

Filosofija ir menas

APOKALIPSĖS VIZIJOS KINE. FILOSOFINĖS BANALIAUS ŽANRO PRIELAIDOS

Nerijus Milerius

Vilniaus universiteto Filosofijos katedra

Universiteto g. 9/1, LT-01513 Vilnius

Tel. (8 5) 266 7617

Faks. (8 5) 262 7950

El. paštas: nerijus_miler@yahoo.com

Šis straipsnis yra prieš kurį laiką skelbto „Problemu“ žurnale straipsnio „Kaip galima kino filosofija?“ tęsa. Kartą aptarus kino filosofijos kaip specifinės kino analizės prielaidas, dabar iš kino filosofijos pozicijų interpretuojama prieiga prie masinės kultūros reiškinių – apokalipsės kino. Aptariamos skirtingos žanrų analizės galimybės – žanro kaip reprodukuojamos klišės, mitologinės struktūros ir darinio, kurį lemia įvairūs kultūriniai, socialiniai ir istoriniai kontekstai. Apokalipsės kinas analizuojamas kaip kinas, kurį pagrindžia specifinė laiko traktuotė. Tvirtinama, jog apokalipsės kine įvykiai skaidomi į „mažuosius“ ir „didžiuosius“. „Mažuosiuose“ įvykiuose funkcionuoja kasdienis laikas, kurį suardo „didžiųjų“ įvykių globalus – ribotas, pabaigą ženklintis – apokaliptinis laikas. Analizuojant tokią apokalipsės kino dinamiką nuo „mažųjų“ įvykių link „didžiųjų“, kasdienis laikas ir apokalipsė aptariami kaip bendresni konceptualūs kontekstai, lemiantys iš pažiūros banalias apokaliptinio kino prasmes.

Pagrindiniai žodžiai: kino filosofija, žanrinis kinas, kasdienis laikas, apokalipsė.

Metodologinės apokaliptinio kino analizės ypatybės

Straipsnyje, skirtame kino filosofijos kaip vienos iš kiną interpretuojančių disciplinų galimybei, esu nubrėžęs skirtį tarp kinematografininko, kino istoriko ir mokslininko (filosofo, psichologo, istoriko ir kt.) (Milerius 2007). Tai yra trys galimi prieigos prie kino kūrinio būdai. Kinematografininko pozicija leidžia pažvelgti į kino kūrinį iš kūrėjo perspektyvos, atskleidžiant nuo žiūrovo žvilgsnio nuslėptas priežastis, motyvus ir tikslus, kino istorikas kino kūrinį susieja su

bendresniu meno kontekstu, mokslininkas integruoja kino filmą į bendrus prasminius darinius ir interpretuoja jį kaip fenomeną greta kitų savo disciplinos (filosofijos, psichologijos, istorijos ir kt.) reiškinių. Tuomet buvo akcentuota, jog šie prieigos prie kino būdai nėra hermetiški, vienas požiūris neretai pereina į kitą: kinematografininkas gali interpretuoti kiną iš filosofinio, psichologinio taško, o kino istorikas ar teoretikas – imti kurti kiną ir taip pažvelgti į jį iš kinematografininko pozicijos, kaip, pavyzdžiui, įvyko vieno esminių XX amžiaus kino judėjimų – Naujosios bangos – atveju.

Visgi visi šie trys kino interpretavimo būdai priklauso ir nuo kino kūrinio, kuris interpretuojamas, pobūdžio. Ilgą laiką atrodė, jog „filosofinis“ požiūris į kiną įmanomas tik vadinamojo autorinio kino atveju, kur ne tik filosofas, bet ir – paprastai, daug įtaigiau – pats kino autorius „mąsto“ žodžiais ar tiesiog pačiais kino vaizdiniais. Priešingai autoriniui kinui, žanrinis kinas buvo interpretuojamas kaip kinas, paremtas iš vieno filmo į kitą perkeliama ir reprodukuojama schema ir kliše. Buvo manoma, jog reprodukuojama siužetinė kliše unifikuoja visus kino kūrinius – jie atkartoja vienodus siužeto vystymo dėsnius, o skiriasi tik turinio variacijos. Šiuo atžvilgiu žanrinis kinas buvo traktuojamas kaip nekintanti ir gana primityvi formulė, į kurią įrašomi nuspėjami kintamieji.

Natūralu, jog ilgą laiką atrodė, kad tokia primityvi žanrinė formulė nepalieka erdvės jokioms filosofinėms interpretacijoms. Tačiau bėgant laikui pastebėta, jog žanrinis kinas daug sudėtingesnis ir negali būti redukuotas į pastovias žanrines schemas. Iš esmės kelias nuo autorinio kino ir žanrinių klišių perskyros iki naujesnių žanrinio kino interpretavimo formų yra analogiškas pokyčiams, vykusiems filosofijos ir kitų humanitarinių bei socialinių mokslų srityse. Užtuot žvelgus į žanrinį kiną kaip schemišką, stokojantį autorinės gelmės, ilgainiui žanrus imta analizuoti per jų struktūros prizmę. Iš dalies sekant Claude'u Levy-Straussu, žanrai pradėti interpretuoti kaip savotiški šiuolaikiniai mitai, kuriuos pagrindžia binarinėmis opozicijomis gyvenimas–mirtis, gėris–blogis ir kt. paremtos gelminės struktūros. Toks metodologinis posūkis gerokai praplėtė

žanrų interpretacijos įvairovę, tačiau vis dar vertė žiūrėti į žanrą kaip izoliuotą ir uždarą darinį. Visa grupė humanitarinių ir socialinių mokslų teoretikų, priskiriamų vadinamajai poststruktūralistų stovyklai, ilgainiui parodė, jog tariamai izoliuotos struktūros yra priklausomos nuo įvairių istorinių ir socialinių veiksnių. Panašiu keliu nueita ir kino teorijoje, kur nemaža dalis kino žanro analitikų konstatavo, jog žanrus apibrėžia ne izoliuotos savipakankamos struktūros, o įvairilypiiai kultūriniai, socialiniai ir istoriniai kontekstai, su kuriais žanrai visuomet yra susipynę.

Nors joks galutinis taškas žanrų interpretacijoje, savaime suprantama, dar nepadėtas ir egzistuoja daugybė skirtingų ir tarpusavyje konkuruojančių pozicijų, vis dėlto šie esminiai pokyčiai tarsi reabilituoja žanrą filosofijos akyse. Tiesa, tai jokia būdu nereiškia, jog kino filosofija vienu metu turėtų interpretuoti didžiųjų meistrų (M. Antonioni, F. Fellini, A. Tarkovskio ir kt.) kino kūrinius ir žanrinius masinės produkcijos filmus, kurių autorystė dažnai yra antraeilis ar net trečiaeilis veiksnys. Žanro atveju erdvė filosofijai atveriamą ne tiek dėl žanrinio kino autoriaus, kiek dėl to, jog žanras funkcionuoja kaip atviras darinys, susisaistęs su kitais kultūriniais, socialiniais, istoriniais dariniais, be kurių žanro prasmės liktų neaiškios. Būtent todėl skaitant akademinis filosofinius tekstus, analizuojančius žanrinį kiną, neįmanoma nepastebėti tokiems tekstams būdingos interpretavimo technikos, kurią būtų galima pavadinti prasmės ir konteksto perkėlimu. Filosofinių tekstų autoriai, vienu ar kitu aspektu aptariantys žanrinį kiną, dažnai eksplicitiškai ar implicitiškai nurodo, kad

žanrinio kino centre yra ne tai, ką centrinu reiškiniu laiko pats žanras, o šio žanro prasmės nulemiantys kultūriniai, socialiniai ir istoriniai veiksniai.

Ši prasmės perkėlimo technika tampa ypač pastebima, kai susiduriama su šio straipsnio taikinyje esančiu apokaliptiniu kinu. Tokie klasikiniai žanrai, kaip tragedija ar komedija, yra neatsiejami nuo Vakarų kultūros ištakų, todėl, net ir išvydus pačius lėkščiausius šių žanrų pavyzdžius, net ir banaliausią tragediją ir komediją galima rekonstruoti išryškinant jose antikinės mąstysenos pradmenis ir transformacijas. Toks žanras, kaip siaubo kinas, yra sukibęs su ekspresionistiniu menu ir ekspresionistine pasaulėžiūra, tai leidžia siaubo kiną pakylėti iki refleksijų apie avangardinį meną ir jo maišto prieš klasikinį meną strategijas. Priešingai šiems pavyzdžiams, apokaliptiškas kinas neretai atrodo kaip nepareigojančių specialiųjų efektų rinkinys. Dažnas apokaliptiško kino filmas apverčia santykį tarp siužeto ir efektų. Kitaip nei kino kūriniuose, kur efektai yra įterpiami į siužetą kaip siužeto puošmenos ir todėl lieka antriniais siužeto atžvilgiu, apokaliptiškas kinas pats siužetas neretai tampa antriniu katastrofų vaizdams. Šiuo – kraštutiniu – atveju atrodo, kad atėmus pompastiškus vaizdus siužeto apskritai neliktų arba gerų geriausia jis sutiltų į keletą banalių frazių ir vaizdinių. Tačiau, kad ir koks skurdus būtų siužetinis apokaliptinių filmų turinys, būtent šis žanras jau kurį laiką sulaukia išskirtinio teoretikų dėmesio. F. Jamesonas, P. Virilio (2002), J. Baudrillard'as (2002), S. Žižekas (2002), analizuodami ir interpretuodami vartojimo kapitalizmo, masinės ir vizualinės kultūros, moderniosios

utopijos ir antiutopijos, politikos, teroro ir terorizmo temas, nuolat įžengia į išpažiuos skurdžių apokaliptiško kino teritoriją kaip savotišką vietovę, kurioje minėtos temos susikerta, sykiu sudarydamos naujus šiuolaikinės masinės kultūros darinius ir prasmes. Pažymėtina, jog tyrinėjant apokaliptiško kiną vizualiosios kultūros aspektu, į teorinį akiratį patenka ne tik minėtas tariamai skurdus siužetinis „likutis“, bet ir apokaliptiško kino forma, struktūruojanti apokaliptiško kiną kaip privilegijuotų efektų ir siužetinių intarpų seką.

Žvelgiant ne vien tiesiogiai į apokaliptiško kino požanrį, bet ir į kontekstus, su kuriais jis yra neišvengiamai susipynęs, santykis tarp efektų lygmens ir siužetinio „likučio“ lygmens ima atrodyti daug kompleksiškesnis, nei atsiveria pirmam vizualiųjų malonumų vartotojo žvilgsniui. Kadangi, kaip išduoda pats apokaliptinio kino terminas, apokaliptinį kiną grindžia pabaigos ir laiko tematika, todėl būtina pažvelgti, kaip ši efektų ir siužetinio „likučio“ lygmenų perskyra lemia laiko interpretacijas.

„Mažieji“ įvykiai ir „didieji“ įvykiai kaip katastrofos ir apokaliptinio kino pagrindas

Tai, kad apokaliptiško kino variklis yra du lygmenys – makrolygmuo ir mikrolygmuo – ir jų sąveika, galima išskaityti dažnoje filosofinėje apokaliptiško kino analizėje. Skiriasi tik šių lygmenų statusas, taip pat ir interpretacijos būdas, kaip šie lygmenys tarpusavyje sąveikauja.

Slavojus Žižekas, kalbėdamas apie katastrofos kiną, patvirtina, jog toks kinas yra sudarytas iš dviejų lygmenų ir juos

prিপildančių dviejų tipų įvykių. Pirmasis lygmuo – tai santykių tarp šeimos narių ar mylimųjų lygmuo, kurio įvykius Žižekas vadina „mažaisiais“ įvykiais. Būtent šis lygmuo vizualiųjų efektų mėgėjų ir yra laikomas siužetinio „likučio“ lygmeniu. Antrasis lygmuo – globalinės katastrofos (reginių ir efektų) lygmuo, pripildytas „didžiųjų“ įvykių. Priešingai masiniam žiūrovui, Žižekas teigia, jog nors žiūrovo dėmesį lengviau patraukia „didieji“ įvykiai, vis dėlto katastrofos kinas visų pirma yra „mažųjų“ įvykių kinas, o globalinės katastrofos lygmuo ir jį pripildantys „didieji“ įvykiai tėra metaforiškas iš „mažųjų“ įvykių lipdomos istorijos pratęsimas.

Taigi Žižekas ne tik reabilituoja minėtą siužetinį „likutį“, kurį sudaro „mažieji“ įvykiai, bet ir pajungia šiam siužetiniam likučiu globalinių katastrofų ir efektų lygmenį. Maža to: žvelgdamas į katastrofos kiną per psichoanalizės prizmę, Žižekas paverčia globalines katastrofas ir jas vizualizuojančius efektus šeimyninių problemų fonu, skirtu tam, kad būtų paryškintos centrinės katastrofos kino problemos – santykis tarp tėvo ir sūnaus, tėvo ir dukters, esamų ar buvusių sutuoktinių ir t. t.

Tačiau toks Žižeko psichoanalitinis reduktyvizmas akivaizdžiai susiaurina tiek „mažųjų“ (mikrolygmens), tiek „didžiųjų“ (makrolygmens) įvykių prasmes. Suvedus katastrofos kiną į lygtis, kurias remdama sis psichoanalitine metodologija sprendžia teoretikas, užtušuojamas ir laikas kaip centrinis katastrofos kino matmuo. Siekiant ne įrodyti, jog psichoanalizė yra tinkama katastrofos žanrui interpretuoti, o išsiaiškinti apokaliptinio kino specifiką, produktyvu išlaikyti „mažųjų“ ir „didžiųjų“ įvykių

perskyrą ir išvengiant Žižeko reduktyvizmo pažvelgti, koks laiko režimas figūruoja „mažuosiuose“ ir „didžiuosiuose“ įvykiuose. Kadangi apokalipsės momentai visų pirma vizualizuojami „dižiuosiuose“ įvykiuose, būtent juos ir būtina iš pradžių aptarti.

Apokaliptinis „didžiųjų“ įvykių lygmuo istorijoje

Kaip žinoma, terminas „apokalipsė“ savaime nereiškia vien grėsmės ir katastrofos. Tradiciškai apokalipsės fenomenas neatsiejamas nuo apreiškimo, pabaigos, Paskutinio teismo ir atsinaujinimo vaizdinių. Kaip teigia K. M. Thompson, tarp apokalipsės ir katastrofos lygybės ženklas padėtas tik moderniojoje visuomenėje, ir būtent toks apokalipsės kaip katastrofos suvokimas integruojamas ir į apokaliptinį kiną (Thompson 2007: 3).

Tradicinėje visuomenėje apokaliptinės nuotaikos supintos iš religinių pažiūrų, moralinių nuostatų ir laiko išgyvenimų. Iš visų trijų šių apokalipsės dėmenų religijos vaidmuo, be jokios abejonės, yra esmingiausias. Religinės pažiūros ne tik apibrėžė apokalipsės prasmę, bet ir lėmė, kokių būdu suvoktas apokalipsės kaip ateities įvykio sąryšis su dabartimi.

Gerai žinoma, kad ankstyvųjų krikščionių bendruomenės tikėjo, kad apokalipsė įvyks netrukus. Panašiai realūs artimiausioje ateityje atrodė Šventajame Rašte aprašyti simbolinės praeities įvykiai: pavyzdžiui, Babelio istorija – ne vien kaip praeitis, bet ir kaip ateitis, galinti ištikti puikybe ir pasipūtimu užsikrėtusią žmonių, o pasakojimas apie Sodomą ir Gomorą simbolizavo ne vien praeityje Dievo rūsty-

bės nuteistus ir sugriautus miestus, bet ir kiekvieno dabartyje puolusio miesto gali-
mą ateitį.

Taigi religinė apokalipsės vizija buvo vienas iš esminių veiksnių, glaudžiai susie-
jusių dabartį su praeitimi ir ateitimi. Tiek
praeitis, tiek ateitis suvoktos kaip „artimi“,
pernelyg nutolę nuo dabarties laiko ma-
tmenys. Praeities pakartojimo dabartyje
realumas tarytum leido „prisijaukinti“ ateitį.
Laikytasi nuostatos, kad tai, kas įvyko
kadaise, gali pasikartoti artimiausioje ateit-
tyje, netgi *čia ir dabar*. Daugelis istorijų,
perteikiančių ir aprašančių simbolinę praeitį,
suvoktos kaip atvira dabarties arba ar-
timiausios ateities galimybė.

Viduramžiuose paplitusi teologinė
nuostata, kad Dievas gali keisti ne tik
ateitį, bet ir praeitį, liudijo ne vien Die-
vo visagalybę, bet ir ateities bei praeities
bendramatiškumą. Religinės nuostatos su-
bendravardiklino praeitį, dabartį ir ateitį,
užtikrino perėjimo nuo vieno laiko mo-
duso prie kito tolydumą. Nežinomybė,
užklumpanti žmogų ateities akivaizdoje,
kilo ne tiek iš nenuspėjamos laiko tėkmės,
kiek iš neišvengiamo žmogaus prigimties
netobulumo, neleidžiančio perprasti ateitį
lemsiančio dieviškojo plano.

Vis dėlto „artima“ ateitis, nors nepažini
ir nepriklausanti nuo žmogaus valios, nie-
kuomet jam nebuvo visiškai neapibrėžta
ir neartikuliuota. Alberto Melucci, klasifi-
kuodamas įmanomas laiko formas, yra pa-
rodęs, kad krikščioniškosios tradicinės vi-
suomenės laiko suvokimas sukonstruotas
iš ciklinio laiko ir linijinio laiko dermės.
Į metų laikų kaitos apskritimą įbrėžiama
linijine trajektorija lekianti laiko strelė
(Melucci 1996: 8–9). Laikas įgauna liniji-

nei tėkmei būdingą pradžią ir pabaigą, ko
įprastai stokoja ratu cirkuliuojantis laikas,
bet kartu ši linijinė laiko tėkmė papildoma
cikliška pasikartojančių ritmų, ko įprastai
stokoja „grynoji“ linija. Tokiu būdu isto-
rijai suteikiamas ne tik ją vainikuojantis
tikslas, bet ir įvykių ritmas, vedantis link
šio tikslo. Cikliška dieviška tvarka, kur
viskas sukasi apie visatos centre esančią
Žemę, sulydoma su linijine istorija, kurio-
je ši dieviška tvarka turi ritmiškai išsipil-
dyti.

Tokia religinėmis vizijomis sutvirtin-
ta praeities, dabarties ir ateities sampyna
imama pamažu ardyti Renesanso epocho-
je, kuri iki galo neatmeta religinių nuos-
tatų, tačiau kvestionuoja dominuojančių jų
vaidmenį. Pasak Hugho De Santis, Rene-
sanso intelektualai vis dar manė, jog isto-
rija yra atsinaujinantis atgimimo ir suny-
kimo ciklas, tačiau kartu atskyrė žmoniją
nuo dieviškosios tvarkos (De Santis 1996:
122). Iš pradžių mokslas buvo traktuojamas
kaip Dievo sukurto pasaulio pažini-
mo būdas, tačiau ilgainiui jis nutolsta nuo
tikėjimo, siūlydamas alternatyvų, o nere-
tai ir visiškai su tikėjimu nesuderinamą
žmonijos egzistencijos supratimo modelį.
Religinį laiko suvokimą, derinantį ciklišką
laiką su linijiniu ir dėl cikliška atsikarto-
jančių įvykių linijinėje laiko tėkmėje užti-
krinantį praeities ir ateities artumą, pakei-
čia mokslinis laiko suvokimas, išdėstantis
sakralinius įvykius fizinio laiko išsklotinėje
ir tokiu būdu juos nutolinantis ir desakra-
lizuojantis.

Ciklišką sakralinio laiko ritmą pamažu
išstūmė ritmas, kuris ilgainiui prarado tie-
siogines sakralines konotacijas. Sakralinis
matmuo pamažu silpnėjo ir praeities bei

ateities įvaizdžiuose. Užėmęs Dievo vietą, mokslas ėmė ne tik modeliuoti ateitį, bet ir perkonstruoti praeities suvokimą. Nors nėra sutariama, koks laikotarpis gali būti laikomas pažangos idėjos ištakomis, aki-vaizdu, jog ėmus dominuoti matematinei eksperimentinei gamtotyrai, pažangos pagrindu tampa galia perkonstruoti materiją ir iš šios galios plaukianti ekonominė ir socialinė gerovė. Kai pažangos pagrindu tampa šie ekonominiai ir technologiniai dėmenys, tarp praeities ir ateities įkalamas neredukuojamas kontrasto pleištasis. Nesugebanti konkuruoti su technologinės pažangos žadama ateitimi, praeitis paženklinama atsilikimo ir istorinės pažangos balasto stigmomis.

Kaip teigia H. De Santis, tikėjimo pažanga – ir praeities atmetimo – epogėjus yra XIX amžius (De Santis 1996: 123). Tačiau būtent XIX amžiuje įvyksta ir lūžis, kai imama nusivilti ir pažangos žadama rezultatais. Apokaliptinės nuotaikos atsinaujino, bet kiek kitu nei ankstesnėje epochoje pagrindu. Nors dalis visuomenės naują apokalipsę siejo būtent su Dievo išvijimu iš naujojo pasaulio, vis dėlto nuo šiol, sekuliarizuojantis visuomenei, religinis apokalipsės dėmuo pamažu vis silpnėjo. Dažnoje apokaliptinėje vizijoje laiko motyvas atkabinamas nuo religijos ir paverčiamas savarankišku elementu. Priešingai nei krikščioniškosios religijos apibrėžta, sekuliarizuota apokalipsė jau nenumato atsinaujinimo galimybes ir žymi nuogą destrukcijos ar savidestrukcijos pabaigą. Sekuliarizuota apokalipsė, kaip ir krikščioniškai apibrėžta, gali būti artima, tačiau ši artimumą jau lemia ne praeities artimumas ir iš jo plaukiantis

ateities prisijaukinimas, bet nenuspėjamo, desakralizuoto, pasikartojančius cikliškus istorijos ritmus sunaikinusio naujojo pasaulio aklumas.

XX amžius su jo karais ir lageriais, kaip masinėmis žmonių naikinimo mašinomis, pranoko bet kokius naujosios apokalipsės vizionierių būgštavimus. Antroji XX amžiaus pusė ir XXI amžiaus pradžia neatnešė tokių globalinių kataklizmų, kaip XX amžiaus pirmosios pusės karai, tačiau tai jokiū būdu nereiškia, kad šių dienų pasaulyje apokaliptinėms nuotaikoms nebėra pagrindo ir vietos. Rinktinėje *Conversations on the Edge of the Apocalypse* anarchizmo teoretikas Noamas Chomsky teigia: „Gali būti, kad turime santykį su nelįjiniu procesu – tai reiškia, kad smulkios skirtys ir smulkūs pokyčiai gali sukelti masinius padarinius. Šie, savo ruožtu, gali sukelti nenuspėjamus padarinius, kurių daugelis – lemtingi“ (Chomsky 2005: 38).

Viena vertus atrodo, jog Chomsky perkelia akcentus nuo dramatiškos pabaigos motyvų ar fundamentalių laiko pertrūkių prie kiek realesnių mikroskopinių ir visai kasdienių, įprastų procesų. Antra vertus, išvytas iš makroįvykių galimos pabaigos dramatismas niekur neišnyksta, o persikūnija į mikroįvykius, situacijas ir procesus dabartyje. Toks dramatismas gali pasirodyti net dar labiau bauginantis, nes jis yra paremtas ne vien nenuspėjama ateitimi, kuri dar tik gresia, bet ir nesuvokiama bei nenuspėjama dabartimi. „Smulkios skirtys ir smulkūs pokyčiai“ suardo ne tiek santykius tarp praeities, dabarties ir ateities, bet pačios dabarties, kaip koherentiško įvykių, situacijų ir procesų darinio, vaizdinį. Suvokimas nesusitvarko su šia dabartimi

ir vėluoja ją apmąstyti. Todėl, žiūrint iš labiausiai sutirštintos ir niūriausios perspektyvos, „apokalipsė dabar“, kaip skelbia garsusis F. F. Coppolas kino kūrinys, naujosios apokalipsės vizionieriams jau prasidėjo, tačiau ji bus įsisąmoninta tik tada, kai pereis iš pradinės paslėptos į paskutinę regimąją pabaigos fazę, tai yra tada, kai iš esmės pasaulio suirimo procesai jau bus negrįžtami ir neatšaukiami

Apokaliptinis „didžiųjų“ įvykių lygmuo kine

Apokaliptinis kinas, būdamas šiuolaikinės masinės kultūros fenomenu *par excellence*, kartu yra akivaizdus aptartų apokalipsės interpretacijų simptomas. Viena vertus, apokaliptinių kino kūrinių gausa nurodo akivaizdžią pastangą užbėgti į „aklą“ ateitį ir ją įsivaizduoti. Antra vertus, pačių apokaliptinių kino kūrinių pobūdis išduoda ateities numatymo, net ir pasitelkiant vaizduotę, modelių stoką. Šiandienos apokaliptinės vizijos neturi to pagrindo, kurį joms suteikdavo religinės dogmos. Kadangi dabarties pasaulyje nei religija, nei mokslas, nei joks kitas darinys negali būti ateities prognozės garantas, ateities vizijos konstruojamos sintezuojant pačius skirtingiausius – religinius, mokslinius, meninius – modelius. Tokios tariamos sintezės produktai paradoksaliūs. Tarkim, apokaliptinio žanro klasiko Rolando Emmericho naujausiame filme „2012“ griūvančiame pasaulyje išsigelbsti tik šiuolaikiniai ultramodernūs laivai – šiuolaikinės Nojaus arkos, į kurias bilietai parduodami tarsi viduramžiais indulgencijos. Realybė ir fantazija, praeitis ir ateitis, religija ir mokslas – viskas suliejama į vieną viziją,

kurią dar tais laikais, kai postmodernizmo terminas atrodė relevantiškas, būtų galima pavadinti postmodernistiniu pastišu.

Tačiau šiuolaikinis apokaliptinis kinas yra ne vien būtinybės ir nepajėgumo su tikrumu įsivaizduoti ateitį, bet ir dabarties problemiško simptomas. Chomsky dabarties diagnozė paradoksaliai transformuoja „didžiųjų“ įvykių, palydimų specialiaisiais efektais, prasmes. Žiūrint pro Chomsky prizmę, atrodo, jog apokaliptinių filmų katastrofų patosas yra ne vien savitikslių saviDestrukcijos akcija, turinti suteikti neabejotiną vaizdinį malonumą, bet ir bandymas didinga ir vaizdine forma perteikti tas numanomas grėsmes, kurios yra nematomos ir todėl visiškai nekontroliuojamos. Pamėgtas apokaliptinių filmų vaizdinys – masinė dangoraižių griūtis Niujorke – yra daug mažesnė grėsmė, nei smulkieji apokaliptiniai pokyčiai, kurie priartina apokalipsės momentą žmogui to nesuvokiant ir jam nepasirengus.

Būdas, kaip apokaliptiniame kine konstruojami specialiujų efektų įforminami „didieji įvykiai“, yra identiškas būdai, kaip pagal F. Nietzsche'ę yra konstruojama monumentalioji istorija – tereikia istorijos konstravimo techniką pritaikyti įsivaizduojamos ateities konstravimui. Pasak Nietzsche's, monumentalioji istorija išskiria – paverčia savotišku paminklu – tik paskirus įvykius, o tūkstančiai istorinių įvykių lieka neįvardyti tarsi neegzistuojantys. Įpaminklinti įvykiai patys savaime nesą didingi, jie konstruojami kaip tam tikrų procesų padariniai (*effectus*), nutylint šių padarinių tikrąsias priežastis (*causa*) (Nietzsche 1996: 53). Būtent todėl monumentalieji įvykiai yra *efektingi* tiesiogiai

ne šio žodžio prasme – jie figūruoja kaip *Deus ex machina* efektai, „fokusai“, kurių produkuojantis mechanizmas yra paslėptas, o matoma tik „stebuklinga“, nes neva neturinti ją pagrindžiančios priežasties, efektinga išorė.

Apokaliptinių filmų specialieji efektai dažniausiai yra analogiški *Deus ex machina* produktai. Šių filmų „didiesiems“ įvykiams didybės suteikia katastrofų priežasčių (*causa*) problemiškas, tik dar labiau išryškinantis padarinių (*effectus*) efektingumą. Į tą vietą, kur turėtų būti katastrofos priežastys, apokaliptinis kinas įrašo bet ką – nuo vietinių grėsmių iki tarpgalaktinių civilizacijų. Galiausiai tai, kas turėtų būti apokalipsės priežasčių vietoje, tampa nebesvarbu, nes efektingai griūvant pasauliui, esmiški tampa katastrofos padariniai – efektinga kova už griūvančio pasaulio mažiausą fragmentą – įprastą kasdienybę. Kaip minėta, Žižeko teigimu, katastrofos kine „didieji“ įvykiai pajungiami „mažiesiems“. Transformavus Žižeko nuostatą, būtų galima teigti, kad didžiausias apokaliptinių filmų efektas – kasdienybės „mažieji“ įvykiai, kurie griūvančio pasaulio fone ima atrodyti kaip nelygstami nostalginiai dariniai – *Deus ex machina* stebuklai.

„Mažieji“ įvykiai kaip suardytos ir atkuriamos kasdienybės lygmuo

Pirmose dažno apokaliptinio filmo minutėse įprastai vaizduojamas koks nors pats kasdieniniškiausias gyvenimo fragmentas ir patys elementariausi „mažieji“ įvykiai. Žmonės miega, keliasi, verda kavą, skrudina duoną, kepa omletą, vaikai vežami į mokyklą, suaugusieji eina į darbą, ga-

tvėmis laviruoja pėstieji, autobusai, automobiliai, ritmiškai mirksi šviesoforai, atsidaro ir užsidaro metro durys, sukasi eskalatoriai, retkarčiais pralekia policijos, gaisrinės ar greitosios pagalbos tarnybos, benamiai snūduriuoja parkuose, šlavėjai šluoja šiukšles ir lapus, kavinėse barška indai, svyla grėžiamas betonai, vakarėjant gęsta langų šviesos, žmonės miega, vėl keliasi ir t. t.

Toks pasikartojantis mikroskopinių kasdienybės „mažųjų“ įvykių ratas pereina keletą stadijų, kurioms būdingos skirtingos laiko ir erdvės konfigūracijos. Įprastas kasdienis rytas dažniausiai prasideda intymioje namų erdvėje – miegamajame ir virtuvėje. Miegamasis – intymiausia zona, kur erdvė sumažinama iki minimumo, tarkim, iki nematomo tarpo tarp apsikabinusių miegančių dviejų žmonių kūnų. Sukoncentruota į tokią minimalią intymiausiąją zoną, miegamojo erdvė tarsi užverinama ir kartu izoliuojama nuo kitų erdvių. Susitelkus į intymiąją zoną ir atsivėrus nuo už jos ribų esančių teritorijų, „likęs“ pasaulis nutolinamas ir derealizuojamas. Žiūrint pro intymios erdvės optiką, likusio pasaulio daiktai, asmenys, įvykiai ar situacijos atrodo nepalyginti mažesni ir daug mažiau realūs nei mikroskopinė, bet atvira ir tiesiogiai pasiekama artuma. Per dieną žmogus persikelia iš šios intymiausios asmeninės erdvės artumos į mokslo, darbo ar pramogų – socialinę – erdvę. Kasdienis vakaras įprastai baigiasi ten, kur prasideda kasdienis rytas – intymiausioje asmeninėje erdvėje. Dieną priartėjęs socialinis pasaulis vėl nutolsta, užleisdamas vietą asmeniui pasauliui.

Analizuodamas kasdienės praktikas, prancūzų filosofas ir semiotikas M. de Certeau teigė, jog asmeninėje intymioje kasdienėje aplinkoje laiko matmuo yra didesnis už erdvės matmenį – asmeninio gyvenimo praktikos, kurioms būdingas lėtas laiko ritmas, skleidžiasi mikroskopinėje erdvėje. Socialiniame pasaulyje, priešingai, laiko ritmai yra greitesni ir mažesni nei erdvė, kurioje šie ritmai skleidžiasi (de Certeau 1998: 12–13). Dieną žmogus pereina iš teritorijos, kur laikas dominuoja erdvės atžvilgiu, į teritoriją, kur erdvė pranaoksta laiką, kol galiausiai sugrįžta į pradinį – laiko dominavimo – tašką.

Apokaliptinis kinas koncentruojasi į tokius kasdienybės kaitos momentus, kurie sukrečia pirmuose filmų kadruose vaizduojamą monotonišką asmeninio ar socialinio pasaulio kasdienybės „mažųjų“ įvykių ritmą, kartu suardydami ir nusistovėjusią kasdienio laiko ir kasdienės erdvės santykių specifiką. Tačiau, savaime suprantama, ne kiekvienas pokytis iš pagrindų saugo kasdienybę. Iš esmės kasdienybės kaita išrašyta į kasdienybę kaip būtina kasdienybės atsinaujinimo charakteristika. Natūralioje kasdienėje tvarkoje daiktai yra, plyšta, lūžta, dūžta. Nustatytas daikto „galiojimo“ laikas nurodo laiko tarpą, kuriuo daikto tvarumas ir patvarumas yra ne tik tikėtini, bet ir įteisinti bei patvirtinti gamintojų išpareigojimų. Tačiau išsekus daikto galiojimo laikui, daikto patvarumas liaujasi būti savaime suprantamas. Nuo seniausių laikų žmonės sukūrė milžinišką profesijų ir veiklų tinklą, kuris buvo užmestas ant dūžtančių ir yrančių daiktų ir mintas iš daiktų trapumo. Batai ir drabužiai plyšta ar kiūra, stikliniai ar plastikiniai

indai ir baldai dūžta ar skyla, metaliniai prietaisai rūdija, dyla ir genda. Kas būdinga daiktams, būdinga ir gyviems organizmams. Kūno organai ir kaulai plyšta, skyla ir dyla, milžiniška armija veterinarų ir gydytojų pjauna, siuva ir lipdo, o milžiniška ekonomikos industrija kuria kūnų ir psichikos patvarumą atkuriančias technologijas, medžiagas, mikstūras, piliules ir tabletes.

Kasdienių „mažųjų“ įvykių ritmas nuolat trūkinėja, o susiformavusios ekspertinės grupės siekia „normalizuoti“ kasdienybę – sugrąžinti jai įprastą ritmą. Normalizavimo misija priklauso nuo srities, kurioje ekspertinės žinios ir gebėjimai taikomi. Šlavėjai, valytojai, santechnikai ir kitų buitishiausių profesijų atstovai tvarkosi su lokaliniais kasdienybės pertrūkiais. Ten, kur pertrūkiai didesni, įsikiša jėgos struktūrų ekspertai – policininkai, kariūnai, specialieji agentai, gaisrininkai.

Kaip daiktai lieka tvarūs natūralų galiojimo laiką, taip ir „natūralios“ tvarkos atkūrimas taip pat turi trukti tam tikrą laiką, kuriam išsekus diagnozuojamas esmingesnis kasdienybės tvarkos pertrūkis. Išmetimas iš natūralios kasdienybės tvarkos yra elementari įkasdieninimo ir iškasdieninimo ciklo dalis, tačiau jei sugrįžimas į kasdienį ritmą užima daugiau laiko nei įprasta, fiksuojamas fundamentalus kasdienybės struktūros sukrėtimas.

Kasdieniai daiktai natūraliai dyla ir yra, o žmonės auga, keičiasi ir sensta. „Pakibusis“ – nesikeičianti, nedylanti ir neyranti – kasdienybė yra tokia pat nenatūrali, kaip ir giluminiai kasdienybės trūkiai ir perturbacijos. M. Scorsese's „Paskutiniame Kristaus gundyme“ ne mažiau nei gundomas Jėzus

yra svarbi ir gundytojo figūra – angeliško veido mergaitė, nusivedanti nukryžiuotą Jėzų nuo kryžiaus, padedanti jam išgyventi Marijos Magdalietės mirtį ir lydinti jį iki pat tariamos senatvės jo paties mirties patale. Tik prie Jėzaus mirties guolio atskubėjęs Judas padeda Jėzui praregėti ir pabusti iš košmaro. „Ji nepasikeitė per tiek metų“, – sako Judas rodydamas į angelą-mergaite, kuri sulig šiais žodžiais virsta demonu ir išnyksta. Nesikeičianti kasdienybė gali gundyti tariamu amžinumu. Tačiau kasdienybė, tapusi amžina, transformuojasi į demonišką apokaliptinį košmarą.

Vis dėlto, nors pakibusios, tarsi vietoje prasisukančios ir nesikeičiančios kasdienybės motyvas taip pat susipina su apokaliptiniais įvaizdžiais, šis motyvas kine nėra toks dažnas, kaip kita, priešinga pakibimui ir sustingimui, kasdienybės anomalija – fundamentalus akimirksninis kasdienės tvarkos suardymas, su kuo įprastai ir siejamas apokaliptinis kinas. Apokaliptiniuose filmuose dažniausiai pradedama nuo įprastos, monotoniškos kasdienio laiko fazės ir ją pripildančių „mažųjų“ įvykių, pamažu ar staiga pereinama į riboto ekstremalaus laiko fazę, galinčią baigtis žmonijos žūtimi. Ribotas ekstremalus laikas kartu yra ir kondensuotas laikas, pripildytas maksimaliai įmanomo skaičiaus įvairiausių žmoniškųjų išlikimo praktikų. Tokiame ribotame ir kondensuotame laike jau tampa svarbi ne laiko seka, kurioje vienas momentas pakeičia kitą momentą, ne lėtas laiko ritmas intymioje erdvėje ar greitas, bet kontroliuojamas laiko režimas socialiniame pasaulyje, o laiko bėgimas link numanomos, aiškiai žinomos ar, priešingai, nenuspėjamos pabaigos.

Galimos pabaigos akivaizdoje ir kiekviena ekspertinė sritis ima reikšti daug daugiau nei vien profesiją ar paprastą darbą. Iš esmės eksperto kompetencija yra pririšama prie gebėjimo visavertiškai būti savo vietoje ir savo laiku. Savo ruožtu riboto laiko sąlygomis šis gebėjimas tarsi paverčiamas matomu nematomo dieviškojo plano ženklu. Būti savo vietoje savo laiku – tai reiškia atlikti savo misiją šiame pasaulyje, nesvarbu, kad ir kas būtų daroma. Apokalipsės akivaizdoje ne tik jėgos struktūrų, bet ir pačių buitiškiausių profesijų atstovai „gelbėja pasaulį“ – siekia grąžinti kasdienę „mažųjų“ įvykių intymiąją ar socialinę erdvę.

Taigi apokaliptinis kinas įprastai prasižada nuo „mažųjų“ įvykių, kuriuos suardo naikinantys „didieji“ – apokaliptinės grėsmės – įvykiai. Vėliau vykstanti kova yra ne kas kita, kaip kova už grįžimą į „mažųjų“ įvykių lygmenį. Apokaliptinės grėsmės didingumas pasitelkiamas tam, kad būtų atskleistas „mažųjų“ įvykių – intymiosios ir socialinės erdvių – fundamentalumas. Kasdienybė turi pereiti apokalipsės „skaistyklą“, kad kasdienis monotoniškas „mažųjų“ įvykių ritmas būtų atvertas kaip labiausiai saugotinas ir tvariausias šio pasaulio kūrinys, daug tvaresnis už apokaliptinėse vizijose dažniausiai sunaikinamą vertikalųjį miesto pasaulį.

Išvados

„Mažųjų“ ir „didžiųjų“ įvykių apokalipsės kine perskyra ir šios perskyros analizė rodo, jog apokaliptinis kinas turi apskritimo struktūrą – prasidėjęs kasdienybės laiko ritmo fiksavimu, pratęsiamas kasdienybės ritmo suardymu, jis įprastai baigiasi suar-

dyto kasdienio laiko atkūrimu. Šiuo požiūriu apokaliptinis kinas nėra originalus. Kai kurie iš žanrų, tarkim, mokslinė fantastika, taip pat konstruoja alternatyvius pasaulius, *Kitą ar svetimą*, tačiau konstruoja tam, kad per kitybę būtų atvertas po ranka esamas, kasdienis, įprastas, bet dėl savojo įpras-tumo dažnai nepastebimas pasaulis. Apo-kaliptinio žanro specifika išryškėja tada, kai prisimenama apokaliptinių įvaizdžių istorija. Apokaliptinį kiną suvokiant kaip savotišką religinių vizijų paveldėtoją, šis

kinas atsiveria kaip ateities projektavimo ir dabarties suvokimo būdas. Tiesmukišku-mas ar patetika, kuri dažniausiai būdinga apokaliptiniam kinui, neturėtų suklaidinti, nes, priešingai pirmam išpūdžiui, šio kino centre yra ne tiek efektinga destrukcija, kiek grėsmės įvardijimas, įvaizdinimas ir kenksmingumo pašalinimas. Apokaliptinis kinas eksploatuoja fantastiškus dabarties pasaulio sunaikinimo scenarijus, sykiu tar-si perkeldamas realias grėsmes į kinema-tografinį laiką.

LITERATŪRA

Baudrillard, J. 2002. *The Spirit of Terrorism*. London; New York: Verso

Chomsky, N. 2005. Language, Politics, and Pro-paganda, in: *Conversations on the Edge of the Apo-calyptse*, ed. David Jay Brown. New York: Palgrave Macmillan.

de Certeau, M.; Giard, L.; Mayol, P. 1998. *The Practice of Everyday Life. Vol. 2, Living and Coo-king*. Translated by Timothy J. Tomasik. University of Minnesota Press.

Melucci, A. 1996. *The Playing Self: Person and Meaning in the Planetary Society*. Cambridge: Cam-bridge University Press.

Milerius, N. 2007. Kaip galima kino filosofija? *Problemos* 72: 96–103.

Nietzsche, F. 1996. Apie istorijos žalą ir nau-dingumą, in *Kultūra ir istorija. Kultūros fenome-nas*. Vilnius: Gervėlė.

De Santis, H. 1996. *Beyond Progress. An Inter-pretive Odyssey to the Future*. Chicago and London: The University of Chicago Press.

Thompson, K.M. 2007. *Apocalyptic Dread: American Film and the Turn of the Millennium*. New York: State University of New York Press.

Virilio, P. 2002. *Ground Zero*. London; New York: Verso.

Žižek, S., 2002. *Welcome to the Desert of the Real*. London; New York: Verso.

Žižek, S., 2007. A Paervert's Guide to Family. Prieiga per: <http://www.lacan.com/zizfamily.htm> [žiū-rėta 2010 06 12].

THE VISIONS OF APOCALYPSE IN CINEMA: THE PHILOSOPHICAL PRESUPPOSITIONS OF THE BANAL GENRE

Nerijus Milerius

S u m m a r y

The article is a continuation of the considerations for first time announced in “How is film philosophy possible?”, the article published in “Problemos”. The discussion of the presuppositions of film philosophy as a peculiar way to analyze cinema now leads to a philosophical interpretation of a mass culture phe-nomenon apocalyptic movies. The article shows that an apocalyptic film could be treated as a reproduction

of the fixed cliché, a mythological structure or a phe-nomenon determined by various cultural, social and historic contexts. It is presupposed that apocalyptic film is determined mostly by the concept of time. In an apocalypse film, two types of events, “small” and “big”, are usually distinguished. In the “small” events, the everyday time reigns, while the “big” events are the domain of the global apocalyptic time

of the end. The plot of an apocalyptic film is based on the transition from everyday to global disasters and attempts to restore the everyday order of “small” events. Analyzing this type of the plot structure, the time of the everyday and the time of the apocalypse

are treated as general contexts which determine and transform the field of the apparently banal genre.

Keywords: film philosophy, genre film, everyday time, apocalypse.

Iteikta 2010 06 18