

## ŠIS TAS APIE PAMĖKLINĘ BŪTĮ SVETUR IR ČIONAI

### *Pamėklė ir vaizdinys*

Svarbiausiu, pagrindiniu filosofijos klausimu įprasta (ar buvo įprasta) vadinti klausimą apie būti. Tikrosios būties, arba to, kas iš tikrųjų yra, ieškojo Platonas, rūpestingai stengdamasis atskirti ją nuo to, kas tėra tikrai regimybė, iliuzija, tariama būtis. Naujaisiais laikais būties problematiką pakeitė duoties problematika, tačiau įdėmiau įsižiūrėjus modernioji filosofija pasirodo esanti veikiau tikrai kitas to paties – tikrumo – klausimo pagrindu besiskleidžiantis mąstymo pavidalas. Dabar klausama apie tikrąją duotį, apie tai, kas patirtyje tikra, o ne iliuziška. Taip kelia klausimą Descartes'as ir Kantas.

Bet štai mūsų dienomis iškyla klausimas, kuris Vakarų klasikiniame ir moderniajame mąstyme neabejotinai vyraujančiai metafizinio mąstymo tradicijai, kartais talpinamai Platono filosofijos parašteje kaip jos komentaras, skambėtų keistokai. Tai klausimas apie netikrąją būti ir duotį, apie būti ir duotį to, kas nėra tikra, klausimas apie tai, kaip yra ir yra duota tai, kas netikra, dargi esmiškai, „tikrai“ ir „visai“ netikra. Pirmasis apie tai radikaliai paklausė Friedrichas Nietzsche, visas tikrosios būties ir tikrosios duoties paieškas apibūdinamas kaip „vienos klaidos istoriją“. Baigiamąjį šios istorijos epizodą, kai „ilgiausiai egzistavusi klaida“ pagaliau aptinkama ir pašalinama, Nietzsche aptaria taip: „Mes pašalinome tikrąją pasaulį: koks pasaulis mums liko? Galbūt regimasis?... Bet ne! Kartu su tikruoju pasauliu mes pašalinome ir regimąjį!“

Dabar taip kaip Nietzsche įvairiose teminėse plotmėse ir akiračiuose mąsto labai daug kas, galbūt daugelis. Klausimas apie netikrybės būtį ir duotį – tai savitas ir esminis dabarties iškeltas klausimas, o atsakymai į jį labai dažnai būna panašūs į Nietzsche's aforistines ištaras apie tai, kas nėra nei tikrybė, nei vien tikrai regimybė, į vienokias ar kitokias jos išsklaidas.

Vienas iš tokių populiarių dabarties klausimų yra simuliakro klausimas. Nagrinėjant simuliakro, įvairių simuliakrų tematiką, mėginama apibrėžti dabartį kaip ypatingą laikmetį – kaip posmodernybę. Kita vertus, simuliakro tema esmiškai siejasi su tradicine filosofine problematika ir daugeliu atveju verčia persvarstyti ją iš naujo. Atkreipdami dėmesį į dabarčiai būdingą patirtį, kartu pateikiame naujus klausimus praeičiai ir gauname iš jos naujus atsakymus, naujai nušviečiančius Vakarų tradicijoje nuolatos keltas ir spręstas būties, duoties, tikrovės, tiesos, taip pat visų jų priešybių problemas.

Kas gi tas simuliakras? Verčiant paraidžiui iš lotyniškojo originalo, tai būtų „panašybė“. Panašybė yra tai, kas netapatu, o vis dėlto ypatingu būdu artima tam, į ką ji panaši (antraip ji būtų nepanašybė). Tačiau bėda ta, kad lietuviškas žodis „panašybė“ nieko neprimena ir nenurodo nieko apibrėžto. Negali teigti, kad tokio žodžio nėra, kad jis nesuprantamas (ypač jei kas paaiškina), bet jis nesisieja su niekuo konkrečiu, jame neataidi vartoseną. Ieškodamas turiningesnio simuliakro atitikmens, *Lietuvių kalbos žodyne* radau du, matyt, labai artimus giminaičius – *pa-mėklę* ir *pamėną*.<sup>2</sup> Žodynas sako, kad esama ne visuomet aiškaus statuso, bet tikrai nežmogiškos kilmės būvinių, vadinamų pamėklėmis. Esama ir žmonių, kuriuos dėl vieno ar kito priežastčių taip vadina, pavyzdžiui, dėl to, kad jie labai ploni (sakoma, kad „[s]lukūdės žmogus vadinas pamėklė“), nuogi arba tam tikru būdu apsirengę. Pamėklė taip pat yra „*akių dūmimas, apgaulingas, pramanytas dalykas*“. Pavyzdys: „Anas dav pamėklę, o tu vėryji“. Davė, kaip lengvai numanome, pasitelkęs kalbą: šiuo atveju pamėklė yra kalbos – fikcinės ir apgaulingos žodinės duoties, sukeliančios gavėjo tikėjimą jos tikrumu, atitikimu tikrovei – dalykas. Yra ir žmogaus darbo, sakytume, artefaktinių pamėklių. Tokia yra „*žmogaus pavidalo iškamsa*“. Pavyzdžiui, etnografinis liudijimas: „iš ilginių šiaudų padaro apgaulės piršlį, pamėklę“. Labai

panašus ir pamėnas – gal kiek dažniau oro, atmosferos srities ir kiek aiškiau nežmogiškos kilmės dalykas. Be kita ko, visai panaši ir šmėkla. Dabartinėje kalboje tai daugiausia „vaiduoklis“, „dvasia“, bet senesnėje leksikoje ji artimesnė pamėklei ir pamėnui; rankų darbo baidyklė šėrnams irgi vadinta šmėkla. Taigi žmogiškos ir nežmogiškos kilmės, antropologinės ir kosmologinės srities simuliakrų lietuvių kalba bent kiek griežčiau neskiria, jie premoderniai sumišę tarpusavyje. Svarbiausias visų jų bruožas, sakytume, nusakantis būtinį statusą, yra melagingas, netikras panašumas, imitacinis pobūdis.

Už šių konkrečių ir ganėtinai padrikų pamėklės, pamėno ir šmėklos bruožų slėpi *Lietuvių kalbos žodyno* rašytojų neįžvelgta ir neišryškinta daug bendresnė šakninė prasmė. Veiksmažodis „mėklini“, su kuriuo pamėklė, pamėnas ir šmėkla tiesiogiai susiję, nurodo ganėtinai įvairius sąmonės veiksmus, susijusius su skirtingomis sprendimo galiomis ir veiksmais. Pats bendriausias, pamatinis toks veiksmas būtų, kaip aišku iš Ernsto Fraenkelio *Lietuvių kalbos etimologinio žodyno*, „vaizduotis“, „suvokti“, „manyti“ vokiečių *denken*, *meinen* ir *sich vorstellen* prasmėmis.<sup>3</sup> Tad pati bendriausia ir grindžianti pamėklės bei jos giminaičių prasmė būtų *Vorstellung*, vaizdinys – vienas iš pačių svarbiausių moderniosios filosofijos, ir ne tik tai jos, žodžių, reiškiančių kuo plačiausiai suprantamą sąmonės turinio elementą iki bet kokio skirstymo į objektivyus ar subjektyvius, juslinius ar protinius, atminties ar vaizduotės, empirinius ar apriorinius, predikacinius ar ikipredikacinius ir taip toliau. Visos gamtos vyksmų ir darinių, žmogaus veiksmų ir veikalų duotys ir pagavos, visos minėtos ir neminėtos su tuo susijusios perskyros (tarp jų ir tikrybės – regimybės perskyra) pasirodo mėklinimo fone ar kaip jo atmainos.

Vadinamojoje transcendentalinėje estetikoje, arba juslinio suvoikimo analizėje, Kantas vadina vaizdinius „mūsų sielos vidiniais apibrėžtumais vieno ar kito laiko santykio atžvilgiu“<sup>4</sup>; taigi laiko juos savotišku bet kokio suvoikimo ir patirties substratu. Tačiau ir to negana – jis pripažįsta esant taip pat intelekto ir, svarbiausia, proto vaizdinius, kitaip sakant, vaizdinius, tarpstančius už teorinės patirties. Šie vaizdiniai grindžia malonumo (mėgavimosi), privalumo (etikos), skonio (estetikos) ir didingumo sritis. Tiesa, bendros, visoms jo filosofijos dalims

Bet vargu ar gali patenkinti dekoratyvus ir neanalitiškas folklorinis diskursas, neskaidomų „skenuotų“ blokų naudojimas, neužklausančiam nei sąvokų turinio, nei minties eigos, kartais nesugebant net jų apsaikoti „savais žodžiais“, juolab pritaikyti ką nors nagrinėjant. Jeanas Baudrillard'as ar Gilles'is Deleuzė'as, į kuriuos pirmiausia kreipsimės, ganėtinai painūs mąstytojai, jų terminija nenuosekli, apibrėžimai, perskyros ir klasifikacijos dažnai padaryti *ad hoc*, jie staiga kaitalioja temas ir jungia jas neaiškiu pagrindu. Kita vertus, jie pasirenka filosofijai ar net mąstysenų istorijai neįprastas temas, siūlo savas, originalias. Jų sąmojingos ir kartais labai taiklios, bet dažniausiai trumpuotės dialektinės refleksijos prašosi aptariamose platesniuose kontekstuose. Dabartinių simuliakrų analitikų tekstus mėginsime išrašyti į Vakarų mąstymo istoriją ir suprasti kaip atsakymus į jos klausimus, skaityti kaip jos problematikos tęsinius naujos ir daugeliu atveju labai savitos dabartinės patirties sąlygomis.

### Simuliakro analitika: Jean Baudrillard ir Gilles Deleuze

Baudrillard'o simuliakro ir simuliacijos samprata, galima sakyti, yra reprezentacijos sampratos polemomis ir alternatyvus atitinkmuo. Kitaip sakant, jis siūlo šios daugiausia naujų laikų mąstymo išplėtotos sampratos alternatyvą. Šiaip jau reprezentacija, tai yra tikrovės ir jos suvokimo pačia plačiausia prasme santykis – atvaizdavimas ir atstovavimas – yra pamatinė ir nuolatinė filosofijos problema. Baudrillard'as mano, kad turint omenyje ir apmąstant dabartinės, postmodernios patirties pobūdį, reprezentacijos sąvoka netinka ir ją turi pakeisti simuliacijos sąvoka. Simuliacija praktiniu, būtent darymo, vadinamosios manipuliacijos požūriui aptaria tai, ką reprezentacija aptaria teoretiniu, pažinimo požūriui. Filosofškai istoriškai lokalizuojant, tai post-mark-sistinis, post-nyčinis ir post-heidegerinis požūris, iškeliantis į pirmą planą pačios tikrovės gamybą: tikrovė laikoma kuriama (produkuojama) ir perkuriama (reprodukuojama) tikrove.

Bet tai tiesa tikrai kalbant apie simuliaciją pačia bendriausia prasme. Simuliacija – dialektinė sąvoka, o tai, kad skirtinguose kontekstuose

176 III DALIS

tinkamos vaizdinio apibrėžties Kantas nepateikia, bet iš vartosenos jo veikaluose matyti, kad tai universali foninė jo, kaip ir visos modernybės, o turbūt ir senovės, sąvoka, visuotinis ir būtinas foninis patirties elementas. Bendros vaizdinio apibrėžties nėra neatsitiktinai: tai daugininga vienybė, kiekvienoje iš išvardytų sričių vaizdiny turi šiek tiek kitą prasmę. Ir elementas jis yra ne nedalaus atomo, o stichijos prasme. Pagaliau toks vaizdiny aptinkamas ne temiškai, tiesiogine įžvalga, o foniškai, akies krašteliu.

Vaizdinį atitinka tokia pati foninė, pamatinė ir kuo plačiausia, todėl neapibrėžiama vidujybės instancija – *Einbildungskraft*, „vaidentuvė“, arba vaizduotės galia, sąmonės gebėjimas turėti vaizdinius. Kanto aptartos sąmonės galios, arba vidujybės instancijos, yra tolimiausias prielaidos, panašios į senosios filosofijos ontologines prielaidas. Beje, tai reiškia, kad jomis negalima remtis kaip savaime suprantamomis, nekvestionuojant, neužklausančiom kaip pat, kaip Leibnizas klausė apie būti: „Kodėl apskritai yra kažkas, o ne niekas?“ Taigi galima klausti: „Kodėl apskritai turime vaizdinius?“

Nors mėklinimas turi pamatinę ir kone visuotinę (tiesa, dauginingą) prasmę, tai anaipol nereiškia, jog atpuola pamėklės kaip mėlagingo, netikro ir klaidinančio vaizdinio prasmė, nuo kurios pradėjome. Veikia priešingai – turime reikalą su prieštaringa prasme, su įtampa tarp dviejų prasmės laukų, o kartu – su neabejotina jų sąsaja: visuomet galime, o kartais tiesiog būtina turime klausiti, ar tai, ką mėkliname, nėra pamėklė. Kitaip sakant, visuomet suponuojamas, net jei specialiai ir nekeliamas klausimas, ar vaizdinį atitinka tikrovė (kad ir kaip ją su-prastume ir kuo laikytume) arba stebiny, ar tai tėra „tik vaizdiny“. Pamėklė, ir būtų „tik vaizdiny“, gryna vaizduotės galios išraiška.

Aišku, kalbos žodyno duomenys – ne filosofinė teorija, iš jų negalime tikėtis reikšmių rišlumo, griežtos struktūros, analitikos ar dedukcijos. Buvo svarbu veikiau fiksuoti iki-filosofinę kalbos patirtį šioje srityje, o Kanto pavyzdžiu trumpai nurodyti, kad šis žodis slypi moderniojo mąstymo fone. Mėginant analitiškai skleisti prieštaringą pamėklės prasmę, galima kreiptis į plačios pamėklių srities analitikus. Jų terminija yra tapusi inteligentų folkloro dalimi, tad kalbėti apie simuliakrus – tai kone tas pats, kas pasakoti senus anekdotus: visi jau yra juos girdėję.

visą laiką naudojamas tas pats žodis, veikiau tiktai paslepia esminę jo turinio kaitą. Baudrillard'as skiria tris istorinius paradigminius simuliacijos ir simuliacrų tipus, iš esmės kalbėdamas apie tris skirtingus dalykus. Daugiausia ir vaisingiausiai jis nagrinėja perėjimą iš modernybės į postmodernybę, atspirdiai pasitelkdamas dar ir ankstyvąją modernybę. Tai simuliacijos tipai, nes jie gyvuoja lygiagrečiai, o kartu etapai, nes kiekvienas iš jų tam tikru metu vyrauja ir viešpatauja, o paskui pereina į kitą: kiekvienas sekantis aprėpia ankstesnįjį ir tartum užsikloja ant jo, pakeisdamas, o kartu ir išsaugodamas jo esmę.

Šiame judėjime nesunkiai atpažįstame Hegelio dialektikos esminei *Aufhebung* sąvokai būdingą vidinę koliziją. Pats Baudrillard'as kalba apie simuliacijos ir simuliacrų *ordre*, kurį turbūt tiksliausia versti kaip „plotmė“. Jam, kaip dialektinio mąstymo paveldėtojui, lengvai, galbūt pernelyg lengvai sekasi tas ypatingas minties judesys – „įveika“. Hegelio dialektikoje kiekvienas „paskesnis“ dvasios saviraidos pavidas dalas įveikia ar „nuima“ buvusius, sutainko „aukštesnėje“ sintezėje jų pačių neišsprendžiamą konfliktą. Todėl laike išdėstyti *ordres* norom nenorom suvokiami kaip pažangaus judėjimo etapai, juolab kad jų transformacijos sutampa su tam tikra brėžiama naujųjų laikų istorinės kaitos trajektorija. Todėl tai, kas naujausia, savaime tampa aukščiausia instancija, „įveikiančia“ ankstesniuosius pavidalus. Esminė simuliacijos ir simuliacrų kaita įžvelgiama ir vaizduojama būtent iš „galo“, iš dabartinės būklės lemiamos perspektyvos.

Pirmasis simuliacijos tipas, pasak Baudrillard'o, esąs būdingas vadinamajai klasikinei epochai, arba renesansui ir vėlesniam istorijos laikotarpiui. Viduramžių (Baudrillard'ui – iš esmės priešistoriniai; dar ankstesnių jis apskritai nemini) ženklai buvę Dievo sankcionuoti ir visiems privalomi, o ankstyvoji modernybė išlaisvina ženklą iš hierarchijos ir daro jį arbitrarišku. Dirbtinybė, panašybė (lipdyba, teatras ir kita) iškeliamas aukščiau už natūralius ženklus. Tačiau ženklas vis tiek siejamas su gamta: „modernus ženklas yra „gamtos“ simuliacrąs.“<sup>5</sup> Šio tipo simuliacrai esą „paremti atvaizdu, imitacija ir pamėgdžiojimu“, jie „harmoningi, optimistiniai, siekiantys idealiai atstatyti ar įsteigti pagal Dievo paveikslą sukurtą prigimtį [...]“<sup>6</sup>. Esminis dalykas čia yra gamtos pamėgdžiojimas (*contrefaçon*, „padirbimas, klastotė“). Šioje

plotmėje akivaizdžiai skiriasi realus objektas ir jo atvaizdas, ženklas turi natūralų referentą: žodis „medis“ reiškia medį. Kitaip sakant, simuliacija čia visiškai sutampa su tuo, kas paprastai vadinama reprezentacija, skirtumas tik tas, kad Baudrillard'as ją nagrinėja ne pažinimo, o darymo požiūriu.

Savo ruožtu darymas čia yra panašybės darymas, pamėgdžiojimas. Renesansas yra imitavimo, arba iliuzionizmo pradžia. Aiškindamas šią mintį, Baudrillard'as pasitelkia lipdiniais puošų interjerų, baroko teatro dekoracijų, antropomorfinių automatų (garsusis „turkas, lošiantis šachmatais“) ir kitus pavyzdžius. Bet geriausiai pamėgdžiojimo metafizika atsiskleidžia lipdyboje. „Bažnyčiose ir rūmuose lipdyba apėria bet kokias formas, pamėgdžioja bet kokias medžiagas: aksominės užuolaidas, medinius karnizus, mėsingus kūno išlinkimus. Visą šią neįtikėtinai materialią betvarkę lipdyba perkeičia į vieną naują substanciją, į tam tikrą visą ko atitikmenį, igydoma teatro prestižą, nes ji pati yra reprezentuojanti substancija, visų kitų [substancijų] veidrodis.“<sup>7</sup> Aišku, ta substancija – tai gipsas ar, kaip patikslintų žinovai, stiukas, gipsas su marmuro grūdėliais, yra tobulai plastiška; neturėdamas savų bruožų, stiukas kaip tik todėl gali atvaizduoti bet ką. Aksomo faktūrai pavaizduoti reikia daug smulkesnės faktūros medžiagos, arba neturint čios kone jokios faktūros. Ši polimorfinė medžiaga, galima sakyti, yra Denis Diderot tobulo aktoriaus atitinkamo medžiagų pasaulyje: tobulas aktorius nejaučia jokių jausmų ir nemąsto jokių minčių, bet kaip tik todėl yra toks emociškai ir intelektualiai lankstus, kad gali pavaizduoti bet kokius jausmus ir mintis. Puiškų tokio meno pavyzdį turime Vilniuje – tai Šventųjų Petro ir Povilo bažnyčia: gipso plastika subtiliai perteikia pačių įvairiausių dalykų pavidalus ir faktūras, medžiagos teikiama galimybė atvaizduoti bet ką atitinka ikonografinę programą, apimančią vadinamąjį *theater mundi*, katalikišką kosmologinę buvinių hierarchiją nuo Dievo Tėvo atvaizdo kupolo žibinte iki kolonų kapielius remiančių pusiau gyvūniškų būtybių, taip pat angelų, žmonių, gyvūnų, augalų ir amatininkų dirbinių atvaizdus.

Iliuzionizmas, beje, buvo būdingas ir vėlyvajai antikai, be kita ko, ir siekis pratęsti, multiplikuoti architektūrinę erdvę iliuzine architektūra. Baudrillard'as visai neliečia antikos turtingos mimezės praktikos ir

teorijos tradicijos, jo nagrinėjimo istorinis akiratis apsiriboja naujaisiais laikais. Platono svarstymai apie šešėlinę tikrovę, šešėlio šėšėlį ir visa kita taip pat nepatraukia jo dėmesio. Tuo tarpu Gilles'is Deleuzė's daugeliu atveju konstruoja simuliakro apmąstymą kaip polemiką su Platonu, tiesioginę priešpriešą jam, pritardamas Nietzsche's iškeltam uždaviniui paneigti platonizmą.<sup>8</sup> Užtat Deleuzė's neskiria istorinių simuliacijos etapų, simuliacija jam visada tas pats dalykas, kurio interpai aptinkami visų laikų mąstyme. Radikalai kitokia epocha, kaip matysime, jis laiko tiktai dabarti. Mūsų nagrinėjamos problematikos rėmuose Deleuzė'o polemika su Platonu pirmiausia reiškia reikalavimą „atmesti originalo pirmenybę prieš kopiją, pavyzdžio – prieš atvaizdą; šlovinti simuliakrų ir atspindžių karalystę“<sup>9</sup>, įtvirtinti simuliakrų teises šalia atvaizdu, daiktų ir pačių idėjų. Pasak Deleuzė'o, „simuliakras – tai ne degradavusi kopija, jame glūdi pozityvi galia, neigianti ir *originalą*, ir *kopiją*, ir *pavyzdį*, ir *reprodukciją*“<sup>10</sup>.

Deleuzė's, taip pat Jacques'as Derrida, mano, kad savigriovos potencialo būta jau pačiame platonizme. Antai *Sofisto* pabaigoje sofistų oponentas Sokratas pats yra apibūdinamas kaip sofistas. „Iyrynėdamas simuliakrą ir sustodamas ties jo bedugne, vienu nušvitimo akimirksniu Platonas atranda, kad jis [simuliakras] nėra tiesiog neteisinga kopija, bet kad jis užklausia pačias kopijos... ir modelio sąvokas.“<sup>11</sup> Diskusijos dalyviui davus sofisto apibrėžimą, neatskiriama nuo Sokrato, ši „perskyra atsisuka prieš save pačią, veikia atvirkščiai ir, gilindama simuliakrą (sapną, šešėlį, atspindį, paveikslą), parodo jo neatskiriamumą nuo originalo, arba pavyzdžio“<sup>12</sup>. Taip susidaro labai savotiška – nehierarchinė, grynai horizontali mąstymo plotmė. Kiekvienas kalbėtojas diskusijoje turi tokią pačią legitimaciją, kaip ir sofistas. Tai esmiškai poliocentrinė situacija: nėra visiems bendro pagrindo, kuriuo remiantis galima būtų parodyti kitus pozitūrius esant iliuziniams, taigi juos įveikti. Originalo ir kopijos santykiui būdingas panašumas, kurio pagalba jie nusakomi, išlieka, bet jis tėra grynai išorinis ir negali pretenduoti į išskirtinumą. Nagrinėjamu atveju tai reiškia, kad kalbėtojas yra „panašus“ į filosofą, bet ar jis tikrai filosofas – visada lieka esmiškai atviras klausimas, nes apie tai gali spręsti tiktai suverenūs ir laisvi spręsti apie kitą asmenys. Toks svarbiausių Platono sąvokų dehierarchizavi-

mas aptinka dabarties problematikos užuomazgas pačioje simuliakro klasikinio hierarchinio traktavimo šerdyje.

Antrąjį simuliacijos tipą Baudrillard'as sieja su vadinamąja pramonine revoliucija ir pramonės epocha. Čia viešpatauja nebe imitavimas, o gamyba: tikrovė ne pažįstama, reprezentuojama ar atvaizduojama, o pagaminama. Kitai sakant, šioje Vakarų istorijos epochoje gamyba yra svarbiausia kategorija, išreiškianti santykį su tikrove. Gamyba pasidaro pagrindinis subjekto ir objekto santykis: dirbtinis daiktas – gaminyš – atsiranda, įgyja būti gamybos procese. Šia proga Baudrillard'as prabyla apie „naują ženklų ir objektų kartą“<sup>13</sup>, gaminių vadindamas pramoniniu simuliakru. Šio tipo simuliakrai yra „paremti energija, jėga“, jie „materializuojami su mašinos pagalba visoje gamybos sistemoje [...]“<sup>14</sup>.

Šiam simuliacijos tipui vėlgi būdinga ypatinga medžiaga: mokslas suteikia galimybę gamtos pasaulio spontaniškumą pakeisti polimorfine medžiaga – gelžbetoniu. Organinis spontaniškumas, kurį Baudrillard'as sieja su pasaulio dieviškumu, Vakarų mąstyme veikia kildintinas iš graikiškosios gamtos (*physis*) savaiminės sklaidos sampratos (žinoma, viduramžiais šiuodvi sampratos glaudžiai susipynė). Panašiai kaip Arisotelis, Baudrillard'as su *physis* gretina *techné*. Jį domina pastarosios intensyvėjimas, netgi totalizacija modernybėje. Iš tiesų, gelžbetonis – universali ir abstrakti medžiaga, plastiškumu primenanti gipsą, bet esmiškai besiskirianti nuo jo tvirtumu, lemiančiu gelžbetonio konstruktyvumą. Ši medžiaga, galima sakyti, leidžia ne atvaizduoti bet ką, o pastatyti bet ką, organizuoti erdvę kaip tinkamas. Šiaip jau medžiagoje slypi tam tikros joms būdingos formos, jos gali būti panaudotos tam tikrais būdais, pritaikytos atlikti vienas ar kitas funkcijas. Tobulinant technologijas, stiekama plėsti medžiagų taikymo galimybes; tobula medžiaga yra tokia, iš kurios galima padaryti ką tik nori. Iš tiesų architektūra palaipsniui praranda medžiagos substanciškumo sampratą, medžiaga tampa tokia polimorfiška, plastiška ir kartu kone beribiai tvirta, kad forma pasidaro visai arbitrari. Stabiliausia architektūrinė forma, kaip žinia, yra piramidė, bet šiuolaikinės medžiagos leidžia pastatyti piramidę, besiremiančią smaigaliu.

Vis dėlto kokia prasme Baudrillard'as vadina pramonės gaminius simuliakrais, ko panašybėmis juos laiko? Aptardamas ši simuliacijos

sakoja Hegelis, labai sudomino dvaro damas kaip tik todėl, kad jos buvo nepastebėjusios paskirų buvinių netapatybės, nustebo ir netgiėjo į parką patikrinti, ar iš tiesų nė vienas medžio lapas nėra tapatus nė vienam kitam.

### *Hiperrealus simuliakras*

Dabartį, postmodernybę mėginama apmąstyti kaip naują istorijos tarpšinį, kuriam būdinga savita patirtis, o Baudrillard'o žodžiais tariant, ir ypatingas simuliacijos tipas. Kiek piktnaudžiaudamas hegeline kalbėsena ir žvelgdamas iš dabarties, kaip pasiekto tikslo, perspektyvos jis teigia, kad būtent postmodernybėje simuliacija pasirodo savo grynu pavidalu, kaip ji pati. Simuliacijos dabar nebegalima laikyti reprezentacijos atitikmeniu abiem – atvaizdavimo ir atstovavimo – prasmėm. Jau apmąstant pramoninę gamybą kaip savitą buvinių rasti, reprezentacija, atspindys, atitikimas ir kitos naujųjų laikų filosofijos sąvokos įgyja labai jau neįprastas prasmes. Šitai ypač būdinga trečiajam simuliacijos etapui.

Svarbiausias čia aptinkamas dalykas, tiesą sakant, yra būdingas bet kokiam mimetiniam menui: tai, kas kūrinyje vaizduojama, virsta ypatingos – estetiškos – vaizduotės dariniu, nors šiaip jau būtų kasdieniškas ar banalus. Meno problematika Vakarų mąstymo tradicijoje svarbi tuo, kad menas yra, galima sakyti, dirbtinumas *par excellence*, priešinamas gamtai kaip spontaniškumui *par excellence*. Olandų natūrmorte kasdieniai daiktai komponuojami į vizualinę, kompozicinę, spalvinę visumą, jie atpažįstami, bet funkcionuoja pagal kitus dėsnius, negu realybėje. Meninis vaizdas kuriamas dirbtinėmis priemonėmis, kurias nagrinėja daugialypė dailėtyra, savo ruožtu apmąstyta filosofinėje plotmėje kaip ypatingos patirties konceptualizacija.<sup>16</sup> Anksčiau minėta pamatinė ir foninė vidujybės instancija – vaizduotė – menuose veikia kaip kūrybinė, savitus daiktus kurianti vaizduotė. Kanto idėjas savaip plėtojęs Schilleris kalbėjo apie vaizduotės kuriamą „gražią regimybę“ (*das schöne Schein*) kaip virš tikrovės tarpstanciją savitą sritį.<sup>17</sup>

Tai svarbus naujųjų laikų meno emancipacijos epizodas. Bet dabar turime reikalą su tolimesniu šios istorijos epizodu: menas pasklinda

tipą, jis iš esmės kalba apie reprezentaciją marksistinės filosofijos prasme: produktas yra gamybos sąlygų atspindys. Tai ankstesnei filosofijai neįprasta vartoseną: ženklai nurodo į rinkos vertės dėsnį, prekinę gamybą ir kita ką. Jau minėtas tikrovės gaminimo momentas, moderniajai technikai virstant dabartine, darosi ypač raiškus.

Šiaip ar taip, svarbiausia tai, kad šiame simuliacijos etape iš esmės dingsta originalo ir kopijos santykis – panašumo santykis. Panašumas – dvilypis dalykas: jis priklausomybės ryšiais sieja panašybę su tuo, į ką ji yra panaši, bet kartu panašybė yra netapati tam, į ką ji panaši. Tai esminė platonizmo prielaida. Gamyboje panašumo santykis virsta tapatumo santykiu. Šitai pasireiškia, be kita ko, tuo, kad gamyba yra serijinė. Mat „[s]erijose objektai pasidaro neatskiriama vienas kito simuliakrais [...]“<sup>15</sup> Pramonės gaminių serijos potencialiai begalinės, be galo reprodukuojamos, o šie techniškai dauginami buviniai tapatūs kitiems. Gaminių tapatybė yra ne individuali, o tiksliai serijinė: gaminiai ir perkami ne štai šie batai, o tam tikro modelio egzempliorius. Serijinio daikto tapatybės pagrindas yra modelis, jai užtikrinti įvedami standartai. Visos tam tikro modelio batų poros turi būti identiškos, visi hamburgeriai ir netgi jų skrudintos bulvytės visur ir visada turi turėti tą patį skonį.

Ta proga prisimintinas klasikinės, Baudrillard'o žodžiais sakant, epochos autoriaus Leibnizo, beje, nuolat dominusio Deleuzė, teiginys, kad nėra dviejų vienodų medžio lapų. Tai, ką Leibnizas pasakė apie gamtos darinius, žinoma, galima pasakyti ir apie gaminių serijos egzempliorius: tarp jų neišvengiamai būna daugybė smulkių individualizuojančių skirtumų. Bet Baudrillard'ui svarbu kas kita: gaminių tikrovė atsiveria patirčiai kaip serijinė. Standartas užtikrina serijos egzempliorių pakeičiamumą. Perkant ir avint fabrikinius batus, jie funkcionuoja savo pakeičiamumo ir bendrybiškumo puse. Individualumo klausimas iškyla tiksliai negatyviai – kai gaminytis neatitinka standarto. Su amatininko dirbiniu yra kitaip: svarbu, kad jo dalyis būtų suderintos tarpusavyje ir pritaikytos funkcijai atlikti. Bet apskritai tokį patį bendrybinį žvilgsnį galime nukreipti ir „atgal“, į klasikinę reprezentacijos etapą. Dar daugiau: tam reprezentacijos (arba simuliacijos) etapui taip pat būdingas bendrybiškumas: minėtas Leibnizo pasakymas, kaip pa-

visur, dirbtinybė atsiduria pačioje tikrovės šerdyje. Postmodernybėje, atitinkančioje postindustrinę visuomenę, gamybą kaip svarbiausią visuomenę organizuojantį principą pakeičia medijos ir informacinės technologijos. Daugelio samprotavimų apie dabartinius simuliacrus konkretus pagrindas yra pirmiausia televizijos ir kompiuterijos reiškinii patirtis, kur šie samprotavimai turi kuo tiesiogiskiausiaj prasmę. Simuliakras kontaminuoja tikrovę: kamera ne tik tiktai atvaizduoja įvykius, bet ir juose dalyvauja, dargi juos kuria. Pateikdama mums tikrovę, televizija rodo ir kartu slepia savo pačios veikimą: vaizduojamų dalykų atranką, perspektyvą, kompoziciją, montažą, tempą ir kita. Mūsų patirtyje nebeišskiriamai dalyvauja pirmesnis jos atžvilgiu komponavimas: kažkas dirba iki mūsų ir kaip betarpišką duotybę, kaip gyvus vaizdus ir garsus pateikia mūsų jauslms artefaktinę tikrovę su sava poetika, ideologija ir politika. Medijų pateikiama patirtis yra esmiškai antrinė, nes tai savitos gamybos produktas, bet kartu ji esmiškai pirminė, nes mums tai patirtis *par excellence*.

Postmodernybei būdinga tai, ką Baudrillard'as vadina radikalia semiurgija: nuolatinė ženklų gamyba ir sklaida. Svarbiausiu dalyku tampa ne objektų gamyba, bet jų atgaminimas. O atgaminimo principas slypi kode. Baudrillard'as intensyviai vartoja biologinę metaforiką. Genetikos ir semiotikos tapatybę kodo plotmėje atskleidė Thomas Sebeokas. Genetinis kodas yra biologinio buvimo konstitucinis principas. Postmoderniame mąstyme, supinančiame patirtinio ir priežastinio aiškinimo pradus, kodas tampa universalu ir pamatine samprata, apie digitalumą kalbama kaip apie metafizinį principą. Douglas Kellneris vadina tai „semiologiniu idealizmu“<sup>18</sup>, nes ženklai ir kodai pavirsta viso socialinio gyvenimo pirmaisiais pradais. Bet šį požiūrį lygiai taip pat galima būtų pavadinti ir semiologiniu materializmu. Kalbant apie kodą, savaip atsikuria atomistinis, demokritinis diskursas: vėl ieškoma atsakymo į klausimą, „iš ko“ yra sudaryta tikrovė, „tai, iš ko“ suprantant kaip elementarias medžiagos daleles. Vis dėlto skirtingai nuo materialistinio atomizmo, kodo dominavimas reiškia, kad dalykų pradai – ne kažkokia pirminė substancija, o koduoti signalai. Digitalume medžiaga „dingsta“ dar tobuliau negu gipso ir gelžbetonio, kurie savo universalumu taipogi darosi beveik nepastebimi, atvejais.

Šis savitos rastos savitas pirminis pradai tiesiogiai siejasi su redukcija: kodas leidžia tobulai atgaminti objektą ar situaciją. Kodo pagrindu esančio dalyko (pavyzdžiui – biologinio buvimo) negalima laikyti originalaus dalyko kopija. Tai reiškia, kad skirtumas tarp originalo ir kopijos, tarp tikrovės ir jos reprezentacijos, kuris pasidarė problemiškas jau pramoninės gamybos atveju, dabar visiškai išnyksta, originalas tobulai atgaminamas ir pasidaro lygiai originalus. Simuliacija virsta gryną reprodukcija.

Baudrillard'as, be kita ko, savaip pasitelkia Marshalo McLuhano implozijos – „įsprogimo“, arba įgriuvos – sąvoką. „Griežtai sakant, implozija reiškia kaip tik vieno poliaus įtraukimą į kitą, trumpą sujungimą tarp polių, bet kokios diferencinės reikšmių sistemos, terminų ir apibrėžtų priešpriešų, taigi ir medijos bei tikrovės terminų ištrynimą [...]“<sup>19</sup> Tad įgriuva – ne kas kita, kaip ypatingas dialektinių priešybių išsprendimas, toks, kuris panaikina įtampą, suardydamas ir „tezę“, ir „antitezę“. Mums šiuo atveju svarbiausia, kad dabarties pasaulyje įgriuva reprezentacijos ir tikrovės riba, vaizdinių atitikimas ar neatitikimas tikrovei. Dingsta bet koks atitikimas realioms turiniams, suteikusiems svorį ženklui. Dabar visa tai atstoja simuliacija tuo atžvilgiu, kad ženklai keičia vienas kitą, bet nesąveikauja su tikrove. Simuliakrai neturi referento ar pagrindo jokioje kitoje tikrovėje, tik savo pačių, nuorodos matmuo pašalinamas, belieka tik vidinės referencijos. Nebėra originalo, tikrovės, skirtingos nuo mėgdžiojimo, – viskas virsta simuliacru.

Ir Baudrillard'as, ir Deleuze vadina tai emancipacija – žodžiu, kuriuo apibūdinome Schillerio „gražios regimybės“ statusą. Iš tiesų emancipacija – svarbiausias skiriamasis dabarties simuliacro bruožas, nes subordinuotų simuliacrų buvo visuomet ir juos aptinkame visur. Politinė emancipacijos sąvoka, savo ruožtu išreiškia ontologinės plotmės slinkti, pamėklės būtinio statuso pokytį. Deleuze kelia tikslą apmąstyti dabarties triumfuojantį simuliacrą, kuris, anot jo, „nutraukia jį varžiusias grandines ir iškyla į paviršių“<sup>20</sup>, Baudrillard'as konstatuoja, kad išlaisvintas nuo pareigos ką nors nurodyti, ženklas yra laisvas žaisti. Visiška neapibrėžtis, pakeičia ankstesnįjį apibrėžtą atitikimą. Kaip ir pradžioje cituotas Nietzsche, Schilleris buvo teisus spėdamas, kad „kada nors regimybė įveiks tikrovę“<sup>21</sup>, nors ar ta regimybė yra „graži“

ir ar ši įveika remiasi kaip tik grožio jėga, kaip kad manė Schilleris, dabar yra daugiau negu abejotina. Tačiau, šiaip ar taip, neabejotina, kad ji dirbtinė, artefaktinė.

Esame taip įsipykę į simuliakrus, kad jokios tikrovės „nebėra“, tiksliau sakant, ji pati pasirodo kaip kodo efektas. Simuliakrų visuma totalizuojasi ir nebegalima kalbėti apie tai, kas būtų už šios sistemos ribų. Išnyksta esminės priešpriešos – regimybė ir tikrovė, paviršius ir gelmė, gyvenimas ir menas bei kitos tokios. Šitai dabartiniame inteligentų folklore vadinama hiperrealyste. Dabartinė simuliacija nebėra referencinės būties ar substancijos simuliacija. Tikrovė gali būti be galo atgaminama iš dirbtinės atminties saugyklų, bet šis gaminys nebėra nei realus, nei nerealus, „[t]ai hipertikrovė, kurią kombinacinių modelių radiacinė sintezė produkuoja beorėje hipererdvėje“<sup>24</sup>. Nesatis čia nuolatos pristatoma kaip esatis, o sykiu ištrinamas bet koks skirtumas tarp tikrovės ir regimybės, realių ir įsivaizduojamų dalykų.

Ši savita tikrovė nebegali, tačiau ir nebeturi būti pagrįsta kuo kitu, ji neturi referento, pagrindo, šaltinio. Hiperrealybė anaip tol nėra ne tikrovė, tai daugiau negu tikrovė, ji realesnė už realybę. Plačiausia prasme simuliakras – tai pamėklė bendrąja prasme, mėklinimo turinys, nesusijęs su teisingumu ar klaidingumu, netampantis stebiniu, o kartu užimantis stebinio vietą. Simuliakras netampa realyste, bet netampa ir iliuzija, ir neišsklaido, o tartum juda ratu, nepaliaujamai atsigaminamas. Tikrovė nebegali būti pasiekta, o iliuzija – sukritikuota. Mat tikrovė ir iliuzija yra vienos plotmės dalykai, o hiperrealybė – jau visai kitos. Medijos tikrovę paverčia reginiu, ji praranda išskirtinį statusą. Simuliacija pasidaro veiksmingesnė už tikrovę.

Deleuzė'as taip pat pabrėžia, kad simuliakras anaip tol nėra tas pats, kas regimybė ar iliuzija. „Simuliacija – tai fantazmas, tai yra simuliakro funkcionavimo kaip mašinerijos – dionizinės mašinos efektas“<sup>25</sup>. Iš struktūralistinės semiotikos paveldėta prasmės efekto sąvoka čia derinama su Nietzsche's tikrosios būties kaip „optinio efekto“, tam tikrų regėjimo sąlygų kuriamo vaizdo – esmiškos iliuzijos – samprata. Simuliakrinės tikrovės gamyba paneigia Platono pavyzdžio ir pamėgdžiojimo idėją. Viskas virsta simuliakru. Bet „simuliakrą turime suprasti ne kaip paprastą imitaciją, o veikiau kaip veiksmą, kuriuo

paneigiama, atmetama pati pavyzdžio [...] idėja“<sup>26</sup>. Simuliakras nėra kopijos kopija, tai kitos prigimties reiškinys. Jo panašumas į provaizdį yra išorinis ir klaidinantis, nebegalima kalbėti apie originalo ir kopijos perskyrą. Deleuzė'as savo tekstuose ne kartą pateikia poparto pavyzdį kaip griaunantį atvaizdo iliuziją – mimetinio meno pagrindą. Man regis, šis pavyzdys nebūtinai: net fotografija ar kinas, kurie iš vaizduojamųjų menų yra labiausiai susiję su tuo, ką vaizduoja, iš tiesų „prie mena“ tai, kas juose vaizduojama, tik „išoriškai“, tai yra grynu vaizdu. Vaizdo panašumas į tai, kas atvaizduota, toks aiškus, kad būna netgi sunku įžvelgti paslėptą esminę jų skirtį: natūralus žvilgsnis tiesiogiai sieja atvaizdą su tuo, kas jame vaizduojama, abu vadinami tuo pačiu vardu. Vis dėlto, pakeitus dėmesio kryptį, ši skirtis paaiškėja: fotografiją galima pamatyti grynai kompoziciškai, kaip dėmių, linijų, šviesos ir šešėlių žaismą plokštumoje.

Čia galima prisiminti rusų filosofo Valerijaus Podorogos 1998 metais Atviros Visuomenės Kolegijoje Vilniuje nagrinėtą reiškinį: ištraukos iš Sergejaus Eizenšteino filmo „Spalis“ funkcionavo televizijos laidoje kaip dokumentinio filmo kadrai, nors paties filmo vaizdai neturi nieko bendra su tuo, kas tuo metu iš tiesų vyko Peterburge, o remiasi vien tik tam tikru ideologiniu projektu ir savita, asmenine poetika. Šia prasme Eizenšteinas ne atvaizdavo, o „padarė“ Spalio revoliuciją, – suteikė pseudo-įvykinį, pseudo-istorinį pavidalą tam, kas ne tik neturėjo tokio pavidalo, bet ko apskritai nebuvo.<sup>25</sup> Būtent tokia revoliucija paskui įsiterpė į tarybinės visuomenės sąmonę ir gyvavo joje kaip savotiškas modernus ar, tiksliau sakant, postmodernus didžiojo pasakojimo, etiologinio mito atitinkmuo – vizualinis pasakojimas apie šios visuomenės atsiradimą, legitimavęs ir net generavęs tam tikrą visuomeninę tikrovę. Kaip tik prie šio fikcinio pasakojimo įvykių sekos buvo grįžtama kasmetinių Spalio švenčių metu. Šia prasme Eizenšteino filmas ir yra revoliucija. Galima pastebėti, kad lygiai taip pat konkretūs aktorai sukūrė visiems žinoma ir atpažįstama tapusią Vladimiro Lenino gestikuliaciją ir kalbėseną, kurią paskui savo ruožtu be galo reprodukavo ne tik tiktai kiti teatro ir kino aktoriai, bet ir anekdotų pasakotojai...

Taigi ekranas yra hiperrealybė – plotmė, pirmesnė už pačią realybę, užstojanti ir pakeičianti tai, kas buvo. Šioje plotmėje dalykai gali būti



organizuoti taip, kad sudarytų tikrovės efektą. Kinas šiuo atveju yra ne tikrovės reprezentavimo, o jos gaminimo ir atgaminimo priemonė: filmas apie revoliuciją pakeičia revoliuciją. Eizenšteino atveju šis tikrovės efektas – ne tik ideologinio projekto realizacija, bet ir sudėtinga pasąmoninė tikrovė, dalyvaujanti autoriaus psichinėje energetikoje ir, kaip parodė savo paskaitose Podoroga, kaip tik todėl kaskart „nemotyvotai“ įterpiama į filmus. Ekranu hiperrealybė talpina ir saugo tikrovę, o to talpinimo ir saugojimo būdas yra radikalus perkūrimas ar netgi apskritai sukūrimas „iš nieko“. Šviesos formuojamas vaizdas montažo galiai veikiant virsta nepaprastai lanksčia polimorfine medžiaga, sugestyviai perduodančia bet kokį turinį.

### *Pamėklinė gamta ir istorija: Umberto Eco ir Alfredas Bumblauskas*

Dabartinė pamėklinė tikrovė yra susijusi anaipolt ne tik su menais ir medijomis, nors tai patys pavyzdgingiausi pavyzdžiai, kuriais iliustruojama, kas ji yra. Deleuze'as ir Guattari, be kita ko, atkreipia dėmesį į svarbią klasikinės ir modernios simuliacijos sritį – sutvarkytą žemę su stabiliomis teritorijomis. Ši sritis svarbi todėl, kad plytinti žemė buvo viena iš Vakarų mąstymui ir turbūt ne tikrai jam svarbiausių spontaniškos gamtos paradigmu; atrodytų, kad čia simuliacikai neįmanomi. Tačiau Deleuze'as ir Guattari pastebi, kad šios neva natūralios gamtos sritys iš tiesų įkūnija teorines ir praktines normines schemas, tad jos yra paslėpti simuliacikai. Tai ypač akivaizdu tada, kai žemė aktyviai pertvarkoma: ši bene svarbiausia tikrovės metafora virsta aktyvios manipuliacijos objektu. Teritorijos ateitį lemia žemėtvarka, žemės įvertinimas ir peizažo formavimas: ji pasirodo tokia, kokią numatė planai. Administraciniai sprendimai keičia žemę, simuliacija aktyviai perkoduoja, arba gamina naują tikrovę.

Tokios simuliacijos pagrindus Deleuze'as ir Guattari vadina kvazi-priežastimis. Tai, galima sakyti, savotiška Kanto vadinamojo laisvo priežastingumo atmaina ar transformacija: kvazi-priežastyje slypi administracinis sprendimas, valdininko valios išraiška, efektas kyla

sprendimų priėmimo, pragmatikos ir galios tinkluose. Efektą galima būtų nusakyti kaip veiksmingą iliuziją tikrai tada, jei pajėgtume mažytį iliuziją taip, kaip ją mąstė Nietzsche – be jos klasikinės priešybės, „tikrosios“ tikrovės. Nėra ar nebėra „tikros“, nepaliestos ar neliečiamos žemės, o jos šventumas šiandien tėra ir tegali būti tikrai manipuliacinės retorikos argumentas, nes sekuliarizuotoje gamtoje nėra šventybės ir nėra ją artikuliuojančių mitinių ar himninių diskursų. Nėra pagrindo ir kokiam kitam neginčytinai autoritetingam kalbėjimui, galioja tik racionalūs ar sofistiniai argumentai ir kontrargumentai, pragmatiniai ir ideologiniai sprendimai.

Gamtos įtraukimą į hiperrealybę nagrinėja ir Umberto Eco. Įsivaivinus ekologinio judėjimo idėjas, naujausio tipo zoologijos sodai tvarkomi taip, kad kaip galima labiau primintų natūralias žvėrių gyvenimo sąlygas, jiems skiriamos didžiulės teritorijos, kur gyvūnai vaikšto „kaip laisvėje“. Bet Eco demaskuoja tą tariamą natūralumą: „*Marineland*ai [...] – beveik Gamta, o kartu ji sunaikinta dirbtinumo kaip tik tam, kad pasirodytų kaip neiškreipta<sup>26</sup>“. Vadinamojo ekologinio teatro vaidinimuose žvėris galima paglostyti; šitai demonstruoja taiką ir darną gamtoje. Tačiau iš tikrųjų toji darną visiškai dirbtinė, ji pasiekiamą specialaus aplinkos sutvarkymo, ypatingo gyvūnų maitinimo, tobulos dresūros ir kitų dirbtinumų, „meno“ pagalba. Galiausiai „[...] *Marine World* pasirodo kaip supaprastintas modelis Aukso Amžiaus, kur nėra rungtynių, *struggle of life*, o žmonės ir žvėrys darniai sugyvena. Tačiau tam, kad Aukso Amžius galėtų ateiti, žvėrys turi paklusti tam tikros sutarties principams; mainais jie gaus maisto ir todėl galės išvengti būtinybės medžioti, o žmonės juos mylės ir gins nuo civilizacijos<sup>27</sup>“.

Taigi žvėris čia valdo ne biologija, o sociologija. Tačiau valdo tik išoriskai: žvėrys iš tikrųjų neįtraukiami į sociumą, bet jų įsitraukimas simuliuojamas. Po tariama žmonių ir žvėrių su-būtimi lieka paslėpta gyvūno kitybė: atrodo, kad lokys draugiškai mojuoja letena lankytojams, bet iš tiesų šis judesys nieko nereiškia, tariamas prasmės efektas išgautas sumaniai manipuliuojant sąlyginiais refleksais. Gyvūnai neva sužmoginami, neva įtraukiami į žmonių pasaulį, bet jų veiksmams, kurie atrodo kaip ženkliniai, iš tiesų nėra jokie ženklai. Tikrovė ir regimybė čia dar kartą susikeičia vietomis: tikrenybė atrodo kaip ženklas.

Eco teigia, kad tokio mąstymo kontekste netgi esmiškai nepatiriami dalykai – sielos nemirtingumas ir kita – įgyja fizinį pavidalą: kapinėse mirtis suprantama ir atvaizduojama kaip naujas gyvenimas, čia pilna istorinių suvenyrų ir atvaizdų, žymių meno kūrinii kopijų. „Meno amžinumas tampa sielos amžinumo metafora, medžių ir gėlių vešlumas – po žeme pergalingai nykstančio kūno, duodančio naują limfą gyvybei, metonimija. Absoliutaus falsifikavimo pramonė, pasinaudojusi kopija ir imitacija, sugebėjo padaryti įtikinamą nemirtingumo mitą, taip pat sutapatino Dievo esatį su gamtos esatimi. Bet gamta yra „dirbama“ ir todėl primena *Marinelandą*.“<sup>628</sup>

Būdingiausia hiperrealybė viso socialinio gyvenimo plote ir gylėje, kurios, beje, kol kas taip ir neapmąstėme, nors intensyviai išgyvenome, buvo realusis socializmas. O postsovietinė tikrovė kai kuriais atžvilgiais anaip tol nėra grįžimas prie moderniosios reprezentacijos.<sup>29</sup> Svarbius šios pamėklinės būties aspektus galima išryškinti pasitelkiant Eco amerikietišku kultūrinii simuliakrų analizę, su kuriais bus patogiau sugretinti vieną kitą savą.

Nepaprastai būdinga tai, jog Amerikoje, „kad atvaizdas būtų patikimas, jis turi būti ideali tikrovės kopija, „tiesos“ iliuzija“<sup>306</sup>. Tai lyg ir grąžintų mus prie klasikinės reprezentacijos, prie gamtos buvinių imitacijos. Bet iš tiesų taip nėra: atvaizdo patikimumo siejimas su tikslia kopija įgyja neregėtas formas, kurios leidžia įžvelgti veikiau ypatingą tiesioginę prieigą prie hiperrealybės.

Eco atkreipia dėmesį į prezidento Lyndono Johnsono pastatytą savotišką atminties apie save patį fabriką. Muziejai, archyvai ir kita šiaip jau yra atminties fabrikai ar institucijos. Johnsono centre taip pat yra išsamus archyvas, kuriame saugoma su jo prezidentavimu susijusi dokumentacija: dokumentai, nuotraukos, filmai, garso įrašai ir kita. Bet šalia įprastinių praecities liudijimų saugyklos bei jų ekspozicijos tame komplekse, yra ir realių objektų kopijų, be kita ko, ir paties svarbiausio kiekvienam eksprezidentui – net ir mums žinomos ovalinės Baltųjų rūmų svetainės. Nagrinėdamas šio ir panašių dalykų mąstymo prie-laidas, Eco prieina išvadą, kad „praecities turi būti išsaugota ir švenčiama kaip ideali realaus formato kopija vienas su vienu skalėje, ir visa tai su nemirtingumo kaip dublikato filosofijos ženklu“<sup>316</sup>. Prezidento kabineto

natūralaus dydžio modelio pastatymas naudojant tas pačias medžiagas ir spalvas, bet taip, kad jame viskas būtų „ryškiau ir nesunaikinama“, reiškia, jog „tam, kad istorinė informacija galėtų būti paveiki, ji turi tapti reinkarnacija daiktų, kuriems norima priskirti tikrumo konotaciją, tad jie turi atrodyti kaip tikri“<sup>326</sup>. Kopija turi būti lygiai tokia pati, kaip tikras daiktas ir atstoti šį daiktą. Šitaip atsiranda tai, ką galime pavadinti savita hiperrealybės atmaina – [a]bsoliuti netikrovė reiškiasi kaip tikra esatis<sup>336</sup>.

Pastebėtina, kad šis ypatingos pamėklių atmainos aptarimas atitinka bendrą ženklo sampratą ir įsirašo į bendrą jo problematiką: ženklas kaip nuoroda į daiktą visuomet suponuoja daikto nesatį ir pats yra ne-daiktas. Tačiau nagrinėjamu atveju siekiamybė yra ne dirbtinis daikto vaizdas, atvaizdas, o dublikatas: kopija, visiškai atstojanti originalą. O štai pats pakeitimo mechanizmas nuslepiamas: kopijavimas pateikia ženklą, atvaizdą, bet tasai savitas ženklas atrodo kaip daiktas, siekia panaikinti nuotojų tarp savęs ir to, ką nurodo, pašalinti ar, tiksliau sa-kant, tobulai paslėpti šio savito prasmės efekto – substitucijos – kūrimo mechanizmą.

Tokios pamėklinės tikrovės trauka didžiulė. Tačiau, man regis, visai be reikalo Eco laiko tai amerikietiško simuliakro ypatybe. Vilniaus gatvėje Vilniuje stovėjo trys ar keturi namai, kuriuos buvo nuspręsta visiškai nugriauti tik tam, kad galima būtų juos pakeisti tiksliomis kiek ryškesnėmis ir sausesnii linii kopijomis. Kičinės Vilniaus universiteto bibliotekos durys, pakeitusios ta proga sunaikintas autentiškas, tapo pačiu populiariausiu turistams rodomu objektu ir pirmiausia atstovauja Universitetui.

O štai kaip Alfredas Bumblauskas apibūdina „tradicinio“, tai yra modernaus muziejaus trūkumą ir kaip siūlo jį taisyti: „Muziejai dažnai eksponuoja tik tai, kuo disponuoja – nebandoma visapusiškai pristatyti pasirinktą idėją, pasitelkiant kitur esančios ikonografinios kopijas ir daiktų muliažus [...]“<sup>346</sup>. Ši trumpa, bet labai talpi formulė prašosi išskleidžiama. Modernus muziejus rodo tai, ką turi sukaupęs ir saugo. Bet istoriko projektuojamai postmoderniai institucijai to negana: eksponuotinas („visapusiškai pristatytinas“) dalykas drąsiai ir labai neat-sargiai pavadinamas „idėja“, kuri suprantama ne platoniška prasme, tai

yra ne kaip savaiminė ir aptinkama kontempliuojant, o kaip pasirinkta, taigi post-švietėjiška idėja; iš tokių idėjų yra sudarytos ideologijos. Vadinasi, „pristatymas“, pateiktas (Martino Heideggerio terminas tokiame veiksmui – tiekme) būtų ne kas kita, kaip retrospekcinis ideologinis projektas. Ikonografija ir praeities paminklai svarbūs ne patys savaime, jie instrumentiškai pasitelkiami visapusiško idėjos pristatymo tikslu. Pagaliau išsikelptasis tikslas suponuoja eksponavimą to, kuo nedisponuojama – savita stoka ir geismą apibūdinanti formulė, verta papildyti Sigmundo Freudo *libido* kunkstamą. Tiesa, pats Freudas, išmanęs, ką kalba, tą, „kuris duoda daugiau, negu turi“, be užuolankų vadina „sukčiumi“<sup>35</sup>. Bet galbūt dabar tai jau pernelyg tradicinis vertinimas, kalbant apie sudėtingus nesaties reiškinius. Apmaudžią geidžiamų daiktų nesatį gali kompensuoti jų pakaitalai – kopijos ir muliažai. „Pasirinktos idėjos“ pristatymas, dargi „visapusiškas“, rodo ypatingą projekto radikalumą, lyginant su Eco pateiktaisiais pavyzdžiais: kitur esantys atvaizdai turi būti kopijuojami ir daiktų muliažai daromi ne patys savaime, o „pasirinktos idėjos“ perspektyvoje.

Tai savo ruožtu skatina žengti dar vieną žingsnį hiperrealybės link. Štai iškalbingas naujojiško muziejaus – Signatarų namų – projekto punktas: „2.5 Lietuvos panteonas – vaškinių figūrų salė (su medalių ekspozicija)“<sup>36</sup>. Šiaip jau panteonas senovėje, kaip sako pats žodis, būvęs „visų dievų šventykla“, naujaisiais laikais yra tapęs „monumentaliu pastatu, kuriame laikomi žymių žmonių palaikai“<sup>37</sup>. Postmoderniame panteone šiuos palaikus turėtų pakeisti dvejoji substitutai: vaškiniai signatarų muliažai ir memorialinio meno kūriniai. Vaškas – tai dar viena polimorfinė medžiaga, ko gero, plastiškesnė net ir už gipsą. Eco atkreipia dėmesį į tai, kad siekiant sugestyvumo, Amerikos vaškinių figūrų muziejuose atitinkamai naudojant apšvietimą ir veidrodžius, netgi keičiant temperatūrą, visokeriopai slepiamos ribos tarp tikros ir iliuzinės erdvės. Praeitį ir kitokios tolimybės vizualizuojamos ir inscenizuojamos, imituojami ne tik tai istoriniai asmenys, bet ir garsių filmų bei knygų personažai. Vaškinių figūrų muziejuje visų skirtingų atvaizdų ontologinis statusas suvienodėja. Kapinėse taip pat „Viskas yra tiek pat patikima, viskas tiek pat – falšas. Todėl įeidamas į jos [imitacijų Amerikos] ikoninės ramybės katedras, lankytojas nežino, ar jo galutinė

lemtis rojus, ar pragaras, o kol kas minta naujais pažadais“<sup>38</sup>. Statuoso sulyginimas aprėpia ir meno kūrinius: vaškinių figūrų muziejuose esama net tapybos trijų matavimų „reprodukcijų“. Leonardas da Vinci „Paskutinė vakariene“ čia ryškesnė ir tikroviškesnė už gerokai apnykusį originalą, vaškinis Leonardas da Vinci tapo vaškinėje kėdėje sėdintis vaškinės Giocondos portretą, o ant vaškiniu molberto matyti vaškinė dvimatis jau gatavo paveikslas reprodukcija. Bumbausko projekte vaškinių signatarų grupė (reikia manyti, ji turėtų būti atkurta pagal garsiąją nuotrauką) derinama su medaliais – atrodo, ne vaškiniais.

Pacia Nepriklausomybės deklaracija, žinia, mes nedisponuojame, ji kažkur nusimetė, o gal ir slepiama kokio keistuolio, manančio, kad „dar neatėjo laikas“, tad ją, ko gero, teks atkurti pagal nekokybišką fotoreprodukciją, išspausdintą Šapokos *Lietuvos istorijoje*. Beje, minėtame Johnsono centre rodomos vaškinės jo dukrų statulos apvilktos autentiškomis vestuvinėmis suknelėmis. Eco nagrinėja ir dioramą istorijos muziejuje – tikrovės pakaitalą, pranašesni už pačią tikrovę, įtikimesni ir gyvesni už čia pat eksponuojamą autentišką istorinį dokumentą ar graviūrą, net ir tuos, kuriais remiantis tas pakaitalas padarytas. Dioramoje naudojami autentiški objektai, papildant juos muliažais, jei ko pritrūksta. Eco lojaliai pastebi: šalia kabančiame paaiškinime būna išvardyta, kas joje autentiška, o kas ne. Bet aišku, kad to paaiškinimo efektas irgi nepalyginti menkesnis, negu dioramos. Ši mišri – autentiška-fikcinė – visuma reikalui esant fotografuojama ir funkcionuoja kaip fotografuojamas objektas, kaip tikrovė. Skirtingi simuliakrų tipai įvairiausiai būdais susipina ir be paliovos dauginasi. Vilniuje senokai sklendo kalbos, kad Lietuvių literatūros ir tautosakos institute saugomas maišelis Basanavičiaus nagų, jo paties surinktų (žinia, ne vien kiti, bet ir pats Basanavičiaus laikė save tautinio atgimimo patriarchu). Tad vaškinius Basanavičiaus pirštus galima būtų inkrustuoti autentiškais ir, laimei, disponuojamais jo kūno – šios betarpiausias asmens esaties – likučiais. Ar tai taip toli nuo šv. Bonifacio statulos relikvijos Valkininkų bažnyčioje?<sup>39</sup> Pa-našu, kad mūsų barokas, kuris baigiasi apie XIX amžiaus vidurį, dabar vėl atgimsta, įgydamas dar vieną, siurrealistinio ir dadaistinio hiperbaroko pavidalą.

Nagrinėdamas Kalifornijos milijonierių pilis, Eco pastebi, kad iš Europos perkelti autentiškų pastatų fragmentai čia dažnai jungiami su imitacijomis, pripildomi įvairių laikų autentiškų kūrinių sumišai su kopijomis, stilizacijomis ir laisvomis improvizacijomis meno istorijos temomis. Gardino istorijos muziejuje pasielgta dar radikaliau: visas „tikrai buvęs“ ar karštai trokštamas, bet, deja, materialių pėdsakų nepalikęs „iki-baltiškasis“ periodas plastiškai atvaizduotas paspalvintais gipsiniais muliažais. Ideja pristatyta tikrai visapusiškai, geismas parodyti tai, kuo nedisponuojama, patenkinamas vien per substitutus.

Signatarų namai šiuo atžvilgiu būtų daug sudėtingesnė geismų žadinimo ir tenkinimo mašinerija: retrojmonės gamintų išties simuliakrų gamą: „įmonės pateikia [...] degtukus, druską, cukrų, arbatą, silkę, vinis etc.“, retrorestoranas pateiktų buvusios lietuviškos virtuvės gaminius, vaikams numatomas žaidimų kambarys su „autentiškų žaidimų muliažais, elementorių ir knygelėlių kopijomis“<sup>40c</sup>. Tai palyginama su hiperrealybės analitiku dėmesį patraukusiu labai savitu kvazi-materialiu tikrovės ir netikrovės junginiu – Disneylandu. Čia vieni dalykai inscenuojami, o kiti yra scenos formantai, kurie turi likti nepastebimi – kontrolė, manipuliavimas žiūrovų srautais, dėmesiu, distancijomis ir kita kuo. Disneylando namų fasadai iliuziniai, jų porcijos pakeistos sumaniai taikant perspektyvos dėsnius, o viduje paslėpti visiškai realūs supermarketai, skirti išgauti iš lankytojų tikrų tikriausių pinigų. Eco pastebi, kad čia „[s]ufalsifikuojamas mūsų noras pirkti, kurį laikome tikru [...]“<sup>41c</sup>. Aišku, Bumblausko projektas neturi nieko bendra su amerikietišku noru parduoti prekes ir gauti iš to pelno. „Įmonės“, kurios pateiks retroprekes, neprivales užsitikrinti apyvartos, joks rimtas pavojus joms negrės, nes visas simuliakrų fabrikas projektuojamas kaip valstybinė institucija. Iš retrovinių ir retrodegtukų nepragyvensi, bet pati retrojmonė būtų hiperrealios politikos „strateginis objektas“ ir susidūrimas su ekonomine tikrove jai grėstų ne labiau, negu, sakykime, Seimui. Išsilgto ir palaimingo sąjungio su pagaminta ir aktyviai sinestetiskai atgaminama būtove idilė remiasi tvirtais valstybiško mąstymo pamatais.

Susilaukęs kritikos, projekto autorius apgailestauja: „vis dėlto turėjome pripažinti, kad tenka skaitytis su daugelio patalpų autentiškais XX a.

pr. interjerai“<sup>42c</sup>. Istorikui nenoromis „tenka skaitytis“ su tuo, kas sudaro autentišką pastato meninę ir istorinę vertę – su elementais, susijusiais su Nepriklausomybės akto pasirašymu, bet nepalikusiais regimų, juo labiau – visokeriopai pristatomų pėdsakų, taip pat ir su visa ankstesnės namo istorija, tuo vieninteliu dalyku, kuris jį daro tikru istorine šio žodžio prasme. Bet visa tai trukdo įgyvendinti sumanymą atskiruose kambariuose imituoti prieškarinį Kauną, prieškarinį Vilnių ir kitas visapusiškai pristatytinos pasirinktos idėjos puses. Nesuprantama tik viena: kas verčia tą pasirinktą „pristatyti“ būtent šioje ankštoje vietoje, o ne kokiame kitoje, patogesnėje ir išvaizdesnėje, kur nereikėtų skaitytis su apmaudžiais apribojimais? Juk išnykusių baltų genčių kenotafas buvo įrengtas ten, kur pasirodė patogiausia – Vilniaus universiteto Lituanistikos centro antrojo aukšto grindyse.

Visa plati projekte siūlomų kopijų ir muliažų gama sudaro tai, kas projekte vadinama „gyvąja istorija“, o kartu apibūdinama technologiniu terminu – „sąmonės formavimas“. Kuo bus gyva ši formuojanti istorija? Naujieji (gyvieji) lietuviai valgys neva senovinius patiekalus, naujieji lietuviškai žais neva senoviniais žaislais, išties šeimoms judės iš Vilniaus į Kauną, turbūt ir į Kernavės, o gal netgi Vorutos „kambariūs“, ir taip rekonstrukcijos, imitacijos bei muliažai taps jų, gyvųjų, savasties dalimi. Platų istoriosofinį kontekstą šiam projektui suteikia jo autoriaus teoriniai samprotavimai apie dabartinę knygos epochos pabaigą ir klausimas „apie vizualinę istoriją kaip alternatyvą ar paralelę knyginei istorijai“<sup>43c</sup>.

### Ar tai jau viskas?

Pabaigoje dera iškelti kelis kritinius (Kanto prasme) klausimus, mėginant apčiuopti hiperrealybės ribas. Dabartinio simuliakro ir jų totalybės – hiperrealybės – analitikų kalbėsenoje slypi tam tikra dviprasmybė. Ar tuo pagrindu, kad dabarčiai būdingoje patirtyje nėra jokios tikrovės duoties, galima sakyti, kad *tikrovės* nėra, nebėra, ar reikia atsargiau teigti, kad neturime, jau nebeturime ar kol kas neturime *prigigos* prie tikrovės? Juk ir patys radikaliausi teiginiai apie tikrovės nesatį

galų gale remiasi ne kuo kitu, kaip savitos patirties aprašymu. Aišku, už patirties galima „eiti“ tikrai spekuliatyviai, o tai netoli tevedantis kelias. Taip beorėje erdvėje skrido Kanto minimas karvelis. Bet ar simuliakro analitikų pasitelkiamoji ir apmąstomoji patirtis iš tiesų yra tokia totali, beribė, kaip kad paprastai teigiama?

Šiuo atžvilgiu svarbu pastebėti, kad postmodernybės patirtis – simuliakrų totalumo ir hiperrealybės patirtis, – dažniausiai būna aptariama kaip ateinanti ir būsima, kaip rytdienos dalykas. Paprastai ne-tvirtinama, kad hiperrealybės patirtis jau yra pilnutinė, konstatuojama, kad tam tikras tikrovės likutis, jos kraštelis „dar“ yra. Tad hiperrealybė dar bent trumpam lieka įreiminta, partikuliyari, o jos beribė, totali būklė – veikia numatoma, pranašaujama, futuristinė, tai yra nukeliama į ateitį. Baudrillard'o perspektyva ne tikrai teleologinė, kaip jau aptarėme, bet ir eschatologinė – tai žvilgsnis iš „be penkių minučių pasaulio galų“ perspektyvos.

Tai reikšmingas, nors ir neapmaštytas akcentų pakeitimas. Kalbant apie laiko patirtį pasakytina, kad nėra „iš pradžių“ tuščio, atviro ateities matmens, kurį „paskui“ užpildytų baimės ir viltys. „Gryna“ ateitis tebūtų tik neapibrėžtis; ši laiko matmenį konstituoją kaip tik tai, ko bijome ir viliamės, tai, ko nėra, „dar“ nėra. Bet jei taip, tai nukeliamas į ateitį (nors ir artimą, rytdienos, naujos akimirkos ateitį) reiškia, kad turime reikalą ne su tiksliai aprašoma ir eksplikuojama esaties patirtimi, bet su laukiama dalyku, su tuo, ko baiminamasi ar viliamasi, kas pranašaujama ar numatoma. Baudrillard'as ir Eco gal veikia baiminasi, o Deleuzėas ir Guattari gal veikia viliasi, bet ne tai svarbiausia. Sakėme, kad simuliacijos tipus Baudrillard'as konstruoja perspektyvistškai, remdamasis dabartimi kaip savotišku teleologiniu istorijos tašku. Bet pasirodo, kad pati dabartis nėra gryna esatis, ji persmelkta ateities – rūpesčio, baimės, vilties, o visa esaties patirtis iškraipyta į ateitį nukreiptų intencijų. Ateitis ne tik iškraipo, bet ir nukreipta, įterpdama ateities neapibrėžtį ir ta neapibrėžtimi besiremiančius vaizduotės darinius. Vaizduotė ir neapibrėžtis apskritai atitinka viena kitą. Konkretūs vaizduotės dalykai siejasi su išankstiniu ateities numatymu ir lėmimu – pranašavimu ir projektavimu. Ji, nors ir kaip labai artima, netrukus ateisianti, yra numatoma. Bet tarp duoties aprašymo ir pranašystės, eschatologinės ar

futuristinės vizijos yra mažų mažiausiai žanrinis skirtumas, nurodantis į vidinį analizės nerišlumą.

Nesunku įsivaizduoti Eco aprašyto zoologijos sodo hiperrealybės ribas: žmonių ir žvėrių darnos regimybė lengvai pažeidžiama. Personalo laiku rūpestingai neperšertas lokys lankytojų grupei parodytų tiesos akimirka ir tuoj pat atstatytų klasikinę reprezentacijos sampratą. Net ir esamoje būsenoje Eco lokys išvengia hiperrealybės: jo prigimtis tik pridengta klaidingos ženklo regimybės, bet ne sunaikinta. Negali sakyti, kad jis iš tiesų draugiškas, nors visiems toks atrodo. Jei Eco ir mes šitai suprantame, tai ir paviršutiniški lankytojai gal nėra visiškai apdumti regimybės. O jeigu ir būtų, tai ar tada jokios tikrovės tikrai nebūtų?

Hiperrealybės ribą galima įžvelgti ir grįžus prie „Spalio“ pavyzdžio. Pastebėtina, kad Eizenšteinas padarė tik kinematografinį revoliucijos variantą, daugių daugiausia vizualinę jos pusę. Tikroji revoliucija turėjo ir kitus matmenis, kurie buvo lemtingi, konstitutyvūs tolimesnei visuomenės istorijai, ir įvyko kitu būdu, nepriklausančiu nuo to, ar jai retrospektyviai buvo „padarytas“ kinematografinis vizualumas, ar ne. Dar daugiau: kaip tik todėl, kad bolševikų revoliucija įvyko kituose matmenyse, prireikė jos pamėklineo vizualumo ir pirmojo dešimtmečio jubiliejaus proga jis buvo Eizenšteinui užsakytas. Čia kitoje plotmėje vėlgi susiduriame su tuo, kad hiperrealybė nėra totali, kad ji pasirodo įreiminta, o tai reiškia – tikrovės kontekste, kaip tam tikra sritis, ribotas, nors ir labai platus fenomenų laukas.

Bet apsiribokime vizualumu. Eizenšteinas iš tiesų sukūrė Spalio revoliucijos vaizdą, pateikdamas rišlų kinematografinį pasakojimą apie ją. Tikrasis jos vizualumas, tai, kaip ji iš tiesų atrodė, buvo susijęs su tam tikra vieta ir laiku, tiksliau sakant, su įvairiomis vietomis ir laikais, paskirus jos epizodus galėjo stebėti ribotas dalyvių skaičius. Liudininkai galėjo daugiau ar mažiau palyginti tai, kas buvo iš tikrųjų, su tuo, kas buvo parodyta filme, konstatuoti atitikimus ir neatitikimus, bet jų matyti vaizdai tarpo tikrai jų gyvos atminties akiratyje. Kai šių liudininkų nebeliko, kitiems, tolimiems ir būsimeis žmonėms ekranas ir tikrovės palyginimas pasidarė nebeįmanomas, ir kaip tik tuomet iš tiesų likusi vienintelė, vizualinė ekranas hiperrealybė galutinai užėmė tikrovės vietą.

Bet ir čia tenka padaryti išlygą. Ekranu vizualumas iš tiesų totalus, jei jis nagrinėjamas atsiejant nuo kitų suvokimo ir supratimo būdų. Tačiau hiperrealybės apribojimo ir kritikos galimybė išlieka tiek, kiek imanomas kitoks suvokimas ir kitoks mąstymas. Kaip tik šia galimybe remiasi ir analitiniai samprotavimai apie šį vizualumą: Viačeslavas Ivanovas, kiti Eizenšteino kinematografo analitikai, taip pat ir Valerijus Podoroga išaiškina, kaip ir kuo remiantis jis buvo sukurtas. Tiesa, tokia analizė negali atkurti tikrojo įvykių vaizdo, pirminio teksto, kuris išsitrynė ir buvo sąmoningai ištrintas, o „ant viršaus“ užrašyta kas kita, bet ji mažu mažiausiai gali kritikuoti ir demaskuoti tokį užrašymą kaip antrinį. Kritinės refleksijos darbas tam tikru mastu atsveria simuliacro sugestyvumą, apriboja hiperrealybę.

Lietuviškosios istorinės hiperrealybės pavyzdyje taip pat galima apčiuopti ribas. Analitinė istorinė retrospekcija tam tikru mastu grįžta prie pirminės būtovės. Dirbtinę vaizduotę ir dirbtinę atmintį sieja dirbtinumas, tai, kad abi jos esti anapus gyvos vidujybės. Bet matyti ir šiųdviejų dirbtinybių skirtumas: atmintis turi reikalą su būtove, buisia esatimi, arba, Kanto terminu, su buvusiais stebiniais, o dirbtinė vaizduotė – su nebūta nesamybe, grynais vaizdiniais, fantazmais. Žinoma, šiuos dalykus atskirti nelengva ir anaipol ne visuomet įmano- ma, o esminė mėklinimo ir pamėklės dviprasmybė ir toliau neduoda ramybės.

## KELIOS PASTABOS KLAUSIMO APIE RELIGIJĄ VIEN TIK PROTO RIBOSE PAKARTOTINIO IŠKĖLIMO PROGA

*Mes dažnai pasakojame apie jį tokia kalba, kurios jis nesuprasti. Tačiau kitaip neišėina. Jo kalbos nėra.*

*Heimito von Doderer<sup>1</sup>*

*Šiuo atveju yra taip pat, bet ir priešingai, tartum veidrodyje: je dažnai pasakoja (taip pat ir) apie mus (nors to ir nežino) tokia kalba, kurios mes nesuprantame. Tačiau kitaip būti negali: mūsų kalbos tam nėra. Kaip gi mes norime kalbėtis? Su kuo? Apie ką?*

### Įvadinės ir kartotinės abejonės

Iš pat pradžių noriu pareikšti kelias abejonės dėl paties mūsų sumanymo svarstyti šią knygą ar „pristatyti“ ją publikai, abejonės dėl to, kad mums pavyks pasiekti kokį nors prasmingą rezultatą.<sup>2</sup> Šios abejonės nėra koks įvadinis dalykas, kurį atlikęs toliau jau galėčiau eiti prie pozityviosios dalies, prie temos. Jos liečia ir persmelkia viską, ką pasakysiu.

Pirmiausia abejoju todėl, kad tekstas, kurį imamės svarstyti (aš šįkart apsiriboju Jacqueso Derrida tekstu: „Tikėjimas ir žinojimas: du „religijos“ šaltiniai paprasto proto ribose“), yra sudėtingas ir konceptualiame lygmenyje susaistytas, netgi, sakyčiau, kietai suvarstytas su kitais sudėtingais tektais – paties Derrida ir kitų autorių. Jau