

KAUNO TECHNOLOGIJOS UNIVERSITETAS
SOCIALINIŲ, HUMANITARINIŲ MOKSLŲ IR MENŲ FAKULTETAS
FILOSOFIJOS IR PSICHOLOGIJOS KATEDRA

Lina Rimšaitė

TECHNIKOS SAMPRATA B. STIEGLERIO TEORIJOJE
Baigiamasis Medijų filosofijos magistro darbas

Darbo vadovas
Doc. dr. Lina VIDAUSKYTĖ

KAUNAS

2015

**KAUNO TECHNOLOGIJOS UNIVERSITETAS
SOCIALINIŲ, HUMANITARINIŲ MOKSLŲ IR MENŲ FAKULTETAS
FILOSOFIJOS IR PSICHOLOGIJOS KATEDRA**

TVIRTINU

**Katedros vedėjas
(parašas) doc. dr. N. Čepulis
2015 06 04**

TECHNIKOS SAMPRATA B. STIEGLERIO TEORIJOJE

Baigiamasis Medijų filosofijos magistro darbas

Studijų programa (621V50002)

Vadovė

**(parašas) doc. dr. L. VIDAUSKYTĖ
2015 06 04**

Recenzentas

**(parašas) doc. dr. R. BARTKUS
2015 06 04**

Atliko

(parašas) L. Rimšaitė

2015 06 04

KAUNAS
2015



**KAUNO TECHNOLOGIJOS UNIVERSITETO
SOCIALINIŲ, HUMANITARINIŲ MOKSLŲ IR MENŲ FAKULTETO
DEKANAS**

KAUNO TECHNOLOGIJOS UNIVERSITETAS
SOCIALINIŲ, HUMANITARINIŲ MOKSLŲ IR MENŲ FAKULTETAS

Lina Rimšaitė
(Studento Vardas Pavardė)
Medijų filosofijos magistrantūra, II kursas
(Studijų programa, kursas)

Baigiamojo projekto „Pavadinimas“

AKADEMINIO SAŽININGUMO DEKLARACIJA

2015 05 28
(Data)
Kaunas
(Vieta)

Patvirtinu, kad mano Linos Rimšaitės medijų filosofijos magistro baigiamasis projektas tema „Technikos samprata B. Stieglerio teorijoje“ yra parašytas visiškai savarankiškai, o visi pateikti duomenys ar tyrimų rezultatai yra teisingi ir gauti sąžiningai. Šiame darbe nei viena dalis

nėra plagijuota nuo jokių spausdintinių ar internetinių šaltinių, visos kitų šaltinių tiesioginės ir netiesioginės citatos nurodytos literatūros nuorodose. Įstatymų nenumatytų piniginių sumų už šį darbą niekam nesu mokėjęs.

Aš suprantu, kad išaiškėjus nesąžiningumo faktui, man bus taikomos nuobaudos, remiantis Kauno technologijos universitete galiojančia tvarka.

(vardą ir pavardę įrašyti ranka)

TURINYS

- [1. Technikos filosofijos reikšmė](#)
 - [1.1. M. Heideggerio technikos samprata ir Stieglerio teorijos kontekste](#)
 - [1.2. J. Baudrillardas ir Stiegleris: simuliaciniai technikos aspektai](#)
 - [1.3. W. Benjamino ir Stieglerio kino medijos sampratos](#)
 - [1.4. B. Stieglerio pozicija technikos klausimu. Prometėjo mitas](#)
 - [1.4.1. Prometėjo mitas – pirminė nuoroda į žmogaus ir technikos santyki](#)
 - [1.4.2. F. Nietzsches Prometėjo mito interpretacija](#)
 - [1.4.3. H.-G. Gadamerio Prometėjo mito interpretacija](#)
 - [1.4.4. A. Maceinos Prometėjo mito interpretacija](#)
 - [1.5. Sofistų ir filosofų ginčas ir jo pasekmės technikos sampratai](#)
- [2. Trečioji retencija – nuoroda į atminties industrializaciją](#)
 - [2.1.1. E. Husserlio pirmosios bei antrosios retencijų samprata](#)
 - [2.1.2. B. Stieglerio trečiosios retencijos samprata](#)
 - [2.1.3. E. Husserlio pirmosios ir antrosios retencijų bei B. Stieglerio trečiosios retencijos sampratų koreliacija](#)
 - [2.2. E. Husserlio fenomenologinės sąmonės samprata](#)
 - [2.2.1. Subjektas kaip savimonė](#)
 - [2.2.2. Sąmonės intencionalumo aspektas](#)
 - [2.2.3. *Epochē* ir redukcijos veiksnių vaidmuo fenomenologiniame metode](#)
 - [2.2.4. Refleksijos svarba sąmonės savipakankamumui](#)
 - [2.3. Kinas – temporalinis objektas](#)
 - [2.4. Kino sąmonė](#)
 - [2.5. Televizija – visuomenės sinchronizavimo priemonė](#)

IŠVADOS

LITERATŪROS SĄRAŠAS

Rimšaitė, L. Technikos samprata B. Stieglerio teorijoje. Medijų filosofijos magistro baigiamasis projektas / vadovas doc. dr. Lina Vidauskytė; Kauno technologijos universitetas, Socialinių, humanitarinių mokslų ir menų fakultetas, Filosofijos ir psichologijos katedra.

Kaunas, 2015. 67 psl.

SANTRAUKA

Šiame magistro baigiamajame darbe yra analizuojamos trys problematikos: pirmoji - technikos filosofijos samprata, antroji – Edmundo Husserlio fenomenologinės sąmonės samprata bei trečioji – Bernardo Stieglerio kino sąmonės samprata. Remiantis pagrindiniais autorių veikalais: *Technika ir laikas 1: Epimetėjo kaltė*, *Technika ir laikas 3: Kino laikas ir negalavimo klausimas*, taip pat *Patirtis ir refleksija: fenomenologinės filosofijos akiračiai*, *Fenomenologinė filosofija ir jos šešėlis* siekiama išanalizuoti fenomenologinės sąmonės bei kino sąmonės problematiką. Technikos filosofijos keliami klausimai atveria kelią technikos poveikio mūsų sąmonei problematikai. Atsiradus technologijoms ir iki šiol tobulėjant technikai, Stieglerio analizuojama kino sąmonė tapo Husserlio fenomenologinės sąmonės sampratos papildiniu. Tad darbe pateikiama kaip Husserlio analizuojama fenomenologinė sąmonė, akcentuojant jos individualumą, Stieglerio teorijoje tampa sinchronizuota ir kolektyvine sąmone.

Rimšaitė, L. The Conception of Technics in B. Stiegler's Theory. Master's Degree Final Project/ supervisor doc. dr. Lina VIDAUSKYTĖ; Kaunas University of Technology, Faculty of Social Sciences, Arts And Humanities, Department of Philosophy And Psychology.
Kaunas, 2015. 67 psl.

SUMMARY

In this master thesis three topics are analyzed: first one is the conception of technic's philosophy, second conception is Edmund Husserl's phenomenologically based consciousness and third is the conception of cinematic consciousness in Bernard Stiegler's theory. Referring to major works such as: *Technics and Time 1: The Fault of Epimetheus*, *Technics and Time 3: Cinematic Time and the Question of Malaise*, and as well to *Experience and the Reflection: the Horizon of Phenomenological Philosophy*, *Phenomenological Philosophy and its Shadow* it is pursued to analyze the phenomenological consciousness and cinematic consciousness topics. Questions concerning philosophy of technic's opens the path to the topic of the technic's influence to our consciousness. When technologies emerged and technics improves until nowadays, Stiegler's analysis of cinematic consciousness became a complement of Husserl's phenomenological consciousness. Thus Husserl's phenomenological consciousness emphasizing its individuality becomes a synchronized and collective consciousness.

Įvadas

Prancūzų filosofas Bernardas Stiegleris (g. 1952) yra vienas garsiausių šiuolaikinių filosofų, kuris yra išgarsėjęs savo daugiatomiu veikalu *La Technique et le temps (Technics and Time)*. Šiame veikale Stiegleris plėtoja idėją, jog žmogaus būtis persmelkta „pirminės pradžios stokos“, esminės kokybės stokos, todėl dėl šių priešasčių žmogus tampa atsitiktine būtybe, kuriai nuo pat pradžių yra reikalingi techniniai protezai, taigi ją iš esmės grindžia bei sąlygoja technika. Stiegleris nurodo į tai, jog žmogus be technikos negalėtų nei atsirasti (kadangi žmogaus gimimas taip pat yra sąlygotas technikos), nei išgyventi, taigi žmogaus egzistencija yra neatsiejama nuo technikos. Todėl šioje vietoje keliamas klausimas, kas eina pirma, žmogus ar technika, kitaip tariant, kas eina pirmiau, subjektas ar objektas.

Kalbėdamas apie žmogaus gyvavimą bei išgyvenimą sąlygotą technikos, o taip pat ir apie subjekto bei objekto santykį, Stiegleris papildo fenomenologijos pradininko E. Husserlio plėtotą fenomenologinės sąmonės temą. Stiegleris savo teorijoje nurodo į tai, jog Husserlis kalbėdamas apie pirmąsias dvi retencijas ne tik, kad nepamini, bet netgi ir išbraukia iš savo analizės trečios retencijos sąvoką, t.y., anot Stieglerio, Husserlis šalinasi įrašymo fenomeno. Taigi Stieglerio trečiosios retencijos sąvoka bei samprata yra tarsi tolimesnis Husserlio dėstomos teorijos tęsinys bei papildymas. Siekiant atskleisti Stieglerio bei Husserlio polemiką sąmonės tematika, pasirinkau ne plačiai žinomus ir jau nagrinėtus Husserlio tekstus, o vieno žymiausių fenomenologinės

filosofijos atstovų Lietuvoje, D. Jonkaus literatūrą. Manytume, kad Husserlio atlikta fenomenologinės sąmonės „sandara“ yra pakankamai išnagrinėta ir šiame darbe nėra būtinybės referuoti pirminius šaltinius. Darbe šią sąmonę yra pristatoma turint tikslą sulyginti ją su Stieglerio atlikta revizija. Pasinaudojant Jonkaus pastebėjimais bei Husserlio fenomenologinės sąmonės analize, galima išskirti medijuotos – kino sąmonės problematiką.

Šiandien, esant skaitmeninėms ir analoginėms įrašymo technologijoms, kurių dėka išsivysto kino sąmonė bei atsiranda tokia sąvoka kaip trečioji retencija, svarbu atkreipti dėmesį kokį poveikį šie aspektai turi žmogui bei jo individualumui. Mūsų suvokimu, sprendimais bei norais galima pakankamai lengvai manipuluoti minėtų technologijų pagalba, tačiau taip pat kaip ir individualumas, nemažiau svarbu atkreipti dėmesį ir į tai, kaip Stiegleris papildė Husserlio fenomenologinės sąmonės teoriją, bei ką, galbūt praleidžia.

Tyrimo tikslas – ištirti ir filosofškai apmąstyti B.Stieglerio technikos sampratą, bei, taip vadinamos, trečiosios retencijos atsiradimo prielaidas ir įtaką visuomenei.

Tyrimo struktūra – darbą sudaro dvi pagrindinės dalys iš kurių viena yra skirta aptarti B. Stieglerio, o kita – E. Husserlio perspektyvas. Pirmoje dalyje siekta išplėtoti technikos filosofijos sampratą bei tyrimo objektą bei jos koreliaciją su Stieglerio technikos samprata. Antroje dalyje siekta išplėtoti kino sąmonės (arba galima sakyti – trečiosios retencijos) problemą. Smulkesnėse potėmėse aptariamos pagrindinės problemos vedančios link kino sąmonės atsiradimo bei individualumo praradimo.

Metodas: Darbe naudojama lyginamoji analizė ir fenomenologinis aprašymo metodas.

Objektas: technikos filosofijos samprata, fenomenologinės sąmonės samprata, kuri skleidžiasi Stieglerio, Husserlio tekstuose; bei Steiglerio pristatoma trečiosios retencijos bei kino sąmonės samprata.

Problema: šiame darbe mėginama svarstyti B.Stieglerio atlikta fenomenologinės sąmonės, kaip ją apibrėžė E.Husserlis, modifikacija. Kiek ši modifikacija gali būti aktuali kalbant apie

medijų filosofiją kaip transcendentalinės filosofijos dalį? Ar subjekto ir objekto problematika gali nušviesti naujų medijų įtaką žmogui?

Aktualumas: Šis darbas aktualus keliais aspektais: pirma, Stieglerio teorija nėra plačiai analizuojama Lietuvos filosofų darbuose, antra, jau esamos negausios analizės neišsemia visų galimų Stieglerio technikos sampratos aspektų; trečia, Stieglerio ir Husserlio aprašyta fenomenologinė ir kino sąmonė vis dar lieka iki šiol neatsakytas klausimas, kuris suponuoja galimybes ateities analizėms; ketvirta, *philosophia perennis* paradigma įgalina nuolat kreiptis net ir į vadinamuosius „puikiai žinomus“ autorius ir tekstus.

1. Technikos filosofijos reikšmė

Atsižvelgus į žmonijos istoriją, nesunku suvokti, jog vienas iš pagrindinių žmogaus egzistavimo aspektų yra veikla. Apie žmogaus buvimą pasaulyje kaip veiklų buvimą kalbėjo jau Aristotelis. Iš trijų žmogaus veiklos sričių, kurias Aristotelis įvardino kaip teorinę (pažintinę), praktinę (kaip dorovinę elgesį) bei pojetinę, pastaroji šiame kontekste yra svarbiausia, kadangi nurodo į techninį gamybinį darbą, darymą apskritai ir meninę kūrybą.¹ Kaip pastebi C.J. Nederman, Aristotelis kalbėdamas apie trejas pažinimo, veiklos sritis, „...pakartotinai kalba apie „gamybinį“ mokslą (*poesis*). „Gamybinė“ žinių sritis yra būtent ta, kuri veda prie veiklų susijusių

¹ HUNING, Alois; ir kiti. *Technikos filosofijos įvadas*. Vilnius: Alma Litera, 1998, p. 7.

su „mechaniniu menu“.² Pažymėtina, jog poiesis, kaip vėliau matysime M. Heideggerio kontekste, yra pagaminimas. Veikla yra aktuali tiek kaip žmogaus išlikimo aspektas, tiek kaip žmogaus sąmonės, intelekto bei kultūros vystymosi aspektas. Žmogaus išlikimo, bei sąmonės ir intelekto aspektus, kalbėdamas apie techniką išryškina B. Stiegleris, o kultūros bei vystymosi aspektus ypač akcentuoja Hansas-Georgas Gadameris straipsnyje „Prometėjas ir kultūros tragedija“ bei Antanas Maceina Prometėjo mito analizėje.

Minėtieji autoriai kalba ne tik apie tai, jog technika įtakoja kultūrą, bet tai pat pažymi ir kultūros tragizmo aspektą. Kaip vėliau matysime, minėtųjų autorių išsakytos pozicijos papildo ir paties Stieglerio poziciją technikos klausimu. Taigi sekant tuo, jog žmogui technika buvo suteikta kaip papildoma savybė išgyventi (remiantis Prometėjo mitu, kuomet yra pavogiama ugnis iš dievų ir perduodama žmogui), technikos filosofija tokiaame kontekste įgauna daugiaprasnę reikšmę. Viena vertus, technika yra reikalinga, kad žmogus galėtų išgyventi, o vėliau technika įtakoja ir patogesnes gyvenimo sąlygas, tačiau kita vertus, technika įtakoja ne tik tam tikros kultūros atsiradimą, bet nurodo ir į kultūros trūkumus, etines spragas, o galiausiai yra ir kvestionuojamas žmogaus bei technikos santykis.

Neužsiimdamas jokia veikla žmogus negalėtų nei išgyventi, nei vystytis mentaliai bei dvasiškai, „veikdamas žmogus išugdo savo dvasines galias: mąstymą, jausmus, valią, tikėjimą, gebėjimą suvokti įvairias ženklų kalbas, intuiciją, interesus, nuostatas, vaizduotę, poreikius bei kitus dvasinius gebėjimus.“³ Taigi šioje vietoje reikia atsižvelgti į tai, jog žmogui bei visuomenei tobulėjant dvasiškai, mentaliai ir kitais aspektais, neišvengiamai atsiranda didesni poreikiai dėl kurių atsiranda technika kaip tokia, „...technikos atsiradimas bei egzistavimas yra susijęs su savita, t. y. technine žmonių veikla, kurią lemia ne vien atskiro žmogaus, bet visos bendruomenės vertybės ir poreikiai.“⁴

² NEDERMAN, J. Cary. Men at Work: Poesis, Politics and Labor in Aristotle and Some Aristotelians. In *Analyse and Kritik* 30 (1) [Interaktyvus]. 2008, p. 19. (Prieiga internete: http://www.analyse-und-kritik.net/2008-1/AK_Nederman_2008.pdf).

³ HUNING, Alois; ir kiti. *Technikos filosofijos įvadas*. Vilnius: Alma Litera, 1998, p. 7.

⁴ HUNING, Alois; ir kiti. *Technikos filosofijos įvadas*. Vilnius: Alma Litera, 1998, p. 7.

Bėgant laikui ir tobulėjant visai technikai pradėjo rasti skirtingos nuomonės technikos atžvilgiu. Nors iš pradžių technika ir buvo vertinama teigiamai, kadangi ji buvo skirta patenkinti vis didėjantiems visuomenės poreikiams, be to paspartino ekonominę, industrinę raidą, kas garantavo žmonių gerbūvį bei patogesnes gyvenimo sąlygas. Tačiau nemažiau akivaizdu ir tai, jog tobulėjant technikai pradėjo rasti ir prieštaringi technikos vertinimai, intensyvi technikos raida žmonėms kėlė nerimą, taip pat sumaištį dvasinėje, ekonominėje erdvėse, galiausiai skatino socialinius konfliktus.⁵ Taigi tokia visuomenės reakcija į technikos raidą suteikė prielaidas atsirasti technikos filosofijai.

„Technikos filosofijos atsiradimas paprastai siejamas su filosofo ir ekonomisto J. Bekmanno knygos „Technologijos įvadas, arba amatų, fabrikų ir gamyklų pažinimas“ pasirodymu (1777), tačiau dažniau minima vokiečių filosofo ir geografo E. Kappo knyga „Technikos filosofijos pagrindai. Kultūros atsiradimo istorija nauju požiūriu“ (1877), kurioje pirmą kartą Vokietijoje buvo pavartotas technikos filosofijos terminas. Ilgainiui technikos kūrybos, išradimo, technikos prigimties ir paskirties problemomis ėmė domėtis daugelis filosofų. Jų dėmesys technikai itin padidėjo XX a. Technikos fenomeną filosofškai aiškinti mėgino F. Dessaueris ir K. Marxas, M. Heideggeris ir K. Jaspersas, A. Gehlenas ir T. Adorno, H. Marcuse ir M. Horkheimeris bei daugelis kitų įvairioms filosofinėms kryptims priklausančių mąstytojų.“⁶ Taigi akivaizdu, jog atsiradus technikai galiausiai susiklostė ir filosofinė technikos interpretavimo tradicija, kuri nagrinėja (šiandien) itin opią technikos problematiką. Kaip pastebi J. Barevičiūtė: „Technikos svarba šiuolaikinėje epochoje yra kur kas didesnė nei ankstesniose: ne tiek dėl milžiniškų jos plėtros mastų, kiek dėl nuolat stiprėjančios galios kokybiškai keisti tikrovę. [...] darbinių mašinų sukūrimas ir masinės gamybos atsiradimas ne tik iš esmės pakeičia technikos istorijos eigą, bet ir nulemia šiuolaikinę socialinę, politinę, kultūrinę ir ontologinę situaciją.“⁷

⁵ HUNING, Alois; ir kiti. *Technikos filosofijos įvadas*. Vilnius: Alma Litera, 1998, p. 8.

⁶ HUNING, Alois; ir kiti. *Technikos filosofijos įvadas*. Vilnius: Alma Litera, 1998, p. 8.

⁷ BAREVIČIŪTĖ, Jovilė. Juozo Girniaus technikos sampratos aktualumas šiuolaikinės kultūros filosofijos diskurse. *Filosofija. Sociologija*. Nr.3, 2009, p. 191. (Prieiga internete: <http://www.lmaleidykla.lt/publ/0235-7186/2009/3/190-197.pdf>).

Taigi kitais žodžiais, technikos atsiradimas ir tobulėjimas įtakoja ne tik tolimesnį technikos vystymąsi, bet ir nulemia visos žmonijos socialinį gyvenimą bei statusą.

Šiuolaikinis žmogus be technikos ne tik negalėtų išsiversti, bet būtų galima drąsiai teigti, jog negalėtų ir išgyventi. Laikui bėgant, kuo toliau, tuo labiau žmonija tapo priklausoma nuo technikos, taigi akivaizdu, jog atsirado pakankamai tampri sąsaja tarp žmogaus ir to ką mes vadiname technika. Taigi toliau bus trumpai aptariama M. Heideggerio, J. Baudrillardo, W. Benjaminio pozicijos technikos klausimu B. Stieglerio kontekste, o taip pat ir paties B. Stieglerio pozicija technikos klausimu. Taip pat reikia paminėti, jog skirtingai negu J. Baudrillardas ir B. Stiegleris, M. Heideggeris bei W. Benjaminas astovauja pozityviąją pusę, kuomet yra kalbama apie techniką, šie du autoriai pažymi, jog technika nebūtinai turi būti griaunančioji ir nebūtinai turi turėti negatyviąją pusę.

1.1. M. Heideggerio technikos samprata ir Stieglerio teorijos kontekste

Tekste „Technikos klausimas“ M. Heideggeris pateikia savo poziciją technikos atžvilgiu. Kaip žinia, nuo pat technikos atsiradimo pradžios pradėjo kilti nemažai klausimų, galiausiai didžiausią nerimą žmonijai technika pradėjo kelti tuomet, kai ji pradėjo tobulėti bei sparčiai plėstis, įtakoti ekonomiką bei socialinį žmonių gyvenimą. Taigi technikos klausimas tampa vis labiau aktualus. Reikalinga atkreipti dėmesį, jog Heideggeris pastebi tai, jog technika turi dualistinę savybę, t.y. technika gali atstovauti gerąją, teigiamą pusę, tačiau taip pat gali būti ir neigiamas reiškinys. Visa tai priklauso nuo to kaip žmogus suvokia techniką, jei technikos esmės žmogus nėra pajėgus suvokti, tuomet technika tampa neigiamu reiškiniu. Taip pat reikia pastebėti, jog tokią pačią poziciją išsako ir B. Stiegleris, jis pastebi, jog technikos nesupratimas įtakoja skirtį tarp žmogaus ir technikos, nors tuo pačiu pažymi ir tai, jog žmogus be technikos negalėtų išgyventi, kadangi technika apima viską.

Heideggeris pažymi, jog „tai, kas yra technika, apima reikmenų, įrengimų ir mašinų pagaminimą ir panaudojimą, kartu tai apima pačius pagamintus ir panaudojamus dalykus, pagaliau tai apima poreikius ir tikslus, kuriems visa tai skirta. Visų šių įrengimų visuma yra technika. Ji pati yra įrengimas, lotyniškai tariant, *instrumentum*.“⁸ Taigi visa įrengimų visuma, kuri sudaro techniką apskritai, nurodo dar ir į tai, jog pati technika yra įrengimas, kaip Heideggeris apibūdina lotyniška sąvoka *instrumentum*. Šioje vietoje reikia pastebėti tai, jog lotyniškas žodis *instrumentum* susideda iš dviejų dėmenų, visų pirma žodis *struere* iš lotynų kalbos išvertus reiškia statyti, konstruoti, o šio žodžio dalelė *str* nurodo į destrukciją, išardymą.

Šioje vietoje reikalinga akcentuoti tai, jog Heideggeris pabrėžia, kad technika nėra tas pats, kas yra technikos esmė, todėl tai, kad autorius nurodo į technikos instrumentiškumą, nenusako pačios technikos esmės. O kaip žinia, technikos esmę suvokti yra būtina tam, kad technika netaptų priešiška instrumentų visuma ir „nesunaikinų“ paties žmogaus. Kitaip tariant, nesuvokiant technikos esmės, technika gali tapti priešiška tiek žmogui, tiek aplinkai, kurioje jis yra. Kaip teigia T. Vėželis savo straipsnyje „Technikos esmės sampratos problema Heideggerio filosofijoje“, „teisinga teigti, jog technika dažniausiai reiškiasi instrumentiškai, bet tai jokių būdu nėra tikroji jos esmė.“⁹ Pasinaudodamas Heideggerio išskirtais dvejais aspektais kaip mes suvokiame techniką, t.y. kaip „priemonę tikslams pasiekti“ arba kaip „tam tikrą žmogaus veiklą“, Vėželis pastebi, jog tokiu būdu yra suformuluojami dvejopi technikos apibrėžimai, tai: instrumentinis (kaip priemonės tikslams pasiekti) bei antropologinis (kaip žmogaus veikla).¹⁰ Nors ir tokiu būdu technika yra apibrėžiama teisingai, tačiau tokiu būdu suvokti technikos esmės neįmanoma.

Kaip teigia Heideggeris, mes klausdami apie techniką prieiname prie išslaptinimo, kuriuo yra grindžiamas bet koks pa-gaminimas,¹¹ mat tik išslaptinimo dėka galimas pagaminimas – idėjos

⁸ HEIDEGGERIS, Martynas. Rinktiniai Raštai. *Technikos klausimas*. Vilnius: Mintis, 1992. p. 218.

⁹ VĖŽELIS, Tautvydas. Technikos esmės sampratos problema Heideggerio filosofijoje. *Žmogus ir žodis*. Nr. 4, 2014, p. 27. (Prieiga internete: <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:qAW-0jXlle8J:www.zmogusirzodis.leu.lt/index.php/zmogusirzodis/article/download/94/92+&cd=2&hl=lt&ct=clnk&gl=lt>).

¹⁰ VĖŽELIS, Tautvydas. Technikos esmės sampratos problema Heideggerio filosofijoje. *Žmogus ir žodis*. Nr. 4, 2014, p. 28.

¹¹ HEIDEGGERIS, Martynas. Rinktiniai Raštai. *Technikos klausimas*. Vilnius. Mintis. 1992, p. 223.

virtimas materija. Galiausiai Heideggerio teigimu, „žingsnis po žingsnio klausdami, kas yra iš tikrųjų technika, įsivaizduojama kaip priemonė, mes prieiname prie išslaptinimo. [...] Taigi technika nėra tik priemonė. Technika yra tam tikras išslaptinimo būdas. Jei mes tai turėsime galvoje, mums atsivers visai kita technikos esmės stichija. Tai išslaptinimo, t.y. tiesos stichija.“¹² Tokiu būdu Heideggeris nurodo, jog galima pasiekti pačią technikos esmę.

Kaip jau buvo anksčiau paminėta, šiais laikais labiausiai glumina bei domina žmonės technikos klausimas. Spartus technikos vystymasis neišvengiamai visuomenėje kelia daug klausimų lydimų tam tikro nerimo, kadangi atsiradus moderniajai technologijai akivaizdu, jog žmogus nebėra tas, kuris ją valdo, kadangi modernioji technika yra įgavusi nuosavą dinamiką, ji žmogų paverčia savo tarnu. Taigi nors čia Heideggeris kalba ir apie senąją techniką, tačiau dabar atsirandant naujai technikai ją suprasti tampa vis sudėtingiau, ko pasekoje darosi neaišku ar galima nuspėti tolimesnę technikos evoliuciją bei kiek žmogus gali būti technikai paveiktas. Taigi Heideggerio tvirtinimu, net modernioji technika, lygiai taip pat kaip ir senoji, yra išslaptinimas, tačiau autoriaus teigimu „modernioje technikoje vyraujantis išslaptinimas yra eksploatacija, kelianti gamtai reikalavimą tiekti energiją, kuri gali būti eksploatuojama ir kaupiama.“¹³ Šioje vietoje randasi išspaudimo sąvoka, kuri nurodo tarsi į prievartą prieš gamtą, o galiausiai išspaudimo aspektas ir patį žmogų padaro ištekliu.

Heideggeris kalba apie tai, kaip iš gamtos viskas yra išspaudžiama, statymo procesas (namų, gamyklų) yra išspaudimas, „tačiau toks išspaudimas iš anksto orientuotas išspausti dar daugiau, padidinti spaudimą ir išgauti daugiausia naudos esant mažiausioms sąnaudoms.“¹⁴ Kuomet iš gamtos stengiamasi išspausti kuo daugiau išteklių, atsiranda chaosas, disbalansas. Tokia Heideggerio aprašoma nuostata, kuomet yra stengiamasi iš gamtos išspausti kuo daugiau ir kuo mažesnėmis sąnaudomis, kaštais, matome akivaizdžią nuorodą į kapitalizmo idėją, taigi tam tikra prasme, tiek gamta, tiek galiausiai žmonės tampa tarsi kapitalizmo vergais. Todėl nagrinėjant Heideggerio technikos sampratą yra pakankamai svarbu suvokti, jog pačią techniką jis laiko

¹² HEIDEGGERIS, Martynas. Rinktiniai Raštai. *Technikos klausimas*. Vilnius. Mintis. 1992, p. 223.

¹³ HEIDEGGERIS, Martynas. Rinktiniai Raštai. *Technikos klausimas*. Vilnius. Mintis. 1992, p. 224.

¹⁴ HEIDEGGERIS, Martynas. Rinktiniai Raštai. *Technikos klausimas*. Vilnius. Mintis. 1992, p. 225.

įrengimu, kurį apibūdina *instrumentum* sąvoka, nurodančia į dvi skirtingas savybes: konstravimą ir išardymą, taigi technika savyje talpina tiek statymo savybes, tiek išardymo, destrukcijos savybes.

Kadangi Heideggerio tekste apie technikos sampratą vyrauja po-statos sąvoka, „po-stata yra surenkantis pradas tos stovėsenos, kurią pastato žmogus, kad tikrovę išslaptintų nustatymo būdu kaip čia-stovėseną.”¹⁵ Čia reikia pastebėti, jog po-statos sąvoka Heideggerio kontekste turi struktūralizmo reikšmę, pažymima sąmonės laikysena viską montuoti, todėl autorius tyrinėja ar tokia laikysena „eina kartu” su žmogaus lemtimi. Tačiau kadangi pats po-statos apibrėžimas nurodo į tai, jog viską stengiamasi montuoti, išmontuoti, todėl iš to galima daryti išvadą, jog tai įveda chaosą į bendrą gamtos ir pasaulio tvarką.

Kuomet nebuvo moderniosios technikos, žmogus buvo priklausomas nuo gamtos, žmogus taikėsi prie gamtos jėgų, taigi gamta buvo pirminis veiksnys. Tačiau žmogaus pozicija pasikeitė kuomet atsirado modernioji technika, dabar žmogus yra reikalaujantis, užsakantis, kaip pavyzdžiui upės srovė žmogaus reikalavimo dėka yra įkinkoma turbinos ratams sukti, tam, kad tam tikras gyvenamų namų skaičius būtų aprūpintas elektra. Taigi atsiradus moderniajai technikai keičiasi ir žmogaus santykis su gamta, o taip pat atsiranda ir tarsi mutuoja pats žmogaus santykis su technika, kol galiausiai žmogus tampa ne tik priklausomas nuo technikos, bet taip pat ir jos tarnu.

Dar viena nemažiau svarbi Heideggerio sąvoka yra čia-stovėseną – ištekliai, kaip teigia autorius, „moderniosios technikos esmė žmogų išveda į išslaptinimo kelią ir dėl to tikrovė apskritai – daugiau ar mažiau reflektuotai – tampa čia-stovėseną.”¹⁶ Taigi čia-stovėsenos sąvoka nurodo į tai, jog viskas yra statoma ir montuojama, o galiausiai ir patys žmonės pradeda tapti ištekliais, kitaip tariant žmonės nebėra nepriklausomi individai valdantys vieną ar kitą techninį procesą, bet ilgainiui patys tampa žmogiškaisiais ištekliais iš kurių taip pat yra „spaudžiama” nauda kaip ir iš gamtos. Vėželio teigimu, „Toks vyksmas įvardijamas po-statos proceso raiška, yra moderniosios technikos esmė. Gamta paverčiama energijos šaltiniu, žmogus vis agresyviau

¹⁵ HEIDEGGERIS, Martynas. Rinktiniai Raštai. *Technikos klausimas*. Vilnius. Mintis. 1992, p. 232.

¹⁶ HEIDEGGERIS, Martynas. Rinktiniai Raštai. *Technikos klausimas*. Vilnius. Mintis. 1992, p. 232.

stumiamas į išslaptinimą.¹⁷ Šiuo atveju harmonija nebekuriama. Iš šio požiūrio taško matome, kad techne yra tarsi neigiamas aspektas, tačiau lygiai taip pat techne gali atlikti ir teigiamą vaidmenį, kaip pavyzdžiui mokymasis vaikščioti, plaukti ir pan.

Kaip teigia Vėželis, „moderniosios technikos esmė kaip po-stata yra dviprasmiška, nes per ją atsiveria dvi žmogaus buvimo pasaulyje perspektyvos: a) po-stata yra pavojus, nes nukreipia žmogų į pragaištingą savinaikos kelią, sukuria netinkamus santykius su esinija; o visa tai iškreipia išslaptinimo vyksmo suvokimą ir sukelia didžiulę grėsmę santykiui su tiesos esme;

b) drauge su po-stata yra „gelbstinti galia“ ir kitokios būklės pokyčio galimybė, nes po-statoje besiskleidžiantis žmogaus santykis su pasaulio esiniais kartu atveria rūpesčio bei atsakomybės akiratį.“¹⁸ Taigi kaip buvo aukščiau paminėta, po-stata pirmiausiai nurodo į tokią sąmonės laikyseną, kuomet stengiamasi viską montuoti, konstruoti, išmontuoti, ir tai sekant tiek Heideggeriu, tiek Vėželiu, nurodo, jog laikantis tokio principo, ši laikysena žmogų veda pragaištingu keliu bei kelia grėsmę žmogaus santykiui su pasaulio esinija.

Tačiau, kita vertus, po-statoje besiskleidžiantis žmogaus kaip individo santykis su pasaulio esiniais tarytum pakeičia jo nuostatą aplinkos atžvilgiu, kas įtakoja rūpesčio bei atsakomybės jausmus. Kitaip tariant, žmogus pasijunta atsakingas už tai kas vyksta aplink jį ir taip pat kas vyksta su juo pačiu, t.y. žmogus yra priverstas rūpintis savasties ir savo išgyvenimo išsaugojimo galimybėmis. Akivaizdu, jog šioje vietoje atsiskleidžia ne tik senosios technikos dviprasmiška esmė, bet taip pat tai liečia ir modernybę.

Taigi šioje vietoje derėtų paminėti ir Stieglerio pastabas technikos klausimu. Galima sakyti, kad Stiegleris tam tikra prasme taip pat kalba apie tai, jog atsiradus naujos kartos technikai, kuri turi savo nuosavą dinamiką, žmogus tampa tarsi technikos operatoriumi, tarnu. Technikai nebereikalingas žmogus, kad ją valdytų, ji valdo žmogų, taigi nebelieka aiškios skirties tarp

¹⁷ VĖŽELIS, Tautvydas. Technikos esmės sampratos problema Heideggerio filosofijoje. *Žmogus ir žodis*. Nr. 4, 2014, p. 31. (Prieiga internete:

<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:qAW-0jXlle8J:www.zmogusirzodis.leu.lt/index.php/zmogusirzodis/article/download/94/92+&cd=2&hl=lt&ct=clnk&gl=lt>).

¹⁸ VĖŽELIS, Tautvydas. Technikos esmės sampratos problema Heideggerio filosofijoje. *Žmogus ir žodis*. Nr. 4, 2014, p. 32. (Prieiga internete:

<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:qAW-0jXlle8J:www.zmogusirzodis.leu.lt/index.php/zmogusirzodis/article/download/94/92+&cd=2&hl=lt&ct=clnk&gl=lt>).

žmogaus ir technikos, kitaip tariant, Stiegleris šioje vietoje kvestionuoja santykį tarp subjekto (žmogaus) ir objekto (technikos). Autorius pastebi, jog technikai tobulėjant tampa nebeaišku kuris kurį kuria. Stiegleris kalbėdamas apie nuolatos gresiančias skyrybas tarp technikos ir žmogaus nepasiūlo jokio sprendimo varianto, tačiau skirtingai nei jis, Heideggeris išvelgia galimybę tarsi susidraugauti su technika.

Kalbėdamas apie prievartą ir išspaudimą, Heideggeris siūlo priimti atpalaidavimo poziciją pa-skatą, kuomet leidžiama daiktui būti tuo, kuo jis yra iš tikrųjų ir tai suvokiama. Technologija užuot manipuliuavusi, turėtų leisti gamtai būti tokiai, kokia ji yra. Gamtos nereikia spausti, ją reikia atpalaiduoti tam, kad ji pati mums teiktų reikalingus išteklius. Per atpalaidavimą siekiama eiti į meną, nespausti. Technika gali padėti žmogui pagauti savo lemties bangą, tačiau neįsisąmoninus technikos esmės, ji gali atlikti griaunamąjį vaidmenį. Tik leidžiant skleistis lemčiai įsivyratų balansas. Taigi technika įneša ir gėrį, ir blogį, jei technikos esmė yra nesuvokiama. Nesunku pastebėti, jog Heideggerio dėstoma teorija yra viena iš pozityvesnių, jo manymu įmanoma atkurti balansą, nebūtinai turi būti beviltiškas nykimas bei žmonių ir pačios gamtos išnaudojimas. Kitaip tariant, žmogus turi jausti atsakomybę už tai ką jis daro, kiekvienas, kuris ką nors gamina, neša tam tikrą atsakomybę, taigi esama tam tikros technikos etikos.

1.2. J. Baudrillardas ir Stiegleris: simuliaciniai technikos aspektai

Jeanas Baudrillardas yra vienas iškiliausių šiuolaikinių prancūzų filosofų, kuris suformavo pagrindinius postmodernios epochos mąstymo bruožus. Savo veikale „Simuliakrai ir simuliacija“ J. Baudrillardas kalba apie tai, jog mes gyvename simuliuotoje tikrovėje, kitaip tariant hipertikrovėje, autoriaus teigimu „Simuliakrai eina pirma.“ Kalbant apie technikos filosofiją šis autorius yra ne mažiau svarbus nei aukščiau paminėtasis Heideggeris, kadangi Baudrillardas kalba apie šiuolaikines technologijas ir kokį vaidmenį jos atlieka mūsų kasdiniame gyvenime. Kalbant

apie Baudrillardo poziciją technikos klausimu reikalinga paminėti tai, jog skirtingai negu Heideggeris, Baudrillardas technikos atžvilgiu nemato nieko pozityvaus, tokią pačią poziciją taip pat palaiko ir Stiegleris. Nors Stieglerio teigimu technika ir yra reikalinga tam, kad žmogus galėtų gyventi bei išgyventi, tačiau dar aiškiau autorius pažymi ir tai, jog technika turi ir negatyviąją pusę, kuri „deformuoja“ žmones bei jų suvokimą ir sąmonę.

Taigi kalbant apie simuliuotą tikrovę reikėtų paminėti Baudrillardo ištrauką „Panoptiškumo pabaiga“ iš „Simuliakrai ir simuliacija“ knygos. Baudrillardo tekste, simuliacija nurodo fikcinę tikrovę – „Simuliacija čia reiškia tam tikrą dirbtinį tikrovės išryškinimą, (pa)dauginimą, „santirštį“.“¹⁹ Sekant autoriaus teorija, akivaizdu, jog simuliacija prasideda tuomet, kai įvyksta prasmės implozija (traukimasis iki nulio). Prasmės implozija reiškia, kad mes nebegalime kalbėti apie pasaulį už medijų sienų. Pats skyrelio pavadinimas „Panoptiškumo pabaiga“ nurodo į tai, jog baigiasi stebėjimo era. Panoptiškumas – kuomet stebėtojas gali stebėti kalinius architektūros dėka (pavyzdžiui pastatytas apvalus pastatas, kurio viduryje yra bokštas, kuriame būna stebėtojas, galintis stebėti pastate gyvenančius žmones, kurie stebėtojo nemato, tačiau gyvena baimėje, kad visuomet yra stebimi).

Šiuo atveju Baudrillardas parodo tai, jog televizija stebėjo mus (Loudų šeimos atvejis, kuomet buvo filmuojamas jų gyvenimas, tačiau po šio realybės šou šeima iširo)²⁰, žmonėms tarsi pro raktų skylutę buvo parodoma kaip vyko privatus šeimos gyvenimas. Tačiau kuomet mes tapome persigėrę televizijos teikiamų šablonų, kitaip tariant, kai pradėjome elgtis pagal tai, kaip rodo filmai, įsisavinome tam tikras frazes, elgesio modelius, galbūt tam tikrus mąstymo modelius, televizijai nebeliko ko stebėti, tai ir yra panoptikumo pabaiga, kuomet mes nebesame stebimi, nes tiesiog nebėra ką stebėti. Šioje vietoje reikia pastebėti, kad Baudrillardo bei B. Stieglerio pozicijos yra labai panašios, kaip vėliau matysime, Stiegleris taip pat kalba apie tai, jog televizija, kino industrija panaikina žmogaus individualumą, technika tarsi jį perima. Taigi tai ką Baudrillardas vadina panoptiškumo pabaiga ir nurodo į individualumo praradimo problemą, kuomet žmogus

¹⁹ BAREVIČIŪTĖ, Kotryna Jovilė. Tikrovės problema nihilistinio mąstymo perspektyvoje: Friedrichas Nietzsche, Jeanas Baudrillard'as. *Logos*, Nr. 52, 2007, p. 198.

(Prieiga internete: http://litlogos.eu/L52/logos52_p_196_210_bareviciute.pdf).

²⁰ BAUDRILLARD, Jean. *Simuliakrai ir simuliacija*. Vilnius: Baltos lankos. 2009. p. 39.

prisiima filmuose matytus elgesio modelius, jis tiesiog nebetenka savo individualumo, todėl televizijai nebelieka ką stebėti.

Sekant Baudrillardo dėstoma teorija, matome, jog elektrinės medijos kuria hipertikrovę, kurioje randasi prasmės implozija. Skyrelyje „Hipertikrovė ir įsivaizduojamybė“ autorius aptaria Disneilendą, kuris pateikiamas kaip įsivaizduojamybė, tam, kad įtikinti, jog visa kita yra tikra, nors Los Andželas ir visa jį supanti Amerika jau nebėra realūs, o priklauso hipertikrovės ir simuliacijos sferai.²¹ Disneilendas yra vadinamas vaikų pasauliu tam, kad suaugusiuosius įtikintų, jog jie gyvena kitame, „realiame“ pasaulyje, taip pat tai nuslepia, jog tikrojo vaikiškumo yra visur ir patys suaugusieji yra persmelkti tiek vaikiškumo, tiek vaikiškojo infantilumo.²² Taigi hipertikrovėje prasmė traukiasi iki nulio, viskas tampa užgožta simuliacrų simuliacinėje erdvėje. Taip pat šioje vietoje derėtų paminėti ir dar vieną aspektą, tai, kad žmogus yra įtraukiamas į techniką, kaip pavyzdžiui televizija mus įtraukia ir televizoriaus žiūrėjimas mums tampa nesąmoningu įpročiu. Taigi lygiai tą patį būtų galima pasakyti ir apie hipertikrovę, ji mus įtraukia, mes joje pradėdami dalyvauti nesąmoningai ir galbūt net nevisuomet tai suvokdami.

Taigi kaip jau buvo paminėta, Baudrillardo dėstomoje teorijoje negalėtume rasti nei vieno teigiamo aspekto medijų (technologijų) atžvilgiu. Anot Baudrillardo, tikrovės apskritai nėra, viskas yra hipertikrovė ir mus supa vien simuliacrai. J. Barevičiūtė pabrėžia: „Simuliacijos procesas, sunaikinęs empirinę tikrovę kaip tokią lemia tai, kad pastarosios vietą užėmė virtualioji hiperrealybė.“²³ Baudrillardui simuliacrai reprezentuoja šiuos aspektus: 1. Turėjimą daugeriopų identiškų kopijų, 2. Reprezentuoja tai, kas neegzistuoja atskirai nuo technologijos, kuria yra sukurta reprezentacija.²⁴ Nei vienas originalas neegzistuoja už simuliacijos technologijos ribų. Simuliakro atveju, tai nėra originalas, su kuriuo mes galėtume susidurti kasdienybėje be kokių nors simuliacijos technologijų (pavyzdžiui filmo „Avataras“ atvejis, kuomet žmogus persikelia į

²¹ BAUDRILLARD, Jean. *Simuliakrai ir simuliacija*. Vilnius: Baltos lankos. 2009. p. 20.

²² BAUDRILLARD, Jean. *Simuliakrai ir simuliacija*. Vilnius: Baltos lankos. 2009. p. 20.

²³ BAREVIČIŪTĖ, Kotryna Jovilė. Tikrovės problema nihilistinio mąstymo perspektyvoje: Friedrichas Nietzsche, Jeanas Baudrillard'as. *Logos*, Nr. 52, 2007, p. 199.

²⁴ Prezentacija: <http://www.youtube.com/watch?v=8MmSPo5gg2E>.

hipertikrovę, kurioje turi savo avatarą). Vietoj originalo yra virtualus modelis arba kodas (šiandien dažniausiai sutinkamas skaitmeninis kodas).

Taigi šioje vietoje susiduriame su originalo bei imitacijos problema. Reikia paminėti, jog Baudrillardas mato tris istorines simuliacijos fazes: pirma – priešindustrinė fazė, kuomet buvo didelis skirtumas tarp originalo ir kopijos prieš įsigalint industrializmui; Pavyzdžiui, amatininkas pagamina raktą, kuris yra rankų darbo. Jis gali būti kopijuojamas, tačiau išlieka aiškus originalas. Antra – industrinė fazė, kai industrializmas įgalino kurti daugybę kopijų, kurios yra identiškos daiktams, kas kontūrus tarp originalo ir kopijos padaro miglotais; Pavyzdžiui, gaminant raktų formas (matricas), gaminama daug raktų kopijų. Ir trečia – post industrinis laikotarpis, kuomet modelis arba kodas (toks kaip pvz. kompiuterinis kodas) yra žymiai svarbesnis negu originalas, kuris egzistuoja atskirai nuo technologijos; Pavyzdžiui galima naudoti tą patį kodą arba slaptažodį daugeliui signalizacijos sistemų arba įvairiems tinklapiams. Šiuo atveju nėra jokio originalo, fizinio (daiktinio) rakto, tik virtualūs kodai.²⁵

Šioje vietoje derėtų prisiminti W. Benjaminio tekstą „Meno kūrinys techninio jo reprodukuojamumo epochoje“, kur autorius kalba apie tai, jog meno kūriniai, kaip pavyzdžiui, paveikslas, turi savo aurą, originalumo kriterijų, o pavyzdžiui filmui originalumo kriterijus nebegalioja, kadangi atsiranda techninis reprodukuojamumas. Tą pačią problemą matome ir Baudrillardo simuliakrų teorijoje, kur nuosekliai parodoma kaip nyksta originalumo kriterijus ir įsigali masinis reprodukuojamumas. Skyrelyje „Clone story“ Baudrillardas kalba apie klonavimą, kuris yra tas pat, kas reprodukuojimas. Kai klonuojamas žmogus, yra pašalinamas Tėvas bei Motina, jų genų sukryžminimas, susipynimas.²⁶ Kuomet klonuojamas žmogus, autoriaus teigimu, negalima kalbėti apie dvyniškumą, nes dvyniai turi specifinę savybę, jie sudaro porą, o klonavimas yra tiesiog to paties atkartojimas, nėra poros, yra tik vienas plius vienas plius vienas ir t.t.²⁷

Anot Benjaminio „originalo Čia ir Dabar yra jo tikrumo sampratos sąlyga,“²⁸ kitaip tariant, kūrinys yra čia ir dabar, jis yra originalus, turintis aurą, o reprodukcijos atveju „čia ir

²⁵ Prezentacija: <http://www.youtube.com/watch?v=8MmSPo5gg2E>.

²⁶ BAUDRILLARD, Jean. *Simuliakrai ir simuliacija*. Baltos Lankos, 2009, p. 115.

²⁷ BAUDRILLARD, Jean. *Simuliakrai ir simuliacija*. Baltos Lankos, 2009, p. 116.

²⁸ BENJAMIN, Walter. *Nušvitimai*. Vilnius: Vaga, 2005, p. 218.

dabar“ išnyksta, nebelieka „jo unikalios būties toje vietoje, kur jis yra.“²⁹ Meno kūriniai suvokti reikalingas susikaupimas, o filmų atveju atsiranda išsiblašymo aspektas. Meno kūrinį žmogus savarankiškai ir savanoriškai tyrinėja, bando suvokti, tačiau filmas žmogų įtraukia, žmogus nesąmoningai įsitraukia į filmo stebėjimą ir tiesiog stebi besikeičiančius vaizdus, kas nereikalauja jokio mąstymo, prasmės ieškojimo ar suvokimo.

Taip pat galime prisiminti ir Hartmutas Winkleris vieną iš medijų pozicijų, kuri yra apibūdinama kaip „nesąmoningas medijų pobūdis“. Winkleris taip pat parodo, jog naudojimasis televizoriumi dažniausiai yra nesąmoningas ir tampa įpročiu, „mes socializuojamės kalbos ir medijų viduje. Taip simbolinės struktūros konstruoja mūsų vidų, tampa mūsų pačių dalimi. Nėra tokio Aš, kuris būtų atskirtas nuo šių struktūrų.“³⁰ Tiek Baudrillardas, tiek Winklerio medijų teorija nurodo į tai, jog esti tam tikra prievarta. Stengiamasi iš originalo išspausti kuo daugiau reprodukcijų, galiausiai toks dalykas kaip originalas virsta virtualiu dalyku ir viskas vyksta vardan masinės gamybos. Taip pat ir televizijos atveju, visos laidos, filmai yra ruošiami masėms, stengiamasi pajungti žmogų, kad jis kuo mažiau svarstyto, galvoto, gilintųsi, žmogus tiesiog yra įtraukiamas į vaizdų pasaulį į kurį jis pasineria prarasdamas laiko nuovoką.

²⁹ BENJAMIN, Walter. *Nušvitimai*. Vilnius: Vaga, 2005, p. 218.

³⁰ WINKLER, Hartmut. *Medijų apibrėžimai*. In: Vytautas Muchelkevičius (sud.), *Medijų kultūros balsai: teorijos ir praktikos*, Vilnius: MENE, 2009, p. 205.

1.3. W. Benjamins ir Stieglerio kino medijos sampratos

Walteris Benjamins – vokiečių filosofas bei kultūros kritikas pasižymintis eklektiniu mąstymu, apjungęs Vokiškojo idealizmo, Romantizmo, Istorinio materializmo ir Žydų misticizmo elementus, padarė svarbų ir ilgalaikį indėlį estetinei teorijai ir Vakarų Marksizmui. W. Benjamins yra priskiriamas Frankfurto mokyklai, todėl šio autoriaus tekstuose galima atrasti kultūros industrijos tematiką. Ypatingai ryškiai ši tematika atsispindi „Meno kūrinys techninio jo reprodukuojamumo epochoje” tekste, kuriame galima pastebėti, jog technika yra vertinama dualistiškai, Benjamins pabrėžia, jog technika atveria galimybes, kitaip tariant – meną priartina masėms, ir tai, kas anksčiau buvo prieinama tik nedaugeliui, technikos dėka dabar menas tampa prieinamu visiems.

Taigi Benjamins pažymi, jog meno kūriniai visuomet buvo susiję su reprodukuojamumu. Autorius pažymi, jog „graikai žinojo tik du techninės meno kūrinių reprodukcijos būdus: liejimą ir kalimą. Bronzinės statulos, terakotos ir monetos buvo vieninteliai meno kūriniai, kuriuos jie galėjo gaminti dideliais kiekiais. Visi kiti kūriniai buvo unikalūs ir techniškai nereprodukuojami.”³¹ Atkreipiant dėmesį į unikalumo ir nereprodukuojamumo aspektus reikia paminėti tai, jog tai yra vieni iš svarbesnių faktų tiek kultūros industrijos tematikai, tiek tikrovės tematikai. Aptariant Baudrillardo teoriją apie simuliakrus bei simuliacijas, matėme, jog autorius pažymi vieną iš didžiausių problemų – tikrovės nebuvimą, taigi yra tik simuliakrai ir simuliakrai visuomet eina pirma.

Nors Baudrillardas kalbėdamas apie simuliakrus turėjo omenyje sukurtas dirbtines erdves, daiktus, kurie manipuliuoja mūsų sąmone ir suvokimu, o taip pat, kad už simuliakrų nėra nieko, tačiau simuliakrų teoriją galima prigretinti ir prie Benjamins išsakomų idėjų apie techninį reprodukuojamumą. Sekant Benjamins teorija matome, jog dėl techninio reprodukuojamumo

³¹ BENJAMIN, Walter. *Nušvitimai*. Vilnius: Vaga, 2005, p. 217.

išnyksta meno kūrinio unikalumas, kitaip tariant techninė reprodukcija niekad neturės unikalumo t.y. originalumo fakto, „net ir pačiai tobuliausiai reprodukcijai stinga vieno: meno kūrinio Čia ir Dabar, jo unikalios būties toje vietoje, kur jis yra. [...] Originalo Čia ir dabar yra jo tikrumo sampratos sąlyga.“³² Tačiau šioje vietoje yra svarbu, tai, kad atrodytų, jog Benjaminas nurodo į negatyvųjį reprodukuojamumo aspektą, bet iš tiesų autorius čia neakcentuoja šios pozicijos. Nors ir pažymima, jog meno kūrinio Čia ir Dabar, reprodukcijos dėka išnyksta, taigi išnyksta ir kūrinio aura.

Reikalinga atkreipti dėmesį į tai, jog Benjaminas aptaria ne tik meno kūrinio reprodukcijos aspektą, bet taip pat kalba ir apie filmo meną bei kokią reikšmę techninis reprodukuojamumas turi ir filmo meno atžvilgiu. T. Sodeikos pastebėjimu: „Šias „tradicines“ meno kūrinio reprodukuojamumo technologijas esmiškai pranoko fotografija ir kinematografas.“³³ Kadangi filmas yra susijęs su fotografija, Benjaminas iškelia klausimą ar atsiradus fotografijoms nepakito viso meno pobūdis. Nors sekant Benjaminio dėstoma teorija būtų galima manyti, jog fotografija turi negatyviają reikšmę meno atžvilgiu, mat jei fotografuotume meno kūrinį, tai nuotraukoje taip pat meno kūrinio Čia ir Dabar, arba kitaip tariant aura, būtų išnykusi, kadangi fotografija yra savotiška, tarkime paveikslo, techninė reprodukcija.

Tačiau šioje vietoje autorius pabrėžia, jog tie sunkumai, kuriuos tradicinei estetikai sukėlė fotografija buvo tarsi vaikų žaidimai palyginti su tais sunkumais, kuriuos sukėlė filmo atsiradimas.³⁴ Čia Benjaminas atskiria filmą nuo spektaklio, autoriaus teigimu, „Teatro aktorius savo meninius sugebėjimus žiūrovams rodo pats, tuo tarpu kino aktorius sugebėjimus publikai pateikia apatratūra.“³⁵ Taigi akivaizdu, jog kino aktorius privalo prisitaikyti prie aparatūros bei operatoriaus, taip pat kino aktorius netenka ir kontakto su auditorija, todėl žiūrovai gali įsijausti į

³² BENJAMIN, Walter. *Nušvitimai*. Vilnius: Vaga, 2005, p. 218.

³³ SODEIKA, Tomas. Sakralumas jo techninio reprodukuojamumo epochoje. *Religija ir kultūra*., p. 84. (Prieiga internete: <http://www.zurnalai.vu.lt/religija-ir-kultura/article/download/2763/1953>).

³⁴ BENJAMIN, Walter. *Nušvitimai*. Vilnius: Vaga, 2005, p. 221.

³⁵ BENJAMIN, Walter. *Nušvitimai*. Vilnius: Vaga, 2005, p. 221.

aktoriaus vaidybą tik tiek, kiek jie geba įsijausti į kino aparatų pateikiamą vaizdą, kadangi iš tiesų autorius vaidina ne publikai, o aparatūrai.

Filmo atsiradimo dėka atsiranda ir dar viena, pakankamai neįprasta situacija – žmogus, t.y. kino aktorius atsiduria tokioje padėtyje, kuomet jis privalo veikti visa savo asmenybe, tačiau turi būti atsižadėjęs savo auros.³⁶ Tokia situacija susiklosto būtent dėl to, kad studijinio filmavimo metu aktorius vaidina ne prieš publiką, o prieš aparatūrą, taigi dėl šios priežasties išnyksta ne tik aktoriaus aura, bet ir paties vaidinamo personažo. Taip pat dar svarbu atkreipti dėmesį į tai, jog autorus pažymi, kad scenoje aktorius persikūnyja į savo vaidmenį, į personažą, kurį jis nori perteikti žiūrovams. Kino aktorius šios galimybės netenka kadangi jo vaidyba nėra vientisa, neturi aiškios pradžios bei pabaigos, vientisas filmas yra tarsi sulipdomas iš atskirų epizodų, pavyzdžiui aktoriaus šuolį gali filmuoti vieną dieną, o to paties šuolio nusileidimas gali būti filmuojamas ir po savaitės. Taigi filmas yra tik virtinė epizodų, kuri vėliau yra sudėliojama tarsi dėlionė į vienas pakui kitą prabėgančius vaizdus. Nors šioje vietoje mes matome tarsi neigiamą kino aspektą, kuomet kino aktoriaus bei jo vaidinamo personažo auros išnyksta, vis dėlto Benjaminas išskiria ir teigiamus tiek kino, tiek fotografijos aspektus.

Nors Benjaminas lygindamas operatoriaus ir tapytojo santykį aiškiai nurodo, jog operatorius surenka pagal naujus dėsnius daugybę nuotrupų, o tapytojo sukurtas atvaizdas yra visuotinis, vis tik autorius pabrėžia, jog realybės reprezentacija filme šiuolaikiniam žmogui yra nepalyginamai svarbesnė, kadangi be aparatų tikrovės aspektą, kurio mes teisėtai reikalaujame iš meno kūrinio, laiduoja būtent intensyviausias aparatūros įsismelkimas į tikrovę.³⁷ Taigi čia išsiskiria meno kūrinio – paveikslo, bei kino skirtumai. Benjaminas atkreipia dėmesį, jog paveikslas turi tarsi siekti, jog jį apžiūrėtų vienas ar keli žmonės, kadangi tapyba nėra pajėgi pateikti savo objekto masėms. Pavyzdžiui, filmas yra lengviau pasiduodantis masinei analizei, kadangi jis nepalyginamai tiksliau perteikia situaciją, „stambus planas ištesia erdvę, sulėtintas filmavimas – judesį. Kadro išdidinimas ne vien išryškina tai, kas šiaip neryškiai matoma; jis

³⁶ BENJAMIN, Walter. *Nušvitimai*. Vilnius: Vaga, 2005, p. 222.

³⁷ BENJAMIN, Walter. *Nušvitimai*. Vilnius: Vaga, 2005, p. 222.

atskleidžia visiškai naujas struktūrinės materijos formacijas. Taip sulėtintas kadras rodo ne vien žinomus judesių bruožus, bet ir atranda nežinomus aspektus, kurie atrodo ne kaip sulėtinti greiti judesiai, bet kaip keistai sklendžiantys, plasnojantys, nežemiški“.³⁸ Taigi akivaizdu, jog kameras atsiveria ne tik kitokia gamta nei mūsų akiai, bet taip pat kameros pagalba mes galime nuodugniau iširti matomus vaizdus.

Svarbu atkreipti dėmesį į tai, jog pasak autoriaus, iki kino atsiradimo žmonės buvo tarsi izoliuoti savo pasaulių kalėjimuose. Žmonėms atrodė, jog jie yra beviltiškai užskęsti, įstrigę jau pažįstamose gatvėse, kavinėse, butuose, fabrikuose, tačiau kino pagalba šis įsivaizduojamas kalėjimas tarsi susprogo. Kinas suteikia galimybę į viską pažvelgti atidžiau, leidžia pamatyti tokias smulkmenas, kurių paprastai žiūrėdami net neižvelgtume, taip pat kino pagalba pamatome ir kitokį pasaulį, naujas nematytas vietas, kultūras ir t.t. Taigi šiuo atveju, Benjamino pozicija kino bei meno atžvilgiu yra lygiagreti, kaip vėliau matysime, Stieglerio trečiosios retencijos sampratai. Tokio pobūdžio techninis reprodukuojamumas kaip meno kūriniai ir kinas įgalina informacijos sklaidą ne individualiai, o masiškai. Tai ką mums perteikia paveikslai bei matomi atvaizdai ekrane, ne tik praturtina mūsų kultūros suvokimą, bet taip pat ir įneša naujos informacijos, iš praeitų laikų ir ne tik, į mūsų kasdienį gyvenimą.

1.4. B. Stieglerio pozicija technikos klausimu. Prometėjo mitas

B. Stiegleris akcentuodamas technikos svarbą, savo teorijoje pažymi, jog technika yra žmogaus galimybės sąlyga, kitaip tariant žmogus be technikos negalėtų nieko padaryti. Taigi siekdamas suvokti technikos evoliucijos procesus bei pasekmes, Stiegleris teigia, jog žmogus yra ne technikos priešastis, bet produktas. Paties Stieglerio teigimu: „Visai nenatūralu klausti, koks žmogaus ir technikos santykis. Nes žmogus yra technika. Žmoniškumo be technikos netgi

³⁸ BENJAMIN, Walter. *Nušvitimai*. Vilnius: Vaga, 2005, p. 225.

nejmanoma suprasti.“³⁹ Čia Stiegelris pasitelkia skurzdėlyno pavyzdį, jo teigimu, negalime suprasti skurzdės neusprasdami viso skurzdėlyno principo. O taip pat reikalinga ir atsižvelgti į skurzdės santykį su kitomis skurzdėmis, kadangi tai yra socialinis padaras, todėl Stieglerio teigimu: „Klausti kas apibrėžia žmogaus gyvenimą yra nenatūralu [...] Tai visiškai nenatūralu, nes be visuomenės nėra psichinio individualumo, o be technikos nėra visuomenės.“⁴⁰

Taip pat dar vienas iš esminių Stieglerio teorijos ypatumų yra tas, jog jis kalbėdamas apie kultūrą labai daug dėmesio skiria technologijoms bei technikai, ką daugelis kultūros filosofų praleidžia lyg mėgindami parodyti, kad kultūra egzistuoja savaime. Tačiau Stiegelris, priešingai nei dauguma kultūros filosofų pažymi vieną iš kertinių kultūros atsiradimo bei palaikymo faktorių – be technikos negalėtų būti jokios kultūros. Kaip pavyzdį autorius pasitelkia raštą, be rašto technikos nebūtų jokios istorijos, žmonės negalėtų ateinančioms kartoms perduoti žinių, istorijų, o visa tai ir sudaro pačios kultūros pamatus.

Kalbėdamas apie techniką, B. Stiegelris neišvengiamai paliečia subjekto bei objekto santykio problematiką. Taigi žmogus yra apibūdinamas kaip subjektas, o visa technika, kaip objektas. Tačiau anot Stieglerio, žmogus neturi nieko savyje, todėl tokį santykį tarp žmogaus ir technikos autorius kvestionuoja ir iš to kyla klausimas: vis dėlto kuris kurį išranda, ar žmogus išranda techniką, ar technika išranda žmogų. Sekant šia Stieglerio teorija akivaizdu, jog žmogus nebėra grynoji kilmė savyje, taigi nuo genetiškumo yra pereinama prie negenetiškumo. Svarbu atkreipti dėmesį į tai, jog autoriaus pastebėjimu, net žmogaus gimimas remiasi negyvąja technika, taigi akivaizdu, jog be technikos nebūtų ir žmogaus. Ir nors technikos bei žmogaus santykis yra pakankamai akivaizdus ir ryškus, tačiau autorius pažymi, jog visuomet esama skyrybų grėsmės tarp žmogaus ir technikos.

³⁹ LEMMENS, Pieter. Pokalbis su Bernardu Stiegelriu: „Ši sistema nebeteikia malonumo“. In *Aplinkkeliai* [Interaktyvus], 2012, p. 5. (Prieiga internete: <http://aplinkkeliai.lt/dialogai-%E2%80%93-polilogai/si-sistema-nebeteikia-malonumo-pokalbis-su-bernardu-stiegleriu/>).

⁴⁰ LEMMENS, Pieter. Pokalbis su Bernardu Stiegelriu: „Ši sistema nebeteikia malonumo“. In *Aplinkkeliai* [Interaktyvus], 2012, p. 5.

Pirmiausia tai, į ką reikalinga atkreipti dėmesį analizuojant koks santykis sieja žmogų su technika, yra tai, jog tik atsiradus žmogui, pats svarbiausias dalykas buvo kojos ir statmena laikysena, „...Vaikščiojimas ant dviejų kojų kartu atneša eilę transformacijų iš kurių technika yra neatskiriamas aspektas.“⁴¹ Stieglerio teigimu, „Dvi žmogaus kojos ir vaikščiojimas, nešimas kūno svorio, išlaisvina rankas jų pačių likimui – manipuliavimo galimybei, taip pat ir naujam rankos ir veido santykiui, kas yra kalba ir gestai.“⁴² Taigi vystantis žmogui vienas iš svarbiausių aspektų buvo išmokimas vaikščioti, t.y. momentas, kuomet rankos lieka laisvos, „Žmogaus pradžia prasideda ne nuo smegenų, bet nuo kojų [...] Naudojimasis rankomis, o nebe letenomis, reiškia manipuliavimą ir tai kuo rankos manipuliuoja yra įrankiai ir instrumentai.“⁴³ Nuo to momento, kai žmogaus rankos tampa laisvos, atsiranda galimybė rasti technikai. Žmogus gali pasigaminti įnagius, įrankius, kurie palengvina jo išgyvenimą bei suteikia patogumo buityje.

Akivaizdu, jog Stiegleris pažymi, kad laisvos rankos yra vienas iš svarbesnių aspektų, „ranka yra ranka tik tiek, kiek ji leidžia prieiti prie meno, išmonės ir *technē*.“⁴⁴ Šioje vietoje reikalinga trumpai aptarti *technē* sąvoką. Taigi *technē* graikų kalboje reiškia meną, sugebėjimą, amatą, tai yra žmogaus sugebėjimas paremtas bendrais principais ir gebėjimas išmokti. Šiuo atveju toks rankinis sugebėjimas kaip dailidystė yra *technē*, tačiau taip pat yra ir tokie mokslai kaip medicina ir aritmetika. Pasak Platono, autentiškas *technē* supranta savo subjekto medžiagą, materiją ir gali suteikti racionalų pagrindą jos veiklai. Tačiau Aristotelis *technē* atskiria nuo patirties, remiantis, kad *technē* apima visuotinį žinojimą ir priežastis ir gali būti išmokoma.⁴⁵

⁴¹ STIEGLER, Bernard. *Technics and Time, 1: The Fault of Epimetheus*. Stanford California: Stanford University Press, 1998, p. 112.

⁴² STIEGLER, Bernard. *Technics and Time, 1: The Fault of Epimetheus*. Stanford California: Stanford University Press, 1998, p. 113.

⁴³ STIEGLER, Bernard. *Technics and Time, 1: The Fault of Epimetheus*. Stanford California: Stanford University Press, 1998, p. 113.

⁴⁴ STIEGLER, Bernard. *Technics and Time, 1: The Fault of Epimetheus*. Stanford California: Stanford University Press, 1998, p. 113.

⁴⁵ AUDI, Robert. *The Cambridge Dictionary of Philosophy*. Second Edition. New York: Cambridge University Press. 1995, 1999. p. 905.

Techne ir jos produktai yra dažnai priešinami su *physis*, graikų terminu skirtu apibrėžti gamtai arba gyvo daikto esmei.⁴⁶

Taigi matome, jog *techne* sąvoka Stieglerio teorijoje pažymi būtent instrumentiškumą bei gebėjimą daryti, t.y. žinojimą kaip atlikti vieną ar kitą veiksmą. Dėl tokios pakankamai plačios *tecne* sąvokos sampratos nesunku suvokti, kodėl Stiegleris kalba apie tai, kad žmogus be technikos negalėtų išgyventi ir kad technika yra neatsiejama žmogaus gyvenimo dalis. Galiausiai, priimant poziciją, jog technika yra „žinojimas kaip“, akivaizdu, kad be technikos mes negalėtume nei vaikščioti, nei kalbėti, skaityti, rašyti ir t.t. Kaip teigia Stiegleris grynoji žmogaus prigimtis rodo, jog žmogus yra praktiškai nejudantis, randantis prieglobstį bei maisto šaltinį po ažuolo medžiu, žmogaus rankos atlieka tik sugriebimo veiksmą, tačiau be manipuliavimo, kitaip tariant, rankos yra tik sugriebimo, bet ne gamybos organas.⁴⁷

Nors šiuo atveju žmogaus rankos ir laisvos, jis jų nenaudoja kaip letenų, tačiau iki tam tikro momento rankos neatlieka gamybos veiksmo, anot Stieglerio „grynos prigimties žmogus neturi jokių aistrų; jis nėra pakeistas puikybės visuomet pristatomos priklausomybėje per atskyrimą ir per diferenciaciją. Nepakitęs jis prigimčiai neprideda nieko: jis tik imituoja gyvūnus. Jis yra izoliuotas po jį prigludžiančiu medžiu: grynos prigimties žmonių rūšys yra išsklaidytos; grupavimas nėra pirmapradis (originary).“⁴⁸ Kalbėdamas apie grynos prigimties žmogų, Stiegleris polemizuoja su J.-J. Rousseau. Rousseau teigimu, grynos prigimties žmogus yra toks tik todėl, kad jis nėra užterštas dirbtinumo, techninių ir protezinių medijų.⁴⁹ Tai ką šioje vietoje pabrėžia Stiegleris yra žmogaus „primityvumas“, žmogus nejaučia jokie poreikio gaminti, manipuluoti savo rankomis, kadangi jam pakanka to kas yra „po ranka“. Šį momentą Stiegleris ir įvardina kaip aistros, užsidegimo nebuvimą. Žmogui nėra stimulo ką nors daryti ir ko nors norėti, kuomet

⁴⁶ Ten pat. P. 707

⁴⁷ STIEGLER, Bernard. *Technics and Time, 1: The Fault of Epimetheus*. Stanford California: Stanford University Press, 1998, p. 113.

⁴⁸ STIEGLER, Bernard. *Technics and Time, 1: The Fault of Epimetheus*. Stanford California: Stanford University Press, 1998, p. 114.

⁴⁹ STIEGLER, Bernard. *Technics and Time, 1: The Fault of Epimetheus*. Stanford California: Stanford University Press, 1998, p. 113.

pasitenkina pačiais paprasčiausiais gamtos teikiamais ištekliais, vaisiais, medžiais, kurie atstoja savotišką pastogę bei vietą miegojimui.

1.4.1. Prometėjo mitas – pirminė nuoroda į žmogaus ir technikos santykį

Aiškiausiai Stieglerio poziciją technikos klausimu galima suprasti Prometėjo mito pagalba. Autorius kalbėdamas apie techniką plačiąja prasme, nurodo į tai, jog technika jam yra tradicija arba kultūra. Stiegleris šiuo mitu pasinaudoja, kad galėtų iliustruoti žmonių priklausomybę nuo technikos bei kokioje pozicijoje yra žmogus ir technika. Kaip jau buvo anksčiau paminėta, kalbėdamas apie techniką Stiegleris pažymi, jog iškyla klausimas kuris kurį kuria, taigi tampa nebeaiški subjekto bei objekto pozicija. Savo teorijoje nagrinėdamas Prometėjo mitą, Stiegleris pabrėžia, jog Prometėjo mitas negali būti nagrinėjamas be Epimetėjo figūros, „pati Prometėjo figūra neturi jokios prasmės. Ji yra nuosekli tik per jos sudvejinimą per Epimetėją, kuris savo ruožtu dalijasi savimi – pirmiausia padarydamas pamiršimo kalnę, kuri sudaro nesupratingumą, išsiblaškimą, kvailumą ir idiotiškumą, ir ... antra, sugrįžtant atspindint tai, jog visuomet yra per vėlu.“⁵⁰ Epimetėjas Stiegleriui yra tarsi pagrindinė priežastis, kuri nurodo į jau anksčiau išsakytus Stieglerio teiginius, jog žmogus ne tik atsiranda per klaidą, bet ir iš prigimties nieko neturi, taigi jį užpildo ir papildo technika.

Platono veikale „Protagoras“ Prometėjo mite pasakojama, jog buvęs toks laikas, kuomet gyveno tik dievai, o mirtingieji neegzistavo. Tačiau kuomet atėjo laikas atsirasti ir mirtingiesiems, dievai juos nulipdė žemėje, kartu maišydami žemę, ugnį bei jų mišinius. Tuomet, kai jau buvo norima mirtinguosius „atvesti į dienos šviesą“, dievai paskyrė Prometėją ir Epimetėją aprūpinti visus žemės gyventojus tokiomis galiomis, kokios jiems gali būti reikalingos, tam kad galėtų išgyventi. Epimetėjas paprašė Prometėjo, kad šis leistų jam priskirti galias. Taip pat Epimetėjas

⁵⁰ STIEGLER, Bernard. *Technics and Time, 1: The Fault of Epimetheus*. Stanford California: Stanford University Press, 1998, p. 186.

pasiūlė, jog kuomet jis paskirs galias, Prometėjas galės jo darbą patikrinti. Taigi kai kuriems sutvėrimams Epimetėjas suteikia jėgą, tvirtumą, tačiau ne greitį, kadangi greitį paskyrė silpnesniems sutvėrimams. Taip pat kai kuriems sutvėrimams paskyrė letenas su nagais arba ragus, o kitiems sutvėrimams be šių savybių jis suteikė kitas galias, kad jie galėtų apsisaugoti.

Tiems gyvūnams, kurie buvo sukurti maži, Epimetėjas suteikė sparnus arba buveinę po žeme ir tokiu būdu jis paskirstė visas likusias galias, mėgindamas subalansuoti vienas su kitomis. Taip Epimetėjas pasielgė tam, kad jokio rūšis nebūtų išnaikinta. Kuomet buvo išdalintos visos gynybinės galios, Epimetėjas pradėjo skirstyti apsaugines galias skirtas išgyventi klimato kaitoms. Taigi kai kurie sutvėrimai buvo apdovanoti tankiais kailiais, kitiems buvo suteikta stora oda, kad jie galėtų ištvėrti karštį ir šaltį bei kad šios savybės tarnautų jiems kaip natūrali „patalynė“, kuomet jie atsigula miegoti. Tuomet Epimetėjas pradėjo skirstyti maisto rūšis, kai kurie sutvėrimai turėjo gyventi ganyklose, kiti turėjo išgyventi medžių vaisiais, dar kiti misdami šaknimis, o kai kuriems sutvėrimams priskyrė maitinimąsi kitomis rūšimis. Pastaruosius jis padarė mažiau produktyviais, bet tiems, kurie buvo medžiojami Epimetėjas suteikė didžiulį prieaugį, kad išsaugoti rūšis.

Galiausiai, kuomet visos galios buvo išdalintos, Epimetėjas nepastebėjo, jog visas galias jis atidavė ne racionalioms būtybėms (kas apibrėžia jo neapdairumą bei kvailumą), taigi paskutiniai sutvėrimai, kurie buvo likę neapdovanoti, buvo mirtingieji – žmonės. Tai pastebėjęs Epimetėjas pasimetė ir nebežinojo ką daryti. Kuomet Epimetėjas mąstė ką daryti, atėjo Prometėjas patikrinti atlikto darbo. Prometėjas pamatė, jog visi sutvėrimai visais būdais buvo puikiai apdovanoti, tačiau žmogus buvo likęs nuogas ir basas, be jokio uždengimo jo miegui, be letenų ar ilčių. Kadangi paskirtoji diena, kuomet žmogus turi išvysti dienos šviesą jau buvo čia pat, Prometėjęs nebežinojo ką paskirti žmonijai, kad ji galėtų išlikti, todėl jis pavogė iš Hefaisto ir Atėnės jų techninius sugebėjimus kartu su ugnies panaudojimu. Šiuo pavogtuoju techniniu sugebėjimu nebuvo galima pasinaudoti be ugnies, taigi tai buvo tai, ką Prometėjas suteikė žmogui. Taigi tokiu būdu žmogus įgijo praktinių sugebėjimų, tačiau neskaitant jų, jis neturi sugebėjimų valdyti miestą. Galiausiai žmogus buvo gerai aprūpintas ištekliais, išardingumu pasitarnausiančiais jo gyvenime.⁵¹

⁵¹ PLATO. *Protagoras*. New York: Oxford University Press, 1996, p. 18.

Taigi kalbėdamas apie Prometėjo mitą, Stiegleris pradeda nuo to, jog „... žmogus gimsta dėl to, kad Epimetėjas kažką pamiršta, kuris išdalina „visas savybes“ palikdamas žmogų nuoga...“⁵² Dėl Epimetėjo užmaršumo žmogus lieka „neapdovanotas“ jokiais savybėmis, skirtingai nei gyvūnai, kuriems pirmiausia buvo suteiktos visos ypatybės, kurias padėtų jiems išgyventi, todėl, anot Stieglerio, žmogui nelieka nieko kito kaip apsirūpinti instrumentais bei „techniniais protezais“. Tokia Stieglerio pozicija nurodo į tai, jog žmogus jau nuo pat pirmų jo sukūrimo akimirkų yra ne tik plikas ir basas, dėl Epimetėjo klaidos, bet taip pat ir atsiduria kėblioje situacijoje – dvigubame nusižengime, kaip įvardina autorius - pamiršimo atvejis, o tuomet vagystė. Kaip teigia Stiegleris, „žmonės yra pamirštieji. Žmonės atsiranda tik per jų užmiršimą; jie pasirodo tik pradingdami.“⁵³ Taigi tai, ką akcentuoja Stiegleris yra tarsi du negatyvūs aspektai, Epimetėjo užmiršimas, nurodantis, jog žmogus lieka pamirštas ir neaprupintas savybėmis, kurios jį apsaugotų, bet taip pat akivaizdu, jog yra ir akcentuojama vagystė, t.y. ugnies vagystė iš dievų, kurią įvykdė Prometėjas.

1.4.2. F. Nietzsches Prometėjo mito interpretacija

Šioje vietoje derėtų paminėti Friedricho Nietzsches išsakytą poziciją apie Prometėjo mitą. Nietzsche teigia, jog Prometėjo mitas nurodo ne ką kitą kaip gamtos bei kultūros priešpriešą. Autoriaus teigimu, „Prometėjo mito prielaidą sudaro ta neapsakoma vertė, kurią naivi žmonija suteikia *ugniai* kaip tikram kiekvienos kylančios kultūros paladijui; o tai, kad žmogus ugnimi laisvai disponuoja ir priima ją ne vien kaip dangaus dovaną, siunčiamą ugnį įžiebiančio žaibo ir šildančių saulės spindulių pavidalu, pirmą kartą žmonėms atrodė esąs nusikaltimas, dieviškos gamtos apiplėšimas. Ir taip iškart pirmoji filosofinė problema iškelia kankinamai neišsprendžiamą žmogaus ir gamtos prieštarą, ir lyg kokių didžiuliu uolos luitu užridena

⁵² STIEGLER, Bernard. *Technics and Time, 1: The Fault of Epimetheus*. Stanford California: Stanford University Press, 1998, p. 114.

⁵³ STIEGLER, Bernard. *Technics and Time, 1: The Fault of Epimetheus*. Stanford California: Stanford University Press, 1998, p. 188.

kiekvienos kultūros tarpvietę. Viską, ką geriausia ir vertingiausia žmonija gali įgyti, jiniai pasiekia per nusikaltimą ir paskui turi prisiimti visus padarinius, būtent ištįsą kančių ir rūpesčių tvaną...“⁵⁴

Reikalinga pastebėti, jog tiek Nietzsches, tiek Platono „Protagoro“ veikale aptarta Prometėjo figūra turi dualistinę prasmę, abu šie autoriai Prometėją interpretuoja ir kaip nusikaltėlį, dėl vagystės poelgio, ir kaip herojų, kuris vis dėlto prisiima atsakomybę. Nors Platonas ir nurodo į tai, jog prie įvykdyto nusikaltimo prisideda ir Epimetėjas, „ir rezultate žmogus savo gyvenimui buvo gerai aprūpintas ištekliais, bet vėliau, kaip yra sakoma, Epimetėjo dėka, Prometėjas sumokėjo baudą už vagystę.“⁵⁵ Tos pačios pozicijos laikosi ir Stiegleris, jis Epimetėją apibūdina kaip neišmanėlį ir išsiblaškusį. Taip pat verta atkreipti dėmesį ir į tai, jog kalbėdamas apie Prometėjo mitą, Stiegleris vis dėlto rašo apie Epimetėjo kaltę (The fault of Epimetheus), taigi tiek Platonas, tiek Stiegleris, galiausiai ir Nietzsche, kalba apie tą patį aspektą, jog Prometėjo įvykdyta vagystė nors ir buvo įtakota Epimetėjo kaltės, tačiau Prometėjas buvo tas herojus, kuris prisiėmė atsakomybę už įvykdytą poelgį.

Akivaizdu, jog Nietzsche kalba apie tas pačias problemas, kurias mini ir Stiegleris, t.y. nusikaltimas – vagystė, kas įtakoja gamtos bei žmogaus konfliktą, tačiau Nietzsche akivaizdžiai pabrėžia gamtos bei kultūros tragizmą, mat Stiegleris, skirtingai nei Nietzsche kultūrinio aspekto šioje vietoje neakcentuoja. Šis konfliktas yra akcentuojamas, kadangi žmogus, kaip jau buvo anksčiau paminėta, nuo pat pirmų sukūrimo akimirku neturėjo nieko, o ugnis buvo dieviškosios gamtos atributas, kadangi ji priklausė dievams. Todėl ugnies vagystė bei jos perdavimas žmonėms iškart tampa konfliktu tarp mirtingųjų ir nemirtingųjų (dievų), kitaip tariant, tai yra akivaizdus nepaklusnumas dievams. Mirtingasis įgyja nemirtingųjų galią - mokėjimą pasinaudoti ugnimi, taigi kaip teigia D. Jonkus, Nietzsche Prometėjo mite išryškina tai, jog „ugnies perdavimas žmonėms, kuris siejamas su meninės ir kūrybinės galios įgijimu...“⁵⁶ nurodo į tai, kad ugnies įgyjimas žmogui suteikia ne tik galimybę išgyventi, tačiau kartu yra ir kūrybinė galia. Kitaip tariant, žmogui gavus ugnį, kartu yra gaunamas ir suvokimas ką galima su ja padaryti.

⁵⁴ NIETZSCHE, Friedrich. *Tragedijos gimimas*. Vilnius: ALK Pradai, 1997, p. 81.

⁵⁵ PLATO. *Protagoras*. New York: Oxford University Press, 1996, p. 18.

⁵⁶ JONKUS, Dalius. „Prometėjiška kultūros tragedija Antano Maceinos filosofijoje“. *Filosofija. Sociologija*. Nr.1. 2009, p. 28 (Prieiga internete: <http://www.lmaleidykla.lt/publ/0235-7186/2009/1/27-34.pdf>).

Taigi čia vėlgi reikėtų akcentuoti *techne* sąvoką, kas kaip jau buvo anksčiau paminėta yra žinojimas „kaip“. Akivaizdu, jog Stiegleris pasinaudodamas Prometėjo mitu pagrindžia tai, kad žmogus nuo pat pradžių yra priklausomas nuo technikos, kuri jam reikalinga tarsi protezas tam, kad jis galėtų išgyventi, tačiau taip pat, sekant aukščiau paminėtais autoriais matome, jog ugnis žmogui suteikia ir kūrybines galias.

1.4.3. H.-G. Gadamerio Prometėjo mito interpretacija

Prometėjo mite kultūros aspektą pamini ne tik Nietzsche, kaip jau buvo aukščiau paminėta, bet taip pat ir Hansas-Georgs Gadameris straipsnyje „Prometėjas ir kultūros tragedija.“ Pasak Gadamerio, Prometėjas simbolizuoja kultūrą, kuri yra negalima be aukos. Ugnies perdavimas žmonėms šiame kontekste yra kultūros pradžios simbolis. Žmogui gavus ugnį kartu su suvokimu kaip ja naudotis prasideda ir kultūros vystymasis, kadangi atsiradus ugniai yra išsivaduojama iš primityvaus gamtos prieglobsčio. Kaip jau buvo anksčiau paminėta, Stiegleris kalba apie tai kaip žmogaus rankos iš pradžių atliko tik sugriebimo veiksmą, jos nebuvo naudojamos kaip įrankiai sukurti kokiam nors įrankiui. Žmogus tuo metu pasitenkino viskuo, ką jam teikė gamta, jis neturėjo troškimų, aistros. Tačiau gavus ugnį kaip pirmąją technikos išraišką keičiasi ir paties žmogaus pozicija. Atsiranda mėginimai kurti, išrasti. Todėl tiek Stieglerio, tiek Gadamerio kontekste tai būtų galima laikyti kaip kultūros pradžią, nors Gadameris ir pabrėžia, kad kultūrai yra svarbu ne pats ugnies turėjimas, o šio turėjimo dvasinė prielaida, kitaip tariant viltis.

Viltį Gadameris apibūdina kaip tai, kas atveria laiko horizontą, kadangi viltis leidžia gyvuoti ateičiai, „tik todėl, kad kiekvienas nuolatos vildamasis turi ateitį, žmonija kaip visuma išlieka, nors paskiri žmonės miršta. „Kultūra“ yra tikrai ten, kur paskiras žmogus ne tik vargais

negalais palaiko savo gyvybę, bet ir kuria visiems tai, kuo jis, paskiras žmogus – gal šiandien dar negalės mėgautis. Kultūros esmė yra tragiška priešara: tai nuolatinis kiekvieno apsigaudinėjimas, tačiau iš viso – tiesa; tai žinojimas visiems, tačiau ne paskiram žmogui.⁵⁷ Taigi akivaizdu, jog Gadameris akcentuoja, kad kultūros negalėtų būti be vilties ir laiko horizonto. Taip pat čia būtų galima išvelgti ir tai, apie ką kalba Stiegleris, kaip vėliau matysime, trečioji retencija, tai vienas pagrindinių garantų, užtikrinančių kultūros išlikimą. Visos žinios, istorijos, kūriniai, kuriuos kuria žmonės per savo gyvenimą iš tiesų pasitarnauja ne jiems patiems, o ateinančioms kartoms. Tokiu būdu yra ne tik išsaugojama, bet ir pratęsiama kultūra.

D. Jonkus pažymi, jog „kultūra galima tik ten, kur egzistuoja viltis kaip atvirumas ateičiai, kaip pasitikėjimas ateitimi. Tai perteklius, leidžiantis kai ką atidėti ateičiai ir peržengti dabarties rūpesčius.“⁵⁸ Taigi Gadameris Prometėją interpretuoja kaip tą, kuris simbolizuoja kultūrinės savimonės formavimąsi, nes šio sukilėlio dvasioje žmonija atpažįsta pati save.⁵⁹

1.4.4. A. Maceinos Prometėjo mito interpretacija

Taip pat kaip Nietzsches, taip ir A. Maceinos apmąstymuose Prometėjas yra pateikiamas dvejopai, „viena vertus jis yra sukilėlis prieš Dievą, kita vertus, jis yra kenčiantis už savo nusikaltimą tragiškas herojus.“⁶⁰ Tačiau Maceina, kaip ir Gadameris akcentuoja kultūriškumo aspektą Prometėjo mite. Maceinos teigimu, visi žmonių kultūriniai pasiekimai yra susiję su prometėjiška idėja: „Kai žmonės išmoko apvaldyti gamtą, kai jie sugebėjo pasigaminti bent

⁵⁷ GADAMER, Hans-Georg. „Prometėjas ir kultūros tragedija.“ *Istorija, Menas, Kalba*. Vilnius: Baltos lankos, 1999, p. 16.

⁵⁸ JONKUS, Dalius. „Prometėjiška kultūros tragedija Antano Maceinos filosofijoje“. *Filosofija. Sociologija*. Nr.1, 2009, p. 29. (Prieiga internete: <http://www.lmaleidykla.lt/publ/0235-7186/2009/1/27-34.pdf>)

⁵⁹ JONKUS, Dalius. „Prometėjiška kultūros tragedija Antano Maceinos filosofijoje“. *Filosofija. Sociologija*. Nr.1, 2009, p. 28.

⁶⁰ JONKUS, Dalius. „Prometėjiška kultūros tragedija Antano Maceinos filosofijoje“. *Filosofija. Sociologija*. Nr.1, 2009, p. 29.

minimaliai techninės kultūros priemonių, juose atbudo žmogiškosios galybės jausmas, apsireiškęs gaivalingu savęs teigimu: „Jie kalbėjo: Eikime, pastatykime sau miestą ir bokštą, kurio viršūnė siektų dangų, ir padarykime savo vardą garsų pirma negu išsiskirstysime į visus kraštus.“⁶¹ Šioje vietoje Maceina pažymi, jog tokios idėjos žmonės negalėjo įgyvendinti, kadangi jiems sukliudė nesusikalbėjimas. Čia autorius nurodo į Babelio bokšto tragediją.

Tačiau atkreiptinas dėmesys, jog Maceina pažymi Prometėjo mito sąsajas su kultūriniais laimėjimais. Prometėjo dovanota ugnis nurodo į tai, jog žmonės, neturėję technikos buvo kvaili, nenuovokūs. Suteikta Prometėjo ugnies dovana įtakojo ir žmonių kultūros atsiradimą. Kaip buvo paminėta, ugnis – technikos simbolis, su ugnimi žmonės įgavo ir suvokimą, žinojimą kaip elgtis su ugnimi, ką su ja daryti. Taigi ugnis ne tik palengvino žmonių išlikimą, bet taip pat įgalino ir kultūros iškilimą, nuovokumo atsiradimą. Pažymėtina, jog siejant visus kultūrinius pasiekimus su prometėjizmo idėja, kultūra iškart įgyja ir tragizmo aspektą. Kultūra atsiranda dėl Prometėjo padaryto nusikaltimo, o už tai, kad žmonėms buvo suteiktas „įrankis“ kurti ir plėtoti kultūrai, Prometėjas, prisiimdamas atsakomybę už savo veiksmus yra pasmerkiamas kančioms. Jonkaus teigimu: „Kultūros radimasis paliudijamas mituose kaip išsivadavimas iš natūralaus naivumo.“⁶² Taigi Prometėjui padovanojus žmonijai ugnį, jis išlaisvino žmones iš natūralistinio gyvenimo būdo – žmogus nebesitenkina tuo, ką jam suteikia gamta, žmogus pradeda gyventi dėl kultūros, dėl kūrimo.

D. Jonkus pastebi: „Kultūra tampa pagrindiniu gyvenimo tikslu, patį žmogų paverčia įrankiu. [...] kultūra, tapdama pagrindiniu žmogaus tikslu, patį žmogų paverčia įrankiu. Pasitikėdamas savimi ir patologiškai atsidėdamas kultūros gėrybių kūrimui ir vartojimui žmogus praranda savąjį asmens vertingumą ir tampa įrankiu.“⁶³ Taigi šioje vietoje galime išvelgti aliuziją į tai, apie ką kalba ir Stiegleris. Technologijoms įgijus savo dinamiką, žmogus tampa tarsi technologijų įrankiu, o galiausiai pasidaro visiškai nebeišku ar technika kuria žmogų, ar žmogus

⁶¹ MACEINA, Antanas. *Raštai II*. Socialinė filosofija. Vilnius: Mintis, 1992, p. 398.

⁶² JONKUS, Dalius. „Prometėjiška kultūros tragedija Antano Maceinos filosofijoje“. *Filosofija. Sociologija*. Nr.1, 2009, p. 31.

⁶³ JONKUS, Dalius. „Prometėjiška kultūros tragedija Antano Maceinos filosofijoje“. *Filosofija. Sociologija*. Nr.1, 2009, p. 29.

techniką. Šis santykis kvestionuojamas ne veltui, vis labiau tobulėdama technika uzurpuoja ir galiausiai pasiglemžia ne tik žmogų, bet ir jo individualumą.

1.5. Sofistų ir filosofų ginčas ir jo pasekmės technikos sampratai

Stiegleris jau pirmame „Technikos ir laiko“ tome pabrėžia, kad jis ketina revizuoti technikos interpretavimo tradiciją, kuri prasidėjo dar Antikinėje Graikijoje, kuomet vyko arši konkurencinė kova tarp sofistų ir filosofų. Kaip žinia, sofistai, skirtingai negu jonėnai, elėjiečiai ir pitagorininkai, nesukūrė savo filosofinės mokyklos, taip pat ir neturėjo bendros juos vienijančios idėjos. Tai buvo šviesūs protai, kurie davė vertingų pamokų filosofų disputams ir mokė tik tuos, kurie norėjo išmokti įrodyti bet kokią tezę, nesvarbu ji būtų teisinga ar ne. Sofistai siekė įtikinti, priversti, nusileisti, išmušti iš vėžių, taigi tiesos paieškos jiems visiškai nerūpėjo. Jie veikė tokiu pačiu principu kaip šių dienų reklamos specialistai. Sofistai ieškojo šūkio, stiprios formuluotės, jie mokėsi debatų meno, kuris Atėnuose tuo laikotarpiu buvo labai populiarus. Taigi sofistams rūpėjo ne tiek refleksijos kokybė, kiek retorika ir erudicija, galinčios ją palaikyti. Apie sofistus yra žinoma iš Platono, kuris kovojo su paviršutiniškais jų argumentais ir ydingais metodais. Taip pat svarbu paminėti, jog dėl tos priežasties, kad sofistai domėjosi visuomeniniu gyvenimu, jų mokymas padėjo iškilti daugeliui įstatymų leidėjų ir politikų, kurie, kaip reikalinga pažymėti, ryškaus pėdsako istorijoje nepaliko.⁶⁴

Taigi, tas vadinamasis sofistų ir filosofų ginčas yra lemtingas technikos sampratai. Techniką filosofai suvokia kaip savotišką manipuliaciją, netikrą žinojimą, t.y. tai, kuo, tiesiogine prasme, prekiauja sofistai. Ši tradicija įsitvirtino filosofijoje ir sunkiai galima surasti kitokią technikos vertinimą. Iš tiesų, tai rimta problema, kuri siejasi ir su neigiamu sofistų vertinimu

⁶⁴ CARATINI, Roger. *Filosofijos įvadas*. Vilnius: Kronta. 2007. P. 66.

filosofijos istorijoje. Viena pirmųjų filosofijų pradėjusių kritinę sofistų vertinimo reviziją yra garsi prancūzų filosofė Barbara Cassin. Knygoje „Sofistikos efektas“ (L'effet sophistique, 1995) ji analizuoja Parmenido ir Gorgijo pozicijas. Kitaip tariant, ontologija vs. logologija. Ką tai reiškia?

Filosofinė tradicija ontologiją suvokia kaip kalbėjimą apie tikrovę, galutinius tikrovės pamatus. Tai, ką galima išreikšti ir yra tikrovėje. Todėl būtis yra, o nebūtis nėra, nes jos išreikšti negali. Gorgijas suvokė Parmenido mokymo keblumą ir įrodė, kad ontologija viso labo yra tik kalbos efektas, t.y. logologija. Tokiu būdu, B.Cassin ryžtingai keičia įsivyravusius stereotipus. Panašiai ir Stiegleris siekia įveikti filosofinį nepasitikėjimą technika. Technika yra nebūtis, arba anapus būties. Taigi, jo teoriją galima interpretuoti ir šiuolaikinės prancūzų filosofijos kontekste.

2. Trečioji retencija – nuoroda į atminties industrializaciją

2.1.1. E. Husserlio pirmosios bei antrosios retencijų samprata

Trečiosios retencijos idėja Stieglerį aplankė kuomet jis skaitė Husserlio tekstus. Taigi Stieglerį labiausiai sudomino Husserlio daroma perskyra tarp pirmosios ir antrosios retencijos. Kaip žinia, vienas iš Husserlio analizuojamų objektų yra vidinio laiko patirtis, taigi daugiausia dėmesio yra skiriama objektams, kurie turi laikinę (temporalinę) išraišką. Kalbant apie vidinės laiko sąmonės analizę, vienas iš svarbiausių ir Stiegleriui aktualiausių Husserlio pavyzdžių yra

muzikinės melodijos klausymasis. Kuomet klausomės muzikos melodijos, mes girdime daugybę tonų, kurie yra išsidėstę tam tikra seka, t.y. po pirmo tono eina antras tonas, po antro tono eina trečias tonas ir t.t. Todėl šiuo atveju, jei į tokį reiškinį kaip melodija mes žiūrėtume tik kaip į dabarties tašką, mes susidurtume su ganėtinai neįprasta problema – tokiu atveju mes girdėtume ne visą melodiją, o tik pirmą toną arba antrą toną. Kitaip tariant, mes tarsi „pagautume“ atskirus tonus, kurių negebėtume priimti ir suvokti kaip darnios visumos, kadangi dabartiniame taške mes girdėtume, pavyzdžiui tik pirmąjį toną. Kaip pažymi, Husserlis, pats muzikos tonas turi laikiškąją trukmę, todėl klausydamiesi tono, mes turime susitelkti į pačią jo trukmės raišką.⁶⁵

Tonas, kurio yra klausomasi prasideda ir baigiasi, taigi visa tono trukmės vienovė, viso proceso, kuriame jis prasideda ir baigiasi vienovė, tonui pasibaigus tarsi „atsitraukia“ į vis tolimesnę praeitį, o šiame pasinėrimo į praeitį išpūdis apie toną dar gali būti patikimai užlaikomas retencijoje, ir kol ji yra išsaugoma, tonas turi savo paties laikiškumą, jis yra tas pats, bei jo trukmė yra ta pati.⁶⁶ Taigi akivaizdu, jog melodija, kaip laikiškas objektas turi pradžią ir pabaigą - jis prasideda ir pasibaigia, o kaip teigia D. Jonkus, svarbiausia yra tai, jog laikiškam objektui yra būdinga trukmės vienovė. Iš to kas pasakyta, akivaizdu, kad užsibaigdamas laikiškas objektas ne išnyksta, bet „atsitraukia“, kitaip tariant „panyra į praeitį“ ir tai reiškia, jog laikiškas objektas yra užlaikomas išsaugant jo laikiškumą gyvame ryšyje su dabartimi, toks laikiško objekto išsaugojimas yra Husserlio vadinama retencija.⁶⁷

Taip pat, D. Jonkaus teigimu, „svarbu pažymėti, kad laikiško objekto trukmės vienovė ir duoties modusų nepertraukiamumą Husserlis vadina „nuolatiniu srautu“, tačiau šis srautas pasižymi reflektviu kontinualumu. Vadinasi laikiško objekto duotis vyksta dabarties struktūroje, kuri nuolatos modifikuodamasi ištįsta, atsitraukia ir vėl atgimsta kaip dabartis. Formaliai ši dabarties struktūra apibūdinama kaip pirminė impresija (išpūdis), retencija (užlaikymas) ir protencija (lūkestis).“⁶⁸ Tačiau šioje vietoje reikalinga pažymėti, jog tai, apie ką kalba Husserlis

⁶⁵ JONKUS, Dalius. *Patirtis ir refleksija: fenomenologinės filosofijos akiračiai*. Kaunas: VDU leidykla, 2009, p. 67.

⁶⁶ JONKUS, Dalius. *Patirtis ir refleksija: fenomenologinės filosofijos akiračiai*. Kaunas: VDU leidykla, 2009, p. 67.

⁶⁷ JONKUS, Dalius. *Patirtis ir refleksija: fenomenologinės filosofijos akiračiai*. Kaunas: VDU leidykla, 2009, p. 68.

⁶⁸ JONKUS, Dalius. *Patirtis ir refleksija: fenomenologinės filosofijos akiračiai*. Kaunas: VDU leidykla, 2009, p. 68.

minėdamas pirminės impresijos, retencijos bei protencijos sąvokas, Stiegleris pakreipia šiek tiek kita linkme ir tokiu būdu įneša naujovę į jau senai nusistovėjusią Husserlio teoriją.

Stiegleris neišskiria aukščiau paminėtų trijų Husserlio sąvokų, jis tik pabrėžia pirmąją bei antrąją retencijas, kurios, pasak Husserlio, yra du atskiri aspektai. Stiegleris pažymi, jog tai yra viena iš didesnių Husserlio klaidų - įvedama skirtis tarp pirmosios ir antrosios retencijos, kuri, pasak Stieglerio, yra netikslinga, „teigdamas, kad pirminė retencija nėra vaizduotės produktas, bet laiko *par excellence* patirties fenomenas, Husserlis ne tik atskiria pirminę nuo antrinės retencijos, kas yra būtina atlikti, bet iš tiesų priešina vieną su kita.“⁶⁹ Taigi kitaip tariant, Husserlis atskiria percepciją nuo vaizduotės, o Stieglerio manymu tai yra klaidingas veiksmas. Stiegleris kalbėdamas apie trečiąją retenciją pažymi, jog pirmosios dvi retencijos negali būti atskirtos, kadangi jos eina kartu viena su kita ir tai sudaro vieningą procesą, kuriame galiausiai pasireiškia ir trečioji retencija, kuri Stieglerio kontekste turi fantazijų pobūdį, kuri įtakoja naujosios technologijos.

Tačiau grįžtant prie Husserlio teorijos, reikalinga pažymėti, jog pirminė retencija yra priklausanti percepcijos aktui, taigi be pirminės retencijos nebūtų ir vientisos melodijos patirties, o antrinė retencija priklauso įsivaizdavimui. Antrinės retencijos pavyzdys būtų labai paprastas, tiesiog vakar girdėtos muzikos melodijos prisiminimas šiandien.⁷⁰ Akivaizdu, jog skirdamas dvi retencijas Husserlis apie fantazijas net neužsimena. Taip pat reikalinga paminėti, jog Stiegleris pažeria kritikos Husserlio teorijai dar ir dėl to, kad savo analizėje apmąstydamas temporalinių objektų tematiką, Husserlis ne tik, kad nepaiso įrašymo fenomeno, bet netgi jį pašalina.⁷¹ Šis momentas Stiegleriui užkliūna ne be priežasties, mat autorius trečiąją retenciją įvardina ne tik technologijas, bet taip pat ir techniką plačiąja prasme, kaip pavyzdžiui, įrašymo techniką. Tokia technika kaip raštas, parašytos knygos, piešiniai ant uolų, yra ne kas kita, kaip tai, ką Stiegleris

⁶⁹ STIEGLER, Bernard. *Technics and Time, 3: Cinematic Time and Question of Malaise*. Stanford California: Stanford University Press, 2011, p. 16.

⁷⁰ ROBERTS, Ben. Cinema as mnemotechnics: Bernard Stiegler and the industrialisation of memory. In *Angelaki*. Nr. 11 (1). 2006. P. 58.

⁷¹ STIEGLER, Bernard. *Technics and Time, 3: Cinematic Time and Question of Malaise*. Stanford California: Stanford University Press, 2011, p. 13.

apibūdina trečiaja retencija. Kitaip tariant, tai yra techninis mūsų sąmonės protezas, kurio dėka yra įamžinamos ir perduodamos žinios iš kartos į kartą.

Taigi dar kartą grįžtant prie Husserlio melodijos pavyzdžio, Stiegleris atkreipia dėmesį, jog tokiam temporaliniame objekte kaip melodija, Husserlis atranda pirmąją retenciją, kuri yra tam tikra atminties rūšis, tačiau ne tas atminties aspektas, kuris įtraukia atkūrimo atvejį. Kartais Husserlis tai vadina „atsiminimu“, kartais „antrąją atmintimi.“⁷² Pirmoji retencija Husserlio kontekste turi užlaikymo reikšmę. Reikalinga atkreipti dėmesį, jog retencija žymi dabarties tašką. Ką tik nuskambėjęs tonas yra užlaikomas atmintyje Dabar, taigi retencija nėra praeityje, ji yra dabartyje, o tas objektas, kuris yra užlaikomas retencijos pagalba, turi tiek praeities, tiek dabarties horizontus.⁷³ Kalbėdamas apie užlaikomą toną, Husserlis vis dėlto pabrėžia, jog retencijoje užlaikytas tonas jau nebėra tonas. Šioje vietoje Husserlis tarsi bando užginčyti užlaikyto tono realumą. Tačiau šis užlaikytas tonas Dabar turi savo realumo aspektą Dabar, be šio Dabar realumo aspekto negalėtų būti jokios vadinamosios antrinės retencijos.

Kaip pastebi D. Jonkus: „svarbiausia yra tai, kad retencinis pirminės impresijos užlaikymas yra intencionalus aktas (arba jo dalis) kaip tik todėl, kad kartu su užlaikymu turime ir patį užlaikomą dalyką. Ir klausimas apie užlaikomo dalyko realumą yra išjungiamas. Svarbiau yra tai, kad užlaikytas dalykas yra duotas esamybėje. [...] Husserlio aprašyta laiko sąmonės struktūra atskleidžia ne „realų“ laiką patį savaime, bet tokį intencionalų išgyvenimą, kuriame retencija, būdama esama dabartyje, intencionaliai sulaiko besitęsiantį objektą su jo praeities ir ateities horizontais.“⁷⁴ Taigi akivaizdu, jog Husserlis kalba apie dabarties momentą apčiuopiamą percepcijos aktu, kaip teigia K. Sabolius: „Vadovaujantis tokia samprata praeitis yra pirminė, nes ji nulemia, apglėbia, įsiurbia į dabartį, nukreipdama jos supratimą link jau nujaučiamos, planuojamos, programuojamos ateities. [...] Vadinasi, dabarties ir praeities įtampa grindžia viena

⁷² STIEGLER, Bernard. *Technics and Time, 3: Cinematic Time and Question of Malaise*. Stanford California: Stanford University Press, 2011, p. 14.

⁷³ JONKUS, Dalius. *Patirtis ir refleksija: fenomenologinės filosofijos akiračiai*. Kaunas: VDU leidykla, 2009, p.70.

⁷⁴ STIEGLER, Bernard. *Technics and Time, 3: Cinematic Time and Question of Malaise*. Stanford California: Stanford University Press, 2011, p. 72.

kitą tik todėl, kad egzistuoja ateities spaudimas – žvelgdamas į ateitį išgyvenu taip, kaip prisimenu, prisimenu taip, kaip išgyvenu.“⁷⁵

Pažymėtina, jog Husserlio teorijoje dabartis yra tarsi išeities taškas, kadangi pažymimas tas vyksmas, kuris vyksta dabartyje ir kuris yra retencijos užlaikomas dabartyje, o galiausiai šis retencijos užlaikytas dabarties vyksmas dabartyje pasitraukia į praeitį. Stiegleris šioje vietoje papildoma Husserlio teoriją ir pažymi, jog užmiršimo momentas nurodo į tam tikrą funkciją, kuri yra mano gebėjimas kritiškai sukonstruoti objektą: „Jeigu įsiminti jau taip pat nereikštų būti pamiršusiam, niekas negalėtų būti užlaikoma, nes niekas nebūtų praėję, niekas nebūtų įvykę.“⁷⁶

2.1.2. B. Stieglerio trečiosios retencijos samprata

Trečiajame tome „*Technics and Time and Question of Malaise*“ Stiegleris skiria didelį dėmesį ne tik technikos kritikai, bet ir analizuoja kokį poveikį technika turi žmogaus sąmonei. Sekant Stieglerio teoriją nesunku pastebėti, jog autorius nemažą dėmesį skiria tokio techninio objekto kaip kinas aptarimui. Stieglerio teigimu, kinas, kaip viena iš modernių technologijų, vaidina labai svarbų vaidmenį kalbant apie sąmonės individualumą ir tai, kaip sąmonė gali būti paveikiama išorinių technologijų. Autorius pažymi, jog jau nuo seno žmonės turi „troškimą“ istorijoms, o atsiradus tokioms technologijoms kaip televizija, kinas, žmogus savo tariamą laisvalaikį mielai praleidžia priešais televizoriaus ekraną, žiūrėdamas abejotinos kokybės laidas ar filmus. Tai, kad norėdamas ramiai praleisti savo laisvą laiką žmogus renkasi televiziją, kiną, o ne pavyzdžiui, knygą, su nepalyginamai didesnės vertės turiniu, nurodo į tai, kokia žmogui yra paveiki kino bei televizijos industrija ir kokią įtaką žmogui turi animuoti paveikslėliai.

⁷⁵ SABOLIUS, Kristupas. *Įsivaizduojamybė*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2013. p. 77.

⁷⁶ STIEGLER, Bernard. *Technics and Time, 3: Cinematic Time and Question of Malaise*. Stanford California: Stanford University Press, 2011, p. 19.

Stiegleris kalbėdamas apie trečiąją retenciją pažymi, jog tai yra kultūra, kadangi tai yra ilgalaikė atmintis, kuri yra perduodama iš kartos į kartą. Reikia atkreipti dėmesį į tai, jog techniškas atsirado tuomet, kai žmogus suvokė esąs mirtingas, taigi technika tapo tarsi tarpininku tarp mūsų protėvių, mūsų pačių bei ateinančių kartų. Technikos, t.y. trečiosios retencijos, pagalba informacijos išlaikymas ir ilgaamžiškumas tampa garantija, jog mūsų kauptos žinios pasieks ateities kartas. Taigi tokios trečiosios retencijos pavyzdžiu gali būti archyvai, bibliotekos, muziejai, taip pat ir įvairūs technologiniai atminties įamžinimo būdai, kurie informaciją padaro prieinamą ne tik vienam asmeniui, bet ir plačiajai visuomenei. Šiame kontekste nesunku suvokti kodėl Stiegleris kalba apie tai, jog pavyzdžiui tokia technika kaip raštas turėjo pagrindo atsirasti kuomet žmogus suvokė, kad yra mirtingas, ir visa informacija, kurią jis žino, pasitrauks kartu su juo. Taigi tam, kad išvengti informacijos išnykimo, rašto technikos pagalba galėjo būti išsaugotos senosios istorijos, faktai, kurie ir dabar yra perduodami iš kartos į kartą.

Kaip jau buvo anksčiau paminėta, trečiąją retenciją Stiegleris apibūdina kaip mūsų sąmonės protezą, taigi autorius pabrėžia – „trečioji retencija bendriausia prasme yra sąmonės protezas, be kurio negalėtų būti proto, jokio prisiminimo, jokios atminties apie praeitį, kuri nebuvo asmeniškai išgyventa, jokios kultūros.“⁷⁷ Akivaizdu, jog trečiąją retenciją Stiegleris laiko vienu iš svarbiausių kultūros gyvavimo bei perdavimo aspektų. Anksčiau vienintelis būdas perduoti žinias kitoms kartoms buvo raštas arba pavyzdžiui piešiniai ant uolų, kitaip tariant tam tikra ženklų technika. Tačiau pasikeitus laikams ir atsiradus moderniajai technologijai, kuri įtakojo ne tik kino, bet ir fonografo atsiradimą, informacijos perdavimo būdas pasikeitė.

Nors ir raštas vis dar išlieka labai svarbia medija ir šiais laikais, tačiau ne mažiau įtakos turi ir kinas, kuris, kaip matysime, yra puikus trečiosios retencijos pavyzdys. Kaip pažymi Stiegleris: „Mes turime pažymėti visas „objektyvios“ atminties formas kaip trečiąsias retencijas: kinematografiją (cinematogram), fotogramą (photogram), fonogramą (phonogram), raštas, paveikslai, skulptūros – bet taip pat ir paminklai ir apskritai objektai, kadangi jie išlaiko

⁷⁷ STIEGLER, Bernard. *Technics and Time, 3: Cinematic Time and Question of Malaise*. Stanford California: Stanford University Press, 2011, p. 39.

paliudyjimą praeities, kurios aš pats neišgyvenau.“⁷⁸ Tokia Stieglerio pozicija nurodo tiek trečiosios retencijos svarbą kultūros bei informacijos išsaugojimo aspektu, tiek pažymi, jog technika bei jos invazija į žmonių gyvenimus nėra toks neigiamas aspektas kaip būtų galima pamanyti sekant daugelio kitų autorių analizėmis technikos klausimu.

Kadangi Stiegleris iškėlė trečiosios retencijos idėją pasinaudodamas Husserlio pirmosios bei antrosios retencijų samprata, tačiau pastarąją interpretuoja šiek tiek kitaip ir galiausiai pateikia savo trečiosios retencijos modelį, kurį iliustruoja Federico Fellinio filmo „Intervista“ pavyzdžiu. Filme „Intervista“ yra rodoma scena kur Fellinis pasirodo scenoje su Marcello Mastroianni, su kuriuo aplanko Anitą Ekberg. Vakaro eigoje jie trise žiūri Trevi Fountain sceną su Mastroianniu ir Ekberg iš filmo „La Dolce Vita“. Taigi filme „Intervista“ mes matome aktorius, kurie stebi save kaip filmo personažus, tačiau svarbiausia vieta šiame filme yra kuomet Anita pasirodo Fellinio filme, tačiau ji vaidina save kaip tą, kuri stebi save prieš trisdešimt metų įkūnyjant kitą personažą, ir joks antrojo filmo („Intervista“) žiūrovas negali nebūti tikras, jog kaip aktorė stebi „La Dolce Vita“ filmą, ji stebi savo buvusį gyvenimą, praėjusią jaunystę.⁷⁹

Viena svarbiausių vietų Stiegleriui čia yra tai, jog taip stebint save praėjus trisdešimčiai metų, žmogus negali neatkreipti dėmesio į tai kaip jis pasikeitė, kad jo jaunystė jau yra praėjusi ir tai neišvengiamai pagimdo žmogui mintį apie tai, jog jis vis dėlto yra mirtinga būtybė ir mirtis neišvengiamai artėja. Taip pat Stiegleris atkreipia dėmesį ir į tai, jog R. Barthes‘as kalbėdamas apie fotografiją nurodo tą patį aspektą – nuotraukoje kaip skaitmeninėje laikmenoje yra taip pat užfiksuojamas mirties faktas. Taigi kitaip tariant, žmogus matydamas savo nuotrauką gali sau pasakyti „Aš mirsiu; aš mirštu.“ Stiegleris šį atvejį - kuomet „Intervista“ filmo scena, kur aktoriaus kūnas yra sujungtas su personažu, aktoriaus gyvenimas yra sujungtas su personažo gyvenimu, personažo gyvenimo akimirkos yra ir akimirkos aktoriaus praeities – pateikia kaip pavyzdį,

⁷⁸ STIEGLER, Bernard. *Technics and Time, 3: Cinematic Time and Question of Malaise*. Stanford California: Stanford University Press, 2011, p. 28.

⁷⁹ STIEGLER, Bernard. *Technics and Time, 3: Cinematic Time and Question of Malaise*. Stanford California: Stanford University Press, 2011, p. 22.

kuomet „sumaišymas aktorius gyvenimo su nufilmuotu gyvenimu yra pirmosios, antrosios ir trečiosios retencijų sutapimas viename įvykyje: kinemato-grafiniame įvykyje“.⁸⁰

Taigi galiausiai Stiegleris pažymi, jog filmas „Intervista“ tuo pačiu yra ir trečioji atmintis, tai yra dirbtinė atmintis, kuri pasireiškia tokioje palaikančiojoje medijoje kaip filmas, kuris yra tarsi primetamas ant kito filmo „La Dolce Vita“ epizodas atsirandantis „Intervista“ filme, kuriame matosi kaip aktorius priima tai kas buvo ir kas neišvengiamai artėja. Taigi akivaizdu, jog visos įrašymo priemonės, tame tarpe ir kinas, tampa tarsi mūsų sąmonės tęsiniais, kurių pagalba įvyksta mūsų atminties eksteriorizacijos procesas t.y. perkėlimas iš vidaus į išorę „šia prasme kinas paprasčiausiai dalyvauja mnemo - metodų istorijoje, kitaip sakant „atminties eksteriorizavime“ nuo primityvių įrankių per raštą iki analoginių ir skaitmeninių įrašų.

Tačiau laikiško objekto įrašymas ir reprodukcija vis dėlto žymi išskirtinį šio eksteriorizavimo ir santykio tarp pirminės, antrinės ir trečiosios atminties, istorijos pokytį.⁸¹ Nors kaip jau anksčiau buvo paminėta, istorija bei kultūra anksčiau būdavo perduodama raštu, tačiau pasikeitus laikams, pasikeitė ir mnemo-metodai, pokyčius šioje sferoje įneša naujosios modernios technologijos, taigi įvairi informacija, tiek garsinė, tiek vaizdinė gali būti įrašyta ir atkartota identiškai. Būtent ši sąlyga ir nurodo į pakitusį santykį tarp pirmosios, antrosios ir trečiosios retencijos, o galiausiai Stiegleris pažymi ir tai, jog kinas yra laikiškas objektas ir stipriai prisideda prie industrinės trečiosios atminties sampratos.

2.1.3. E. Husserlio pirmosios ir antrosios retencijų bei B. Stieglerio trečiosios retencijos sampratų koreliacija

⁸⁰ STIEGLER, Bernard. *Technics and Time, 3: Cinematic Time and Question of Malaise*. Stanford California: Stanford University Press, 2011, p. 23.

⁸¹ ROBERTS, Ben. Cinema as mnemotechnics. In *Angelaki* [interaktyvus]. 2006, [nr.] 11(1), p.60. (Prieiga internete: <http://scim.brad.ac.uk/staff/pdf/blrobert/roberts-cinema-as-mnemotechnics-prepress.pdf>).

Kaip jau buvo anksčiau paminėta, nors Stiegleriui trečiosios retencijos idėja kilo Husserlio tekstų pagalba, tačiau Stiegleris pastebi nemažai trūkumų Husserlio vidinio sąmonės laiko teorijoje. Taip pat verta paminėti, jog ir tokie filosofai kaip D. Jonkus, D. Zahavi, taip pat pažymi, jog Husserlio vidinio sąmonės laiko analizė yra viena iš komplikuočiausių, kadangi joje yra nemažai prieštaravimų bei trūkumų. Taigi vieną iš pagrindinių Husserlio daromų klaidų, Stiegleris įvardina kaip tai, jog „pats Husserlis savo analizėje visiškai nepaiso įrašymo fenomeno, tiesą sakant, jis netgi jį pašalina.“⁸² Ir būtent šis momentas, kuomet Husserlis tarsi paneigia įrašymo fenomeną, Stiegleriui suteikia pagrindo iškelti hipotezę apie kine-matografinę sąmonės struktūrą apskritai.

Kaip buvo paminėta, pirmoji retencija Husserlio kontekste turi užlaikymo reikšmę. Stiegleris pabrėžia, jog teisingai suprantant Husserlio teoriją, pirmoji retencija neturi prisiminimų reikšmės, priešingai, pirmoji retencija yra ryšys tarp dabar ir to kas ką tik – praėjo, kas išlaiko dabartį dabartyje.⁸³ Taigi girdint melodiją, retencijos pagalba ji yra užlaikoma ir tokiu būdu užlaikytas objektas tarsi tebesitęsia, tačiau ši tąsa vyksta mūsų sąmonėje. Anot Stieglerio, „pirmosios retencijos principas yra labiausiai produktyvi sąvokinė bazė per kurią galima analizuoti „kino apibendrinimą“.“⁸⁴ Tai ir yra viena iš priežasčių leidusių Stiegleriui pradėti analizuoti kiną kaip sąmonei paveikų objektą, o galiausiai ir atlikti analizę apie pačią kino sąmonę.

Dar viena klaida Husserlio teorijoje, kuri labai užkliūna Stiegleriui, tai – pirmosios ir antrosios retencijų atskyrimas. Kalbėdamas apie tai, jog trečioji retencija yra mūsų sąmonės protezas, Stiegleris pažymi, jog „Fonograma yra viena iš tokių protezų, bet ypatingo pobūdžio – tai akivaizdžiai parodo, jog kaip garsinio takelio įrašymas „ant“ materialaus objekto, šiuo atveju analoginis įrašymas, trečioji atmintis natūraliai sąlygoja pirminės ir antrinės retencijų sujungimą.“

⁸⁵ Taigi šioje vietoje Stiegleris nurodo į tai, jog atsirandant fonogramai, kuomet yra įrašomas

⁸² STIEGLER, Bernard. *Technics and Time, 3: Cinematic Time and Question of Malaise*. Stanford California: Stanford University Press, 2011, p. 13.

⁸³ STIEGLER, Bernard. *Technics and Time, 3: Cinematic Time and Question of Malaise*. Stanford California: Stanford University Press, 2011, p. 15.

⁸⁴ STIEGLER, Bernard. *Technics and Time, 3: Cinematic Time and Question of Malaise*. Stanford California: Stanford University Press, 2011, p. 15.

⁸⁵ STIEGLER, Bernard. *Technics and Time, 3: Cinematic Time and Question of Malaise*. Stanford California: Stanford University Press, 2011, p. 39.

garsas „ant“ materialaus objekto, tokiu būdu yra sukuriama trečioji retencija, kaip vienas iš atminties protezų. Toks įrašymo veiksmas paliudija apie pirmosios bei antrosios retencijų sujungimą, kuris įvyksta trečiosios retencijos pagalba. Todėl šioje vietoje būtų galima prieiti išvados, jog pasinaudodamas Husserlio pirmosios bei antrosios retencijų skirtimi, Stiegleris jas ne tik apjungia, bet taip pat išveda ir trečiąją retenciją kaip minėtųjų pirmųjų dviejų papildinį.

Svarbu atkreipti dėmesį, jog Stiegleris trečiosios retencijos sampratą vis dėlto atranda, o vėliau ją praplėčia ir papildo, nagrinėdamas tai, ką Husserlis vadina „atvaizdo sąmoningumas“ (consciousness of image), kas yra paveikslai arba biustai.⁸⁶ „Atvaizdo sąmoningumą“ bei trečiąją retenciją apie kurią kalba Stiegleris sieja vienas bendras dalykas, Husserlis vis dėlto nurodo į tai, jog paveikslas yra tarsi sustabdyta ir išsaugota tapytojo atmintis, kuri paveikslo dėka net ir po kelių šimtmečių neša kitoms kartoms tam tikrą žinią. Paveikslas tampa tam tikru praeities atvaizdu, kuris leidžiasi būti kontempliuojamas daugelio kitų sąmonių, kurios tuo metu net negyvavo. Taigi Husserlis, taip pat kaip ir Stiegleris vis dėlto nurodo į tai, jog paveikslai, biustai yra tarsi įrankiai, kurių pagalba ateities kartoms gali būti perduodama tam tikra informacija. Tačiau šioje vietoje taip pat yra ir radikalus skirtumas tarp to ką Husserlis vadina „atvaizdo sąmoningumu“ ir į ką nurodo trečioji retencija.

Stieglerio pastebėjimu, „Huserliškoje fenomenologijoje *išgyventa patirtis* - tik tai kas kyla iš sąmonės yra, tiesiogiai kalbant, neabejotina ir turi būti atsižvelgiama bet kokio fenomeno sudarančių sąlygų analizėje. Husserlio fenomenologinė laikysena susidaro iš sąmonės kaip pasaulio steigėjos pozicionavimo, o ne kažko kas ją steigia.“⁸⁷ Taigi kadangi husserliškoji fenomenologija akcentuoja, jog sąmonė yra pasaulio steigėja, tokiu atveju trečioji retencija, kuri „yra realybė pasaulyje, ji negali būti steigiama sąmonės, tačiau būtinai turi būti išvedama sąmonės, kuri neturi realumo poreikio.“⁸⁸ Šioje vietoje atsiranda perskyra tarp tikrumo ir įsivaizduojamumo,

⁸⁶ STIEGLER, Bernard. *Technics and Time, 3: Cinematic Time and Question of Malaise*. Stanford California: Stanford University Press, 2011, p. 20.

⁸⁷ STIEGLER, Bernard. *Technics and Time, 3: Cinematic Time and Question of Malaise*. Stanford California: Stanford University Press, 2011, p. 21.

⁸⁸ STIEGLER, Bernard. *Technics and Time, 3: Cinematic Time and Question of Malaise*. Stanford California: Stanford University Press, 2011, p. 21.

fantazijos, Husserlis fantazijos fenomeno neanalizuoja ir net nelaiko galimu, kai tuo tarpu Stiegleris pažymi, jog įrašymo technologijų dėka atsiranda ne tik fantazijos, bet ir trečioji atmintis.

Iš esmės, tai, kas labiausiai Stiegleriui užkliūna yra tai, jog Husserlis pašalina vaizduotės, fantazijos aspektą, kalbėdamas apie vidinio sąmonės laiko fenomeną. Stiegleris pasitelkia F. Brentano teoriją, kurioje akcentuojam, jog pirmoji retencija, t.y. praeities sukėlimas dabarties percepcijos yra vaizduotės arba tiesiog fantazijos produktas, „vaizduotė yra tai, kas suteikia retenciją su praeities indeksu ir tuo pat metu sujungia dabarties Dabar su „ištekančiomis“ retencijomis, kuriose galiausiai praeinantis temporalinis objektas pradingsta.“⁸⁹ Pasinaudodamas šiuo pavyzdžiu Stiegleris išryškina Husserlio paneigiančią poziciją vaizduotės klausimu.

Husserlis negali patvirtinti aukščiau aptartos Brentano hipotezės, jog temporalinis objektas yra įsivaizduojamas, arba kitaip tariant sukeliamas vaizduotės, bet ne suvokiamas, taigi tokiu atveju temporaliniai objektai būtų ne realūs, o vaizduotės padariniai ir galiausiai tai reikštų realaus laiko paneigimą.⁹⁰ Taigi kaip buvo anksčiau paminėta, Stiegleris pažymi, jog Husserlis kalbėdamas apie tai, jog retencija nėra vaizduotės produktas, tačiau laiko percepcija, tokiu būdu atskiria bei supriešina pirmąją retenciją su antrąja.⁹¹ Stieglerio teigimu, toks Husserlio pirminės bei antrinės atminties priešinimas priveda prie to, jog įvedama absoliuti skirtis tarp percepcijos ir vaizduotės.

Tačiau šioje vietoje, sekant Stieglerio teorija, matome jog iškyla dar viena problema. Pasitelkiant Husserlio teoriją, akivaizdu, jog anot autoriaus, pirminė retencija niekuomet neapima vaizduotės, taigi tai reiškia, jog tuomet pirminė retencija ir neapima selekcijos akto, kuri akcentuoja Stiegleris. To pasekoje matome, jog atmintis, kuri yra konstituojama pirminės retencijos, nėra selektyvi, o tai reiškia, jog tokiu atveju atmintis užlaiko absoliučiai viską, kadangi nėra selekcijos (atrinkimo) veiksmo. Stiegleris atkreipia dėmesį, jog tokiu atveju išnyktu ir laiko samprata, mat nesant selekcijai mes įsimintume viską kas vyksta, įsimintume visas smulkmenas,

⁸⁹ STIEGLER, Bernard. *Technics and Time, 3: Cinematic Time and Question of Malaise*. Stanford California: Stanford University Press, 2011, p. 15.

⁹⁰ STIEGLER, Bernard. *Technics and Time, 3: Cinematic Time and Question of Malaise*. Stanford California: Stanford University Press, 2011, p. 15.

⁹¹ STIEGLER, Bernard. *Technics and Time, 3: Cinematic Time and Question of Malaise*. Stanford California: Stanford University Press, 2011, p. 16.

viską ką šiandien matėme. Kadangi kiekvieną sekundę atsimintume būtent taip kokia ji buvo, tuomet išeitų, jog laikas *nepraėjo*, kitaip tariant, mes vis dar esame aktualizuotoje dabartyje, kiekvienoje dabarties sekundėje, taigi tokiu atveju man negali nutikti nieko naujo, taip pat nebeaktualu tampa ir tai kas praėjo, „dabartis nebepraeina, nebevyksta; joks laiko praėjimas nebėra galimas. Laikas liaujasi egzistavęs.“⁹² Taigi galiausiai Stieglerio teigimu, jeigu pirminė retencija eitų kartu su selekcija, tai jau būtų „tam tikra vaizduotės rūšis“, kuri būtų paremta selekcijos veiksmu.⁹³

Stiegleris sekdamas Husserlio teorija bei griežta perskyra tarp pirminės bei antrinės retencijos, pateikia Husserlio minėtam melodijos pavyzdžiui kitą pavyzdį. Stiegleris iškelia klausimą, kas nutinka, kuomet mes klausomės tos pačios melodijos kelis kartus, pavyzdžiui jei klausomės muzikinio įrašo. Kaip teigia Stiegleris: „Išgirsti melodiją du kartus yra pakankama, kad būtų galima teigti, jog per šiuos du klausymus sąmonė klausėsi ne su tokiais pačiomis ausimis: kažkas atsitinka tarp pirmojo ir antrojo klausymosi. Taip yra todėl, kad kiekvienas klausymasis suteikia turtingesnę (turiningesnę) jei muzika gera, mažiau turiningą fenomeną, jei muzika bloga... Šis skirtumas akivaizdžiai kyla iš fenomeno pakitimo retencijoje – t.y. pakitimo selekcijoje“ sąmonė visko neišsaugo.“⁹⁴ Šioje vietoje Stiegleris pažymi tai, ką praleidžia Husserlis, kadangi jis atmeta įrašo fenomeną.

Autorius atkreipia dėmesį į tai, jog klausantis to paties įrašo kelis kartus keičiasi mūsų sąmonės selekcijos procesas, kitaip tariant, mums klausantis to paties įrašo, galime atrasti naujus skambesius, kurių negirdėjome, kuomet įrašo klausėmės pirmąjį kartą. Taigi akivaizdu, jog šioje vietoje Stiegleris išskiria tai, jog toks temporalinis objektas kaip melodija, keičia mūsų sąmonę bei melodijos suvokimą: „Sąmonė keitėsi tarp dviejų vėlesnių melodijos patirčių, ir būtent todėl tie patys pirminiai atsiminimai atrinkti iš pirmojo perklausymo nėra atrinkti antrajame, objektas

⁹² STIEGLER, Bernard. *Technics and Time, 3: Cinematic Time and Question of Malaise*. Stanford California: Stanford University Press, 2011, p. 20.

⁹³ STIEGLER, Bernard. *Technics and Time, 3: Cinematic Time and Question of Malaise*. Stanford California: Stanford University Press, 2011, p. 17.

⁹⁴ STIEGLER, Bernard. *Technics and Time, 3: Cinematic Time and Question of Malaise*. Stanford California: Stanford University Press, 2011, p. 17.

išlieka tas pats, tačiau fenomenas pasikeičia.⁹⁵ Stiegleris šioje vietoje iškelia klausimą, kaip gali būti, kad viena sąmonė tą patį temporalinį objektą gali išklausyti du kartus, ir šioje vietoje autorius pažymi, jog tokią galimybę suteikia ne kas kita kaip įrašymo technologijos, tik fonogramos dėka tą pačią melodiją mes galime perklausyti daugybę kartų ir taip kas kart atlikti vis kitokius selekcinis aktus.

Šioje vietoje nesunku suprasti, kodėl Husserlio adresu Stiegleris pažeria tiek kritikos. Atsiradus naujoms įrašymo technologijoms, neišvengiamai keičiasi ir mūsų suvokimas bei sąmonė. Galiausiai reikalinga pastebėti, jog Husserlio daroma perskyra Stiegleriui kliūna dėl to, kad Husserliui laikantis pozicijos, jog gyvenimas esantis kaip išgyvenamos dabarties percepcija, paneigia Stieglerio daromą prielaidą, jog gyvenimas yra tarsi kinas. Husserlio atveju gyvenimas nepasakoja jokių istorijų, o Stiegleris pažymi, jog ne tik kad mūsų gyvenimas yra tarsi kinas, bet kad mes net ir elgiamės kaip įtakoti kino.

Kad įrodytų, jog pirmosios bei antrosios retencijos perskyra yra vaiduokliška, o taip pat, norėdamas pademonstruoti, kad kinas yra temporalinis objektas, priklausantis trečiosios retencijos sampratai, bei išskirdamas montažo aspektą, Stiegleris pasitelkia Kulešovo efekto pavyzdį. Komentuodamas Stieglerio teoriją, Kristupas Sabolius monografijoje *Įsivaizduojamybė* aptaria Stieglerio panaudotą Kulešovo efekto pavyzdį: „Vos kelių minučių trukmės juostoje XX a. Pradžios sovietinis režisierius užfiksavo tą patį autoriaus portretą, sumontuotą su vienas po kito einančiais trimis objektais – sriubos dubenėliu, karste gulinčia mergaite ir gundančiais atrodančiais moterimi. Sakoma, kad skirtingas kombinacijas stebintis žiūrovas turėtų matyti besikeičiančias aktorius Možuchino veido išraiškas – priklausomai nuo to, kas eina prieš, koreguojamos, vėliau pasirodančios tos pačios fizionomijos kadro interpretacijos. Sriubos dubenėlis sukelia žiūrovui alkį, miręs žmogus – liūdesį ir širdgėlą, moters vaizdas – susižavėjimą ar net geismą.“⁹⁶

Stebint ekrane rodomus vaizdus, mūsų sąmonė juos sujungia, kitaip tariant atlieka montažo funkciją: „Iš tiesų, būtent šis „kinas“ be perstojo kuria sąmonę, įprojektuodamas į jos objektus

⁹⁵ STIEGLER, Bernard. *Technics and Time, 3: Cinematic Time and Question of Malaise*. Stanford California: Stanford University Press, 2011, p. 18.

⁹⁶ SABOLIUS, Kristupas. *Įsivaizduojamybė*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2013, p. 76.

viską, kas ėjo iki tol – sekoje, į kurią buvo įtraukti ir kurią tesukuria šie jos objektai. Tai iš tikro ir yra pagrindinis kino principas – susieti atskirus elementus į vientisą laikinę tėkmę.⁹⁷ Tai ką šioje vietoje akcentuoja Stiegleris yra tai, jog kaip ir visos įrašymo technologijos, o kinas yra viena iš jų - priklauso trečiajai retencijai, kuri yra mūsų sąmonės protezas. Tačiau šioje vietoje yra išskirtini du aspektai: tai, jog grynasis išpūdis visuomet jau turi interpretacijos elementą, šis paminėtas Kulešovo efekto pavyzdys būtent tai ir išryškina, o taip pat ir tai, jog trečioji retencija kaip tokia, atsiranda dėl technikos invazijos.

Taigi šioje vietoje matosi akivaizdus skirtumas tarp to ką akcentuoja Husserlis ir Stiegleris. Dėl šios priežasties būtų galima teigti, jog Stiegleris tarsi papildo Husserlio plėtojamą teoriją apie vidinio sąmonės laiko sampratą. Akivaizdu, jog tai, kas labiausiai Stiegleriui užkliūna Husserlio teorijoje, vis dėlto tai tampa savotišku pagrindu paties Stieglerio sampratų plėtojimui, nors ir Stiegleris pažymi, jog Husserlio aptariamas sąmonės intencionalumas nėra tikslingas ir užkerta kelią teorijai apie kino sąmonę. Tačiau būtent tai, kad Husserlis savo teorijoje nenagrinėja technikos poveikio vidiniam sąmonės laikui, sudaro galimybę išryškinti fenomenologinės sąmonės teorijos pagrindinius aspektus, bei Stieglerio dėstomą teoriją apie kino sąmonę. Stieglerio atliekama kino sąmonės analizė parodo kokį vis dėlto vaidmenį atlieka technika apskritai bei mnemotechnologijos.

2.2. E. Husserlio fenomenologinės sąmonės samprata

2.2.1. Subjektas kaip savimonė

⁹⁷ STIEGLER, Bernard. *Technics and Time, 3: Cinematic Time and Question of Malaise*. Stanford California: Stanford University Press, 2011, p. 36.

Edmundas Husserlis sąmonę suvokia fenomenologiškai, o tai reiškia, jog sąmonė yra suvokiama kaip veikla, santykis su aplinkiniu pasauliu, taigi sąmonė yra lyg įsisamoninama patirtis. Tokia Husserlio laikysena sąmonės analizėje nurodo į tai, jog sąmonė yra pajėgi veikti pati per save, kitaip tariant, sąmonė yra intencionali. Tai reiškia, jog sąmonei nereikalingi jokie tarpininkai, kadangi pasaulio patyrimas, kitaip tariant, objektų patyrimas bei konstatavimas vyksta tik pačios sąmonės dėka. Turėti sąmonę, reiškia būti sąmoningu, tačiau taip pat sąmonė apima ir tam tikrus nesąmoningus išgyvenimus ir veiksmus bei mūsų patyrimus.

Reikalinga pabrėžti, jog „Fenomenologija aprašo sąmonės aktus ir su tais aktais koreliuotus sąmonės objektus.“⁹⁸ Taigi analizuodamas pagrindinius Husserlio fenomenologijos principus, D. Jonkus pabrėžia: „Sąmonė suvokiama ne kaip substancija, bet kaip veikla ir santykis. Todėl akcentuojamas ne sąmonės santykis su kažkuo, bet pats santykis kaip sąmonė. Be to, santykis kaip sąmonė visada yra konkretus (asmeninis), todėl jis negali būti abstrahuotas nuo aplinkybių.“⁹⁹ Šioje vietoje Jonkus atskleidžia Husserlio poziciją sąmonės atžvilgiu, t.y. sąmonė yra betarpiškai esanti patyrimuose bei daiktuose. Taigi sąmonė negali būti suvesta vien į mąstymo, analizavimo veiksmą, kadangi esama ir nesąmoningosios dalies, tokios kaip įgūdžiai, įpročiai ir pan.

Taigi kaip pažymi Husserlis, tam, kad mes galėtume kalbėti apie sąmonę, turime būti patys sąmoningi, „Aš esu suvokiantis pasaulį begaliniai paplitusį erdvėje, begaliniai tampančiu ir esančiu laike. Aš tai suvokiu, tai žymi, kad aš tai atrandu intuityviai, tuoj pat tai patiriu.“¹⁰⁰ Husserlis nurodo į tai, jog esama žmogaus santykio su pasauliu, žmogus kaip subjektas suvokia pasaulį bei jį supančius objektus, kitus žmones, taigi tokiu būdu yra aptinkamas ir savo paties suvokimas – savimonė. Mano savimonę formuoja tai, kaip aš suvokiu mane supantį pasaulį, kaip pasaulis man atsiveria. Fenomenologija sąmonę aprašo kaip besireiškiančių fenomenų sąmonę,

⁹⁸ JONKUS, Dalius. *Patirtis ir refleksija: fenomenologinės filosofijos akiračiai*. Kaunas: VDU leidykla, 2009, p. 27.

⁹⁹ JONKUS, Dalius. Racionalumo problema Husserlio fenomenologijoje. *Žmogus ir žodis*. 2000. Nr.4, p. 7.

(Prieiga internete: <http://www.biblioteka.vpu.lt/zmogusirzodis/PDF/filosofija/2000/jonk4-12.pdf>).

¹⁰⁰ HUSSERL, Edmund. *Ideas Pertaining to a pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy. First Book*. Netherlands: Martinus Nijhoff Publishers, 2000, p. 51.

t.y. kaip dalykai yra patiriami, duoti, pasireiškia subjekto sąmonėje. Taigi kitaip tariant, fenomenologija nurodo į sąmonės bei jos patirčių koreliaciją, kas nurodo į sąmonės nukreiptumą, dar kitaip vadinamą intencionalumu. Husserlio fenomenologija nurodo į tai, jog svarbiausiu dalyku yra patyrimo aprašymas leidžiantis mums pažinti daiktus kaip natūraliai esančius bei mums pasirodančius. Taigi šioje vietoje reikalinga aptarti sąmonės intencionalumo aspektą, kuris nurodo į tai, jog intencionali sąmonė, visuomet yra nukreipta sąmonė į kažką, tai yra „sąmonė apie“.

2.2.2. Sąmonės intencionalumo aspektas

Kaip buvo anksčiau paminėta, Husserlis sąmonę suvokia fenomenologiškai, o tai reiškia, jog sąmonė yra suvokiama kaip veikla bei santykis, kitaip tariant – kaip įsisąmoninama patirtis. Husserliškoje fenomenologijoje vienas iš svarbesnių aspektų yra skirtis tarp subjekto ir objekto. Taigi svarbu yra tai, kaip objektai reiškiasi subjektui. Pagrindinis akcentas Husserlio teorijoje yra tai, kaip sąmonė yra nukreipta į tam tikrus dalykus – sąmonės intencionalumas. D. Jonkus pažymi: „Intencionali analizė turi remtis sąmonės gyvenimo aprašymu, bet sąmonės išgyvenimų negalima aprašyti be jų sąryšio su išgyvenamais dalykais. Kadangi sąmonė visada yra „sąmonė-apie“, tai aprašydamas sąmonės gyvenimą turiu apibūdinti ne sąmonę, kaip ji yra pati savyje, bet sąmonę kaip ji yra nukreipta į tam tikrus dalykus.“¹⁰¹ Taigi fenomenologas sutelkia visą dėmesį į patirtį – sąmonės aktų aprašymą. Kadangi tokius daiktus kaip melodijos, nuotaikos, gamtos objektai, vertybės, Husserlis įvardina daiktais, fenomenais, taigi tokiu atveju „fenomenologija tampa visų pasaulio dalykų kaip sąmonėje patiriamų fenomenų sistemingo tyrimo programa“¹⁰² – tai nurodo, kad subjektas nuo objekto yra ne tik neatskiriami, bet taip pat yra ir grįžtamasis ryšys.

Skirtingai negu Stiegleris, Husserlis išskiria aiškia skirtį tarp subjekto ir objekto. Husserliškoje fenomenologijoje subjektas yra tas, kuris pažįsta, taigi subjektas yra ne tik žmogus,

¹⁰¹ JONKUS, Dalius. *Patirtis ir refleksija: fenomenologinės filosofijos akiračiai*. Kaunas: VDU leidykla, 2009, p. 25.

¹⁰² MICKŪNAS, Algis., JONKUS, Dalius. *Fenomenologinė filosofija ir jos šešėlis*. Vilnius: Baltos lankos, 2014, p. 45.

bet ir jo sąmonė, kadangi žmogus be sąmonės negalėtų būti pažinus. Tuo tarpu objektais Husserlis įvardina ne tik daiktus, kurie mus supa, bet ir kitus žmones, kadangi mums, iš subjekto pozicijos jie yra pažinūs kaip objektai. Nors Husserlis ir neaptaria technologijų įtakos sąmonei, tačiau jis nurodo vieną svarbiausių momentų – sąmonė ne tik yra intencionali, t.y. ji visuomet yra nukreipta į kažką, visuomet yra „apie kažką“, bet ir dėl šios priežasties sąmonė niekuomet negali būti tuščia. Kita vertus, Stiegleris, kaip matysime, kalbėdamas apie kino sąmonę bei techniką apskritai, ne tik, kad nedaro jokios skirties tarp subjekto ir objekto, bet netgi juos tarsi suniveliuoja. Stieglerio pozicija technikos ir žmogaus santykio klausimu panaikina bet kokią įmanomą skirtį tarp subjekto ir objekto. Tokiu būdu Stiegleris pademonstruoja kiek įtakos turi technika žmogui bei jo sąmonei.

Taigi husserliškoje fenomenologijoje intencionalumas žymi sąmonės esmę, kaip teigia Husserlis: „Sąmonės išgyvenimai dar yra vadinami intencionaliais išgyvenimais, tačiau žodis „intencionalumas“ čia reiškia ne ką kita kaip tik tą bendriausią pamatinę sąmonės savybę, kurios dėka sąmonė yra ko nors sąmonė ir kurios dėka pasirodydama kaip *cogito* ji turi savyje savąjį *cogitatum*.“¹⁰³ Kaip pažymima Husserlio filosofijos žodyne: „Kartais Husserlis santykį tarp pasaulio ir sąmonės apibrėžia kaip *cogito* koreliaciją su jo *cogitatum*, tačiau ši koreliacija yra galima tik dalyvaujant *cogitationes*. *Cogitatum* yra objektas į kurį yra nukreipta sąmonė patyrimė; tai yra suvokiamas objektas kaip dabartis patyrimuose (*cogitationes*) priklausanti *ego cogito*.“¹⁰⁴ Reikalinga pažymėti, jog negali būti *cogito* be *cogitationes*, o kitais žodžiais tariant, negali būti jokios sąmonės be sąmonės objektų. Ir šis atvejis nurodo į tai, jog husserliškoje fenomenologijoje sąmonė negali būti tuščia, kadangi sąmonė visuomet yra nukreipta į kažką, sąmonė visuomet yra apie kažką.

Sąmonė, kurią Husserlis analizuoja yra betarpiška bei save reflektuojanti, o dėl intencionalumo aspekto, sąmonė išlieka sąryšyje su pasaulyje esančiais daiktais – objektais bei reiškiniiais. Kaip teigia Husserlis: „Intencionalumas yra tai kas apibrėžia sąmonę ir tuo pat metu nurodo, jog sąmonė savy talpina visą mentalinių procesų srautą kaip sąmonės vientisumo bruožą.“

¹⁰³ HUSSERL, Edmund. *Karteziškosios meditacijos*. Vilnius: Aidai, 2005, p. 43.

¹⁰⁴ DRUMMOND, J., John. *Historical Dictionary of Husserl's Philosophy*. Scarecrow Press, 2007, p. 52.

¹⁰⁵ Sekant Husserlio teorija, akivaizdu, jog sąmonė negali būti nagrinėjama atskirai nuo objektų, kuriuos ji patiria bei išgyvena.

Kaip pastebi D. Jonkus: „Sąmonės intencionalumas reiškia, jog visi sąmonės aktai ir išgyvenimai yra nukreipti į tam tikrus objektus, o tie objektai savo ruožtu yra susiję su juos steigiančių ir palaikančių išgyvenimų atlikimu.“¹⁰⁶ Dėl šios priežasties, sąmonės intencionalumas turi būti nagrinėjamas kaip tai, kaip yra išgyvenama sąmonė bei kaip jos išgyvenimuose reiškiasi įvairūs objektai, kurie mus supa. Vieną svarbiausių intencionalių išgyvenimų bruožų suformulavęs Husserlio mokytojas Francas Brentano teigia, jog kiekvienas išgyvenimas yra kažko išgyvenimas. Kitaip tariant jei mes mylime, mes mylime kažką, kalbėdami, kalbame apie kažką, tai reiškia, jog kiekvienam išgyvenimui yra būdingas sąryšis su išgyvenamu turiniu.¹⁰⁷ Taigi akivaizdu, jog sąmonė turi neatsiejamą ryšį su objektų įvairove – pasauliu, todėl šiuo atveju daryti radikalią skirtį tarp subjekto ir objekto būtų klaidinga.

Jonkaus teigimu: „Suprasdami išgyvenimus ir tai, kas išgyvenama, iš pačios gyvenimo tėkmės savipatyrimo atrandame, kad sąmonė visada yra išgyvenimų sąryšis, kuris susieja kiekvieną išgyvenimą su jų visuma.“¹⁰⁸ Šioje vietoje pažymima, jog intencionalūs išgyvenimai nėra atskyrybės išsibarsčiusios po visą patyrimų lauką, tai yra viena bendra visuma. Jeigu aš matau knygą priešais save, aš negaliu intencionaliai suvokti tik jos vienos, egzistuoja ir kiti veiksniai. Knyga turi savo turinį, esama mano intencijos ją skaityti, suvokti, galiausiai galbūt pasinaudoti knygos turiniu rašant darbą. Negana to knygą supa ir aplinka, kurią aš taip pat analizuoju ir suvokiu, tai stalas, lempa, kėdė esanti šalia stalo ir t.t. Taigi intencionalus išgyvenimas yra sudarytas iš vienos bendros visumos, tai yra tarsi viena darni tėkmė sudaranti ir apimanti visumą. Tačiau reikalinga paminėti dar ir tai, jog visi išgyvenimai vis dėlto negali būti įsisąmoninami iki

¹⁰⁵ HUSSERL, Edmund. *Ideas Pertaining to a pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy*. First Book. Netherlands: Martinus Nijhoff Publishers, 2000, p. 199.

¹⁰⁶ JONKUS, Dalius. *Patirtis ir refleksija: fenomenologinės filosofijos akiračiai*. Kaunas: VDU leidykla, 2009, p. 25.

¹⁰⁷ JONKUS, Dalius. Intencionalumo struktūra ir genezė Husserlio fenomenologijoje. *Problemos*. Nr. 73, 2008, p. 64. (Prieiga internete: <http://www.zurnalai.vu.lt/files/journals/40/articles/2018/public/60-71.pdf>).

¹⁰⁸ JONKUS, Dalius. Intencionalumo struktūra ir genezė Husserlio fenomenologijoje. *Problemos*. Nr. 73, 2008, p. 69. (Prieiga internete: <http://www.zurnalai.vu.lt/files/journals/40/articles/2018/public/60-71.pdf>).

galo, taigi to ką mes patiriame patirtis yra nuolatinis mūsų mokymasis suprasti ne tik save, bet ir kitus bei pasaulį.

2.2.3. *Epochė* ir redukcijos veiksnių vaidmuo fenomenologiniame metode

Kadangi Husserlis savo dėstomoje teorijoje nurodo į tai, jog intencionalūs sąmonės aktai yra susiję su žmogaus gyvenimu kaip visuma, kaip anksčiau buvo paminėta, jog mūsų intencionalūs išgyvenimai nėra atskiri, jie visi yra viena darni visuma. Dėl šios priežasties Husserlis kalba apie tai, jog gyvenimas gali būti aprašomas dvejopai: objektyviai kaip duotis pasaulyje ir subjektyviai kaip išgyvenimas.¹⁰⁹ Reikalinga takreipti dėmesį, jog Husserlio aptariamas *epochė* veiksmas bei redukcija vis dėlto yra apibendrinami kaip skirtingi judesiai, tačiau nepaisant to, jie atskleidžia tokią pačią fenomenologinę laikyseną, t.y. tiek *epochė*, tiek redukcija įtakoja subjekto abstrahavimąsi nuo natūralios nuostatos.

D. Jonkaus teigimu: „Fenomenologinis aprašymas turi atsiriboti nuo objektyvios perspektyvos ir susitelkti ties subjektyvia.“¹¹⁰ Taigi *epochė* yra toks veiksmas, kuris nurodo į tai, jog pasaulis yra suvokiamas kaip duotas ir išgyvenamas žmogaus patirtyje. Svarbu atkreipti dėmesį ir į tai, jog pagrindinis aspektas šioje vietoje yra tas, jog koncentruojamasi ne į atsigręžimą į vidų, bet į tai kaip pasaulis pasireiškia patirtyje. Pažymėtina, jog *epochė* veiksmas įmanomas tik tuomet, kai yra vertinama subjektyviai, kitaip tariant, tai yra susilaikymas nuo pasaulio objektyvavimo. O subjektyvumas yra tuomet, kai išgyvenimas kaip patyrimas yra kaip suvokimas to, kas buvo patirta.

Taigi *epochė* veiksmas husserliškoje fenomenologijoje turi suskliaudimo reikšmę, kitaip tariant, subjekto abstrahavimąsi nuo natūralios nuostatos: „suskliausdami mes nieko neprarandame, pasaulis niekur nedingsta, bet randasi vienas, viską aprėpiantis pokytis: mes

¹⁰⁹ JONKUS, Dalius. *Patirtis ir refleksija: fenomenologinės filosofijos akiračiai*. Kaunas: VDU leidykla, 2009, p. 28.

¹¹⁰ JONKUS, Dalius. *Patirtis ir refleksija: fenomenologinės filosofijos akiračiai*. Kaunas: VDU leidykla, 2009, p. 28.

nebeteigsime pasaulio tikrovės ar netikrovės, nevertosime jokių natūraliaja nuostata ar natūralistine teorija paremtų teiginių, bet stebėsime, kaip tie dalykai pasireiškia ir yra duoti patirtyje. *Epoche* yra toks susilaikymas nuo prietarų, toks radikalus požiūrio pakeitimas, kuris leidžia susitelkti į pačių daiktų, kaip jie reiškiasi patirtyje, duotį.¹¹¹ Reikalinga atkreipti dėmesį, jog šiuo atveju naudojamas suskliaudimo terminas nurodo į tai, kad yra suskliaudžiama natūralioji nuostata pasaulio atžvilgiu.¹¹² Kitaip tariant, *epochē* veiksmu yra suskliaudžiamas objektyvus pasaulio teigimas. Taigi *epochē* veiksmu, mes nepaneigiame pasaulio, kaip galėtų pasirodyti, bet atveriamo jo fenomenalią duotį, „Natūraliai suprastą pasaulio būtį reikia suskliausti siekiant atskleisti transcendentalinę bet kokios patirties prielaidą – pasaulio ir sąmonės koreliaciją“¹¹³, t.y. tokiu būdu mes galime atverti duotį tarp objektų raiškos bei jų patirties.

Kaip anksčiau buvo paminėta, nors *epochē* ir redukcija yra skirtingi judesiai, tačiau abu šie judesiai žymi subjekto abstrahavimąsi nuo natūralios nuostatos: „Husserlis fenomenologinę redukciją supranta kaip patirties reabilitavimą. Tai nereiškia, jog viskas, kas duota patirtyje yra absoliutus pažinimas. Vieną patirtį gali pakeisti ir praplėsti kita patirtis. [...] Kaip fenomenologas aš turiu suskliausti ne tik pasaulį, bet ir save patį, tiek kiek suprantu save kaip gamtinio pasaulio dalį.“¹¹⁴ Fenomenologinės redukcijos reikšmę, Husserlis aiškina per patį sąmonės santykį su pasauliu, taigi šioje vietoje yra pabrėžiamas žmogaus, esančio pasaulyje neatsiejamumas nuo jį supančio pasaulio vyksmo. Redukcijos atveju, Husserlis akcentuoja objektyvus pasaulio pirmumo atmetimą ir akcentuoja subjektyvių išgyvenimų svarbą vei analizę.

Redukcijos judesys akcentuoja patirties svarbą bei tai, ką patirtis atskleidžia ne tik apie aptinkamus objektus, bet taip pat ir apie mano paties sąmonę. Patirties aspektas husserliškoje fenomenologijoje yra akcentuojamas kadangi tik patirties dėka galima priėti prie tikrojo daiktų pažinimo. Patirdamas aplinkinį pasaulį, objektus, aš galiu projektuoti savo suvokimą ir taip pat juo

¹¹¹ MICKŪNAS, Algis., JONKUS, Dalius. *Fenomenologinė filosofija ir jos šešėlis*. Vilnius: Baltos lankos, 2014, p.51.

¹¹² MICKŪNAS, Algis., STEWARD, David. *Fenomenologinė filosofija*. Vilnius: Baltos lankos, 1994, p. 47.

¹¹³ MICKŪNAS, Algis., JONKUS, Dalius. *Fenomenologinė filosofija ir jos šešėlis*. Vilnius: Baltos lankos, 2014, p.60.

¹¹⁴ JONKUS, Dalius. Transcendentalumo samprata Husserlio fenomenologijoje: atmintis ir kitas. *Žmogus ir žodis*. 2008. Nr. 4, p. 33. (Prieiga internete: <http://www.biblioteka.vpu.lt/zmogusirzodis/PDF/filosofija/2008/jonk32-38.pdf>).

grįsti savo paties buvimą. Suspenduojant objektyvaus pasaulio suvokimą, mes įgyjame kitokią priėjimą prie pažinimo, o patyrimu tvirtiname objektų esmes. Taigi akivaizdu, jog norint įgyti kuo tikslesnį žinojimą, yra privaloma atsiriboti nuo savo išankstinių nuostatų, kitaip tariant, nuo objektyvistinio požiūrio.

Taip pat reikalinga pabrėžti, jog kaip jau buvo paminėta, fenomenologinė redukcija yra judesys, kuris ne tik padeda atskleisti pasaulio esinių esmę, tačiau taip pat redukcijos judesio pagalba mes įtvirtiname ir savo esmę. Jonkaus teigimu: „Fenomenologinė redukcija – tai persijungimas iš anonimiškos patirties „savaiame suprantamumo“, į asmenišką patirties „akivaizdumą.“¹¹⁵ Taigi nurodoma, jog daiktai tampa prieinami bei gali būti apibūdinti ne visų sąmonių, tačiau jie tampa suasmeninti bei pasisavinti. Taip pat daiktai tampa funkcionalūs bei paaiškinami tik tam tikrose situacijose. Kitais žodžiais, sąmonė įgavusi patirtį tam tikrus daiktus laiko savais ir reikiamais, tačiau pagal tam tikras aplinkybes. Tokio pobūdžio sąmonė ne tik sukuria savo esatį su jai priklausančiais esiniais, bet taip pat yra pajėgi ir pagrįsti savo patirties akivaizdumą. Taigi svarbiausia, kas pažymima Husserlio fenomenologiniame kontekste yra ne tik sąmonės savipakankamumas, bet ir tai, jog sąmonei nereikia nieko kito, jokių papildinių, kurie galėtų jai padėti suvokti tam tikrus esinius.

2.2.4. Refleksijos svarba sąmonės savipakankamumui

Pažymėtina, jog refleksijos sąvoka nurodo į tai, jog yra galimybė sugrįžti prie to, kas buvo patirta ir iš naujo išnagrinėti bei permąstyti anksčiau patirtus įvykius ar tam tikrus būties esinius. Taigi dėl refleksijos tampa įmanomu savęs konstitavimas, arba kitaip tariant, savęs įsisąmoninimas, „Tradiciškai refleksinė sąmonė, arba savimonė, buvo laikoma vieninteliu būdu, kai sąmonė gali įsisavinti save.“¹¹⁶ Tai, ką nurodo refleksijos sąvoka yra tai, jog refleksija suteikia

¹¹⁵ JONKUS, Dalius. *Patirtis ir refleksija: fenomenologinės filosofijos akiračiai*. Kaunas: VDU leidykla, 2009, p. 112.

¹¹⁶ MICKŪNAS, Algis., JONKUS, Dalius. *Fenomenologinė filosofija ir jos šešėlis*. Vilnius: Baltos lankos, 2014, p. 132.

žmogui galimybę save identifikuoti, o taip pat aptikti save kaip sąmoningą bei mąstantį. Akivaizdu, jog be refleksijos žmogus negalėtų savęs pripažinti kaip nuovokios, sąmoningos būtybės.

D. Jonkaus teigimu: „Refleksija, kurios dėka perorientuoju savo dėmesį nuo realių daiktų prie daiktų išgyvenimo patirtyje, neutralizuoja mano santykį su objektu. Refleksija visą laiką nustato distanciją objekto atžvilgiu, tačiau, kita vertus, ji leidžia susikoncentruoti ties pačia patirtimi.“¹¹⁷ Kaip buvo anksčiau paminėta, pačiu svarbiausiu aspektu fenomenologijoje yra patirtis bei jos įsisąmoninimas. Refleksijos dėka mes galime ne tik susikoncentruoti ties pačia patirtimi, bet taip pat galime ir sugrįžti prie buvusių išgyvenimų. Taip pat reikia paminėti, jog refleksijos pagalba, sugrįžtant prie jau buvusių patyrimų, žmogus turi galimybę atrasti kažką naujo. Refleksijos pagalba sąmonė gali aptikti tai, ko ji nebuvo aptikusi anksčiau, taigi refleksijos dėka galima ne tik geriau iširti išgyventas patirtis, bet taip pat ir dar geriau jas įsisąmoninti nei tai buvo padaryta paties pirmo patyrimo metu. Taigi galiausiai tai, ką reikia paminėti yra tai, jog žmogaus fenomenologinė laikysena atskleidžia ne tik sąmonę bei jos veikimo principus, bet taip pat ir suvokimą, jog sąmonė yra tai, kieno dėka mes suvokiame bei kodėl mes gebame ne tik pažinti save, bet taip pat ir suvokti.

Reikalinga atkreipti dėmesį, jog tai, ką Husserlis išskiria kaip refleksiją, tai galima savotiškai priartinti prie Stieglerio minimo selekcijos akto. Kaip buvo paminėta, refleksijos dėka mes galime grįžti prie buvusių išgyvenimų, dar kartą juos permąstyti, taip pat atsiranda ir naujumo aspektas, mes galime atrasti ir kažką naujo dar kartą analizuojant jau išgyventą patyrimą. Šiuo atveju Stieglerio minimas įrašo fenomenas taip atskleidžia tam tikrą naujumo aspektą. Klausydamiesi to paties įrašo eilę kartų, kiekvieną kartą mes galime atrasti ką nors naujo. Taip pat galima daryti prielaidą, kad ir tokio trečiosios retencijos atveju kaip kinas, mes galime pažinti ir suvokti save, kadangi mes save identifikuojame per tai, ką mes matome.

¹¹⁷ JONKUS, Dalius. *Patirtis ir refleksija: fenomenologinės filosofijos akiračiai*. Kaunas: VDU leidykla, 2009, p. 29.

2.3. Kinas – temporalinis objektas

Stiegleris kalbėdamas tiek apie kiną, tiek apie sąmonę naudojami Husserlio temporalinių objektų sąvoka. Ši sąvoka autoriui pasitarnauja kuomet jis nori pabrėžti tokių objektų kaip sąmonė ir kinas ne tik laikiškumą, bet ir jų tėkmę. Laikiškumo bei tėkmės aspektai Stieglerio teorijoje yra vieni svarbiausių. Kaip vėliau matysime, būtent šie minėtieji aspektai įtakoja galimybę manipuliuoti žmogaus sąmone. Taigi kalbėdamas apie kiną, Stiegleris pabrėžia, jog kine yra galimas garso įtraukimas, kadangi kinas, kaip fotografinė įrašymo technika, gali reprezentuoti judėjimą, taigi kinas yra temporalinis objektas, kadangi jis, taip pat kaip ir melodija (Husserlio pateiktame pavyzdyje) iš esmės yra tėkmė.¹¹⁸

Kalbėdamas apie dviejų pagrindinių kino principų galią ir kino įrašymo technikų savitumą, kurios yra kitų dviejų sutampančių sąsajų rezultatas, kuriuos aptarsime vėliau, Stiegleris išskiria dar dvejus atvejus:

1. Viena vertus, fono-fotografinis praeities ir realybės sutapimas („čia yra dviguba jungtinė pozicija: realybės ir praeities“, kuri paveikia šį „realybės padarinį“ – įtikimumą - kuriame stebėtojas yra atrandamas iš anksto pačios technikos);
 2. Kita vertus, sutapimas tarp filmo tėkmės ir filmo stebėtojo sąmonės tėkmės, susietas fonografinės tėkmės, atskleidžia visišką filmo laiko priėmimą kartu su stebėtojo sąmone – kuri, nuo to laiko, kai yra savaime tėkmė, yra perimta ir “nukreipiama” pagal atvaizdų srautą.¹¹⁹
- Taigi anot autoriaus, tokio pobūdžio judėjimas atsiranda tik todėl, kad kaip jau buvo anksčiau paminėta, žmonės turi polinkį į istorijas, kitaip tariant žmonės ne tik jų trokšta, bet taip pat ir į jas įsitraukia, todėl yra išlaisvinamas sąmonės judėjimas, kuris yra tipiškas ir kino jausmui.

Kalbant apie kiną kaip temporalinį objektą Stieglerio teorijoje, reikalinga atsižvelgti į tai, jog šioje vietoje autorius pažymi Husserlio teorijos trūkumus. Kaip buvo anksčiau paminėta,

¹¹⁸ STIEGLER, Bernard. *Technics and Time, 3: Cinematic Time and Question of Malaise*. Stanford California: Stanford University Press, 2011, p. 12.

¹¹⁹ STIEGLER, Bernard. *Technics and Time, 3: Cinematic Time and Question of Malaise*. Stanford California: Stanford University Press, 2011, p. 12.

Stiegleris pažymi kelis esminius trūkumus Husserlio teorijoje, tai: įrašymo fenomeno nepaisymas, o taip pat ir radikalus pirmosios bei antrosios retencijos atskyrimas. Laikantis husserliškąja teorija, akivaizdu, jog Stieglerio trečiosios retencijos atsiradimas būtų neįmanomas. Taigi paties Stieglerio teorija tokiu atveju tampa tarsi Husserlio teorijos papildymu, kitaip tariant, Stiegleris pratęsia pirmųjų dviejų Husserlio retencijų sampratą prijungdamas trečiąją retenciją, o taip pat ir visas tris retencijas sujungdamas tarsi į vieningą grandinę.

Tačiau pirmiausia reikalinga paminėti tai, jog Stiegleris palaiko G. Deleuzo teoriją, jog „kinas iš tiesų dirba su dvejomis viena kitą papildančiomis duotimis: momentinėmis dalimis, kurios yra vadinamos atvaizdais; ir judėjimu arba laiku, kuris yra nuasmenintas, vienodas, abstraktus, nematomas arba nepastebimas, kuris yra aparate ir su „kuriuo“ atvaizdai yra pagaminami perduoti iš eilės. Kinas, vadinasi, suteikia mums klaidingą judėjimą.“¹²⁰ Kitaip tariant, Deleuzo teigimu, kinas turi nepatiriamą, beasmenį kaip aparatas fikcinį laiką. Toliau sekant Deleuzo teorija, matome, kad tiek jis, tiek Stiegleris kvestionuoja Deleuzo paminėtą H. Bergsono poziciją, kuri nurodo į sąmonę kaip į kinematografinę iliuziją. Deleuzui atrodo keista, jog Bergsonas pačiai seniausiai iliuzijai suteikia tokį modernų ir naują pavadinimą kaip kinematografija, ir iš tiesų, anot Bergsono, kinas atkuria judėjimą su paslankiomis dalimis, kas yra paprasčiausiai tai, kas jau buvo padaryta pačios seniausios minties, arba tai, ką natūraliai atlieka suvokimas (percepcija).¹²¹

Taigi Bergsono teigimu, „mes darome momentines foto nuotraukas tarsi jos būtų praeinanti realybė ir kadangi jos yra realybės savybės, mes tik turime surišti jas joms tampa abstrakčiomis, vienodomis ir nematomomis, besirandančiomis aparato žinojimo užnugaryje... Suvokimas, mąstymas, kalba taip apskritai tęsiasi. Ar mes galvotume tapti, ar tai išreikšti, ar net tai suvokti, mes vargiai darome ką kitą kaip tik nustatome kinematografijos rūšį savyje.“¹²² Akivaizdu, kad Bergsonas kalba apie tai, jog kinas visuomet egzistavo, net ir be jokio suvokimo apie tai, o sąmonė yra kaip kinematografinė iliuzija. Tai yra kertinis klausimas, kuris rūpi tiek Deleuzui, tiek

¹²⁰ DELEUZE, Gilles. *Cinema 1 The Movement – Image*. Minnesota: University of Minnesota Press. 1997, p. 1.

¹²¹ DELEUZE, Gilles. *Cinema 1 The Movement – Image*. Minnesota: University of Minnesota Press. 1997, p. 2.

¹²² DELEUZE, Gilles. *Cinema 1 The Movement – Image*. Minnesota: University of Minnesota Press. 1997, p. 2.

Stiegleriui. Galiausiai Stiegleriui ši Bergsono tezė tampa svarbi ir tuo, jog ji „paaiškina ypatingą kinematografijos įtikimumo galią.”¹²³

Reikalinga pažymėti, jog dėl tos priežasties, kad kinas turi tokią pačią tėkmę kaip ir sąmonė, kinas įgyja pakankamai svarbų vaidmenį tiek žmogaus gyvenime, tiek pačioje visuomenėje. Nors sekant Deleuzo, Bergsono išdėstytomis mintimis akivaizdu, jog kinas iš tiesų yra ne kas kita kaip tik atvaizdų serija, kurie nebūtinai turi būti susieti vienas su kitu, tačiau skirtingai nei fotografija, kuri yra tik sustingęs tam tikras laiko momentas, kinas ne tik pademonstruoja judėjimą, bet dėl savo laiko bei įvedamų garsų į filmus, tampa įtikima tikrove.

Šiuo atveju būtų galima dar kartą paminėti J. Baudrillardo simuliakrų bei simuliacijos sąvokas. Kinas tokiu atveju būtų ne kas kita kaip simuliakras, kuris perteikia tikrovės simuliacijas kiekvienam filmo stebėtojui. Nepaisant to, kad filmai yra tarsi tam tikros tikrovės simuliacija (šioje vietoje reikia atsižvelgti, kad filmuose perteikiama „tikrovė” yra simuliuota nuo pat pradžių, kadangi jiniai yra sukurta pačių režisierių bei video operatorių dėka), filmo stebėtojams filmai tampa tikrąja realybe (dėl jau anksčiau paminėto kino bei sąmonės tėkmės sutapimo priežasties) ateinančias devyniasdešimt minučių ar trumpiau, priklausomai nuo to kokia yra filmo trukmė. Sekant Baudrillardo teorija, mes matėme, jog simuliakrai ir simuliacija tiek užgožia mūsų kasdienį gyvenimą, jog mes ne tik tampame jais persismelkę, bet ir nebegalime atskirti kur yra realybė, o kur tik simuliakrų ir simuliacijos žaismas.

Kalbėdamas apie kino poveikumą, Stiegleris nenurodo tokio momento, kuomet mes nebegalime atskirti kas yra tikra, o kas tik fikcija. Nepaisant to, Stiegleris išskiria kitas problemas, besisiejiančias su kino atsiradimu. Vienų jų yra tai, jog mums pasinėrus į filmo stebėjimą, mes prarandame bet kokią laiko nuovoką. Judantys paveikslėliai ekrane, sujungti vienas su kitu ir papildyti muzikiniais takeliais, tiek įtraukia mūsų dėmesį bei sąmonės veiklą į kino filmo atvaizdų srautą, jog mes „pakimbame erdvėje ir laike“. Tuo metu, kai mes pasineriame į filmą, atsiribojame nuo mus supančio aplinkinio pasaulio, o tai nurodo į tai, jog mūsų sąmonė filmo pagalba yra tarsi nuasmeninama ir pajungiama tik bėgančių vaizdų peržiūrai.

¹²³ STIEGLER, Bernard. *Technics and Time, 3: Cinematic Time and Question of Malaise*. Stanford California: Stanford University Press, 2011, p.13.

2.4. Kino sąmonė

Kaip teigia Stiegleris, jau nuo seno esama žmonių polinkio tikėti istorijomis bei legendomis. Taip pat esama aistros pasakoms, ir visa tai yra ne veltui, pasakos, istorijos, legendos, tarsi nukala sąsajas tarp kartų. Dabartinaisiais laikais, kuomet atsirado skaitmeninės ir analoginės įrašymo technologijos, istorijų ir pasakų sukeliamas išpūdis pakito, „atvaizdo technika ir garsas – dabar įskaitant ir informatiką ir telekomunikacijas – iš naujo atranda mūsų tikėjimą istorijomis, kurios dabar yra pasakojamos su nepaprasta, neprilygstama jėga.“¹²⁴ Stieglerio teigimu, kadangi kinas tampa tokia įtikima, skirta vaizdams perteikti medija, svarbu detaliai išanalizuoti šį kine naudojamų technikų unikalumą.

Autoriaus pastebėjimu, dauguma žmonių norėdami tiesiog praleisti laiką neužiimant jokia mentaliai ar fiziškai atktyvia veikla, dažniausiai pasirenka žiūrėti kokį nors filmą, kas žmogui suteikia paprasčiausią „pasimetimą atvaizdų tėkmėje.“¹²⁵ Svarbu atsižvelgti ir į tai, jog tokiu atveju žmogus nesirenka kokios nors knygos, kurioje, tikėtina, jog būtų galima perskaityti nepalyginamai įdomesnę istoriją negu siūlo kino industrija. Tačiau minėtuoju atveju, filmas žmogui yra nepalyginamai parankesnis dėl pakankamai akivaizdžios priežasties – žmogui nereikia nieko daryti, nei mąstyti, nei susikaupti, pakanka tiesiog žiūrėti. Kaip teigia autorius, „nors ir tai į ką mes žiūrime yra visiškai tuščia, bet kino filmo kūrėjui kažkaip pavyko išnaudoti video-kinematografinės galimybes, kinas patraukia mūsų dėmesį į judančius atvaizdus, nesvarbu kokie jie yra, ir mes mieliau matysime juos išskleidžiamus prieš mūsų akis.“¹²⁶ Taigi jau šioje vietoje autorius nurodo į tai, jog kinas turi „pagavimo“, „įtraukimo“ poveikį žmogui. Žmogus

¹²⁴ STIEGLER, Bernard. *Technics and Time, 3: Cinematic Time and Question of Malaise*. Stanford California: Stanford University Press, 2011, p. 9.

¹²⁵ STIEGLER, Bernard. *Technics and Time, 3: Cinematic Time and Question of Malaise*. Stanford California: Stanford University Press, 2011, p. 9.

¹²⁶ STIEGLER, Bernard. *Technics and Time, 3: Cinematic Time and Question of Malaise*. Stanford California: Stanford University Press, 2011, p. 10.

tiesiog įsitraukia į laikinę atvaizdų, kurie yra sujungti garsais, žodžiais, balsais tėkmę, pats prarasdamas bet kokią laiko nuovoką.

Taigi akivaizdu, jog kinas tarsi įpina save į mūsų asmeninį laiką ir tampa laikine medžiaga ateinančias devyniasdešimt minučių ar mažiau, mūsų nesąmoningos sąmonės, kuri yra būdinga filmo žiūrovui, todėl šioje vietoje reikia paminėti ir tai, jog Stiegleris išskiria du esminius kino principus, tai:

1. Kinematografinis įrašymas, kuris yra fotografijos pratęsimas,
2. Kinas prideda garsą įtraukdamas fono-grafinį įrašymą.¹²⁷

Šie du pagrindiniai kino principai, kuriuos įvardina Stiegleris, liudija technologijų tobulėjimą, o taip pat sustiprina kine pateikiamų vaizdų įtaką žmogui. Kino sąmonės sampratą Stiegleris pateikia per huserliškojo temporalinio objekto srautą. Tiek Husserlis sąmonę įvardina kaip tėkmę, tiek Stiegleris kalba apie tai, jog sąmonė yra sudaryta iš tėkmės (flux), o kinas mums tampa toks paveikus, kadangi kino tėkmė sutampa su mūsų sąmonės tėkme. Stieglerio teigimu: „Kinas gali įtraukti garsą, kadangi filmas, kaip fotografijos įrašymo (fiksavimo) technika gali pavaizduoti judėjimą. [...] Filmus, kaip ir melodiją, iš esmės yra tėkmė (nuolatinis srautas): kuomet jis teka, sudaro vienovę.“¹²⁸ Taigi anot autoriaus, būtent tokie fonografiniai, o kitaip tariant įrašyti, praeities (to ką matome ekrane yra praeityje užfiksuoti vaizdai) ir dabarties (tai ką mes dabar matome, aktualizuojame kaip dabar vykstantį veiksma) atitikimai ir sukuria vadinamąjį „realybės efektą“, kuris yra toks paveikus žiūrovui.

Stieglerio teigimu: „Sutapimas tarp žiūrovo sąmonės ir filmo tėkmės yra sujungtas fonografinės tėkmės, tokios mechanikos įtakota žiūrovo sąmonė visiškai priima priima kino laiką. Kadangi sąmonė pati yra tėkmė, ji yra „pagaunama“ atvaizdų tėkmės. Toks judėjimas – sužadintas kiekvieno žiūrovo troškimų istorijoms, išlaisvina sąmonės judėjimus atitinkančius kino emociją (cinematic *emotion*).“¹²⁹ Autorius čia aiškiai pažymi, jog tiek mūsų sąmonė, tiek kinas veikia

¹²⁷ STIEGLER, Bernard. *Technics and Time, 3: Cinematic Time and Question of Malaise*. Stanford California: Stanford University Press, 2011, p. 11.

¹²⁸ STIEGLER, Bernard. *Technics and Time, 3: Cinematic Time and Question of Malaise*. Stanford California: Stanford University Press, 2011, p. 12.

¹²⁹ STIEGLER, Bernard. *Technics and Time, 3: Cinematic Time and Question of Malaise*. Stanford California: Stanford University Press, 2011, p. 12.

srauto principu. O kino paveikumas žmogui išgalėjo būtent dėl sąmonės bei kino srautų sutapimo, „Kinas atkartoja, bet taip pat ženkliai modifikuoja vidines/išorines laiko struktūras, taip ilgai sąlygotas dualistinės linijinio, ortografinio rašymo sintezės Vakarų kultūroje. Kinas turi daug bendra su linijiniu raštu, tačiau kino skeidimasis (skirtingai nei raštas) sutampa su stebėtojo sąmonės tėkme.“¹³⁰

Kino bendrumą su linijiniu raštu akcentuoja ir M. McLuhanas. Skirtingai negu televizija, kinas reikalauja savo žiūrovų raštingumo, glumina neraštinguosius ir yra glaudžiai susijęs su knygomis, „kino pramonė didžiausius savo laimėjimus sieja su romanais.“¹³¹ Raštingajai auditorijai yra priimtina kuomet kino kamera tai seka personažą, tai jį paleidžia, o neraštingajai auditorijai, priešingai, tai yra visiškai nepriimtina ir jie nori sužinoti kur dingsta veikėjas. Taip yra todėl, kad rašto kultūros žmonėms, kino žiūrovams, kaip ir knygų skaitytojams, pati seka yra savaime racionali, kad ir kur nususuktų kamera jiems tai yra priimtina.¹³² Taigi akivaizdu, jog koncentruoti dėmesį, fiksuoti žvilgsnį, gali tik raštinga visuomenė, kadangi be šių sugebėjimų būtų neįmanoma skaityti spausdinto puslapio.

Atsiradus kinui su įgarsinimais, taigi kuomet prie atvaizdų sekos prisidėjo ir fonografinis įrašinėjimas, sąmonės bei kino srautai buvo sujungti, dėl šios priežasties žiūrovas gali visiškai susiliesti su filmu. Tokiu būdu kinas tarsi įtraukia žiūrovą ir jo nepaleidžia tol, kol trunka filmo peržiūra. Taigi Stiegleris pažymi nesąmoningą išitraukimą į filmo tėkmę (srautą). Šiuo atveju reikėtų pažymėti radikalų skirtumą tarp Stieglerio bei Husserlio teorijos. Husserlis, nurodydamas, jog sąmonė visuomet yra intencionali, pažymi, jog mes sąmoningai pažįstame mus supančius objektus ir laikydami fenomenologinės laikysenos, koncentruojames į savo subjektyvias patirtis. Tuo tarpu Stiegleris kalbėdamas apie kino sąmonę išskiria tai, jog dėl kino ir mūsų sąmonės srautų sutapimo mes esame ne tik įtraukiami į vaizdų ir garsų visuminę seką, bet taip pat

¹³⁰ CROGAN, Patric. Thinking cinema(tically) and the Industrial Temporal Object: Schemes and technics of experience in Bernard Stiegler's Technics and Time series. In *Journal of Media Arts Culture* [Interaktyvus]. 2007, p. 6. (Prieiga internete: http://scan.net.au/scan/journal/display.php?journal_id=93).

¹³¹ McLUHAN, Marshall. *Kaip suprasti medijas: žmogaus tęsiniai*. Vilnius: Baltos lankos, 2003, p. 275.

¹³² McLUHAN, Marshall. *Kaip suprasti medijas: žmogaus tęsiniai*. Vilnius: Baltos lankos, 2003, p. 275.

ir tarsi atsiribojame nuo viso objektyvaus pasaulio. Pasinerdami į filmą mes prarandame laiko nuovoką ir be jokių mentalinių pastangų tiesiog priimame tai, ką mums pateikia ekrano vaizdai.

Tačiau, kita vertus, nors Stiegleris ir neatskiria subjekto nuo objekto, o greičiau netgi dalinai suniveliuoja šią perskyrą, reikia pastebėti, jog filme matomus vaizdus mes vis dėlto patiriame subjektyviai. Minėtojo „Intervista“ atveju mes akivaizdžiai galime išskirti subjektyvias aktorių patirtis, kuomet jie save mato prieš daugelį metų ir suvokia, jog jų jaunystė jau yra praėjusi ir artėja neišvengiama baigtis. Taigi tai, ką aktorius mato kaip objektą, šiuo atveju vaizdus ekrane, jis susikoncentruoja ties subjektyvia patirtimi, ties savo jausmais ir suvokimu, jog žmogus yra baigtinė būtybė. Todėl reikalinga pažymėti, jog kinas, iš tiesų gali būti traktuojamas kaip ženklas arba objektas besireiškiantis mūsų sąmonei. Nors Stiegleris ir koncentruojasi ties kino paveikumu mūsų sąmonėms, tačiau galiausiai kinas vis tiek yra tai, ką mes patiriame subjektyviai, kadangi kiekvienas žmogus matantis tą patį vaizdą gali padaryti savo išvadas ir gali jį suvokti savaip.

Reikalinga atkreipti dėmesį, jog Stieglerio laikysena, kuomet jis tarsi suniveliuoja subjektą su objektu, yra tam tikra nuoroda ne tik į tai, jog žmogus yra priklausomas nuo technikos. Kitaip tariant, žmogus, anot Stieglerio visuomet buvo techniškas. Tačiau taip pat nurodoma ir į tai, jog panaikinant perskyrą tarp subjekto ir objekto, pasikeičia žmogaus sąmonės laikysena. Kitais žodžiais, Stieglerio kino sąmonė yra tam tikras Husserlio fenomenologinės sąmonės praplėtimas. Minėtąją Stieglerio kino sąmonę galima pavadinti Husserlio fenomenologinės sąmonės praplėtimu dėl Stieglerio minimo sąmonės „kolektyviškumo.“ Mat Stiegleris akcentuoja, jog technologijų pagalba žmonių individualios sąmonės gali būti apjungiamos į vieną kolektyvinę sąmonę, kai tuo tarpu Husserlis vienareikšmiškai kalba apie sąmonės individualumą.

2.5. Televizija – visuomenės sinchronizavimo priemonė

Stiegleriui įveikiant individualumo problematiką ir pažymint, jog atsiradus įrašymo technologijoms, kinui, televizijai, žmonių individualumas išnyksta. Kadangi atsiranda kolektyviškumas, reikalinga paminėti kanadiečių filosofo ir mokslininko Marshallo McLuhano identišką poziciją medių klausimu. McLuhano teigimu, visos medijos turi tam tikrus bruožus, kurių dėka žiūrovai yra įtraukiami skirtingais būdais. Autorius kaip pavyzdį išskiria raštą, kuris žmogų panardina į individualumą, rašto žmogus yra tarsi atsiskyres individualistas. Raštas duoda susvetimėjimą, distanciją, o televizija skatinanti išitraukimą, pasak McLuhano, žmogų paverčia dalyvaujančiu individu.

Šioje vietoje pasirodo gan aiški situacija kodėl vaikai augę prie televizijos ekranų nesugeba skaityti spausdintų puslapių, kodėl jų akys laksto po lapą taip, tarsi lytėtų jį rankomis. Taigi televizija, skirtingai negu radijas, negali būti fonu, ji taip pat reikalauja dalyvavimo kaip ir telefonas, taigi įtraukia žmogų. Dėl šios priežasties didėja empatija, esame įtraukiami į kitų žmonių problemas, jaučiamės atsakingi už kitų nelaimes, taigi tampame globalaus kaimo gyventojais, „Tai ką elektros implozija, arba kontrakcija, padarė ryšiams tarp žmonių ir tarp valstybių, televaizdas daro žmogaus vidiniam gyvenimui, arba jo jauslėms.“¹³³ Taigi akivaizdu, jog ne tik Stiegleris, kaip dar matysime, bet ir McLuhanas pabrėžia, kad technologijos, arba kitais žodžiais, elektrinės medijos, įtakoja individualumo išnykimą bei žmogaus išitraukimą į kolektyvinę sąmonę.

Žmogus leisdamas laiką prieš televizijos ekraną ne tik „sugeria“ daug informacijos, bet net ir ja tarsi persismelkia. Tai pažymi, jog ir toliau tobulėjant įrašymo būdams, didėja ir jų įtaka žmonėms. Kalbėdamas apie televiziją, Stiegleris pažymi, jog televizija veikia panašiu principu kaip ir kinas, tačiau televizija sugeba dar labiau įtraukti ir prikaustyti žmogų prie ekrano. Taigi

¹³³ McLUHAN, Marshall. *Kaip suprasti medijas: žmogaus tęsiniai*. Vilnius: Baltos lankos, 2003, p. 309.

kalbėdamas apie televiziją, Stiegleris pažymi, kad televizija prideda du naujus fotografijos ir kino efektus:

1. Televizija, kaip tele-skaidos technika, įgalina mases žiūrovų tuo pat metu, iš bet kokios vietos stebėti tą patį temporalinį objektą; be to, tai sukuria temporalinių mega-objektų konstrukciją, [rograminį tinkelį, per kurį įvairūs audiovizualiniai temporaliniai objektai yra kartu sujungti ir suformuoja „televizijos tinklą“;

2. Transliacijos „gyvai“ technika įgalina visuomenę bendrai ir visuotinai išgyventi bet kokį įvykį, tuo metu, kai jis vyksta. Gyvai transliuotas Pasaulio Taurės finalas, vykęs Prancūzijoje 1998m. liepos 12d. yra pavyzdinis „betarpiško priėmimo“ atvejis, kuomet pats įvykis tampa įvykiu.¹³⁴

Taigi šie du Stieglerio išskiriami principai nurodo į tai, jog televizija yra dar labiau įtraukianti žiūrovą bei susijungianti su jo sąmone, kurią paverčia kolektyvine sąmone. Stieglerio teigimu: „Šie du televizualiniai efektai tuo pat metu transformuoja paties įvykio pobūdį ir asmeniškiausią gyventojų gyvenimo dalį: transliavimo industrijos pradėjo sinchronizavimą, kuris apima visas diachroniškas, dabar sudarančias kultūrą, dalis, o taip pat ir sąmones.“¹³⁵ Kitaip tariant, televizija sukuria tinklą (network), pritraukiantį daugybę žiūrovų, tačiau televizija, skirtingai nei kinas, žiūrovus pritraukia nepalyginamai ilgesniam laikui. Nors kinas taip pat įtraukia žmogų ir tarsi pasisavina jo asmeninį laiką, tačiau tai trunka tik tol kol tęsiasi filmas. Skirtinga situacija yra su televizija, jos transliacijos vyksta nuolatos, taigi ir žmogus yra įtraukiamas nepalyginamai ilgesniam laiko tarpui. Galiausiai tiesioginių transliacijų pagalba yra pritraukiama ne tik neapsakomo dydžio žmonių masės, bet taip pat ir šių žmonių laikas yra sinchronizuojamas.

Kaip pastebi K. Sabolius, televizija yra tobula, naujesnės kartos trečioji retencija, „Televizija veikia kaip tobula tretinė retencija – išlaikydama materialųjį būvį (aparata), ji atrodo kaip sąmonės išsklotinė. Ekranas, kuriame stebime gyvenimą, yra vaizduotės projekcijos dubliažas,

¹³⁴ STIEGLER, Bernard. *Technics and Time, 3: Cinematic Time and Question of Malaise*. Stanford California: Stanford University Press, 2011, p. 33-34.

¹³⁵ STIEGLER, Bernard. *Technics and Time, 3: Cinematic Time and Question of Malaise*. Stanford California: Stanford University Press, 2011, p. 34.

vykstantis nuolatinu, nepaliaujamu dabarties ritmu. Ji neturi išliekamosios vertės – viskas, kas svarbu, yra išlikti prisijungus šią akimirką, išlikti neatitrūkus nuo vaizdinių srauto, kuriame viskas vyksta gyvai, sinchroniškai su mano sąmonės veikimu.“¹³⁶ Taigi sąmonės srauto susijungimas su televizijos srautu, įtakoja nuolatinį veikimą čia ir dabar, šią akimirką. Stebėdami televiziją, žmonės priima ir sugeria visą transliuojamą informaciją, kadangi sąmonė televizijai neturi visiškai jokios įtakos, televizijoje pateikiama informacija yra tiesiogiai priimama žmogaus be jokio pasipriešinimo. Tuo tarpu atsitraukimas nuo televizijos vaizdų srauto tampa tolygus atsijungimui nuo viso pasaulio, nuo to, kas vyksta aplink. Atsitraukimas nuo televizijos šiuo atveju reikštų pasitraukimą iš apjungtos kolektyvinės sąmonės, arba kitaip tariant iš televizinės bendruomenės.

Taigi galiausiai tai, į ką reikalinga atkreipti dėmesį – tiek kinas, tiek televizija pajungia žmogų ir jo sąmonę bei „pamaitina“ tokia informacija, kokia atrodo tikslinga filmų ar laidų kūrėjams. Filmo atveju žmogus pasineria į matomus atvaizdus, garsus, susieja juos su savo lūkesčiais ar fantazijomis ir galima sakyti, kad tam tikra prasme žmogus dar gali subjektyviai vertinti tai, kas vyksta ekrane. Priešingas atvejis yra televizija. Televizijos pagalba yra sukuriamą ne tik kolektyvinė sąmonė, kuomet vienu metu yra apjungiamą begalė žiūrovų, bet taip pat ir yra pateikiama konkreti informacija, kuriai žmogaus sąmonė negali pasipriešinti. Taigi tokios išstobulintos technologijos kaip televizija ir jos programos dėka, žmogus praranda savo individualumą ir jo sąmonė tampa lengvai manipuliuojama.

Kalbėdamas apie kolektyvinės sąmonės kūrimą, Stiegleris sąmoningai pasirenka Amerikos pavyzdį. Kaip teigia autorius, į Ameriką visi žmonės atvyko su savuoju *Aš*, tačiau Amerikos valdžiai, siekiant sukurti vieną bendrą istoriją bei sąmonę, žmonių *Aš* tapo visuotiniu *Mes*. Tokia trečiosios retencijos rūšis kaip kinas, Amerikoje tapo puikia priemone formuojant paklusnią visuomenę, t.y. naikinat žmonių individualumą ir kuriant vieną bendrą sąmonę kaip *Mes*, o taip pat ir norint visiems perteikti savo nepriekaištingą ir teigiamą įvaizdį.

Kaip pastebi Stiegleris: „1930 ir 1940-ųjų metu Amerika panaudojo kiną, kaip ji tebedaro ir šiandien, kaip instrumentą psichologiniam, ideologiniam ir komerciniam kariavimui. Šiame atvaizdų kare, kuriame Amerika taip pat priešinosi prieš vokiečių nacizmą ir tuomet prieš sovietų

¹³⁶ SABOLIUS, Kristupas. *Įsivaizduojamybė*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2013, p. 87.

komunizmą, jų tikslas buvo užtikrinti, kad visas pasaulis priimtų *amerikietišką gyvenimo būdą*. [...] Pradedant Holivudo vaizdais, tuomet su daugia-epizodinėmis televizijos serijomis, Amerika tapo modernia šalimi ir visų emigrantų svajone.¹³⁷ Taigi kino bei televizijos dėka Amerika gali sukurti ne tik vieną bendrą, kolektyvinę sąmonę, bet taip pat ir skleisti savo kaip tobulos vastybės identitetą kitose pasaulio šalyse.

Reikia paminėti, jog tą patį momentą pastebi ir M. McLuhanas, jo teigimu, geriausia reklama yra filmai. Kinas mums perteikia svajones, trečiajame dešimtmetyje amerikietiškas gyvenimo būdas buvo skardinėmis dėžutėmis eksportuojamas į visą pasaulį, ir tai prilygo nemenkai amerikietiškos kultūros reklamai, filmas tapo skatintoju, reklamuotoju ir svarbia preke.

¹³⁸ Žmonės įsisavino filmuose perteikiamą amerikietiško gyvenimo reklamą ir pradėjo stengtis pagal tai, ką rodė kino ekranai, ne tik gyventi, bet ir reikalauti iš valdžios „geresnių“ gyvenimo sąlygų. Kaip antai pateikiame pavyzdyje, kuomet Indonezijos žmonės filme pamatę, kad net ir paprasti žmonės turi automobilius, elektrines vorykles ir šaldytuvus, padarė išvadą, jog tie, kurie laiko save paprastais žmonėmis, yra žmonės iš kurių atimtos prigimtinės paprasto žmogaus teisės.

¹³⁹

Akivaizdu, jog tai, ką Stiegleris apibūdina kaip trečiaja retencija, įtakoja ne tik mūsų gyvenimus, bet tuo pačiu ir kultūrą. Amerikos skleidžiama propaganda apie tobulą amerikietišką gyvenimą, ne tik televizijos bei kino pagalba sukūrė savo nepriekaištingą reputaciją visame pasaulyje, bet taip pat sugebėjo ir paversti žmonių individualumą viena kolektyvine sąmone savo šalies viduje. Taip pat pažymėtina, jog ne tik kinas gali pajungti žmogų į savo atvaizdų srautą, bet tobulėjant technologijoms svarbiausią vaidmenį pradėjo vaidinti ir televizija. Televizijos transliacijų pasekmė – sinchronizuota visuomenė, kitaip tariant, kaip apibūdina McLuhanas – globalus kaimas. Visi tampa susieti vieni su kitais, tai yra tai, ką Stiegleris įvardina kolektyvine sąmone. Mūsų individualus *Aš* išnyksta ir mes įsijungiamo į vieną bendrą *Mes*.

¹³⁷ STIEGLER, Bernard. *Technics and Time, 3: Cinematic Time and Question of Malaise*. Stanford California: Stanford University Press, 2011, p. 116.

¹³⁸ McLUHAN, Marshall. *Kaip suprasti medijas: žmogaus tęsiniai*. Vilnius: Baltos lankos, 2003, p. 281.

¹³⁹ McLUHAN, Marshall. *Kaip suprasti medijas: žmogaus tęsiniai*. Vilnius: Baltos lankos, 2003, p. 283.

IŠVADOS

1. Darbe aptarta technikos filosofijos samprata nurodo į tai, jog atsiradus technikai pradėjo kisti žmonių elgesys bei mąstymas. Nors technika ir įtakoja kokybiškesnį gerbūvį, tačiau galiausiai dėl pačios technikos greito tobulėjimo ir plėtros, pradeda kelti žmonėms nerimą, ko pasekoje atsiranda technikos filosofija.
2. Stiegleris technikos klausimu turi dualistinį požiūrį. Viena vertus, technikos dėka žmogus turi galimybę įamžinti savo prisiminimus, įtakoti kultūros atsiradimą, papildyti ją, kadangi tik užrašymo technikų pagalba gali egzistuoti knygos, bibliotekos, kurios yra prieinamos ne vien pavieniams asmenims, bet masėms skaitytojų. Taigi žinios, informacija yra perduodama iš kartos į kartą būtent technikos pagalba. Tačiau, kita vertus, technika susiniveliuoja su žmogumi. Skirtis tarp subjekto ir objekto tampa neaiški, neryški, dėl šios priežasties tampa nebeaišku ar žmogus kuria techniką, ar technika žmogų. Tai įneša sumaištį ir į žmogaus savo paties suvokimą.
3. Kalbėdamas apie vidinio sąmonės laiko analizę ir analizuodamas pirmąją bei antrąją retencijas, Husserlis pašalina vaizduotės aspektą iš patirties. Tuo tarpu Stiegleris,

pratešdamas Husserlio pirmosios bei antrosios retencijų teoriją, įveda trečiąją retenciją, kurią išskiria kaip įrašymo technologijų atsiradimo pasekmę. Trečioji retencija ne tik apjungia Husserlio atskiriamas ir priešinamas pirmąsias dvi retencijas, bet taip pat ir sugrąžina vaizduotės aspektą. Stiegleris akcentuoja, jog trečiosios retencijos pagalba yra ne tik išsaugojama kultūra, bet ir perduodama iš kartos į kartą, ir visą laiką papildoma nauja informacija, kuri yra prieinama ne vienam asmeniui, o plačiajai visuomenei.

4. Analizuodamas pirmąją ir antrąją retencijas, Husserlis jau nurodo į individualumo aspektą. Stiegleris individualumo klausimą įveikia įvysdamas technikos sampratą ir trečiąją retenciją. Akivaizdu, kad pirmųjų dviejų retencijų atveju patirtis yra individuali, o trečiosios retencijos atveju individualumas išnyksta ir atsiranda „kolektyviškumas.“
5. Husserlio fenomenologinės sąmonės analizė nurodo į tai, jog sąmonė visuomet yra intencionali. Ji visada yra nukreipta į kažką, visuomet yra „apie-kazką“, taigi sąmonė niekada negalėtų būti tuščia. Taip pat Husserlio fenomenologinė laikysena nurodo į tai, jog ne tik visuomet esama aiškios ir ryškios skirties tarp subjekto (žmogaus) bei objekto (daiktų, pasaulio, reiškinių), bet taip pat yra ir grįžtamasis ryšys tarp jų. Labiausiai aktualizuojama yra subjekto patirtis, tik per objektų patirtis subjektas gali ne tik pažinti kitoki (fenomenų) pasaulį, bet taip pat ir suvokti save patį.
6. Tuo tarpu pateikiama Stieglerio kino sąmonės teorija pademonstruoja kaip technikos invazija panaikina ne tik žmogaus savitumą, bet ir individualumą. Kadangi tokios medijos kaip kinas, televizija yra paveikios dėl savo srauto sutampančio su mūsų sąmonės srautu, šios medijos ne tik mus įtraukia, bet taip pat panaikina ir bet kokį mus supantį objektiškumą bei laiko sampratą. Stiegleris išskiria vieną esminių problemų – nuolatos tobulėjant technologijoms, individualios žmonių sąmonės tampa ne tik sinchronizuotomis, bet ir kolektyvinėmis, bet taip pat pradedama ir manipuluoti žmonių suvokimu ir elgesiu. Taigi yra panaikinamas bet koks individualumas ir kuriama viena bendra kolektyvinė sąmonė, kurią yra nepalyginamai lengviau valdyti.

LITERATŪROS SĄRAŠAS

1. AUDI, Robert. *The Cambridge Dictionary of Philosophy*. Second Edition. Cambridge: Cambridge University Press. 1995, 1999. 1001 p. ISBN – 13 978-0-521-63722-0.
2. BAUDRILLARD, Jean. *Simuliakrai ir simuliacija*. Vilnius: Baltos lankos, 2009. 187 p. ISBN 978-9955-23-311-4.
3. BAREVIČIŪTĖ, Jovilė. Juozo Girniaus technikos sampratos aktualumas šiuolaikinės kultūros filosofijos diskurse. *Filosofija. Sociologija*. T. 20. Nr.3, 2009. 190-197p. Prieiga internete: <http://www.lmaleidykla.lt/publ/0235-7186/2009/3/190-197.pdf>.

4. BAREVIČIŪTĖ, Kotryna Jovilė. Tikrovės problema nihilistinio mąstymo perspektyvoje: Friedrichas Nietzsche, Jeanas Baudrillard'as. *Logos*, Nr. 52, 2007. Prieiga internete: http://litlogos.eu/L52/logos52_p_196_210_bareviciute.pdf.
5. BENJAMIN, Walter. *Meno kūrinys jo reprodukuojamumo epochoje*. Vilnius: Vaga, 2005.
6. CARATINI, Roger. *Filosofijos įvadas*. Vilnius: Kronta, 2007. 616 p. ISBN 978-9955-734-62-8.
7. CROGAN, Patric. Thinking cinema(tically) and the Industrial Temporal Object: Schemes and technics of experience in Bernard Stiegler's Technics and Time series. In *Journal of Media Arts Culture* [Interaktyvus]. 2007. Prieiga internete: http://scan.net.au/scan/journal/display.php?journal_id=93.
8. DELEUZE, Gilles. *Cinema 1 The Movement-Image*. Minneapolis: University of Minnesota Press. 1997. 264 p. ISBN 0-8166-1399-0.
9. DRUMMOND, J. John. *Historical Dictionary of Husserl's Philosophy*. Scarecrow Press, 2007. ISBN-13: 978-0810853683.
10. GADAMER, Hans-Georg. *Istorija. Menas. Kalba*. Vilnius: Baltos lankos, 1999. 292 p.
11. HEIDEGERIS, Martynas. *Rinktiniai Raštai*. Vilnius: Mintis, 1992. 437p.
12. HUNING, Alois; ir kiti. *Technikos filosofijos įvadas*. Vilnius: Alma Litera, 1998. 397 p. ISBN 9986-02-619-9.
13. HUSSERL, Edmund. *Ideas Pertaining to a pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy*. First Book. Netherlands: Martinus Nijhoff Publishers, 2000. 212p. ISBN 90-247-2503-8.
14. HUSSERL, Edmund. *Karteziškosios meditacijos*. Vilnius: Aidai, 2005. 194 p. ISBN 9955 – 656 – 12 – 3.
15. JONKUS, Dalius. *Patirtis ir refleksija: fenomenologinės filosofijos akiračiai*. Kaunas: VDU leidykla, 2009. 284 p. ISBN 978-9955-12-493-1.
16. JONKUS, Dalius. „Prometėjiška kultūros tragedija Antano Maceinos filosofijoje“. *Filosofija. Sociologija*. T. 20. Nr.1. 2009. Prieiga internete: <http://www.lmaleidykla.lt/publ/0235-7186/2009/1/27-34.pdf>.

17. JONKUS, Dalius. Transcendentalumo samprata Husserlio fenomenologijoje: atmintis ir kitas. *Žmogus ir žodis*. T. 10. Nr. 4. 2008. Prieiga internete:
<http://www.biblioteka.vpu.lt/zmogusirzodis/PDF/filosofija/2008/jonk32-38.pdf>.
18. JONKUS, Dalius. Intencionalumo struktūra ir genezė Husserlio fenomenologijoje. *Problemos*. Nr. 73. 2008. Prieiga internete:
<http://www.zurnalai.vu.lt/files/journals/40/articles/2018/public/60-71.pdf>.
19. JONKUS, Dalius. Racionalumo problema Husserlio fenomenologijoje. *Žmogus ir žodis*. 2000. Nr.4. Prieiga internete:
<http://www.biblioteka.vpu.lt/zmogusirzodis/PDF/filosofija/2000/jonk4-12.pdf>.
20. LEMMENS, Pieter. Pokalbis su Bernardu Stiegleriu: „Ši sistema nebeteikia malonumo“. In *Aplinkkeliai* [Interaktyvus], 2012. Prieiga internete:
<http://aplinkkeliai.lt/dialogai-%E2%80%93-polilogai/si-sistema-nebeteikia-malonumo-pokalbis-su-bernardu-stiegleriu/>.
21. MACEINA, Antanas. *Raštai II*. Socialinė filosofija. Vilnius: Mintis, 1992. 477p.
22. McLUHAN, Marshall. *Kaip suprasti medijas: žmogaus tęsiniai*. Vilnius: Baltos lankos, 2003.
23. MICKŪNAS, Algis; JONKUS, Dalius. *Fenomenologinė filosofija ir jos šešėlis*. Vilnius: Baltos lankos, 2014. 287 p. ISBN 978-9955-23-802-7.
24. MICKŪNAS, Algis; STEWARD, David. *Fenomenologinė filosofija*. Vilnius: Baltos lankos, 1994. 189 p. ISBN 9986-403-05-7.
25. NEDERMAN, J. Cary. Men at Work: Poesis, Politics and Labor in Aristotle and Some Aristotelians. In *Analyse und Kritik* 30 (1) [Interaktyvus]. 2008. Prieiga internete:
http://www.analyse-und-kritik.net/2008-1/AK_Nederman_2008.pdf.
26. NIETZSCHE, Friedrich. *Tragedijos gimimas*. Vilnius: ALK Pradai, 1997. 183 p. ISBN 9986-776-23-6.

27. ROBERTS, Ben. Cinema as mnemotechnics. In Angelaki [interaktyvus]. 2006, [nr.] 11(1).
Prieiga internete:
<http://scim.brad.ac.uk/staff/pdf/blrobert/roberts-cinema-as-mnemotechnics-prepress.pdf>.
28. SABOLIUS, Kristupas. *Įsivaizduojamybė*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2013.
263 p. ISBN 978-609-459-246-1.
29. SODEIKA, Tomas. Sakralumas jo techninio reprodukuojamumo epochoje. *Religija ir kultūra*. Prieiga internete:
<http://www.zurnalai.vu.lt/religija-ir-kultura/article/download/2763/1953>.
30. STIEGLER, Bernard. *Technics and Time, 1: The Fault of Epimetheus*. Stanford California: Stanford University Press, 1998. 313 p.
31. STIEGLER, Bernard. *Technics and Time, 3: Cinematic Time and Question of Malaise*. Stanford California: Stanford University Press, 2011. 255 p. ISBN-13: 978-0-8047-6168-0.
32. PLATO. *Protagoras*. New York: Oxford University Press, 1996. 92 p. ISBN 0-19-282330-2.
33. VĖŽELIS, Tautvydas. Technikos esmės sampratos problema Heideggerio filosofijoje. *Žmogus ir žodis*. T.16. Nr. 4, 2014. ISSN 1392-8600. Prieiga internete: ;
<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:qAW-0jXlle8J:www.zmogusirzodis.leu.lt/index.php/zmogusirzodis/article/download/94/92+&cd=2&hl=lt&ct=clnk&gl=lt>.
34. WINKLER, Hartmut. *Medijų apibrėžimai*. In: Vytautas Muchelkevičius (sud.), *Medijų kultūros balsai: teorijos ir praktikos*, Vilnius: MENE, 2009.
35. Youtube prezentacija: <http://www.youtube.com/watch?v=8MmSPo5gg2E>.