

## Recenzijos

### KINAS, TEKSTAS IR FILOSOFIJA

Nerijus Milerius (sudarytojas), Audronė Žukauskaitė, Jūratė Baranova, Kristupas Sabolius, Lukas Brašiškis. *Kinas ir filosofija*: Kolektyvinė monografija. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2013. 224 p. ISBN 978-609-459-228-7

Nerijaus Mileriaus sumanyta kolektyvinė monografija „Kinas ir filosofija“ – tai drąsus projektas, kurio dalyviai (pats sudarytojas, Audronė Žukauskaitė, Jūratė Baranova, Kristupas Sabolius, Lukas Brašiškis) ryžosi atverti kino (ir) filosofijos teritorijų takoskyrą lietuvių skaitytojui. Tačiau tai ne vadovėlis ir ne sisteminis kino filosofijos ištyrimas. Knygos sudarytojas Milerius jau pačioje įvado pradžioje teigia: „Šiuolaikinę kino teoriją galima suprasti kaip tinklą, kurio gijos neretai veda skirtingomis kryptimis“ (p. 6). Knygos skyriai nėra sukabinti griežtai priežastiniais saitais. Čia skyriai, o neretai ir poskyriai neseka vienas iš kito, veikia tiesiog eina vienas po kito. Bendrą tyrimo lauką galėtų nužymėti raktinių žodžių trejetas: Deleuzas, filosofija, kinas. Pastarųjų žodžių eiliškumas nei genealoginis, nei aksiologinis, tiesiog pagal pirmųjų raidžių vietą abėcėlėje.

Tinklaveikos logika paženklintoje dabartinėje Vakarų kultūros stadijoje šios monografijos privalumas, kitaip tariant, laiko dvasios atitikimas, tas, kad autoriai nesiekė atstovauti vienai „kinosofijos“ mokyklai ar pristatyti vientisą kino filosofijos sisteminį naratyvą. Jie veikia pateikė kaleidoskopinę

paletę kelių įmanomų priedų prie kino apmąstymo ir mąstymo kinu aprašų. Tad skaitytojas neris knygoje tampriai suręsto nuoseklaus kolektyvinio naratyvo. Konservatyviam apšvietos ideologui tai gali pasirodyti monografijos trūkumu, tačiau šių dienų daugialypis kultūrinis ir socialinis klimatas – norom nenorom tai tenka kaskart pripažinti – yra gerokai pakitęs.

Baudelaire'o bastūno (*flâneur*) tipažas atgimė. Šiandien jis bastosi jau ne po Paryžiaus parkus ir skersgatvius. Kompiuteris, internetas, socialinis tinklas yra ta terpė, kurioje juda smalsus stebėtojas, besimėgaujantis virtualaus miesto – beribės duomenų bazės – architektūros reagavimu į kiekvieną jo judesį ar nuotaikos kaitą. Anuomet modernus individas nuo industrijos fragmentuoto pasaulio bandė pasislėpti tapybinės kompozicijos stabilume ir balanse, vėliau aiškiai pradžią ir pabaigą turinčiame klasikinio filmo naratyve. Šiandien informacinės visuomenės bastūną teramina jausmas, kad reikalingos žinios visada po ranka – užtenka suvesti paieškos žodį ir spustelėti mygtuką „ieškoti“.

Didžiųjų naratyvų pabaiga (Lyotard'as) sutampa su Voratinklio (Timas Bernersas-

-Lee) eros pradžia, o pasaulis tampa nesibai- giančio ir nenuoseklus vaizdų, tekstų, garsų ir kitokių duomenų rinkinio vis labiau prisodrinta terpe. Postmoderno kultūros kritikai liūdnei konstatuoja Vakarų kultūros išsisėmimą, o naujųjų medijų jaunieji menininkai mėgaujasi cituodami, analizuodami, permontuodami ir maišydami kataloguose jau sukauptą ir saugomą senųjų medijų medžiagą.

Anot naujųjų medijų teoretikų, pavyzdžiui, Manovichiaus, duomenų bazė šiandien tapo vyraujančia kultūros forma, kuri pasaulį struktūruoja ir reprezentuoja kaip elementų rinkinį ir atsisako ar veikia nevalioja šio rinkinio sutvarkyti pagal kurį nors vieną algoritmą. Naratyvui tapus interaktyviu, naratyvo vartotojas (kompiuterinis žaidėjas, internautas) pats braižo begalines ir beribes trajektorijas kultūrinėje duomenų bazėje. Tradicinis linijinis priežasties ir pasekmės saistomas naratyvas yra tik viena iš daugelio pasirinktų trajektorijų. Vieni iš pirmųjų tai suvokė avangardinio kino kūrėjai nuo Dzigos Vertovo iki Godardo ir Greenaway'aus. Godardas mėgo eksperimentuoti naudodamas daugialypius, vienas kitą klojančius, susijungiančius ir išsiskiriančius vaizdus. Kadro montažas įgijo pirmenybę laikinio montažo atžvilgiu. Kinui įgavus skaitmeninį formatą, ši tendencija dar labiau sustiprėjo. Šiandien vaizdų-vaizdinių (nesvarbu, ar tai būtų vaizdinys-judėjimas, ar vaizdinys-laikas) simuliacinio ar kūrimo problematika užleido vietą kompiuterinio kino kūrėjų eksperimentams, siekiant sulieti vaizdus į visumą.

Linijiniam naratyviniam kinui kaip atgyvenai besipriešinantį Greenaway'us ne kartą su apmaudu yra pripažinęs, jog kinas atsilieka nuo šiuolaikinės literatūros, kurios pavyzdžius randame Joyce'o, Elioto, Borge-so, Pereco kūryboje. Pats Greenaway'us na-

ratyvo poreikį bando pažaboti duomenų bazės logika. Ne vienas jo filmas yra konstruojamas kaip logiškos tvarkos neturintis katalogas. Tarkim, „Prospero knygoje“ (1991) jis naudoja skaitmeninę, abėcėlinę spalvų kodavimo sistemą, kuri, viena vertus, lyg ir primena naratyvą, bet, antra vertus, galiausiai nuvilia žiūrovo siužetinių lūkestį, nes viena po kitos einančios (o ne viena iš kitos plaukiančios) scenos nėra susijusios jokiais loginiais ryšiais. Taip Greenaway'us siekia išgydyti žiūrovą nuo liguisto domėjimosi siužetu ir paskatinti pačiam tapti filmo naratyvo kūrėju. Viename iš interviu šis režisierius užsimena, jog yra girdėjęs įvairiausių ir neįprasčiausių „Braižytojo sutarties“ (1982) interpretacijų ir nė vienai iš jų neprieštaraujantis.

Plokščiaame ir atvirame interneto kataloge nėra vienintelės hierarchijos: kiekvienas tinklalapis yra toks pat svarbus, kaip ir visi kiti, ir bet kokie nuorodomis susieiti šaltiniai yra vienodai svarbūs. Vienijančios perspektyvos stokojanti šių dienų kultūra – nesvarbu, ar tai būtų miesto erdvė, ar fragmentiškai daugialypė visuomenė, ar kūnas be organų, asambliažas, ar knyga – visa tai galima prilyginti VRML struktūrai, kurioje vientisa erdvė ar vieningas naratyvas yra pakeičiami duomenų bazės objektų rinkiniu. Kolektyvinėje monografijoje „Kinas ir filosofija“ griežtas naratyvas užleidžia vietą duomenų bazei. Kiekvienas skaitytojas galės pats pasirinkti skaitymo taktiką ir trajektoriją. Aš šios knygos tekstus trumpai pristatysiu abėcėlės tvarka.

## **1. Baranova. „Kino filosofija: nuo teorinių prielaidų prie kinematografinių personažų“**

Pirmoje dalyje „Kinas kaip filosofija: Stanley Cavellas ir Gilles'is Deleuze'as“ straipsnio autorė, remdamasi Harvardo universiteto

profesoriaus Rodowicko tyrinėjimais, aptaria du skirtingus kino filosofijos projektus, kuriuos vienija bendra idėja, kad kinas jau yra ar, tiksliau, galėtų būti filosofija. Amerikiečių filosofas Cavellas nemažai dėmesio savo tyrinėjimuose skyrė Wittgensteinui ir analitinei filosofijos tradicijai. Deleuze'ui nemenką įtaką padarė Nietzsche. Pastarąją aplinkybę Baranova kaip tik ir temizuoja paskesnėse savo teksto dalyse: „Nietzsche's ir Deleuze'o kino filosofija“, „Nietzsche ir amerikiečių istorinis kinas“ bei „Nematomi ryšiai: Nietzsche ir režisieriaus intencija“. Nietzsche's trejopą istorijos interpretavimą: monumentalųjį, antikvarinį ir kritinį, Deleuze'as pasitelkia vaizdinio-judėjimo kino (ypač istorinio) naratyvo klasifikacijai. Baranovai čia kyla klausimas: „kas gi realiai atlieka filosofinį klausimą kino mene?“ (p. 101). Autorė Deleuze'o atsakyme į pastarąjį klausimą įžvelgia tam tikrą dvilypumą: viena vertus, istorinių interpretacijų konceptus, o kartu ir filosofinę žiūrą į kiną atsineša žiūrovas, antra vertus, vaizdinio-laiko apmąstymuose Deleuze'as istorinius filosofijos personažus (Kierkegaard'ą, Nietzsche'ę) sieja su filmų režisieriais, taip kino ir filosofijos sąryšius lyg ir lokalizuodamas kino autoriaus intencijoje.

Dalys „Nietzsche's įvaizdis kino mene“ ir „Liliana Cavani: transgresija ir „Nietzsche's mirtis“ yra ne prieš tai plėtotos minties tęsa, o veikiau rakurso apgręžimas bandant nurodyti gaires, kaip „atskirti filosofinį filmą apie filosofą nuo nefilosofinio apie filosofą“ (p. 109). Paskutinė trumpa ir baigiamoji dalis „Wittgensteino įvaizdis kino mene: personažas primena filosofą“ kaip tik duoda lauktą atsakymą, kaip biografinis filmas gali įgauti filosofškumo arba, Deleuze'o žodžiais tariant, liautis būti blogas. Čia skaitytojui gali

kilti klausimas, kodėl po tokio ilgo dėmesio Nietzsche'i autorė straipsnio pabaigoje vietoj išvadų staiga trumpai prabyla apie Wittgensteiną. Atsakymas, ko gero, glūdi straipsnio pradžioje. Juk ten lyginami Deleuze'as ir Cavellas, o pastarasis daug tyrinėjo Wittgensteino filosofiją. Pats Cavellas po pirmosios dalies išnyksta iš tyrinėjimo akiračio, bet netikėtai išnyra paskutinėje straipsnio pastraipoje. Ir vis dėlto reikia pasakyti, kad kiekviena Baranovos straipsnio dalis yra savaip aktuali, informatyvi ir naudinga gilinantis į kino filosofiją nuo teorinių prielaidų iki kinematografinių personažų.

## 2. Baranova. „Vaizdinys-judėjimas ir baimės kinematografas“

Pirmą straipsnio dalį „Nacionalinės montažo mokyklos ir baimės kinematografas“ autorė pradeda Deleuze'o žodžiais, kuriais jis apibūdina savo dvitomį „Kinas1–2“: „Ši knyga nėra kino istorijos apybraiža, tai taksonomijos bandymas, vaizdinių ir ženklų klasifikacijos bandymas“ (p. 38). Baranova, pasitelkdama pastarąją klasifikaciją, išsikelia užduotį palyginti vokiškąjį ekspresionizmą su prancūzų montažo mokyklą grindžiančia filosofija ir su amerikietiška kultūros tradicija. Paskesnėse tyrimo dalyse „Vokiečių ekspresionizmas kaip kinematografinis stilius“, „Vokiečių kinematografas ir košmariškas neorganinis daiktų gyvenimas“ autorė, remdamasi Deleuze'o įžvalgomis, aptaria *film noir* ištakas atveriančius filmus: Wegenerio „Prahos studentas“ (1926) ir „Golemas“ (1914), Wiene's „Daktaro Kaligario kabinetas“, Murnau „Vaiduoklis“ (1922), „Nosferatu“ (1922) ir „Paskutinis žmogus“ (1924). Deleuze'o taksonominė analizė paprastai telkiasi į formaliuosius kino parametrus: kadro geometriją, vaizdinio judėjimą,

šviesios ir šešėlių žaismą. Pastarasis kaip tik ir teikia išskirtinumo vokiškajam ekspresionizmui. Baranova tik iš dalies sutinka su delioziškąja interpretacijos optika. Anot jos, toks siužeto atveriamos prasmės suspendavimas ir susitelkimas tik ties formaliomis filmų raiškos ypatybėmis nuskurdina filmo galią (p. 45). Paskutinės dvi dalys „Ingmaras Bergmanas: veido nihilizmas ir bežadė baimė (*un peur sourde*)“ bei „Franzas Kafka ir Wimas Wendersas“, kaip rodo pavadinimai, yra skirtos minėtų autorių kūryboje aptinkamos baimės sąvokos plėtotei. Siekdama perprasti Deleuze'o vaizdinio-afekto konceptą, Baranova pasitelkia haidegeriškąją baimės kaip siaubo (*Angst*) ir paprasčiausio bėgavimo (*Furcht*) perskyrą. Kelti klausimą, kodėl apibrėžto objekto neturintis *Angst* afektas straipsnio autorės lietuviškai nėra įvardijamas nerimu, ko gero, neverta. Juolab kad Deleuze'as šios perskyros nenaudoja ir Heideggeriui afektų klasifikacijoje, o ir visame „Kino“ dvitomyje dėmesio neskiria. Kad ir kaip ten būtų, Baranova bėgavimo afektą įžvelgia skaitydama Deleuze'o puslapius apie ekspresionistinį kiną, o „baimės kaip siaubo“ afektą – Deleuze'ui perėjus prie Bergmano, Kafkos, Wenderso kūrybos aptarties. Baimės konceptu ir baimės kinematografu besidomintis skaitytojas Baranovos tyrime tikrai ras jį dominančios vertingos informacijos.

### **3–4. Brašiškis. „Istorijos atmintis ir kino archyvas“; „Nereprezentacinio kino realizmo galimybė: nuo André Bazino iki šių dienų“**

Brašiškio indėlis į kolektyvinį kino filosofijos projektą – eksperimentinio, nenaratyvinio, nereprezentacinio kino pristatymas. Pirmuoju tyrimu jis siekia atsakyti į klausimą:

„Kaip nuo kino ir televizijos ekranuose prieš mano akis begalybę kartų kartojamo „to paties“ praeities vaizdinio priklauso istorijos atmintis?“ (p. 138). Godard'o „Kino istorija(-os)“ (1988–1998) sukėlė performatyvių kino archyvų tyrinėjimų bangą. Šių dienų kino „DJ“ ne filmuoja, ne stato, o permontuoja jau esamą archyvuose kino medžiagą. Tokiais kino asambliažais siekiama ne (at)kurti chronologinę, linijinę istoriją, o kaip tik išryškinti ar net stimuliuoti istorijos ir atminties trūkinėjimus. Brašiškis tai vadina „rastos ir archyvinės medžiagos“, sutrumpintai RIAM, kinu (plg. *found footage cinema*). RIAM kino kūrėjai, galėtume sakyti, vadovaudamiesi duomenų bazės strategijos logika, atlieka ideologinio naratyvo dekonstrukciją, suardydami ir permontuodami praeities dokumentikos opusus, uždaros struktūros pasakojimus paversdami atvirais kino vaizdų katalogais. Brašiškis aptaria keletą šio projekto pavyzdžių. Tai Loznicos „Pasirodymas“ (2008), Narkevičiaus filmas-instaliacija „Į nežinią“ (2009), Ujicos „Nikolajė Čaušesku autobiografija“ (2010) ir Drygaso „Išgirskite mano šauksmą“ (1991). Visi šie filmai siekia kritiškai permąstyti, permontuoti ar veikiau išmontuoti praeityje sovietinės istorijos pirštą vaizdinį.

Kitas Brašiškio tyrimas siekia kelti nuo Bazino laikų kiek primirštą ontologinį kino ir realybės santykio klausimą. Autorius į šią problemą žvilgterti kino realizmo tyrinėjimams neįprastu rakursu, apmąstydamas neantropocentriškos realybės reprezentavimo kine galimybes. Tam, anot autoriaus, yra būtina išvesti reprezentacinio ir nereprezentacinio kino realizmo takoskyrą. Pasitelkiami Deleuze'as ir Bazinas. Pastarojo kino teorijoje Brašiškis aptinka nereprezentacinio kino konceptualizavimo prielaidas. Su tuo, ko

gero, sutiktų ne visi kino filosofai. Juk argi ne Bazinas laikomas reprezentacinio kino ir kino realizmo ryškiausiu adeptu? Ponia-va veikiausiai randasi dėl sąvokų vartojimo. Tūlas reprezentaciją supranta organiškai kaip juslinį ar mentalinį pasaulio (daikto) suvokimą ir perteikimą. O Bazinui tai visai naujo pobūdžio virš(anapus)juslinė, technologinė, kinematografinė pasaulio reprezentacija, atverianti visiškai naujus ir neįprastus realybės klodus. Tokį „technorealizmą“ Kino-akies manifestu (1919) jau siekė įgyvendinti Dziga Vertovas. Naujojo (ne)reprezentacinio kino realizmo idėjos iliustracijai Brašiškis pasitelkia Snow eksperimentinį filmą „Centrinis regionas“ (1971). Pristatydamas „posthumanistinį“ kiną Brašiškis savo tyrimu galiausiai siekia parodyti, kad bazeniškajame kino realizme žmogus, gyvybė, kristalai egzistuoja lygiavertiškai.

### **5–6. Milerius „Montažas ir intervalas kine“; „Išmesto (kasdienio) laiko reabilitacija vaidybiniame kine“**

Mileriaus tyrimas savitas siekiu filosofiskai apmąstyti techninę kino pusę. Pastarosios sudedamoji dalis yra montažas. Montažas išreiškia nuolatinę žmogaus pastangą struktūruoti ir į prasmingą visumą surikiuoti daugialypę patiriamą tikrovę. Pastaruoju metu, vis giliau įsisąmoninant kultūrinio ir socialinio pasaulio išsinarstymą į paskirus, atsajus fragmentus, pastanga ir geba montuoti pasaulį į vientisą visumą, tampa būtina kasdiene procedūra. Siekdamas aptarti montažo technikos prielaidas ir priešistorę, Milerius nepretenduoja skverbtis iki pirmapradžių ištakų, tarkim, to, ką graikai vadino logosu, Kantas – apercepcine sinteze. Be to,

montažo ištakų būtų galima ieškoti ir rašto technologijoje, kur  $1+1>2$ . Milerius ankstyvesnius už kiną montažo bandymus aptinka tokio pobūdžio literatūroje kaip, pavyzdžiui, Flaubert'o *Ponia Bovari*. Toliau, remdamasis ankstyvųjų montažo klasikų Griffitho ir Eizenšteino koncepcijomis, straipsnio autorius parodo, kaip ir kodėl montažo technikoje nematomas intervalas naudojamas kinematografinio vaizdo naratyvui konstruoti. Antrame savo straipsnyje Milerius siekia parodyti, kad iškirpti ir išmesti intervalai dažniausiai yra kasdienių įvykių ar laiko intervalai. Tokiu būdu kasdienybė kine yra represuojama. Siekdamas rasti kasdienybės reabilitacijos kine galimybę, autorius imasi dialektinės strategijos aprašyti kasdienybę kine ir kiną kasdienybėje. Pateikia ketvertą įmanomų kasdienybės reabilitacijos taktikų.

### **7–8. Sabolius „Filmas ir nereprezentuojanti vaizduotė“; „Tapatybė ir kitybė kaip vizualumo kova“**

Saboliaus tyrimo objektas – vaizduotė. Vaizduotė suponuoja, viena vertus, sąmonės kinematografiškumą, kita vertus, tam tikrą kitybę, įtrūkę tapatybės imanencijoje. Pasitelkęs Descartes'o, Kanto, Bergsono, Heideggerio, Lacano, Deleuze'o, Žižeko, Stieglerio ir kitų autorių įžvalgas, Sabolius bando fiksuoti įvairius fiktyvios su savimi nesutampančios vaizduotės pavidalus. Vaizduotės pabirumas ir šakojimasis laike yra problemiškas kietą tapatybės branduolį susikurti ir palaikyti siekiančiai tapatybei, betgi kita vertus, skylant šiam branduoliui, atsipalaiduoja meninės kūrybos energija, yra stimuliuojamas virsmas, kurio metu savasčiai atsiveria kitybės horizontai. Sabolius filosofinį vaizduotės tyrimą

ilustruoja pora kinematografinių pavyzdžių: Kaufmano „Sinekdocha, Njujorkas“ (2008) ir Polanskio „Nuomininkas“ (1976). Aptaręs pirmąjį filmą, autorius užbaigia savo tyrimą išvada: „Regėti savo išnykimą yra didingiausias vaizduotės siūlomas tikrovės reginys, kuris, jei pavyks, gali leisti numirti laimingam“ (p.166). (Likimo ironija: pagrindinį vaidmenį suvaidinęs Ph. S. Hoffmannas šiandien rastas negyvas, įtariama – nuo narkotikų perdozavimo.) Tam darniai atliepia išvada, apibendrinanti kitą minėtą filmą: „Gestas, prasidėjęs kaip falsifikacija, galutinėje savo judesio amplitudės fazėje pavirsta transgresija Kitybės link. Savasties persikūrimas tampa savasties peržengimu, kurį galima įgyvendinti tik mirštant. Ir netgi ne vieną kartą“ (p. 90).

### **9–10. Žukauskaitė „Politinis įvykis kaip nereprezentuojama meno dimensija“; „Tapsmas nesuvokiama ir feministinės vizualinės strategijos“**

Sekdama Rancière'o įžvalgomis, Žukauskaitė tyrinėja meno ir politikos sankirtos teritoriją, kurioje nuolatos susiduriama su tuo, kas nepavaldu sąvokinei reprezentacijai, ko negalima racionaliai suprasti ir perteikti. Meno nereprezentuojamumą Lyotard'as temizuoja, šiuolaikinio meno situacijai pritaikydamas Kanto mintį apie didingumo estetiką. Pastaroji leidžia Lyotard'ui teigti negatyviosios prezentacijos meną ir susieti jį su politine sunkiai reprezentuojama „žydu“, arba holokausto, tema. Iškalbingas to pavyzdys – Lanzmanno filmas „Shoah“ (1985). Žukauskaitė nereprezentuojamumo principui priešpriešina Agambeno ir Didi-Hubermano politiškai estetinę laikyseną, siekiančią rodyti vaizdus ar nurodyti vaiz-

dais „nepaisant nieko“ (p. 193). Šiai tezei iliustruoti Žukauskaitė pasitelkia Haneke's filmą „Baltasis kaspinas“. Lakoniškai aptarusi šį filmą, straipsnį autorė baigia išvada: „Užuot išstūmę holokausto sukeltą siaubą į religinės adoracijos karalystę, turime imti tirti juridinio, politinio ir kasdienio gyvenimo procedūras, atskleidžiančias galios įsivertinimo mechanizmus“ (p. 196).

Kitame straipsnyje Žukauskaitė pabando skverbtis priešinga kryptimi. Deleuze'as su Guattari subjektyvią tapatybę apibrėžia negatyviai, tai yra ne kaip nuolatinę būseną ir net ne kaip subjektyvumo tikslą, o kaip tam tikrą slenkstį, laikiną kliūtį ar stabtelėjimą laike nuo vieno daugialypumo iki kito. Kūnas, arba psichofiziologinė būklė, – tai visada tarpinis asambliažas, galėtume pridurti, tarpstantis duomenų bazės ar hiperteksto terpėje ir rezgantis pradžios ir pabaigos neturinčių naratyvų tinklą. Deleuze'as galiausiai tokį būvį nusako kaip tapsmą nesuvokiama. Žukauskaitė savo tyrimą pradeda klausimais, kaip antai: Ar tapsmas nesuvokiama naikina subjektyvumą? Ar tai politinis veiksmas? Ar ir kaip tai gali būti realizuota vizualumo plotmėje? Atsakydama į šiuos klausimus, straipsnio autorė pasitelkia Deleuze'o kino filosofijos ir feminizmo sankirtų kontekstus. Svarstymai iliustruojami Deleuze'o aptartais filmais: Becketto „Filmas“ (1965), Resnais „Praėjusiais metais Marienbade“ (1961) ir „Karas pasibaigė“ (1966). Savo ruožtu Žukauskaitė pasitelkia feministinio kino pavyzdžius: Rainer „Vyras, kuris pavydėjo moterims“ (1985) ir Inčūraitės „Pirtis“ (2003). Savo tyrimą Žukauskaitė baigia išvada: „Tapsmas moterimi juda kitų tapsmo kryptių link, galiausiai – tapsmo nesuvokiama link. Bet kokia nuosekli emancipacinė politika siekia dekonstruoti tapatybes – atsisako

organizacijos plokštumos (kartu su kūno, reikšmės, subjekto vientisumu) ir pakeičia ją konsistencijos plokštuma arba kūnu be organu“ (p. 199).

Aptaręs šią monografiją, pabaigoje norėčiau pasakyti nereikšmingą pastabą apie knygos įvade paminėtą „fotosofuojantį“ Sokratą. Nelengva patikėti, kad Sokratas būtų fotografavęs. Fotografija – XIX amžiaus atvaizdų gamybos išradimas. Filosofo laikais jau būta (at)vaizdo gamintojų. Sokratas nebuvo vienas iš jų. Ir, atrodo, ne atsitiktinai, o iš principo. Kiek žinoma, jis net nerašė, o tai reiškia – vengė grafinio vizualumo (rašto) medijos. Sokratas kalbėjo. Jam filosofija iš principo tarpo akustinėje balso terpėje. Yra net manančių, kad filosofijos ištakos siekia neartikuluotai maniakinį Delfų orakulių ar mįslingai hērakleitiškąjį bylojimą. Tai gyno balso byla, neįtarpinta grafinio vizualumo, neįgavusi pastarojo suformuoto dialektiškai diskursyvaus (nuo)seklumo (skliaustai čia nurodo Faidro pasažą apie balso ir raidės

priešpriešą). Atrodo, kad vizualiai grafinė (abėcėlinė) filosofija įsitvirtina tik su Platono ir Aristotelio karta. Bet tai dar toli gražu ne ikonografinis vizualumas. Iš *Valstybės* puslapių žinome apie Platono santykį su piešimu ir (at)vaizdavimu („Atvaizdų kūrėjas – pamėgdžiotojas – nieko neišmano apie būtį, tik apie regimybę. Ar ne taip?“).

Tad ar tikrai Sokratas būtų buvęs klajojantis fotografas? Ar tikrai Platonas būtų užsiiminėjęs fotografija ar kinematografija?

Ir vis dėlto kai kam lemta išlikti, betgi kai kam lemta pasenti ir nunykti. Jau seniai filosofija atsiskyrė nuo grynos akustikos ir poezijos. Jai buvo lemta daugiausia tapti grafine, net grafomaniška (tekstai apie tekstus, interpretuojančius kitus tekstus; autoreferentiškų tekstų gamyba dėl rašymo teikiamo malonumo ar tiesiog uždarbio). Gali būti, kad filosofijos likimas per rašto vizualumą subrendo (sunnyko?) iki ikonografinio, fotografinio, kinematografinio ar net skaitmeninio audiovizualumo. Kodėl gi ne?

*Nerijus Čepulis*

*Kauno technologijos universiteto  
Filosofijos ir psichologijos katedra*