

Lietuvos muzikos ir teatro akademijos
Teatro ir kino fakulteto
Vaizdo režisūros studijų programos studentė

Marija Jorė Janavičiūtė

SKANDINAVŲ KINO FENOMENAS
Magistro baigiamasis darbas

Vadovas: doc. dr. Lina Kaminskaitė-Jančorienė

Vilnius, 2018

TURINYS

IVADAS.....	3
1. ŠIUOLAIKINIAI SKANDINAVŲ FILMAI: ATVEJŲ ANALIZĖ.....	7
1.1 TEMA, VEIKĖJAI IR ŽANRAS.....	7
1.2 MIZANSCENA.....	9
1.3 KINEMATOGRAFIJA.....	12
1.4 MONTAŽAS.....	14
1.5 GARSAS.....	16
1.6 NARATYVINĖS STRUKTŪROS.....	18
1.7 ŠIUOLAIKINIO SKANDINAVŲ KINO BRUOŽAI.....	20
2. LIETUVIŲ KINO SĄSAJOS SU SKANDINAVŲ KINU: LYGINAMOJI ANALIZĖ.....	22
IŠVADOS.....	26
Literatūros sąrašas.....	27
Filmų sąrašas.....	28

IVADAS

Skandinavijos regionui įprastai priskiriamos – Danija, Švedija, Norvegija, Suomija, Islandija. Iš šių šalių kilo ne vienas įtakingas kino kūrėjas kaip švedai Ingmaras Bergmanas, Roy`us Andersonas, danas Larsas von Trieras, suomis Akis Kaurismäkis, norvegas Joachimas Trieras, islandas Friðrikas Þóras Friðrikssonas ir kiti. Šiuo metu skandinavų kinas tampa dar aktualesnis, 2017 m. Europos kino apdovanojimuose net keturis prizus, įskaitant geriausios Europos filmo titulą, pelnius švedo Roberto Östlundo „Kvadratu“ (2017). Kalbėti apie skandinavų kiną pasirinkau ir dėl asmeninių interesų – ten yra tekę gyventi, studijuoti ir mokytis kurti kiną dviejose Skandinavijos šalyse – Suomijoje ir Danijoje. Su šių šalių, kartu ir kitų Šiaurės šalių kūrėjais užaugau kaip kino žiūrovė ir menininkė, asmeniškai jaučiuosi ne vieno jų smarkiai paveikta, todėl įdomu atrasti net ir nesuvoktas įtakas ar bent jau sąsajas su šio regiono kinu Lietuvos kino kontekste.

Tiesiogiai ar netiesiogiai skandinavų kinas galėjo turėti ar turi įtakos ir lietuvių kinui. Ją ir bus mėginama nustatyti šiame darbe.

Darbo tikslas apibrėžti skandinavų kinui būdingus bruožus bei nustatyti įtaką Lietuvos kinui.

Uždaviniai:

- 1) Analizuoti skandinavų kino istoriją bei kinui, skirtą teorinę medžiagą.
- 2) Aptarti pasirinktus skandinavų filmus;
- 3) Išskirti jiems būdingus bruožus;
- 4) Remiantis teorine medžiaga ir atliktu tyrimu, nustatyti skandinavų kino įtaką lietuvių kinui.

Rašydama šį magistro darbą laikysiuosi hipotezės, kad dešimtajame dešimtmetyje danų kino kūrėjų pasirašytas „Dogmos“ manifestas ir jo taisyklės paveikė ir tolimesnę skandinavų bei pasaulio kino raidą, didelę įtaką padarė ir iki šiol stipriai veikia ir lietuvių šiuolaikinį kiną. Taip pat lietuvių ir skandinavų kinas gali turėti bendrų bruožų dėl geografinių sąlygų ir mentaliteto panašumų. Juos taip pat bus mėginama nustatyti darbe.

Skandinavų kinas buvo ryškus pasaulio kino žemėlapyje nuo pat nebylaus kino laikų. 1910 m. prasideda skandinavų nebylaus kino „aukso amžius“, išvystomi skirtingi kino žanrai ir žvaigždžių sistemos. Tačiau ryškiausias skandinavų, o ypač danų ir švedų, kino proveržis įvyko 1910-1920 m. Šių šalių filmai kino pasaulyje turėjo vienas stipriausių pozicijų (Andersson,

Hedling, Iversen, Møller *et al.*; 1-8). Atsiradus garsiniam kinui ši situacija pasikeitė – ketvirtajame dešimtmetyje pasaulyje ėmė dominuoti amerikiečių kinas. Tačiau pasiekimai nebylaus kino eros metu, padėjo stiprius pagrindus šio regiono kinui. Kai kurie kūrėjai, pavyzdžiui, danų kino režisierius Carlas Theodoras Dreyeris, tapo tarptautiniu mastu žinomais kūrėjais. Pokario metais Skandinavijos šalyse ryškiausias kūrėjas – švedas I. Bergmanas. 1969 m. su filmu „Švediška meilės istorija“ iškilo R. Andersonas, tačiau po to jis nekūrė filmų iki 1996 m, o aštuntajame dešimtmetyje – režisierius Lasse Hallströmas – jis savo karjerą tęsė JAV. Aštuntajame ir devintajame dešimtmetyje Danijoje per metus sukuriama apie 10 kino filmų, tik pavieniai filmai susilaukdavo sėkmės kino festivaliuose. Šie filmai dažniausiai būdavo „lėti“ ir kalbėdavo socialinėmis temomis. (Hjort, 2005) Danų kino naujo pakilimo pradžia galima laikyti, kai režisierius Gabrielis Axelis 1987 m. laimėjo „Oskarą“ kaip geriausias užsienio filmas už kostiuminę dramą „Babetės šventė“, 1988 m. „Pelė užkariautojas“ išgarsino režisierių Bille Augustą, pelnydamas „Auksinę palmės šakelę“ Kanų kino festivalyje bei „Oskarą“ taip pat už geriausią užsienio filmą. Šis laikas kaip tik sutapo, kai jauni talentingi kūrėjai vienas po kito pradėjo baiginėti Nacionalinę Danijos kino mokyklą (Andersson, Hedling, Iversen, Møller *et al.*; 9-12).

Aktyviai vystėsi ir kitų Šiaurės šalių kinas, nors kurį laiką ir nebuvo toks ryškus pasauliniame kontekste. Norvegų kinas savo istorijoje dažnai likdavo danų ir švedų šešėlyje, tačiau jo istorijoje visada buvo viena ar kita ryškesnė pavardė ar filmas. Šioje šalyje kuriamas kinas dažnai laviravo tarp autorinio ir komercinio. Vienas ryškiausių šiuolaikinių autorinio kino atstovų daug dėmesio pritraukęs visam Norvegijos kinui – režisierius J. Trieras.

Tuo tarpu Suomijoje filmai kuriami jau pirmajame XX a. dešimtmetyje, tada kuriama ir kino teatrų sistema, tačiau suomių kinas pasaulinio kinematografo žemėlapyje save ryškiausiai pažymėjo broliams Mikai ir A. Kaurismäkių pradėjus kurti sėkmės kino festivaliuose susilaukusius autorinius filmus devintajame dešimtmetyje. Dešimtajame dešimtmetyje išpopuliarėja populiarieji, pusiau komerciniai filmai, kurie susilaukia sėkmės kino festivaliuose (Bacon, 2016). Islandų kino istorija prasidėjo kiek vėliau nei kitų Skandinavijos šalių – pirmasis filmas čia sukurtas tik trečiajame dešimtmetyje. Tik keletas ryškesnių vardų „iškyla“ iki pradedant kurti F. Þór Friðrikssonui, kurio filmas „Gamtos vaikai“ 1991 m. buvo nominuotas „Oskarui“ kaip geriausias užsienio filmas. Tačiau didžiausias lūžis islandų kine įvyko po 2000 m., kai atėjo gausi jaunų kino kūrėjų kartą, tarp kurių buvo tokie režisieriai kaip Baltasaras

Kormákuras ir Daguras Kári. Po truputį iškilo vis daugiau islandų kūrėjų. Kinas dabar yra viena pagrindinių Islandijos kultūrinio eksporto formų.

Pasaulyje skandinavų kinas labiausiai išsiskiria tuo, kad daugiausiai yra žinomas kaip *arhouse`inis* ar autorinis kinas. Autorinio kino terminas susijęs su prancūzų „Naująja banga“, tokiais režisieriais kaip Jean-Lucas Godard`as ar Francoi Truffaut, kurie 6-ajame dešimtmetyje pradėdami savo „bangą“ atstovavo naująją kino kūrėjų kartą ir norėjo kurti originalius gyvenimu, o ne literatūra kaip tuo metu Prancūzijoje buvo įprasta, filmus. Jų kuriami filmai turėjo kalbėti apie socialines to laiko problemas, būti filmuojami lokacijose, o ne studijoje, juose taip pat turėjo būti eksperimentuojama su forma ir pan. Filmo režisierius, skirtingai nei holivudiniuose filmuose, kur tai darydavo prodiuseris, pilnai kontroliavo meninę filmo pusę. Jų herojais buvo kino kalbos kūrėjai skandinavai kaip C. Th. Deyeris ar I. Bergmanas. Todėl nenuostabu, kad 1995 m. danų kūrėjų grupė pradėjo „Dogmos“ manifestą kaip atsaką į populiarųjį kiną būtent Paryžiuje. Naujos kartos kūrėjai kaip L. von Trieras ir Th. Vinterbegas norėjo kino sugrąžinti kiną prie jo meninių šaknų ir ryšio su realybe, kovojo prieš holivudinio kino stilių ir pernelyg estetizuotą kiną. Manifeste buvo nurodytos 10 aiškių taisyklių – „nekaltybės įžadų“, kurių turi laikytis kino kūrėjai, pavyzdžiui: nefilmuoti studijoje, nenaudoti papildomo rekvizito, ne filmavimo vietoje skambančios muzikos, filmuoti tik rankine kamera, be optinių filtrų, specialaus apšvietimo, paviršutiniško veiksmo, žanriškumo, neminėti režisieriaus pavardės ir t.t. Šis manifestas vėl atkreipė dėmesį į skandinavų kiną ir įkvėpė daugybę nepriklausomų kino kūrėjų, pavyzdžiui, vienu „amerikietiškosios dogmos“ kūrėjų laikomas režisierius Harmony Korine su filmu „Julien Donkey-Boy“ (JAV, 1999). Minimalistinis, rankinės kameros, *guerilla* stiliaus kino kūrimas sutapo su rankinių plačiam vartojimui skirtų kamerų paplitimu ir DIY (*do-it-yourself*) judėjimu (Badley, 2006). „Kino kūrimas tapo prieinamas visiems, o „Dogma“ pasiūlė teoriją, kaip tai praktiškai gali būti įgyvendinta – užsimaskavusi apolitišku pankavimu.“¹ Pasak Vidurinio Tenesio universiteto profesorės L. Badley, iki 2006 m. judėjimas lėmė 49 ir paskatino apie 150 daniškų ilagmetražių filmų atsiradimą. Šis judėjimas paskatino viso skandinavų kino prisikėlimą.

Skandinavų kino fenomenas ir jo ryšys su lietuvių kino anksčiau neanalizuotas mokslo lauke. Taikomas tyrimo metodas bus struktūrinė bei lyginamoji analizė.

Planuojama darbo struktūra: Pirmoje darbo dalyje bus nurodomas tyrimo objektas – pasirinkti šiuolaikiniai skandinaviški autoriniai filmai kaip režisieriaus Th. Vinterbergo

¹ BADLEY, Linda. *Danish Dogma*. In *Transitions in The World Cinema*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2006, p. 81.

„Submarino“ (Danija, 2010), Luko Moodyssono „Lilija amžinai“ (Švedija, 2002), J. Triero „Oslas, rugpjūčio 31-oji“ (Norvegija, 2011), A. Kaurismäki „Žmogus be praeities“ (Suomija, 2002), D. Kari „Albinos Nojus“ (Islandija, 2003), vėliau jie bus analizuojami ir galiausiai bus nustatomi jų bruožai. Bruožai bus nustatomi pagal tematiką, veikėjų pasirinkimą, žanrą, naratyvinę struktūrą bei kino kalbos elementus: mizanscenos kūrimą, kameros darbą, montažą ir garsą. Visi šie filmai rodyti svarbiausiuose Lietuvos kino festivaliuose – Vilniaus tarptautiniame kino festivalyje „Kino pavasaris“ arba Europos šalių kino forume „Scanorama“. Atspirties taškas filmų pasirinkimui yra būtent kino festivaliai. Pasak teoretikų, jie formuoja kino bendruomenę, taip pat yra pagrindinė platinimo vieta net ir atsiradus VOD (*Video on Demand*) autorinio kino kūriniais, kurie turi ribotas sklaidos galimybes, tai taip pat vieta pasirodyti jauniems kūrėjams. (Iordanova, 2009). Dėl to yra susiformavusi festivalių kultūra, kuri itin gyva Lietuvoje, kur vieną kino festivalį keičia kitas, juose lankosi dešimtys tūkstančių žiūrovų, todėl galima teigti, kad festivaliuose rodyti filmai galėjo padaryti įtaką lietuvių kinui.

Antrojoje darbo dalyje jie bus lyginami su pasirinktais šiuolaikinių lietuvių kino kūrėjų darbais Igno Miškinio „Diringu“ (2006) bei „Artimomis šviesomis“ (2009), Kristinos Buožytės „Kolekcioniere“ (2008) ir Igno Jonyno „Lošėju“ (2013) ir ieškoma sąsajų tarp jų. Sąsajoms nustatyti bus naudojamos ir lietuvių kino istorijos medžiaga.

Darbe skandinavų filmams formaliais kino aspektais nagrinėti bus remiamasi kino teoretikų Timothy Corrigan ir Patricia White kino teorijos vadovėliu „The Film Experience“, naratyvinėms filmų struktūroms nagrinėti scenaristo ir scenarijaus rašymo dėstytojo Roberto McKee scenarijaus rašymo vadovėlis „Story. Substance, Structure, Style, And The Principles of Screenwriting“, taip pat įvairių teoretikų medžiaga apie skandinavų kiną.

1. ŠIUOLAIKINIAI SKANDINAVŲ FILMAI: ATVEJŲ ANALIZĖ

Antroje darbo dalyje analizuosime pasirinktus skandinaviškus filmus: režisieriaus Th. Vinterbergo „Submarino“ (Danija, 2010), L. Moodyssono „Lilija amžinai“ (Švedija, 2002), J. Triero „Oslas, rugpjūčio 31-oji“ (Norvegija, 2011), A. Kaurismäki „Žmogus be praeities“ (Suomija, 2002), D. Kari „Albinosas Nojus“ (Islandija, 2003). Pasirinkti skirtingų šalių filmai reprezentuoja ne tik skirtingas šalis, bet ir ryškius tų šalių autorius, žanrus bei skirtingus šiuolaikinio skandinavų kino laikotarpius ar netgi tradicijas. Jie bus analizuojami pagal kinematografinių elementų panaudojimą: mizansceną, kameros darbą, montažą ir garsą. Taip pat analizuodami pasirinktus filmus atsižvelgsime ir į jų tematiką, veikėjus, žanrą bei naratyvines struktūras.

1.1. TEMATIKA, VEIKĖJAI IR ŽANRAS

Filmai visuomet, apie ką nors *kalba*. Apie tai, ką *kalba* filmas yra jo tema. Temai atskleisti pasitelkiami herojai bei istorija. Kaip *kalbama* – yra filmo žanras. Tai vieni svarbiausių kino elementų. Tam, kad galėtume analizuoti pasirinktus kino filmus reikalinga nurodyti jų siužetą, temą, veikėjus ir žanrą, kas ir bus išdėstoma šioje darbo dalyje. Tačiau verta pastebėti, šioje darbo dalyje pačių istorijų struktūrų nenagrinėsime, tam skirta šeštoji šio skyriaus dalis (1.6.) „Naratyvinės struktūros“.

Th. Vinterbergo „Submarino“ (Danija) tai socialinė drama pasakojanti apie du brolius, kurie augo siaubingomis sąlygomis su motina alkoholike ir buvo išskirti tragedijos – dar vieno brolio kūdikio mirties. Nikui trisdešimt treji, jis neseniai paleistas iš kalėjimo. Jis gyvena socialiniame būste Kopenhagos rajone, daug geria ir treniruojasi. Jo brolis yra narkomanas. Jis negali gyventi be dozės, bet kartu jis rūpinasi, kad jo šešiamečio sūnaus Martino gyvenimas būtų geresnis. Jie vėl susitinka kalėjime – jiems beveik per vėlu. Filmo pagrindinė tema yra brolių ryšys, tvarkymasis su vaikystės traumomis, tačiau kartu su šiomis universaliomis problemomis išryškinamos ir žemesnio sluoksnio atskirties problemos, iš kurių kilę veikėjai.

Švedo L. Moodyssono „Lilija amžinai“ taip pat telpa po socialinės dramos žanro pavadinimu. Filmo istorija pasakoja apie jauną merginą Liliją, kurią mama palieka vieną (veiksmas vyksta neįvardintoje buvusioje sovietų bloko šalyje), kai su nauju vyru išvyksta gyventi į JAV. Vėliau jos „vaikinas“ įtikina vykti į Švediją, kur ji tampa sekso verge. Filmo

istorija paremta lietuvių Danguolės Rasalaitės istorija, kuri buvo Švedijoje laikoma kaip sekso vergė ir 2000 m. nusižudė nušokusi nuo tilto Malmėje. Ši istorija paskatino Švedijos visuomenę kalbėti apie sekso vergijos problemą šalyje. Istorijos centre taip pat vieno žemiausių socialinių sluoksnių atstovai, tačiau skirtingai nei „Submarino“ kartais jie vaizduojami ir komiškai – tai suteikia jiems žmogiškumo ir „nuspalvina“ istorijos nuotaiką. Filmas kalba ne tik apie sekso vergijos problemą, bet ir apie savo identiteto, ryšio su kitais žmonėmis paieškas.

Norvegų režisieriaus J. Trierio „Oslos, rugpjūčio 31-oji“ taip pat priklauso dramos žanrui, tačiau ji nors iš dalies ir kalba socialine tematika, tačiau tai daro gerokai švelniau nei anksčiau įvardinti kolegų skandinavų filmai, todėl „socialine drama“ šį filmą pavadinti būtų sunku. Filmas rodo vieną parą Anderso gyvenime. Jis vienai dienai paleidžiamas iš reabilitacijos centro, kur gydosi nuo priklausomybės narkotikams, kad nueitų į darbo interviu. Dienos metu jis taip pat susitinka su senais draugais ir bando sau atsakyti, ar sugebės pradėti gyvenimą iš naujo. Šiuo atveju filmas sukasi ne apie iš žemiausio socialinio sluoksnio kilusius herojus, tačiau apie aukštesnės vidutinės klasės atstovą. Filmas paremtas prancūzų autoriaus Pierre'o Drieu La Rochelle romanu.

Kalbėdami apie suomių kiną nagrinėsime legendinio suomių režisieriaus A. Kaurismäki filmą „Žmogus be praeities“. Režisieriaus kuriamas žanras dažniausiai yra drama-komedija, jo filmai yra persmelkti specifinio režisieriaus tamsaus humoro, kurį jau tapo įprasta įvardinti kaip „suomišką“ ar „skandinavišką“. Šis režisierius priklauso kiek vyresnei kartai nei kitų nagrinėjamų filmų režisieriai ir jo stilistika skiriasi nuo jų, tačiau kalbant apie suomių kiną, būtų neteisinga ignoruoti šio, vieno garsiausių regiono režisierių, kūrybą. Skuomių kine ieškant panašios stilistikos socialinių dramų, kaip anksčiau pradėti nagrinėti kitų skandinavų režisierių kūriniai, itin aktualus būtų suomių kūrėjas Aku Louhimies. Jo kuriami filmai laviruoja tarp meninio ir populiariojo kino. Jo filmai rodyti kino festivaliuose, bet jis nėra taip plačiai žinomas kaip A. Kaurismäki. „Žmogus be praeities“ vėlgi kreipia dėmesį į vieno žemiausio sluoksnio atstovus – Helsinkio parke priverstas pernaktuoti vyras apvagiamas ir sumušamas, jis pabunda neatsimindamas nieko apie savo gyvenimą, jis pradeda gyventi su vargšais konteinerių miestelyje prie jūros ir po truputį pradeda atstatinėti savo gyvenimą to pats nesuprasdamas.

O šiuolaikiniam islandų kinui nagrinėti pasirinkome taip pat žinomo šios šalies režisieriaus D. Kári filmą „Albinos Nojus“. Tai spalvingų herojų ir jau minėto „skandinaviško“ humoro prisodrinta drama-komedija apie 17-metį Noją, gyvenantį nutolusiame Islandijos žvejų kaimelyje. Jis kaimelyje nėra itin mėgstamas. Jis svajoja apie pabėgimą iš kaimelio su Iris,

mergina iš miesto, kuri dirba vietinėje degalinėje. Tačiau visi jo bandymai siaubingai nepasiseka. Protagonistas – iš pirmo žvilgsnio paprastas Islandijos provincijos jaunuolis.

1.2. MIZANSCENA

Dažnai nagrinėjant kiną yra pamirštami dėmesys kreipiamas pernelyg į tematinį jo aspektą, tačiau pamirštama atsižvelgti į kino elementus, kurių pirmasis yra mizanscena (pranc. *mise-en-scène*) – ji apibrėžia visa tai, ką manome ekrane. Kiekvienas jos elementas tarnauja filmo fikciniam pasauliui (Corrigan, White, 63). Mizansceną sudaro tokie vaizdo filmo elementai kaip **aktorių pozicija kadre ir vaidybos stilius, apšvietimas, dekoracijos ar lokacija, rekvizitai, kostiumai, grimas**. Pasak T. Corrigan ir P. White, realybėje, mus supanti aplinka funkcionuoja kaip mizanscena. Pavyzdžiui, miesto architektūra gali būti apibūdinta kaip „viešojo mizanscena“, o kaip tam tikras žmogus savo kambaryje išdėlioja baldus ir jį dekoruoja, gali būti vadinama „privačiąja mizanscena“. Skirtingas elementų išdėliojimas gali kurti skirtingus pojūčius, atmosferas ar prasmes. Mizanscena yra vienas svarbiausių elementų, diktuojančių, kaip mes patiriame filmą (Corrigan, White, 64).

Šioje darbo dalyje bendrai peržvelgsime pasirinktus analizuoti filmus atsižvelgdami į mizanscenos elementus.

Vieno „Dogmos“ pradininkų Th. Vinterbergo 2009 m., praėjus beveik dešimtmečiui po judėjimo pabaigos, sukurtame filme veiksmas vyksta bendrabučiuose, kur gyvena žemiausio socialinio sluoksnio žmonės Kopenhagos rajone, šalia veiksmo ir dviratininkų pilnos Kopenhagos gatvės. Tačiau žiūrint filmą iš tiesų sunku tiksliai pasakyti, ar viskas filmuota lokacijose, kaip kadaise reikalavo „Dogmos“ taisyklės, ar kai kas filmuota studijoje. Bet kokiu atveju socialiniai būstai, kuriuose gyvena herojai, sukuria ankštumo įspūdį, pro jų langus matosi kiti aukšti daugiabučiai pastatai, vienas pagrindinių herojų – Nikas gyvena prie didelės gatvės ir dažnai naktimis rūko žiūrėdamas pro langą. Taip kuriamas gyvenimo „ten ir čia“ įspūdis. Šį įspūdį sustiprina vieno filmo scenų – Niko pažįstamas storulis elgeta Ivanas, sumuštas parkritęs ant gatvės, pro šalį važiuoja į jį net nereaguojantys dviratininkai. Taip filmas kalba apie perskyrą tarp žemos ir vidutinės klasės. Dažnai rodomas ir pagrindinis herojus Nikas, stebintis žmones, jo ramus stebėjimas parodo jo paties atsiskyrimą nuo visuomenės. Filme rodomos lokacijos – miesto erdvė – atšiauri, čia vyrauja šaltos spalvos, dažnai sniga. Jei rodoma erdvė – ji urbanistinė, joje mažai žalumos, daugiausiai betoniniai pastatai. Dekoracijos, kostiumai ir

rekvizitai, grimas – tik tokie, kokių reikalauja istorija, būdingi tik tam laikui, nors kartu iš dalies kuriamas ir „nusidevėjimo“ įspūdis – daiktai tarsi pasendinti. Kartais matome tam tikrus laiko ženklus kaip, pavyzdžiui, „Coca-Cola“ limonadą. Aktorių vaidyba natūralistinė, kuriamas realybės įspūdis. Taip pat naudojama daug natūralaus apšvietimo ar bent jau kuriamas jo įspūdis, išskyrus nakties scenose – herojų veidai, ypač, visad ryškiai išskiriami iš tamsos. Tai padeda parodyti jų emocijas ir kuria atmosferą.

Švedų režisieriaus L. Moodysson filmas „Lilija amžinai“ laikomas „Dogmos“ filmu. Čia filmavimo stilius „megėjiškas“, ne pernelyg estetizuotas, tačiau jau palengva nutolsta nuo judėjimo taisyklių. Čia istorija taip pat pasakoja apie vieno žemiausių socialinio sluoksnio atstovus. Panašiai kaip ir „Submarino“ – lokacija, rekvizitai, kostiumai ir grimas atitinka istorijos pasakojimo vietą ir laiką, tačiau nors „Lilijos amžinai“ tema ir labai tamsi, filme naudojama daug ryškių spalvų. Veiksmas vyksta neapibrėžtoje vietoje buvusioje Sovietų Sąjungoje (nors filmavimas vyko viename Talino rajonu). Filmuojama tikrose lokacijose. Čia sukurti atšiaurios realybės įspūdžiui pasitelkiama sovietinė blokinė architektūra, vietos, kur gyvena herojai, čia taip ankštos, čia bandoma sudaryti „rusiškumo“ įspūdį – rekvizitas (ant sienų kabantys kilimai ir kiti naudojami daiktai, herojų kostiumai, grimas ir apskritai pasirinkti aktoriai – net kiek pernelyg stereotipiškai „rusiški“, matomas vakarietiškas kūrėjo požiūris į posovietinę realybę. Nors tai ir „Dogmos“ filmas, naudojamas apšvietimas, tačiau tik naktinei atmosferai paryškinti. Aktorių vaidyba natūralistinė.

J. Trierio „Oslas, rugpjūčio 31-oji“ labai svarbi lokacija: Oslo miestas. Tai filmas kartu ir apie miestą. norima perteikti vietos „aurą“ – filmas kalba apie prisiminimus, juos iššaukia ir iš dalies pats tampa prisiminimu apie šį miestą. Taip pat filme mizanscenos dalimis tampa oras (metų laikas – vasaros paskutinės dienos), dienos laikas (vienos paros filmas), filmo eigoje matome, kaip dienos laikas keičiasi. Tačiau lokacijos čia kitokios nei anksčiau aptartuose kitų Skandinavijos šalių filmuose – nors pagrindinis herojus ir narkomanas, tačiau lokacijos pristato vidutinės ar aukštesnės klasės visuomenės sluoksnį. Filmo tikslas nėra siųsti socialinę žinutę, o tiesiog pasakoti istoriją apie herojų ir jo būsenas. Aktorių vaidyba šiame filme taip pat natūralistinė.

Suomio režisieriaus A. Kaurismäčio filme „Žmogus be praeities“ taip pat labai svarbus miestas. Tačiau įdomu tai, kad šiame ir kituose režisieriaus filmuose, filmuojama tų laikų Helsinkyje, bet dažnai lokacijų dekoracijos, kostiumai bei rekvizitas (netgi automobiliai) iš kito laikmečio, jie dažnai stilizuoti, laikmečiai persimaišę, tačiau vyrauja aštunto dešimtmečio stilius.

Kalbama apie herojų be praeities, bet visi herojai normaliame pasaulyje atrodo tarsi „nužengę“ iš praeities. A. Kaurismäki kuria savo kino visatą, pavyzdžiui, herojus gyvena kroviniame konteineryje – jo viduje minėto laikotarpio baldai ir muzikinė dėžė, ką realybėje būtų sunku rasti. Įterpiama multikultūrinių aspektų – filmo pabaigoje herojus valgo sušius, bendrame filmo kontekste tai kelia komiško įspūdį. Dažnai filmuojama dekoracijose, jos persimaišo su tikromis lokacijomis. Kontainerių miestelis, kur gyvena herojus, vaizduojamas kaip idiliška vieta – miesto pakraštyje prie jūros. Suomų kino tradicijoje miestas paprastai vaizduojamas kaip pragaišties erdvė – šį kartą herojus mieste pradžioje „praranda“, tačiau netrukus „atranda“ iš naujo, miesto pakraštyje. Pagrindinis herojus dažnai stebi miesto erdvę – ji jam tolima, tačiau ir keri. Režisieriaus filme kaip ir daugumoje jau anksčiau analizuotų skandinavų filmų vaizduojama žemiausia socialinė (benamiai) ar darbininkų klasė, tačiau ji vaizduojama stilizuotai. Naudojamas apšvietimas, jis dažnai taip pat primena aštunto dešimtmečio stilistiką, *film noir* ar nebylaus kino melodramas. Šis filmas iš kitų nagrinėjamų skandinavų kino kūrinių išsiskiria tuo, kad vaidyba šiame filme nėra realistinė – ji stilizuota, tarsi sulėtinta, herojų sakomi dialogai dažnai absurdiški ar perdėtai intelektualūs, herojų veiksmai dažnai melodramatiški, tačiau jie vaidina tarsi su „prigesintomis“ emocijomis.

Islandų filmas „Albinosas Nojus“ savo stilistika taip pat kiek skiriasi nuo skyriaus pradžioje nagrinėtų švedų, danų ir norvegų filmų, labiau primena A. Kaurismäki stilistiką, nors su pirmaisiais galime lengvai rasti bendrų bruožų. Šis filmas itin išsiskiria tuo, kad jo veiksmas vyksta ne mieste, o Islandijos provincijoje, todėl didelį vaidmenį kuriant mizanscenas, čia vaidina gamta. Filmą prasideda nuo erdvės – didelio kalno, prie kurio gyvena paauglys Nojus su močiute, parodymo, toliau – Nojus kasantis sniegą, kurio iki durų vidurio. Toliau filme daug tuščių, apsnigtų erdvių – čia atšiaurus ne miestas, bet gamta. Čia ji tampa herojumi, kuris erzina Nojų. Jis vaikšto po tuščias miestelio gatves – taip parodomas jo nuobodulys, po to nueina į pamėgtas vietas: tuščią kavinę, knygyną. Pristatoma ir jo namų erdvė – tai paprasti kaimo namai – jų dekore daugybė gėlių – tai supriešinimas su atšiauria gamta, liudija herojaus svajones apie pabėgimą. Taip pat filmo dailėje laikas nuo laiko taip pat pasirodo tolimo Vakarų pasaulio ženklai – kaip „Coca-Colos“ buteliukas, per detales kartais kuriamas komiškas, pavyzdžiui, Nojaus močiutė nueina pas miestelio pranašą, dirbantį autoservise, už jo ant sienos kapo pornografinis plakatas. Viskas panašiai kaip suomių režisieriaus filme atrodo kiek „pasendinta“ – taip kuriamas vietos užstrigusios laike įspūdis. Daugiausiai naudojamas natūralus apšvietimas, jei „šviečiama“, bandoma sudaryti natūralios šviesos įspūdį. Aktorių vaidyba natūralistinė, tačiau ne

iki galo, dažnai herojų emocijos taip pat šiek tiek „sumažinamos“.

1.3. KINEMATOGRAFIJA

Kiną suvokiame per nufilmuotus vaizdus ir įrašytus garsus. Tų vaizdų pagavimas ir vadinamas – kinematografija („rašymas vaizdu“) arba operatoriniu, kameros darbu. „Nufilmuoto vaizdo jėga ateina iš to, kaip vaizdais sugebame atkurti tai, kaip jaučiame pasaulį per vizualines kompozicijas, kurios ar tiesiogiai parodo, ar išplečia ar netgi transformuoja mūsų natūralią viziją.“² Pagrindinis kinematografijos vienetas yra kadras – besitęsiantis vienas žiūrėjimo taškas, kuris gali judėti pirmyn, atgal, žemyn ar į viršų ir gali būti pertrauktas tik įkirpimo, kuris pakeičia žiūrėjimo tašką. Kadras taip pat yra vizualinė kino širdis. Kiekvieno filmo kinematografija gali būti labai skirtinga ir skirtingai sudėlioti kadrai ir kurti visiškai skirtinga prasmės, nuotaikas, atmosferas ir t. t. Kinematografija siūlo labai platų ir sudėtingą kinematografinio žiūrėjimo taško kūrimo, reprezentavimo ir supratimo pasirinkimų ratą: **kompozicija (framing), kameros nuotolis, judesys, kadro gylis, kontrastas, spalvos**. Šie kinematografijos elementai taip pat veikia tarpusavyje. Jie lemia kaip mes suvokiame ir suprantame kiną (Corrigan, White, 96).

„Submarino“ naudojama labai daug stambių kadru, tokiu kadru pradedama beveik kiekviena scena – taip siekiama priartėti prie herojų emocijų, dažnai herojų portretai labai tapybiški, primenantys paveikslus, itin estetiški. Dalis filme naudojamų kadru stabilus, tačiau nevengiama judančios kameros, nors jos judesiai nėra *staigūs*, energingi kaip „Dogmoje“, bet filme galima rasti sekamųjų kadru (*tracking shot*) ar kadru kur kamera nuseka svarbią detalę ar herojų. Kartais naudojami pritraukimai, pavyzdžiui, kameros objektyvas pritraukia prie herojaus einančio gatve, išskiria jį iš minios. Filme taip pat naudojama ir vidutinio stambumo kadru, jie dažnai informatyvūs, galima rasti ir keletą bendrų kadru. Vyrauja šaltos, niūrios spalvos, mėlyna, kuri tarsi yra tapusi socialinės dramos žanro „žymimąja“ spalva. Kameros darbas taip pat tarnauja herojaus ir pasaulio priešpriešai parodyti. Filme yra scena, kur Nikas ateina į telefono būdelę paskambinti savo broliui, prie jos – televizorių parduotuvė: matome Niko veidą ir rodomo pokalbių šou atspindį ekrane, Nikas tuščiu žvilgsniu pasižiūri į jį. Daug filmo kadru vyksta prietemoje, herojaus veidas išskiriamas šviesa, o už jo – juodas fonas. Baltą foną matome tik filmo pradžioje ir pabaigoje – kai rodoma herojų vaikystė. Tai pabrėžia, kad tai dar buvo šviesos

² CORRIGAN Timothy, WHITE, Patricia. *The Film Experience. An Introduction*. Bedford: St. Martin's, 2012, p. 96.

pasaulis, kai jame buvo vilties, su juo ir pabaigiama – tvarka atstatoma – taip spalvos tarnauja dramaturgijai.

„Lilija amžinai“ kameros darbas beveik atitinka „dogmos“ taisykles – čia naudojama rankinė kamera, pritraukimai (*zoom*), ji pereidinėja nuo vieno veikėjo prie kito, herojai dažnai sekami iš nugaros. Kameros judesys intensyvus tiek, kiek to tuo metu reikalauja istorija. Jei momentai emocionalūs ar juose daug veiksmo – kamera juda daugiau, jei ramesni – jos judesys vos pastebimas. Stebėjimo centre visuomet herojai, daug stambių ar vidutinių kadru, bendri kadrai naudojami tik aplinkai parodyti, kartais panoramuojama. Kartais herojai komponuojami bendruose kadruose – tokius kadrus matome, kai norima parodyti erdvės pojūtį, laisvę. Kartais filme naudojami sulėtinimo (*slow-motion*) efektai. Jie naudojami norint parodyti herojės atsiribojimą nuo realybės ar vizijas. Čia skirtingai nei „Submarino“ naudojama daug ryškių atspalvių – jais kaip ir pačiu filmu, norima parodyti, kad net ir visiškoje tamsoje galima rasti grožio ir šviesos.

Kinematografija J. Triero filme itin įsimintina. Ji kartu su montažu padeda kurti filmo „kvėpavimą“ ir perteikti herojaus būsenas, Oslo atmosferą bei pasakoti istoriją. Čia naudojama ne tiek daug stambių kadru kaip, pavyzdžiui, „Submarino“, naudojama nemažai ir vidutinių ar bendrų kadru, kurie parodo erdves ar herojaus vietą jose. Taip pat dažnai parodant erdvę naudojamos neįprastos kompozicijos. Stambūs planai naudojami intymių pokalbių momentais, o vos jiems pasibaigus – kamera atsitraukia. Kameros darbe herojus dažnai komponuojamas su kitais herojais, kameros darbas padeda parodyti jų santykį, tam tarnauja ir fokusas, jis dažnai perteikia herojaus žiūrėjimo tašką, pavyzdžiui, scena, kur Andersas atsisveikina su savo draugu – atsisveikinę jie nueina nuo vienas kito nugaromis, fokusas į Andersą, draugas ne fokuse – taip parodoma jų atskirtis, tačiau Andersui trumpam žvilgtelėjus atgal, ar draugas neatsisuko, fokusas pereina ant jo, po to vėl sugrįžta prie Anderso. „Osle, rugpjūčio 31-ojoje“ daug kur naudojama rankinė kamera ir apskritai dokumentinis stilius, pritraukimai, tačiau tai daroma švelniai, neprikišamai. Viena įsimintiniausių filmo scenų – Andersas kavinėje klausosi aplinkinių pokalbių – čia naudojami įvairūs kinematografiniai elementai, o kartu ir kameros darbas, padeda perteikti jo svetimumo pasauliui jausmą, bet kartu ir ilgesį. Kamera skirtingais rakursais rodo Andersą tarp žmonių, tačiau jis kartu ir tarp jų, ir atskirtas nuo jų – taip pat naudojama kompozicija, fokusas ar kameros judesys – judėjimas apink. Kartais filme kamera seka herojų iš nugaros, taip kuriamas slapto stebėjimo, dokumentikos išpūdis. Filmu pabaigoje, kai Andersas nusprendžia nusižudyti perdozuodamas – kamera iš lėto juda link Anderso – kameros darbas čia padeda subtiliai

dramatizuoti herojaus veiksmus. Filme naudojamos natūralios, tačiau kiek prislopintos spalvos – tai atitinka herojaus vidinę būseną ir pasaulio matymą.

Suomių filmas iš anksčiau nagrinėtų išsiskiria tuo, kad jame naudojami daugiausiai stabilūs kadrai, jei daugiausiai vidutiniai, ne itin daug stambių kadro. Režisieriui rodant herojus svarbu parodyti ir aplinką, taip pat dėl „kopijuojamos“ aštunto dešimtmečio kino stilistikos. Tačiau kartais įsiterpia vienas kitas judantis sekimo ar kadras nufilmuotas rankine kamera. Fokusas istorijai pasakoti nėra naudojamas. Filme vyrauja mėlyna ir kitos šaltos spalvos, yra ir šiltų spalvų, tačiau jos kiek prislopintos tam, kad būtų sukurtas senumo, praėjusio laiko, nusidevėjimo įspūdis.

Islandų „Albinose Nojuje“ daug vidutinių ir bendrų kadro, jie padeda parodyti herojų erdvėje. Herojų emocijos nėra pačios svarbiausios, svarbiau čia – papasakoti istoriją. Bendresni kadrai taip pat atskleidžia vietą bei informaciją apie ją. Bendri kadrai taip pat parodo herojaus jausmus, vienatvę, bet kartu ir ryšį su gamta. Filme yra įspūdinga scena, kur jūroje nuo uolų matosi vaivorykštė, Nojus į ją mėto akmenis. Daugiausiai filme stabilūs kadrai, nors kartais įsiterpia ir sekantys herojų kadrai (su *steadycam* ar nuo štatyvo), tačiau rankinė kamera nenaudojama. Filme vyrauja šaltos, prigesintos spalvos, mėlyna – šios spalvos reikalingos šalčio efektui sustiprinti.

1.4. MONTAŽAS

Kai stebime pasaulį aplink, matome skirtingus reginius kaip tam tikras susijusias vaizdų serijas, tuomet mes patiriame kažką panašaus į kino montažą – procesą, kuris jungia skirtingus *kadrus* (besitęsiančius vaizdus tarp įkirpimų). Tačiau tuo pačiu montažas yra ir atitolęs nuo to, kaip regime pasaulį: kasdienybėje pavieniai vaizdai yra sujungti mūsų asmeninės matymo pozicijos ir sąmonės. Montaže tokių ribų nėra – mes nematome pasaulio kaip atskirų vaizdų, sujungtų pagal tam tikrą struktūrą. Montažas panašiai kaip kinematografija gali mėgdžioti tai, kaip matome pasaulį, arba atvirkščiai – praplėsti. Kino montažo jėga ir menas slypi tame, kad šimtai filmo kadro gali būti sujungti į vienetą – filmą ir gali turėti tikrą prasmę, emociją, jausminį ar intelektualinį poveikį. Montažas – viena svarbiausių to, kaip patiriame kiną, dimensijų. Šiame skyriuje nagrinėsime pasirinktus skandinaviskus filmus atsižvelgdami į montažo elementus: **kadro sujungimą (įkirpimus ir kitus perėjimus), ritmiką ir planų ilgį** (Corrigan, White, 134).

Nagrinėjame danų filme naudojamas tęstinis montažas, nors pradedama ir užbaigiama šuoliu ir praeitį. Pradžioje filmo pasakojama apie Niką, po to pereinama prie kito brolio, o vėliau jų abiejų istorijos pasakojamos lygiagrečiai – naudojamas paralelinis montažas. Filmio ritmas nėra itin greitas, tačiau kadrai nėra ir pernelyg lėti, dauguma planų yra vidutinio ilgio. Kuriamas ramiai tekančio gyvenimo įspūdis, kol į filmo pabaigą, artėjant prie kuliminacijos, montažas kiek pagreitinėja.

L. Moodysono filme montažas savo ritmu taip pat tarnauja dramaturgijai, jo principas panašus kaip „Submarino“. Šiame naudojama daug muzikos, todėl dažnai yra montuojama pagal ją. Čia daugiausiai taip pat linijinis laikas, todėl montažas taip pat tęstinis, tačiau verta pastebėti, kad filmas prasideda nuo istorijos pabaigos, kai Lilija stovi ant tilto – filmo pabaigoje matome ją nušokančią nuo jo. Filmio ritmas greitas, tačiau sulėtėja, kai pasakoja apie jos gyvenimą Švedijoje, matome vizijas, jos persipina su realybe.

Montažas „Osle, rugpjūčio 31-ojoje“ taip pat labais svarbus ir aktyviai išnaudojamas kinematografinis elementas, tarnaujantis istorijos pasakojimui ir kartu papildomų prasių kūrimui. Filmio montažas linijinis tik iš dalies. Filmas pradedamas archyviniais miesto kadrais, jame įvairūs, suprantame, Oslo gyventojų balsai pasakoja atsiminimus apie miestą, šie susimaišo su herojaus atsiminimais, kurie perteikiami archyviniais kadrais (matome merginą) filmuota skaitmenine kamera. Filmio veiksmas prasideda nuo mažančio Anderso stambaus kadro – montažu sukuriamas įspūdis, kad Andersas ką tik apie tai galvojo, kad šie kolektyviniai atsiminimai, tai pagrindinio herojaus Anderso atsiminimai. Kaip minėta anksčiau, filme į pasakojamą daug kur įsiterpia kadrai, kai herojus stebi kitus miesto gyventojus. Filmio montažo ritmas atitinka istorijos pasakojimą, jis labai jausmiškas – juo taip pat perteikiamos herojaus būsenos, pasaulio matymas, mintys, kartais netgi „užbėgama“ į ateitį ir praeitį. Kartais montažu reprezentuojamas Anderso pasaulio stebėjimas, tačiau kartais montažas perkelia mus į jo vizijas ar netgi sapnus, tačiau tai nėra specialiai pernelyg išryškinama, jie natūraliai įsilieja į bendrą filmo kontekstą. Filme galima rasti ne vieną neįprastą montažo sprendimą, pavyzdžiui, anksčiau minėta Anderso ir jo draugo atsisveikinimo scena – naudojami montažo šuoliai (*jump cut*), kol draugas kalba (girdime žodžius), matome jį tylintį, tuomet kadras persoka į jį bežiūrintį Andersą, kuris šypsosi, tai kino kalba tarsi parodo, kad jie nors ir kalba apie vieną, iš tiesų jaučia ką kitą. Daugybė įdomių montažo sprendimų ir taip pat anksčiau aptartoje kavinės scenoje, kurioje Andersas klausosi aplinkinių pokalbių ir stebi praeivius. Montažas šokinėja nuo vieno prie kito žmogaus, kurį stebi Andersas, kartais jo stebėjimas pereina į įsivaizdavimą, apie to

žmogaus kasdienybę, pavyzdžiui, einantį vaikina su instrumentu, jis mato sėdintį parke ant suoliuko ir žiūrintį į vandenį, arba gatvėje praeinančią sportišką merginą netukus jis mato ant bėgimo takelio, po to – apsipirkinėjančią, vieną leidžiančią laiką namuose. Tokie jo įsivaizdavimai kartu parodo jo kūrybišką prigimtį (apie kurią žinome ir iš pokalbių su draugu), bet kartu jam kitų žmonių egzistencija atrodo paprasta, bet ilgesinga. Filmo kompozicija uždara – pradžioje filmo matome Andersą atveriantį užuolaidas, pabaigoje – jis jas uždaro. Paskutiniai filmo kadrai po Anderso savižudybės – tuščias vietų, kur Andersas lankėsi kadrai. Iš jo ir praeitos nakties lieka tik atsiminimas. Šie kadrai sukuria stiprų ilgesio pojūtį.

„Žmogus be praeities“ montažas tęstinis, tarnauja pasakoti istorijai. Filmo ritmas lėtas, tačiau ne pernelyg, kartais atrodo pernelyg sulėtintas, tai kuria komiško įspūdį. Taip pat atkartojant aštunto dešimtmečio kino stilistiką kartais tarp skirtingų scenų naudojamos specialios tranzicijos.

Islando D. Kári filme naudojamas tęstinis montažas, istorija pasakojama chronologiškai. Ritmas lėtas, tarnauja atskleisti Nojaus nuoboduliui, tačiau taip pat kartais padeda kurti ir komiškas situacijas. Filmo pagrindinis herojus Nojus turi vaikišką žaislą, per kurį gali žiūrėti skaidres, jose – vaizdai iš Havajų. Berodant jį žiūrint į jį žiūrinti šiuos vaizdus, suprantame, kad tai jo svajonė. Tokiu palmių ir jūros vaizdo kadru, filmas pabaigiamas, tas vaizdas palengva atgyja.

1. 5. GARSAS

Kino garsas – dialogai, muzika, garso efektai – ne ką mažiau svarbi, dramą kine padedanti kurti dimensija nei mizanscena, kinematografija ir montažas. Garsas įtraukia žiūrovą perцепciškai, suteikia kinui erdviškumo pojūtį, taip pat padeda atskleisti istorijai reikalingą informaciją, tačiau ir pats savaime gali būti estetinė patirtimi. Šioje darbo dalyje nagrinėsime skandinavų filmus per **dialogą, muziką ir garso efektus**, nustatysime naudojamo **diegetinio** (priklausantis filmo fikciniam pasauliui) ir **nediegetinio** (filmo fikciniam pasauliui nepriklausantis) garso kuriamas prasmes ir efektą.

Th. Vinterbergo filme garsas atlieka labai svarbią funkciją. Daugiausiai naudojamas diegetinis garsas – veiksmo motyvuoti garsai, kuriama atmosfera, pavyzdžiui, daug užiančių tolimų miesto garsų, padedančių kurti atšiauraus pasaulio įspūdį. Kartais naudojami tam, kad parodytų, kaip aplinka erzina pagrindinį herojų. Tačiau kartais naudojami ir nediegetiniai garsai –

tai daugiausiai garso takelis, pavyzdžiui, fortepijono muzika, tačiau ji švelni, tyli, ji neįkyri, naudojama tik nuotakai sustiprinti, jos daugėja link filmo pabaigos, kulminacijai artėjant, filmo pabaigoje naudojama bažnytinė muzika, jos funkcija čia – sustiprinti dramatinį efektą. Tačiau vienas įdomiausių garso panaudojimo pavyzdžių šiame filme yra danų aštunto dešimtmečio grupės „Gasolin“ dainos „Fatherless Hill“ panaudojimas. Daina naudojama parodoma filmo pradžioje, kai rodoma herojų vaikystę, pagal šią dainą broliai linksminasi prieš baisų nutikimą, o vėliau filme ji vis suskamba tyliai kažkur fone, kai broliai galvoja vienas apie kitą. Tuomet šios dainos melodijos skambesys sukuria ilgesio įspūdį.

Kaip jau minėta anksčiau, švedišrame „Lilija amžinai“ naudojama daug nediegetinio garso – muzikos. Muzika dažnai stumia istoriją į priekį, padeda įtraukti žiūrovą, greitina filmo ritmą, nediegetinės muzikos naudojimas – ryškus režisieriaus L. Moodysson kūrybos bruožas. Įdomu, kad pradžioje filmo naudojama tik rusiška muzika, tačiau atsiradus Andrėjui, vaikinui, kuris pakviečia Liliją vykti į Švediją, filme naudojama muzika tik su anglišku tekstu.

J. Triero filme garsas taip pat yra reikšmingas elementas. Jis padeda parodyti Anderso atsiskyrimo nuo pasaulio pojūtį. Visi miesto garsai lyg pritildyti trasi būtų toli, jie svarbūs tik tada, kai žinome, kad Andersas klausosi. Svarbus diegetinis garsas, su juo daug žaidžiama minėtoje kavinės scenoje – išryškinami garsai kurių Andersas klausosi, net jei rodomi vieni žmonės, žinome, kad Andersas į juos žiūri, bet girdime kitus – suprantame, kad jis klausosi. Šioje scenoje įspūdingas momentas garso požiūriu, kai jis išeina iš kavinės vidaus į lauką – girdime, kai interjero garsas persijungia į eksterjero – miesto garsus. Ši scena tik dar kartą įrodo, kad garsas filme padeda kalbėti ir apie vietą – Oslo miestą. Garsai kuria erdvės pojūtį. Antroje, naktinėje filmo dalyje daug žaidžiama ir su nediegetiniu garsu, pavyzdžiui, šokių scenoje, kur Andersas vartoja daug alkoholio, vietoj muzikos girdime groteskiškus nediegetinius garsus, tai kurią pavojaus nuotaką. Kartais naudojama ir nediegetinė muzika, jos funkcija – kurti nuotaką. Filme savo jausmiškumu labai svarbi garso požiūriu vieta – herojai naktį ateina į vieną žymiausių Oslo vietų – Vigelando parką. Ten Andersas ir jam patinkanti mergina „ūkauja“ vadinamame „aido taške“. Jų ūkavimas skamba visur aplink. Vienas paskutinių kadro, kur matome Andersą, patvirtina, koks herojui ir apskritai filme svarbus garsas – matome jį grojantį pianinu.

Suomijos režisieriaus A. Kaurismäio filme labai svarbi muzika. Čia jos naudojama labai daug. Daug naudojama nediegetinės muzikos, tačiau ji dažnai tarsi gali turėti „šaltinį“ – muzika dažnai suomiškas tango ar rokenrolas taip pat iš aštunto dešimtmečio ir pan. – ji taip pat tarnauja bendrai filmo stilistikai ir kuria nuotaką ar komiško efektą. Ji dažnai kontrastuoja su veiksmu,

bet kartu ir padeda jį ironiškai perdėti dramatinizuoti, pavyzdžiui, kai pagrindinis herojus yra primušamas, užpuolikai įjungia nešiojamą radiją, groja Bethoveno simfonija. Kai kur režisierius naudoja pernelyg melodramatišką muziką – taip jis ironizuoja scenos dramatiškumą. Kai ir daugumoje režisieriaus filmų, naudojama daug diegetinės, gyvai įvairiose vietose atliekamos muzikos – ji įpinama į siužetą, padeda režisieriui kurti stilių ir nuotaiką.

„Albinose Nojuje“ daugiausiai naudojamas diegetinis garsas, jis naudojamas daugiausiai funkciškai – parodyti herojų atliekamų veiksmų garsus ar dialogus, atmosferiniais garsais nuotaika specialiai nėra kuriama. Nuotaiką ir atmosferą kurti padeda nediegetinė muzika, kuri dažnai skamba už ekrano, ji dažniausiai skamba tada, kai Nojui gera. Muzikos garsai kartais primena vesterną, tik šiaurietišką, lyg su vėjo garsais.

1. 6. NARATYVINĖS STRUKTŪROS

Kino naratyvo konstravimą įtakojo literatūra, istorijos pasakojimo meno ir istorijos konstravimo amato, ilgos kultūrinės, meninės ir literatūrinės istorijos pasakojimo tradicijos. Naratyvas iš savo šerdies nurodo skirtingus būdus, kaip mes išmokome atrasti savo vietos istorijoje ir pasaulyje, esmę. Istorijos pasakojimas visad buvo centrinė visuomenių ir kultūrų dalis. Istorijos iškyla iš asmeninių ir bendruomeninių prisiminimų, atkuria įvykius, veiksmus, emocijas. Tradicinė istorija susideda iš trijų aktų struktūros: pradžios, vidurio ir pabaigos – nusistovėjusi tvarka yra sugriaunama tam tikro įvyko, kol pabaigoje tvarka, tik galbūt jau pasikeitusi yra atstatoma (Corrigan, White, 216). Amerikiečių scenaristas ir scenarijaus rašymo dėstytojas R. McKee savo scenarijaus rašymo vadovėlyje „Story. Substance, Structure, Style, And The Principles of Screenwriting“ siūlo „istorijų struktūros trikampį“, kuriame siūlomi visi galimi siužeto elementai:

- a) Klasikinis istorijos dėstymas (*archplot*) – istorija sukasi aplink aktyvų protagonistą, kuris kovoja prieš išorines antagonistines jėgas (išorinis konfliktas) tam, kad pasiektų savo troškimą. Laikas tokio dizaino istorijoje yra linijinis, taip pat būdingas nuoseklus priežastingumo ryšys, uždara pabaiga, kurioje įvyksta pasikeitimas.
- b) Minimalistinis istorijos dėstymas (*miniplot*) – jam būdingas vidinis herojaus konfliktas, atvira pabaiga, protagonistas yra pasyvus (nėra išorinių jėgų, su kuriomis jis kovoja, jis konfliktuoja tik su savo esybe) ir jų gali būti daugiau nei vienas.

- c) Antistruktūrinis istorijos dėstymas (*anti-plot*) – tokiose „istorijose“ nebūtinai linijinis laikas, priežastingumas – realybė gali būti nenuosekli, jose nebūtinai priežastingumas.³

Šie trys istorijos dėstymo būdai šiuolaikiniame kine dažnai persipina tarpusavyje. Šioje darbo dalyje stengsimės nustatyti būdingus istorijos pasakojimo elementus ir atrasti ryškiausią toje istorijoje dėstymo būdą skandinavškuose filmuose

Th. Vinterbergo filmo pasakojimo dizainas yra minimalistinis – čia daugiau nei vienas protagonistas, vidinis konfliktas, atvira pabaiga. Galima rasti ir antistruktūrinio istorijos dėstymo elementų, pavyzdžiui, tai, kad laikas filme nelineinis, tačiau filmo realybėje galioja priežastingumo ryšys.

L. Moodysono filmo istorijos dėstyme persipina visi trys modeliai – herojė turi išorinį tikslą – išvykti, tačiau yra ir ne toks ryškus vidinis konfliktas – savo pačios identiteto ir ryšio su aplinkiniais atradimo, laikas filme – daugiausiai linijinis, nors istorija pradedama „ateities“ vaizdais. Rodomos herojės vizijų, tačiau filmo realybėje galioja priežastingumo ryšys. Kūrinio pabaiga atvira. Ryškiausi čia du – klasikinis ir minimalistinis istorijos dėstymo būdai.

„Oslo, rugpjūčio 31-osios“ istorijos dėstymas – minimalistinis. Jame labai ryškus vidinis herojaus konfliktas – ar šiam pavyks sugrįžti į gyvenimą ar ne? Taip pat filmo pabaiga yra atvira. Yra antistruktūrinio dėstymo elementų – pavyzdžiui, kad istorijos dėstymas ne visuomet yra linijinis.

„Žmogus be praeities“ naudojamas istorijos dėstymas – klasikinis ir minimalistinis – herojus „kovoja“ prieš institucijas, kurios trukdo jam gyventi be vardo ir nepadedą jam, tuo pačiu tai ir jo vidinė kelionė į tapimą geresniu žmogumi, tik jis to nežino. Pabaiga uždara – įvyksta pasikeitimas.

Islandų filme taip pat persipina klasikinis ir minimalistinis istorijos dėstymas. Čia herojus turi išorinį norą – išvykti, tačiau jo konfliktas labiau vidinis, jo paties net nesuvoktas – ko jis nori iš gyvenimo? Filmą pabaiga atvira – ji, kaip minėta anksčiau, baigiasi tarp palmių atgyjančios jūros vizija, žadančia jam naują pradžią. Taigi istorijoje daugiau minimalistinio istorijos dėstymo elementų.

³ McKEE, Robert. *Story. Substance, Structure, Style, And The Principles of Screenwriting*. New York: Methuen, 2014, p. 45.

1.7. ŠIUOLAIKINIO SKANDINAVŲ KINO BRUOŽAI

Išanalizavus pasirinktus filmus pavyko nustatyti šiuos šiuolaikinio skandinavų kino bruožus:

- Skandinavų filmuose daugiausiai vaizduojamas žemiausiam socialiniam sluoksniui priklausantys herojai. Tai būtų galima sieti su Skandinavijos šalyse vyraujančiomis kairuoliškomis pažiūromis bei socialdemokratišku šalių valdymo modeliu.
- Vienas populiariausių žanrų – drama, tačiau svarbus ir dramos-komedijos žanras.
- Daugumoje skandinavų filmų, išskyrus Th. Vinterbergo „Submarino“ ir J. Trierio „Oslas, rugpjūčio 31-oji“, kuriamos absurdiškos situacijos, naudojamas juodas humoras.
- Dažnai skandinavų filmuose yra reprezentuojamas miestas. Jis buvo rodomas netgi 4 iš 5 pasirinktų filmų. Kai kuriuose, pavyzdžiui, J. Trierio „Oslas, rugpjūčio 31-oji“ jis netgi tampa veikėju.
- Daugiausiai skandinaviški filmai filmuojami natūraliose erdvėse, o ne studijoje.
- Visuose skandinavų filmuose buvo pasirenkami filmų sukūrimo laiką atspindinčios dekoracijos, kostiumai, rekvizitas ar grimas, jais stengiamasi dokumentiškai atspindėti realybę, išskyrus A. Kaurismäki „Žmogus be praeities“.
- Visose Skandinavijos šalyse sukurtuose filmuose, išskyrus A. Kaurismäki „Žmogus be praeities“, vyrauja natūralistinė vaidyba.
- Daugumoje nagrinėtų skandinavų filmų naudojama rankinė kamera. Ji naudojama dokumentalumo, stebėjimo įspūdžiui sukurti, L. Moodysson filmo atveju – veiksmo dinamikai sukurti.
- Beveik visuose nagrinėtuose filmuose vyrauja šaltos spalvos, vyrauja mėlyna. Tai galima sieti ir su geografinėmis Skandinavijos šalių sąlygomis.
- Visuose filmuose daugiausiai naudojamas tęstinis montažas, tačiau J. Trierio „Oslas, rugpjūčio-oji“ montaže daug eksperimentavimo su filmo laiku.
- Ritmas skandinavų filmuose daugiausiai vidutiniškai lėtas, išskyrus L. Moodysson „Lilija amžinai“, kur jis dažnai remiasi muzika. Visuose filmuose ritmas kinta pagal tai, ko reikalauja dramaturgija. Kartais naudojami ilgi planai kuria susimąstymo, susitelkimo pojūtį, kartais suteikia komiškumo.

- Beveik visus nagrinėtus skandinavų filmus vienija diegetinio garso panaudojimas istorijai pasakoti, herojų pojūčiams atskleisti, per jį kuriama atmosfera.
- Visuose filmuose naudojama nediegetinė muzika. Muzika čia padeda sukurti istorijos ritmą ar perteikti personažų pojūčius, įtraukti žiūrovą.
- Daugumos filmų struktūra – minimalistinio istorijos dėstymo, kaip ir daugumos *arthouse`inio* kino, vyrauja vidinis konfliktas, atviros pabaigos.
- Daugumoje filmų vyrauja linijinis laikas, tačiau kartais filmuose eksperimentuojama su laiku, pavyzdžiui pradedama vaizdais iš istorijos pabaigos ar atsiminimais iš praeities, kartais vaizdu pereinama į personažų mintis ar vizijas.
- Matyti kad pagal bendrus bruožus artimiausi yra danų, švedų ir norvegų filmai. Tai galėtų būti dėl labiausiai susijusių kino tradicijų, istorijos, geografinės šalių padėties, regiono šalių transnacionalumo. Atsakymas į šį klausimą reikalauja gilesnio Skandinavijos šalių kino tyrimų.

2. LIETUVIŲ KINO SĄSAJOS SU SKANDINAVŲ KINU: LYGINAMOJI ANALIZĖ

Šioje darbo dalyje bandysime atsekti, kaip šiuolaikinis skandinavų kinas galėjo padaryti įtaką lietuvių šiuolaikiniam kinui ir kokią, taip pat įvardinsime skirtingų kino regionų bruožus.

Kaip jau buvo minėta, kino festivaliai yra atspirties taškas filmų pasirinkimui, mat jie formuoja kino bendruomenę ir yra viena pagrindinių autorinio kino platinimo formų. Būtent festivaliuose rodomi filmai gali paveikti kitos šalies kino raidą. Kalbant apie skandinavų kiną ir ieškant jo įtakų kino vystymuisi Lietuvoje, festivaliai tampa itin aktualūs – čia vyko netgi du „Dogmos“ festivaliai, dedikuoti skandinavų kino judėjimui. Pirmasis vyko dar 1999 m. Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje ir buvo organizuotas tuo metu antrame vaizdo režisūros kurse besimokiusios Gretos Akcijonaitės, vėliau tapusios kino teatro „Pasaka“ direktore. Kaip ji pati (pokalbyje telefonu) teigia, organizatorę sužavėjo šviežia idėja tuo metu nusistovėjusiame, literatūriškame lietuviškame kine. Šis festivalis vyko tik vieną kartą ir jame buvo rodomi pagal manifestą sukurti danų filmai, pavyzdžiui, L. von Triero „Idiotai“ ar Sørenso Kragho-Jacobseno „Paskutinė Mifunės giesmė“. Šalia festivalio vyko konkursas, kuriam kino kūrėjai buvo kviečiami specialiai jam, sukurti filmą pagal manifesto taisykles. Tačiau, kaip ji prisimena, dauguma festivalyje dalyvavusių ne iki galo suprato „Dogmos“ taisykles ir dauguma konkurse dalyvavusių filmų buvo dokumentiniai, bet buvo ir mokumentikos (*mockumentary*) pavyzdžių. Dalyvavo daugiausiai LMTA studentai, tarp jų Lietuvos kine gerai žinomos pavardės – Oksana Buraja, Saulius Drunga, Mantas Gimžauskas, pati organizatorė G. Akcijonaitė ir kiti. Organizatorė prisimena, kad tuomet festivalį nugalėjo pirmasis O. Burajos filmas, kuris vėliau buvo rodomas užsienio kino festivaliuose ir, jos nuomone, pačią kūrėją paskatino kurti toliau. Pasak organizatorės, festivalis surengtas tik 1999 m., greičiausiai dėl to, kad tik tuomet žinia apie manifestą Lietuvoje pradėjo skliti tik tuomet, mat internetas nebuvo toks paplitęs ir žinios daugiausiai sklido per laikraščius ar žurnalus.

Antrasis „Dogmos“ kino festivalis vyko 2003 m. Šįsyk jį organizavo dėstytojos kino kritikės Živilės Pipinytės paskatintos dabartinė kino centro „Skalvijos“ direktorė Vilma Levickaitė ir centro ilgametė edukacinių programų koordinatorė Godos Sosnovskienė. Festivalis vyko „Skalvijoje“. V. Levickaitė (pokalbyje el. paštu) teigia, kad festivalį organizavo todėl, kad tuo metu labai trūko teminių konceptualių kino renginių. Pasak jos, tuo metu vyko tik „Kino

pavasaris“, kitų renginių nebuvo. Festivalyje buvo rodomi užsienietiški „Dogmos“ filmai iš 41vairių šalių, pavyzdžiui, Th. Vinterbergo debiutinis filmas „Šventė“, Åke Sandgren „Tikras žmogus“ (Danija, 2001), Ole Christian Madsen „Kiros meilės istorija“ (Danija, 2001), jau anksčiau minėta „Paskutinė Mifunės giesmė“(1999), Martin Rengel „Kaifas“ (Šveicarija, 2001), Vladan Zdravkovic „Babilonas“ (Švedija, 2001), Antonio Domenici „Diapazonas“ (Italija 2001) ir kiti. Kartu buvo rodoma ir lietuviška konkursinė „Dogmos“ programa, kurioje buvo rodomi pagal „Dogmos“ taisykles sukurti tuometinių LMTA studentų filmai. Šį kartą konkurse dalyvavo tokie kūrėjai kaip Ignas Miškinis, Ramunė Čekuolytė, konkursą laimėjo Giedrės Žickytės filmas. Organizatorių teigimu, „vienas pagrindinių festivalio rengėjų tikslų buvo išjudinti iš ramybės būsenos potencialius lietuviško kino kūrėjus, kadangi „Dogmos“ principai suteikė galimybę kurti savitą šiuolaikišką kiną, naudojantis minimaliais finansiniais bei techniniais resursais“. Pasak V. Levickaitės, renginys nebuvo tęsiamas, nes daugiau filmų pagal „Dogmos“ taisykles nebuvo sukurta.

Vėliau 2003 m. vyko pirmasis Europos kino forumas „Scanorama“, kurio vienas tikslų buvo ir iki šiol yra suartinti skandinavų ir Baltijos šalių kiną.

Todėl pirmiausia „Dogmos“ maištingumo ir skandinavų kino įtakos lietuvių kine norisi ieškoti lietuviškame kino manifeste. 2006 m. sausį septyni jauni režisieriai Simonas Aškelavičius, Vytautas Dambrauskas, Kęstutis Gudavičius, Marius Kunigėnas, I. Miškinis, Donatas Vaišnoras, Mantas Verbiejus parašė „Kino manifestą 2006–2009“, kuris skelbė, kad „kino bankrotas – objektyvus lietuviškos kino kultūros faktas“. Jame buvo rašoma, kad lietuvių kinas skęsta chaose, demagogijoje ir banalume, kad „nesibaigiantis pasenusių raiškos priemonių kultivavimas, naujų idėjų trūkumas, finansiniai piktnaudžiavimai galutinai diskreditavo nacionalinį kinematografą“, kad „atėjo laikas naujų orientyrų paieškoms“⁵. „Manifesto“ tikslas buvo pakeisti tuometinę Lietuvos kino situaciją, atsisakyti pasenusių raiškos priemonių kultivavimo ir įgyvendinti naujas idėjas, rasti naujus kūrybos orientyrus. „Kino Manifestas“ turėjo susinaikinti 2009 m., „idant“ netaptų negyvu ir laisvai kurti trukdančiu reiškiniu“. Jį paskelbė režisieriai viešai įsipareigojo iki 2009 sukurti 10 filmų. Pagrindinis režisierių argumentas buvo per mažas valstybės dėmesys

⁴ BNS pranešimas spaudai. *Tarptautinis "Dogmos" kino festivalis sieks išjudinti lietuviško kino kūrėjus*. In Delfi.lt. <Prieiga per internetą: <https://www.delfi.lt/veidai/kinas/tarptautinis-dogmos-kino-festivalis-sieks-isjudinti-lietuvisko-kino-kurejus>>

⁵ *Kino manifestas 2006-2009*. In Bernardinai.lt. Nuoroda: <http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2006-02-13-kino-manifestas-2006-2009/22623>

nacionaliniam kinui. Pasak jų, tai „į kapus“ gali nuvaryti ir lietuvių kūrybinį potencialą, mat fondai finansavimą dažniausiai teikė laiko patikrintiems, žymiems senosios kartos atstovams

Manifestas žadėjo daug, tačiau buvo sukurtas tik vienas filmas – I. Miškinio „Diringas“. Nors panašu, kad lietuviškasis manifestas buvo sukurtas režisierių ne norint reformuoti kiną, o tiesiog piktinantis negavus finansavimo savo filmams, vis tiek jame glūdėjo tuometinės jaunosios kartos kūrybinis potencialas, maištaujantis prieš lėtą, literatūrišką lietuvių kiną. Todėl būtent čia norisi pradėti ieškoti ryšio su skandinavų kinu.

I. Miškinio „Diringas“ skandinavų filmų savo tematika toli gražu neprimena. Jis pasakoja apie reklamos agentūros darbuotojus, kurie iš paslaptinių klientų gauna keistą užsakymą, žadantį pelną. Laimonui visiškai nesuprantamas reklaminės kampanijos objektas – Diringas. Jie ieško personažo šio neįprasto „produkto“ vaizdo reklamai. Šiame filme sunku rasti skandinavų kinui būdingų bruožų, veiksmo ir juokelių pilname filme veikiau galima matyti komercinio holivudinio kino įtaką visų kinematografinių elementų požiūriu, todėl teigti, kad šio manifesto kūrėjams įtaką padarė „Dogma“ ar kiti skandinavų filmai, būtų sunku.

Tačiau skandinavų kino įtakai jau kiek artimesnis antrasis režisieriaus I. Miškinio filmas, sukurtas jau „pomanifestiniu“ laikotarpiu, tapęs vienu ryškiausių šiuolaikinio lietuvių kino kūrinio, „Artimos šviesos“. Filmą pasakoja apie seniai susituokusią, bet santykių inercijoje paskendusią porą – Tadą ir Laurą. Vieną dieną Tadas sutinka kadaise emigravusį ir neseniai sugrįžusį klasioką Liną, jiedu važiuoja panaktinėti į miestą. Linas pademonstruoja Tadaui „night driving“o“ ritualus. Netrukus besivažinėdami jie sutinka paslaptinę gražuolę. Tai Laura. Šiame filme kaip daugumoje nagrinėtų filmų labai svarbi miesto erdvė. Čia kaip ir daugumoje skandinavų filmų taip pat naudojama daug šaltų atspalvių, filmo ritmas jau daug lėtesnis nei „Diringo“, naudojama daug nediegetinės muzikos (tačiau įdomu tai, kad ji tarsi groja per radiją automobilyje, sukuria diegetinės muzikos įspūdį), kuriama savita atmosfera – sukuriama tarsi „plūduriavimo“ (*flow*) po naktinį miestą įspūdis. Filme daugiau nei vienas protagonistas, pabaiga atvira – pasakojimo forma minimalistinė.

Kitas pasirinktas analizuoti filmas – režisierės Kristinos Buožytės „Kolekcionierė“. Filmą pasirinktas dėl iš pirmo žvilgsnio jo formos ir jos formos panašumo į „Dogmos“ manifestą. Jauna logopedė Gailė po savo tėvo mirties praranda sugebėjimą patirti emocijas. Tačiau vieną dieną visiškai atsitiktinai pamačiusi save mėgėjiškai nufilmuotoje video medžiagoje, moteris atranda, kad emocijos gali grįžti. Jai tereikia dirbtinai sukurti situaciją, kuri sukels tam tikras emocijas ir ją nufilmuoti. Herojė turi surinkti įvairių emocijų „kolekciją“. Prasideda neįtikėtinas

eksperimentas. „Dogmą“ iš pirmo žvilgsnio dėl naudojamų rankinių kamerų primenantis filmas reflektuoja paties kino kūrimo procesą. Tačiau rankinės kameros eksploatacijos stilius ir kiti elementai ir tikslas nuo „Dogmos“ smarkiai skiriasi. Vis dėlto, skandinavų judėjimas galėjo turėti įtakos šio filmo atsiradimui, mat tai labiausiai „Dogmos“ taisyklės primenantis lietuvių pilnametražis filmas. Su skandinavų kinu šį filmą sieja lėtas filmo ritmas, rankinės kameros panaudojimas ir minimalistinio istorijos pasakojimo dėstymo pasirinkimas.

Bene daugiausiai panašumų su skandinavų kinu galima atrasti 2013 m. išleistame I. Jonyno pirmajame pilno metro filme „Lošėjas“. Čia kaip ir skandinavų filmuose kalbama apie žemesnio socialinio sluoksnio atstovus. Vincentas yra geriausias greitosios pagalbos stoties darbuotojas, kurio aistra – azartiniai lošimai. Jis persekiojamas skolininkų ir turi sugalvoti, kaip grąžinti pinigus. Jam gimsta idėja sukurti su jo profesija susijusį nelegalų žaidimą. Iš pradžių makabriškas užsiėmimas sudomina tik greitosios pagalbos darbuotojus, bet netrukus ima sparčiai plėstis. Finansiniai reikalai vis gerėja, bet žaidimui pasipriešina gydytoja Ieva, su kuria Vincentą sieja ką tik užsimezgęs aistringas ryšys. Visų pirma, filmas priklauso dramos žanrui, taip pat jame svarbi urbanistinė miesto (šiuo atveju Klaipėdos) erdvė ir kaip ji veikia herojus, filme daug rankine kamera nufilmuotų kadru, taip pat vyrauja šaltos spalvos, labai svarbus diegetinis garsas, vietomis veiksmui „vesti“ į priekį naudojama ir nediegetinė muzika.

Taigi atlikus lyginamąją analizę matyti, kad „Dogmos“ judėjimas tiesiogiai nepaveikė lietuvių vaidybinio kino, nors tam buvo ir nemažai kultūrinių sąlygų, tačiau skandinavų kino įtaka ar bendri bruožai matyti vėlesniuose šiuolaikinių lietuvių kino kūrėjų darbuose, kaip pavyzdžiui, I. Jonyno „Lošėjuje“, tačiau nurodyti, ar tai būtų skandinavų kino įtaka ar bendri bruožai dėl geografinių sąlygų bei vyraujančių kino stilistikos „madų“. Nustatyti skandinavų kino įtakai lietuvių kino įtakai reikalingas platesnis lietuvių kino lauko tyrimas. Būtų siūloma ieškoti įtakų ne tik pilno, bet ir trumpo metro filmuose, pavyzdžiui, Andriaus Blaževičiaus „Bergene“ (2009), Tomo Smulkio „Rojaus beieškant“ (2012, dokumentinis), Kamilės Milašiūtės „After Rave“ (2014), Karolio Kaupinio „Triukšmadaryje“ (2014) ar Gabrielės Urbonaitės „Namo“ (2016) ir kt. Taip pat būtų galima manyti, kad jaunoji lietuvių kino kūrėjų karta, kuri užaugo kartu su skandinavų kinu, kuris nuolat rodomas Lietuvos kino festivaliuose, tačiau šie dar nespėjo sukurti pilno metro filmų, kuriuose būtų galima užfiksuoti skandinavų kino įtaką lietuvių kinui. Todėl besidomintiems šia tema tyrimą būtų rekomenduojama tyrimą pakartoti vėliau – galbūt tuomet pagaliau pavyks atrasti „Dogmos“ naujų vėjų, ir lietuvių kine. Tik jau neprisireiks manifestų.

IŠVADOS

- Šiuolaikinis skandinavų kinas lietuvių kinui ryškios įtakos neturėjo. Tačiau šį tyrimą galima tęsti ir pritaikyti jaunajai kino kūrėjų kartai, kuri užaugo su festivaliuose rodomu skandinavų kinu, pradėjus kurti pilno metro filmus. Galima atrasti bendrų bruožų tarp skandinavų ar atskirtų regiono šalių ir lietuvių nacionalinių kinematografų, tačiau jų nustatymas reikalautų platesnio abiejų šalių kino tradicijų ir istorijų tyrimo.

Literatūros sąrašas

1. ANDERSSON, Lars Gustaf, HEDLING, Olof, IVERSEN, Gunnar et al. Dictionary of Scandinavian Cinema. Maryland: Scarecrow Press, Inc., 2012.
2. BACON, Henry. Finnish Cinema. A Transnational Enterprise. London: Palgrave MacMillan, 2016.
3. BADLEY, Linda., PALMER R. Barton, SCHNEIDER, Steven Jay. *Danish Dogma*. In *Transitions in The World Cinema*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2006.
4. CORRIGAN Timothy, WHITE, Patricia. *The Film Experience. An Introduction*. Bedford: St. Martin's, 2012.
5. HJORT, Mette, *New Danish Cinema: A Small Nation's Path to Globalization*, 2005
6. IORDANOVA, Diana. *The Festival Circuit*. In Film Festival Yearbook . St. Andrews, 2009
7. *Kino manifestas 2006-2009*. In *Bernardinai.lt*. <Prieiga internetu: <http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2006-02-13-kino-manifestas-2006-2009/22623>>
8. McKEE, Robert. *Story. Substance, Structure, Style, And The Principles of Screenwriting*. New York: Methuen, 2014.

Filmų sąrašas

1. Thomas Vinterberg „Submarino“ (Danija, 2010);
2. Lukas Moodysson „Lilija amžinai“ (Švedija, 2002);
3. Joachim Trier „Oslas, rugpjūčio 31-oji“ (Norvegija, 2011);
4. Aki Kaurismäki „Žmogus be praeities“ (Suomija, 2002);
5. Dagur Kári „Albinosas Nojus“ (Islandija, 2003);
6. Ignas Miškinis „Diringas“ (Lietuva, 2006);
7. Ignas Miškinis „Artimos šviesos“ (Lietuva, 2009);
8. Kristina Buožytė „Kolekcioniere“ (Lietuva, 2008);
9. Ignas Jonynas „Lošėju“ (Lietuva, 2013)