

UTOPIJOS IR ANTIUTOPIJOS VIZIJOS KINE. FILOSOFINĖS BANALIAUS ŽANRO PRIELAIDOS

Nerijus Milerius

Vilniaus universiteto Filosofijos katedra

Universiteto g. 9/1, LT-01513 Vilnius

Tel. (8 5) 266 7617

El. paštas nerijus_miler@yahoo.com

Straipsnyje tęsiami apokalipsės kino tyrinėjimai, pirmą kartą pristatyti praėjusiame „Problemų“ tome (78). Siekiant detalizuoti apokalipsės kino analizę, pasitelkiami nauji – utopijos ir antiutopijos – kinematografiniai aspektai. Apžvelgiamos utopinio diskurso mitologinės ir religinės prielaidos, parodoma, kaip utopinis diskursas išreiškiamas Platono idealios visuomenės projekte. Thomas More'o „Utopija“ apibrėžiama kaip jungiamoji grandis tarp klasikinių filosofinių ir religinių utopinių vizijų ir vėlesnių mokslinių technologinių pasaulio perkonstravimo modelių. Technologinis pasaulio perkonstravimas kaip modernijų utopijų pagrindas neišvengiamai susijęs su nekontroliuojamo pasaulio antiutopinėmis vizijomis. Mary Shelley „Frankenšteinas“ apibūdinamas kaip dažnas utopinių modelių fonas. Kaip utopinių ir antiutopinių motyvų sampynos kine pavyzdys analizuojamas Steveno Spielbergo „Dirbtinis intelektas“. Įrodoma, jog postapokaliptinė šio kino kūrinio aplinka konstruojama tam, kad būtų išryškintas pačios kasdienybės utopiškumas.

Pagrindiniai žodžiai: kino filosofija, apokalipsės kinas, mokslinė fantastika, utopija, antiutopija.

Šis straipsnis turėtų būti traktuojamas kaip tyrimo, pirmą kartą pristatyto tekste „Apokalipsės vizijos kine. Banalaus žanro filosofinės prielaidos“, antroji dalis. Pirmajame tekste, skirtame apokalipsės kinui, realizuoti du tikslai. Pirmas, analizuojant bendrąsias prieigas prie žanrinio kino parodyta, jog kino žanrai nėra uždari dariniai, jie susipynę su daugialybiais socialiniais, kultūriniais, istoriniais kontekstais. Antra, atskleista, kaip apokaliptinių vizijų kultūrinis laukas lemia panašaus pobūdžio kino kūrinių turinį. Pabrėžus, jog apokalipsės kinas išskirsto įvykius į mažuosius ir didžiuosius, argumentuota, jog, priešingai nusistovėjusiam stereotipiniam manymui,

apokaliptinėse vizijose labiau koncentruojamasi ne į didžiųjų įvykių – katastrofų – plotmę, bet į mažųjų – kasdienių – įvykių lygmenį (Milerius 2010: 93–104).

Atskleidus bendruosius apokalipsės kino principus, šiame straipsnyje į kiną žvelgiama iš naujos, bet susisiejančios – utopijos ir antiutopijos – perspektyvos. Visiškai aki-vaizdu, jog apokalipsės kinematografiniai siužetai gana dažnai naudoja ir atvaizduoja realius įvykius ir realias grėsmes. Bet net ir tuomet, kai vaizduojamos realios grėsmės, jų galimi padariniai dažnai hiperbolizuojami. Realios grėsmės ir jų išvaizduojami padariniai įsikuria skirtinguose pasauliuose, funkcionuojančiuose pagal skirtingus dės-

nus ir principus. Įsivaizduojamo pasaulio kitoniškumas dar labiau išryškėja tada, kai ne tik galimos grėsmių pasekmės, bet ir jų priežastys derealizuojamos ir pakeičiamos neegzistuojantį pasaulį veikiančiais įsivaizduojamais reiškiniais. Tuomet apokalipsės kinas įgauna mokslinės fantastikos kino formą.

Tačiau ar kiekvienas įsivaizduojamas pasaulis, kuris vienu ar kitu mastu konstruojamas apokalipsės ar mokslinės fantastikos kine, neišvengiamai turi utopinį ar antiutopinį matmenį? Norint atsakyti į šį klausimą, būtina apibūdinti paties utopinio diskurso specifiką bei šio diskurso transformacijas. Fiksavus esminius utopinio mąstymo komponentus, ir bus siekiama atskleisti, kaip utopinis mąstymas veikia apokalipsės ir mokslinės fantastikos kiną ir jo scenarijus.

Utopinio mąstymo transformacijos

Utopinio diskurso nepajudinama konstanta besąlygiškai yra laikoma Thomas More'o *Utopija*. Šis 1516 metų kūrinys yra suaugęs su esminiais įsivaizdavimais ir stereotipais, kas yra utopija ir kas sudaro utopinio diskurso esmę.

Parašyta didžiųjų geografinių atradimų laikmečiu, More'o *Utopija* iš naujo aktualizuoja *artima–tolima* perskyrą. Ši perskyra yra tokia konstrukcinė skirtis, kuri nuo seno palaiko santykio tarp kasdienybės ir to, kas nekasdieniška, suvokimą.

Vertinant turinio požiūriu, More'o *Utopija* be abejonės yra gana originalus kūrinys. Vis dėlto žvelgiant į pačią pasakojimo struktūrą, More'o vizija glaudžiai susijusi su ankstesnėmis identiškomis ar panašiomis vizijomis. Tai, kas dabar vadinama utopiniu

diskursu, ėmė formotis daug anksčiau, nei More'as parašė savo *Utopiją*, ir taip prisėgė šį terminą optimistinėms visuomenės vizijoms. Mitiniai pasaulėvaizdžiai dažnai piešė tokius pasaulio modelius, kurie dabar akivaizdžiai priklausytų utopiniam ar antiutopiniam mąstymui. Net ir tuo atveju, jei utopija būtų suvokta būtent taip, kaip ji suprantama nuo More'o laikų, t. y. kaip (dar) neegzistuojančios vietovės optimistinis modelis, utopinio mąstymo pradmenys galėtų vesti prie žmonijos organizuotos gyvensenos ištakų.

Daugelyje pasakų randama visiems gerai žinoma formulė „už devynių jūrų, už devynių marių“ taip pat yra akivaizdus perskyros *artima–tolima* funkcionavimo pavyzdys. Devynios jūros ir devynios marios – tokia tolybė, kuri derealizuoja ten esantį pasaulį ir atveria erdvę nežabojamam kitoniškumui. Ten, už devynių jūrų ir marių, užbrėžta tokia riba, anapus kurios gali įvykti bet kas – tai, kas neįmanoma artimo pasaulio dėsnių ir taisyklių požiūriu.

Tokių utopinio mąstymo potencialą, glūdinčių mitų ir pasakų fenomene, dar labiau išplėtoja filosofinės ir religinės miesto interpretacijos. Ankstyvosios utopinės minties, susiformavusios iki More'o programinio kūrinio, kompendiumas – Platono *Valstybė*. Platonas sukonstruoja kasdienį miestą pranokstantį miesto valstybės idealų utopinį modelį. Platono miestas valstybė skiriasi nuo kasdienio miesto tuo, jog idealiame modelyje visi įmanomi miesto parametrai – ontologiniai, loginiai, etiniai, estetiniai, politiniai, psichologiniai ir ekonominiai – yra tarpusavyje suderinti ir suvesti į vientisą miestietiško gyvenimo schemą. Utopinio miesto gyvenimas įrašomas į visa apimančią

kosminę sandarą. Tačiau Platono *Valstybė* pasižymi ne tik tuo, kad mituose ir pasakose slypintį utopinį potencialą pastato ant filosofinių pamatų. Priešingai nei mituose ar pasakose, kur dažniausiai apsiribojama vien bendru artumos ir tolumos santykio nustatymu, *Valstybė* daug detaliau specifikuoja įvairias šio santykio formas. Juslių ir įprastų kasdienių patirčių požiūriu idėjų pasaulis, kuris ir pagrindžia idealųjį miestą ir suveda visus jo parametrus į koherentišką visumą, yra tolimas pasaulis. Antra vertus, persijungus nuo juslių ir fizinių akių prie mąstymo ir proto akių, šis tolimas pasaulis, priešingai, taptų artimuoju, nutolinančiu juslinį pasaulį. Tokiu būdu išsirašydamas į Parmenido inicijuotą tradiciją, pagal kurią „mąstyti ir būti yra vienas ir tas pat“, Platonas ne tik sukonstruoja idealų utopinį visuomenės modelį, bet ir įteisina būties mąstymą kaip utopinio idealaus projekto realizacijos įrankį. Šis įrankis yra rankose filosofo-valdovo, kurio misija yra, kaip aprašyta garsiojoje olos metaforoje, išvesti visus iš juslių tamsos į loginio mąstymo šviesą (Platonas 1981: 244).

Atidėjus į šalį religinių turinių esmę ir žvelgiant vien į pačią struktūrą, galima konstatuoti, jog krikščionybė taip pat kupina utopinių komponentų. Kaip ir Platono teorija, krikščionybė numato artumos ir tolumos dualizmą. Kaip ir Platono atveju, krikščionybėje artuma ir toluma pasikeičia vietomis – nelygu, koks aspektas akcentuojamas. Jei žvelgiama iš fizinės plotmės taško, artumoje atsiveria fizinis pasaulis. Tačiau tikėjimo požiūriu fizinis pasaulis, kaip pasakta dar Senajame Testamente, tėra „dulkės ir pelenai“ – efemeriška, nyksianti egzistencija, kontrastuojanti amžinajai

Dangaus Karalystei. Čia jau ne loginis mąstymas, o tikėjimas yra tas įrankis, kuris gali priartinti tariamai utopišką tolumą ir paversti ją realybe. Taigi ir ne mąstymu operuojantis filosofas, o pats Dievas ir jo Sūnus yra Tas, kuris gali išvesti žmoniją iš tamsos pasaulio ir atverti „amžinąją šviesą“.

Ankstesnės idealios visuomenės vizijos egzistuoja kaip neabejotinas More'o *Utopijos* kontekstas. Naratorius Hythloday, kurio vardu More'as pasakoja savo utopinę viziją, pozityviai atsiliepia apie Platoną. Visgi antikos ir viduramžių utopiniam patosui, pastatytam ant idealaus pasaulio filosofinių ar religinių pagrindų, More'as priešpriešina erdvinę utopiškumo interpretaciją. Kaip rašoma *Utopijoje*, More'o tariamai sutiktas Raphaelis Hythloday buvo realiai gyvenusio legendinio keliautojo Amerigo Vespucci komandos narys, kuris plaukiojo po Naująjį pasaulį ir ilgainiui užklydo į salą, vardu Utopija. Kažkur prie Amerikos krantų, ši sala yra labai toli nuo Anglijos ir šis nuotolis atveria erdvę nežabotam salos kitoniškumui. Antra vertus, Utopija nėra beviltiškai nutolusi, todėl kitoniškumas išlieka atpažįstamas, o kitoniškumo egzotika konvertuojama į ją išaiškinančią kalbą. More'o Anglijos artuma ir Utopijos toluma susietos opoziciniais, tačiau sugretinamais ryšiais. Anglijos visuomenės sanklodai, kurioje dominuoja socialinė nelygybė, priešpriešinama lygiateisiškumo principais paremta Utopijos visuomenė. Anglijos turto ir skurdo kontrastai, atsispindintys net ir tokiuose elementariuose daiktuose kaip gyventojų drabužiai, paneigiami Utopijoje, kur gyventojai dėvi visus sulyginančias uniformas. Anglijos turtuolių aukso siekiui oponuoja Utopijos žmonių panieka auksui ir kitiems brangiesiems metalams. Priešingai

negu Anglija, Utopija yra laimingų žmonių šalis, tai ir pabrėžia More'as teigdamas, jog Utopija galėtų vadintis Eutopija (More 1997).

Lygybės ir teisingumo utopinę visuomenę, kurioje girdimi įvairūs ankstesnių teorijų ar religinių nuostatų motyvai, More'as įrašo į numanomą geografinę erdvę. Iš pirmo žvilgsnio gali pasirodyti, jog susiedamas Utopiją su *tolima* geografinė erdve, jis paneigia mechanizmą, kaip utopinis modelis gali realizuotis čia ir dabar, artimajame pasaulyje. Ne veltui, jei lyginsime su filosofinėmis ar religinėmis koncepcijomis ir pažiūromis, More'o *Utopija* kiek labiau primena egzotišką pasaką, kurioje akcentuojamas utopinės erdvės kitoniškumas, bet daug mažiau rūpinamasi šio kitoniškumo integravimu į esamą pasaulį.

Nors šis išpūdis iš dalies teisingas, vis dėlto nereikėtų užmiršti, jog greta pirminių More'o *Utopijos* kontekstų, funkcionavusių iki šio veikalo, egzistuoja ir vėlyvieji, susiformavę po *Utopijos* ir su ja vienu ar kitu būdu neišvengiamai susiję. More'o *Utopija* neatsitiktinai nuleidžia idealią visuomenės viziją į fizinę plotmę. Laikas, kai parašytas šis kūrinys, paženklintas paradigminio posūkio nuo būtiškojo mąstymo prie pažinimo kaip fizinio pasaulio modeliavimo ir pertvarkymo. Todėl ilgainiui More'o utopinis visuomenės modelis ir ima funkcionuoti tarsi tiltas tarp ankstyvųjų utopinių idealų ir juos pasišovusių įkūnyti pasaulį pertvarkančių technologijų. Mokslas ir technologijos tampa esminiu kriterijumi, lemiančiu artumos įprastumą ir tolumės technologinį egzotiškumą. Filosofinio mąstymo ar tikėjimo kaip utopinių idealų realizacijos įrankių funkciją perima matematinė

eksperimentinė gamtotyra. Ne filosofas ar Dievas, bet mokslininkas nuo šiol yra ta figūra, kurios galioje transformuoti pasaulį ir *tolima* paversti *artima*. Ne Platono valstybė, ne tikėjimo anapusbė ir ne More'o ideali sala, o technologijų transformuoto pasaulio „dangaus karalystė“ yra ir naujoji radikali utopinė vizija.

Antiutopija kaip utopinio mąstymo neredukuojamas fonas

Analizuojant kinematografinius utopijų pavyzdžius, krinta į akis ne vien paradigmintiniai utopinių modelių lūžiai, bet ir ypatinga kinematografinių utopijų sampyna su savo opozicijomis, standartiškai įvardijamomis antiutopijų vardu. Priešingai literatūrai, kur gana gausu klasikinių utopijų su jų optimistinėmis vizijomis, kine utopiniai motyvai žengia koja kojon su savo pesimistiniais antrininkais. Jacques Derrida pastebėtas efektas, pagal kurį senovės graikų žodis *pharmakon* reiškia tiek vaistą, tiek nuodą, kaip niekam kitam tinka utopiniam ir antiutopiniam kinui. Transformuojanti mokslo galia, įsiteisinus kaip modernųjų utopijų varomasis veiksnys, sykiu yra ir ženklus (nors ir ne vienintelis) daugelio antiutopijų šaltinis.

Brėždamas paralelę tarp utopijos diskurso ir mokslinės fantastikos žanro, F. Jamesonas ne veltui nurodo Mary Shelley *Frankenšteiną* kaip vieną iš galimų mokslinės fantastikos žanro pirminių literatūrinių kūrinių (Jameson 2005: 1). Mokslininko Frankenšteino ir jo sukurto monstro istorija turi savo mitologinę, filosofinę ir religinę priešistorę, bet sugrąžina į tą patį tašką, apie kurį sukasi ir modernusis utopijos diskursas.

Shelley *Frankenšteiną* neatsitiktinai lydi prierasas „Šiuolaikinis Prometėjas“ (Shelley 1982). Antikinis pasakojimas apie Prometėją priklauso tiems paradigminiams kultūriniais mitams, kurie ženklina žmogaus įgytą gebėjimą keisti gamtą ir taip išsiveržti iš esamo *status quo* – pradinio laukinio būvio. Laukinis žmogus nuolat kovoja su gamta, o jo pergalės kovoje už išlikimą yra tik lokaliai ir laikinos. Tokios momentinės pergalės nepakeičia pradinio jėgų santykio, pagal kurį žmogus nuolat ginasi nuo gamtinių stichijų, o jo lemtis ir prigimtis (*natura*) didžiu mastu yra determinuota gamtos (*Natura*). Prometėjo padovanota ugnis ne tik padeda susikurti kiek jaukesnį prieglobstį nuo gamtos stichijų, bet ir sudaro prielaidas išsilaisvinti nuo kovos su gamtos stichijomis priklausomos lemties. Dievai baudžia Prometėją ne už paprastą ugnies vagystę, bet už žmonėms dovanotą gamtos perkeitimo galią ir potencialiai dominuojantį statusą, kuris anksčiau be jokių išlygų priklausė tik dievams.

Taigi antikinis Prometėjo mitas pakylėja žmogų virš gamtos ir iš dalies prilygina dievams – tai ir yra Prometėjo maišto esmė. Visgi išsigalėjus krikščioniškajai pasaulėžiūrai keičiasi tiek Dievo, tiek žmogaus sampratos. Nei antikinė mitologija, nei antikinė teorija neturi dievybių ar Dievo visagalybės sąvokos. Platono Demiurgas ar Aristotelio Pirminis Judintojas sulipdo pasaulį iš jau egzistuojančių formų ir medžiagų. Judėjų ir krikščionių Dievas kuria pasaulį *ex nihilo*, iš nieko, ne tik suteikdamas daiktams formas, bet ir sutverdamas pačią materiją, iš kurios daiktai formuojami. Kadangi žmogus kuriamas pagal Dievo „atvaizdą ir pavidalą“, Dievo visagalybė dar labiau pa-

kylėja ir patį žmogų. Tiesa, žmogaus galybė turi aiškiai nubrėžtą ribą. Pasak Šventojo Augustino, pasaulis dar nėra sukurtas iki galo ir žmogus gali prisidėti prie dieviškojo pasaulio kūrimo proceso. Žmogus nėra pasaulio kūrimo iniciatorius ir strategas, tačiau jis turi laisvę tapti šios strategijos realizacijos bendraautoriumi. Žmogus gali atkartoti daiktų formas, jų esmes, bet negali jų išrasti ir sukurti. Pakitus Dievo ir žmogaus santykio pobūdžiui, ilgainiui nusistovi ir naujasis *status quo*.

Būtent mokslas ir mokslininkas kaip tik ir yra tas „šiuolaikinis Prometėjas“, kuris ima maištauti, sulaužo ir naująjį *status quo*. Renesanso ir naujųjų laikų mokslininkas nepasitenkina vien esamų formų atkūrimu. Ilgainiui mokslininkas atsiplėšia nuo esamo pasaulio ir jį nulemiančio dieviškojo plano ir, užuot atkartojęs daiktų esmes ir formas, ima daiktus transformuoti, t. y. keisti jų esmes. Mokslininko veikla yra pats radikaliausias maištas, kadangi savo „išradimais“ mokslininkas siekia sukurti tai, ko niekada nebuvo, ko galbūt net nėra numatyta dieviškajame plane. Technologiniai išradimai ir inovacijos ne šiaip tobulina ar pagerina, bet perkeičia pasaulį, sykiu perkeisdami ir jo dėsnius bei procesus.

Tačiau Shelley ne šiaip aprašo mokslininko siekį išsiveržti iš paties gamtos Kūrėjo – Dievo – globos, bet jau eina vienu žingsniu toliau ir diagnozuoja galimas neigiamas šio maišto pasekmes. Mokslininko Frankenšteino sukonstruotas monstras yra simbolis to, kas niekam nepavaldu, kas išsiveržia iš galimos kontrolės, ko nebegalima suvaldyti, kas ima veikti pagal pačiam mokslininkui nepažįstamus dėsnius ir principus. Kurdamas tai, ko niekada nebuvo,

mokslininkas realizuoja savo laisvę, tačiau kartu suardo atpažįstamą pasaulio tvarką. Mokslininko veikla jau tampa ne kūryba, bet naikinimu, vedančiu į nenusipėjimą ir nekontroliuojamą chaosą.

Shelley *Frankenšteinas* peržengia savo laikmečio atsiradimo kontekstą ir, reprezentuodamas antiutopinę destrukciją, ima figūruoti kaip neredukuojamas utopinio diskurso fonas. Kaip žinoma, Platono idealios valstybės modelyje Popperis išvelgė totalitarizmo užuomazgas. Unifikacijos, tiesmukiškumo ir pasirinkimo laisvės stokos elementų be vargo galima rasti ir pačioje More'o *Utopijoje*. Prometėjizmo destruktyviosios pusės potencialas glūdi dažname utopiniame kūrimo patose. Utopinis projektas, sumąstytas kaip naujos tvarkos ženklas, įgyvendinimo procese neretai transformuojasi į frankenšteinišką monstrą.

Antra vertus, antiutopinė destrukcija gali tapti būtina sąlyga utopinėms vizijoms įgyvendinti. Savo *Utopijoje* More'as priešpriešina idealią salos visuomenę esamai Anglijos sanklodai. Dažname šiuolaikiniame apokalipsės kino žanro kūrinyje pasaulis sunaikinamas tam, kad būtų realizuota utopinė geresnio pasaulio vizija. Prometėjizmo ar kitų veiksnių sukelta apokalipsė paradoksaliu būdu atveria erdvę utopiniam postapokaliptiniam visuomenės persikūrimui ant sunaikinto pasaulio griuvėsių.

Utopijos ir antiutopijos sampyna kine. Spielbergo „Dirbtinis intelektas“

Moksliniai utopiniai ir antiutopiniai siužetai jau seniai peržengė Žemės rutulio ribas. Natūralu, jog posūkis į kosmines erdves, esmiškai paženklintantis utopinio ir antiutopinio

diskurso pobūdį, dominuoja ir meniniuose utopijų ir antiutopijų vaizdiniuose. Priešingai nei More'o ar kitais naujųjų žemių užkariavimo laikais, kai vaizduotė vis dar kaitino ekspansija tolimuosiuose Žemės rutulio kraštuose, ilgainiui imta akcentuoti ekspansiją kosmoso platybėse, o paskui ir keliones laike. Nors ir atsilikdamas nuo ankstyvesnės ir labiau patyrusios meninės formos – literatūros, kinas atidavė duoklę visiems utopinio ir antiutopinio diskurso esmiškiems lūžiams. Simptomiška, jog pirmasis mokslinės fantastikos kino kūrinys – ne kas kita, o vieno iš didžiųjų kino patriarchų Georges Melies, savo indėliu į kino meną visuomet gretinamo su broliais Lumière'ais, 1902 metų filmas „Kelionė į mėnulį“. Kiek vėliau kiną užplūdo laiko mašinos ir jos pagimdytų kelionių laike vaizdiniai.

Pasak Boriso Groysso, tokia kosmoso erdvių ir ateities laiko kolonizacija nėra vien partikuliarus meninis reiškinys. Kelionių kosmoso erdvėse ir klajojimo laike prielaidas Groysas išvelgia jau pirmąkart perskyroje tarp gamtinės – *natūralios* – aplinkos ir miesto: „...Miestas *per se* turi utopinę dimensiją, kadangi jis yra išsidėstęs anapus natūralios gamtinės tvarkos. Miestas lokalizuotas *ou-topos* – utopijoje“ (Groys 2008: 101). Pasak Groysso, jau ankstyvieji miestai erdviškai atsitveria nuo likusio pasaulio sienomis ir įtvirtina save kaip į ateitį nukreipti, save kontroliuojantys ir save formuojantys utopiniai projektai.

Būtų galima rasti daugybę argumentų tokiai Groysso pozicijai paremti. Miestai sutelkia savyje gausybę miestietiško gyvenimų praktikų. Savo koncentracija ir sudėtingumu miestietiškas gyvenimas savaime pranoksta gyvenimą gamtoje.

Miestai daugelyje pasakojimų aprašomi kaip egzotiški dariniai, neretai pakylėti iki pasakos ar net stebuklo lygmens. Toks miesto išskirtinumas neretai yra atspindimas ne tik pozityviose utopinėse vizijose, bet ir gretutiniame antiutopijos diskurse. Net ir įsitvirtinus miestietiška gyvenimo formai, miestas gana dažnai suvokiamas kaip savotiškas svetimkūnis, tarsi virusas, ardantis natūraliąją tvarką.

Pasak Groyso, miesto kitoniškumu paremtas utopiškumas ryškiausiai pavidalu išreiškiamas fantastiniame „Star Trek“ seriale, kur kosminis laivas „Enterprise“ skrodžia kosmines platybes kaip nuolat judantis į priekį, todėl *u-topinis* erdvės darinys (Groys 2008: 109). Tačiau utopiškumo ar antiutopiškumo dimensijos, kaip ir anksčiau, vienu ar kitu aspektu aprėpia ne vien mokslinės fantastikos, bet ir kasdieniškumo erdves. Išsiverždama į kosmines platybes, mokslinė fantastika žaidžia *tolumą* nusakančiomis vaizduotės ribomis. *Grynojo proto kritikoje* Immanuelis Kantas tvirtino, jog „niekada negalima įsivaizduoti, kad nėra erdvės, nors visiškai galima mąstyti, kad joje neaptinkama objektų“ (Kantas 1996: 76). Taigi erdvė ir laikas yra tos ribos, kurių vaizduotė nesugeba peržengti. Kad ir kokia kitoniška utopinė vizija būtų įsivaizduota, kad ir kokiose kosmoso platybėse ar laiko dimensijose ji skleistųsi, erdvė ir laikas egzistuoja kaip naujosios utopinės vizijos atpažįstamumo garantas. Vis dėlto naujųjų utopijų ar antiutopijų egzotiškumas šiandienos kine dažniausiai nėra savitiksliis dalykas – jis konstruojamas tam, kad būtų atskleistas artumos pasaulis.

Steveno Spielbergo „Dirbtinis intelektas“ („Artificial Intelligence“) yra paprastas

banalaus žanro pavyzdys, kuris atkartoja visus naujosios utopijos konstravimo etapus. Spielbergo filmo siužetas nukelia laiku į ateitį, į tokį laikikiškąjį *u-topos*, kur greta žmoniškųjų būtybių, vadinamų *orga* (organizmais), gyvena *mecha* – mechaninės elektroninės būtybės. Ateitis yra tarsi platforma beveik neįmanomam uždaviniui spręsti – kaip paversti mechaninę būtybę (berniuką) gyvu žmogumi. Siekdama įgyvendinti šį uždavinį, mažoji mechaninė būtybė leidžiasi ieškoti savo kūrėjo. Viename iš kertinių filmo epizodų mechaninis berniukas atvyksta pas ekrane pasirodantį visažinį orakulą. Netoli orakulo buveinės stūkso šventykla, į kurią, kaip paaiškinama mažajai mechaninei būtybei, žmonės patys eina tam, kad suprastų, kas juos pačius sukūrė. Ieškodama savo šaknų, mechaninė būtybė prašo orakulo, stebėtinai panašaus į fiziką Einšteiną, sujungti pasakos terpę su realybe. Jei tai pavyktų padaryti, tuomet tai, kas įmanoma pasakoje – medinio berniuko Pinokio virsmas tikru žmogumi – taptų įmanoma ir realybėje.

Mokslinės fantastikos žanras tarnauja kaip alibi sudėtingiems klausimams kelti. Šio filmo atveju roboto tapatybės paieškos turi neišvengiamą foną – klausimą, kas yra paties žmogaus kaip būtybės esmė, ką iš tiesų reiškia „būti žmogumi“. Ekraninis orakulas neatsitiktinai susisieja su antikiniu orakulu, kurio principas „pažink save“ daugelį amžių funkcionuoja kaip vienas esminių žmogaus egzistenciją reguliuojančių veiksnių. Įterpdamas frazę apie žmoniškąsias Kūrėjo paieškas, Spielbergas susieja numanomą savižinos principą „pažink save“ su religijos plotme. Tokiu būdu, kaip ir dažname fantastikos žanro kino kūrinyje, dėmesys persigrupuoja ir greta fantastinio

siužeto susitelkia ir į esamą žmogiškąjį gyvenimą. Konstruojama kitybė tampa sąlyga nusakyti esamo pasaulio situacijas, tapatybes ir skirtis.

Vystantis „Dirbtinio intelekto“ siužetui, Spielbergas dar labiau akcentuoja konstruojamo fantastinio pasaulio utopiškumą. Ekraninis orakulas nusiunčia mažą mechaninę būtybę pas jo kūrėją, mokslininką, kuri mechaninė būtybė suranda apsemtame ir apleistame Niujorke tyvuliuojančiuose niūriuose dangoraižiuose. Stichijos apgriautas ir kaip gyvas miestas jau nefunkcionuojantis Niujorkas daugelyje apokaliptinių filmų figūruoja kaip kraštutinė frankenšteiniška antiutopija – nebecontroliuojamos ateities ir nenuspėjamo ateities pasaulio ženklas. Taigi nusiųsdamas savo pagrindinį personažą į apleistą Niujorką, Spielbergas tarsi išsiunčia jį anapus šio pasaulio pasiekiamumo ribų, ten, kur naująjį pasaulį lemia nieko neberibojama vaizduotė. Filmo finalinėje dalyje ateities pasaulio utopiškumą Spielbergas sutirština iki maksimumo. Susidūręs su rasto išradėjo bejėgiškumu paversti jį tikru žmogumi, mechaninis berniukas atsiduria apsemto antiutopinio Niujorko vandenyse. Praėjus dviem tūkstančiams metų, ten jį suranda kitų planetų „gyventojai“, kurie, norėdami pažinti jau išnykusius žmones, paverčia mechaninį berniuką „demonstraciniu modeliu“, turinčiu atskleisti žmonių gyvenimo principus ir struktūras. Nors kosmoso ateiviai negali įgyvendinti mechaninės būtybės noro tapti žmogumi, jie sugeba vienai dienai atkurti mechaninio berniuko savininę – „mama“, dėl kurios meilės jis ir troško tapti tikru berniuku.

Atkurta viena gyvenimo diena ir yra šio sentimentalus utopinio kino filmo kulmi-

nacija. Siužeto požiūriu žiūrovas yra nukeltas daugiau nei dviem tūkstančiais metų į ateitį, kurioje fantastinės kosminės būtybės keliolikai valandų atkūrė vieną įprastą žmogaus gyvenimo dieną. Tačiau, atmetus visus fantastinius siužeto elementus, būtų galima konstatuoti, jog žiūrovas mato ekrane pačią paprasčiausią kasdienybę, kuri struktūriškai galbūt mažai kuo skiriasi nuo paties žiūrovo kasdienybės. Tokiu būdu filmo eigoje ne kartą sutirštintas ateities pasaulio utopinis kitoniškumas nesunaikina fantastiniuose filmuose egzistuojančio neišvengiamo ryšio su esamu pasauliu. Priešingai. Jei eliminuotume visus fantastinius filmo elementus kaip nereikšmingą priedą, ekrane ir matytume ne ką kita, o esamą kasdienį mamos ir vaiko pasaulį – vaiką, laukiantį mamos prabundant, verdantį jai kavą, valgantį ledus ir žaidžiantį slėpynių.

Fantastinis filmo siužetas su daugybe apokaliptinių ir postapokaliptinių motyvų sukonstruojamas tam, kad padėtų pažvelgti į įprastą kasdienybę kaip į unikalią vienkartinę ir nebeprisikartosiančių įvykių virtinę. Galima tvirtinti, kad šiame paprastame ir banaliame kino kūrinyje pati kasdienybė transformuojama į beveik nepasiekiamą utopinį idealą.

Išvados

Žanrinio kino įvairialypiai kontekstai visuomet pranoksta konkretaus kino kūrinio turinius. Neabejotina, jog utopijos ir antiutopijos diskurso sampynos taip pat daug turtingesnės nei paskiras utopinis ar antiutopinis kino kūrinys. Tiek utopijos, tiek antiutopijos turi savo mitologines, religines ir filosofines prielaidas. Visgi šios prielaidos susipina į keletą probleminių taš-

kų, tarp kurių ypač išsiskiria fundamentali technologijų ir mokslo pastanga perkonstruoti pasaulį. Viena vertus, technologinis pasaulio pertvarkymas yra tas impulsas, kuris pagrindžia daugelį modernių utopinių vizijų. Antra vertus, būtent iš pastangos perkonstruoti esamą pasaulį kildinamos ryškiausios antiutopijos, kurioms kelią atveria Shelley *Frankenšteino* pasaulio kaip nekontroliuojamo ir nenuspėjamo darinio diagnozė. Kad ir kaip optimistiškai atrodytų daugelis technologinių utopinių vizijų, jas nuolat dekonstruoja antiutopiniai motyvai

kaip neišvengiamas technologinių utopijų fonas.

Utopijos ir antiutopijos elementai kine neišsitenka viename žanre ir migruoja tarp apokalipsės kino ir mokslinės fantastikos kino. Nors šie du žanrai turi savąją specifiką ir savo akcentus, vis dėlto jie abu konstruoja tokius utopinius ir antiutopinius vaizdinius, kurie iš sukonstruotos įsivaizduojamos kitoniškumo tolumos sugražina į kasdienio pasaulio artumą. Utopijų ir antiutopijų radikalus kinematografinis kitoniškumas tampa šio pasaulio atverties sąlyga ir prielaida.

LITERATŪRA

Groys, B. 2008. *Art Power*. London; Cambridge: The MIT Press.

Jameson, F. 2005. *Archeologies of the Future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. London; New York: Verso.

Kantas, I. 1996. *Grynojo proto kritika*. Vilnius: Mintis.

Milerius, N. 2010. Apokalipsės vaizdiniai kine.

Filosofinės banalaus žanro prielaidos, *Problemos* 78: 93–104.

More, Th. 1997. *Utopia*. London: Wordsworth Editions Limited.

Platonas. 1981. *Valstybė*. Vilnius: Mintis.

Shelley, M. 1982. *Frankenstein, or The Modern Prometheus*. Chicago: The University of Chicago Press.

VISIONS OF UTOPIA AND DYSTOPIA IN CINEMA.

THE PHILOSOPHICAL PRESUPPOSITIONS OF THE BANAL GENRE

Nerijus Milerius

S u m m a r y

The article continues researching the apocalypse film genre. The first results of such research were presented for the first time in the last volume of “Problemos”. In this article, aspects of utopia and dystopia are introduced into the analysis. Firstly, the mythological and religious presuppositions of utopian discourse are overviewed. Secondly, it is shown how utopian discourse is manifested in Plato’s project of ideal society. “Utopia” of Thomas More is considered as the medium between classical visions of utopia and subsequent models of technological transformation of the world.

The technological transformation of the world is such basis of modern utopias, which is inevitably tied with the dystopian visions of uncontrollable reality. M. Shelley’s “Frankenstein” appears to be frequent background of utopian models. As the example of interconnection of utopian and dystopian motifs, S. Spielberg’s “The Artificial Intelligence” is presented. It is argued that the post-apocalyptic milieu of this film is constructed with the purpose of revealing the utopian character of the everyday itself.

Keywords: film philosophy, apocalypse movie, science fiction, utopia, dystopia.

Įteikta 2010-12-22