią situaciją, nes buvo galima klausyti muzikos pasyviai, nebedalyvaujant procese: estetiški vaidmenys buvo perskirstyti iš naujo. Tiesa, Stiegleris pripažįsta, kad būtų sunkiau įsivaizduoti analogišką situaciją su vaizduojamaisiais menais: neatrodo, kad kada nors buvo būtina mokėti tapyti pačiam, kad galėtum suvokti paveikslą. Tačiau jis siūlo negrįžti į praeitį, nesiaiškinti, kaip tiksliai buvo, o ieškoti naujų galimybių ateičiai (*ibid.*: 154). Bet čia galime matyti pradžią problemos, kuri išsivystys plėtojant mintį toliau: ar tikrai dalyvaujama meniniame procese tik aktyviai kuriant? Čia Stiegleris mąsto visai priešingai Rancière'ui, rašiusiam apie žiūrovo aktyvų dalyvavimą stebint.

Stiegleris apie naują estetinių vaidmenų paskirstymą rašo naudodamas *appareiller* sąvoką. Šis veiksmožodis jo kalboje reiškia: pirma, prietaisų (*appareils*) suporavimą (*apparier*) su tais, kurie tais prietaisais naudojami; antra, pajudėjimą (tiesioginė veiksmožodžio *appareiller* reikšmė) link kitokios jauslumo patirties, naudojant prietaisus (*ibid.*: 157). Vadinasi, reikia veikti kartu su technika, priimti technikumą ir jo siūlomas naujas jauslumo patirtis. Kartu veikimas su technika turi ne toks, kaip proletaro, atskirto nuo gamybos įrankių, bet grąžinantis techninius prietaisus tiems, kurie jais naudojami. Tokios naujos meno patirties po mašininio jauslumo posūkio pavyzdžiu tampa menininko Josepha Beuys'o idėjos.

Beuys'as apibūdina šiuolaikinę situaciją taip: „Mes visi tebegyvename kultūroje, kuri sako: yra menininkų ir yra tų, kurie jais nėra“ (Beuys, Harlan 1992: 43, cit. iš *ibid.*: 161). Tokį estetinių vaidmenų paskirstymą Stiegleris interpretuoja kaip aktyvumo ir pasyvumo prieštarą. Suskirstymas į menininkus ir ne menininkus reiškia, kad tie, kurie nėra menininkai aktualiai, yra jais tik potencialiai. Tuo tarpu Stieglerio atlikta Aristotelio interpretacija rodo, kad siela gali būti vadinama noetine tik tada, kai ji geba grąžinti tai, ką gauna, dalyvauti sensomotoriniame cikle (*ibid.*: 162). Vadinasi,

perskyra tarp menininkų ir ne menininkų turėtų būti maštomą ne kaip priešara, bet kaip kompozicija (*ibid.*: 161). Reikėtų suprasti, kad kiekvienas turi būti menininku, tegu ir neskirdamas tam viso savo laiko. Buvimas išimtinai tik potencialioje būsenoje, be galimybės pereiti prie aktualumo, nebūtų noetinės sielos savybė apskritai. Tuo tarpu noetinė siela jausdama visada ir veikia, pavyzdžiui, sušukimo forma.

Tuo tarpu dabartinę perskyrą, kuri reiškiasi kaip dalyvavimo praradimas, Stiegleris įvardina kaip nesidalijimą jauslumu (*non-partage de sensible*), referuodamas į Rancière'ą o jauslumo padalijimo sąvoką (*ibid.*: 166). Kadangi Stiegleriui jauslumas visada susijęs su sensomotoriniu ciklu, o susiskirstymas į menininkus ir ne vieniems leidžia veikti, o kitiems – ne, tie, kurie nėra menininkai, nedalyvauja ir jauslume. Vadinasi, jie visai atskirti, išmesti iš bendros jauslumo padalijimo sistemos, neturi joje savo dalies ir nedalyvauja jokiame bendrumė. Tiesa, kad Rancière'as nerašo apie dalijimąsi menininko ir ne menininko vaidmenimis, ir nenumato būtent tokio dalijimosi (tiksliau, jo nebuvimo). Bet kita vertus, parodydamas, kad žiūrovas yra aktyvus net ir tada, kai tiesiog stebi, jis galėtų atsakyti, kad jauslumo padalijimas čia reiškiasi skirtingais būdais dalyvauti mene.

Beuys'as rašo:

*<...> formulė „visi žmonės yra menininkai“ <...> nurodo į socialinio kūno transformaciją. Visi žmonės gali, ir net privalo dalyvauti šioje transformacijoje, kad užduotis būtų įgyvendinta. Mat jei trūksta nors vieno balso tam, kad būtų dirbama su šia socialine plastika <...> reikės ilgai laukti, kad transformacija, naujos visuomenės kūrimas, įvyktų. (Beuys 1994: 24, cit. iš Stiegler 2013: 166)*

Stiegleris padaro išvadą, kad reikia naujo meno koncepto: išplėsto meno (*l'art élargi*). Vadinasi, nebepakaks ligtolinių priemonių, reikės kažko visai nauja. Kaip tai galėtų atrodyti, galėtume matyti iš Beuys'ą socialinės skulptūros pavyzdžių. 1982-aisiais jis išdėliojo 7000 akmenų rodyklės, rodančios į aikštėje augantį ąžuolą, forma. Tai reikėjo suprasti kaip paskatinimą pasodinti dar 7000 ąžuolų. Tą Beuys'as, padedamas savanorių, ir padarė.

Čia galime grįžti prie skyriaus pradžioje aptartos perskyros tarp Horkheimerio ir Adorno bei Rancière'ą. Beuys'ą išplėsto meno samprata yra pasiūlymas kurti radikaliai kitokį meną: tad ir meno farmakologiškumas galėtų reikštis tik kaip radikaliai kitoks terapinis menas vietoj ankstesnio, tapusio toksišku. Tačiau galima pamatyti ir tai, kad Beuys'as numato aiškų priežasties ir pasekmės ryšį tarp meno kūrinio ir jo socialinių pasekmių. Nors žiūrovas čia nebėra pasyvus, bet įtraukiamas į meno kūrinį, pavyzdžiui, sodina medžius dalyvaudamas aptartoje socialinėje skulptūroje, tokios skulptūros prasmė vis tik priklauso ją sukūrusiam menininkui, o kiti elgiasi pagal pirminį planą, neturėdami interpretacijos laisvės. Visi privalo veikti vienodai ir dalyvauti socialinėje transformacijoje, užuot jų pačių paklausus, kaip jie ją įsivaizduoja. Rancière'ą terminais, Beuys'ą pasiūlymas yra totalaus konsensuso, o ne disensuso paieškos. Pasak Rancière'ą,

*Jei estetiinė patirtis susiliečia su politika, tai tik tada, kai ji save apibrėžia kaip disensuso patirtį, priešingą mimetinei adaptacijai ar meninės produkcijos socialiniais tikslais etikai. Meninė produkcija čia praranda savo funkcionalumą, išeina iš santykių tinklo, kuris jai nurodydavo kryptį ar anticipuodavo pasekmes <...> ji yra siūloma žvilgsniui, atskirtam nuo be kokių iš anksto numatytų sensomotorinių ryšių. (2006: 67)*

Tuo tarpu Beuys'o pasiūlymas yra menas kaip konsensiška socialinė transformacija, turinti aiškia kryptį. Priešprieša tarp Stieglerio/Beuys'o ir Rancière'o išskyla pirma, klausime, kiek laisvas yra ryšys sensomotorinėje grandinėje tarp percepcijos ir po to sekančio veiksmo, antra, kaip plačiai galime suvokti veiksma. Pirmasis požiūris teigtų, kad tam tikra juslinė patirtis veda prie konkrečių veiksmų, ir žiūrovas neturi laisvės pats nuspręsti, kaip reaguoti. Kita pozicija teigtų, kad suvokiantysis veikia laisvai savo valia. Vienu atveju veiksmas suvokimas kaip aktyvus dalyvavimas tiesiogine prasme, kitu atveju žiūrovas gali išlikti aktyvus ir pats aktyviai kūrybiniame procese nedalyvaudamas. Čia aptartas Stieglerio požiūris iš tiesų gali atrodyti artimas Horkheimerio ir Adorno kultūros industrijų kritikai – nes kino žiūrovas tikrai neįsitraukia į veiksma tiesiogine prasme, yra atskirtas nuo visos prietaisų sistemos reikalingos kinui gaminti ir demonstruoti. Tada išeitis būtų tik visai kitoks kinas, naudojantis tomis pačiomis technikos galimybėmis, nes technika visgi yra *pharmakon*.

Tačiau Stiegleris pastebi, kad Beuys'as nesiima proletarizacijos klausimo, tai yra, žinojimo, kaip gyventi, praradimo, kurį sukelia dalyvavimo praradimas (2013: 167). Šią problemą suprato Andy Warholas: reprodukuojamumas sąlygoja individuacijos praradimą, nes gyvename pakartojimo (*répétition*) amžiuje. Tačiau Warholas nepasiūlo pozityvaus projekto, ir neparodo pozityvių pakartojimo galimybių (*ibid.*: 179). Žiūrint iš Stieglerio farmakologinės perspektyvos, Warholo darbai iliustruoja, kad vaizdų techninis reprodukuojimas veda prie visiškos sinchronizacijos ir individualumo praradimo, bet neatskleidžia, kad tokie reprodukcijos principai gali veikti ir kaip vaistas. Čia reiktų pažymėti, kad *répétition* prancūziškai reiškia tiek pakartojimą, tiek repeticiją. Tad toks pakartojimas vyksta ir, pavyzdžiui, tada, kai mokomasi, kad ir neprofesionaliai, skambinti pianinu. Taip, kaip buvo laikais, kai buvo būtina pačiam turėti muzikinių gebėjimų, kad galėtum dalyvauti muzikiniame įvykyje. Pakartojimas vyko ir tada, kai tikintieji kas sekmadienį eidavo į bažnyčią ir matydavo joje esančius meno kūrinius (*ibid.*: 174). Tad pakartojimas nėra tik techninė reprodukcija, būdinga mūsų amžiui, bet būtina dalyvavimo meninėje praktikoje kaip noetiniame joslume sąlyga.

Toks pakartojimas yra susijęs ir su gebėjimu, žinojimu, kaip atliekamas kūrinys: „geriau pavyks mėgautis fortepijono atlikimu, jei žinosiu partitūrą ir jos sudėtingumus“ (*ibid.*: 196). Tokį išmanymą Stiegleris iliustruoja ir Marcelio Prousto citata:

*Pagaliau, maniau, jei nueičiau pasiklaudyti Berma naujoje pjesėje, man būtų nelengva spręsti apie jos meną, dikciją, nes tuomet negalėčiau atskirti nežinomo teksto nuo to, ką ji įneša savo*

*intonacijomis ir gestais, kurie man atrodytų su juo susilieję į vieną kūną; o štai seni kūriniai, kuriuos mokėjau atmintinai, man atrodė it plačios išsaugotos erdvės, kurios tik ir laukia, kad visiškai laisvai įvertinčiau Berma išmones, ji it freskoje užklos tas erdves beribiu savo įkvėpimo išradingumu.* (Proust 2005: 13–14)

Prousto personažas išmano pjesės tekstą, žino, ir todėl gali suprasti ir vertinti atlikimą. Tuo tarpu šiuolaikinis žiūrovas yra praradęs tokį ryšį, panašiai kaip proletaras yra praradęs ryšį su techniniais įtaisais, kuriais naudojasi. Toks gebėjimo atlikti pačiam praradimas Stieglerio teorijoje sąlygoja ir nebegebėjimą veikti, dalyvauti sensomotorinėje grandinėje, deramai reaguoti į juslinį turinį, kaip Prousto personažas nebegeba spręsti apie aktorės meną, jei nežino pjesės teksto.

Tokio gebėjimo, būtino, kad būtų suvoktas meno kūrinys, pavyzdžiu tampa ir kino žiūrėjimas:

*Originalus būdas, kuriuo galima kelti šiuos klausimus, ir kuris, mano galva, sudaro svarbų kontekstą, kuriame gali pasirodyti tokios viena kitą atliepančios ir kartu skirtingos figūros kaip Beuys'o ir Warholo, gali būti suvoktas per du pribloškiančius ir sutampančius antropologinius faktus: pirmasis yra brolių Lumière'ų Traukinio atvykimo į La Ciotat stotį parodymas 1895-ųjų gruodžio 28-ąją Hausmanno bulvare, antrasis – eksperimentas, kurį atliko André Ombredane'as rodydamas filmą afrikiečiams, kurie niekada nebuvo matę kino.* (Stiegler 2013: 182–183)

Pirmasis pavyzdys referuoja į paplitusį pasakojimą, kad Lumière'ų filmo žiūrovai išsigandę link jų judančio traukinio bėgo iš salės. Atrodo, kad nesuvokdami, kas vyksta, neturėdami būtino žinojimo apie tai, kaip jų matomas filmas sukurtas, žiūrovai nesugebėjo deramai pažiūrėti filmo. Bet problema, kuri iškilo Lumière'ų filmo žiūrovams yra ta, kad jie negalėjo išlaikyti kritinės distancijos ir reflektuoti patirties. Išsigandę žiūrovai čia atitiktų riksmo, o ne sušukimo atvejį, nesudarantį sąlygų savo juslinę patirtį perduoti kitiems. Galėtume sakyti, kad panašiai funkcionuoja kultūros industrijos, išlaisvindamos žiūrovų varas, o ne skatindamos sublimaciją ar klausimų kėlimą. Galų gale, pati kino filmo supratimo galimybė neturėti kelti problemų – juk sąmonė buvo kinematografiška dar iki kino atsiradimo, ir todėl, pasak Stieglerio, mus taip traukia kinas.

Sunku pasakyti, į kokį konkrečiai Ombredane'o eksperimentą nurodo Stiegleris. Galima pagalvoti, kad nurodoma į situaciją, kai Afrikos gyventojai, pirmąsyk pamatę filmą, nepajėgė jo suprasti. Tokį pavyzdį pateikia, pavyzdžiui, Marshallas McLuhanas, teigdamas, kad afrikiečiai nesupranta kino, mat tam būtinas linijinio rašto supratimas (2003: 275–276). Tačiau jei būtų taip, tai būtų kontrargumentas Stieglerio kinematografiškos sąmonės idėjai. Tiesa, kiti antropologiniai tyrimai tokius rezultatus aiškina išankstinėmis tyrėjų nuostatomis ar kultūriniais skirtumais, neleidžiančiais suvokti filmo prasmės, o ne žiūrovų negebėjimu suvokti filmo vaizdus (pavyzdžiui, Burns 2000). O Ombredane'o tyrimais remdamasis Edgaras Morinas rašo, kad atidūs antropologiniai stebėjimai rodo, jog „žiūrovų pasakojimai neatskleidžia jokių sunkumų suvokti judančius vaizdus filmuose, kuriuose naudojamos vizualinės kino technikos (stambūs planai, priešingi kadrai (*contre-champ*), kameros

judėjimas ir kt.)“ (Morin 1956: 194). Jeigu žiūrovui sunku suprasti filmus, tai dėl kultūrinių skirtumų: pavyzdžiui, žiūrovas, niekada nematęs kalendoriaus, nesupras, kad byrantys kalendoriaus lapeliai reiškia sparčiai bėgantį laiką (*ibid.*: 196). Vadinasi, Stieglerio pateikta antropologinių pavyzdžių pora rodytų, kad žinojimas, kaip kinas padarytas, nėra būtina sąlyga jam suprasti ar juo mėgautis; bet nesuvokimas, kas vyksta, darytų žiūrovą mažiau gebančiu reflektuoti ir pažeidžiamesniu.

Veiksmo/akto klausimą Stiegleris sieja ir su libidine ekonomika: „perėjimas prie veiksmo reikalauja įvairių sąlygų, iš kurių, visų pirma, geismo kaip „meilės užduočiai“, tai yra, sublimacijos“ (Stiegler 2013: 168). Čia matyti opozicija tarp sublimacijos kūrimo kaip terapinio *pharmakon* ir varų išlaisvinimo kaip toksiško *pharmakon*. Tokią sąsają tarp noetinio perėjimo prie veiksmo ir libidinės ekonomikos Stiegleris aiškina taip: ta būtybė, kurią galima paveikti jusliškai, visada yra lytinė būtybė. Tačiau noetinis priskyrimas lyčiai (*sexuation*) yra kitoks: tai libidinė energija, galinti dalyvauti visuose socialiniuose objektuose, o ne tik seksualiniuose objektuose. Būtent „*pamatinė libido tendencija save deseksualizuoti sudaro geismą*“ (*ibid.*: 143). Todėl noetinis juslumas yra fetišistinis, susietas su techniniais artefaktais. Sublimuota libidinė energija virsta dvasine energija. Todėl Aristotelis ir mąsto apie dieviškumą kaip geismo objektą, o tiesos atskleidimas, *aletheia*, kaip noetinės sielos dalyvavimo dieviškume patirtis, yra geismo išraiška (*ibid.*). Tuo tarpu, kaip jau matėme aptardami Stieglerio kritiką Horkheimeriui ir Adorno, kultūros industrijos *pharmakon* pasuka į toksišką pusę, atimdamos į begalybę orientuoto geismo galimybę ir palaikydamos į trumpalaikę perspektyvą orientuotų varų išlaisvinimą. Tada nebelieka sublimacijos galimybės, taigi ir noetinio perėjimo prie veiksmo.

Stiegleris sieja pirmines ir antrines retencijas su psichoanalize. Pirminė retencija visada turi galimybę virsti antrine. Tai gali vykti dvejopai: arba pirminė retencija „įsiterpia į esamą antrinių retencijų sistemą, kurią tokiu būdu *sustiprina*; arba sugriauna esamą tvarką: tai reiškia, kad šiuo atveju ji išlaisvina individuacijos potencialą esamose antrinėse retencijose, kuris iki tol buvo išstumtas (*refoulé*)“ (*ibid.*: 226). Pirmasis atvejis sustiprina išankstinius stereotipinius lūkesčius. Antrasis – atgaivina iki tol išstumtą traumatipą. Šis kartu jungia ikiindividualų mano išgyventą foną (antrines protencijas ir retencijas), ikiindividualų foną, išgyventą protėvių (proto-protencijas ir proto-retencijas), ir visiems žmonėms būdingą bendrą foną, kuris niekada iš tiesų nebuvo išgyventas (archi-protencijas ir archi-retencijas) (*ibid.*: 227). Ši sąsaja atskleidžia, kaip galima terapinė perėjimo prie veiksmo patirtis veikiant meno kūriniai: „tai, ką vadinau „objektyvia pirmine retencija“ staiga virsta *katarsiu* tuo pat metu kaip ir *katalize*, ir tam tikra prasme individuacijos *katastrofa*, tai yra, kvantinio šuolio paleidiklis, kuris traumatipe *išlaisvina tai, kas nelaukta*. Toks traumatipas, tiek kiek meno kūrinys gali būti jo projekcijos atrama, nėra tiesiog noetinės sielos traumatipas, bet ikiindividualus visų noetinių sielų traumatipas“ (*ibid.*: 231).

Tokioje su psichoanalize siejamoje retencijų ir protencijų sistemoje Stiegleris lokalizuoja ir archetipinį kiną. Kiekvienas noetinis aktas yra projekcija, kurios metu sąmonė projektuoja savo objektą, o tokia projekcija yra montažas, kurį kuria antrinės ir tretinės retencijos. Po tokio sąmonės kinu slypi pasąmonės archi-kinas, kurio pirmapradė forma yra sapnai (2015: 8). O sapnas yra „kompromisas tarp pasąmonėje giliai slypinčių represuotų traumatipų ir stereotipų, kuriuose pirmieji yra sudėlioti taip, kad pasireikštų kaip „latentinis turinys“ (*ibid.*: 21). Toks turinys pasireiškia veiksmais, kurie gali būti interpretuojami ir veikti kaip psichoanalitinė terapija (*ibid.*).

Tokį psichoanalitinį kiną Stiegleris įrašo ir į bendresnę technikos istoriją. Archi-kino geneologija yra tretinių retencijų geneologija: „archi-kinas – kuris sudaro omnitemporalias sąlygas, kuriose, bendrai pažiūrėjus, techninė gyvybės forma, kuri yra kartu noetinė ir *onirinė* gyvybės forma, tai yra, geidžianti gyvybės forma, laikosi ant pirminių, antrinių ir tretinių retencijų bei protencijų *projekcijos per montažą* procesų – buvo sukonkretintas retencinių sistemų, projektuojančių ir suerdvinančių judėjimą, forma priešistorinėse olose (ant šių olų *sienų*), o tai galiausiai nuvedė prie kino teatrų ir kino ekranų, tokių, kokius žinome juos šiandien“ (2015: 15–16). Taigi, prigimtinis sąmonės kinematografiškumas, pasireiškiantis kaip pirminių, antrinių ir tretinių retencijų bei projekcijų montažas, įgalina noetinę-techninę veiklą. Šis kinas, kurį, anot Deleuze'o, visada darėme to nežinodami, reiškiasi, pavyzdžiui, piešinių olose, kuriuose bėgančių gyvūnų figūros bando iš atskirų „kadru“ atkurti judėjimo iliuziją, pavidalu. Toks pirmykščio meno pavyzdys veda prie gerai žinomos kino analogijos – Platono olos. Tačiau jei „filosofas nori išeiti iš olos, kino mylėtojas, *amateur du cinéma*, norėtų patekti kitapus kameros ar į ekraną: tai, ką myli kino mylėtojas, yra *pharmakon* ir farmakologinė būseną tol, kol ji yra kartu ir *geismo būseną*“ (*ibid.*: 16). Buvimas Platono oloje yra sapnas, kuris galėtų būti šešėlių teatro apgaule, pavergiančia taip, kaip pavergia kultūros industrijos. Šios sunaikina libido, išlaisvina varas, ir sugriauna gebėjimą sapnuoti, tada „kinematografiniai sapnai tampa varomis pagrįstais košmarais, tai yra, siaubo filmais“ (*ibid.*: 27). Tačiau atmetus norą iš tokio kino teatro pabėgti, esama ir būdo veikti su kinu – pačiam dalyvauti kūrybiniame procese. Tada išliekama geismą palaikančioje ir sublimaciją kuriančioje, o ne varas išlaisvinančioje būsenoje.

Kino farmakologiškumą suprato, pavyzdžiui, prancūzų Naujoji banga: „šeštojo dešimtmečio pabaigoje, kai Godard'as ir *Cahiers du cinéma* kritikai sapnavo, kai kinas buvo sapnas, ir todėl, kad jų sapnai buvo *organologiškai konstituoti kino*, šie kino mylėtojai <...> tapo kino *Naująja banga politiškai ir ekonomiškai* mąstydami apie besivystančią organologiją“ (*ibid.*: 29). Atsiradusios naujos techninės galimybės – lengvos kino kameros, leidusios nesunkiai kurti mažo biudžeto filmus – atvėrė galimybę naujam kinui, kuris galėjo pasipriešinti kultūros industrijų poveikiui. Toks technologinis pokytis neišvengiamai buvo ir ekonominis bei politinis pokytis. Kinas, kuriame buvo galima lengviau dalyvauti, tai yra, pereiti prie veiksmo, galėjo veikti kaip terapinis *pharmakon*.

Tačiau Stiegleris, referuodamas į prancūzų Naująją bangą, mažai dėmesio skiria būtent darbui *Cahiers du cinéma* ir kino kritikai. Viename interviu, komentuodamas savo kelio į kiną pradžią nuo kritikos, Godard'as sako: „Lankymasis kino klubuose ir Sinematekoje jau buvo būdas mąstyti kiną ir mąstyti apie kiną. Rašymas jau buvo būdas daryti kiną, nes skirtumas tarp rašymo ir režisūros yra kiekybinis, o ne kokybinis“ (Godard 1986: 171). Šios frazės iliustruoja, kad įmanomas ir kitoks aktyvus dalyvavimas kine, nei filmų kūrimas tiesiogine prasme. Rašymas apie kiną gali būti kūrybinis procesas, ir net nuolatinis kino žiūrėjimas jau yra kino mąstymas, tai yra, noetinis perėjimas prie veiksmo.

Dabartines galimybes panašiu būdu, Stieglerio manymu, turėtų įgalinti skaitmeninės technologijos, leidžiančios visiems kurti kiną. Todėl šiandienos kino mylėtojai nori „patekti kitapus kameros – kaip neseniai parodyta Michaelio Gondry filme *Malonėkite atsukti* (*Be Kind Rewind*). Tokie yra skaitmenos iššūkiai, ir tai atverčia naują, vis dar baltą, archi-kino istorijos puslapį“ (2015: 36). Taigi galime pažiūrėti į minėtąjį Gondry filmą, pasirodžiusį 2008 metais, kaip į naujos epochos kino farmakologijos pavyzdį. Jo veiksmo vieta – vienas paskutiniųjų vaizdajuosčių nuomos punktu, prarandantis lankytojus dėl populiarėjančios naujos laikmenos – DVD. Kai nuomos punkto savininkas išvyksta, ieškodamas, kaip spręsti šią technologinio pokyčio situaciją, nuomos punkto darbuotojai netyčia ištrina filmus iš vaizdajuosčių. Kad turėtų ką pasiūlyti filmų prašantiems klientams, filmo veikėjai imasi kameros ir patys bando atkurti žinomus filmus. Nuomos punkto savininkui grįžus su ketinimais pereiti prie DVD nuomos ir išdėstyti filmus taip, kaip tai daroma didžiosiose parduotuvėse (galėtume sakyti, su planu adaptuotis prie technologinio pokyčio, o ne jį priimti), nuomos punkte gausu klientų, kurie trokšta pamatyti mėgėjiškai perkurtus filmus. Tiesa, filmo pabaigoje nuomos punktui tenka užsidaryti dėl autorių teisių pažeidimų (nes, kalbant Beuys'o terminais, pasaulis tebėra susiskirstęs į menininkus ir ne menininkus). Vadinasi, terapiškos kino farmakologijos pavyzdys yra (nebūtinai profesionali) kūryba, pakartojimas, ir kino išmanymas – juk tam, kad galėtų perkurti filmus, veikėjai turi gerai prisiminti, kas juose vyko. Tokio įsitraukimo pavyzdį nebe kine, o tikrovėje rodo 2011 metais Paryžiaus Pompidou centre Gondry pristatyta instaliacija pavadinimu *Mėgėjiškų filmų gamykla* (*L'usine de films amateurs*). Čia lankytojai per kelias valandas galėjo susikurti savo trumpametražį filmą „pasidaryk pats“ principu. Jeigu dalyvavimo simbolių gamyboje klausimą reprezentuoja toks pavyzdys, tai priešnuodis kultūros industrijoms būtų kino kameros paėmimas į rankas tiesiogine prasme.

Tačiau tokia pozicija, suprantanti dalyvavimą tik kaip aktyvią kūrybą, yra siaura, neapima visų galimų patirčių, ir todėl gali būti apkaltinta elitizmu. Tokią kritiką Stiegleriui išsako Berger Soraruff (2021: 224). Ji bando atsakyti į klausimą, kokia konkrečiai estetinė patirtis atitiktų kino, kaip pozityvaus *pharmakon*, galimybę. Akivaizdu, kad Stiegleris nėra pesimistas, bet siūlo veikti naudojantis esama situacija. Tačiau tokioje pozicijoje, siūlant atgaivinti kultūrą naudojantis jau



esamomis institucijomis, Berger Soraruff įžvelgia įtampą tarp naujų kūrybinių praktikų paieškos ir nostalgijos tradicijoms (*ibid.*: 222). Filosofė pastebi, kad Stieglerio pasiūlymas kurti filmus nėra pasiūlymas kurti bet kokius filmus. Panašu, kad kinas, kurį gina Stiegleris, yra eksperimentinis, o ne masinis kinas. Tuo tarpu jo požiūris į hollywoodinį kiną daug nesiskirtų nuo Horkheimerio ir Adorno požiūrio (*ibid.*: 222–223). Kaip alternatyva filosofei iškyla Walterio Benjamino teorija, kurioje kinas, net ir masėms teikdamas išsiblaškęs, gali turėti terapinį šoko efektą (*ibid.*: 223). Tuo tarpu Stiegleris, užuot apmąstęs masinio kino siūlomas pozityvias galimybes, bando atkurti kultūrinio elitizmo formas ir atgaivinti klasikinį gero skonio normatyvą (*ibid.*: 224).

Panašią kritiką Stiegleriui išsako Colmas Desmondas *et al.*, pastebintys, kad Stiegleris neįvertina individualių patirčių lygybės, priešingai nei tą daro Rancière'as *Emancipuotame žiūrove* (2015: 13). Apie Rancière'o ir Stieglerio skirtingus požiūrius į žiūrovo aktyvumą užsimena ir Bramas Ievenas (2012: 96). Tačiau jei laikytume visas kino patirtis lygiomis, o visus žiūrovus emancipuotais, praleisime iš akių farmakologiškumo klausimą ir neigiamą kultūros industrijų poveikį. Bet atrodo, kad Stiegleriui pozityvus farmakologijos variantas būtų paremtas nauju santykiu su kinu, kuris būtų grįstas mėgėjišku dalyvavimu ir praktine veikla. Taigi Stiegleris sutiktų su Horkheimerio ir Adorno kritika ta prasme, kad senasis kinas yra toksiškas. Bet, kaip pamatysime, tai, ką rašo Stiegleris, atveria ir kitokias dalyvavimo kūrybiniame procese nei aktyvios kūrybos interpretacijas.

### 3.2 Meno mylėtojai ir kritikos galimybė

Tačiau prieš pereidami prie alternatyvaus pasiūlymo, plačiau aptarkime, kaip Stiegleris suvokia meno mylėtojo sąvoką. Šią figūrą Stiegleris kildina iš XVIII amžiaus ginčo tarp Denis Diderot ir Caylus'o grafo Anne'o-Claude'o-Philippe'o de Tubières'o. Diderot kritikuoja kilmingųjų meno mylėtojų draugijas, priskyrusias sau ypatingą skonio jausmą, grindžiamą kilme. Tačiau Stiegleris pastebi, kad pagrindinis Diderot priešininkas, Caylus'o grafas, kildino savo kaip meno mylėtojo statusą ne iš kilmės, bet iš savo kaip meno kūrinių kopijuotojo praktikos. Jis kopijavo meno kūrinius ir taip galėjo juos geriau suprasti (2017c: 36). XVIII amžiaus meno mylėtojai ėjo į muziejus, ir, užuot žiūrėję į drobes įkišę rankas į kišenes, bandė juos kopijuoti. Daliai jų, profesionaliems menininkams, tai buvo pagrindinis amatas, daliai tik būdas geriau suprasti meną. Todėl „mylėtojas yra psichologinis individas, kurio psichologinis aparatas yra praplėstas kritiniu aparatu, ir kuris yra organologiškai aprūpintas praktiniu žinojimu, instrumentu, ir socialiniu aparatu, palaikančiu transindividuacijos grandinę, kuri tokiu būdu tampa įmanoma“ (*ibid.*: 46). Taigi, mylėtojas pasižymi gebėjimu pereiti prie veiksmo, pasireiškiančio kaip kopijavimas, kartojimas, kurį įgalina praktinis žinojimas. Tačiau yra ir kitų esminių tokio santykio su menu ypatybių: tai transindividuacijos grandinės palaikymas bei dalyvavimas libidinėje ekonomikoje: „Kas gi yra mylėtojas, jei ne libidinės ekonomikos figūra? *Mylėtojas (amateur)* „myli“ (*amat*, nuo lotyniško veiksmazodžio *amare*, „mylėti“): štai kas daro

mylėtoją mylėtoju“ (Stiegler 2017b: 7). Negana to, čia veikia ir kritikos klausimas: „Spręsti apie darbą yra jį *mylėti* arba jo *nemylėti*. Štai kodėl *sprendinį daro mylėtojas*“ (*ibid.*: 16).

Kaip susijęs kritikos klausimas su meilės klausimu (o tai reiškia – ir su individuacijos klausimu), galime pamatyti sugrįžę prie Kanto. Jam skonio sprendinys yra universalus. Kadangi šis sprendinys yra nesuinteresuotas, jam negalima rasti sąlygų, paaiškinančių patikimo pagrindą. Todėl „skonio sprendiniui, kai įsisąmonintas jo atsietumas nuo kiekvieno intereso, turi būti būdinga pretenzija galioti kiekvienam žmogui“ (Kant 2019: 67). Tačiau toks universalumas yra tik numanomas: „Pats skonio sprendinys *nepostuluoja* visuotinio sutikimo (tai gali padaryti tik logiškai visuotinis sprendinys, nes jis gali pateikti argumentus); jis tik iš kiekvieno *tikisi* šio sutikimo kaip tokio taisyklės atvejo, kurio patvirtinimo tikisi ne iš sąvokų, bet iš kitų pritarimo“ (*ibid.*: 74).

Vadinasi, skonio sprendinyje esama tam tikro nenuoseklumo – būtino trūkumo (Stiegler 2017a: 22–23). Kanto problema ta, kad jis nemąsto apie meno istoriją – vadinasi, nesuvokia jos kaip individuacijos proceso. Stiegleris universalaus sprendinio formavimąsi mato kaip begalinį transindividuacijos procesą. Jis niekada neužsibaigia – tai paaiškina, kodėl universalus grožio sprendinys turėtų būti, nors jo nėra (*ibid.*: 23).

Kita vertus, tai, ką Kantas vadina skonio sprendiniu, negali būti laikoma sprendiniu – nes sprendinys be argumentacijos nėra sprendinys. O argumentaciją šio sprendinio atveju teikia istorinis pagrindimas (*ibid.*: 24). Kantas vengia meno teorijų ir kritikos:

*Jei kas nors man skaito savo poemą arba mane veda į spektaklį, tai tegul įrodinėdamas, kad jo poema graži, jis remtųsi Batteaux arba Lessingu, arba dar ankstesniais ir žymesniais skonio kritikais ir visomis jų nustatytomis taisyklėmis <...> – aš užsikemšu ausis, nenoriu girdėti jokių argumentų ir bergždžių išvedžiojimų ir veikiau tarsiu, kad tos kritikų taisyklės klaidingos arba bent jau čia nepritaikomos, negu sutiksiu, kad mano sprendinį determinuotų aprioriniai argumentai. (2019: 167–168)*

Tačiau tai reiškia, kad Kantas laiko skonį nekintančiu dalyku, kuris nedalyvauja individuacijos procese, ir nemąsto apie skonio lavinimo galimybę. Stiegleris, mąstydamas apie estetinį sprendinį kaip apie transindividuacijos procesą, išskiria tris jo etapus: aprehensyvios sintezės, komprehensyvios analizės, ir intensifikuotos re-sintezės (2017a: 25–26). Tai, apie ką rašo Kantas, tėra pirmasis etapas iš trijų, reikalaujantis perėjimo prie analizės.

Stiegleris šiuos etapus susieja su trimis *Grynojo proto kritikos* sintezėmis. Pirmasis, sintetinio sprendinio etapas, yra to, apie ką sprendžiama, vienovės pagava (aprehensija). Tokia patirtis, siejama su nuostaba (*surprise*), reiškia, kad tai, apie ką sprendžiama, pranoksta sprendžiantįjį. Todėl Stiegleris tai vadina sur-prehensija. Antrasis, analitinio supratimo (komprehensijos) etapas, vyksta, kai sprendžiantysis skaido objektą į dalis, bandydamas suprasti, kaip ir kodėl tos dalys sudaro visumą ir kodėl jį stebina. Tai pagal Stieglerį atitinka reprodukcijos sintezę. Galiausiai, grįžtama prie meno

kūrinio, ir prie to prigimtinio trūkumo, kuris pranoksta analizę, prie sur-prehensijos, kuri leidžia sprendiniui tapti individuacija. Šis etapas atitinka Kanto rekognicijos sintezę (*ibid.*: 27). Galime prisiminti, kad trys Kanto sintezės buvo siejamos su trimis retencijomis: tada pirminės aprehensijos momentas atitinka pirminę retenciją, analizė reikalauja antrinės retencijos, tai yra, prisiminimo, o sugrįžimą atgal prie kūrinio leidžia tretinė retencija – nes techninė atmintis mums leidžia, pavyzdžiui, paklausti tos pačios melodijos dusyk. Šis meno kūrinio patyrimo ciklas niekada neužsibaigia, nes prie meno kūrinio galima vis iš naujo grįžti ir patirti jį kitaip. Meno kūrinio patirtis nebėra vienkartinė ar statiška, bet procesuali ir įtraukta į individuacijos procesą. Kadangi individuacija Stiegleriu kartą ir psichinė, ir kolektyvinė, meno kūrinyje esantis atotrūkis tarp numanomo universalios kolektyviškumo ir asmeninio sprendinio užtikrina metastabilią transindividuaciją. Meno kūrinys užtikrina, kad vyktų tokia individuacija, o ne visuotinumą lemianti hipersinchronizacija.

Be to, meno kūrinyje slypintis stygius/trūkumas tarp estetinio sprendinio teorinio, bet ne faktinio universalumo, susieja meno patyrimą su geismo klausimu:

*<...> sprendinio objektas visada pateikiamas kaip teisiškai, bet ne faktiškai universalus, tai yra, objektas, kuris iš esmės gamina stygių: kaip geismo objektas. Tuo požiūriu, galėtume sakyti, kad estetinį sprendinį darantis subjektas yra begalybės projektorius – tada turime sakyti, kad estetinis objektas yra nuoseklumo projektorius – begalybės projektorius, tiekiantis nuoseklumo projektoriui savo libidinę energiją (kaip galią sublimuoti). (*ibid.*: 30)*

Taigi, paaiškėjo, kaip estetinė patirtis susijusi su libidine ekonomika ir geismo palaikymu. Meno patyrimas gali būti begalinio objekto patirtis (nes geismo objektas neegzistuoja ir todėl yra begalinis), taigi, veikti kaip terapinis *pharmakon*. Begalybės patyrimo atskleidimas susieja, žiūrint iš Kanto perspektyvos, grožio klausimą su didingumo klausimu: juk begalybės patirtis Kantui yra matematinio didingumo patirtis. O didingumo (*sublime*) klausimas veda prie sublimacijos klausimo.

Tačiau greta stygiaus patirties patyrimo grandinėje yra ir nuoseklumo patirtis. O šis yra sukuriamas per meno taisykles, techniką, medžiagas ir dispozityvus. Taigi „kritika gali ir turi įsteigti techninį pamatą tokiam nuoseklumui. Ir šis techninis pamatas yra tai, kas konstituoja mylėtoją, kaip geismo figūrą *par excellence*: tą, kuris myli. Būdamas savarankišku kritiku, mylėtojas nėra vartotojas: jis atskiria <...> sintetinės sur-prehensijos būseną, kur objektai konstituojami, nuo analitinės komprehensijos, kur jie egzistuoja“ (*ibid.*: 32). Tik mylėtojas gali spręsti apie meno kūrinį, tik jo estetinis sprendinys apima visas tris stadijas, įskaitant ir analizę. Todėl mylėtojas, kaip ir menininkas, yra transindividuacijos agentas. Jis „sprendžia dažnai lankydamas meno kūrinis, būdamas greta jų, prie jų sugrįždamas, prie jų pasilikdamas <...> ir žinodamas, iš esmės ir anksčiau nei visa kita, kad meno kūrinys niekada negrįžta *taip pat*, kad jis atviras, nedeterminuotas, neužbaigtas“ (*ibid.*: 26). Technikos klausimo būtinumas čia sprendžiamas susiejant kritiką su meno

istorija. Ji čia suprantama kaip tam tikras individuacijos procesas, visada besiremiantis kintančiais techniniais artefaktais.

Čia matyti, kad meno mylėtojas kaip individuacijos agentas, galintis sublimuoti, kurti ilgąsias grandines, yra ta figūra, kuri gali pasipriešinti industrinei sinchronizacijai. Tačiau, aptarus fundamentalesnę, su Kanto *Sprendimo galios kritika* siejamą meno mylėtojo figūros apibrėžimą, atrodo, kad techninių ypatumų išmanymas nėra esminė jo savybė. Pakartojimas čia reiškia ir buvimą šalia kūrinio, o ne tik gebėjimą atlikti pačiam. Be to, kritikos momentas atskleidžia naujus įsitraukimo būdus: meno mylėtojas gali kelti klausimus (o su tuo, kalbėdami apie farmakologiją, siejome terapinį *pharmakon*). Praeitame skyriuje aptarta Godard'o kaip rašančio kritiko pozicija čia gali būti alternatyva tokiai meno mylėtojo figūrai, kuri būtinai stengiasi dalyvauti kūrybiniame procese. Kai kino kritikas ar tiesiog kino mylėtojas nuolat lankosi kino teatre, žiūri tą patį filmą kelis kartus, supranta, kad galimos įvairios interpretacijos, kinas jau veikia kaip terapinis *pharmakon*. Tuo pačiu tas pats filmas, pažiūrėtas vartotojiškai nusiteikusio žiūrovo, gali būti suvoktas tik kaip pirminė pagava, jo neanalizuojant. Tokią meno mylėtojo alternatyvą Stiegleriu iliustruoja Hannah'os Arendt filisterio sąvoka. Jeigu ankstyvasis filisteriškumas „paprasčiausiai reiškesi „nekultūringumu“ ir banalybe, labai greitai atsirado kitas sąjūdis, kai, priešingai, visuomenė pradėjo pernelyg domėtis visomis tomis vadinamosiomis kultūrinėmis vertybėmis. Visuomenė pradėjo „monopolizuoti“ kultūrą savo tikslams, tokiems kaip socialinė padėtis ir socialinis statusas“ (Arendt 1995: 224). Taigi, šiuolaikinis kultūrfilisteris domisi menu, tačiau tik tam, kad galėtų pasirodyti prieš kitus ir pakelti savo statusą. Stieglerio terminais kalbant, jis meno nemyli. Vadinasi, nesugeba dalyvauti pilnoje transindividuacijos grandinėje, kuri numato būtiną kritinį analitinį momentą. Nors Stiegleriu priešprieša filisterio figūrai tampa galima žiūrėti į XVIII amžiaus meno mylėtojus, kurie kopijavo, kartojo, pasižymėjo praktiniais gebėjimais, bet Kanto analizė parodo ir kitą – kritinio gebėjimo momentą.

### 3.3. Žiūrovas kaip aktyvus stebėtojas

Aptaręs dalyvavimo praradimą kaip nebedalyvavimą meninėje kūryboje ir nebežinojimą, kaip sukurtas kūrinys, veikalo *Apie simbolinį skurdą* pabaigoje Stiegleris teigia, kad menas suintensyvina individuacijos procesą ir leidžia transindividuotis socialume (2013: 241). Tokią situaciją Stiegleriu iliustruoja Prousto citata:

*Iš tikrųjų kiekvienas skaitytojas, kai skaito, skaito save patį. Rašytojo kūrinys tėra tik savotiškas optikos instrumentas, kurį jis duoda skaitytojui, kad padėtų jam išvelgti tai, ko be šios knygos jis galbūt pats savyje nematytų. <...> Be to, knyga gali būti pernelyg moksliška, pernelyg neaiški naiviam skaitytojui, tad gali jam virsti tik drumzlinu lęšiu, pro kurį žiūrėdamas jis nieko negalės įskaityti. Tačiau kiti ypatumai (kaip iškrypimas) verčia skaitytoją skaityti tam tikru būdu, kad gerai*

įskaitytų; autorius neturi įsižeisti, o priešingai, duoti skaitytojui daugiausia laisvės ir tarti: „Pasižiūrėk pats, ar geriau matai pro šį ar pro aną lęšį“. (Proust 1997: 171)

Stiegleris ją komentuoja taip:

*Su, ar veikiau per, kūrinis (oeuvres) <...> aš individuoju retencinius/protencinius procesus pakartojime, ir gamindamas skirtumą pakartojime, aš diferencijuojuosi ir užklausu savo „tapatybę“ individuodamasis kaip kitybė, kaip mano singularumo skirtumas: singularizuojuosi ikitekstiškai, tai yra, artefaktiškai, per mano objektų, palaikančių mano signifikacijas ir afektus, singularizaciją. (2013: 242).*

Visų pirma, galime pastebėti, kad pagrindinis dėmesys čia skirtas skaitytojui, kuris pats atsakingas už gamybą teksto, kurį perskaito. Tekstas tampa individuacijos galimybe, nes leidžia suvokti savo tapatybę. Tai tampa įmanoma per pakartojimą, tai yra, daugkartinį skaitymą. Skaitytojas gali perskaityti tekstą keleriopai, panašiai kaip praeitame skyriuje aptartas meno mylėtojas, supratęs, kad kūrinys nebegrižta taip pat. Tačiau dalyvavimas šiame pavyzdyje veikia kaip aktyvus teksto skaitymas ir interpretavimas, klausimų kėlimas, analizė. Jau nebeatrodo, kad skaitytojui būtina pačiam rašyti ar išmanyti rašymo ypatumus.

Tuo tarpu retencinių ir protencinių procesų individuacija grąžina mus prie sąmonės kinematografiškumo klausimo. Jau esame pastebėję, kad kiekvienas žiūrovas, sėdėdamas toje pačioje kino salėje, mato vis kitą filmą. Tiesa, šis procesas vyksta pasąmonės lygmenyje, ir todėl žiūrovą nustebina giliai paslėpti jo paties lūkesčiai. Galėtume sakyti, kad kino žiūrovas, žiūrėdamas filmą, mato save. Tačiau kino žiūrėjimo patirtis skiriasi nuo skaitymo patirties. Jei skaitytojas, norėdamas suprasti tekstą, turi aktyviai stengtis, tai dėl kino sutapimo su kinematografinės prigimties sąmonės srautu kino žiūrovas gali tik pasyviai stebėti vaizdus ekrane. Būtent dėl to kinas gali žiūrovą užvaldyti, veikti kaip toksiškas *pharmakon*. Tačiau jei dėl kultūros industrijų poveikio žiūrovas praranda gebėjimą projektuoti save į ekraną, kaip įmanomas terapiškas kino žiūrėjimas?

Jeigu teigtume, kad esama gerų ir blogų vaizdų ekrane, kad kai kurie vaizdai slopina geismą ir išlaisvina varas, o kai kurie – stiprina žiūrovo geismą ir galimybę projektuoti save, kultūrų sunkus uždavinys, kaip numatyti ryšį tarp vaizdo ekrane ir vaizdo, kurį mato žiūrovas, juolab, kad kiekvienas žiūrovas mato ką kita. Tačiau galime, remdamiesi Rancière'o įžvalga apie emancipuotą žiūrovą, kurio su meno kūriniais nesaisto priežastinis ryšys, teigti, kad *kiekvienas* filmas yra *pharmakon*, o kino terapiškumas ar toksiškumas priklauso nuo paties žiūrovo įžvalgos gebėjimų.

Matėme, kad tam, kad būtų įmanoma projekcijos ir protencijos galimybė, reikia geismo, kuris numato laukimą to, ko dar nėra. Tačiau geismą kuria ir stygius, esantis meno kūrinyje bei kylantis iš skonio sprendinio (ne)universalumo. Kiekvienas filmas gali tapti begaliniu objektu, kreipiančiu mąstymo link. Jeigu filmą žiūri kino mylėtojas, gebantis atlikti analitinį judesį, o ne tik pasilikdamas nuostabą keliančios aprehensijos stadijoje, jis turi galimybę atsispirti kultūros industrijoms,

siekiančioms standartizuoti juslines patirtis, rodyti algoritmiškai apskaičiuotus vaizdus, kurie turėtų vienaip ar kitaip paveikti žiūrovą.

Tačiau jeigu Rancière'as apmąstė tik tokį, pozityvų, žiūrovo aktyvaus dalyvavimo atvejį, galime matyti ir alternatyvą, kurią aprašė Horkheimeris ir Adorno, kritikuodami kultūros industrijas (kalbant Stieglerio terminais, Rancière'as neapmąstė technikos, taigi ir kultūros industrijų klausimo). Žiūrovas gali pažiūrėti filmą probėgšmais ir pasyviai, jis gali, kaip Arendt kultūrfilisteris, ateiti į kino teatrą tik tam, kad pademonstruotų kitiems tariamą susidomėjimą kultūra. Farmakologinis žvilgsnis į kiną parodo abiejų variantų galimybę. *Kinas tuo pačiu veiksmu* gali veikti kaip nuodas ir kaip vaistas. Jeigu yra taip, kinas kaip *pharmakon* yra neutralus ir tampa vaistu ar nuodu tik veikiant žiūrovui. Žiūrovas gali tapti nuo jo priklausomas kaip nuo pereinamojo objekto, tačiau kinas gali išmokyti žiūrovą ir autonomiško žvilgsnio, kuris kyla iš analizės ir klausimų kėlimo. Tai, kas leidžia žiūrovui atsispirti kultūros industrijų poveikiui, yra dalyvavimas. Tačiau dalyvavimą galėtume suprasti ne tik kaip aktyvų įsitraukimą į kino kūrimą. Juk tas kino mylėtojo noras patekti kitapus kameros ar į ekraną, apie kurį rašo Stiegleris, gali būti realizuojamas visai kita prasme – projektuojant save į ekraną ir matant ekrane save. Tačiau tam, kad žiūrovas galėtų žiūrėti aktyviai, neužtenka sėdėti kino salėje, reikia mokėti analizuoti, pasiekti kritikos etapą, kurį aptarėme kalbėdami apie Kantą. Tad žiūrovas, analizuodamas filmą, vis prie jo grįždamas, žiūrėdamas jį keliskart, atlieka kažką panašaus į tai, kas vyksta psichoanalitiko kabinete analizuojant sapnus.

Žinoma, tai, ką apie dalyvavimą rašo Stiegleris, labiau veda prie aktyvaus įsitraukimo į kūrybinius procesus tiesiogine prasme (tačiau, kaip matėme, tokie įsitraukimo būdai rizikuoja formuoti uždaras elitistines bendruomenes). Tačiau meno kūrinio analizės kaip to, kas užtikrina stygiaus ir geismo patyrimą, atskleidimas rodo, kad įmanoma ir kitokia interpretacija. Iš esmės kiekvieno žiūrovo aktyvaus dalyvavimo galimybę numato jau Stieglerio išvalga, kad sąmonė visada kinematografiška, ir todėl kiekvienas žiūrovas mato vis kitą filmą. Tačiau jei šis individuacijos gebėjimas gali būti sutrikdytas kultūros industrijų, reikia atskleisti analizės klausimą, kad paaiškėtų, kokiomis sąlygomis galima terapinė kino patirtis.

## Išvados

1. Stieglerio kino farmakologijos sampratos genezėje atsiskleidžia technikos klausimo sąsajos su Husserlio, Kanto ir Simondono koncepcijomis. Pastarųjų kontekste išryškėja dvilypė kino kaip pamatinės sąmonės struktūros galimybė. Kadangi sąmonė buvo kinematografiška dar iki žmogaus atsiradimo, negalime vienareikšmiškai teigiamai ar neigiamai vertinti kino poveikio, bet turime atsižvelgti, kaip konkrečiu atveju veikiama su kinu.

2. Stieglerio kritika Horkheimerio ir Adorno atžvilgiu sukuria pagrindą kultūros industrijų poveikį suprasti ne kaip schematizmo eksteriorizaciją, bet sąsajoje su būdu, kuriuo veikiama su technika: kultūros industrijos naudoja technines galimybes taip, kad daro neigiamą poveikį libidinei ekonomikai.

3. Stieglerio farmakologijos sampratos išsklaida rodo, kad *pharmakon* dvilypumą Stiegleris nagrinėja ne kaip priešingų polių sutapimą (kaip teigia Derrida), bet kaip pamatinį neutralumą, pasireiškiantį toksinėmis ar terapinėmis savybėmis tada, kai su *pharmakon* veikiama. Todėl farmakologija Stiegleriui yra ne tik esamų prieštarų atskleidimo būdas, bet ir pozityvaus technikos poveikio atskleidimo galimybė.

4. Terapinės meno galimybės tyrimas įgalina šio lauko pozityvius aspektus susieti su dalyvavimu simbolių kūryboje. Tačiau detalesnė analizė rodo, kad Stieglerio požiūris į konkrečias dalyvavimo praktikas nėra iki galo nuoseklus. Dažniausiai dalyvavimas siejamas su aktyvia kūryba, techninių kūrybos procesų išmanymu, žinojimu, kaip sukurtas kūrinys. Tačiau tokia pozicija veda prie kritikos dėl elitizmo, nepakankamo estetinių patirčių įvairovės pripažinimo.

5. Siūlome terapinę kino galimybę sieti ne su aktyviu dalyvavimu siaura prasme, bet su aktyviu stebėjimu ir analizės galimybe. Vieta, kurioje sprendžiasi kino terapijos ar toksiškumo klausimas, tada turėtume laikyti žiūrovą. Šis gali būti arba pasyvus stebėtojas, negebantis ar nenorintis pereiti prie analitinio etapo, siekiančio geriau suprasti kino filmo, arba analizuoti, kelti klausimus, ir pereiti prie veiksmo noetine prasme.

6. Stieglerio kino farmakologiją galėtume suprasti kaip tarpinį variantą tarp dviejų pozicijų: Adorno ir Horkheimerio kultūros industrijų kritikos (kuri nepalieka galimybės pozityviam veikimui) ir Rancière'o emancipuoto žiūrovo sampratos (kuri neatsižvelgia į industrializuoto jausmo poveikį). Stieglerio farmakologinis žvilgsnis parodo abiejų pozicijų galimybę: ir toksiško užvaldymo, ir terapiško aktyvumo.

## Literatūra

Abbinnett, R., 2015. The politics of spirit in Stiegler's techno-pharmacology. *Theory, Culture & Society* 32(4): 65–80. DOI 10.1177/0263276414536748.

Arendt, H., 1995. *Kultūros krizė: jos socialinė ir politinė reikšmė*. In: *Tarp praeities ir ateities: aštuoni politinės filosofijos etiudai*. Vert. A. Šliogeris. Vilnius: Aidai, 219–250.

Barker, S., 2013. *Techno-pharmaco-genealogy*. In: *Stiegler and Technics*, eds. Ch. Howells, G. Moore. Edinburgh: Edinburgh University Press, 259–275.

Berger Soraruff, A., 2021. A Pharmacology of Cinema: Stiegler beyond the Frankfurt School? *Cultural Politics* 17 (2): 212–227. DOI 10.1215/17432197-8947907.

Bradley, J. P. N., 2021. On the Gymnastics of Memory: Stiegler, Positive Pharmacology, and Illiteracy. *New Zealand Journal of Educational Studies* 56: 5–22. DOI 10.1007/s40841-021-00196-2.

Burns, J., 2000. Watching Africans Watch Films: Theories of spectatorship in British Colonial Africa. *Historical Journal of Film, Radio and Television* 20 (2): 197–211. DOI 10.1080/713669717.

Canguilhem, G., 1966. *Le normal et le pathologique*. Paris: PUF.

Crogan, P., 2013. *Experience of the Industrial Temporal Object*. In: *Stiegler and Technics*, eds. Ch. Howells, G. Moore. Edinburgh: Edinburgh University Press, 102–118.

Deleuze, G., 1983. *Cinéma 1: L'image-mouvement*. Paris: Les éditions de minuit.

Desmond, C., Doyle, J., O'Carroll, C., Matthews, E., O'Dwyer, N., O'Hara, M., Vaughan, C., 2015. In Response to Bernard Stiegler: A Pharmacological Avant-Garde. *Inprint* 3 (1), 6. DOI 10.21427/D7G992.

Godard, J.-L., 1968. *Godard by Godard*. Transl. by M. Secker. New York: Da Capo Press.

Horkheimer, M., Adorno, T. W., 2006. *Apšvietos dialektika*. Vert. G. Mikelaitis. Vilnius: Margi raštai.

Hughes, R., 2014. Bernard Stiegler, Philosophical Amateur, or, Individuation from Eros to Philia. *Diacritics* 42 (1): 46–67. DOI 10.1353/dia.2014.0003.

Husserl, E., 1991. *On the Phenomenology of the Consciousness of Internal Time (1893-1917)*. Transl. by J. B. Brough. Dordrecht: Springer Science + Business Media.

Ieven, B., 2012. The Forgetting of Aesthetics: Individuation, Technology, and Aesthetics in the Work of Bernard Stiegler. *New Formations* 77 (77): 76–96. DOI 10.3898/NEWF.77.05.2012.

Kant, I., 1998. *Critique of Pure Reason*. Transl. by P. Guyer, A. W. Wood. Cambridge: Cambridge University Press.

Kant, I., 2013. *Grynojo proto kritika*. Vert. R. Plečkaitis. Vilnius: Margi raštai.

Kant, I., 2019. *Sprendimo galios kritika*. Vert. R. Plečkaitis. Vilnius: Margi raštai.



- McLuhan, M., 2003. *Kaip suprasti medijas: žmogaus tęsiniai*. Vert. D. Valentinavičienė. Vilnius: Baltos lankos.
- Morin, E., 1956. *Le Cinéma ou l'homme imaginaire: essai d'anthropologie*. Paris: Les éditions de minuit.
- Petit, V., 2013. *Vocabulaire d'Ars Industrialis*. In: Stiegler, B. *Pharmacologie du Front national*. Paris: Flammarion, 327–376.
- Platonas, 2000. *Puota, arba Apie meilę*. Vert. T. Aleknienė. Vilnius: Aidai.
- Proust, M., 1997. *Atrastas laikas*. Vert. G. Baužytė-Čepinskienė. Vilnius: Alma littera.
- Proust, M., 2005. *Žydinčių merginų šešėlyje*. Vert. G. Baužytė-Čepinskienė. Vilnius: Alma littera.
- Rancière, J., 2000. *Le partage du sensible*. Paris: La Fabrique éditions.
- Rancière, J., 2006. *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique éditions.
- Roberts, B., 2006. Cinema as mnemotechnics: Bernard Stiegler and the “industrialization of memory”. *Angelaki: Journal of Theoretical Humanities* 11(1): 55–63. DOI 10.1080/09697250600797864.
- Ross, D., 2013. *Pharmacology and Critique after Deconstruction*. In: *Stiegler and Technics*, eds. Ch. Howells, G. Moore. Edinburgh: Edinburgh University Press, 243–258.
- Sabolius, K., 2013. *Įsivaizduojamybė*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla.
- Simondon, G., 2013. *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*. Grenoble: Éditions Jérôme Million.
- Stiegler, B., 1998. Temps et individuations technique, psychique et collective dans l'œuvre de Simondon. *Intellectica* 26 (1): 241–256.
- Stiegler, B., 2010. *Ce qui fait que la vie vaut la peine d'être vécue: De la pharmacologie*. Paris: Flammarion.
- Stiegler, B., 2011. Pharmacology of desire: Drive-based capitalism and libidinal dis-economy. Transl. by D. Ross. *New Formations* 72 (72): 150–161. DOI 10.3898/NEWF.72.12.2011.
- Stiegler, B., 2013. *De la misère symbolique*. Paris: Flammarion.
- Stiegler, B., 2015. Organology of Dreams and Archi-Cinema. Transl. by D. Ross. *The Nordic Journal of Aesthetics* 24 (47): 7–37. DOI 10.7146/nja.v24i47.23053.
- Stiegler, B., 2017a. Kant, Art, and Time. Transl. by S. Barker, with A. De Boever. *Boundary 2* 44(1): 19–34. DOI 10.1215/01903659-3725845.
- Stiegler, B., 2017b. The Proletarianization of Sensibility. Transl. by A. De Boever. *Boundary 2* 44 (1): 5–18. DOI 10.1215/01903659-3725833.
- Stiegler, B., 2017c. The Quarrel of the Amateurs. Transl. by R. Hughes. *Boundary 2* 44 (1): 35–52. DOI 10.1215/01903659-3725857.

Stiegler, B., 2018. *La technique et le temps*. Paris: Fayard.

Vidauskytė, L., 2015. Bernard'o Stieglerio šiuolaikinės audiovizualinės atminties kritika. *Lietuvos kultūros tyrimai* 6: 158–170.