

TIKROJI APOKALIPSĖ YRA KASDIENYBĖ

Nerijus Milerius. *Apokalipsė kine: filosofinės prielaidos*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2013. 256 p. ISBN 978-609-459-233-1

Gyvenimas nuolatinės pasaulio pabaigos grėsmės akivaizdoje nėra tolimos ir jau nebepavoingos praeities patirtis. Kaip primena Nerijaus Mileriaus monografija *Apokalipsė kine: filosofinės prielaidos*, biblinę apokalipsę pakeitusios sekularizuotos pasaulio pabaigos vizijos tyko žmonijos nuolat. Mus beveik kasdien pasiekia žiniasklaidos pranešimai apie globalines grėsmes ir kartais vos apčiuopiamus, tik neaiškų nerimą keliančius pokyčius: klimato atšilimą, iš kažkur vis išnyrančius virusus žudikus, totalitarinėse valstybėse gaminamas atomines bombas ir grasinimus jas panaudoti, naudingųjų išteklių sekimą, socialinius ir ekonominius globalizacijos pančius, taip pat – ir išpranašautas (bet, laimė, neišsipildančias) kosmines Žemės pabaigas, kurių laukimas tampa kasmetiniu ritualu, planų atskaitos tašku. Pasaulio pabaigos diskursas cirkuliuoja visais informacijos kanalais ir jau tapo nuobodžiu kasdienybės fonu, kurio monotonija užtušuoja grėsmės realumą, nuolat skandinamą prieštaringuose argumentuose. Taigi, nors visi kalba apie įvairias katastrofas, tikėjimas jų galima realizacija yra paradoksaliai sumažėjęs. Šiame kontekste gali susidaryti įspūdis, kad fiktyvias pasaulio pabaigas vizualizuojantis kinas atlieka reikšmingą socialinę funkciją panardindamas mus į pabaigos tikrovę, versdamas įsisaugoti savo veiksmų pasekmes, pajusti atsakomybę už planetos likimą. Bet šis įspūdis klaidin-

gas. Tuo įtikina filosofas parodydamas, kad tokie filmai greičiau siekia priešingo tikslo, o jų užliūliuotą sąmonę gali pažadinti nebent žanro taisykles laužantys režisierių menininkų kūriniai.

Mileriaus monografijos centre – apokalipsė ir pasaulio pabaiga kaip „teritorija“, kur susitikę filosofija ir kinas tampa lygiais diskusijos partneriais. Todėl filmai čia analizuojami pasitelkiant ne tik teorinius instrumentus, bet ir patį kiną kaip kitos prigimties filosofiją. Be to, ši prieiga autoriui leidžia atsiriboti nuo apokalipsės problematikos ir susitelkti į pasaulio pabaigos kino industriją, kurios veikimas grindžiamas bendrais principais, o tikrieji tikslai slepiasi po žiūrovo geismų tenkinimo motyvais. Kita vertus, autorius atsisako ir kino istoriko pozicijos, nes jam rūpi ne žanro raida ir ją nulėmę istoriniai kontekstai, bet vienos kino formulės kartojimo priežastys bei jos dekonstrukcija. Tam pakanka visą pasaulio pabaigos kino įvairovę apibendrinti dviem labai plačiomis kategorijomis – žanrinio ir nežanrinio kino – ir nereikia paisyti chronologijos. Taip filosofas išlaiko „kino meno“ ir masinės kultūros priešpriešą, bet išvengia vertybinės painiavos, kuri kartais ištinka kultūros teoretikus, kritikuojančius antidemokratinę elitinio meno prigimtį, bet ir negalinčius iki galo laikyti savo pačių logikos – teigti, kad masinis menas ir yra politiškai angažuoto kūrėjo siekiamybė. Milerius susilaiko nuo

vertinimų ir susitelkia į apokaliptinio kino konstrukcinės schemos bei ją ardančių kūrinių analizę, palikdamas pačiam skaitytojui laisvę rinktis, ar pasitenkinti kino industrijos dosniai dalijama nemirtingumo iliuzija, ar leistis sutrikdomam kokio nors neišsprendžiamo egzistencinio klausimo. Nors, užbėgant už akių, reikia pasakyti, kad intelektualaus kino žiūrovo smalsumą turėtų suvilioti šioje knygoje atskleista nežanrinio kino filosofinė gelmė.

Rašyti apie apokalipsę, pasaulio pabaigą ar katastrofą vaizduojantį kiną nėra paprasta, nes nuo pat pradžių autoriui tenka įveikti apsisikaičiusio žiūrovo skepticizmą: juk visiems žinoma, kad toks kinas siūlo mėgautis visuotinės žūties reginiu ir taip patenkinti aštrių pojūčių poreikį, saugiai sėdint savo namuose. Tad kaipgi dar galima interpretuoti šį kino industrijos itin dažnai eksploatuojamą žanrą? Jau įvade filosofas išsklaido abejones žadėdamas laikytis nuostatos, kad „žanras funkcionuoja kaip atviras darinys, susisaistęs su kitais kultūriniais, socialiniais, istoriniais dariniais, be kurių žanro prasmės liktų neaiškios“ (p. 12). Pasirinkta žanro samprata autoriui leidžia keisti jo suvokimą, pritraukiant iki šiol nepanaudotus teorinius kontekstus. Kritiškai perskaitęs Fredrico Jamesono, Paulio Virilio, Jeano Baudrillard'o, Slavojaus Žižeko ir kitų filosofų pateiktas apokaliptinį kiną grindžiančių kultūrinių, socialinių ir istorinių veiksnių interpretacijas, Milerius ieško universalesnio pamato ir atsiremia į jam seniai rūpinimą kasdienybės problematiką.

Anot filosofo, žanrinis kinas remiasi potencialiai katastrofiškos kasdienybės samprata – priešinga su ja siejamoms rutinos ir monotonijos jausmo patirtims. Šios sampratos prielaidas jis randa kino teoretikės Mary Ann Doane ir filosofo Noamo Chomskio tekstuose. Chomskiui atrodo, kad pasaulio pabaigos potencialas kaupiasi pačiuose mažiausiuose įvykiuose, kurių pasekmės taip pat

gali būti milžiniškos, užsibaigiančios mums pažįstamo pasaulio žūtimi (p. 9). O Doane sieja televizijoje vaizduojamas katastrofas su besąlygišku tikėjimu technologijų galia tobulinti pasaulį – tuomet katastrofa yra jau vien tai, kad kartais technologijos neveikia ir gamta tampa nevaldoma, o kartais ir pačios sukelia katastrofas, galinčias net sunaikinti pasaulį (p. 8). Pratešdamas jų mintis Milerius pastebi, kad technologijų apraizgytoje kasdienybėje kiekviena „techninė kliūtis“, kaip antai laikinas interneto ryšio praradimas, yra kad ir maža, bet „katastrofa“, sutrikdanti šiaip neįjuntamą kasdienybės laiko tėkmę. Taip pasklidę katastrofų gemalai sukuria situaciją, kai, anot autoriaus, „apokalipsė ima figūruoti kaip neišvengiamas kasdienybės fonas“ – ne tik ateityje, bet ir dabartyje, potencialiu išsiplildymu pažymėdama visą išgyvenamą laiką (p. 9). Žiniasklaida tai tik paverčia estetiniu reginiu, kuris pats tampa kasdieniškas, netgi nuobodus (p. 10). Skaitant šiuos puslapius, anksčiau turėtas kasdienybės vaizdas pasikeičia – rutina ir monotonija pasirodo besančios tik užsimiršusios sąmonės saviapgaulės technika, padedanti susikurti saugumo iliuziją. Čia atpažįstu tinginystę, kurią rašytojas Thomasas Pynchonas įvardijo kaip „mūsų foninę radiaciją, mūsų lengvai klausomą radijo stotį“, padedančią išvengti skausmingos nevilties ir sunkių moralinių sprendimų¹, ir nuobodulį, kurį pati interpretavau kaip pusiau sąmoningą apsaugą nuo būties laikinumo išisąmoninimo². Tačiau Milerius eina toliau – parodo, kad tokia kasdienybės samprata gali tapti politikos įrankiu.

¹ Thomas Pynchon. Nearer, my Couch, to Thee. *The New York Times Book Review*, 6 June 1993 [interaktyvus]. Prieiga per internetą: http://www.themodernword.com/pynchon/pynchon_essays_sloth.html.

² Agnė Narušytė. *Nuobodulio estetika Lietuvos fotografijoje*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2008, p. 64–65.

Pasinaudodamas kultūros studijų ir filosofijos metodų sankirtoje vartojamu „prasmės ir konteksto perkėlimu“, jis pasitelkia Anthony Giddenso kasdienybės sandaros idėją ir pademonstruoja, kad apokaliptinio kino žanro konstrukcija atlieka savotišką socialinės terapijos funkciją: atkuria nuobodžios, be reikšmingesnių įvykių slenkančios kasdienybės *status quo* jau ne kaip nuobodžią, o kaip geidžiamą tikrovę. Pagal šį modelį, būtinybę kaskart „gaminti“ vis naujus apokaliptinius filmus grindžia kasdienybės patrauklumo tendencija nusidėvėti – jai reikia vis naujo priminimo apie visa ko laikinumą arba, šios monografijos terminais kalbant, negatyvių kontrafaktinių galimybių realizavimo ekrane, kad rutininė, be įvykių gyvenimo tėkmė vis iš naujo atgautų savo laikiną žavesį. Taigi pagal šią subtiliai pakeistą sampratą apokaliptinis kinas ne kopijuoja įprastą tikrovę, bet fiktyviai realizuoja joje jau glūdinčias grėsmes tam, kad paskui gražintų žiūrovą į dar nesugriautą kasdienybę. Saugus krėslas ir reginio žavesys išlieka svarbūs šios formulės elementai, bet jos tarsi pozityvi estetinė funkcija turi politinę potekstę, kurios ankstesnės apokaliptinio kino interpretacijos neišryškino.

Palyginęs žanrinio apokalipsės kino ir reklamos strategijas, monografijos autorius teigia, kad pasinaudodamas žanro konstrukcija kapitalizmas įveikia nuobodulio pasipriešinimą vartojimui ne kurdamas naujus produktus, bet „naują“ požiūrį į tai, kas jau egzistuoja (p. 39), o save pristatydamas kaip kasdienybės „prasingumo“ pagrindą (p. 41). Tuomet belieka padaryti išvadą, kad apokaliptinis kinas demonstruoja ir įtvirtina kapitalizmo galią „palenkti sau net ir savo paties sunaikinimo vizijas“, įtraukdamas kapitalizmo kritikos bei maišto scenarijus (p. 45). Šie filosofo teiginiai leidžia kitaip pažvelgti į estetikos vietą vartojimo kultūroje. Viena

vertus, atrodo, kad kino industrija gali taip sėkmingai manipuluoti daugumos žmonių sąmone tik dėl jau pažįstamo permanentinio nuobodulio – padėdamas sąmonei užsimiršti klausant jo kaip pramoginės „radijo stoties“, jis veikia kaip pasyvumo sluoksnis, apsaugantis nuo įsisąmoninimo, kas iš tiesų vyksta. Kita vertus, perskaičius Mileriaus monografiją, tampa aišku, kad ne tik kinas, bet ir kitomis priemonėmis sukurti meno kūriniai, vienaip ar kitaip iškeliantys kasdienybės vertę (mano aprašytoji nuobodulio estetika ar, pavyzdžiui, vokiečio Wolfgango Tillmanso fotografijos), galbūt irgi maitina vartojimo mašiną ar net sukuria prielaidas pateisinti ekonominį ir politinį išnaudojimą. Šitaip išskleista kasdienybės problematika skatina perkelti Mileriaus sukonstruotą apokalipsės žanro schemą į kitas meno sritis ir kritiškai apmąstyti jų įsipynimą į kapitalistinės sistemos veikimą.

Šia kryptimi pastūmėja ir pats knygos autorius, analizuodamas filmą „Matrica“, kuris atkreipia dėmesį į politikos ir estetikos sampyną tuo, kad jo recepciją lydėjo tariamas paradoksas: nors jame vaizduojama skaitmeninių technologijų grėsmė, ji geriausiai įvertino digifilai. Mileriaus atrastas principas šį paradoksą išsprendžia: „Kasdienybei neperskiriamai susipynus su telemediacijos technologijomis, jai reikia drastiškiausių technofobinių vizijų kaip technologinių kontrafaktinių grėsmių nukenksminimo akcijos“ (p. 86). Tačiau, kad ši kompensacinė sistema veiktų, filosofas dar turi parodyti, kaip į filmo siužetą įtraukiamas žiūrovas. Juk nepakanka vien rodyti su juo nesusijusius, objektyvuočius vaizdus – jis turi tapti proceso dalyviu. Žiūrovo identifikacijos procesai yra viena dažniausiai nagrinėjamų kino teorijos temų, ypač psichoanalitinės ir lyčių teorijos kontekste. Tačiau Milerius eina kitu keliu – pasitelkęs žinomą, bet su apokalipsės žanru nesusijusį

Alfredo Hitchcocko filmą „Langas į kiemą“ kaip metakino pavyzdį, jis analizuoja kintančias subjekto pozicijas matoma–nematoma asimetrijos atžvilgiu. Tai leidžia jam parodyti, kaip galėjimas matyti, pačiam išliekant nematomam, suteikia daugiau galios subjektui, o šios asimetrijos pažeidimas tampa jam mirtinai grėsmingas. Analogiškai ši sistema leidžia „nematomam“ žanrinio apokalipsės kino žiūrovui įsisąmoninti ir savo kaip režisieriaus statusą jam rodomos pasaulio pabaigos atžvilgiu – tapti jos paskutiniu žiūrovu. Taip į ekrano šviesą išvilkdamas ir išdidindamas pasyvios sąmonės kuriamas fantazijas, kinas panaikina jų kenksmingumą, o žiūrovas sugražinamas į kasdienybę, jau suvokiantis savo privilegijuotą statusą: likti nematomas ir mėgautis reginiais.

Čia pažymėtina, kad vizualiuosiuose menuose ši matomo–nematomo asimetrija kaip pagrindinis santykio su žiūrovu principas turi senas tradicijas. Klasikinės estetikos, kurios teoriją dar XVIII a. suformulavo Denis Diderot, pagrindas buvo įsitraukimas (*absorption*), t. y. nutapytos teatrinės scenos dalyviai turėjo atrodyti taip įsitraukę į veiksmą, kad įtikinamai „nepastebėtų“ juos stebinčio žiūrovo, kuris likdavo „nematomas“. Todėl šiai estetikai priešinęsi modernistai dažnai trikdė žiūrovus personažų žvilgsniais – kaip žinomiausius pavyzdžius galima paminėti Claude'o Monet „Olimpiją“, kurios žvilgsnis tramdo žiūrovo geismą priversdamas jį įsisąmoninti ir susigėsti, ir Diego Velazquezo „Meninas“, kur matymo–nematymo trajektoriją kuriamos įtampos realizuoja ir kartu reflektuoja reprezentacijos sąlygas (anot garsiosios Michelio Foucault interpretacijos³). Šią iliuzinę tapybos konstrukciją dar 1967 m. įvardijęs ir išstudija-

vęs Michaelas Friedas pastebėjo jos apraiškas ir šiuolaikinėje fotografijoje bei videomene⁴, o kine, kaip ir teatre, ji egzistavo nuo pat pradžių – kartu su katarsio idėja. Pažvelgdamas į šią problemą iš kito konteksto Milerius akcentuoja nematomu liekančio žiūrovo galią ir pamatytojo pažeidžiamumą, kurį panaikinus sugražinimas į nuobodų *status quo* tampa pigiu katarsio pakaitalu ir skatina kelti klausimą ne tik apie kasdienybę iškeliančio meno, bet ir tradicinės estetikos dalyvavimą politinėse manipuliacijose.

Tačiau tai – dar ne viskas. Norint suprasti, kaip veikia žanrinis apokalipsės kinas, reikia susieti matymo–nematymo asimetriją su kasdienybės monotonijos ir pasaulio pabaigos dramatinio kontrastu. Pasitelkdamas Stanley Cavello sąvokas „beįvykiška“ (kai nėra jokių įvykių, tik situacija) ir „neįvykiška“, kai kasdienybės „mažieji įvykiai“ netapę „didžiais įvykiais“ (p. 91), Milerius konstruoja žanrinio apokalipsės kino modelį kaip politinius turinius leidžiančią įmontuoti schemą, jau pristatytą kolektyvinėje monografijoje *Kinas ir filosofija*⁵. Taip jis gauna devynias kategorijas, nes čia dalyvauja ne tik vizualizuoti, bet ir iškirpti bei numanomi, taip pat ir iškirpti bei išmesti įvykiai bei situacijos. Šis modelis iš tiesų atrodo pagrįstas, nors reikia pasakyti, kad nematomų, bet numanomų įvykių praleidimas – istorijų pasakojimui apskritai būdinga strategija, tad nieko specifinio nepasako apie apokalipsės kiną. Tačiau ši sistema leidžia autoriui susieti žanrinį apokalipsės kiną su Friedricho Nietzsche's pasiūlytu istorijos konstravimo modeliu, kai pasekmės išdidi-

³ Michel Foucault. Las Meninas. In: *The Order of Things. An Archaeology of the Human Sciences*. London: Routledge, 2010, p. 3–18.

⁴ Michael Fried. *Why Photography Matters as Art as Never Before*. New Haven: Yale University Press, 2008.

⁵ Nerijus Milerius (sudarytojas), Audronė Žukauskaitė, Jūratė Baranova, Kristupas Sabolius, Lukas Brašiškis. *Kinas ir filosofija*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2013, p. 21–36.

namos nutylint priešastis ir kartu – daugybę mažųjų įvykių, kurie nepastebimai artindami pabaigą paaiškina „mažuosius“ kasdienybės rūpesčius neutralizuojantį didžiųjų įvykių pobūdį ir leidžia sukurti kovojančio herojaus figūrą (p. 95–96). Kitaip tariant, staigus šuolis nuo „beįvykiškos“ ir „neįvykiškos“ kasdienybės į „didįjį įvykį“ leidžia kino kūrėjams moralizuoti ir auklėti panašiai, kaip veikia sustiprintas gero ir blogo, juodo ir balto kontrastas kituose menuose. Papildžius jį šiais kontekstais, Mileriaus sukonstruotas modelis įtikina tiksliai apskaičiuotais galios santykiais ir galimų variacijų turtingumu, tad net magą pabandyti – ar tikrai, kaip siūlo autorius, dėliojant devynių variantų pasjansą, išeitų neblogas standartinis filmas? Tačiau kyla įtarimas, kad šis modelis gali būti pritaikytas (ir netgi *jau* yra pritaikytas) plačiau – ne vien kapitalizmo reikmėms. Taigi, filosofas atidengia žanrinio kino konstravimo lengvumą ir parodo jo kaip propagandos priemonės panaudojimo galimybę, nes šis mechanizmas, regis, veiks nepriklausomai nuo to, ar būtų propaguojamas kapitalizmas, ar kokia nors kita politinė ideologija. Ir veiks neprikaištingai – neleis pasipriešinti žanrinei klišei.

Kritikos potencialas slypi kitur. Demaskavęs žanrinį kiną, Milerius perkelia tyrimą į nekomercinio kino lauką, siekdamas parodyti, kaip Akiros Kurosawos, Peterio Watkinso, Piero Paolo Pasolini, Chriso Markerio, Andrejaus Tarkovskio, Larso von Triero, Michelio Haneke's ir kitų režisierių kūriniai dekonstruoja žanrinio kino formulę, taip realizuodami pasaulio pabaigos radikalumą, kuris apeinamas žanriniame kine. Patys filmai, anot autoriaus, neseka jokia formule ir būtent tai yra jų pasipriešinimas (p. 127). Tačiau, perskaičius IV, V ir VI skyrius, tampa aiški šių formų įvairovę siejanti logika, kurią autorius atremia į savo išvestus kertinius

žanrinio kino principus. Pirmiausia, analizuodamas Kurosawos, Watkinso ir Pasolini filmus, Milerius įtaigiai pademonstruoja, kaip šie režisieriai žanriniame kine nepažeidžiamo žiūrovo poziciją išklibina aktyvindami jo kaip sprendėjo ir liudininko statusą. Knygos tekste jų filmai tarsi sumontuojami į nuoseklų žiūrovo teismo procesą, vykstantį skirtingose pasaulio šalyse ir susiejanti skirtingus istorinius įvykius bei ideologijas. Atrodo, kad visi režisieriai kovoja iš esmės už tą patį – kad žiūrovas atsibustų ir liautųsi ignoravęs savo paties vaidmenį įteisinant ar vartojant pasibaisėjimą keliančius įvykius ir vaizdus. Žiūrovas įtraukiamas į įvykių centrą, metant tą pačią kasdienybės kortą, kaip ir žanriniame kine, tik atvirkščiai – filmai neleidžia neutralizuoti pasibaisėtinų įvykių ir reiškinių, nes jie parodomi kaip normali iškreiptos kasdienybės dalis, nepateikiant jokių moralinių orientyrų, kurie leistų neklystamai tą kasdienybę teisti ir ją atmesti. Taigi tokių filmų pabaigoje – čia galima atpažinti dar vieną juos siejantį sandą – beveik visada paliekama nežinios įtampa, sprendimo galia perduodama žiūrovui, kuris Pasolini atveju, nepakėlęs įtampos, teisia patį režisierių už sutrikdytą ramybę, už sukeltą apokalipsę jo vertybių sistemoje. Tačiau apžvelgus tokio kino recepciją, filosofui tenka konstatuoti, kad politinė sistema ir pati medija turi įrankius suvaržyti šį potencialą ir filmai lieka tik estetiniais objektais, o kapitalizmas netiesiogiai uždraudžia savęs kritiką (p. 140–156). Ši išvada svarbi Lietuvos kontekste, kur nuolat kyla raginimų uždrausti ar sunaikinti visuomenės daugumai neparankius kūrinius bangos, o dažnas tokių kūrinių teismas baigiasi nuosprendžiu. Būtų gerai, jei ši monografija paskatintų tolesnius tyrimus, padedančius geriau suvokti draudimo mechanizmą – galbūt tuomet būtų aiškiau, kaip tam pasipriešinti?

Antrąją žanrinio kino formulę besipriešinančių grupę Milerius susieja „mokymosi mirti“ tema – jis teigia, kad Bergmano, Markerio, Tarkovskio ir von Triero filmai šitaip pažeidžia žanrinio kino žiūrovo nemirtingumą, užtikrinantį galimybę nematomam stebėti pasaulio griūtį ir džiaugtis grįžus į kasdienybę. Užuoat kartu su žanriniu kinu padėję mūsų sąmonei išsisukinėti nuo savo mirties įsivaizdavimo, o sąmonei – nuo jos suvokimo, šie režisieriai leidžia mirčiai „užsibūti ekrane“, ją perkelia iš kažkur anapus į žiūrovo kasdienybę (p. 162–168). Tuomet, teigia filosofas, mirties įsisąmoninimas gali tapti kinišku maištu prieš sąmonę pavergiantį simuliacrų srautą. Analizuodamas filmus jis įtaigiai parodo, kad režisieriai sąmoningai pasinaudoja fotografijos ir kino medijose užkoduota skirtinga laiko patirtimi ir su ja susijusiu mirties kaip būties beprasmybę liudijančio „lėkštumo“ išgyvenimu, kad sutrikdytų laiko suvokimą ir perkeltų žiūrovo sąmonę iš kasdieniškios chronologinės tvarkos į būseną kitokiame, nelinijiniame laike, kurio ryšiai su kasdienybe yra suardyti. Toks perkėlimas priartina prie ribinių išgyvenimų ir kelia klausimus apie pačios žiūrovo sąmonės laikines struktūras. Žiūrovo savivokos žadinimas ir yra, regis, pagrindinis katarsio šaltinis kai kurių režisierių filmuose – kaip priešnuodis reginiais užliūliuojančiam žanriniam kinui. Ši priešprieša yra monografijos autoriui parankus teorinis konstruktas – jis padeda atskleisti, kaip režisieriai mezga dialogą su žanriniu apokalipsės kinu, išryškindami jo klišes kaip saugią žinomybę, kuri jas išardžius virsta nežinomybe ir tuomet prasideda tikroji apokalipsė.

Paskutinis knygos skyrius skirtas tokiam apokalipsės kinui, kuris atsisako pabaigos kaip didžiojo įvykio, palikdamas tik mažuosius – kaip vienintelę įmanomą tikrovę. Kad galėtų kalbėti apie tokį kiną apokalipsės

kino kontekste, Milerius įvardija žanrinio kino kritiką kaip esminį tokio kino sandą (p. 209–210). Michaelas Haneke, Béla Tarras ir Andrejus Zviagincevas savo filmuose keičia žiūrovo santykį su pačia kasdienybe – užuoat mėginę atgaivinti jos paprastumo žavesį, jį galutinai sunaikina, blogio apraiškas parodo ne kaip išskirtinius įvykius, bet kaip tikrąjį kasdienybės audinį, ne gelbsti žiūrovo sąmonę nauju gyvenimo prasmės įsisąmoninimu, bet žlugdo bet kokią viltį atkurti prasmę. Šiuose filmuose net mirtis nežada išpirkimo – ji nėra maištas, ji tiesiog lėkšta. Kaip teigia filosofas, „tokia žanro amputacija leidžia radikalizuoti apokalipsės tematiką, o kartais net ir įžengti į draudžiamą, visas konvencijas laužančią zoną“ (p. 215). Tuomet kartu su filosofu galima klausti: „kiek galima kirpti ir amputuoti, kad apokalipsės kinas vis dar būtų apokalipsės kinas?“ (p. 215). Mileriaus atsakymas – kad amputavus viską, lieka „mesianistinis laikas“, kurio sampratą jis susikonstruoja pasiskolindamas sąvokas iš Giorgio Agambeno, Michailo Jampolskio ir Gilles’io Deleuze’o. Tai dabarties „laikas laike“, t. y. „belaikė zona“, įterpta į chronologinį laiką ir jį dekonstruojanti iš vidaus, nes joje priežasties ir pasekmės ryšiai yra neapibrėžti (p. 223–225). Ši belaikė zona išoriškai tampa panaši į mano jau minėtai „nuobodulio estetikai“ atstovaujančią kiną (pavyzdžiui, Jono Meko), kuriame pažeidžiamas pagrindinis tradicinės istorijos konstravimo principas – jame „nuobodūs gabalai“ ne išimami, kaip siūlė Hitchcockas, bet kaip tik paliekami, išmetant reikšmingus įvykius. Tačiau, kitaip nei nuobodulio estetika, šiame skyriuje analizuojami filmai nežada nieko mediatyvaus ar poetiško – juose pasiekiami tokia kasdienybės atsikartojimo beprasmybė, kad tai ir atrodo kaip pati tikroji apokalipsė. Bet čia norėčiau knygos autoriaus paklausti: ar neatsitinka taip, kad paneigęs ne tik apoka-

lipsės formulę, bet ir nežanrinių filmų paliktą galimybę perejus tamsą patirti katarsį, šis kinas atsigrežia prieš save patį? Ar paniręs į kine rodomą kasdienybę kaip apokalipsę ir iš jos „pabudęs“ (nes kino seansas vis tiek baigiasi) žiūrovas negrįžta į „prasingesnę“ kasdienybę, nes jis pats jaučiasi esąs joje geresnis nei filme rodyti herojai?

Apibendrinant galima pasakyti, kad Mileriaus atlikta nežanrinio kino analizė atskleidžia ne tik paties žanrinio kino formulę, bet ir jos dekonstrukcijos mechanizmą: nematomą saugaus žiūrovo vojeristo poziciją reikia paversti jo teismu, jam garantuojamą nemirtingumą – mokymu mirti, o kasdienybės atnaujinimą didžiųjų įvykių patirtimis – įklampinimu neįvykiškoje kasdienybėje be prošvaisčių ir be pabaigos. Kaip paaiškėja, šie pakeitimai nėra vien nekaltos meninės priemonės – suardydami žiūrovo moralinio ir egzistencinio saugumo pamatą, jie, kad ir menkai, kad ir paveikdami tik vieną subjektą, šiek tiek pakenkia ir pačiai kapitalizmo sistemai, bent trumpam sutrukdydami saugų

grįžimą į džiugesnio vartojimo kasdienybę. Todėl komercijos dėsniams nepaklūstantis kinas, tyломis realizuojantis politinio pasipriešinimo taktikas (čia linkteliu Michelio de Certeau pusėn), turėtų būti nepatogus pasaulio galingiesiems. Tačiau žvelgiant į nekomercinių filmų visumą iš toliau, šių strategijų rinkinį irgi įmanu pavadinti modeliu, kuriuo gali pasinaudoti nuo žanro norintys pabėgti kūrėjai – įsivaizduoju, kad to netgi galima mokyti. Vis dėlto šis modelis, kitaip nei žanrinio kino, skatina ne kartoti tuos pačius sąmonės judesius, bet atrasti naujų. Be to, išskleisdamas jo kritinį potencialą filosofas padarė daugiau, nei žadėjo – išryškino kitą tradicinės estetikos pusę, kurioje galbūt irgi manipuluojama žiūrovo sąmone parduodant jam pakylėtų patirčių pažadą, bet iš tiesų jį paverčiant tik vyraujančios ideologijos vergu. Tad tikėtina, jog šioje monografijoje pasiūlytas sąvokas ir kiti tyrinėtojai pasitelks aiškindami šiuolaikinę kultūrą formuojančių vaizdų galią bei jų nuvertėjimą tapus pačios kasdienybės srautu.

Agnė Narušytė
Vilniaus dailės akademija