

VILNIAUS DAILĖS AKADEMIJOS

VILNIAUS FAKULTETAS

DAILĖS ISTORIJOS IR TEORIJOS KATEDRA

Dailės istorijos ir teorijos studijų programa, valstybinis kodas 6211NX005

Inesos Rinkevičiūtės

Operatoriaus vaidmuo kuriant vizualinę kino filmo kalbą: Audriaus Kemežio atvejis
(baigiamojo darbo pavadinimas)

Magistro baigiamasis darbas

Baigiamojo darbo vadovas (-ė) prof. dr. Agnė Narušytė
(pedagoginis vardas/mokslinis laipsnis, Vardas, Pavardė)

Vilnius, 2021

DARBO AUTENTIŠKUMO DEKLARACIJA

Inesa Rinkevičiūtė

(baigiamojo darbo autoriaus vardas ir pavardė)

Operatoriaus vaidmuo kuriant vizualinę kino filmo kalbą: Audriaus Kemežio atvejis

(baigiamojo darbo pavadinimas lietuvių kalba)

The Cameraman's Role in Creating the Visual Language of Films: the Case of Audrius Kemežys

(baigiamojo darbo pavadinimas anglų kalba)

Patvirtinu, kad baigiamasis magistro darbas parašytas savarankiškai, nepažeidžiant kitiems asmenims priklausančių autorių teisių. Nei visas baigiamasis magistro darbas, nei jo dalis nebuvo panaudota kitose aukštosiose mokyklose.

(baigiamojo darbo autoriaus parašas)

TURINYS

IVADAS	4
1. VIZUALINĖS KINO KALBOS KŪRIMAS	9
1.1. Kinematografija ir jos elementai.....	9
1.1.1. Bendradarbiavimas	10
1.1.2. Techninis pasiruošimas	14
1.1.3. Tapymas šviesa.....	16
1.2. Autorius su kino kamera	18
1.2.1. Techninė kompetencija.....	18
1.2.2. Asmeninis požiūris ir vertybės	22
1.2.3. Prasmės paieška ir siekis nesikartoti	25
1.3. Kūrybinis procesas.....	28
2. VIZUALINĖS KINO FILMŲ KALBOS ANALIZĖ	32
2.1. Pirmasis atvejis: „Neregių žemė“ ir „Ūkų ūkai“.....	32
2.2. Antrasis atvejis: „Ūkų ūkai“ ir „Moteris ir ledynas“	35
2.3. Trečiasis atvejis: „Moteris ir ledynas“ ir „Meistras ir Tatjana“	36
2.4. Bendrieji pastebėjimai	38
IŠVADOS	43
BIBLIOGRAFIJA	45

IVADAS

Beveik prieš šimtmetį – 1929 m. – Dziga Vertovas savo sukurta eksperimentinį dokumentinį filmą pavadino „Žmogus su kino kamera“¹. Jis iki šiol laikomas vienu svarbiausių ir geriausių dokumentikos darbų dėl tokių kinematografinių sprendimų kaip: neįprastas priartinimas, paslėpta kamera, pagreitinti, sulėtinti ar visai sustabdyti kadrai, - tuo metu visa tai buvo nauja². Nemaža tų sprendimų buvo sukurama jau montaže, labai didelę įtaką visiems jiems (tiek filmavimo, tiek montažo metu) turėjo režisierius, šiuo atveju – pats Dziga Vertovas. Savo magistro darbe atsigręžiu į tai, ką jis iškelia į kino filmo pavadinimą – į žmogų su kino kamera. Operatorius tampa šio mano darbo objektu. Siekiu atkreipti dėmesį, kad jo indėlis į vizualinę kino filmo kalbą (kalbant apie dabartį, šiuo metu vykstančius kūrybinius procesus) taip pat yra labai svarbus, kad operatorius ne tik vykdo režisieriaus nurodymus, bet yra vizualinės kino kalbos bendraautoris, nuo kurio priklauso nemaža dalis to, kokią filmą išvys žiūrovai. Kaip atvejį ir asmenybę, per kurią bandau atskleisti, kiek operatorius turi įtakos kuriant kino filmo kalbą, pasirinkau lietuvių operatorių Audrių Kemežį. Jis 2018 m., jau po mirties, įvertintas šalies Nacionaline kultūros ir meno premija, kuri jam skirta už talento ir dvasios šviesos pakylėtą operatoriaus meną, nutiesusį kelius į ateitį³. Premijų komisija teigė, kad Kemežio darbai – išskirtiniai, kad jis ir jo kūryba – ypatingas reiškinys ir energija, kuri neužsibaigia mirties faktu⁴. Tiek šie teiginiai, tiek nuolat iš kino kūrėjų girdimi komplimentai Kemežio darbams (dirbu žurnaliste, todėl neretai tenka įvairiomis temomis bendrauti su kino profesionalais) paskatino atsigręžti būtent į šį kameros profesionalą. Tačiau mano dėmesio centre jis atsidūrė dar 2015 m., kuomet stebėdama režisierės Giedrės Žickytės filmą „Meistras ir Tatjana“ nenustojau žavėtis ne tik istorija, kuri pasakoja apie fotografą Vitą Luckų, bet ir tuo, kaip vizualiai ji pateikiama, kaip kamera įamžina ir kartu atgaivina sustingusias fotografijas. Tuomet po metų, 2016-aisiais, teko dalyvauti režisieriaus Audriaus Stonio filmo „Moteris ir ledynas“ premjeroje. Pristatydamas filmą Stonys dalijosi, kad nemažos dalies kadro nebūtų buvę, jei ne Kemežio sugebėjimas stebėti aplinką, užfiksuoti vaizdus, kurių jis pats nepastebėdavo, sumaniai pasitelkti įvairius buities daiktus ir paprasčiausiomis sąlygomis sukurti vizualiems sumanymams įgyvendinti reikalingą techniką, kurios buvo neįmanoma pasiimti į sunkiai pasiekiamus kalnus. Režisierius tuomet taip pat pabrėžė, kad Kemežys, dirbęs su didžiąja dalimi kitų jo filmų, jau peržiūrėdamas

¹ rusiškai, originalo kalba, – „Человек с киноаппаратом“

² Michael Rabiger, *Directing the Documentary*, Burlington: Focal Press, 2004, p. 22

³ LR Kultūros ministerijos pranešimas, *Paskelbti Nacionalinių kultūros ir meno premijų laureatai*, [interaktyvus, žiūrėta 2020-10-05], <https://lrkm.lrv.lt/lt/naujienos/paskelbti-nacionaliniu-kulturos-ir-meno-premiju-laureatai-1>

⁴ BNS, *Paskelbti šeši šių metų Nacionalinės kultūros ir meno premijos laureatai*, [interaktyvus, žiūrėta 2020-10-05], <https://www.delfi.lt/kultura/naujienos/paskelbti-sesi-siu-metu-nacionalines-kulturos-ir-meno-premijos-laureatai.d?id=79794003>

sumontuotą filmą nevengdavo patarimų, kokių kadru geriau atsisakyti, kuo juos pakeisti. Kinematografinius Kemežio sugebėjimus, kurie suteikdavo filmui kitą meninį lygį, pabrėžė ne tik Stonys, bet ir kiti režisieriai (pavyzdžiui, Giedrė Beinoriūtė (kartu su Kemežiu filmuoti, pavyzdžiui, vaidybiniai filmai „Balkonas“ (2008) ir „Kvėpavimas į marmurą“ (2018)), Žickytė („Meistras ir Tatjana“ (2015)), Kristijonas Vildžiūnas („Senekos diena“ (2016))). Todėl ir šio mano darbo akiratyje – Kemežio bendradarbiavimo atvejai su šiais režisieriais.

Kiti tyrimo motyvai. Aukščiau aprašytoji priežastis – ne vienintelė, paskatinusi atlikti tyrimą šia tema. Apskritai atkreipti dėmesį į kino filmo kūrėjų komandą, jos pasirinkimo kriterijus paskatino susižavėjimas JAV režisieriaus Wes Anderson filmais ir jų vizualine estetika. Jau anksčiau teko pastebėti, kad kone kiekvienas režisierius turi aktorių ar aktorius, kurie nuolat filmuojasi jo kuriamuose darbuose. Pavyzdžiui, JAV kino režisieriui Martin Scorsese vienas tokių – Leonardas DiCaprio (nusifilmavęs tokiuose režisieriaus filmuose kaip „Aviatorius“, „Infiltruoti“, „Kuždesių sala“, „Volstryto vilkas“), lietuvių režisieriai Linai Lužytei – Gabija Jaraminaitė (filmai „Jau puiku, tik dar šiek tiek“, „Amžinai kartu“, „Pilis“). Jau minėtajam Anderson – Owen Wilson, Bill Murray, Luke Wilson, kurie vaidina arba visuose, arba bent jau didžiojoje dalyje jo filmų. Pradėjus domėtis, kaip gimsta Anderson filmų kino kalba, teko pastebėti, kad nuolat pasikartojančios yra ne tik aktorių, bet ir operatoriaus pavardė. Tai – Robert Yeoman. Jis kartu su Anderson dirba nuo jo pirmojo filmo „Petarda“ (1996) iki dabar. Jūdviejų bendradarbiavimo pavyzdys – tik vienas iš daugelio. Europoje kaip vieną ryškiausių taip pat dar būtų galima išskirti švedų režisieriaus Ingmar Bergman ir operatoriaus Sven Nykvist bendradarbiavimą. Lietuvoje ryškiausias toks atvejis būtų būtent Stonio ir Kemežio kartu kurti darbai: su Kemežiu Stonys nufilmavo didžiąją dalį savo darbų, juodu kartu dirbo trylika metų. Pirmasis kartu sukurtas dokumentinis filmas – „Ūkų ūkai“ (2006), paskutinis – „Laiko tiltai“ (2018).

Stebint tokius ryškius bendradarbiavimo atvejus, man ir kilo klausimas: kodėl režisieriui svarbu bendradarbiauti su tais pačiais žmonėmis, kuris iš jų: režisierius ar operatorius vizualinei kino kalbai – kadruotėms, rakursams, spalvoms, kameros judesiams – turi didžiausią įtaką? Ar savo stilių turi tik režisierius, ar jį gali turėti ir operatorius? Kiek jis prisitaiko prie režisieriaus turimos vizijos, kiek ją išpildo, o kiek – įneša savo žvilgsnio, vizualaus istorijos matymo?

Temos aktualumas. Tiek pasaulio, tiek Lietuvos kino industrijos kontekste dažniausiai nagrinėjamas režisieriaus braižas, meninė kino kalba siejama būtent su jo vizija. Ir ta vizija dažniausiai yra režisieriaus nagrinėjamų temų laukas. Pavyzdžiui, kalbėdami apie režisierių Vytauto Žalakevičiaus ar Arūno Žebriūno filmus kino istorikai mini jų individualų kino kalbos stilių ir pagrindiniu (net dažnai – vieninteliu) elementu išskiria temas ir subjektus: kaimo žmogus, vaikas, kasdienis kaimo gyvenimas. Aptariama, kaip visa tai pateikta, koks šių subjektų, temų kampas filme

nagrinėjamas. Tačiau labai mažai dėmesio, kalbant apie meninę kino kalbą, skiriama formaliai nagrinėti, kaip sukomponuotas filmo kadras, kokios spalvos ir koks apšvietimas parinkti, kodėl jie būtent tokie. Į tai, mano manymu, derėtų pažvelgti atidžiau ir operatoriaus darbą vertinti kaip tam tikrą dailininko darbą. Ne veltui tiek jie patys (pavyzdžiui, italų operatorius Vittorio Storaro⁵), tiek kino teoretikai įvardija juos dailininkais, tapančiais šviesa. Dėl to pagrįstai operatorystę galima lyginti su fotografijos menu.

Kemežio pavardė – viena tarp dažniausiai minimų tiek žvelgiant į Lietuvos kino apdovanojimų istoriją, „Sidabrinių gervių“ kategoriją už *geriausią operatoriaus darbą*, tiek į Lietuvos kino operatorių asociacijos teikiamų „Ažuolų“ laimėtojų sąrašą. Jis labai dažnai režisierių, operatorių vadinamas pavyzdžiu, mokytoju. Nors apdovanojimai ir iš lūpų į lūpas sklindančios kalbos rodo, kad jo įtaka, reikšmė – didelė, Kemežio indėlis į vizualinę kino kalbą, operatorystės meną nėra nagrinėtas, ir todėl vertas atskiro aptarimo.

Pagrindinės tyrimo sąvokos: *kinematografija, operatorius, režisierius, vizualinė kalba, autorius, šviesa, objektyvas, kadruotė.*

Hipotezė. Išskirtinę vizualinę kino kalbą sukuria ne režisierius, bet jo bendradarbiavimas su operatoriumi. Būtent pastarojo žvilgsnis nulemia galutinį rezultatą, kurį ir mato žiūrovas.

Tikslas. Analizuojant konkretų atvejį: operatorių Audrių Kemežį ir jo bendradarbiavimo pavyzdžius su įvairiais Lietuvos režisieriais, apibrėžti, koks yra režisieriaus ir operatoriaus santykis, kuriant filmo vizualinę kalbą, ar gali operatorius turėti autentišką savo kino kalbą.

Uždaviniai:

1. išskirti svarbiausius kino filmuose naudojamus elementus, kurie kuria vizualinę kino kalbą;
2. apibrėžti režisieriaus ir operatoriaus pareigas kino aikštelėje;
3. aptarti ir paanalizuoti ryškiausius režisierių ir kino operatorių bendradarbiavimo pavyzdžius Holivude ir Europoje;
4. išskirti svarbiausius bruožus, kodėl operatorių (šiuo atveju konkrečiai – Kemežį) galime vadinti kino kalbos autoriumi;
5. išanalizuoti kelių kino filmų atskirus kadrus; atliekant lyginamąją analizę, išskirti pagrindinius jų konstravimo bruožus, kuo jie skiriasi ir kuo – panašūs tarpusavyje, kas lemia šiuos skirtumus ir panašumus.

⁵ Mike Goodridge, Tim Grierson, *Cinematography*, p. 45

Tyrimo ištekliai (šaltiniai, literatūra, metodai, tyrimo potencialas ir ribos). Magistro darbą sudaro dvi dalys. Vienoje nagrinėjama, kokie yra pagrindiniai vizualinės kino kalbos elementai, koks operatoriaus vaidmuo ją kuriant, aptariami ryškiausi užsienio kūrėjų: režisieriaus ir operatoriaus, bendradarbiavimo atvejai. Bandant įrodyti, kad operatorių, šiuo atveju konkrečiai – Kemežį (nes detaliosiai nagrinėjami jo darbai ir asmenybė) – galima vadinti kino kalbos autoriumi, pasitelkiama Autorių kino teorija, atsiradusi 6 deš. Prancūzijoje⁶ (jos vienas pagrindinių atstovų buvo režisierius François Truffaut⁷), jos teiginiai ir kritika jai.

Autorių kino teorija kalba apie režisierių kaip autorių: kaip svarbiausius kino filmui iškelia būtent jo požiūrį, stilių, asmeninę patirtį. Anot Truffaut, geriausius filmus sukūrė tie režisieriai, kurie patys ir rašė scenarijų savo filmams, ir juos režisavo, turėdami aiškią viziją. Šio režisieriaus teiginius, išdėstytus 1954 m. esė „Tam tikra prancūzų kino tendencija“⁸ praplečia amerikiečių kino kritikas Andrew Sarris. Jis savo darbe „Pastabos apie Autoriaus teoriją“⁹ pažymi, kad kino filmo autorius (ir vėl turima omenyje būtent režisierių) privalo turėti tris savybes. Pirmoji – techninė kompetencija (*technical competence*) – išmanyti turimos ir galimos panaudoti technikos galimybes; režisierius taip pat turi būti asmenybė (*distinguishable personality*), kurios savybės, stilius, požiūris į supančią aplinką, gyvenamu metu vykstančius reiškinius atsispindi kūrinyje; ir savo darbu jis turi perteikti gilesnes prasmes nei galima būtų jas perskaityti tik kino filmo paviršiuje (*interior meaning*): jis siekia ne pramogos, aiškiai suprantamo siužeto, bet išskirtinės perspektyvos į temas, apie kurias kalbėta jau ne kartą. Visos šios savybės, anot Sarris, gali būti išreikštos nevienodai stipriai, bet visas jas bent iš dalies privalo turėti kino filmo autorius. Pirmosios magistro darbo dalies skyriuose interpretuoju šią teoriją, atspirdama nuo jos bandau įrodyti, kad operatorius taip pat turi visas šias tris savybes, todėl, kaip ir režisierius, gali būti vadinamas kino filmo kalbos autoriumi. Interviu su pačiu Kemežiu apie jo darbo metodus beveik nėra (internete pavyko perskaityti tik pokalbį apie filmą, kurtą kartu su Beinoriūte, - „Balkonas“, taip pat išklausyti LRT Klasika radijo laidos „Ryto allegro“ žurnalistės Austėjos Kuskienės darytą interviu 2015 m.). Dėl šios priežasties, siekiant atskleisti Kemežio išskirtinumą, išsiaiškinti jo indėlį į vizualinę kino filmo kalbą, įrodyti, kad jis turi visas tris savybes, kaip svarbias išskirtas Autorių kino teorijoje, specialiai šiam rašto darbui atlikau 5 interviu: 3 iš jų su režisieriais, kūrusiais kartu su Kemežiu, tai: Stonys, Beinoriūtė ir Vildžiūnas; kiti 2 interviu su Kemežiu kaip jo asistentais dirbusiais operatoriais: Mindaugu Survila ir Eitvydu Doškumi. Didžioji

⁶ *Visuotinė lietuvių enciklopedija: kinotyra*, teksto dalies autorė Neringa Kažukauskaitė, [interaktyvus, žiūrėta 2020-12-20], <https://www.vle.lt/straipsnis/kinotyra/>

⁷ MasterClass, *Film 101: What Is an Auteur? Learn About Auteur Theory*, [interaktyvus, žiūrėta 2020-12-20], <https://www.masterclass.com/articles/film-101-what-is-an-auteur#what-is-an-auteur>

⁸ Pranc. „Une certaine tendance du cinéma français“

⁹ Andrew Sarris, *Notes on the Auteur Theory in 1962*, [interaktyvus, žiūrėta 2020-12-20], <https://dramaandfilm.qc.cuny.edu/files/2011/06/Sarris-Notes-on-the-Auteur-Theory.pdf>

šio darbo dalis ir pagrįsta jų prisiminimais iš filmavimo aikštelės, darbo kartu su Kemežiu. Transkribuoti interviu pateikiami magistro darbo prieduose.

Antrojoje magistro darbo dalyje, norint atskleisti, kuo Kemežys skyrėsi nuo kitų šalies operatorių, kokią kino kalbą kūrė, nagrinėju kadrus iš keturių dokumentinių (kadangi dokumentiniame kine operatorius turi didžiausią laisvę, didžioji dauguma kadrų iš anksto nėra surežisuoti, jie kuriami atsižvelgiant į esamą situaciją) kino filmų. Trys iš jų Stonio: „Neregių žemė“, „Ūkų ūkai“, „Moteris ir ledynas“, vienas – Žickytės, tai – „Meistras ir Tatjana“. Analizėje išskiriu tris atvejus. Vienas iš jų, kuomet bendras kino filmo vardiklis yra tik režisierius, šiuo atveju – Stonys, o operatoriai, dirbę kartu su juo, – skirtingi. Todėl pirmuoju atveju lyginami kadrai iš filmų „Neregių žemė“, kurį filmavo Rimvydas Leipus, ir „Ūkų ūkai“, kurį filmavo Kemežys. Antruoju analizės atveju nagrinėjami filmai „Ūkų ūkai“ ir „Moteris ir ledynas“, kuriuos jungia jau tiek tas pats režisierius – Stonys, tiek tas pats operatorius – Kemežys. Trečiuoju atveju nagrinėjami filmai „Moteris ir ledynas“ bei „Meistras ir Tatjana“ (rež. Žickytė). Čia bendras vardiklis yra tik operatorius Kemežys. Šių trijų skirtingų atvejų tikslas – atskleisti, kaip kinta vizualinė kino kalba tam pačiam režisieriui bendradarbiaujant su kitu operatoriumi ir atvirkščiai, taip pat kokias tendencijas galime pastebėti vizualinėje kino filmo kalboje, kurią kuria tas pats režisierius ir operatorius, bet plėtoja kitą temą. Analizuojamų atvejų metu lyginama, kaip vienur ir kitur kuriamas portretas, kokie rakursai, kadruotės pasirenkami, kokias stilistines detales galima atpažinti vienuose ir kituose darbuose, ką galima išskirti kaip Kemežio braižą.

Šis magistro darbas apsiriboja vien Kemežio, kaip operatoriaus, darbo principų analize, išsamiau nagrinėja kelis jo filmus (tiek vaidybinius (pirmojoje darbo dalyje), tiek dokumentinius). Norint atskleisti detalių ir labai tikslų jo indėlį į vizualinę kino kalbą, kodėl jis laikomas operatoriumi, nutiesusiu ateities tiltus operatorystės menui, reikėtų atlikti išsamesnę analizę, daugiau detalesnių interviu, kartu su režisieriais panagrinėti konkrečius vizualinės kino kalbos elementus, konkrečias situacijas. Šiame darbe taip pat išsamiau nepalietas aspektas, kas buvo Kemežio mokytojai ir kiek jis estetikos perėmė iš jų (pavyzdžiui, dirbo kartu su režisieriumi Šarūnu Bartu, kurį ne vienas kino kūrėjas, su kuriuo teko bendrauti, įvardija kaip vieną svarbiausių savo mokytojų, suteikdavusį tiek laiko kadro išieškojimui, kiek reikia, kad vaizdas „kalbėtų“. Anot Doškaus, kuris dabar yra pagrindinis Barto filmų operatorius, tuos, kurie dirbo pas Bartą, tikrai kažkas, ką jam sunku įvardyti žodžiais, vienija. Kemežys taip pat bendradarbiavo su šiuolaikinio meno, tarpdisciplininiais kūrėjais, pavyzdžiui, Deimantu Narkevičiumi, dirbo Šiuolaikinio meno centre. Atliekant dar išsamesnę analizę, būtų galima panagrinėti, kiek darbas čia jam turėjo įtakos). Tad šis tyrimas galėtų būti praplėstas tiek toliau plačiau nagrinėjant Kemežio vizualinės kino kalbos ypatumus, iš kur jie atkeliavo, bendradarbiavimo atvejus, neaptartus filmus, tiek ieškant išskirtinio kitų operatorių braižo.

1. VIZUALINĖS KINO KALBOS KŪRIMAS

1.1. Kinematografija ir jos elementai

Lietuvių kalboje žodis „kinematografija“ apibrėžiamas labai abstrakčiai ir ne visai tiksliai. Dabartinės lietuvių kalbos žodyne¹⁰ pažymima, kad tai – tiesiog filmavimo aparatas. Lietuvių kalbos žodyne¹¹ įrašyta kiek platesnė sąvoka – „kino technika ir kino menas; kino filmų kūrimas ir rodymas; kino pramonė; kino specialistų rengimas“. Bet ir šis, platesnis apibrėžimas nėra visiškai tikslus. Išvertus šią sąvoką iš anglų kalbos turėtume tokį apibrėžimą: kinematografija – tai fotografijos menas, vizualus filmo arba televizijos pasakojimas. Ji apima visus ekrane matomus elementus, kurių išskiriama net trylika¹². Tai: apšvietimas, kadro įrėminimas, kompozicija, kameros judesys, pasirinkti kameros kampai, pasirinkta juosta, objektyvas, kuriamas kadro gylis, fokusas, vaizdo mastelio pokytis, spalva, kadro ekspozicija ir filtras. Kai kurie iš šių elementų labai glaudžiai susiję vienas su kitu ir gali būti sujungti su kitais elementais. Pavyzdžiui, kadro ekspozicija ir filtras labai priklauso nuo juostos arba pasirinkto objektyvo. Pagal šį apibrėžimą operatorius yra tas žmogus, kuris glaudžiai bendradarbiaudamas su režisieriumi ir užtikrindamas, kad jo, operatoriaus, sprendimai atitinka režisieriaus turimą filmo viziją, sukuria vizualų kiekvieno filmo kadra.

Prisimenant pirmuosius, nebyliuosius, kino filmus, kuriuose nebuvo dialogų, kitų garsų (tik foninė muzika), operatoriumi buvo pats režisierius. Tik kiek vėliau, tobulėjant kino filmams kurti skirtai technikai (optinėms technologijoms, išradus dirbtinį apšvietimą, spalvotas bei greitesnes (šviesai jautresnes) fotojuostas), taip pat vystantis įvairioms meno formoms, šios dvi profesijos atsiskyrė. Šiai dienai operatorius dažnai lyginamas su fotografu (kadangi jo atsakomybė parinkti juostą, nustatyti objektyvo židinio nuotolį, ekspozicijos išlaikymą, parinkti fokusą). Tačiau ta veikla, atsakomybės neapsiriboja vien techninėmis detalėmis. Operatorius yra ne tik techninių vizualių sprendimų įgyvendintojas, bet ir kūrybinių, tuo neabejojama jau seniai. Knygoje „Kino meno pagrindai“ Vytautas Mikalauskas rašo: „Operatoriaus kūrybinį darbą atskleidžia parinkimas išraiškingiausių kompozicinių, šviesos ir spalvinių sprendimų, regėjimo taškų ir rakursų, optinės traktuotės ir apšvietimo. <...> Be vyriausiojo operatoriaus nurodymų ir patarimų neapsieina nei dekoracijų statytojai, nei grimuotojai, nei apšvietėjai. <...> Ne veltui sakoma, kad operatoriaus

¹⁰ *Dabartinės lietuvių kalbos žodynas: Kinematografija*, [interaktyvus, žiūrėta 2020-08-24], <http://lkiis.lki.lt/dabartinis/kinematografija>.

¹¹ *Lietuvių žodynas.lt: Kinematografija*, [interaktyvus, žiūrėta 2020-08-24], <https://www.lietuviuzodynas.lt/terminai/Kinematografija>.

¹² *MasterClass.com, Film 101: What is Cinematography and What Does a Cinematographer Do?* [interaktyvus, žiūrėta 2020-08-24], <https://www.masterclass.com/articles/film-101-what-is-cinematography-and-what-does-a-cinematographer-do#quiz-0>.

profesija yra kinematografiškiausia¹³“. Taigi kino meninę (vizualinę) kalbą kuria ne vien režisierius, bet ir kino operatorius.

1.1.1. Bendradarbiavimas

Kad siekiant sukurti išskirtinę vizualinę kino filmo kalbą svarbus glaudus režisieriaus ir operatoriaus bendradarbiavimas, rodo pavyzdžiai iš Holivudo ir Europos kino filmavimo aikštelių: ne vienas garsus pasaulio režisierius nuolat bendradarbiauja su tuo pačiu (ar keliais tais pačiais) operatoriais. Vis dėlto, kalbant apie kino filmus, labai retai kada akcentuojamas operatoriaus indėlis. Jei filmas estetiškas (šiuo atveju atsiribojama nuo scenarijaus, filmo temų ir idėjų, kalbama tik apie vizualinę kalbą), dažniausiai visos liaupsės atitenka režisieriui. Bent jau tai stebiu pastaruoju metu Lietuvoje. Kaip pavyzdys – 2018 m. pristatytas režisierės Marijos Kavtaradzės filmas „Išgyventi vasarą“. Tik pasirodęs kino teatruose jis iškart sukėlė daugybę kalbų, kad lietuviškas kinas pagaliau atgyja, kad atsiranda nauja kino karta, tiksliau – režisierių karta, pagaliau peržengianti poetinio lietuviško kino rėmus. Manęs toks pasigėrėjimo įspūdis po filmo seanso neaplinkė: ne kartą erzino logikos stoka, filmo ištęstumas, kuomet vos trijų valandų kelio atkarpa Vilnius-Palanga sulaukia tiek iššūkių, kad, atrodytų, filmo herojai keliauja mažiausiai 1000 km (scenarijaus autorė – taip pat Marija Kavtaradzė). Tačiau vizualinė kino filmo pusė: spalvos, pasirinkti rakursai, kameros judesiai, buvo tikrai estetiškai ir įtraukiantys į istoriją. Tai, ką žiūrėdama filmą, mėgavausi. Vis dėlto apie tai, kas kartu su režisiere kūrė kino kalbą, kalbėta itin mažai. Prie šio filmo kaip operatoriai dirbo Laurynas Bareiša ir Vytautas Katkus, vieni perspektyviausių šiuo metu Lietuvos operatorių ir kartu – netgi režisierių. Būtent jų trumpametražiai filmai pirmąkart iš Lietuvos pateko į didžiausius bei svarbiausius Europos (kartu – ir pasaulio) kino festivalius: 2019 m. Vytauto Katkaus „Kolektyviniai sodai“ pirmąkart į Kanų kino kritikų savaitės programą, o 2020 m. Lauryno Bareišos „Atkūrimas“ – į Berlynalės trumpametražių filmų konkursinę programą, į kurią kasmet atrenkami vos dvidešimt keli filmai iš viso pasaulio. Įdomiausia tai, kad pirmąkart taip aukštai įvertinti, pastebėti tarptautinės kritikų komisijos, filmai ir filmuoti, ir režisuoti pačių autorių. 2019 m. panašiu fenomenu tuo metu JAV kino bendruomenei tapo filmo „Roma“ režisierius Alfonso Cuaron, pirmąkart aukščiausių kino apdovanojimų istorijoje „Oskarą“ kaip režisierius gavęs ne tik už režisūrą, bet ir kinematografiją. Jau minėtasis operatorius Katkus kartu su režisiere Aiste Žegulyte 2018 m. išleido filmą „Animus Animalis: istorija apie žmones, žvėris ir daiktus“, puikiai įvertintą kino kritikų. Šis kino darbas pusantros valandos žiūrovą prikausto ne tik įdomia istorija, pasakojimo pateikimu ir jo tempu, bet ir

¹³ Vytautas Mikalauskas, *Filmo kūrimo procesas*, in: *Kino meno pagrindai*, sudarė Živilė Pilipavičienė, Kaunas: Šviesa, 1982, p. 46

dėl savo estetikos, netikėtų kameros sprendimų. Režisierės ir operatoriaus bendradarbiavimas tęsiasi toliau. Šiuo metu jie kartu filmuoja antrąjį Žegulytės ilgametražį dokumentinį filmą apie biodestruktorius.

Tai tik keli pavyzdžiai, kurie iliustruoja, kokią svarbą indėlių į galutinį filmo rezultatą, jo estetiką ir tai, kaip jį priims žiūrovas, turi kino operatorius, kaip svarbu, kad režisierius rastų jo viziją, estetinį pajautimą atitinkantį operatorių, ir kaip jų glaudus tarpusavio bendradarbiavimas lemia vizualinę filmo kalbą, kurią ir išvysta žiūrovas. Būtina, kad sutaptų abiejų estetiškas pajautimas, kad kaskart būtų kartu ieškoma, kas geriausiai atskleistų filmo siužetą. Ir nors su režisieriumi iki filmavimo darbų aptariamos ir suderinamos visos detalės, rakursai ir kiti vizualinės kalbos elementai, operatorius yra tas žmogus, kuris suvaldo vaizde esančias detales ir yra atsakingas už galutinį rezultatą. Lindos Seger teigimu¹⁴, scenarijaus transformacija į ekraną vyksta būtent per operatoriaus filtrą – kamerą. Kol nėra nufilmuoto pirmojo kadro, visas filmas – tai tik sutartys, idėjos, koncepcijos, scenarijai ir viltys.

Dokumentiniame kine operatorius turi daugiau galimybių atsiskleisti negu vaidybiniame, kadangi šiuo atveju filmo scenarijuje dažniausiai numatomas tik bendras sumanymas, o filmuojant, prisitaikant prie besikeičiančių aplinkybių, operatorius savarankiškai stebi pasirinktą herojų ar įvykį, žinodamas režisieriaus sumanymą, idėją, užfiksuoja atskiras detales, epizodus, galinčius praversti montuojant filmą. Dokumentiniame kine neretai tik montavimo procese (atsirinkdamas planus, pasirinkdamas jų ritmą, trukmę, kadro įrėminimą, stambumą) savo braižą, mintis išreiškia režisierius¹⁵.

Operatoriaus indėlis į filmą priklauso ir nuo to, kiek vizualiai mąsto pats režisierius. Vieni jų turi aiškią viziją, kokios kompozicijos, kokių spalvų, kokio apšvietimo nori. Kiti duoda daug laisvės tai nuspręsti operatoriui kartu su kitais komandos nariais, todėl dar dažnai apie operatorius rašoma, kad tai – specialybė, labiausiai kino aikštelėje padalyta į techninį ir kūrybinį polius. Tačiau kone visi operatoriai pabrėžia vieną pagrindinę taisyklę: režisierius savo stilistinę kalbą turėti gali (ir netgi privalo), o operatorius – ne. Michael Ballhaus teigimu, visas detales ir vizualinės kalbos visumą privalo diktuoti istorija, todėl ir kiekvienas filmas privalo atrodyti vizualiai vis kitaip. Jo teigimu, neteisinga būtų, jei žmonės, atėję į kiną, saktų: tai – Ballhaus filmas¹⁶.

Dar plačiau nagrinėjant, kokią įtaką operatorius turi kino kalbai, derėtų pasitelkti ir daugiau režisieriaus-operatoriaus bendradarbiavimo pavyzdžių. Žvalgantis po kino istoriją, galime rasti jų įvairiausių: vienu draugystę tęsiasi nuo pat režisieriaus karjeros pradžios, kitų – nenutrūkstamai kuriant naujausius filmus, treči bendradarbiauja nenuosekliai, pasirinkdami vienas kitą pagal būsimo

¹⁴ Linda Seger „The Collaborative Art of Filmmaking: From Script to Screen“, New York: Routledge, third edition, 2019, p. 141-142

¹⁵ Vytautas Mikalauskas, Laimonas Tapinas, *Kino filmų rūšys*, in: *Kino meno pagrindai*, sudarė Živilė Pilipavičienė, Kaunas: Šviesa, 1982, p. 22

¹⁶ Mike Goodridge, Tim Grierson, *Cinematography*, Lewes: Ilex, 2012, p. 41

kino žanrą, stilistiką. Vienas ryškiausių, kone klasikiniu laikomas ir mums geografiškai artimas operatoriaus ir režisieriaus duetas, tai – švedai Sven Nykvist ir Ingmar Bergman. Nykvist, pradėjęs bendradarbiauti su Bergmanu 1953-aisiais, kuriant filmą „Juokdarių vakaras“, laikui bėgant pakeitė prieš tai su Bergmanu dirbusį operatorių Gunnar Fischer. Operatorių pokytis davė ir ryškų pokytį vizualinei režisieriaus kino filmų kalbai: teigiama, kad lyginti Fischer ir Nykvist tas pats, kas lyginti Caravaggio ir Rembrandtą. Fischer mėgo žaisti su šviesa ir tamsa, jų kontrastais, kai tuo tarpu Nykvist pirmenybę teikė natūralumui ir subtilumui, kuris dažniausiai kaip įkvėpimas ateidavo iš Šiaurės pašvaistės kompozicijų, į paveikslus perkeliamų ir pripažintų Skandinavijos tapytojų¹⁷. Teigiama, kad Bergmano filmams Nykvist suteikė paprastumo.

Itin ryškūs tuo, ką kuria dabar, tai – operatorius Robert Yeoman ir režisierius Wes Anderson. Yeoman, kaip ir daugelis kitų garsiausių ir labiausiai pripažintų operatorių, akcentuoja poreikį kaskart dirbant ar su tuo pačiu, ar su kitu režisieriumi, perprasti jo kino kalbą ir, svarbiausia, konkretaus filmo, jo siužeto sumanymą (todėl nagrinėjant kitus Yeoman filmuotus filmus, pavyzdžiui, kurtus kartu su režisieriumi Noah Baumbach („Kalmaras ir banginis“ (2005)), Ol Parker („Mamma Mia! Štai ir mes“ (2018)), reikėtų ieškoti kitų raktažodžių nei kalbant apie filmus, kurtus su Anderson). Anderson, kaip režisierius, turi aiškų savo matymą ir viziją, kaip turi atrodyti filmas, jo scenos¹⁸. Pavyzdžiui, vienas pirmųjų jo klausimų, atvykus į filmavimo aikštelę, būna: ar mes – centre? Anderson filmuose kadruotės dažniausiai būna centrinės, jam labai svarbu simetrija – asistentai turi tiksliai išmatuoti atstumus nuo vieno erdvės krašto iki kito, kad kamera tikrai stovėtų filmuojamos scenos centre. Tokios pat griežtos tvarkos Anderson laikosi ir kalbant apie aktorių išsidėstymą filmavimo aikštelėje: tiksliai suplanuota, kas ir kur stovės, kelis kartus mizanscenos surepetuojamos prieš pradedant filmavimo darbus. Tai – ryškūs paties režisieriaus atsinešti kino kalbos elementai, kuriuos iškart atpažįsta Anderson filmų gerbėjai. Ir nors Anderson iš tų režisierių, kuris mąsto labai vizualiai, ne blankiu indėliu į galutinį rezultatą tampa ir Yeoman pasiūlymai. Interviu JAV kino akademijai¹⁹ kinematografas dalijosi, kad pats labai mėgsta artimus kadrus, nes jie kuria intymumą, todėl juos nuolat siūlo režisieriui. Tad, ko gero, išvydę Anderson filmuose stambų aktoriaus planą, galėtume prisiminti Yeoman.

Kitas pavyzdys iš filmo „Gyvenimas po vandeniu“ (2004) užkulisių. Yeoman jau minėtame interviu JAV kino akademijai dalijasi, kad, prieš pradedant filmuoti šį filmą, į jo rankas pakliuvo fotografo Robert Polidori nuotraukų albumas „Havana“. Kadangi operatoriui labai patiko fotografo

¹⁷ Mike Goodridge, Tim Grierson, *Cinematography*, p. 144

¹⁸ Aaron Souppouris, *The geometric perfection of Wes Anderson films*, [interaktyvus, žiūrėta 2020-07-18], <https://www.theverge.com/2014/3/18/5521442/the-perfect-symmetry-of-wes-anderson-films>.

¹⁹ AcademyOriginals, *Creative Spark: Robert Yeoman*, [youtube kanalas, interaktyvus, žiūrėta 2020-07-18], <https://www.youtube.com/watch?v=w1uW96LFYQE>.

pasirinkta spalvų paletė, albumą jis parodė Anderson. Taip Polidori nuotraukos tapo įkvėpimu „Gyvenimui po vandeniu“. Yeoman panašiai idėjų kitiems kino projektams ieško vaikščiodamas po muziejus, įsigydamas jų kolekcijų katalogus. Režisieriui, prieš pradėdamas filmavimo darbus, visuomet pateikia scenų eskizus, kuriuose – pirmiausia jo matymas, parinktas rakursas, tiksli kameros padėtis filmavimo aikštelėje. Taigi, nors galutinį žodį taria režisierius, tačiau vizualinę, meninę kalbą, atsižvelgdamas į režisieriaus, su kuriuo dirba, estetikos pojūtį, filmo siužetą, kuria operatorius.

Režisieriaus-operatoriaus bendradarbiavimo duetų, kuriančių jau Nepriklausomoje Lietuvoje, taip pat galime rasti nemažai. Vienas iš ryškiausių – jau minėtasis operatoriaus Audriaus Kemežio ir režisieriaus Audriaus Stonio, kurį aptarsiu šio darbo kitose dalyse išsamiau. Kitas, ne taip seniai susiformavęs, tai – Eitvydo Doškaus ir Šarūno Barto. Doškus nufilmavo tris pastaruosius režisieriaus filmus, tai: „Ramybė mūsų sapnuose“ (2015), „Šerkšnas“ (2017), „Sutemose“ (2019). Kiek anksčiau ne vieną filmą („Laisvė“ (2000), „Namai“ (1997), „Koridorius“ (1995)) Šarūnas Bartas filmavo kartu su Rimvydu Leipumi. Režisierius Algimantas Puipa, kurio kino filmai, kaip dažnai įvardijama, pasižymi išskirtine stilistika, turinčia net specialų pavadinimą – „puipizmas“, daugiausiai yra dirbęs su operatoriumi Viktoru Radzevičiumi (filmai: „Žaibo nušviesti“ (1995), „Elzė iš Gilijos“ (1999), „Trys mylimos, arba Paskutinė diena“ (2002), „Vilko dantų karoliai“ (1997), „Miegančių drugelių tvirtovė“ (2012), „Edeno sodas“ (2015)). Vieni geriausiai įvertintų jo kino darbų sukurti kartu su Algimantu Mikutėnu („Elektroninė senelė“ (1985), „Dievų miškas“ (2005), „Nuodėmės užkalbėjimas“ (2007), „Kita tylos pusė“ (2019)). Nėra atlikta tyrimų, kiek prie „puipizmo“ prisidėjo ar jį keitė Radzevičius arba Mikutėnas, kokią įtaką dažnai tipiniu lietuvišku kinu: lėtu, poetiniu, kuriame dominuoja gamtos vaizdai, vadinamiems Barto filmams turėjo Leipus, ir kaip dabar jį keičia (jeigu keičia) Doškus. Tai būtų galima analizuoti kituose rašto darbuose, tiriančiuose operatoriaus indėlį į vizualinę kino kalbą.

Pasaulyje tokių ryškių bendradarbiavimo pavyzdžių kaip Anderson ir Yeoman ar Bergman ir Nykvist yra ir daugiau, bet daug dažnesni atvejai, ypač tokioje didelėje kino industrijoje kaip Holivudas, kada režisierius ir operatorius bendradarbiauja ne nuolatos, bet susitinka bendram darbui po kelerių metų pertraukos. Tai lemia tai, kad tiek režisieriai, tiek patys operatoriai atidžiai atsirenka su kuo konkrečiam projekte norėtų dirbti. Pavyzdžiui, operatorius Vilmos Zsigmond atsisakė kartu su režisieriumi Steven Spielberg filmuoti „Nasrus“ (1975), nes Zsigmond nepatiko filmo scenarijus, tačiau po dvejų metų kartu jiedu sukūrė filmą „Artimi trečiojo laipsnio kontaktai“ (1977)²⁰.

Yra ir labai savarankiškų režisierių, kurie viską atlieka patys: parenka optiką, kino kamerą ir juostą, ją netgi valdo. Operatorius tokiu atveju tampa tik techniniu, aptarnaujančiu personalu. Toks,

²⁰ Mike Goodridge, Tim Grierson, *Cinematography*, p. 16

anot Zsigmond buvo režisierius Stanley Kubrick²¹. Su tokiu režisieriumi, kaip teigia Zsigmond, jis atsisakytų dirbti, kadangi jam, kaip ir daugeliui kitų ryškų savo paties estetinį pajautimą, vizualinį matymą turinčių operatorių, svarbu ne tik klausyti nurodymų, bet ir dalyvauti kūrybos procese, siūlyti savo sprendimus dėl apšvietimo, spalvų ir pan.

Labai panašią nuomonę turi ir operatorė Ellen Kuras, dirbusi su tokiais filmais kaip „Jausmų galia“ (rež. Michel Gondry, 2004), „Kava ir cigaretės“ (rež. Jim Jarmusch, 2003), „Neilas Jangas: auksinė širdis“ (rež. Jonathan Demme, 2006). Anot jos, pirmiausia susitikus su režisieriumi jai įdomu išgirsti, kaip jis mato filmą. Tuo metu Kuras jau būna perskaičiusi scenarijų ir pasižymėjusi savo pastabas, užsirašiusi pirmąsias mintis, kaip visa tai turėtų atrodyti ekrane, ir būtent režisierius turi įtikinti ją savo vizija, jei ji kitokia nei jos turima. Anot Kuras, kino vizualinės kalbos paieška – kaskart kūrybinių diskusijų objektas tarp operatoriaus ir režisieriaus²².

Išskirti režisieriaus-operatoriaus bendradarbiavimo pavyzdžiai – tai neatskiriami kūrybiniai bendradarbiai, kartu kuriantys tiek viziją, kaip turi atrodyti kiekviena filmo scena: kadro kompozicija, spalva, apšvietimas, tiek galutinę vizualinę kino kalbą. Taip glaudžiai bendradarbiaujantys tarpusavyje, kad neretu atveju sudėtinga pasakyti, kas sukuria tą vaizdą, kurį mato žiūrovas. Geram kino darbui sukurti pirmiausia būtina stipri komanda ir režisieriaus tikėjimas kiekvienu jos nariu – būtent todėl nuolat siekiama kurti su tais pačiais žmonėmis, su kuriais jau kadaise sutapo tiek kūrybinio proceso, tiek galutinio darbo vizija. Tačiau režisieriui, renkantis su koku operatoriumi dirbs, nors vienas svarbiausių dalykų ir yra bendras estetinis pajautimas, panaši pasaulėžiūra, tačiau labai svarbu ir techninis operatoriaus pasiruošimas, turimi įgūdžiai, nuo kurių priklauso pastarojo profesionalumas.

1.1.2. Techninis pasiruošimas

Į techniką nuo seno (net tada, kai dar nebūta didelio pasirinkimo) kreiptas didelis dėmesys. Geram fotografui (kuris – artimiausia operatoriui profesija) buvo būtina išmanyti technines detales. Jau net beveik prieš šimtmetį suvokta, kad šiuo atžvilgiu fotografui būtina tobulėti, keistis. Pavyzdžiui, mėnraštyje „Galerija“ (pirmame tarptautiniame fotografijos meno leidinyje Lietuvoje) vieni iš žurnalo rengėjų – Antanina ir Kazys Lauciai – vis rengdavo ir publikuodavo straipsnių, ragindami dėmesio skirti techninėms detalėms: pasirinktam fotoaparatai, juostai, ryškinimo popieriui (jų ypatybėms), nemažai akcentuotas vizualus kadro vaizdas: apšvietimo sprendimai, kompozicija.

²¹ *Ibid*, p. 16

²² *Ibid*, p. 141

Knygoje „Lietuvos fotografijos istorija: tradicijos ir modernybė“ cituojama ištrauka apie pačios Laucienės fotografiją „Pardavėjų belaukiant“: „<...> nuotrauka įdomi ne tik dėl savo būdingo turinio, kiek dėl gražių šviesos efektų, kuriuos atvaizduoti ne visada tepasiseka. Dėl šio apšvietimo senos moters figūra atrodo panašiai lyg Rembrandto piešinys. Žanro nuotraukų įdomumą visuomet sudaro tinkamas šviesų ir šešėlių pasiskirstymas. Kas liečia techniskąją šios nuotraukos pusę, kairioji moters pusė truputį per mažai apšviesta.“²³

Nuo techninių dalykų: pasirinktos kino kameros, juostos, objektyvo, priklauso galutinis matomas vizualus kadras, jo gylis, detalumas. Dar ir dabar, kuriant kino filmus, vis dar naudojama juosta, kai kurie operatoriai ją renkasi verčiau nei skaitmeną (ir vis dažniau prie jos sugrįžta). Pavyzdžiui, JAV operatoriaus Ed Lachman teigimu, juosta suteikia vaizdui įdomumo, išskirtinumo²⁴. Anot jo, juosta turi daug geresnį ekspozicijos išlaikymą, spalvos visai kitokios nei filmuojant skaitmenine technika. Juosta filmuotose kadruose geriau justis erdvės gylis, geriau perteikiama ir šviesa, ir šešėliai, sukurti tiek natūraliu, tiek dirbtiniu apšvietimu. Taip yra todėl, kad juosta turi net kelis sluoksnius. Pavyzdžiui, nespaltvota – keturis, spaltvota – šešis (arba daugiau)²⁵. Dažniausiai trys iš jų yra emulsiniai (t. y. susidedantys iš šviesai jautrių sidabro halogenido mikrogrūdėlių): pirmasis jautrus mėlyniams, antrasis – žaliems, o trečiasis – raudoniems šviesos spinduliams. Kiti trys sluoksniai, tai – geltonas šviesos filtras (esantis tarp mėlynojo ir žaliojo emulsijos sluoksnių, nepraleidžiantis mėlynų spindulių į kitus sluoksnius), taip pat – pagrindas, laikantis visus sluoksnius, ir – antiaureolinis sluoksnis, sulaikantis šviesos spindulius, praėjusius pro visas emulsijas, užtikrinantis, kad mažiau šviesos atsispindėtų nuo pagrindo²⁶. Filmuojant skaitmena, viskas įrašoma pikseliais, susipina į vieną plokštumą, dėl ko, prie juostos pratusiam operatoriui, ima stigti šviesos, šešėlių gylio, aiškesnio spalvų atsiskyrimo. Pabrėžiamas juostos universalumas, jautrumas.²⁷

Svarbu ir tai, kokią konkrečiai juostą pasirinksi. Tas pats Lachman teigia išbandęs daugybę kino juostų, kol maloniui atradimu jam tapo Kodak 5277²⁸. Būtent šią juostą jis pasirinko filmuojant Sofia Coppola filmą „Jaunosios savižudės“ (1999), siekdamas sukurti 70-ųjų nuotaiką: nostalgiją, melancholiją. Ir tam padėjo būtent Kodak 5277 juostos savybės: ja, lyginant su kitomis juostomis, jų gamintojais, serijomis, sukuriamos švelnesnės, prislopintos spalvos, pastebimas grūdėtumas, leidžiantis dar geriau persikelti į laikotarpį, apie kurį pasakoja kino filmas.

²³ Margarita Matulytė, Agnė Narušytė, *Lietuvos fotografijos istorija: tradicijos ir modernybė*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2013, p. 144-145

²⁴ Mike Goodridge, Tim Grierson, *Cinematography*, p. 54

²⁵ Eugenijus Lašovas, *Kino mechanikos vadovas: Filmas ir kino projektorius*, Vilnius: Mokslo, 1988, p. 12.

²⁶ *Ibid*, p. 13.

²⁷ Mike Goodridge, Tim Grierson, *Cinematography*, p. 54

²⁸ *Ibid*, p. 49

Vizualinės kalbos detales lemia ir pasirinktas objektyvas, jo lęšis. Yra trys pagrindiniai objektyvų parametrai: židinio nuotolis, santykinė anga ir skiriamoji geba. Eugenijus Lašovas pažymi, kad nuo objektyvo židinio nuotolio (atstumo nuo lęšio optinio centro iki jo pagrindinio židinio) priklauso atvaizdo matmenys: kuo nuotolis mažesnis, tuo didesnis, artimesnis bus atvaizdas²⁹. Taip pat santykis tarp židinio nuotolio ir lęšio skersmens lemia, kiek šviesos bus praleista į juostą³⁰. Tad jeigu kadro kompoziciją, norimą stambumą, kameros judesį nemaža dalis režisierių gali patys įvardinti ir pasitardami su operatoriumi, pasitelkę jo pagalbą – įgyvendinti, tokie techniniai dalykai, nuo kurių priklauso kiek mažiau neįgudusiai akiai atpažįstami vizualinės kalbos elementai, dažniausiai priklauso ir juos parenka pats operatorius. Audrių Kemežį, kurio, kaip operatoriaus, išskirtinumą aptarsiu kitose šio rašto darbo dalyse, dauguma režisierių ir netgi operatorių, dirbusių kartu su juo, itin vertino už techninę kompetenciją ir gebėjimą išnaudoti ne tik turimą įrangą, bet ir ją pačiam susikurti.

1.1.3. Tapymas šviesa

Kiekvienas operatorius turi vizualinius elementus, kuriais labiausiai mėgsta variuoti, ir, kalbant apie operatorystės meną, visuomet tai tampa šviesa. Anot Vengrijos ir JAV operatoriaus Vilmos Zsigmond, geros kinematografijos nėra be gero apšvietimo³¹. Jis pats labiausiai mėgstantis *film noir* stilių, nes jis – dramatiškas, vizualus, čia itin daug prasmės istorijai suteikia vaizdas: šviesos, šešėlių žaismas. Zsigmond teigia nemėgstantis „švelnaus“ apšvietimo, nes nors jis ir atrodo natūraliai, bet toks apšvietimas – neįaudina. Anot jo, dailininkai niekada savo paveiksluose švelnaus apšvietimo nenaudoja – visuomet kaip stiprus šviesos šaltinis juose yra arba langas, arba žvakės šviesa: „<...> jeigu aš negaliu pasitelkti tokių pačių priemonių, nesu patenkintas, nes tuomet šį darbą gali atlikti bet kas kitas. Kryptinis apšvietimas užtrunka ilgiau nei išskaidytas, švelnus apšvietimas. Norint tinkamai apšviesti sceną, reikia keturių ar penkių šviesos šaltinių skirtingose pozicijose. Tai, mano manymu, sukuria trečiąją dimensiją įprastai dviejų dimensijų kino pasaulyje.“³² Ir ta trečioji dimensija, anot jo, yra būtent kadro gylis. Jį sukurti, Zsigmond įsitikinimu, – menas. Su Zsigmond sutiktų ir kinų kilmės amerikiečių operatorius James Wong Howe, teigęs, kad paprasta įsigyti šviesos šaltinį, bet pats

²⁹ E. Lašovas, *Kino mechanikos vadovas: Filmas ir kino projektorius*, p. 59-60.

³⁰ *Ibid*, p. 57

³¹ *Ibid*, p. 12

³² *Ibid*, p. 15, tiksli citata, kuri rašto darbe versta autorės: *If I can't do the same, I am not happy because then anybody could do the job. <...> Directional lighting takes a little longer than soft lighting. In order to light the set properly, I need to find four or five different positions for the lights. <...> I think it gives you a third dimension in the two-dimensional world of cinema.*

šaltinis niekada nepasakys, ar yra tinkamai panaudojamas kuriant reikiamą filmo nuotaiką. Tai turi nuspręsti operatorius³³.

Labai didelę reikšmę apšvietimui, savo sudėliotoms apšvietimo schemoms skyrė su Bergmanu dirbęs Nykvist. Šviesa jis kūrė filmo nuotaiką, pasitelkdavo natūralius šešėlius – jie padėdavo atskleisti ir emocijas aktorių veiduose. Mike Goodridge ir Tim Grierson teigia, kad Nykvist tai daryti labai padėjo kita dažna režisierių praktika: Bergmanas į daugumą savo filmų kvietėsi vis tuos pačius aktorius (pavyzdžiui, Liv Ulmann, Bibi Andersson), tad operatorius taip pat buvo išstudijavęs aktorių veidus, žinojo, kokį apšvietimą kam parinkti, kad atsiskleistų tos detalės, kurių reikia filmo siužetui, personažo paveikslui sukurti³⁴.

Kino ir jo meninės kalbos istorija visuomet formavosi veikiamą kurios nors vienos meno šakos. Ypač stiprus yra vaizduojamojo meno (tiek tapybos, tiek fotografijos) poveikis. Ricciotto Canudo, vienas pirmųjų kino teoretikų, filmo kūrimą net apibūdino kaip „tapymą šviesos teptukais“.³⁵ Dailininku, tapančiu šviesa, save vadino ir vienas ryškiausių operatoriaus-kūrėjo pavyzdžių italas Vittorio Storaro, sukūręs tokius filmus kaip „Konformistas“ (rež. Bernardo Bertolucci, 1970), „Egzorcistas: pradžia“ (rež. Renny Harlin, 2004), „Café Society“ (rež. Woody Allen, 2016), „Užburtas ratas“ (rež. Allen, 2017). Anot jo, operatorius privalo išmanyti literatūrą, muziką, dailę. Jam pačiam didžiausią įtaką yra padaręs Caravaggio paveikslas „Šv. Mato pašaukimas“ (1600). Anot Storaro, tai buvo pirmas paveikslas, kuriame jis aiškiai matė „šviesos kelionę į tamsą“³⁶ ir nuoširdžiai stebėjosi, kodėl nei studijuojant fotografiją, nei operatorystės meną jų niekas nemokė tapybos istorijos. Visos šios žinios, jo teigimu, operatoriui padeda suprasti, ką ir kaip panaudoti filmo kadre, kuriame negali būti atsitiktinumų³⁷, kadangi operatorius šviesa, spalvomis iliustruoja tekstą, neapčiuopiamą jo prasmę: jeigu kadre yra du personažai ir vienas – pilnai apšviestas, o kitas stovi šešėly, parodoma, ar šie personažai konfliktuoja, ar jų ryšys – harmoningas. Būtent iš vaizduojamojo meno nuolat mokytasi kompozicijos, apšvietimo, rakursų, spalvos, todėl ypač atidžiai stebint darbus, pavyzdžiui, sukurtus nebyliojo kino laikais, galima pamatyti, kaip jie formaliai kartoja garsiųjų meistrų drobes, skirdamiesi nuo jų viena svarbiausių ypatybių: kino vaizdas juda.³⁸ Tai, kad kaip įkvėpimo šaltinį prieš pradėdamas filmuoti kiekvieną filmą pasitelkia tapybos darbus, yra sakęs ir lietuvių operatorius Algimantas Mikutėnas. Pavyzdžiui, naujausias jo ir režisieriaus Algimanto

³³ *Ibid*, p. 44

³⁴ *Ibid*, p. 144

³⁵ Skirmantas Valiulis, *Kino filmas kaip meno kūrinys*, in: *Kino meno pagrindai*, p. 9

³⁶ *Ibid*, p. 86

³⁷ *Ibid*, p. 80

³⁸ *Ibid*, p. 11

Puipos filmas „Kita tylos pusė“ (2019) įkvėptas Andrew Wyeth darbų³⁹. Įkvėpimo semiamasi ir iš fotografijų. Pavyzdžiui, Karolio Kaupinio pirmajam ilgametražiam filmui „Nova Lituania“ (2019) operatorius Simonas Glinskis raktą vizualinei kalbai atrado nagrinėdamas to paties laikmečio, tarpukario Lietuvos, apie kurį ir sukurtas filmas, fotografo Vytauto Augustino darbus⁴⁰.

Taigi vizualinė kino kalba gimsta tik glaudžiai bendradarbiaujant kino filmo režisieriui ir operatoriui. Pastarasis turi įgyvendinti režisieriaus viziją, stilių, kuris atitiktų tiek jo asmeninį pajautimą, tiek filmo žanrą, temą. Įgyvendindamas visus kinematografinius sprendimus operatorius yra tas žmogus, kuris materializuoja režisieriaus idėją ir kontroliuoja kiekvieną vizualų elementą: tiek kiekvieną kameros pozicijos milimetrą, tiek technines detales, kurios suteikia platesnes galimybes kadro gyliui, spalvai, rakursams, šviesai.

1.2. Autorius su kino kamera

Ir tas autorius, apie kurį kalbama, – tai operatorius Audrius Kemežys. Kaip jau minėta darbo įvade, kaip teorinė prieiga, kalbant apie operatorių, kaip autorių, šiame darbe pasitelkiama ir interpretuojama Autorių kino teorija, jos išskiriamos pagrindinės kino filmo autoriaus (originaliai – režisieriaus) savybės, kurias pavyksta atpažinti ir Kemežio kūrybiniame procese. Viena iš jų – techninis pasirengimas. Antroji savybė – neverbalinės kalbos pasitelkimas kūrybinio proceso metu, gebėjimas pajusti kitą žmogų (tiek personažą, tiek režisierių). Trečioji – dėmesio sutelkimas į kadro tiesą, ne jo estetiką, prasmės sukūrimas. Visos šios trys savybės – nuorodos į hipotezę, kad savo vizualinę kino kalbą turi ne tik režisierius, bet ir operatorius.

1.2.1. Techninė kompetencija

Kemežio techninę kompetenciją pirmiausia atspindi studijos, įgyta praktika, sukaupta filmografija. Jis tais pačiais metais – 1989 m. – kaip ir Stonys Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje (tuometinėje Lietuvos konservatorijoje) įgijo operatoriaus specialybės bakalaurą. Kurso vadovas buvo Jonas Gričius (filmavęs Arūno Žebriūno „Kanonadą“, Vytauto Žalakevičiaus „Niekas nenorėjo mirti“, Raimondo Vabalo „Ties riba“), vadinęs Kemežį geriausiu kurso studentu. Kaip prisimena

³⁹ lrt.lt: *Geriausio kino operatoriaus apdovanojimui „Ąžuolas“ nominuoti kūrėjai: kaip atrasti filmui tinkamiausią kino kalbą*, [interaktyvus, video medžiaga, žiūrėta 2021-02-20], <https://www.lrt.lt/naujienos/kultura/12/1344735/geriausio-kino-operatoriaus-apdovanojimui-azuolas-nominuoti-kurejai-kaip-atrasti-filmui-tinkamiausia-kino-kalba>

⁴⁰ *Ibid.*

Kemežio mama⁴¹, sūnus taip pat nuo mažens domėjosi daile (baigęs vidurinę porą metų dėstė daile Prienuose ir Užuguostyje), fotografuodavo (dėl norimo kadro vaikystėje galėdavo į bet kokias aukštumas: medį, katilinę ir pan., išilipti), yra tapęs ne vieno fotografijos konkurso prizininku. Režisierius, operatorius Mindaugas Survila, dirbęs su Kemežiu kaip operatoriaus padėjėjas, prisimena⁴² girdėjęs istoriją, kad Kemežys, manydamas, kad jam apdovanojimus komisijos nariai skiria atsižvelgdami ne į darbą, kurį pateikia, o tiesiog į jo pavardę, sumanė vienai iš konkurso kategorijų darbą pateikti ne savo vardu. „Tai pirmą kategoriją Kemežys laimėjo, antrą Kemežys, o 3-ią – Zaremba. Ta prasme, taip, kaip buvo pasivadinęs Audrius. Ir buvo tokia situacija, kad jisai negalėjo eiti atsiimti, ėjo jo vadovas, neatvyko Zaremba“, - prisiminimu dalijosi Survila. Kemežys netgi planavo studijuoti fotografiją, bet pasirinko operatoriaus specialybę, kai pradėjo bendradarbiauti su Vilniaus dailės akademijos (tuo metu – Vilniaus meno akademijos) profesoriumi Audriumi Mickevičiumi, dirbti kaip jo padėjėjas. Kemežys prisidėjo prie ne vieno Mickevičiaus filmo, bene pats ryškiausias darbas kartu – filmas „Žmogus-Arklys“ (2008).

Pats Kemežys yra prisipažinęs⁴³, kad fotografija jam dažnai kino filmavimo aikštelėje netgi trukdydavo:

kai fotografijoje kadrą taisai, reiškia reikia tik sekundei nusiraminti ir – nuspausti. Ir iki, ir po tos sekundės taisaus, judinu kamerą. Ir paskui su video tas pats, kad man vis tą kadrą taisyt norisi. Ir aš vis pridrebinu ir problemos būna. Man buvo sunku pereiti iš fotografijos. Ir dar vienu metu, kai taip lyg ir ta fotografija, lyg ir filmavimai... tai apsisprendžiau, pardaviau fotoaparatus aš savo, kad jeigu kažką, kad nebebūtų tos pagundos ir galimybės.

Dėl entuziazmo, atsidavimo operatorystės menui, technikos pajautimo Kemežį kartu dirbti kvietė ne vienas Lietuvos režisierius, netgi skirtingų kino ar meno žanrų. Pavyzdžiui, kuriant vaidybinį kiną jis dirbo su Giedre Beinoriūte, Tomu Vengriu, Kristijonu Vildžiūnu, dokumentinį, be jau minėtųjų Audriaus Stonio ir Giedrės Žickytės, su Agne Marcinkevičiūte, Arūnu Mateliu, meninį-eksperimentinį – Deimantu Narkevičiumi, Gintaru Makarevičiumi.

Kemežio užfiksuoti vaizdai pasižymi preciziška kadruote. Kartu su Kemežiu dirbęs kuriant Stonio filmą „Moteris ir ledynas“ (būta ir daugiau darbų kartu), Survila, tuo metu buvęs Kemežio padėjėju, teigia:

labai, labai jautri kadruotė. Milimetras ten, milimetras ten ir jau būtų visai kitas kadras. Pagrindinis skirtumas tarp manęs ir jo, kad aš esu atėjęs iš gyvosios gamtos filmavimo. Ta prasme, jei aš pamatau

⁴¹ „Gyvenimas“ (laikraštis), Audriaus Kemežio sugrįžimai, [interaktyvus, žiūrėta, 2020-07-18], <http://www.gyvenimas.eu/2019/02/13/audriaus-kemezio-sugrizimai/>

⁴² Čia ir kitur cituojama remiantis specialiai šiam darbui atliktu interviu su M. Survila, data 2021-03-19

⁴³ LRT Klasika radijo laida „Ryto allegro“, ved. Austėja Kuskienė, 2015 m. birželio 4 d. [interaktyvus, klausyta 2021-04-20], <https://www.lrt.lt/mediateka/irasas/1011731031/ryto-allegro-2015-06-04-08-10>

objektą, man reikia kuo greičiau spausti, nes tas objektas gali dingti. Kai vieną nuspaudi, tada jau ieškai geriau, geriau, geriau ir panašiai. O jisai – kino juostos dar mokinys, kur ta kino juosta labai brangiai kainuoja ir prieš kiekvieną kadrą, iš tikrųjų, labai kreipdavo dėmesį, statydavo labai, labai kruopščiai. Jeigu kažkoks įvykis yra, tai, aišku, žiūri, kad to pačio įvykio nepražiopsotų, bet jeigu nėra kokio konkretaus įvykio, tai tada jau labai kruopščiai statydavo. Bet, aišku, ir tą jausmą turėdavo, nes didžiulę patirtis pas jį.⁴⁴

Kemežio kadruotės pajautimu pasitikėjo tiek iš jo mokėsis Survila, tiek kartu dirbęs ir Eitvydas Doškus, dabartinis režisieriaus Šarūno Barto filmų operatorius. Abu tvirtina, kad vos tik pradėję dirbti su kamera dažnai konsultuodavosi su Kemežiu, nešdavo jam parodyti savo darbus ir išgirsti pastabų, patarimų. Doškus prisimena⁴⁵:

labai kritikuodavo viską, nebūdavo: „o, čia kaip gerai išėjo, žiūrėk, koks geras čia kadras“. Sakydavo: „čia gal ir nieko šitas, bet viskas šiaip...“ įžvelgdavo tas smulkmenas, detales, dėl ko nepavyko ir kas blogai. Pamenu, kai buvo etapas ir nešdavau jam darbus savo pirmuosius, kuriuos nufilmavau, pažiūrėm ir tada pašnekam, kaip čia gavosi. Tai išeidavau visiškai kažkaip pasimetęs, nes viskas būdavo blogai. Tiek techniškai, tiek gal daugiau ir režisūriniai sprendimai operatoriaus su režisieriumi kartu. <...> Pavyzdžiui, sakydavo: ten galėtų būti fonas labiau pridengtas ir čia labiau išsiskirtų aktorius. Arba kad aktoriaus akys matytųsi. Arba kameros aukštis. Čia pataikytas, čia nepataikytas, čia gal biški per aukštai, čia gal biški per žemai. Kompozicija. Virš galvos per daug palikta. Reikėjo gal biški mažiau palikti arba daugiau. Gal judesys blogas koks nors kameros. Atsimenu, žiūrėm filmą, kažką analizuojam jo nufilmuotą, „Narcizas“. „Kodėl, sako, aš čia atgal atsitraukinėju. Negerai kažkaip.“ Režisieriui, visiems gerai, bet jam kažkaip vat ne. „Kodėl aš čia dabar atgal, o ne į priekį?“ Į viską, viską jautriai žiūrėdavo, kiekvieną detalę.

Survilos teigimu, jis netgi dabar, kurdamas filmus, galvoja apie tai, ką apie kiekvieną iš kadru pasakytų Kemežys: ar jam patiktų, ar ne.

Be Kemežio preciziškumo kadruotei, visi kartu su juo dirbę režisieriai, operatoriai taip pat pažymi jo išskirtinę savybę pačiam konstruoti, pasigaminti filmavimui skirtą techniką. Kartu su Kemežiu filmavęs „Senekos dieną“, režisierius Kristijonas Vildžiūnas pasakoja⁴⁶:

jisai turėjo dalį ofiso, Uljanos Kim studijos, kur buvo jo dirbtuvės tokios. Ir ten išties praeiti negali pro varžtus, per detales visokias, turi perlipti ant pirštų galų, kad ant ko nors neužlipti. Jisai visą laiką kažką meistravo. Ir jis sukdavo kažką tai kadrą, susigalvodavo, pasiūlydavo režisieriui ir jisai jį įgyvendindavo pats, susikurdavo tam priemones. Kaip tas lindimas per qžuolą [A. Stonio filmas „Kenotafas“, - aut. past.]. Lindo kažkokiais būdais per tą kiaurą qžuolo kamieną. Arba jisai sugalvojo,

⁴⁴ Čia ir kitur cituojama remiantis specialiai šiam darbui atliktu interviu su M. Survila, data 2021-03-19

⁴⁵ Čia ir kitur cituojama remiantis specialiai šiam darbui atliktu interviu su E. Doškumi, data 2021-03-23

⁴⁶ Čia ir kitur cituojama remiantis specialiai šiam darbui atliktu interviu su K. Vildžiūnu, data 2021-04-02

kad vat filmuoti tą antkapį kažkokį, kapines, kur sniegas nutirpsta ir pasimato vardas, kažkokiu animaciniu būdu [G. Žickytės filmas „Meistras ir Tatjana“, pav. 1]. Žodžiu, tokių visokių dalykų, kuriuos jis įgyvendindavo vienas pats, susikurdavo priemonės ir tą darydavo. Vaidybiniam kine truputėlį yra kita virtuvė. Ten tas procesas, deja, bet jis yra labai, labai organizuotas.



pav. 1 Stop kadrai iš filmo „Meistras ir Tatjana“ (rež. G. Žickytė, 2014)

Nepaisant to, tiek Vildžiūnas, tiek Beinoriūtė, dirbę kartu su Kemežiu prie vaidybinių filmų, prisimena, kad ir šiose kino aikštelėse operatorius pasitelkdavo tiek savo gamintą techniką, tiek pasiūlydavo vizualinių sprendimų. Pavyzdžiui, filme „Balkonas“ yra scena, kaip mergaitės kasa į žemę vadinamuosius „sekretus“. Beinoriūtė pasakoja⁴⁷, kad atvykusi į filmavimą žiūri – Kemežys krūmuose šiai scenai filmuoti jau montuoja bėgelius su ja visiškai dėl to nepasitaręs. Anot jos, filmuojant šį filmą jiedu nemažai techninių sprendimų ieškojo kartu: tiek kameros, juostos ir pan., bet kuo toliau, tuo vis mažiau ji, kaip režisierė, dalyvaudavo techninės įrangos paieškose, ypač kai kituose darbuose pereita į skaitmeną, kurios galimybės ir įvairovė – daug didesnė. Būtent dėl Kemežio sugebėjimo dirbti ne tik su juosta, bet ir skaitmena, jį, kaip operatorių, savo filmui „Senekos diena“ pasirinko Vildžiūnas:

mano tokia nuomonė, kad tie operatoriai, kurie jau buvo įsitvirtinę juostoj, jie kažkaip nerado to būdo, kaip filmuoti su skaitmeniu. O Kemežys, jis juosta bandė filmuoti, mano galva, studentavimo laikais, ir jisai labai greitai perėjo į skaitmenį ir labai daug filmavo dokumentinių filmų. <...> Man reikėjo operatoriaus, kuris jaustųsi toje medijoje kaip pas save namie. Nes visi kiti operatoriai, vyresnės kartos, turėjo persiorientuoti. Ir nemanau, kad visiems pavyko sėkmingai, nes vis tiek, ta estetika kino ir tas supratimas, kaip tas kino vaizdas yra išgaunamas, yra visai kitas būdas. Ir dabar tie jaunieji operatoriai išvis parodo, kad jie visai kitaip mąsto, jie visai kitaip tom kamerom operuoja ir visai kitaip filmuoja.⁴⁸

Abu režisieriai taip pat pastebi, kad Kemežys mėgo judančią kamerą, nemažą dalį priemonių, kad būtų patogiau su kamera judėti, pasidarydavo pats. „Jis turėjo savo *slaiderių*, savo *steadicam* (ja

⁴⁷ Čia ir kitur cituojama remiantis specialiai šiam darbui atliktu interviu su G. Beinoriūte, data 2021-03-08

⁴⁸ Čia ir kitur cituojama remiantis specialiai šiam darbui atliktu interviu su K. Vildžiūnu, data 2021-04-02

filmavom filmus „Specialistė“, „Kvėpavimas į marmurą“), kraną. Ir kartais tai iš proto vesdavo. Atrodo, tiek sugaišta laiko, ypač filmavimo aikštelėje, nes skaitmuo turi susijungti su kitomis programomis, yra daug detalių techninių. Yra buvę ir taip, kad pamaina vėluoja valandą (o tai yra daug) dėl to, kad kažkas neveikia,“ – pasakoja Beinoriūtė⁴⁹.

Anot kartu su Kemežiu dirbusių režisierių, operatorių, aistra pačiam gamintis techniką atkeliavo iš vaikystės – Kemežio tėvas buvo mechanikas, todėl jį nuo mažų dienų traukė konstruoti. Tačiau kita priežastis, paskatinusi ir pagilinsi tuos sugebėjimus, tai didžioji dalis laiko skirta darbui dokumentiniame kine, kuris dažniausiai būna mažo biudžeto ir kuriam nėra galimybių įsigyti tokios technikos, kokią galėtų sau leisti vaidybinis kinas.

1.2.2. Asmeninis požiūris ir vertybės

Dar vienas svarbus Kemežio kaip operatoriaus-autoriaus bruožas – sugebėjimas išlaukti akimirkos, pajusti kitą žmogų – tiek režisierių, tiek personažą. Anot Stonio, dokumentiniame kine ši savybė ypač svarbi, kadangi jis gimsta čia ir dabar: konkrečioje vietoje ir konkrečiai tuo metu. „Dokumentiniame kine neįmanoma didelė režisieriaus intervencija. Čia operatoriaus laisvė yra daug didesnė negu vaidybiniame kine,“ – teigia Stonys⁵⁰, tvirtindamas, kad Kemežys puikiai jautė, kas kiekvienam režisieriui svarbu, kas juos veikia, gebėdavo užmegzti su jais neverbalinį kontaktą. Pavyzdžiui, prisimindamas filmo „Moteris ir ledynas“ užkulsius, Stonys pasakoja, kad paklausęs Kemežio, ar jis, režisierius, galės nusileisti nuo kalnų į miestą ieškoti personažo papildomoms filmo scenoms, sulaukė atsakymo „ne“. „Nors ir žinojo, ką reikia filmuoti (tai buvome aptarę), jis norėjo, kad visada būčiau šalia. <...> Filmavimo metu žiūrėdavo, kur aš žiūriu, stebėdavo mano reakcijas: ar esu nusivylęs, ar esu patenkintas ir pan.,“ – sako Stonys⁵¹.

Knygoje „Fotografinė akis: mokymasis matyti per kamerą“ Michael E O'Brien ir Norman Sibley teigia, kad mūsų požiūrio tašką į šalia esančius daiktus ir žmones formuoja du dalykai. Vienas iš jų – paprasčiausiai fizinis ryšys, atstumas, kurio laikosi stebintysis ir stebimasis, jų užimamos pozicijos erdvėje. Antrasis dalykas – taip pat ryšys tarp subjekto ir objekto, bet jau estetinis, emocinis, dvasinis – kaip stebintysis priima ir suvokia stebimąjį⁵². Anot knygos autorių, būtent tuomet, kada skleidžiasi šis ryšys, įamžinami daiktai, žmonės tampa ne operatoriaus kuriamomis kopijomis, bet originaliomis interpretacijomis. Nors operatorius kino filme stengiasi įgyvendinti režisieriaus viziją,

⁴⁹ Čia ir kitur cituojama remiantis specialiai šiam darbui atliktu interviu su G. Beinoriūte, data 2021-03-08

⁵⁰ A. Stonys cituojamas remiantis specialiai šiam tyrimui teksto autorės darytu ir nepublikuotu interviu, data 2020-10-17

⁵¹ *Ibid.*

⁵² Michael E O'Brien, Norman Sibley, *The Photographic Eye: Learning to See with a Camera*, Worcester, Massachusetts: Davis Publications, 1995, p. 143

jis taip pat tas žmogus, kuris vienintelis turi absoliučiai tiesioginį kontaktą su filmo personažu. Nuo to, kokį operatorius pasirinks atstumą tarp kameros ir personažo, priklausys, ar jam pavyks atskleisti istoriją, sukurti emocinį ryšį. To, Stonio teigimu, režisierius niekada nenurodys operatoriui. Režisieriaus uždavinys įtikinti personažą filmuotis, o operatoriaus – jį atskleisti. Kemežys, kaip teigia Stonys, puikiai tai sugebėdavo, pats pasakydavo, kada galima filmuoti, kada geriau kamerą palikti nuošaly.

Vėlgi pateikdamas pavyzdį iš filmo „Moteris ir ledynas“ užkulisių, Stonys prisimena, kad pastarieji filmavimo darbai jam pačiam buvo bene sudėtingiausi, kadangi kalnuose gyvenanti mokslininkė Aušra Revutaitė, tyrinėjanti klimato pokyčius Tuiksiu ledyne dar nuo sovietmečio veikiančioje Glaciologijos stotyje, labai uždara, tyli moteris. Stonio žodžiais tariant, „vėžlys tikras“:

*bet Kemežys ją jautė. Nors žinojo, kad turime keturiolika dienų filmavimui, kad svarbi kiekviena diena, jis sakydavo: šiandien nefilmuokim. Matydavau, kaip nefilmuojant eina tie prisiminimai, vaizdai, kurie būtų labai tinkami filmui. Bet Audrius jautė, kad jeigu filmuos dabar, praras pasitikėjimą, žmogišką ryšį. Jis tai puikiai išmanė. Jis jautė, kas tam žmogui yra svarbu.*⁵³

Pats Stonys su Revutaite ryšio neatrado iki kino filmo premjeros: „O Audrius jį užmezgė kone iškart. Jos pasitikėjimą užsitarnavo vienos viešnagės metu kalnų namelyje dingus elektrai. Jis surado nuo drėgmės nutrūkusį laidą, jį sutaisė – elektra atsirado. Tuomet Aušra jame pamatė žmogų, kuris geba spręsti problemas. Ir jai tai patiko“.⁵⁴

Vienas kito pajautimą kaip bene svarbiausią priežastį dirbti kartu su Kemežiu išskyrė ir Beinoriūtė, akcentuodama jo žmogiškąsias savybes, pasaulėjautą, bendrumo jausmą ir pasitikėjimą vienas kitu 100 proc. Įdomu tai, kad ji teigia:

*pasitiki ne todėl, kad jis toks profesionalas ir viską padarys gerai (nes anaipol taip nebuvo. Tu žinai, kad Kemežys ką nors pames, pamirš, nesuspės, ne taip supras). Pasitikėjimas buvo ištikimybės. Jis viską padarys, kas geriausia. Tai vienas. Jis kėlė labai didelius reikalavimus sau ir kinui. Tu visą laiką augi šalia būdamas. Jis jokios chaltūros neleis (visada pasakys, jeigu čia chaltūra, kažkas ne taip).*⁵⁵

Doškus akcentuoja, kad Kemežys buvo ne tik mokytojas-operatorius, bet ir gyvenimiškų dalykų mokytojas, iš kurio jis mokėsis požiūrio į darbą – šimtaprocentinio atsidavimo; požiūrio į šalia esančius žmones, pavyzdžiui, dirbančius kartu kino aikštelėje – kad visuomet turi turėti atsarginį planą, planą B, jeigu kartais kas nors kam nors nepavyktų; taip pat nelaukti, kad kažkas atliktų tavo pareigas: jis visuomet siekė išnaudoti kiekvieną laisvą minutę iki filmavimo pradžios. „Ne tai, kad

⁵³ Teksto autorės darytas interviu su A. Stoniu, data 2020-10-17

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ Čia ir kitur cituojama remiantis specialiai šiam darbui atliktu interviu su G. Beinoriūte, data 2021-03-08

kai būna: sulaukiam, kol atvažiuos režisierius ir pradėsime dirbti. Ne, jis nuo pat pradžių ieškodavo visokių kampų, pasiūlymų režisieriui, ką galėtų pasiūlyti. Kažkaip niekada nebūdavo taip, kad Audrius sėdėtų ir lauktų. Visą laiką kažką veikia, kažką daro, kažkur eina, kažką žiūri,“ – sako Doškus⁵⁶. Atsidavimą darbui, filmavimui visomis jėgomis prisimena ir Survila, pasakodamas dar vieną prisiminimą iš filmo „Moteris ir ledynas“ aikštelės – kalnų:

ten nuo 3,5 iki 4 km aukštis, gana aukštai, trūksta deguonies ir sunku labai eiti yra. Tiesiog eiti. Vandens kibirą paneši 10 metrų ir sustoji ilsėtis, atsidusuot. Žiauriai sunku. Ir buvo taip, kai jau grįžinėjai ten iš tų kalnų ir neši tą visą svorį, per tuos akmenis eini, reikia šokinėti per tuos akmenis, labai sunku, ir jeigu man sunku, tai aš tiesiog einu lėčiau, nes aš žinau, kad čia vienas žingsnis – galvą praskelsi ir baigtas filmavimas. Tai va, o jisai... niekad jam nebūdavo sunku. Ta prasme, jis eina iš paskutinių: „greičiau, dar čia kadras, dar čia kadras“; eina, šnai, ant nugaros pargriūna, nes irgi jėgų kartais nebeturi. Atsistoja ir toliau pirmyn, nes toks žmogus, kur nesvarbu, kaip tu jautiesi, nesvarbu, kokie tau iššūkiai, bet svarbu, koks yra kadras. Ir jisai visą laiką visą absoliučiai save atiduodavo tam pačiam filmavimui⁵⁷.

Jaučiant tokį užsidegimą, Survilos teigimu, ir pačiam nelikdavo kitos išeities tik kaip imti pavyzdį ir norėti nenusileisti, prilygti Kemežiui. Netgi baigęs dirbti kaip jo padėjėjas, Survila tikina, kad norėdavo bent kartais sugrįžti į filmavimo aikštelę su Kemežiu, kad pasisemtų energijos, atsidavimo iš jo. Paklaustas, kokia svarbiausia pamoka, kurią jis, kaip operatorius, pats pirmiausia išmoko iš jo, atsako: „niekada nenusiraminti. Kai filmuoji, darai kadra, tai nėra čia geriausias, dar galima geriau. Ir galvok, kaip galima geriau. Daryk, kaip galima geriau. Jokių „pavargau ar nėra aplinkybių“. Niekam neįdomu, visi žiūrovai matys kadra, tai viską daryk dėl kadro.“⁵⁸

Ir nors Stonys teigė, kad Kemežys norėdavo, kad režisierius būtų šalia filmavimo procesu metu, kad galėtų jį pajusti, matytų, ko jam dar trūksta, kur krypsta žvilgsnis, jis daug darydavo (ne tik kalbant apie techninį įgyvendinimą, bet apskritai apie patį filmavimo procesą) ir vienas, be operatoriaus žinios. Anot Doškaus: „būdavo tokių situacijų, kur ten net režisierius nežino, kad filmuoja Audrius, o jisai jau paskui jam atveža medžiagą: va, žiūrėk, pafilmavau.“ Vildžiūno nuomone, tai buvo unikalūs atvejais: „jisai, žodžiu, labai tiksliai formuluodavo, jausdavo, ko reikia filmui, ko reikia režisieriui ir režisieriai pasitikėdavo jį vieną išleisti ir netgi toks net nematytas dalykas iki tol buvo, nes visą laiką... čia buvo beprecedentis atvejis, aš netgi nežinau, ar tas yra plačiai žinoma, bet jisai filmuodavo labai daug medžiagos tiesiog vienas“.⁵⁹ Būtent dėl tos laisvės, kuri buvo dokumentiniame kine, Kemežys, anot Vildžiūno, labiau mėgo dirbti su dokumentika (todėl ir jo

⁵⁶ Čia ir kitur cituojama remiantis specialiai šiam darbui atliktu interviu su E. Doškumi, data 2021-03-23

⁵⁷ Čia ir kitur cituojama remiantis specialiai šiam darbui atliktu interviu su M. Survila, data 2021-03-19

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ Čia ir kitur cituojama remiantis specialiai šiam darbui atliktu interviu su K. Vildžiūnu, data 2021-04-02

filmografijoje neatsitiktinai dominuoja šio žanro filmai). Filmuodamas vaidybinį kiną, jis, Vildžiūno žodžiais tariant, „jausdavosi kaip tramvajus, jau įstatytas ant kažkokių bėgių, kur į šoną nenulipsi“.

Anot Stonio⁶⁰, žiūrėdamas skirtingų režisierių darbus tiek dokumentinius, tiek vaidybinius) jis kiekviename jų iškart atpažįsta Kemežį. Ir ne tiek dėl jo techninio meistriškumo, kiek dėl sugebėjimo išlaukti tinkamo momento, kaip pats Stonys vadina – „stebuklo“. Tokį momentą, Stonio teigimu, greičiausiai žiūrėdami filmus atpažins tik prie kino kūrimo proceso dirbantys ar kada nors prie jo prisilietę žmonės, bet būtent dėl to profesionalui ar kada su Kemežiu dirbusiam žmogui juos kino filme atrasti – dar didesnis malonumas. Stonys sako:⁶¹

matau, kaip išgauti veidai, kaip išlauktos akimirkos. Detalėse atsispindi jo braižas, kantrybė. Pavyzdžiui, kartą filmuojant kalnuose jis manęs paprašė dar nevažiuoti, palaukti, nors man atrodė, kad tinkamų vaizdų prifilmuota jau pakankamai. Kai savęs ar jo klausdavau: kam to reikia, tada ir įvykdavo tie minėtieji stebuklai. Aš labai gerai juos pastebiu ir kitų režisierių darbuose: sugebėjimą išlaukti, užfiksuoti autentiškus dalykus, kurių niekada nesurežisuosi.

1.2.3. Prasmės paieška ir siekis nesikartoti

Prancūzų teoretikai Blaise Pascal, Maurice Merleau-Ponty ir Pierre Bourdieu, analizavę pasaulio pažinimo būdus, padedančius žmonėms suvokti daugiau apie juos pačius, pabrėžė, kad žmogus tikrai nėra visa, ką jis mato aplink save⁶². Jis gyvena emocinį gyvenimą, kuris nuolat kinta dėl ligų, patiriamų jausmų: laimės, liūdesio, gilaus susimąstymo ir pan. Šis kismas veikia ir tai, kaip žmogus mato pasaulį, kokią prasmę tuo metu jam sukuria. Taigi žvilgsnis, matymo kampas labai priklauso nuo žvelgiančiojo, šio darbo kontekste – nuo operatoriaus, nuo jo turimos ar išgyvenamos patirties. Vildžiūnas tam pritaria⁶³: „tai yra jo matymo indėlis: matai tą sceną, kaip tik tu gali matyt. Tai yra jau operatoriaus asociacijos, jo patirtis, jo emocijos, kaip ta šviesa veikia, kaip ji statoma, kokia yra to viso kadro plastika, estetika“.

Pavyzdžiui, nagrinėjamu Stonio ir Kemežio bendradarbystės atveju, jų žvilgsnis į pasaulį kartu buvo ir panašus, ir skyrėsi. Stonys pabrėžia, kad jam visada labai svarbu buvo estetikos, grožio paieška, o Kemežiui pagrindinis prioritetas buvo ne tai, bet tiesa: gyvenimo tiesa, kadro tiesa. Stonys teigia:

kai Audrius nufilmuodavo nuostabaus grožio kadrus, jam jie buvo tik šiaip sau, pasitenkinimo neteikė. Sakydavo: „grožis“. O žiūrėdamas mėgėjiškai nufilmuotas vestuves jis žavėdavosi medžiaga, sakydavo:

⁶⁰ A. Stonys cituojamas remiantis specialiai šiam tyrimui teksto autorės darytu ir nepublikuotu interviu, data 2020-10-17

⁶¹ *Ibid.*

⁶² Tony Schirato, Jen Webb, *Reading the Visual*, New South Wales: Allen&Unwin, 2004, p. 40

⁶³ Čia ir kitur cituojama remiantis specialiai šiam darbui atliktu interviu su K. Vildžiūnu, data 2021-04-02

„va čia – nuoširdus santykis“. Jis nesistengdavo išlaužti superinių kompozicijų. Autentika buvo jo siekiamybė, etalonas. Kartais mane tai gąsdino. Pavyzdžiui, kalnuose pamatėm peizažą, kuris man tiesiog kvapą gniaužė, bet Audrius pasakė: čia negalim filmuoti, per gražu. Niekas nebegalvos apie tavo filmą, negalvos, ką tu nori pasakyti, viską užgoš begalinis gamtos grožis, jis nusvers filmo autentišką, filmo tiesą⁶⁴.

Kemežys, Stonio teigimu, nuolat pabrėžė, kad pasaulis nėra atvirukas: net tada, kai išgyveni gražias akimirkas, šalia eina ne tokios džiugios. Jei filme rodai tik gražiąją pusę, dalis tiesos lieka už kadro. Pavyzdžiui, režisieriui ir operatoriui stebint kvapą gniaužiantį kalnų peizažą šalo kojos, per drabužius kiaurai pūtė vėjas. Vis dėlto, jeigu pavyksta filmuotame vaizde užfiksuoti tą pavojų, grėsmę, šaltį, neužtikrintumą, baimę, kuri justai realybėje, tuomet tai, Kemežio įsitikinimu, - pavykęs kadras. Tokios pačios nuomonės laikėsi ir fotografas Janas Bulhakas, savo rašto darbais pagrindęs meninės fotografijos teoriją ir estetiką. Jo teigimu, menininkai vaizduoja ne grožį, o koncentruotą gyvenimo išraišką, ir ją perteikti – toks yra meno tikslas. „Turime ieškoti motyvo, kurį fotografuodami sukurtume įvaizdį. <...>. Žmogus mato ir jaučia grožį ir gėrį, bet tik menininkas sugeba pastebėti, kurioje vietoje susikaupia išraiškingiausi jų bruožai“, - knygoje „Šviesos estetika“ rašo Bulhakas⁶⁵.

Tokios pačios nuomonės apie kadro tiesą Kemežys laikėsi ir kurdamas žmogaus portretą: tegul išryškėja jo trūkumai, netvarkingai krentantys plaukai ir pan., nes žmogus irgi yra visoks. „Nors man atsisakyti kai kurių estetiškai gražių vaizdų būdavo sunku, bet juo tikėjau. Žinojau, kad turiu įsiklausyti, ką kalba Kemežys, nes būtent tai ir yra giluminė kino esmė. Per tiek metų supratau, kad yra dalykų, kuriuos kartais turi paaukoti, kadėjimas estetiniu keliu gali būtiėjimas į netiesą. To neturi būti dokumentiniame kine, nes jo esmė ne estetika“, - teigia Stonys⁶⁶. Anot jo, dirbdami kartu su Kemežiu jie abu sutarė, kad būdvardis „gražu“ yra tik paviršius, o „įdomu“ slepiasi būtent ten, kas yra už jo. Kemežys, kaip teigia Stonys, puikiai sugebėdavo grožį, kurio dažnai siekdavo pats režisierius, pamatyti su daugybe briaunų, pažvelgti giliau jo.

Operatorius Vytautas Plukas prisimena⁶⁷, kad į Lietuvos muzikos ir teatro akademiją pakviestas praveisti kelių pamokų Kemežys, atvykęs jau į trečiąjį užsiėmimą, pradžioje ilgai galvojo, ką pasakyti susirinkusiems studentams, kol pastebėjo kabinete kompiuterį ir jo ekrano užsklandą. Šią išnagrinėjo pagal visas fotografijos taisykles: aptarė kadruotę, kompoziciją, erdvės išpildymą ir pan., kol galiausiai priėjo išvados: „tobulas kadras, bet... kas toliau?“. Klausimas „kas toliau?“ buvo tas, kuris

⁶⁴ Teksto autorės darytas interviu su A. Stoniu, data 2020-10-17

⁶⁵ Jan Bulhak, *Šviesos estetika*, Vilnius: Lietuvos nacionalinis muziejus, vertė Stanislovas Žvirgždas, 2008, p. 15

⁶⁶ Teksto autorės darytas interviu su A. Stoniu, data 2020-10-17

⁶⁷ Iš teksto autorės daryto interviu su G. Beinoriūte, data 2021-03-08

privertė pradedančius operatorius susimąstyti, kokia iš tiesų yra jų, operatorių, reikšmė, kokią prasmę jie kuria savo darbu. Survila prisimena, kad pats Kemežys yra ne kartą atsisakęs filmuoti vaizdus, kurių norėjo režisierius, kadangi jis pats jais netikėjo, nematė prasmės:

Audrius sako: „čia nereikia filmuot, čia nėra kadro, nėra ką“. Režisierius vis tiek: „filmuot, filmuot“, užsivedęs. Žodžiu, jisai [Kemežys, - aut. past.] nepaspaudė rec. Buvo intervas ir jisai nefilmavo. Tai parodo labai toki stiprų ir labai, labai drąsų žmogų, kuris prisiima atsakomybę. Ta prasme, vis tiek nieko nebūtų buvę, kam čia gaišt laiką. Čia palinkėčiau, iš tikrųjų, kiekvienam režisieriui ir kiekvienam operatoriui tokios atsakomybės ir supratimo, kas yra gerai, kas – ne. Nes kaip Audrius filmuodavo, tai praktiškai nėra blogų filmų. Ta prasme, visi yra geri todėl, kad kiekvienas praeidavo pro Audriaus filtrą tas pats kadras⁶⁸.

Kemežys kadrai prasmę dažnai suteikdavo per detales. Survila pasakoja: „sakykim, kad ir su tuo „Moterim ir ledynu“. Sako: *nueik pafilmuok ten tą namuką*. Nu aš vaikštau, vaikštau, vaikštau, nėra ten tų kadrų. Paskui pasižiūri jo medžiagą, jisai nuėjo prie to namuko, ten net paprastą lietvamzdį nufilmavo, bet tai toks kadras, ta prasme, kad gali žiūrėti ir žiūrėti. Tai va. Puikus. Tiesiog jisai... žmogus, kuris turėjo labai, labai gerą akį“. Ir tik pradėjęs kartu su Kemežiu dirbti, Survila įsitikino, kad ne aplinkybės būna Kemežiui palankios įamžinti vieną ar kitą puikų kadrai, o tiesiog jo atsidavimas, patirtis, įdedamas darbas ir pasiruošimas kiekvienam kadrai.

Beinoriūtė, šiuo metu rašanti knygą apie Kemežį ir atlikusi ne vieną interviu su juo dirbusiais kūrėjais, prisimena girdėtus užkulisius iš Stonio filmo „Kenotafas“. Kaip nutiko ir su jos filme „Balkonas“ esančia „sekretų scena“, Stonys, atvykęs į filmavimo aikštelę, taip pat atrado Kemežį jau dirbiantį: šepetėliu, kaip archeologas, jis atkasinėjo ažuolo šaknis (per dvi dienas nušlavė). „Kemežys sugalvojo kadrai ir pasiruošė tam. Ne tai, kad jis turėjo įgimtą talentą: pamatydavo šviesą ir laiku nuspausdavo mygtuką. Ne. Jisai įdėdavo darbo, daug energijos, visada ieškojo, kaip dar įdomiau padaryt, kaip, kad būtų nenuobodu,“ – sako Beinoriūtė⁶⁹.

Pats Stonys teigia: „Žiūrėdamas savo filmą, Arūno, Giedrės, Kristijono filmus, pastebiu, kad vis jo ieškau – kameros judesyje, rakurse... Ir suprantu kaip mums visiems jo trūksta“⁷⁰. Anot jo, Kemežys nuolat ieškodavo kitokios šviesos, kitokių rakursų, kameros judesių, siekė nesikartoti. Tai buvo viena svarbiausių savybių, kodėl jis kviesdavo Kemežį pastaruosius trylika metų dirbti kartu.

Prancūzų kino kritikas ir režisierius Alexandre Astruc savo darbe „Du Stylo à la caméra et de la caméra au stylo“ rašė, kad autorius kino filme savo filosofiją, stilių išreiškia ne tik per žodinį turinį,

⁶⁸ Čia ir kitur cituojama remiantis specialiai šiam darbui atliktu interviu su M. Survila, data 2021-03-19

⁶⁹ Čia ir kitur cituojama remiantis specialiai šiam darbui atliktu interviu su G. Beinoriūte, data 2021-03-08

⁷⁰ *Ibid*

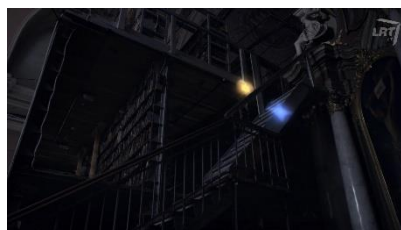
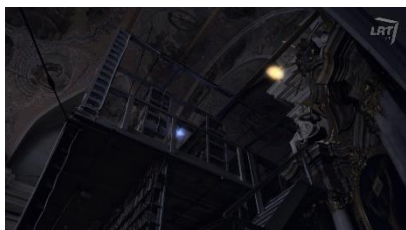
pasirinktą temą, bet ir per kameros judesius⁷¹. Ir čia Autorių kino teorijos kritikai teigia, kad būtent vizualiniai kameros sprendimai (atsižvelgiant, žinoma, į žinių bagažą, kurį turi pats režisierius) labai priklauso ne tiek nuo režisieriaus, kiek nuo kitų komandos narių, ypač operatoriaus. Tai atspindi ir Kemežio reiškiny, tekste išsamiau aptartas jo bendras kūrybinis darbas su Stoniu, Beinoriūte, Vildžiūnu ir kitais kino aikštelės profesionalais. Jie kartu kūrė filmo estetiką. Ne tik režisierius, bet ir operatorius, Kemežys, taip pat siūlydavo vaizdinį turinį pagal savo akies, žvilgsnio, pasaulėjautos taisykles.

1.3. Kūrybinis procesas

Pats Kemežys teikė didelę reikšmę bendradarbiavimui kino aikštelėje:

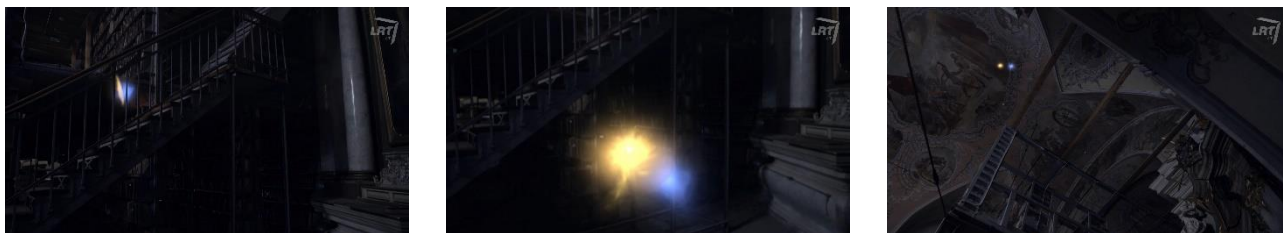
*Kinas – kolektyvinis užsiėmimas. Visi įneša dalį ir nė vienas nėra visko, visko autorius. Čia jau žinom visi aksiomą gerai. Bet nuo to žodžio „kolektyvinis“, tai kaip ir bet kokiam kolektyve, viskas priklauso nuo tų žmonių, kaip jiems gaunasi dirbti, kuris kiek įneša į tą filmą. <...> Manau, kad santykiai – svarbiausias dalykas ir sunkiausias, visada jisai įvyksta. Prasideda filmas ir apčiuopom grupės nariai bando apsibrėžti savo įtakos zoną ar atsakomybės zoną. Ir kiekvienas ateina su savo filmo vizija. Jos skirtingos, ten kiekvienas mato save kažkur arti centro, toksai, reiškia, užpildymas. Ir susitikus tokiems požiūriams, tenka eiti į kompromisą. <...> Kur nusveria, kaip konkrečiai susiklosto, kiekvienas atvejis individualus.*⁷²

Režisierius Vildžiūnas, pasakodamas apie filmo „Senekos diena“ filmavimo procesą, kūrybinį darbą kartu su Kemežiu, sako, kad kartu su operatoriumi prieš filmavimą tartasi, kaip vizualiai atrodys filmas: kokia nuotaika reikalinga, diskutuota, kaip kiekvienas jų regi filmą, tačiau ryškiausias Kemežio indėlis į vizualinę kino kalbą yra ši scena (pav. 2), kurios, jei ne Kemežio pasiūlytas techninis sprendimas, idėjos greičiausiai filme nebūtų pavykę įgyvendinti:



⁷¹ *The Birth of a New Avant-Garde: La Camera Stylo*, [interaktyvus, žiūrėta 2020-09-05], <http://www.newwavefilm.com/about/camera-stylo-astruc.shtml>

⁷² LRT Klasika radijo laida „Ryto allegro“, ved. Austėja Kuskienė, 2015 m. birželio 4 d. [interaktyvus, klausyta 2021-04-20], <https://www.lrt.lt/mediateka/irasas/1011731031/ryto-allegro-2015-06-04-08-10>



pav. 2 Stop kadrai iš kino filmo „Senekos diena“ (rež. K. Vildžiūnas, 2016)

Vildžiūnas taip prisimena šios scenos kūrimo procesą:⁷³

tai yra ta scena, kur bažnyčioje yra du animaciniai personažai, istorija, kurią seka vaikui, pasaka apie šviesiukus. Aš visų pirma tariausi, dėliojausi su animatoriais estais, kaip visą tą įgyvendinti. Jisai [Kemežys, - aut. past.] kažkokiu momentu pasakė: tai bus labai blogai. Dėl to, kad tai yra šviesos objektai, tie personažai, ir jie turi skleisti šviesą. Jokie animatoriai jokiais kompiuteriais tos šviesos nesukurs. Jie gali padaryti juos spalvotus, kažkokius, bet jie bus kaip prilipdyti lipdukai. Jeigu jie šviesos personažai, sukurti iš šviesos, tai jie turi šviesti, ir tos šviesos animatoriai nepadarys. Jisai pasiūlė, kad mums reikia apšviesti tą jų kelią su kažkokiom savo šviesom, sukūrė tokius pagalius, panaudojo, man atrodo, „boomo“ stiebus, prie jų pritvirtino, sukūrė pagal spalvinę gamtą tokių įvairių ledų, sumaišė, tų ledų spalvų, ir sukūrė tokius tuos šviesos bumbulus gale. Ir tada jis jau buvo pasiruošęs visa tai įgyvendinti, bet kadangi tai yra panorama, kamera juda kartu su jais, o erdvė – milžiniška ir reikia, kad tie žmonės, kurie tą šviesą operuoja kaip pamušalą tiems jau vėliau animacijai, jie turi nueiti didelį atstumą, panorama turi būti susiūta. Iš keleto dublių. Turi atitikti jos greitis, visiškai vienodai mes filmuojam vieną ketvirtadalį panoramos. Kamera kyla. Iš pradžių jis norėjo duoti asistentams, apšvietėjams. Tada mes biški susipykom, pasakiau: ne, jie nepadarys. Reikia aktorių iš „Lėlės“ teatro. Jis su tuo nesutiko, bet, iš tikrųjų, tai buvo teisinga, nes aktoriai įsijautė į tuos personažus, kaip jie skraido, kaip sukasi ir t.t.

Apie nuolatinį tarimąsi su Kemežiu pasakoja ir režisierius Audrius Stonys, sukūręs kone pusę savo filmų – aštuonis iš dvidešimties – su šiuo operatoriumi. Kemežį jis vadina „didžiausia ir neįkainojama gyvenimo, likimo, Dievo dovana“⁷⁴, laikas su juo, anot režisieriaus, šviesiausios jo kūrybinio kelio akimirkos. Kemežys jau peržiūrėdamas sumontuotą filmą nevengdavo patarimų, kokių vaizdų geriau atsisakyti, kuo juos pakeisti. Viename interviu Stonys apie Kemežį sako: „<...> jis labai savarankiškas, aš juo pasitikiu. Mes vienas kitą suprantame net nekalbėdami. Kemežys, kaip operatorius, yra labai kritiškas. Esu patenkintas „Ūkų ūkais“, operatoriniu darbu, filmas gavo daug

⁷³ Čia ir kitur cituojama remiantis specialiai šiam darbui atliktu interviu su K. Vildžiūnu, data 2021-04-02

⁷⁴ diena.lt, straipsnis *Kino režisierius A. Stonys: dalis Audriaus širdies liko Tian Šanio ledynuose*, [interaktyvus, žiūrėta 2020-09-03], <https://www.diena.lt/naujienos/laisvalaikis-ir-kultura/kultura/kino-rezisierius-stonys-dalis-audriaus-sirdies-liko-tian-sanio-ledynuose-901818>.

apdovanojimų, apkeliavo daug festivalių. Bet parodžiau filmą Kemežiui, jis pažiūrėjo ir pasakė: „Reikia pripažinti – filmas mums nepavyko“. Jo operatorinė kartelė labai aukštai iškelta.“⁷⁵

Anot Stonio, jie nebūdavo griežtai pasiskirstę pareigų „režisierius“, „operatorius“. Šie titulai formaliai būdavo prirašomi jau sukūrus filmą. Tad jų bendradarbiavimas vykdavo taip, kad tiek režisierius operatoriui, tiek operatorius režisieriui siūlydavo kūrybinius sprendimus. Ypač, kaip pabrėžia Stonys, operatoriaus reikšmė sustiprėjo atsiradus skaitmeninėms technologijoms: „Kai turėdavome vieną valandą juostos, buvo sudėtingiau, kildavo begaliniai ginčai apie tai, kaip reikėtų filmuoti. Tas juostos gabaliukas buvo labai svarbus. Dabar niekas nebesiginčija. Skaitmeninis formatas išlaisvino operatoriui rankas – jis gali būti savarankiškas ir labai kūrybingas. Tik montuodamas atsirenki medžiagą“⁷⁶. Nepaisant to, ne vieną filmą kartu juodu nufilmavo 35 mm juosta. Tai ir pirmasis jų darbas kartu „Ūkų ūkai“ (2006), ir aukščiausią Lietuvos kino apdovanojimą – „Sidabrinę gervę“ – tiek už režisūrą, tiek už operatoriaus darbą gavęs „Varpas“ (2007).

Kad režisierius ir operatorius nemažai dar iki filmavimo proceso diskutuoja, tariausi, kaip įgyvendinti tiek kūrybinius, tiek techninius sumanymus, rodo ir šios Kemežio citatos. Paklaustas, kaip vyko darbas su Beinoriūte, filmuojant „Balkoną“, Kemežys atsako⁷⁷:

kaip žinia, daug kas kine remiasi į technines galimybes. Tad reikia papasakoti istoriją tokiomis techninėmis priemonėmis, kokias manėme turėsime. Buvome išsinuomavę patalpėlę, kurioje pasidarėme balkono maketą, ir ten video kamera filmavome scenas su vaikais. Filmavome, kaip norėjome, ieškojome geriausio varianto, gryninome filmo stilistinius sprendimus. Giedrė žiūrėjo į monitorių, ir, kai matydavo, kad gaunasi kas nors gera, – užsirašydavome ar įsimindavome, kad taip darysime ir filme. Giedrė sakė, kad „Balkone“ svarbiausia – vaikų vaidyba. Ir visus vaikų vaidybos niuansus reikia kamera užfiksuoti, nesvarbu ko tektų atsisakyti.

Tame pačiame interviu operatorius plačiau paaiškina, kokios ir kodėl techninės priemonės buvo pasirinktos kuriant „Balkoną“:

mums abiem su režisiere buvo aišku, kad tai tarsi turėtų būti „tarybinis“ filmavimo stilius: nėra sudėtingų kameros judesių, efektingų šviesų, būdingas santūrumas. Nes vis dėlto tais tikrais tarybiniais laikais juosta buvo žemo jautrumo, o tai lemia, kad būtinas didelis šviesos kiekis, niekuo nesuminkštinta stiprių prožektorių šviesa, didelė kamera, kuria greičiausiai nebus filmuojama nuo peties. Aišku, nebuvo

⁷⁵ Audrius Stonys. *Kinas ir istorija*, parengė Elena Jasiūnaitė, [interaktyvus, žiūrėta 2020-09-03], <http://www.menoavilys.org/en/169219/news/audrius-stonys-kinas-ir-istorija>.

⁷⁶ *Ibid*

⁷⁷ Audrius Kemežys: „Kiną kuria žmonės, ne kameros“, parengė Neringa Kažukauskaitė, [interaktyvus, žiūrėta 2020-07-18], <http://lac.lt/2008/10/18/>.

*jokios prasmės to kopijuoti, naudoti tų laikų juostos ar filmavimo technikos. Senus laikus norėjome atkurti šiuolaikinėmis priemonėmis, nebuvo bandymo parodyti, jog tai nufilmuota tada.*⁷⁸

Tačiau priduria, kad optika, kurią jie pasirinko filmui, buvo Beinoriūtės sumanymas: „<...> „Cineskopės“ — „ZEISS ULTRA PRIME“, kino kameros optiką. Prie kameros buvo dar priedėlis PRO35, kuris išlaiko tokius pačius vaizdo parametrus (matymo kampą, židinio nuotolį, ryškumo gylį) kaip ir filmuojant kino kamera su 35 mm kino juosta. Čia režisierės sumanymas su kino optika filmuoti. Ji kažkur festivalyje buvo mačiusi taip nufilmuotų filmų, ir jai ta idėja patiko“.

Savo ruožtu kalbėdama apie kitą filmą, kurį kartu kūrė, - „Kvėpavimas į marmurą“, Beinoriūtė pabrėžia, kaip Kemežiui svarbu buvo ne tik tiesiogiai su jo, operatoriaus, pareigomis susijusios filmo detalės, bet ir kiti filmui svarbūs elementai:

*jis tiesiog negalėjo pakęsti per lengvų užduočių. <...> Ieškom miško filmuoti „Marmurą“. Filmo dailininkas Algis parodo neblogą vietą: kalva, dauba, galimas aukštas rakursas, taip, kaip norėjom, šviesa įdomiai krinta. „Nu ką, tvirtinam?“ Audrius: „Ne, palauk. Aš renkuosi atmetimo būdą. Žinau, kad žmonės daro kitaip, bet aš negaliu. O ką, jeigu yra geresnių?“ Ką gi, taikom „atmetimo“ būdą. Audrius išsinagrinėja žemėlapi, ryte dviese sėdam į jo baltą autobusiuką. Šiek tiek pavažiuojam, vaikstom ir atmetam, pavažiuojam, vaikstom ir atmetam. Taip nuo ryto iki sutemų. Vakare patvirtinam Algio surastą vietovę.*⁷⁹

Kartu su Kemežiu dirbusių režisierių, operatorių paklausus, ar jie atpažintų jį kituose darbuose, jei nežinotų, kad tai – Kemežio filmuoti kadrai, galima išgirsti įvairių nuomonių. Pavyzdžiui, su juo kaip operatoriaus padėjėjai dirbę Doškus ir Survila teigia manantys, kad atpažintų. Doškaus teigimu, jam tai pasufleruoti galėtų kompozicija, šviesa (Kemežys, anot jo, mėgo „kontra“ šviesą, kuomet žmogus, objektas apšviečiamas iš nugaros), nemėgo „išlaižytų“ kadru – juose visuomet yra detalių, kurios irgi pasakoja savo istoriją. Stonys akcentuoja momentus, kurių reikia išlaukti ir kurių taip lengvai nesurežisuoti: prabėganti katė, krentantis saulės spindulys ir pan. Vildžiūnas ir Beinoriūtė paklausti to paties klausimo kiek atsargesni. Anot Beinoriūtės, kadangi Kemežys nemėgo kartotis, nuolat siekė kažko naujo, netikslinga būtų ieškoti konkrečiai jo specifinių vizualinės kalbos elementų: Kemežys to tikrai nesiekė ir, kaip kiekvienas geras operatorius, pirmiausia savo tikslu laikė kiekvienam filmui sukurti jo vizualinę kalbą, kurios prašo siužetas. Siekiant suprasti, kiek iš tiesų Kemežį galima atpažinti jau iš užfiksuotų kadru, o ne tik iš jo darbo principų, antrojoje šio darbo dalyje atliekama formalioji ir lyginamoji stop kadru iš keturių dokumentinių kino filmų analizė.

⁷⁸ Ibid

⁷⁹ Giedrė Beinoriūtė, Be „pablažkių“, arba Kelios istorijos apie žmogų, in: žurnalas „Kinas“, [interaktyvus, žiūrėta 2020-08-16], <https://www.zurnalaskinas.lt/in-memoriām/2017-12-01/Be-pablažkiu-arba-Kelios-istorijos-apie-zmogū>.

2. VIZUALINĖS KINO FILMŲ KALBOS ANALIZĖ

Šioje rašto darbo dalyje, remiantis formaliąją ir lyginamąją analizėmis, nagrinėjami keturi dokumentiniai filmai. Jų analizė sugrupuojama į tris atvejus:

1. Lyginami to paties režisieriaus filmai, filmuoti su skirtingais operatoriais. Tai Audriaus Stonio „Neregių žemė“ (operatorius – Rimvydas Leipus) ir Audriaus Stonio „Ūkų ūkai“ (operatorius Audrius Kemežys). Šios analizės tikslas – panagrinėti, kaip skiriasi vizualinė šių filmų stilistika, kai filmo bendru vardikliu yra tik režisierius;
2. Lyginami filmai, kuriuos ir režisavo, ir filmavo tie patys žmonės: Stonys ir Kemežys. Tai filmai „Ūkų ūkai“ ir „Moteris ir ledynas“. Analizės tikslas – pažiūrėti, kokius tuos pačius vizualiosios kalbos elementus galime atpažinti, ar vienodomis priemonėmis, technikomis kuriami portretai ir pan.;
3. Lyginami du filmai, kuriuos filmavo tas pats operatorius – Audrius Kemežys, bet režisavo skirtingi režisieriai. Tai Stonio dokumentinis „Moteris ir ledynas“ ir Giedrės Žickytės „Meistras ir Tatjana“. Abu šie filmai kuria žmonių portretus. Analizės tikslas – palyginti, kaip skiriasi to paties žanro – biografinių dokumentinių filmų – kino kalba, kaip ją kuria režisierius, kaip abu šiuos filmus mato operatorius.

Visų šių trijų analizių tikslas – atrasti vizualinius elementus, kurie vienija arba skiria šiuos dokumentinius kino filmus, kartu atskleidžia operatoriaus Audriaus Kemežio stilistiką. Iš kiekvieno filmo paimu kelis kadrus, kuriuose kuriamas portretas. Analizuojama, kaip komponuojami kadrai, kokia jų trukmė, koks stambumas, pasirinktas rakursas, ar tai – stabili, ar judanti kamera.

2.1. Pirmasis atvejis: „Neregių žemė“ ir „Ūkų ūkai“

Dokumentinis filmas „Neregių žemė“ (rež. A. Stonys, op. R. Leipus) sukurtas 1992 m. Šio filmo tikslas – atskleisti vidinį neregių pasaulį, kino juostoje materializuoti jų jausmus, vienatvę, šviesos ilgesį. Kino filmo trukmė – 24 min. Iš viso šiame filme yra 77 kadrai. Tad vidutinis šio filmo ritmas – 3,21 kadras per minutę. Analizuojant kiekvieną filmo kadrą atskirai matyti, kad jų trukmė labai skirtinga, filmo ritmas nėra vienodas. Vienas kadras gali trukti ir 7 sekundes (trumpiausia šio filmo kadro trukmė), ir minutę. Ypač filmo pradžioje montažo ritmą diktuoja Vidmanto Bartulio kurta muzika. Šio filmo kadruotės – labai įvairios: nemaža centrinių kompozicijų, kameros, žvelgiančios iš viršaus ar iš apačios į kadre vykstantį veiksmą arba filmo personažą.

Dokumentinis filmas „Ūkų ūkai“ (2006) – tai pirmasis bendras Stonio ir Kemežio darbas, pasakojantis apie žmogaus kūno grožį ir jo trapumą, bėgant laikui. Šio filmo trukmė – 30 min. Iš viso šiame filme – 88 kadrai, tad vidutinis filmo ritmas – 2,93 kadrai per minutę. Kiek greitesnis nei „Neregių žemė“. Visgi kadrų ilgumas, kaip ir pirmajame filme, labai įvairus: nuo 4 s iki minutės. Didžioji dalis ilgų kadrų yra pagrįsti tuo, kad jose vyksta aktyvus veiksmas: bėga žmogus arba šuo, kamera seka tai, ką veikia žmonės. Tačiau tai nėra taisyklė. Pats ilgiausias šio filmo kadras – nufilmuotas iš vieno taško, kamera nejuda, jo metu močiutė tiesiog visą minutę valosi veidą (pav. 4).



pav. 3 Stop kadras iš kino filmo „Neregių žemė“

pav. 4 Stop kadras iš kino filmo „Ūkų ūkai“

Pav. 3 matyti stop kadras iš kino filmo „Neregių žemė“. Jame stambiu planu įamžinta plaukus besišukuojanti senolė. Senolė įkomponuota beveik pačiame kadro centre (nors link plaukų pakelta ranka sudaro įspūdį, kad kadras komponuojamas pagal trečdaliao taisyklę, centruojant ją labiau dešinėje kadro pusėje), operatoriaus akių lygyje. Senolė nulenekusi galvą, dešiniąją ranką pakėlusį link jos – šukuojasi plaukus, kairė jos akis uždengta pakelta ranka, dešinioji užmerkta, matyti kaip skruostu bėga ašara. Ji santūriai šypsosi. Į kadro fokusą patenka tik senolė, už jos esantis fonas – neryškus, ne fokuse.

Pav. 4 matyti kadras iš filmo „Ūkų ūkai“. Jame – taip pat stambiu planu senolė, žvelgianti į veidrodį, rankas pridėjusi prie smilkinių: valosi veidą. Šis kadras sukomponuotas taip, kad dalį senolės veido: akis, nosį, kairiąją plaštaką ir dešinėsios rankos pirštus matome veidrodyje, dešinėje kadro pusėje (kadangi kadras sukomponuotas pagal trečdaliao taisyklę). Kairiajame kadro kampe – ne fokuse atsiduria dalis senolės pakaušio. Nors fokusas nukreiptas į veidrodį ir jame esančią senolę, galime atpažinti aplinkos detales: baltus tapetus su žydromis detalėmis, medinę veidrodžio lentyną, ant jos padėtas žydros spalvos šukas.

Abiejų šių kadrų, nors jie nufilmuoti nejudančia kamera, trukmė skiriasi: pav. 3 trunka 21 s, pav. 4 – 61 s. Nors abu kadrai idėjiškai labai panašūs: senas žmogus ramiai šukuojasi plaukus arba

valosi veidą, vizualinis priėjimas prie jų – kitoks. Žinoma, tai diktuoja ir filmo tema, istorija. Pavyzdžiui, pav. 3 būtų nelogiška pasitelkti įdomesniui rakursui veidrodį, kadangi kadre esanti senolė – neregė. Tačiau nors abu kadrai – stambūs, pav. 3 visas dėmesys koncentruojamas į senolę, o pav. 4 erdvės paliekama ir aplinkai.



pav. 3 Stop kadras iš filmo „Neregų žemė“



pav. 4 Stop kadras iš filmo „Ūkų ūkai“

Kiti pavyzdžiai – taip pat stambūs planai, abiejuose kadruose vaizduojami gulintys žmonės. Pav. 5, kadre iš filmo „Neregų žemė“, senolė guli lovoje, matyti jos languota pagalvė, fone, kadro centre – langas, pro jį matyti į kambarį atkeliaujanti dienos šviesa. Senolė filmuojama rakursu iš apačios: lyg tupėtume šalia jos lovos. Ji, gulinti, komponuojama labiau kadro dešinėje nei centre (nors kadruotė ir vėl nėra labai tiksli). Kadre matyti dalis jos viršutinio rūbo, pakeltas kaklas, užmerкта kairioji akis. Virš galvos dar paliekama tuščios kambario erdvės.

Pav. 6, kadre iš filmo „Ūkų ūkai“, taip pat vaizduojamas gulintis vyras, bet čia Kemežys, priešingai nei Leipus, pasirenka kitokį rakursą: į jį žiūri šiek tiek iš viršaus: lyg žiūrėtų šalia gulomis sėdintis žmogus. Vyras komponuojamas kadro centre, planas stambus, paliekama vienodai aplinkos erdvės iš kadro šonų, taip pat – kadro viršuje, bet apačioje, priešingai nei pav. 5, nėra erdvės detalėms, kadras iškart prasideda nuo gulintio ir besijuokiančio vyro skruosto.

Tiek šis, tiek aukščiau aptartasis pavyzdys iš skirtingų filmų, bet analogiškų veiksmo scenų, rodo, kaip skirtingai operatoriai – Leipus ir Kemežys – prieina prie personažo ir koku skirtingu kampu jį, atliekantį tapatų veiksmą, mato. Leipaus kadruotes filme „Neregų žemė“ galėtume vadinti klasikinėmis ir labai tvarkingomis: beveik centrinė arba trečdalis taisyklės kompozicija, vienodai palikta erdvės tiek kadro šonuose, tiek jo viršuje ir apačioje. Kemežio kompozicijos drąsesnės: nors aiškiai matyti, ar kadras komponuojamas remiantis trečdalis taisykle, ar centrine kompozicija, žmogus įkomponuojamas įvairiai, nebijant, kad jis ne visas (pavyzdžiui, ne visas veidas) pakliūs į objektyvą. Nepaisant to, kadro pusiausvyra išlaikoma.

2.2. Antrasis atvejis: „Ūkų ūkai“ ir „Moteris ir ledynas“

Filmas „Moteris ir ledynas“ sukurtas 2016 m., t. y. praėjus dešimtmečiui nuo pirmojo Stonio ir Kemežio bendradarbiavimo – taip pat darbe aptariamojo filmo „Ūkų ūkai“ (apie jį detaliau jau rašyta 2.1 skyriuje). Kartu „Moteris ir ledynas“ – tai paskutinis bendras jų darbas (po Kemežio mirties dar pasirodė Stonio ir latvių režisierės Kristīne Briede filmas „Laiko tiltai“, bet didžioji dalis šio filmo jau filmuota bendradarbiaujant su Latvijos ir Estijos operatoriais, nemaža dalis medžiagos taip pat paimta iš archyvų). „Moteris ir ledynas“ – tai filmas apie lietuvių mokslininkę Aušrą Revutaitę, trisdešimt metų vieną tyrinėjančią klimato pokyčius Tuiksiu ledyne, Tian Šanio kalnuose, esančiuose šalia Kazachstano, Kirgizijos ir Kinijos valstybių sienų. Tai filmas apie Revutaitės asmenybę, ją supančią aplinką ir jos pirmtakus, kurie čia stebėjimus atliko anksčiau – Glaciologijos stotis veikė ir sovietmečiu.

Filmo „Moteris ir ledynas“ trukmė – 56 min. Iš viso kadru šiame filme – 146 (kiekvieną archyvinį interpią skaičiuojant kaip vieną kadrą). Taigi šio filmo vidutinis ritmas – 2,61 kadras per minutę. Tai lėčiausias iš visų trijų nagrinėtų Stonio filmų. Palyginti: „Ūkų ūkai“ vidutinis filmo ritmas – 2,93 kadrai per minutę. Bet vėlgi, analizuojant kiekvieną kadrą atskirai matyti, kad vienos taisyklės, koks yra Stonio filmų kadru ilgis, nėra. Šiame filme yra ir 3 s, ir net 1 min. 39 s kadru.



pav. 7 Stop kadras iš filmo „Ūkų ūkai“



pav. 8 Stop kadras iš filmo „Moteris ir ledynas“

Pav. 7 – kadras iš filmo „Ūkų ūkai“. Jame – išcentruotas stambiu planu jaunos moters veidas. Ji susikaupusi, matyti, meditacijai, užmerkusi akis, ryši geltoną skarelę. Merginos veidas nukreiptas į kairį kadro kampą. Jos fone – ne fokuse matyti parko žaluma, kairiajame kadro kampe – pusė kitos merginos veido.

Pav. 8 – analogiška situacija. Čia vaizduojama moteris, mokslininkė Revutaitė, sėdinti automobilyje. Kadre – stambus jos veidas, įkomponuotas kadro centre. Ji, atvirkščiai nei mergina iš

„Ūkų ūkai“, žvelgia į dešinį kadro kampą. Revutaitė dėvi kepurę, vilki striukę, kurios raudona ir tamsiai mėlyna apykaklė kadre matyti. Mokslininkės fone – apdulkėję automobilio langai, įrėminantys jos veidą. Abu šie kadrai sukomponuoti kone identišškai: paliekant erdvės kadro šonuose, apačioje, šiek tiek nukertant abiejų moterų galvos apdangalus.



pav. 9 Stop kadras iš filmo „Ūkų ūkai“



pav. 10 Stop kadras iš filmo „Moteris ir ledynas“

Šiuose portretuose dar stambesni jaunos merginos ir mokslininkės Revutaitės kadrai. Priešingai nei pirmuoju analizuotu atveju, šįkart jų komponavimas skiriasi. Pav. 9, kuriame – paauglės, jaunos šokėjos, veidas stambiu planu, naudojama centrinė kompozicija. Veidas filmuojamas operatoriaus akių lygyje, mergina susikaupusi žiūri ne į kamerą, bet kiek virš jos, žvilgsnį šiek tiek nukreipusi į kairiąją kadro pusę. Už merginos matyti pilkšvas fonas, kuris – itin neryškus, ne fokuse.

Pav. 10 – mokslininkė Aušra Revutaitė žvelgia tiesiai į kamerą. Dėvi žalsvą kepurę, ant jos – geltoną gobtuvą. Ji taip pat filmuojama akių lygyje, bet jos kadruotė, kuri sukomponuota pagal trečdalio taisyklę, lyginant su pav. 9, dar stambesnė – mokslininkės veidas užpildo kone visą kadro erdvę, tik šiek tiek neryškaus fono lieka kairiajame kadro kampe.

Nepaisant stambumo skirtumų, kadro komponavimo principas tas pats: tiek vienu, tiek kitu atveju šiuose itin stambiuose kadruose veidas viršuje įrėminamas ties antakių linija, o kadro apačioje nukertama šiek tiek smakro.

Abejais analizuotais atvejais matyti, kad kuomet skirtinguose filmuose kuriamuose portretuose pasirenkami tie patys stambumai, nepaisant skirtingų kompozicijų, galima atpažinti Kemežio rakursus, kadro įrėminimą.

2.3. Trečiasis atvejis: „Moteris ir ledynas“ ir „Meistras ir Tatjana“

Režisierės Giedrės Žickytės kartu su Kemežiu filmuotas filmas „Meistras ir Tatjana“ – taip pat, kaip ir „Moteris ir ledynas“ (detaliau jau aptartas aukčiau), - biografinis dokumentinis filmas (filmas

sukurtas 2014 m.). Šio filmo centre – fotografas Vitas Luckus. Tai istorija apie jo aistrą fotografijai, meilei – žmonai Tatjanai, gyvenimui: namuose jie laikė gyvą liūtą, ten visuomet vykdavo susibūrimai iki aušrų, į svečius atvykdavo kūrėjai ar menui prijauciantys žmonės iš viso pasaulio. Šio filmo trukmė – 84 min. Kadru šiame filme (vėlgi, kaip „Motery ir ledyne“ atskirus archyvinis intarpus skaičiuojant kaip vieną kadrą) – 334. Taigi šio filmo vidutinis ritmas – 3,98 kadrai per minutę. Palyginti: „Moteris ir ledynas“ vidutinis ritmas buvo pusantro karto lėtesnis, t. y. 2,61 kadras per minutę.

Skirtumas, kad šio Žickytės filmo ritmas greitesnis negu nagrinėtųjų Stonio filmų, justi. Čia nerasime minutės ar pusantros minutės trukmės kadru. Ilgiausiai trunkantis – apie 50 s. Tai – atidaromoji filmo scena, kur nuo paminklo nutirpsta sniegas (pav. 1). Kuriant šio filmo ritmiką, dažniausiai naudojami keliolikos ar vos kelių sekundžių kadrai, vienoje scenoje, kur tęsiamas tas pats veiksmas (pavyzdžiui, pašnekovas eina gatve ir ieško namo, kuriame gyveno Luckus) netrūksta sukarpytųjų kas kelias sekundes.



pav. 11 Stop kadras iš filmo „Moteris ir ledynas“



pav. 12 Stop kadras iš filmo „Meistras ir Tatjana“

Pav. 11 (scenoje iš filmo „Moteris ir ledynas“) – mokslininkė Aušra Revutaitė, stambus jos veido planas. Kadro centre esanti moteris susikaupusi, palenkusi galvą kažką skaito. Už jos – lango fonas, bet aplinkos labai ryškiai nematyti, ji ne fokuse. Kadro šonuose lieka šiek tiek erdvės aplinkai. Kaip ir kadro apačioje, tačiau jo viršuje iškart komponuojama moters galva, kompozicijos linija eina ties smilkiniu.

Pav. 12 (scenoje iš filmo „Meistras ir Tatjana“) – vienas iš prisiminimų apie Luckų besidalijančių jo draugų. Žilaplaukis vyras, taip pat kaip ir pav. 11 mokslininkė Revutaitė, sėdi nuleidęs galvą, užsidėjęs akinius, netgi dėvi tokio pat stiliaus megztinį. Pora skirtumų tarp šių dviejų kadru: pirmuoju atveju Revutaitė palenkusi į kairiąją pusę, o Kemežys ją filmuoja iš dešinėsios. Antruoju atveju – Luckaus bičiulis – taip pat palinkęs į savo kairiąją, bet Kemežys jį filmuoja iš to paties žiūros taško: dešinės pusės. Skiriasi ir kadru komponavimo metodas. Jei pav. 11 Revutaitė

išcentruojama, pav. 12 pašnekovas komponuojamas remiantis trečdaliai taisykle. Nepaisant šių skirtumų, kadrai savo estetika labai panašūs. Ypač dėl to, kad išlaikomas tas pats rakursas, esantis žiūrovo akių lygyje.



pav. 13 Stop kadras iš filmo „Moteris ir ledynas“



pav. 14 Stop kadras iš filmo „Meistras ir Tatjana“

Ir dar pora portretų iš filmų „Moteris ir ledynas“ bei „Meistras ir Tatjana“. Šįkart vidutinio stambumo planai. Pav. 13, stop kadre iš filmo „Moteris ir ledynas“, vaizduojamas tradiciniu juodu su baltais ornamentais kazachų švarku vilkintis ir jų tradicine gitara grojantis pusamžis vyras. Jis, remiantis trečdaliai taisykle, sukomponuotas kadro kairėje pusėje. Kadruotė itin tiksli. Nors vyras – kadro fokuse, aplinka taip pat matyti itin ryškiai. Jis sėdi miesto pakraštyje esančiame lauke, kuriame – keli žaliuojantys medžiai (matyti dešinėje kadro pusėje), o už nugaros – elektros energiją gaminančios ir tiekiančios konstrukcijos. Vyrą aplink supa ant žemės tarp laukų žolių ir žemių išmėtytos betono nuolaužos, lyg jau pašalintų pastatų likučiai.

Pav. 14, scenoje iš filmo „Meistras ir Tatjana“, taip pat vaizduojamas pusamžis vyras, šįkart kadruojamas nors ir remiantis trečdaliai taisykle, bet kadruotė nėra visiškai tiksli. Komponuojamas jis kadro dešinėje pusėje. Vyras – dar vienas Vito Luckaus bičiulis – sėdi už stalo, ant jo pasidėjęs sunertas rankas. Aplinkai įamžinti palikta nemaža erdvė: ant stalo taip pat matyti baltas telefonas, arbatos puodelis, margintas mėlynais ir baltais raštais, fotoaparatas. Vyras sėdi patalpoje, matyti, kad kavinėje, nes už jo nugaros – dar vienas stalas ir kėdė. Taip pat – židiny, įvairūs antikvariniai daiktai.

Tiek ši, tiek scena iš „Moteris ir ledynas“ rodo, kad kuriant vidutinio stambumo planą Kemežiui svarbu buvo atspindėti ir erdvę, kurioje vyksta veiksmas, palikti vietos detalėms, leisti joms kalbėti.

2.4. Bendrieji pastebėjimai

Vis dėlto, atlikus aprašytųjų atvejų analizę tenka pastebėti, kad formalioji analizė nėra pats tinkamiausias būdas atskleisti operatoriaus indėlį į vizualią kino filmo kalbą. Iš aprašytų atvejų paaiškėja, kad, pavyzdžiui, Kemežys labiausiai mėgsta ne rakursus iš viršaus ar apačios, bet esančius

akių lygyje. Iš tiesų toks įspūdis susidaro ir žiūrint ne tik atskirus, konkrečiai analizei parinktus kadrus, bet ir visą filmą / filmus ištiesai. Matyti, kad stambiu planu filmuodamas žmones jis mėgsta juos įrėminti daugiau erdvės palikdamas kadro apačioje arba viršuje, bet būtinai arba viršuje, arba apačioje kažkiek veido dalies: smakro ar kaktos, vaizde nukirsti. Labai panašiai ir su kitais rakursais: jam patinka, kai žmogus kažkiek išeina iš kadro (palyginti pav. 15 ir pav. 16, kur kadro autorius – R. Leipus).



pav. 15 Stop kadras iš filmo „Ūkų ūkai“



pav. 16 Stop kadras iš filmo „Neregių žemė“

Vis dėlto, daug dalykų galima pajusti ne nagrinėjant kiekvieną filmo kadro atskirai, bet stebint atmosferą, kurios stop kadrais neperteiksi. Pavyzdžiui, žiūrint filmą „Neregių žemė“, kuris labai estetiškas, visų kadrų kompozicija – labai apgalvota, tiksli, man susidarė įspūdis, kad dauguma filmo scenų yra pastatytos, iš anksto surežisuotos, čia nėra vietos atsitiktinimui. Justi ir atstumas tarp personažo bei kameros, nėra betarpiškumo, kuris atsiranda Kemežio filmuotose filmuose. Kaip pavyzdys, ši scena iš filmo „Neregių žemė“ (pav. 17):



pav. 17 Stop kadras iš kino filmo „Neregijų žemė“

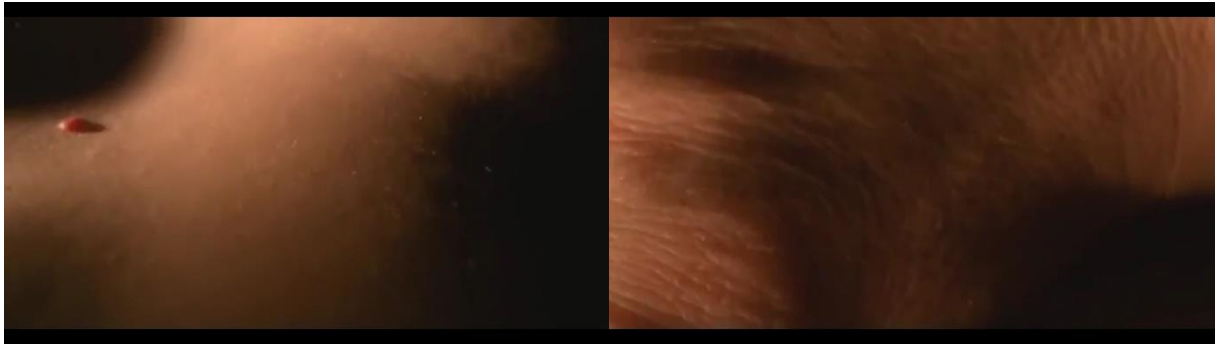
Jau šios scenos, kuri trunka 21 s, pradžioj matyti, kaip senolė laukia, kol įsijungs kamera, bus pradėtas įrašas ir tik tada pakelia ranką šukuotis plaukus. Tas pats buvo justi ir stebint scenas su vyru invalido vežimėlyje (pav. 18):



pav. 18 Stop kadras iš filmo „Neregijų žemė“

Matyti, kad jis specialiai sustoja ir laukia, kol kamera pradės judėti kartu su juo. „Neregijų žemėje“ nebuvo jokio atsitiktinumo, vizualaus nustebimo, kuris nustebintų žiūrovą. Ko nestigo kituose nagrinėtuose filmuose. Pavyzdžiui, „Ūkų ūkuose“ ši sekvencija (pav. 19):





pav. 19 Stop kadras iš filmo „Ūkų ūkai“

Joje meistriškai Kemežys kamera važiuoja žmogaus kūno paviršiumi. Kad tai jam pavyktų įgyvendinti, jis specialiai, kaip pasakojo Stonys⁸⁰, pasigamino bėgelius. Arba tokie kadrai kaip filme „Meistras ir Tatjana“ (pav. 20), kur atgaivinamos Luckaus fotografijos, įamžinamos įvairiausiais kampais, rakursais, kameros judesiais, pasinaudojant ir didinamuoju stiklu:



pav. 20 Stop kadrai iš filmo „Meistras ir Tatjana“

Taip pat kiekviename filme, ko neįmanoma atskleisti per stop kadrus, justai, kad Kemežys itin mėgo kameros judesį, dažnai jį naudodavo. Judėdamas su kamera jis stebėdavo žmogų, kartu taip kūrė filmo dinamiką. Kai kurie kameros judesiai įprasti: nuo vieno personažo pasisukama link kito arba nuo pašnekovo rankų pakylama link jo akių. Tokių judesių, išvydęs filme, neatskirsi, ar jie

⁸⁰ Teksto autorės darytas interviu su A. Stoniu, data 2020-10-17

filmuoti Kemežio, ar kito operatoriaus, nes, pavyzdžiui, Leipus „Neregių žemėje“ tokius kameros pasisukimus, pavažiavimus iš viršaus į apačią naudojo taip pat. Bet yra ir tokių įspūdingų scenų, kurias stebėdamas galvoji, kaip tai nufilmuota. O nufilmuoti tai pavykdavo tik todėl, kaip paaiškėjo iš interviu su įvairiais kartu su Kemežiu dirbusiais žmonėmis, kad Kemežys daug laiko investuodavo į techniką, su kuria filmavo, ją kurdavo pats, ir atiduodavo visas jėgas, kad įgyvendintų tiek režisieriaus, tiek savo vizualų sumanymą. Vienas iš tokių buvo ir Tian Šanio kalnai, kur jis, su paties sukonstruotais *slaideriais*, pateko į ledynų vidų ir įamžino ne tik kalnų išorę, bet ir jų vidų (pav. 21):



pav. 21 Stop kadras iš filmo „Moteris ir ledynas“

IŠVADOS

1. vizualinę kino kalbą kuria tiek režisierius, tiek operatorius. Yra įvairių bendradarbiavimo pavyzdžių: kai operatoriui reikia tik techniškai įgyvendinti režisieriaus viziją, kai operatorius gali pats rinktis vizualinius elementus ir jais varijuoti, tačiau patvirtinimą, kad tinka galutinis vizualus vaizdas, visuomet duoda režisierius;
2. dokumentiniame kine neretai operatoriai tampa pagrindiniais vizualinės kalbos kūrėjais, kadangi reikia greitai prisitaikyti prie kintančių aplinkybių ir priimti sprendimus. Režisieriaus stilistika tokiu atveju atsiskleidžia montažo metu;
3. operatoriaus specialybė yra tiek techniška, tiek kūrybiška, kadangi dažniausiai jis sprendžia, kokią kamerą, juostą, objektyvą pasirinkti, siekiant sukurti norimą vaizdą. Taip pat operatorius neretai pats sustato kadro kompozicijas, reguliuoja ne tik apšvietimą, bet ir kadro spalvas. Kiek įtakos šiems dalykams turi operatorius, priklauso nuo to, kiek vizualiai raštingas ir žinantis, ko nori, yra filmo režisierius;
4. iš keliolikos vizualinės kino kalbos elementų dažniausiai vien nuo operatorių meistriškumo priklauso apšvietimas;
5. su A. Kemežiu dirbę režisieriai, operatoriai pabrėžia nuolatinį jo indėlį į kuriamo kino filmo vizualinę kalbą. Tai ir pasirenkami drąsūs, neretai – stambūs rakursai, planai, patarimai tiek dėl kompozicijos, tiek dėl filmavimo lokacijos, kitų filmo detalių;
6. A. Kemežį galima vadinti vizualinės kino kalbos autoriumi, nes jis turi visas tris Autorių kino teorijos iškeliamas savybes, būtinas filmo autoriui, tai: techninė kompetencija, stipri asmenybė ir žinojimas, ko reikia kino filmui, taip pat siekis sukurti prasmę ir nesikartoti savo darbais, vizualiniais pasirinkimais. Aukštą kartelę jis kėlė ir žmonėms, su kuriais kartu dirbo;
7. analizuojant Kemežio darbus, kurtus su skirtingais režisieriais, galima pastebėti, kad neretai daugumoje jų dominuoja kameros judesys, mėgstami vidutiniai arba labai stambūs planai. Vis dėlto jais jis laviruodavo stengdamasis įgyvendinti režisieriaus viziją ir kaskart kiekvienam filmui sukurti vis kažką savito: tiek vizualiai, tiek kalbant apie techninius sprendimus, kuriuos įgyvendindavo savo sukurta technika;

8. labiausiai Kemežį kartu su juo dirbę profesionalai vertina už visišką atsidavimą darbui ir nepailstamą norą tobulėti, nepasitenkinimą tik kadro estetika (nors kompozicijos taisyklių jis neatmetė, jų laikėsi), siekį daugiau: gyvenimo tikrumo ir autentiškumo vizualinėje kino kalboje;
9. išskirtinis ir Kemežio priėjimas prie dokumentinio filmo personažų: jis jautė, žinojo, kada filmuoti, kad nesukurtų atstumo ir nesugriautų turimo ryšio su filmo herojumi. Jam svarbiau buvo išlaikyti pasitikėjimą, užmegztą bendrystę, nei įamžinti tuo metu, kada nederėtų filmuoti, galimą kadra.

BIBLIOGRAFIJA

1. Aaron Souppouris, *The geometric perfection of Wes Anderson films*, [interaktyvus, žiūrėta 2020-07-18], <https://www.theverge.com/2014/3/18/5521442/the-perfect-symmetry-of-wes-anderson-films>.
2. AcademyOriginals, *Creative Spark: Robert Yeoman*, [youtube kanalas, interaktyvus, žiūrėta 2020-07-18], <https://www.youtube.com/watch?v=w1uW96LFYQE>.
3. Alexandre Astruc, *The Birth of a New Avant-Garde: La Camera-Stylo*, [interaktyvus, žiūrėta 2020-12-20], <http://www.newwavefilm.com/about/camera-stylo-astruc.shtml>
4. Andrew Sarris, *Notes on the Auteur Theory in 1962*, [interaktyvus, žiūrėta 2020-12-20], <https://dramaandfilm.qwriting.qc.cuny.edu/files/2011/06/Sarris-Notes-on-the-Auteur-Theory.pdf>
5. Audrius Kemežys: „Kina kuria žmonės, ne kameros“, parengė Neringa Kažukauskaitė, [interaktyvus, žiūrėta 2020-07-18], <http://lac.lt/2008/10/18/>.
6. Audrius Stonys. *Kinas ir istorija*, parengė Elena Jasiūnaitė, [interaktyvus, žiūrėta 2020-09-03], <http://www.menoavilys.org/en/169219/news/audrius-stonys-kinas-ir-istorija>.
7. Auksė Kancerevičiūtė, *Audrius Stonys: „Filmai turi savo lemtį“*, [interaktyvus, žiūrėta 2020-09-04], <https://www.bernardinai.lt/2011-03-09-audrius-stonys-filmai-turi-savo-lemti/>.
8. BNS, *Paskelbti šeši šių metų Nacionalinės kultūros ir meno premijos laureatai*, [interaktyvus, žiūrėta 2020-10-05], <https://www.delfi.lt/kultura/naujienos/paskelbti-sesi-siu-metu-nacionalines-kulturos-ir-meno-premijos-laureatai.d?id=79794003>
9. *Dabartinės lietuvių kalbos žodynas: Kinematografija*, [interaktyvus, žiūrėta 2020-08-24], <http://lkiis.lki.lt/dabartinis/kinematografija>.
10. diena.lt, straipsnis *Kino režisierius A. Stonys: dalis Audriaus širdies liko Tian Šanio ledynuose*, [interaktyvus, žiūrėta 2020-09-03], <https://www.diena.lt/naujienos/laisvalaikis-ir-kultura/kultura/kino-rezisierius-stonys-dalis-audriaus-sirdies-liko-tian-sanio-ledynuose-901818>.
11. Eugenijus Lašovas, *Kino mechanikos vadovas: Filmas ir kino projektorius*, Vilnius: Mokslas, 1988, 221 p.
12. Giedrė Beinoriūtė, *Be „pablažkių“, arba Kelios istorijos apie žmogų*, in: žurnalas „Kinas“, [interaktyvus, žiūrėta 2020-08-16], <https://www.zurnalaskinas.lt/in-memoriām/2017-12-01/Be-pablazkiu-arba-Kelios-istorijos-apie-zmogu>.
13. „Gyvenimas“ (laikraštis), *Audriaus Kemežio sugrįžimai*, [interaktyvus, žiūrėta, 2020-07-18], <http://www.gyvenimas.eu/2019/02/13/audriaus-kemezio-sugrizimai/>.

14. Jan Bulhak, *Šviesos estetika*, Vilnius: Lietuvos nacionalinis muziejus, vertė Stanislovas Žvirgždas, 2008, 207 p.
15. *Kino meno pagrindai*, sudarė Živilė Pilipavičienė, Kaunas: Šviesa, 1982, 155 p.
16. *Lietuviuzodynas.lt: Kinematografija*, [interaktyvus, žiūrėta 2020-08-24], <https://www.lietuviuzodynas.lt/terminai/Kinematografija>.
17. Linda Seger „The Collaborative Art of Filmmaking: From Script to Screen“, New York: Routledge, third edition, 2019, 220 p.
18. LR Kultūros ministerijos pranešimas, *Paskelbti Nacionalinių kultūros ir meno premijų laureatai*, [interaktyvus, žiūrėta 2020-10-05], <https://lrkm.lrv.lt/lt/naujienos/paskelbti-nacionaliniu-kulturos-ir-meno-premiju-laureatai-1>
19. LRT Klasika radijo laida „Ryto allegro“, ved. Austėja Kuskienė, 2015 m. birželio 4 d. [interaktyvus, klausyta 2021-04-20], <https://www.lrt.lt/mediateka/irasas/1011731031/ryto-allegro-2015-06-04-08-10>
20. lrt.lt: *Geriausio kino operatoriaus apdovanojimui „Ąžuolas“ nominuoti kūrėjai: kaip atrasti filmui tinkamiausią kino kalbą*, [interaktyvus, video medžiaga, žiūrėta 2021-02-20], <https://www.lrt.lt/naujienos/kultura/12/1344735/geriausio-kino-operatoriaus-apdovanojimui-azuolas-nominuoti-kurejai-kaip-atrasti-filmui-tinkamiausia-kino-kalba>
21. Margarita Matulytė, Agnė Narušytė, *Lietuvos fotografijos istorija: tradicijos ir modernybė*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2013, 210 p.
22. MasterClass.com, *Film 101: What is Cinematography and What Does a Cinematographer Do?* [interaktyvus, žiūrėta 2020-08-24], <https://www.masterclass.com/articles/film-101-what-is-cinematography-and-what-does-a-cinematographer-do#quiz-0>.
23. Michael E O'Brien, Norman Sibley, *The Photographic Eye: Learning to See with a Camera*, Worcester, Massachusetts: Davis Publications, 1995, 357 p.
24. Michael Rabiger, *Directing the Documentary*, Burlington: Focal Press, 2004, 643 p.
25. Mike Goodridge, Tim Grierson, *Cinematography*, Lewes: Ilex, 2012, 192 p.
26. Tony Schirato, Jen Webb, *Reading the Visual*, New South Wales: Allen&Unwin, 2004, 221p.
27. *Visuotinė lietuvių enciklopedija: Audrius Stonys*, [interaktyvus, žiūrėta 2020-09-13], <https://www.vle.lt/Straipsnis/Audrius-Stonys-89949>.
28. *Visuotinė lietuvių enciklopedija: kinotyra*, teksto dalies autorė Neringa Kažukauskaitė, [interaktyvus, žiūrėta 2020-12-20], <https://www.vle.lt/straipsnis/kinotyra/>