

NIETZSCHE IR WITTGENSTEINAS: KINEMATOGRAFINĖS PARAŠTĖS*

Jūratė Baranova

Vilniaus universiteto

Religijos studijų ir tyrimų centras

Universiteto g. 9/1, LT-01513 Vilnius

El. paštas: jurabara@gmail.com

Kodėl ir kaip Friedrichas Nietzsche ir Ludvigas Wittgensteinas inspiravo Stanley Cavello ir Gilles'io Deleuze'o kino filosofijos tapsmą? Kuo artimos ir kuo skiriasi šios dvi kino filosofijos kryptys? Kuo skiriasi paties kinematografo sukurti Nietzsche's ir Wittgensteino įvaizdžiai? Kodėl kinematografas išskirtinai domisi šiomis dviem filosofinėmis figūromis? Kadangi tarp pirmųjų dviejų klausimų ir paskutinių nėra aiškaus loginio ar priežastinio susietumo, tyrimą vadinsime kinematografinėmis paraštėmis.

Pagrindiniai žodžiai: kino filosofija, Nietzsche, Wittgensteinas, Stanley Cavellas, Gilles'is Deleuze'as, Liliana Cavani, Derekas Jarmanas.

Kinas kaip filosofija: Stanley Cavelas ir Gilles'is Deleuze'as

Filosofijos ir kino meno santykio problema daug platesnė nei Stanley Cavello¹ bei Gilles'io Deleuze'o kino filosofijos tyrimas. Paisley Livingstono tyrimus galima priskirti analitinei kino filosofijos kryptčiai (Livingston 2009), kuri iškelia galimam kino meno bei filosofijos susitikimui kai kuriuos testuojančius episteminius klausimus: kas realiai

atlieka filosofinį darbą kino mene? Jeigu „pats filmas“, tiesiogine to žodžio prasme, kaip tai yra įmanoma? Ar gali filmas kaip audiovizualinis kūrinys kelti klausimus ir atlikti realybės prigimties, gero gyvenimo ar pažinimo galimybių tyrimą? Jeigu ne filmas, tai tada kas? Ar režisierius ir kūrybinė grupė realizavo šią filmo kaip latentinės filosofijos intenciją, o gal filosofai įrašo į kino filmą tas filosofines išvalgas? Fenomenologinę kino filosofijos kryptį pradėjusi Vivian Sobchack pasiremia kitomis prielaidomis. Keldama retorinį klausimą, „kas kita yra filmas, jeigu ne „patyrimo išraiška patyrimu“, ji susieja kino meną su Maurice'o Merleau-Ponty fenomenologija. Sobchack pripažįsta, kad nepanašu, jog pats Merleau-Ponty būtų domėjęsis kinu, tačiau jo veikale *Matoma ir nematoma* ji išvelgia tą materialų ir kūniškąjį kalbos pagrindimą, kuris padaro galimą kino patyrimo interpretavimą. „Filmą yra matymo aktas, kuris leidžia save matyti, girdėjimo aktas, kuris leidžia save girdėti, fizinio ir

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

¹ Stanley Louis Cavellas (gimęs 1926 m. rugsėjo 1 d.) – amerikiečių filosofas, knygų *Ar turime įprasminti, ką sakome?* (*Must We Mean What We Say?*, 1969), *Proto pretenzija: Wittgensteinas, skepticizmas, moralė ir tragedija* (*The Claim of Reason: Wittgenstein, Scepticism, Morality and Tragedy*, 1979), *Laimės paieška* (*The Pursuit of Happiness*, 1981) ir kt. autorius.

reflektyvaus judesio aktas, kuris leidžia save reflektyviai pajusti ir suprasti“, – sako Sobchack (Sobchack 1992: 3–4).

Amerikiečių filosofas Stanley Cavellas (g. 1926) ir prancūzų filosofas Gilles’is Deleuze’as (1925–1995) filosofijos ir kino meno galimą susitikimą apmąsto dar iš kitų perspektyvų. Jie suspenduoja diskursą apie tiesioginį patyrimą bei analitinius ar metodologinius klausimus apie galimą kino meno ir filosofijos sąlyčio pagrindimą. Jie pradeda nuo postuluojamų prielaidos, kad geras kinas (Deleuze’as pasakytų „tas, kuris liaujasi būti blogas“ (*quand il cesse d’être mauvais*)) (Deleuze 1985: 223) ir yra filosofija. Kokiomis teorinėmis ištakomis grįsta jų kino filosofija?

Cavellas interviu knygoje *Filmas kaip filosofija. Esė apie kiną po Wittgensteino ir Cavello* sako, kad jis apskritai ruošėsi mesti filosofijos studijas Harvardo universitete, bet atvyko kasdienės kalbos filosofas Johnas L. Austinas (1911–1960) skaityti paskaitų (Cavell 2005: 167). Cavellui imponavo Austino mintis, kad kalba ne tik pasyviai aprašo realybę, bet performatyviais aktais gali ją ir keisti. Po šių paskaitų Cavellas ėmęs skaityti ir kalbos filosofo Ludwigo Wittgensteino tekstus. Paveiktas Wittgensteino, Cavellas rašo knygą *Ar turime įprasminti, ką sakome?*, kurioje svarsto kasdienės kalbos reikšmės ir prasmės klausimus vėlyvojo Wittgensteino filosofijoje (Cavell 1969). Būtent dialoge su Wittgensteinu, sekdamas jo iškeltų klausimų pėdsakais knygoje *Proto pretenzija: Wittgensteinas, skepticizmas, moralė ir tragedija*, Cavellas formuluoja savojo skepticizmo tezes (pvz., kaip galima įrodyti kitų asmenų egzistavimą?) ir ieško jį paneigiančių argumentų (žr. Cavell 1979). Wittgensteino ir Austino įtaką Cavellas

režiumavo trimis jam svarbiomis išvalgomis. Pirmiausia, jie suteikę jam galimybę pasipriešinti idėjai, kad fotografijos santykis su tuo, ką ji vaizduoja, yra iš anksto gerai apgalvota reprezentacija. Kita vertus, jis suvokęs kasdienybės ir įvykių nebuvimo (*uneventful*) vaidmenį, kai judanti kamera tiesiog domisi daiktais, ypač žmonių veidais ir figūromis. Bet svarbiausia, mano Cavellas, šie autoriai leidę jam pajusti, kad jis vienu metu ir filosofuoja, ir yra atviras šiems nesibaigiantiems įvykiams net ir tada, kai nieko nevyksta (*uneventful and eventful events*) (Cavell 2005: 168). Dėl to kino meną jis galėjęs lyginti su kitais didžiaisiais menais pagal vieną juos jungiantį principą: „Jame irgi viskas yra svarbu ir jūs niekada nežinote, ką visa tai reiškia“ (*everything matters – and you do not know what everything means*) (Cavell 2005: 169). Iš Wittgensteino ir Austino kalbos sampratos Cavellas susidarė kino filosofijos kaip svyravimo tarp neaiškumo (*obliviousness*) ir akivaizdumo (*obviousness*) sampratą (Cavell 2005: 206).

Knygoje *Laimės paieška* Cavello dėmesys yra sutelktas į septynias Holivudo aukso amžiaus komedijas, kurias jis pavadina „pakartotinių vedybų“ komedijomis (*re-marriage comedies*)². Cavellą domina būtent

² *Ledi Eva* (*The Lady Eve*, 1941; režisierius Prestonas Sturgesas), *Tai nutiko vieną naktį* (*It Happened One Night*, 1934; režisierius Frankas Capra), *Auginant vaiką* (*Bringing Up Baby*, 1938; režisierius Howardas Hawksas), *Filadelfijos istorija* (*The Philadelphia Story*, 1940; režisierius George’as Cukoras), *Jo merginos penktadienis* (*His Girl Friday*, 1940; režisierius Howardas Hawksas), *Adomo šonkaulis* (*Adam’s Rib*, 1949; režisierius George’as Cukoras) ir *Baisi tiesa* (*The Awful Truth*, 1937; režisierius Leo McCarey). Cavellas atsirenka filmus, kurie buvo sukurti Holivudo „aukso amžiaus“ metu.

imanentinės moralinės šių filmų pamokos. Cavellas įrodinėja, kad šios Holivudo komedijos parodo, jog laimės siekimas reikalauja ne patenkinti mūsų poreikius, bet juos iširti ir keisti. Pasak Cavello, pagrindinis šių *pakartotinių vedybų* komedijų akcentas yra prielaida, kad, siekiant išsaugoti laimę kaip dviejų žmonių santykį, būtina augti kartu su esamu partneriu. Cavellas neieško šių filmų vietos platesnėje kino tradicijoje, o susitelkia į nuodugnią beveik naratyvinę jų eksplikaciją.

Deleuze'as kino filosofiją struktūruoja visai kitoje mąstymo paradigmoje. Skiriasi kino filmų pasirinkimas. Deleuze'as į savo tyrimo dėmesio lauką taip pat įtraukia Holivudo produkciją. Tačiau jį domina amerikiečių kino sukurtas vaizdinių ir ženklų pobūdis. Amerikietiškąją mokyklą (prasideančią nuo Davido L. W. Griffitho³) jis įvardija kaip kino meno pradžia, su ja lygina tarybinę, vokiečių ir prancūzų tradicijas, nusakydamas jų panašumus ir skirtumus per montažo mokyklų skirtumus. Nacionalines montažo mokyklas Deleuze'as susieja su filosofinių mokyklų skirtumais: amerikietiškąją įvardija organiniu aktyviuoju (*organique-actif*) arba empiriniu (*empirique*) montažu, tarybinę – dialektiniu (*dialectique*) organiniu, materialiuoju, prancūzų – kiekybiniu psichiniu (*quantitatif*

psychique), o vokiečių – intensyviu dvasiniu (*intensif-spirituel*) (Deleuze 1983: 81). Holivudo filmus jis susieja su vaizdinio-veiksmo konceptu ir pirmojo tomo *Kinas* pabaigoje atskleidžia, kaip naujas vaizdinys, paremtas dispersyvia situacija (*la situation dispersive*), tikslingai susilpnėjusiais ryšiais (*les liaisons délibérément faibles*), forma-pasivaikščiojimu (*la forme-balade*), klišių įsisąmoninimu (*la prise de conscience des clichés*), sąmokslų demaskavimu (*la dénonciation du complot*) palaiapsniui sukelia amerikiečių kino tradicijos, paremtos vaizdiniu-veiksmu (*l'image-action*), ir amerikietiškosios svajonės krizę (Deleuze 1983: 283). Deleuze'o susidomėjimo kino menu apimtis, palyginti su Cavello išskirtais septyniais ar daugiau filmais, atrodo gigantomaniška. Į anglų kalbą išversto *Cinema* dvitomio publikacijoje indeksas rodo beveik keturis šimtus minimų filmų⁴. Cavellas ieško kino mene Descartes'o skepticizmo principo įveikos. Kaip rašo D. N. Rodowickas, Deleuze'as taip pat konstatuoja veiksmo-vaizdinio krizę ir su tuo susijusią tikėjimo krizę. Tačiau labai skiriasi jo ontologinės bei moralinio mąstymo prielaidos. Kadangi vaizdinys-judėjimas, arba grynoji imanencijos plotmė, yra paremta Spinozos išskirta unikalios substancijos grynąja ontologija ir Bergsono pasaulio kaip atviros kūrybos, universalaus kismo ir tapsmo prielaida, skepticizmas Deleuze'o numatytoje visatoje yra tiesiog nerelevantiškas (Rodowick 2010: 107).

Kita vertus, Deleuze'as nesidomi kino filmais kaip naratyvu, beveik nemini nei aktorių, nei scenarijaus autorių pavardžių. Aktorės Ingridos Bergman suvaidintą lietuviškos Karin personažę (kuri per santuoką

³ Davidas Llewelynas Warkas Griffithas (1875–1948) – šiuolaikinio montažo ir kino meno kūrimo tradiciją pradėjęs JAV kino režisierius. Išgarsėjo filmais *Nacijos gimimas* (*The Birth of the Nation*, 1915), *Nepakantumas* (*Intolerance*, 1916), *Suniokoti žiedai* (*Broken Blossoms*, 1919). Apie jo filmuose vaidinusių aktorę Lilian Gish ir šiek tiek apie Griffitho kaip puikaus pedagogo darbo metodus rašo Saulius Macaitis knygoje *Šviesos sukurti. Profesija: kino aktorius* (Macaitis 2002: 33–35).

⁴ Prancūziškame leidime indekso nėra.

bandė vaduotis iš karo nelaisvės ir taip tapo nublokšta į jai svetimą Stromboli salą (Italijoje) Roberto Rosselino filme *Stromboli* Deleuze'as vadina tiesiog „užsienietė“. O to paties režisieriaus kitame filme *Europa-51* tos pačios aktorės sukurtą po sūnaus savižudybės naujai (beveik dostojevskiškai) pasaulį pradėjusią suvokti pagrindinę veikėją Irene Girard – tiesiog „miestietė“ (Deleuze 2012: 86). Saulius Macaitis gana sarkastiškai vertina šiuos Ingridos Bergman ir Roberto Rosselino sukurtus bendrus filmus pažymėdamas: „Net jeigu tokio lygio aktorė kaip Ingrida Bergman, jau, beje, suvaidinusi „Kasablankoje“, rašo gimnazistiškus laiškus nepažįstamam Rosselini į Italiją, maždaug: esu sukūrta jūsų filmo „Roma – atviras miestas“, mano likimas – jūsų rankose... O po to seka pats prasčiausias Bergman darbo etapas, nes žmonės vienas kitam patinka, o kartu kurti jie pernelyg skirtingi“ (Macaitis 2002: 121–122). Deleuze'as nesidomi kino pasaulio kuluarais, tačiau iš visos gausios režisieriaus Rosselino kūrybos jis dažniausiai mini būtent su Ingrida Bergman bendro laikotarpio filmus – *Stromboli* ir *Europa-51*. Šie filmai jį domina būtent todėl, kad juose personažas atsiduria jau ne sensorinėje, o grynoje garsinėje ir optinėje situacijoje. Deleuze'as fiksuoja, kad visa tai, ką šios veikėjos mato ir girdi, yra pernelyg intensyvu. „Tai Aiškiaregio kinas“, – sako Deleuze'as pokalbiuose, išleistuose kaip *Derybos (Pourparlers)*. Šiame kine „net pačiame kasdieniškiausiam gyvenime užčiuopiama ar atskleidžiama kažkas netoleruojamo, nepakeliamo (Deleuze 2012: 86). Tačiau kino filosofijos tikrieji conceptualieji personažai yra tik režisieriai – autonomiškai savos visatos kūrėjai. „Visi autoriai, kuriuos cituoju, yra labai garsūs ir aš jais žaviuosi“, – sako

Deleuze'as (Deleuze 2012: 84). Cavellas, priešingai, smulkiai atpasakoja filmo siužetus ir kartais pamiršta personažų vardus, sakydamas, kad kažkurią frazę ištaria būtent aktorius Cary Grantas.

Tačiau vienas reikšmingiausių šių dviejų kino filosofijos mokyklų skirtumas yra tas, kad Cavellas ir Deleuze'as skirtingai traktuoja jausmo ir minties santykį kinematografiniame suvokime. Deleuze'as akcentuoja vaizdo ir minties santykį kino mene ignoruodamas kasdienybės niuansus, o Cavello kino filosofija pabrėžia emocinį santykį su kinu ir žmonių tarpusavio santykius. Jis sako pasirinkęs „pakartotinių vedybų“ kiną todėl, kad šis kinas jam padėjęs atskleisti, kad „mes kasdien pažeidžiame, sudominame kitus ar įvarome nuobodulį kitiems nesuskaičiuojamais ir lemtingais būdais“. Kinas išmoko ne skaičiuoti ir apibendrinti, o ugdo suvokimo jautrumą (*perceptiveness*) ir gebėjimą atsakyti (*responsiveness*) (Cavell 2005: 203). Jis įžvelgiąs bendrumą tarp kino ir filosofijos, nes ir viena, ir kita atskleidžia, kaip mes prarandame savo gyvenimus (*we miss our lives*) (Cavell 2005: 206).

O štai Deleuze'o prieiga prie kino yra visiškai kita – ne per jausmą, o per mintį. Mintis netampa matoma kino mene, kaip manęs Sergejus Eizenšteinas, sako Deleuze'as. Bet kino vaizdas pripažįsta judėjimo aberaciją savyje, todėl jis sugeba atidėti pasaulio judėjimą ir tai, kas matoma, uždengti neskaidrumu. Mintis netampa matoma, bet ji pasisuka į tai, ko neįmanoma mąstyti mintyje, ir į tai, ko nepavyksta pamatyti vaizde. Mintis kine patenkanti į savo pačios negalimybės aklavietę ir iš to kylanti jos aukščiausia galia ir naujas atgimimas. Būtent kino menas leidžia parodyti, kad

mintis, susidūrusi su pasauliu, susiduria su kažkuo nepakeliamu ir nemąstomu mintimi. Šie du prieštaringi reiškiniai priverčia ją sustingti, liautis funkcionavus. Kadangi pats šis pasaulis yra nepakeliamas, mintis negali mąstyti nei kurio nors pasaulio, nei pati savęs. Nepakeliamumas (*l'intolérable*) yra ne kažkokia didelė neteisybė, o permanentinė kasdienybės tėkmės būseną. Žmogus pats sau nėra kitas pasaulis, o kaip tik tas, kuriame jis patiria nepakeliamumą ir į kurį jaučiasi išpraustas. Kinematografo užduotis ir yra galimybė suteikti naują tikėjimą, Deleuze'o žodžiais, ne geresniu pasauliu, o ryšiu tarp žmogaus ir pasaulio, meile arba gyvenimu – tikėti visu tuo, kas neįmanoma, kaip ir nemąstoma, ką, kita vertus, tik ir galima mąstyti (*Croire, non pas à un autre monde, mais au lien de l'homme et du monde, à l'amour ou à la vie, y croire comme à l'impossible, à l'impensable, qui pourtant ne peut être que pensé*) (Deleuze 1985: 221).

Vis dėlto, nepaisant šių akivaizdžių dviejų kino filosofų skirtumų, yra galima mąstyti ir juos siejančius aspektus. Rodowickas Deleuze'o nyčiškoje ir bergsoniškoje laikysenoje išvelgia kai kuriuos Cavello postuluojamus emersoniškojo moralinio perfekcionizmo aspektus. Jo nuomone, ir Cavellas, ir Deleuze'as įtvirtina specialų santykį tarp kino ir tikėjimo (*belief, croyance*) koncepto. Jie abu sugeba savo postuluojamose ontologijoje iškelti tam tikrus etinius su tikėjimu šiuo pasauliu susijusius klausimus. Tačiau svarbiausiu tiltu, siejančiu Cavellą ir Deleuze'ą, Rodowickas pavadina jų bendrą susidomėjimą Nietzsche (Rodowick 2010: 99). Deleuze'o *Kine I-II* ontologija pereina nuo Spinozos link Bergsono, o etinė nuostata (*ethical stance*)

yra esmiškai nyčiška, sako Rodowickas (Rodowick 2010: 101).

Nietzsche's ir Deleuze'o kino filosofija

Nietzsche's figūra neatsiejama nuo Deleuze'o filosofijos. Nietzsche's atgimimas Prancūzijoje prasidėjo nuo 1962 metais pasirodžiusios Deleuze'o knygos *Nietzsche ir filosofija*. 1964 metais Deleuze'as kartu su šia knyga susižavėjusiu Micheliu Foucault suorganizavo Nietzsche'i skirtą keliokviumą Royaumonte. 1965 metais pasirodė dar viena Deleuze'o knyga *Nietzsche*.

Kaip šis susidomėjimas Nietzsche paveikė Deleuze'o kino filosofiją? Deleuze'as ieškojo naujų minties išraiškos būdų. Knygoje *Nietzsche ir filosofija* Deleuze'as kaip tik Nietzsche's filosofijoje išvelgia tokią naują minties vaizdinio (*image de la pensée*) galimybę. Minties vaizdinio naujumas yra tas, kad tiesa jame nebėra minties elementas. „Minties kategorijos nebėra tiesa (*vrai*) ir klaida (*faux*), bet kilnumas (*le noble*) ir niekiškumas (*le vil*), pakylėtumas (*le haut*) ir nuosmukis (*le bas*)“ (Deleuze 1962: 119). Tiesą ir klaidą šiame minties vaizdinyje Nietzsche susieja su vertinimu. Prie minties vaizdinio idėjos Deleuze'as grįžta knygoje *Proustas ir ženklai* (1964), minties vaizdiniui Prousto kūryboje skirdamas atskirą skyrių, kuriame atskleidžia, kaip rašytojas, polemizuodamas su filosofija, sukuria priešingą jai minties vaizdinį (Deleuze 2003: 115). Prie šio koncepto Deleuze'as sugrįžta ir antrajame *Kinas* tome *Vaizdinys-laikas*, kai, aptaręs modernų intelektualų kiną, apibendrina tyrimą išskirdamas „tris aspektus – topologinį, tikimybinį ir iracionalų – kurie sudaro naująjį minties vaizdinį“ (Deleuze 1985:

281). Pokalbiuose, publikuotuose knygoje *Derybos*, Deleuze'as per šį konceptą siekia atskleisti kino ir filosofijos santykį: „Kino ir filosofijos santykis – tai vaizd(ini)o ir koncepto santykis. Bet jau pačiame koncepte glūdi ryšys su vaizd(ini)u, o vaizd(iny)e – ryšys su konceptu: pavyzdžiui, kinas visada siekė konstruoti mąstymo vaizdą-vaizdinį, mąstymo mechanizmus. Ir dėl to jis netampa abstraktus – priešingai“ (Deleuze 2012: 105–106).

Kita vertus, pasiremdamas Nietzsche's filosofija, Deleuze'as išvėlgė galimybę metafiziškai mąstyti be reprezentacijos prielaidos. „Kierkegaard'as ir Nietzsche yra vieni iš tų, kurie suteikia filosofijai naujas išraiškos priemones, leidžiančias įveikti pačią filosofiją“, – rašo Deleuze'as knygoje *Skirtis ir kartotė* (Deleuze 1994: 8). Kitaip nei Georgas Hegelis, kuris mąstė tik apie loginį judėjimą, Sørenas Kierkegaard'as ir Nietzsche priverčia, anot Deleuze'o, judėti ir veikti pačią metafiziką. Jiems neužtenka pateikti naują judėjimo reprezentaciją, nes reprezentacija jau yra tarpininkavimas. Deleuze'ui imponuoja tai, kad šie mąstytojai, išjudinę metafiziką, suteikė jai galią ženklais veikti smegenis be jokios reprezentacijos. Vibruojanti, besikeičianti, besisukanti, gravituojanti, šokanti ar šuoliuojanti metafizika tiesiogiai paveikia sąmonę. Deleuze'as šį Kierkegaard'o ir Nietzsche's atliktą perversmą vadina teatro žmogaus, režisieriaus, aplenkusio savo laiką, idėja. Jie nesukuria filosofinio teatro, kaip tai bandė daryti Hegelis. Šis jų inicijuotas metafizikos judėjimas esąs ne opozicija, ne mediacija, bet pakartojimas. Skirtumą tarp Kierkegaard'o ir Nietzsche's Deleuze'as nusako kaip „judėjimo gamybos skirtumą“: Kierkegaard'as tiki šuoliu, o Nietzsche –

šokiu (Deleuze 1994: 8). Kierkegaard'as sukuria tikėjimo teatrą, jis priešpriešina dvasinį judėjimą loginiam judėjimui. Nietzsche, kitaip nei Kierkegaard'as, sukuria netikėjimo, *physis* judėjimo teatrą, žiaurumo teatrą, kuris neatsiejamas nuo humoro ir ironijos.

Kaip šis eksperimentinis Nietzsche's skaitymas veikia Deleuze'o rašomą tekstą apie kino filosofiją? Iš pirmo žvilgsnio atrodo, kad būtent kino filosofijoje Deleuze'as nutolsta nuo Nietzsche's, palikdamas jį savo statomo kino universumo paribiuose. Pirmajame knygos *Kinas* tome *Vaizdinys-judėjimas (Image-movement, 1983)* Deleuze'as nuo pat pradžių deklaruoja savo kino filosofijos ištakas, susiedamas jas su Henri Bergsono laiko kaip trukmės samprata ir amerikiečių logiko bei pragmatizmo idėjos autoriaus Charles'o Sanders'o Peirce'o (1839–1914) ženklų koncepcija. Nietzsche'ę pamini tik du kartus: analizuodamas istorinį amerikiečių kiną bei aptardamas lyrinės abstrakcijos apraiškas danų režisieriaus Carlo Theodoro Dreyerio (1889–1968) ir prancūzų režisieriaus Roberto Bressono (1901–1999) filmuose. Būtent čia jis vėl sugrįžta prie Nietzsche's ir Kierkegaard'o dueto. Tačiau antrajame tome Deleuze'as, pasiremdamas Nietzsche's konceptais, eksperimentiškai aiškina italų režisieriaus Michelangelo Antonioni ir amerikiečių režisieriaus Orsono Welleso kūrybą.

Nietzsche ir amerikiečių istorinis kinas

Aptardamas amerikiečių kino polinkį vis iš naujo filmuoti tą pačią savo nacijos gimimo idėją (prasidedančią nuo Griffitho filmo *Nacijos gimimas* ir besitęsiančią iki šiol),

Deleuze'as pasirėmė Nietzsche's idėja, išsakyta tekste *Apie istorijos žalą ir naudingumą gyvenimui* (*Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*). Šis tekstas, sako Deleuze'as, nors ir kalba apie istorijos mokslo padėtį XIX amžiaus Vokietijoje, iki šiol tebėra aktualus ir gali būti taikomas ne tik amerikiečių, bet ir kai kuriems italų kino filmams istorijos tema vertinti (Deleuze 1983: 206). Nerijus Milerius taip pat sugrįžta prie šio Nietzsche's teksto analizuodamas pradžios mito ir monumentaliosios istorijos santykį, nes, jo manymu, „istorijos tipas, kurį Nietzsche vadina monumentalioju, matyt, idealiausiai nusako pradžių pradžios mitų esmę“. „Demonstruodamas puikią filologinę intuiciją, Nietzsche taikliai pažymi, jog, paslėpus istorinio įvykio priežastis (*causa*) ir palikus pasekmes (*effectus*), įvykis neišvengiamai tampa efektingas <...>. Jis tarsi išplėšiamas iš natūralaus istorinių įvykių srauto, pakylėjamas ant postamento ir tampa garbinimo objektu“ (Milerius 2011: 218).

Deleuze'as, aptardamas JAV kino polinkį nuolatos grįžti prie istorinių nacijos gimimo šaknų, primena, kad Nietzsche išskyrė tris istorijos atmainas: monumentaliją, antikvarinę ir kritinę (jis ją įvardija etine). Šiame tekste Nietzsche meta iššūkį istorinio jausmo pertekliui savo laiko kultūroje. Nietzsche polemizuoja su istorijos kaip grynojo mokslo samprata. Istorija turinti tarnauti paties gyvenimo neistorinei galiai: „Juk kai tik atsiranda tam tikros istorijos perteklius, gyvenimas suyra ir išsigimsta, o šiam išsigimus, suyra bei išsigimsta ir pati istorija“ (Nietzsche 1996: 50), teigia vokiečių filosofas. Kita vertus, visiškai pabėgti nuo istorijos, Nietzsche's manymu, taip pat neįmanoma. Esame prikalti prie praetities,

kad ir kaip smarkiai bėgtume – grandinė velkasi iš paskos. Tačiau istorija gali būti ir naudinga. Veikliosios natūros gali ieškoti istorijoje sau lygių pavyzdžių. Tai monumentalioji istorija – ji leidžia suprasti, kad didybė, jei jau kartą egzistavo, vadinasi, nors kartą buvo galima. Todėl – galbūt vėl pasikartos. Tuo monumentalioji istorija tampa naudinga – ji įkvepia gyvenimui. Tačiau ji gali tapti ir žalinga, jei skatina beprotišką narsą ir įkvėpimą paverčia fanatizmu.

Amerikiečių kino polinkis grįžti prie savo šaknų Deleuze'ui primena tarybiniame kine pasikartojantį motyvą – temą apie proletariato pergalę. Abu kinematografai yra įtikėję istorijos universalumu. Tačiau amerikiečių kinas, sako Deleuze'as, remiasi organine reprezentacija, nieko nežinančia apie dialektinį vystymąsi; amerikiečių istorija čia suvokiama kaip viena vienintelė istorija, iš kurios kiekviena nacija-civilizacija atsiskiria nelyg papildomas organizmas. Tai matoma Griffitho filme *Nepakantumas* (*Intolerance*) ir Cecilio B. DeMille'io (1881–1959)⁵ filme *Dešimt įsakymų* (*Ten Commandments*). Šiuose filmuose parodyta, kad dekadentinės nacijos serga; Griffitho filme – Babilonas, o DeMille'o – Roma. Fundamentaliu tekstu amerikiečiai laikantys Bibliją, todėl žydai, vėliau krikščionys sukūrę sveiką naciją-civilizaciją. Ši civilizacija išreiškė du amerikietiškos svajonės bruožus: tautines mažumas ištirpinančio katilo ir to fermento, kuris sukuria lyderius, gebančius reaguoti

⁵ Cecilis Blountas DeMille'is (1881–1959) – amerikiečių kino režisierius, žinomas kaip istorinių filmų *Volgos valtininkas* (1926), *Karalių karalius* (1927), *Kleopatra* (1934), *Kryžiuočiai* (1935), *Samsonas ir Dalila* (1949) autorius. Sukūrė dvi filmo *Dešimt įsakymų* versijas. Antroji (1956) labai skyrėsi nuo pirmosios (1926).

į visas situacijas. Taip Fordas Lincolnas pakartoja biblinę istoriją, nes sprendžia taip pat tobulai kaip ir Saliamonas, atliekantis, tarsi Mozė, perėjimą nuo nomadiškumo prie rašytinio įstatymo, nuo *nomos* prie *logos*, įjojantis į miestą ant savo asilo tarsi Kristus (jaunasis misteris Linkolnas). Visi amerikiečių kino žanrai, teigia Deleuze'as, persmelkti istoriškumo: ar tai būtų gangsterizmo, ar nuotykių Vakarų pakrantėje istorija. Deleuze'as sako, kad lengva šaipytis iš Holivudo istorinių koncepcijų, tačiau jis pats nelinkęs to daryti. Jo manymu, priešingai, Holivudas sutelkė rimčiausius istorijos aspektus taip, kaip ji buvo suprantama XIX amžiuje. Istorinei Holivudo koncepcijai pagrįsti Deleuze'as pasitelkia minėtą Nietzsche's tekstą. Monumentalus aspektas, Deleuze'o manymu, paliečia fizinę ir žmogiškąją aplinką, supančią gamtą ir architektūrą. Deleuze'as ją pavadina sujungiančiais ženklais (*synsignes*). Griffitho filme *Nepakantumas* tokiu sujungiančiu ženklu tampa Babilonas ir jo sunaikinimas. DeMille'is filme *Dešimt įsakymų* sukuria galingus sujungiančius ženklus: senovės žydus, dykumą, prasisirkiančią jūrą, filistinus, Dagono šventyklos sunaikinimą. Šie vaizdai patys, anot jo, tampa monumentalūs ir pakylėti. Deleuze'as cituoja Nietzsche, tekste *Istorijos naudingumas ir žala* sakiusį, kad toks aspektas leidžia nubrėžti paraleles ir analogijas tarp skirtingų civilizacijų, kad ir kokie būtų nutolę žmonių istorijos įvykiai. Jie susiliečia viršūnėmis ir sudaro pasekmių visumą, kuri veikia šiuolaikinio žiūrovo sąmonę. Deleuze'as pavadina Griffitho filmą *Nepakantumas* monumentaliosios istorijos šedevru, nes šiame filme istoriniai laikotarpiai ne tik keičia vienas kitą, bet ši kaita vyksta pasitelkiant neįprastą ritminį

montažą (kurį Busteris Keatonas parodijavo savo filmo burleskos versijoje *Trys epochos*). Deleuze'as nurodo, kad tokia istorijos samprata turi ir didelį trūkumą, kurį pastebėjęs ir Nietzsche: ji žvelgia į istorinį įvykį patį savaime, be jo sąsajų su kokiomis nors priežastimis. Šiuo aspektu amerikiečių kiną, konkrečiai Griffitho montažą kritikavęs ir Sergejus Eizenšteinas. Akivaizdu, kad Eizenšteinas kritikavo Griffithą iš dialektinio materializmo perspektyvos, nes pastebėjo, kad Griffithas lygia greta rodo ne tik skirtingas civilizacijas, bet ir jų pagrindinius elementus, pavyzdžiui, turtinguosius ir vargšus, neieškodamas jų tarpusavio priežastinio ryšio galimybės. Atrodytų, kad Deleuze'as palaiko Eizenšteino kritiką, nes sako, kad šio jėga yra ta, kad jis įrodęs, jog tokie montažo principai teigią buržuazinę socialinę istorijos koncepciją. O Eizenšteinas reikalavęs atskleisti tikrąsias priežastis. Deleuze'as linkęs manyti, kad monumentalioji istorija ir turinti tirti pačias pasekmes (*Si l'histoire monumentale considère les effets pris en soi*) (Deleuze 1983: 208).

Kita Nietzsche's išskirta istorijos atmaina – antikvarinė – skatina saugoti „mažus dalykus“ ir išsaugoti gimtųjų namų, miesto ir giminės jausmą. Tokia istorija net likimo neišlepintas tautas pririša prie gimtųjų vietų, sulauko nuo klaidžiojimo po svetimus kraštus. Tuo ji naudinga. „Gimtojo miesto istorija tampa jo paties istorija; miesto sienos, miesto vartų bokšteliai, miesto savivaldybės potvarkiai, miestiečių šventės jam yra taip pat gerai pažįstami ir artimi dalykai kaip jo jaunystės dienoraštis su pieštais paveikslėliais; visame tame jis randa save patį, savo galią, savo uolumą, savo laimę, savo sprendimus, savo kvailybę ir savo keistynes“ (Nietzsche 1996: 56).

Tačiau ji taip pat gali tapti žalinga, jei viskas bus saugoma ir tausojama vien dėl to, kad yra sena. Antikvarinė istorija, rašo Deleuze'as, sekdamas Nietzsche, kitaip nei monumentalioji, atkuria epochai įprastas gyvenimo formas: karus ir susirėmimus, gladiatorių kovas, riterių turnyrus. Toliau ji pasuka prie darbo įrankių ir buitinių įpročių: drapiruočių, aprangos, mašinų, papuošalų, buities reikmenų, orgijų. „Orgijose koegzistuoja tai, kas gigantiška ir kas intymu“, – sako Deleuze'as (Deleuze 1983: 208). Antikvarinę istoriją Deleuze'as įvardija kaip monumentaliosios dublį. Deleuze'as vėlgi linkęs ginti hollywoodines istorinių filmų rekonstrukcijas nuo pašaiپیų žvilgsnių, kai juose istoriniai daiktai atrodo kaip naujutėliai. Antikvarinė istorija siekia kruopščios rekonstrukcijos kaip epochos prikėlimo. Tokiems filmams svarbu audiniai ir vaizdai-spalvos (pvz., Cecilio DeMille'io filme *Samsonas ir Dalila*). Antikvarinei istorijai priklauso ir mašinos, kaip naujos epochos simbolio, rodymas (režisieriaus Howardo Hawkso sukurtame filme *Faraonų žemė*⁶).

Nietzsche kritiškai vertina istoriją, kuri egoistų ir svajojančių piktadarių galvose žadina mintis griauti, sukelia karus ir revoliucijas. Tada tokia istorija taps žalinga: užuot skatinusi gyvenimą, ji ims jį balzamuoti. Todėl Nietzsche siūlo nuolatos kritiškai pervertinti praeitį – su peiliu prisiartinti prie jos šaknų ir pasikėsinti į jos į šventenybes: atsakyti įprastos privilegijos, kastos, dinastijos. Tokia turėtų būti trečiosios

atmainos – kritinės istorijos nauda. Kita vertus, filosofas siūlo nepamiršti, kad tokia operacija gali tapti ir labai pavojinga, jei neprisiminsime, kad visi esame praėjusių kartų ne tik kūrybos, bet ir klaidų, aistrų ar net nusikaltimų vaisiai. Praeities pasmerkimas, sako Nietzsche, dar nereiškia išsilaisvinimo nuo savo kilmės. Kriterijai, kuriais Nietzsche siūlo vertinti istorijos naudą ar žalą, yra individo, tautos ar kultūros gyvenimo jėga. Sveikas gyvenimo instinktas tegali patarti, kada individui, tautai ar kultūrai mąstyti istoriškai, kada – neistoriškai. Galima nukraujuoti nuo praeities – išsekti ir žūti, ją gromuliuojant bemiegėmis naktimis. Bet galima perdirbti praeitį taip, kad jį sustiprintų atsivėrimą ateičiai. Nietzsche's žodžiais, platinės galios mastą rodo gebėjimas laiku prisiminti ir laiku pamiršti (Nietzsche 1996: 45).

Sekdamas Nietzsche, Deleuze'as apibendrina, kad monumentalioji ir antikvarinė istorija negalėtų egzistuoti be trečiojo aspekto, kurį Nietzsche vadina kritine istorija, o jis – etine. Deleuze'o manymu, filmuose turi kovoti blogis ir gėris, įtraukiant visas galimas pagundas ir bjaurastis. Būtina, kad griežtas etinis nuosprendis demaskuotų „daiktų“ neteisingumą, skatintų užuojautą ir praneštų apie naują civilizaciją. Reikia vis iš naujo atrasti Ameriką, nes nuo pat pradžių amerikiečių kine nėra jokio priežastinio ryšio. Amerikiečių kinas tenkinasi tik švelnia gamtinės aplinkos įtaka savo nacijos formavimosi ypatybėms, iš dalies pripažįsta išdavikų įsikisimą į poelgius. Šią analizę Deleuze'as užbaigia išvada, kad dėl visų anksčiau minėtų priežasčių kelia nuostabą tai, kad amerikiečių kinui, nepaisant visų šių minimų ribotumų, pavyko sukurti išraiškingą ir rišlią visuotinės istorijos kon-

⁶ Howardas Hawksas (1896–1977) – Holivudo „aukso amžiaus“ amerikiečių režisierius, labiau žinomas kaip Stanley'io Cavello interpretuotų komedijų *Auginant vaiką* (1938) ir *Jo merginos penktadienis* (1940) kūrėjas. Istorinis filmas apie Senovės Egiptą *Faraonų žemė* (1955) – nėra tipiškas Hawkso filmas.

cepcija: monumentaliosios, „antikvarinės ir etinės“ (Deleuze 1983: 209).

Grįžta klausimas, iškilęs tyrimo pradžioje: kas gi realiai atlieka filosofinį darbą kino mene. Pats filmas, režisierius, kūrybinė grupė ar filosofinę prasmę įrašo filosofas – filmo interpretatorius? Kur yra filosofinio koncepto vieta kino meno kūryboje: kūrėjo intencijoje ar interpretatoriaus perspektyvoje? Panašu, kad šiame kontekste, kalbėdamas apie amerikiečių kiną, Deleuze’as šiuos Nietzsche’s sukurtus trijų istorijos galimybių konceptus – monumentaliosios, antikvarinės ir kritinės – labai neįkyriai, bet vis dėlto siūlo kino meno interpretatoriui. O gal, sakytume, pratęsdami Deleuze’ą, kinematografas steigiasi lygia greta ar net integraliai susipindamas su filosofiniais konceptais, sudarydamas vientisą kinematografinį filosofinį junginį?

Deleuze’o kino filosofija: nematomi ryšiai, Nietzsche ir režisieriaus intencija

Tačiau kitose dvitomio *Kinas* vietose kinas ir filosofija susipina, paties Deleuze’o žodžiais, glaudžiais nematomais ryšiais (*un ensemble de relations précieuses*) (Deleuze 1983: 163). Kaip tampa galimas šis audimas? Kas nuaudžia (*tisser*) šiuos filosofiją ir kiną siejančius saitus?

Regis, kad šios dvi sferos susisaisto nematomai, lygiai taip, kaip daugelis vienos prigimties pasaulio darinių atsiduria vienas po kito, šalia arba tiesiog po kablelio. Pirmajame knygos tome, „Afekto-vaizdinio“ skyriuje aptardamas lyrinės abstrakcijos konceptą, šiai krypčiai Deleuze’as priskiria danų režisierų Carlą T. Dreyerį⁷ ir prancūzų

režisierių Robertą Bressoną⁸. Čia pat po kablelio pamini ir mąstytojus Blaise’ą Pascalį ir Kierkegaard’ą kaip tos pačios lyrinės abstrakcijos pakraipos autorius, niekaip nereflektuodamas tokios tarsi savaime suprantamos pereinamosios jungties tarp kino kūrėjų ir filosofų. Lyrinė abstrakcija Deleuze’as vadina tą pasirinktą kūrybos stilių, kai dvasia neina į kovą, o pasiduoda tam tikrai alternatyvai. Pagal pasirinkimų pobūdį lyrinė abstrakcija, jo manymu, gali būti estetinė (Sternbergas⁹), etinė

Hitchcocko, Jeano Luco Godard’o, Larso von Triero kūrybai. 1928 metais Paryžiuje pastato filmą *Žanos D’Ark pasijos*, kuris 2010 metų Tarptautiniame filmų festivalyje Toronte yra pripažįstamas įtakingiausiu visų laikų filmu. Šiame filme vienuolio vaidmenį vaidina žiaurumo teatro idėjos autorius Antonine’as Artaud. Visi Dreyerio kurti filmai yra literatūros kūrinių ekranizacijos. 1932 metais Dreyeris sukuria filmą *Vampyras*, 1943 – *Pykčio diena*, 1945 – *Du žmonės*, 1955 – *Žodis*, 1964 – *Gertruda*. Prie pastarojo filmo dvitomyje *Kinas* nuolatos mintimis grįžta Deleuze’as (Deleuze 1983: 28, 31, 43, 45, 150–152).

⁸ Robertas Bressonas (1901–1999) – prancūzų kino režisierius, kurio įtaką savo kūrybai pripažino prancūzų Naujoji banga, Andrejus Tarkovskis, Michaelis Haneke, Jimas Jarmushas, Aki Kaurismaki, Paulas Schraderis. Pats Bressonas išpažino savo ištakomis Blaise’o Pascalio ir Fiodoro Dostojevskio mąstyseną. Jo vertybines nuostatas stipriai veikė katalikybė. Jo sukurti filmai *Kaimo kunigo dienoraštis* (1951), *Pasmerktasis myriop pabėgo* (1956), *Kišenvagis* (1959), *Žanos D’Ark procesas* (1962), *Pirmyn*, *Baltazarai* (1966), *Mouchette* (1967), *Keturios svajotojo naktys* (1971), *Ežero Lancelotas* (1974), *Tikriausiai velnias* (1977), *Pinigai* (1983) yra įvertinti Venecijos, Kanų, Berlyno kino festivaliuose. Godardas yra pasakęs, kad kaip rusų literatūrą simbolizuoja Dostojevskis, vokiečių muziką – Mozartas, prancūzų kiną – Bressonas. Deleuze’as Bressoną susieja su bet-kurios-erdvės konceptu (Deleuze 1993: 153–154, 160–165).

⁹ Josefus von Sternbergas (Jonas Sternberg, 1894–1965) – austrų ir amerikiečių kino

⁷ Carlus Theodoras Dreyeris (1889–1968) – danų kino režisierius – daręs įtaką Alfredo

(Dreyeris), religinė (Bressonas). Pasirodo, kraštutinis imoralizmas ir tikėjimas ir yra tas nematomas voras, kuris nuaudžia minėtus filosofiją ir kiną siejančius tinklus (*Elle tisse, entre la philosophie et le cinema, un ensemble de relations précieuses*) (Deleuze 1983: 163). Aptardamas šių režisierių filmuose sukurtus personažus, kurie padaro tikrus sprendimus ir pakelia afektą iki jo grynos potencialumo galios, Deleuze'as nurodo kelis danų režisieriaus Dreyerio personažus – Žaną D'Ark iš to paties pavadinimo filmo, Inger – iš *Žodžio*, Anne – iš *Pykčio diena*, galiausiai Gertrud – iš to paties pavadinimo filmo *Gertrud*. Dreyerio filmuose išryškėjusį kraštutinį imoralizmą Deleuze'as priešpriešina moralei, o tikėjimą – religijai, pagrįsdamas tuo, kad tai yra keistas mąstymo būdas. „Jis neturi nieko bendra su Nietzsche, bet turi labai daug bendra su Pascaliu ir Kierkegaard'u, su jansenizmu ir Reformacija (netgi Sartre'u)“, – sako Deleuze'as (Deleuze 1983: 163).

Tačiau antrojo tomo pirmajame skyriuje Deleuze'as filosofinį apsisprendimą tarsi suteikia paties režisieriaus kaip kūrėjo intencijai. Dreyerį ir Bressoną Deleuze'as susieja su Kierkegaard'o mąstysena, o Nietzsche'i artimiausiu režisieriumi pradžioje paskelbia

italą Michelangelo Antonioni¹⁰. Deleuze'as pažymi, jog Antonioni filmuose objektyviausi vaizdiniai tampa mentaliniais ir pereina į keistą nematomą subjektyvumą. Deleuze'as rašo taip, tarsi tai būtų sąmoningai pasirinkta Antonioni intencija, nes sako, kad Antonioni yra vienintelis šiuolaikinis autorius, perėmęs Nietzsche's projektą kaip realią moralės kritiką (Deleuze 1985: 16). Bet ar iš tiesų Antonioni perėmė Nietzsche's projektą, domėjosi Nietzsche ir sąmoningai sekė jo moralės / antimoralės supratimu? Toks teiginys keltų abejonių ir pačiam Deleuze'ui. Galima manyti, kad Antonioni filmuose įvyksta Deleuze'o postuluojuamas kino ir filosofijos audinio susipynimas.

Intriguojanti atrodo Deleuze'o kaip interpretatoriaus įžvalga, kad Antonioni vis dėlto yra artimesnis Nietzsche'i nei Marxui, nes Antonioni taikąs simptomatologinį metodą, kuriam Nietzsche ir jis pats teikiąs pirmenybę. Mūsų galva, yra kiek kitaip: sutinkant, kad Antonioni kūryboje yra iš tiesų simptomatologijos aspektų, vis dėlto jo kūryba atrodo artimesnė ne Nietzsche'i, o Sartre'ui. Kita vertus, tai nutinka ne dėl sąmoningo Antonioni apsisprendimo, o dėl abiejų kūrėjų – rašytojo (rašytojo filosofo

režisierius. Sukūrė septynis filmus su aktore Marlene Dietrich (1901–1992): *Mėlynasis angelas* – vieną pirmųjų įgarsintų filmų vokiečių kalba pagal Heinricho Manno novelę (1930); *Marokas* (1930), *Negarbingieji* (1931), *Šanchajaus ekspresas* (1932), *Baltaplaukė Venera* (1932), *Raudonoji imperatorė* (1934), *Velnias yra moteris* (1935). Deleuze'as nemini Dietrich, tačiau nuodugnai aptaria baltos spalvos veikimą šiuose Sternbergo filmuose, atskleidždamas estetinės lyrinės abstrakcijos kaip alternatyvos galimybes pirmajame *Kino* tome (Deleuze 1983: 132–135, 159).

¹⁰ Michelangelo Antonioni (1912–2007) – italų kino režisierius. Sukūrė filmus *I Vinti*, 1952; *Dama be kamelijų* (*La signora senza camelie*, 1953); *Drauguzės* (*Le Amiche*, 1955); *Riksmas* (*Il Grido*, 1957); *Nuotykis* (*L'Avventura*, 1960); *Naktis* (*La Notte*, 1961); *Užtemimas* (*Eclipse*, 1962); *Raudonoji dykuma* (*Il deserto rosso*, 1964), *Padidinta nuotrauka* (*Blowup*, 1966); *Zabriskie Point* (1970); *Chung Kuo*, *Cina* (dokumentinis), 1972; *Keleivis: profesija reporteris* (*The Passenger*, 1975); *Oberwaldo paslaptis* (*Il mistero di Oberwald*, 1981), *Moters identifikacija* (*Identificazione di una donna*, 1982), *Anapus debesų* (*Al di là delle nuvole*, 1995) su Wimū Wendersu.

Sartre'o) ir režisieriaus išlavintos vidinės klausos tam tikriems metafizinio nerimo kilmės archetipams. Filmo *Raudonoji dykuma* pagrindinė veikėja kenčia nuo tų pačių neapibrėžtų kasdienybės kontekste nesuvokiamų simptomų kaip ir Sartre'o romano *Šleikštulys* veikėjas Rokantenas. Tačiau Deleuze'as ignoruoja egzistencinius motyvus Antonioni kūryboje, nors aptinka jų Dreyerio ir Bressono filmuose ir priskiria juos Kierkegaard'o mokyklai.

Pasirodo, Antonioni nėra vienintelis šiuolaikinis autorius režisierius, perėmęs Nietzsche's pasaulio matymą.

Amerikiečių režisieriaus Orsono Welleso¹¹ filmuose Deleuze'as išvelgia net kelis Nietzsche'i artimus aspektus. Tačiau jis pats mato neabejotiną galimybę interpretuoti Welleso kūrybą per Nietzsche's sukurtus valios galiai, tapsmo, perspektyvizmo, nihilizmo bei melo potencijos konceptus. Valia galiai (*de la volonté de puissance*) Deleuze'o tapsmo metafizikoje reiškiasi dviem energijos formomis: kilnia ir niekiška. „Fizikai mano, kad kilni energija – tai energija, kuri yra pajėgi transformuoti, o blogoji energija to nesugeba“ (Deleuze 1985: 185). Deleu-

ze'as šioje fizikų ištarmėje išvelgia tikrąją Nietzsche's frazės „anapus gėrio ir blogio“ prasmę. Anapus gėrio ir blogio (*au-delà du bien et du mal*) anaip tol nereiškia anapus gerumo ir blogumo (*au-delà du bon et du mauvais*) (Deleuze 1985: 185). Gerumą Deleuze'as apibūdina kaip gebėjimą transformuoti, priimti gyvenimą, *besiliejančią per kraštus, o blogumą – kaip išsekusį, tapsmo galią praradusį gyvenimą*. Abu variantus Deleuze'as palygina tik tapsmo aspektu, „o tapsmas ir yra melo potencija gyvenime arba valia galiai“ (*le devenir est la puissance du faux de la vie, la volonté de puissance*) (Deleuze 1985: 185).

Deleuze'as savo išvalgą, kad Welleso filmuose tampa negalima pati vertinimo sistema, nes jis kuria neteisiamus personažus, išvengiančius bet kurio galimo nuosprendžio, pagrindžia citata iš Nietzsche's veikalo *Stabų saulėlydis*: „Kartu su tikroju pasauliu mes pašalinome ir regimąjį“ (Nyčė 1991: 520). Šia fraze Nietzsche užbaigia platonizmo nuvertimo istoriją, pavadindamas *Vienos klaidos istorija* skyriuje „Kaip tikrasis pasaulis tapo pasaka“. Šį nuvertimą interpretavo Martinus Heideggeris, Gianni Vatimo, dekonstravo Jacques'as Derrida (Baranova 2007: 93–114). „Kas gi liko nuvertus platonizmą?“, klausia Deleuze'as, pakartodamas jau ne sykį keltą klausimą. Deleuze'o atsakymas skiriasi. Jis atsako pasiremdamas Welleso filmuose išvelgta metafizika: „Lieka kūnai (*les corps*), kurie yra jėgos (*des forces*) ir nieko daugiau“ (Deleuze 1985: 182). Deleuze'as mato Welleso filmuose visų pirma jėgų susidūrimą. Tai, ką Nietzsche įvardija kaip „valia galiai“, Wellesas pavadina „charakteriu“.

Deleuze'as išvelgia, kad vieni Welleso filmų personažai, kaip antai Bannisteris iš

¹¹ George'as Orsonas Wellesas (1915–1985) – amerikiečių režisierius, aktorius, scenaristas, teatro direktorius, radijo diktoriaus, ypač išgarsėjęs filmu *Pilietis Keinas* (*Citizen Kane*, 1941), šiuolaikinių kino kritikų pripažįstamas geriausiu visų laikų režisieriumi. Kiti jo meniniai filmai: *Amžiaus širdys* (*The Hearts of Age*, 1934), *Nepažįstamasis* (*The Strange*, 1946), *Ledi iš Šanchajaus* (*The Lady from Shanghai*, 1947), *Makbetas* (*Macbeth*, 1948), *Otelas* (*Othello*, 1952), *Misteris Arkadinas* (*Mr. Arkadin*, 1955), *Blogio prisilietimas* (*Touch of Evil*, 1958), *Jaunystės fontanas* (*The Fountain of Youth*, 1958, trumpametražis TV filmas), *Procesas* (*The Trial*, 1962), *Nusikaltimai vidurnaktį* (*Chimes at Midnight*, 1965).

filmo *Ledi iš Šanchajaus* ar Hankas Quinlanas filme *Blogio prisilietimas*, ar skorpionas filme *Misteris Arkadinas*, tegali vienu būdu reaguoti į kitas jėgas – stengdamiesi įgelti. Ši jėga negali transformuotis, ji išsenka ir galiausiai pati save sunaikina. Šią keršto dvasią, slepiančią liguistumą, būdingą ne vienam Welleso sukurtam personažui, Deleuze'as sutapatina su Nietzsche's įžvelgtu nihilizmu.

Deleuze'as pritaiko, jo manymu, genialią Nietzsche's ketvirtajame *Štai taip Zaratustra kalbėjo* skyriuje išrastą falsifikatorių teoriją pagrįsdamas falsifikatoriaus tipą ne tik Welleso, bet ir Melvillio knygoje. Nietzsche falsifikatoriaus sąvokos knygoje nevartoja, jis rašo metaforomis. Zaratustra šiame skyriuje sutinka du karalius, sąžiningąjį žmogų su dėlėmis, burtininką, paskutinį popiežių, šlykščiausią žmogų, savanorį elgetą, medituojantį karves, ir galiausiai – savo šešėlį (Nietzsche 2002). Deleuze'as Nietzsche's knygoje įžvelgia valstybės veikėją, šventiką, moralistą, mokslininką. Kiekvienam iš jų būdinga sava melo potencija (*puissance du faux*), kurios tarpusavyje yra susijusios. Netgi teisingas žmogus (*l'homme véridique*) pereina visas melo potencijos stadijas. Menininkas (Zaratustra) – taip pat falsifikatorius, tačiau jam būdinga paskutinioji melo potencija, kuri ne siekia įgauti tam tikrą formą, o yra pajėgi transformuotis, patirti metamorfozę (Deleuze 1985: 192). Šie du falsifikatorių tipai – gebantys transformuotis (kūrėjai) ir gebantys tik įgauti formą – yra jau net ne Welleso ar Melville'io, o paties Deleuze'o metafizinio mąstymo personažai. Kinematografinis ir literatūrinis universumas Deleuze'o mąstyme susipina su jo bendromis metafizinėmis nuostatomis. Jis rašo: „Tokia yra tiesos metamorfozė. Meni-

ninkas yra būtent tiesos kūrėjas, kadangi iki tiesos neįmanoma nusigauti, jos negalima pasiekti, nei atgaminti, o būtina sukurti“ (Deleuze 1985: 191).

Režisieriaus intencijos kaip filosofinio apsisprendimo galimybė arba negalimybė vis dar išlieka Deleuze'o apmąstymų paribiuose, nes jis nėra tikras, ar Welleso artumas Nietzsche'ui yra tikras, ar spontaniškas (*nietzschéisme authentique ou spontané*) (Deleuze 1985: 186), pripažindamas, kad jo artumas Nietzsche'ui mažiau įsisąmonintas nei artumas XIX amžiaus amerikiečių rašytojui Hermanui Melville'ui (1819–1891).

Nietzsche's įvaizdis kino mene

Nietzsche fatališkai prasilenkė su kinematografu. Jis prarado sveiką protą 1889 m. sausio 3 d., mirė 1900 m. rugpjūčio 25 d. Nietzsche jau nebegalėjo žinoti, kad būtent šiame laikotarpyje tarp jo pasitraukimo ir mirties pradedamos išrasti naujos judančio vaizdo formos. Jau 1884-aisiais Čikagos gyventojas Chase'as išrado cikloramą, turėjusią apvalų 48 metrų ilgio ekraną, į kurią buvo galima projektuoti vaizdą. 1895 metais Herbertas George'as Wellsas ir vienas iš anglų kino pradininkų Robertas Paulsas užpatentavo naują reginio formą – atrakcioną „Laiko mašina“, sukurtą imituoti kelionę laiku, aprašytą to paties pavadinimo Wellso romane. 1897-ųjų lapkritį užpatentuota Raoulio Grimoin-Sansono sinekosmorama (*Cinecosmorama*), kuri priminė oro balioną. Žiūrovai sulipdavo į oro baliono krepšį, o juos ratu supdavo ekranas, kuriame buvo matyti vaizdai (Jampolskij 2011: 31–32). Tuo pat metu 1892 metais broliai Liumièrė'ai sukonstravo kino kamerą ir ėmė kurti filmus. Nuo 1908-ųjų kino, jau

kaip meno ir montažo, išradėjas amerikietis Griffithas pradeda kurti filmus. Cikloramos ir sinekosmoramos nunyksta. Niekada nesužinosime, ką Nietzsche būtų manęs apie naujojo meno genezę. Tačiau naujasis menas pastebi Nietzsche.

Galima išskirti net keturis filmus, sukurtus naudojant Nietzsche's kaip mąstytojo įvaizdį: 1977 metais italų režisierė Liliana Cavani parašo scenarijų ir sukuria filmą *Anapus gėrio ir blogio* (*Al di là del bene e del male*). 2001-aisiais brazilų režisierius Julio Bressane į Venecijos festivalį atveža filmą *Nietzsche's dienos Turine* (*Dias de Nietzsche em Turim*). 2007 metais amerikiečių režisierius Pinchas Perry sukuria nepriklausomą filmą pagal to paties pavadinimo psichoterapeuto Irvino D. Yalomo romaną *Kai Nietzsche verkė* (*When Nietzsche Wept*), kuris yra pasirodęs ir lietuvių kalba (Yalom 2007). Galiausiai vengrų kino režisierius Bela Tarras 2011-aisiais sukuria su Nietzsche's vardu susijusį filmą *Turino arklys* ir paskelbia baigiantis savo režisieriaus karjerą. Pagrindinis filmo herojus – arklys. Panašiai Robertas Bressonas kino filme *Pirmyn, Baltazarai* (*Au hasard Balhazar*) pagrindiniu veikėju buvo padaręs asilą Baltazarą. Gilles'is Deleuze'as, pirmajame *Kino* tome, skyriuje „Vaizdinys-afektas: kokybės, galimybės, bet-kurios-erdvės“ aptaręs Kierkegaard'o nužymėtą pasirinkimo simboliką kinematografe, įprasmina šį Bressono pasirinkimą rašydamas: „Asilas nėra pasirinkimo situacijoje, jis įsisąmonina tik žmogaus atliekamo pasirinkimo pasekmes arba pasirinkimo nebuvimą, tai yra išorinę įvykių pusę, <..> asilas negali suvokti tos įvykių dalies, kuri peržengia jų vyksmo arba jų dvasinio sąlygotumo ribas. <...> Todėl asilas tampa pamėgtu žmogaus piktumo

objektu, bet taip pat įgauna ir pirmenybę, susisiedamas su Kristumi arba pasirinkimo žmogumi“ (*Ainsi l'âne est l'objet préféré de la méchanceté des hommes, mais aussi l'union préférentielle du Christ ou de l'homme du choix*) (Deleuze 1983: 163). Asilo ir Kristaus paralelė – tai Bressono religinio kino simbolika, pamatyta Deleuze'o žvilgsniu. Su kuo sudaro sąjungą Turino arklys kaip Tarro sukurtas personažas? Gali būti, kad ir su Nietzsche, kuris, panašiai kaip ir Kristus, transcenduoja čia esamą situaciją. Nietzsche's figūra lieka anapus kadro.

Liliana Cavani: transgresija ir „Nietzsche's mirtis“

Nietzsche's kaip filosofo figūra lieka anapus kadro ir trijose jau minėtose Nietzsche's įvaizdžio ekranizacijose, nors Nietzsche's personažas dalyvauja veiksmė. Lilianos Cavani¹² filmas *Anapus gėrio ir blogio*, šalia filmų *Naktinis portjė* ir *Berlyno istorija* priklauso vadinamajai vokiškajai trilogijai.

Kaja Silverman – feministinės orientacijos kino analitikė – straipsnyje „Mazochizmas ir subjektyvumas“ analizuoja Cavani filmą *Naktinis portjė* kaip mazochistinę pasyvaus, kenčiančio ir išsižadancio vyriškumo raišką (Chaushuri 2006: 116–117). Mūsų galva, režisierės kūryba yra veikiau pagrįsta transgresinio patyrimo dominantės

¹² Liliana Cavani (g.1937) – italų kino režisierė ir scenaristė, kuria ne tik meninius filmus, bet ir dokumentinius, operas. Jos filmai: *Pranciškus Asyžietis* (1966), *Galileo* (1968), *Kanibalai* (1969), *Svečias* (1971), *Milarepa* (1973), *Naktinis portjė* (1974), *Anapus gėrio ir blogio* (1977), *Oda* (1981), *Anapus durų* (1982), *Berlyno istorija* (1985), *Pranciškus* (1989), *Kur tu esi? Aš esu čia* (1993), *Riplio žaidimas* (2002), *Gasperi, Vilties žmogus* (2005).

paradigma, kuri artima prancūzų rašytojo ir filosofo Georges'o Bataille'o ribinio patyrimo paieškoms. Michelis Foucault, apmąstydamas transgresijos svarbą šiuolaikinėje kultūroje, teigė, kad „turbūt seksualumo iškilimas mūsų kultūroje yra „įvykis“, susiejantis daug vertybių: jis yra susijęs su Dievo mirtimi ir su ontologine tuštuma, kurią užfiksavo mirtis mūsų sąmonės paribiuose“ (Foucault 1998: 38). Cavani vokiškąja trilogija tiksliai nusako tai, ką Julia Kristeva yra parašiusi apie Bataille'o kūrybą: „Jis nuolatos teigia žmogaus sielos vienvovę, bet iš naujo susieja ją su aukojimu ir 'aš-mirtimi'. Jis skelbia meilę ir susijungimą dėl jų susietumo su mirtimi“ (Kristeva 1995: 239).

Cavani filme *Naktinis portjė* (*The Night Porter*, 1974) meilė ir susijungimas yra neatskiriami nuo mirties perspektyvos. Buvusios koncentracijos lagerio aukos Lucios (vaidina Charlotte Rampling) ir šio lagerio fotografo, buvusio jos prižiūrėtojo Makso (vaidina Dirkas Bogardė'as) ryšys peržengia sadomazochistinio ryšio psichologinę schemą. Filme šiam judviejų ryšiui suteikiamas biblinis aspektas. Nelaisvės lageryje laikais Luciai dainuojant savo pavergėjams, Maksas padovanoja kaip dovaną jai neįtikusio prižiūrėtojo nukirstą galvą. Ši istorija prisimenama vėliau, juodviem susitikus Vienoje 1957-aisiais. Jie lemtingai sugrįžta vienas prie kito. Šis sugrįžimas pražūtingas ir vienam, ir kitam. Herojai jo netraktuoja kaip romantinio ryšio. Jie priima tai kaip biblinę juos naikinančią lemtį, sekdami paskui nukirstos galvos simboliką. Įspeisti į kampą (juos persekioja buvę naciai, naikindami praeities liudytojus), jie badauja. Filmo siužetas paremtas pasikartojimu: badavimu ir gyvenimu mirties grėsmės

akivaizdoje jie abu pakartoja koncentracijos stovyklos patirtį. Skirtumas tas, kad kažkada buvęs sadistas pasirenka aukos laikyseną ir bendrą susinaikinimą. Susijungimo poreikis stipresnis už išgyvenimo instinktą: „Aš nenoriu gyventi vienas“, aiškina Maksas atsidavimą „savo mergaitei“. Herojai tampa klasikiniais Bataille'o aprašytais savinaikos herojais, sakytume, visiškai svetimais Nietzsche's mąstysenai, teigiančiai gyvenimą ir valią galiai.

Panašiai struktūruojamas ir kitas Cavani vokiškosios trilogijos filmas *Berlyno istorija* (*Interno berlinese*, 1985). Meilės ir susijungimo aistra čia rodoma jau ne kaip dviejų asmenų heterogeninė jungtis, o kaip homoseksualus / heteroseksualus meilės trikampis. Veiksmo įtampą didina tai, kad moterų tarpusavio meilė klesti fašistinėje Vokietijoje 1938 metais, todėl, jai išaiškėjus, grėstų mirtis. Mirties galimybė šiame filme, kaip ir filme *Naktinis portjė*, yra ne tik nuosekli vidinė personažų apsisprendimo lemtis ir istorijos pabaiga, bet ir būtinas nuolatinis meilės kaip susijungimo ryšio galimybės išorinis fonas.

Filmas *Anapus gėrio ir blogio* (1977) taip pat paremtas meilės triada. Įtampa kuriama tarp trijų personažų: Friedricho Nietzsche's (vaidina Erlandas Josephsonas), Lou Andreas Salomé (vaidina Dominique Sanda) ir Paulo Reé (vaidina Robertas Powellas). Filmas taip pat baigiasi dviejų vyrų personažų žūtimi, išgyvena tik Lou Salomé. Filme nebėra išorinio mirtį lemiančio fono (fašistinės Vokietijos), kuris suteikdavo abiem jau minėtiems vokiškosios trilogijos filmams siužetinę įtampą, lygiagrečią personažų seksualinių transgresijų raidai. Nebelieka politinės kino filmo linijos ar bent jau jos kūrimo iliuzijos. Todėl visas

Cavani kūrybinis dėmesys nukrypsta vien erotinių transgresijų link. Toks posūkis sukuria transgresijos perviršį. Peržengtas saikas visų pirma naikina estetinį filmo audinį, sujaukia siužetą ir pagrindinę filmo idėją. Filmas pagal estetinius parametrus įtaigumu akivaizdžiai yra silpniausias iš visos vokiškosios trilogijos. Filme panaudojamas, Deleuze'o žodžiais, tiesos ir melo supynimas. Istorija pasakojama tarsi tikra, nes paliekamai tikriniai vardai (Nietzsche, Salomé, Reé, sesuo Elisabeth), panaudojamos kai kurios išorinės veikėjų biografinės nuotrupos. Tačiau konceptuali galima Nietzsche's biografinė linija prasilenkia su rimtais, pavyzdžiui, Halevy atliktais Nietzsche's biografijos tyrimais (Галеви 1911). Nietzsche padaromas perversinio (meilės trise) erotinio žaidimo personažu, nesidomint, ką jis galėtų mąstyti anapus šio fiktyvaus intereso. Pasirinkta istorinės dokumentikos falsifikavimo strategija neturi ironiško ar žaismingo užmojo. Išskyrus homoseksualųjį dviejų vyrų šokį, nė viena scena nesukuria jokios meniškumo iliuzijos. „Filme trūksta idėjos, – rašo vienas studentų, Nietzsche's seminaro klausytojų, – apie ką šis filmas apskritai? Apie antžmogiškumą, amoralumą? Jeigu taip, ši idėja taip ir lieka neišgryninta.“¹³ Kitas studentas pastebi: „Visas filmas, išskyrus vieną kitą paviršutinišką užuominą, kalba ne apie filosofą ir jo filosofiją, bet apie tariamą išsivadavimą paikomomis fantazijomis iš filosofijos. Panašu, jog režisierė nesuprato, jog pavaizdavo Nietzsche'į išprotėjusį anksčiau, nei bandė tai parodyti.“¹⁴ Galbūt galima teigti, kad tokia Nietzsche's įvaizdžio

falsifikacija atspindi, perfrazuojant paties filosofo metaforą, „moterišką, pernelyg moterišką“ Cavani kūrybos stilistiką? Juk, kaip sakė Terry Eagletono scenarijuje filmui *Wittgensteinas* sukurtas personažas filosofas Wittgensteinas: „<...> niekada nesutikau moters, kuri nebūtų idiotė filosofijoje“ (Eagleton 1993: 27). Galbūt moteris yra nepajėgi suprasti Nietzsche's, lygiai taip, kaip pagal galiojantį mitą (mūsų galva, neteisingą), pats Nietzsche nesuprato moterų? Tokia prielaida neturi pagrindo, nes Nietzsche's intelektualumas ir mentaliteto ypatumai tiksliausiai ir intymiausiai buvo suprasti būtent moters. Reali (ne menama filmo personažė) Lou Salomé parašė korektišką Nietzsche's intelektualinę biografiją, kurioje įspėjo visus būsimojus Nietzsche's biografus, kad, bandydami per išorinį Nietzsche's patirties aprašymą suprasti Nietzsche's vidinį pasaulį, jie geriausiai atveju tenugriebs išorinį, sielos apleistą lukštą (Salome 2001). Ši Lou Salomé ištara gali būti skirta ir Cavani. Filmu nesėkmė iškelia kelis retorinius klausimus. Ar gali režisierius, nesidomėdamas muzika ir net neturėdamas muzikinės klausos, sukurti gerą filmą apie kompozitorių? Ar gali režisierius, neišmanydamas dailės istorijos, sukurti gerą filmą apie dailininką? Kodėl reikia manyti, kad pavyks sukurti gerą filmą apie filosofą, išstremiant pačią filosofiją anapus kinematografinio teksto?

Daug daugiau Nietzsche's pėdsakų paradoksaliai galima aptikti antrajame Cavani filme apie šventąjį Pranciškų *Francesco* (1989)¹⁵. Šv. Pranciškų vaidina amerikiečių

¹³ Juozas Eidukonis. Esė. Nepublikuotas rankraštis.

¹⁴ Stasys Jogminas. Esė. Nepublikuotas rankraštis.

¹⁵ Pirmasis meninis Cavani filmas *Pranciškus Asyžietis* (*Francesco d'Assisi*) buvo sukurtas 1966, o ekranuose pasirodė 1972 metais.

aktorius Mickey Rourke'as. Filmas spalvingas, dinamiškas, perpildytas įvykių ir žmonių. Nuoseklus Pranciškaus mokymo sekėjas šiame filme galėtų išvelgti pernelyg barokinį filmo pulsavimą, saikingumo stoką. Feministė kino teoretikė Kaja Silverman tikina, kad Cavani kūrybai būdingas režisierės tapatinimasis su personažais vyrais ir todėl jos filmuose pasikartoja vyrų apsinuoginimo motyvas. Lygiai taip pat šiame filme, išsižadėdamas galios, turto ir privilegijų, Pranciškus išsirengia ir lieka ekrane visiškai nuogas (Chaudhuri 2006: 60). Mūsų galva, režisierė, atskleidusi gyvenimo perviršį, kartu parodė ir Pranciškaus įvykdytą šio gyvenimo išsižadėjimo mastą. Gyvenimo išsižadėjimas filme nereiškia priešiško jam ar jo paneigimo, o atvirksčiai – naujų vertybių teigimą, kuris yra valios galiai stiprybės paliudijimas ir artimas Nietzsche's ir Deleuze'o etikos sampratai. Šiuo aspektu kad ir kaip būtų paradoksalu, Cavani filmas *Pranciškus Asyžietis* yra artimesnis Nietzsche's filosofijai nei pseudobiografiniame filme apie Nietzsche *Anapus gėrio ir blogio*.

Kaip atskirti filosofinį filmą apie filosofą nuo nefilosofinio apie filosofą? Galima pasiremti vienos filosofijos bakalaurės K. K. pastaba: „Po filmo *Wittgensteinas*, ateina įvairios mintys, norisi galvoti. Po Cavani *Anapus gėrio ir blogio* nelieka nieko. Kažkoks slogutis ir tiek.“

Wittgensteino įvaizdis kino mene: personažas primena filosofą

Kodėl norisi galvoti po Dereko Jarmano sukurto filmo *Wittgensteinas*?

Ludwigas Josefus Johannas Wittgensteinas, austrų kilmės filosofas, gimė beveik tuo pat metu, tik keli mėnesiai po to, kai

Nietzsche Turine ištiko priepuolis – 1889 m. balandžio 26 d., 1939–1947 metais dėstė Kembridže, mirė 1951 m. balandžio 29 d. Wittgensteinas, kitaip nei Nietzsche, gavo istorinę galimybę tiesiogiai susidurti su kino menu. Skirtingai nuo kitų savo laiko filosofų, jis buvo kone vienintelis ir pirmasis pasinaudojęs šia galimybe. Pastebėta, kad apie 30-uosius metus Wittgensteinas nevengė kino salių. Jis labiausiai mėgęs Holivudo kino studijoje sukurtus kaubojų filmus, Busby Berkeley miuziklus (Goodenough 2005: 1). Panašu, kad Wittgensteinas atsiejo savo sinefilinius pomėgius nuo profesinių interesų niekaip nepaversdamas pirmųjų teorija ir tekstu. Tačiau kino menininkai domisi Wittgensteinu.

1993 metais britų režisierius Derekas Jarmanas¹⁶ sukuria filmą *Wittgensteinas*, paremtą Wittgensteino gyvenimo faktais. Scenarijų parašo Teddy Eagletonas. Filmu kūrėjai atkreipia dėmesį į sinefilinius Wittgensteino pomėgius ir su švelnia ironija įtraukia juos į kino naratyvą. Filme matome Wittgensteiną, gulintį lovoje užsiklojusį galvą, sunkiai prisiverčiantį dėstyti, nes studentai ir kiti intelektualūs klausytojai, atseit, jį kankina. (Pagal Teddy Eagletono parašytą scenarijų atsisako eiti į paskaitą, nes jo galva esanti tuščia. Jarrettas ryžtingai reikalauja, kad Wittgensteinas pradėtų dėstyti, pagrasinęs, jog neis su juo žiūrėti

¹⁶ Michaelis Derekas Elworthy Jarmanas (1942–1994) jau buvo sukūręs filmus *Sebastianas (Sebastiane)*, 1976), *Jubiliejus (Jubilee)*, 1977), *Karavadžo (Caravaggio)*, 1986), *The Last of England* (1988), *Karo Requiem (War Requiem)*, 1989), *Edwardas II (Edward II)*, 1991). *Wittgensteinas (Wittgenstein)*, 1993) buvo priešpaskutinis ir paskutinis paties režisuotas filmas. Paskutinį *Mėlyna (Blue)*, 1993) jis režisavo jau apakęs.

filmų: „No seminar, no flick, alright?“ (Eagleton, Jarman 1993: 21). Wittgensteinas pakelia galvą. Susiėmęs rankomis galvą, dejuodamas „nepakeliama, nepakeliama“ (*intolerable, intolerable*) vis dėlto apsigalvoja. Kitas kadras – matome, kad jis jau dėsto seminare. Nauja scena: Wittgensteinas sėdi kino salėje. Taip kino salė tampa jam maloniui atpildu po sunkios mąstymo įtampos.

Jarmano sukurtas filmas kai kur pratėsia, o kai kuriais aspektais apverčia ir pakeičia Eagletono scenarijų. Eagletonas filmo siužetą lokalizavo trečiojo XX amžiaus dešimtmečio viduryje Kembridžo akademinėje aplinkoje, Jarmanas perkelia ją į uždara erdvę, pritaikydamas „teatro kinę“ žaidimą (panašiai kaip Fassbinderis filme *Martos von Kant ašaros*). Tam tikru aspektu susidaro Deleuze'o nusakytas bet kurios erdvės (*espace quelconque*) efektas, ženklinantis tam tikrą filosofinio mąstymo antlaikišką pobūdį. Eagletono pasiūlytos mizanscenos dramatiškai nuoseklesnės ir įtaigesnės, jose stengiamasi išlaikyti ne tik minties, bet ir tam tikrą veiksmo įtampą. Eagletono ir Jarmano pasiūlyti *Wittgensteino* personažai kiek skiriasi. Wittgensteinas pagal Eagletono scenarijų nemėgsta moterų, norėtų, kad jos nesilankytų jo paskaitose. Jarmanas šiuos aspektus praleidžia, išmeta George'o Edwardo Moore'o (metaetikos pradininko) personažą ir į filmo veiksmą įtraukia kelias svarias moteris: Wittgensteino seserį Herminą, Russello draugę Ottolinę Morrell, Keyneso žmoną Lydią Lopakovą. Scenarijuje subtiliau atskleistas numanomo Wittgensteino homoseksualumo aspektas, filme – jis labiau akcentuotas, tačiau, kita vertus, niekur neperžengia saiko ribos. Jis lieka kaip antraeilė, iliustratyvi, tarsi tyčia sužaista veiksmo linija. Veikėjai, kurie sako

intelektualiai įmantrias savo frazes, yra neadekvačiai puošniai ir ištaigingai apsirengę, tarsi būtų operos ar operetės personažai. Kukliai su kostiumėliu ar juodu paltu atrodo tik vėlyvasis Wittgensteinas. Tik jaunasis dar aprengtas kartu su šeima romėnų drabužiais. Atrodytų, kad suaugęs Wittgensteinas, skirtingai nuo kitų, jau nebenori niekaip atrodyti. Todėl, nors Eagletono scenarijus ir Jarmano filmas apie Wittgensteiną sukuria kiek kitą dvasinę ir emocinę atmosferą, šie pakitimai nėra svarbūs. Filmas yra esmiškai susijęs su pamatine scenarijaus idėja: siekiu parodyti Wittgensteiną visų pirma kaip unikalų mąstytoją, ne tik ekscentrišką personažą ar gėjų, bet ir kažką nauja pasakiusį pačioje filosofijoje. Jarmanas nepadarė tokio netikslaus ėjimo, kokį padarė Cavani, išnaudodama Nietzsche's istoriją. Cavani nedomino, ką gi naujo Nietzsche galėjo pasakyti būtent kaip filosofas. Todėl jos sukurtas personažas numanomoje erdvėje nesusikalbėtų su biografiniu Nietzsche. Jarmano filmo sėkmė – ne tik Eagletono scenarijaus profesionalumas, ne tik Jarmano pagarba Wittgensteinui kaip filosofui, bet ir jo gebėjimas talentingai eksperimentuoti, sustabdant išorinį veiksmą ir fonų kaitą taip, kad liktų ne tik su švelnia ironija pamatytas Wittgensteinas kaip veikiantis personažas, bet ir kad būtų išgirstas autentiškas paties Wittgensteino balsas.

„Filmas iliustratyvus“, – sako apie jį viena žinoma Lietuvos rašytoja, žiūrėdama filmą. Taip, iš tiesų Jarmano filmas iliustratyvesnis ir statiškesnis nei scenarijus. Tačiau šis iliustratyvumas yra sąmoningai pasirenkamas. Jarmanas, kaip ir Eagletonas, kuria Wittgensteino personažą su švelnia ironija, tačiau Wittgensteinas nėra juokingas. Wittgensteinas dėl jam vienam

suvokiamų priežasčių kenčia ir blaškosi, daro sveiku protu sunkiai suvokiamus gyvenimo ėjimus, tačiau jis nėra apgailėtinas. Jis ieško tobulybės ir šis jo perfekcionizmas yra pagarbiai traktuojamas ir scenarijaus autoriaus, ir filmo kūrėjų.

Stanley Cavellas minėtame interviu yra sakęs, jog Wittgensteino idėjos po Austino paskaitų jam sugražinusios pojūtį, kad filosofija yra išskirtinė veikla ir laisvės pažadas (*promise of freedom*). Tai ir leidę jam pereiti prie kino filosofijos. Jarmano filmas, įsileidęs filosofinę mintį į kino audinį, taip pat sukūrė filosofijos kaip laisvės pažado atmosferą.

Išvados

1. Kitaip nei analitinės ir fenomenologinės kino filosofijos atstovai, Stanley Cavellas ir Gilles'is Deleuze'as remiasi prielaida, kad tam tikro pobūdžio kinas (geras kinas) ir yra filosofija. Kadangi abu teoretikai nenusako aiškesnio kriterijaus, kuriuo remiantis būtų galima atskirti kiną, kuris yra filosofija, nuo kino, kuris nėra filosofija, lieka neaišku, ar kino kaip filosofijos pasirinkimo kriterijai yra subjektyvūs, veikiami filosofų asmeninių preferencijų, ar pačiame kino filmų turinyje yra tam tikros filosofinės prielaidos. Abiejų filosofų kino filmų apimtis ir pasirinkimo kriterijai ženkliai skiriasi.
2. Wittgensteino filosofavimo stilius turėjo įtakos Cavello kino filosofijos tapsmui, o kai kurios Nietzsche's idėjos (minties vaizdinys, monumentaliosios, antikvarinės, kritinės istorijos perskyra) pasiekia Deleuze'o kino filosofiją. Kita vertus, abu filosofus sieja atogrąža Nietzsche's link.
3. Nietzsche's idėjų pritaikymas Deleuze'o kino filosofijoje atskleidžia kelias filosofijos ir kino meno sąlyčio galimybes: pirma, kai kurie filosofo sukurti konceptai gali būti taikomi kino tradicijos ar filmų eksperimentiniam aiškinimui; antra, galima matyti kino meną ir filosofiją kaip vientisą susipinančią audinį; trečia, galima (pagrįstai ar nepagrįstai) filosofo išvalgas priskirti režisieriaus intencijai.
4. Kino filmai, siužetu ir intencija nesusiję su filosofija, gali būti interpretuojami kaip atvėrimai, lygiagretūs filosofiniam mąstymui. Kita vertus, paaiškėja, kad kino filmai apie filosofus ne visada turi sąsajų su filosofija. Iš visų straipsnyje aptartų italų režisierės Lilianos Cavani filmų (*Naktinis portjė, Berlyno istorija, Pranciškus, Anapus gėrio ir blogio*), mažiausiai (beveik jokių) filosofinių aspektų turi pseudobiografinis filmas apie Nietzsche *Anapus gėrio ir blogio*.
5. Vienu sėkmingiausių kino apie filosofus ir pačios filosofijos susitikimo momentų galima laikyti Dereko Jarmano filmą *Wittgensteinas*, pastatytą pagal Teddy Eagletono scenarijų. Filmas rodo, kad filosofinis mąstymas gali būti kūrybiškai integruojamas į eksperimentinį kiną, nepažeidžiant paties kino filmo kaip meno kūrinio audinio ir praplečiant filosofinės minties raiškos vizualume galimybes.

Literatūra

- Baranova, J. 2007. *Nietzsche ir postmodernizmas*. Vilnius: VPU leidykla.
- Bogue, R. 2010. To Choose to Choose – to Believe in This World, in *Afterimages of Gilles Deleuze's Film Philosophy*. Ed. D. N. Rodowick. Minneapolis and London: University of Minnesota Press: 115–134.
- Bowen, P. 1993. In the Company of Saints. Derek Jarman's *Wittgenstein and Beyond*. *Film-maker. The Magazine of Independent Film* 2 (1). Prieiga per internetą: <http://www.filmreference.com/Directors-Ha-Ji/Jarman-Derek.html>
- Cavell, S. 1969. *Must We Mean What We Say?* New York: Charles Scribner's Sons.
- Cavell, S. 1979. *The Claim of Reason. Wittgenstein, Scepticism, Morality, and Tragedy*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Cavell, S. 1996 a. The Same and Different: The Awful Truth, in *The Cavell Reader*. Ed. S. Mulhall. Cambridge, Mass.; Oxford, UK: Blackwell: 167–198.
- Cavell, S. 1996 b. Psychoanalysis and Cinema: The Melodrama of the Unknown Woman, in *The Cavell Reader*. Ed. S. Mulhall. Cambridge, Mass.; Oxford, UK: Blackwell: 221–252.
- Cavell, S., Klevan, A. 2005. What Becomes of Thinking on Film? Stanley Cavell in Conversation with Andrew Klevan, in *Film as Philosophy. Essays in Cinema After Wittgenstein and Cavell*. Eds. R. Read, J. Goodenough. Macmillan, Palgrave: 167–209.
- Chaudhuri, S. 2006. *Feminist Film Theorists: Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed*. London, New York: Routledge.
- Deleuze, G. 1983. *Cinéma 1. l'Image-mouvement*. Paris: Les éditions de minuit.
- Deleuze, G. 1985. *Cinéma 2. l'Image-temps*. Paris: Les éditions de minuit.
- Deleuze, G. 1994. *Difference and Repetition*. Trans. P. Patton. New York: Columbia University Press.
- Deleuze, G. 1998. *Nietzsche et la philosophie*. Paris: Quadrige/Puff.
- Deleuze, F. 2003. *Proust et les signes*. Paris: Quadrige/Puff.
- Deleuze, G. 2012. *Derybos*. Vertė L. Perkauskytė, N. Milerius, A. Žukauskaitė. Vilnius: Baltos lankos.
- Yalom, I. D. 2007. *Kai Nietzsche verkė*. Vertė V. Labuckienė. Vilnius: Vaga.
- Goodenough, J. 2005. Introduction I: A Philosopher Goes to the Cinema, in *Film as Philosophy. Essays in Cinema After Wittgenstein and Cavell*. Eds. R. Read, J. Goodenough. Macmillan Macmillan, Palgrave: 1–28.
- Foucault, M. 1998. A Preface to Transgression. Trans. D. F. Bouchard, Sh. Simon, in *Bataille. A Critical Reader*. Eds. F. Botting, S. Wilson. London: Blackwell: 24–40.
- Kristeva, J. 1995. Bataille, Experience and Practice, in *On Bataille, Critical Essays*. Ed. L. A. Boldt-Irons. New York: University Press: 237–264.
- Livingston, P. 2009. *Cinema, Philosophy, Bergman: On Film as Philosophy*. Oxford: Oxford University Press.
- Macaitis, S. 2002. *Šviesos sukurti. Profesija: kino aktorius*. Vilnius: Tyto alba.
- Milerius, N. 2011. Tarp Bastilijos ir Lenino paminklo. „Įpaminklintos“ atminties kritikos etiudai, in Audronė Žukauskaitė (sud.). *Intensyvumai ir tėkmės: Gilles'io Deleuzė'o filosofija šiuolaikinio meno ir politikos kontekste*. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas: 217–236.
- Nyčė, F. 1991. Stabų saulėlydis. Vertė A. Šliogeris, in F. Nyčė. *Rinkiniai raštai*. Vilnius: Mintis: 497–585.
- Nietzsche, F. 1996. Apie istorijos žałą ir naudingumą. Vertė T. Sodeika, in *Kultūra ir istorija*. Sud. V. Berenis. Vilnius: Gervėlė: 43–109.
- Nietzsche, F. 2002. *Štai taip Zaratustra kalbėjo*. Vertė A. Tekorius. Vilnius: Alma litera.
- Rodowick, D. N. 2010. Ethics. The World, Time, in *Afterimages of Gilles Deleuze's*

Film Philosophy. Ed. D. N. Rodowick. Minneapolis and London: University of Minnesota Press: 97–114.

Ropars-Wuilleumier, M.-C. 2010. Image or Time? The Thought of the Outside in The Time-Image (Deleuze and Blanchot), in *After-images of Gilles Deleuze's Film Philosophy*. Ed. D. N. Rodowick. Minneapolis and London: University of Minnesota Press: 15–30.

Salome, L. 2001. *Nietzsche*. Ed. & Trans. S. Mandel. Urbana, Chicago: University of Illinois Press.

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

Wittgenstein, L. 2009. *Apie tikrumą*. Vertė. M. Pučiliauskaitė. Vilnius: Baltos lankos.

Vitgenšteinas, L. 1995. *Rinkiniai raštai*. Vilnius: Mintis.

Wittgenstein. 1993 *The Terry Eagleton Script. The Derek Jarman Film*. London: British Film Institute.

Галеви Д. 1911. *Жизнь Фридриха Ницше*. С.-Петербургъ, Москва: Издание т-ва М. О. Вольфъ.

NIETZSCHE AND WITTGENSTEIN: CINEMATIC MARGINS

Jūratē Baranova

Summary

The article consists of two logically independent parts. The first one deals with the influence of Wittgenstein and Nietzsche on the philosophy of cinema of Stanley Cavell and Gilles Deleuze, presupposing that the first one was more influenced by the former and the other one by the latter. The article also expresses some attempts to compare the two philosophies of cinema. The author discerns one common aspect: in opposition to the analytical and phenomenological trend, they both do not question the nature of cinematic experience and the intentionalism / nonintentionalism dilemma. On the other hand, they expose two different attitudes towards the meeting of thought and emotion in cinema practice. A detailed analysis of the integration of Nietzschean ideas in Deleuze's philosophy of cinema reveals several possibilities for philosophy and cinema to meet. Firstly, the interpreter is able to use philosophical concepts for the experimental explanation of cinema; secondly, one can see cinema and philosophy as one problematic tissue; thirdly, it is possible to consider (reasonably or not) some philosophical insights as an intention of the cinema director. The other part of the article is devoted to the image of Nietzsche and Wittgenstein in the art of cinema, created by Liliana Cavani and Derek Jarman. The analysis shows that not all movies about philosophers have something to do with philosophy itself. The author discusses the four movies created by Cavani (*The Night Porter* (1974), *Beyond Good and Evil* (1977), *The Berlin Affair* (1983), *Francesco* (1989)), and concludes that one cannot discern any philosophical aspect in the movie *Beyond Good and Evil* on Nietzsche's biography. On the other hand, it does not mean that biographical movies have nothing to do with philosophy. Derek Jarman's movie *Wittgenstein* (1993) demonstrates the possibility of a creative integration of philosophical thinking into the tissue of the experimental cinema.

Keywords: philosophy of cinema, Nietzsche, Wittgenstein, Stanley Cavell, Gilles Deleuze, Liliana Cavani, Derek Jarman.