

Vaiva Daraškevičiūtė

ANTROPOCENAS IR „DIRBTINĖ GAMTA“: NUO NOSTALGIJOS PRIE NEJAUKOS

Vilniaus universitetas
Filosofijos fakultetas, Filosofijos institutas
Universiteto g. 9, LT-01513 Vilnius
vaiva.daraskeviciute@fsf.vu.lt
<https://orcid.org/0000-0003-3231-4103>

SANTRAUKA. Straipsnyje nagrinėjama „dirbtinės gamtos“ problema antropocene, susitelkiant, viena vertus, į panašumo tarp gamtinių dalykų ir artefaktų aspektą, kita vertus, į nostalgijos, solastalgijos ir nejaukos būsenas, kurias provokuoja šiandienos aplinkai būdingas gamtiškumo ir dirbtinybės registų persiklojimas. Atsispiriant nuo Kanto *Sprendimo galios kritikoje* pateikto pavyzdžio apie gamtinius reiškinius imituojantį meną, teigiama, kad šiandien vis mažiau aišku, ką apibrėžiame gamtos sąvoka, o „dirbtinės gamtos“ lygmuo mūsų aplinkoje progresyviai plečiasi įsigalint technologijoms. Referuojant į skirtingus autorius, plėtojama mintis, kad siekiant apibrėžti komplikotą šiuolaikinio žmogaus santykį su aplinka („dirbtine gamta“), produktyviau pasitelkti ne nostalgijos ar solastalgijos sąvokas, bet nejaukos kategoriją, kuri padeda užčiuopti antropoceno situacijai būdingą kontrolės praradimo jauseną. **RAKTAŽODŽIAI:** „dirbtinė gamta“, menas, technologijos, antropocenas, nostalgija, solastalgija, nejauka.

THE ANTHROPOCENE AND “ARTIFICIAL NATURE”: FROM NOSTALGIA TO THE UNCANNY

ABSTRACT. The article analyses the concept of “artificial nature” in the Anthropocene, focusing on the similarities between natural and artificial objects, and the nostalgia, solastalgia, and sense of the uncanny provoked by the blurring of boundaries between nature and artificiality that characterizes today’s environment. Building on Kant’s idea in the *Critique of Judgment* that art imitates natural phenomena, the article argues that the concept of nature is becoming increasingly unclear, and that the level of “artificial nature” in our environment is expanding as technology becomes more prevalent. Drawing on the work of various authors, the article proposes that, to understand the complex relationship

between contemporary humans and their environment (“artificial nature”), it is more useful to consider the concept of the uncanny than nostalgia or solastalgia, as this helps us to grasp the sense of loss of control that is emblematic of the Anthropocene.

KEYWORDS: “artificial nature”, art, technology, Anthropocene, nostalgia, solastalgia, uncanny.

Įvadas

Straipsnyje nagrinėjama „dirbtinės gamtos“ problema antropocene, susitelkiant, viena vertus, į panašumo tarp gamtinių dalykų ir artefaktų aspektą, kita vertus, į nostalgijos ir nejaukos būsenas, kurias išprovokuoja šiandienos aplinkai būdingas gamtiškumo ir dirbtinybės registrų persiklojimas. Kaip matyti, žodžių junginys „dirbtinė gamta“ čia rašomas įėjus į kabutes, nelyg referuojant į filosofų postmodernistų strategiją įimti į kabutes tokias pamatines sąvokas kaip „tikrovė“, tuo būdu pažymint paradoksą – pačios tikrovės neprieinamumą. Pasirinkimą rašyti kabutėse žodžių junginį „dirbtinė gamta“ taip pat reikėtų suprasti kaip pastangą išstatyti jame implikuotą paradoksą. Manychiau, kad šiuo atveju paradoksalumas reiškiasi mažiausiai dviem skirtingomis prasmėmis, kurių sugretinimas padeda fiksuoti ontologines slinktis, sąlygotas vis akivaizdesnio dirbtinybės įsigalėjimo. Pirmuoju atveju kvestionuojamas dirbtinybės dėmuo, antruoju – gamtiškumo kaip ontologiškai pirmesnio dėmuo.

Pirmąją prasme, paradoksalumas žodžių junginyje „dirbtinė gamta“ susikuria dėl ontologiškai nebendramačių dėmenų (*physis* ir *techne*) susiejimo. Šiuo būdu „dirbtinės gamtos“ paradoksalumas atpažįstamas pavyzdyje apie gamtinių ir dirbtinių reiškinių panašumą, kurį Immanuelis Kantas pateikia savo *Sprendimo galios kritikos* 42 paragrafe. Postūmiu čia išsamiau panagrinėti „dirbtinės gamtos“ temą kaip tik ir tapo minimas Kanto pavyzdys bei jį lydintis vertinimas, pagrįstas griežtai apibrėžta hierarchija, kurios rėmuose dirbtinybė „tikrosios gamtos“ atžvilgiu traktuojama kaip žemesniojo lygmens kartotė ar simuliacija.

Sykiu, Kanto pateiktas pavyzdys užduoda toną apsibrėžiant „dirbtinės gamtos“ sampratą – ji straipsnyje vartojama susitelkiant į artefaktinės tikrovės elementus, kuriais siekiama vienokio ar kitokio panašumo į „tikrąją gamtą“. Kanto analizės centre atsiduria gamtą simuliuojantis menas, tačiau mūsų laikais „dirbtinės gamtos“ samprata veikia nurodo į technologinėmis priemonėmis keičiamą tikrovę. Tačiau, nors iš pažiūros atrodytų, kad straipsnyje nagrinėjami probleminiai kontekstai – pradedant menu kaip dirbtinybe (Kantas), tuomet pereinant prie technologijų pagalba estetiškai suformuotų (Giorgio Agamben) arba suniokotų (Glen Albrecht) kraštovaizdžių, žmogaus išvaizdą imituojančių robotų (Masahiro Mori), o galiausiai šiulaikinių išmaniųjų technologijų (Yuk Hui) – kuria eklektišką įspūdį, čia vertėtų

prisiminti meno ir technikos sąvokoms bendrą etimologiją – graikiškąjį terminą *technē*, kuriame įtraukta nuoroda į šių sričių susikabinimą.

Antrąją prasmę, išraiškoje „dirbtinė gamta“ implikuotas paradoksas labiau atliepia šiuolaikybės iššūkius – antropoceno situaciją kai gamtiškumo ir dirbtinybės registrams persidėliojus nauju santykiu, išyra modernybės mąstyme nusistovėjusios skirtys ir hierarchijos. Todėl kontekstualizuojant „dirbtinės gamtos“ problemą antropoceno diskusijų lauke, šios išraiškos įrėminimas kabutėse, visų pirma, nurodo įtampas, kurios kyla jau ne dėl ontologiškai nebendramačių dėmenų sukabinimo, bet yra susijusios su pačia gamtos sąvoka. Čia tinka prisiminti Bruno Latourą, kuris vienas pirmųjų pradėjo kalbėti apie tai, kad dabarties pasaulyje gamtiškumo ir dirbtinybės santykis reiškiasi konfigūracijomis, akivaizdžiai netelpančiomis į binarinę gamtos ir kultūros perskyra pažymėtas teritorijas (Latour 2004). Sekant Latouro mintį galima pridurti, kad šiandien vis mažiau aišku, ką apibrėžiamo gamtos sąvoka ir koks jos atitikmuo tikrovėje. Didžiąja dalimi antropoceno aplinka, kurioje matome industrinius kraštovaizdžius, juos raižančius greitkelius, stikliniais dangoraižiais užstatytus miestus ir t. t., yra žmogaus veiklos padarinys. Taigi, visų pirma, tai – „dirbtinės gamtos“ aplinka; arba, kitais žodžiais tariant, daugiau ar mažiau, visa antropoceno „gamta“ yra „dirbtinė gamta“.

Antropoceno tikrovė, kai progresyviai besiplečianti dirbtinybė įgauna netikėtą ir dažnai ne išsyk atpažįstamas formas, kelia daug įtampos ir provokuoja sunkiai atsakomus klausimus apie skirties tarp gamtiškumo ir dirbtinybės ontologinį pagrįstumą. Aišku viena, kad antropocene radikalai persidėliojus gamtiškumo ir dirbtinybės registrams, nebegalime paprasčiausiai atmesti artefaktinės tikrovės kaip nevertos dėmesio (tokį sprendimą savo pavyzdyje siūlo Kantas). Veikiau priešingai, kaip pažymi autoriai (Giorgio Agambenas, Glenas Albrechtas, Masahiro Mori, Yuk Hui ir kt.), į kuriuos referuojama straipsnyje, šioje plotmėje vykstantys pokyčiai šiuolaikinio individo sąmonėje iššaukia ne vien beatodairišką pasididžiavimą žmogaus galia, bet paradoksaliai tampa ir žmogiškos negalios bei nepakankamumo simptomu, atveriančiu kelią tokioms komplikuotoms būsenoms kaip nostalgija, solastalgija ir nejauka.

Pritariant vieno iš nagrinėjamų autorių, Gleno Albrechto, tezei, kad antropocene jau nepakanka nostalgijos sąvokos, norint apibrėžti komplikotą šiuolaikinio žmogaus santykį su aplinka, straipsnyje vedama prie minties, jog šiai sudėtingai sąveikai apibūdinti parankesnė net ne Albrechto pasiūlyta solastalgijos sąvoka, bet šiuolaikiniame kultūros diskurse vis naujais kampais išnyranti nejaukos kategorija¹.

¹ Šioje problematikoje galima nurodyti pastaraisiais metais pasirodžiusį tekstų rinkinį, kuriame nejauka nagrinėjama skirtingose perspektyvose, apimančiose Covid-19 pandemiją, aktualius karinius konfliktus, postkolonialistinę problematiką ar posthumanizmo teorijas (Stollman, Jorge, Morris 2024).

Be abejonės, nostalgija išlieka produktyvi sąvoka, ypatingai jautriai atliepianti modernybės iššūkius – urbanizacijos ir globalizacijos procesuose įtraukto individo būseną ir jai būdingą gamtos ilgesį². Taip pat pastaraisiais metais ne veltui išpopuliarėjusi solastalgijos sąvoka taikliai fiksuoja „benamystės“ jauseną, kuri antropocene vykstant vis intensyvesnei gamtinės aplinkos destrukcijai tampa vos ne universalia diagnoze. Visgi, sykiu galima pastebėti, kad nostalgijos terminas ne tiek relevantiškas svarstant antropoceno problematiką, o solastalgijos atveju daugiausia susitelkiama į psichologinės individo jausenos lygmenį, mažiau įtraukiant ontologinius aspektus. Tuo tarpu jau beveik meta-kategorija tapusios „nejaukos“ produktyvumas antropoceno kontekste (ypač svarstant dirbtinybės ir gamtiškumo registrų persiklojimą) išryškėja per tai, kad ši sąvoka padeda užčiuopti specifinę sutrikimo patirtį – šiua laikiniam žmogui būdingą kontrolės praradimo jauseną, susijusią su „tikrovės“ įsiveržimu įvairiausiais materialiais jos pavidalais.

Gamtos grožis, „dirbtinė gamta“ ir jos atmetimas

42-ajame *Sprendimo galios kritikos* paragrafe Immanuelis Kantas analizuoja intelektualinio suinteresuotumo grožiu problemą. Čia keliamas klausimas, ar suinteresuotumas grožiu gali krypti į galutinį žmonijos tikslą, kuris, kaip žinia, Kanto įsitikinimu, yra moralinis gėris. Paprasčiau tariant, ar nepriekaištingu skoniu galintis pasigirti individas pasižymi taip pat ir geru moraliniu charakteriu? Atsižvelgiant į bendrąjį Kanto estetikos projektą, kuriame skonio sprendinys apibrėžiamas kaip subjektyvus, nesuinteresuotas ir atsietas nuo sąvokos, atrodytų, kad atsakymas į šį klausimą turėtų būti vienareikšmiškai neigiamas. Žinome, kad Kantas pagrindžia estetikos autonomiją, atribodamas ją nuo pretenzijos tiek į tiesą, tiek į moralinį pažinimą. Be to, ir tame pačiame 42-ajame paragrafe Kantas skonio virtuozus apibūdina kaip tuščiagarbius, įnoringus ir pasidavusius pražūtingoms aistroms³ – be abejo, tai sunkiai dera su moraliniu suinteresuotumu.

² Analizuojant gamtos nostalgiją modernybėje, paranku nurodyti į Jacques Rousseau mąstymą – idealizuotos gamtos vaizdiny šia veikia ir kaip atspirties taškas praeities ilgesiui, ir kaip ateities bei naujojo, alternatyvaus žmogiškumo orientyras (Daraškevičiūtė 2018: 64–77).

³ Šį verdiktą Kantas išsako pačioje trečiosios kritikos 42-ojo paragrafo pradžioje: „Tie, kurie, norėdami visas žmogaus veiklos rūšis, sukeliamas vidinių natūralių įgymių, nukreipti į galutinį žmonijos tikslą, būtent į moralinį gėrį, gero moralinio charakterio požymiu laikė suinteresuotumą grožiu apskritai, turėjo geraširdiškų ketinimų. Bet kiti, remdamiesi patyrimu, ne be pagrindo jiems prieštaravo, kad skonio virtuozai, ne tik dažnai, bet net paprastai visada tuščiagarbiai, įnoringi ir pasidavę pražūtingoms aistroms, galbūt dar mažiau negu kiti gali pretenduoti į nepaprastą atsidasvimą doroviniams principams; ir todėl atrodo, kad grožio jausmas ne tik specifiskai skiriasi (taip iš tikrųjų ir yra) nuo moralinio jausmo, bet ir suinteresuotumą, kuris su juo gali būti susijęs, sunku suderinti su moraliniu suinteresuotumu, ir jokių būdu to negalima padaryti jų vidinio artumo pagrindu“ (Kantas 1991: 153).

Vis dėlto spręsdamas savo paties suformuluotą problemą apie galimybę atsi-
duoti grožiui ir moralei vienu metu, Kantas atlieka veiksmą, kuris šiaip jau pažeidžia estetikos autonomijos ribas – jis pripažįsta, kad tam tikrais atvejais betarpiškas suinteresuotumas grožiu nėra kiek neprieštarauja moraliniam jausmui, bet dargi jį papildo. Tačiau tam, kad galėtų padaryti šią išlygą, Kantas privalo įsteigti kitą ribą, tai yra – atskirti interesą gamtos grožiui nuo tokio, kuris nukreiptas į vien su menu susijusį grožį. Kaip teigia Kantas:

Aš mielai sutinku, kad suinteresuotumas meno grožiu (čia aš priskiriu taip pat dirbtinį naudojimąsi gamtos grožybėmis norint pasipuošti, taigi iš tuštybės) visai neįrodo mąstysenos atsidavimo moraliniam gėriui arba bent tik jos polinkio į jį. Bet už tai aš teigiu, kad *betarpiškas suinteresuotumas gamtos grožiu* (o ne tik skonio turėjimas, kad jį vertintum) visada yra geros sielos požymis ir kad, jei šis suinteresuotumas tapęs įpročiu, jis liudija bent jau moraliniam jausmui palankų sielos nusiteikimą, jei šis suinteresuotumas mielai siejasi su *gamtos apžiūra* (Kantas 1991: 153).

Iš šios citatos galime matyti, kad meno grožį Kantas sieja su tuštybe, o gamtos grožis jam yra ta erdvė, kurioje susitinka šiaip jau jo mąstyme gana griežtai atribotos estetikos ir etikos teritorijos. Šiame teoriniame kontekste Kantas įterpia itin intriguojantį pavyzdį – jis rašo apie užmiestyje gyvenantį šeimnininką, kuris turi įprotį linksminti jį aplankiusius svečius dirbtinai sukurdamas čiulbančių paukščių efektą. Kaip komentuoja Kantas, šis triukas šeimnininkui nesunkiai pavyksta krūmuose paslėpus berniuką, mokantį dūdele mėgdžioti paukščių giesmes. Tariamose paukščių giesmės susilaukia gausaus vaikštinėjančių lankytojų susižavėjimo, tačiau paaiškėjus apgaulei, harmoningos gamtinės atmosferos efektas išsyk išsisklaido, ir, pasak Kanto, „jau niekas negali ilgiau klausytis to treliavimo, kurį pirma laikė tokiu žaviu“. Šį epizodą jis paaiškina tokiais žodžiais:

Bet šis mūsų suinteresuotumas grožiu būtinai reikalauja, kad tai būtų gamtos grožis; ir suinteresuotumas visiškai išnyksta, kai tik pastebime, kad esame suklaidinti ir kad tai tik gražus menas; tada net skonis negali surasti jame nieko gražaus, o akis – nieko žavinčio. Ką poetai garbsto labiau už lakštingalos trelių, skambančių nuošaliuose krūmuose tylų vasaros vakarą švelnioje mėnesienoje, kerintį grožį? (Kantas 1991: 157).

Kalbant tiek apie šią citatą, tiek apie Kanto išsakytą vertinimą, svarbu akcentuoti kelis momentus. Visų pirma, Kantas čia gana specifiskai apibūdina pačią meninę veiklą. Menas apibrėžiamas išskirtinai per santykį su tuo, kieno atžvilgiu jis steigiasi kaip dirbtinas, tai yra per santykį su gamta. Bent jau atsižvelgiant į šį fragmentą galima teigti, kad menas Kantui yra ne daugiau nei „dirbtinė gamta“. Ir atvirkščiai – būtent gamtos grožis yra labiausiai tikras grožis, o aukščiausia estetinio vertinimo forma išpildoma tuomet, kai susiduriama su „iš tikrųjų natūraliais“ dalykais.

Tai reiškia, kad Kanto preferencijos gamtos grožiui gali būti aptariamoms ne vien etikos ar estetikos rėmuose, bet taip pat ir ontologinėje perspektyvoje. „Tikros“ ir „dirbtinės“ gamtos perskyra, veikianti Kanto estetikoje, yra aiškiai hierarchinio pobūdžio. Menas traktuojamas kaip „dirbtinė gamta“, nes tai yra ne iki galo, nepilna gamta. Tokie dalykai, kaip antai netikros paukščių giesmės arba dirbtinės gėlės prismaigstytos pievoje (Kantas 1991: 154), yra tik panašūs į tikrus. Šiuo pagrindu Kantas daro išvadą, kad „dirbtinė gamta“ kaip nepakankama gamta yra neverta dėmesio – interesas išnyksta ir tiek.

„Menas tapo gamta, o gamta menu“: tikrovės nostalgijos perspektyva

Giorgio Agambenas vienoje ankstyvųjų savo knygų *Žmogus be turinio*⁴ taip pat yra apmąstęs meno ir gamtos elementų panašumą bei trumpalaikį pasimetimą bandant juos atpažinti. Kaip diagnozuoja Agambenas, šiandien „[m]enas tapo gamta, o gamta – menu“ (Agamben 2005: 77). Visgi, Agambeno požiūriu, šiuolaikinėje tikrovėje situacijas, kai apsirinkama dėl gamtinės arba artefaktinės dalykų kilmės, reikėtų priskirti jau ne atsitiktinėms klaidoms, bet labiau vertinti kaip tendenciją, liudijančią išsibalansavusius tikrovės orientyrus ir dėl to įvykusias ontologines slinktis.

Iš pažiūros kiek netikėta, kad pamatinio lygmens pokyčius tikrovės sanklodoje Agambenas susieja su gana specifiniais procesais, kurie įprastai daugiau dėmesio susilaukia ne ontologijos, bet estetikos disciplinos lauke. Kitaip tariant, pasak Agambeno, galima išvelgti tam tikrą koreliaciją tarp to, kaip mes šiandien matome gamtą, joje atpažindami vis daugiau artefaktinės tikrovės elementų, ir mūsų santykio su šiuolaikiniu menu, kuriam būdinga, kad kūrinys vis labiau reikalauja refleksijos, o sykiu vis mažiau gali būti patiriamas betarpiškai. Abiem šiais atvejais Agambenas išskiria dvinarę dichotominę struktūrą, jos rėmuose konstatuodamas slinktį, kai vienas dėmuo užgožia antrąjį. Ontologiniame lygmenyje čia judama prie vis labiau gamtiškumo vaizdinį išstumiančios dirbtinybės įsigalėjimo, o meno kontekste – prie betarpiškumą užgožiančios refleksijos įsivyravimo. Analizuodamas šias lygiagrečias sąveikas, Agambenas pateikia pavyzdį, kuris, jo įsitikinimu, tinkamai iliustruoja, kaip minėti pokyčiai normalizuojami mūsų kasdienybėje. Pasak Agambeno:

Tada, kai jau nebesugebame estetiškai vertinti meno kūrinio, mūsų supratimas apie gamtą tampa toks apsiblausęs, o, iš kitos pusės, žmogiškojo elemento prezencija jame

⁴ Agambeno knygos *Žmogus be turinio* pirmasis leidimas pasirodė 1970 metais (Agamben, G. 1970. *L'uomo senza contenuto*. Milano: Rizzoli).

pasiekia tokią galią, kad nutinka, jog stovėdami priešais kraštovaizdį spontaniškai pradėdame lyginti jį su jo paties šešėliu, klausdami savęs – jis estetiškai gražus ar bjaurus. Tampa vis sunkiau atskirti meno kūrinį nuo gamtinės mineralinės uolienos arba sutrūnijusio, laiko ir erozijos chemiškai paveikto, medienos gabalo (Agamben 2005: 76).

Skaitant šią Agambeno citatą nesunku išvelgti analogiją tarp čia aprašytos situacijos, kai gamtinės uolienos matymą uždengia sąmonėje išskylantis abstraktaus meno kūrinio vaizdinys, ir aukščiau aptarto Kanto pavyzdžio apie dirbtinai sukurtą giedančių paukščių efektą. Abiem atvejais dėmesio centre atsiduria trumpalaikis susipainiojimas tarp gamtiškumo ir dirbtinybės lygmenų. Vis dėlto iš karto reikia pastebėti, kad sykiu čia esama pamatinio skirtumo: Kantas ir Agambenas nurodo į skirtingas tikroves tuo požiūriu, kad jose prieinama meno ir gamtos sąveika reiškiasi skirtingomis konfigūracijomis. Priešingai nei Kantui, Agambeno pateiktame pavyzdyje atspirties tašku tampa jau ne gamta, o menas („dirbtinė gamta“). Kitaip tariant, Agambeno atveju susiduriame su savotiška inversine logika, kai apverčiamas modernybės mąstymui būdingas supratimas apie tai, kas imituoja, o kas yra imituojama. Tendencijoje, kurią aprašo Agambenas, ne menas pamėgdžioja gamtą, bet gamta traktuojama kaip meno kartotė arba kopija⁵.

Gamtos ir meno registrų persiklojimą Agambenas aiškina remdamasis antropologine perspektyva. Jo požiūriu, šios transformacijos atkartoja žmogiškoje pažinimo struktūroje vykstančius pokyčius, kurie reiškiasi vis ryškesniu kultūrinio matmens intensyvėjimu, savo ruožtu sinchroniškai atliepiančiu nykstančią koreliaciją su gamta kaip grynuoju laukiniškumu. Taigi, remiantis Agambenu, slinktis, niveliuojanti perskyrą tarp meno ir gamtos, nėra susijusi su objektyvia dalykų tvarka, bet juda priklausomai nuo žmogiškojo subjekto optikos ir jo poreikių nuolatos perkelti šią skirtį, vis daugiau dalykų priskiriant dirbtinybės sferai.

Agambenas pabrėžia, kad šių procesų apmąstymas leidžia pastebėti dar vieną paradoksą, būdingą šiuolaikinio žmogaus santykiui su gamtine aplinka – iš vienos pusės, siekiama mėgautis tapybiškais kraštovaizdžiais, iš kitos – nostalgiskai ilgimasi autentiško gamtos „gamtiškumo“. Agambeno nuomone, abi šios viena kitą neutralizuojančios intencijos yra dvi tos pačios monetos pusės, o jų pagrindas – troškimas susikonstruoti nebeegzistuojančios tikrovės vaizdinį. Kita vertus, prarastos tikrovės ilgesiui galiausiai pasiduoda ir pats Agambenas, kritiškai apibrėždamas kaip dirbtinius tiek bandymą suteikti gamtai estetiškai patrauklų pavidalą, tiek

⁵ Verta paminėti, kad Agambeno išvalga apie posūkį nuo meno prie gamtos (o ne nuo gamtos prie meno) nėra jokia naujiena meno istorijos lauke. Ernstas Gombrichas, Ervinas Panofsky ir kiti yra išsamiai tyrinėję sąsajas tarp peizažinės tapybos ir estetinio gamtos vertinimo. Bendrai sutariama, kad, nors atrodytų priešingai, tačiau tiek meno kontekste, tiek ir plačiojoje visuomenėje gamta estetiškai pradėta vertinti būtent projektuojant peizažinėje tapyboje išreikštą grožio matricą jau „tikrosios“ gamtos atžvilgiu (Daraškevičiūtė 2021: 141–169).

nostalgiską poreikį išlaikyti (it. *conservare*) gamtą žmogaus nepalietą. Jo požiūriu, abi šios pastangos būtų nesuvokiamos ankstesniais amžiais, kurie privilegijavo „gyvą tikrovę“, o ne mumifikuotą jos pavidalą (Agamben 2005: 76).

Taigi, galima teigti, kad Agambeno svarstymai apie dirbtinybės išgalėjimą šiuolaikinės tikrovės struktūroje nėra iki galo nuoseklūs. Nors jis pripažįsta konstrukcinį skirties tarp to, kas dirbtina ir gamtiška pobūdį, tačiau jo teorijoje vis dėlto išlaikomas atminties apie ontologiškai „tikresnę gamtą“ likutis, iššaukiantis nostalgiją, kuri šiuo atveju reiškiasi kaip gana pasyvus idealizuoto praeities pavidalo ilgesys.

„Dirbtinė gamta“ ir solastalgija: tarp nostalgijos ir nejaukos

XXI a. pirmajame dešimtmetyje australų filosofas Glennas Albrechtas, svarstydamas apie sąsajas tarp technologinių industrijų vis labiau veikiamos aplinkos ir emocinės žmogaus būklės, pasiūlo solastalgijos sąvoką. Jo požiūriu, šiandien norint apibūdinti destruktivius aplinkos pokyčius jau nepakanka tradicinės nostalgijos sąvokos, kuria išreiškiamas namų ar buvusio laiko ilgesys – kur kas taikliau šiuolaikinio žmogaus patiriamą melancholijos ir susvetimėjimo su aplinka būseną apibrėžia solastalgijos sąvoka. Naujadarą „solastalgija“ Albrechtas sukonstruoja lotynų kalbos žodžių *sōlācium* (paguoda), *solus* (apleistas) ir graikiškojo termino šaknies *-algia* (kančia) pagrindu. Pasak Albrechto, solastalgijos simptomus, prie kurių jis priskiria egzistencinę melancholiją, dvasinį ir emocinį diskomfortą, nerimą, o sykiu ir iš šių būsenų sekančias fizines negales, šiandien yra patyrę daugybė žmonių, kurių gyvenamosios aplinkos buvo paveiktos gamtos stichijų arba suniokotos ir užterštos plečiantis pramonei. Albrechtas apibrėžia solastalgiją taip:

Tai skausmas, kurį patiriame supratę, kad vieta, kurioje gyvename ir kurią mylime, yra tiesiogine prasme puolama ir naikinama fiziškai. Ši agresija provokuoja mūsų tapatybės, susijusios su priklausymu tam tikrai vietai, eroziją ir psichologinį sielvartą dėl tos vietos transformacijos. Tai intensyvus troškimas, kad vieta, kurioje gyvename ir toliau teiktų komfortą ir paguodą. Solastalgija nėra apie žvalgymąsi į auksinę praeitį, nei apie kitos vietos [namų prasme] paieškas. Tai išgyvenama dabarties praradimo patirtis, pasireiškianti dislokacijos jausmu ir grėsme dėl naikinamo dabarties potencialo, kuris galėtų teikti paguodą. Trumpai tariant, solastalgija yra tokia namų ilgesio forma, kurią patiriame nepalikę „namų“ (Albrecht 2005: 45).

Iš solastalgijos apibrėžimo matyti, kad ši diagnozė aprėpia ištis nemažą amplitudę jausenų, kurios rezonuoja su antropocene iškreiptą formą įgavusiomis lokalumo ir temporalumo patirtimis. Tiesa, reikia pastebėti, kad tik vėlesniuose tekstuose Albrechtas ima analizuoti solastalgijos paplitimą globaliu mastu, įžvelg-

damas koreliaciją su antropoceno krize. O XXI a. pirmojo dešimtmečio darbuose Albrechtas solastalgiją dar sieja su konkrečiomis specifinėmis vietovėmis, tokiomis kaip Aukštutinio Hunterio slėnio (*Upper Hunter Valley*) regionas Naujajame Pietų Velse Australijoje, kurios buvo suniokotos pavertus jas kasyklomis, monokultūrinės žemdirbystės plotais ir pan. Taip pat tuo metu Albrechtas dar laikosi požiūrio, kad reikia skirti gamtines solastalgiją provokuojančias priežastis – sausras, potvynius, gaisrus ir pan., ir dirbtines, prie kurių priskiria industrializacijos ir gentifikacijos procesus (Albrecht 2005: 45-46).

Antropoceno perspektyvoje pastaroji skirtis praranda pagrindą, nes sausros ar potvyniai, ištinkantys dėl klimato atšilimo, jau nebegali būti priskiriami išskirtinai gamtiniais reiškiniais, juos reikėtų vertinti kaip technologizacijos, taigi – žmogaus veiklos, pasekmes. Vėlesniuose savo tyimuose Albrechtas atkreipia dėmesį, kad būtent diskusijų apie antropoceną fone solastalgija įgauna chronišką ir globalų pobūdį, nes dėl visuotinio ekologinių grėsmių masto psichologiniam nerimui nebegalioja nei lokalumo, nei temporalumo apribojimai (Albrecht 2019). Jis pažymi, kad, kitaip nei nostalgijos atveju, kai lemiama reikšmę turi konkrečios, subjektyvios atskiro individo aplinkybės, antropocene potencialų solastalgijos neišvengiamumą diktuoja šioje situacijoje įtarpintam žmogui būdinga pakitusi tikrovės matymo perspektyva. Naujojo situatyvumo įtakoje komforto praradimo jausmas sutelktas ne vien į praeitį ar dabarties momentą, bet aprėpia ir ateities horizontą, tarsi išankstinė reakcija į grėsmingas klimato mokslininkų prognozes. Juolab, vis labiau nykstant skirčiai tarp lokalumo ir globalumo registrų, į kiekvienoje atskiroje teritorijoje vykstančius pokyčius esame priversti žvelgti planetinėje perspektyvoje, tad nerimas dėl aplinkos destruktijos pasiekia visur, kur bebūtume. Prie solastalgiją dar labiau provokuojančių veiksnių Albrechtas priskiria ir šiuolaikines vizualines technologijas, kurios fiksuoja nuolatinius pokyčius planetoje, priartindamos tirpsinančius ledynus, masiškai kertamus miškus ir šiukšlių salas vandenynuose. Jo nuomone, toks antropoceno įvaizdinimas, nors ir medijuotas, vis dėlto sąlygoja patirties išsiplėtimą, o tai priverčia vis labiau įsisąmoninti universalų aplinkos nykimo mastą (Albrecht 2019: 73–89)⁶.

Apibrėždamas solastalgiją, Albrechtas susieja komfortišką atskiro individo psichologinę būklę ir jo gyvenamosios aplinkos „sveikumą“. Taigi, priešingai nei aukščiau svarstytame Agambeno pavyzdyje, Albrechto teorijoje aplinka nėra trak-

⁶ Ne vienas antropoceno teoretikas (Nicholas Mirzoeff, T. J. Demos) yra atkreipęs dėmesį į prieštarą technologinių medijų vaidmenį antropoceno įvaizdinimo procese, kai aplinkodairinės krizės vaizdai, užuot suteikę informacijos ar mobilizavę, tampa tiesiog dar vienu reginiu – veikia anestezuojančiai (Daraškevičiūtė 2021: 170–190). Visgi, Albrechtas šios problemos nefiksuoja, susitelkdamas labiau į psichologinį eko-nerimo lygmenį. Jo požiūriu, būtent „Emocijos yra tai, kas motyvuoja veiksmui“ (Albrecht 2019: 63).

tuojama kaip subordinuota žmogaus poreikiams, veikiau tai yra individo gerbūvio sąlygas formuojanti gyvenamoji terpė. Kita vertus, svarstant šią sąveiką svarbu paklausti: pirma, kas yra ta aplinka, apie kurią kalbama solastalgijos atveju; ir antra – kokio pobūdžio santykis čia formuojasi? Akivaizdu, kad solastalgijos perspektyvoje išnyrantis aplinkos įvaizdis mažai ką bendro turi su romantizuota gamtos samprata, kurios nostalgiskai ilgisi modernybės individas. Veikiau tai sužalota, antropogeninių veiksmų niokojama aplinka – „dirbtinė gamta“. Kaip pažymi solastalgijos sąvoką komentuojanti Naomi Klein, šylant klimatui visa planeta yra virtusi „naujosios anomalijos“ zona (Klein 2017: 157–158).

Taigi, solastalgija šioje „naujosios anomalijos“ būklėje formuojasi kaip iš tiesų liguistas santykis, kai dabarčiai įgavus distopinių scenarijų nuotaiką, tampa apskritai nebeaišku, kokią aplinką turėtų apibrėžti „normalumo“ sąvoka; pati aplinkos „normalumo“ idėja ima kelti asociacijas su kažkuo neįvairiu – tuo, kas buvo išstumta, bet vis sugrįžta deformuotu pavidalu. Dėl tokio neapibrėžtumo galima teigti, kad kultūriniame ir moksliniame antropoceno diskurse vis išnyrantis „normalios“ („sveikos“) aplinkos vaizdinys tik dar labiau skatina topologinę ir chronologinę dezorientaciją, kurioje atsidūręs šiuolaikinis individas. Žvelgiant šiuo kampu, solastalgija šalia nostalgijos savyje talpina taip pat ir neįvairios aspekto⁷. Prisiminus, kad Sigmundas Freudas siejo neįvairią su tuo, kas nėra pažįstama ir artima, visgi palikdamas joje integruotą „atpažįstamumo“ dėmenį⁸, galima teigti, kad solastalgijos struktūroje neįvairia išryškėja būtent kaip neatpažįstamumo faktorius, išlaikantis savyje atpažįstamumo patirtį. Nesvetingoje, pasikeitusio klimato režimo tikrovėje sėvos, kažkada komfortą teikusios vietos, patiria destruktivius pokyčius, tačiau šis neatpažįstamumas – *das Unheimliche* – šmėklišku, iškraipytu pavidalu vis dar talpina savyje pažįstamus kraštovaizdžių kontūrus.

⁷ Apibrėždamas solastalgiją Albrechtas atkreipia dėmesį į neįvairios kategoriją ir pažymi, kad ši, iš filosofinio konteksto ateinanti, sąvoka yra svarbi teorinio solastalgijos pagrindo dalis. Tačiau jis laikosi požiūrio, kad analizuojant koreliaciją tarp destruktivių ekosistemos pokyčių ir žmogaus psichinės sveikatos produktyviau susitelkti ne į filosofinį, bet į psichologinį lygmenį, kurį, jo įsitikinimu, tikliau apčiuopia solastalgijos terminas (Albrecht 20019: 36). Apskritai galima pažymėti, kad Albrechtą labiausiai domina būtent psichologinė perspektyva, tai atsispindi ir jo siūlomuose antropoceno įveikos sprendimuose – paskutiniojoje knygoje Albrechtas kuria Žemės emocijų (*psychoterratic emotions*) žemėlapi. Taip pat įdomu, kad Albrechtas pasiūlo vietoje antropoceno vartoti simbioceno (*symbiocene*) sąvoką, kildindamas ją iš Lynn Margulis simbiozės teorijos, tačiau ir šiuo atveju, kitaip nei Donnai Haraway, Albrechtui rūpi ne materialusis sąveikos horizontaliame lygmenyje aspektas, bet psichologinis-emocinis dėmuo, kurį jis apibrėžia „pozityviomis Žemės emocijomis“ (Albrecht 2019: 91–130).

⁸ Savo įtakingajame tekste „Das Unheimliche“ Freudas apibrėžė neįvairios sąvoką per opoziciją vokiečių k. terminams *heimlich*, *heimisch*, *vertraut* (įvairus, naminis, pažįstamas). Šiuo būdu neįvairia siejama su tuo, kas nėra pažįstama ir artima, tačiau sykiu paliekamas integruotas „atpažįstamumo“ dėmuo (Freud 2011).

Antropomorfiški robotai ir *nejaukos slėnis*

Pasisukus kalbai apie dirbtinybės ir natūralumo sąveikos problemą nejaukos aspektu, būtų keista nuošalyje palikti japonų teoretiko Masahiro Mori esė „Nejaukos slėnis“, kurioje nagrinėjamas vizualinis artefaktinių elementų panašumas į organinius darinius. Mori tekstas parašytas 1970 metais, tačiau tik 2012 metais, pasirodžius vertimui į anglų kalbą, jame išsakytos idėjos sulaukė platesnio atgarsio. Šiame tekste Mori, kuris tuo metu buvo Tokijo universiteto robotikos profesorius, svarsto, atrodytų, labai praktinio pobūdžio klausimą – kaip turėtų atrodyti robotai, kad nekeltų negatyvios reakcijos? Taigi, čia pirmiausiai susitelkiama į žmogų imituojančių robotų išvaizdos ypatybes.

Pasak Mori, konstruojant tokio pobūdžio technologines sistemas, labai svarbu išgauti tinkamą koreliaciją tarp to, kiek šie mechanizmai bus panašūs, tačiau tuo pat metu ne per daug panašūs į žmones. Apibrėždamas šią problemą Mori suformuluoja *nejaukos slėnio* teoriją. Jis teigia: „Pastebėjau, kad siekdami padaryti robotus kiek įmanoma panašesnius į žmones, jaučiame jiems simpatiją iki ribos, kurią pavadinau nejaukos slėniu“ (Mori 2012: 98). Remiantis Mori tyrimais, palankumo kreivė antropoformiškai atrodančių robotų atžvilgiu kyla aukštyn tik iki tam tikro laipsnio, kurį pasiekusi ima staigiai kristi žemyn. Jei technologinis mechanizmas atrodo praktiškai kaip žmogus, bet lieka neišspręsti sudėtingai fiksuojami, subtilūs niuansai, tokioje situacijoje patiriama nejauka, skatinanti instinktyviai atsitraukti. Aiškindamas savo mintį, Mori kviečia įsivaizduoti situaciją, kai naujai sutiktas žmogus tiesia ranką pasisveikinti ir tik ją palietus, kyla įtarimas, kad „kažkas ne taip“. Netrukus suprantama, kad tai dirbtinė ranka – labai tikroviškai atrodantis protezas. Šiuo atveju nejauką išprovokuoja pirminis receptijos momentas, kai atpažįstama, kad „kažkas ne taip“, nors dar ne visai aišku, kas. Anksčiau minėtame Freudo nejaukos apibrėžime išryškinta įtampa tarp atpažįstamumo ir neatpažįstamumo elementų atsikartoja ir Mori *nejaukos slėnio* sampratoje bei ją iliustruojančiuose pavyzdžiuose. Šiais atvejais išstatoma dialektika tarp to, kas keistai atpažįstama ir atpažįstamai keista; tarp normalybės lūkesčio (žmogaus ranka, kurią ruošiamasi spausti) ir nukrečiančios nejaukos supratęs, kad lūkestis rėmėsi klaidinga prielaida.

Įdomu, kad nors Mori atstovauja praktinei robotikos sričiai, jis nesvarsto technologinių nejaukos įveikos sprendimų, kurie galėtų sumažinti vizualinį atotrūkį tarp robotų ir žmonių. Jis pasisako už priešingą strategiją – apriboti technologinės prieigos vystymą, pasiliekant pažįstamoje teritorijoje, atokiau nuo *nejaukos slėnio*. Kitaip tariant, Mori nuomone, reikėtų kurti vizualiai patrauklius robotus, tačiau tokius, kad jie nesimuliuotų žmogiškos išvaizdos, šiuo būdu iš anksto

užkertant kelią nejaukos apraiškoms. Tuo tikslu jis pasiūlo keletą dizaino sprendimų – pavyzdžiui, akinius nuo saulės, kurie uždengtų nepakankamai žmogišką žvilgsnį arba rankos protezo modelį, pagamintą pagal medinės Budos skulptūros rankos pavyzdį. Mori manymu, lyginant su ano laiko pažangiausiu modeliu, tokio protezo išvaizda neatrodo tikroviškai, tad kelia mažiau rizikos išprovokuoti nejauką.

Svarstant šias Mori nuostatas, galima pastebėti, kad, viena vertus, *nejaukos slėnio* teorija patvirtina nuosaikų optimizmą žmogaus unikalumo atžvilgiu, nes parodoma, jog, nepaisant technologijų pažangos, visgi sudėtinga įveikti subtilius niuansus, skiriančius gyvus organizmus nuo artefaktinių pavidalų. Tačiau, kita vertus, atsargi Mori nuostata maksimalaus robotų antropomorfizavimo atžvilgiu provokuoja abejonę, kad tikroji nejaukos priežastis susijusi ne su robotų išvaizdos ypatybėmis, ir net ne su atavistinėmis baimėmis apie atgijusius ir monstraish virtusius automatus⁹. Savo esė pabaigoje Mori nuo praktinio pobūdžio problemos – kuo labiau komfortiško santykio su technologijomis – pasuka prie kur kas fundamentalesnių klausimų apie žmogaus žmogiškumą. Šis posūkis atsispindi paskutiniuose Mori esė sakiniuose:

Kodėl mums duotas šis keistas jausmas? Ar jis privalomas žmogiškoms būtybėms? Dar nesu apmąstęs šių klausimų iš pagrindų, bet neabejoju, kad tai [nejauka] yra integrali mūsų savisaugos instinkto dalis. Turėtume pradėti kurti nuodugną nejaukos slėnio žemėlapi tam, kad per robotikos tyrimus suprastume, kas mus daro žmonėmis (Mori 2012: 100).

Galima numanyti, kad Mori mintį apie žmogaus savisaugos instinkto išprovokuotą nejauką reikėtų interpretuoti kaip priminimą, kad tikrasis nejaukos pagrindas yra latentiskai žmoguje glūdintis savęs kaip nepakankamo, palyginus su technologijomis, suvokimas, kurį ir aktyvuoja susidūrimas su žmogiškas būtybes replikuojančiais mechanizmais. Šioje vietoje verta atkreipti dėmesį, kad šiuolaikiniame teoriniame diskurse nejaukos sąvoka yra tapusi savotiška meta-kategorija, kuria apibrėžiama tiek paralyžiuojanti, tiek mobilizuojanti patirtis. Pirmąją prasme, nurodoma į specifinę nejaukos patirčiai būdingą pasimetimo jauseną, antrąją – nejaukos kategorija siejama su savotišku lūžio tašku, kai sutrikdomas inertiškas santykio su tikrove režimas, o sykiu atveriamas galimybė pakeisti veikimo kryptį. Kalbant apie mobilizacinę nejaukos kategorijos potencialą, nemažai dėmesio susilaukia veidrodžio metafora, kurią nagrinėdami nejauką yra įterpę ir

⁹ Šiame kontekste paranku nurodyti į Williamo Thomo Mitchello atvaizdų genezės tyrimus (Mitchell 2005), apimančius platų atvaizdų spektrą nuo stabų iki šiuolaikinių bioklonų, ir sąveikos su šiais artefaktais išprovokuotas siaubo bei nejaukos patirtis. Daugiau apie tai žr. Daraškevičiūtė 2022: 375–381.

Freudas, ir Jacquesas Lacanas, ir per kurią nejaukos patirtis paaiškinama, viena vertus, kaip akistata su („tikrąją“) tikrove, o, kita vertus, kaip išjudinantis, emancipuojantis veiksnys¹⁰.

Tam tikra prasme Mori „Nejaukos slėnyje“ aptariamus „robotus-žmogaus replikas“ galima traktuoti kaip savotišką veidrodį, kuriame pamatyta nejauką išprovokuojanti tikrovė sykiu tampa veiksmu, sutrikdančiu inertišką „normalybės“ režimą. Taigi, čia, kaip ir Kanto „dirbtinės gamtos“ pavyzdyje, prieinamas atpažinimo momentas. Tačiau *nejaukos slėnio* teorijoje tai jau ne simuliuojamo gamtiškumo demaskavimas, o akistatoje su artefaktais įvykstantis žmogaus ribų įsisąmoninimas.

Nuo „dirbtinės gamtos“ prie „dirbtinės planetos“

Dar išsamiau procesą, kurio metu gyvenamoji aplinka tampa vis labiau technologizuota, nagrinėja šiuolaikiniai filosofas Yuk Hui knygoje *Rekursyvumas ir kontingencija*. Šios knygos trečiosios dalies paskutinis skyrius pavadintas gana mįslingai – „Nejauki ugnis“ (*Uncanny Fire*). Didžiausia intriga slypi tame, kad tiesiogiai apie nejauką Hui šiame skyriuje neužsimena, o ir apskritai nesvarsto jokios emocinio santykio su tikrove formos. Todėl bandant suprasti, kodėl atsiranda ši nuoroda ir ką ji galėtų reikšti, tenka pradėti nuo ugnies metaforos, kurią Hui įsiveda kiek anksčiau, paminėdamas, kaip ir galima numanyti, kad ji perimta iš Bernardo Stieglerio mąstymo. Pirmajame *Technikos ir laiko* tome Stiegleris, analizuodamas Platono *Protagore* papasakotą Prometėjo ir Epimetėjo mitą, ugnies metaforą pasitelkia aiškindamas technikos reikšmę žmogiškosios būties apibrėžčiai. Kaip jis teigia, be Prometėjo pavogtos ugnies negalimi nei žmogiška išmintis, nei artefaktiniai gebėjimai:

Sophia ir *tekhne* yra niekas be ugnies, atsižvelgiant į šio *dvilypumo* prasmę ir turint mintyje, kad tai ugnis, kurią pavogė Prometėjas. Ugnis mirtingųjų rankose yra dieviškos kilmės galia per kurią, pasiaukojimo dėka, mirtingieji pastato save į dievų vietą. Taigi, ugnis nėra mirtingųjų galia, nei jų nuosavybė; kur kas labiau tai yra namų galia,

¹⁰ Freudas savo tekste „Nejauka“ prisimena, kaip sykių važiuodamas traukiniu gretimame kupė pamatė nemalonaus senyvo vyriškio figūrą ir jį praktiškai išsyk persmelkė nejauka, supratus, kad stiklinėse kupė duryse atsispindintis atvaizdas yra jo paties (Freud 2011: 368–369). Šiame pavyzdyje veidrodis (stiklinės dury) reprezentuoja ne mimetinį atspindėjimą, bet tikrovės įsiveržimą – prablaivinančią, nors ir ne visai malonią, patirtį. Dar akivaizdžiau mobilizacinį nejaukos aspektą pabrėžia Lacanas. Savo dešimtajame seminare, šiaip jau skirtame nerimo problematikai, Lacanas prisitraukia veidrodyje atsispindinčio atvaizdo metaforą analizuodamas nejaukos patirtį kaip lūžinį momentą, kai individas išsilaisvina nuo Kito žvilgsnio, kuris nuo vaikystės buvo integrali jo ego dalis. Kaip teigia Lacanas: „Net ir žiūrėdami į veidrodį galime patirti akimirką, kai atvaizdas, kuriuo tikime, su kuriuo siejame save, patiria modifikacijas. Jei šis veidrodinis atvaizdas, žiūrintis į mus – mūsų figūra, veidas, akys – leidžia mūsų žvilgsnio dimensijai išnirti į paviršių, atvaizdo kokybė ima keistis. Visų pirma, tai yra momentas, kai žvilgsnis, kuris pasirodo veidrodyje, daugiau nebežiūri į mus. Tai yra *initium*, aura, brėkstantis nejaukos jausmas, paliekantis atvertas duris nerimui“ (Lacan 2016: 88).

kuri, ištrūkusi iš techninio šios namų aplinkos valdymo, atskleidžia savo laukinę jėgą parodydama mirtingųjų negalią (Stiegler 1998: 194).

Remiantis Stieglerio interpretacija, technika nėra nei žmogaus galia, nei gebėjimas (galėjimas, potencialumas), bet esminė žmogiškosios ontologinės konstitucijos dalis, o sykiu ir kompensacinės struktūros¹¹ elementas; technika įgalina žmogų ir padaro jį tuo, kas jis yra. Taigi, galima teigti, kad Stieglerio filosofijos kontekste dirbtinybės matmuo, jei jį suprasime per santykį su tuo, kas ontologiškai tikra, apskritai netenka pagrindo.

Į pastarąją perspektyvą, kurioje technika traktuojama ne kaip subordinuota žmogaus valiai, bet veikiau kaip tai, kame žmogus aptinka save, įsirašo ir Hui teorinė pozicija. Visgi, iš karto galima pridurti, kad itin daug dėmesio šiuolaikinių išmaniųjų technologijų plėtrai skiriantis Hui radikaliau nei Stiegleris išryškina struktūrinio techninių sistemų panašumo į gamtinius organizmus aspektą, sykiu dar primygtiniau kvestionuodamas skirtį tarp dirbtinybės ir natūralumo registrų. Kaip pažymi Audronė Žukauskaitė, „jei Stieglerio organologija nagrinėja techninius objektus kaip organizuotus neorganinius darinius, Hui teigia, kad organologija turėtų permąstyti techninius objektus kaip organizuojančius neorganinius darinius“ (Žukauskaitė 2025: 143).

Knygoje *Rekursyvumas ir kontingencija* Hui apibrėžia rekursyvumą kaip veikimo modelį, kuriame integruotas atsitiktinumas. Ypač svarbu paminėti, kad jo teorijoje toks veikimo principas būdingas ne vien organizmams, bet ir šiuolaikinėms technologijoms. Pasak Hui, per rekursyvumo ir kontingencijos sąveiką galima paaiškinti skirtį tarp šiuolaikinių technologijų ir senųjų, kurios veikia mechaniniu principu. Linijiniame-mechanicistiniame veikimo modelyje atsitiktinumas sąlygoja klaidą ir mechanizmo sutrikimą, o išmaniosiose technologijose atsitiktinumas sąlygoja sistemos perkrovimą. Be abejo, toks technologijų apibrėžimas gerokai sukomplikuoja moderniojoje filosofijoje vyravusias mechanizmo ir organizmo sampratas. Čia paranku ir vėl nurodyti į Kantą – 65-ajame *Sprendimo galios kritikos* paragrafe jis apibūdina organizmą kaip „organizuotą ir patį save organizuojantį padarą“, kuris disponuoja formuojančia jėga, skirtingai nuo mechanizmo, turinčio tik varomąją jėgą (Kantas 1991: 228–229). Kanto požiūriu, organizmas yra veikiamas tiek vidinių, tiek išorinių priežasčių, o mechanizmo veikimą sąlygoja tik išorinės priežastys. Tuo tarpu Hui teorijoje rekursyvumo pagrindu išvedama analogija tarp atsitiktinumą integruojančių šiuolaikinių išmaniųjų technologijų ir gyvų organizmų.

¹¹ Pagal *Protagore* papsakotą mitą Prometėjui teko pavogti ugnį ir atnešti ją žmonėms būtent kompensuojant brolio Epimetėjo neapsižiūrėjimą – dievų dovanas turėjęs išdalinti Epimetėjas visas gėrybes (šiltą kailį, aštrius dantis ir nagus, sparnus, pelekus) išskirstė kitiems Žemės gyviams, palikęs žmogų be nieko.

Taigi čia vėl prieinamas artefaktų panašumo į gamtinius darinius aspektas, tik šiuo atveju panašumas yra ne išorinis, bet struktūrinis. Kitaip tariant, tai mes priimame technologines sistemas taip, lyg jos funkcionuotų analogiškai žmogiškam veikimui ir intencijoms (akivaizdžiausias pavyzdys – dirbtinis intelektas). Galima daryti prielaidą, kad kaip tik pastarasis aspektas – vis pastebimiau nykstanti riba tarp technologinių ir organinių sistemų – inspiravo Hui šiame kontekste įsivesti nejaukos sąvoką.

Minėtą skyrelį „Nejauki ugnis“ Hui pradeda nuo gyvos būtybės prisitaikymo gyvenamojoje terpėje problemos¹². Svarstant organizmo ir terpės sąveiką, Hui visų pirma rūpi normos procesualumo aspektas, konkrečiau – gyvybės gebėjimas prisiderinti prie aplinkos, keičiantis sąlygoms. Hui pabrėžia: „Normos keičiasi, kai susiduriama su įvykiu, kuris viršija normų normalizavimosi galimybes“ (Hui 2019: 181). Plėtodamas šią mintį Hui teigia, kad gebėjimas ne vien paprasčiausiai prisitaikyti prie aplinkos sąlygų, bet taip pat ir konstruoti visiškai naujas aplinkas ilgą laiką laikytas žmonių išskirtinumu. O šiandien susiduriame su situacija, kai išmaniosios technologijos funkcionuoja panašiu principu – jos palaiko sąsajas tiek su aplinka, tiek su organiniais veikėjais. Pasak Hui: „Automatizmas [šiandien] yra jau ne apie pasikartojimą, bet apie rekursyvumą. Rekursyvaus veikimo pavyzdžiai, tai – ateities išmanieji miestai, dirbtinis intelektas, kompiuterinis mokymasis, nanotechnologijos, biotechnologijos ir panašios vizijos“ (Hui 2019: 183).

Hui įsitikinimu, remiantis šiais pavyzdžiais, galima teigti, kad šiuolaikinėje tikrovėje formuojasi gigantiškos techno-sistemos, kurios veikia integruodamos hibridines technologijų ir žmonių sąveikas. Svarstydamas klausimą apie filosofijos vaidmenį šiame kontekste, jis pabrėžia, kad esama situacija reikalauja visiškai kitokio supratimo apie žmogaus ir technologijų santykį – naujos epistemologijos. Hui požiūriu, būtent jo atstovaujama organologijos prieiga čia gali būti produktyvi, kadangi pasiūlo alternatyvą tiek mechanistiniam, tiek vitalistiniam technikos supratimui. Kitaip tariant, ir mechanizmo, ir vitalizmo perspektyvoje žmogaus-technikos sąveika traktuojama išskirtinai pagal subordinacinio santykio modelį: vienu atveju organiniai kūnai pajungiami mechanizmams, kitu – mechanizmai pajungiami žmogui. Tuo tarpu Hui organologijoje siūloma nauja prieiga, pagal kurią santykis tarp organinių ir technologinių sistemų turi būti persvarstomas orientuojantis į abipusį suderinamumą – tai yra, veikimą kartu.

Atsižvelgiant į minėtus pavyzdžius, tokius kaip išmanieji miestai ar dirbtinis intelektas, viena vertus, galima teigti, kad Hui organologijos intencija orientuotis į technologinių ir organinių sistemų sąveikavimą seka ne tiek iš vizionieriškų, kiek

¹² Hui čia nurodo į Georges'o Canguilhemo knygoje *Normalumas ir patologija* (1966) atliktus organizmo ir terpės santykio tyrimus, kuriuose pažymima, kad juos sieja abipusė priklausomybė.

iš diagnostinių paskatų – akivaizdu, kad mes jau gyvename sąveikoje su technologijomis. Kaip pažymi Hui, „antropocenas pirmiausiai reiškia dirbtinės Žemės kaip kibernetinės sistemos realizaciją“ (Hui 2019: 83)¹³.

Kita vertus, nepaisant šios realistinės diagnozės, sudėtinga nepripažinti, kad Hui siūlymas iš tiesų traktuoti technologijas, priskiriant joms rekursyvumo ir kontingencijos savybes, kuriomis įprastai charakterizuojami gyvi organizmai, vis dėlto reikalauja paradigminio pokyčio tiek teorine epistemologine prasme, tiek praktiniu, naujo normalybės standarto, požiūriu. Kol kas tai vis dar trikdanti diagnozė, kelianti analogijas su išėjimu į *nejaukos slėnio* teritoriją, kurioje susiduriama su kažkuo, kas mums tarsi pažįstama, tačiau sykiu išlieka pernelyg keista. Taigi, bandant atsakyti į klausimą, kodėl Hui prisitraukia *nejaukos* kategoriją visgi jos neekspliciuodamas, galima formuluoti prielaidą, kad, jo požiūriu, vis labiau technologizuota tampančioje planetoje *nejaukos* patirtis nėra tai, ką turėtume įveikti – verčiau ją priimti kaip signalą, įspėjantį apie pasiektą ribą.

Vietoje išvadų. Karščiuojantys kūnai ir hibridinės sąveikos, arba Tarp ligos ir naujų buvimo trajektorijų

Dirbtinės aplinkos problema savitai tyrinėjama lietuvių menininkų Pakui Hardware projekte „Uždegimas“¹⁴, nukeliančiame lankytoją į *nejaukų* post-antropoceno tikrovės scenarijų. Tik užėjus į patalpą, kurioje įrengta instaliacija „Uždegimas“, iš pirmo žvilgsnio peršasi įspūdis, kad grindys padengtos dirvožemiu ir sudžiūvusių lapų liekanomis. Tačiau netrukus, net ne per regą, o per uoslę pasiekusį specifinį kvapą, ateina supratimas, kad matoma materija yra visai ne organinės, o technologinės kilmės, tai – susmulkintos, perdirbto plastiko atplaišos. Tas pats gamtinio ir dirbtinio lygmenų persiklojimo efektas išnaudojamas viršutiniame instaliacijos plane, kuriame nutiestais elektriniais takais juda kūno dalių protezus ir gyvybinių sistemų karkasus primenantys lydyto aliuminio ir stiklo dariniai¹⁵.

Kaip teigiama projekto aprašyme, „Tokiam *delirium* postpeižaže sunku rasti skirtį tarp to, kas anksčiau buvo laikoma gamta, o kas – žmogaus kūryba. Žmo-

¹³ Hui siūlo integruoti gamtos ir technikos sampratas ne antropocentrinėje, bet kosmotechninio mąstymo perspektyvoje: „Gamtos samprata turi būti integruota į kosmotechnikos sampratą tam, kad būtų išvengta konceptualios gamtos ir technikos perskyros“ (Hui 2019: 271). Hui nuomone, ši prieiga leistų matyti techniką sąsajoje su jos geneze ir pagrindu (kosmoso realybe). Hui mąstyme kosmotechnikos sąvoka aiškinama per analogiją su kosmopolitikos sąvoka; kosmotechnika, tai – kosminės ir moralinės tvarkos suvienijimas per techninę veiklą (Hui 2017).

¹⁴ Pakui Hardware „Uždegimas“ eksponuotas 2023 11–2024 02 Vilniuje Taikomosios dailės ir dizaino muziejuje, o 2024 metais šis projektas (kartu su Marijos Teresės Rožanskaitės darbais) atstovavo Lietuvai Venecijos meno bienalėje.

¹⁵ Parodos architektai – „Išora x Lozuraitė studio“ (Petras Išora-Lozuraitis ir Ona Lozuraitė-Išorė).

gaus organus uždegimo būsenoje primenantys objektai, architektūra, postgamtinis landšaftas, šviesa ir kitos technologijos, susijungia į vientisą hibridinį technoorganizmą¹⁶. „Uždegime“, kaip ir kituose Pakui Hardware projektuose, tyrinėjama organinės ir technologinės sąveikos sistema. Kūrėjai išstato šios sistemos veikimo principą: joje replikuojami ir integruojami gamtinių elementų, gyvybinių mechanizmų ir tam tikrų kūno dalių struktūriniai bruožai. Projekte matomi atskirų organų ir fragmentiškų gyvybinių sistemų pavidalai yra atsieti nuo jiems įprastinę formą suteikiančio kūniškumo, jie monotoniškai slenka, varomi ne gyvybinių, tačiau technologinių impulsų. Šiuo būdu demonstruojama, kad riba tarp „gamtiškumo“ ir „dirbtinybės“ nėra įtvirtinta ontologiniame tikrovės lygmenyje, bet nuolatos perkeliama, vis daugiau dalykų deleguojant dirbtinybės registrui.

Referuodami į Rupa Marya ir Raj Patel knygą *Karščiuojantys: gilioji medicina ir neteisingumo anatomija* Pakui Hardware išveda analogiją tarp gyvybinių procesų, vykstančių individualaus organizmo lygmenyje, ir tų, kurie būdingi universaliai, visos planetos mastu. Marya ir Patel teigia: „Jūsų arterijų uždegimas ir planetos uždegimas yra susiję, o priežastiniai ryšiai tampa vis aiškesni; jūsų fiziologinė būklė yra reakcija į socialinius ir aplinkos veiksnius“ (Marya, Patel 2021: 9). Nors bendra projekto nuotaika gana niūri, visgi jo idėjoje glūdi vilties momentas. Medicinos kontekste uždegimas traktuojamas dvejopai – viena vertus, tai ligos požymis, tačiau, sykiu ir natūralus imuninės sistemos atsakas, kuriuo siekiama atkurti normalią organizmo funkciją, pašalinant kenksmingus patogenus ar toksinus. Kaip atkreipia dėmesį meninio projekto kuratorius Valentinas Klimašauskas, Pakui Hardware gestas pritaikyti medicininio uždegimo metaforą planetos situacijai gali būti interpretuojamas ir kaip vilties išraiška, numatanti gijimo ir sveikesnės ateities galimybę (Klimašauskas 2024: 19). Pratęsiant šią mintį, galima pridurti – tikėtina, jog šiuo atveju vilties pagrindas yra šiandien vis primygtiniau girdima mintis, kad antropocene mes aptinkame save situacijoje, kurioje nebelieka skirčių tarp vidaus ir išorės, atskiro individo ir planetos, gamtiškumo ir dirbtinybės. Šioje tikrovėje vis akivaizdžiau nyksta tariamų autonomijų ribos ir formuojasi nauji, hibridiniai sąveikos modeliai.

Gauta 2025 11 24
Priimta 2025 12 12

¹⁶ Prieiga per internetą: <https://www.lndm.lt/pakui-hardware-uzdegimas/> [žiūrėta 2025 11 23].

Literatūra

- Agamben, G. 2005. *L'uomo senza contenuto*. Macerata: Quodlibet.
- Albrecht, G. 2005. „Solastalgia“. A New Concept in Health and Identity“, *Philosophy Activism Nature*, 3: 44–59. <https://doi.org/10.4225/03/584f410704696>
- Albrecht, G. 2019. *Earth Emotions. New Words for a New World*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Daraškevičiūtė, V. 2018. „Modernybė ir gamta. Kur sugrįžti norėjo Rousseau? *Religija ir kultūra*, 16–17: 64–77.
- Daraškevičiūtė, V. 2021. „Tarp gamtos ir fikcijos. Apie (ne)įvykusias slinktis“, in Gutauskas, M. et al. *Gamtos transformacijos. Modernybė ir antropocenas*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, p. 105–190.
- Daraškevičiūtė, V. 2022. „Religija ir menas postsekuliarioje perspektyvoje“, in Sodeika, T. et al. *Postsekuliarus būvis*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, p. 329–381.
- Freud, S. 2011. „Nejauka“, vertė A. Gailius, in Jurgutienė, A. (sud.) *XX amžiaus literatūros teorijos. Chrestomatija aukštųjų mokyklų studentams*. I d, p. 347–372.
- Hui, Y. 2017. *Cosmotronics as Cosmopolitics*. *E-Flux.com Journal*, 86. Prieiga per internetą: <https://www.e-flux.com/journal/86/161887/cosmotronics-as-cosmopolitics> [žiūrėta 2023 11 15].
- Hui, Y. 2019. *Recursivity and Contingency*. London: Rowman and Littlefield.
- Kantas, I. 1991. *Sprendimo galios kritika*, vertė R. Plečkaitis. Vilnius: Mintis.
- Klein, N. 2017. *Tai viską keičia. Kapitalizmas prieš klimatą*, vertė N. Norkūnienė, T. Marcinkevičius. Vilnius: Kitos knygos.
- Klimašauskas, V. 2024. „Chronic States: Cosmic Wounds, Inflamed Nervous Systems, and Hope (?) Station“, in Pakui Hardware, Klimašauskas, V., Laia, J., Mikalajūnė, E. (eds.). *Exhibition catalogue: Pakui Hardware and Marija Teresė Rožanskaitė. Inflammation*. Vilnius and Milan: Mousse Publishing, Lithuanian National Museum of Art, p. 16–19.
- Lacan, J. *Anxiety. The Seminar of Jacques Lacan. Book X*. Translated by A. R. Price. Cambridge: Polity Press.
- Latour, B. 2004. *Mes niekada nebuvo modernūs. Simetrinės antropologijos esė*, vertė N. Vyšniauskaitė. Vilnius: Homo liber.
- Marya, R.; Patel, R. 2021. *Inflamed: Deep Medicine and the Anatomy of Injustice*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Mitchell, W. J. T. 2005. *What do Pictures Want? The Love and Lives of Images*. Chicago: Chicago University Press.
- Mori, M. 2012. „The Uncanny Valley“, *IEEE Robotics & Automation Magazine*, 19 (2): 98–100.
- Stiegler, B. 1998. *Technics and Time, 1. The Fault of Epimetheus*. Translated by R. Beardsworth. Stanford: Stanford University Press.
- Stollman, S.; Jorge, Ch.; Morris, C. (eds.). 2024. *The Uncanny in Language, Literature and Culture*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Žukauskaitė, A. 2025. *Į organizmus orientuota ontologija*, vertė A. Žekevičius. Vilnius: Hubris.