Meno teorija filosofija

ŽANRINIO APOKALIPSĖS KINO DEKONSTRUKCIJA KUROSAWOS „RASHOMONE“*

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

Straipsnis skiriamas pastangai peržengti pramoginio apokalipsės kino ribas. Tekste konstatuojama, kad nekomerciniai apokalipsės kino kūriniai neplėtojami pagal vieną formulę, todėl neįmanoma rasti juos vienijančio teminio pagrindo. Vis dėlto nekomercinį apokalipsės kiną suvienytų ne turinys, bet pati pastanga radikalizuoti kinematografines apokalipsės vizijas, kurias komercinis kinas produkuoja kaip standartinių prekių seriją. Radikalizavus pasaulio pabaigos vizijas, nekomerciniai apokalipsės kino kūriniai ima funkcionuoti kaip kapitalistinės pasaulio pabaigos industrijos kritikos įrankiai. Straipsnyje parodoma, kaip komercinis apokalipsės kinas vaizduoja mirtį ir prekiauja žiūrovo nemirtingumu. Tokiai komercinei strategijai priešstatomas santykis į mirtį Šekspyro „Hamlete“ ir Kurosawos „Rashomone“. Atskleidžiamos paralelės tarp „Hamleto“ skaitytojo ir „Rashomono“ žiūrovo. Argumentuojama, kad „Rashomonas“ gali būti interpretuojamas kaip žiūrovo aklumo demaskavimo įrankis. Jo analizę papildžius Žižeko ir Baudrillard'o nuostatomis, fiksuojamas žiūrovo aklumas pramoginiame apokalipsės kine.

Pagrindiniai žodžiai: *apokalipsės kinas, mirties vaizdavimas kine, Kurosawa, „Rashomon“*

Įvadas

Šis straipsnis pratęsia tyrimus, pristatytus keturiuose ankstesniuose straipsniuose – internetiniame žurnale „Neprikosnovennyj zapas“ spausdintame „Город как модель для катастрофы: между ‘реальным’ и ‘воображаемым’“ ir „Problemose“ publikuotuose „Apokalipsės vizijos kine. Banalaus žanro prielaidos“, „Utopijos ir antiutopijos vizijos kine. Banalaus žanro prielaidos“ ir „Apokalipsės kinas kaip kontrfaktinis fenomenas“. Ankstesniuose straipsniuose analizuotas komercinis žanrinis apokalipsės kinas, šiame straipsnyje pirmą kartą bandoma žengti anapus pramoginių apokalipsės vizijų.

Komercinę pasaulio pabaigos kino industriją sudaro kino kūriniai ir kasdienis kontekstas, į kurį šie kūriniai yra integruoti. Įprastomis sąlygomis tarp apokalipsės kino ir kasdienybės egzistuoja tobuli mainai. „Monotoniška“ kasdienybė generuoja geismą ir reikmę destruktyviems vaizdams ir siužetams. Pasitelkdamas didžiuosius įvykius, apokalipsės kinas kompensuoja

* Straipsnis parengtas vykdant tyrimą pagal Lietuvos mokslo tarybos finansuojamą projektą „Filosofiniai kino meno tyrimai: teorinės prielaidos, metodai, uždaviniai“ (sutartis Nr. MIP-115/2011).

ekscesyvios patirties stoką, bet kartu reabilituoja kasdienybės rutiną. Taip sudaromas specifinis aljansas tarp globalinės grėsmės ar net pabaigos didžiojo *įvykio* ir rutinos, kurioje tarytum *nieko nevyksta*. Ši kelionė nuo kasdienybės monotonijos prie kasdienybę surdančios apokalipsės ir atgal prie kasdienybės *status quo* sukuria daugybę tiesioginių ir šalutinių prasmių ir produktų. Todėl apokalipsės kino filmai, kuriuos paprasčiausia suprasti kaip kapitalistinę pasilinksminimo industrijos formą, skirtinguose kontekstuose transformuojasi į vaizduotės kolonizavimo strategijas, kontrfaktinių grėsmių neutralizacijos ritualus, atminties naratyvų formavimą ar perkonstravimą, ateities užvaldymo ir nukenksminimo įrankius, politinę ir patriotinę propagandą, kasdienybės kaip utopinės siekiamybės atodangos būdą, kasdienės rutinos *in corpore* ir kiekvieno produkto skyrium reklamą. Paradoksalu, kad tokia apokalipsės kino funkcijų įvairovė perteikiama gana paprasta, iš vieno kino filmo į kitą reprodukuojama siužetine formule.

Priešingai nei pramoginis apokalipsės kinas, kuris konstruojamas pagal vieną šabloną, pramoginės pasaulio pabaigos industriją peržengiantys kūriniai neturi bendro vardiklio. Tai keičia pasaulio pabaigos kino analizės pobūdį. Kadangi pramoginis kinas plėtojamas pagal vieną formulę, galima analizuoti bendras pramoginio kino charakteristikas, nespecifikuojant paskirų pramoginio žanro režisierių ir jų kūrinių ypatybių. Ne veltui nekomercinis kinas dar vadinamas „autoriniu“, nes kiekvienas režisierius dekonstruoja unifikuotą kinematografinės apokalipsės šabloną ir pateikia savo singuliarią apokalipsės viziją.

Šiame straipsnyje bus nužymimos gairės, kaip nekomercinis kinas peržengia pramoginės pasaulio pabaigos industrijos ribas. Pavyzdžiu pasirinktas vieno iš nekomercinio apokalipsės kino autorių Akiros Kurosawos „Rashomonas“. Straipsnyje klausiama ne tik tai, ką „Rashomonas“ įneša į apokalipsės kino tematiką, bet ir tai, kaip jo interpretacija leidžia kritiškai peržvelgti pramoginės apokalipsės principus.

Nekomercinis kinas kaip rezistencijos prieš pramoginę apokalipsę būdas

Nepaisant stebėtinos apokalipsės kino ekspansijos į pačias įvairiausias sritis ir ambicijų kolonizuoti pasaulio pabaigos vizijas, komercinis žanrinis kinas nesugeba uzurpuoti visos pasaulio pabaigos tematikos. Iš dalies pats komercinis apokalipsės kinas, pretenduojantis aprėpti bet kokias pasaulio pabaigos vaizdavimo sąlygas, nustato sau ribas, kurių negali peržengti. Siekdamas kompensuoti ekscesyvios patirties stoką, bet sykiu palaikyti kasdienybės *status quo*, pasaulio pabaigos kinas vaizduoja apokalipsę konvenciniais vaizdiniais ir priemonėmis. Kai vaizduojant ekscesyvias pasaulio pabaigos patirtis vengiama ekscesyvumo, apokalipsės kine lieka vis mažiau „paskutiniųjų laikų“ radikalumo.

Vieną iš šių komercinio pasaulio pabaigos kino neperžiangiamų ribų galima aptikti rusų filosofo ir sociologo Vitalijaus Kurennojaus svarstymuose. Aptardamas „celiulioidinės apokalipsės“ charakteristikas, Kurennojus pabrėžia, kad apokalipsės kino analizė turi apimti vien tokį kiną, kuris nagrinėja tik „*ezoterinę viešą* apokalipsę“, t. y. įvykį, apie kurį žinoma visiems, o ne

vienam paskiram asmeniui ar asmenų grupei“ (Kurennoj 2009: 57–58). Todėl Kurennojus eliminuoja iš analizės lauko bet kokias privačias, ezoterines (mistines) apokalipsės vizijas, pavyzdžiui, A. Tarkovskio „Aukojimą“, kur apokalipsės vizijos susilieja su galimomis beprotybės indiosinkrazijomis. Sustiprindamas savo poziciją, Kurennojus mums primena garsaus XV–XVI amžių rusų vienuolio Maksimo Graiko žodžius. Demaskuodamas vieną iš būsimos apokalipsės pranašų Nikolajų Nemčiną, Maksimas Graikas pašiepė šio netikro „pranašo“ nesugebėjimą numatyti savo paties mirties ir retoriškai klausė: „Kas galėtų būti labiau beprotiška už tavo beprotybę?“ (Kurennoj 2009: 58). Kurennoj perima šio klausimo retorinį krūvį, taip leisdamas akivaizdžiai suprasti, kad „privačios“ kinematografinės apokalipsės tyrinėjimai peržengtų tokią ribą, anapus kurios neliktų jokių bendrų apokalipsės charakteristikų ir požymių. Kadangi tokie apokalipsės tyrinėjimai prarastų trokštamą apibrėžtumą, Kurennojus linkęs sustoti ten, kur vis dar galioja aiškūs pasaulio pabaigos ir jo kino kriterijai.

Nesunku pastebėti, kad celiulioidinę apokalipsę apibrėžus vien kaip atpažįstamą didįjį įvykį, į kurio grėsmės lauką patenka visa žmonija, garantuojamas stilistinis tiek paties apokalipsės kino, tiek jo analizės vientisumas ir grynumas. Šio grynumo kriterijų neatitiktų net ir tokie Holivudo filmai kaip, pavyzdžiui, mintėtasis „Pasaulio prekybos centras“, kur Rugsėjo 11-osios įvykiui priskiriamas apokaliptinio įvykio statusas, bet ne visa žmonija šį statusą atpažintų ir pripažintų. Tačiau būdas, kaip siekiama celiulioidinės kinematografinės apokalipsės grynumo, stebina ne dėl klasifikacinių apokalipsės filmų rūšiavimo problemų, bet dėl esminių konceptualinių priežasčių. Bandymas eliminuoti iš apokalipsės kino Tarkovskio „Aukojimą“, kur apokalipsės vizijos dviprasmiškai susilieja su galimos beprotybės haliucinacijomis, yra simptomas, demonstruojantis pastangą pajungti pačią apokalipsę ir pasaulio pabaigos kiną visuotiniams „sveiko proto“ reikalavimams. Savaime suprantama, beprotybė jokiu būdu nėra neišvengiamas apokalipsės sandas. Tačiau ji yra viena iš ekscesyvių patirčių, peržengiančių įprasto *status quo* ribas. Taigi mėginimas eliminuoti „privačias“ apokaliptines pasaulio vizijas, besiribojančias su beprotybe, išduoda bendrą komercinio pasaulio pabaigos kino strategiją parodyti ekscesą ir transgresiją, vengiant ekscesyvių ir transgresyvių vaizdinių ir priemonių. Komercinis pasaulio pabaigos kinas beprotybę vaizduoja be beprotybės chaoso, mirtį – be mirties kraupumo, o pasaulio pabaigą – be pabaigos paslapties.

Kaip minėta, vienas garsiausių šių dienų režisierių Michaelis Haneke kritikuoja kapitalizmą ir vieną jo ryškiausių produktų – pasaulio pabaigos kiną už tai, kad šis pavertė ekscesyvias patirtis pasilinksminimo industrijos dalimi. Akivaizdu: strategija suprekinti savo paties sunaikinimo vizijas ir transformuoti jas į dar vieną pramogų formą suteikia kapitalizmo ekspansijos mastams tokių galių, kurių, laikantis nustatytų mainų tarp kasdienybės ir apokalipsės industrijos taisyklių, tiesiog neįmanoma pranokti. Vis dėlto šis kapitalistinis *Deus ex machina* žaidimas, kur po „apokalipsės“ prekiniu ženklu paslėpta daugybė apokalipsės industrijos produktų, turi savo kainą. Kai apokalipsės kine lieka vis mažiau „paskutiniųjų laikų“ radikalumo, totalinės mirties vaizdai ima stokoti siaubingumo, o „atpirkta“ kasdieny-

bė – naujai atrastos monotoniškos rutinos stebuklingumo. Tokiu būdu ima irti visa mainų grandinė, užtikrinanti tobulą apytaką tarp kasdienybės, kurioje nieko nevyksta, ir įvykių stoką kompensuojančios „saugios“ apokalipsės.

Tačiau nepaisant milžiniškos pasaulio pabaigos industrijos ekspansijos, dar gerokai prieš komerciniam pasaulio pabaigos kinui tampant viena populiariausių žanrinio kino atmainų, jau egzistavo kino filmai, kurie apokalipsės tematiką vaizdavo visai kitais principais nei žanriniame kine. Dabar, per keletą dešimtmečių, šie filmai jau yra išsidėstę į margaspalvę, dažnai sunkiai suderinamą gretą. Priešingai komerciniam pasaulio pabaigos kinui, kuris plėtojamas pagal vieną formulę, A. Resnais, A. Kurosawos, J.-L. Godardo, P. P. Pasolinio, I. Bergmano, A. Tarkovskio, M. Haneke's L. von Triero ir kitų režisierių kino filmai neturi juos vienijančio pagrindo ir skleidžiasi skirtingomis kryptimis. Kai nėra vieno siužetinio vardiklio, skirtingus nekomercinio kino režisierius subendravardiklina singuliarios pastangos peržengti tas ribas, kurias yra įtvirtinusios komercinės pasaulio pabaigos įsivaizdavimo konvencijos.

Tol, kol pasaulio pabaiga suvokiama kaip pabaiga visiems, ji dažniausiai nepasiekia kiekvieno konkretaus žiūrovo ir iš esmės funkcionuoja kaip pasaulio pabaiga niekam. Žanro ribas peržengiantis pasaulio pabaigos kinas esmiškai radikalizuoja pasaulio pabaigos vizijas. Lyginant su žanriniu kinu, kuriame apokalipsės tema vystoma kaip centrinė ašis, nežanrinis pasaulio pabaigos kinas susitelkia į daugybę iš pažiūros singuliarių ir periferinių potemių ir kontekstų. Vis dėlto būtų neteisinga manyti, kad nežanrinio pasaulio pabaigos kino specifika yra vien bandymas specifikuoti ir detalizuoti tai, kas prasprūsta pro žanrinio kino užmestą pernelyg stambų globalinių katastrofų tinklą. Net ir tada, kai nežanrinis pasaulio pabaigos kinas temiškai koncentruojasi aplink panašias apokalipsės vizijas, jis iš esmės pakerta konstrukcinius komercinio apokalipsės kino pagrindus. Tokie filmai kaip „V for Vendetta“ parodo, kaip net ir įprastos komercinės formulės filmas gali išsprūsti iš savo rėmo ir perkeisti nusistovėjusius mainus tarp kinematografinių apokalipsės siužetų ir kasdienybės *status quo*. Tačiau „V for Vendetta“ veržiasi anapus komercinio apokalipsės kino lauko nepaisant siužeto konstrukcijos, idealiai atitinkančios priimtą komercinės apokalipsės standartą. A. Resnais, A. Kurosawos, J.-L. Godardo, P. P. Pasolinio, I. Bergmano, A. Tarkovskio, M. Haneke's, L. von Triero filmai kartais gali kalbėti tarytum tą patį, ką ir komercinis kinas, bet savo kalbėjimo būdais ardo tiek pačią komercinę pasaulio pabaigos kino formulę, tiek kinematografinės („celiulioidinės“) pasaulio pabaigos santykio su kasdienybe formas.

Kaip parodo „V for Vendetta“ atvejis, populiarioji kultūra skolinasi iš masinės kultūros paskirus elementus ar simbolius ir paverčia juos pasipriešinimo tai pačiai masinei kultūrai įrankiais. Savo ruožtu, Haneke's „Temps du Loup“ pavyzdys demonstruoja, kad esamoje kapitalizmo sanklodoje žanro taisykles laužantys kino filmai apie pasaulio pabaigą priešinasi dominuojančiam komerciniam apokalipsės kinui taip, kaip dominuojančiai masinei kultūrai priešinasi rezistuojantys populiariosios kultūros elementai. „Temps du Loup“ visiškai tiesiogiai semiasi simbolinės galios iš komercinio apokalipsės kino, bet

katu pasinaudoja jo esminėmis silpnybėmis. Kaip prisimena pats M. Haneke, „Temps du Loup“ scenarijus ilgai nesulaukė deramo prodiuserių dėmesio ir dėl finansų stokos negalėjo būti įgyvendintas. Lūžiu šioje situacijoje tapo Rugsėjo 11-osios įvykiai, kurie prodiuserių akyse suaktualino ir reabilitavo globalinės katastrofos temą. Viena vertus, galima spėti, kad tikslingai pasilinksminimo žanro taisykles ardantis „Temps du Loup“ scenarijus iki Rugsėjo 11-osios negalėjo pasiūlyti reginio tiems, kurie pasaulio pabaigą įsivaizdavo įkandin populiariųjų žanrinių filmų. Antra vertus, po Rugsėjo 11-osios, kaip pamename, Holivudas paskelbė moratoriumą katastrofiniams ir apokaliptiniams siužetams. Taigi negebėdamas susidoroti su trauminėmis temomis tada, kai aktualūs įvykiai jas perkėlė iš kontrfaktinės į faktinę plotmę, Holivudas iš dalies pats išlaisvino nišą tokiam filmui, kuris ne šiaip ėmėsi apokalipsės temos, bet ir atsigręžė prieš kapitalizmą ir patį Holivudą.

Taigi iš pradžių figūravę kaip savarankiškos singuliarios vizijos, populiarėjant pramoginiam pasaulio pabaigos kinui, nekomerciniai kūriniai ėmė funkcionuoti ne vien kaip izoliuotos kino istorijos faktai, bet ir kaip netiesioginė ar tiesioginė kapitalistinės strategijos uzurpuoti pasaulio pabaigos vaizduotę kritika. Dabar, kai komercinis pasaulio pabaigos kinas pasiekė savo populiarumo ir pelningumo epogėjų, žanro taisykles laužantys kino filmai atrodo kaip rezistencinės „partizaninės“ akcijos, nukreiptos prieš dominuojančius komercinius pasaulio pabaigos metanaratyvus.

Analizuojant apokalipsės kiną kaip kontrfaktinį fenomeną, atskleista, kad komercinis apokalipsės kinas „medžioja“ žiūrovą, baugindamas mirties artuma. Tokio dvilypio gundymo koncentratas ypač ryškus Niujorke ir Los Andžele – apokalipsės kino konstruojamuose kinematografiniuose miestuose, kurie transformuojami į savotiškas pačių įvairiausių lokalinių ar globalinių katastrofų virtualias bandymų aikšteles. Atrodytų, kas gali pranokti tokį spaudimą, kurį patiria žiūrovas matydamas ekrane apokaliptinės grėsmės naikinamą savo kasdienę gatvę ir savo namus. Tačiau nekomercinis kinas žengia visiškai kitu keliu nei komercinės apokalipsės filmai. Sukilus prieš komercinę pasaulio pabaigos industriją, nekomerciniame kine pati mirtis nebėra vaizduojama kaip pagalbinė priemonė, išryškinanti parduodamą nemirtingumą.

Mirties vaizdavimas pramoginiame pasaulio pabaigos kine kritika

Saugus kino peržiūros krėslas – žiūrovo *topos* priskirtas nemirtingumas – yra ta nepajudinama ašis, apie kurią sukasi komercinis pasaulio pabaigos kinas. Kai žiūrovo visagalybė įskaičiuojama į filmą, žiūrovas paverčiamas neredukuojamu privilegijuotu pasaulio pabaigos liudininku. Komercinio pasaulio pabaigos kino formulė „Įsivaizduoju (pasaulio pabaigą), vadinasi, (komercinis) kinas egzistuoja“ bet kurią akimirką gali būti konvertuojama į formulę „Žiūriu komercinį pasaulio pabaigos kiną, vadinasi, egzistuoju“. Ši formulės versija aprėpia pačias įvairiausias pasaulio pabaigos industrijos sritis. Nemirtingumo pažadas veikia kaip vaizduotės anestetikas, eliminuojantis iš įsivaizduojamų apokalipsės scenarijų savo paties mirties galimybę. Kuo didesnė anestezija, tuo įspūdingesnis naujųjų komercinių apokalipsės filmų mastas. Kuo įspūdingesnė ir globalesnė apokalipsė, tuo

ryškesnis apokalipsės ir pažadėto nemirtingumo kontrastas.

Tačiau „tolimesnė“ mirtis neretai atrodo daug labiau bauginanti nei ta, kuri, Jeano Baudrilllard'o žodžiais tariant, priartėja „arčiau nei arti“. Pačios tamsiausios tragedijos paradigminiu modeliu nuo seno galima laikyti Viljamo Šekspyro „Hamletą“. Kadangi į šios pjesės pabaigą jau yra žuvę visi bent kiek reikšmingesi personažai, galima susidaryti įspūdį, kad Šekspyras pasakoja šią istoriją neutralaus pasakotojo balsu. Vis dėlto pjesė baigiasi ne šiurpia priešmirtine Hamleto ištarme „toliau – tyla“, o Horacijaus ir Fortinbraso pokalbiu. Hamleto įpareigotas Horacijus pasižada perpasakoti visą žudynių istoriją jos nemačiusiems pašaliečiams:

> …ir aš tuomet
> Nežinančiam pasauliui apsakysiu,
> Kaip visa tai įvyko: jūs išgirsit
> Istoriją kraupių piktadarybių,
> Aklų žudynių, nekaltų aukų,
> Mirčių, klastos bei smurto pagimdytų,
> Ir pinklių nelemtų, kurios užgriuvo
> Ant jųjų sumanytojų galvos.
> Aš visa tai apskelbsiu jums.
> (Šekspyras 1986: 495)

Tik skaitant šias eilutes tampa aišku, kad ir pats skaitytojas prikauso Horacijaus besiklausančioms ateities kartoms, taigi ta istorija, kurią jis ką tik perskaitė, yra tarsi perpasakota tiesioginio liudininko ir perduota palikuonims, tarp kurių yra ir jis pats. Tokioje kraupioje mėsmalėje, kaip Hamleto drama, nebėra jokių išgyvenusių šios dramos dalyvių, taigi šią istoriją pasakojantis vienintelis artimesnis liudininkas ir yra pats patikimiausias šios istorijos „tikroviškumo“ šaltinis. Žuvus visiems svarbiausiems personažams, svarbiausiomis figūromis tampa tiesioginis liudininkas-pasakotojas ir skaitytojas, į kurį liudininkas-pasakotojas kreipiasi ir kuriam yra perduotos būsimo pasakotojo funkcijos. Taip apibrėždamas pasakotojo instanciją ir nusakydamas istorijos sklaidos procedūrą, Šekspyras paverčia skaitytoją privilegijuotu istorijos klausytoju ir retransliuotoju. Nuo šiol kiekvienas naujas pjesės skaitytojas palydimas per virtinę mirčių iki paties Hamleto mirties slenksčio, anapus kurio, kaip prieš mirtį pasakė Hamletas, – „tik tyla“. Šią akimirką kiekvienas naujas skaitytojas suvokia, kad visi pjesės personažai nuo pat pradžių buvo nebylūs, ir pats skaitytojas savo perskaitymu „įgarsino“ tuos, kurie jau seniai panirę į mirties tylą. Hamleto „būti ar nebūti“ – tai mirusiojo monologas, kuriam įtampą suteikia ne pats Hamletas, bet jį įgarsinęs skaitytojas. Tada, kai skaitytojas skaito hamletišką „būti ar nebūti“, Hamletas jau seniai yra pasirinkęs mirtį. Visas šios pjesės mirtis vainikuojanti Hamleto mirtis baugina ir kausto ne todėl, kad ją galima įsivaizduoti kaip priešais skaitytojo akis išskleistą reginį, o todėl, kad miręs, kad ir fiktyvus, personažas pasiskolina gyvojo (skaitytojo) balsą ir taip parodo gyvenimo ir mirties ribą kaip negalimybę kalbėti.

Gigo asimetrijos efektas, kurį masiškai eksploatuoja komercinis pasaulio pabaigos kinas ir kuris paverčia žiūrovą privilegijuotu tiesioginių įvykių stebėtoju, priartina mirtį ir santykį su ja perkelia į vizualumo režimą. Tačiau, priešingai nei būtų galima manyti, pernelyg arti – „arčiau nei arti“ – priartėjusi mirtis netenka hamletiško kraupumo. Pati komercinė pasaulio pabaigos industrija sukonstruota taip, kad net gigantiškiausios apokalipsės vizijos niekada nepasiekia to slenksčio, kurį tik peržengus atsiveria hamletiškos tragedijos mastai. Nors komercinis

apokalipsės kinas operuoja totalinėmis katastrofomis ir milijardais mirčių, net ir pačios ekstremaliausios komercinės apokaliptinės vizijos visuomet stokoja mirties radikalumo.

Jau Siegmundas Freudas akcentuoja, kad mirštant literatūros ir teatro personažui skaitytojas ar žiūrovas išgyvena fiktyvią mirtį, bet „prisikelia“ ir yra kaskart pasirengęs mirti kartu su kitu personažu. Kad ir kiek kartų „mirtų“, skaitytojas ar žiūrovas visuomet lieka saugus. Michailas Jampolskis parodo, kad tokia mirčių ir prisikėlimų virtinė perkeliama iš literatūros ir teatro ir maksimaliai padauginama kine (Jampolskij: 2011: 193). Skolindamasis Freudo žodžius, Jampolskis pabrėžia, kad kine miršta žmonės, žinantys, kaip reikia mirti. Štai kodėl mirtis visuomet vaizduojama kaip atsitiktinė – „čia dažniausiai mirštama nuo nelaimingo atsitikimo, katastrofos, priešo kulkos, lauke“ (Jampolskij 194: 195). Maža to, nuo savęs prideda Jampolskis, kine nuolat eksploatuojama ir demonstruojama mirties akimirka, bet nerodomas pats miręs žmogus – lavonas (Jampolskij 194: 195).

Abi šios Freudo ir Jampolskio išryškintos mirties vaizdavimo ypatybės – absoliutus žinojimas apie mirtį ir mirusiojo kūno ištrynimas – padeda nusibraižyti gana tikslų mirties ekranizavimo kine žemėlapį. Nepaisant makabriškos mirčių gausybės, pati mirtis nuolat stumiama į periferines zonas ir paraštes. Mirties ir prisikėlimo duete mirčiai visuomet atitenka antraeilis vaidmuo. Toks vaidmenų pasidalijimas ryškiausiai ir kartografuotas būtent pasaulio pabaigos kine. „Atsitiktinė“ mirtis ne paneigia, o įtvirtina privilegijuotą žinojimo statusą. Reglamentuodamas, kada ir kaip mirštama, komercinis kinas dar prieš mirtį jau yra persisvėręs į nemirtingumo poliaus pusę. Komerciniame pasaulio pabaigos kine žiūrovo saugumą realizuoja ne pati prisikėlimo akimirka, o „saugikliai“, instaliuoti į pačią apokalipsės siužeto konstravimo procedūrą. Lavono figūra šiuo atveju yra įdomi ne pati savaime, bet kaip specifinis laiko matavimo vienetas, nurodantis, kiek lavonas kaip mirties ženklas „užsibūna“ ekrane ir sykiu – kiek pats žiūrovas yra verčiamas užsibūti su mirties vaizdais. Žiūrint iš faktinės pusės atrodo, kad šiuolaikinis kinas vis intensyviau tiražuoja ne tik mirties akimirkų, bet ir mirusių kūnų vaizdus ir taip koreguoja Jampolskio žodžius. Vis dėlto transformuodamas žinojimą, kas, kada ir kaip turi mirti, į mirties baimės priešnuodį, komercinis kinas net ir mirties vaizdų užsibuvimo fazes produkuoja kaip nemirtingumo ir gyvybingumo manifestaciją. Palydėtas į mirties zoną su komerciniu nemirtingumo pažadu, žiūrovas net ir į „užsibuvusį“ mirusįjį žvelgia tarsi jo nematydamas.

Žinoma, būtų neteisinga teigti, kad bet koks komercinis kinas vienodai sužaidžia kinematografinę mirties ir prisikėlimo partiją. „Pasaulių karai“, „Nepriklausomybės diena“, „Diena po rytojaus“, „2012“ ir kiti panašūs blokbasteriai mirtį vaizduoja taip, kad negyvų kūnų beveik neįmanoma prisiminti. Neužsibūdama ekrane, mirtis neužsibūna ir atmintyje. Gąsdindami globalios grėsmės vaizdais, tokie kino filmai atėjus laikui akimirksniu persiverčia į nemirtingumo pusę. Atrodo, visiškai priešingą taktiką plėtoja pirmame skyriuje minėtas Riddley Scotto „Black Hawk Down“, kuris pradedamas kažkodėl Platonui priskiriamu epigrafu – „tik mirusieji matė karo pabaigą“. Šis epigrafas lyg ir turėtų išsiduoti, kad filmo žiūrovą nuo pradžios iki pabaigos lydės

ne nemirtingumo patosas, o mirties šešėlis. Tačiau šiuo epigrafu, kuris, atrodytų, turėtų funkcionuoti kaip tragedijos pažadas, žiūrovas, priešingai, nepastebimai iškeliamas iš mirties grėsmės lauko. Jei „tik“ mirusieji matė karo pabaigą, tačiau ir gyvas žiūrovas ją mato, vadinasi, žiūrovas turi visiškai kitą – privilegijuotą – statusą, nebendramatį ekrane mirštantiems personažams. Riddley Scottas konstruoja „Black Hawk Down“ kaip kinematografinį memorialą, po kurį ir suteikia galimybę pasivaikščioti gyvam žiūrovui. Vis dėlto šiam memorialui sunku išlaikyti mirties artumą, nes eksploatuojant koviniams filmams būdingą kadro estetiką ilgainiui vis labiau trūkinėja su istoriniais įvykiais šį filmą rišanti bambagyslė ir todėl filmas vis labiau ima panašėti į karo simuliatorių ar net kompiuterinį žaidimą.

Komercinis kinas neturi jokių resursų, kurie leistų „išgirsti“ priešmirtinę tylą – taip, kaip ją leidžia „išgirsti“ Šekspyro „Hamletas“. Kadangi komercinis pasaulio pabaigos kinas konstruojamas taip, kad kiekvienas žiūrovas įrašomas į paskutinio žmogaus figūrą, tai žinant, kad pasaulio pabaiga kaip prieš akis išskleistas reginys turi įvykti, tampa svarbu tik tai, kaip efektingai šis reginys išsiskleidžia ir kaip efektingai išsaugomas saugus žiūrovo *topos*.

Komercinio kino siūlomiems mirties baimės ir nemirtingumo patoso mainams nekomercinis kinas priešstato alternatyvias mirties vaizdavimo taktikas. Šios taktikos akivaizdžiai parodo, kiek mirties vaizdavimas priklauso nuo žanrinės formulės, į kurią komerciniame apokalipsės kine mirtis yra įrašyta. Kuriant be žanrinių schemų, gerokai sustiprinamas ir mirties užsibuvimas ekrane. Mirtis ekrane užsibūva ne vien tada, kai ištęsiami laike mirštančio ar mirusio žmogaus kadrai, – tai nėra pakankama mirties vaizdavimo sąlyga, – bet ir tada, kai dekonstruojamos mirties vaizdavimą determinuojančios žanrinės klišės. Skirtingi nežanriniai kūriniai skirtingai dekonstruoja saugų žiūrovo *topos*, o tarp jų yra ir tokių, kurie žiūrovą tarytum pastato į Šekspyro „Hamleto“ skaitytojo poziciją. Kaip parodyta, skaitydamas Šekspyro „Hamletą“, skaitytojas įgarsina mirusius personažus, skolina jiems savo balsą. Tokiu būdu jis transformuojamas iš pasyvaus mirties stebėtojo į aktyvų „liudytoją“, o pati skaitymo procedūra liaujasi funkcionuoti vien kaip „teksto malonumo“ akcija. Analogiškai Šekspyro „Hamletui“, nekomerciniame pasaulio pabaigos kine yra tokių kūrinių, kurie aktyvizuoja pačią katastrofos apokaliptinių siužetų peržiūrą ir akivaizdžiai demonstruoja, kad totalinės katastrofos ir mirties vaizdų stebėjimas nėra pasyvi, neutrali procedūra.

A. Kurosawos „Rashomonas“ kaip žiūrovo neutralumo demaskavimo įrankis

Kaip pabrėžta, nekomercinis apokalipsės kinas koncentruojasi į skirtingas apokalipsės tematikos detales ir aspektus. Tam tikrais atvejais apokalipsė vaizduojama net ir be pačios apokalipsės kaip didžiojo įvykio. Japonų režisieriaus Akiros Kurosawos „Rashomonas“ – pats akivaizdžiausias tokio pobūdžio kūrinys. Iš pirmo žvilgsnio, jame nėra tokios globalinės grėsmės, kuri leistų ši filmą traktuoti kaip apokalipsės temos radikauliausią atmainą. Vis dėlto atidžiau pažiūrėjus tampa aišku, kad centrinė šio filmo tema smarkiai pranoksta tos apokalipsės, kuri vaizduojama žanriniame kine, mastus.

„Rashomono“ pagrindą sudaro dvi Riunoskės Akutagavos novelės „Rashomono vartai“ ir „Tankumyne“. „Tankumyne“ Akutagavos aprašytą didįjį įvykį Kurosawa vaizduoja ne tiesiogiai, bet rekonstruoja iš prie Rashomono vartų susirinkusių ir liūties pabaigos belaukiančių vienuolio, medkirčio ir prasčioko pokalbių. Jau pirmieji vienuolio žodžiai pasako filmo esmę. Kaip teigia „Rashomono“ vienuolis, „žmoniją persekioja karai, žemės drebėjimai, taifūnai, gaisrai, badas, maras – bet tai, kas įvyko“, baisisi vienuolis, „peržengia bet kokias katastrofos ribas“. Apibūdindamas epochą, kuri filme turima omeny, Stephenas Prince'as pažymi, kad šie vienuolio žodžiai gana tiksliai atspindi filme vaizduojamo XI amžiaus Kyoto situaciją. Karai, žemės drebėjimai, taifūnai, gaisrai, badas, maras – visos šios katastrofų formos žymi tokį gyvenimo suirimą, kuris budizme išpranašautas kaip „dėsnio pabaigos“ metas (Prince 1991: 128). Taigi, formaliai žiūrint, Kurosawa tiesiogiai skverbiasi į pačią chaoso tirštumą, pažymėtą „paskutiniųjų laikų“ – apokalipsės ženklu. Vis dėlto chaosas, kuris standartiniame žanriniame pasaulio pabaigos kine reprezentuotų pabaigos kulminaciją, negali prilygti įvykiui, kuris, vienuolio žodžiais, atveda prie kraštutinės bet kokios suirutės ir chaoso ribos.

Tai, apie ką visų įmanomų katastrofų tirštumoje kalba vienuolis, medkirtys ir prasčiokas – samurajaus nužudymas ir jo žmonos išniekinimas. Šis nusikaltimas yra savaime neįtikėtinai kraupus įvykis, bet vienuolį paralyžiuoja tai, kas šiuos kraupius įvykius pranoksta – po žmogžudystės ir išniekinimo ėjęs tyrimas. Tyrimo metu visi įtariamieji prisipažįsta ir nurodo į save. Plėšikas pirmasis suskumba prisipažinti nužudęs samurajų ir išniekinęs jo žmoną. Išniekinta žmona, savo ruožtu, paliudija neištvėrusi paniekinančio vyro žvilgsnio ir jį nužudžiusi. Iššaukta ir per mediumą prabilusi nužudyto samurajaus vėlė prisipažįsta samurajų nusižudžius. Net kai pasirodo viską regėjęs nesuinteresuotas liudininkas – mūsų pažįstamas, prie Rashomono vartų nuo liūties besislepiantis medkirtys, patvirtinęs plėšiko kaltę, bet pačią žmogžudystę nupasakojęs ne taip herojiškai, kaip visi trys žmogžudystės dalyviai, netrukus diskredituojama ir jo versija – tampa aišku, kad liudytojas pasisavino kai kuriuos išniekintos žmonos daiktus, taigi jis pats praranda teisę į tiesą.

Nesunku pastebėti, kad vienuolis išvardija visas jam žinomas katastrofų formas. Jei šis vienuolis kalbėtų dabar, prie išvardytųjų katastrofų jis galėtų pridėti ir nelaimes, kurios tapo aktualios šių dienų pasaulyje, – bakteriologinį ginklą ir atomines grėsmes. Taigi žiūrint į „Rashomoną“ pro apokalipsės kino prizmę, vienuolio žodžiai reikštų, kad karai, žemės drebėjimai, taifūnai, gaisrai, badas, maras, bakteriologinis ir kitoks terorizmas, atominės bombos ir katastrofos neprilygsta daug didesnio masto krizei, kuri iš tiesų tik ir reikštų „pasaulio pabaigą“. Iš dalies ir komercinis pasaulio pabaigos kinas sutiktų su tokia diagnoze. Nors žiūrint komercinį pasaulio pabaigos kiną į pirmą planą veržiasi specialieji efektai, tačiau net žvelgiant iš šio kino taško yra akivaizdu, kad bet koks kinas, kuris investuoja vien į efektingas katastrofas, sustoja pusiaukelėje ir nesugeba net priartėti prie apokalipsės temos ribos. Karai, žemės drebėjimai, taifūnai, gaisrai, badas, maras, bakteriologinis ir kitoks terorizmas, atominės bombos – tai ne kas kita, kaip „didžiųjų“ įvykių lygmuo.

Aptariant komercinį pasaulio pabaigos kiną, parodyta, kad komercinio didžiųjų įvykių lygmens katastrofos nėra savitikslės – jos išryškina kasdienių „mažųjų“ įvykių lygmenį. Būtent čia, „mažųjų“ įvykių plotmėje, sukonstruota pagrindinė apokalipsės kino arena, kurioje skleidžiasi esminės šio kino „dramos“. Komercinis pasaulio pabaigos kinas sudeda akcentus taip, kad griūvant didžiųjų įvykių lygmens pasauliui, tam tikras bazinis mažųjų įvykių branduolys lieka nekvestionuojamas. Taip didieji katastofos įvykiai suardo kasdienes mikroplotmes, o tai, kas anksčiau priklausė gerai žinomai lokaliai rutinai, tampa globalaus chaoso dalimi. Vis dėlto net kai žūva pasaulis, lieka nesunaikinamas esmiškas likutis, kuris leidžia kovoti už suirusios kasdienės tvarkos atkūrimą. Tokiu nepajudinamu esmišku tvarkos likučiu totaliniame chaose yra pagrindinio personažo laiko ir erdvės mikrozona ir jo prasminga „herojiška“ pastanga. Žengti antrojo žingsnio ir radikaliai pasikėsinti į šį neliečiamą likutį komercinis pasaulio pabaigos kinas niekada neišdrįsta. „Rashomono“ vienuolio pasibaisėjimą, priešingai, galima suprasti tik vieninteliu būdu – jis patyrė mažųjų įvykių lygmens irimo šoką. Siekdamas išreikšti šio šoko galią, Kurosawa kurį laiką vaizduoja vienuolį kaip vaškinę figūrą, sustingusią, nejudrią, įsmeigusią akis į nematomą tašką ir taip savo noru tarsi pasitraukusią iš šio pasaulio. Pasaulis suyra ne tada, kai jį sunaikina karai, žemės drebėjimai, taifūnai, gaisrai, badas, maras, terorizmas, atominės ir bakteriologinės bombos, bet tada, kai nutrūksta saitai tarp paskirų individų ar vieno ir to paties individo paskirų veiksmų. Kaip sugestijuoja Kurosawa, pasaulis suyra tik tada, kada chaosas tampa toks visa apimantis, jog nebeįmanoma apibrėžti, kas „įvyko“. Taigi, ne didžiaisiais įvykiais išreikšti katastrofos mastai žymi „pasaulio pabaigą“. Ją žymi toks radikalus chaosas mikroplotmėse, kuris paverčia neįmanoma pastangą atkurti globalią tvarką.

Žinoma, galima suabejoti, ar pačiam Kurosawai iš tiesų pavykto atverti ir parodyti žiūrovui tokį totalinį chaosą. „Rashomono“ pradžioje atrodo, kad žiūrovui pasakojama detektyvinė istorija. Skirtingų jos dalyvių versijos nesutampa, tačiau tai taip pat būdinga standartiniam detektyvui. Kraštutinį tašką pasakojama istorija pasiekia tada, kai skirtingų versijų į vieną koherentišką visumą nesuveda ir pašalinis liudytojas, kuris standartinėse detektyvinėse istorijose simbolizuoja nesuinteresuotos tiesos instanciją. Šią akimirką tampa aišku, kad, priešingai standartiniam detektyvui, „Rashomone“ nebus atsakyta į jokius klausimus, nes neįmanoma fiksuoti jokių aiškių „faktų“ ir suvokti, kas „įvyko“, taigi neįmanoma pasakyti, kas iš tiesų „kaltas“. Vis dėlto, kaip pažymi Stephenas Prince’as, net ir šiame radikaliausiame taške, kur nebelieka jokių koherentiškų „faktų“, Kurosawa nėra pakankamai radikalus, nes „faktus“ dekonstruoja aiškios, bet prasilenkiančios visų kalbančiųjų versijos, o ne pačios pasakojimo struktūros chaosas. Šia prasme, pasak Prince’o, „Rashomonas“ nepasiekia net ir moderno epochą esmiškai apibūdinančios kubistinės tapybos, su kurios kaleidoskopiškumu kartkartėmis yra lyginamas (Prince 1991: 134).

Bet ar mikroplotmių subyrėjimas yra vienintelė įmanoma „Rashomono“ interpretacija? Sunku būtų paneigti, kad šis mikrolygmens chaosas yra akivaizdžiausiai išreiškiamas ir geriausiai žiūrovui matomas

„Rashomono“ dalykas. Vis dėlto iki šios akimirkos dar nebuvo akcentuotas vienas esminių „Rashomono“ elementų – pati skirtingų versijų aiškinimosi procedūra. Kaip buvo minėta, ją rekonstruoja vienuolis, medkirtys ir prasčiokas, savo kalbose persikeliantys į teismą, kur parodymus duoda nusikaltimo dalyviai ir liudininkai. Teisme nusikaltimo dalyviai ir liudininkai kalba žiūrėdami į kamerą. Kadangi paties teisėjo ar teisėjų nematyti, į kamerą nukreiptas nusikaltimo dalyvių ir liudininkų žvilgsnis nematomu teisėju paverčia patį žiūrovą. Tokiu būdu į žiūrovo rankas atiduodama ir teisė nuspręsti, kas įvyko ir kas kaltas. Tokia nusikaltimo aiškinimosi forma siejasi su aprašyta Šekspyro „Hamleto“ pabaigos situacija ir šios dramos santykiu su jos skaitytoju. Nors, priešingai nei Kurosawa, kuris tiesiogiai nepalaiko nei samurajaus, nei jo žmonos, nei plėšiko, net ir nei medkirčio, Šekspyras yra aiškiai atsistojęs Hamleto pusėn, vis dėlto pačioje pjesėje yra akivaizdžiai palikta erdvė pačioms įvairiausioms interpretacijoms. Štai kodėl skaitytojas tampa ne neutraliu liudininku, perduodančiu perskaitytą istoriją iš kartos į kartą, bet „teisėju“, įgarsinančiu „teisiamąjį“ ir taip skolinančiu jam savo balsą. Skirtingos teatrinės „Hamleto“ interpretacijos gali būti pats geriausias šio balso diversifikacijos pavyzdys. Hamleto figūra seniai yra įterpta tarp dviejų visiškai priešingų tiesos ieškotojo ir haliucionuojančio beprotio polių, ir skaitytojo (teisėjo) sprendimas lemia, kurio poliaus spalva nudažomas ir taip tarsi perrašomas visas pjesės turinys.

Tačiau Dolorez P. Martinez atkreipia dėmesį į dar vieną esminį dalyką – 1950-ųjų Japonijos kontekstą, kai buvo kuriamas filmas. Šis kontekstas padeda išryškinti naujus „Rashomono“ teismo scenos akcentus. Pasak Martinez, 1950-aisiais teismo funkciją Japonijoje vykdė okupacinė vyriausybė, o visi japonai buvo tarsi teisiamieji. Ką tik patyrę Hiroshimos ir Nagasakio siaubą, japonai savaime laikė save „nuteistomis“ aukomis, nepriklausomai nuo bet kurio konteksto. Tokia „aukos“ savimonė leido paslėpti kaltę dėl pačios japonų tautos Antrajame pasauliniame kare įvykdytų nusikaltimų. Taigi Martinez „Rashomono“ teismo sceną aprašo taip, tarsi kaltas būtų... pats žiūrovas. Kalbantieji į kamerą neneigia žudę, tačiau savo poelgiams pateikia begalę save išteisinančių motyvų. Tokia procedūra turėtų išmušti iš nematomos pozicijos patį žiūrovą ir priversti jį pasižiūrėti į patį save. Pažiūrėjęs į save, Japonijos žiūrovas pamatytų iš esmės tokią pačią aukos savimonę ir multiplikuojamus pasiteisinimo diskursus. Apibendrindama savo interpretaciją, Martinez konstatuoja, kad dėl tokios konstrukcinės sandaros Kurosawos „Rashomonas“ galėjo daug adekvačiau būti suprastas ne Amerikoje, o Europoje, kur milžiniškos masės žmonių analogišku būdu slėpė ir dangstė savo karo kaltes (Martinez 2009: 39–40).

Sunku pasakyti, kiek tokią interpretaciją pagrįstų pats Kurosawa. Skaitant jo žodžius apie „Rashomoną“, susidaro įspūdis, kad Kurosawa nurodo Martinez žengta kryptimi, bet palieka interpretuojantįjį dviprasmiškoje pusiaukelėje. Pasak Kurosawos, „Rashomonas“ – tai filmas apie žmones, kurie negali išgyventi be melo, leidžiančio jiems pasijausti geresniems, nei yra. Kurosawos teigimu, tokia melo forma peržengia net gyvenimo ribą, nes ir per mediumą liudijantis mirusysis yra užsikrėtęs tokiu melu. Štai kodėl šis filmas iš esmės kalba apie ego ir egoizmą – vieną pačių

sunkiausių nuodėmių, kurią žmogus nešasi nuo pat gimimo ir iš kurios yra taip sunku išsilaisvinti (Kurosawa 1982: 183).

Akivaizdu: apibūdindamas „Rashomoną“, Kurosawa nusako tam tikrą aklumo formą, kuri neleidžia pamatyti to, kas yra priešais akis. Todėl svarbu ne tai, ar pats Kurosawa norėjo šį aklumą interpretuoti to meto Japonijos aktualijomis, svarbu tai, kad iš principo „Rashomonas“ sukonstruotas kaip šio aklumo demaskavimo akcija. Privilegijuotą *topos* okupavęs žiūrovas įgyja asimetrinio santykio dovanotą galią matyti–būti nematomam, tačiau tam tikromis sąlygomis būtent ši galia tampa ne privilegija, o žiūrovui paspęstais spąstais ir aklumo priežastimi.

Tokių spąstų nemato ir „Hamleto“ skaitytojas, įtikėjęs savo, kaip „teisėjo“, interpretacijos laisve. Tuo atveju, jei skaitytojas įgarsina „Hamletą“ kaip „teigiamą“ personažą ir pateisina kerštо akciją, jis turėtų tapti atsakingas ir už šios akcijos rezultatus. Perfrazuojant Horacijų, „nelemtos pinklės užgriūva ant jų sumanytojų galvos“. Dabar naujai suskamba ir nuvykusio į žudynių mėsmalę Fortinbraso žodžiai:

> Šios aukos šaukia apie skerdynes,
> O, kokią puotą, atšiauri Mirtie,
> Ruoši tu savo rūme požeminiam,
> Jei taip negailestingai tiek galiūnų
> Iš sykio parbloškei.
>
> (Šekspyras 1986: 495)

Be jokios abejonės, beveik visus „Hamleto“ personažus nusinešusi mirtis – „atšiauri“. Tačiau ji tampa dar „atšiauresnė“ tada, kai uždangstoma, kai pats skaitytojas šį „atšiaurumą“ savo interpretacija gali provokuoti. Atšiaurus ir „Rashomono“ nusikaltimas – samurajaus nu(si)žudymas ir jo žmonos išniekinimas. Tačiau, pasak Kurosawos, šį nusikaltimą dar labiau sustiprina toks savo kaltės tariamas prisipažinimas, kuris tėra savęs išteisinimo ir pateisinimo forma. Vis dėlto maksimalų kraupumą „Rashomono“ nu(si)žudymo ir išniekinimo istorija turėtų pasiekti tada, kai atsigręžtų į patį žiūrovą, linkusį neutraliai baisėtis kinematografiniu siužetu ir šiuo estetiniu baisėjimusi pridengiančiu nenorą intervaluose tarp kadrų matyti šiuos kadrus jungiančio savo paties vaidmens.

Vietoj išvadų

Komentuodamas „Rashomono“ sumanymą jo nesuprantantiems asistentams, Kurosawa apeliavo į psichiką, kurios beveik neįmanoma suprasti. Šios neįmanomybės suprasti simptomu galėtų būti paprastas faktas, kad dabar, išgirdęs šią Kurosawos frazę, skaitytojas būtų savaime linkęs mąstyti apie „personažų“ psichiką, bet praleistų negirdomis užuominas, kad turimas omeny ir jis pats. Supratimą sunkinančia kliūtimi Kurosawa, matyt, įvardytų ego ir egoizmą, dangstantį savo paties veikimo principus. Kalbant apie žiūrovo vaidmenį kine ir jo santykį su žiūrimais kino kūriniais, daug parankiau vartoti ne Kurosawos tiesiogiai vartojamus terminus, bet pažvelgti į jo aprašytą – nors ir nevartojant šios sąvokos – aklumo fenomeną. Būtent žiūrovo aklumo fenomenas ir tampa tuo veiksniu, kuris maksimaliai sustiprina „Rashomono“ vaizduojamos katastrofos, pranokstančios visas įmanomas katastrofas, galią. Karai ir branduolinės katastrofos – neregėto masto tragedijos, tačiau jas dar labiau sustiprina atsisakymas matyti savo vaidmenį šių apokaliptinių tragedijų grandinėje.

Žiūrint iš „Rashomono“ perspektyvos tampa aišku, kad žiūrovo aklumas ženklina

ir komercinį apokalipsės kiną. Kaip akcentuota, eksploatuodamas asimetrijos santykį „matyti–būti nematomam“, žiūrovas lengvai peržengia katastrofos ir mirties instanciją ir įžengia į „nemirtingumo“ zoną. Vis dėlto toks saugaus žiūrovo *topos* nemirtingumas (neliečiamumas) neretai tampa spąstais, kurie atsigręžia prieš patį žiūrovą.

Tokius žiūrovui paspęstus spąstus, rašydamas apie Alfredą Hitchcocką, apibrėžė Slavojus Žižekas. Komentuodamas Markizo de Sade'o figūrą interpretuojančią J. Lacano schemą, Žižekas aprašo Hitchcocko filmo „Torn Curtain“ parengtą *topos* žiūrovui. Visuotinai žinoma, kad Hitchcockas teigiamų personažų vaidmenims tikslingai rinkdavosi fiziškai patrauklius aktorius, taip sustiprindamas žiūrovo susitapatinimą su pagrindiniais teigiamais herojais. Žižekas atkreipia dėmesį į „Torn Curtain“ sceną, kur patrauklus teigiamas herojus yra demaskuojamas fiziškai antipatiško *Stasi* agento. Taigi, teigia Žižekas, paskatinęs žiūrovo susitapatinimą su pagrindiniu herojumi, Hitchockas pripildo žiūrovą „sadistinio“ geismo sunaikinti herojų demaskavusį agentą. Vos tik žiūrovas prisipildo šio geismo, spąstai užsidaro ir žiūrovas gauna tai, ko troško – antiherojaus mirtį. Tačiau pats neįtikėtinai brutalus ir ištęstas antiherojaus nužudymo aktas duoda žiūrovui daug daugiau, nei jis tikėjosi gauti. Šią akimirką, pasak Žižeko, paaiškėja, kad pats žiūrovas tapo „tikrojo“ sadisto – Hitchcocko – manipuliacijos įrankiu (Zizek 1992: 222–223).

Tai, kas svarbiausia šioje procedūroje – tai skilusi žiūrovo figūra, kuri pripildoma geismo, tačiau metasi atgal ir jaučia gėdą, kai šis geismas yra realizuotas (*ibid.*: 223). Komercinis pasaulio pabaigos kinas nuolat provokuoja „tokį“ sadistinį žiūrovo geismą, kurį dar labiau stiprina žiūrovo aklumas komercinio pasaulio pabaigos kino kuriamiems spąstams. Vaizduodamas mirtį kaip pasilinksminimo industrijos dalį, pasaulio pabaigos kinas provokuoja geismą mirčiai ir pačiai pasaulio pabaigai. Šis geismas iš esmės yra neišsenkantis, nes yra formuojamas pačios pasaulio pabaigos industrijos kaip kasdienės monotoniškos rutinos kompensavimo priemonės ir andrenalino gamybos būdo.

Kai žiūrovo geismas yra realizuojamas, spąstai užsidaro. Akivaizdus pasaulio pabaigos industrijos paspęstų spąstų momentas – Rugsėjo 11-oji. Savo kūrinyje „Terorizmo dvasia“ Baudrillard'as pasako daug triukšmo ir diskusijų sukėlusią frazę: „Mes galime pasakyti, kad jie tai (Rugsėjo 11-osios aktą – N. M.) *įvykdė*, bet mes to *norėjome*“ (2003: 5). Akivaizdu, kad Baudrillard'as turėjo omeny ne primityvią terorizmo planavimo akciją, prie kurios neva *mes* trokštume prisidėti, bet tą geismą, kurį kultivuoja naikinimo industrijų fabrikai. Kaip buvo minėta straipsnyje „Pasaulio pabaigos kinas kaip kontrfaktinis fenomenas“, kapitalizmas paverčia pasaulio pabaigos kiną savo maksimalios galios įrankiu, įrodančiu gebėjimą pajungti sau savo paties sunaikinimo įvaizdžius. Šia prasme, nuolat virtualiai grasindamas sau, kapitalizmas provokuoja „sadistinį“ geismą tokios grėsmės, kurios kapitalizmas negalėtų suvaldyti. Tačiau akimirką, kai šis geismas buvo realizuotas ir ne kartą kine griuvę Bokštai Dvyniai ėmė griūti fizinėje Manhattano erdvėje, žiūrovas „žengė atgal“, nes gavo nelygstamai daugiau brutalumo, nei buvo provokuotas „tikėtis“.

Įprastomis sąlygomis funkcionuojantis komercinis pasaulio pabaigos kinas slepia tokią manipuliavimo žiūrovu procedūrą. Ją padeda atverti „Rashomonas“ ir analogiškas nekomercinis pasaulio pabaigos kinas, į kurio akiratį patenka į pats apokalipsės kino žiūrovas. Standartinis komercinis kinas laisvai manipuliuoja mirtimi ir grėsme, nes kartu parduoda nemirtinumą. Nekomercinis kinas demonstruoja, jog tokia žanrinio apokalipsės kino prekyba – išmaninga manipuliacija, kurioje žiūrovas provokuojamas geisti to, ko padarinių nėra pajėgus suvaldyti.

LITERATŪRA

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

Jampolskij, M., 2011. *Kalba – kūnas – įvykis: kinas ir prasmės paieškos*. Vilnius: Mintis.

Kurosawa, A., 1983. *Something Like an Autobiography*. New York: Vintage Books.

Martinez, D. P., 2009. *Remaking Kurosawa. Translations and Permutations in Global Cinema*. New York: Palgrave Macmillan.

Prince, S., 1991. *The Warrior's Cinema: The Cinema of Akira Kurosawa*. Princeton: Princeton University Press.

Šekspyras, V., 1986. *Dramos, sonetai*. Vilnius: Vaga.

Zizek, S., 1992. In His Bold Gaze My Ruin is Writ Large. In: Zizek, S. (ed.). *Everything You Always Wanted To Know About Lacan (But Were Afraid To Ask Hitchcock)*. London; New York: Verso.

Куренной, В., 2009. *Философия фильма. Упражнения в анализе*. Москва: Новое литературное обозрение.

THE DECONSTRUCTION OF APOCALYPSE GENRE CINEMA IN KUROSAWA'S "RASHOMON"

Nerijus Milerius

S u m m a r y

The paper deals with the effort to go beyond the boundaries of commercial apocalypse film. It is argued that as non-commercial apocalypse films are not based on the single formula it is impossible to find one unifying thematic base for them. Nevertheless, non-commercial apocalypse films are not united not by their content, but by the effort to radicalize the cinematic visions of the apocalypse. Having radicalized the visions of the end of the world, non-commercial apocalypse film begins to function as a critical tool for the analysis of the capitalist end of the world industry.

This paper shows how the commercial apocalypse film depicts death and sells immortality to a viewer. Such commercial strategy of the apocalypse film is opposed to the relation with death in Shakespeare's "Hamlet" and the Akira Kurosawa's "Rashomon". In the paper the parallels between a reader of "Hamlet" and a viewer of "Rashomon" are revealed. It is argued that "Rashomon" can be interpreted as a tool to unmask the blindness of the viewer. The analysis of "Rashomon" leads to the notions of Slavoj Žižek and Jean Baudrillard which allow discovering the analogous blindness of the viewer in the commercial apocalypse film.

Key words: apocalypse film, the representation of death in film, Kurosawa, "Rashomon"

Įteikta 2012 12 23