

LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA  
TEATRO IR KINO FAKULTETAS  
MENO ISTORIJOS IR TEORIJOS KATEDRA

Gabrielė Stasiūnė

Teatrologija ir kinotyra

**VAIZDINIS NARATYVAS KINE:**  
**Nuo Ingmaro Bergmano iki Šarūno Barto**  
Magistro baigiamasis darbas

Vadovė prof. dr. Rasa Vasinauskaitė

Vilnius, 2018

## SANTRAUKA

Šiame magistro darbe siekiama ištirti vaizdinį naratyvą Ingmaro Bergmano filmuose „Persona“ (1966) ir „Fani ir Aleksandras“ (1982) bei palyginti jį su vizualiuoju pasakojimu Algimanto Puipos juostoje „Moteris ir keturi jos vyrai“ (1984) ir Šarūno Barto filme „Ramybė mūsų sapnuose“ (2015). Studijoje taikomas naratologinis metodas, kuriuo remiantis nagrinėjami pagrindiniai pasakojimo elementai (fabula, siužetas) bei gilinamasi į erdvės ir laiko problematiką. Vykdamas vaizdinio naratyvo tyrimą, susitelkiama ties naratyvo stiliumi arba vizualiąja pasakojimo plotme. Semiotinė, intertekstinė bei filosofinė perspektyvos padeda išskirti pagrindinius vaizdinius bei nusakyti jų reikšmę filmo pasakojimo kontekste. Atlikta analizė atskleidžia, jog I. Bergmano, A. Puipos ir Š. Barto kūryboje pasireiškia savitas vaizdinis naratyvas, bylojantis apie autorinį režisieriaus stilių. Vis dėlto, komparatyvistinė analizė leidžia pastebėti nemažai bendrų vaizdinio naratyvo bruožų švedų bei lietuvių kūrėjų filmuose (pavyzdžiui, specifinė erdvė, pasikartojantys simboliai, techninis vaizdo išpildymas ekrane).

## SUMMARY

This master thesis aims to examine the visual narrative of Ingmar Bergman's films "Persona" (1966) and "Fanny and Alexander" (1982) and compare it with visual storytelling in Algimantas Puipa's film "A woman and Her Four Men" (1984) and Šarūnas Bartas' film "Peace to Us in Our Dreams" (2015). The narratological approach is used in order to analyze the main narrative elements (*fabula*, *syuzhet*) and explore the issues of space and time. The study of visual narrative focuses on narrative style. Semiotic, intertextual and philosophical perspectives help to distinguish the main *images* and define their meaning in the film narrative. The analysis shows that visual narrative differs in I. Bergman's, A. Puipa's and Š. Bartas' films and reveals a unique style of the director. However, the comparative analysis allows to note various common features of the visual-narrative style in Swedish and Lithuanian films (for example, a particular space, repetitive symbols, specific cinematic techniques).

## TURINYS

|                                                                         |           |
|-------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>IVADAS</b> .....                                                     | <b>4</b>  |
| <b>1. Naratologijos samprata</b> .....                                  | <b>8</b>  |
| 1.1. Naratologija ir naratyvas .....                                    | 8         |
| 1.2. Naratologijos ištakos .....                                        | 8         |
| 1.3. Struktūralistinė naratologija .....                                | 10        |
| <b>2. Kino naratyvas</b> .....                                          | <b>13</b> |
| 2.1. Naratyvas kine ir pagrindiniai jo elementai .....                  | 13        |
| 2.2. <i>Art-cinema</i> filmų naratyvas .....                            | 14        |
| <b>3. Vizualusis naratyvas</b> .....                                    | <b>17</b> |
| 3.1. Vizualiojo naratyvo erdvė .....                                    | 17        |
| 3.2. Fokusuotė .....                                                    | 18        |
| 3.3. Pasakojimo strategijos .....                                       | 19        |
| 3.4. Vaizdinė alegorija .....                                           | 21        |
| 3.5. Filosofinė vaizdinio ( <i>image</i> ) refleksija .....             | 23        |
| <b>4. Vaizdinio naratyvo tyrimas</b> .....                              | <b>27</b> |
| 4.1. Ingmaro Bergmano filmo „Persona“ analizė .....                     | 27        |
| 4.2. Ingmaro Bergmano filmo „Fani ir Aleksandras“ analizė .....         | 33        |
| 4.3. Algimanto Puipos filmo „Moteris ir keturi jos vyrai“ analizė ..... | 41        |
| 4.4. Šarūno Barto filmo „Ramybė mūsų sapnuose“ analizė .....            | 46        |
| <b>IŠVADOS</b> .....                                                    | <b>51</b> |
| <b>ŠALTINIŲ IR LITERATŪROS SĄRAŠAS</b> .....                            | <b>53</b> |
| <b>PRIEDAI</b> .....                                                    | <b>56</b> |
| Priedas nr. 1 .....                                                     | 56        |
| Priedas nr. 2 .....                                                     | 58        |
| Priedas nr. 3 .....                                                     | 60        |
| Priedas nr. 4 .....                                                     | 61        |

## IVADAS

Praeito amžiaus viduryje prancūzų režisierius Alainas Resnais, apibūdindamas klasikinio kino situaciją, teigė: „*A classic film cannot translate the real rhythm of modern life*“.<sup>1</sup> Po II-ojo pasaulinio karo, pasauliui ėmus sparčiai keistis tiek technologiniu, tiek visuomeniniu bei kultūriniu požiūriu, klasikinis kinas nebepajėgė atliepti naujojo gyvenimo ritmo. Tai neišvengiamai paveikė kinematografinio meno raidą ir sąlygojo naujos kino krypties – modernaus kino atsiradimą. Esminiu moderniojo kino bruožu galima laikyti autorinį stilių, apie kurį XX a. 5-ajame dešimtmetyje rašė prancūzų kino praktikai ir teoretikai. Anot François Truffaut, labiausiai dėmesio verti tie filmai, kuriuose perteikiamas individualus kino kūrėjo stilius bei jam svarbi tematika.<sup>2</sup> Taigi modernaus kino kontekste aktualu kalbėti apie autorinį kiną ir savitą režisieriaus būdą perteikti filmo naratyvą.

Verta paminėti, jog autorės bakalauriniame darbe „Berättande i Ingmar Bergmans filmer“ (*Naratyvas Ingmaro Bergmano filmuose*, 2015), rašytame švedų kalba, buvo tiriamas vieno ryškiausių moderniojo kino kūrėjų – švedų režisieriaus Ingmaro Bergmano filmų naratyvas. Darbe analizuotas penkių Bergmano filmų naratyvo perteikimo būdas, ieškota pasikartojančių stilistinių priemonių, nusakančių individualų režisieriaus stilių. Atlikus tyrimą paaiškėjo, jog pasakojimą Bergmano filmuose atskleidžia veikėjų dialogai, emocijos ir tarpusavio santykiai, tačiau vyrauja fragmentuotas pasakojimas, skatinantis žiūrovą būti aktyviu, interpretuoti. Taip pat pastebėta, jog filmai pasižymi turtinga vaizdų kalba, kuri papildo, padeda perteikti filmo naratyvą arba priešingai – slepia tam tikras pasakojimo detales bei trukdo sieti įvykius tarpusavyje. Vaizdinių problematika nebuvo plačiau nagrinėjama bakalauro darbe, tad paliko daug neatsakytų klausimų, paskatinusių autorę susitelkti ties vaizdiniu naratyvu magistro darbe.

Pats Bergmanas ne kartą minėjo, jog daugelio filmų atspirties tašku jam tapdavo vaizdiniai, kurie spontaniškai iškildavo galvoje ir patraukdavo dėmesį. Plėtojant tokį vaizdinį, režisieriui

---

<sup>1</sup> Parkinson, D. *History of Film*. London: Thames&Hudson, 2012, p. 185.

<sup>2</sup> Ibid.

gimdavo sudėtingos vaizdinių serijos ar net ištisi filmai.<sup>3</sup> Vadinasi, pirminį kūrybinį impulsą, pradinį įkvėpimą Bergmanui teikė būtent vaizdinys. Tai inspiruoja gilintis į vaizdų kuriamą prasmę Bergmano filmuose bei tirti jų sąsają su filmo pasakojimu. Kyla klausimas – kaip vizualusis kino lygmuo perteikia, papildo ir paaiškina pagrindinį filmo naratyvą? Galbūt jis siūlo kitą, priešingą pasakojimo interpretaciją? Tiksliau tariant, kokie vaizdiniai būdingi Bergmano filmams bei koks jų vaidmuo viso naratyvo kontekste? Svarbu atkreipti dėmesį, jog šiame magistro darbe vaizdinys (angl. *image*) nėra tapatus vaizdui (angl. *visuals*), kuriuo perteikiama tiesioginė objekto reikšmė. Čia vaizdinys suvokiamas kaip metafora, už kurios regimo paviršiaus slypi simbolinė prasmė. Galima teigti, jog vaizdiniai yra autorinio stiliaus išraiška, papildanti naratyvą naujomis prasmėmis. Tad Bergmanui būdingi vaizdiniai ir jais kuriamas naratyvas nagrinėjamas filmuose „Persona“ (1966) ir „Fani ir Aleksandras“ (1982). Šių filmų pasirinkimą lėmė tematinis bei kinematografinis jų skirtingumas. Tikimasi, jog tai leis giliau suprasti vaizdinio naratyvo specifiką ir padės įžvelgti imanentinius vizualiosios kino kalbos bruožus Bergmano filmuose.

Magistro darbe neapsiribojama vien Bergmano kūryba – vaizdinis naratyvas tiriamas taip pat ir lietuvių režisierių filmuose. Analizei pasirinkti žymiausių lietuvių autorinio kino atstovų – Algimanto Puipos ir Šarūno Barto filmai: A. Puipos „Moteris ir keturi jos vyrai“ (1984) bei Š. Barto „Ramybė mūsų sapnuose“ (2015). Viena interviu Puipa yra užsiminęs, jog didelę įtaką jam padarė būtent Bergmano kūryba.<sup>4</sup> Be to, plastiška, poetinė vaizdų kalba yra tapusi Puipos originalumo bei savitumo ženklų.<sup>5</sup> Tai skatina gilintis į Puipos filmų vizualumą, tirti vaizdinius ir jų savitą prasminį lauką. I. Bergmano reikšmė A. Puipos kūrybai taip pat motyvuoja lyginti vaizdinius šių režisierių kinematografiniuose pasakojimuose.

Kalbant apie Š. Barto kūrybos ypatumus, jo filmai priskiriami lėtajam kinui (*slow cinema*), kuriame vengiama įprastų naratyvo formų, o svarbus vaidmuo tenka erdvei bei laikui. Tai leidžia daryti prielaidą, jog Barto filmų vaizdai talpina meninę, simbolinę reikšmę bei kuria gilų vaizdinį naratyvą. Taigi atsižvelgus į numanomą vaizdinių svarbą minėtų režisierių kūryboje, galima teigti,

---

<sup>3</sup> Livingston, P. *Cinema, Philosophy, Bergman. On Film as Philosophy*. Oxford: Oxford University Press, 2009, p. 68.

<sup>4</sup> Algimantas Puipa. Ekranizuoti tai, ko neparašė rašytojas. *Kinas*, 2010/I (309), p. 59.

<sup>5</sup> Mikonis-Railienė, A., Kaminskaitė-Jančorienė, L. *Kinas sovietų Lietuvoje: Sistema, filmai, režisieriai*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2015, p. 436.

jog vaizdinio naratyvo analizė aktuali ieškant tiek autorinių, tiek bendrų kūrybos bruožų. Negana to, norint giliau suvokti kuriamą filmų prasmę ir meninę jų vertę, reikalinga filosofinė prieiga bei asmeninė interpretacija.

**Magistrinio darbo objektas** – vaizdinis naratyvas Ingmaro Bergmano filmuose „Persona“ (*Persona*, 1966) ir „Fani ir Aleksandras“ (*Fanny och Alexander*, 1982) bei lietuvių režisierių filmuose – Algimanto Puipos filme „Moteris ir keturi jos vyrai“ (1984) ir Šarūno Barto juostoje „Ramybė mūsų sapnuose“ (2015).

**Darbo tikslas** – ištirti, kaip vizualusis kino lygmuo perteikia Bergmano filmų naratyvą ir palyginti tai su vaizdiniu naratyvu lietuvių režisierių filmuose.

**Darbo uždaviniai:**

- aptarti naratyvo sampratą žymiausių naratologų darbuose bei apžvelgti kine pasireiškiančio naratyvo bruožus;
- išskirti esminius vaizdinį filmo naratyvą nusakančius aspektus;
- ištirti vizualinę naratyvo raišką I. Bergmano filmuose ir nustatyti, kurie vizualiosios kino kalbos elementai yra svarbiausi kuriant pasakojimo prasmę;
- išanalizuoti vaizdinį naratyvą lietuvių režisierių filmuose ir palyginti jį su vaizdiniu pasakojimu Bergmano filmuose.

**Tyrimo metodai.** Pagrindiniai tyrime taikomi metodai yra naratologinis ir komparatyvistinis. Analizėje taip pat pasitelkiama struktūralistinė bei semiotinė prieiga, intertekstualumo, hermeneutikos metodai.

**Darbo struktūra.** Šį magistro darbą sudaro dvi pagrindinės dalys: teorinė ir analitinė. Teorinėje dalyje aptariama naratologijos kilmė, apibrėžiama naratyvo sąvoka ir pagrindiniai naratyvo elementai. Remiantis kino naratologų darbais, aprašomas filmo naratyvas ir reikšminiai jį nusakantys bruožai. Taip pat pateikiamos teoretikų įžvalgos apie vaizdinį naratyvą bei svarbiausius jo komponentus. Aptarta literatūra bei aktuali teorinė medžiaga pritaikoma analitinėje darbo dalyje, kurioje tiriamas vizualinis naratyvas švedų režisieriaus Ingmaro Bergmano bei lietuvių kino režisierių Algimanto Puipos ir Šarūno Barto kūriniuose. Siekiama palyginti lietuviškų filmų vaizdinį naratyvą su Bergmano filmams būdingu vaizdiniu naratyvu ir apibendrinti, kokiomis priemonėmis minėtieji režisieriai dažniausiai perteikia vaizdinių pasakojimą.

**Darbo aktualumas ir naujumas.** Šio magistro darbo inovatyvumą ir aktualumą įrodo tai, kad vaizdinio naratyvo analizė kinotyroje pasitaiko itin retai – nėra žinoma tokio pobūdžio analizės pavyzdžių Lietuvoje. Tačiau nagrinėti vizualiai perteikiamą pasakojimą yra svarbu, nes vizualioji naratyvo raiška apima prigimtinius kino elementus, o nuodugnus vaizdinių naratyve tyrimas leidžia geriau suprasti filmo siunčiamą žinutę, pagrįsti tam tikrus režisūrinius sprendimus. Minėtina, jog kino genijaus Bergmano kūrybai tenka itin svarbus vaidmuo meninio, autorinio kino kontekste. Bergmano filmai turėjo įtakos moderniojo kino raidai, tad gali būti laikomi atspirties tašku vaizdinių naratyvo paieškoms kituose, mažiau nagrinėtuose filmuose. Verta pastebėti ir tai, jog lietuvių kinas yra gan retas tyrimo objektas, taigi aktualu nagrinėti lietuvių režisierių kūrybą, siekti giliau pažinti nacionalinį kiną ir taip prisidėti prie jo vertinimo.

**Magistrinio darbo literatūra ir šaltiniai.** Teorinėje dalyje aptariant naratologijos mokslo kilmę remiamasi rusų formalistų darbais, tame tarpe V. Proppo „Pasakos morfologija“ (1928) bei teoretiko D. Vaitiekūno straipsniais apie naratologiją: „Naratologija – pasakojimo teorija“, „Gerardo Genette'o naratologija“. Struktūralistinė naratyvo samprata nagrinėjama pasitelkiant G. Genette'o veikalą „Naratyvinis diskursas“ (1972). Suprasti kino naratyvą bei išskirti esminius jo bruožus padeda D. Bordwello knyga „Narration in the Fiction Film“ (1985). Vaizdinis naratyvas ir jį perteikiantys filmo elementai aprašomi remiantis S. Speidel studija „Film form and narrative“ (2012), taip pat S. Chatmano „Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film“ (1978). Reikšmingos vaizdinio detalės aptariamose pasitelkiant P. Wolleno veikalą „Signs and Meaning in the Cinema“ (1972) bei J. Monaco „How To Read A Film“ (2000). Filosofinė vaizdinio nagrinėjimo galimybė aiškinama remiantis G. Deleuze'o dvitomiu „Cinema 1“ ir „Cinema 2“ (1983). Minėtų filmų analizėje taikomos teorinėje dalyje aptartos mokslininkų koncepcijos bei remiamasi kitų teoretikų darbais, tokiais kaip J. Kalino „The films of Ingmar Bergman“ (2003), P. Livingstono „Cinema, Philosophy, Bergman. On Film as Philosophy“ (2009), L. Michaelso „Persona“ (2000). Taip pat pasitelkiamos lietuvių kino kritikų bei teoretikų (S. Macaičio, A. Mikonis-Railienės, R. Šukaitytės) įžvalgos.

# 1. Naratologijos samprata

## 1.1. Naratologija ir naratyvas

Naratologijos terminą pirmą kartą pavartojo bulgarų kilmės prancūzų kritikas Tzvetanas Todorovas „Dekamerono gramatikoje“ (1969), teigdamas, jog „*šis veikalas priklauso tam mokslui, kurio dar nėra, vadinamam naratologija, mokslui apie pasakojimą*“.<sup>6</sup> 9-ajame XX amžiaus dešimtmetyje naratologijos mokslo tyrėja Mieke Bal išplėtojo Todorovo apibrėžimą ir apibūdino naratologiją kaip teoriją, kuri apima naratyvus, naratyvinius tekstus, vaizdus, spektaklius, renginius, kultūros artefaktus, kurie pasakoja istoriją.<sup>7</sup> Vadinasi, naratologijos objektu galima laikyti pasakojimą arba naratyvą, perteikiamą tam tikro žanro kūrinyje (šiam magistro darbe pasakojimo ir naratyvo sąvokos yra tapačios).

## 1.2. Naratologijos ištakos

Poreikis ištirti pasakojimo prigimtį kilo dar antikos laikais. Pasakojimo teorijos ištakomis galima laikyti Aristotelio veikalą „Poetika“, kuriame aptariama poezijos (kitaip tariant – literatūros<sup>8</sup>) kilmė bei sandara. Filosofas teigė, jog visas menas yra mimetinės kilmės (siekia mėgdžioti bei imituoti tikrovę): „*taigi epinis ir traginis kūrinys, taip pat komedija ir ditirambas, (...) – visi šie kūriniai apskritai priklauso imitaciniam menui*“.<sup>9</sup> Tuo tarpu bet kokią pasakotojo, tarpininko veiklą Aristotelis vadino diegeze (pasakojamąja istorija). Kitaip nei jo pirmtakas Platonas, kuris epą laikė mišriu ir diegezei priskyrė tik grynąjį pasakojimą, Aristotelis traktavo epą

---

<sup>6</sup> Vaitiekūnas, D. *Gerard'o Genette'o naratologija*. Žmogus ir žodis, T. 2, Nr. 4, 2002, p. 32.

<sup>7</sup> Bal, M. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative* (second edition). Canada: University of Toronto Press, 1997, p. 3.

<sup>8</sup> Aristotelis poeziją supranta plačiąja prasme, t.y. kaip grožinę literatūrą. Aristotelis. „Poetika“. *Rinktiniai raštai*. Vilnius: Mintis, 1990, p. 418.

<sup>9</sup> Ibid, p. 277.

kaip diegetinį (pasakojamąjį).<sup>10</sup> Taigi filosofas išplėtė diegezės sampratą, kurią XX-to amžiaus 3-ajame dešimtmetyje toliau plėtojo rusų formalistai.

Remiantis teoretiku Dainiumi Vaitiekūnu, formalistai nagrinėjo literatūrinius, tautosakinius pasakojimus ir siekė atskleisti bendrus pasakojimų dėsningumus bei jiems būdingas „priemonių“, arba „funkcijų“, kombinacijas.<sup>11</sup> Jie atsiribojo nuo pasakojimo sąsajų su istoriniu bei kultūriniu kontekstu ir susitelkė ties pasakojimo forma. Vienas žymiausių rusų formalistų – Vladimiras Proppas – veikale „Pasakos morfologija“ (1928) tyrė rusų liaudies pasakas, pasitelkęs struktūrinę analizę. Teoretikas nutolo nuo mažiausių pasakojimo vienetų (motyvų) ir išskyrė trisdešimt vieną „funkciją“ – tam tikrą veiksmą, pastovų pasakos elementą, nepriklausantį nuo to, kas ir kaip jį atlieka.<sup>12</sup> Be to, tam tikrų funkcijų kombinacijas Proppas pavadino „veiksmo sferomis“, kurios atliepia konkretaus veikėjo elgesį ir lemia septynis veikėjų tipus (pavyzdžiui, piktasis herojus, kuriantis kliūtis pagrindiniam herojui arba padėjėjas, padedantis įgyvendinti herojaus tikslus).<sup>13</sup> Seymouro Chatmano nuomone, šis pasakos personažų bei jų veiksmų klasifikavimas yra pernelyg supaprastintas bei sunkiai pritaikomas šiuolaikinio naratyvo analizėje.<sup>14</sup> Vis dėlto, galima teigti, jog „Pasakos morfologija“ buvo svarbus indėlis į struktūrinės pasakojimo analizės raidą.

D. Vaitiekūno teigimu, rusų formalistams rūpėjo ištirti kūrinio „literatūriškumą“, kitaip tariant, tai, kas kūrinį paverčia literatūros kūriniumi.<sup>15</sup> Literatūriškumą formalistai siejo su įvykių pateikimu kūrinyje ir, pasitelkę Aristotelio fabulos sampratą (pasak filosofo, fabula (arba įvykių jungtis) „yra pirmas ir svarbiausias dalykas tragedijoje“<sup>16</sup>), išskyrė du pasakojimo komponentus – fabulą ir siužetą. Fabula – tai nuosekli, numanoma įvykių seka, apie kurią skaitytojas sužino pasakojimo eigoje. Tuo tarpu siužetas reiškia tam tikrą įvykių išdėstymą kūrinyje, pavyzdžiui, pasakojimas gali neturėti įžangos ir būti pradedamas nuo vidurio (*in medias res*) arba staiga grįžti į praeitį. Tad rusų formalistų išvelgtas skirtumas tarp faktinės kūrinio medžiagos ir savito jos

---

<sup>10</sup> Vaitiekūnas, D. *Naratologija – pasakojimo teorija*. Literatūros tyrinėtojai mokytojui, p. 11. Prieiga per internetą: <http://etalpykla.lituanistikadb.lt/fedora/get/LT-LDB-0001:J.04~2003~1367185745177/DS.002.0.01.ARTIC>.

<sup>11</sup> Ibid, p. 10.

<sup>12</sup> Propp, V. *Morphology of the Folktale*. Austin: University of Texas Press, 1968, p. 21.

<sup>13</sup> Ibid, p. 79.

<sup>14</sup> Chatman, S. *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. New York: Cornell University Press, 1978, p. 15.

<sup>15</sup> Vaitiekūnas, D., op. cit., p. 10.

<sup>16</sup> Aristotelis „Poetika“. *Rinktiniai raštai*, p. 286.

pateikimo leido konkrečiau kalbėti apie kiekvieno pasakojimo savitumą<sup>17</sup> bei atsižvelgti į skirtingus siužeto konstravimo būdus literatūros kūrinuose.

### 1.3. Struktūralistinė naratologija

Aptarus esminius naratologijos priešistorės momentus, minėtina, jog lūžis pasakojimo tyrimuose įvyko XX amžiaus 7-ajame dešimtmetyje, kai literatūros teorijoje įsigalėjo struktūralizmas. Prancūzų literatūrologo Gérard'o Genette'o teigimu, struktūrinis tyrimo metodas susiformavo tuomet, kai pranešimo vėl imta ieškoti kode, kurį atskleidžia imanentinės struktūros.<sup>18</sup> Dėmesys vidinei teksto struktūrai leido išryškinti formų ir prasmės sistemų ryšį, vadinasi, struktūralistinė analizė apjungė objektyvų bei subjektyvų kodų suvokimą. Struktūralizmo principus imta plačiai taikyti ir, pasak Terry Eagletono, tai lėmė naujo mokslo – naratologijos pradžia.<sup>19</sup>

Šiame etape svarbus vaidmuo teko struktūralistui Genette'ui, kuris laikomas literatūrinio pasakojimo teorijos (naratologijos) pradininku.<sup>20</sup> Remiantis Vaitiekūnu, studijoje „Naratyvinis diskursas“ (1972) Genette'as vienas pirmųjų atkreipė dėmesį į komunikacinį pasakojimo pobūdį ir ėmė tirti patį pasakojimo aktą.<sup>21</sup> Minėtina, jog prancūzų teoretikas išskiria tris naratyvinio diskurso komponentus: pasakojimą (*narrative*), kuriuo apibūdina tekste išdėstytų įvykių tvarką; istoriją (*story*) arba „tikrąją“ įvykių eigą, sužinomą iš teksto; naraciją (*narrating*), apimančią patį pasakojimo aktą.<sup>22</sup> Genette'o pasakojimas ir istorija sutampa su siužeto bei fabulos sąvokomis, kurias apibrėžė rusų formalistai. Nors pagrindinis Genette'o tyrimo objektas yra naratyvas, teoretikas didelę reikšmę teikia naratyvo santykiui su kitais diskurso elementais (istorija bei naracija).

Įvykių perteikimui pasakojime itin svarbus laikas – santykis tarp pasakojimo ir istorijos. Genette'as apibūdina laiką šiais aspektais: tvarka, trukmė (arba greitis) ir dažnis.<sup>23</sup> Tvarka reiškia

<sup>17</sup> Vaitiekūnas, D. *Naratologija – pasakojimo teorija*, p. 10.

<sup>18</sup> Genette, G. „Struktūralizmas ir literatūros kritika“. *XX amžiaus literatūros teorijos*. Vilnius: LLTI, 2011, p. 213.

<sup>19</sup> Eagleton, T. *Įvadas į literatūros teoriją*. Vilnius: Baltos lankos, 2000, p. 112.

<sup>20</sup> Keršytė, N. *Įvadas. XX amžiaus literatūros teorijos*, p. 196.

<sup>21</sup> Vaitiekūnas, D. *Gerard'o Genette'o naratologija*, p. 33.

<sup>22</sup> Genette, G. *Narrative Discourse*. New York: Cornell university press, 1980, p. 27.

<sup>23</sup> *Ibid*, p. 35.

naratyvo laiko organizaciją, kurioje neretai pastebimos anachronijos (pasakojimo chronologijos pažeidimai arba siužeto ir fabulos neatitikimai). Anachronijos gali būti skaidomos į prolepsę ir analepsę: pasitelkus prolepsę, iš anksto pasakojamas būsimas istorijos įvykis, o analepsė atkuria praeities įvykius. Naratyvinio diskurso laiką taip pat galima tirti atsižvelgiant į trukmę (greitį). Genette'as lygina istorijos ir pasakojimo trukmę Marcelio Prousto kūrinuose ir išskiria keturis trukmės aspektus: pauzė (kai tam tikros scenos plačiai aprašomos, išplečiamos), scena (kai pasakojimo greitis sutampa su istorijos greičiu), elipsė (kuomet praleidžiami tam tikri pasakojimo epizodai) bei apžvalga (kai pateikiama glausta įvykių santrauka).<sup>24</sup> Trečiasis laiką nagrinėjantis lygmuo yra naratyvinis dažnis, kuris nurodo santykį tarp pasakojimo ir istorijos dažnumo<sup>25</sup>, kitaip tariant, reiškia fabulos įvykio (ar įvykių) pasikartojimą pasakojime.

Minėtina ir tai, jog naratyvinėje analizėje Genette'as atkreipia dėmesį į santykį tarp skaitytojo ir pasakojimo. Pasakojimas gali pateikti daugiau ar mažiau detalių, (ne)tiesiogiai perteikti informaciją, taip pat pasirinkti tam tikrą žiūros tašką. Šį naratyvo informacijos reguliavimą Genette'as skiria į distanciją bei perspektyvą.<sup>26</sup> Distancija apibūdina pasakojimo santykį su savo paties medžiaga, tai yra, ar naratyvas tiesiogiai perteikia fabulos turinį, ar jį perpasakoja. Pavyzdžiui, personažo tiesioginė kalba žymi mažą, o jo kalbos turinio atpasakojimas – didelę distanciją. Kitas naratyvinis būdas – perspektyva – nurodo stebėtojo požiūrio tašką, iš kurio pasakojama istorija. Vaitiekūnas pastebi, jog Genette'o perspektyvos koncepcija reiškia būtent stebėtojo (arba suvokėjo) žiūros tašką, kuris nebūtinai sutampa su pasakotoju.<sup>27</sup> Dėl šio neatitikimo teoretikas atskyrė fokusuotus pasakojimus nuo nefokusuotų ir išskyrė tris fokusuočių tipus: nulinę, vidinę ir išorinę fokusuotę.<sup>28</sup> Nulinė fokusuotė reiškia visažinį pasakotoją, kuris nedalyvauja veiksmo ir žino daugiau nei jo pasakojamos istorijos dalyviai. Vidinė fokusuotė perteikia tik pačiam personažui žinomą informaciją. Išorinė fokusuotė yra „objektyvus“ personažo aprašymas, kuomet pasakotojas žino mažiau už veikėjus. Taigi klasikinis realistinis romanas, kuriame vyrauja pasakotojo balsas bei išsamiai aprašoma aplinka, pasižymi nuline fokusuote, tačiau įtemptame

---

<sup>24</sup> Genette, G. *Narrative Discourse*, p. 94.

<sup>25</sup> Ibid, p. 112.

<sup>26</sup> Ibid, p. 162.

<sup>27</sup> Vaitiekūnas, D. *Gerard'o Genette'o naratologija*, p. 37.

<sup>28</sup> Genette, G., op. cit., p. 189.

nuotykių romane ar kitame literatūros kūrinyje, kurio autorius neatskleidžia visų savo turimų žinių, pasireiškia išorinė fokusuotė.

Paaiškėjus, jog naratorius ir personažas ne visuomet yra tapatūs ir pasakojimas nebūtinai apsiriboja vien jų turima informacija, tampa aktualu kalbėti apie numanomą pasakojantį objektą. Genette'as jį pavadina „balsu“, apimančiu patį pasakojimo aktą, pasakotoją ir jo auditoriją.<sup>29</sup> Kalbant apie naratoriaus vietą pasakojime, pasakotojo pozicija neretai lemia du naratyvo lygmenis: ekstradiegetinį, kuris reiškia pačią pasakojimo situaciją ir apima antrąjį, (intra)diegetinį lygmenį (arba papasakotą istoriją).<sup>30</sup> Pasakotoją taip pat galima skirstyti į ekstradiegetinį, arba už konkrečios fikcijos ribų esantį pasakotoją, bei (intra)diegetinį – fikcijos ribose esantį pasakotojo tipą. Be to, papasakotoje istorijoje naratorius gali būti heterodiegetinis (nedalyvaujantis papasakotoje istorijoje) arba homodiegetinis (papasakotos istorijos dalyvis). Taigi svarbiausių Genette'o suformuluotų naratyvo komponentų aptarimas leidžia manyti, jog naratologinės analizės atspirties taškas yra pats pasakojimo būdas (arba vartojant Genette'o terminologiją – naracija).

---

<sup>29</sup> Genette, G. *Narrative Discourse*, p. 213.

<sup>30</sup> Ibid, p. 228.

## 2. Kino naratyvas

### 2.1. Naratyvas kine ir pagrindiniai jo elementai

Susan Speidel apibūdina filmo naratyvą kaip tarpusavyje susijusių įvykių reprezentaciją, kurioje neretai ieškoma priežasties-pasekmės ryšių (vienas įvykis lemia kitą, šis paveikia dar kitą įvykį ir t.t.).<sup>31</sup> Lyginant su kitomis meno disciplinomis, tikėtina, jog kino naratyvas yra sudėtingiausias dėl savo raiškos priemonių įvairovės: filme įtraukiamas tiek vizualinis, tiek garsinis pasakojimas, taip pat pasitelkiamos kitos medijos – tapyba, fotografija, teatras bei architektūra. Minėtina, jog intermediali kino prigimtis turėjo įtakos kinui, pavyzdžiui, literatūra akivaizdžiai paveikė filmo raidą – kinas rėmėsi literatūros mokslui būdinga naratyvo koncepcija ir pritaikė literatūrinio pasakojimo struktūras.

Davidu Bordwello teigimu, kino naratyvas yra „*the process by which the film prompts the viewer to construct the ongoing fabula on the basis of syuzhet organization and stylistic patterning*“.<sup>32</sup> Taigi, svarbiausiais naratyvo komponentais teoretikas laiko fabulą, siužetą ir stilių bei išsamiai juos nagrinėja studijoje „*Narration in the Fiction Film*“ (1985).<sup>33</sup> Bordwellas remiasi rusų formalistų išskirtomis fabulos ir siužeto sąvokomis ir apibūdina fabulą kaip chronologišką, priežastiniais ryšiais susijusių įvykių seką, kuri vyksta tam tikru laiku ir tam tikroje erdvėje. Pažymėtina, jog filmo fabula nėra pristatoma ekrane ar garso takelyje – žiūrovas, atsižvelgdamas į siužetą, pats ją konstruoja. Siužetas apibūdina fabulos įvykių išdėstymą ekrane arba įvairias situacijas, scenas, sudarančias tam tikrą struktūrą. Trečiasis naratyvo komponentas – stilius žymi technologinę kino plotmę, tai yra, filmo *mise-en-scène*, kinematografiją (*cinematography*), montažą ir garsą. Tad stilius yra glaudžiai susijęs su siužetu, kadangi nusako vizualinę jo raišką, kitaip tariant, suteikia pasakojimui formą.

---

<sup>31</sup> Speidel, S. *Film form and narrative in Introduction to Film Studies*. New York: Routledge, 2012, p. 2.

<sup>32</sup> Bordwell, D. *Three dimensions of Film Narrative*, p. 14. Prieiga per internetą: [http://www.davidbordwell.net/books/poetics\\_03narrative.pdf](http://www.davidbordwell.net/books/poetics_03narrative.pdf).

<sup>33</sup> Bordwell, D. *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985, p. 49.

Taigi, filmo žiūrovas dėlioja nuoseklią istoriją (fabulą), remdamasis siužetu, kurio pavidalą nusako naratyvo stilius. Kaip buvo užsiminta, fabula konstruojama ieškant priežastinių, erdvinių ir laikinių sąsajų tarp įvykių siužete. Bordwellas nurodo tris pagrindinius principus, pagal kuriuos siužetas yra siejamas su fabula.<sup>34</sup> Pirmasis principas – naratyvinė logika reiškia ryšius, kuriais siužeto įvykiai siejami tarpusavyje. Dažniausiai šie ryšiai priežastiniai, tačiau siužetas neretai trukdo suvokėjui dėlioti logišką įvykių seką, nusišėpdamas tam tikrą informaciją ar informuodamas klaidingai. Antruoju principu Bordwellas įvardija laiką ir remiasi Genette'o suformuluota laiko samprata, pagal kurią skiria tvarkos, trukmės bei dažnio aspektus. Tvarka byloja apie įvykių seką fabuloje, trukmė nurodo įvykius apimančią laiką tarpą, o dažnis reiškia jų pasikartojimą. Trečiuoju aspektu nusakoma fabulai priklausančių įvykių erdvė. Siužetas gali palengvinti fabulos erdvės suvokimą, suteikdamas nuorodų į veikėjus supančią aplinką, jų pozicijas bei judėjimo kryptis. Vis dėlto, kaip buvo minėta, siužetas taip pat gali trukdyti žiūrovui loginiais ryšiais jungti fabulos įvykius, be to, laiko bei erdvės supratimas irgi gali būti blokuojamas. Pastarieji žiūrovą klaidinantys naratyvo bruožai būdingi nekomercinio, modernistinio kino naratyvams, kuriuos verta aptarti plačiau.

## 2.2. *Art-cinema* filmų naratyvas

Šiame magistro darbe nagrinėjami filmai priskiriami *art-cinema* (arba nekomercinio, meninio kino) kryptčiai ir tai skatina apžvelgti *art-cinema* naratyvo specifiką. Speidel teigia, jog, kitaip nei dominuojančio kino (arba *mainstream cinema*)<sup>35</sup> naratyve, kuriame siužeto įvykiai susiję logiškais, priežastiniais ryšiais, *art-cinema* kino naratyvas įvykius dažnai pateikia atsitiktine, nenuoseklia tvarka.<sup>36</sup> Jei holivudinis naratyvas siekia suprantamai išdėstyti istoriją, tai nekomercinio filmo tikslas nėra pats pasakojimas, tačiau savitas jo pateikimas ekrane. Tai pasireiškia, pavyzdžiui, fragmentiška pasakojimo struktūra, aiškių motyvų neturinčiu veikėjų elgesiu, lėtu pasakojimo tempu bei kitais režisieriaus sprendimais, trukdančiais žiūrovui nuosekliai

---

<sup>34</sup> Bordwell, D. *Narration in the Fiction Film*, p. 51.

<sup>35</sup> *Audiovizualinių medijų terminų žodynas*, Lietuvos kino centras. Prieiga per internetą: <http://www.lkc.lt/wp-content/uploads/2013/10/Audiovizualiniu-terminu-zodynas.pdf>, p. 34.

<sup>36</sup> Speidel, S. *Film form and narrative in Introduction to Film Studies*, p. 7.

jungti siužeto fragmentus. Pavyzdžiui, Bergmano filmo „Persona“ (*Persona*, 1966) įžangoje rodomas vaizdų koliažas įtraukia nukryžiuavimo, avinėlio žudymo scenas, vaizduoja ligoninėje gulintį berniuką. Šią tarpusavyje nesusijusių vaizdų seką, rodos, sudėtinga priskirti pasakojimui, tad galima teigti, jog *art-cinema* filmas reikalauja didesnio žiūrovo įsitraukimo bei intelektinių pastangų siejant pavienius filmo epizodus su jo naratyvu.

Remiantis Bordwellu, *art-cinema* pasakojimo realybė yra daugialypė, o jo centre atsiduria visuomenės realijos, susijusios su problemine žmonių psichologija (tarpusavio susvetimėjimas, bendravimo trūkumas).<sup>37</sup> Meniniam filmui būdingą siekį atvaizduoti tikrovę iliustruoja konkretūs *mise-en-scène* elementai – tikroviškas aktorių elgesys (vaidina neprofesionalūs aktoriai, nenaudojamas (arba minimaliai naudojamas) grimas). Tikrovę taip pat perteikia įtikinama erdvė (vengiama dekoracijų, taikomas realistinis apšvietimas) bei laikas (pavyzdžiui, įvykių vaizdavimui ekrane pasitelkiamas realus laikas).<sup>38</sup> *Art-cinema* filmo siužetui būdingas mažesnis įvykių susietumas, kitaip tariant, sporadiškas pasakojimas. Anot Bordwello, jis pasireiškia, pirmiausia, siužeto spragomis, kai įvykiai pateikiami glaustai, naudojant elipsę<sup>39</sup> (arba praleidžiant tam tikrus pasakojimo epizodus – tai minėjo ir Genette'as). Kitas trūkinėjančio naratyvo bruožas – atsitiktinumas gali sąlygoti šalutinius įvykius, tapti lemtingu pasakojimo epizodu ar užbaigti siužetinę liniją. Pavyzdžiui, Michelangelo Antonioni kino juostos „Fotopadidinimas“ (*Blow-Up*, 1966) pabaigoje protagonistas Tomas išvysta aktorius, žaidžiančius tenisą nematomu kamuoliuku. Galiausiai Tomas pats pametėja „nukritusį“ kamuoliuką jaunuoliams, tačiau netrukus pasigirsta jo mušinėjimas. Būtent šis garsas kvestionuoja filmo realybės sampratą ir sustiprina žiūrovo abejonę fabulos įvykiais.

Pastebėtina, jog dviprasmybės taip pat būdingos ir *art-cinema* filmų veikėjams – tokį personažą sunku apibrėžti tiksliai, jis neturi aiškių motyvų, veikia nenuosekliai bei neretai prieina ribinę situaciją.<sup>40</sup> Veikėjas susiduria su egzistenciniais klausimais ir apie tai byloja dėmesys jo dvasinei būsenai – neaiškių jausmų priežasčių ieškoma praeities įvykiuose, veikėjui pasakojant ar

---

<sup>37</sup> Bordwell, D. *Narration in the Fiction Film*, p. 206.

<sup>38</sup> Ibid.

<sup>39</sup> Ibid.

<sup>40</sup> Ibid, p. 208.

ekrane vaizduojant autobiografinius momentus, fantazijas, sapnus. Net jei veikėjas neišreiškia ar sąmoningai nesuvokia savo vidinės būsenos, ją išduoda personažo elgsena (laikysena, žvilgsnis) bei kiti *mise-en-scène* elementai – emocinę būklę atspindintys kraštovaizdžiai bei asociatyvūs objektai.<sup>41</sup> Galima teigti, jog *art-cinema* naratyvo centre atsiduria veikėjo veiksmų ir būsenų problematika, kitaip tariant, psichologinis realizmas, kurio užuominų verta ieškoti ne tik siužeto įvykiuose, bet ir garso takelyje bei vaizdinyje (*image*).

---

<sup>41</sup> Bordwell, D. *Narration in the Fiction Film*, p. 208.

### 3. Vizualusis naratyvas

#### 3.1. Vizualiojo naratyvo erdvė

Teoretikė S. Speidel, kalbėdama apie vaizdinio naratyvo formą, išskiria montажą bei *mise-en-scène*. Išvertus iš prancūzų kalbos *mise en scène* reiškia pastatymą scenoje, tad kino tyrėjai šį terminą pasiskolina iš teatro ir juo įvardija scenai reikalingų elementų išdėstymą priešais kamerą.<sup>42</sup> *Mise-en-scène* Speidel priskiria aplinką (*setting*), rekvizitus (arba filmavimo aikštelėje naudojamus filmo kadre matomus daiktus – *props*<sup>43</sup>), kostiumus (*costume*), aktorių vaidybą (*performance*), apšvietimą (*lighting*) bei kinematografinius elementus (arba tam tikrą kameros padėtį bei nustatymus – *cinematography*<sup>44</sup>).<sup>45</sup> Minėtina, jog kiekvienas šių aspektų yra reikšmingas vaizdinio naratyvo analizėje. Kaip bebūtų, magistriniame darbe susitelkiama ties pačiu vizualaus naratyvo kūrimo būdu, todėl svarbu aptarti filmo erdvės perteikimo galimybes, organiškai įtraukiant ir aukščiau išvardintus mizanscenos elementus.

Naratologė Mieke Bal teigia, jog erdvė pasakojime funkcionuoja įvairiais būdais.<sup>46</sup> Viena vertus, erdvė gali būti vieta, kuri, likdama antrame plane, įrėmina tam tikrą veiksmą. Tačiau daugeliu atvejų erdvė tematizuojama – pati savaime būdama vaizdavimo objektu, ji tampa reikšminga fabulos dalimi. Taigi, kaip buvo užsiminta, naratyvo stiliaus kuriama erdvė padeda arba trukdo komunikuoti pasakojimą. Studijoje „Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film“ (1978) teoretikas S. Chatmanas pastebi, jog pasakojimo perteikimą ekrane sąlygoja šie erdviniai aspektai<sup>47</sup>: dydis, žymintis objekto atstumą iki kameros; paviršiaus tekstūra (arba tankumas), kuri, pasitelkiant šešėlį, yra išryškinama ar paslėpiama; pozicija, nusakanti objekto padėtį kitų objektų ir kameros atžvilgiu; apšvietimas (arba spalvotuose filmuose – spalva),

---

<sup>42</sup> Bordwell, D., Thompson, K. *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw-Hill, 2008, p. 112.

<sup>43</sup> *Audiovizualinių medijų terminų žodynas*, p. 43.

<sup>44</sup> *Ibid*, p. 12.

<sup>45</sup> S. Speidel mizanscenai taip pat priskiria specialiuosius efektus, tačiau tyrimo objektui jie neaktualūs, todėl čia neminimi.

<sup>46</sup> Bal, M. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative* (second edition), p. 136.

<sup>47</sup> Chatman, S. *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, p. 96.

nurodantis šviesos paskirstymą erdvėje; vaizdo ryškumas / aiškumas, kurio dėka objektas daugiau ar mažiau akcentuojamas ekrane. Šie aspektai leidžia manyti, jog prasminiai erdvės akcentai priklauso tiek nuo objektų išdėstymo ekrane, tiek nuo kameros padėties bei apšvietimo. Vis dėlto, erdvę nusakančios vaizdinės detalės yra neatsiejamos nuo fokusuotės (arba tam tikros perspektyvos, iš kurios vaizduojama erdvė). Fokusuotės svarbą pasakojimui pabrėžė Genette'as, tad verta giliau pažvelgti į jos funkciją vizualiajame pasakojime.

### 3.2. Fokusuotė

Pasak naratologės Mieke Bal, naratyvo erdvės koncepcija įtraukia fokusuotę bei vietą.<sup>48</sup> Kitaip tariant, erdvė vadinama vieta, vaizduojama iš konkretaus žiūros taško. Chatmanas skiria kelis fokusuotės (arba žiūros kampo – *point of view*<sup>49</sup>) tipus kino medijoje<sup>50</sup>: objektyvią fokusuotę, kuomet kamera nėra identifikuojama su veikėjo žiūros kampu ir fiksuoja įvykius iš vienos, nešališkos pozicijos. Subjektyvi fokusuotė atsiranda norint pabrėžti veikėjo perspektyvą bei siekiant didesnio žiūrovo susitapatinimo su veikėju. Pavyzdžiui, kai aktorius rodomas iš nugaros ar profiliu kadro pakraštyje, žiūrovas regi tiek patį veikėją, tiek jo matymo lauką.

Kitas būdas perteikti subjektyvų veikėjo žiūros kampą yra pasitelkiant jungtį pagal panašumą (*match cut*), kai viename kadre vaizduojamas už ekrano (*off-screen*) žvelgiantis veikėjas, o kitame – jo stebėjimo objektas (arba atvirkščiai). Be to, naudojant subjektyvios kameros techniką, kamera gali perteikti veikėjo žvilgsnį, fiksuoti vaizdą „veikėjo akimis“. Svarbu pastebėti, jog subjektyvi fokusuotė (arba žiūros taškas) nebūtinai reiškia veikėjo žvilgsniui tapačią kameros poziciją (*point-of-view shot*), tačiau bendrai nusako žiūrovo identifikaciją su veikėjo žiūros kampu. Chatmano teigimu, priklausomai nuo kameros padėties ar montažo, žiūros taškas gali kisti.<sup>51</sup> Taigi, istorija vizualiajame filmo lygmenyje gali būti pasakojama iš skirtingų perspektyvų ir taip suteikti žiūrovui nuorodų į filmo fabulą.

---

<sup>48</sup> Bal, M. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative* (second edition), p. 133.

<sup>49</sup> *Audiovizualinių medijų terminų žodynas*, p. 41.

<sup>50</sup> Chatman, S. *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, p. 159.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 160.

### 3.3. Pasakojimo strategijos

Kaip buvo minėta, filmo pasakojime žiūrovas ieško nuorodų į fabulą, o siužeto perteikimą ekrane sąlygoja pasakojimo stilius, apimantis naratyvinę logiką bei laiko ir erdvės sampratą. Detaliau gilinantis į patį pasakojimo būdą, verta paminėti tris pasakojimo stilių žyminčias kategorijas, kurios buvo pasiūlytos literatūros naratyvo tyrėjo Meiro Sternbergo, o kino naratyvo analizėje jas pritaikė Davidas Bordwellas.

Pirmoji strategija – žinojimas (*knowledge*) – nurodo, kaip filmo pasakojime atskleidžiama informacija apie fabulą.<sup>52</sup> Kitaip tariant, pasakojimas gali „žinoti“ daugiau ar mažiau faktų apie naratyvo pasaulį bei pateikti juos iš tam tikros perspektyvos. Išplėsdamas šią sampratą, D. Bordwellas skiria žinojimą į apimties (*range*) bei gylį (*depth*) aspektus.<sup>53</sup> Apimtis nurodo žinojimo ribas arba santykį tarp žiūrovo ir veikėjo turimų žinių. Pavyzdžiui, ribotas žinojimas (*restricted knowledge*) yra sutelktas ties vieno ar kelių veikėjų žiniomis, kai žiūrovas apie pasakojimą informuojamas tiek, kiek ir konkretus veikėjas. Neribotas žinojimas (*unrestricted knowledge*) pasireiškia, kai siužetas atskleidžia daugiau detalių apie fabulą nei apie ją žino veikėjas. Kitas aspektas, gylis, byloja apie žinojimo kategorijos subjektyvumą / objektyvumą. Jei pasakojimas atskleidžia daugiau informacijos apie veikėjo dvasinę būseną bei vidinius jo išgyvenimus (tai yra, perteikia sapnus, prisiminimus, mintis), tuomet galima kalbėti apie subjektyvų žinojimą arba didesnę gylį. Mažesnis gylis (arba objektyvus žinojimas) pasireiškia, kuomet labiau koncentruojamasi ties pačiu pasakojimu, įvykių eiga negu ties psichologiniu veikėjų būviu. Bordwello teigimu, žinojimo kategoriją būtų galima tapatinti su žiūros kampo (*point of view*) samprata, nors pastarąją teoretikai linkę aiškinti skirtingai.<sup>54</sup>

Galima daryti prielaidą, jog D. Bordwello išskirta kategorija praplečia anksčiau aptartą fokusuotės apibrėžimą, pasiūlytą S. Chatmano. Nors Chatmano svarstymai ir padeda geriau suprasti žiūros taško koncepciją, Bordwello žinojimo strategija bei jos kategorijos teikia gilesnę prieigą tiriant vaizdinį naratyvą.

---

<sup>52</sup> Bordwell, D. *Narration in the Fiction Film*, p. 57.

<sup>53</sup> Ibid.

<sup>54</sup> Ibid, p. 60.

Antroji Bordwello aptariama pasakojimo strategija – tai autorefleksyvumas (*self-consciousness*), kuris nurodo paties pasakojimo kreipimąsi į žiūrovą bei užtikrina dėl jo užimamos stebėtojo pozicijos.<sup>55</sup> Autorefleksyvumas pasireiškia, kai į pirmąjį planą iškeliamas pats pasakojimo aktas, pritraukiamos arba išskiriamos tam tikros pasakojimo detalės: veikėjo žvilgsnis į kamerą (žiūrovą), specifinis objektų ar aktorių išdėstymas ekrane, fabulos įvykių kartojimas (*redundancy*) siužete bei kitos akivaizdžios režisieriaus intervencijos. Galima teigti, jog visi pasakojimai daugiau ar mažiau kreipiasi į žiūrovą, tačiau kiekvieno naratyvo autorefleksyvumo lygis skirtingas – jis varijuoja priklausomai nuo filmo žanro bei pasakojimo stiliaus.

Trečioji pasakojimo strategija – komunikatyvumas (*communicativeness*) – apibūdina, kaip filmo pasakojimas komunikuoja arba sąmoningai pasilaiko svarbią informaciją apie fabulą.<sup>56</sup> Nepriklausomai nuo to, kaip naratyve pasireiškia žinojimo strategija, pasakojimas nebūtinai atskleidžia visas įmanomas fabulos detales. Pažymėtina, jog komunikatyvumo laipsnį neretai lemia filmo žanras – meninei kino juostai būdingas mažas komunikatyvumas, kadangi čia vidiniai veikėjų išgyvenimai ar pats pasakojimo stilius yra svarbesnis nei nuoseklus istorijos pasakojimas. Pavyzdžiui, Bergmano juostoje „Tyla“ (*Tystnaden*, 1963) beveik visas veiksmas vyksta viename viešbučio kambaryje, o pasakojimo centre atsiduria seserų Ester ir Anos susvetimėjimas, protagonistės Ester kančia ir bejėgiškumas ligos patale. Filme mažai dialogų, tad pasakojimas beveik nevystomas ir jo komunikatyvumas itin mažas. Tuo tarpu klasikinis, holivudinis naratyvas siekia detaliai perteikti logišką, nuoseklią įvykių eigą, tad tokio pobūdžio filmai pasižymi dideliu komunikatyvumu.

Taigi aptarus kino naratyvui būdingas žinojimo, autorefleksyvumo bei komunikatyvumo strategijas, galima įžvelgti idėjinį jų panašumą su Genette'o išskirtomis distancijos bei perspektyvos sąvokomis.

Pabrėžtina, jog šiame magistro darbe bus susitelkiama ties pasakojimo strategijų pasireiškimu būtent vizualiajame / vaizdiniame filmo lygmenyje.

---

<sup>55</sup> Bordwell, D. *Narration in the Fiction Film*, p. 58.

<sup>56</sup> Ibid, p. 59.

### 3.4. Vaizdinė alegorija

Vizualiojo naratyvo kontekste verta kalbėti apie pagrindinę kino kalbos priemonę – vaizdinį (*image*). Minėtina, jog filmo vaizdinio ir jame esančių objektų komunikuojamą reikšmę galima skirti į denotacinę ir konotacinę.<sup>57</sup> Pirmoji žymi tiesioginę, lengvai atpažįstamą objekto reikšmę, tuo tarpu konotacija nurodo šalutinę denotacijos reikšmę – simbolį. Pasak Jameso Monaco, konotacijos kine pasireiškia, pirmiausia, apgalvotais režisieriaus sprendimais – filmavimu tam tikru kampu, specifine kameros padėtimi, apšvietimu ir t.t.<sup>58</sup> Galima teigti, jog pati kino medijos prigimtis yra konotacinė, ir tai įpareigoja žiūrovą interpretuoti vaizdinius bei ieškoti juose slypinčių simbolių.

Kino vaizdų kalbą vienas pirmųjų ėmė tirti vengrų kilmės kino kritikas, rašytojas Béla Balázsas. Pastebėtina, kad jo išvalgos, aprašomos veikale „Regimas žmogus“ (1924) paveikė vėlesnių, „kiną kaip kalbą“ nagrinėjusių teorijų raidą. Analizuodamas daiktų reikšmę nebyliajame kine, Balázsas teigia, jog „*daiktai turi savą tikrovę bei dar ir kitą reikšmę*“.<sup>59</sup> Anot teoretiko, daiktas kine privalo išlaikyti tiesioginę savo reikšmę, nes kitaip „*vaizdas taps negyva ir tuščia vinjete*“. Pavyzdžiui, jei giltinė su dalgiu pasirodys ekrane tik tam, kad pavaizduotų mirtį, šis reginys bus nenatūralus, komiškas. Be to, B. Balázsas pabrėžia, jog „*vaizde viskas tampa alegorija*“, tad reikšmingos yra ne tik formos ir vaizdiniai, bet ir jų apšvietimas, padėtis bei dydžių santykiai.<sup>60</sup> Šis teiginys artimas S. Chatmano išskirtoms erdvinėms detalėms, kurios kuria vizualųjį filmo naratyvą bei padeda perteikti kino kalbos konotacijas.

Regimų objektų reikšmę filmo naratyvui aptaria ir S. Speidel, teigdama, jog rekvizitai (*props*) neretai padeda vystyti pasakojimą: tampa pagrindiniais veikėjų elgesio motyvais (lobių skrynios nuotykių filmuose); perteikia įvykius, manipuliuodami erdvės ir laiko dimensijomis (pavyzdžiui, kai pasakojimą plėtoja veiksmas televizoriaus ekrane) arba komunikuoja metaforinę reikšmę.<sup>61</sup> Anot Speidel, labiausiai paplitusi kino kalbos priemonė yra metonimija. Pastaroji

---

<sup>57</sup> Monaco, J. *How To Read A Film*. Oxford: Oxford University Press, 2000, p. 161.

<sup>58</sup> Ibid, p. 162.

<sup>59</sup> Balázs, B. *Regimasis žmogus arba kino kultūra*. Vilnius: Mintis, 2001, p. 64.

<sup>60</sup> Ibid.

<sup>61</sup> Speidel, S. *Film form and narrative in Introduction to Film Studies*, p. 11.

taikoma, kuomet objektas ar detalė tampa tam tikros idėjos simboliu. I. Bergmano filme „Žemuogių pievelė“ (*Smultronstället*, 1957) protagonistas Isakas pirmajame sapne išvysta save, gulintį karste – šį objektą galima sieti su veikėjo vienišumu ar net vidine jo mirtimi (filmo pradžioje pats Isakas konstatuoja, jog visą gyvenimą pašventė mokslui ir dėl to jį slegia vienatvė). Kino kalbos ženklų kontekste minėtina dar viena konotacijos rūšis – sinekdocha. J. Monaco teigimu, ji pasireiškia tuomet, kai dalis vaizduojama vietoj visumos (arba atvirkščiai).<sup>62</sup> Pavyzdžiui, karūna gali atstoti karalių arba policininkas – simbolizuoti įstatymą.

Gilinantis į semiotikos taikymą filmo ženklų analizėje, verta aptarti amerikiečių kinotyrininko Peterio Wolleno veikalą „Signs and Meaning in the Cinema“ (1969). P. Wollenas, remdamasis XIX-to amžiaus amerikiečių filosofu Charlesu Sandersu Peirce’u, skiria tris ženklų tipus: ikoną (*icon*), indeksą (*index*) ir simbolį (*symbol*).<sup>63</sup> Ikona yra ženklas, kuriuo signifikantas (objekto forma) vaizduoja signifikatą (objekto reikšmę), remiantis jų panašumu. Tad galima teigti, jog ikona atitinka anksčiau minėtąją denotaciją. Kitas ženklo tipas, indeksas, nurodo imanentinę ryšį tarp signifikanto ir jo objekto, kitaip tariant, žymi ne tapatumą, o jų tarpusavio sąsają. Pavyzdžiui, tam tikri kūno signalai (karščiavimas, sloga) reiškia ligą; vėtrungės rodyklė nurodo vėjo kryptį. Monaco teigimu, šioje Peirce’o ir Wolleno sistemoje būtent indekso kategorija yra labiausiai intriguojanti, ją įvardijant kyla daugiausiai keblumų.<sup>64</sup>

Indeksas yra tarsi pusiauukelėje tarp ikonos bei trečiojo ženklo tipo – simbolio. Pastaruoju laikomas sutartinis ženklas, neturintis nei tiesioginio, nei indeksinio ryšio su signifikatu, taigi simbolį galima prilyginti konotacijai. Anot Wolleno, Peirce’as pabrėžė šių ženklo kategorijų susietumą ir teigė, kad jos neretai persidengia, koegzistuoja.<sup>65</sup> Apibendrinamas semiotinę prieigą, Jamesas Monaco pažymi, jog tiek sinekdochos ir metonimijos, tiek ikonos, indekso bei simbolio terminai nėra griežtai apibrėžti<sup>66</sup>, jų samprata dažnai priklauso nuo požiūrio kampo. Kaip bebūtų, šiuos teorinius konstruktus pravartu pasitelkti filmo analizėje, tiriant už regimų objektų paviršiaus slypinčias prasmes.

---

<sup>62</sup> Monaco, J. *How To Read A Film*, p. 167.

<sup>63</sup> Wollen, P. *Signs and Meaning in the Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1972, p. 122.

<sup>64</sup> Monaco, J., op. cit., p. 165.

<sup>65</sup> Wollen, P., op. cit., p. 123.

<sup>66</sup> Monaco, J., op. cit., p. 171.

### 3.5. Filosofinė vaizdinio (*image*) refleksija

Filosofiniu lygmeniu vizualiosios kino kalbos problematiką kine nagrinėja prancūzų filosofas Gilles’is Deleuze’as. Anot jo, kine pasaulis tampa savo paties vaizdiniu, kitaip nei kituose menuose, kur siekiama patį vaizdinį paversti netikru pasauliu.<sup>67</sup> Kitaip tariant, kiną sudaro vaizdiniai, perteikiantys realų pasaulį. Remiantis šia samprata, dvitomyje „Cinema 1“ ir „Cinema 2“ (2005) Deleuze’as skiria vaizdinio-judėjimo bei vaizdinio-laiko konceptus, kurie reikalauja išsamaus aptarimo.

Pirmajame tome „Cinema 1“ Deleuze’as kalba apie vaizdinį-judėjimą ir paneigia paplitusį įsitikinimą, jog vaizdiniai gali egzistuoti tik sąmonėje, o judesiai – tik erdvėje. Filosofas konstatuoja vaizdinio ir judesio tapatumą teigdamas, jog „*every thing, that is to say every image is indistinguishable from its actions and reactions: this is universal variation*“.<sup>68</sup> Filosofė Audronė Žukauskaitė pastebi, kad Deleuze’as susieja žmogų (sąmonę) ir pasaulį (arba erdvę-judėjimą), nes tiek kūnas, tiek pasaulis sudaryti iš molekulių ir atomų, kurie veikia, skrodžia vienas kitą.<sup>69</sup> Kitaip tariant, vaizdinį ir judėjimą vienija juos sudaranti materija. Pažymėtina, jog veikaluose apie kiną Deleuze’as remiasi savo pirmtaku Henri Bergsonu bei polemizuoja su juo tvirtindamas, jog vaizdinys ir yra pats judėjimas (Bergsono teigimu, kinas klaidingai perteikia judėjimą ir sukuria kinematografinę judėjimo iliuziją).<sup>70</sup>

Svarbu paminėti tris Deleuze’o skiriamus vaizdinio-judėjimo tipus: vaizdinį-percepciją, vaizdinį-veiksmą bei vaizdinį-afektą. Pirmiausia, filosofas pastebi, jog visa percepcija yra sensomotorinė<sup>71</sup>, tai yra, apimanti pojūčius bei atsakomuosius judesius. Per vaizdinį-percepciją suvokiami kiti vaizdiniai – tai yra suvokimo suvokimas<sup>72</sup>, neatsiejamas nuo žiūros taško. Nuo percepcijos nepastebimai pereinama prie vaizdinio-veiksmo, pagal kurį judėjimas siejamas su veiksmu (kai tuo tarpu vaizdinys-percepcija sieja judėjimą su objektais, vėliau funkcionuojančiais

---

<sup>67</sup> Deleuze, G. *Cinema 1*. London: Continuum, 2005, p. 57.

<sup>68</sup> Ibid, p. 58.

<sup>69</sup> Milerius, N., et al. *Kinas ir filosofija: monografija*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, p. 65.

<sup>70</sup> Ibid, p. 66.

<sup>71</sup> Deleuze, G., op. cit., p. 64.

<sup>72</sup> Milerius, N., op. cit., p. 66.

kaip judantys kūnai ar judinami daiktai).<sup>73</sup> Trečioji vaizdinio-judėjimo rūšis – vaizdinys-afektas kyla tarp dviejų minėtų ribinių aspektų (percepcijos ir veiksmo) bei žymi objekto ir subjekto sutapimą. Tiksliau tariant, tai yra būdas, kuriuo subjektas suvokia / patiria / jaučia save „iš vidaus“ ir pagal kurį judesys siejamas su esama būseną.<sup>74</sup> Taigi, galima teigti, jog afektas kyla iš percepcijos ir atspindi subjektyvią emociją, kuri vėliau gali būti išpildoma vaizdinyje-veiksme.

Žvelgiant iš istorinės bei naratyvinės perspektyvų, pasak teoretikės Renatos Šukaitytės, vaizdinys-judėjimas atspindi dialektinę istorijos sampratą kine ir yra pagrįstas teleologine logika.<sup>75</sup> Tinkamiausias to pavyzdys – klasikinis holivudinis kinas (D. W. Griffithas, B. Keatonas, C. Chaplinas ir kt.) bei sovietinės montažo mokyklos kinas (S. Eizenšteinas, L. Kulešovas ir kt.). Verta prisiminti, jog klasikiniame kinui būdingas priežastiniais ryšiais susietas naratyvas, vientisa erdvė ir laikas, aktyvūs personažai, siekiantys konkretaus tikslo ir t.t. Šukaitytės pastebėjimu, judesys yra pagrindinė klasikinio kino charakteristika, akivaizdžiai dominavusi iki Antrojo pasaulinio karo pabaigos.<sup>76</sup> Verta pridurti, jog klasikiniame kine dominuojantis vaizdinys-judėjimas paremtas sensomotoriniais ženklais, kurie sąlygoja netiesioginį laiką. Toks laikas pavaldus judesiui, jo dėka kuriama tikrovės iliuzija, kuomet percepcija sistemiškai jungiama su veiksmu. Be to, siekiama kuo labiau paslėpti montažą bei kitas kinematografines technikas, taigi Deleuze'as vadina vaizdinį-judėjimą „organišku“.<sup>77</sup>

Tuomet kyla klausimas, kokius vaizdinius filosofas laiko „neorganiškais“? Atsakymo derėtų ieškoti antrajame Deleuze'o veikale apie kiną „Cinema 2“, kur gilinamasi į vaizdinio-laiko sampratą kine. Tokie vaizdiniai pastebimi, pirmiausia, moderniajame Europos kine, kilusiame 5-tame praeito amžiaus dešimtmetyje. Anot Deleuze'o, vaizdinyje-laikė sensomotorinė sistema nebėra aktuali – čia susitelkiama ties vaizdiniais bei garsiniais ženklais. Svarbu atkreipti dėmesį, jog „neorganiško“ vaizdinio laikas perteikiamas tiesiogiai, tad skirtingai nei vaizdinyje-judėjime, laikas nebėra pavaldus judėjimui: „*it's no longer time that depends on movement; it is aberrant*

---

<sup>73</sup> Deleuze, G. *Cinema 1*, p. 65.

<sup>74</sup> Ibid.

<sup>75</sup> Šukaitytė, R. *Marco Augé ir Gilles'io Deleuze'o erdvės diskurso atspindžiai Šarūno Barto kinematografijoje*, p. 143. Prieiga per internetą: <http://etalpykla.lituanistikadb.lt/fedora/get/LT-LDB-0001:J.04~2012~1367188568626/DS.002.0.01.ARTIC>.

<sup>76</sup> Ibid.

<sup>77</sup> Milerius, N., et al. *Kinas ir filosofija: monografija*, p. 67.

*movement that depends on time*“.<sup>78</sup> Be to, tiesioginis laikas nėra nuoseklus ar chronologiškas, tačiau suardytas, išlaisvintas iš klasikinių (chronologinių bei kauzalinių) rėmų. Pats laikas tampa vaizdiniu, kurio erdvė nebūtinai pripildyta ar koordinuota. Remiantis Deleuze’u, šioje erdvėje veikėjai neretai klaidžioja ar leidžiasi į kelionę, jie nebeturi tikslų, kurie lemtų konkrečią jų trajektoriją ir taip yra pasmerkami akistatai su kasdienybe.<sup>79</sup> Tad nenuostabu, jog šis laiko ir erdvės neapibrėžtumas skatina kalbėti ir apie specifinę naratyvo struktūrą.

Šukaitytė teigia, jog vaizdinio-laiko kinui būdingas fragmentiškas, nelinijinis naratyvas, susidedantis iš autonomiškų elementų, tarp kurių beveik nejuntami loginiai ryšiai.<sup>80</sup> Be to, tai yra „sąmonės kinas“, kuriantis mentalinius procesus arba vaizdinio-laiko formas: vaizdinį-atmintį, vaizdinį-sapną ir kristalinio laiko vaizdinį. Norint giliau suprasti kiekvienos vaizdinio-laiko variacijos specifiką, minėtinos dvi kartinės sąvokos – aktualusis bei virtualusis vaizdiny. Anot A. Žukauskaitės, aktualųjį vaizdinį pateikia juslinis suvokimas, šis vaizdiny priklauso erdvei, esančiai dabartyje. Tuo tarpu virtualusis vaizdiny yra nesuvokiamas, tačiau egzistuoja atmintyje, taigi priklauso laikui, kuris yra subjektyvus atminties laikas.<sup>81</sup> Pasak Deleuze’o, vaizdiny-atmintis įkūnija virtualųjį vaizdinį, kuris vėliau aktualizuojamas, kitaip tariant, virtualumas (arba praeitis) yra perkeliamas į dabartį.<sup>82</sup> Vaizdinio-sapno atveju virtualusis vaizdiny taip pat tampa aktualiuoju, tačiau netiesiogiai – kadangi tai vyksta sapnuojančiojo sąmonėje, virtualusis vaizdiny yra aktualizuojamas kitame vaizdinyje, ir taip toliau.

Galiausiai, trečiasis vaizdiny – kristalas – yra ties riba tarp aktualiojo ir virtualiojo vaizdinio ir žymi skirtingų laiko momentų koegzistenciją. Aiškindamas kristalinio laiko sampratą, Deleuze’as pasitelkia Bergsono schemą<sup>83</sup>, pagal kurią laiką sudaro ne linijinė chronologinė seka, tačiau laiko struktūra – kristalas.<sup>84</sup> Taigi vaizdiny-laikas yra daugialypis, talpinantis savyje dabartį

---

<sup>78</sup> Deleuze, G. *Cinema 2*. London: Continuum, 2005, p. 39.

<sup>79</sup> Ibid, p. 39.

<sup>80</sup> Šukaitytė, R. *Marco Augé ir Gilles’io Deleuze’o erdvės diskurso atspindžiai Šarūno Barto kinematografijoje*, p. 141.

<sup>81</sup> Milerius, N., et al. *Kinas ir filosofija: monografija*, p. 67.

<sup>82</sup> Deleuze, G., op. cit., p. 52.

<sup>83</sup> Bergsono schema yra apverstas kūgis, kurio viršūnė – aktuali dabartis, tačiau kiekviena dabartis nėra taškinė, ji skyla į dabartį ir tos dabarties praeitį ir šis laiko skilimas mobilizuoja visą praeitį arba „grynąjį prisiminimą“.

Milerius, N., op. cit., p. 68.

<sup>84</sup> Milerius, N., et al. *Kinas ir filosofija: monografija*, p. 68.

ir praeitį bei nuolat besikuriantis iš naujo. Aptarus šias vaizdinių sampratas Deleuze'o filosofijoje, gali susidaryti įspūdis, jog kalbama apie tam tikrą „grynąją“ vaizdinio-laiko kiną. Anaiptol, paties Deleuze'o teigimu, galimos įvairios vaizdinio-laiko transformacijos, vos pastebimi perėjimai ar vaizdinio-laiko ir vaizdinio-judėjimo kombinacijos.<sup>85</sup> Tad meniniuose filmuose verta ieškoti įvairių vaizdinio-laiko apraiškų, ir nors aptartoji koncepcija yra pakankamai neapibrėžta, ji atveria naują, filosofinę perspektyvą vaizdinio naratyvo analizėje.

---

<sup>85</sup> Deleuze, G. *Cinema 2*, p. 259.

## 4. Vaizdinio naratyvo tyrimas

### 4.1. Ingmaro Bergmano filmo „Persona“ analizė

Ingmaro Bergmano „Personoje“ (*Persona*, 1966) pasakojama slaugės Almos (Bibi Andersson) ir aktorės Elisabetos (Liv Ullman) istorija: po vieno spektaklio Elisabeta nustoja kalbėti, yra paguldoma į ligoninę, tačiau jos tylėjimo ir apatijos priežastys lieka nežinomos. Elisabetos priežiūrai paskiriama slaugė Alma, ir gydytojos nurodymu moterys išvyksta į vasarnamį prie jūros. Visgi kaip ir būdinga meniniam filmui, siužetinė „Personos“ linija primena rizomą – įvykiai čia persipina tarpusavyje, palieka daug neatsakytų klausimų. Teoretiko Lloyd Michaelso teigimu, ši Bergmano juosta laikoma vienu ryškiausių moderniojo kino pavyzdžių, be to, tai vienas labiausiai komplikuočių filmų visoje kino istorijoje.<sup>86</sup> Taigi painus ir daugialypis „Personos“ naratyvas skatina pirmiausia atkreipti dėmesį į vaizdinius, analizuoti juos ir tirti vizualinį jų savitumą, ieškant nuorodų į filmo pasakojimą.

Pirmiausia verta plačiau aptarti įžangoje pasirodantį vaizdų koliažą (kitaip tariant, vaizdinių seką), kuris apima kinematografinį animacinio filmo atsiradimą, avinėlio žudymo, nukryžiuavimo scenas, taip pat įtraukia lavoninės kadrus, ligoninėje gulintį berniuką ir ekraną su besikeičiančiais Almos ir Elisabetos veidais (Priedas nr. 1, 1 pav.). Remiantis L. Michaelso, šis montažas, kuriame baltus vaizdus keičia kontrastuojantys tamsūs kadrai, atkuria paties kino ontologiją, atskleidžia žiūrovui technologinę kino prigimtį.<sup>87</sup> Galima teigti, jog šis nesusijusių vaizdų kratinys nurodo filmo autorefleksyvumą – žiūrovui primenama, jog filmas yra režisieriaus konstruktas, kurio nuspėti neįmanoma. Kita vertus, čia pastebimi „Personos“ naratyve vėliau išskylantys vaizdiniai, nors tai labiau primena sąžmoninį vyksmą nei tiesiogines užuominas į filmo pasakojimą. Paties Bergmano teigimu, vaizdai įžangoje simbolizuoja kūrybinio proceso ištakas: „*I reflected on what was important, and began with the projector and my desire to set it in motion. But when the projector was running, nothing came out of it but old ideas, the spider, God's lamb, all that dull*

---

<sup>86</sup> Michaels, L. *Persona*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, p. 6.

<sup>87</sup> Ibid, p. 4.

stuff.”<sup>88</sup> Vadinasi, minėtieji vaizdai kilo iš ankstesnių režisieriaus filmų ir galiausiai virto pagrindine filmo idėja, pagrįsta dviejų moterų veidais, persidengiančiais tarpusavyje. Tikėtina, jog pastarasis vaizdinys tapo ir naujojo Bergmano kūrybos etapo simboliu.

Svarbu paminėti, jog pirmoji pasakojimo erdvė yra ligoninė, kurioje slaugė Alma paskiriama prižiūrėti bežadę Elisabetą. Ligoninėje nėra jokių daiktų, išskyrus keletą baldų – tuščia, sterili įstaigos erdvė atrodo izoliuota nuo viso pasaulio. Apie išorinio pasaulio egzistavimą primena epizodas Elisabetos palatoje, kuomet ji žiūri televizorių. Dokumentiniai kadrai iš Vietnamo, vaizduojantys liepsnojantį vienuolį, protestavusį prieš valdžios vykdytą budistų persekiojimą, sukrečia moterį, jos veide matomas išgąstis. Tačiau nors vaizdinys perteikia tuometę aktualiją, jis mažai siejasi su pačiu filmo naratyvu. Pasak L. Michaelso, Bergmanas buvo kritikuojamas dėl politinio pasyvumo bei atsisakymo savo filmuose vaizduoti svarbius pasaulio įvykius.<sup>89</sup> Veikiausiai tai ir lėmė režisieriaus sprendimą į „Persona“ įtraukti vienuolio susideginimą bei holokausto nuotrauką, kurią vėliau vasarnamyje tyrinėja Elisabeta. Šie dokumentiniai motyvai toliau nėra plėtojami ir tai byloja apie jautrų, tačiau pasyvų požiūrį į pasaulio žiaurumus; paties Bergmano žodžiais tariant: „*I am unable to grasp the large catastrophes. They leave my heart untouched*“.<sup>90</sup> Kaip bebūtų, kraupius istorinius įvykius menantys vaizdiniai kuria niūrią, neviltimi persmelktą atmosferą bei sufleruoja apie neišvengiamą blogio egzistavimą pasaulyje.

Alma su Elisabeta atvyksta į vasarnamį prie jūros – atokią, gamtos apsuptą erdvę. Verta giliau pažvelgti į sceną paplūdimyje, kur moterys poilsiauja. Alma skaito ištrauką iš filosofinės knygos, o ekraną tuo metu užpildo besikeičiantys akmenuoto kranto vaizdai. Šie kadrai iliustruoja filosofo Jesse'o Kalino mintį, jog kraštovaizdis Bergmano filmuose neretai tuščias, primena dykumą bei atliepia veikėjų izoliaciją bei vidinę tuštumą. Be to, tai simbolizuoja apleidimą (*abandonment*) – dvasinę būseną, menančią prarastą saugumą, meilę ir tikėjimą. Viso to nebegali suteikti dievas, šeima, menas ar visuomenė, taigi belieka pasikliauti tik pačiu savimi.<sup>91</sup> Kalinas priduria, jog apleisto žmogaus „*purpose, even delight in being alive, are lost to grief, anger,*

---

<sup>88</sup> *Persona*. Prieiga per internetą: <http://www.ingmarbergman.se/en/production/persona>.

<sup>89</sup> Michaels, L. *Persona*, p. 17.

<sup>90</sup> *Persona*. Prieiga per internetą: <http://www.ingmarbergman.se/en/production/persona>.

<sup>91</sup> Kalin, J. *The films of Ingmar Bergman*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 6.

*disappointment, loneliness, hurt*“.<sup>92</sup> Apleisto, nusivylusio žmogaus motyvas pasikartoja ir Almos skaitomoje knygoje: *the howl of our faith and doubt against the darkness and silence is one of the most awful proofs of our abandonment*. Tai paliudija Elisabetos (ir Almos, remiantis vėlesniu pasakojimu) vienišumą, slegiantį nusivylimą, kuriam gamta lieka abejinga: uolienos tyli, nereaguodamos į žmogaus kančią ir dvasinį sąstingį.

Galima teigti, jog aplinkinė gamta bei vasarnamis yra negyvenamos, nebylios erdvės. Vasarnamio interjeras tuščias, o negausios jo detalės nėra išryškinamos. Tai lemia *low-key* apšvietimas, kurio pagrindinis šaltinis dažnai tėra diegetinis šviesą skleidžiantis objektas (pavyzdžiui žvakės, žibalinės lempos). Toks apšvietimas kuria šešėlius, erdvėje palieka tamsių, neapšviestų plotų. Aptemdyti kambariai „Personoje“ nesuteikia užuominų į filmo naratyvą, o šviesa, nukreipta į veikėjas (dažniausiai jų veidus) leidžia daryti prielaidą, jog filmo pasakojimo centre – vidinis Almos ir Elisabetos vyksmas. Minėtina, jog veikale „Cinema 1“ Deleuze’as kalba apie nespaltvotos, šešėlių pripildytos erdvės specifiką ir taiko jai *bet kokios erdvės (any-space-whatever)* apibrėžimą. Šioje erdvėje išnyksta daiktų kontūrai, dingsta jų individualumas, o pati erdvė tampa neribota.<sup>93</sup> Pasak Renatos Šukaitytės, Deleuze’ui *bet kokia erdvė* yra „*erdvė, išlaisvinta iš tradicinių, įprastų erdvėženklų, tai visuminė erdvė jungianti įvairias judėjimo kryptis*“.<sup>94</sup> Be to, anot Deleuze’o, „*any-space-whatever (...) is identical to the power of the spirit*“<sup>95</sup>, vadinasi, tokia erdvė yra palanki dvasiniam tapsmui. Ji leidžia atsirasti *bet kokiai* dvasinei būsenai, kuri lemia tolesnį veiksmą, kitaip tariant, *bet kokia erdvė* priklauso vaizdinio-afekto kategorijai ir susieja vaizdinį-percepciją bei vaizdinį-veiksmą. Tad galima teigti, jog „Personoje“ *bet kokią erdvę* sąlygoja apšvietimas, taip pat kraštovaizdis bei ligoninės įstaiga – anoniminės vietos, kurios atsiriboja nuo individualių ženklų ir bet kokių asmeniškumų bei sudaro sąlygas vaizdiniui-afektui.

Kitas dėmesio vertas vaizdinys pastebimas po itin asmeniško Almos monologo (slaugė tvirtina, jog dar niekam nebuvo taip atsivėrusi). Almai prigulus miegamajame, pasirodo Elisabeta,

---

<sup>92</sup> Kalin, J. *The films of Ingmar Bergman*, p. 6.

<sup>93</sup> Deleuze, G. *Cinema 1*, p. 111.

<sup>94</sup> Šukaitytė, R. *Marco Augé ir Gilles’io Deleuze’o erdvės diskurso atspindžiai Šarūno Barto kinematografijoje*, p. 137.

<sup>95</sup> Deleuze, G., op. cit., p. 117.

tuo tarpu iš lovos pakilusi Alma fiziškai prie jos priartėja, o stambiu planu vaizduojami jų veidai, žvelgiantys į veidrodį (2 pav.). Vis dėlto šio epizodo realumas ginčytinas, kadangi vaizdiniai šios scenos elementai primena sapną (ryškiai balta šviesa, mįslingas veidų suartėjimas). Anksčiau užsiminta, jog veikėjų veidus „Personoje“ išskiria *low-key* apšvietimas, be to, kaip ir šiame moterų suartėjimo epizode, juos neretai pabrėžia stambus planas. Filosofė Jūratė Baranova pastebi, jog Deleuze’as cituoja Bergmaną, teigusį, kad režisieriaus darbo pagrindas yra žmogaus veidas.<sup>96</sup> Negana to, veido koncepciją Deleuze’as prilygina vaizdiniui-afektui ir akcentuoja vizualinę jo raišką – stambų planą. Anot filosofo, stambiu planu rodomas veidas praranda savitumą, socialumą bei gebėjimą komunikuoti ir tampa veidu, matančiu savo nebūtį.<sup>97</sup> Galima manyti, jog nebylūs Almos ir Elisabetos veidai slepia tuštumos baimę, kurioje išnyksta bet koks individualumas. Ne veltui įžanginiuose filmo kadruose vaizduojami persidengiantys, vienas kitą keičiantys moterų veidai: jie nustoja būti tam tikros tapatybės išraiška ir atspindi nebūtį, kurioje ir randasi ši veidų samplaika.

Paties Bergmano nuomone, žmogaus veido artumas neabejotinai yra didžiausia kino ypatybė bei skiriamasis ženklas. Režisierius priduria, jog „*the best means of expression the actor has (...) is the gaze*“.<sup>98</sup> Vadinasi, aktorius žvilgsnyje perteikiamos personažo reakcijos gali suteikti žiūrovui svarbios informacijos. Žvelgiant į aptartąjį Deleuze’o veido nihilizmo konceptą, vertėtų patikslinti, jog šis filosofinis samprotavimas čia taikytinas veido neapibrėžtumui, afektinei būsenai nusakyti. Neatmestina galimybė, jog veidas ir / ar žvilgsnis taip pat gali papildyti pasakojimą. Epizode, kuriame Alma atskleidžia savo giliausias mintis, pastebėtina Elisabetos reakcija. Aktorė atrodo užjaučianti ir supratinga klausytoja, tačiau taip pat fiksuojamas jos nuobodžiaujantis, net kiek ironizuojantis žvilgsnis, kurio Alma nepastebi. Remiantis Paisley’iu Livingstonu, šiuo vaizdiniu siekiama parodyti, jog Alma ne iki galo suvokia esamą situaciją.<sup>99</sup> Kyla įspūdis, jog slaugei labiau rūpi pačiai išsipasakoti nei padėti aktorei sveikti – juk sulaukusi garsios aktorės dėmesio, ji pagaliau pasijunta svarbi.

---

<sup>96</sup> Milerius, N., et al. *Kinas ir filosofija: monografija*, p. 55.

<sup>97</sup> Ibid.

<sup>98</sup> Livingston, P. *Cinema, Philosophy, Bergman. On Film as Philosophy*, p. 149.

<sup>99</sup> Ibid, p. 170.

Almos personažo problematikai tirti minėtinos suomių filosofo ir psichologo Eino Kailos įžvalgos, turėjusios įtakos Bergmano kūrybai. Kaila daug dėmesio skiria žmogaus neracionalumui ir pabrėžia vidines jėgas, trukdančias racionaliai mąstyti. Livingstono teigimu, Bergmano tematikoje neretai aptinkamas klaidingas savęs supratimas (*self-understanding*) arba motyvuotas įsitikinimo neracionalumas (*motivated irrationality of belief*).<sup>100</sup> Kitaip tariant, tam tikri vidiniai poreikiai, motyvai lemia klaidingą ir neracionalią nuomonę apie save patį. „Personoje“ Alma mėgaujasi Elisabetos dėmesiu ir siekia jai patikti (Almos sapnas byloja apie erotinį susižavėjimą aktore). Tai leidžia Almai patikėti iliuzija, jog moteris yra panašios (Alma teigia: „*You’re prettier but we are alike*“), o skirtingi jų socialiniai statusai neturi reikšmės.<sup>101</sup>

Vis dėlto slaugė patiria akistatą su realybe, paslapčia perskaičiusi Elisabetos laišką gydytojui. Jame aktorė atvirauja: „*it is quite amusing to study her*“. Teiginys atskleidžia nemalonią tiesą – slaugės patirtas suartėjimas su Elisabeta tebuvo saviapgaulė. Almos išgyvenamą vidinį pokytį perteikia kadras, vaizduojantis Almą, stebinčią savo atspindį vandenyje (3 pav.). Jos įsivaizdavimas apie Elisabetą pasirodė klaidingas, taigi dingo ir neracionalus pačios Almos savęs suvokimas. Refleksijoje moteris bando išvelgti savo tikruosius poreikius, suprasti savo vaidmenį realybėje. Pažymėtina, jog vaizdiniam filmo pasakojime Alma neretai pasirodo žiūrinti į savo atvaizdą veidrodyje. Anot J. Kalino, Bergmano personažai atsiduria priešais veidrodį ieškodami tikrųjų savo veidų ar sutikdami kito veikėjo žvilgsnį, tiriantį, ką maskuoja jų išvaizda<sup>102</sup> (pavyzdžiui, Almos ir Elisabetos suartėjimo epizodas). Taigi Alma kvestionuoja savo esybę bei nusprendžia išsiaiškinti, ką slepia Elisabetos persona (pažymėtina, jog *persona* lot. kalboje reiškia kaukę, personažą).

Kitas pasikartojantis vaizdinis motyvas „Personoje“ yra rankos. Kamera kreipia žiūrovo dėmesį į rankas: ekrane neretai pasirodo įsitempusios, ramiai besiilsinčios ar darbu užimtos pagrindinių veikėjų rankos. Be to, filmo įžangoje vaizduojama ekraną liečianti berniuko plaštaka bei vinimis veriami delnai (nuoroda į pastarąjį kadrą pastebima filmo pabaigoje, vaizduojant kruviną Almos ranką). Ranka yra vienas svarbiausių filmo elementų – šį teiginį suponuoja

---

<sup>100</sup> Livingston, P. *Cinema, Philosophy, Bergman. On Film as Philosophy*, p. 167.

<sup>101</sup> Ibid, p. 173.

<sup>102</sup> Kalin, J. *The films of Ingmar Bergman*, p. 10.

vaizdinys, kuriame Elisabeta ir Alma lygina savo rankas. Bergmano tvirtinimu, būtent šis sąmonėje kilęs vaizdinys įkvėpė jį sukurti „Persona“: „*an image of two women comparing their hands became associated with some basic characters, story elements, and situations, and eventually led to the writing of drafts for the film „Persona“*“.<sup>103</sup> Minėtina, jog rankos byloja apie Almos ir, kaip paaiškėja laiške, Elisabetos siekį demaskuoti viena kitą, išvelgti tikruosius personos slepiamus veidus. Taigi rankas galima priskirti *indekso* kategorijai, tai yra, interpretuoti jas kaip sąsają tarp subjekto (Almos ar Elisabetos) ir objekto – tikrųjų asmenybių.

Elisabetos laiško sąlygota Almos akistata su tikrove yra lemtingas siužeto momentas, po kurio filmo naratyvas tampa problemiškesnis, kelia nemažai klausimų. Siužetas gali pasirodyti nuoseklus, tačiau netrukus pradedama abejoti riba tarp fikcijos ir tikrovės bei tikrųjų moterų tapatybių: Elisabetos vyras palaiko Almą savo žmona, nepastebėdamas fone stovinčios aktorės, o scena, kurioje Alma kalba apie Elisabetos baimę tapti motina, pasikartoja du kartus (čia taikytinas Bordwello išskirtas *redundancy* terminas, nusakantis scenos pasikartojimą siužete). Pastebėtinos ir vaizdinės epizodo detalės: pirmojo pasakojimo metu stambiu planu rodomas Elisabetos veidas, tuo tarpu antrą kart pasakojant kamera pritraukia Almos veidą. Kiekvieną kartą apšviečiama tik pusė moters veido, o galiausiai rodomas vienas sumontuotas veido atvaizdas (4 pav.), kurį sudaro „blogosios“ veikėjų veidų pusės. Remiantis Bergmanu, „*in most people one side of the face is more attractive than the other, their so-called good side*“.<sup>104</sup> Taigi montažas perteikia blogąsias moterų puses ir taip pabrėžia dvilypę prigimtį, kurią išduoda pati žmogaus natūra. Svarbu pridurti, jog aptariamoje ištraukoje aktorių apranga yra identiška. Šios vaizdinės detalės verčia kvestionuoti Almos ir Elisabetos identitetą – kaip Alma gali pasakoti asmeninius Elisabetos išgyvenimus? Ar ji buvo informuota apie Elisabetos gyvenimą, o galbūt Alma yra Elisabetos persona (ir atvirkščiai)? Gal abi moterys yra viena susidvejinusi asmenybė?

Vieningų atsakymų į šiuos klausimus veikiausiai nėra, tad išvados priklauso nuo paties žiūrovo intelektinių pastangų. Viena interpretacijų gali būti, jog nuo realybės nutolę vaizdiniai yra Almos frustracijos padariniai. „Personoje“ dominuoja Almos perspektyva, taigi tikėtina, kad

---

<sup>103</sup> Livingston, P. *Cinema, Philosophy, Bergman. On Film as Philosophy*, p. 68.

<sup>104</sup> *Persona*. Prieiga per internetą: <http://www.ingmarbergman.se/en/production/persona>.

miglėti, nerealūs kadrai kyla jos sąmonėje, pasiklydusioje tarp savo personos ir tikrosios tapatybės. Taigi atsižvelgiant į minėtus epizodus, daugialypiai vaizdiniai byloja apie sąmyšį personažų viduje. Įžvelgti tikrąsias šio chaoso priežastis žiūrovui trukdo ribotas žinojimas (*restricted knowledge*) – vyraujanti Almos fokusuotė lemia, jog pasakojimas iš esmės sutelktas ties jos žiniomis. Be to, komplikuoti vaizdiniai slepia gilesnę, konotacinę reikšmę ir leidžia teigti, kad filmo žinojimo gylis (*depth of knowledge*) yra didelis, kitaip tariant, pasakojimo centre atsiduria vidiniai veikėjų išgyvenimai. Vaizdinis filmo naratyvas taip pat pasižymi dideliu autorefleksyvumu (*self-consciousness*), kurį perteikia filmo stilius. Tam tikros stilistinės „Personos“ ypatybės iš pažiūros neturi sąsajų su pačiu naratyvu: pavyzdžiui, vidury filmo vaizdas ima trūkinėti, kol galiausiai ekraną užlieja balta šviesa. Autorefleksyvumą nurodo ir kiti akivaizdūs režisieriaus sprendimai, tokie kaip tiesioginis Elisabetos žvilgsnis į kamerą, išsiliejęs vaizdas, kadru pasikartojimas (į delnus kalamos viny, suartėję Almos ir Elisabetos veidai). Akivaizdu, jog režisierius eksperimentuoja su filmo forma ir klaidina žiūrovą, skatindamas jį pasitelkti intelektą, vaizduotę ir taip įsijungti į filmo kūrimo procesą. Galima teigti, jog vaizdinis „Personos“ lygmuo trukdo prieiti prie bendresnių išvadų, tačiau taip pat papildo filmo naratyvą, talpindamas įvairius vaizdinius simbolius.

#### 4.2. Ingmaro Bergmano filmo „Fani ir Aleksandras“ analizė<sup>105</sup>

1982 m. pasirodžiusi kino juosta „Fani ir Aleksandras“ (*Fanny och Alexander*) yra vienas paskutinių Ingmaro Bergmano kūrinų, simboliškai apibendrinantis visą režisieriaus karjerą. Ne veltui filmas pusiau autobiografinis – jame gausu sąsajų su režisieriaus vaikyste, aplinka bei artimaisiais. Filmo protagonistas Aleksandras (Bertil Guve) yra Bergmano vaikystėje prototipas, o pagrindinė siužetinė linija – Ekdahlių šeimos istorija – vaizduojama iš jo perspektyvos. Verta atkreipti dėmesį, jog keturias pagrindines siužeto dalis žymi skirtingos erdvės: pirma, močiutės Helenos (Gunn Wållgren) apartamentai ir juose vykstanti Kalėdų šventė; antra – pastoriaus

---

<sup>105</sup> Originalios „Fani ir Aleksandro“ filmo versijos trukmė – 312 min., tačiau dėl per didelės apimties čia nagrinėjama trumpesnė filmo versija, trunkanti 188 min.

Edvardo (Jan Malmsjö) namai, kuriuose kartu su vaikais apsigyvena nauja pastoriaus žmona, Fani ir Aleksandro motina Emili (Ewa Fröling); trečia – Isako (Erland Josephson), vaikų išvaduotojo iš pastoriaus priespaudos, būstas; galiausiai – Emili ir vaikų sugrįžimas į močiutės namus ir džiugi krikštytųjų šventė. Siekiant ištirti vaizdinį naratyvą šiame filme, vertėtų aptarti kiekvieną minėtą erdvę, susitelkti ties pasakojimui reikšmingais vaizdiniais ir ieškoti kultūrinių nuorodų bei užuominų į režisieriaus biografiją.

„Fani ir Aleksandro“ veiksmas vyksta XX a. pirmajame dešimtmetyje, Upsalos mieste Švedijoje, kur vaikystėje gyveno ir Bergmanas. Šio laikmečio dvasių atspindi pirmoji pasakojimo erdvė – erdvės močiutės apartamentai, kuriuose gausu ištaigingų baldų, antikvarinių vertybių (skulptūrų, paveikslų). Filmo įžangoje dėmesį patraukia kadras, iš pirmo žvilgsnio nieko bendra neturintis su filmo pasakojimu. Po močiutės butą slampinėjantis Aleksandras prieina prie lango, o kamera tuo metu priartina berniuko ranką, liečiančią lango stiklą (Priedas nr. 2, 1 pav.). Šį kadrą galima laikyti nuoroda į anksčiau analizuotą Bergmano „Personą“ ir joje pasikartojantį rankų motyvą, be to, stambiu planu vaizduojama Aleksandro ranka cituoja „Personos“ įžangoje priartinamą berniuko ranką. Abiejuose filmuose berniukai liečia stiklą – perregimą ribą tarp tikrovės ir kitos, nepasiekiamos realybės. Aleksandro atveju rankos prisilietimas prie stiklo interpretuotinas kaip noras, siekis ar tiesiog vaikiškas smalsumas pažinti svetimą ir paslaptinę pasaulį. Kitas pasaulis egzistuoja anapus jį supančio saugaus šeimos ir draugų rato, arba tam tikro mažojo pasaulio. Profesorius Jesse’as Kalinas mažąjį pasaulį „Fani ir Aleksandre“ apibūdina kaip „*the site of a joyful appreciation of being alive and participation in life’s ordinary pleasures*“.<sup>106</sup> Taigi mažasis pasaulis pilnas gyvybės ir džiaugsmo, tuo tarpu tikrovė, egzistuojanti už šio pasaulio ribų, Aleksandrui (kol kas) nepažįstama ir įžvelgiama tik per stiklą.

Analizuojant vaizdinius taip pat svarbu atkreipti dėmesį į filmo koloritą – močiutės apartamentuose dominuoja raudona spalva, vėliau išryškėjanti Kalėdų šventės scenose: šventinis stalas tradiciškai dekoruotas raudonai, beveik visos moterys pasipuošusios raudonomis suknelėmis. Galima daryti prielaidą, jog mažajame Aleksandro pasaulyje raudona spalva simbolizuoja šilumą, meilę ir jaukumą. Berniukas jaučiasi saugus močiutės namuose, kur gali nevaržomas tyrinėti

---

<sup>106</sup> Kalin, J. *The films of Ingmar Bergman*, p. 166.

aplinką bei išlaisvinti savo vaizduotę. Pirmasis regimas jo fantazijos padarinys – netikėtai pradedanti judėti pusnuogės merginos skulptūra. Pasitelkus jungtį pagal panašumą (*match cut*) čia pasireiškia subjektyvi fokusuotė, kitaip tariant, perteikiamas Aleksandro žvilgsnis. Vėliau taip pat vyrauja berniuko perspektyva, nors kamera tai pateikia nebūtinai tiesiogiai – naudojant jungtį pagal panašumą, vidutinišku ar stambiu planu vaizduojant berniuko veidą. Be to, subjektyvią fokusuotę filme neretai keičia objektyvus įvykių vaizdavimas. Kaip buvo užsiminta, Aleksandro personažas yra Bergmano prototipas, ir tai teikia pagrindo manyti, jog berniuko klajonės po fantazijų pasaulį yra aliuzija į Bergmaną vaikystėje (savo pomėgį fantazuoti režisierius aprašo autobiografinėje knygoje „Laterna magica“ (1987)). Vis dėlto, nors dominuojanti vaiko perspektyva paaiškina nerealių vaizdinių kilmę, ji klaidina žiūrovą ir verčia abejoti tikrovės samprata filmo naratyve.

Kita vaizduotės apraška pastebima, kai pasibaigus šventei Aleksandras vaikų kambaryje ant sienos projektuoja paveikslėlius. Berniukas tam pasitelkia magiškąjį žibintą – XVII amžiaus techninį išradimą. Beje, vaikystėje juo žaisdavęs ir Bergmanas, o lotynišku žibinto terminu pavadinta režisieriaus autobiografija – „Laterna magica“. Visgi šis prietaisas nėra tik autobiografinė detalė. Magiškuoju žibintu Aleksandras pasakoja apie merginą Arabelą, kurią aplanko jos mirusios motinos dvasia. Vaizdais iliustruojama istorija atskleidžia vidinį berniuko pasaulį, jo susidomėjimą antgamtiniais reiškiniais, dvasiomis. Taip pat tai yra užuomina į būsimą siužeto įvykį.

Teatre repetuojant Shakespeare'o „Hamletą“, Aleksandro tėvą Oskarą ištinka širdies smūgis ir jis netrukus miršta. Po laidotuvių Fani ir Aleksandras išvysta klavesinu grojantį tėvą – balta jo apranga simbolizuoja priklausymą anapusiniam, dvasių pasauliui. Ši scena tarsi atkartoja pagrindinį magiškojo žibinto pasakos motyvą – dvasios apsireiškimą. Be to, tėvo šmėklos pasirodymas sietinas su „Hamletu“ – Shakespeare'o pjesėje Hamletui vaidenasi jo miręs tėvas. Oskaras prieš mirtį repetavo būtent tėvo rolę, tad tikėtina, jog šis sutapimas sužadina vaikų vaizduotę ir inspiruoja tėvo šmėklos vaizdinį. Pastebėtina, jog tėvui gulint mirties patale, keičiasi filmo koloritas – vietoj ryškių, gyvybingų spalvų atsiranda pilki atspalviai. Vėliau, gedulo metu, įsivyroja tamsios spalvos – visi veikėjai dėvi juodus drabužius, susilpnėja apšvietimas, padaugėja šešėlių. Tai kuria slegiančią, liūdesiu persmelktą atmosferą ir byloja apie iškilusią grėsmę mažajam Ekdahlių šeimos pasauliui.

Prieš pereinant prie kitos erdvės ir jos vaizdinių analizės, verta trumpai aptarti laiko vaidmenį filme. „Fani ir Aleksandro“ veiksmas prasideda Kalėdomis ir baigiasi kitų metų pavasarį. Veiksmas čia vystomas nuosekliai, tad įvykių eiliškumas žiūrovui suprantamas, o laiko tėkmė beveik nepastebima. Apie bėgantį laiką primena besikeičiantys metų laikai bei ekrane pasirodantys laikrodžiai. Vienas jų pastebimas filmo pradžioje, Aleksandru klaidžiojant po močiutės butą, o kitas akcentuojamas berniukui lankant mirštantį tėvą. Pastarajame epizode stambiu planu rodomi sustojęs ir veikiantis laikrodžiai. Neveikiantis laikrodis čia tampa sustingusio laiko simboliu – gyvybingą laiko tėkmę „mažajame pasaulyje“ sustabdo Oskaro netektis. Tačiau net jei atrodo, jog gyvenimas sustojo ir nieko nevyksta, laikas vis vien bėga – pastarojoje scenoje tai išduoda girdimas laikrodžio tikslėjimas bei stambiu planu rodomas veikiantis ciferblatas. Pastebėtina, jog laikrodis yra dažnas simbolis Bergmano kūryboje. Pasak Jesse'o Kalino, jis simbolizuoja paskutinį nuosprendį, kurį patiria ribinėje situacijoje atsidūręs žmogus.<sup>107</sup> Ši padėtis priverčia suvokti savo mirtingumą ir palieka akistatoje su pačiu savimi. Kalinas priduria, jog „*in facing our death, we are given the opportunity to look honestly at ourselves, in a clear and unforgiving light, and see who we really are*“.<sup>108</sup> Tikėtina, jog tai išgyvena ne tik mirtį pasitinkantis Oskaras, kurio paskutiniai žodžiai byloja apie nuoširdžią meilę ir atsidavimą šeimai. Paskutinio nuosprendžio grėsmę pajunta ir pats Aleksandras, baikščiai slėpdamasis nuo mirštančio tėvo ir bijodamas pripažinti mirties neišvengiamumą.

Po Aleksandro ir Fani tėvo mirties filmo veiksmas persikelia į kitą erdvę – pastoriaus Edvardo, naujojo Emeli vyro namus. Jo namų interjeras akivaizdžiai kontrastuoja su anksčiau aptartuoju močiutės apartamentų interjeru, kadangi čia dominuoja šalčiu dvelkiančios balkšvos ir pilkos spalvos. Skirtingai nei močiutės namai, kuriuose vyravo jaukumas ir gyvybė, pastoriaus būstas asketiškas, niūrus ir sterilus (apstatytas tik būtiniausias baldais, beveik visos interjero detalės religinės). Laikas čia tarsi sustojęs, neveltui Edvardo teigimu namas nuo pat XV-to amžiaus išliko nepakitęs. Pastatas tarsi atliepia paties Edvardo asmenybę – vyriškio deklaruojamas tyrumas ir aukšta moralė sužavi vaikų motiną Emili. Tuo tarpu našlė siekia išsivaduoti iš ankstesniojo

---

<sup>107</sup> Kalin, J. *The films of Ingmar Bergman*, p. 4.

<sup>108</sup> Ibid, p. 3.

„netikro“ gyvenimo bei vaidybos jame ir tai paskatina ją ištekėti. Paradoksalu, tačiau žavėdamasi dorovinga Edvardo gyvenimo filosofija, Emili (iš pradžių) nepastebi, jog tai taip pat tėra viena iš pastoriaus kaukių. Remiantis J. Kalinu, mūsų būtis visuomet yra daugialypė ir bet koks veidas (ar vaidmuo ar tam tikra motyvacija) irgi yra kaukė, slepianti kitus troškimus.<sup>109</sup> Kiekvienas turime daugybę kaukių / veidų ir šią veido ypatybę Bergmano filmuose perteikia stambus planas. Kaip nagrinėtoje „Personoje“, taip ir „Fani ir Aleksandre“ kamera dažnai pritraukia veikėjų veidus. Tai pastebima, pavyzdžiui, pirmojo Emili ir vaikų vizito pas Edvardą metu, porai kalbantis apie bendrą gyvenimą. Stambiu planu vaizduojami judviejų veidai tarsi pabrėžia demonstruojamas kaukes: Edvardą dengia šeimos gelbėtojo ir teisuolio kaukė, o Emili veidas byloja apie kentėtoją, besiiilginčią meilės ir globos.

Minėtina, jog antroje siužeto dalyje Emili santykis su pastoriumi vaizduojamas iš moters perspektyvos, taigi dažnai pastebima subjektyvi jos fokusuotė. Taip pat sugrįžtama ir prie filmo protagonisto Aleksandro žvilgsnio. Epizodas, kuriame Aleksandras nesėkmingai bando atidaryti langą su grotomis, atskleidžia beviltišką vaikų padėtį – jiedu įkalinti pastoriaus namuose. Kadras, vaizduojantis viltingai pro langą žvelgiančius Fani ir Aleksandrą, pasikartoja ir vėlesnėse scenose (2 pav). Niūrų šio vaizdinio įspūdį sustiprina šešėliai, silpnas apšvietimas bei lietus. Vaikai yra užrakinti, pasmerkti tūnoti savo kambaryje, taigi langas tampa vienintele jų priebėga, teikiančia viltį, jog už „kalėjimo“ sienų egzistuoja kitoks pasaulis.

Kaip bebūtų, nors fizinė vaikų laisvė suvaržyta, tai netrukdo reikštis vaizduotei. Aleksandras užsimena tarnaitėi, jog regėjo pastoriaus žmonos ir dukterų šmėklas, pasakojančias apie žiaurų Edvardo elgesį su jomis. Tai sukelia pastoriaus įniršį ir šis savo ruožtu priverčia Aleksandrą prisiekti biblija, jog istorijos nepasakojo. Galiausiai Aleksandras pripažįsta melavęs ir yra baudžiamas rykšte. Bausmė nėra vaizduojama tiesiogiai, tačiau veiksmą iliustruoja pastoriaus rankose laikoma rykštė, ašaros Aleksandro veide ir nusižeminusi berniuko laikysena. Remiantis P. Livingstonu, šis brutalus poelgis yra centrinis dramos įvykis, sietinas su analogiška Bergmano

---

<sup>109</sup> Kalin, J. *The films of Ingmar Bergman*, p. 168.

vaikystės patirtimi, aprašoma knygoje „Laterna magica“.<sup>110</sup> Vaiko bausmės vaizdinys taip pat gali būti aiškinamas per filosofinę prizmę.

Kaip buvo užsiminta „Personos“ analizėje, Bergmanas rėmėsi suomių filosofu Eino Kaila. Pastarojo samprata, kad gyvenime žmogų veda teigiami bei neigiami vidiniai poreikiai, tapo režisieriaus įkvėpimu ir filosofiniu jo kūrybos pamatu.<sup>111</sup> Kaila pabrėžia troškimų išpildymo svarbą ir teigia, jog poreikius, kurių neįmanoma patenkinti, gali pakeisti kiti, pakaitiniai poreikiai. Pavyzdžiui, žlugę tėvų troškimai pakeičiami sadistiniu noru bausti vaikus. Tad Aleksandro bausmės scenoje pastoriaus ryškė laikyta meninės kino kalbos priemone – sinekdocha, bylojančia apie neišpildytą pastoriaus troškimą. Veikiausiai tai noras mylėti, kurį pastorius, praradęs žmoną bei dukteris, buvo priverstas pamiršti. Anot J. Kalino, ši netektis atskleidė Edvardui, jog dievas nėra gailestingas, ir paskatino pastorių tapti tokiu kaip jis – griežtu ir negailestingu.<sup>112</sup> Vis dėlto neįgyvendintas troškimas niekur nedingsta ir net jei jį pakeičia kitas poreikis, problema išlieka, sukeldama tik dar daugiau rūpesčių ateityje<sup>113</sup> (pastoriaus Edvardo atveju tai vėliau pasitvirtina).

Religija yra viena pagrindinių Bergmano kūryboje nagrinėjamų temų. Kaip buvo minėta, Edvardo personažas „Fani ir Aleksandre“ kuria kaltės, kančios ir baimės persmelktą religijos įspūdį. Vis dėlto filme aptinkama ir kita tikėjimo pusė. Kai po bausmės Aleksandras tūno palėpėje, čia įsiveržusi Emili apglėbia savo išsigandusį ir kruviną sūnų (3 pav.). Šis kadras iliustruoja artimą motinos ir sūnaus ryšį bei primena „Madonos su kūdikiu“ vaizdavimą krikščioniškajame mene. Sužeistą, ant motinos kelių gulintį sūnų taip pat galima laikyti nuoroda į pietą, kurioje Marijai ant kelių guli nukankintas Jėzus. Verta atkreipti dėmesį ir į palėpėje atremtą kryžių su Jėzumi. Pasak J. Kalino, Emili ir Aleksandro pieta pakeičia, panaikina antrame plane regimą nukryžiuotą Jėzų.<sup>114</sup> Minėtina, jog paskutiniame filmo vaizdinyje Aleksandras ilsisi ant močiutės Helenos kelių ir glostomas klausosi jos istorijos. Abu šie kadrai simbolizuoja motinos meilę, kuri guodžia ir nepaiso jokių klaidų. Viso filmo eigoje iškyla meilę ir saugumą teikiančios motinos simbolis, kuris,

---

<sup>110</sup> Livingston, P. *Cinema, Philosophy, Bergman. On Film as Philosophy*, p. 134.

<sup>111</sup> Ibid, p. 126.

<sup>112</sup> Kalin, J. *The films of Ingmar Bergman*, p. 169.

<sup>113</sup> Livingston, P., op. cit., p. 131.

<sup>114</sup> Kalin, J., op. cit., p. 170.

tikėtina, kyla iš Bergmano vaikystės – režisierius savo autobiografijoje aprašo savo močiutės meilę ir globą.

Daugiausia klausimų kelia vaizdinys pastoriaus namuose, kai Helenos mylimasis Isakas atvyksta išvaduoti vaikų. Isakas nusprendžia iš pastoriaus nupirkti skrynią, į kurią, jam nematant, sulipa vaikai. Suvokęs slypinčią klastą, Edvardas nuskuba į vaikų kambarį, balta šviesa užpildo ekraną ir netrukus pasirodo ant grindų kambaryje gulintys vaikai. Šis neįtikimas įvykis išsiskiria visame realybės dėsnis atitinkančiame filmo naratyve (jei judančią skulptūrą bei tėvo šmėklą laikysime vaiko vaizduotės padariniais) ir primena „Personos“ epizodą, kuriame vaizdas skyla ir ekraną staiga užpildo balta šviesa. Viena interpretacijų gali būti, jog gulintys Fani su Aleksandru yra lėlės, pagamintos Isako sūnėno lėlininko Arono (ne veltui Emili liepia pastoriui vaikų neliesti).<sup>115</sup> Kita vertus, galbūt tai magiškos Isako galios (kurias išduoda prieš pat „stebuklą“ iškeliamos Isako rankos bei šauksmas). Aiškinant šį vaizdinį taip pat galima pasitelkti ir Deleuze'o vaizdinio-kristalo sampratą, pagal kurią vaizdinys apima kelias laiko dimensijas. Tokiame vaizdinyje dabartis ir praeitis egzistuoja kartu ir tai paaiškina, kodėl Fani ir Aleksandru vienu metu pavyksta būti dviejose vietose. Taigi aptartasis „stebuklas“ yra režisūrinis sprendimas, kurio aiškinimas priklauso nuo paties žiūrovo. Ši iliuzija taip pat pabrėžia filmo autorefleksyvumą (*self-consciousness*) – žiūrovui primenama, jog jis regi fikcinį pasaulį, kuriame viskas įmanoma.

Išvaduoti vaikai atsiduria Isako namuose, pilnuose daiktų, senienų bei sūnėno Arono marionečių. Čia vyrauja prieblanda, į būstą, rodos, beveik nepatenka dienos šviesa, tačiau, nepaisant mistikos, vaikai pagaliau jaučiasi saugūs. Tai iliustruoja vaizdiniai elementai – raudona spalva (raudonos sienos, baldai) bei ryškiai raudonai apšviestas vaikų kambarys. Kaip buvo minėta aptariant Helenos butą, raudona spalva yra saugumo simbolis, patvirtinantis, jog Isako namuose vaikai apsaugoti. Pastebėtina, jog šioje paslaptingoje erdvėje atskirti tikrovę nuo įsivaizdavimo tampa dar sudėtingiau (judančios marionetės, kvėpuojanti mumija, kalbanti Oskaro šmėkla).

Mistiškumą sustiprina Arono brolio Izmaelio figūra, pas kurią apsilanko Aleksandras. Izmaelis įžvelgia vidinį berniuko pasaulį, įgarsina giliausias Aleksandro mintis. Jiedu fiziškai vienas prie kito priartėja ir šis vaizdinys (4 pav.) perteikia Bergmanui būdingą veido motyvą bei

---

<sup>115</sup> Kalin, J. *The films of Ingmar Bergman*, p. 171.

primena „Personoje“ matytą Almos ir Elisabetos suartėjimą. Be to, tai galima traktuoti kaip užuominą, jog Aleksandras ir Izmaelis yra viena asmenybė: Izmaelis simbolizuoja sunkiai pasiekiamą (užrakintą, kaip ir pats Izmaelis) pasąmonę, kurioje tūno slapti troškimai, nepageidaujamos mintys – ne veltui jis dalinai apnuogina Aleksandrą, taip apnuogindamas ir jo mintis. Izmaelis taip pat kalba apie išliepsnojančią gaisrą pastoriaus namuose, o jo pasakojimą iliustruoja liepsnojančio namo vaizdai. Netrukus paaiškėja, kad gaisro ištis būtų, negana to, ugnis pražudė pastorių ir neigalią jo tetą. Izmaelio aiškiaregystė palieka žiūrovui daug klausimų: galbūt tai tebuvo pranašiškas Aleksandro sapnas, o gal šį epizodą vertėtų interpretuoti kaip menininko metaforą – berniukas yra kūrėjas, kurio turtinga vaizduotė pakreipia įvykius norima linkme.

Filmo pabaigoje sugrįžtama į Helenos apartamentus, kuriuose vėl susiburia Ekdahlių šeima – šį kartą švenčiamas šeimos pagausėjimas (Emili bei Aleksandro dėdės Gustavo kūdikiai). Mažasis pasaulis atgimsta ir tai atliepia pavasaris, bundanti gamta bei šventę puošiančios gyvos dekoracijos (gėlės, žaliuojanti augalija). Kitaip nei daugelis Bergmano filmų, „Fani ir Aleksandras“ skelbia gėrio pergalę prieš blogį, tad anot J. Kalino, filmas neretai traktuojamas kaip režisieriaus pateisinimas ar net atsiprašymas už ankstesnę, nevilties pripildytą kūrybą.<sup>116</sup> Vis dėlto „Fani ir Aleksandro“ neįmanoma išprausti į klasikinio kino rėmus, nors nuoseklus pasakojimas bei laiminga pabaiga ir gali sukelti tokį įspūdį. Filme pastebima daug vaizdinių, kurie papildo naratyvą, leidžia giliau suprasti istoriją, be to, daugelį jų galima sieti su režisieriaus biografija bei ankstesniais jo kūriniais.

Galima teigti, jog I. Bergmano juostoje „Fani ir Aleksandras“ pastebimi vaizdiniai sustiprina filmo komunikatyvumą (*communicativeness*), pavyzdžiui, svarbios informacijos suteikia spalvos, konkreti erdvė. Kita vertus, kai kurie vaizdai verčia suabejoti regima tikrove – filme dominuoja Aleksandro perspektyva, taigi žinojimas (*knowledge*) yra ribotas, o jo gylis (*depth of knowledge*) didelis, - tai lemia epizodai, kurie perteikia vidinį berniuko pasaulį bei jo vaizduotės padarinius. Būtent šie tikrovę kvestionuojantys vaizdiniai didina filmo autorefleksyvumą (*self-consciousness*) ir primena žiūrovui, jog Fani ir Aleksandro pasaulio suvokimas priklauso ir nuo jo paties kūrybinių pastangų.

---

<sup>116</sup> Kalin, J. *The films of Ingmar Bergman*, p. 165.

#### 4.3. Algimanto Puipos filmo „Moteris ir keturi jos vyrai“ analizė

Algimanto Puipos filmo „Moteris ir keturi jos vyrai“ (1984) naratyvas sutelktas ties Mažosios Lietuvos pajūryje gyvenančia šeima. Pas tėvą (Antanas Šurna) ir du jo sūnus apsigyvena moteris (Jūratė Onaitytė), kurios vyras neseniai žuvo jūroje. Paaiškėja, jog vyresnėlis (Vidas Petkevičius) pavasarį lankydavęs moterį ir ši laukiasi vaiko. Tačiau siužeto eigoje vyras dingsta be žinios, o naująjį moters vyrą jaunėlį (Saulius Balandis) pasiglemžia jūra. Galiausiai moteris vis tiek lieka su keturiais vyrais – tėvu ir trimis sūnumis. Minėtina, jog filmas pastatytas pagal danų rašytojo H. Drachmano novelę „Romanas kopose“, tačiau kino kritikas Saulius Macaitis pastebi, jog Puipa nesiekė pateikti kuo tikslesnės literatūros kūrinio ekranizacijos, anaipol, iš Drachmano novelės liko tik situacija.<sup>117</sup> „Moteris ir keturi jos vyrai“ pasižymi Puipai būdingu poetiškumu, filmo pasakojimas priartėja prie alegorijos, filosofinės parabolės, o tai neatsiejama nuo vaizdų kalbos. Taigi verta gilintis į filmo vizualumą, ieškoti vaizdiniuose slypinčių simbolių, nuorodų į naratyvą bei palyginti juos su Ingmaro Bergmano kūrybai būdingu vaizdiniu pasakojimu.

Visų pirma, svarbus vaidmuo kino juostoje tenka erdvei – pagrindinė veiksmo vieta yra smėlinga jūros pakrantė bei ten stovintis namas. Veikėjai įsikūrę atokiai, toli nuo miesto ir civilizacijos, aplink būstą plyti neaprėpiami smėlynai, bekraštė jūra, o tai kuria abstrakčios, tuščios ir anonimiškos erdvės įspūdį. Kadangi Puipos filme, kaip ir Bergmano „Personoje“, erdvė nėra konkretizuojama, verta paminėti *bet kokios erdvės* sampratą. Gilles’io Deleuze’o žodžiais tariant, *bet kokia erdvė „no longer has co-ordinates, it is a pure potential“*,<sup>118</sup> taigi, ji yra atvira bei laisvai transformuojama. Be to, remiantis Šukaityte, prieš paverčiant tokią erdvę „diskursine erdve“, reikia ją sudaiktinti, išryškinti jos charakteringas savybes.<sup>119</sup> Puipos kūryboje tai išpildoma pradedant epizodą bendru planu ir taip tarsi pristatant vietovę, kuri filme tampa pagrindine figūra,<sup>120</sup> pavyzdžiui, „Moters ...“ pirmieji kadrai bendru planu vaizduoja kopų apsuptą sodybą (Priedas nr. 3, 1 pav.).

---

<sup>117</sup> Macaitis, S. *Ekrane ir už ekrano*. Vilnius: REGNUM, 1993, p. 89.

<sup>118</sup> Deleuze, G. *Cinema 1*, p. 120.

<sup>119</sup> Šukaitytė, R. *Marco Augė ir Gilles’io Deleuze’o erdvės diskurso atspindžiai Šarūno Barto kinematografijoje*, p. 138.

<sup>120</sup> Mikonis-Railienė, A., Kaminskaitė-Jančorienė, L. *Kinas sovietų Lietuvoje: Sistema, filmai, režisieriai*, p. 436.

Vis dėlto, ši nuošali vietovė nėra tik pasyvus fonas dramatiškiems individų likimams – ji įkūnija gaivališką ir nenuspėjamą gamtą. Saulius Macaitis pastebi, jog „čia kovojava prieš amžinus į egzistavimą besikėsinančius gamtos gaivalus (jūrą, smėlynus), nors ta pati gamta kartu ir draugiška, ir maitinanti“.<sup>121</sup> Vandens stichija nuo pat pasakojimo pradžios kelia grėsmę taikiam pakrantės gyventojų būviui – pajūryje aptinkamas skenduolio (moters vyro) kūnas, moteris savo namus randa užtvindytus, be to, netrukus juos nuplauna jūra. Vanduo vėliau pražudo ir jaunėlį. Tuo tarpu vėjo priešiškus žmogui akcentuojamas sodybos pustymu – veikėjai priversti kasdien nukasinėti atpustytą smėlį. Tai nesibaigiantis Sizifo darbas, tam tikras ritualas, simbolizuojantis kovą už išlikimą. Visgi smėlynai tampa ir pražūtinga vieta, kadangi iš miesto grįžtantį vyresnėlį juose užpuola banditas. Tad jeigu „Personoje“ gamta tėra abejingumo žmogiškai kančiai ženklas, tai „Moteryje ...“ ji tarsi lemtingas veikėjas, žaidžiantis žmonių likimais. Galima teigti, jog šiame filme *bet kokia erdvė* (arba vaizdinys-afektas) realizuoja žmogaus bejėgiškumą prieš gamtos jėgas, perteikia vienišumo, beprasmybės būseną.

Veiksmas neretai nusikelia į miesto erdvę, į kurią šeimos narius veda skirtingi motyvai: tėvas čia lanko savo mylimąją ir nori grąžinti skolą palūkininkui Mauzenhunde, tuo tarpu vyresnėlis iš pastarojo skolinasi pinigų naujo namo statybai. Negana to, dėl skolos tėvas uždaromas į kalėjimą. Miesto erdvė atrodo svetima, kelia grėsmę veikėjų laisvei – šį įspūdį padeda kurti vaizdiniai elementai: pavyzdžiui, palūkininko kabinete pastebimas tamsus, niūrus interjeras, o teismo salėje matyti tik baltos, šalčiu dvelkiančios sienos. Be to, miesto bažnyčią perteikia masyvūs, pilki ir nutrupėję mūrai (2 pav.), kurie, kaip ir pats kunigas, neatrodo svetingi atėjusiems čia susituokti (vyresnėliui su moterimi). Toks bažnyčios vaizdavimas primena pastoriaus Edvardo namus Bergmano juostoje „Fani ir Aleksandras“ – vaizdinės abiejų filmų detalės mena ne tik atšiaurią pastoriaus asmenybę, tačiau byloja ir apie niūraus, griežto dievo įvaizdį.

Verta pastebėti, kad svetimos, neįprastos erdvės pojūtį sustiprina šuns gaudymo epizodas. Brutali gyvūno medžioklė tinklu atskleidžia žmogiškumo nebuvimą, kai vardan „stipriųjų“ išgyvenimo kenčia nekaltos, silpnos būtybės. Šią sceną galima sieti su filmo naratyvu – didėjančia tėvo skola palūkininkui ir nepelnytu jo įkalinimu. Kalbant apie miesto erdvę taip pat pažymėtina,

---

<sup>121</sup> Macaitis, S. *Ekrane ir už ekrano*, p. 88.

jog čia, skirtingai nei vaizduojant gamtą, bendri planai nėra pasitelkiami, kamera pabrėžia tik tam tikras aplinkos detales, nurodančias pastato ar personažo funkciją (bažnyčios mūrai, prabangus palūkininko namų interjeras, storos kalėjimo sienos). Tai byloja apie simbolinę mieste sutinkamų veikėjų bei situacijų reikšmę, - anot Macaičio, „Moteryje ...“ kovojama ne tik prieš gamtos gaivalus, bet ir prieš „*beveik archetipinius žmogiškojo blogio pasireiškimus*“.<sup>122</sup>

Atsižvelgiant į minėtus vaizdinius elementus Puipos „Moteris ir keturi jos vyrai“, galima daryti išvadą, jog filmo erdvė sufleruoja vidinę veikėjų būseną – vienatvę, bejėgiškumą, atsiskyrimą. Gilinantis į šį aspektą, verta aptarti fokusuotės klausimą. Pastebėtina, jog filme nėra vienos dominuojančios perspektyvos, čia vyrauja objektyvi fokusuotė. Nepaisant to, siužeto įvykiai kartais priskiriami konkrečiam veikėjui ir perteikia būtent jo perspektyvą, pavyzdžiui, pirmoje filmo dalyje dažniau vaizduojama tėvo patirtis (apsilankymai pas mylimąją ir Mauzenhundą), vėliau pasireiškia vyresnėlio fokusuotė (kelionė į miestą pas palūkininką, susidūrimas kopose su banditu), galiausiai, jaunėlio perspektyva išryškėja jam likus dviese su moterimi ir vaikais. Vadinasi, fokusuotė varijuoja priklausomai nuo veikėjo reikšmės tam tikru pasakojimo momentu. Kartais veikėjo perspektyvą gali perteikti jungtis pagal panašumą (*match cut*), tačiau tiesioginis veikėjo žvilgsnis nėra fiksuojamas, dažniausiai kamera objektyvi, laikosi subtilios distancijos.

Pažymėtina, jog moters perspektyva filme nėra išskiriama, nors antroje siužeto dalyje, pasirodžius kruvinajai Luizai nuodytojai, vyrauja būtent moters fokusuotė. Ji vienintelė regi mįslingą nepažįstamos ponios apsilankymą sodyboje. Netikėtą, su filmo naratyvu, rodos, nesusijusią sceną sunku įsprausti į tikrovės rėmus – galbūt tai moters sapnas, o gal jos fantazijos padarinys (nors vėliau rodoma ant stiklo išraižyta Luizos emblema). Bet koku atveju, svarbus šio epizodo simboliškumas. Moteris neteko dviejų savo vyrų, o apie nuodytoją žinoma tiek, kad jai paskirta mirties bausmė. Visgi pakanka pagrindo manyti, jog moterys panašios – abi jos neša nelaimę ir pražūtį.

Taip pat verta atkreipti dėmesį į epizodą, kuriame jaunėlis sėdi valtyje, o kamera perteikia jo žvilgsnį – moterį ir jūrą, banguojančią atgal (3 pav.). Šis tikrovės dėsnių neatitinkantis kadras iliustruoja jaunėlio sumišimą, frustracijos būseną. Ne veltui vyras teigia: „*aš dirbu naktimis (...) be*

---

<sup>122</sup> Macaitis, S. *Ekrane ir už ekrano*, p. 88.

*prasmės, per lietų (...) o dieną miegu ir sapnuoju kalėjimą“*. Nepaisant fizinės laisvės, jaunėlis jaučiasi įkalintas, tikėtina, kad jį kankina tėvo ir brolio netektis bei vidinė nuojauta, jog jam taip pat nepavyks išvengti artimųjų likimo. Minėtina, jog tiek šis vaizdinys, tiek aptartoji Luizos atvykimo scena primena I. Bergmano filmuose pastebėtą fikcijos ir realybės samplaiką. Tai galima sieti su čia pasireiškiančia moters ir jaunėlio fokusuote, tai yra, subjektyviu įvykių vaizdavimu. Be to, svarbus vizualinis šių scenų išpildymas: Luizos apsilankymo metu sodyboje vyrauja prieblanda, šešėliai, o lauke – raudona besileidžiančios saulės šviesa. Tuo tarpu kadras, perteikiantis jaunėlio vidinę sumaištį, pasižymi blankiu apšvietimu, prietema. Taigi vaizdinės detalės padeda kurti paslaptingą, melancholišką atmosferą, bylojančią apie būsimą siužeto eigą.

Kalbant apie laiko sampratą juostoje „Moteris ir keturi jos vyrai“, pažymėtina, jog filmo pasakojimas nuoseklus, tačiau fragmentiškas – jam būdingos elipsės arba tam tikrų siužeto įvykių praleidimas. Atsižvelgiant į tai, kad filmo naratyvas apima apie dešimtį metų, galima teigti, jog kuriamas pagreitinto laiko įspūdis. Kita vertus, pats laikas atrodo sulėtintas, - tikėtina, tai sąlygoja apatiški, tylūs veikėjai ir nyki jų kasdienybė, pilna žemiškų rūpesčių bei nuolatinių pasikartojimų. Annos Mikonis-Railienės teigimu, Puipos „Moteryje ...“ laikas „*slenka lėtai, abejingai susitaikant su gyvenimo sunkumais (kasdienis vargas, apgavystės, pinigų stoka)*. Laikas čia tarytum pats įklimpęs į savo esenciją – smėlį“.<sup>123</sup> Vadinasi, smėlis simbolizuoja sustojusį laiką, antravertus, jis primena ir apie nenumaldomą laiko tėkmę: smėlio anapus sodybos lango tik daugėja, be to, senkantį laiką mena palūkininko kontoroje matomas smėlio laikrodis. Laikas bėga, net jei pačiame pasakojime, rodos, nieko nevyksta – tai liudija smėlis, o taip pat ir kiti laiko simboliai, pavyzdžiui, sodybos laikrodis bei moters vazoninis augalas (kuris pamažu didėja, plečiasi). Minėtina, jog Puipos pasitelkiami laiką ženklinantys objektai primena laiko motyvą Bergmano filmuose („Fani ir Aleksandro“ analizėje ne kartą pastebimas laikrodis). Tad galima manyti, jog šių režisierių kūryboje teikiamas dėmesys laikui yra aliuzija į būties laikinumą, kurį (ne)tiesiogiai patiria filmų veikėjai.

Kitas objektas, įgyjantis konotacinę reikšmę Puipos ir Bergmano filmų vaizdiniame pasakojime, yra langas. Verta prisiminti, jog Bergmano „Fani ir Aleksandre“ langas žymėjo ribą

---

<sup>123</sup> Mikonis-Railienė, A., Kaminskaitė-Jančorienė, L. *Kinas sovietų Lietuvoje: Sistema, filmai, režisieriai*, p. 441.

tarp vidinio ir išorinio pasaulių. Šią interpretaciją galima taikyti ir lango sampratai „Moteryje ...“: čia jis simboliškai atskiria saugų namų pasaulį („mažąjį pasaulį“) nuo išorinio, kuriame slypi nenuspėjamos gamtos stichijos ir kiti pavojai. Pabrėžtina, jog langas Puipos filme tampa svarbia vaizdinio naratyvo dalimi – neretai vaizduojami pro išorinę ar vidinę lango pusę žvelgiantys veikėjai. Lango vaizdinį Puipos kūryboje, tikėtina, galėjo įkvėpti tapyba – viename interviu režisierius užsimena, kad jį veikia XX amžiaus tapytojo realisto Andrew Wyetho dailė.<sup>124</sup> Langas yra itin dažnas šio menininko tapybos objektas, be to, kartais vaizduojamas pro jį žiūrintis žmogus (pavyzdžiui, paveiksle *Ice Storm*, 1971). Minėtina, jog Bergmano filmų vaizdiniuose taip pat pastebima tapybos įtaka, daugiausia aptinkama sąsajų su religine viduramžių tapyba, Edvardo Muncho ir Carlo Larssono darbais.<sup>125</sup>

Turbūt svarbiausiu simboliniu objektu Puipos „Moteryje ...“ laikytinas diržas, priklausęs pirmajam moters vyrui. Filmo pasakojime diržas regimas tris kartus: pirmą kartą jis padeda atpažinti skenduolio tapatybę, vėliau moteris įteikia diržą į miestą keliaujančiam vyresnėliui, o filmo pabaigoje jis atskleidžia vyresnėlio pražūtį kopose. Akivaizdu, jog diržas tampa blogos lemties ženklu. Negana to, vyresnėlio ir paskendusio vyro inicialai sutampa, tad su diržu moteris (ne)sąmoningai perduoda tragišką likimą, taip tarsi patvirtindama jai skirtus jaunėlio žodžius: „*ragana tu*“.

Apibendrinant galima teigti, jog vaizdinis naratyvas Algimanto Puipos filme „Moteris ir keturi jos vyrai“ pasižymi simbolių gausa. Filmo pasakojimo kontekste simbolinę reikšmę įgyja tiek skirtingos erdvės (smėlynai, miestas), tiek konkrečios vaizdinės detalės (tam tikri objektai, apšvietimas). Kaip ir nagrinėtuose I. Bergmano kūriniuose, vizualusis A. Puipos filmo lygmuo byloja apie vidinę veikėjų būseną, kuri tampa svarbesnė nei pati pasakojimo eiga, o tai lemia didelį pasakojimo gylį (*depth of knowledge*). Be to, nors čia dominuoja objektyvi fokusuotė, žinojimas yra ribotas (*restricted knowledge*), tai yra, žiūrovas numano apie patį naratyvą ne daugiau nei filmo personažai. Vis dėlto, kitaip nei švedų režisieriaus filmuose, „Moteryje ...“ autorefleksyvumas (*self-consciousness*) nėra didelis – nepaisant epizodų, kuriuose tikrovė yra kvestionuotina (Luizos

---

<sup>124</sup> Algimantas Puipa. Ekranizuoti tai, ko neparašė rašytojas. *Kinas*, p. 59.

<sup>125</sup> *Bergman and Visual Art*. Prieiga per internetą: <http://www.ingmarbergman.se/en/universe/bergman-and-visual-art>.

nuodytojos pasirodymas, jaunėlio vidinė sumaištis), filmas nesikreipia tiesiogiai į žiūrovą – vaizdinis naratyvas pateikia tikrovišką, nuosekliai plėtojamą istoriją.

#### 4.4. Šarūno Barto filmo „Ramybė mūsų sapnuose“ analizė

Šarūno Barto kino juostoje „Ramybė mūsų sapnuose“ (2015) pagrindiniais veikėjais tampa pats režisierius ir artimiausios jo gyvenimo moterys – dukra Ina Marija Bartaitė ir mylimoji Lora Kmieliauskaitė. Peršasi mintis, jog „Ramybė ...“ yra autobiografinis kūrinys, nors pats režisierius tai neigia ir siekia atsiriboti nuo filmo tapatinimo su jo asmeniniu gyvenimu.<sup>126</sup> Vis dėlto, panašu, jog aktoriai vaidina patys save, be to, veiksmas vyksta Barto sodyboje bei aplinkinėse vietovėse. Nepaisant įvykiais neapkrauto pasakojimo, čia išryškėja kelios siužetinės linijos, kurias įrėmina skirtingos erdvės: režisieriaus sodyba, netoliese esanti kaimo troba ir supanti gamta. Lėtas, neinformatyvus naratyvas skatina gilintis į vaizdinį pasakojimą, nagrinėti vaizdų ir juose slypinčių simbolių prasmę bei ieškoti sąsajų / skirtumų su ištirtu Bergmano filmų vaizdiniu naratyvu.

Vaizdinių analizę verta pradėti nuo platesnio erdvės aptarimo. Pirmosios filmo scenos leidžia daryti prielaidą, jog veikėjai vyksta į sodybą bėgdami nuo kasdienybės. Barto draugė smuikininkė nesėkmingai pasirodo scenoje ir savo nusivylimą bando nuslopinti alkoholiu. Tuo tarpu režisierių ir jo dukrą persekioja praeitieji šešėliai. Apie tai byloja epizodas, kuomet vaizdo kameroje vyras aptinka kadrus iš mergaitės vaikystės, kur ji užfiksuota drauge su savo mirusia motina, buvusiu režisieriaus mylimąja. Tad veikėjai palieka slegiančią realybę ir pasitraukia į atokią sodybą kaime. Ši kelionė primena Bergmano „Personoje“ aptartą išvyką į vasarnamį, negana to, pastebimas siužetinis filmų panašumas – abi protagonistės-menininkės (aktorę ir smuikininkę) scenoje ištinka krizė (Elisabeta nustoja kalbėti, o smuikininkė – groti). Muzikantė, kaip ir Elisabeta, yra pasimetusi tarp savo kaukių (*personų*) ir abejoja dėl savo vietos tiek profesiniame, tiek asmeniniame gyvenime.

---

<sup>126</sup> Zabarauskas, R. *Šarūnas Bartas ir nostalgiskas nepajudinamo Tėvo autoritetas*. Prieiga per internetą: <http://www.lfc.lt/lt/Page=ArticleList&ID=12948>.

Pažymėtina, jog „Ramybėje ...“, kaip ir „Personoje“, personažai klaidžioja po aplinkines vietas: moteris dviračiu nuklsta iki kaimo gyventojų sodybos, tuo tarpu vyras ir dukra braido po pievą, mišką (Priedas nr. 4, 1 pav.). Verta prisiminti tiek „Personai“, tiek Puipos „Moteriai ...“ taikytą G. Deleuze'o *bet kokios erdvės* terminą, prilyginamą vaizdiniui-afektui arba erdvei, palankiai *bet kokiai* dvasinei būsenai rasti. Barto kino juostoje *bet kokia erdve* tampa beribė gamta, kurioje personažai ieško prarasto ryšio su aplinkiniu pasauliu. Gamtoje svarbus ir pats klajonės momentas. Pasak R. Šukaitytės, Barto filmuose „*kelionė neretai tampa pagrindine naratyvo forma (...) Kelionės metu žiūrovui siekiama perteikti jų vidinio, mentalinio pasaulio vaizdinius, (...), o ne nuotykius ar įvykių tikrovišką eigą.*“<sup>127</sup> Reikia pastebėti, jog kelionė vyksta *bet kokioje erdvėje*, be to, ji siejama su Deleuze'o vaizdinio-laiko koncepcija. Šiuo principu paremtas kinas pasižymi vaizdinio savaiminiu judėjimu ir savaiminiu laikiškumu<sup>128</sup>, kitaip tariant, pats laikas yra vaizdinys, kuriam pavaldus judesys / veiksmas. „Ramybėje ...“ personažams keliaujant po apylinkes, jų judėjimo kryptis ar galutinis tikslas nėra svarbus. Tiesa, nors veikėjos pasiekia tam tikrus „galutinius taškus“ (miško namelį, kaimo trobą), tai labiau primena atsitiktinumą nei suplanuotą sprendimą (pati moteris vėliau pripažįsta nesuprantanti, ko pas kaimietę atėjusi). Taigi reikšmingu čia tampa tiesiogiai juntamas laikas, bylojantis apie veikėjų kelionę į save.

Minėtina, jog vaizdinys-laikas neretai pastebimas pirmoje Š. Barto filmo dalyje, kuomet kamera sustoja ties sodu, mišku, ežeru, dangumi. Sulėtėjus pasakojimo ritmui, žiūrovas atitrūksta nuo siužeto, patiria dabarties momentą bei pasyviai, kaip ir patys veikėjai, stebi tikrovę. Šarūno Barto kūrybos kontekste laikas „Ramybėje ...“ nėra ypatingai išretintas, tačiau lyginant su analizuotais I. Bergmano filmais, Barto juostoje laiko tėkmės pojūtis stipresnis. Kaip minėta, tai lemia vaizdinys-laikas, kurį galima laikyti *kristalinio laiko vaizdiniu*: jame išnyksta chronologinis laiko suvokimas ir praeitis susilieja su dabartimi. Pažymėtina, jog šis tiesioginio laiko vaizdinys nesuteikia konkrečių nuorodų į filmo naratyvą. Vis dėlto, kaip buvo užsiminta, gamtą perteikiančiame vaizdinyje-laike neretai pasirodo personažai, fiksuojamas jų judėjimas erdvėje bei santykis su juos supančia aplinka. Pavyzdžiui, veikėjai dažnai mėgaujasi gamtos gėrybėmis, valgo

---

<sup>127</sup> Šukaitytė, R. *Marco Augé ir Gilles'io Deleuze'o erdvės diskurso atspindžiai Šarūno Barto kinematografijoje*, p. 141.

<sup>128</sup> Ibid.

sodo uogas, vaisius. Tai galima interpretuoti kaip norą stipriau pajusti realybę, pažinti ją visais savo pojūčiais.

Ryšys su gamta taip pat pastebimas epizode, kuomet moteris maudosi ežere. Nepaisydama iš valties ją stebinčio vyriškio, moteris nusimeta drabužius ir embriono poza neria į vandenį. Vanduo tampa gyvybės, naujos pradžios simboliu – menininkė išgyvena kūrybinę krizę, ją slegia neaiškūs santykiai su mylimuoju ir jo dukra. Galima manyti, jog šis vaizdinys byloja apie jos norą nuplauti nežinomybę, praeities žaizdas ir tarsi gimti iš naujo. Vandens motyvas pasikartoja moteriai išvažiavus dviračiu, kai, sustojusi atsikvėpti, ji stebi pakelėje sruvenantį upelį. Kyla įspūdis, jog, kitaip nei A. Puipos „Moteryje ...“, kur gamta įkūnija griaunančią, pavojingą jėgą, Š. Barto „Ramybės ...“ pagrindiniams veikėjams gamta yra saugi terpė, kuri teikia prieglobstį, maitina ir atgaivina.

Filmo „Ramybė mūsų sapnuose“ pasakojime egzistuoja ir kita erdvė – kaimyninė troba, kurioje, kaip minėta, apsilanko Barto mylimoji. Purvina, skurdi kaimo sodyba atrodo visiškai priešingybė idiliškam režisieriaus vienkiemui su sodu ir ežeru greta. Be to, trobos gyventojų būvis toli gražu neprimena Barto ir jo artimųjų gyvenimo – panašu, kad kaimiečiai nevengia išgerti, smurtauja ir nuolat koneveikia vienas kitą. Kita vertus, kaimo žmonių bendravimas tarsi atliepia režisieriaus šeimos santykius – tiek vieni, tiek kiti jaučiasi vieniši ir nesugeba užmegzti ryšio vienas su kitu, tiesiog kaimiečių atveju tai pasireiškia primityvesne forma. Nenuostabu, jog pastarųjų tarpusavio susvetimėjimas paveikia jų sūnų. Berniukas iš medžiotojų pavagia šautuvą ir pasislėpęs taikosi į žmones. Pro optinį taikiklį regimas vaizdas byloja apie jaunuolio santykį su aplinka – pasaulis yra karo laukas, kuriame jis pasiruošęs gintis nuo pavojingų ir nenusipėjamų priešų. Didžiausiu pavojumi jam tampa prieš motiną smurtaujantis tėvas, į kurį filmo pabaigoje vaikas paleidžia kulka.

Svarbu paminėti dar vieną erdvę – užžėlusį namą miško tankmėje, kur laiką leidžia kaimynų sūnus, o netrukus užklysta ir režisieriaus dukra. Pasak kino kritikės Živilės Pipinytės, šis namas tampa „*prarastos ar neįmanomos pilnatvės substitutu, nes čia kalbama apie tai, kas iš tikrųjų*

svarbu“.<sup>129</sup> Kritikė priduria, jog tai „yra tikroji Barto filmų erdvė – šiek tiek klaustrofobiška, žadinanti nerimą“.<sup>130</sup> Pažymėtina, kad nykstantį, apleistą namą (2 pav.) galima prilyginti *bet kokiai erdvei*. Kaip ir anksčiau aptartos *bet kokios* gamtos erdvės (miškas, pieva), namas yra tuščias ir atviras naujam dvasiniam tapsmui. Tai jaunuolių priebėga nuo suaugusiųjų pasaulio, nuo dabarties, kuri tapo nebepakeliama.

Jei pirmoje filmo dalyje pagrindiniai veikėjai vaizduojami vieniši ir nutolę vienas nuo kito, tai juostai įpusėjus pastebimas jų suartėjimas. Čia verta pažymėti, jog „Ramybėje ...“ nėra vienos dominuojančios fokusuotės, kaip, pavyzdžiui, nagrinėtame Bergmano „Fani ir Aleksandre“. Filmą istoriją perteikia skirtingų veikėjų perspektyvos: kaimo gyventojų, berniuko, režisieriaus ir jo artimųjų. Vis dėlto antroje filmo pusėje galima išžvelgti vyraujančią režisieriaus fokusuotę, kadangi būtent jo akivaizdoje veikėjos prabyla. Barto įkūnijamas personažas pasyviai klausosi netikėtai jį aplankiusios rusų aktorės, savo dukters bei mylimosios smuikininkės kalbų. Pastarųjų išsikalbėjimo metu svarbu atkreipti dėmesį į vizualinę epizodų raišką. Veikėjams kalbantis kamera neretai pritraukia jų veidus – stambiu planu rodomi veidai primena Bergmano kūryboje pasikartojantį veido vaizdinį. Jį tiriant buvo remtasi G. Deleuze'o vaizdinio-afekto samprata, kurią galima taikyti ir Barto „Ramybėje ...“. Pasak Deleuze'o, stambus planas atriboja vaizdinį nuo jo erdvėlaikio, leisdamas atsirasti grynam afektui.<sup>131</sup> Taigi veidas arba vaizdinys-afektas atskiriamas nuo aplinkos bei joje esančių objektų, tarp jų ir paties žmogaus. Negana to, pati erdvė praranda savo individualumą ir tampa *bet kokia erdve*.<sup>132</sup> Pastebėtina, jog tiek Bergmano „Personoje“, tiek Barto „Ramybėje ...“ erdvės anonimiškumą sustiprina apšvietimas: abiejuose filmuose personažų išpažintis įvyksta tamsiuoju paros metu. Tikėtina, jog vyraujanti prieblanda bei šešėlių gausa kuria saugumo pojūtį ir paskatina veikėjus atsiverti.

Grįžtant prie veido koncepcijos, G. Deleuze'o teigimu, stambiu planu rodomas veidas „*no longer reflects nor feels anything, but merely experiences a mute fear*“.<sup>133</sup> Tai yra veidas atspindi

---

<sup>129</sup> Pipinytė, Ž. *Pabandęs įžengti. Šarūno Barto „Ramybė mūsų sapnuose“*. Prieiga per internetą: <https://www.7md.lt/kinas/2015-10-23/Pabandes-izengti>.

<sup>130</sup> Ibid.

<sup>131</sup> Deleuze, G. *Cinema 1*, p. 96.

<sup>132</sup> Ibid, p. 97.

<sup>133</sup> Ibid, p. 100.

baimę, kurią sukelia nežinomybės ir tuštumos pojūtis. Antra vertus, nereikia atmesti ir kitos šio vaizdinio aiškinimo galimybės. Kaip buvo aptikta švedų režisieriaus filmuose, Barto „Ramybėje ...“ veido stambus planas taip pat išryškina veikėjo ekspresiją, atskleidžia vidinį žmogaus pasaulį (3 pav.). Veikėjų veidai dvelkia melancholija, vienatve bei apatišku susitaikymu su tikrove. Panašu, jog smuikininkei ir režisieriaus dukteriai nepavyksta pabėgti nuo jas slegiančių klausimų – menininkė toliau kvestionuoja savo egzistenciją, o mergaitė sielvartauja dėl mamos netekties ir gailisi, kad nespėjo su ja pasikalbėti.

Svarbu aptarti ir ryškiausius vaizdinius elementus Barto juostoje „Ramybė mūsų sapnuose“. Minėtina, jog ekrane pasikartoja rankų motyvas – kamera pritraukia smuikininkės rankas, taip pat akcentuojamos režisieriaus, jo dukros bei kaimynų berniuko rankos. Čia vertėtų prisiminti Bergmano „Personoje“ pastebėtą rankų vaizdinį, kuris buvo traktuojamas kaip moterų siekis pažinti tikrąsias viena kitos asmenybes. Šią interpretaciją galima taikyti ir rankų motyvui „Ramybėje ...“ – Barto veikėjams rūpi prisiliesti prie tikrovės, išvelgti tikruosius artimųjų veidus bei suvokti savo santykį su realybe. Apie tai liudija ir paties režisieriaus teiginys pokalbyje su dukra: *„visas gyvenimas yra bandymas suprasti, kas yra tikra, o kas ne“*.

Taigi aptarus svarbiausius vaizdinio naratyvo bruožus Šarūno Barto juostoje „Ramybė mūsų sapnuose“, peršasi išvada, jog vaizdinio naratyvo pagrindu čia tampa vaizdiniai, išreiškiantys / atskleidžiantys vidinę veikėjų būseną. Analizėje yra aktualūs Gilles'o Deleuze'o vaizdinio-laiko bei vaizdinio-afekto konceptai, kurie padeda interpretuoti savitus režisūrinius sprendimus. Skirtingai nei Bergmano kūryboje, autorefleksyvumas (*self-consciousness*) „Ramybėje ...“ yra mažas – čia tiesiogiai nesikreipiama į žiūrovą, veikiau atvirkščiai, siekiama priartinti jį prie veikėjų išgyvenamos tikrovės. Tačiau galima išvelgti ir nemažai sąsajų su švedų režisieriaus filmais, pavyzdžiui, stambiu planu vaizduojami veidai, kamera pritraukia veikėjų rankas, be to, prasmę įgyja personažus supanti gamta.

## IŠVADOS

Aptarus teorinę medžiagą bei ištyrus vaizdinį naratyvą Ingmaro Bergmano filmuose „Persona“ bei „Fani ir Aleksandras“, taip pat Algimanto Puipos juostoje „Moterys ir keturi jos vyrai“ bei Šarūno Barto filme „Ramybė mūsų sapnuose“, galima daryti tokias išvadas:

1. I. Bergmano, A. Puipos ir Š. Barto filmų vaizdiniame naratyve vienas svarbiausių komponentų yra erdvė. Vizualus erdvės išpildymas ekrane (specifinis koloritas, tam tikra lokacija) įgyja simbolinę reikšmę ir taip kuria / papildo pasakojimą.

2. Filmų erdvė apima įvairius objektus, kurie naratyvo kontekste tampa konotaciniais (turinčiais šalutinę reikšmę), o jų svarbą pasakojimui neretai pabrėžia kamera. Aptariamų režisierių kūriniuose ryškiausi yra šie atributai: Ingmaro Bergmano „Personoje“ pastebimas veidrodis, simbolizuojantis tikrosios tapatybės paiešką; Bergmano ir Puipos juostose pasikartoja lango motyvas, menantis išorinio ir vidinio pasaulių ribą, be to, čia pasirodo laikrodis, kuris primena apie nenumaldomą laiko tėkmę; Bergmano „Personai“ ir Barto juostai yra būdingas rankų motyvas, pažymintis veikėjų norą suprasti tikrovę.

3. Nagrinėtuose filmuose vyrauja objektyvi fokusuotė, kitaip tariant, vaizdinį pasakojimą perteikia skirtingų veikėjų perspektyvos. Tačiau nepaisant to, pasakojimui būdingas mažas komunikatyvumas (*communicativeness*) – vaizdinė filmo plotmė nėra informatyvi. Vaizdiniai čia neretai daugialypiai, tad norint susieti juos su filmo naratyvu, reikalinga asmeninė žiūrovo interpretacija ir / ar filosofinė prieiga.

4. Švedų ir lietuvių režisierių filmų vaizdinių analizėje pasitelkiami Gilles'o Deleuze'o *bet kokios erdvės, vaizdinio-afekto* bei *vaizdinio-laiko* konceptai leidžia giliau suprasti vaizdinio ryšį su filmo pasakojimu. Ši filosofinė samprata atskleidžia, jog vaizdinys susijęs su vidine veikėjų būseną – nagrinėjamuose filmuose ją perteikia gamta, apšvietimas bei veido stambus planas. Minėtina, jog vidiniai išgyvenimai dažnai yra svarbesni už plėtojamą siužetą, ir tai sąlygoja didelį pasakojimo gylį (*depth of knowledge*).

5. I. Bergmano kuriamas vaizdinis naratyvas išsiskiria dideliu autorefleksyvumu (*self-consciousness*), kuris pasireiškia originalia vizualine raiška. Skirtingai nei lietuvių režisierių

filmuose, Bergmano juostose pasirodo vaizdiniai, kurie neatitinka tikrovės dėsnių ir taip primena žiūrovui apie jo užimamą poziciją. Tuo tarpu lietuvių kūryboje siekiama tiesiogiai perteikti tikrovę, leisti žiūrovui ją pajusti tiek iš vizualiosios, tiek iš laiko perspektyvos (pavyzdžiui, Š. Barto filme kuriamas tiesioginio laiko pojūtis).

6. Nepaisant aptartų bendrųjų vaizdinio naratyvo bruožų, galima teigti, jog kiekvienas režisierius kuria autorinį kiną, naudodamas savitą vaizdų kalbą. Filmų vaizdiniai atspindi režisieriaus požiūrį, iliustruoja jo gyvenimišką bei kūrybinę patirtį. Tai atveria galimybę tolimesniam tyrimui, ieškant konkrečiam režisieriui būdingos vaizdinių kalbos jo kūrybos kontekste.

## ŠALTINIŲ IR LITERATŪROS SĄRAŠAS

### Literatūra:

1. Aristotelis „Poetika“. *Rinktiniai raštai*. Vilnius: Mintis, 1990.
2. Bal, Mieke. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative* (second edition). Canada: University of Toronto Press, 1997.
3. Balázs, Béla. *Regimasis žmogus arba kino kultūra*. Vilnius: Mintis, 2001.
4. Bordwell, David, Thompson, K. *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw-Hill, 2008.
5. Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.
6. Chatman, Seymour. *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. New York: Cornell University Press, 1978.
7. Deleuze, Gilles. *Cinema 1*. London: Continuum, 2005.
8. Deleuze, Gilles. *Cinema 2*. London: Continuum, 2005.
9. Eagleton, Terry. *Įvadas į literatūros teoriją*. Vilnius: Baltos lankos, 2000.
10. Genette, Gerard. „Struktūralizmas ir literatūros kritika“. *XX amžiaus literatūros teorijos*. Vilnius: LLTI, 2011.
11. Genette, Gerard. *Narrative Discourse*. New York: Cornell university press, 1980.
12. Kalin, Jesse. *The films of Ingmar Bergman*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
13. Keršytė, Nijolė. Įvadas. *XX amžiaus literatūros teorijos*. Michaels, L. *Persona*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
14. Livingston, Paisley. *Cinema, Philosophy, Bergman. On Film as Philosophy*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
15. Macaitis, Saulius. *Ekrane ir už ekrano*. Vilnius: REGNUM, 1993.
16. Michaels, Lloyd. *Persona*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
17. Mikonis-Railienė, Anna, Kaminskaitė-Jančorienė, Lina. *Kinas sovietų Lietuvoje: Sistema, filmai, režisieriai*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2015.

18. Milerius, Nerijus, et al. *Kinas ir filosofija: monografija*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2013.
19. Monaco, James. *How To Read A Film*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
20. Parkinson, David. *History of Film*. London: Thames&Hudson, 2012.
21. Propp, Vladimir. *Morphology of the Folktale*. Austin: University of Texas Press, 1968.
22. Puipa, Algimantas. Ekranizuoti tai, ko neparašė rašytojas. *Kinas*, 2010/I (309).
23. Speidel, Suzanne. *Film form and narrative in Introduction to Film Studies*. New York: Routledge, 2012.
24. Vaitiekūnas, Dainius. *Gerard'o Genette'o naratologija*. Žmogus ir žodis, T. 2, Nr. 4, 2002.
25. Wollen, Peter. *Signs and Meaning in the Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1972.

#### **Internetiniai šaltiniai:**

26. *Audiovizualinių medijų terminų žodynas*, Lietuvos kino centras. [žiūrėta 2018 03 15]. Prieiga per internetą: <http://www.lkc.lt/wp-content/uploads/2013/10/Audiovizualiniu-terminu-zodynas.pdf>.
27. *Bergman and Visual Art*. [žiūrėta 2018 02 11]. Prieiga per internetą: <http://www.ingmarbergman.se/en/universe/bergman-and-visual-art>.
28. Bordwell, David. *Three dimensions of Film Narrative*. [žiūrėta 2018 02 20]. Prieiga per internetą: [http://www.davidbordwell.net/books/poetics\\_03narrative.pdf](http://www.davidbordwell.net/books/poetics_03narrative.pdf)
29. *Persona*. [žiūrėta 2018 04 02]. Prieiga per internetą: <http://www.ingmarbergman.se/en/production/persona>.
30. Pipinytė, Živilė. *Pabandęs įžengti. Šarūno Barto „Ramybė mūsų sapnuose“*. [žiūrėta 2018 03 17]. Prieiga per internetą: <https://www.7md.lt/kinas/2015-10-23/Pabandes-izengti>.
31. Šukaitytė, Renata. *Marco Augė ir Gilles'io Deleuze'o erdvės diskurso atspindžiai Šarūno Barto kinematografijoje*. [žiūrėta 2018 01 23]. Prieiga per internetą: <http://etalpykla.lituanistikadb.lt/fedora/get/LT-LDB-0001:J.04~2012~1367188568626/DS.002.0.01.ARTIC>.

32. Vaitiekūnas, Dainius. *Naratologija – pasakojimo teorija*. Literatūros tyrinėtojai mokytojai. [žiūrėta 2018 03 02]. Prieiga per internetą: <http://etalpykla.lituanistikadb.lt/fedora/get/LT-LDB-0001:J.04~2003~1367185745177/DS.002.0.01.ARTIC>.
33. Zabarauskas, Romas. *Šarūnas Bartas ir nostalgiškas nepajudinamo Tėvo autoritetas*. [žiūrėta 2018 04 14]. Prieiga per internetą: <http://www.lfc.lt/lt/Page=ArticleList&ID=12948>.

## PRIEDAI

**Priedas nr. 1 – pavyzdžiai iš Ingmaro Bergmano filmo „Persona“ (1966)**



**1 pav.**



**2 pav.**



3 pav.



4 pav.

**Priedas nr. 2 – pavyzdžiai iš Ingmaro Bergmano filmo „Fani ir Aleksandras“  
(1982)**



**1 pav.**



**2 pav.**



3 pav.



4 pav.

**Priedas nr. 3 – pavyzdžiai iš Algimanto Puipos filmo „Moteris ir keturi jos vyrai“ (1984)**



**1 pav.**



**2 pav.**



3 pav.

**Priedas nr. 4 – pavyzdžiai iš Šarūno Barto filmo „Ramybė mūsų sapnuose“ (2015)**



1 pav.



2 pav.



3 pav.