

## Kinas ir reprezentacijos ribos

# APIE NEREPREZENTACINIO KINO GALIMYBĘ. NUO ANDRÉ BAZINO IKI GILLES'IO DELEUZE'O\*

**Lukas Brašiškis**

Vilniaus universiteto

Religijos studijų ir tyrimų centras

Universiteto g. 9/1, LT-01513

El. paštas: lukas.brasiskis@gmail.com

*Remiantis prancūzų kino kritiko ir teoretiko André Bazino pateiktomis ontologinėmis kino teorijos tezėmis bei Gilles'io Deleuze'o knygos Kinas 1: Vaizdinys-judėjimas ketvirtajame skyriuje išplėtotais Henri Bergsono filosofijos argumentais, straipsnyje svarstomos žmogiškajai percepcijai būdingų redukcinių tendencijų nedubliuojančio kino galimybės. Klasikinio kino realizmo samprata yra palyginama su nereprezentacinio kino idėja, akcentuojant Bazino aprašomą iš dalies žmogišką, iš dalies technologinę kino prigimtį, kaip sąlygą galimybei priartėti prie Bergsono aprašytos acentriškos realybės. Vietoje straipsnio išvadų Bazino pasiūlytos kino neantropocentiškumo potencialios apmąstymas yra aktualizuojamas šiandieninėje filosofijoje pastebimo spekuliatyviojo posūkio fone.*

*Pagrindiniai žodžiai: nereprezentacinis kinas, realizmas, pasakojimas, montažas, acentriška realybė, spekuliatyvūs posūkis.*

Nors dauguma šiandienos kino ekranus pasiekiančių filmų yra kuriami laikantis vadinamojo klasikinio kino realizmo stiliaus konvencijų, jau prieš kelis dešimtmečius kino ontologijos temą nuošalyje palikusioje šiuolaikinėje kino teorijoje realizmo klausimas yra primirštas<sup>1</sup>. Reikia pripažinti, kad

---

ti išvadą, kad aštuntajame XX a. dešimtmetyje kino studijose pradėjus taikyti lingvistikos ir psichoanalitinės semiologijos metodus dėmesys nuo kino aparato produkuojamam vaizdui būdingų bruožų tyrimų buvo nukreiptas į filmo teksto ar kino institucijos analizę, išskiriant žiūrovą kaip geidžiantį subjektą. Klausimai „kas yra tekstinė sistema?“, „ko žiūrovas nori iš teksto?“, „kokia žiūrovo investicija į teksto supratimą?“ nustelbė šeštajame ir septintajame XX a. dešimtmečiuose besivystančioje kino teorijoje keltą klausimą „kas yra kinas?“. Kino ontologijos klausimo aktualumas dar labiau sumenko postmodernistinėse medijų studijose. Šiuolaikinėje medijų teorijoje dažnai yra teigiama, kad visos vizualiosios medijos turi vienodą statusą, todėl kinematografinis vaizdas gali ir turi būti analizuojamas lygiavertiškai su visų kitų medijų produkuojamais vaizdais. Taigi, galima teigti, kad šiandien yra daug būdingiau tyrinėti, ką kinas ženklina ir reiškia, užuot kėlus klausimą, kas yra kinas ir koks jo santykis su realybe.

\* Straipsnis parengtas pagal projekte „Filosofiniai kino meno tyrimai: teorinės prielaidos, metodai, uždaviniai“ atliktą tyrimą, finansuotą Lietuvos mokslo tarybos (sutartis Nr. MIP-115/2011).

<sup>1</sup> Apžvelgiant šiuolaikinius kino teorijos leidinius ir antologijas (tarp jų: Stam, R. 2010. *Film and Theory: An Anthology*; Nelmes, J. 2007. *An Introduction to Film Studies*; Cook, P. 1996. *The Cinema Book*; Bordwell, D., Carroll, N. 1996. *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*; Carroll, N., Choi, J. 2006. *Philosophy of Film and Motion Pictures* ir kt.) galima dary-

realybės ir medijos sukurto vaizdo santykio tema šiandien nėra plėtojama ne vien dėl kino ontologijos klausimo „nepopuliarumo“ struktūralistinės ir poststruktūralistinės minties paveiktose kino ir medijų studijose, bet ir dėl realybės sąvoką apibrėžiančios terminijos kompleksiskumo, kurį, paminėdama ir lietuvių kalboje esančius niuansus, aprašė Rita Šerpytytė (Šerpytytė 2012). Neaptariant skirtingų sąvokos aiškinimo būdų išsikristalizavimo istorijos, šiame straipsnyje realybės sąvoka vartojama Šerpytytės nurodyta siauresniąja prasme – apibūdinant „daiktišką“ tikrovę (Šerpytytė 2012: 7). Tokios tikrovės patyrimo klausimas yra neatsiejamas nuo žmogiškosios percepcijos veikimo būdų aptarimo. Tad, tikintis naujai pažvelgti į kinematografinio vaizdo ir daiktiškos realybės santykio klausimą, šiame straipsnyje prancūzų kino teoretiko André Bazino šeštajame XX amžiaus dešimtmetyje plėtota kino realizmo teorija prisimenama žmogiškosios percepcijos ribų įveikimą svarstančios Gilles’io Deleuze’o filosofijos šviesoje ir bandoma aktualizuoti spekuliatyviojo realizmo minties fone.

### Redukcinių žmogiškosios percepcijos tendencijų dublikacija konvenciniame kino pasakojime

Antrajame Henri Bergsono filosofijai skirtame komentare Gilles’is Deleuze’as teigia, kad vaizdai priklauso pačiai materijai, jie kuriasi daiktuose, o ne žmogaus mintyje, todėl „pasaulio vaizdas yra ne kažkieno vaizdas, jis tiesiog yra“ (Deleuze 2008: 59). O žmogiškoji percepcija kuria pasaulio tvarką, kuri visada išlieka iliuzinė ir dalinė, nes subjektyvi percepcija „yra siejama su išskaičiavimu bei atsirinkimu pašalinant iš

daikto tai, kas mūsų nedomina“ (Deleuze 2008: 59). Kitaip tariant, kasdieniame žmogaus suvokime daiktai, pasak Deleuze’o, yra perleidžiami per intencionalią subjekto sąmonę ir taip iš pasaulio kas nors atimama. Sekdamas bergsoniška mintimi, kasdienės percepcijos būdą Deleuze’as vadina redukciniu visakryptį pasaulio vaizdų judėjimą linkusiu stabilizuoti mechanizmu, kuris atsirenka tik tai, kas yra būtina teleologiniam žmogaus funkcionavimui.

Nenuostabu, kad prie filmo pasakojimo žiūrovo dėmesį prikaustyti siekiantiems populiariesiems filmams būdingas klasikinio kino realizmo stilius disponuoja į kasdienės žmogiškosios percepcijos sąlygas apeliuojančių konvencijų arsenalu<sup>2</sup>. Taikant šį arsenalą užtikrinamą mimetišką kino veikimą Deleuze’as pavadina įprastas žiūrovo reakcijas sukeliančiu „sensomotorinių daiktų vaizdinių“ produkavimo mechanizmu (Deleuze 2009: 19). Siekiant išlaikyti žiūrovo susitapatinimą su personažu (-ais), filmuojant ir montuojant klasikinio realizmo stiliaus konvencijomis paremtą kino pasakojimą yra laikomasi personažo (-ų) veiksmo–suvokimo–reakcijos grandinės<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Kaip rašo Davidas Bordwellas, šiuolaikinių žanrinio kino filmų (nuo 1968 m. iki dabar) pasakojimai konstruojami remiantis beveik tomis pačiomis kino realizmo stiliaus konvencijomis kaip ir klasikiniame Holivudo kine (1933–1968 m.). Esminis klasikinį kiną nuo šiuolaikinio skiriantis bruožas yra suintensyvėjęs šiuolaikinių filmų montažo ritmas (Bordwell 2002).

<sup>3</sup> Klasikiniu kino realizmo stiliumi kuriamuose filmuose pasakojimas konstruojamas aplink tikslingai veikiančią (-čius) pagrindinį (-ius) veikėją (-us), kurio (-ių) veiksmai nulemia linijinį filmo siužetą. Priežasties–pasekmės dėsniumi paremtą siužeto plėtotę užtikrinantys analitinio filmavimo ir montažo metodai

Erdvė čia yra sutapatinama su personažo (-ų) įveikta erdve, o laikas yra pajungiamas toje erdvėje vykstančiam chronologiniam veiksmui. Laiko nelineiškumas ir erdvės netęstinumas tokia kine pasakojime yra leistini tik tokiu atveju, jeigu jų suardymą motyvuoja ir paaiškina intencionalūs personažo (-ų) veiksmai. Todėl sensomotorinis filmo personažo (-ų) veikimas tampa privilegijuotu pasakojimo centru, o visi likę vaizdiniai yra suvokiami ir apibūdinami pagal santykį su juo. Taigi, klasikinio realizmo stiliaus principais kuriamas kinas pasaulio vaizdą įkalina matomoje priežasties–pasekmės trajektorijoje ir požiūrio taške, kurių centre (šiapus ir anapus ekrano) yra žmogus ir jo įprasta percepcija. Kitais žodžiais, populiariajam kinui būdingomis konvencijomis paremti filmai dubliuoja redukcinę subjektyvios percepcijos tendenciją ir taip palaiko iliuziją, kad centre esančios žmogiškosios struktūros atitinka pasaulio tvarką (pvz., filmo protagonisto konflikto su blogaisiais personažais sceną matantis žiūrovas dėl klasikinio realizmo stiliui būdingų filmavimo ir montažo konvencijų taikymo verčiamas negalvoti apie nieką kitą, tik apie ekrane matomą veiksmą, tarytum jis pats veiktų protagonisto vietoje)<sup>4</sup>. Taigi

(pvz., akių lygio kirpimas, apgražos planų naudojimas, montažinės elipsės ir t. t.) žiūrovų dėmesį koncentruoja į besitęsiantį veikėjų veiksmą ir taip užtikrina psichologinę pasakojimo vientisumą iliuziją (Bordwell D., Thompson K. 2010: 176–388).

<sup>4</sup> Savo pirmoje kinui skirtoje knygoje Deleuze'as aptaria tris skirtingus vaizdinio-judėjimo kino (vaizdinio-percepto, vaizdinio-afekto ir vaizdinio-veiksmo) tipus, iš kurių vaizdinio-veiksmo tipas labiausiai pasižymi klasikinio realizmo konvencijomis remiantis kuriamo kino ypatybėmis dubliuoti redukcinę žmogiškąją percepciją (Deleuze 2008: 93–114).

klasikinio kino realizmo stiliumi kuriamo kino efektas remiasi atpažįstamas pasaulio reprezentacijas dauginančia filmų pasakojimo konstrukcija.

### Nereprezentacinio kino link: sąlygos ir efektai

Daliniu klasikinio realizmo stiliaus konvencijų nesilaikymu pasižymintis intencionalaus kino pasakojimo mimetiškumo sumažėjimas dažniausiai yra siejamas su po Antrojo pasaulinio karo pradėtu kurti kinu. Knygos *Kinas 2: vaizdinys-laikas* pirmame skyriuje Deleuze'as rašo, kad pokariniame kine „realybė daugiau nebėra reprezentuojama ar reprodukuojama, bet jos yra siekiama. Užuoat reprezentavęs jau suprastą realybę, neorealizmas siekia priartėti prie visada daugiareikšmės, nesuprastos realybės“ (Deleuze 2009: 1). Viena vertus, šis ir kiti Deleuze'o teiginiai, diagnozuojantys kino pasakojimo reprezentatyvumo mažėjimo tendenciją moderniojo kino aušroje, rezonuoja su keliais dešimtmečiais anksčiau žurnale apie kiną *Cahiers du Cinema* prancūzų kino kritiko bei teoretiko André Bazino spausdintuose tekstuose nuolat pasikartojančiomis mintimis. Antra vertus, pabrėžtina, kad rašydamas apie kiną kaip žmogiškosios percepcijos sąlygomis patirti neįmanomos visatos modelį („percepcija visada yra mažiau negu pats pasaulio daiktas“ (Deleuze 2008: 60) ir „<...> visata kaip kinas savyje, kaip meta-kinas“ (Deleuze 2008: 61)), Deleuze'as apeina Henri Bergsono kritiką kino aparato veikimo atžvilgiu ir savosiose kinui skirtose knygose dėmesį koncentruoja ne į technologinę kino (kamerą ar projektorius) veikimo pusę, bet į acentrišką kino vaizdinių judėjimą

ekrane ir jų santykį su laiku<sup>5</sup>. O štai Bazinas, kitaip nei Deleuze'as, savo tekstuose reikšmę teikia abiem aspektams. Technologinis kino aparato veikimo principas yra svarbi prielaida Bazino ontologinei kino teorijai egzistuoti<sup>6</sup>. Prancūzų kino teoretikas savo tekstuose ne kartą pabrėžia, kad, kitaip negu tradiciniame vaizduojamajame mene kuriami vaizdai, kinematografinis vaizdas nėra formą žmogaus rankų veiksmu įgavęs jo minties vaisius. Nors estetinių kino kūrejo pasirinkimų svarba kino kūrimo procese negali būti nuvertinta, kinematografinis vaizdas, pasak Bazino, visų pirma, gimsta susidūrus optinio kino aparatui ir pasaulio objektui ir tai kinematografiniam vaizdui garantuoja išskirtinį ontologinį statusą (Bazin 2009: 7–9). „Ar rastume tokį puikų choreografa, tokį emocingą tapytoją, poeta, kuris galėtų įsivaizduoti šiuos modelius ir šias formas, šiuos vaizdus? Kamera ir tikrai

kamera turi raktą nuo šio pasaulio, kurio grožis gimsta iš gamtos ir atsitiktinumo, iš to, kas dažnai oponuojama menui“, – apie mikropasaulius fiksuojančius prancūzų kino režisieriaus ir biologo Jeano Painlevé filmus rašo Bazinas (Bazin 2009: 21). Tarp meno ir mokslo balansuojančių šio režisieriaus filmų pavyzdžiai Bazinui leidžia daryti išvadą, kad dėl savo išskirtinės technologinės prigimties kinematografinis vaizdas tuo pačiu metu gali būti ir mokslinis, ir poetiškas (Bazin 2009: 21), tai yra būti tarpinės būsenos tarp objektyvumo ir subjektyvumo, tarp neaiškios tikrovės ir realios fikcijos<sup>7</sup>.

Šis dalinio kinematografinio vaizdo autonomiškumo, kaip jo potencijos ir estetinio išskirtinumo argumentas sąlygoja Bazino tekstuose pasikartojančią klasikinio kino realizmo stiliui būdingo tęstinumo montažo metodo taikymo (bet ne paties montažo *per se*, kaip dažnai teigia Bazino oponentai) kritiką. Kaip alternatyvą konvencionaliai tęstinumo montaže jungiamų kadro efektams Bazinas pateikia Roberto Rosselino filmą „Mažas miestelis“ (*Paisà*, 1946). Aptardamas šį nekonvencionaliai sumontuotą filmą, prancūzų teoretikas jo pasakojimo vienetai pasiūlo vadinti vaizdu-faktu arba vaizdu-įvykiu. „Faktas arba įvykis, – teigia Bazinas, – yra neaiškumo ir potencijos tą neaiškumą dauginti pilnas konkrečios

<sup>5</sup> Plačiau apie Bergsono kinematografo technologijos kritiką žr. Bergson 2004: 330–333, o apie deliozišką Bergsono minčių apsaugojimą nuo jo paties kritikos žr. Deleuze 2008: 2–3.

<sup>6</sup> Iš tiesų, Bazino indėlis į naujojo kino realizmo teoriją buvo pastebėtas ir paties Deleuze'o, kuris pirmąjį antrosios kinui skirtos knygos skyrių pradeda nurodydamas Bazino mintis, tačiau netrukus, pripažindamas Bazino keliamų problemų aktualumą, suabejoja jų egzistavimu „realybės lygmeniu“ ir, toliau plėtodamas savo smegenų kaip ekrano teoriją, Bazino teiginius apie kino galimybes priartėti prie dar neantropomorfinizuotos realybės (kurie, tikėtina, buvo nulemti Bazino skiriamo dėmesio Bergsono filosofijai, žr. Andrew, Joubert-Laurencin 2011: 90) palieka nuošalyje ir daugiau prie jų savo knygoje nebegrįžta (Deleuze 2009: 1–2). Todėl bandant permašyti galimus Bazino ir Deleuze'o minčių apie nereprezentacinio ir neantropocentriško kino galimybę ryšius, visų pirma reikia dar kartą atsigręžti į Bazino tekstus.

<sup>7</sup> Jau po Bazino mirties, 1978 metais sukurtas Painlevé filmų serijai „Mokslas yra fikcija“ priskiriamas filmas „Skystieji kristalai“ (*Cristaux liquides*, 1978) puikiai iliustruoja kinematografinio vaizdo išskirtinumą. Naudojant makrooptiką užfiksuoti žmogaus akiai nepastebimi skystųjų kristalų išvaizdos kaitos vaizdai ne tik tapo eksperimentinio filmo medžiaga, bet vėliau buvo naudojami ir mokslo edukacijos tikslais. Prieiga per internetą: <http://www.jeanpainleve.org/> [interaktyvus], 2010 [žiūrėta 2012 m. birželio 5 d.].

realybės fragmentas“ (Bazin 2009: 241). Metaforų savo tekstuose neįykštintis Bazinas vaizdą-faktą (-įvykį) lygina su upės vagoje gulinčiais akmenimis. Žmogus gali pamatyti šiuos akmenis ir siekdamas savo tikslų jais pasinaudoti, tačiau, nepaisant galimybės pasitarnauti žmogui, upės akmenys, pasak Bazino, nepradedą egzistuoti vien tik tam, kad patenkintų, pavyzdžiui, norinčio pereiti upę žmogaus interesą. Nors intencionali žmogaus sąmonė pasinaudoja kažkuo, kas slepiasi akmens kokybėje, upės akmenimis šuoliuojantis žmogus lieka neapsaugotas nuo galimybės paslysti ir būti nuneštas upės srovės (Bazin 2009: 239). Ankstyvajam italų neorealizmui priskiriamame Rossellinio filme naudojamas montažo būdas nufilmuotus įvykius į seką jungia nesilaikant konvencinių linijinio pasakojimo montavimo taisyklių, todėl, anot Bazino, filmo žiūrovo sąmonė turi šuoliuoti nuo vieno vaizdo-fakto prie kito vaizdo-fakto, kaip norint pereiti per upę šuoliuojama nuo vieno akmens prie kito (Bazin 2009: 240). Aptariamame filme žiūrovą nuo paslydimo saugantis tildas nėra pastatomas, nes, pasak Bazino, filmo režisierius suvokia, kad „mūsų vaizduotė naudojasi realybės faktais (įvykiais), tačiau jie neegzistuoja vien tam, kad jais pasinaudotume“ (Bazin 2009: 240–241). Taigi, nelinijinio ir fragmentuoto montažo patyrimo efektas, kaip teigia Bazinas, prisideda prie kiekvieno vaizdo-fakto autonomiškumo išsaugojimo. Vaizdų-faktų savarankiškumo idėją prancūzų kino teoretikas plėtoja ir intensyviu montažu pasižyminčio bei tarp fikcijos ir dokumentalumo balansuojančio Pierre'o Braunbergerio filmo „Buliaus kova“ (*La Course De Taureaux*, 1951) analizėje, kai simbolines reikšmes kurti vengiantį kadružungimą apibūdina kaip tinkamą būdą išvengti kinematografo užfiksuoto vaizdo

vertimo aiškiu, realybėje neegzistuojančiu žmogiškosios sąmonės vaizdiniu (Bazin 2003: 29–30). Kitame savo tekste „Kino kalbos evoliucija“ prancūzų kino teoretikas pabrėžia, kad kuriant klasikinį kiną taikomos vienintelę kino vaizdo interpretaciją žiūrovui siūlančios technikos yra linkusios antropomorfinizuoti neaiškų ir daugiaprasmių realybės vaizdą. Jas taikant, pasak Bazino, „reikšmė nuo vaizdo perkeliama į jo šešėlį, kuris yra projektuojamas ant žiūrovo sąmonės lauko“, todėl toks montažas, užuot siekęs atskleisti realybės neaiškumą, kad padarytų ją aiškesnę, kažką prie jos pridėda (Bazin 2009: 90–91).

Pabrėždamas kino potencialą išsaugoti nevienareikšmiškumą, Bazinas savo tekstuose siūlo apmąstyti pasaulio atžvilgiu neprievartinio, subjektyviai sąmonei būdingą redukcinę tendenciją peržengiančio kino galimybes. Tokia baziniškojo kino realizmo interpretacija, užuot gausinusi ir taip geometrine progresija daugėjančius Bazino kaltinimus naivumu, prancūzų kino teoretiko idėjas leidžia permąstyti spekuliatyviojo posūkio paveiktos filosofinės minties fone.

### **Bazino kino teorijos atgarsiai: spekuliatyviojo realizmo posūkis ir eksperimentinis kinas**

Nors Bazino teiginių atžvilgiu kritiškai nusiteikę akademinio pasaulio atstovai (tiek kino teorijos, tiek kino filosofijos sričių<sup>8</sup>) jo mintis apibendrina kaip naivų tikėjimą taikant tam tikras estetines kino priemones (nereikšminio montažo, ilgą trukmės

<sup>8</sup> Žr.: Carroll, N., Choi, J. 2006. *Philosophy of Film and Motion Pictures: An Anthology*. Malden, MA: Blackwell; Tudor, A. 1974. *Theories of Film*. New York: Viking ir kt.



filmavimo planų, giluminių mizanscenų naudojimo ir pan.) atsirandančia galimybė indeksuoti statiškos realybės (tokios, „kokia ji yra“) ženklą, skaitant skirtingus Bazino tekstus tampa aišku, kad dažnai kritikuojamas kinematografinio vaizdo atitikimas (ar panašumas į) žmogaus suvokiamą pasaulio vaizdinį nėra pagrindinis Bazino siūlomo kino realizmo kriterijus. Netgi priešingai – „tikroviško“ (veikiančio psichologiniu atpažinimo principu) vaizdinio konstravimą Bazinas prilygina pseudorealizmo siekimui (Bazin 2009: 6). Remdamasis kinematografinio vaizdo prigimties dalinio autonomiškumo argumentu, Bazinas teigia, kad „kiekvienas fotografinis vaizdas turi būti suvokiamas kaip objektas, o kiekvienas objektas kaip fotografinis vaizdas“ (Bazin 2009: 8). „Užuot keitęs gamtą, kinematografas gali atlikti realų vaidmenį ją kuriant“, – priduria prancūzų teoretikas (Bazin 2009: 9). Taigi, neakcentuodamas percepcinio atitikimo tarp kinematografinio vaizdo ir realybės (atvirkščiai, pabrėždamas iliuzinę tokio atitikimo prigimtį), Bazinas savo tekstuose kino aparato produkuojamą vaizdą siūlo suvokti ne kaip žmogaus žinojimu apribotos realybės kopiją, bet kaip lygiavertį objektą kitiems pasaulyje cirkuliuojantiems, nebūtinai kasdieniui žmogiškajai percepcijai pažiniems objektams. Toks demokratiškas kino vaizdinio santykio su daiktiška tikrove apibrėžimas Bazino realizmą leidžia apibūdinti kaip iš dalies technologiško kino vaizdinio neantropocentriškumo ir jo efektų apmąstymą. Rašydamas apie įvairius filmus, prancūzų autorius savo tekstuose pabrėžia judėjimą link naujo, įprastos žmogaus percepcijos saitais dar nesusaistyto realybės vaizdo kine ir tokio vaizdo cirkuliacijos realybėje, todėl, galima teigti, kad vienas ontologinės

Bazino kino teorijos uždavinių yra pabrėžti nuolatinę žmogiškajai percepcijai svetimo realizmo siekį, bet ne galutinį jo pasiekimą (vaizdo ir realybės atitikimą).

Kanadiečių kino kūrėjo ir menininko Michaelio Snow filmas „Centrinis regionas“ (*La région centrale*, 1971) gali būti vienas iš Bazino advokataujamo, prie neantropocentriško pasaulio artinančio kino pavyzdžių. Šiame filme žmogaus percepcijai atpažįstamų reprezentacijų produkcija paremtas pasakojimo konstravimas yra sumažinamas iki minimumo. Ruošdamasis kurti filmą, Snow sukonstravo mechaninį, be žmogaus įsikišimo save valdantį kameros stovą. Pritvirtinęs kamerą ant skirtingais greičiais žmogaus sensorikškai nebūdingomis trajektorijomis judančio stovo, menininkas ją pastatė ant Rytų Kanados regione stūksančio žmonių neapyvento kalno. Rezultatas – žiūrint trijų valandų trukmės filmą ekrane matomi visomis kryptimis judančia kamera užfiksuoti žemė, horizontas, dangus ir visi kiti į objektyvą pakliūvantys gyvosios ir negyvosios gamtos objektai. Pats režisierius ne viename interviu teigė, kad judėjimo krypčių „aukštyn–žemyn“ bei „į priekį–atgal“ apibūdinimas tėra žmogaus patyrimo ir mąstymo rezultatas, kurio kino aparatas paisyti neprivalo, todėl jo filme į kino teatrą atėjęs žiūrovas susiduria su neantropomorfiniu pasaulio-sau vaizdiniu. Išvengiant žmogiškosios sąmonės ir pasaulio koreliacijos, technologiškai užfiksuotas vaizdas šiame filme žiūrovą priartina prie nesensomotorinės visatos percepcijos<sup>9</sup>. Taigi

<sup>9</sup> Pasak režisieriaus, kai kurie filmą matę žiūrovai teigė, jog žiūrint filmą pasaulis savo matmenų neteko tokiam ilgam laikui, kad kai po dviejų valandų kamera grįžo į kasdieniam patyrimui įprastą vertikalią poziciją, normaliai percepcijai būdinga žemės padėtis jiems kurį laiką atrodė klaidinga. Prieiga per

Snow filmas gali būti pavadintas vienu iš eksperimentinio kino kūrybos pavyzdžių, kviečiančių pasaulį suprasti ne kaip žmogaus sąmonės rezultatą, kuriame intencionaliai ir teleologiškai veikianti žmogaus percepcija visada užima privilegijuotą padėtį, bet kaip žmogaus percepcijai nepatirtą ir nuo jau žinomos reprezentacijos nepriklausomą realybę.

Nors detali konkrečių filmų analizė nėra šio straipsnio užduotis, kino aparato funkcionavimą galima būtų aptarti nurodant ne tik kelis šiame straipsnyje paminėtus filmus, bet ir daugelį kitų autorinio vaidybinio bei eksperimentinio kino žanrams priskiriamų kūrinių, kurie vienaip arba kitaip laužydami įsigalėjusius reprezentacinio kino kūrimo standartus pasitelkia neišnaudotas kino galimybes<sup>10</sup>.

Antra vertus, baziniškojo kino realizmo tezės gali būti sėkmingai aktualizuojamos ne tik nurodant šiandien kuriamus filmus, bet ir jas palyginant su vadinamojo spekuliatyviojo realizmo filosofijos teiginiais<sup>11</sup>.

Spekuliatyviojo realizmo stovyklai save priskiriantys skirtingi filosofai pabrėžia, kad nuo kantiškos filosofijos iki dabar (įskaitant ir modernistinę bei postmodernistinę filosofijas) pasaulis filosofijai tapo įdomus tik kaip žmogaus sąmonės rezultatas, kuris buvo ir tebėra aiškinamas gilinantis į jo konstravimo sąlygas bei pačių konstrukcijų veikimą. Oponuodami vyraujančiai filosofijos tradicijai, spekuliatyviaisiais realistais save vadinantys filosofai nepriima išankstinės prielaidos, jog pasaulis egzistuoja tik todėl, kad yra subjektas, galintis jį suprasti. Užuoat iš idealistinės ar anti-realistinės pozicijų akcentavę pasaulio objektų nepažinamumą žmogiškajai percepcijai, spekuliatyvieji realistai ir jiems prijauciantys filosofai pabrėžia iki-reprezentacinio arba „ne mums“ egzistuojančio pasaulio stebėjimo svarbą (Bryant, Srnicek, Harman 2010: 8–18). Kaip savo knygoje teigia vienas iš spekuliatyviojo realizmo antologijos *Spekuliatyvusis posūkis: kontinentinis materializmas ir realizmas* sudarytojų

---

internetą: <http://artonair.org/show/michael-snow> [interaktyvus], 2008 [žiūrėta 2012 m. liepos 2 d.].

<sup>10</sup> Tendencija artėti prie neantropocentriškos pasaulio ir žmonijos vizijos pasižymi ne tik Roberto Bressono, Michelangelo Antonionio, Bela Tarro, Apichatpongo Weerasethakulo, Pedro Costos ir daugelio kitų vaidybinų filmų režisierių pasakojimai, bet ir konstruoti antropocentrinę pasakojimą vengiantys šiuolaikiniai ir modernūs eksperimentinio kino darbai, tarp jų Nathanielio Dorskio (*Pastourelle*, 2010 ir kt.), Holliso Framptono (*Lemon*, 1962), Larry'io Gottheimo (*Fog Line*, 1970), Andy Warholo (*Empire*, 1964 ir kt.), JAV struktūralizmo judėjimui priskiriamų kūrėjų ir daugelio kitų režisierių filmai.

<sup>11</sup> Spekuliatyviojo realizmo (pirmasis judėjimą apibūdinančio termino pavartojimas priskiriamas Ray'ui Brassier'ui ir Quentinui Meillassoux'ui) filosofijos kaip vieningo judėjimo startinį tašką žymi 2007 m. ba-

landį Goldsmitho universitete Didžiojoje Britanijoje vykusio konferencija, kurios metu skirtingais metodais dirbantys filosofai įvardijo juos vienijančią problemą – pokantinėje filosofijoje vyraujančio koreliacionizmo kritiką (Bryant, Srnicek, Harman 2010: 8–18). Kai kurie kontinentinės filosofijos atstovai, pavyzdžiui, Johnas Mullarkey, spekuliatyviojo realizmo kryptį filosofijoje vadina „objektyviaja fenomenologija“. Mullarkey'aus žodžiais, tai fenomenologijos kryptis, kuri žmogaus sąmonės ar kūno nebelaiko pasaulio suvokimo centru, tačiau pabrėžia žmogaus pasitraukimo iš centro įtaką platesniam „dalyvaujančiam“ pasaulio suvokimui, kuris keičia pasaulio objektų matymą (Johno Mullarkey'aus pranešimas „The Tragedy of the Object: Democracy of Vision and the Terrorism of Things in André Bazin's Nonhuman Cinema“ kasmetinėje kino filosofijos konferencijoje „Film-Philosophy“ 2012 m. rugsėjo 13 d. Londone).

filosofas Levi Bryantas, pasaulis yra tiek pat arba daugiau, bet ne mažiau įdomus negu mūsų bandymai jį suprasti ir įkalinti reprezentacijose. Pasaulis peržengia visus mūsų bandymus jį sisteminti ar racionalizuoti ir būtent šis peržengimas stimuliuoja naujas stebėjimosi pasauliu, kurio dalis patys esame, galimybes (Bryant 2011: 17–18).

Taigi Bazino keliama problema gali būti lyginama su spekuliatyviojo realizmo stovyklai save priskiriančių filosofų įvardijamomis problemomis<sup>12</sup>. Atliepdamas spekuliatyviojo realizmo filosofijos ambicijas, priešingai socialinius ir kultūrinius žmogaus sukurtus kontekstus (kuriuose kinas veikia ir kuriuos ženklina) nagrinėjančioms šiuolaikinėms kino teorijoms, Bazinas kviečia apmąstyti kino potencialą suteikti pasauliui naujumo ir keistumo (Bazin 2009: 91). Prancūzų kino teoretiko tekstuose pabrėžiamas klasikinio realizmo stiliaus konvencijomis paremto kino antropocentriškumas gali būti palygintas su spekuliatyviojo realizmo filosofijai priklausančių mąstytojų akcentuojama tendencija neaiškiai ir nepažiną realybę versti tarnauti žmogaus intelektui. Reprerentacinio kino atveju šis prievartinis veiksmas pasireiškia neatsižvelgimu į žmogui iš dalies svetimo kino aparato veikimo potencialą, kiną verčiant scena, kurioje laikantis kino industrijoje nusistovėjusių klasikinio kino kūrimo standartų kuriamos išimtinai žmogiškosios dramos.

Vietoje nereprerentacinio kino galimybes aiškiai apibrėžiančių (abejojant

universalaus tokio apibrėžimo galimybė) straipsnio išvadų, toliau pateikiama amerikiečių eksperimentinio kino kūrėjo Nathanielio Dorsky'io knygoje *Sakralusis kinas* išreikšta mintis.

Kai paimame objektą ir daugiau ar mažiau rafinuotu būdu verčiame jį kažką mums reikšti, šis veiksmas yra ne kas kita, kaip savęs patvirtinimas. Taip mes patvirtiname savo pačių sukurtas sąvokas, patvirtiname savęs ir pasaulio suvokimą. Tačiau leidimas objektams būti matomiems tokiems, kokie jie šiuo momentu yra, siūlo daug atviresnį, daug vaisingesnį būdą pažinti pasaulį, negu iš anksto žinomos simbolinės reikšmės kūrimas,

aptardamas skirtumus tarp savo kuriamų eksperimentinių ir konvencionaliai istorijas pasakojančių filmų, pabrėžia Dorsky'is (Dorsky 2000: 38). Dorsky'io įkūnyta reprerentacinio vaizdo konstrukcijos besistengiančio išvengti kino kūrėjo pozicija, Bazino žodžiais, „nuvelkant kasdienius įpročius, žinomas sąvokas ir visus kitus griuvėsius, į kuriuos mano žinojimas yra suvyniojęs pasaulio objektus“ (Bazin 2009: 9), rezonuoja su Deleuze'o knygos *Kas yra filosofija?* septintajame skyriuje pateikiamu filosofiniu meno praktikos apibūdinimu. Pasak prancūzų filosofo, menininkui neužtenka atpažįstamas pasaulio formas savo kūriniais liudijančio amatininko gebėjimų, jis turi disponuoti jėgomis, leidžiančiomis skaidyti ir naikinti jau žinomas formas taip kuriant zonas, kuriose dar nėra aišku, kas yra kas (Deleuze 2003: 173). Technologinė kino vaizdo prigimtis kino kūrėjui sudaro išskirtines galimybes siekti šio tikslo, kino vaizdinį ir visus kitus pasaulio vaizdinius (taip pat ir kino žiūrovą) traktuojant kaip lygiaverčius nuolatiniame judėjime esančios neantropocentriškos realybės elementus.

<sup>12</sup> Pažymėtina, kad pastaraisiais metais spekuliatyviojo realizmo stovyklai save priskiria vis daugiau filosofų, mokslininkų ir menininkų. Šiam filosofijos ir meno srityse vykstančiam procesui apibūdinti pradėtas vartoti „spekuliatyviojo posūkio“ terminas (Bryant, Srnicek, Harman 2010: 4–7).



## Literatūra

Andrew, D., Joubert-Laurencin, H. (eds.). 2011. *Opening Bazin: Postwar Film Theory and Its Afterlife*. New York: Oxford UP.

Archives Jean Painlevé. Prieiga per internetą: <http://www.jeanpainleve.org/> [interaktyvus], 2010 [žiūrėta 2012 m. birželio 5 d.].

Bazin, A. 2009. *What Is Cinema?* Trans. T. Barnard. Berkeley: University of California.

Bazin, A. 2003. Death Every Afternoon. Trans. M. A. Cohen, in I. Margulies (ed.). *Rites of Realism: Essays on Corporeal Cinema*. Durham: Duke University Press: 27–31.

Bazin, A. 2004. Theater and Cinema, in L. Braudy, M. Cohen (eds.). *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. New York: Oxford UP: 418–428.

Bergson, H. 2004. *Kūrybinė evoliucija*. Vertė P. Račius. Vilnius: Margi raštai.

Bordwell, D., Thompson, K. 2010. *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw-Hill.

Bordwell, D. 2002. Intensified Continuity: Visual Style in Contemporary American Film, *Film Quarterly* 55 (3) (Spring): 16–28.

Bryant, L. 2011. *The Democracy of Objects*. Ann Arbor: Open Humanities Press.

Bryant, L., Srnicek, N., Harman, G. 2010. *The Speculative Turn: Continental Materialism and Realism*. Melbourne: Re.press.

Deleuze, G. 2008. *Cinema 1: Movement-image*. Trans. H. Tomlinson, B. Habberjam. Minneapolis: University of Minnesota.

Deleuze, G. 2009. *Cinema 2: Time-image*. Trans. H. Tomlinson, R. Galeta. Minneapolis: University of Minnesota.

Deleuze, G., Guattari, F. 2003. *What Is Philosophy?* Trans. G. Burchell, H. Tomlinson. London: Verso.

Dorsky, N. 2005. *Devotional Cinema*. Berkeley, CA: Tuumba.

MM Serra interviews Michael Snow. Prieiga per internetą: <http://artonair.org/show/michael-snow> [interaktyvus], 2008 [žiūrėta 2012 m. liepos 2 d.].

Pearlman, K. 2009. *Cutting rhythms: shaping the film edit*. Amsterdam: Focal Press/Elsevier.

Šerpytė, R. 2012. Nihilizmas ir tikrovė: spekuliatyvisis realizmas – nihilizmo banalizavimas? *Problemos* 81: 7–16.

## ON THE POSSIBILITY OF NON-REPRESENTATIONAL CINEMA. FROM ANDRÉ BAZIN TO GILLES DELEUZE

Lukas Brašiškis

Summary

Referring to the ontological arguments shown in the theory of the French film critic and theorist André Bazin and the arguments elaborated by Gilles Deleuze in the fourth chapter of his book *Cinema 1: Movement-Image*, the possibility of the cinema that does not duplicate the reductive tendencies of the intentional human consciousness is discussed in this article. The classical understanding of the notion of cinematic realism is compared with the idea of non-representational cinema, accentuating the partially technological and partially subjective nature of film, which was described by Bazin, and its way to put the film viewer closer to the perception of the Bergsonian acentric reality. Instead of giving a clear conclusion, the Bazinian idea of the non-anthropocentric cinema is actualized in the light of the speculative turn in today's philosophy.

Keywords: nonrepresentational cinema, realism, narrative, montage, acentric reality, speculative turn.