

Vilniaus Universitetas

Filosofijos fakultetas

Filosofijos institutas

Edgaras Bolšakovas

Vaizdinio-laiko transformacija sovietiniame Lietuvos kine

Filosofijos studijų programa

Magistro darbas

Darbo vadovas: doc. dr. Nerijus Milerius

Vilnius, 2021

TURINYS

SANTRAUKA	2
SUMMARY	3
Įvadas	4
1. Gilles'io Deleuze'o kino filosofijos samprata	7
1.1. Vaizdinys-judėjimas	7
1.2 Vaizdinys-laikas	11
1.3. Vaizdinio-laiko recepcija	14
2. Alaino Badiou ir Gilles'io Deleuze'o kontroversija	18
2.1. <i>Pro Deleuze</i>	21
2.2. <i>Pro Badiou</i>	22
3. Vaizdinys- <i>kairos</i>	24
3.1. Vaizdinio-laiko žinojimo galios	25
3.2. Eisensteino dialektinis istoricizmas	28
4. Vaizdinys- <i>kairos</i> sovietiniame Lietuvos kine	30
4.1. "Vienos dienos kronika"	32
4.2. "Jausmai"	33
4.3. "Birželis, vasaros pradžia"	34
4.4. "Visa teisybė apie Kolumbą"	35
4.5. Ar tikrai niekas nenorėjo mirti?	36
IŠVADOS	39
LITERATŪROS SĄRAŠAS	40

SANTRAUKA

Darbe įrodinėjama, kad šiuolaikiniuose kino filosofijos tyrimuose atsirandanti tendencija politizuoti Gilles'io Deleuze'o kinui skirtus konceptus - vaizdinį-judėjimą ir vaizdinį-laiką, dažnai remiasi nereflektuota prielaida apie du skirtingus politinius tapatumus ir iš jų konfrontacijos atsirandantį politinį žinojimą. Darbe teigiama, kad toks supriešinimas reikalauja ne tik eksplicitiško pagrindimo, bet ir deskriptyvaus, tokio vaizdinio funkcionavimo aprašymo. Tai įvykdžius, ši nauja, hibridinė vaizdinio-laiko ir vaizdinio-judėjimo rūšis tiesiogiai atsako į A. Badiou, S. Žižeko ir P. Hallwardo kritiką Deleuze'ui, dėl jo politinės filosofijos neveiksnumo.

Darbe remiamasi D.N. Rodowicko įvardinta mažojo kino samprata, skirtai pažymėti Deleuze'o analizuotam moderniam politiniui kinui. Ginama tezė, jog eksplicitiškai nesuderinus bet kokį tapatumą neigiančių vaizdinio-laiko klastojimo galių ir tuo pačiu metu steigiamo politinio žinojimo, Deleuze'o kritikų argumentai yra validūs, arba tokia metodologija besiremiantys tyrimai prieštarauja Deleuze'o filosofijos visumai. Pirmoji tezės dalis ginama pateikiant išsamią šiuolaikiniuose kino filosofijos tyrimuose esančią vaizdinio-laiko politizavimo analizę ir rekonstruojant Deleuze'o kritikų argumentus. Antroji tezės dalis ginama sintezuojant vaizdinį-laiką su vaizdiniu-judėjimu ir pasiūlant naują vaizdinio-laiko rūšį - vaizdinį-kairos. Galiausiai parodomas vaizdinio-kairos funkcionavimas sovietinės Lietuvos kine, taip paneigiant pastaruoju metu Lietuvoje populiarėjančius teiginius, kad sovietmečio menininkų kūryboje absoliučiai nebūta politinės rezistencijos.

Pagrindiniai žodžiai: Gilles Deleuze, vaizdinys-laikas, vaizdinys-judėjimas, mažasis kinas, sovietinis Lietuvos kinas

SUMMARY

This paper explores a new trend in the contemporary philosophy of cinema - politicization of Gilles Deleuze's film concepts - time-image and movement image. This kind of approach usually stands on a non-reflected assumption on two or more confronting different political identities and the political knowledge proceeding from it. This paper argues that this confrontation requires explicit argumentation and descriptive analysis of how such knowledge is produced. This approach allows for a possibility of a new - hybrid-image which is relevant in defending Deleuze's political philosophy from the critique formulated by A. Badiou, S. Žižek and P. Hallward.

In this thesis I rely on the concept of minor cinema, proposed by D.N. Rodowick which names the modern political cinema analyzed by Deleuze. I argue that while not showing clearly how the powers of the false coming from time-image and political knowledge can be combined in these new hybrid-images, Badiou's, Žižek's and Hallward's critical arguments are valid or this kind of attempts to politicize time-image contradicts with the political philosophy proposed by Deleuze. The first part of the thesis is argued by analysing contemporary research based on politicizing the time-image and by reconstructing the main arguments proposed by Deleuze's adversaries. The second part is argued by combining the time-image and the movement-image and proposing a new type of time-image - kairos-image. Finally I show how kairos-image functions in the cinema of soviet Lithuania while at the same time negating the now popular arguments of the non-existent political resistance in the art of soviet lithuanian artists.

Keywords: Gilles Deleuze, time-image, movement-image, minor cinema, soviet lithuanian cinema

Įvadas

Problema ir kontekstas. Darbo objektas yra Gilles'io Deleuze'o koncepto vaizdinys-laikas politiškumo tyrimas.

Gilles'io Deleuze'o dvitomio *Vaizdinys-judėjimas* ir *Vaizdinys-laikas* pasirodymas yra vienas iš pagrindinių įvykių, lėmusių naujo filosofinio diskurso – kino filosofijos – atsiradimą. Nors knygos pasirodė 1983 m. ir 1985 m., o angliški vertimai atsiranda atitinkamai 1985 m. ir 1987 m., jų įtaka aiškiausiai matoma dabartiniame kino filosofijos horizonte. Kino filosofijoje, Deleuze'o konceptai vaizdinys-judėjimas ir vaizdinys-laikas naudojami ne tik kaip interpretaciniai įrankiai, atskleidžiantys kino mąstymą, bet vis labiau pastebima tendencija politizuoti vaizdinį-laiką. Šiuolaikiniai autoriai – Nadine Boljkovac (2015), David Deamer (2014), Alessandro Jedlowski (2020), David Martin-Jones (2006) – rekonstruoja kine esančias pasipriešinimo formas vyraujantiems opresyvios galios principams. Tačiau dažnai eksplikuojami vaizdinio-laiko pavyzdžiai, kuriuose suspenduojamas judėjimas, istorija, galia, remiasi nereflektuota prielaida apie dviejų skirtingų tapatumų – vyraujančio ir rezistencinio – įtampą. Jei sutinkame su šia prielaida, tuomet privalu sutikti su Deleuze'o kritikais, kad vaizdinio-laiko daugialypumas yra tik vienio (Badiou, 1999), skaitmeninio kapitalizmo (Žižek, 2015) ar transcendencijos (Hallward, 2009) išraiška. Nors galima teigti, kad Badiou įtakoje atsirandančios minėtos kritikos recepcija beveik išimtinai yra negatyvi – Crockett (2013), Žukauskaitė (2011, 2011), Roffe (2012), Bell (2006), šiame darbe teigiama, jog konceptualiai neišanalizavus vaizdinio-laiko kaip politinės rezistencijos įvykio, deskriptyvus vaizdinio-judėjimo ir vaizdinio-laiko supriešinimas neatsilaiko prieš Deleuze'o kritikų argumentus.

Aktualumas. Deleuze'as yra vienas įtakingiausių mąstytojų kontinentinėje kino filosofijoje. Deleuze'o atsisakymas hierarchiškai traktuoti kiną kaip tyrimo medžiagą, kino deistorizavimas, kruopštus ir nuodugnus kiekvieno konkretaus filmo analizavimas, tampa vienas iš pagrindinių dabartinės kino filosofijos principų. Deleuze'as, kartu su Davido Bordwello ir Noelo Carrollo kognityvistine kino filosofijos metodologija, yra atsakingi už šiuo metu kino teorijoje vykstanti *filosofinį posūkį*. Darbe teigiama, kad nors ir nėra atviros kontroversijos, susijusios su Deleuze'o kino filosofija, ontologinė Badiou bei kitų kritika ir jos paneigimas yra tiesiogiai relevantiškas siekiant politizuoti vaizdinį-laiką.

Tikslas ir uždaviniai. Darbo tikslas yra išnagrinėti politinį vaizdinio-laiko veikimą įvairiuose šaltiniuose, konceptualizuoti politinį jo funkcionavimą, parodyti jo veikimą sovietinės Lietuvos vaidybiniame kine.

Tikslo siekiama:

- 1) paaiškinant esmines darbe vartojamas sąvokas bei išgryninant tiriamos problemos lauką;
- 2) apžvelgiant ir aprašant įvairius vaizdinio-laiko politinius veikimo būdus šiuolaikiniuose kino filosofijai skirtuose tyrimuose;
- 3) pagrindžiant, kad neeksplikavus vaizdinio-judėjimo ir vaizdinio-laiko santykio mažajame kine, Deleuze'o kritikų argumentai yra validūs;
- 4) pasiūlant naują vaizdinio-laiko tipą „vaizdinys-*kairos*“, kuriame sintezuojamas vaizdinyje-laike esantis galios struktūrų suspendavimas ir mažojo kino steigiamas politinis žinojimas;
- 5) parodant vaizdinio-*kairos* rezistencinį funkcionavimą lokaliame kontekste – sovietinės Lietuvos vaidybiniame kine.

Ginamieji teiginiai. Darbe ginama tezė, jog egzistuoja vaizdinys-*kairos*, kuriame veikia tiek vaizdinio-laiko klastojimo galios, tiek vaizdinyje-judėjime esantis politinis žinojimas. Pirmoji tezės dalis ginama analizuojant dabartinius rezistencinį kiną tiriančius šaltinius, parodant juose esančių prielaidų silpnumą prieš Badiou ir kitų kritikų argumentus. Antroji tezės dalis ginama remiantis mažojo kino samprata, naujai pasiūlomu vaizdinių-*kairos* konceptu bei eksplikuojant jo funkcionavimą sovietiniame Lietuvos kine.

Metodika. Remiantis D. N. Rodowicko pasiūlyta mažojo kino samprata, darbe įrodinėjama, kad siekiant pademonstruoti politinį vaizdinio-laiko veikimą, privalu atsiriboti nuo binarinės dviejų tapatumų struktūros ir vaizdinio-laiko rezistentiškumą argumentuoti iš daugialypumo koncepto pozicijų. Autoriai kurie analizuoja mažojo kino samprata (Rodowick, 1997; Žukauskaitė, 2011) eksplicitiškai nepaneigia jau minėtų kritikų argumentų kino filosofijos kontekste. Siekiant, kad mažasis kinas netaptų didžiojo ir didesnio kino dichotomijos dalis, pasiūlomas vaizdinio-*kairos* konceptas.

Tyrimų apžvalga. Lietuvoje Deleuze'o filosofija yra populiari, galima rasti nemažai vien kino filosofijai skirtų darbų – Nerijaus Milerio (2011), Audronės Žukauskaitės (2011; 2012; 2013), Renatos Šukaitytės (2011), Jūratės Baranovos (2013). Juose pasitelkiant Deleuze'o kino filosofijos konceptualinį aparatą, aptariami konkretūs kino kūriniai arba, analizuojant pačius konceptus, tiriami įvairūs galimi sąlyčiai su skirtingais istoriniais ar diskursyviais kontekstais. Pasaulinėje filosofijos literatūroje Deleuze'o kino filosofija yra nagrinėjama, taikoma, analizuojama itin plačiai. Kaip svarbiausius šio diskurso autorius išskirčiau šiuos: D. N. Rodowicką, pirmosios garsios kritinės, Deleuze'o kino filosofijai skirtos, knygos autorių ir Davidas Martin-Jonesas, kino filosofijai skirtą akademinio žurnalo *Film-philosophy* pagrindinį

redaktorių bei kelių Deleuze'o kino filosofijai skirtų monografijų autorių. Deleuze'as yra fundamentalus autorius netgi tuose kino filosofijos tyrimuose, kuriuose nėra tiesiogiai cituojamas, pirmiausia dėl įtakos tokio diskurso, kaip kino filosofija, atsiradimui.

Darbo naujumas. Originalioji darbo dalis yra nauja Rodowicko pasiūlytos mažojo kino sampratos interpretacija. Darbe taip pat pasiūlomas naujas konceptualinis įrankis, kurį įvardinu kaip vaizdinys-*kairos*, kartu lokalizuojant jį konkrečiame kino kontekste – sovietinės Lietuvos vaidybiniame kine. Galiausiai užklaunami tiek šiuolaikiniai kino filosofijos tyrimai, kuriuose vaizdinys-laikas yra politizuojamas per skirtingų tapatumų įtampą, tiek tyrimai, absoliučiai neigiantys politinę Lietuvos menininkų rezistenciją sovietinės okupacijos metu (Putinaitė 2008; 2019).

1. Gilles'io Deleuze'o kino filosofijos samprata

Nors ir egzistuoja nemažas kiekis kritinės literatūros, skirtos pagrindinių Deleuze'o kino filosofijos konceptų – vaizdinys-judėjimas ir vaizdinys-laikas – eksplikacijai, trumpa apžvalga padės geriau išryškinti tiek Alain'o Badiou ir jo pasekėjų kritikos aktualumą konkrečiame kino filosofijos kontekste, tiek kryptis, kuriomis galimas vaizdinio-laiko politizavimas.

1.1. Vaizdinys-judėjimas

Filosofija nuo pat savo ištakų senovės Graikijoje, siekdama aiškumo, vizualumo ar įtaigumo, nesibodi operuoti vaizdiniais. Fundamentalus Vakarų civilizacijos tekstas – Platono *Valstybė*, – kupinas ne tik įvairiausių valstybės-mito vaizdinių, bet garsiojoje olos alegorijoje galime netgi išvelgti paties kinematografo vaizdinio buvimą. Tai – šešėlių projekcija atsispindinti ne iš kino juostos, o nuo daiktų, kurie apšviečiami ne nuo projektoriaus generuojamos šviesos, bet nuo herakleitiškosios ugnies. Dar kartą pasitvirtina chrestomatinė Alfredo Northo Whiteheado ištara: visą Vakarų civilizacijos filosofija yra tik pastabos Platono paraštėse. Tačiau atviras kino ir filosofijos santykis ilgą laiką tik ir egzistuoja filosofinėse “paraštėse”. Reikia pripažinti, kad filosofų žvilgsnis į kiną vėluoja beveik šimtą metų. Nors kinas, septintoji meno šaka, savo šimtmetį atšvenčia jau 1996-aisiais, kino filosofijos, kaip akademinės disciplinos, pradžią galima fiksuoti tik XX amžiaus pabaigoje. Viena iš pagrindinių kino filosofijos genezės priežasčių – yra prancūzų mąstytojo Gilles'io Deleuze'o kinui skirtas dvitomis – *Vaizdinys-judėjimas* (1983 m.) ir *Vaizdinys-laikas* (1985 m.) – pasirodymas.

Svarbu prisiminti, kad iki minėtų knygų pasirodymo teorinės refleksijos vakuumas neegzistavo. Kinas buvo reflektuojamas, apmąstomas kino teorijos baruose. Pirmoji teorinė knyga, skirta refleksijai apie kiną, pasirodo jau 1916-aisiais. Tai – Hugo Munsterbergo *The Photoplay – A Psychological Study*. Nors pats Munsterbergas ilgą laiką lieka užmirštas kaip pirmasis kino teoretikas, knygos pagrindinė tezė – kinas reprezentuoja žmogaus sąmonę – išlieka kertiniu vėlesnės kino teorijos postulatu. Anot Davido Bordwello ir Noelo Carrollo, kai kino teorija įsitvirtina akademinėse institucijose, dominuojančia metodologine paradigma tampa *Didžioji teorija*, kuri pagrinde remiasi - SLAB darbais (Bordwell ir Carroll 1996: 12-26). SLAB – tai minėtų autorių nukalta anagrama, skirta įvardinti pagrindinius keturis autorius, kurių nubrėžtose gairėse ir vyksta kino teorijos tyrimai: Ferdinand'as de Saussure'as, Jacques'as

Lacanas, Louis Althusseris ir Roland'as Barthes'as. Nors minimų autorių darbai ne visada aiškiai reflektuojami, tačiau jų sukurtomis metodologijomis įveiklinama pamatinė *Didžiosios teorijos* tezė: kinas kažką reprezentuoja.

Galima teigti, kad Deleuze'o kinui skirtos knygos įvykdo koperniškąją revoliuciją kino teorijoje. Jei Immanuelio Kanto kritinės filosofijos esminis tikslas buvo nustatyti pažintines žmogaus mąstymo ribas, tai Deleuze'as žengia panašų žingsnį ir išvaduoja kiną iš hierarchinių *Didžiosios teorijos* gniaužtų. Deleuze'as išeina už reprezentacinei paradigmai būtiną dualistinę ontologijos ir vertina kiną ne kaip idėjų ar filosofinių problemų iliustraciją, bet kaip lygiavertį filosofijai dialogo partnerį. Anot Deleuze'o, kino teoretikai klysta, kai bando paaiškinti kiną, konstruodami diskursus *apie* filmus. „Pats kinas yra naujų vaizdinių ir ženklų praktika, kurios mąstymą filosofija paverčia konceptualine praktika. Joks techninis determinizmas – ar taikomasis (psichoanalizė, lingvistika), ar reflektyvus – nėra pakankamas įsteigti paties kino konceptus.“ (Deleuze 2018: 287 p.) Kaip galima filosofija ne *apie* kiną, bet *su* kinu?

Trys esminiai autoriai, kuriais remiasi Deleuze'as, konstruodamas savąjį kino filosofijos projektą, yra šie: Immanuelis Kantas, Charles'as Sandersas Peirce'as ir Henri Bergsonas. Nors į Kantą dvitomyje beveik nereferuojama, Deleuze'as į kiną žvelgia vedamas kantiškojo imperatyvo – matyti kiną ne kaip priemonę pasiekti savo tikslams, o visada – kaip tikslą savaime. Bendrame Deleuze'o filosofijos - transcendentalinio empirizmo kontekste, – kinui skirtos knygos nuosekliai seka iš Deleuze'o filosofijos apibrėžimo: „[...] filosofija yra menas formuoti, išgalvoti ir gaminti konceptus“ (Deleuze 2019: 2 p.). Peirce'o semiotika Deleuze'ui reikalinga kaip atsvara Saussure'o lingvistinei teorijai ir su ja ateinančiai reprezentacijos problemai. Galiausiai, paskutinis ir esminis autorius, kuriuo remiasi Deleuze'as, – Henri Bergsonas.

Vaizdinys-judėjimas prasideda nuo bendro atsparos taško, kuriame galėtų susitikti kinas ir filosofija. Tuo susitikimo tašku tampa judėjimas. Siekiant pagrįsti šį pasirinkimą, Deleuze'as, remdamasis Bergsonu, išskiria tris tezes apie judėjimą:

1. Pirmoji tezė. Judėjimas nėra tapatus besikeičiančiai erdvei. Gerai žinomas tokio sutapatavimo pavyzdys – Zenono iš Elėjos paradoksai. Kitaip tariant, negalima mąstyti apie judėjimą erdvės kategorijomis. „Užimta erdvė yra daloma, daloma iki begalybės, kai tuo tarpu judėjimas yra nedalomas, arba negali būti padalytas be kokybinio pasikeitimo kiekvieną kartą jį padalinus.“ (Deleuze 2017: 1 p.).
2. Antroji tezė. Egzistuoja du skirtingi judėjimo suvokimo būdai – antikinis ir modernus. Antikinis mąstymas judėjimą vertina „privilegijuotų akimirkų“ (Deleuze 2017: 2 p.) kategorijomis, t. y.

transcendencija. Tokio mąstymo apogėjus – Aristotelio teleologija, kurioje judėjimas yra būtinais susijęs su praeitimi ir ateitimi. Modernus mokslas išlaisvina judėjimą nuo privilegijuotų akimirku, judėjimas tampa betikslu, „bet-kurią-akimirką“ vykstančiu kismu. Kinai, anot Deleuze'o, yra paskutinis modernaus mokslo pasekėjas – judėjimas jame vyksta aibėmis, kurios pačios nejuda, bet savo santykių padėties kaita sukuria judėjimo iliuziją. Dėl šios priežasties Bergsonas kaltino kinematografą pratęsiant didžiąją modernaus mokslo klaidą – kiekybinio judėjimo postulavimą.

3. Trečioji tezė. Visuma nėra duota, t. y. nėra uždara. Newtono fizikoje erdvė ir laikas yra nekintančios konstantos, judėjimas, vykstantis tikrovėje, nesąlygoja nei erdvės, nei laiko. Todėl Deleuze'as pasiskolina iš Bergsono trukmės sąvoka, skirtą nurodyti kokybinei judėjimo kaitai. Visumos dalių kaita keičia tiek visumą, tiek jos dalis – aibes. Realus judėjimas yra „tikras aibių judėjimas + konkreti trukmė“ (Deleuze 2017: 12 p.), kuri yra oponuojama iliuziniam judėjimui – „nejudančios aibės + abstraktus (*linijinis* – E. B.) laikas“ (Deleuze 2017: 12 p.).

Kine šių trijų tezių eksplikuojami elementai – netapatūs erdvei judėjimas, aibė ir visuma – įgauna konkrečius pavidalus: kadra, sceną ir montažą. Nuo šių trijų elementų santykių visumos priklauso trys pagrindiniai vaizdinio-judėjimo tipai: vaizdinys-percepcija, vaizdinys-afektas ir vaizdinys-veiksmas. Vaizdinys-percepcija – tai nuo operatoriaus žvilgsnio išlaisvinta kino kameros sąmonė, išeinanti už primityvaus kino, kaip tikrovės medijos, suvokimo. „Trumpai tariant, vaizdinys-percepcija suranda savo vietą kaip laisvas, netiesioginis subjektas nuo tos akimirkos, kai jis pradeda reflektuoti kino kameros sąmonėje esantį, autonomišku tapusį turinį, „kino poezija“ (Deleuze 2017: 83 p.). Aiškiausią vaizdinio-percepcijos genezę randame Dzigos Vertovo filme *Žmogus su kino kamera* (1929). Dabartinėje kino produkcijoje vaizdinys-percepcija dominuoja kino formos ribų beieškančiame eksperimentiniame kine. Vaizdinys-afektas vaizdinių horizontalėje užima vidurinę vietą tarp vaizdinio-percepcijos ir vaizdinio-veiksmo. Trumpai tariant, tai yra žingsnis į priekį nuo kameros sąmonės subjektyvumo iki kameros savimonės – vaizdinys-afektas visada yra stambus planas, atskleidžiantis vaizdinio veidą. „[...] veido stambiame plane nėra, pats veidas yra stambus planas, stambus planas pats savaime yra veidas, abudu jie yra afektai, vaizdiniai-afektai“ (Deleuze 2017: 98 p.). Deleuze'o pateikiami pavyzdžiai, kuriuose manifestuoja vaizdinys-afektas – Carlo Theodoro Dreyer'io *The Passion of Joan of Arc* (1928), Ingmaro Bergmano filmai. Vaizdinį-afektą dažniausiai sutinkame religiniame kine, melodramose, paradoksaliai – siaubo filmuose. Vaizdinys-veiksmas – iki II Pasaulinio karo labiausiai kine dominuojantis vaizdinio tipas. Vaizdinys-veiksmas yra biheivioristinis vaizdinys, dėl savo prigimties lengvai pasiduodantis naratyvo logikai, įvietinantis pagrindinį veikėją į senso-motorinį režimą. „Vaizdinys-veiksmas įkvepia elgesio kiną (biheiviorizmas), kadangi elgesys yra veiksmas, kuris pereina iš vienos situacijos į kitą, kuris

atitinkamai reaguoja į situaciją, stengdamasis ją pakeisti ar sukurti naują“ (Deleuze 2017: 174 p.). Geriausiai žinomi ir šiam darbui aktualiausi vaizdinio-veiksmo pavyzdžiai – Dawido Warko Griffitho ir Sergejaus Eisensteino filmai.

Tiek amerikietiškas organinis montažas Griffitho filmuose, tiek Eisensteino sovietinis dialektinis montažas, skirtingai nei kitos dvi montažo mokyklos: vokiško kokybinio montažo ar prancūzų kiekybinio montažo mokykla, – produkuoja politinį kiną. To priežastis yra pagrindinis organinio ir dialektinio montažo veikėjas – istorija. Deleuze‘as, remdamasis viena iš Friedricho Nietzsche‘s nesavalaikių meditacijų – *Apie istorijos naudą ir žalą gyvenimui*, – amerikietiškajai organinio montažo mokyklai priskiria monumentaliąją istorijos sampratą. Istorija Griffitho filmuose yra fonas, slypintis už įvairiuose laikotarpiuose pasireiškiančios politinės įtampos – nuo konfliktų vykstančių Babilone, Romoje, iki nūdienos. Atskiro individo užmačios – tai tik paskiri atsitiktinumai, nelemiantys istorijos štilio. Politika Griffitho kine – tai *status quo* palaikantys vaizdiniai. Eisensteino istorijos samprata – dialektinio istoricizmo. Garsiausio sovietų montažo mokyklos režisieriaus netenkina į didingumą kryptantis, bet normatyvinio užtaiso neturintis istorijos traktavimas. „Ši esminį defektą Eisensteinas ir siekia pataisyti: jis reikalauja parodyti tikrąsias priežastis, kurios pakeistų monumentalųjį konstravimą į dialektinį (įvairiuose įvykiuose išdaviką, nusigyvenusį ar blogietį - į klasių kovą)“ (Deleuze 2017: 168-169 p.). Eisensteino kine stengiamasi parodyti tikrąjį istorijos veidą – proletariatą, kuris supranta istorijos būtinumą ir vykdo pasaulinę darbininkų revoliuciją.

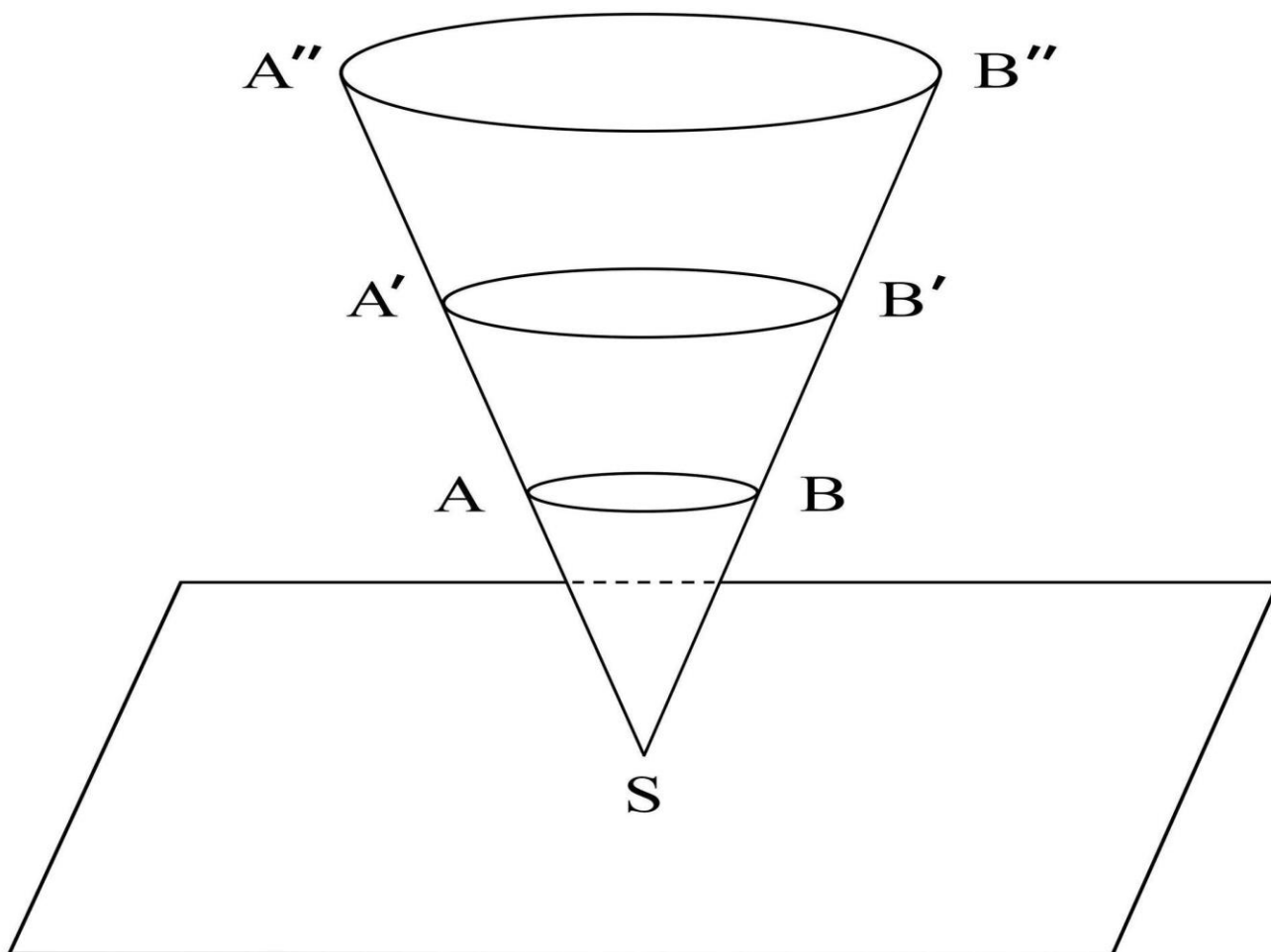
Klasikinis kinas – kinas, kuriame dominuoja vaizdinis-judėjimas; nors Deleuze‘as išskiria tris vaizdinio-judėjimo rūšis, aiškiausiai iki II Pasaulinio karo dominuoja vaizdinys-veiksmas. Vaizdinio-veiksmo filmuose rodomas pasaulis yra tvarkinga, nuosekliais priežastingumo ryšiais sukaustyta vieta. Šių filmų veikėjai – tai Apšvietos idealą atitinkantys žmonės - mąstymas, kalbėjimas ir veiksmas yra tolydūs, veikiami racionalaus prado. Jau minėta Visumos sąvoka, anot Deleuze‘o, tampa Atvirybe (Deleuze 2017: 20 p.). Kitaip tariant, kinas yra tikrovės dalis, fundamentalaus skirtumo tarp ekrane rodomų vaizdinių ir už ekrano esančio pasaulio nėra. Klasikinis kinas yra modernybės reiškinys ne tik dėl modernaus judėjimo ir laiko traktavimo, bet ir dėl politinės - viešosios erdvės. Šioje erdvėje mąstymas ir kalba yra tik paruošiamieji žingsniai politinio veiksmo link. Racionalumas – istorijos dėsnių supratimas, gali reikštis tik pagrindinių veikėjų aktyvioje tarpusavio sąveikoje su savo aplinka. Didieji montažo režisieriai, matydami kiną kaip tikrovę keičianti meną, paruošia dirvą klasikinei kino teorijai ir su ja ateinančiai reprezentacijos paradigmai. Iš šių laikų žvelgiant, trivaliai skambantis, vienas iš esminių ankstyvųjų kino teoretikų klausimų – ar kinas yra menas? – nėra, kaip dažnai suvokiama, elitistinė reakcija

į šalių cirko užgimusį kinematografą. Visų pirmiausia – tai reakcija į mene pirmą kartą pasiektą *tikroviškumą*. Tačiau šis tikroviškumas nėra prigimtinis. Po II Pasaulinio karo tragedijų dingsta tikėjimas modernybės idealais. Vaizdinyje-judėjime matomas tvarkingas, nuoseklus, priežastingas pasaulis yra naivus ir neatitinka naujo pasaulio vaizdo. Anot Deleuze'o, šis naivumo praradimas aiškiausiai matomas britų režisieriaus Alfredo Hitchcock'o kine. *Suspensio* kinas reiškia ne tik aukščiausią, įtampos kupiną naratyvo vietą, bet, visų pirmiausia, judėjimo-vaizdinio ir jame esančio istoricizmo užtaiso suspendavimą. Tačiau po šio suspendavimo ne visi režisieriai toliau kuria naivų, klasikinėmis schemomis pagrįstą kiną. Modernaus kino režisieriai dėl II Pasaulinio karo nesuvokiamumo atsiradusį prasminį vakuumą užpildo naujo tipo kinu. Tai – vaizdinio-laiko kinas.

1.2 Vaizdinys-laikas

Vaizdinys-laikas yra vaizdinio rūšis, kuriame tiesiogiai matomas laikas. Nors Deleuze'o teigimu ir vaizdinyje-judėjime egzistuoja netiesioginė laiko reprezentacija (Deleuze 2018: 278 p.) – tarp skirtingų scenų esantis intervalas veikia kaip nuoroda į Visumą, taip sukurdamas papildomas, ne tik judėjimo konfigūracijoje esančias prasmes. Tačiau tik pokario kine išvystame grynąjį, nereprezentuotą laiką. Hitchcock'o, Orsono Welles'o, Yasujiro Ozu filmuose atsiranda ženklai, liudijantys vaizdinio-judėjimo neįtikinamumą, klasikinių schemų ir pasaulio neadekvatumą. Deleuze'o teigimu, vaizdinio-laiko pirmąją, aiškiausią manifestaciją pamatome italų neorealistų – Vittorio De Sica, Roberto Rossellini, Giuseppe De Santis filmuose. Juose suspenduojamas tvarkingas naratyvas, išeinama už senso-motorinio režimo, nutraukiami chronologiniai kadro, scenos ir visumos ryšiai. Kinas nebeapsimeta, kad reprezentuoja tikrovę, o pradeda mąstyti. Žiūrėdami modernų, vaizdinio-laiko kiną, žiūrovai klausia ne kaip rutuliosis veiksmas toliau, o ką aš matau? (Deleuze 2018: 173 p.).

Deleuze'as šią mąstančio kino tezę pagrindžia remdamasis bergsoniškąja laiko samprata:



Iliustracija perpiešta iš (Deleuze 2018: 274 p.).

Plokštuma S yra aktuali dabartis, percepcijos suvokiamas įvykių srautas, senso-motorinio režimo plokštuma. Apverstas kūgis nurodo į virtualumą, kūgio linija A – tai mažstoma dabarties patirtis, kūgio linija B – tai dabarties praeities suvokimas. Abidvi linijos be perstojo viena kitą modifikuoja, vyksta nesibaigiantis tapsmo procesas, kuriasi nauji prasminiai, rizominiai lygmenys – AB', AB'', AB''' ir t. t. Kūgis neturi pabaigos, tapsmo metu galimi begaliniai judėjimai ir susitikimai. Deleuze'o teigimu, kada kūgis susilieja su S plokštuma – išsikristalizuoja laikas. Kino vaizdiniuose šis įvykis įgauna laiko kristalo pavidalą (Deleuze 2018: 72 p.).

Dažnai bergsoniška trukmės samprata interpretuojama kaip atsakas Alberto Einstein'o reliatyvumo teorijai. Tarsi Bergsonas padalintų laiką į kiekybinį gamtos laiką ir subjektyvų, kokybinį laiką

– trukmę. Tačiau Deleuze'as atsisako interpretuoti laiką dualistiškai, filosofo teigimu, dualizmas yra tik pavargęs konceptas. Ne mes sukuriame laiką, bet mes esame laike. Žmogaus subjektyvumas yra tik vienas iš begalinių laiko rizominių išsišakojimų. Garsioji Deleuze'o tezė, kad „smegenys yra ekranas“ (Deleuze 2000: 366 p.) reiškia ne tai, kad kinas geba teorizuoti apie tikrovę ar suprasti filosofines problemas, bet tai, kad vaizdiniai, matomi ekrane, taip pat kaip ir mąstymas, vykstantis smegenyse, yra reakcijos į įvairius afektus, sukuriamos per begalinius aktualumo ir virtualumo asambliažus. Ne sąmonė apšviečia tikrovę (fenomenologijos postulatas), bet tikrovė, kaip kino projektorius, apšviečia mąstymą. Klasikiniame kine dominuojantis vaizdinys-judėjimas, koncentruodamasis tik į S plokštumą, neleidžia pasauliui pilnavertiškai pasirodyti. Vaizdinys-laikas, anot Deleuze'o, atkuria tikėjimą pasauliu, pasiūlydamas naujus mąstymo, žiūrėjimo modusus. „Mūsų tikėjimo pasauliu atstatymas – tai modernaus kino galia (kai jis nustoja būti blogas)“ (Deleuze 2018: 177 p.).

Deleuze'o išskirti įvairūs vaizdinio-laiko ženklai: *vaizdoženklis*, *garsiaženklis*, *protoženklis*, *kristaženklis* ir kt., – yra nepriklausomi nuo naratyvo, veikėjų ir aplinkos tarpusavio sąveikos logikos, netgi nuo montažo – Visumos - kuriamų prasmių. Patys nieko neteidgami, jie sukuria vaizdinio-laikui būdingus asambliažus. Pirmojo tipo asambliažą Deleuze'as vadina dabarties viršūnėmis. Tai būdinga vaizdiniais, kuriuose labiau pabrėžiama kūgio A linija, įvairios virtualios dabarties formos. Kaip paradigmą virtualios dabarties režisierių Deleuze'as įvardina Alainą Resnais'ą. Jeigu vaizdiniuose pabrėžiama virtuali dabarties praeities - B linija, tuomet tokie kristaliniai vaizdiniai vadintini praeities sluoksniais. Tokio tipo pavyzdinis režisierius - Alainas Robbe-Grillet. Kuomet vaizdinyje-laike dominuoja perėjimai tarp kūgio linijų, toks kinas yra *neracionalaus karpymo* kinas. Esminis dalykas ką Deleuze'as nori parodyti, kalbėdamas apie begalines virtualume susitinkančias ženklų konsteliacijas, yra tai, kad tokiam kine nebelieka esminio klasikinės konfigūracijos tapatumo - tiesos. Vaizdinys-laikas nebeteigia jokio tapatumo, su kuriuo būtų galima identifikuoti tiesą. „Iš to kyla naujas pasakojimo statusas: pasakojimas nustoja būti teisingas, tai yra, nustoja teigti tiesą, bet tampa fundamentaliai klautojančiu“ (Deleuze 2018: 136 p.) Šios klautojimo galios ir suteikia vaizdiniui-laikui galimybes demaskuoti ir neigti įvairių galios centrų steigiamus naratyvus, tapatumus, kitas virtualumą siekiančias kontroliuoti formas.

1.3. Vaizdinio-laiko recepcija

Vaizdinys-laikas, kaip konceptualinis įrankis, yra svarbi dabartinės kino filosofijos dalis. Tyrimuose, įveiklinančiuose Deleuze'o kino filosofijos sąvokyną, vaizdinis-laikas įvairiai įk kontekstinamas. Galima išskirti dvi esmines strategijas.

Pirmosios prieigos besilaikantys tyrėjai žvelgia į kiną kaip į dialogo partnerį, pasiremdami įvairiais kino filmais, stengiamasi apibrėžti problemas, kurios būtų aktualios tiek kinui, tiek filosofijai. Atsisakoma hierarchinės žiūros, kurios metu klasikiniai filosofijos klausimai ar atsakymai būtų „randami“ kino filmuose. Dominuoja partikuliaristinė prieiga, kurios metu pats kinas nurodo, į kokius konceptus gali būti išversti filmo vaizdiniai. „Kino filosofijos lygmeniu ne tik kad neprasminga, bet ir iš esmės klaidinga bandyti „subendravardiklinti“ visas šias kino filosofijos versijas, nes, lokalizuodamos save skirtingose teritorijose, jos iš principo negali būti subendravardiklintos ir suvestos į „vienaskaitą“ (Milerius 2013: 12 p.). Pagal apibrėžimą, trečiosios teritorijos – horizontai, kuriuose susitinka kinas ir filosofija, – gali būti įvairiausi. Nadine Boljkovic knygoje *Untimely Affects Gilles Deleuze and an Ethics of Cinema* (2015) toliau gilinasi į Deleuze'o pasiūlytą temą – kaip vaizdinio-laiko kinas padeda mums vėl patikėti pasauliu. Analizuodama Alain'o Resnais ir Chriso Markerio filmus autorė konceptualizuoja minėtų režisierių filmuose esančią etinę dimensiją, dėl kurios galime iš naujo permąstyti savo santykį su traumine XX amžiaus patirtimi, jos keliamus iššūkius dabarčiai ir kūrybiškesnį žvilgsnį į ateitį. Kristupas Sabolius straipsnyje *Tapatybė ir Kitybė kaip virtualumo kova* (2013) per įvairius teorinius registrus: Deleuze'o kino konceptus, Jacques'o Lacano psichoanalizę, René Descartes'o ontologinį dualizmą, – nagrinėja Romano Polanskio filme *Nuomininkas* (1978) vaizduojamą savasties ir jos dekonstrukcijos temą. Minimas straipsnis nėra griežtai deliozinis, įvairios filmo vietos konceptualizuojamos ne tik Deleuze'o sąvokų pagalba, tačiau pagrindinis Deleuze'o imperatyvas – lygiavertis dialogas tarp kino ir filosofijos – išlieka. Jūratė Baranova straipsnyje *Vaizdinys-judėjimas ir baimės kinematografas* (2013), veda filosofinį dialogą su dažnai kino filosofijoje ignoruojamu vaizdinio-judėjimo kinu. Steigiama trečioji teritorija – baimės egzistencialas. Straipsnyje eksplikuojami būdai, kaip įvairūs Europos režisieriai apmąsto baimę, jos raišką tarpasmeniniuose santykiuose. Autorė, pasiremddama Deleuze'u, ne aiškina, ką nori pasakyti režisieriai, bet lengvais, deskriptyviais štrichais braižo vaizdinio-judėjimo ir baimės santykių žemėlapi. Davidas Dreameris monografijoje *Deleuze, Japanese Cinema, and the Atom Bomb* (2014), pasinaudodamas

Deleuze'o kino ženklų taksonomija, įveda naują *cineosis* konceptą, su kuriuo ne tik fiksuoja įvairius vaizdinio-judėjimo ir vaizdinio-laiko ženklus, bet ir tiria dėl jų tarpusavio santykių atsirandančias prasmes. Autorius atskleidžia ne tik kino ir filosofijos dialogą, kurį vieniją esminis klausimas – kokiais būdais galima mąstyti apie atomines bombas, numestas ant Nagasakio ir Hiroshimos miestų?, – bet ir dialogą, vykstantį tarp paties japoniško kinematografo. Kitaip tariant, bandoma konceptualizuoti japoniškame kine esantį vaizdinių asambliažą ir jame esančias prasmes.

Antrąją strategiją, kurios imasi autoriai, dirbantys su *Vaizdinio-judėjimo* ir *Vaizdinio-laiko* sąvokynu, galima pavadinti *mažuoju kinu*. Nors Deleuze'as tik trumpai užsimena apie politines *vaizdinio-laiko* implikacijas, kurios, jo teigimu, padeda atsirasti „moderniam politiniui kinui“ (Deleuze 2018: 222-230 p.), su mažuoju kinu susiję tyrimai yra didelė šiuolaikinės kino filosofijos dalis. Sąvoką *mažasis kinas* pasiūlo Deleuze'o tyrinėtojas Davidas Normanas Rodowickas (1997: 139 p.), savo monografijoje apie Deleuze'o kino filosofiją *Gilles Deleuze's Time Machine* (1997) sintezuodamas Deleuze'o ir Felix'o Guattari tezes apie mažąją literatūrą knygoje *Franz Kafka: towards a minor literature* (1986) ir modernaus politinio kino sampratą. Mažąjį kiną kuria įvairias opresuotas politines mažumas atstovaujantys, kitokį mąstymą apie rasę, lytį, tautą, istorinę atmintį, valstybę siūlantys režisieriai. Deleuze'as išskiria tris esminius modernaus politinio kino bruožus:

1. Mažumos virtualumas. Opresuota politinė grupė negali remtis mažumos savastimi, jos įsivaizduojamu tapatumu. Mažumos kinas nesteigia tapatumo. „Trumpai tariant, jeigu ir egzistuočių modernus politinis kinas, jo esminė prielaida būtų: žmonių nebėra arba dar nėra... žmonės dingo“ (Deleuze 2018: 223 p.).
2. Privačiosios ir viešosios sferos skirties nebuvimas. Bet kokia mažumos individo kūryba jau yra kolektyvinis veiksmas, nes visada oponuoja daugumos naratyvui.
3. Mažojų kino režisieriaus performatyvumas. Mažuma neturi tapatumo, o bet kokie tapatumo konstravimai, kurių metu paneigiamas daugumos naratyvas apie mažumą, jau implicitiškai nurodo priklausomybę nuo galios centro. Mažojų kino režisierius ar mažosios literatūros rašytojas performatyviai steigia mažumos tapsmą. Tapsmas niekada nėra stabilus tapatumas, performatyvus kalbos aktas steigia tapatumą ir jį neigia tuo pat metu, taip išlaisvindamas nuo stabilaus tapatumo poreikio. „Kalbos-aktas turi save sukurti kaip svetimą kalbą dominuojančioje kalboje kaip tik tam, kad išreikštų uždominuoto gyvenimo neįmanomumą“ (Deleuze 2018: 230 p.).

Tyrimai, susiję su mažuoju kinu, nuo tyrimų, žvelgiančių į trečiąsias teritorijas, skiriasi dviem esminiais aspektais. Pirma – mažojų kino konceptualizavimai vyksta politiniame kontekste, antra –

mažajame kine esantis vaizdinys-laikas dažnai supriešinamas su galios centrą reprezentuojančiu vaizdiniu-judėjimu. Alessandro Jedlowski straipsnyje *Minor Cinema and Conviviality: Tundé Kèlání's Film Worlds in Comparison* (2020) lygina Nigerijos režisieriaus Tundé Kèlánío filmus su italų kinematografo atstovo Vittorio De Setos kinu. Pagrindinė straipsnio tezė, kad abiejų režisierių kine galima išgryninti *šventiškumo* (conviviality) konceptą, dėl kurio Kèlánío atveju, oponuojama kolonijinės praeities įtakai, o De Setos – II Pasaulinio karo nesuvokiamumui. Nors straipsnyje atliktas šventiškumo afekto kine konceptualizavimas įtikina, svarbu pastebėti, kad svarstymuose disponuojama istorine-linijine laiko samprata. Pagrindinis autoriaus tikslas yra sutaikyti kolonijinio tapatumo suvaržytą dabartį su Nigerijos „autentiška“ folklorine praeitimi, taip atveriant kūrybiškai naują laiko klodą – ateitį. Vaizdinys-laikas veikia kaip antitezė bendresniame dialektiniame paveiksle, kur praeitis užima tezės, dabartis – antitezės, o ateitis – sintezės pozicijas. Tą patį mechanizmą galime rasti ir Davido Martin'o-Jones'o monografijoje *Deleuze, Cinema and National Identity* (2006), kur vaizdinys-judėjimas reprezentuoja kapitalistinę, opresinę, *įvietinimo* logiką, o vaizdinys-laikas – rezistencinę, parazitinę, *išvietinimo* logiką. Aptariamuose filmuose – *Run Lola Run* (1998), *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (2004), *Memento* (2000) ir kituose – vaizdinys-judėjimas supriešinamas vaizdiniui-laikui, taip parodant kaip kapitalistinė kino industrija inkorporuoja vaizdinio-laiko klastojimo galias, siekdama padidinti kino filmų lankomumo pardavimus. Autorius nūdienoje vykstančiam fenomenui pasiūlo *hibridinio* kino sąvoką (David Martin-Jones 2006: 5 p.), kuriame mažumų tapatumai tarnauja juos opresuojantiems naratyvams. Monografijoje implicitiškai išlaikoma nuostata vaizdiniu-laiko atžvilgiu, kaip parazituojančios antitezės, prasmę įgaunančios tik santykyje su vaizdiniu-judėjimu. Williamas Brown'as straipsnyje *There are as many paths to the time image as there are films in the world': Deleuze and The Lizard* (2012) analizuoja, kaip Irano filme *The Lizard* (2004) funkcionuoja tiek delioziška tapsmo sąvoka, tiek iranietiško filosofo Abdolkarimo Soroush'o globalistinės idėjos, skelbiančios apie būtiną šiuolaikinio Irano sumoderninimą ir vakarietišku vertybių adaptavimą. Vėl supriešinamas religiją ir tradiciją atstovaujantis vaizdinys-judėjimas su tapsmą ir globalų pasaulį atspindinčiu vaizdiniu-laiku. Elena del Rio straipsnyje *Feminine Energies, or the Outside of Noir* (2012) tiria feministinių idėjų raišką klasikiniame Holivudo *noir* kine. Autorės teigimu, tamsusis *noir* žanras Holivude byloja apie pasikeitusį mąstymo apie pasaulį būdą, kaip ir italų neorealizmas Europos kine. Aptariamame kine, moteriški personažai pirmą kartą vaizduojami ne kaip pasyvios, į vyrų veiksmus reaguojančios veikėjos, bet savarankiškos, naratyvą pakeisti galios turinčios herojės. Supinant Deleuze'o ženklų taksonomiją su froidiškąja psichoanalize, moteriški personažai įkūnija vaizdinio-laiko klastojimo galias, kurios arba paneigia pagrindinį vaizdinio-veiksimo variklį, t. y. pagrindinį veikėją vyrą ieškančią tiesos/teisingumo, arba apgaulingai „suaktyvina“ dažniausiai beprasmybėje paskendusį pagrindinį *noir*

filmų veikėją. Del Rio pateiktoje analizėje kinas ne mąsto vaizdiniais, bet per dialektinę filosofinių idėjų įtampą iliustruoja pakitusią tikrovę. Nors straipsnio pabaigoje užsimenama apie galimą trečiąją teritoriją, t. y. performatyvaus lytiškumo idėją, aptariamas kinas geriausiu atveju tik reaguoja į klasikinių vyriškumo ir moteriškumo tapatumų sterilumą.

Kaip matyti iš pateiktų tyrimų, mažajam kinui skirtuose filosofiniuose tyrimuose egzistuoja tendencija priešpriešinti daugumos naratyvą su mažumos tapsmu. Deleuze'as eksplicitiškai teigia, kad

„Jeigu žmonės yra dingę, jeigu nebėra sąmonės, evoliucijos ar revoliucijos, apvertimo schema pati savaime tampa nebeįmanoma. Nei proletariatas, nei susivieniję ar apsijungę žmonės nebeužkariaus valdžios. <...> Tapsmo sąmoningu, mirties varpas kaip tik ir buvo suvokimas, kad nėra minios, bet visada tik keletas žmonių, begalybė žmonių, kurie dar bus suvienyti, arba kurių nereikia suvienyti, kad egzistuojanti problema pasikeistų“ (Deleuze 2018: 226 p.).

Kitaip tariant, buvimas mažuma yra nesibaigiantis tapsmas be stabilaus tapatumo. Galima teigti, kad politinė vaizdinio-laiko recepcija įvyksta su pasekmėmis, kurių Deleuze'as nenumatė. Aiškiai matyti, kad egzistuoja kino rūšis, kuri yra tarp vaizdinio-judėjimo ir vaizdinio-laiko, – vaizdiniai, kurie naudojami tiek klasikinio, tiek modernaus kino prasmės kūrimo priemonėse. Darbe sąmoningai naudojama Deleuze'ui iš esmės svetimos sąvokos – opresija ir rezistencija. Abidvi sąvokos nėra autonomiškos – tiek viena, tiek kita nurodo į santykį. Opresija nurodo į kažką, kas yra rezistenciško, rezistencija – į kažką opresyvaus. Minimos sąvokos naudojamos atsižvelgiant į dažnai Deleuze'o metodologija besiremiančių autorių tyrimuose atsirandantį hibridinio, t. y. tarp vaizdinio-judėjimo ir vaizdinio-laiko esančio, kino fenomeną. Jei šis hibridinis kinas teigia politinį žinojimą, tai yra nesuderinama su vaizdinio-laiko klastojimo galiomis. Mažumos kine egzistuojantis konkrečios mažumos suponavimas nuosekliai nurodo ir į konkrečias apibrėžtis. Kitaip tariant, jeigu mažajame kine egzistuojantis vaizdinys-laikas įgauna prasmę tik opozicijoje su vaizdiniu-judėjimu, garsiausio Deleuze'o kritiko, Alaino Badiou, tezė: Deleuze'as yra Vienio filosofas, – yra teisinga. Siekiant įvertinti Badiou kritikos aktualumą, svarbu peržvelgti pagrindinius Badiou argumentus ir ištirti didžiausios su Deleuze'u susijusios kontroversijos recepciją.

2. Alaino Badiou ir Gilles'io Deleuze'o kontroversija

Badiou knyga, skirta Deleuze'o filosofijos kritikai – *Clamor of Being* (1999 m.) – prasideda nuo autoriaus asmeninio santykio su Deleuze'u pristatymo. Anot jo, tarp dabartinių filosofų Deleuze'as yra vienintelis tikras jo priešininkas. Užsimindamas apie kelis metus trukusį susirašinėjimą, Badiou tarsi apvainikuoja savo meilės-neapykantos paremtą santykį su Deleuze'u, išleisdamas knygą, kritikuojančią jo filosofijos principus. Pagrindinė Badiou tezė – Deleuze'as, kaip skirties filosofas, implicitiškai teigia tapatumą – daugį, kuris iš tikrųjų yra ne kas kita, kaip Vienis. Kitaip tariant, anot Badiou, Deleuze'as yra neoplatonikas. Visos knygos metu, Badiou nuosekliai argumentuoja savo tezę – pradėdamas nuo Deleuze'o mąstymo recepcijos, eina prie esminio transcendentalinio empirizmo postulato – skirties, funkcionuojančios kaip būtį vienijantis principas. Badiou tarsi išlieka ištikimas deliozizmo atstovas, kuriam neegzistuoja *teisinga* autoriaus interpretacija, nepaisoma sąžiningumo principo ar paties filosofo intencijų. Kitaip tariant, Badiou elgiasi su Deleuze'u kaip su konceptuali personažu. Pats Deleuze'as, rekonstruodamas kitų autorių mąstymą, niekada nekreipdavo dėmesio į *tikrumo* kriterijų – abejingumas filosofų intencijoms, laikmečio dvasios primetamai interpretacijai, aktualių kontroversijų vengimas tarsi nepalieka jokių formalių kriterijų, kurie padėtų objektyviai įvertinti pačią rekonstrukciją. Deleuze'as, veddamas dialogą su Kantu, Spinoza, Leibniz'u, Bergsonu ir kitais, ieškojo ne tikrumo, o pragmatinės naudos. Jis interpretuodavo juos kaip savo kuriamos ženklų sistemos veikėjus. Deleuze'o teigimu, transcendentalinio empirizmo *modus operandi* yra:

„Filosofijoje esama trijų elementų, kurių kiekvienas atitinka kitus du, tačiau turi būti svarstomas atskirai: *ikifilosofinė plotmė, kurią ji turi nubrėžti (imanencija); profilosofiniai personažai, kuriuos ji turi išgalvoti ir kuriems turi įkvėpti gyvybės (insistencija); filosofiniai konceptai, kuriuos ji turi sukurti (konsistencija).*“ (Deleuze 2019: 85 p.)

Čia ir galima pamatyti esminį Deleuze'o filosofinių personažų ir Badiou nupiešto Deleuze'o šaržo skirtumą – jau minėtą kantiškąjį moralės imperatyvą. Deleuze'as rekonstruoja autorius per rizominius, ribose esančius išsiskojimus, stengdamasis išryškinti ne visada matomus, konceptualinius asambliažus. Deleuze'as išryškina filosofijos klasikuose esantį kūrybinį potencialą ne tik iš vidaus, t. y. išeidamas iš nusistovėjusių interpretacinių klišių, bet ir iš išorės, pačiu interpretavimo judesiu išlaisvindamas autorių iš istorinio suvokimo kanono. Badiou prieiga prie Deleuze'o yra kardinaliai priešinga – hėgeliška. Jeigu

medžiaga neatitinka konceptualinio tinklo, Badiou koreguoja ne patį tinklą, bet pasirinktą autorių – šiuo atveju, Deleuze'ą.

Clamor of Being knygos struktūra klasikinė – Badiou pateikia dvi kritines tezes apie Deleuze'ą (Badiou 1999: 23-25 p.).

1. Deleuze'o filosofija yra fundamentalistinė – jos konceptualumas stūkso ant pamato, kurio vardas yra Vienis. Šiuo požiūriu Deleuze'as yra mąstytojas, artimas Martinui Heideggeriui, kurio mąstyme skirtis tarp būties ir esinių buvo viena iš esminių mąstymą struktūruojančių distinkcijų.
2. Esiniai ir būtis turi skirtingą ontologinį statusą. Deleuze'o filosofija rymo ant daugio-vienio pamato, kuris savaime atima autonomiją iš esinių ir jų skirtingumai tampa tik formaliomis, atsitiktinėmis savybėmis. Įvairūs delioziško Vienio vardai: skirtis, disjunktyvinė sintezė, laikas, aktyvios-reaktyvios jėgos, – anot Badiou, yra tik skirtingi Deleuze'o mąstymą vienijančio, transcendentinio principo pavidalai. „Ir vienintelis jėgos vardas yra Būtis, esiniai yra tik apsireiškę Būties modalumai“ (Badiou 1999: 24 p.).

Kitose knygos dalyse Badiou kritiškai rekonstruoja esmines Deleuze'o filosofijos dichotomijas: virtualumą ir aktualumą, laiką ir tiesą, šansą ir amžinąjį sugrįžimą, klostes ir išorę, – siekdamas įtikinti skaitytoją, kad Deleuze'as yra ne tik Vienio-viseto paradigmos mąstytojas, bet kad jo oponento filosofija, kaip ir paties Badiou, išsitenka klasikinės filosofijos rėmuose. Kitaip tariant, tiek Badiou, tiek Deleuze'as nekreipia dėmesio į Kanto atliktą koperniškąją revoliuciją ir yra atvirai ontologiniai mąstytojai. Iš to seka, kad iš trijų galimų ontologinių perspektyvų: Vienio, daugio ir daugialypumo, – tikrai Badiou pasirinkta strategija, t. y. matematinės aibių teorijos ontologizavimas, lieka ištikimas daugialypumo mąstymui.

Mano supratimu, esminė Badiou daroma klaida yra nekorektiškas ontologinio dualizmo primetimas Deleuze'o filosofijai. Nors Badiou ir teigia, kad jo mąstymas atsiriboja nuo Kanto kritinės filosofijos projekto, pamatinė binarinė struktūra, pro kurią Badiou „praleidžia“ Deleuze'ą, yra transcendentalinės kategorijos statusą įgaunantis virtualumo ir aktualumo santykis. Jau minėtos dvi tezės, kurių argumentacijos variaciją ir sudaro Badiou kritikos branduolį, jau įstato Deleuze'ą į rėmus, kurių logiška išvada yra Deleuze'o, kaip Vienio mąstytojo, identifikacija. Badiou suvokia Deleuzo aktualumą kaip kažką derityvaus, atsirandančio iš virtualumo. Mąstytojas, interpretuodamas Bergsono kūgį (žr. iliustraciją 10 p.), teigia, kad:

„Bergsoniškoji schema, kuri vienija *Kūrybinę evoliuciją ir Matter and Memory*, prasideda nuo gigantiškos atminties pavaizdavimo, daugialypumo, sudaryto iš virtualaus, visų kūgio sekcijų

koegzistavimo, kiekvienai sekcijai būnant visų kitų sekcijų pakartojimais, kurie skiriasi tikta santykių tvarka ir singuliarių taškų išsidėstymu. Tai reiškia, kad šio mnemoninio virtualumo aktualizavimas įgyja naujas, divergentiškų linijų formas, kur kiekviena jų atitinka problemų sprendimo būdus, o santykių išsidėstymas ir tvarkos pasiskirstymas atitinka kiekvienos konkrečios diferencijuotos rušies dalių singulariumus.“ (Badiou 1999: 112 p.)

Kitaip tariant, Badiou virtualumą suvokia kaip Vienį, kuris įgalina aktualumą – dabartyje esančius skirtumus. Tačiau tai prieštarauja vienam iš pamatinių Deleuze'o konceptų – imanencijos plotmei. „Atrodo, imanencijos plotmė *kaip tokia* yra tai, kas turi būti mąstoma, ir sykiu tai, kas negali būti apmąstyta. Imanencijos plotmė yra tai, kas mąstyme ne(ap)mąstyta. Tai visų plotmių postamentas, imanentiškas kiekvienai mąstomai plotmei, kuri negali jo mąstyti“ (Deleuze 2019: 67 p.). Imanencijos plotmės sąvoka kaip tik ir yra atsakas į Kanto koperniškąją revoliuciją – Deleuze'o filosofija yra ne klasikinė „ikikantiška“, bet postkantinė metafizika. Pasitelkdamas imanencijos plotmės konceptą, Deleuze'as žengia žingsnį toliau nei Kantas ir sintezuoja transcendencijos likutį (noumeną) su žmogiškąja tikrove (fenomenais). Kitaip tariant, ši sąvoka leidžia Deleuze'ui redukuoti Kanto nubrėžtas žmogaus epistemologines ribas į tapsmo ontologiją. Virtualumas ir aktualumas nėra susiję potencialumo santykiais – abidvi kategorijos yra realios, be kokybinio skirtumo. Badiou kaltinimas neoplatonizmu būtų validus tik tuomet, jei Deleuze'o filosofija veiktų reprezentacijos paradigmoje. To paprasčiausiai nėra. „Badiou nuvertina aktualumo svarbą Deleuze'ui ir tai, susiejus su jo paties problemišku Spinoza'os skaitymu, leidžia jam nepastebėti didelio atsargumo ir susirūpinimo, nuo kurių pradėdavo Deleuze'as (ir Guattari), siekdami išlaisvinti mus nuo dažnai smaigiančių jo gniaužtų“ (Bell 2006: 418 p.). Aktualumas, t. y. iliustracijoje esanti S plokštuma, nėra išvestinis virtualumo produktas; tai ne dualistinės, bet imanentinės tikrovės dalis, kuri nėra mažiau reali nei virtualumas.

Badiou ir Deleuze'o kontroversija yra tiesiogiai aktuali kino filosofijos tyrimams, kurie remiasi *Vaizdinio-judėjimo* ir *Vaizdinio-laiko* sąvokynu. Ta pati aktualumo ir virtualumo skirtis taip pat galioja mąstymui, matomam ekrane: „tačiau virtualumas kaip praeities dabartis ir ateities dabartis yra ne mažiau realus už aktualumą: jei aktualus vaizdinys mobilizuoja mūsų juslinio suvokimo galias, virtualus vaizdinys atveria tai, kas dar nemąstoma, tačiau ne mažiau realu“ (Žukauskaitė 2012: 241 p.). Kadangi Deleuze'o mąstymui nėra būdinga moderni filosofinė klasifikacija, t. y. filosofo mąstymas negali būti suskirstytas į epistemologines, ontologines, moralines, politines ir kitas tradicines klasifikacijas, ontologinė Badiou kritika tampa tiesiogiai relevantiška siekiant suprasti politines vaizdinio-laiko implikacijas. Siekiant jas eksplikuoti, trumpai apžvelgsiu Badiou ir Deleuze'o kontroversijos recepciją.

2.1. Pro Deleuze

Galima teigti, kad Badiou kritikos recepcija yra išimtinai negatyvi. Tiek autoriai, dirbantys Deleuze'o filosofijos kontekste, tiek *su* Deleuze'o konceptualiniais įrankiais, iš įvairių perspektyvų atmeta Badiou atliktą Deleuze'o, kaip Vienio mąstytojo, rekonstrukciją. Jon Roffe monografijoje *Badiou's Deleuze* (2012) smulkmeniškai lygina Badiou piešiamo Deleuze'o portreto štrichus su transcendentalinio empirizmo visuma. Eidamas per skirtingus, jau minėtus Badiou išsirinktus tropus: disjunktyvinę sintezę, įvykį ir kt., – autorius atskleidžia klaidingą daugelio delioziškų konceptų suvokimą. Monografija užbaigiama išvada: „paprastai tariant, Badiou klysta apie daugumą Deleuze'o mąstymo aspektų“ (Roffe 2012: 160 p.), – ir teigimu, kad Badiou, kalbėdamas apie Deleuze'ą, pasako daugiau apie save negu apie savo korespondencijos draugą. Audronė Žukauskaitė straipsnyje *Daugialypumo sąvoka Gilles'o Deleuze'o ir Alaino Badiou filosofijose* (2011) analizuoja tiriamą kontroversiją iš, autorės manymu, kertinės, ginčą generuojančios - daugialypumo - sąvokos. Straipsnyje analizuojamos prielaidos ir iš jų sekantis skirtingas aptariamo koncepto suvokimas, apibendrinamas išvada, kad Deleuze'as disponuoja kokybinio daugialypumo sąvoka, kuri reiškiasi per begalines virtualumo ir aktualumo santykio konfigūracijas, tuo tarpu Badiou – kiekybinio daugialypumo, kuris per tiesos sampratą siekia universalizuoti įvairias aktualumu plotmėje esančias paskirybes t.y. politines mažumas (Žukauskaitė 2011: 188 p.). Nors galime implicitiškai fiksuoti, kad autorė labiau pritaria delioziškai daugialypumo sąvokai, aptariamas straipsnis baigiamas išvada, jog „Badiou siūloma daugio koncepcija ir Deleuze'o aptariamas daugialypumas sukuria neišsprendžiamą teorinę priešpriešą“ (Žukauskaitė 2011: 193 p.).

Claytonas Crockett'as monografijoje *Deleuze Beyond Badiou* (2013) siekia ne lokalizuoti save skirtingoje ginčo pusėje, bet pragmatiškai pažvelgti į kontroversiją, kuri, anot autoriaus, išryškina abiejų mąstytojų silpnąsias filosofinių sistemų vietas. Todėl pati kontroversija Crockett'ui pasitarnauja kaip akstinas sintezuoti aptariamus autorius, kad šryškintų naujas pasipriešinimo formas neoliberalistinei santvarkai. Vis dėl to autoriaus pasiektų išvadų lokalizavimas Haičio politinėje revoliucijoje išskirtinai remiasi Deleuze'o vaizdinio-laiko konceptu ir jo politiniu funkcionavimu (Crockett 2013: 187-194 p.). Robertas Luzaras straipsnyje *The Multiplicity of (Un-)Thought: Badiou, Deleuze, Event* (2019) rekonstruoja Deleuze'o ir Badiou daugialypumo sampratos prielaidas, išryškindamas tose prielaidose esančias konceptualines problemas. Pagrindinė autoriaus tezė – daugialypumas nėra inteligibilus. Nei

Deleuze'o vitališkumas, nei Badiou įvykis nėra pakankami konceptai katalizuoti tikrovę keičiančiam mąstymui. Luzaras užima bene šališkiausią aptartoje kontroversijoje poziciją – iš esmės nepritardamas nei vienam iš diskusijoje dalyvaujančių autorių. Straipsnyje brėžiama galimai potencialesnė, kvazi-marksistiška, daugialypumo samprata.

Negatyvi Badiou kritikos recepcija, kaip matyti iš pateiktų tyrimų, dažniausiai pateikia tezes ir argumentus „iš vidaus“, t. y. lyginant Deleuze'o filosofijos visumą su Badiou tezėmis, eksplikuojant kertinius konceptus, ieškant produktyvių filosofų susitikimo taškų. Tačiau jau minėtas *tikrojo* Deleuze'o priešpastatymas Badiou pateiktam Deleuze'ui, mano supratimu, neatsako į vieną iš esminių Badiou kritikos tikslų: tai – politinės Deleuze'o filosofijos pasekmės. Šios tapsmo metafizikos politinės implikacijos, mano supratimu, geriau atsiskleidžia Badiou kritikai pritariančių ir jo įtakoje dirbančių mąstytojų atsakymuose į apžvelgiamą diskusiją.

2.2. Pro Badiou

Badiou pasekėjų gretose nerasime bandymų rekonstruoti Badiou kritikos validumą „iš vidaus“. Autoriai, įsitraukdami į kontroversiją, seka *Clamor of Being* nubrėžta trajektorija, sutelkdami dėmesį į galimus Deleuze'o filosofijos išsiskojimus, nekreipdami dėmesio į „tikrąjį“ Deleuze'ą. Monografijoje *Organs without bodies on Deleuze and consequences* (2015), kurios autorius – ekscentriškasis slovenų mąstytojas Slavojus Žižekas, – teigiama, kad tikra ištikimybė interpretuojant filosofinį autorių, likimas jo kūrybinėje dvasioje yra radikalus perkontekstualizavimas. Žižekas, remdamasis Deleuze'o metafora apie „autoriaus paėmimą iš nugaros“, nueina iki kraštutinumo ir perrašo Deleuze'o filosofiją per hėgeliškus, lakaniškus, marksistinius registrus. Žižeko teigimu, populiarusis Deleuze'o įvaizdis – gvatarizuotas Deleuze'as – yra ne kas kita, kaip skaitmeninio kapitalizmo filosofas (Žižek 2015: atnaujinto įvado XXII p.). Mano supratimu, galima pasiūlyti kitokią Deleuze'o prieigos prie autorių interpretaciją – vaizdinį su mažiau prievartos. „Paėmimą iš nugaros“ galima įsivaizduoti kaip vaikišką žaidimą, kai draugas uždengia kitam draugui akis ir yra jo – „aklojo“ – vedamas į abiem nežinomas teritorijas.

Tad Žižeko atliktas hėgeliškas Deleuze'o „paėmimas iš nugaros“ atveria autentiškesnę, revoliucinį potencialą turintį Deleuze'ą. Monografijoje oponuojama į populiarųjį Deleuze'o įvaizdį – liberalų, pro-kapitalistinį, seksualinę laisvę atstovaujantį, visada takius ir besikeičiančius tapatumus performatyviai steigiantį „yuppie“ Deleuze'ą. Perinterpretuojami įvairūs Deleuze'o konceptai: kūnas be organų,

virtualumas, geismo mašina, vaizdinys-laikas - kad atskleistų jų universalizuojantį potencialą ir paneigtų dabar populiarėjančią, antiuniversalistinę, tapatumo politikos paradigmą, kuri neretai ir remiasi transcendentalinio empirizmo konceptais. Kitaip tariant, Žižekas pasinaudoja Deleuze'u, siekdamas atremti Michel'io Foucault politinio žinojimo dekonstrukcijos projektą:

„Deleuze'as yra teisus savo nepaprastame išpuolyje prieš istoristinį kontekstualizavimą: tapsmas reiškia transcenduoti istorinių sąlygų kontekstą, iš kurio atsiranda fenomenai. Tai ir yra, ko trūksta istoristiniame, antiuniversalistiniame multikultūralizme: amžinai Naujo sprogimo tapsme arba tapimo procesu”. (Žižek 2015: 13 p.) Žižeko Deleuze'as – tai prekursorius į komunizmą žmogiškuoju veidu.

Tiesioginis Badiou mokinys – Peteris Hallwardas – monografijoje *Out of this World Deleuze and the philosophy of Creation* (2009), kaip ir Žižekas, koncentruojasi į Deleuze'o politinę filosofiją. Veikale atliekama Deleuze'o mąstymo genealogija, padėjusi Hallwardui išvesti analogiją tarp Deleuze'o skirties politikos ir kvietistų, meistro Eckharto, Johno Dunso Scotus'o, Nietzsche's, Bergsono, – autorių, kurie, Deleuze'o kritiko teigimu, yra apolitiški, arba politiškai sterilūs. Pagrindinė monografijos tezė kristalizuoja esminę Deleuze'o kritikų tezę: „nors ir nemažas kiekis entuziastų atiduoda daug energijos ir parodo daug išmoningumo šiai užduočiai atlikti [*Deleuze'o filosofijos eksplikacijai* – E. B.], tiesa yra ta, kad iš esmės Deleuze'o darbai yra indiferentiški šio pasaulio politikai“ (Hallward 2009: 162 p.). Jei lygintume Hallwardo atliktą analizę ir Žižeko „degvatarizacijos“ projektą, esminis išryškėjantis skirtumas – tai pozityvių Deleuze'o filosofijas aspektų nebuvimas, vienpusiški kaltinimai *status quo* palaikymu, be perkontekstualizavimo galimybės.

Badiou – Deleuze'o kontroversijos dalyviai, pratesiantys Badiou pradėtą kritikos projektą, kaip matyti iš pateiktos recepcijos analizės, išskirtinai koncentruojasi ties Deleuze'o politiniu mąstymu. Prisiminę, kad šiuolaikiniuose kino filosofijai skirtuose tyrimuose randame kapitalizmo logikai paklūstantį, vaizdinio-judėjimo ir vaizdinio-laiko hibridą, būtų nuoseklu pripažinti, jog *contra* Deleuze'ui stovykla: Badiou, Žižekas ir Hallwardas, – yra teisūs. Jei vaizdinio-laiko klastojimo galios tampa tik populiarios kino produkcijos pardavimų formulės dalis, tada privalu sutikti su Deleuze'o, kaip *status quo* legitimuojančio mąstytojo, teze. Tačiau, mano supratimu, dabartyje atsirandanti nauja, hibridinė vaizdinio rūšis nėra tiesiog *suprekintas* vaizdinys-laikas. Teigiu, kad tai yra specifinė ir konkretų politinį žinojimą teigianti vaizdinio-laiko rūšis – vaizdinys-*kairos*.

3. Vaizdinys-kairos

Tikėtina, kad periodas nuo II Pasaulinio karo pabaigos iki dabarties ir vėliau, ateities istorikų diskurse bus įvardintas kaip postholokausto epocha. Vaizdinys-laikas, suspenduodamas klasikines, neadekvačias žinojimo formas, grąžina mums tikėjamą pasauliu ne dėl naujai steigiamo, tikrovę geriau atspindinčio žinojimo, bet atskleisdamas santykį su pasauliu, kuriame nebereikalingas reprezentacinis *apie* mąstymas. Tačiau, pažvelgus į dabartinio kino produkcijos horizontą, aiškiai matomas tiek vaizdinio-judėjimo gyvybingumas, tiek vaizdinio-laiko kapitalistinė uzurpacija, produkuojanti hibridinius vaizdinius.

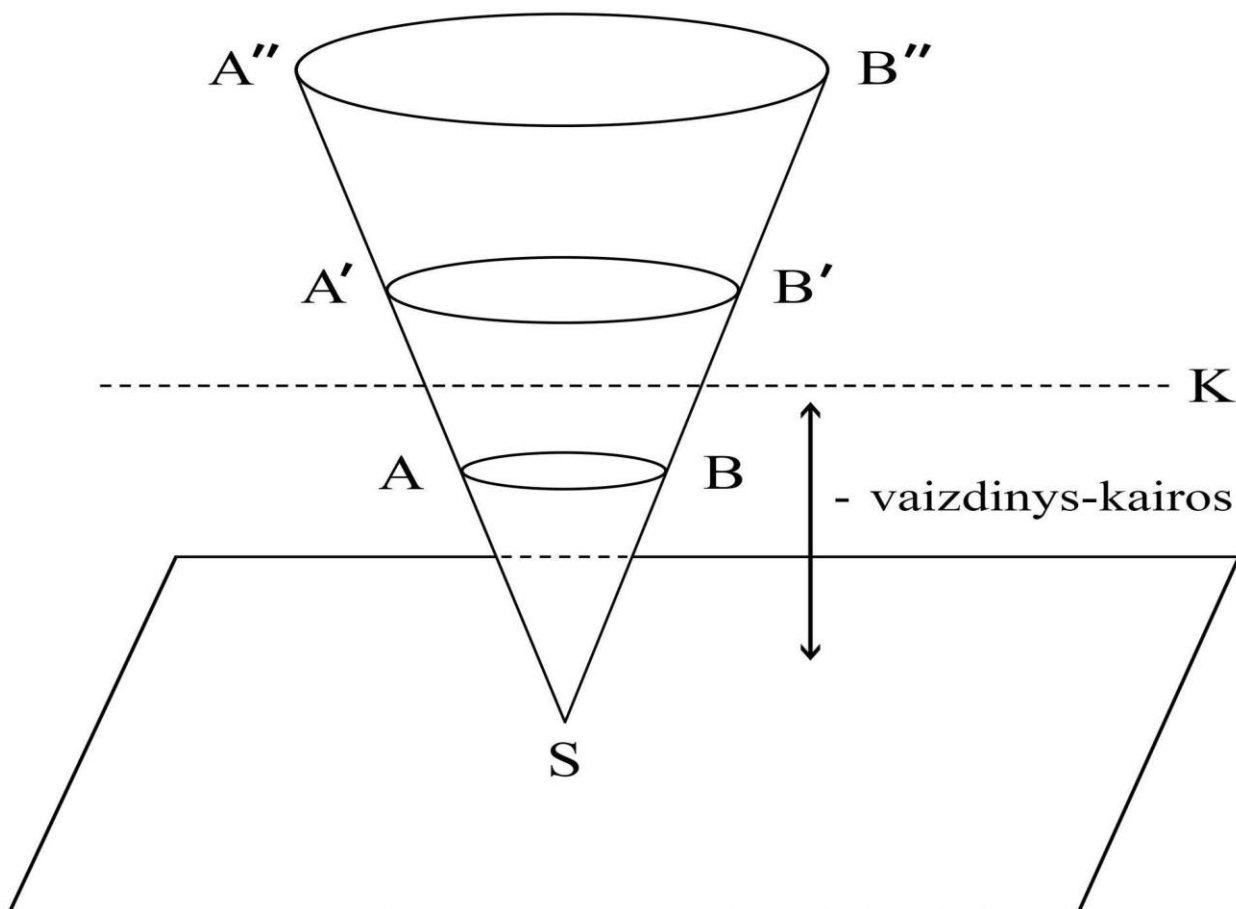
Mažojo kino paradigmoje, kurioje artikuliuojami šie hibridiniai vaizdiniai, gali būti randami įvairiuose kontekstuose. „Šiuose filmuose akivaizdžiai susikerta vaizdinio-judėjimo ir vaizdinio-laiko kino modalumai, kurie deramai siejasi su personažų vystymo strategija – nuosekliu judėjimu į bet-kokią-erdvę, kuri yra kito tapsmo ir naujų subjektyvumų arba formavimosi, arba susinaikinimo erdvė“ (Šerelytė 2011: 54 p.). Tapsmas, kuris visada yra tapsmas mažuma, Deleuze'o kritikų teigimu, užkonservuoja mažumas steriliame judėjime, palikdamas jas nuošalyje nuo politinio gyvenimo tikrovės. Ši kritika galioja ir hibridiniam vaizdiniui, kuris geriausiai atveju tik fiksuoja senų žiūrėjimo formų - naratyvo, įvairių tapatumų - neįtikinamumą, nepasiūlydamas *status quo* keičiančios politinės alternatyvos.

Vaizdinys-laikas išlaisvina žiūrovus nuo linijinės laiko logikos, atskleisdamas, kad mes nesame istorijos aukos, nesame holokausto produktai. Mūsų epochos įvardinimas kaip postholokaustinės galimas, bet tai nėra būtinas santykis su praeitimi – virtualumo ir aktualumo konsteliacijos taškų kiekis yra begalinis. Šio darbo pagrindinė tezė yra tokia: hibridinis vaizdinys, išlaikydamas jam būdingas klastojimo galias, taip pat teigia ir politinį žinojimą, kuris, priklausomai nuo konkretaus kino filmo, gali arba tvirtinti esamą *status quo*, arba suponuoti žmones, kurių dar nėra – taip steigdamas rezistencinį, politinį kiną. Kaip mažajame kine koegzistuoja laikas ir politinis žinojimas?

3.1. Vaizdinio-laiko žinojimo galios

Mano žiniomis, pirmasis mąstytojas, prabylantis apie politinį laiką yra Platonas. Keistame, iš bendro Platono raštų korpuso stipriai išsiskiriančiame dialoge *Valstybininkas* Platonas kalba apie išskirtinį žinojimą, būdingą tik politikui – išmanymą teisingo, kokybinio laiko, vadinamo – *kairos* (sen. gr. καιρός). Nors pati sąvoka senovės graikų kalboje yra daugiareikšmė: „Esminė sąvoka senovės Graikijoje *kairos* reikšdavosi daugiaprasmiškai klasikinėje retorikos teorijoje ir istorijoje, įskaitant „simetrija“, „tinkamumas“, „proga“, „teisingas metas“, „tinkama būklė“, „taktas“, „geras skonis“, „patogumas“, „proporcija“, „vaisiai“, „pelnas“, „išmintingas saikas“, paminint kelis, labiau žinomus panaudojimus“ (Sipiora 2013: 1 p.). *Kairos* sąvokoje nelieka *chronos* „ėjimo“, pirminės kaitos konotacijos – tai greičiau tiesės ar apskritimo taškas, įprasminantis tiek praėjusį laiką, tiek ateinantį laiką. *Valstybininko* dialogo dalyviai: Sokratas, Teodoras, Jaunasis Sokratas ir Nepažįstamasis iš Elėjos, – pokalbio metu stengiasi surasti žinojimo rūšį, kuri būtų pakankama pati sau ir būdinga tiktai politiniam žinojimui. Dialogo vedlys Nepažįstamasis iš Elėjos, naudodamasis analizės (sen. gr. διαίρεσις, diairesis) metodu, prieina prie išvados, kad tikras politikas, pats nedisponuodamas jokia konkrečiu žinojimu, valdo esminį, politinį - teisingo laiko - žinojimą. Kitaip tariant, kad polyje viešpatautų teisingumas, kitų praktinių sričių žinovų: amatininko, kareivio, pirklio, oratoriaus, – žinojimai turi paklusti valstybininko žinojimui. Tik politikas, išmanydamas *kairos* – teisingą kitų žinojimų panaudojimo laiką – turi kompetenciją ir autoritetą nuspręsti, kada ir kaip turėtų būti panaudojami praktiškesni mokslai: „Tikras valdymas pats neatlieka praktinių darbų, bet prižiūri tuos, kurie geba juos atlikti, nes jis išmano teisingą laiką, kada pradėti ir tęsti, kartu išmanydamas svarbiausius miesto reikalus ir kada laikas yra netinkamas; kiti privalo daryti tai, kas jiems liepta.“ (*Valstybininkas* 305d1). Tad *kairos* sąvoka Platonas pasinaudoja kaip įrankiu, siekdamas sintezuoti politinį žinojimą ir laiką. Klasikiniuose moksluose *kairos* visada buvo suvokiama kaip retorinė figūra, iškalbos meno priemonė. „Tačiau Nepažįstamasis teigia, kad egzistuoja meta-*kairos* - kas apsprendžia kada retorika turėtų būti panaudota, tai žinojimas kuris priklauso tik valstybės valdymui.“ (Lane 1998: 135 p.). Teigtina, kad panašią sintezę galima atlikti ir mažojo kine kontekste.

Vaizdinį-*kairos*, kuriam būdingos tiek vaizdinio-laiko, tiek vaizdinio-judėjimo savybės, galima pavaizduoti taip:



Mažojo kino specifika: performatyvūs kalbos aktai, viešumo ir privatumo erdvės tapatumas ir kolektyvinis sakymo asambliažas, – atsiranda dėl iliustracijoje pavaizduotos K linijos. Ši linija – tai galios centro - daugumos - siekis kontroliuoti virtualumo lauką, kuris gali pasireikšti įvairiausiai pavidalais: kapitalizmo logika, istoricizmais, įvairiomis ideologijos formomis. Kitaip tariant, mažajame kine svarbiausia tampa ne tapatumas, bet galios pozicija. „Šiuolaikinis politinis kinas ne atspindi esamą socialinę stratifikaciją, bet susieja skirtingus socialinius darinius ar sluoksnius” (Žukauskaitė 2011: 214 p.)

Virtualumas, esantis tarp K linijos ir S plokštumos, ir yra vaizdinio-*kairos* erdvė. Visos kontrolės formos, kurios siekia apriboti begalines laiko konsteliacijos ir transformuoja vaizdinio-laiko klastojimo galias į rezistencinį, politinį žinojimą teigiantį kiną. K linija pažymėta punktyru, nes vaizdinyje-*kairos*

esantis žinojimas yra aktualus (delioziška prasme) tol, kol egzistuoja kontrolė arba dauguma. Tuomet, kai nelieka kontrolės mechanizmo arba nėra žinomas kontekstas, vaizdinys-*kairos* nusėda į vaizdinio-judėjimo - aktualumo - plokštumą arba tampa integralia virtualumo dalimi – vaizdiniu-laiku. Ši transformacija, nors ir universali bei būdinga bet kuriam mažojo kino kūriniai, reikalauja partikuliaros, detalios žiūros konkrečiam kino kūriniai, siekiant identifikuoti K liniją steigiantį galios naratyvą, ir jam oponuojantį - vaizdinį-*kairos*.

Iš pirmo žvilgsnio gali pasirodyti, kad pasiimdamas iš Platono politinio laiko apibrėžimo – *kairos* – konceptą, kuris teigia politinį žinojimą, ir pritaikydamas jį Deleuze'o kino filosofijos kontekstui elgiuosi anachronistiškai. Tačiau pritariu Paola Marrati tezei, kad Deleuze'o dvi toliau skirti kinai yra „Teiginys yra toks: *Cinema I* ir *Cinema II* yra esminiai tekstai, kuriuose Deleuze'as išplėtoja savo politinę filosofiją” (Marrati 2008: X p.). Mano supratimu, mažajame kine eksplikuojamas politinis teisingumas yra tarsi paruošiamoji fazė Deleuze'o ir Guattari skirties politikos sampratai. Žmonių, kurių dar nėra kine, vaizdinys-laikas teigia politinį žinojimą. Vaizdinio-laiko klastojimo galios „iš viršaus“ apribotos įvairaus tipo cenzūra, transformuojasi į politinių vertybių: demokratijos, mažumų emancipacijos, lygybės, teisingumo, – teigimą. Vaizdinys-*kairos*, kaip naujas konceptas, paaiškina ambivalentišką laiko ir tiesos santykį mažajame kine. Tai yra vaizdinys, kuriame tiesiogiai matomas laikas, tačiau tuo pat metu kuriamos ir politinio teisingumo formos. Todėl Deleuze'o kino filosofija nėra nei skaitmeninio kapitalizmo, nei Vienio, nei *status quo* palaikymo filosofija. Vaizdinio-*kairos* kinas, visų pirma, yra laisvės kinas.

Įdomu atkreipti dėmesį į didžiojo Deleuze'o kritiko – Badiou – kino sampratą. *The Clamor of Being* autorius menui skirtoje monografijoje – *Handbook of Inaesthetics* (2004) – atima iš filosofijos tiesos pažinimo galimybę, palikdamas ją tikrai menui. Kinui skirtame skyrelyje *Klastojantys kino judesiai*, septintasis menas, Badiou teigimu, yra negatyvaus sinkretizmo menas – pats neteidgdamas jokios tiesos, jis apeliuoja į kituose menuose, tokiuose kaip literatūra, šokis, teatras, poezija, dailė, muzika, esančios Idėjos ribas, taip praplėsdamas jų potencialią reprezentacinę ištikimybę įvykiui. „Pakartokime: kine nieko nėra gryno. Kinas iš vidaus ir apskritai yra pažabotas savo situacijos – kaip menas „plus-vienas“ (Badiou 2004: 86 p.). Badiou tarsi sintezuoja Deleuze'o vaizdinį-judėjimą ir vaizdinį-laiką, apribodamas vaizdinio-laiko klastojimo galias išskirtinai meno kontekste. Filosofas apriboja kiną estetikos rėmuose, nepalikdamas kinui jokios žinojimo teigimo galimybės, nepalikdamas potencialaus atsakymo į platonišką klausimą *par excellence* – kas yra teisingumas?

3.2. Eisensteino dialektinis istoricizmas

Kaip ir minėta, siekiant identifikuoti mažojo kino virtualumą siekiančia kontroliuoti K linija, reikalinga partikuliaristine ir lokali žiūra. Tačiau bendrą šios kontrolės struktūrą Deleuze'as randa Eisensteino montažo teorijoje. Deleuze'o teigimu, dialektinio montažo teorijos trys esminiai postulatai - jausmas, konceptas, visuma (matyti, kodėl Eisensteinas kritiškai vertino Vertovo filmus - vaizdinys-perceptas bene labiausiai nutolusi vaizdinio-judėjimo rūšis nuo dialektinio montažo teorijos). Kino ir žiūrovo santykis Eisensteino suvokime buvo pavloviškas - hėgeliškas santykis. Stambaus plano kadrai turi sukelti emocijas, jausmus, kurie įelektrintų ir būtų pratesiami mąstymo - konceptų. Šie konceptai yra atsakingi už jau esančios masės, *žmonių kurie jau egzistuoja* sąmoningumo skatinimą. Šis sąmoningumas yra nukreiptas ne bet kur, bet į istorijos dėsnius, kurie yra tapatūs gamtos dėsniams suvokimą. Kitaip tariant, mėgiamas Eisensteino posakis *per aspera ad astra* reiškia, kad per mentalinį šoką - pavaizduotą kančią ar bjaurastį (supuvusios mėsos davinys jūreiviams filme *Šarvuotis Patiomkinas* (1925)) yra pasiekiamos žvaigždės - individualus mąstymas susilieja su dialektinę tikrovę.

“Kūrinys veikia absoliučiai individualiai kiekvieną žiūrovą, ne tik dėl to, kad jis pakyla iki naturalaus reiškinio, bet ir dėl konstruojančių dėsnių, kurie tuo pačiu metu valdo kūrinio žiūrovus, kiek jie yra organinės gamtos dalis. Kiekvienas žiūrovas jaučiasi organiškai susijęs, sujungtas, suvienytas su tokio pobūdžio darbu, taip pat kaip ir jaučiasi susivienijęs ir susijungęs su organine gamta aplink jį.” (Eisenstein 1977: 161)

Tačiau mentalinio šoko negana - jausmas ir konceptas turi susivienyti į visumą, kurioje išlaikoma klasikinė, politinė dorybė - charakterio vientisumas (integrity). Už šį vientisumą yra atsakingas montažas, dialektinį žmogaus ir gamtos pasaulių judėjimą reprezentuojantis mechanizmas. Tai ir yra žingsnis, kuri Eisensteinas žengia toliau, nei jo mėgiamas Griffithas. Griffitho kine vaizduojamos paskirybės, atsitiktinumai be vienijančio principo. Per įvairius istorijos tarpsnius atsirandanti įtampa lieka individualių asmenybių reikalu, tezės - antitezės režime, kaip universali ir organinė pasaulio būseną be išeities. Eisensteinas teigia, kad atsakymas - sintezė egzistuoja, dialektinės įtampos iškrovimas - tai pasaulinė proletariato revoliucija. “Dėl šios priežasties Eisensteinas pateisina pirmenybę montažui; kinas neturi individo kaip savo subjekto, nei siužeto ar istorijos kaip savo objekto; jo objektas yra gamta, o subjektas masės, masių individualizavimas, o ne asmens”. (Deleuze 2018: 167 p.)

Galima paprieštarauti Deleuze'o teigimui, kad kino teorija, mąstymo apie kiną istorijoje yra visiškai nesusipratimas. Kino teorija, jei nevertina kino absoliučiai funkcionaliai, geba vesti įtaigų ir

konceptualų dialogą su kinu. Tačiau su konkrečiu, vaizdinio-judėjimo kinu. Kuomet išpopuliarėja vaizdinio-laiko kinas, kino teorijos metodologija tampa neadekvati, reikalingi kitokie - deleuziški kino konceptai. Dėl kino teorijos nuvertinimo, ir dėl užsidarymo “paryžietišrame cinefilizime” (Rodowick 1997: XIV p.), Deleuze’as nepastebi, kad vaizdinio-laiko sproginimas tuometiniame kine, visgi yra istorinis reiškinys. Galbūt tai buvo priežastys, neleidžiusios filosofui pamatyti potencialios, vaizdinio-judėjimo ir vaizdinio-laiko sintezės galimybės. Ši sintezė aiškiai matoma viename iš mažojo kino pavyzdžių - sovietinės Lietuvos kinematografe.

4. Vaizdinys-*kairos* sovietiniame Lietuvos kine

Nors tarpukariu ir egzistavo mėgėjiški bandymai kurti kiną: dokumentinės apybraižos, kasdienybės kronikos (Stepas Uzdonas), – lietuviško kino istorija prasideda Lietuvai esant Sovietų Sąjungos sudėtyje. Filmus, sukurtus sovietmečiu, galime skirstyti į tris kategorijas:

- a) Kvazi-folkloriniai – ideologiniai filmai, kurių pradžia galima fiksuoti jau nuo pirmojo Lietuvoje nufilmuoto filmo *Marytė* (1947). Tai filmas apie sovietų partizanę Mariją Melninkaitę, apie jos didvyrišką pasiaukojimą. Šis filmas buvo platesnės stalinistinės strategijos dalis skirtos visoms Baltijos valstybėms - legitimizuoti okupaciją, parodyti, kad sovietų valdžia yra natūrali, liaudies sąmoningumo ir valios pasekmė. “Kitaip tariant, buvo stengiamasi suasmeninti Didžiojo Tėvynės karo metapasakojimą, paversti jį lokalią kolektyvinę tapatybę dalimi” (Kaminskaitė-Jančorienė ir Davoliutė 2018: 45-46 p.) Į šią kategoriją įeina ir kiti ideologiniai filmai, vaizduojantys valstybės susiskaldymą, progresyvios darbininkų ir reaktyvios buržuazijos įtampą, pavyzdžiui *Aušra prie Nemuno* (1953), *Tiltas* (1956), *Ignotas grįžo namo* (1956), bei tarpukario Lietuvos gyvenimą „išjuokančios“ komedijos *Kol nevėlu* (1956) ir *Kalakutai* (1958). Tai kolonistinė produkcija, kuria buvo formuojamas okupantams reikalingas naratyvas – apie tarpukario laikotarpio darbo žmonių engimą, buržuazinį išnaudojimą, pro-sovietinius, bet vietinius herojus. Daugumos filmų kūrybines grupes sudarydavo „profesionalai“ iš Sovietų Sąjungos, kurie žvelgė į Lietuvą per folkloro (kaimiečiai su tautiniais drabužiais atliekantys namų ruošos darbus), valstietijos prizmę.
- b) Atšilimo kinas. Destalinizacijos laikotarpis yra metas, kurio metu atsiranda pirmieji lietuviški filmai – kinas, kuriame meninių sprendimų, egzistencinių klausimų, naujų būdų kalbėti kinu paieška tampa esminiais režisierių kūrybiniais orientyrais. Ideologija išlieka, bet tampa tiktai fonu, privaloma duokle cenzoriams, kad filmai „nenusėstų“ ant draudžiamos platinti produkcijos lentynų. Šiuo laikotarpiu nufilmuotame kine ir randamas hibridinis vaizdinys-laikas, arba vaizdinys-*kairos*. Tačiau vaizdinys-*kairos* būdingas tik ne daugeliui filmų, didžioji dalis produkcijos lieka vaizdinio-judėjimo paradigmoje, kurioje galimos dvi kūrybinės išeitis: arba apolitinis, poetiškas kinas, aiškiausiai matomas Arūno Žebriūno filmuose, arba socrealistinis kinas, aiškinantis tikrovę per eizenšteinišką-dialektinį dispozityvą. Nors senose recenzijose galime rasti kalbėjimų apie lietuvišką poetinio kino mokyklą, kur pagrindinius vaidmenis dažniausiai atlieka vaikai, o vaizduojamas pasaulis persipynęs su vaikiška vaizduote, dideliu tikėjimu

stebuklais – temos, kurios leisdavo atsiriboti nuo ideologinių reikalavimų. Šis filmų blokas, kurio pradžią galime fiksuoti su filmu *Paskutinė atostogų diena* (1964) ir vėliau sekusiais *Mažasis princas* (1966), *Gražuolė* (1968), Algirdo Aramino filmais *Surask mane* (1967), *Kai aš mažas buvau* (1968), netampa tradicija – „mokykla“, – jeigu suprasime kino „mokyklą“ kaip aktyvų, kūrybinį dialogą tarp skirtingų kartų režisierių, pastangas pratęsti, paneigti ar kitaip transformuoti pagrindinius „mokyklos“ idėjinius postulatus, kartu išlaikant teminį ar stilistinį vientisumą. Minėtuose filmuose nors ir egzistuoja įdomių kūrybinių sprendimų, jie iš esmės iliustruoja pastangas atsiriboti nuo supamos tikrovės - tai buvo menas, apeliuojantis į individualius, kiekvieno žiūrovo uždarus jausmus, sudariusius didelę ir populiarią sovietinės kultūros dalį ne tik kinematografo baruose. Antroji galimybė – tai kurti politiškai angažuotą kiną, stengiantis suvokti tikrovę, kalbėti apie autentiškus, bet kartu ir universalius dalykus. Šioje paradigmoje sukurti filmai, pavyzdžiui *Adomas norėjo būti žmogumi* (1959) – pirmasis ne kolonijinio žvilgsnio ar mąstymo šampų steigiamas lietuviškas filmas, gryno vaizdinio-*kairos* filmas *Vienos dienos kronika* (1963), „tūlo“, politikos vengiančio kaimiečio mentalinį portretą vaizduojantis Raimundo Vabalo filmas *Laiptai į dangų* (1966) ar kuklus, tačiau visgi aistringiausias lietuviškas filmas – Almanto Grikevičiaus ir Algirdo Dausos *Jausmai* (1968). Iš esmės tik atšilimo laikotarpiu kurtuose filmuose atsiranda vaizdinys-*kairos*. Kartu esanti teisinga, ideologiškai angažuota produkcija nuo 7-ojo dešimtmečio pabaigos pilnai uzurpuoja kino ekranus, nepasiūlydama mažajam kinui priskirtinų kūrinių.

- c) Po 7 dešimtmečio prasidėjęs visuotinis stagnacijos, arba brežnevizmo, laikotarpis, aiškiai matomas ir kine. Įsivyrąja žanrinis kinas, gausiai ekranizuojama socialistinio realizmo literatūra: kultiniu tapęs *Tadas Blinda* (1972), *Sodybų tuštėjimo metas* (1976), *Nesėtų rugių žydėjimas* (1978), – arba populiariosios kultūros žanrai: detektyvai, melodramos. Pagrindinis šio laikotarpio klausimas, varginęs tiek režisierius, tiek kitus Lietuvos kino studijos darbuotojus, – pinigai. Filmai dažniausiai konstruojami pagal anksčiau aptartus, eizenšteiniškus principus. Buvo kuriami filmai, kurie, iš nūdienos požiūrio taško, galėtų dominti tik istorikus. Stagnacijos būvis išlieka iki pat nepriklausomybės pradžios – vaizdinio-laiko kinas grįžta tik *perestroikos* ir vėliau iškovotos Nepriklausomybės metu, su jaunąja režisierių karta.

4.1. „Vienos dienos kronika”

Vienos dienos kronika (1963) – tai antrasis Vytauto Žalakevičiaus pilnametražis filmas, vaizduojantis vienos sovietinės kasdienybės dienos įvykius. Filmo kelias į ekranus nebuvo sklandus - už ideologinę kokybę atsakinga SSRS kinematografijos komisija filmo arba nesuprato, arba vertino neigiamai (Mikonis-Railienė ir Kaminskaitė-Jančiorienė 2015: 300 p.). Tai bene labiausiai cenzūruotas į kino ekranus išleistas sovietinės Lietuvos filmas. Juosta ne tik buvo karpoma siekiant išimti „pavojingesnes“ filmo vietas, bet ir kūrybiškai „patobulinta“ – režisieriui Žalakevičiui buvo liepta nufilmuoti optimistiškesnių, iš bendros filmo dinamikos iškrentančių scenų, tokių kaip - šviesaus ryto apšviestas Vilnius, su jame tvarkingai važiuojančiais troleibusais, nuo prekių gausos lūžtantys kioskai, mergaitė, žaidžianti sviediniu šalia vandenį šnypščiančio fontano. Neatsitiktinai interneto platybėse galime rasti dvi skirtingas filmo versijas – „teisingai koreguotą“ ir jau po Nepriklausomybės atgavimo, paties Žalakevičiaus atitaisyta, autentiškesnę filmo versiją.

Pagrindinis filmo veikėjas teisėjas Rimša (vaid. Bronius Babkauskas), kaip svetimšalis, klaidžiojantis po Vilnių, iš egzistencinio abejingumo prabunda teismo metu, klausydamasis liudininko Venckaus (Algimantas Masiulis) pasakojimo apie netoli įvykusią žmogžudystę. Klausimas, kurį užduoda teisėjas Rimša konformistui liudininkui – kodėl tu stovėjai po medžiu, kai šalia tavęs žudė žmogų?, – tampa viso filmo metu leitmotyvu. *Kronikoje* galima fiksuoti sąlyginio naratyvo buvimą – Rimšos kelionė į savo jaunystės draugo Muratovo laidotuves. Tačiau minimas naratyvas netampa esmine filmo dalimi, kelionė tampa tikrai pretekstu vaizdinio-judėjimo suspendavimui – to paties asmens pasikartojantys, bet vis kitokie prisiminimai iš pilietinio Ispanijos karo, tarpukario Rusijos, ambivalentiškai veikėjų moraliniai portretai, dialogai, kurie nepaaiškina, ką matome ekrane, bet atvirkščiai – verčia žiūrovą klausti, ką jis mato.

Filme nėra aiškiai teigiamų pozityvių veikėjų, bet nėra ir klasikinių, blogi įkūnijančių personažų. Žiūrovas daugiausiai laiko praleidžia stebėdamas komunistą Rimšą su jo įkyriai kartojamu klausimu, tačiau teigti, kad jis yra filmo protagonistas, būtų klaidinga. *Vienos dienos kronikoje* nerasime artikuliuoto moralizavimo, paskutiniai Rimšos žodžiai (*Pasaulis, mūsų pasaulis, brolyti, dalinasi į gyvus ir negyvus. Arba tu pilietis, arba ne pilietis. Štai kas*), jeigu ir apeliuoja į moralę, tai tik vienu registru – per absurdą. Keistos, tačiau, mano supratimu, kartinės filmo scenos – kai jaunieji Rimša su Muratovu, siekdami kolektyvizuoti Rusijos valstiečių maistą, yra užkasami iki galvų po žeme – yra vienos akivaizdžiausių vaizdinio-*kairos* pasirodymo vietų. Šie sovietiniai herojai – tai ne eizenšteiniški proletariato sukilėliai,

supratę savo istorinę misiją ir įkūnijantys po Europą skraidančią komunizmo šmėklą, bet tiesiogine prasme nejudantys, nieko didingo nuveikti negalintys jaunuoliai. Jų gerovė ir vėliau išgyventa pergalė įmanoma tik dėl atsitiktinės kaimo merginos – Šuros – gailesčio. Ji susisiečia su Raudonąja armija, kad išgelbėtų jaunuosius kareivius. Nors filme prisiminimų scenos lokalizuojamos – Ispanijos pilietinis karas, tarpukario Rusija, – vaizdo ir erdvės medžiagiškumas primena Roberto Rossellini filmų erdves, kurias Deleuze'as įvardija kaip bet-kokią-erdvę. Tai erdvės, kurios nėra griežtai apibrėžtos, jose nebegalioja kauzalumas. Tai erdvės, kuriose klasikinės vaizdinio-judėjimo schemas – veiksmas > situacija > veiksmas arba situacija > veiksmas > situacija – yra nebeįmanomos. Galvų, kyšančių iš žemės scena – tai atsisakymas traktuoti istoriją teleologiškai. Tai scenos, kuriose įvedamas atsitiktinumas – laikas – į priešastingumo formulę. Cenzorių iškarpyti kadrai ir scenos: alogiškas pianinas Katedros aikštėje (Mikonis-Railienė ir Kaminskaitė-Jančiorienė 2015: 298 p.), sovietinio herojaus Muratovo karjeros darymas genetikoje, kuri sovietinės nomenklatūros laikyta fašistiniu mokslu – leidžia suponuoti, kad filme būta ir daugiau vaizdinio-laiko ženklų. Šie ženklai, atsidurdami mažumos suvokimo perspektyvoje – aktualumo ir ribojamo virtualumo (K linija), – vietiniam Lietuvos ir kitų tarybinių respublikų žiūrovui transformuodavosi į vaizdinius-*kairos*. Šie vaizdiniai, paneigdami oficialų naratyvą, savaime produkuodavo politinį, rezistencinį žinojimą – galima kitokia tikrovė, istorijos eiga nėra būtina, jinai yra atsitiktinė, – tad gali egzistuoti ir Lietuva, kuri nebūtų tarybinė respublika.

Vienos dienos kronikos, kaip ne daugelio kitų sovietinių filmų, aktualumas nesibaigia su Sovietų Sąjungos griūtimi. 1991 m. dokumentinio kino režisierius Artūras Jevdokimovas iš skirtingų sovietinių juostų sumontuoja trumpo metro filmą *Vienas klausimas*, kuriame provokatyviai klausia Lietuvos kino – kodėl tu stovėjai po medžiu, kai šalia tavęs žudė žmogų? To meto populiariojoje recepcijoje, *kronika* buvo suvokta kaip filmas, kritikuojantis etinį konformizmą. Tačiau žvelgiant iš nūdienos perspektyvų, aiškiau matyti, kad tai, visų pirma, yra politinis filmas, verčiantis suabejoti esamos tikrovės būtinumu ir atveriantis kelią į pamatinę vaizdinio-*kairos* vertybę – laisvę.

4.2. “Jausmai”

Jausmai (1968), režisierių Algirdo Dausos ir Almanto Grikevičiaus filmas, pastatytas pagal Žalakevičiaus scenarijų, kuris laisvai rėmėsi latvių rašytojo Egoro Livo romano *Velniakaulio dvyniai* motyvais. Vėl pokaris, vėl lietuviškas kaimas, vėl filmą struktūruojantis brolių motyvas, vėl paprastų žmonių kasdienės pastangos išgyventi didžiojo karo fone. *Jausmai* yra pavyzdys kino, kuriame vaizdinys-judėjimas dėl filme atsirandančių prasmų, kurios prasilenkia su KP partijos estetika, pakyla iki vaizdinio-kairos kino. Pagrindinis veikėjas Kasparas (vaid. Regimantas Adomaitis), atsisako prisijungti prie šviesaus rytojaus kurimo - neprisijungia prie pieninės darbininkų, nes turi karvę. Jo brolis Andrius (vaid. Juozas Budraitis), įsivelia į politines intrigas tik dėl vienos priežasties - žmonos keliamo pavydo. Agnė išduoda Kasparą vietiniam raudonajam komisarui dėl vokiečio kareivio perplukdymo per marias, dėl neatsakytos meilės. Vieninteliai politiškai sąmoningi veikėjai, tai lietuvių intelektualiai, planuojantys pabėgimą per Baltijos jūrą į Švediją. Bet tai ne parazitiniai banditai, prievartaujantys moteris ir plešiantys kaimus, o paprasti žmonės atsisakantys priimti anuometinę politinę situaciją. Finalinėje filmo scenoje įvykstantis pokalbis apie apie pasipriešinimą, apie būtiną kovą su ginklu - *kitų argumentų neturime*, yra bene atviriausias ir mažiausiai dviprasmiškas paliudijimas apie Lietuvos gyventojų požiūrį į okupaciją apskritai visame sovietinės Lietuvos kultūros bloke.

Jausmai iškeldami į paviršių paprastų žmonių kasdienybę motyvuojančius afektus - meilė, rūpestį, alkį, pavydą, baimę, atsisako žaisti dialektinius-istoricistinius žaidimus. Tai neliko nepastebėta cenzorių - filmas buvo išleistas minimaliu tiražu, tik vietinei rinkai. Žiūrovas stebėdamas šią juostą negalėjo neperprasti tiesioginės konfrontacijos su K linija - oficialaus, sovietinio naratyvo.

1996-aisiais metais, Lietuvos kino kritikai bendru nutarimu, šį filmo išrinko geriausiu, visų laikų lietuvišku filmu. Nežinia, ar tai vis dar tiesa, tačiau *Jausmai* yra pavyzdys, kaip vaizdinys-judėjimas, dėl neatitikimo su K linija, gali pakilti į vaizdinio-kairos kiną. "Kaip ir bet kokiame meno kūrinyje, taip ir didžiame filme, visuomet kažkas atverinama. Ir kiekvieną kartą ieškokite, kas tai - ar laikas, ar visetas - ir kokiomis skirtingiausiomis formomis jie atsiskleidžia filme. (Deleuze 2012: 93 p.)

4.3. "Birželis, vasaros pradžia"

1968 m. kino ekranus pasiekė Raimundo Vabalo filmas apie birželio karščių kamuojamą lietuviškos provincijos gyvenimą. Filme galima rasti daug žmogiškųjų veikėjų, tačiau pagrindinis filmo herojus – sąstingis. Mažos, kasdienės dramos, konfliktai, kylantys be aiškios pradžios ir pabaigos, veikėjų judėjimas po erdvę nėra aiškiai motyvuotas ar veikiantis pagal senso-motorinį režimą. Vabalo filme kūnai, dialogai ir tikslai tarsi gyvena atskirus, netapačius gyvenimus. Šie autonomiški, betiksliai kūnai – tai vaizdinio-*laiko* ženklai. „Kūnas visada yra nedabartyje, jis talpina prieš ir po to, nuovargį ir laukimą. Nuovargis ir laukimas, netgi neviltis, yra kūno laikysena. <...> Tai yra vaizdinys-*laikas*, laiko serijos“ (Deleuze 2018: 195 p.).

Viso filmo metu besirutuliojantys įvykiai: esminio miestelio objekto - lentpjūvės sustojimas, gastrolėms atvažiavusio teatro repeticijos, Angelės ir gydytojo romanas, lieka ten pat, kur ir buvo pradžioje - sustoję. Filmo pabaigoje lentpjūvės direktoriaus perpasakota žynio ateities pranašystė – *niekas nepasikeis*, – kalba ne tik apie ateinantį brežnevizmą, bet ir apie vitališkumo praradimą, nuovargį. Maskvos cenzoriams labiausiai užkliuvo optimizmo, progreso, kalbėjimo apie šviesios dabarties statybos nebuvimas. Juosta buvo išleista į ekranus, bet mažiausiu galimu tiražu – tik vietiniams, Lietuvos, kino teatrams.

Birželis, vasaros pradžia matomas vaizdinys-*kairos* – tai pavargę, be aiškaus tikslo klajojantys miestelio gyventojai. Netgi iš centro atvažiavęs partinis kadras (vaid. Juozas Budraitis), jau po kelių akimirų praranda visą “gamybinį” entuziazmą ir prisijungia prie betikslio, nieko bendro su istorine būtinybe neturinčio judėjimo. Vabalo filmas yra juosta, kurioje judėjimas nebereprezentuoja laiko dėl paprasčiausios priežasties - ten nėra judėjimo. Filmas pakyla iki vaizdinio-*kairos* kino, tačiau filmavimo darbai, įvykę po Prahos pavasario, nebeturi to energingo, kristalinio mąstymo, kurį galima išvysti *Vienos dienos kronikoje*. Paskutinėje scenoje praplaukiantis upe garlaisvis tarsi suponuoja, kad naujas ir kitoks gyvenimas galimas, bet ne šiame provincijos miestelyje.

4.4. “Visa teisybė apie Kolumbą”

Visa teisybė apie Kolumbą (1970) – tai vienas pirmųjų pilnametražių vaidybinių filmų, nufilmuotų ne Lietuvos kino studijos, bet Lietuvos televizijos lėšomis. Nors televizija suteikdavo žymiai mažesnius biudžetus, režisieriai dažnai rinkdavosi dirbti po LTV sparnu – dėl švelnesnės cenzūros pobūdžio, nereikėjo gauti tiesioginio palaiminimo iš Maskvos. *Visa teisybė apie Kolumbą* – tai paskutinis Žalakevičiaus filmas prieš emigruojant dešimtmečiui į Maskvą. Tai filmas-alegorija, kurio veiksmas sukasi Pietų Amerikoje, tačiau visa atlikta kinematografija apsiriboja Vilniumi. Tai filmas apie du revoliucionierius brolius: Pablą (vaid. Juozas Budraitis) ir Pedrą (vaid. Pranas Pauliokas), – apie jų sugavimą, tardymą, kankinimą, kad būtų sužinota revoliucijos vado – Kolumbo – buvimo vieta. Kartu tai filmas apie kapitoną Padriliją (vaid. Bronius Babkauskas), revoliucionierius persekiojantį kankintoją, galios centro atstovą. Filme eksploatuojamas lietuvių kine pamėgtas tropas – brolių motyvas (*Niekas nenorėjo mirti* (1965), *Jausmai* (1967), *Vyrų vasara* (1970)), simboliškai užbaigiamas brolių žudyste. Filmo metu nėra aišku, kas iš tikrųjų yra pasodintas – kaliniai vienutėse, ar kapitonas, kurio darbovietė taipogi apjuosta grotomis.

Pablas išduoda Pedrą tam, kad išsaugotų paslaptį, jog revoliucijos viltis, simbolis, vienijantis sukilėlius - Kolumbas - yra miręs. Jis išduoda savo brolių, nes „*Pedras yra silpnas. Pedras bijojo skausmo. Jis galėjo kalbėti*“. Filme matomas išvietinimas – aptarta lokacija iš esmės gali būti bet kur, – taupios metaforiškos dekoracijos suteikia filmui universalumo, kartu suaktualindamos juostą vietiniam Lietuvos kontekstui. Pralaimėjęs dvikovą kapitonas filmo pabaigoje fantasmagoriškai mumifikuojamas ir pastatomas šalia kitų, anksčiau tarnavusių, žandarų ir kapitonų. Filme esančios klastojimo galios, paneigiančios aiškią binarinę gerų/blogų charakterių skirtį, vietos ir laiko nekonkretumas, steigiantis vaizdinį-*kairos*, vis dėlto nepasiūlo naujo pasaulio suvokimo. Žalakevičius *Kolumbe* nihilistiškai vaizduoja pasipriešinimo, rezistencijos galimybes, redukuodamas vaizdinį-*kairos* į intelektualinio „suspenso“ – suspenduoto vaizdinio-judėjimo – kiną. Turbūt simptomatiška, kad po to pasirodę Žalakevičiaus „lotynų trilogijos“ filmai – *Tas saldus žodis – laisvė!* (1972) ir *Kentaurai* (1979), – yra atvirai ideologiniai, komunizmą žmogiškuoju veidu šlovinantys filmai.

Mano supratimu, šiuo filmu pasibaigia gausiausias vaizdiniu-*kairos* sovietinio Lietuvos kino laikotarpis. Po atšilimo epochos prasideda sąstingis – įsivyrąja žanrinis, pramoginis kinas arba ideologinės juostos. Vaizdiny-laikas savo grynuoju pavidalu atsiras tik po Nepriklausomybės – Šarūno Barto, Valdo Navasaičio, Audriaus Stonio kine.

4.5. Ar tikrai niekas nenorėjo mirti?

Sovietinis Lietuvos kinas yra kontroversijas keliantis reiškinys. Nėra įmanoma vienareikšmiškai pasakyti, kiek tai buvo konformistinis menas, kiek teigiantis rezistencinį, politinį žinojimą. Pastaruoju metu Lietuvoje atsiranda kritiški vertinimai apie absoliučiai visą sovietmečiu kurta meną “tokią poziciją užėmęs kūrėjas kūrybos genijų pasitelkia tam, kad ideologijos šampūnus ir schemas susietų su žmonių kasdienybę, jų asmeniniais išgyvenimais. Jis įkvepia gyvybę iki tol beprasmiams ideologizuoto gyvenimo fragmentams, drauge žmonių širdis ir jausmus pajungdamas totalitarinės valstybės tikslams”. (Putinaitė 2007: 134 p.) Tokie vertinimai remiasi klasikine, platoniška - kantiška gėrio struktūra, kuomet viena iš pamatinių dorybių tampa charakterio vientisumo (integrity) samprata. Būseną, kada neįmanoma pasiekti charakterio vientisumo, automatiškai suvokiama kaip parapolitinė pozicija. “Patriotizmas buvo atsietas nuo žmogaus kasdinių veiksmų ir pasirinkimų: jis buvo arba įkurdintas vidujybėje kaip kančia ar ktias egzistencinis išgyvenimas, arba paverstas pramoga, atliekama tam tikroje vietoje ir tam tikru metu bei linksminančia” (Putinaite 2019: 383 p.).

Paradoksalu, tačiau kaltinimai mesti sovietinės Lietuvos menininkams struktūriškai atsikartoja ir Deleuze'o kritikų argumentuose - politinio veiksmo nebuvimas, užsidarymas individualiame virtualume, netiesioginis *status quo* tvirtinimas. Bene kontroversiškiausias ir iki šių laikų geriausias filmas apie partizanų kovas - Žalakevičiaus *Niekas nenorėjo mirti* (1965) yra vienareikšmiškai konformistinis - ideologinis meno kūrinys. Jame aiškiai matoma dialektinė veikėjų raida, antraeilis veikėjus užkrečiantis istorinis sąmoningumas, terorizuojantys, buržuazinę ideologiją įtikėję banditai - partizanai. Klasikine estetinė prasme, tai turbūt geriausias sovietinis Lietuvos filmas, absoliučiai išliekantis vaizdinio-judėjimo paradigmoje. Kartu tai įrodymas, kad vien tik kalbėjimas, iškėlimas į paviršių pavojingas ar draustinas temas į kino ekranus negarantuoja laisvės raiškos mene. Mažojo kino vaizdiniai, negali žaisti pagal didžiojo kino taisykles. “Kalbėjimas turi sulaužyti formas, skatinti įtrūkius ir naujus augimus. Kuomet sulaužomos formos, privalu rekonstruoti turinį, kuris taps daiktų tvarkos įtrūkio dalimi”. (Deleuze ir Guattari 1986: 28 p.)

Šiame darbe eksplikuoti vaizdinio-kairos pavyzdžiai, skirti parodyti tiek Deleuze'o kritikų, tiek Nerijos Putinaitės teiginių apie sovietmečio menininkų kūrybą nekorektiškumą. Konformizmo būta, tie keli aptarti filmai yra maža dalis palyginus su visa sovietmečiu sukurta kino produkcija (virš 70 pilnametražių vaidybinių filmų). Tačiau jų užtenka siekiant atskleisti Deleuze'o politinės filosofijos ypatumus. Esminė daroma minėtų autorių klaida - tai politiškumo vertinimas iš demokratijos perspektyvos, nereflektuota prielaida apie būtiną mąstymo - kalbos - veiksmų vientisumą. Šalyse, kuriose demokratijos nėra arba jinau tik butaforinė, politiškumo ir rezistencijos formos yra kitokios -

mąstymas ir kalbėjimas atsieti nuo veiksmo gali įgauti savarankiškas formas, teigiančias įvairius laisvės pavidalus. Neatsitiktinai aptarti filmai, sulaukė įnirtingiausios cenzorių reakcijos. Tas pats mechanizmas aiškiai matyti dabartinėse autoritarinėse ar totalitarinėse valstybėse - Baltarusijoje, Šiaurės Korėjoje, Kinijoje kontrolė visų pirma vykdoma virtualumo sferoje, siekiant "sumolinti" mažumas, kontroliuoti mąstymą, dažnai ciniškai paliekant judėjimo galimybę neapribotą.

Turbūt neatsitiktinumas, kad aiškiausias vaizdinio-laiko filmas *Vienos dienos kronika* ir genialiausias lietuviškas ideologinis filmas *Niekas nenorėjo mirti* yra sukuriami to paties režisieriaus per kelerių metų tarpą. Neaišku, kas paveikė tokia kardinalią režisieriaus vertybinę orientaciją, tačiau aiškiai matome, kad vaizdinio-kairos kinas susilaukia atitinkamos reakcijos iš nomenklatūrinio "viršaus" dėl paprastos priežasties - tai buvo laisvę mąstantis kinas.

IŠVADOS

1. Darbe teigiama, kad nors Deleuze'as savo dvitomyje skiria tik kelis puslapius galimoms vaizdinio-judėjimo ir vaizdinio-laiko politinėms implikacijoms, šiuolaikiniuose tyrimuose įsigalioja nuostata, kad vaizdinys-judėjimas ne tik dialektine ar organine savo forma reprezentuoja galios steigiamus tapatumus, tuo tarpu vaizdinys-laikas neigia šį žinojimą per tiesioginę konfrontaciją su vaizdiniu-judėjimu.
2. Darbe teigiama, kad šiuolaikiniuose kino filosofijos tyrimuose, politinė vaizdinio-laiko recepcija yra įvykusi dviem būdais - trečiųjų teritorijų brėžimu, kuomet filosofija ir kinas žvelgia į ta patį horizontą - problemą ir siekia tai apmąstyti. Ši prieiga išlieka deleuziškame imperatyvo įtakoje, kuomet kuriami konceptai ne *apie kiną*, bet *su* kinu. Antrasis būdas - politizuoti vaizdinį-laiką, siekiant atskleisti kaip vaizdinio-laiko klastojimo galios išderina ir neigia oficialius daugumos - įvairių galios centrų steigiamą naratyvą. Tokia prieiga vadinama mažuoju kinu.
3. Iškeliamą tezę, jog mažajame kine taikoma vaizdinio-laiko ir vaizdinio-judėjimo supriešinimo strategija atliepia dabartiniame kine vykstančius procesus, tačiau toks deskriptyvus antagonizmas, be aiškiai eksplikuoto, šio hibridinio vaizdinio funkcionavimo, lieka atviras Deleuze'o kritikų - A. Badiou, S. Žižeko ir P. Hallwardo težėms apie Deleuze'o politinės filosofijos neveiksnumą.
4. Darbe argumentuojama, kad siekiant atremti minėtų kritikų tezes, arba, kad šis naujas hibridinis vaizdinys neprieštarautų Deleuze'o filosofijos visumai, reikia įvesti naują konceptą skirta kinui - vaizdinį-kairos. Vaizdinyje-*kairos* sintezuojamas vaizdinio-laiko klastojimo galios ir vaizdinio-judėjimo steigiamas politinis žinojimas. Ši vaizdinio rūšis ne tik klastoja oficialius galios centro naratyvus, bet kartu įsteigia pamatinę Deleuze'o politinės filosofijos vertybę - laisvę.
5. Darbe grindžiama tezę apie politinį vaizdinio-*kairos* funkcionavimą, lokalizuojant jį sovietiniame Lietuvos kine. Parodoma, kaip įvairūs režisieriai savo filmuose oponuoja sovietiniam istoricismui - virtualumą siekančiai kontroliuoti cenzūros linijai. Teigiama, kad režisieriai įveiklindami vaizdinio-laiko klastojimo galias, kartu steigia politinį žinojimą. Tuo pačiu metu oponuojama dabartyje vis populiarėjančiams teiginiams, apie absoliutų politinės rezistencijos nebuvimą sovietmečio menininkų kūryboje.

LITERATŪROS SĄRAŠAS

1. Badiou, A. 2005. *Handbook of Inaesthetics*. Stanford: Stanford University Press
2. Badiou, A. 1999. *The Clamor of Being*. Minneapolis: University of Minnesota Press
3. Baranova, J. 2013. Vaizdinys-judėjimas ir baimės kinematografas in *Kinas ir filosofija*. sud. Nerijus Milerius. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla
4. Bell, J. 206. Charting the Road of Inquiry: Deleuze's Humean Pragmatics and the Challenge of Badiou in *The Southern Journal of Philosophy* vol. 44 iss. 3. Prieiga per internetą: JSTOR [žiūrėta 2020.12.26.]
5. Boljkovac, N. 2013. *Untimely Affects Gilles Deleuze and an Ethics of Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press
6. Bordwell, D., Carroll, N. 1996. *Post-Theory Reconstructing Film Studies*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press
7. Brown, W. 2012. 'There are as many paths to the time-image as there are films in the world': Deleuze and The Lizard in *Deleuze and Film*. sud. David Martin-Jones ir William Brown. Edinburgh: Edinburgh University Press
8. Crockett, C. 2013. *Deleuze Beyond Badiou*. New York: Columbia University Press
9. Eisenstein, S. 1977. *Film Form Essays in Film Theory*. New York: A Harvest/HBJ Book
10. Davoliūtė V., Kaminskaitė-Jančorienė L. 2018. Sovietizacija ir kinas: lytis, tapatybė, ideologija filme „Marytė“ (1947) in *Politologija* vol. 90 iss.2 Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla
11. Deleuze, G. 2017. *Cinema I The Movement-image*. New York: Bloomsbury Academic
12. Deleuze, G. 2018. *Cinema II The Time-image*. New York: Bloomsbury Academic
13. Deleuze, G. 2012. *Derybos*. Vilnius: Baltos lankos
14. Deleuze, G. 2000. The Brain is the Screen: An Interview with Gilles Deleuze in *The Brain Is the Screen Deleuze and The Philosophy of Cinema*. sud. Gregory Flaxman. Minneapolis: University of Minnesota Press
15. Deleuze, G., Guattari, F. 2019. *Kas yra filosofija?* Vilnius: Jonas ir Jokūbas
16. Deleuze, G., Guattari, F. 1989. *Kafka: Toward a Minor Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press
17. Dreamer, D. 2014. *Deleuze, Japanese Cinema, and The Atom Bomb*. New York: Bloomsbury Academic

18. Hallward, P. 2006. *Out of This World Deleuze and The Philosophy of Creation*. London: Verso
19. Jedlowski, A. 2020. Minor Cinema and Conviviality: Tundé Kélání's Film Worlds in Comparison in *Journal of African Cultural Studies*. iss. 2020. Prieiga per internetą: EBSCO [žiūrėta 2021.01.04.]
20. Lane, M. S. 1998. *Method and Politics in Plato's Statesman*. Cambridge: Cambridge University Press
21. Lazar, R. 2019. The Multiplicity of (Un-)Thought: Badiou, Deleuze, Event in *Comparative and Continental Philosophy*. iss. 2019. Prieiga per internetą: EBSCO [žiūrėta 2020.12.28]
22. Marrati, P. 2008. *Gilles Deleuze Cinema and Philosophy*. Baltimore: Johns Hopkins University Press
23. Mikonis-Railienė, A., Kaminskaitė-Jančorienė, L. 2015. *Kinas sovietų Lietuvoje*. Vilnius: Vilnius dailės akademijos leidykla
24. Martin-Jones, D. 2006. *Deleuze, Cinema and National Identity Narrative Time in National Contexts*. Edinburgh: Edinburgh University Press
25. Milerius, N. 2013. Ivadas in *Kinas ir filosofija*. sud. Nerijus Milerius. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla
26. Milerius, N. 2013. Montažas ir intervalas kine in *Kinas ir filosofija*. sud. Nerijus Milerius. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla
27. Plato. 1995. *Statesman*. Warminster: Aris & Phillips
28. Putinaitė, N. 2007. *Nenutrūkusi styga Prisitaikymas ir pasipriešinimas sovietų Lietuvoje*. Vilnius: Aidai
29. Putinaitė, N. 2019. *Skambantis molis Dainų šventės ir Justino Marcinkevičiaus trilogija kaip sovietinio lietuviškumo ramsčiai*. Vilnius: Lietuvos katalikų mokslų akademija, Naujasis Židinys - Aidai
30. Rio, E. 2012. Feminine Energies, or the Outside of Noir in *Deleuze and Film*. sud. David Martin-Jones ir William Brown. Edinburgh: Edinburgh University Press
31. Rodowick, D. N. 1997. *Gilles Deleuze's Time Machine*. London: Duke University Press
32. Roffe, J. 2012. *Badiou's Deleuze*. Montreal: McGill-Queen's University Press
33. Sabolius, K. 2013. Tapatybė ir kitybė kaip vizualumo kova in *Kinas ir filosofija*. sud. Nerijus Milerius. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla

34. Sipiora, P. 2013. Introduction: The Ancient Concept of Kairos in *Rhetoric and Kairos Essays in History, Theory, and Praxis*. sud. Phillip Sipiora ir James S. Baumlin. New York: State University of New York Press
35. Šukaitytė, R. 2011. Gilles'io Deleuze'o kino filosofija ir jos atspindys Šarūno Barto filmuose in *Intensyvumai ir tėkmės: Gilles'io Deleuze'o filosofija šiuolaikinio meno ir politikos kontekste*. sud. Audronė Žukauskaitė. Vilnius: LKTI
36. Žižek, S. 2015. *Organs without bodies On Deleuze and Consequences*. New York: Routledge
37. Žukauskaitė, A. 2011. Daugialypumo sąvoka Gilles'io Deleuze'o ir Alaino Badiou filosofijose in *Intensyvumai ir tėkmės: Gilles'io Deleuze'o filosofija šiuolaikinio meno ir politikos kontekste*. sud. Audronė Žukauskaitė. Vilnius: LKTI
38. Žukauskaitė, A. 2011. *Gilles'io Deleuze'o ir Felixo Guattari filosofija: daugialypumo logika*. Vilnius: Baltos lankos
39. Žukauskaitė, A. 2012. Vaizdinio-laiko samprata Gilles'io Deleuze'o kino filosofijoje in *Athena* iss. 8. Vilnius: LKTI