kinas

9 770206 384013
2011/2 (314)
Kaina 6,00 Lt

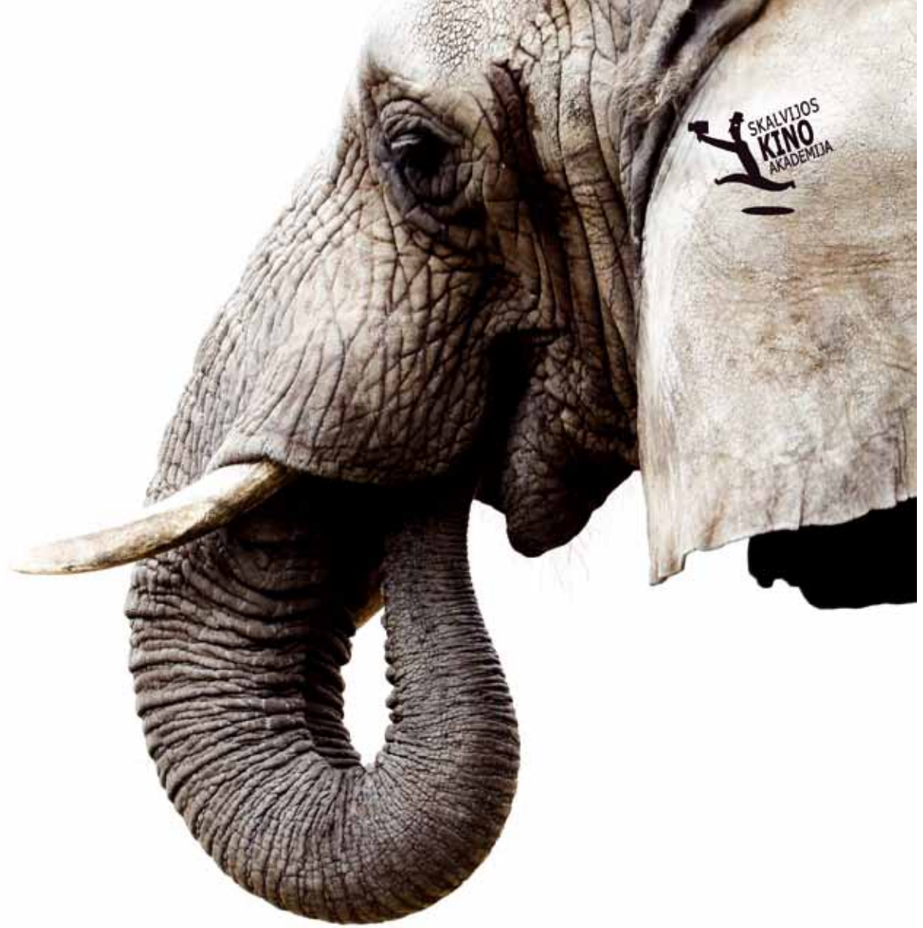
kino teatras Potiche. Žmonos kerštas \ Hana \ Super 8
namų kinas Kūrikas \ Rizikinga erzinti diedukus \ Trys įtemptos dienos \ Vingiuotas kelias namo \ Turistas
lietuvių filmoteka Barzakh \ Knygnešys \ Porno melodrama

iš arčiau
Kenneth Branagh

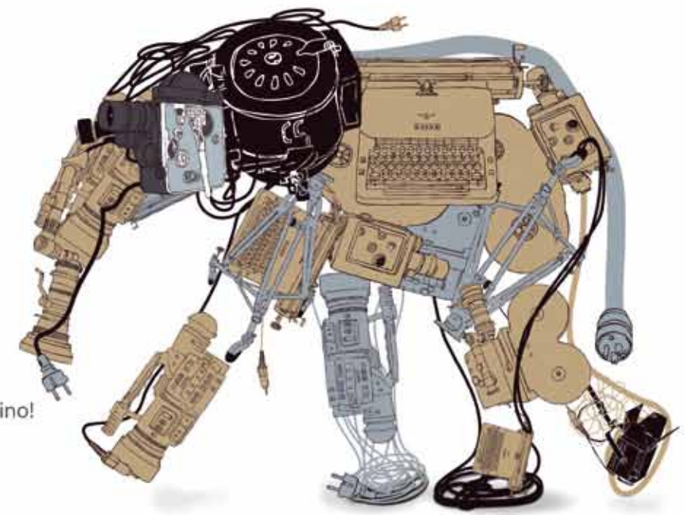
tema
Ženklai kine
ir anapus kino

kino teritorija
Odesa. Krinta sniegas
į Juodąją jūrą

knygos
Trumpa kino
istorija



SKALVIJOS KINO AKADEMIJA



„SKALVIJOS“ kino akademija kviečia mokytis kino!
3 kino programos 14-18 metų moksleiviams:
- Vaidybinis kinas;
- Dokumentinis kinas;
- Kino teorija ir analizė.

Registracija iki rugpjūčio 31 d.
Daugiau informacijos: www.skalvija.lt (EDUKACIJA), akademija@skalvija.lt

Rėmėjai: Kultūros rėmimo fondas

Draugai: coffee inn · actors agency Lithuania · sla academy international university of make up · Cinevera

kinas

2011/2 (314)

netrukus

7 Kitoks kinas

festivaliai

8 Konkursinė „Kino pavasario“ programa

iš arčiau

10 Kenneth Branagh. Tarp Shakespeare'o ir komiksų

tema

16 Ženklai kine ir anapus kino

tendencijos

24 Išlikimo dramos

kino teritorija

38 Odesa. Krinta sniegas į Juodąją jūrą

in memoriam

52 Marijonas Giedrys

knygos

55 Trumpa kino istorija: nuo ištakų iki Antrojo pasaulinio karo

svečiai

56 Robert Gwisdek. Apie vaidmenis, tipažus ir kino maniją

60 György Pálfi. Svarbiausia – ne rezultatas, o metodas

62 Kamal Aljafari. Autoriaus situacija ir atmintis, kurios nėra archyve

feljetonas

64 Pavojingi sau ir kitiems

kino teatras

28 **Potiche. Žmonos kerštas**

32 **Hana**

33 **Super 8**

namų kinas

34 **Kūrikas**

35 **Rizikinga erzinti diedukus**

35 **Trys įtemptos dienos**

36 **Vingiuotas kelias namo**

36 **Turistas**

lietuvių filmoteka

46 **Barzakh**

50 **Knygnešys**

51 **Porno melodrama**

Pradėti ir vėl tenka minorine gaida – gegužės 24 d. mirė Marijonas Giedrys – vienas iš paskutinių Lietuvos kiną pradėjusių kurti režisierių. Kino kritikė Roma Pauraitė, atsisveikindama su išėjusiuoju, pabrėžia, kad Marijono Giedrio režisierių karta kūrė filmus su meile ir didele atsakomybe, telkdama dėmesį ne tiek į veiksmo dinamiką, kiek į vidinį žmogaus pasaulį, kiekviename filmo kadre ieškodama įtaigios vizualinės išraiškos, kuri būtų ne pati sau vertybė, o atspindėtų filmo herojų išgyvenimus, atskleistų viso filmo koncepciją.

Deja, kartų ryšys dabartiniame lietuvių kine, regis, nutrūkęs. Feljetone „Pavojingi sau ir kitiems“ Živilė Pipinytė diagnozuoja, kad jaunų lietuvių režisierių filmai yra be pasaulinio ir nacionalinio kino konteksto, kad autoriai nekalba apie save ir savo išgyvenimus, tik apie kažkokius sąlygiškus „juos“, kurie yra pikti ir suirzę, aiškinasi santykius, pamokslauja, žemina ir apgaudinėja vieni kitus. Bet gal tai tiesiog vidinis jaunosios lietuvių kino kartos monologas? – retoriškai klausia kritikė. – Ir tie filmai – vienatvės, neapykantos seniams ir savojo neįvykusio maišto ilgesio išraiška?

Pretekstu šiems pasvarstymams tapo Audriaus Mickevičiaus trumpo metražo filmas „2 indeliai jogurto“, taip pat Romo Zabarausko „Porno melodrama“, Jono Trukano „Knygnešys“. Pastarųjų dviejų už schematizmą nepagiria ir Laima Kreivytė, recenzuojanti filmus žurnalo puslapiuose.

Ir atvirkščiai, aptardamas Manto Kvedaravičiaus „Barzakh“ Narius Kairys akcentuoja itin juntamą autoriaus asmeninį požiūrį, antropologo prisiimtą atsakomybę interpretuojamos tikrovės atžvilgiu. „Režisieriaus žvilgsnis, įgydamas įamžinto laiko pavidalą, dar ir virsta atsakingo menininko žvilgsniu“, – užbaigia filmo analizę N. Kairys, duodamas jam patį aukščiausią įvertinimą, kurio Lietuvoje dar visai neseniai nežinotas mokslininkas ir kino režisierius, be abejo, nusipelno.

Numerio tema šį kartą semiotinė – žurnale debiutuojanti autorė Kristina Karvelytė pasitelkusi garsius autoritetus nagrinėja kino kalbą kaip ženklų ir jų reikšmių sistemą, Ramūnas Pronckus aptaria savotišką žanrinį porūšį – išlikimo filmus, kuriuose ištirpsta buitiniai bei psichologiniai konfliktai, viską užvaldžius ekstremaliai fizinio išgyvenimo, bandymo išsigelbėti įtampai, ką šiemetinio „Kino pavasario“ programoje priminė Danny Boyle’o „127 valandos“.

„Kino pavasario“ konkursinę „Naujosios Europos“ programą vertina Renata Šukaitytė ir pasigenda joje lietuvių kino. Su „Kino pavasario“ svečiu vokiečių aktoriumi Robertu Gwisdeku kalbasi Auksė Kancerevičiūtė, su „Artscape“ viešėjusiu vengrų režisieriumi György Pálfiu – Santa Lingevičiūtė. Izolda Keidošiūtė pristato filmo „Toras“ režisierių ir garsų aktorių Kennethą Branagh, Lukas Brašiškis – palestiniečių režisierių Kamalą Aljafarį ir jo autobiografinį kiną.

Malonios vasaros,
Kinas

Viršelyje – aktorė Elle Fanning, suvaidinusi Kleo Sofios Coppolos filme „Kažkur tarp ten ir čia“. Šią vasarą pamatysime ją juostoje „Super 8“.

kinas

2011/2 (314)
ISSN 0206-3840

© VšĮ „Meno dienos“

Tiražas 1200 egz.

Redaktorius
Linas Vildžiūnas

Bendradarbiai
Nijolė Andrijauskienė
Rūta Birštonaitė
Lukas Brašiškis
Narius Kairys
Auksė Kancerevičiūtė
Kristina Karvelytė
Neringa Kažukauskaitė
Izolda Keidošiūtė
Laima Kreivytė
Santa Lingevičiūtė
Roma Pauraitė
Živilė Pipinytė
Ramūnas Pronckus
Jurga Stakėnaitė
Renata Šukaitytė

Stiliaus redaktorė
Rita Markulienė

Dailininkas
Gedas Čiuželis

Vadybininkė
Galina Kim

Leidėjas
VšĮ „Meno dienos“
Bernardinų g. 10,
LT-01124 Vilnius
Tel. 8~5 261 3039
Faksas 8~5 261 1926
El. paštas 7md@takas.lt
www.7md.lt

Spausdino
UAB agentūra „Jungtinės spaudos paslaugos“
www.ajsp.lt

Žurnalą remia
LR kultūros ministerija
Spaudos, radijo ir televizijos rėmimo fondas

Įniršusios meilės istorija

Elizabeth Taylor ir **Richardo Burtono** meilės istoriją rengiasi ekranizuoti Martinas Scorsese. Dviejų žvaigždžių santykiai, kelerios jų vedybos ir skyrybos domino visą pasaulį ir buvo keiktos iš Vatikano. Filmo pagrindas bus Samo Kushnerio ir Nancy Schoenberger knyga „Furious Love“, čia pirmąkart paskelbti poros laiškai. Iš jų paaiškėjo, kad didysis britų aktorius buvo ir puikus rašytojas. Pernai, pasirodžius knygai, kelios studijos kreipėsi į jos autorius, siūlydamos ją ekranizuoti. Bet tikroji kova už knygos teises prasidėjo šių metų kovą, mirus Elizabeth Taylor. Kol kas dar nežinoma, kas rašys filmo scenarijų. Žvaigždžių meilės istorija prasidėjo, kai „Kleopatros“ filmavimo aikštelėje 29-erių Taylor susipažino su trisdešimt šešerių Burtonu. Aktorė paliko savo ketvirtą vyrą Eddie Fisherį, Burtonas – pirmą žmoną. Jie vedė, bet išsiskyrė po dešimties metų. Dar po metų – vėl susituokė ir vėl išsiskyrė. Jų barnius ir meilės prisipažinimus stebėjo visas pasaulis. Nors tada dar nebuvo interneto, Taylor ir Burtono meilės istoriją galėjai matyti filmuose, kuriuose jie vaidino kartu. Įdomu, ką Scorsese pakvies įkūnyti legendinę porą. Beje, tarp knygos herojų yra Marlonas Brando, Grace Kelly ir Maria Callas.

Terrence’o Malicko projektai

Gegužę už „Likimo medį“ Kanuose „Auksine palmės šakele“ apdovanotas amerikiečių režisierius Terrence’as Malickas garsėja tuo, kad filmus kuria labai ilgai, o pertraukos tarp jų užtrunka dešimtmečius. Dabar jis rengia iškart du filmus. „Laiko kelionė“ – dokumentinis IMAX technologija kuriamas filmas – pasakos apie visatos pradžią ir pabaigą. Režisieriaus bendradarbiai sako, kad kai kurios jo scenos nufilmuotos kuriant „Gyvybės medį“, bet jame panaudotos nebuvo. Apie antrąjį projektą prasitarė „Gyvybės medyje“ motiną suvaidinusi **Jessica Chastain**. Tai tragiškos meilės istorija, kurioje taip pat pamatysime Beną Afflecką, Rachel McAdams, Javierą Bardemą ir Olgą Kurylenko. Tiesa, griežtai nieko teigti negalima, nes režisierius garsėja tuo, kad dažnai atsisako nufilmuotų fragmentų, nors juose vaidino žvaigždės. Taip yra atsitikę Malicko filmuose vaidinusiems Billui Pullmanui, Martinui Sheenui, Gary Oldmanui, Viggo Mortensenui ir Mickey Rourke’ui.

Milijonai animacijai

Viename iš Pekino priemiesčių bus pastatyta milžiniška kino studija, kurios specializacija – animacinių filmų gamyba. Į projektą žadama investuoti apie 690 milijonų dolerių. Komplekso teritorijoje dirbs 180 kino kompanijų, aptarnaujančių skirtingus animacinio kino kūrimo etapus. Su sostine studiją sujungs speciali geležinkelio atkarpa, ja važinės greitieji traukiniai. Kinijoje susidomėjimas animaciniais filmais milžiniškas, rinka nuolat auga.

Robertas Pattinsonas – milijardierius

Paauglių numylėtinis ir didžioji Holivudo viltis Robertas Pattinsonas vaidina naujame Davido

Cronenbergo filme „Kosmopolis“. Tai Dono DeLillo romano ekranizacija. Pattinsono herojus yra milijardierius Erikas Parkeris, visą dieną važinėjantis po Niujorką savo prabangiu limuzinu. Filme taip pat vaidins Juliette Binoche ir Mathieu Amalricas.

Vergvaldys DiCaprio

Quentinas Tarantino rengiasi kurti vesterną „Django Unchained“, o blogiausią būsimo filmo personažą – plantacijos savininką – jis pasiūlė suvaidinti Leonardo DiCaprio. Naujasis filmas nukels į XIX a. vidurį. Pagrindinis herojus bus pabėgęs vergas, kuris sudaro sutartį su „galvų medžiotoju“, kad šis išvaduotų vergijoje likusią jo žmoną.

Kapitalo apaštalai

Mathieu Kassovitzas ir Gabrielis Byrne'as vaidins Costa-Gavraso filme „Kapitalas". Režisierius nori demaskuoti didžiuosius bankus ir pasaulį esą valdančias tarptautines finansines grupes, pasirėmęs 2004 m. pasirodžiusia Stephane'o Osmont'o knyga. Kassovitzui teks Europos banko direktoriaus, pasipriešinusio akcijomis spekuliuojantiems amerikiečių fondams, bet norinčio perimti įsiskolinusio japonų banko kontrolę, vaidmuo. Byrne'as vaidins vieną naujųjų Europos banko akcininkų. Naomi Campbell, žinoma, vaidins garsų modelį, kuria domisi Kassovitzo personažas. Filmavimas prasidės rugsėjį ir vyks Paryžiuje, Majamyje, Londone, Niujorke ir Tokijuje.

Kanuose sklandė gandai, kad Robertas De Niro, šiemet vadovavęs žiuri, vaidins šimtą penkiasdešimt metų kalėti nuteistą finansininką Bernardą Madoffą. Televizijos HBO filmo pagrindas bus populiari Diane Henrique knyga „Melo burtininkas: Bernie Madoffas ir pasitikėjimo mirtis" („The Wizard of Lies: Bernie Madoff and the Death of Trust").

„Mirties rungtynės" Kijeve

Ukrainoje pradėtas filmuoti bendras rusų ir ukrainiečių filmas apie 1942 m. Kijeve vykusias vietos futbolininkų ir vokiečių komandos rungtynes. Pasak filmo režisieriaus Andrejaus Maliukovo, siužeto pagrindas – „Dinamo" vartininko Nikolajaus Ranevičiaus ir Anos Ševcovos meilės ir asmeninės dramos istorija. Herojus vaidins **Sergejus Bezrukovas** ir Jelizaveta Bojarskaja. Herojaus prototipas buvo vienas geriausių sovietų prieškario vartininkų Nikolajus Trusevičius. Rungtynės įvyko 1942 m. rugpjūčio 9 dieną. „Starto" komandoje žaidė Kijevo „Dinamo" ir „Lokomotyvo" futbolininkai, vokiečių „Flakelf" – nacių armijos lakūnai ir technikai. Netrukus po to, kai vokiečiai pralaimėjo, devynis Kijevo futbolininkus suėmė gestapas. Keturi iš jų buvo sušaudyti, kiti atsidūrė koncentracijos stovyklose. Filmas turi pasirodyti kitais metais, kai bus minimos 70-osios rungtynių metinės, o Ukrainoje vyks Europos futbolo čempionatas. Filmo biudžetas – 10 milijonų dolerių. Dramatiškos rungtynės jau buvo dviejų filmų – sovietinio „Trečio kėlinio" (1962) ir amerikiečių „Bėgimo į laisvę" (1981) tema.

Dar viena dvikova

Michaelas Mannas („Visuomenės priešai") rengiasi kurti filmą „Go Like Hell", kurio herojumi taps Henry Fordas II, 7-ajame dešimtmetyje pertvarkęs garsiąją automobilių gamyklą. Restruktūrizuoti įmonę jam padėjo jaunas viziją turintis mechaniku tapęs buvęs lenktynininkas, kurio svajonė – nugalėti „Ferrari". „Ferrari" ir „Ford" dvikova, ko gero, visai priimtina tema režisieriui, savo filmuose dažnai rodančiam nusikaltėlių ir teisėtvarkos atstovų kovas.

Emigrantės kančios

Naujas Jameso Gray'aus („9 jardai") filmas ir vėl žada susitikimą su mėgstamu režisieriaus aktoriumi Joaquinu Phoenixu. Filmas vadinsis „Low Life" ir pasakos apie lenkę emigrantę. Kad užtikrintų pragyvenimą savo sergančiai seseriai, ji priversta užsiimti prostitucija. Merginą vaidins **Marion Cotillard.** Tačiau filmavimas atidėtas iki 2012 metų – režisierius laukia, kol aktoriai bus laisvi.

Dukart Maria Callas

Biografiniai filmai tebėra populiarūs. Graikų divą rengiasi vaidinti Eva Mendes. „Greek Fire" pasakos apie dainininkės ir milijardieriaus Aristotelio Onassio meilę. Filmo veiksmo laikas 1959–1975 metai. Kitą filmą apie dainininkę rengiasi kurti Fernando Meirellesas. Jis turėtų vadintis „Callas", o pagrindinę herojų vaidins Eva Green („Svajotojai").

Kitoks kinas
2011 08 25–31
VILNIUS
„Skalvijos" kino centras

Pirmą kartą Lietuvoje vyksiantį LGBT (lesbiečių, gėjų, biseksualų ir transseksualų) kino festivalį „Kitoks kinas" paskatino surengti sėkminga pernykštė „Baltic Pride" programa. „Kitokio kino" tikslas – šviesti Lietuvos visuomenę, meno priemonėmis perteikti LGBT kultūrą, diskutuoti ir keisti nusistovėjusius stereotipus bei negatyvų visuomenės požiūrį į homoseksualų bendruomenę. Festivalį rengia Lygių teisių ir socialinės plėtros centras, partneris – Lietuvos gėjų lyga.

Festivalyje bus parodyti filmai, apdovanoti tarptautiniuose kino festivaliuose. Jų temos – kitokia šeimos samprata, homoseksualų ir visuomenės santykiai, transseksualizmas. Po filmų peržiūrų, į kurias žada atvykti ir filmų kūrėjai, vyks susitikimai ir diskusijos su žiūrovais.

Filmo „Aš įamžinau savo meilę" („I shot my love", Vokietija, 2009) režisierius kino dokumentininkas Tomeris Heymannas atvyko į Vokietiją praėjus 70 metų po to, kai jo prosenelis pabėgo iš nacių valdomos šalies į Palestiną. Tarptautiniame Berlyno kino festivalyje pristatęs filmą „Popierinės gėlės", Heymannas sutiko vyrą, kuris pakeitė jo gyvenimą. Tai buvo šokėjas Andreasas Merkas. Netrukus jis nusprendė persikelti į Tel Avivą. Tačiau Izraelyje jo laukė nauja sudėtinga realybė. Dar viena šio filmo herojė – Tomerio motina, visą gyvenimą praleidusi mažame Izraelio miestelyje, kur išaugino penkis sūnus. „Aš įamžinau savo meilę" pasakoja asmeninę, bet kartu ir universalią istoriją – apie santykius tarp Tomerio, jo vokiečio vaikino ir motinos – Izraelio patriotės.

Denniso Todoroviciaus komedijoje „Saša" („Sascha", Vokietija, 2010) rodomas tradicinių šeimos vertybių ir meilės susidūrimas. Trisdešimtis Saša gyvena Kelne, jo šeima prieš dvidešimt metų emigravo iš Jugoslavijos. Saša – talentingas pianistas, jo motina tiki sūnaus, kuris rengiasi perklausai prestižinėje muzikos mokykloje, sėkme. Ankštame bute dar gyvena tėvas, brolis ir dėdė. Saša yra homoseksualus, bet niekam apie tai neprasitaria, ypač konservatyviems tėvams. Saša taip pat įsimylėjęs savo muzikos mokytoją. Jis nusprendžia apie savo jausmus papasakoti artimai draugei Jiao ir sužino, kad yra jos mylimas.

Festivalyje pirmą kartą Lietuvoje bus parodytas vieno garsiausių gėjų kino kūrėjų Rosos von Praunheim filmas. Ne vieną skandalą sukėlęs Rosa von Praunheim visada aktyviai kovojo už tai, kad gėjų kinas būtų rodomas didžiuosiuose kino festivaliuose. Jis pradėjo kurti gėjų filmus dar 7-ajame dešimtmetyje ir buvo lyginamas su Raineriu Werneriu Fassbinderiu. Vienas naujausių von Praunheim (beje, tvirtinančio, kad jo šaknys – Latvijoje) filmų „Vaikinai nuomai" („Rent Boys", Vokietija, 2010) rodoma jaunų prostitucija Berlyne besiverčiančių vaikinų realybė. Dokumentiniame filme tyrinėjama prostitucijos įtaka jų gyvenimui, partneriams, šeimoms ir klientams. Lengvai uždirbamų pinigų troškimas vilioja ir jaunus heteroseksualus. Išgyvendami psichologinį ir fizinį smurtą jie tampa pažeidžiami, sukrėsti. Jauni vaikinai (daugelis iš jų imigrantai iš Rumunijos, dažniausiai čigonai) tiki galėsiantys apsisaugoti nuo narkotikų, smurto pavojaus, žemos savivertės jausmo ar ligų. Režisierius suteikia jiems galimybę papasakoti savo istorijas ir atskleidžia slaptą sukrečiantį pasaulį.

„Saša", 2010
„Aš įamžinau savo meilę", 2009
„Vaikinai nuomai", 2010

>

„Tokie patys", 2008

Vokietijoje pirmieji gėjų filmai buvo sukurti dar XX a. antrajame dešimtmetyje. Prancūzijoje gėjų kino tradicija tokia pat sena, prie jos ištakų – Jeano Genet, Jeano Cocteau filmai. Prancūzų režisierių filmuose dažnai iškyla netradicinės šeimos tema. Vincent'o Garenqo filmas „Tokie patys" („Comme les autres", Prancūzija, 2008) pasakoja apie keturiasdešimtmetį homoseksualų vaikų gydytoją Maniu (filme „Dievai ir žmonės" pagrindinį vaidmenį sukūręs Lambert'as Wilsonas). Jis būtų laimingas, jei galėtų įsivaikinti ir auginti vaiką kartu su partneriu advokatu Filipu (Pascal Elbé). Tačiau Filipas nepritaria vaiko atsiradimui jų šeimoje. Negebėdama rasti išeities pora išsiskiria. Nors ir sukrėstas, Maniu nusprendžia rasti surogatinę motiną, sutiksiančią pagimdyti jam taip trokštamą vaiką. Argentinietė gražuolė Fina (Pilar Lopez de Ayala) negali rasti darbo ir sutinka išnešioti kūdikį su sąlyga, kad Maniu ją ves...

Laure Charpentier filmas „Žigola" („Gigola", Prancūzija, 2010) šiemet jau pelnė vieną prizą Lietuvoje – buvo apdovanotas moterų festivalyje „Šeršėliafam". Filmo herojė – katalikų šeimoje gimusi Džordža – dar paauglė įsimyli mokytoją Sibilę. Po kelerių metų, priblokšta mylimosios savižudybės, Džordža ryžtasi jaudinančiai kelionei į naktinio gyvenimo gilumą. Po netikėto susitikimo su turtinga, vis dar patrauklia, bet vyresne Odeta, kuri jai siūlo pinigus ir dovanas už seksualines paslaugas, Džordža tampa Žigola.

PAGAL RENGĖJŲ INF.

„Nauja Europa“ ir nauji vardai

Apie konkursinę „Kino pavasario“ programą

Ši programa ir Rytų bei Vidurio Europos tarptautinių kino festivalių forumas rodo akivaizdų „Kino pavasario“ norą tapti Naujosios Europos kino „advokatu“ Lietuvoje ir regione bei didinti savo matomumą ir svorį Europos kino festivalių lauke.

Renata Šukaitytė

Šiais metais jau trečią kartą Vilniaus tarptautinio kino festivalio „Kino pavasaris“ tarptautinis žiuri, vadovaujamas režisieriaus Milcho Manchevskio, paskelbė geriausius konkursinės programos iš „Naujosios Europos“ (Rytų ir Vidurio Europos bei Balkanų regiono šalys, kurios geokultūriniu požiūriu visada buvo Europos dalis, bet aktyviai dalyvauti europinėse organizacijose pradėjo XXI a.) filmus ir išskyrė ryškiausius „naujus vardus“, kuriuos, be abejo, dar ne kartą pamatysime pasaulio kino festivalių programose ir Lietuvos kino teatrų repertuare. Ši programa ir Rytų bei Vidurio Europos tarptautinių kino festivalių forumas, vykstantis nuo pernai, rodo akivaizdų „Kino pavasario“ norą tapti Naujosios Europos kino „advokatu“ Lietuvoje ir regione bei didinti savo matomumą ir svorį Europos kino festivalių lauke. Lietuvos sinefilams ir kinematografininkams ši iniciatyva leidžia ne tik stebėti kylančius regiono talentus (Stephan Komandarev, Jasmila Žbanić, Corneliu Porumboiu, Kamen Kalev, Bogdan George Apetri ir kt.), bet ir sekti naujų kino bangų ir krypčių užuomazgas bei kintančius mentalinius ir socialinius erdvėvaizdžius, įvairias tarpines, nesvarumo būsenas (taip gerai mums pažįstamas), kurias puikiai atspindi net šiųmetinio konkurso filmų pavadinimai „Pakeliui“, „Rytoj“, „Erratum“, „Laisvėje“.

„Laisvėje“, rež. B. G. Apetri

Šiais metais konkursinę programą „Nauja Europa – nauji vardai“ atidarė rumunų režisieriaus Alexandru Maftei filmas Žaismingu pavadinimu „Labas, kaip sekasi?“ („Buna ce faci?“, 2010), turbūt nustebinęs (bet ne nuliūdinęs) ne vieną rumunų kino žinovą ir mėgėją. Maftei romantinė komedija parodė, kad šios šalies kinematografo galimybės dar nėra iki galo atskleistos, tad iš jo galima tikėtis ne tik giliai sukrečiančios, bet ir nuoširdžiai linksminančios socialinės tikrovės bei daug kitokių potyrių. Viename interviu režisierius teigė sąmoningai siekęs sukurti filmą, kuriame nebus „komunizmo“, skurdo, siaubo ir nuobodulio (taigi visų Rumunijos Naujosios bangos atributų). Matyt, panašūs siekiniai buvo artimi Radu Jude – kitam Maftei tautiečiui, 2009 m. pirmajame „Kino pavasario“ konkurse pristačiusiam nuotaikingą filmą „Laimingiausia pasaulyje mergina“. „Labas, kaip sekasi?“ – dviejų sutuoktinių meilės istorija, po dešimtmečio nuobodaus santuokinio gyvenimo atgimusi interneto pažinčių „kambariuose“. Tai – labai vizuali, muzikali, nuoširdi ir linksma istorija visai šeimai, vaizdžiai ir jautriai primenanti apie praėjusiame amžiuje kompiuterio ir interneto atvertus komunikacijos stebuklus ir ne vieną valandą, praleistą ankstyvuosiuose virtualių pokalbių „kambariuose“. Filmas įtikinamai atskleidžia tėvų ir jų paauglių vaikų santykius, atveria slapčiausias pastarųjų fantazijas (siekį tapti pornofilmų žvaigžde), „isteriško teroro“ išpuolius prieš tėvus (reikalaujant kompiuterio, gimtadienio vakarėlio ir pan.) bei komiškas, tačiau motyvuotas asmenybės transformacijas (iš laisvamaniško „seksualaus bičo“ į „moksliuko“ – fizikos olimpiadų laimėtojo). Šios turbūt daugeliui žiūrovų atpažįstamos situacijos sukelia žiūrovų empatiją, juoką ar net ne itin malonius prisiminimus. Todėl nesunku patikėti, kad filmas užkariavo Rumunijos kino teatrų sales ir gal net atvers žanrinio kino erą šalies kino istorijoje.

Tačiau šiųmetinės konkursinės programos žiuri sprendimas buvo palankus kitam Rumunijos kino atstovui – Bogdanui Georgei Apetri, kuris užbaigė dvejus metus trukusį bulgarų kino kūrėjų triumfą – režisieriaus Stefano Komandarevo filmas „Pasaulis yra didelis ir išsigelbėjimas slypi už kampo“ pelnė geriausio „Kino pavasario“ filmo titulą 2009-aisiais, o Kameno Kalevo „Rytų pjesės“ – 2010-aisiais. Apetri juosta „Laisvėje“ („Periferic“, 2010) stiliumi ir problematika artima rumunų Naujosios bangos atstovų, ypač Cristi Puiu, Corneliu Porumboiu, Cristiano Mungiu, filmams. Panašumas nėra atsitiktinis, nes filmo scenarijus gimė iš Cristiano Mungiu ir Ioanos Uricaru istorijos apie jauną merginą, nuteistą kalėti už nusikaltimą, kurio nepadarė. Praleidusi dvejus metus kalėjime, Matilda išleidžiama parai į laisvę palaidoti motinos ir susitikti su artimaisiais. Tačiau į kalėjimą ji grįžti nežada. Matilda, panašiai kaip Tomo Tykwerio filmo „Bėk, Lola, bėk“ herojė Lola, turi skubiai gauti didelę pinigų sumą ir atlikti kelis darbus, kad pakeistų nepalankią situaciją, išgelbėtų brangų žmogų (šiuo atveju – sūnų) ir nugalėtų jai nepalankią lemtį. Ji (kaip ir Lola) negali tikėtis paramos iš šeimos narių, tad turi veikti savarankiškai, ryžtingai ir nedelsdama. Žiūrovas įdėmiai stebi protagonistės kelionę nuo pat kalėjimo vartų iki jos kelionės tikslo – Konstancos jūrų uosto, iš kurio moteris ketina slapta išvykti į užsienį. Šią istoriją Bogdanas G. Apetri modeliavo remdamasis tikra vieno kalinio istorija, su kuria susipažino dirbdamas teisėju – prieš pradėdamas kino studijas jis baigė teisę. Ši patirtis neabejotinai praturtino režisierių ir padėjo sukurti įtaigų, tikrovišką ir jausmingą nelaimingos, vienišos moters 24 valandų istoriją. Matilda nesitiki pagalbos ir meilės iš aplinkinių, ji drąsiai (kartais agresyviai) sprendžia piniginius (įgėga atgauna jai žadėtą kompensaciją už kalėjime praleistus metus) ir intymius šeimyninius klausimus (niekam nepranešusi išsiveda sūnų iš vaikų namų). Žiūrovas trumpam patiki Matildos iškovota sėkme ir galima „laiminga“ filmo pabaiga, stebėdamas intymias jaunos moters ir jos aštuonmečio sūnaus Tomos kelionės traukiniu detales. Tačiau tai tik mažutės laimės akimirkos, kurias sugriauna negailestinga tikrovė – Toma yra nusikaltėlis (kaip ir jo tėvai bei draugai iš globos namų). Berniukas apvagia miegančią motiną ir palieka ją vieną tęsti kelionę, vedančią į nežinią.

Filme dominuoja stambūs planai, padedantys išryškinti herojės charakterį ir būsenas (puikiai atskleistas aktorės Anos Ularu). Juos nuosekliai papildo bevardes erdves fiksuojantys kadrai, kuriuose lokalizuojami filmo personažai – Matilda ir jos artimieji: brolis ir jo žmona, Matildos vaiko tėvas (ir jos skolininkas) Paulas, sūnus Toma ir už sutartą sumą organizuoti Matildos pabėgimą sutikęs vyriškis. Režisierius sąmoningai vengia režisūrinių triukų ir remiasi aktoriais bei realistiniu stiliumi perteiktos tikrovės vaizdais. Apetri profesinę meistrystę ir kinematografinę įtaigą įvertino ne vieno tarptautinio festivalio (Toronto, Varšuvos, Lokarno ir kt.) programų sudarytojai, žiūrovai ir kino kritikai. Tad jo filmas neatsitiktinai tapo „Kino pavasario“ 2011 m. konkursinės programos nugalėtoju.

Tradiciškai konkursinės programos „Nauja Europa – nauji vardai“ žiuri išskyrė dar du filmus, kuriems skyrė specialiuosius prizus. Pirmasis specialusis prizas skirtas turkų režisieriaus Sereno Yüce filmo „Dauguma“ („Cogunluk“, 2010) pagrindiniam aktoriui Bartui Kucukcaglayanui, o antrasis atiteko slovakų režisierės Zuzanos Liovos režisuotos dramos „Namas“ („Dom“, 2011) aktorių kolektyvui – Juditai Bárdos, Miroslavui Krobotui, Marianui Mitasui, Tatjanai Medveckái. Abu filmai pasižymi ne tik puikia aktorių vaidyba, panašios ir jų temos. „Daugumoje“ ir „Name“ matome realistiškus praturtėjusių darbininkų šeimyninio gyvenimo vaizdus ir analizuojame jų jaunėlių vaikų (jau beveik pilnamečių) protestą prieš tėvų primetamas elgesio taisykles bei ateities scenarijus. Abu jaunuoliai – Eva („Namas“) ir Merthanas („Dauguma“) namuose jaučiasi tarsi kalėjime: juos nuolat seka, kontroliuoja tėvai, jiems privalu atsiskaityti apie veiklą ir buvimo vietas. Nekeista, kad jaunuoliams nuo „kontroliuojančių instancijų“ tenka slėptis įvairiose draugijose, kartais ir ne visai tinkamose. Abu filmai pasižymi niūriais scenovaizdžiais ir klaustrofobiška architektūra, kuri dar labiau sustiprina namų, kaip panoptikumo, įvaizdį. Tačiau skiriasi filmų pagrindiniai personažai: „Namo“ Eva nepaklūsta tėvo valiai, net priverčia jį susitaikyti su dukterų pasirinktais (tegu ir klaidingais) keliais, o turkų „Daugumos“ antiherojus nesugeba, veikiau nenori, apginti savo laisvės ir pasirinkimo, nes tai kelia grėsmę jo patogiam ir socialiai saugiam gyvenimui. Ne tik Turkijos didmiesčių, bet ir Vakarų pasaulio jaunuoliai dažnai aukoja asmeninius interesus ir idealus pragmatiškiems tikslams, o tai po truputį didina jų pasyvumą, abejingumą ir šaltumą aplinkiniams. Turbūt dėl savo nepretenzingos, tačiau įtaigios kinematografinės tiesos ir puikios aktorių vaidybos Venecijos kino festivalyje „Dauguma“ gavo garbingą „Ateities liūto“ apdovanojimą.

„Pakeliui“, rež. J. Žbanić

„Namas“, rež. Z. Liova

Kartu su festivalio konkursinės programos „Nauja Europa – nauji vardai“ žiuri nariais filmus stebėjo ir nugalėtoją rinko Nepriklausomų kino teatrų asociacijos CICAE žiuri. Jo nariai vertino ne tik filmų meniškumą, bet ir „žiūroviškumą“ – galimybę sudominti Europos „Art et essais“ kino teatrų lankytojus. Šiemet CICAE žiuri apdovanojimas atiteko Bosnijos ir Hercegovinos kino kūrėjos Jasmilos Žbanić filmui „Pakeliui“ („Na putu“, 2010). Pirmasis šios režisierės pilnametražis vaidybinis filmas „Grbavica“, 2006 m. apdovanotas Tarptautinio Berlyno kino festivalio „Auksiniu lokiu“, buvo pristatytas „Kino pavasario“ žiūrovams anksčiau. „Pakeliui“, kaip ir „Grbavicos“, personažus persekioja trauminė karo ir etninių, religinių nesantaikų patirtis bei gili atmintis, kurią tenka slopinti alkoholiu, šėlsmu naktiniuose klubuose ir net religija – stovyklomis bei radikaliomis apeigomis. Tačiau politinis kontekstas filme neužgožia Lunos ir Amaro santykių dramos, jie akivaizdžiai tolsta vienas nuo kito. Nors filmas nusileidžia režisierės debiutui psichologine ir menine įtaiga, jis neabejotinai skatina gilintis į artimų žmonių susvetimėjimo ir nesusikalbėjimo priežastis.

2011-aisiais Vilniaus tarptautinio kino festivalio „Kino pavasaris“ konkursinėje programoje „Nauja Europa – nauji vardai“ dėl prizų varžėsi dvylika puikių filmų, atstovaujančių vienuolikai „Naujosios Europos“ šalių, bet tarp jų nebuvo nė vieno Lietuvos kūrėjo darbo. Tikėkimės, kad kitąmet konkursinėje programoje pamatysime ir mūsų šalies atstovo režisūrinį debiutą.

Tarp Shakespeare’o ir komiksų

Kenneth Branagh

Nuo puikių Shakespeare’o pastatymų garsiausiuose britų teatruose ir kine iki naujausio pagal žinomą komiksą sukurto blokbasterio „Toras“ – toks kažkada „britų teatro berniuku“ praminto penkiasdešimtmečio Kennetho Branagh kūrybos diapazonas.

Izolda Keidošiūtė

Keli Kennetho Branagh veiklos teatre, kine ir televizijoje dešimtmečiai kupini svaiginančio pripažinimo ir apmaudžių nesėkmių. Nuo garbingiausių pasaulio kino akademijų ir kino festivalių apdovanojimų iki pajuokiančios 1999 m. antipremijos „Auksinė avietė“ už blogiausią vaidmenį filme „Laukiniai laukiniai Vakarai“ („Wild Wild West“). Jis dažnai stebino ekscentrišku elgesiu, skandalais, buvo psichiatrinėse ligoninėse praleisti mėnesiai, nevykusi, nors ir kūrybinga santuoka su išmintingąja Emma Thompson ir nenusisekę romanai su ekscentriška britų aktore Helena Bonham Cartier ar amerikiete Alicia Silverstone. Beje, visos trys pačios jį paliko. Visa tai suformavo jau nebe tokį maištingą, veržlų, pasinėrusį į kūrybą britų aktorių, teatro ir kino režisierių Kennethą Branagh.

Kennethas Branagh – tipiškas televizijos eros atstovas, derinantis savo kūryboje teatrines ir kinematografines priemones. Jis maksimaliai išraiškingai stengiasi suvaidinti kiekvieną epizodą, mažai tesirūpindamas stilistiškai išlaikyti visumą.

Branagh sėkmę lėmė pirmiausiai jo nepaprasta energija, trykštanti ne tik kadre ar scenoje, bet ir gyvenime. Jis vaidina, režisuoja, prodiusuoja, rašo pjeses ir scenarijus, įgyvendina daugybę įvairiausių projektų. Dvidešimt aštuonerių jis parašė knyga „Pradžia“, kuri tapo kultine daugeliui jaunų britų aktorių. Kartą viename interviu žurnalisto paklaustas – ar nuolatos renkantis tarp tokios daugybės užsiėmimų netenka kartais dėl to gailėtis, – Kennethas Branagh atsakė: „O ne, niekuomet nesigailėk dėl to, ką padarei. Gailėkis dėl to, ko nepadarei. Dabar daugelis dalykų, apie kuriuos rašiau savo autobiografinėje knygoje, man atrodo naivūs, bet nė kiek nesigailiu. Man buvo dvidešimt aštuoneri, aš buvau jaunas, buvau kitas žmogus, bet jau apsisprendęs. Dabar ši knyga turbūt įdomi tik profesionalams. Kita vertus, ji gali būti naudinga auniems aktoriams, kurie nori įsitvirtinti versle. Nes visas mano gyvenimas – jaunystėje priimtų sprendimų rezultatas.“

Kennethas Charlesas Branagh (kino spaudoje neretai vadinamas Kenu Branagh) gimė 1960 m. gruodžio 10 d. Belfaste, protestantų šeimoje. Kai Šiaurės Airijoje tapo nesaugu, tėvai 1970 m. persikėlė į Redingą Anglijos pietuose. Berniukui su jo airišku akcentu nebuvo lengva, jį ėmė erzinti bendraklasiai. Po metų Kennethas kalbėjo kaip tikras britas. Vėliau autobiografijoje jis rašė: ,,Vaidinau anglą mokykloje ir likau airis namie.“ Mokykloje Kennethas buvo puikus sportininkas, mokyklos futbolo komandos kapitonas. Daug skaitė, labai mėgo teatrą, bet tėvas norėjo išmokyti jį savojo staliaus amato. Trumpam Kennethas su tuo susitaikė, bet sulaukęs aštuoniolikos vis dėlto įstojo į Londono Karališkąją dramos meno akademiją ir buvo geriausias kurso studentas, akademiją baigė aukso medaliu už nuopelnus moksle.

1983-iaisiais, būdamas dvidešimt trejų, jis tapo garsiosios „Royal Shakespeare Company“ aktoriumi ir suvaidino Henriką V istorinėje Shakespeare’o dramoje.

„Piterio draugai“, 1992
„Daug triukšmo dėl nieko“, 1993
„Frankenšteinas“, 2004

Tapęs pačiu jauniausiu šio vaidmens atlikėju britų teatro istorijoje, Branagh sulaukė susižavėjimo kupinų recenzijų.

Vėliau buvo Laerto vaidmuo „Hamlete“ ir Henrikas Navarietis „Tuščiose meilės pastangose“. Nors ir žiūrovai, ir kritikai palankiai sutiko pirmuosius jo žingsnius teatre, trupėje Kenas užsilaikė vos dvejus metus, nes dėl sunkaus charakterio su juo nebuvo pratęstas kontraktas.

1987-aisiais su draugu aktoriumi Davidu Parfittu jis įsteigė savo trupę „Renaissance Theatre Company“, į kurią kvietė vaidinti geriausius britų aktorius. Pirmasis bandymas baigėsi triukšminga nesėkme. Paties steigėjo parašytas „Visuomenės priešas“ nesurinko žiūrovų, bet turtingas teatro gerbėjas juos išgelbėjo nuo bankroto. Atsigavęs po smūgio, Branagh ėmė kurti vis sėkmingesnius spektaklius. Tais pačiais metais jis pats parašė, pastatė ir suvaidino muzikinę pjesę „Atsakyk man sąžiningai“, o muziką jo inscenizuotai „Dvyliktajai nakčiai“ kūrė pats Paulas McCartney. Kenethas Branagh perkėlė į sceną „Romeo ir Džuljetą“ ir pats suvaidino spektaklio herojų. Tarsi polemizuodamas su pjesės sušiuolaikintomis traktuotėmis, jaunasis režisieriaus sukūrė Shakespeare'o tekstui labai pagarbų spektaklį. Pinigų turėjo nedaug, todėl nedidelės trupės aktoriams teko vaidinti po kelis vaidmenis. Tačiau kritikams ir žiūrovams spektaklis patiko.

Kas vakarą Branagh vos kelios minutės iki spektaklio strimgalviais įpuldavo į teatrą, nes dieną filmavosi juostoje „Mėnuo kaime“ („A Month in a Country“). Filmo veiksmas rutuliojosi 1920 metais, o Kennethas vaidino išvargintą Pirmo pasaulinio karo veteraną archeologą Džeimsą Muną. Įdomu, kad jo partneris šiame filme buvo tuo metu niekam nežinomas Colinas Firthas. Visas filmo honoraras buvo panaudotas spektaklio reikmėms, dėl teatro Kenas buvo pasiruošęs paaukoti viską. Jis juokavo: „Galiu kasdien šeštą valandą ryto minti į filmavimo aikštelę dviračiu, tik išrašykite čekį.“

Kine jis debiutavo dar būdamas studentas. 1981 m. suvaidino nedidelį dailininko vaidmenį Hugh Hudsono filme „Liepsnojantys vežimai“ („Chariots of Fire“). 1983 m. pretendavo į Mozarto vaidmenį Milošo Formano „Amadėjuje“ („Amadeus“). Žinia, jį suvaidino Tomas Hulce'as. Šito Branagh Formanui neatleido, vėliau kino bandymus šiam filmui sarkastiškai aprašė savo autobiografijoje.

Tačiau daug ir sėkmingai dirbo televizijoje. Tais pačiais 1983-iaisiais vaidino mini seriale „Meiberis“ („Maybury“) apie ligoninės šiokiadienius, o 1982–1984 m. pasirodė keliuose labai populiaraus BBC serialo „Šiandienos žaidimas“ („Play for Today“) epizoduose. 1985 m. nusifilmavo dramoje „Išeitis iš padėties“ („Coming Through“), kur įkūnijo skandalingąjį XX a. pradžios rašytoją Dawidą Herbertą Lawrence'ą. 1986 m. Kennethas Branagh nominuotas Britų kino ir televizijos žurnalistų gildijos prizą (BAFTA) prizui už vaidmenį septynių dalių mini seriale „Karo fortūna“ („Fortunes of War“), kuriame pasakojama apie Antrojo pasaulinio karo pradžią. Kennethas čia vaidino Bukarešto universiteto profesorių, o jo žmoną įkūnijo Emma Thompson. Tai buvo dešimt metų trukusios meilės ir labai produktyvios kūrybinės draugystės pradžia. 1989 m. juodu susituokė, kartu vaidino net šešiuose filmuose, kuriuos dažniausiai režisuodavo pats Branagh. Ne mažiau sėkmingai jie vaidino teatre, kur sukūrė daugybę klasikinio repertuaro vaidmenų.

1989 m. Kennethas Branagh debiutavo kaip kino režisierius – ekranizavo Shakespeare'o „Henriką V“ („Henry V“). Tai buvo savotiškas iššūkis, prisimenant paties Laurence'o Olivier ekranizaciją. Tačiau seras Olivier, kurdamas „Henriką V“, jau buvo trisdešimt šešerių, o Kenas – tik dvidešimt aštuonerių. Pasigirdo skeptiškos replikos, daugelis netikėjo šio projekto sėkme.

Tačiau britų aktorių „senoji gvardija“ palaikė įžūlų jaunuolį. Filme sutiko vaidinti visas būrys garsiausių teatro korifėjų. Pats režisierius ėmėsi pagrindinio vaidmens. Norėdamas geriau įsijausti į savo personažą, aktorius išstudijavo visas karaliaus biografijas ir akcentavo filme jauno karaliaus prieštaringumą. Tuo jo „Henrikas V“ skyrėsi nuo pernelyg patriotiškos Laurence'o Olivier versijos. Siekdamas parodyti karaliaus brendimą, Branagh įtraukė kelias scenas iš „Henriko IV“, kad būtų aiškiau, koks buvo Henrikas jaunystėje, kaip nelengva jam buvo išsižadėti buvusių draugų, kaip valdžia ir atsakomybė lengvabūdį jaunuolį padarė ryžtingu ir protingu valdovu.

Dėl pinigų stokos Anglijos ir Prancūzijos karalių rūmai buvo atkurti nedidelės kino studijos paviljonuose, o didysis mūšis prie Aženkūro nufilmuotas lauke šalia studijos. Filmavimo aikštelę nuolatos reikėjo apgaubti dūmais, kad į kadrą nepatektų iš Hitrou oro uosto kylantys lėktuvai. Nepaisant šių sunkumų filmavimas pavyko – vienas laukas ir nedidelė maskuotė padėjo Kennethui parodyti visus karo siaubus. „Henrikas V“ buvo nufilmuotas per septynias savaites ir palankiai sutiktas kritikos ir publikos. Netikėtai filmas pagal mažai žinomą Shakespeare'o dramą sugebėjo atnešti pelno. „Henrikas V“ buvo nominuotas „Oskarui“ už režisūrą ir geriausią vyro vaidmenį, bet prizą pelnė tik už kostiumus. Apdovanojimai pasipylė vėliau: Britų kino akademijos prizas už režisūrą, Europos kino akademijos – už geriausią debiutą ir vyro vaidmenį. Geriausiu metų aktoriumi Kennethą Branagh išrinko ir Niujorko kritikų asociacija. Jis imtas lyginti su didžiuoju Laurence'u Olivier, bet pats

„Henrikas V“, 1989
„Otelas“, 1995
„Hamletas“, 1996

„Užburtoji fleita“, 2006

Kennethas nebuvo šiuo komplimentu patenkintas: „Nesuprantu, kaip mane, tik pradedantį karjerą, galima lyginti su šiuo žmogumi, kuris kūrė visą gyvenimą.“

Po patirtos sėkmės Kennethas Branagh dvejiem metams paliko kiną ir atsidavė teatrui, kur vėl statė Shakespeare'ą – „Karalių Lyrą“, „Vasarvidžio nakties sapną“, įdomiai interpretavo A. Čechovo „Dėdę Vanią“. Visuose spektakliuose suvaidino ir pagrindinius vaidmenis. 1990 m. Branagh ištikimybė Shakespeare'ui buvo įvertinta – Belfasto universitetas suteikė jam literatūros mokslų daktaro garbės vardą.

Kine spėjęs pagarsėti režisierius ėmė gauti nemažai pasiūlymų ir iš visų scenarijų išsirinko Scoto Franko postmodernistišką trilerį „Vėl mirę“ („Dead Again“, 1991). Scenarijuje buvo keturi pagrindiniai vaidmenys – du vyrų ir du moterų. Branagh sutiko kurti su sąlyga, kad šiuos vaidmenis atliks du aktoriai, t. y. jis ir jo žmona Emma Thompson. Amerikiečių prodiuseriai nusileido. Šiame filme Kennethas tapo Los Andželo detektyvu, kuris siekia išsiaiškinti košmarų kamuojamos merginos praeitį, ir žmoną nužudžiusiu vokiečių kompozitoriumi iš šios merginos pasąmonės košmarų. Emma savo ruožtu suvaidino paslaptingąją merginą ir nužudytąją žmoną. Branagh lyg ir sukūrė du filmus viename – šiuolaikiniai epizodai nufilmuoti spalvota juosta, o epizodai iš praeities nespalvoti. Visą filmą žiūrovai jaučia įtampą, kaip ir būdinga trileriui. Be įtampos ir judvejų su Emma, filme sutiko vaidinti ir Holivudo įžymybės Andy Garcia, Robinas Williamsas ir beveik visose Branagh spektakliuose ir filmuose pasirodantis britų aktorius Derekas Jacobi. Filmas „Vėl mirę“ buvo rodytas Tarptautiniame Berlyno kino festivalyje ir nominuotas BAFTA prizui.

Filmas turėjo pasisekimą, pagunda likti Amerikoje ir tęsti darbą Holivude viliojo, bet tik prie Londono Kennethas jautėsi iš tikrųjų laimingas. Savo sugrįžimą jis atšventė šekspyriškojo „Koriolano“ premjera, jame suvaidino pagrindinį vaidmenį. Kartu spėjo nusifilmuoti amerikiečių filme „Pamišę dėl svingo“ („Swing Kids“). Filmo veiksmas nukelia į nacistinę Vokietiją, kur du jaunuoliai tiesiog pamišę dėl amerikietiško svingo, tačiau tai nesuderinama su fašistine ideologija. Kenas vaidina nepaprastai bjaurų tipą – gestapo karininką.

1992 m. jis tapo ironiškai graudžios papročių komedijos „Piterio draugai“ („Peter's Friends“) prodiuseriu ir režisieriumi. „Aš norėjau sukurti pozityvaus užtaiso filmą. Man ką tik pasiūlė scenarijų apie serijinį žudiką, bet aš nenoriu kurti filmų apie serijinius žudikus.“ Filmo herojus Piteris nusprendžia sutikti Naujuosius metus su savo mokslo draugais, kurių nematė dešimt metų. Per tą laiką Piteris neteko tėvo ir paveldėjo didelį turtą. „Piterio draugai“ tarsi siekia apibendrinti tą prabėgusį dešimtmetį, kuriame juntamos amžiaus pabaigos nuotaikos ir iliuzijų praradimas. Tačiau keldamas savo filme sunkius egzistencinius klausimus autorius nėra pesimistas, jis net verčia žiūrovus juoktis. Visi šio filmo herojai atrodo mažumėlę keistoki, juose kartais ryškios paties Keno keistenybės. Puikūs dialogai, 9-ojo dešimtmečio muzika kuria kiek nostalgišką, kartais net tragikomišką filmo nuotaiką.

Tais pačiais metais jis susitaikė su „Royal Shakespeare Company“ ir keturių valandų spektaklyje suvaidino Hamletą. Iš karto po to jis atidavė duoklę savo aktoriaus idealui – didžiajam Johnui Gielgudui. Specialiai jam sukūrė 23 minučių filmą pagal trumpą A. Čechovo pjesę „Gulbės giesmė“ („Swans Song“), kur didysis aktorius suvaidino Svetlovidovą.

1993 m. jis vėl grįžo prie Shakespeare'o, ir ekranuose pasirodė žavi komedija „Daug triukšmo dėl nieko“ („Much Ado About Nothing“), kur su malonumu vaidino garsenybės Keanu Reevesas, Denzelas Washingtonas, Kate Beckinsale, Michaelas Keatonas. Na, o neprilygstamą šmaikštuolių porą Beatričę ir Benediktą suvaidino pats režisierius su žmona. „Daug triukšmo dėl nieko“ premjera įvyko Tarptautiniame Kanų kino festivalyje.

Po komedijos sėkmės Branagh priima tikrą iššūkį – tampa didelio biudžeto filmo pagal garsųjį Mary Shelley romaną „Frankenšteinas“

(„Frankenstein“, 1995) režisieriumi. Filmui buvo skirti 45 milijonai dolerių, jį prodiusuoti ėmėsi Francis Fordas Coppola. Režisierius vaidino bauginantį mokslininką Viktorą Frankenšteiną, o jo sukurtą pabaisą – pats Robertas De Niro. Labai ilgai Kenas ieškojo Elžbietos vaidmens atlikėjos. Pagaliau pasirinko ekscentrišką skandalistę Heleną Bonham Carter. Filmavimo metu prasidėjęs jų romanas truko ketverius metus. Deja, ,,Frankenšteinas“ patyrė visišką nesėkmę Jungtinėse Valstijose ir buvo prieštaringai sutiktas Europoje.

Toliau buvo kuklus mažo biudžeto nespalvotas filmas „Žiemos pasaka“ („A Midwinter’s Tale“). Tai iš dalies biografinė juosta. Joje pasakojama apie neturtingų aktorių trupę, statančią Kalėdų spektaklį. Šeši žmonės turi suvaidinti „Hamletą“, kuriame dvidešimt vaidmenų. Jie tiesiog gyvena repeticijų salėje, sekina save, aukodami visas jėgas spektakliui. Netikėtai jų režisierius ir pagrindinio vaidmens atlikėjas gauna viliojantį pasiūlymą iš Holivudo. Jis turėtų tuoj pat vykti į Ameriką, vadinasi, palikti trupę ir spektaklį. Interviu po filmo Kenas kalbėjo: „Kiekvienas aktorius priimtų tą pasiūlymą ir kartu kiekvienas aktorius svajoja jo nepriimti ir išsaugoti švarią sielą.“ Žurnalistas paklausė: „Ir likti neturtingas?“ – „Taip, likti neturtingas ir galbūt laimingas.“ Branagh buvo šio filmo prodiuseris, bet jame nevaidino. Pagrindinį vaidmenį atliko Michaelas Maloney. Įdomu, kad vieną iš vaidmenų sutiko vaidinti Joan Collins, ir gavo tokį pat honorarą kaip kiti. O aktorių honorarai prilygo techninio personalo atlygiui. „Žiemos pasaka“ buvo rodyta Tarptautiniame Venecijos kino festivalyje.

1995 m. britų režisieriaus Oliverio Parkerio „Otele“ („Othello“) Branagh pasirodo pavydaus piktadario Jago vaidmenyje. Tai ryškiausias šio gan vidutiniško filmo personažas. Iš pirmo žvilgsnio šaltis, sniegas, ledas, niūrūs rūmai su slaptomis durimis, kur visi seka vienas kitą ir beveik niekas niekada nelieka vienas. Daugybė veidrodžių lėmė, kad garsųjį monologą „Būti ar nebūti“ Hamletas sako savo atvaizdui veidrodyje. Kennetho Hamleto neryžtingumas kyla ne iš charakterio silpnumo, o greičiau iš vidinės dvasinės kančios. Specialiai filmui parašytą dainą sudainavo garsusis tenoras Placido Domingo. „Hamletas“ buvo nominuotas „Oskarui“ už geriausią scenarijaus adaptaciją ir pelnė daugybę įvairiausių kitų apdovanojimų. Per filmavimą garsus aktorius Derekas Jacobi įteikė Kenui specialų Shakespeare’o tomą. Pagal tradiciją kiekvienos kartos geriausias Hamletas perduoda šią knygą tam, kurį laiko savo įpėdiniu.

1996–1999 m. Branagh nerežisavo filmų, bet daug filmavosi. Režisieriaus Roberto Altmano filme pagal Johno Grishamo romaną „Imbierinis žmogeliukas“ („The Gingerbread Man“, 1998) Kenas suvaidino advokatą Riką Magruderį, įklimpusį į labai nemalonią kriminalinę istoriją po nakties, kurią praleido su nepažįstama mergina. Woody Alleno nespalvotoje komedijoje ,,Įžymybės“ („Celebrity“, 1998) suvaidino rašytoją, pametusį žmoną dėl „naujų potyrių“ ir besistengiantį „pramušti“ savo scenarijų Holivude. „Manau, aš vaidinu patį Woody, jo *alter ego*“, – kiek nuogąstaudamas sakė Kennethas, tačiau režisieriui patiko, kaip anglų aktorius suvaidino jo parodiją.

Su savo mylimąja Helena Bonham Carter jis susitiko romantiškoje komedijoje „Skrydžio teorija“ („The Theory of Flight“, 1998). Ji vaidino prie invalido vežimėlio prikaustytą merginą, o Kenas – ją slaugantį nevykėlį, svajojantį apie skrydį savadarbiu lėktuvu. Kritikai negailėjo sarkastiškų pastabų aktoriaus suvaidintam daktarui Lovlesui filme „Laukiniai laukiniai Vakarai“. Vaidindamas komišką piktadarį garsiausių klasikinių vaidmenų atlikėjas čia taip smarkiai maivosi, kad nežinodamas pagalvotum, jog tai visiškai bejėgis aktoriūkštis.

2000-aisiais vėl Shakespeare’o įkvėptos muzikinės romantinės komedijos „Tuščios meilės pastangos“ („Love’s Labour’s Lost“) nesėkmė sutrukdė Kennethui realizuoti kitus sumanymus – ekranizuoti „Makbetą“ ir „Kaip jums tai patinka“. Tiesa, pastarąją pjesę jis vis dėlto perkėlė į ekraną po šešerių metų.

Tais pačiais metais jis vaidino amerikiečių juodojoje komedijoje ,,Kaip užmušti kaimynų šunį“ („How to Kill Your Neighbour’s Dog“), kurią režisavo iš Kanados kilęs dramaturgas Michaelas Kalesniko. Šis filmas, nors jo pavadinimas gan piktas, net grėsmingas, yra mažumėlę sarkastiška, kupina puikių dialogų istorija apie vidutinio amžiaus krizę išgyvenantį dramaturgą ir jo draugystę su kaimynų mergaite. „Kaip užmušti kaimynų šunį“ pelnė apdovanojimus Filadelfijos, Niujorko, Avinjono kino festivaliuose ir buvo labai palankiai įvertintas kritikų. Pasak jų, filmo stiprybė – scenarijus ir puiki aktorių vaidyba.

„Tuščios meilės pastangos“, 2000
„Kaip jums tai patinka“, 2006
„Seklys“, 2007

„Toras“, 2011

2001 m. televizinėje karinėje dramoje „Sąmokslas“ („Conspiracy“) suvaidinęs aukšto nacių pareigūno Rainhardo Heidricho vaidmenį aktorius pelnė „Emmy“, buvo nominuotas BAFTA ir „Auksiniam gaubliui“. Sėkmingas buvo jo pasirodymas ir biografiniame telefilme „Šekltonas“ („Shackleton“), kur jis suvaidino Arktikos tyrinėtoją airį Ernestą Henry Shackletoną. Besifilmuojant šioje juostoje prasidėjo jo romanas su dabartine žmona dailininke Lindsay Brunnock, su kuria jį kažkada supažindino buvusi draugė Helena Bonham Carter, ir 2003 m. Kennethas Branagh vedė antrą kartą, regis, šįsyk sėkmingai.

2002 m. jis daug filmavosi, ypač išpopuliarėjo jo savimyla profesorius Gilderojus Lokhartas filmuose „Haris Poteris ir paslapčių kambarys“ („Harry Potter and the Chamber of Secrets“) bei „Haris Poteris ir Azkabano kalinys“ („Harry Potter and the Prisoner of Azkaban“, 2004).

Gausybė darbų neatitraukė Keno nuo teatro. Jis ir vėl vaidina klasikinėse pjesėse, o vaidmuo biografiniame telefilme „Šiltieji šaltiniai“ („Warm Springs“, 2005), kur jis įkūnijo JAV prezidentą Frankliną Delano Rooseveltą, nominuojamas keturiems garsiems apdovanojimams – „Auksiniam gaubliui“, „Auksiniam palydovui“, „Emmy“ ir kino aktorių premijai.

2006 m. jis režisuoja net du filmus – romantišką komediją pagal Shakespeare’ą „Kaip jums tai patinka“ („As You Like It“) ir muzikinį filmą „Užburtoji fleita“ („The Magic Flute“), kurio premjera įvyko tarptautiniame Toronto kino festivalyje.

Po metų pasirodžiusiame trileryje „Seklys“ („Sleuth“, 2007) jis išlaikė nerimo kupiną atmosferą, pasitelkęs du puikius aktorių Michaelą Caine’ą ir Jude’ą Law. Dar sėkmingesnis buvo serialas pagal Henningo Mankello „Volanderį“ („Wallander“, 2008–2010), Kennethas Branagh jį prodiusavo ir sukūrė pagrindinį vaidmenį. Aktorius pelnė BAFTA, o pats serialas kaip geriausia metų drama buvo nominuotas „Emmy“.

Tarp šių darbų Kenas spėjo pasirodyti šalia Tomo Cruise’o kaip generolas majoras Henningas von Tresckowas garsiojoje „Valkirijoje“ („Valkyrie“, 2008) ir Richardo Curtiso komedijoje „Valtis, kuri suposi“ („The Boat That Rocked“, 2009).

Netrukus, pasak paties Kennetho Branagh, jis įsitikino, kad vienas skambutis gali pakeisti gyvenimą. 2008 m. jam paskambino „Marvel Studio“ atstovas ir pasiūlė režisuoti kultinio fantastinio nuotykių komikso „Toras“ („Thor“) ekranizaciją.

Iš pirmo žvilgsnio netikėtas pasiūlymas Shakespeare’o ekranizacijomis garsėjančiam režisieriui. Tačiau pats aktorius sako: „Gavęs pasiūlymą susijaudinau: supratau, kad tai toks žanras, kurį velniškai sunku padaryti, ir padaryti gerai. Pati mintis apie tokį iššūkį, apie būtinybę perprasti naujas technologijas ir kompiuterinių efektų paslaptis, – visa tai mane užbūrė. Galbūt esu laikomas dialogais paremto psichologinio kino atstovu, tačiau būdamas vaikas aš skaičiau komiksus, tarp jų ir „Torą“. O be to, tiesiog mėgstu vaikščioti į kiną. Žmones domina įvairūs žanrai, o aš visada norėjau perprasti, kaip kuriami brangūs filmai.“

„Toras“ buvo kuriamas apie dvejus metus ir kainavo 150 milijonų dolerių. Pasakojimas apie skandinavų dievą, kurį jo tėvas galingasis Odinas ištremia į Žemę, be abejo, pirmiausia sudomins jaunuosius *fantasy* žanro gerbėjus.

Kennethas Branagh garsėja nepaprastu išsiblaškymu, jis neatsimena telefonų, gali supainioti gatves, pasimeta parduotuvėse. Jo pirmoji žmona Emma Thompson net pagiežingai kalbėjo, kad Kennethas tiesiog vaidina savo išsiblaškymą. Daugelio nuomone, sulaukęs penkiasdešimties Kennethas Branagh jau nebėra toks savo profesijos fanatikas. Tapo ramesnis ir nebe toks energingas.

„Turiu tiek pat darbo, kaip visada, bet aš mėgstu ir mažus malonumus: vaikščioti į futbolo rungtynes, skaityti knygas, eiti į kiną.“

Taigi dabar galime pasižiūrėti fantastišką pasaką „Toras“ apie dievų kovas, bet tikriesiems Kennetho Branagh gerbėjams, matyt, teks mažumėlę palaukti. Juk jis dar neatsisakė minties perkelti į ekraną „Makbeto“...

Ženklai kine
ir anapus kino

Paversdamas vaizdinius ženklais, kinas pripildo pasaulį reikšmių. Tačiau kine ženklai gali turėti visai kitokią reikšmę nei kasdienybėje, tai – menininko pasirinkimo, jo fantazijos rezultatas.

Kristina Karvelytė

Kinas, pasak Gilles'io Deleuze'o, nepriartina mūsų prie daiktų. Tai reiškia, kad kinas nesiekia tiesiog atspindėti anapus jo esančios realybės, jis ją transformuoja, kuria ir įprasmina. Kaip ir bet kurių kitų menų, kinematografo tikslas – ne atvaizduoti vieną ar kitą objektą, bet paversti jį reikšmės nešėju. Kine svarbu ne tik kas vaizduojama, bet ir kaip tai daroma. Vadinasi, kadre reikšmingas ne tik rodomas objektas, bet ir būdas, kaip jis parodytas. Panašiai nuo esmės prie efekto eina ir šiuolaikinis mąstymas, kur klausimas apie pasaulio ir daiktų prigimtį „kas tai yra?" pakeičiamas „kaip tai veikia?". Kaip ir žodinė, vaizdinė reprezentacija turi savo kalbą, kodų ir konvencijų tinklą, suteikiantį prasmę tam, ką mato žiūrovai. Mus pasiekiantys vaizdiniai yra užšifruoti, pateikiami kaip jau prasmingi. Viena iš filmo analizės užduočių yra rasti, kaip tai padaroma ir konkrečiame filme, ir apskritai kine.

Kultūros studijų teoretikai tvirtina, kad kalba – pagrindinis mechanizmas, kuriuo kultūra produkuoja ir reprodukuoja socialines prasmes. Kalbos apibrėžimas šioje tradicijoje nutolo nuo įprasto žodinės ar rašytinės kalbos suvokimo. Semiotikui Roland'ui Barthes'ui „kalba" apima visas ženklų sistemas, iš kurių galime atrinkti ir derinti elementus, jei norime bendrauti. Net šukuosena ar drabužiai gali būti suprantami kaip „kalba": keisdami mados stilius, galime pakeisti tai, ką apie mus ir mūsų vietą kultūroje „byloja" mūsų drabužiai ir plaukai.

„Tik pažiūrėk į mano plaukus! Žinai, juk aš tvarkiau juos ilgai... o jis sugadino. Jis sugadino mano šukuoseną!" – sako Johno Travoltos vaidinamas kultinio jaunimo filmo „Šeštadienio nakties karštinė" („Saturday Night Fever", 1977, rež. John Badham) herojus Tonis Manero. Kruopščiai fenu išsidžiovinęs plaukus ir pasirengęs praleisti vakarą didžiausios Bruklino diskotekos šokių aikštelėje. Apsigaubęs lovatiese, kad apsaugotų ką tik išlygintus marškinius nuo spagečių padažo, Tonis pietauja kartu su šeima. Kyla ginčas, ir jo tėvas riebaluota ranka užvožia vaikinui per galvą. Tonio balse girdisi pasipiktinimas, nuoskauda ir net siaubas: „Jis sugadino mano šukuoseną!"

Su meile puoselėjama šukuosena yra Tonio įvaizdžio dalis. Tai jo vardas, vėliava, simbolis. Pamatę Tonio Manero plaukus, mes jau žinome, kas yra Tonis Manero. „Lėkštesnį objektą už plaukus vargu ar galima rasti, tačiau vargu ar rasime ką nors kupinesnį reikšmės, – rašo žurnalistas Dylanas Jonesas. – Kaip ir drabužiai, kuriuos dėvime, šukuosenos gali pasakyti apie mus daug daugiau, nei norėtume tikėti. Prarastoji, sumišusi karta ir kartos, neturėjusios jokio pavadinimo, nešiojo šukuosenas, žyminčias jų klasę, įsitikinimus ir kultūrą. Šukuosenos atspindi mūsų gyvenamą laiką."

Rinkdamiesi drabužius ir plaukų kirpimą, renkamės ir reikšmes, kurias kultūra jiems priskiria. Galima sakyti, kad tokių ženklų reikšmingumą lemia tai, kas yra anapus jų pačių, t. y. žodis reikšmingas, nes nurodo tam tikrą daiktą, pinigai – vertę, žemėlapis – vietą, Tonio šukuosena – jaunimo subkultūrą ar gyvenimo būdą.

Filmuose ženklu gali tapti ne tik pavaizduoti daiktai, bet ir aktoriaus, tarkime, to paties Johno Travoltos, veidas. „Travoltiškumas“ kaip ženklas, pasak kultūros teoretiko Graeme’o Turnerio, tai „reikšmės, suteikiamos Johnui Travoltai ir konkrečiame filme, ir anapus jo“. Suvaidinęs neprilygstamą disko šokėją „Šeštadienio nakties karštinėje“, po metų Travolta įtvirtino save kaip kino ženklą muzikinėje juostoje „Briliantinas“ („Grease“, 1978, rež. Randal Kleiser). Filmo pavadinimas – nuoroda į stilingai šukuosenai būtiną elementą. Čia Travolta virto Daniu Zuko – rokenrolo stiliaus „blogiuku“, kitaip tariant, „griseriu“. Po šių vaidmenų (nors, galima sakyti, abiejuose filmuose Travolta vaidino tą patį) gerokai ne kaip aktorius, bet kaip ženklas primirštas Travolta buvo reanimuotas ir grįžo į masinę kultūrą filme „Bulvarinis skaitalas” (1994), kuriame ir vėl šoko. Tiesa, čia Travolta vaidino anaiptol ne šokėją, o gangsterį Vincentą, tačiau trumpą jo ir Mijos (Uma Thurman) šokį galima drąsiai vadinti viena emociškai ir vizualiai stipriausių filmo scenų, tapusių ne tik filmo, bet ir Travoltos vizitine kortele. Nors režisierius Quentinas Tarantino tvirtino šios scenos nerašęs specialiai Travoltai, prisipažino: „Kai jis buvo pasirinktas, pamaniau: „Nuostabu. Pamatysime Johną šokantį. Turėsime visa, kas geriausia.“

Paversdamas vaizdinius ženklais, kinas pripildo pasaulį reikšmių. Tačiau kine ženklai gali turėti visai kitokią reikšmę nei kasdienybėje, tai – menininko pasirinkimo, jo fantazijos rezultatas. Todėl kinematografo ir tikrovės santykiai yra abipusiai ir labai dinamiški. Kinas siekia panašumo su tikrove, jis nuolat apeliuoja į žiūrovo „realybės jausmą“. Būtent todėl, suprasdami vaizduojamų įvykių sąlygiškumą, emociškai reaguojame į juos kaip į tikrus. Tačiau kino ir tikrovės panašumas, pasak rusų semiotiko Jurijaus Lotmano, yra apgaulingas – „kitas apsimeta tuo pačiu, panašiai kaip svetimos kalbos žodžiai, savo skambesiu primenantys gimtąją kalbą. Todėl susidaro supratimo įspūdis, nors tikro supratimo nėra.“ Supratę kino kalbą pamatysime, kad tai nėra aklas tikrovės kopijavimas. Filmai daro poveikį žiūrovams, kitaip sakant, generuoja naujus tikrovės procesus arba tiesiog ją keičia.

Kino kalbos ypatumai

Filmas nėra vientisa ženklų sistema kaip rašytinė kalba. Ši turi gramatiką, kuri apibrėžia žodžių pasirinkimą ir jų jungimą į sakinius, o kine tokių griežtų taisyklių nėra. Vis dėlto per kinematografo istoriją naratyvinis kinas išrutuliojo sau būdingas reikšmės kūrimo sistemas.

„Briliantinas“, rež. R. Kleiser, 1978
„Šeštadienio nakties karštinė“, rež. J. Badham, 1977

>
„Bulvarinis skaitalas“, rež. Q. Tarantino, 1994

Kino ženklų reikšmė turi dvejopą pobūdį. Viena vertus, vaizdiniai atkuria tam tikrus realaus pasaulio objektus. Tačiau apšvietimas, montažas, kadrų planų ir ritmo kaita gali suteikti vaizduojamiems objektams papildomą – simbolinę, metaforišką – reikšmę. Pavyzdžiui, vėlyvaisiais nebyliojo kino metais būtent stambus planas buvo pagrindinė išraiškos priemonė. Viena vertus, jis nurodo stiprias emocijas. Kita vertus, stambus planas taip pat yra geriausias būdas atplėšti kino ženklą nuo jo tiesioginės reikšmės ir paversti jį bendresnės reikšmės ženklu, t. y. metafora. Dar XX a. pradžioje kino teoretikas ir kūrėjas Jeanas Epsteinas rašė: „Stambus revolverio planas – tai jau daugiau nebe revolveris, tai revolveris – personažas, tiksliau, trauka nusikaltimui arba atgaila, nuosmukis, savižudybė.“ Ir nors, pasak Epsteino, tik kameros objektyvas pajėgia atskleisti vidinę daiktų esmę, pagrindinis kinematografe yra žmogus. Žmogaus vaizdinys kino erdvėje tampa sudėtingų kultūrinių ženklų pasauliu, kuriame aptinkame skirtingoms kultūroms būdingą žmogaus kūno dalių simbolizmą (akių, veido, burnos, rankų ir t. t. simbolika). Geriausiai stambaus plano prigimtį ir esmę nusako šiuolaikinis mąstytojas Gilles’is Deleuze’as: „Stambių veido planų nebūna. Tiksliau tariant, stambus planas ir yra veidas.“

Lotmanas nurodo, kad kinui būdingas ir pakartojimas: „To paties dalyko kartojimas ekrane kuria tam tikrą ritmą ir šitaip daikto ženklas ima tolti nuo vaizduojamojo reiškinio. Natūrali daikto forma pasižymi tokiomis savybėmis kaip „uždarumas ar atvirumas“ arba „šviesa ar tamsa“, o pakartojimas prislopina tiesioginę daikto reikšmę ir pabrėžia loginius ar asociatyvius nukrypimus“. Pasak mokslininko, pasikartojimai kine įgyja „veido išraišką“, kuri gali tapti reikšmingesne už patį daiktą. Šitaip atskleidžiamas vidinis daiktų pasaulis.

Nebyliuose filmuose įprasta, kad romantiškos, įsimylėjėlius vaizduojančios scenos pabaigoje vaizdas pamažu blanksta ir nutolsta – šitaip ne tik imituojamas drovumas, kai žiūrovai nusuka akis, bet kartu žymimas ir veiksmo tęstinumas. Muzikos panaudojimas siekiant pabrėžti emocijas taip pat sutartinis, nes nėra jokios realios priežasties, kodėl orkestras turėtų užgroti *crescendo*, romantiškai apsikabinus herojams. Sulėtintas judesys dažnai naudojamas siekiant estetizuoti vaizduojamus objektus ir įteigti žiūrovui jų svarbumą. Sulėtintos meilės scenos atrodo gražiai ir kartu erotiškai. Kita vertus, sulėtintos mirties scenos (ypač populiarios 7-ojo dešimtmečio pabaigoje ir 8-ojo dešimtmečio pradžioje), kaip teigia Turneris, tikslas yra „ne tik suteikti mirčiai romantiškumo aureolę, bet ir mitologizuoti šias mirtis – pridėti joms reikšmingumo ir galios“.

Vaizdiniai įpareigoja mus kultūriškai: kameros rakursas, objektų išdėstymas kadre, apšvietimas ir pasirinkta spalvų gama, vaizdo ir garso derinimas kuria socialinę vaizdinio reikšmę. Būtina žinoti kino kalbos ypatumus, norint suprasti, ką savo ženklais mums nori pasakyti vienas ar kitas filmas. Apskritai taip suprasime kino reikšmę – reikšmę, išreikštą kinematografinėmis priemonėmis ir todėl būdingą tik kinui.

Kinas kaip socialinė praktika: naratyvas, žanrai ir kultūra

Atidus skaitytojas šioje vietoje gali paprieštarauti. Juk akivaizdu, kad kinas kalba ne tik vaizdais. Net nebyliojo kino metais titruose buvo rašomi dialogai bei siužeto detalės. Filmai, kaip ir pasakos, legendos, mitai, baladės, apsakymai ar romanai, yra naratyvai, t. y. pasakoja istorijas. Socialinė pasakojimo reikšmė kuriama diskurso lygmeniu – t. y. būdais, kuriais papasakojama, pristatoma istorija. Pasak rusų struktūralisto Vladimiro Propo, pasakos struktūra yra universali – egzistuoja 31 pagrindinis pasakos motyvas. Juos galima suskirstyti į veiksmo sekas: pasiruošimas, komplikacijos, kova, sugrįžimas, ir septynias veiksmo funkcijas, kurias atlieka pasakų herojai (piktadarys, dovanotojas, padėjėjas, princesė, pasiuntinys, herojus, netikras herojus). Propas teigė, kad visos papasakotos istorijos būtinai bus sudarytos iš šių elementų ir tik iš jų. Kitaip sakant, žodinė kūryba visada yra variantiška, todėl kiekviena papasakota istorija tėra variacija pagrindine tema. Skirtingos kultūros kuria ne skirtingus pasakojimus, bet skirtingus to paties pasakojimo variantus. Kaip tai daroma kine?

Skirtinguose regionuose, net Vakarų kultūroje – Europoje ir JAV – dažnai rodomos skirtingos trukmės to paties filmo versijos. Pirmiausia tai susiję su amžiaus kategorija – JAV labai griežtos taisyklės, todėl filmui gauti palankiausią G kategoriją (*General Audiences*, nespecializuota auditorija) čia sunkiau nei Europoje. Scenos, kurios filmui nėra svarbios ar, atvirkščiai, kuria kraujo, smurto ar sekso perteklių, yra pašalinamos. Šitaip filmo kuriama reikšmė daugiau ar mažiau kinta. Prancūzų režisieriaus Patrice’o Chéreau filmas „Karalienė Margo“ (1994) JAV kino teatruose buvo rodomas iškirpus kelias smurto minutes bei pridėjus vieną romantišką epizodą, kurio nebuvo originalioje, Europoje rodomoje filmo versijoje. Amerikiečiai susitelkė į meilės istoriją, europiečiams aktualiau buvo pamatyti platesnį kontekstą – kruvinus Šv. Baltramiejaus nakties įvykius, religinių karų apogėjų pasiekusią Prancūziją, intrigas dėl valdžios, draskančias ne tik šalį, bet ir karališkąją šeimą. Skirtingą filmo traktuotę bene geriausiai atspindi Europoje ir Amerikoje jį pristatantys DVD viršeliai bei plakatai. Europietiškame variante matome Margo suvaidinusią aktorę Isabelle Adjani balta krauju permirkusia suknele, labiau primenančia mėsininko prijuostę nei vestuvių

tema

simbolį, ji stovi tamsiai raudonome fone, rankomis užsidengusi veidą ir gniauždama nevilties kliksmą. Ši paklaikusi figūra – siaubo, apėmusio ne tik tų laikų Prancūziją, bet ir visą Europą, ženklas. Plačiau paėmus, tai labai išraiškinga naikinimo jėgos, aistros, kurią filme įvairiai perteikia personažai ir įvykiai, vizualizacija. Atsitiktinai ar ne, bet karalienė Margo nurodo į kitą „karalienę“ – Briano De Palmos „Kerę“ (1976). Tai – siaubo filmo ikona. Plakate galima įžvelgti aliuziją į lemiamą De Palmos filmo sceną, kai išlaisvinamos destruktyvios jėgos, o tyli ir nuolanki Kerė virsta nekontroliuojama naikinančia galia. Ką tik išleistuvių karalienė karūnuota Kerė sąmoningai pažeminama visos mokyklos akivaizdoje – nuo galvos iki kojų apipilama kiaulės krauju. Margo vaizdinys ir ženklai dubliuojasi su Kerės: grakštus siluetas, ilgi plaukai, krauju permirkusi balta suknelė, paklaikęs žvilgsnis, rankos gestas. Pasak kino filosofo Eyelo Peretzo, toks vaizdinys į žiūrovo sąmonę „transliuoja“ maldavimą: „Padėkite man, nes aš kraujuoju!“, susijusį su nuojauta, kad jame užkoduota neviltis ir siaubas linkę plėstis ir daugintis. Nes „kraujavimas nėra paprastas fizinis įvykis, bet kalbos ir prasmės įvykis“.

Tačiau amerikietiškame DVD variante ženklai keičiasi. Čia pabrėžiamas politiškai, todėl ir morališkai neteisėtas katalikės Margo ir hugenoto La Molio romanas, dėl to viršelyje užfiksuota romantiška akimirka – raudona marška apsigaubę vienas į kitą žvelgia įsimylėjėliai, akivaizdžiai esantys anapus kraupių aplink juos vykstančių įvykių (ši scena buvo palikta specialiai amerikiečiams, Europos žiūrovai jos net nematė). Kaip užuomina apie įvykius lieka tik raudona Margo ir jos meilužį gaubiančios marškos spalva, bet ir ją galime interpretuoti kaip meilės, o ne neapykantos simbolį, katalikę ir hugenotą jungiantį ženklą. Kruvinų konfliktų erdvė nutolsta, tampa meilės istorijos fonu. Ne tik Margo ir La Molį, bet beveik visus filmo personažus sieja neteisėti, pusiau arba visiškai slapti meilės santykiai. Šitaip pateikta XVI a. Prancūzijos karaliaus rūmų tikrovė įgauna pikantiškumo, patvirtina įsigalėjusį stereotipą apie prancūzus.

Skirtingi pasakojimai, skirtingi kontekstai?

Žinoma, nei kelios iškirptos ar pridėtos minutės, nei skirtingi filmą reklamuojantys plakatai negali visiškai pakeisti pasakojimo reikšmių lauko. Tačiau šitaip manipuliuojama žiūrovo, einančio į kino teatrą ar perkančio DVD, lūkesčiais. Bet kodėl šie lūkesčiai skiriasi? Kas lemia, kad dviejuose Europos ir JAV auditorijoms skirtuose plakatuose nepanašūs to paties filmo ženklai? Pasak Turnerio, signifikacijos (ženklinimo) sistemas riboja iš anksto numatomi kultūriniai žiūrovų skirtumai. Nepaisant globalizacijos, kalbant apie kiną išlieka aktualūs kultūriniai skirtumai, įvardijami sąvokomis Rytai ir Vakarai, Trečiasis pasaulis. Kiekvienas kultūrinis regionas turi savo kodifikacijos ir konvencijų sistemas, naratyvo ypatumus, išraiškos priemones ir todėl kuria kiną, kurį galima apibūdinti ne tik pagal žanrą, bet ir pagal kilmę. Kitaip tariant, tipiškas holivudinis siaubo filmas bus labiau panašesnis į holivudinę dramą ar trilerį nei į japonų siaubo filmą, pasižymintį „Azijos mentalitetu“. Čia tenka žanrą dalinti į požanrius: *slasher* (kapoklė – šio tipo filmuose dažniausiai vaizduojami paaugliai, metodiškai žudomi psichopato), *j-horror* (japoniškas siaubo filmas, kur tradiciškai vaizduojamos piktosios dvasios, dažniausiai moteriškos lyties; kiti tyrinėtojai sieja *j-horror* su naujomis technologijomis, pavyzdžiui, vaizdajuoste „Skambutyje“ (1998).

Galima sakyti, kad varomoji amerikietiškų siaubo filmų jėga – paranoja bei nesaugumo jausmas. Siaubas čia kyla iš giliai kiekvieno amerikiečio pasąmonėje glūdinčio suvokimo, kasdieninio žinojimo, kad serijiniai žudikai – JAV visuomenės liga. Remiantis Joelio Norriso studija „Serijiniai žudikai“, JAV – šalyje, kurios populiacija sudaro 5 proc. visų žemės gyventojų, „veikia“ net 75 proc. serijinių žudikų. Kitaip tariant, iš 160 išaiškintų maniakų mažiausiai 120 buvo sulaikyti JAV. Bendra žmogžudysčių statistika šiurpina dar labiau – net kas ketvirta žmogžudystė šioje šalyje įvykdoma neturint jokio motyvo, t. y. serijinio žudiko, kuriam pakankamu motyvu nužudyti tampa malonumas, patiriamas kankinant ir žudant auką. Akivaizdu, kad labiau nei mistinis, anapusinio pasaulio blogis (itin populiarus Azijos kine) amerikiečius šiurpina pati realybė. Nenuostabu, kad ir psichologinio Jonathano Demme trilerio „Avinėlių tylėjimas“ (1991), ir tiesmuko „Pjūklo“ (rež. James Wan, 2004) pagrindinis „herojus“ – žudikas maniakas.

„Pjūklas“, rež. J. Wan, 1991
„Avinėlių tylėjimas“, rež. J. Demme, 1991

>
„Skambutis“, rež. H. Nakata, 1998

Apie Japonijoje siaučiančius žudikus maniakus girdėti dar neteko. Greičiausiai ne tik sociokultūrinius, bet ir psichologinius amerikiečių bei japonų skirtumus puikiai atspindi senas sąmojis: „Gyvenimu nusivylęs amerikietis išžudo dvylika žmonių; gyvenimu nusivylęs japonas nusižudo pats.“ Kita vertus, kol elegantiškasis Hanibalas Lekteris kalba apie žmogaus kepenų valgymą, Azijos kinas be skrupulų rodo patį veiksmą. Skirtinga kultūra, mitologija ir istorija lemia kitokias žanro konvencijas. Patrickas Galloway'us pagrindinę priežastį, kodėl Azijos „tamsusis kinas“ taip skiriasi nuo amerikiečių siaubo filmų, mato religijoje. Puritoniškoji tradicija lemia, jog amerikiečiai linkę nekalbėti ir nepastebėti tam tikrų nemalonių ir trikdančių žmogiškojo patyrimo aspektų. Mene tai veikia kaip tam tikras filtras, nes, kaip teigia Krikščionių Bažnyčia, skirtumo tarp įsivaizdavimo ir darymo (doras tikintysis privalo būti atsakingas už kiekvieną savo mintį, žodį ir veiksmą) beveik nėra. Tai reiškia, kad „nesveikas“ siaubo filmas būtinai padarys blogą įtaką žiūrovui ir visuomenei. Panteistinė rytietiškoji pasaulėžiūra daug laisviau traktuoja vaizduotės polėkį, giliausios baimės ir košmarai čia tyrinėjami ir suteikia žiūrovui laisvės ar net katarsio pojūtį. Galloway'us teigia: „Visa apimančios puritoniškos tradicijos nebuvimas Japonijoje, Korėjoje, Kinijoje ir Tailande lemia ne tik skirtingą požiūrį į gyvenimą ir mirtį, bet ir jų vaizdavimą nacionaliniame kine. Tai lemia platesnį (ir kartais ekstremalesnį) vaizduojamos medžiagos diapazoną.“

Būtent dėl sociokultūrinių skirtumų to paties žanro filmai vienas nuo kito skiriasi taip, kad galime kalbėti ne tik apie tipišką siaubo filmą, bet apie tipišką prancūzišką, amerikietišką ar indišką kiną apskritai. Žinoma, suabsoliutinti „skirtumo“ kategorijos negalima – juk bet kuris filmas (išskyrus eksperimentinį kiną) pirmiausia yra pasakojimas. Vis dėlto praktika rodo, kad kino pasakojimai, priklausomai nuo auditorijos poreikių, įpročių ar percepcijos, gali būti „perskaitomi“ netikėtai, įgauti komiškų ar net groteskiškų formų. Šiuo požiūriu įdomi Indijoje iki šiol naudojama praktika (prasidėjusi dar nebyliojo kino laikais Japonijoje). Užsienietiški filmai čia ne dubliuojami ar subtitruojami studijoje, o gyvai įgarsinami salėje sėdinčių „vertėjų“, kurie ne verčia originalų tekstą, bet kuria jį ekspromtu. Vaizduojamų įvykių interpretacija gali visai nebesutapti su originalia reikšme, todėl „vertėjų“ meistriškumą lemia sugebėjimas logiškai užbaigti filmą. Šitaip suardoma kinematografinė vaizdo ir žodžio vienovė. Nors vizualiai filmas bei jo ženklai tebėra „tas pats“ (kaip būtų „tas pats“ išjungus garso takelį), kalbinis laukas sukuria „kitą“. Iš vertėjų išmonės gimsta naujas, nepriklausomas nuo kūrėjų intencijų siužetas, kuriamos naujos prasmės.

Panašus į šį Rusijoje paplitęs, bet pamažu blėstantis fenomenas – „Goblino vertimas“. Tai – garsinis roko ir popmuzikos, klasikinių sovietinių filmų garso takelių ir improvizuoto, gatvės kalbos ypatumais pasižyminčio teksto koliažas. Šį fenomeną tyręs rusų kultūrologas Dimitrijus Desiaterikas nurodo kelis šaltinius, kuriais remiasi Goblino slapyvardžiu besidangstanti įgarsintojų komanda. Tai ir seni, visiems gerai žinomi, ir nauji internete pasirodę anekdotai, žaidimas akcentais (gruzinišku, vokišku, ukrainietišku ar baltišku), parodijuojama manieringa garsių žmonių kalba, pasitelkiamos žinomos, dar sovietinių kultinių filmų išpopuliarintos frazės arba cituojami klasikai. Taip Goblino įgarsinti patetiškos „Žiedų valdovo“ trilogijos (2001–2003, rež. Peter Jackson) herojai virsta „ištvirkėliais, girtuokliais, narkomanais ar tipiškais rusų serialuose vaizduojamais „mentais“ ir banditais“.

Ar toks savavališkas filmo naratyvo iškraipymas tėra chuliganizmas, ar, prisidengus ironijos ir sarkazmo kauke, čia slypi kažkas daugiau? Desiaterikas pastebi, kad Goblino vertimas parodijuoja ne aukštos meninės vertės filmus, bet būtent holivudinę, t. y. konvejerio principu gaminamą produkciją (įskaitant ir tokius rusiškus blokbasterius kaip „Bumeris“ (2003, rež. Piotr Buslov), šitaip sukurdamas tam tikrą kritinę distanciją, kurios galbūt stokoja statistinis žiūrovas.

Sveikas, Holivude, arba kodai, konvencijos ir panašumas kine

Klišės, stereotipai, polinkis supaprastinti vaizduojamą situaciją, pernelyg daug dėmesio efektams ir formai, o ne turiniui, lėkštumas – nuodėmės, kuriomis dažniausiai kaltinamas Holivudas. Tačiau jo dominavimas atskleidžia vaizdiniam pasakojimui būdingą savybę: filmai ne visada išnaudoja kultūrinius skirtumus taip aktyviai kaip kitos naratyvo formos. Kiekviename vizualiame pasakojime slypi daug susikertančių, bendrų, tarpkultūrinių kodų. Koduojami ir naratyviniai elementai: smūgį į galvą filmuose priimame kaip amnezijos priežastį, ir visas naratyvo tinklas – žanras. Kiekvienas filmas, o plačiau paėmus ir kiekvienas žanras turi savo „kodus“ – daiktų ar įvykių vaizdavimo būdus, bei savo konvencijas – žiūrovui primetamas „teisingo supratimo“ taisykles. Galima sakyti, kad kino žanrai ir atsirado kaip nuolatinis tam tikrų įvykių ir ženklų kartojimas. Sutariama, kad filmai yra tikroviški tik tam tikrose ribose. Kai filmą pavadiname realistiniu, tai nereiškia, kad norime pasakyti, jog jis „kaip tikras gyvenimas“; tai reiškia, kad sutinkame priimti jo kodus ir konvencijas. Lieka pritarti Umberto Eco, teigiančiam, kad bet koks pasakojimas apie išgalvotus įvykius turi būti greitas, nes neįmanoma sukurti naratyvo, kuriame būtų išdėstyta viskas apie jo aprašomą (t. y. sukurtą) pasaulį. „Tekstas, nurodantis viską, ką reikėtų suprasti jo skaitytojui, turėtų vieną rimtą trūkumą – jis būtų begalinis“, – tvirtina Eco.

Filmo žanras yra kodų, konvencijų ir vizualinių stilių sistema. Filmo konflikto sprendimas gali priklausyti nuo konkretaus žanro. Pavyzdžiui, finalinis „gerojo“ ir „blogojo“ herojų susidūrimas vesterne yra susišaudymas. Dažniausiai šia dvikova, kur svarbu ne tik kas laimi, bet ir kaip to pasiekiama, filmo kūrėjai ir baigia filmą. Panašiai mokslinės fantastikos filmuose, kur įprasta supriešinti žmones ir nežmones (ateivius, mąstančias mašinas, mutantus), vedama prie atomazgos, kur, pasak Turnerio, „techninį mašinų pranašumą padeda įveikti žmonių išradingumas ar kitoks specifiškai žmogiškas elgesys“. Būtina žinoti atskirų žanrų taisykles, norint suprasti, kas yra vesternas, miuziklas ar fantastinis filmas. Šį žinojimą, pasak Turnerio, kiekvienas žiūrovas privalo „atsinešti su savimi į kino teatrą“.

Žanrų funkcija yra padaryti filmus palyginamus ir daugiau ar mažiau įprastus. Vieni filmai patiria komercinę nesėkmę, nes pernelyg nuspėjami, kiti žlunga, nes yra per daug nesuprantami. Vadinasi, kiekvienas žanrinis filmas turi atitikti mažiausiai du reikalavimus: patvirtinti žanro lūkesčius ir nežymiai juos pakeisti. Žanras yra intertekstualus – kiekvieną filmą žiūrovas suvokia kitų filmų kontekste, – ir tų, kuriuos matė, ir tų, apie kuriuos tik girdėjo. Intertekstualumas – vienas esminių postmoderniosios estetikos principų. Barthes'as tvirtina, kad bet kuris mus supančios kultūros tekstas yra „nauja, iš senų citatų sudaryta medžiaga“, todėl tokio teksto perskaitymas reiškia tam tikros prasminės ir kultūrinės srities „kultūros kodų, formulių, ritminių struktūrų, socialinių idiomų fragmentų ir t. t.“ atskleidimą ir aktualizavimą.

„Karalienė Margo“, rež. P. Chéreau, 1994

>

„Svajotojai“, rež. B. Bertolucci, 2004

Postmodernizmas ir kartojimo principas

Būtent sąmoninga kartojimo, kopijavimo, pastišo strategija bei specifinis santykis su žiūrovu tapo išskirtiniu postmodernistinio kino bruožu. Bernardo Bertolucci „Svajotojuose“ (2003) cituojama daug iš kitų filmų tiesiog paimtų kadrų – akimirkų, kurias mėgdžioja trys pagrindiniai herojai. Paskendę savo žaidimuose, užkietėję sinefilai atsiriboja nuo realių įvykių (1968 m. Paryžiaus studentų maišto), atiduodami pirmenybę suvaidintai tikrovei. Ar Bertolucci juosta postmoderni? Ne, ji intymi, o kartu atvira, sąžiningai pasakanti, ką ir kodėl cituoja, o klasikinių filmų scenos atskleidžia ne tik kinematografinį personažų išprusimą, bet ir jų emocijas, nuotaikas, mintis. Svarbiausia, kas šį filmą skiria nuo postmodernaus, yra tai, kad nuorodos į klasikinius filmus yra griežtai atskirtos nuo filmo „tikrovės“, režisierius neverčia žiūrovo dalyvauti „atspėk, iš kokio filmo?“ žaidime, nes atsakymus randa patys herojai, o žiūrovams paliekamas patogus stebėtojo vaidmuo.

„Nepriklausomaisiais“ vadinami Amerikos režisieriai elgiasi visiškai kitaip. Intertekstualumas jiems – neakcentuojama, bet sąmoningai į filmo audinį įkomponuota naratyvo dalis. Postmoderniojo kino citatos nėra akivaizdžios, režisieriai su žiūrovu žaidžia tą patį Bertolucci herojų žaidimą, bet atsakymą turi rasti pats žiūrovas. „Davidas Lynchas, Abelis Ferrara, broliai Coenai, Wayne'as Wangas, Quentinas Tarantino – visi jie buvo prisiekę sinefilai, pažinojo ne tik pagrindinę holivudinę kryptį, bet ir visai atsitiktinius kino šlamštus, kuriuose staiga pasitaikydavo nuostabi frazė, nelauktas siužeto posūkis, nepamirštamas kadras. Neatsisakydami malonumo pacituoti aną radinį savo kūrinyje, turbūt kaip tik amerikiečių „nepriklausomieji“ tapo pirmaisiais ir tikraisiais postmodernistais, atstovais to meto, kai mene tarsi viskas pasakyta, bet koks naujas modernas nebejmanomas, galima tik misti juo, panašiai kaip filmais, galima iš jo šaipytis arba rimtu veidu jį cituoti“, – rašė kino kritikas Saulius Macaitis.

Nekonvenciali pasakojimo struktūra, savirefleksija, daugybė citatų bei pastišas Tarantino „Bulvarinį skaitalą“ kritikams leido pavadinti postmodernistinio kino pradžia, o režisierių – „kinematografo kleptomanu“. Jau minėtą Johno Travoltos ir Umos Thurman šokio sceną, pasak Tarantino, įkvėpė 1964 m. Jeano-Luco Godard'o filmas „Nevykėlių gauja“ („Bande à part“). Įsimintinas Godard'o eksperimentas – netikėtas paties režisieriaus įsiveržimas į filmo erdvę – suardo vientisą ir realistišką filmo struktūrą. Trims pagrindiniams veikėjams bare sinchroniškai šokant, muzika trumpam sustabdoma, o balsas už kadro pasako: „Beje, laikas apibūdinti jų jausmus“ ir ima pasakoti, ką tuo metu jaučia ir galvoja kiekvienas iš šokančių. Tarantino nekopijuoja Godard'o, tačiau mačius abu filmus lengva susieti šias dvi scenas. Vis dėlto, kaip teigia Jerome'as Charynas, būtent Travolta neleidžia Mijos ir Vincento šokio scenai virsti nuoroda į prancūzų filmą: „Visa aktoriaus karjera tampa įžanga, mitu apie kino žvaigždę, kuri jau nebėra populiari, tačiau mūsų atmintyje išliko kaip disko karalius. Mes vis dar laukiame, kad jis numes svorio, apsivilks baltą poliesterio švarką ir įžengs į „2001 Odyssey“ klubą, kur mums šoks ir niekados nesustos... Tonis Manero yra angelas, sėdintis ant Vincento peties.... Vincento ir Mijos šokis choreografiškai gal artimesnis Annos Karinos ir jos dviejų vaikinų, neapsukrių gangsterių, šokiui filme „Nevykėlių gauja“, bet net ši nuoroda dingsta, kai mes esame kartu su Toniu...“

Laisvas postmodernistinis žaidimas kino ženklais suteikia laisvę ne tik režisieriams, bet ir žiūrovams. Amerikiečiams Travolta – jų kino mitologijos dalis, jis pats, jo vardas jau yra kino ženklas, todėl šokio scena pirmiausia nurodo į artimesnį kultūrinį kontekstą, o ne į prancūzų klasiką, puikiai žinomą sinefilui Tarantino, bet greičiausiai visai nežinomą daugumai jo žiūrovų. Tiesa, ir pats režisierius nevengia dviprasmybių – klasikinį Tonio Manero judesį iš „Šeštadienio nakties karštinės“ kartoja nebe Travolta, o Uma Thurman. Nuorodos filme plinta įvairiomis kryptimis, ir tik nuo žiūrovo išprusimo priklausys, kaip jis interpretuos vieną ar kitą sceną. Perfrazuojant Umberto Eco, galima sakyti, kad žiūrovas postmodernaus filmo pasakojime yra visada ir reiškiasi kaip svarbiausia sudėtinė jo bei siužeto dalis.

Ups, arba Išlikimo dramos

Išlikimo filmuose ištirpsta visi buitiniai konfliktai. Čia galima rasti tą tuštumos įspūdį, kai supranti, kad tave gali apkabinti tik sniegas ar spygliuočių šakos.

Ramūnas Pronckus

Praėjusių metų rudenį po pasaulį pradėjo tiksėti „127 valandos“, šį kovą per „Kino pavasarį“ rodyklė pasiekė Lietuvą. Naujausias Danny Boyle'o filmas į neformalius pokalbius ir analizės lauką grąžino išlikimo temą. Tokiuose filmuose stebime vienatvę, tik ne bergmanišką, ne prie pietų stalo, ir ne tarkovskišką, be metaforų baseinu nešiojant žvakutę, ir be Orsono Welleso trilypių planų. Bet su daug fizinio skausmo, konkrečios, net gyvuliškai primityvios nežinomybės, ar tuoj pat nesiliaus plakti širdis. Ekrane ištirpsta visi buitiniai konfliktai, ir skandinaviškus filmus primenančios scenos skamba tik kaip gyvenimo trapumo įrodymų aidas. Čia galima rasti tą tuštumos įspūdį, kai supranti, kad tave gali apkabinti tik sniegas ar spygliuočių šakos.

Net jeigu stebėtume būrį pasimetusių vaikų negyvenamoje saloje iš filmo „Musių valdovas“ („Master of the Flies“, rež. Peter Brooke, 1963), vienatvės ir išlikimo temos nuskambėtų tyliai, kaip vieno smuiko garsai visam orkestrui griaudint simfonijos finalą.

Nerimas ir užuojauta gimsta kartu su pirmaisiais filmo kadrais, minutė po minutės slenka į mūsų pojūčių užkulisius ir užleidžia vietą apmąstymams apie žiaurią žmogaus prigimtį. Stebėdamas agresijos persunktą berniukų kelionę „policinės valstybės“ link, žiūrovas ne asociatyviai, bet vedamas intelektualinių impulsų tiesia paraleles su dabartimi, kurios, deja, taip ir nepasiekia asmeninės gyvenimo teritorijos. Plati ir itin kontekstiška alegorija prilygsta labai substancialiam, tankiai sunertam audiniui, kuriame emocijų paletė meistriškai persidengia su politinėmis ir istorinėmis įžvalgomis, tad vietomis net išnyksta. Todėl, užuot pamilę į bėdą patekusius vaikus, pradedame baisėtis, ir faktas, kad jie vieni negyvenamoje saloje, virsta socialinio eksperimento fonu.

Finale suskamba *deux ex machina* akordas, bylodamas, jog viskas, kas vyko prieš tai, tebuvo žaidimas, realybės šou, surežisuotas spektaklis, pagrindiniams aktoriams to nė nežinant. Taip šis pasakojimas dar aukščiau pakyla viršum „išlikimo“ istorijų ir praranda galias paveikti pirminius žmogaus emocinių refleksijų plotus.

Todėl palaikyti kitą grupę jaunuolių, kuri tik per stebuklą išgyveno sudužus lėktuvui Andų kalnuose, lengviau. Tiksliau, filmas „Išlikę gyvi“ („Alive“, rež. Frank Marshall, 1993) nereikalauja pastangų, o iš pradžių ir jokio proto įsikišimo. Tragedija ir vaikinų ryžtas emociškai įtraukia, lėkšta tai skambantys „gilūs“ pokalbiai, nors ir atrodo šaltoki, kuria išlikimo, o ne gyvenimo dramą.

Tačiau po truputį pasakojimas slenka prie moralinių ir etinių klausimų, neįveikiami kalnai, sniegas virsta ne fundamentaliu gyvybės antipodu, o žmogaus elgesio analizės mikstūra, kuri padeda nustatyti rezultatus, įprastomis sąlygomis nematomus. Intensyvią gyvybės ir mirties kortų partiją čia dažnai pertraukia tai, ką XX a. pradžios snobai būtų ironiškai vadinę „aukštomis materijomis“, o šių laikų jaunimas – „banalybėmis“. Dievo figūra pamiršusi daugtaškius klajoja verbaliniu pavidalu, o šeimos – kaip vienintelės prasmės gyventi – įvaizdis prieš akis iškyla jausmingais dialogais.

Dar labiau gyvybės temą moraliniais, o šiuo konkrečiu atveju – dramaturginiais triukais skiedžia dykumos istorija filme „Fenikso skrydis“ („Flight of the Pheonix“, rež. Robert Aldrich, 1965). Ir čia herojai mušasi, pykstasi, kažko nepasidalina, meluoja, tad išgyvenimo drama vėl tyliai pasitraukia į antrąjį planą, tiksliau, tampa dirbtiniu, bet originaliu pretekstu pasakoti vis tą pačią istoriją, tik kitaip.

„Atgal į gamtą“, rež. S. Penn, 2007

<

„127 valandos“, rež. D. Boyle, 2010

„Neišvengiamas žudymas“, rež. J. Skolimowski, 2010

Europietiškai atšiauri ir negailestinga dykuma danų „Dogmos '95“ filme „Karalius gyvas“ („The King is Alive“, rež. Kristian Levring, 2000). Kita vertus, ji – aktyvi dramos veikėja. Nors smėlynuose pasiklydusios turistų grupės veiduose kiekvieną akimirką pulsuoja baimė palūžti, o intymūs kameros judesiai sukuria aktyvaus dalyvavimo įspūdį, režisieriui Kristianui Levringui išlikimo tematika įdomi tik tiek, kiek pastebimai ji minimalizuoja žmogaus kasdienybės poreikius. Stebime išnaudojimo ir vienas kito niekinimo aktus, seksualinio gyvuliškumo apraiškas, o troškimo išlikti gyviems alsavimas, sklisdamas pro apmąstymų apie meną ir beprasmybę audras, girdėti tik vos vos.

Tylus, Holivudo taisyklių iškankintas ir užguitas išlikimo motyvas vos virpa ir Kanados kalnynuose filme „Riba“ („The Edge“, rež. Lee Tamahori, 1997). Stebint Anthony Hopkinso ir Aleco Baldwino sunkią, išbandymų kupiną ir abstrakčių dialogų perkrautą kelionę, svarbesnis tampa dviejų vyrų santykis (vienas jų miega su kito žmona), o ne siekis išlikti ir taip kažkaip įvertinti patį gyvenimą.

Kyla įspūdis, jog išgryninti norą išlikti kino kūrėjams dažnai tiesiog per sunku, nes jis tarsi rūkas, kurio neįmanoma pagauti ir pavaizduoti ar jam kažkaip suteikti formą. Turbūt todėl ir šiame filme pasirodo priešas (lokys), nes tik tada žiūrinčiajam tampa aišku, su kuo veikėjai kovoja. Kitu atveju ta priežastis būtų efemeriška, tad pasiekiama tik susitelkus.

Moralaus ar etiško elgesio klausimas situacijoje, kai vienas žmogus ar grupė yra apleisti viso likusio pasaulio, visad valdingai pasisavina išlikimo istoriją. Kino kūrėjams įdomiau nagrinėti besikeičiančius žmonių tarpusavio santykius, nei išnaudoti jų silpnumą ir išmatuoti tą mažą atstumą iki mirties gyvenimo esmei pavaizduoti, jo trapumui pasverti. Išlikimo istorija dažnai turi moralinę pusę, kuri automatiškai akcentuojama suteikiant personažui amoralų priešą. Jo buvimas išlikimo filmą verčia beveik koviniu, kai pagrindinį herojų palaikome ne tik už jo asmenines savybes ir drąsą, bet ir dėl priešo amoralumo, manydami, kad herojaus pergalė (išgyvenimas) bus kartu ir laimėjimas prieš neteisybę ar baisią sistemą.

Todėl kai stebime neįtikėtinus Steve'o McQueeno bandymus pabėgti iš kalėjimų ir jo žvėrišką norą gyventi laisvėje (filmas „Drugelis“, „Papillon“, rež. Franklin J. Schaffner, 1973), nors ir žavimės pagrindinio veikėjo ryžtu, drąsa ir nenugalimumu, šiems mūsų jausmams sparnus suteikia žinia, jog yra žmogiška jėga, trukdanti jam tai padaryti. „Ei, jūs, šunsnukiai, aš vis dar čia“, – filmo pabaigoje rėkia pagrindinis veikėjas.

Aronas iš „127 valandų“, kaip ir kiti išlikimo filmų herojai, šių žodžių neturi kam ištarti, nes nekyla moralaus elgesio klausimas, nėra lengvai įvardijamo priešo. Nors tai skamba pernelyg paprastai ir kartu tragiškai, mes turime stebėti žmogų, kuris akis į akį su mirtim susiduria visiškai vienas. Tik tada įmanoma emociškai susitelkti į žmogiškąją išgyvenimo dramą.

Tačiau Danny Boyle'as neišnaudojo unikalios galimybės, ir vaikino, kuriam akmuo siaurame tarpeklyje prispaudė ranką, istoriją pavertė kinematografiniu žaidimu, jo spragas užkaišiojęs daugiaaukštėmis klišėmis ir „amžinomis“ vertybėmis. Nors klaustrofobiška pasakojimo vieta ir laikas yra tvirti pamatai žiūrovui pateikti skausmingą ir mąslų gyvybės ir mirties dialogo išrašą, režisierius, kaip pats mini ne viename interviu, kūrė filmą apie gyvenimo džiaugsmą (*celebrating life*), tarsi to gerokai subtiliau nebūtų padaręs Roberto Benigni filme „Gyvenimas yra gražus“ („Life is Beautiful“, 1997).

Tas džiaugsmas – tai ne tiek Arono herojiškas ryžtas, o jo haliucinacijos, kurios, paklusdamos dramaturginiams dėsniams, atspindi šeimą ir meilę, kertinius „gyvenimo džiaugsmo“ akmenis.

Jų „127 valandose“ tiek daug, kad eidamas istorijos keliu nuolat kliūni, krenti ir galų gale pamiršti pačią esmę.

Panašus jausmas aplanko ir stebint citrinos rūgšties persmelktą Tomo Hankso ilgesį filme „Prarastasis“ („Cast Away“, 2000). Pagrindinio veikėjo vienatvė labai švari, beveik tvarkingai sukonstruota būsena (todėl įprasminama dialogais su kamuoliu), o nedylanti meilė žmonai tarsi užprogramuota, tad šalta kaip vadovėlinė tiesa. Robertas Zemeckis, kaip ir Danny Boyle'as, filmuoja ne išlikimo istoriją, o meilikauja žiūrovui žongliruodamas meilės ir šeimos įvaizdžiais, suteikdamas jiems ne trapumo, o amžinojo variklio savybių.

Po šių filmų žiūrovai prabyla sentencijomis: „Gyvenimas toks trumpas“, „Brangi kiekviena akimirka“; jas lydi „naujo gyvenimo“ deklaracijos, skambutis mamai, atgimsta ryžtas prisipažinti meilę. Tačiau šie jausmai tokie pat dirbtiniai kaip narkotikų sukelta euforija: trunka trumpai, o paskui entuziazmas krenta žemiau vidutinio lygio.

Kitokius, viduje iš lėto brėstančius jausmus sukelia santūrus, net šiek tiek šaltokas ir skausmingai neutralus Kevino Macdonaldo žvilgsnis į išlikimo temą filme „Prisiliesti prie tuštumos“ („Touching the Void“, 2003). Režisierius, iš toli stebėdamas dviejų alpinistų (viduryje filmo juos išskiria likimas) kovą už savo gyvybę, atsiriboja nuo visų vertybinių klišių. Jis nebijo rodyti kalbančių galvų ir neprovokuoja jų dirbtinai atvirauti. Įvykių dalyviai tiesiog pasakoja, o filmo autoriai kuo tiksliau bando atkurti, kaip viskas vyko.

Nežinomų aktorių veidai nusėti šalčio dovanotais randais, jų vienatvės kupinos akys tik akimirkai šmėkšteli bendrame plane, bet mirties alsavimą transliuoja tokiu žemu dažniu, kad jis vos girdisi, tačiau virpina visą kūną. Veikėjai nesikreipia į Dievą, neverkšlena priešais kamerą apie šeimą, o jų haliucinacijos – chaotiškos, erzinančios ir klaikios. Žiūrovai nėra uždaromi į vertybinę dėžutę, jie laisvai klajoja po herojų išgyvenimus, numanomą jų ilgesį keisdami savuoju.

Jokių finalinių „išsigelbėjimo“ būgnų ir muzikos, jokių fejerverkų ir persidengiančių vaizdų apie pergalingą susivienijimą su šeima. Filmo kūrėjai nesidalina su publika jų šeimų nuotraukomis, kitaip tariant, nebando tiesiogiai apeliuoti į jausmus, kad auditorija reaguotų taip, kaip jautresnės merginos aikčioja pamačiusios mažą šuniuką.

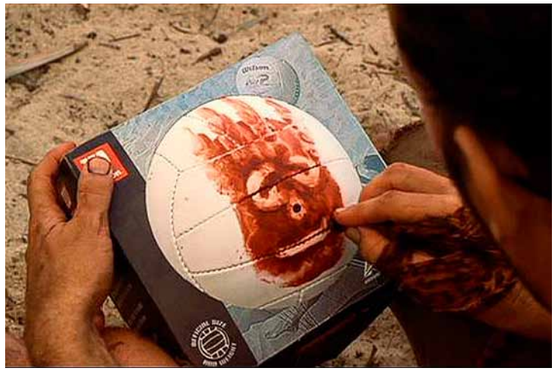
Jausmas, kad esi apleistas, pamirštas ir vienas, *tutti* suskamba ir Seano Penno papasakotoje istorijoje „Atgal į gamtą“ („Into the Wild“, 2007). Paskutinis filmo pusvalandis toks intensyvus, kad žiūrovas atlaidžiai žiūri į klišes („Laimė įmanoma tik tada, kai yra su kuo ja dalintis“), mat emociškai jos klojasi žiūrovo galvoje tokiu būdu, jog mintis „jis miršta“ nejučia virsta „aš mirštu“. Frazės kontekstas neutralizuoja banalų jos turinį, nes tai pagrindinio herojaus klyksmas, o ne išmąstyta tezė.

Panašių frazių, tik mažiau apibendrinančių, galima rasti ir visose „I Shouldn't be Alive“ serijose. Televizijos kanalo „Discovery“ laidos apie žmones, kurie po katastrofų ar pasiklydę atšiauriuose gamtos kampeliuose vos ištrūksta gyvi, kupinos emocingų prisiminimų, kuriuos lydi frazės: „Bet aš dar norėjau pamatyti savo žmoną“ ir panašiai. Tai kontrastuoja su griežtai dokumentiniu stiliumi, sustabdytais kadrais, kai pasakotojai aiškina, kas vienu ar kitu atveju vyksta su mūsų kūnais. Todėl emociškai įsitraukti nėra sunku, bet kiekvienos istorijos poveikis apsiriboja nuostaba žmogaus fizinėmis ir proto galiomis.

Taip pat negana, kai jau vaidybiniame kine – filme „127 valandos“ – aktorius Jamesas Franco ištaria gailų „ups“. Norėtųsi, kad juosta ištęstų tą „ups“ į dramaturginę giją, nuvesiančią iki to trumpo ištiktuko šaknies. Regis, taip Jerzy Skolimowskis pasielgė su Vincentu Gallo filme „Neišvengiamas žudymas“ („Essential Killing“, 2010), pagrindinio vaidmens atlikėjui neskyręs nė vieno žodžio, tik skausmo riksmus ir nerimu bei noru išgyventi degančias akis. Gyvybė ir mirtis Lenkijos miškuose čia maišosi taip pat tirštai ir spalvingai, kaip kraujas su sniegu, bet Gallo personažas, siekdamas išlikti, nesustodamas žudo, ir filmas virsta poetine giesme, neryškiu aiktelėjimu tarp iškvėpimo ir įkvėpimo. Galbūt paskutinio.

„Prisiliesti prie tuštumos“, rež. K. Macdonald, 2003

<
„Prarastasis“, rež. R. Zemeckis, 2000



Potiche. Žmonos kerštas (Potiche)

Režisierius **François Ozon** | Scenarijaus autoriai **François Ozon** ***(pagal Pierre'o Barillet ir Jeano-Pierre'o Grèdy kūrinį)*** Operatorius **Yorick Le Saux**
Vaidina **Catherine Deneuve, Gérard Depardieu, Fabrice Luchini, Karin Viard, Jérémie Renier, Judith Godréche, Evelyne Dandry, Elodie Fregé, Sergi Lopez**
2010, Prancūzija, 103 min. Platintojas Lietuvoje **Acme Film**

kino teatras

Potiche. Žmonos kerštas (Potiche)

Režisierius **François Ozon** | Scenarijaus autoriai **François Ozon** ***(pagal Pierre'o Barillet ir Jeano-Pierre'o Grèdy kūrinį)*** Operatorius **Yorick Le Saux**
Vaidina **Catherine Deneuve, Gérard Depardieu, Fabrice Luchini, Karin Viard, Jérémie Renier, Judith Godréche, Evelyne Dandry, Elodie Fregé, Sergi Lopez**
2010, Prancūzija, 103 min. Platintojas Lietuvoje **Acme Film**

Ozono vaza – ne tuščia statinė

François Ozonas nepaliauja stebinęs. Tuo, kad niekada nežinai, ko iš jo tikėtis. Taip pat ir savo nuoseklumu. Režisierius mėgsta subtilius akibrokštus ir ironiškus išsišokimus, bet nenuklysta nuo pasirinkto kelio: savo filmuose tradicine kino kalba pasakoti žmonių istorijas žmonėms. Ozonas išlieka ištikimas sitkomo gerbėjas, įžvalgus kasdienybės stebėtojas ir perpasakotojas.

Naujausias režisieriaus filmas „Potiche. Žmonos kerštas". Reikia pripažinti, nedažnai pavyksta taip netikusiai išversti pavadinimą: žodis *potiche* lietuviškame filmo vertime tik iš dalies paaiškinamas, o žmonos kerštas tėra tiesmuka interpretacija. *Potiche* turi dvi reikšmes: didelė porcelianinė ar keraminė vaza ir žmogus, užimantis visuomenėje svarbią padėtį, bet nedisponuojantis jokiomis realiomis galiomis. Šių žodžių žaismas filme svarbus. Kaip ir finalinė išvada, kad vaza (filmo pagrindinė herojė Siuzana) visai nebuvo tuščia statinė – ponas Piužolis priverstas pripažinti, kad deramai neįvertino savo žmonos.

Turtingo verslininko žmona Siuzana pareigingai atlieka namų šeimininkės vaidmenį. Tuo tarpu jos vyras Roberas alina lietsargių fabriko darbininkus ir „Badabum" klubo kekšeles. Netikėtai susiklosčius įvykiams, Siuzana perima savo vyro pareigas ir laikinai tampa anksčiau jos tėvui priklausiusio fabriko direktore. Visus papirkusi moteriška intuicija ir žavesiu, ponia Piužol filmo pabaigoje išrenkama deputate, atstovausiančia gimtojo miestelio interesams Paryžiuje. Dėkodama rinkėjams, ji ištaria kertinę filmo frazę: „Aš įvedžiau tvarką lietsargių fabrike, dabar griebsiu už ragų Prancūziją."

Su pagrindinį vaidmenį filme suvaidinusia legendine prancūzų aktore Catherine Deneuve režisierius susitiko filmuodamas juostą „8 moterys" (2002). Tąkart negalėjęs skirti jai pakankamai dėmesio, Ozonas svajojo vėl sulaukti progos dirbti kartu. Anot jo, tai aktorė, galinti išraiškingai suvaidinti bet ką. Žiūrint į Siuzaną, prisimena pirmieji aktorės žingsniai kine ir gausybė jos suvaidintų vaidmenų. Nuo „Šerburo lietsargių" prabėgo beveik keturiasdešimt metų. Lyg mirktelėjimas praeičiai – vėl tarp lietsargių besisukanti Deneuve. Vis dar kerinti ir paslaptinga.

Tikroji Siuzanos meilė be išlygų yra Morisas Babenas, kurį vaidina Gérard'as Depardieu. Ne kartą abiem aktoriams teko vaidinti meilužius. Išskirtinė prancūzų kino pora ir gyvenime puoselėja šiltus santykius. Siuzanos ir komunisto mero-deputato Babeno susitikimai bei išsiskyrimai – jaudinantys, o paskutinė scena – graudžiai nostalgiška. Kai pabaigoje Siuzana dainuoja rinkėjams dainą „Koks gražus gyvenimas" („C'est beau la vie"), Babenas išgirsta ją per radiją (Depardieu buvo leista improvizuoti, nes scenos nebuvo scenarijuje). Kai Babenas pritardamas pradeda niūniuoti, šypsosi jau nebe filmo herojus, o aktorius, prisimenantis, kiek daug išgyventa kartu.

Pono Piužolio vaidmenį atlikęs Fabrice'as Luchcini su Deneuve filmavosi pirmą kartą. Šis pas mus mažiau žinomas populiarus prancūzų aktorius nemėgsta improvizuoti, prieš filmuojant jis iki smulkmenų išstudijuoja savo personažą, atmintinai išmoksta dialogus, yra nepajudinamas ir nesutrinkantis. Tai suteikia ponui Piužoliui komiškumo, sukelia užuojautą.

„Potiche" – labai prancūziškas filmas. Jis užgrūva žiūrovą socialinėmis aktualijomis, kairiojo ir dešiniojo flangų susikirtimais, nelygybe, išnaudojimu, streikais, riaušėmis, nesibaigiančiais postringavimais apie asmenines ir visuomenines problemas ir t. t. Toks intensyvus informacijos dušas tikriausiai nešaltas tik režisieriaus tėvynainiams, kuriems susitapatinti su personažais lengviau nei mums. Kita vertus, ironiškas režisieriaus žvilgsnis į realybę prisideda prie filmo universalumo.

Filmas „Potiche" – laisva Pierre'o Barillet ir Jeano-Pierre'o Grèdy pjesės (1980) ekranizacija. Pjesės veiksmas rutuliojasi 8-ajame dešimtmetyje. Šiai į vaikystę sugrąžinančiai epochai režisierius visada jautė sentimentus ir laukė progos pavaizduoti ją kine. Filme kruopščiai atkurta laiko dvasia, interjerai, stilius, kostiumai, skamba populiarios dešimtmečio melodijos. Jos suteikia Siuzanai dar daugiau žavesio: ji leidžiasi nešama muzikos garsų, o galiausiai pabaigoje uždainuoja pati.

Pjesėje nagrinėta moterų emancipacijos tema išliko aktuali, nors per tris dešimtmečius įvyko nemažai pokyčių. Filme rodomas moters kelias į politiką – režisierius jau seniai tuo domisi, net iš arti sekė kelių politikių rinkimines kampanijas.

Tai – trečios pjesės ekranizacija Ozono kino karjeroje. Ankstesnės („Lašai ant įkaitusio akmens" ir „8 moterys") nufilmuotos uždaroje erdvėje – paviljone, kur veikėjai stebimi lyg bandymų triušiai. Filme „Potiche" daugiau oro, o pagrindinės herojės transformacija visiškai pateisina ir veiksmo išsiveržimą iš keturių namo sienų. Ozonas ne kartą yra minėjęs, kad šis filmas gali būti vadinamas feministiniu. Jame moteris realizuoja save, sumanumu pralenkdama ir vyrą, ir buvusį meilužį. Žiūrovai ją palaiko, pamilsta, be to, viską vainikuoja amerikietiškos sėkmės istorijos laiminga pabaiga. Žiūri pabaigą ir jau spėlioji, koks bus „naujas Ozonas".

JURGA STAKĖNAITĖ

Hana (Hanna)

Režisierius **Joe Wright** | Scenarijaus autoriai **David Farr, Seth Lochhead** | Operatorius **Alwin H. Kuchler**
Vaidina **Saoirse Ronan, Eric Bana, Tom Hollander, Olivia Williams, Jason Flemyng, Jessica Barden, Cate Blanchett, Vicky Krieps, Paris Arrowsmith, John MacMillan**
2011, JAV, Vokietija, 111 min. Platintojas Lietuvoje **Acme Film**

Beprasmybės rūšys

Nežinau, ar čia tik atsitiktinumas, ar sustiprėjusi kino tendencija, bet pastaruoju metu mane vis persekioja filmai apie keistus vaikus. Antai Michaelis Haneke gąsdino vaikais, liguistai linkusiais kankinti kitus; brolių Coenų filme „Tikras išbandymas“ net seni galvažudžiai pakluso mergaitei, bylojusiai kaip visko regėjusi senė. Vis dėlto šiuo požiūriu kol kas niekas nepranoko Kiros Muratovos, kurios visą kūrybą perveria gelminio vaikų blogio ir blogiems vaikams keršijančios žemės motinos tema. O štai dabar Joe Wrightas, daugiausia žinomas kaip Jane Austin „Puikybės ir prietarų“ adaptacijos autorius, nei iš šio, nei iš to suskėlė „Haną“ – kovinį filmą apie dar vieną keistą mergaitę, pasižyminčią neeiliniais protiniais gabumais ir ypatingu talentu žudyti priešus.

Kaip ir Coenų herojė, Hana turi vienintelį tikslą – atkeršyti žudikui. Savo motinos žudikei; moteriai, kuri, beje, pati neturi vaikų ir dar nori sunaikinti svetimą vaiką, t. y. Haną. „Tikras išbandymas“ buvo sukirptas pagal klasikinio vesterno modelį, o čia padvelkia literatūrinėmis ir liaudies pasakomis. Tėvas ir dukra žudikę vadina ragana, be to, sprendžiant iš nevisai aiškių tėvo ir tos moters santykių, ji galėtų būti ir pamotė. (Kaip vėliau paaiškėja, tėvas taip pat nėra visai tikras.) Žudikės bendrininkas pasivadina Smėlio žmogumi – vokiečių folkloro ir Hoffmanno pasakos personažu, gąsdinančiu nemiegančius vaikus ir žeriančiu jiems smėlį į akis. Pasakiškų nuotrupų yra ir daugiau: šmėkšteli brolių Grimmų knyga, atrakcionų sargo būstas primena meduolių namelį, o atšiauri raganos ir slaptųjų agentų buveinė – Sniego karalienės ledo rūmus.

Regis, visi šie vaizdiniai turėtų vesti į spalvingos išmonės ir baisių pasakų sritį. Tačiau toks perėjimas neįvyksta, archetipai nesuveikia. Nors filmo herojė ir susiduria su visokiais vaikų košmarais, ji per daug jų neišgyvena. Gal todėl, kad pati Hana primena tą baimės nepatyrusį ir todėl jos ieškantį pasakų herojų? Ko gero, priežastis kur kas paprastesnė. Tiesiog pasakų nuorodos neatveria jokių gelmių, tik nuraibuliuoja filmo paviršiumi ir lieka gana lėkštos kerštо istorijos paįvairinimu. Kai Haną persekioja Cate Blanchett vaidinama sužvėrėjusi karjeristė, padedama homoseksualo ir skustagalvių nacių, žiūri į šitą vertybinį chaosą ir nežinai, juoktis ar baisėtis. Manęs, atvirai pasakius, per daug nežavi net paties didžiojo Haneke's tiesmukos idėjos ir moralinio pranašumo laikysena, o ką jau sakyti apie tokį paradą!

„Hana“ prasideda kaip pasakojimas apie laukinę mergaitę, tėvo išaugintą trobelėje Šiaurėje ir staiga atsidūrusią civilizuotame pasaulyje. Tačiau per visą filmą tėra pora grynai laukinių Hanos išpuolių. Tad sakyčiau, kad Wrightas rodo tokį izoliuotą grynąjį protą, susiduriantį su praktiniais dalykais. Kai Hana ima gilintis į save ir aiškintis, ar ji normali, lyg ir švysteli romantizmo atšvaitai, genialumo ir nenormalumo tema. Ilgainiui aiškėja, kad Hana yra ne natūralus talentas, bet tėvo – buvusio slaptojo agento – išpuoselėtas tobulas dirbtinis kūrinys. Be senų laikų Džeimso Bondo, nelabai esu mačiusi filmų apie slaptuosius agentus, tačiau agentas, visokeriopai ugdantis ypatingą vaiką kaip savo pakaitalą ir kerštо įrankį, atrodo naujovė, dažniausiai šie veikėjai tik keičia partneres kaip pirštines. Šiaip ar taip, kaip žinome iš knygų ir filmų, tokio pobūdžio dirbtiniai kūriniai kaip Hana, deja, paprastai užtraukia savo kūrėjams nelaimę.

Nors Hana ir ištreniruota būti nuolatos budri, dažniausiai ji atrodo kaip mieganti, net ir kaunasi apimta savotiško somnambulizmo, o kardų skambėjimas vis susilieja su žvangančiu garso takeliu. Jos būsena panaši į kūno ir proto išsiderinimą pasikeitus laiko juostai ir klimatui, kai iš nuovargio sunku skirti sapnus nuo mirgančių tikrovės vaizdų. Gal šis svaigulys ir tiesiogiai susijęs su tuo, kad filmo veikėjai mikliai skrodžia erdvę: apsivilkęs elegantišką kostiumą, tėvas iškeliauja iš Arkties glūdumos į platųjį pasaulį, mergaitė pro kažkokią skylę išlenda Maroke, paskui abudu atsiduria Vokietijoje. Kita vertus, gal čia susiduriame su priešingu romantiniam išmonės aukštinimui reiškiniu – nesvarumo būseną herojei sukelia ne pasitraukimas į fantazijų sritį, bet susidūrimas su realybe. O apskritai laimingiausia Hana atrodo, kai atsipalaidavusi važiuoja su hipiška šeima ir dar nieko nežino apie savo kilmės paslaptis. (Beje, Haną suvaidinusi kinogeniška Saoirse Ronan kadre jaučiasi itin patogiai.) Visai neblogas moralas – išeina, kad žmogui tik į naudą, kai jis nesigilina į savo paties asmenį.

Jei per daug nesigilini į „Haną“, filmas prašvilpia išties labai lengvai ir sklandžiai. Tačiau kai prasideda finalinės gaudynės, negaliu su ilgesiu neprisiminti Orsono Welleso „Ledi iš Šanchajaus“ ir legendinės veidrodžių scenos, vykstančios,

kaip ir „Hanos“ finalas, apleistame atrakcionų parke. Wellesą keliskart prisiminiau ir anksčiau – kai Hana iššaudė agentų atvaizdus ekranuose ar, panašiai kaip ir Welleso herojus, klaidžiojo apsvaigusi nuo egzotiško krašto atmosferos. Jei imi lyginti, „Hana“ kuo toliau, tuo labiau atrodo apgailėtinai, nors filmas ir pasižymi ypatingu techniniu virtuoziškumu. Apie Welleso filmą Blondinė iš Jimo Jarmuscho „Kontrolės ribų“ sakė: „Visiška beprasmybė, tarytum žaidimas, apgaulė, spindesys.“ Filmo „Hana“ labai prasmingu nepavadinsi. Tik beprasmybė, pasirodo, būna įvairių rūšių.

RŪTA BIRŠTONAITĖ

Super 8

Režisierius ir scenarijaus autorius **J. J. Abrams** Operatorius **Larry Fong**
Vaidina **Kyle Chandler, Elle Fanning, Amanda Michalka, Ron Eldard, Noah Emmerich, Joel Coyrtney, Riley Griffths, Ryan Lee, Zach Mills, Gabriel Basso**
2011, JAV, 112 min. Platintojas Lietuvoje **Forum Cinemas**

Not Super 8

Režisieriaus J. J. Abramso filmas „Super 8“ nukelia į 1979-uosius, kai mažame miestelyje grupė paauglių „Super 8“ kamera suka filmą apie pabaisas. Vieną vakarą jie atsitiktinai užfiksuoja traukinio ir automobilio susidūrimą, kurį mano esant tyčinį. Po avarijos miestelyje pradeda dėtis keisti dalykai: ima dingti žmonės, mašinų dalys, elektros laidai, šunys išsilaksto po visą valstiją. Maža to, į avarijos vietą atvyksta JAV karinės oro pajėgos ir visiškai neprileidžia vietinės policijos. Po kurio laiko paaiškėja, kas išliko gyvas ir išlindo iš visiškai sumaitoto traukinio vagono. Tai – monstras.

„Super 8“ – vienas iš mūsų platintojų siūlomų šios vasaros blokbasterių. Anot užsienio žiniasklaidos, šis filmas – J. J. Abramso pagarbos duoklė arba „meilės laiškas“ Steveno Spielbergo fantastiniams filmams, sukurtiems 8-ajame ir 9-ajame dešimtmečiais. Keista, kad paskaitęs scenarijų Spielbergas ne tik neįsižeidė, bet ir tapo vienu filmo prodiuserių. Akivaizdu, kad garsusis režisierius prikišo pirštus kuriant specialiuosius efektus, o gal net ir persistengė. Dar niekad neteko matyti tokio apokaliptiško traukinio susidūrimo su lengvuoju automobiliu. Kelias minutes vagonai skraidė ore, sproginėjo, šlavė viską, kas pasitaikė jų kelyje. O lengvojo automobilio vairuotojas, nors ir rėžėsi į traukinį kaktomuša, liko gyvas... Mat turėjo vaikams perduoti svarbią žinią.

Žiūrėdama „Super 8“ nuolat prisimindavau fantastinį Spielbergo filmą vaikams „Ateivis“, kurį dažnai per šventes rodo mūsų televizijos. Tačiau „Super 8“ – chaotiškas iki absurdo. Pirmiausia neaišku, kodėl pasirenkami 1979-ieji (gal dėl Spielbergo). Režisierius taip pat neapsisprendė, kam reikalinga antgamtiška būtybė, kuri atsiduria pasakojimo fone, tačiau vis bandoma imituoti, kad veiksmas sukasi aplink ją. Armijos tankai ir kareiviai važinėja po miestelį ir šaudo Dievui į langus arba vieni į kitus, o monstras tuo tarpu ramiai tūno atokesnėse kapinėse ir kremta sumedžiotus žmones. Niekieno neprižiūrimi vaikai taip pat laksto po kaimelį kareiviams bei tankams iš paskos, bet niekas jų nepastebi. Žodžiu, kas sau. Be abejo, pasitaikė ir keletas klasikinių siaubo filmo epizodų: naktis, dramatiška muzika ir nematoma jėga, knežinanti mašinas bei staiga atakuojanti žmones. Kliošių per akis: vienas iš vaikinų išgelbsti mylimą merginą, kantriai jo laukiančią monstro urve, pakabintą žemyn galva; pabaisa suminkštėja, kai tas pats jaunuolis į jį prabyla dar nesugadinta vaikų kalba.

Akivaizdu, kad režisieriui stinga fantazijos (o gal patirties) papasakoti apie žmonių santykius, baimes ar asmenines tragedijas. Todėl reikia sukurti monstrą, kuris vieną dieną netyčia pasirodytų jų gyvenime ir priverstų susimastyti apie tuos, kurie kasdien yra šalia. O gal 8-asis dešimtmetis ir antgamtiška būtybė buvo reikalingi tik tam, kad į vienos veikėjos lūpas būtų galima įdėti frazę: „Tai rusų ataka, manau, dėl visko kalti sovietai“?

Pristigta fantazijos ir kuriant ir monstro portretą – jis nuobodus, galutinis jo tikslas žemėje neaiškus. Tiesą pasakius, po peržiūros apėmė pyktis ir nusivylimas. Gal todėl, kad J. J. Abramso būtybė nė iš tolo neprilygsta Ridley Scotto ateiviui. Matyt, kaltas mažas biudžetas, kuris tesiekė vos 25 milijonus dolerių.

Taip ir liko neaišku, kokiai auditorijai skirtas „Super 8“. Gal vaikams, ištisas paras sėdintiems prie kruvinų kompiuterinių žaidimų, gal infantilams, o gal tiesiog trims paties J. J. Abramso vaikams?

SANTA LINGEVIČIŪTĖ

Kūrikas (Kočegar)

Režisierius ir scenarijaus autorius **Aleksejus Balabanovas**
Vaidina **Michailas Skriabinas, Jurijus Matvejevas, Aleksandras Mosinas, Aida Tumutova, Anna Korotajeva**
Rusija, 2010, 81 min. DVD platintojas Lietuvoje **Videoline**

Ši drama – tryliktas garsiausio rusų „postperestroikos“ kino kūrėjo darbas, nieko gero nežadantis žiūrovų emocijoms bei nervams. Juos režisierius talentingai sumazgys į neišpainiojamas kilpas, teigiamas emocijas pakeis visiškai neigiamomis ir privers mąstyti apie tai, ar velnio tuzinas tikrai neturi kokios nors paslėptos prasmės.

Taigi, sėdi kažkokioje katilinėje, primenančioje apleistą pragaro filialą, kūrikas. Senas jakutas su kamufliažine karštųjų kraštų kareivių panama ant galvos. Kartais jį aplanko dvi mergaičiukės, jos prašo dėdę kūriką papasakoti apie blogus žmones. Dėdė kūrikas apie juos turi žinoti viską, nes rašo apie juos knygą. Vienu pirštu baksnoja prieštvaninės mašinėlės klavišus ir visada žino, kas toliau bus. Mergaičiukės tyliai pasibaisi, pažiūri į vienodai ir abejingai užiančias liepsnas ir išeina. Jos žino, kad dėdė kūrikas buvo majoras ir apskritai didvyris. Tik nežino, kad jis buvo kontūzytas, todėl dabar jo protas klajoja niekam nežinomais keliais. Visa tai žino buvęs kovų draugas, kuris dažnai užsuka į katilinę – atneša tvarkingai į maišus sukištus lavonus, paaiškina apie kūnų savininkų blogus darbus ir palieka rašytojui rašomojo popieriaus. Dar mandagiai pasidomi, kas ten bus toliau. Kūnai sėkmingai šildo Vyborgo gyventojų namus, kūrikas jų tapatybėmis nesidomi. Kartais dar užsuka dukra, perduoda linkėjimus iš šilto Detroito, kur gyvena jos motina, ir paprašo pinigų. Dukra su drauge turi kailių verslą, o dabar įsigijo ir mylimą vaikiną, kuris visą laiką tyli. Taip ir slenka gyvenimas.

Visiška nebūtis ir tyla sklando kiekviename filmo kadre. Tik beprotiškai skamba gitaros melodija, kuri netrukus tiesiog pradeda gręžti smegenis. Balabanovas rodo negyvą gyvenimą, kur toji tyla atrodo gyvesnė už gyvų žmonių kalbą. Nes kalba nieko nesako, dialogai nieko nereiškia, veikėjai tyli taip, kaip jiems reikia, o kai netyli, yra nutildomi. Tylėjimas yra intonacija ir veiksmas – begaliniai ėjimai sniegu pirmyn atgal ir į kažkokį tašką, kur kažkas užsimezga ir nutrūksta. Sniego daug, jis dengia šaligatvius ir aptriušusių namų frontonus. Jis pilkas, sutryptas, padengtas dėmėmis ir šešėliais. Gal jis purvinas, nes toks jį trypiančių personažų gyvenimas?

Ir sunku pasakyti, apie ką tas tryliktasis Balabanovo filmas, pilnas subtilių autocitatų ir begalinio liūdesio. Gal apie tai, kad šiame pasaulyje jau viskas sukurta – juk rašo kūrikas svetimą romaną, kurį skaitė dar prieš kontūziją, o po jos viską pamiršo. Gal apie tai, kad kūryba – viską ryjanti ugnis, kuriai nesvarbu, kuo maitintis. Beje, ugnis yra vienintelis gyvas dalykas tame zombių pasaulyje, ji liepsnoja beveik kiekviename kadre – vis ta pati, tik kitaip įrėminta. Lyg viską matanti ir visur esanti akis. O gal filmas apie tai, ar verta kūrėjui dirbti, kai jį supa toks pasaulis, kuriam svarbu tik seksas, smurtas, turtas. Ir tik viena mirtis yra kilni ir švari – šalia liepsnojančios krosnies. Su mergaičiuke, kuri mandagiai klausia, ar galima fotografuoti. Nes ji dar nežino, kas yra mirtis.

NIJOLĖ ANDRIJAUSKIENĖ

Rizikinga erzinti diedukus (RED)

Režisierius **Robert Schwentke**
Scenarijaus autoriai **Jon Hoeber, Erich Hoeber**
Vaidina **Bruce Willis, Morgan Freeman, Helen Mirren, John Malkovich, Karl Urban, Mary-Louise Parker, Brian Cox, Rebecca Pidgeon**
JAV, 2010, 111 min.
DVD platintojas Lietuvoje **Acme Film**

Sąmojinga, elegantiška ir triukšminga komedija apie tai, kad slaptasis agentas yra ne profesija, o gyvenimo būdas, nepavaldus jokioms biurokratų sugalvotoms taisyklėms. Išprašytas į pensiją, slaptųjų tarnybų agentas lieka tuo, kuo buvo, ir lengvai nušluosto nosis jaunajai profesionalų kartai. Kartu dar pateikia kelias moralines bei tarnybines pamokėles, kurias jaunoji karta įsideda giliai į smegeninę. Filmas sukurtas pagal garsų komiksą, režisierius surinko kino asų komandą, ji talentingai linksminasi ir linksmina žiūrovus.

Frenkas Mouzis mėgina gyventi ramų pensininko gyvenimą. Blizga saulytėje garsioji aktoriaus plikė, žvilgsnis – ironiškas, veiksmai idealiai priderinti prie kaimynų normų. Artinasi Kalėdos, Frenkas ištempia į verandą išsišiepusį Kalėdų senį ir paleidžia pievelėn ganytis porą lempukėmis apkaišytų elnių. Dar pabendrauja telefonu su žavia pensijų skyriaus darbuotoja Sara ir paskaito jos mėgstamą literatūrą – kažką panašaus į „Karšta meilė dykumoje“. Džo Metisonas vilki ryškiai raudoną sportinį kostiumą, kumščiais taiso televizorių senelių prieglaudoje. Snaiperė Viktorija augina rožes, į puokštes dėl visa ko įkomponuoja šaunamųjų ginklų, švelniai šypsosi ir skvarbiai stebi aplinką. Sako, kad yra absoliučiai laiminga, tik retsykiais atlieka kokį užsakymą – kad neprarastų kvalifikacijos. Marvinas yra paranojikas, jis energingai šokinėja iš už krūmų ir gyvena bunkeryje. Vienas apie kitą jie jau seniai nieko negirdėjo, bet staiga jų horizonte atsirado armija žudikų, kuriems vadovauja jaunas CŽV agentas Kuperis. Jis privalo išnaikinti senąją gvardiją, nors nesupranta, kam tai naudinga. Tiesa, dar yra vienas spalvingas personažas – KGB agentas Ivanas su violetiniu švarkeliu ir dideliu buteliu degtinės.

Viskas prasideda kaip romantinė komedija, kurioje romantikos objektu tampa Sara, į įvykius reaguojanti mykimu per užklijuotą burną. Paskui seka žanrų maišalynė, bet profesionali ir puikiai sudėliota: viskas proporcinga, apgalvota, komponentai puikiai suderinti. Romantinė komedija logiškai virsta politiškai kariniu cirku su nuodingai rožiniu paršeliu, internacionaline pirštų kombinacija, šūvių kakofonija ir žygdarbių lavina. Šen bei ten kyšo parodija, komikso elementai, švyti asmenybės su savo laiko patikrintomis charizmomis. Viskas puikiai telpa viename flakone – veiksmas, nuotykiai, elegantiškas humoras ir patrauklūs aktoriai. Filmo autoriai pasistengė, kad kino žvaigždžių vaidinami personažai turėtų galimybę visiškai atsiskleisti, sugebėjo nepamesti nė vieno siužeto siūlo ir padaryti, kad jie visi – realūs, ekstremalūs bei įžūlūs – galėtų atsiskleisti visu savo grožiu. Meilė yra amžina, teisybė egzistuoja, gerbtino amžiaus pirštas niekada nesuvirpa ant pistoleto gaiduko, pensininkai ginkluoti ir labai pavojingi. Tik nereikia jų erzinti.

N. A.

Trys įtemptos dienos (The Next Three Days)

Režisierius **Paul Haggis**
Vaidina **Russel Crowe, Elizabeth Banks, Liam Neeson, Tyler Green, Jason Beghe, Aisha Hinds, Olivia Wile**
JAV, Prancūzija, 2010, 122 min.
DVD platintojas Lietuvoje **Acme Film**

Kriminalinė drama apie jausmų santykį su teisėtvarka, asmenybės revoliuciją ir meilę, kuriai nebaisios jokios pinklės. Siužeto centre – miela ir maloni šeima. Džonas yra mokytojas, jo žmona Lora dirba ligoninėje. Abu tiesiog dievina savo baltaplaukį sūnų Liuką. Lora kiekvieną rytą fotografuoja šeimos idilę ir sako, kad tai darys, kol sūnui sukaks aštuoniolika. Tik vieną rytą į namus įsiveržia policija, surakina Lorą antrankiais ir apkaltina žmogžudyste. Visi įkalčiai prieš ją. Esą ji išvažiavo iš automobilių stovėjimo aikštelės, palikusi šalia kitos mašinos gulėti viršininkės lavoną. Nuosprendis – dvidešimt metų nelaisvės. Džonas trejus metus lanko žmoną kalėjime, sūnus Liukas per tuos metus ją beveik pamiršo. Visos apeliacijos nieko nepakeitė: Lorą turi perkelti į kitą kalėjimą, iš kurio nėra jokios vilties pabėgti.

Svarbiausia pasakojime – perteikti, kaip keičiasi padorus visuomenės narys, nusprendęs pasukti nusikaltimo keliu. Ponas mokytojas visada buvo doras žmogus ir pilietis. Tik leido sau susimąstyti apie tai, kas esame iš tiesų ir ką savo gyvenime galime kontroliuoti. Mąstė su ašara akyje ir neviltimi širdyje. O baigęs susirado septynis kartus iš kalėjimo pabėgusį tipą. Šis pasakė kelias taisykles pabėgimui parengti. Po Loros bandymo nusižudyti Džonas imasi kriminalinio nusikaltėlio pradžiamokslio. Negali teigti, kad tai jam patinka. Russelas Crowe vaidina ne supermeną. Jis vaidina žmogų, kuriam neviltis įžiebė aštrų ryžtą, o kamerinis siužetas po truputį įgyja veiksmo filmo tempą. Psichologiniai pasikankinimai užima beveik pusę filmo, žiūrėti į aktorių visai malonu, nors jis nė iš tolo neprimena gladiatoriaus – tiesiog yra pavargęs pusamžis pilietis, bandantis daryti tai, ką nori padaryti, ir bijantis, kad nesugebės. Antroji filmo dalis kupina įvairiausių gaudynių ir lenktynių. Bet kai narsiai atkišę pistoletus po kadrą šuoliuoja policininkai, kaukia mašinų sirenos ir skamba telefonai, kažkur dingsta toji psichologinė įtampa, kurią puikiai kūrė ponas mokytojas, apgalvodamas savo beprotišką planą. Truputį stebina, kad filmas yra prancūzų režisieriaus Fredo Cavayé juostos „Dėl jos“ („Pour elle“, 2008) perdirbinys. Nes Paulas Haggisas pats yra puikus scenaristas, sugebantis adaptuoti bet kokį tekstą: „Merginos už milijoną“ scenarijų jis parašė remdamasis seno boksininko memuarais, o savo režisuotų juostų „Avarija“ („Oskaras“ geriausiam filmui) ir „Elos slėnis“ – laikraščių straipsniais. Naujausiame jo filme pramoga dera su rimtojo kino elementais ir pamąstymais apie gyvenimo prasmę. Čia yra pamąstymų, veiksmų, ašara Crowe akyje, tylus vaikelis, meilė bei viltis. Viskas viename. Kaip kad įprasta Holivudo kine.

N. A.

Vingiuotas kelias namo (Due Date)

Režisierius **Todd Philips**
Vaidina **Robert Downey jaun., Zach Galifianakis, Michelle Monaghan, Juliette Lewis, Jamie Foxx**

JAV, 2010, 91 min.
DVD platintojas Lietuvoje **Videoline**

Gana simpatiška ir net savaip elegantiška komedija, nors režisierius Toddas Philipsas tokių teigiamų savybių visai nenori. Bet taip jau jam išėjo. Plati šypsena prisiklijuoja prie žiūrovų fizionomijų, nori jie to ar ne, prisiklijuoja tvirtai ir išlieka iki paskutinio kadro. Filme yra visko daug. Jis taisyklingai sudėliotas, istorija puikiai papasakota, o herojų trijulė gali būti įtraukta į geriausių aktorinių ansamblių garbės sąrašą (jei kas nors tokį pasidarytų). Šiaip jau veikėjai, kurie pusantros valandos gadins vienas kitam nervus, yra du. Architektas ir padorus pilietis Peteris Haimanas iš vieno Amerikos krašto skuba į Los Andželą – jis turi suspėti namo iki kūdikiui gimstant. Prie kelionių ponas architektas įpratęs, lėktuvas – nuolatinė susisiekimo priemonė, tūkstančiai kilometrų jam nieko nereiškia. Antrasis veikėjas, kurio padoriu piliečiu nepavadinsi net iš pirmo žvilgsnio, mano esąs aktorius ir turi tikslą atsidurti Holivude. Etanas Tremblėjus pasižymi dirbtinėmis garbanomis, žvėriškai šilta šypsena, podiumų žvaigždžių vaikščiojimo stiliumi ir tokiu klaikiai nuoširdžiu požiūriu į realybę bei visus jos niuansus, kad jį kartais norisi užmušti. Trečiasis – prancūzas su globaliu liūdesiu apvaliose akyse, filosofas ir pasyvus narkomanas, toks meilės turistas, kantriai kenčiantis visus kelio filmo žanro nepatogumus. Tiesa, yra dar ir ketvirtasis – tėtušis, buvęs kavos ir galingų biustų gerbėjas, einamuoju momentu uždarytas į kavos skardinę, vieną kartelį išgertas, porą sykių išbarstytas, bet finale pagarbiai paleistas į amžinąjį gyvenimą tarp Didžiojo kanjono uolų.

Režisierius padoriai elgiasi su kelio filmo žanru, jo netobulina ir su juo nekariauja, išsitenka jo erdvėje. Varomoji veiksmo jėga yra judėjimas ir dviejų diametraliai priešingų charakterių tarpusavio santykiai. Ir tikrai geras scenarijus, duodantis galimybę atsiskleisti originaliam aktoriaus Zacho Galifianakio talentui. Jis improvizuoja, kiekvieną komišką situaciją ar veiksmo posūkį kažkaip pritaiko savo charakteriui ir pateikia originalią ir asmenišką

traktuotę. Robertas Downey taktiškai užleidžia partneriui lyderio vietą, prisitaiko prie improvizacijų ir intermedijų, tad bendras jų pastangų rezultatas – teigiamas. Nes režisieriaus humorą švelniu ir subtiliu pavadinti būtų sudėtinga – jis grubokas, tiesmukiškas ir gana sunkus, bet aktoriai suteikia jam lengvumo ir net grakštumo. Politiniu korektiškumu filmas taip pat nepasižymi, režisierius leidžia sau pasiųsti visuomenės nuomonę ir elgesio taisykles už kadro ribų ir suteikia filmo veikėjams normalių piliečių, susidūrusių su nežinoma realybe, veiksmų laisvę. Moralas: iš Amerikos piliečių reikia atimti teisę skraidyti lėktuvais. Savaitėlę keliaudami namo automobiliu, jie pažins ne tik savo šalį, bet ir tikrojo gyvenimo skonį.

N. A.

Turistas (The Tourist)

Režisierius **Florian Henckel von Donnersmarck**
Vaidina **Johnny Depp, Angelina Jolie, Paul Betany, Timothy Dalton, Steven Berkoff, Cristian De Sica**

JAV, Prancūzija, 2010, 103 min.
DVD platintojas Lietuvoje **Videoline**

Paryžius, šviečia saulė, žėri vitrinos, gatve lyg podiumu žingsniuoja pasitikinti savimi gražuolė, koketiškas dirželis juosia pasiutiškai liauną taliją. Gražuolė yra Eliza, ją su dideliu malonumu stebi policininkai. Pasitelkę galingą optiką jie vis bando patikrinti, ar šiandien ji dėvi kelnaites, ar ne. Elizą jie seka todėl, kad per ją mėgina prisikasti iki paslaptingo nusikaltėlio, apiplėšusio buvusį šefą, kuris dar ir gangsteris, be to, nesumokėjo valstybei pajamų mokesčio. Gražuolė į visus seklius spjauna nuo aukšto bokšto. Policija vis seka. Gražuolė ramiai sau sėda į Venecijos traukinį ir ten suvedžioja turistą Frenką – matematikos mokytoją iš Viskonsino. Mokytoją turistą vaidina Johnny Deppas, kuris apsireiškia šiame kūrinyje savo natūraliu pavidalu ir pora simpatiškų garbanėlių prie smilkinio. Įsimylėjęs idealistas Frenkas įsipainioja į žvalgybų, Interpolo bei bukų kaip autobusai Rytų europiečių banditų pinkles. Dar filme yra apvogtasis milijardierius, smaugiantis savo pakalikus siuvėjo metru, metodika, leidžianti iš degėsių atkurti tekstą, turistinės Europos grožybės ir keli epizodai pasiutusių gaudynių. Iš jų įspūdingiausios tos, kur vargšas basas turistas tvarkinga žydrai dryžuota pižama skuodžia nuo baisių priešų Italijos architektūros stebuklo stogais.

Teoriškai tai yra drama. Ir trileris. Tegul būna. Ypač kai kiekviename kadre žiūrovų numylėtiniai bei žvaigždės kovoja su priešais, o tarp jų bando dygti jausmų daigai. Tik kažkaip sunku tą teoriją filme įžiūrėti. Skeptikai gali manyti, kad žiūri komediją. Tokią blizgančią ir lakuotą. Su pusės Europos peizažais, interjerais, eksterjerais, prašmatniais viešbučiais, krištoliniais sietynais ir gondolomis. Su puotomis ir jachtomis. Taip pat su briliantais ir erotiškai atrakinamais antrankiais. Viskas filme taip turtinga ir prašmatnu, kad blizgesys užgožia esamas ir numanomas dramas su trileriais. Abu pagrindiniai herojai klajoja po siužetą kaip dvi miegančiosios gražuolės, visai netrokštančios pabusti ir padirbėti. Angelina Jolie plaukioja savo žavesio debesyje, kurį režisierius sąžiningai pabrėžia, priversdamas antraeilius veikėjus sustingti iš palaimos, kai herojė praplaukia pro jų minią. Kai ji ir Deppas, vienintelis su baltu smokingu, šoka puotoje valsą, jautrių sielų žiūrovai gali apsiašaroti iš laimės – dievulėliau, kaip gražu... Net sunku apsakyti. Kamera pagarbiai fiksuoja kiekvieną žvaigždės blakstienų klaptelėjimą, firminę mįslingą šypsenėlę. Kai režisierius susigriebia, kad jau pernelyg grožisi priekiu ir profiliu, skubiai įmontuoja pistoletus, grėsmingus peilius, bukus žudikus bei mitrius policininkus. Papildoma informacija apie pagrindinius veikėjus ne nustebina, o prajuokina. Intrigos ir atmosferos filme nerasta – viską užgožia europietiškos grožybės ir šešėlių teatras. Galima tik atsidusti, kai dvi tobulos būtybės išplaukia į saulėlydį – ak, kaip buvo gražu...

N. A.

Krinta sniegas į Juodąją jūrą

Kino pasaulyje Odesa žinoma ne tik jos studijoje sukurtais filmais. Pasaulio kino istorijoje ją tikrąja to žodžio prasme įamžino Sergejus Eizenšteinas filme „Šarvuotis „Potiomkinas“.

Važiuoju į kino tėvynę. „Į Prancūziją, į Paryžių“, – pagalvojote. Ne, į Ukrainą, į Odesą. Negali būti: Odesa – kino tėvynė? Taip! Tik, kaip ir visos Odesos istorijos, ši gali būti pradėta/pabaigta žodžiais: „Gal taip buvo, gal nebuvo.“ Kaip sakoma Odesoje, malonėsite skaityti toliau?

Josifas Timčenka, kurio palaikai ilsisi Odesos antrose krikščionių kapinėse, pirmasis pasaulyje išrado kino aparatą. Tai patvirtina užrašas ant juodo paminklinio akmens.

J. Timčenka buvo Odesos universiteto mokomųjų dirbtuvių vyriausiasis mechanikas. 1893 m. vasarą savo rankomis sukonstravo neregėtą aparatą ir nufilmavo juo dvi juostas: „Šuoliuojantis raitelis“ („Скачущий всадник“) bei „Ieties metikas“ („Копьеметатель“). O 1894 m. sausio 9-ąją pademonstravo tuos filmukus ekrane, naudodamas tą patį aparatą, Rusijos gydytojų ir gamtos tyrinėtojų IX suvažiavimo fizikų sekcijos posėdyje. Yra išlikę ir dokumentai apie šį įvykį. Taigi J. Timčenka išrado kino aparatą beveik dvejais metais anksčiau už Lumière'us, bet... jo neužpatentavo. Dar vienas bendras dalykas, siejantis šiuos kino išradėjus: nei Timčenka, nei Lumière'ai kino ateitimi netikėjo.

O kinas Odesoje įsitvirtino 1907 m., kai fotografas Mironas Grossmanas nupirko prancūzišką kino aparatą ir pradėjo filmuoti dokumentinius kadrus „Pathé“ užsakymu. Netrukus M. Grossmanas pasistatė savo kino ateljė Prancūzų bulvare (Francuzskij bulvar) Nr. 14 – tiesiai prieš dabar ten įsikūrusią Odesos kino studiją. O ten, kur dabar stovi studija (Prancūzų bulvaras Nr. 33), tuo metu atsidarė Dmitrijaus Charitonovo kino ateljė.

Odesos kino studijos įkūrimo data laikoma 1919 m. gegužės 23 d., kai po bolševikų revoliucijos buvo nutarta atidaryti šalyje pirmą valstybinę kino gamybos įmonę. Abi kino ateljė buvo nacionalizuotos, ir jų bazėje įkurta VUFKU (Всеукраинское фото кино управление) – paviljonai, cechai, administracija. Vėliau studija vadinosi „Pirmas komjaunuoliškas kino fabrikas“ („Первая комсомольская кинофабрика“), „Ukrainfilm“ („Студии Украинфильм“).

Paminklinė lenta skelbia, kad šiame name gyveno pirmojo kino aparato išradėjas Josifas Timčenka

Iš pradžių Odesoje įkurta studija rėmėsi ikirevoliucinių kino veikėjų J. Bauerio, D. Charitonovo, M. Grossmano ir kitų patirtimi, bet naujo gyvenimo vėjai atnešė ir naujus vardus. 1926 m. į Odesą atvyksta dailininkas Aleksandras Dovženka ir po pirmų nelabai vykusių komedijų – „Reformatorius Vasia“, „Meilės uogelė“, „Diplomatinio kurjerio krepšys“ – pastato savo garsiuosius filmus „Zvenigora“ (1928) ir „Arsenalas“ (1928). Čia taip pat pradeda dirbti skulptorius Ivanas Kavaleridzė, tapęs garsiu Ukrainos kino režisieriumi, teatro režisierius ir aktorius Lesius Kurbasas, fotografas Danilas Demuckis, vėliau – daugelio A. Dovženkos filmų operatorius.

Odesoje statomiems filmams scenarijus rašė Vladimiras Majakovskis, Isakas Babelis ir daugiau žinomų literatų. Prie studijos įsikūrė kino technikumas, kuriame buvo ruošiami įvairių specialybių kino profesionalai. 1928 m. studijoje jau buvo susukti 27 vaidybiniai filmai.

„Šarvuotis „Potiomkinas“, rež. S. Eizenšteinas, 1925

Filmavimo akimirka

1929 m. kino studija pagaliau buvo įkurta ir Kijeve, bet Odesos kino studija dar ilgai neužleido lyderio pozicijų. 1933 m. režisierius I. Kavaleridzė čia sukūrė pirmą ukrainiečių garsinę juostą „Koliivščina“ apie 1768 m. valstiečių sukilimą. 1937–1939 m. Odesos studija labai nukentėjo nuo politinių represijų, per metus buvo sukuriami vos keli filmai.

Antrojo pasaulinio karo metais studija buvo evakuota į Taškentą ir Almatą. Studijos specialistai dirbo ten Sergejui Eizenšteinui statant „Ivaną Rūstųjį“, filmuojant kitas juostas. O po karo Odesos kino studija tapo pamėgta „Mosfilmo“ vasaros filmavimų vieta, kur dirbo ir Vsevolodas Pudovkinas, ir Michailas Romas, ir daugelis kitų. 1951–1955 m. ji net nebesivadino Odesos kino studija, o „Mosfilmo“ filialu. Tik 1955 m. vėl atgavo savarankišką statusą. Joje atsirado toks keistas žanras – marinistiniai filmai, pamėgti pokariniame tarybiniame kine. Taip pat studija garsėjo meistriškais kombinuotais filmavimais (pvz., „Sadko“, rež. Aleksandras Ptuško).

Studiją atgaivino jos vadovu tapęs Aleksandras Gorskis, ėmęs kviesti į Odesą VGIK'o absolventus. Odesos kino studija tapo jaunų kino žmonių debiutų vieta. Čia buvo sukurti garsūs filmai: „Pavasaris Užupio gatvėje“ („Весна на Заречной улице“, 1956, rež. Marlenas Chucijevas ir Feliksas Mironeris), šio filmo operatoriaus Piotro Todorovskio režisuota „Ištikimybė“ („Верность“, 1965) pelnė Venecijos festivalio prizą už geriausią debiutą. Į Odesą atvažiavo dirbti režisierė Kira Muratova, čia sukurti jos ankstyvieji šedevrai „Trumpi susitikimai“ („Короткие встречи“, 1967), „Ilgos palydos“ („Долгие проводы“, 1971). Žinomi operatoriai Jurijus Klimenka, Leonidas Burlaka, Vadimas Kostromenka, Genadijus Kariukas (daugelio K. Muratovos filmų operatorius), pradėję kūrybinį kelią šioje studijoje, čia formavo savo savitą stilių.

Šalia studijos įsikūręs tarnybinis viešbutis buvo pramintas „Kuriažu“ – kaip mažamečių nusikaltėlių kolonija „pedagoginėje“ A. Makarenkos knygoje. Manau, be šelmiškų išdaigų, pastūmėtų puikaus Odesos vyno, saulės, jūros ir kūrybinių aistrų, čia neapsieita. Viešbučio sienos matė ir girdėjo: Vladimirą Vysockį, Vasilijų Šukšiną, Bulatą Okudžavą, Jevgenijų Jevstignejevą, Stanislavą Govoruchiną, Georgijų Jungvaldą-Chilkevičių ir daugelį kitų tarybinio kino garsenybių.

Aštuntąjį ir devintąjį dešimtmečiais Odesos kino studijoje buvo sukurta daug televizijos filmų bei serialų: „Susitikimo vietos pakeisti negalima“ („Место встречи изменить нельзя“, rež. S. Govoruchinas), „D'Artanjanas ir trys muškietininkai“ („Д'Артаньян и три мушкетёра“, rež. G. Jungvaldas-Chilkevičius), „Burtininkai“ („Чародеи“, rež. Konstantinas Brombergas), „Žalias furgonas“ („Зеленый фургон“), „Trestas, kuris žlugo“ („Трест который лопнул“, abiejų rež. Aleksandras Pavlovskis). Taip pat studija garsėjo ir filmais jauniesiems žiūrovams – „Elektroniko nuotykiai“, „Tomo Sojerio ir Heklberio Fino nuotykiai“, „Kapitono Granto beieškant“ ir daugeliu kitų.

Dabar Odesos kino studija, tapusi akcine bendrove, išgyvena ne pačius geriausius laikus. Tačiau kino pasaulyje Odesa žinoma ne tik jos studijoje sukurtais filmais. Pasaulio kino istorijoje ją tikrąja to žodžio prasme įamžino Sergejus Eizenšteinas filme „Šarvuotis „Potiomkinas“ (1925). Chrestomatiniai kadrai, nufilmuoti ant garsiųjų Odesos laiptų – riedantis vaiko vežimėlis, skausmo iškreiptas motinos veidas, krentantys šaudomi žmonės, auliniai kareivių batai – geriausias Odesos atpažinimo ženklas, apkeliavęs viso pasaulio kino ekranus.

„Namas su bokšteliu“

Režisierė Eva Neymann vadinama Ukrainos kino viltimi. Jos stilius lyginamas su Kiros Muratovos, jos filmai po ilgos pertraukos vėl atkreipė tarptautinių festivalių dėmesį į ukrainiečių kiną.

Eva Neymann gimė Zaporožėje 1974 m., būdama devyniolikos išvyko į Vokietiją, studijavo kino režisūrą DFFB – kino ir TV akademijoje Berlyne. Ten šiuo metu ir gyvena. Sukūrė keletą trumpo metražo filmų, dokumentines pilno metražo juostas „Viskas kaip buvę“ („Alles beim Alten“, 2004), „Viešpaties keliai“ („Wege Gottes“, 2006, „Pirmojo žingsnio“ apdovanojimas Vokietijoje). Vaidybiniame kine režisierė debiutavo filmu „Prie upės“ („У реки“, 2007), jis buvo įtrauktas į Maskvos tarptautinio festivalio konkursinę programą, Roterdamo nekonkursinius rodymus ir apkeliavo nemažai kitų kino forumų, kur pelnė ne vieną prizą.

Filmas „Namas su bokšteliu“ („Дом с башенкой“) – ilgai brandintas režisierės sumanymas, kuriam pagaliau lemta įsikūnyti Odesoje. Filmo prodiuseris – Aleksandras Tkačenka, Ukrainos TV kanalo „1+1“ generalinis direktorius. O kurti „Namo su bokšteliu“ susirinko įdomi grupė: lietuvių kino operatorius Rimvydas Leipus, kino dailininkas Genadijus Popovas iš Sankt Peterburgo, dirbęs su režisieriais Aleksejumi Popogrebskiu, Lidija Bobrova, Aleksandru Proškinu, kostiumų dailininkas odesietis Ruslanas Chvastovas, žinomas iš K. Muratovos filmų.

Pagrindinį berniuko vaidmenį kuria odesietis Dmitrijus Kobeckojus, o kitus – Katerina Golubeva, lietuvių kino publikai geriausiai pažįstama iš ankstyvųjų Šarūno Barto juostų, Albertas Filozovas, Marija Policeimako. Taip pat filmavosi žinomas Odesos poetas Michailas Veksleris, dailininkas Jurijus Curkanas ir kt.

Pats pasiruošimo filmui įkarštis. Viena problema veja kitą, laikas spaudžia, filmo biudžetas – irgi. Keletas viešbučio „Kurortnyj“ patalpų išnuomota pasiruošimo darbams. Niūrokame koridoriaus kampe, virtusiame ir rūkomuoju, susėdam trumpam šnektelti su filmo režisiere Eva Neymann.

Filmas kuriamas pagal to paties pavadinimo Fridricho Gorenšteino apsakymą „Namas su bokšteliu“. Nebe pirmą kartą perkeli į ekraną šio rašytojo kūrybą. Kuo Tau svarbūs jo kūriniai?

Mano debiutinis pilno metražo filmas „Prie upės“ buvo pagal jo apsakymus. Taip jau nutiko, kad tai mėgstamiausias mano autorius.

Gorenšteinas – tokia „nežinoma žvaigždė“. Gimė 1932 m., studijavo kalnų inžineriją, gyveno Kijeve, vėliau Maskvoje, kur baigė Aukštuosius režisūros kursus, o nuo 1980-ųjų emigravo į Vokietiją. Jis buvo Andrejaus Tarkovskio „Soliario“, Nikitos Michalkovo „Meilės vergės“ ir kitų filmų scenarijų bendraautoris, bet jo pjesės, apsakymai, romanai Tarybų Sąjungoje beveik nespausdinti. Vėliau jie pasirodė emigrantų leidiniuose, jo kūryba aukštai vertinama meno pasaulyje.

Taip, jis tikrai tokia „nežinoma žvaigždė“. Apie jį man papasakojo vienas draugas, kai ieškojau scenaristo. Gorenšteinas gyveno vakarinėje Berlyno dalyje. Susiradau telefonų knygoje jo numerį ir paskambinau. Kitą dieną susitikome ir man jis kažkodėl pajuto simpatiją. Pradėjome dirbti, rašyti filmo „Prie upės“ scenarijų. Tačiau netrukus – 2002-aisiais rašytojas mirė. Scenarijų pabaigė Sergejus Četvertkovas iš Odesos. Aš iš pat pradžių norėjau filmuoti „Namą su bokšteliu“, bet Gorenšteinas pasiūlė palaukti. Ir jis buvo teisus. Tik dabar jaučiuosi pakankamai subrendusi imtis šios medžiagos.

Kodėl Tave taip traukia 1964 m. parašytas ankstyvasis rašytojo apsakymas? Atradai jį jau senokai, daug kas įvyko ir keitėsi, gal pakito ir filmo sumanymas?

Sumanymas nesikeitė, jis vystėsi. Man atrodo, kad tai vienas geriausių Gorenšteino kūrinių, vienintelis publikuotas Tarybų Sąjungoje. Po to jo ilgai niekur nespausdino. Tas apsakymas mane neįtikėtinai paveikė, sukrėtė. Ir nesiliauja veikęs. Net dabar, jau prasidėjus filmavimui, vis grįžtu prie teksto ir iš naujo patiriu jo poveikį kaskart, kai paimu į rankas. Tikrai. Mano manymu, tai didis autorius. Jo tekstai neįtikėtinai gilūs, gyvi, labai šilti. Tai pats tikriausias ir aukščiausias menas. Pasakojama apie baisiausius dalykus, bet taip jautriai ir šiltai, kad norisi priglausti galvą.

Ar tokį pojūtį nori išsaugoti ir filme?

Labai tikiuosi, kad Gorenšteinui pavyko mane „išauklėti“.

Sakoma, kad su šiuo rašytoju labai nelengva buvo bendrauti. Kokie Tavo įspūdžiai iš judviejų susitikimo?

Jo labai nelengvas, dramatiškas likimas. Ir, kiek žinoma, o iki galo niekas nežinoma, „Namas su bokšteliu“ – autobiografinis kūrinys. Aš nemanau, kad jis buvo sunkaus būdo, nors bendrauti su juo nebuvo lengva. Lyg šiurkštokas, aštrokas, bet, man rodos, tai buvo tik savigyna. O iš tikrųjų – labai šiltas žmogus. Ir nepaprastai trokštantis žmogiškos šilumos.

Man rodos, tai ir „Namo su bokšteliu“ pagrindinė tema – didžiulis žmogiškos šilumos poreikis, amžinas to „namo su bokšteliu“ ieškojimas, kur tavęs laukia artimieji, kur yra tavo namai.

Tikrai taip.

Gal trumpai prisimenam filmo siužetą.

1944-ųjų žiema. Žmonės grįžta iš evakuacijos. Traukiniu važiuoja gal aštuonerių metų berniukas su mama. Mama labai serga, ją paguldo į ligoninę. Suvokdama, kad gali mirti, mama vis bando paaiškinti sūnui, ką reikia daryti – kažkokius elementarius veiksmus, kad jis nepražūtų. Iš ryto mama miršta vaiko akyse. Viskas įvyksta labai greitai – skausmas, netektis. Per vieną dieną vaikystė baigėsi. Berniukas važiuoja toliau vienas. Tarp svetimų žmonių, kuriais pasitiki, kurie jį išduoda, tada glaudžiasi prie kitų ir t. t. Pro traukinio langą jis paskutinį kartą mato stotį, kurios net pavadinimo nežino. Tik žino, kad ten, prie stoties aikštės, stovi namas su bokšteliu, kur visam laikui liko jo mama.

Kodėl filmavimui pasirinkai Odesą?

Visų pirma, Europoje niekas nedavė pinigų – filmas nespalvotas, apie Antrąjį pasaulinį karą. Man kartojo, kad visa tai neaktualu. O čia netikėtai gavau finansavimą. Kitas dalykas, jei pinigai būtų ir ne Ukrainos, – vis tiek filmuočiau čia. Mane traukia Odesa, čia man ir sienos padeda – visus savo filmus filmavau Odesoje. Man šis miestas – nuostabiausias pasaulyje. Čia gimė mano senelis, Odesoje man iškyla prisiminimai, kurie lyg ir ne mano. Aš galiu šitame mieste svajoti. Kol kas niekur kitur negaliu filmuoti. Čia mano pagrindas: ir ta šviesa, ir katės, ir senutės, ir pyragėliai, tos gatvės, gyvenimo būdas, kurio jau nebėra...

Stažavaisi pas Kirą Muratovą, kai ji filmavo „Antrarūšius žmones“...

Taip. Ta mano stažuotė buvo tyliai sėdėti ir stebėti. Bet pasodindavo mane taip, kad viską matyčiau. Muratova labai geranoriškai mane priėmė. Iki šiol bendraujame, ji labai mane palaiko. Rimtai galvoja, svarsto, jei klausiu patarimo. Labai ją gerbiu. Iš jos išmokau kruopštumo, nuoseklumo. Manau, tai „įsiskverbė“ į mane. Juk kas yra režisierius: kažkas uždarytas narve ir bandantis iš jo išsilaužti. Tai visų jėgų mobilizacija.

O kodėl odesietiškam filmui prireikė lietuvių kino operatoriaus?

Man seniai patinka Audriaus Stonio filmai. Net čia atsivežiau

Motinos vaidmenį sukūrė aktorė Katerina Golubeva

Kino režisierė Eva Neymann ir filmo operatorius Rimvydas Leipus

R. Leipus nuotr.

Namo su bokšteliu dekoracija

Odesa, apledėjęs Arkadijos paplūdimys

R. Leipaus nuotr.

„Neregių žemę“ ir „Viena“. Juose matyti režisieriaus ir operatoriaus kūrybinis bendradarbiavimas, kai per vaizdą atsiskleidžia filmo sumanymas. Tai man padarė didžiulį įspūdį. Paskui Roterdamo festivalyje pamačiau savo kolegės Noros Hoppe filmą „Ten, kur baigiasi jūra“ ir atkreipiau dėmesį į operatoriaus Rimvydo Leipaus darbą. Supratau, kad toks žmogus tikrai egzistuoja (*juokiasi*) ir, matyt, yra pasiekiamas. Kreipiausi į jį ir nesigailiu. Norėjau tokio operatoriaus, su kuriuo galėčiau augti. Ne tokio, kuris už mane dirbtų, ir ne tokio, kuriam primesčiau savo valią. Rimvydas labai „savas“ žmogus, nors toks šiaurietiškas, bet su juo labai lengva dirbti, su juo pildosi kūrybiniai sumanymai. Bendradarbiavimas su juo net mano lūkesčius pranoksta.

Išdrįsai kurti nespalvotą filmą, o tai prieštarauja visai dabartinei kino aplinkai.

Visi taip sako. Bet aš taip jaučiu. Leidžiu sau elgtis taip, kaip jaučiu. Aš retai filmuoju. Filmo kūrimas atima visą gyvenimą, visas jėgas. Dar ir dėl to eiti į kompromisus neverta.

„Be Odesos gyvenimo ratas būtų nepilnas“

Buvimas Odesoje primena sapną. Čia gali susijungti netikėčiausi ir keisčiausi dalykai: sapnų fragmentai, filmų kadrai, siurrealistinės detalės, susitikimai, istorinės nuotrupos, svajonės ir nežinia ar tikrai šitam gyvenimui priklausančių atsiminimų nuotrupos. Visa tai kasdienių, įprastų rūpesčių, darbų fone. Nereikia ieškoti nei specialių vietų, nei ypatingų aplinkybių.

Lėktuvas nusileidžia Odesoje vėlų drėgną šaltą vakarą. Mus pasitinka su neįtikėtina dovanėle mažai dukrytei – net neįsivaizdavau, kad toks žaislas – mergaitė su kino kamera – apskritai gali būti! Nebent sinefilų rojuje Paryžiuje. Juo labiau prisiminus, kad mūsų platumose kino operatoriaus profesija laikoma nemoteriška. Atgavusiems amą tėveliams teko skubiai „pakrikštyti“ lėlytę Karolina (šios profesijos garsenybės C. Champetier garbei) ir pamokyti dukrelę paspausti mygtuką, kad „Karolytė filmuotų“.

Važiuoju taksi namo per miesto centrą: žiemiškas vidudienis, darbo diena. Už mašinos lango keičiasi įprasti didmiesčio gyvenimo vaizdai. Staiga pamatau du jaunuolius, matyt, porą – merginą ir vaikiną, sėdinčius ant namo stogo. Dviaukščio ar triaukščio, kokie būdingi šio miesto centrui. Sėdi sau ramiai, kojas nuleidę. Lyg pora angelų, atskridusių iš Wimo Wenderso Berlyno.

Žingsnį priverčia sulėtinti nugirsti pokalbio fragmentai – daržovių kiosko pardavėja, sverdama, skaičiuodama, pakuodama, diskutuoja su pirkėju apie... Ridley Scottą! Ir tai kažkodėl atrodo visai natūralu, nors sapno atspalvis juntamas.

Arkadijos alėja, vedanti prie jūros. Tirštas drėgnas vakaro rūkas, koks kartais gaubia Odesą net keletą parų. Tamsu, nedega nė vienas žibintas. Nesutiksi jokios gyvasties, išskyrus bastūnus šunis ir kates. Odesoje jų gausybė. Jaučiasi lyg šventos karvės. Jų niekas nei gina, nei skriaudžia. Alėjos gale pamažu išryškėja blausi šviesa – ji sklinda iš greito maisto ir visokių smulkmenų kiosko, kur prie žvakių rymo vieniša pardavėja.

Vaikščiojant po gyvūnų turgų, prie manęs su dukryte sustoja milicijos mašina, pro langą kyšteli pareigūno ranka su... bilietu į cirką: „Imkit, šiandien trečią valandą pasirodymas.“ Deja, neįtikėtina dovana pasinaudoti neteko, nes „laimingąjį“ bilietą padovanojome šuniukų pardavėjai.

Pajūrio kurortas žiemą – tai ypatingas pojūtis, atmosfera, nuotaika. Žiema apnuogina vasaros gyvenimo laikinumą, skubotumą, šurmulį ir lengvabūdiškumą. Gūsingame vėjyje plaikstosi uždarytų kavinių ir restoranų iškabos. Kyšo plastmasiniai ar metaliniai strypai, ant kurių renčiamos lauko kavinės, paplūdimyje mėtosi valčių nuolaužos, stovi netikros apsnigtos palmės. Vasarą čia verda gyvenimas, mezgasi romanai, siaučiama per naktis, mėgaujamasi visais malonumais. Žiemą pajūrio alėjos – daugiausiai pagyvenusių žmonių pasivaikščiojimo vieta. Kas dieną čia renkasi elegantiškos, kailiniais apsigaubusios senutės neperprantamais veidais. „Ką veikiat? – Sėdim ant suoliuko, kvėpuojam“, – nugirdau vieną pokalbį.

Odesoje daug prancūzų įtakos: architektūra (daugelį pastatų projektavo kviestiniai architektai), virtuvė (firminis Odesos saldumynas – tortas „Napoleonas“, tokio skanaus niekur kitur nerasi), gyvenimo būdas (odesiečiai, kaip ir prancūzai, dideli gurmanai, mėgsta skaniai pavalgyti ir išgerti). Miesto klestėjimo pradžia siejama su pirmuoju miesto valdytoju Emmanueliu Richelieu, garsiojo kardinolo giminaičiu. Per vienuolika jo valdymo metų Odesa nepaprastai suklestėjo. Miestiečių dėkingumą liudiją pačioje garbingiausioje Odesos vietoje, prie Potiomkino laiptų, jam pastatytas paminklas ir jo vardu pavadinta viena pagrindinių gatvių.

Šlovingą Odesos kino istoriją mena gatvių ar skverų pavadinimai: režisieriaus A. Dovženkos, nebyliojo kino žvaigždės Veros Cholodnajos, kuri daug filmavosi Odesoje ir čia mirė, dokumentinio kino režisieriaus ir operatoriaus Romano Karmeno.

Miesto sode veikia fotoateljė „Liumjerai. Padaryta Odesoje“. Pamačiusi iškabą, prisiminiau, matyt, teisingą Ostapo Benderio (jam, beje, šiame sode irgi pastatytas paminklas) frazę: „Visa kontrabanda daroma Odesoje, Malaja Arnautskaja gatvėje.“

Ir, žinoma, garsieji Potiomkino laiptai, pakloti XIX a. viduryje, sujungę miesto centrą su pakrante ir uostu. Laiptai neseniai restauruoti, šalia veikia nemokamas funikulierius. Kažkaip net sutrikau priėjusi – ar čia tie patys? Žiūrint iš viršaus jų vaizdas kažkoks „ne toks“, neįprastas. Gal todėl, kad akis ieško atpažįstamo rakurso – iš apačios.

Odesoje pilna garsių literatų pėdsakų. Regis, nėra žymesnio XIX–XX a. pirmosios pusės rusų, ukrainiečių ar net lenkų rašytojo, kurio gyvenime ar kūryboje nebūtų palikusi pėdsakų Odesa: Aleksandras Puškinas, Levas Tolstojus, Antonas Čechovas, Konstantinas Paustovskis, Ivanas Buninas, Ana Achmatova (čia gimusi, praleidusi pirmus gyvenimo metus ir krikštyta, beje, visai netoli nuo vietos, kurioje gyvenome, – „na Bolšom Fontane“), Isakas Babelis, Vladimiras Majakovskis, Ilja Ilfas ir Jevgenijus Petrovas, Jurijus Olešа, Adomas Mickevičius, Julijus Slovackis... Literatūrinei Odesos istorijai skirtas didelis literatūros muziejus, įkurtas prašmatniuose, bet seniai remonto nemačiusiuose kunigaikščio Gagarino rūmuose. Rašytojams skirti paminklai, memorialinės lentos, gatvės, kavinės.

Poetė Bela Achmadulina, žinia apie kurios mirtį pasiekė, kai buvau Odesoje, rašė savo bičiuliams odesiečiams: „Be Odesos gyvenimo ratas būtų nepilnas. Bučiuokite Odesos orą.“

Krinta sniegas į jūrą. Baltas sniegas į Juodąją jūrą.

NERINGA KAŽUKAUSKAITĖ
Odesa,
2010 m. gruodis – 2011 m. kovas

Barzakh

Režisierius ir scenarijaus autorius **Mantas Kvedaravičius |** Operatoriai **Mantas Kvedaravičius, Ahmed Gisajev, Zarema Mukusheva**
Montažas **Mantas Kvedaravičius, Timo Linnasako, Giedrius Zubavičius, Mindaugas Galkus |** Garso režisieriai **Terro Malmberg, Jonas Maksvytis**
Prodiuseriai **Aki Kaurismäki, Mantas Kvedaravičius**
2011, dokumentinis, 59 min. **Sputnik Oy** (Suomija), **Extimacy Films** (Lietuva)

lietuvių filmoteka

Barzakh

Režisierius ir scenarijaus autorius **Mantas Kvedaravičius** | Operatoriai **Mantas Kvedaravičius, Ahmed Gisajev, Zarema Mukusheva**
Montažas **Mantas Kvedaravičius, Timo Linnasako, Giedrius Zubavičius, Mindaugas Galkus** | Garso režisieriai **Terro Malmberg, Jonas Maksvytis**
Prodiuseriai **Aki Kaurismäki, Mantas Kvedaravičius**
2011, dokumentinis, 59 min. **Sputnik Oy** (Suomija), **Extimacy Films** (Lietuva)

Kitur

Vienas iš nedaugelio Jono Albertavičiaus eilėraščių prasideda tokiais žodžiais: „Aš kitur, bet manęs nepasieksit...“. „Kitur“ – nelyg vieta, kurios neįmanoma lengvai apibrėžti: ji yra, bet nežinia kur, nežinia, kaip į ją patekti. Nors šis eilėraštis toliau eiliuojamas būdingu lietuviškai sąmonei įsitapatinimo ir įsiamžinimo gamtoje rimu, o „kitur“ tarsi ištirpęs miškuose, pievose ir upėse, vis dėlto ši neaiški vieta – veikiau jų atspindys veidrodyje, kurį galima apmąstyti, regėti, bet ne paliesti, užuosti. Panašia poetine sintakse pasižymi ir Manto Kvedaravičiaus filmas „Barzakh“, kurio pavadinimas nurodo į pastangas suvokti tą „kitur“. Tačiau kitaip nei švelniai romantizuotas eilėraščio „kitur“, *barzakh* nereiškia susitaikymo ar ramybės. Tai daugiau nei vieta tarp gyvųjų ir mirusiųjų pasaulio, tai – būsena žmogaus, kuris negali padėti taško ir pradėti naujo sakinio. Todėl ši būsena, kurią bandome įvardyti abstrakčiais ar deskriptyviniais terminais, suponuoja problemišką paties užrašymo galimybę. Galime klausti: kas yra *barzakh*? Riba tarp būties ir nebūties? Erdvė tarp gyvenimo ir mirties? Ir taip, ir ne. Tartum reikia kažko daugiau norint atsakyti į šį klausimą: galbūt poezijos, bendros skirtingų formų meno kūriniams, o gal kitokios kalbos, kuri ne tik teigtų, bet ir rodytų. Tuo įdomus „Barzakh“ – filmas, kuris dėl savo turinio, struktūros, atsiradimo aplinkybių leidžia įžvelgti ir skirtį, ir panašumus tarp užrašyto teksto ir užrašyto vaizdo.

Įamžintas pasakojimas ir įamžintas laikas

„Ką etnografas veikia? Jis rašo“, – klausia ir iš karto atsako amerikiečių antropologas Cliffordas Geertzas. Kaip atrodo toks rašymo aktas? Nesileidžiant į technines smulkmenas, galima išskirti kelis pagrindinius aspektus: pirma, šis rašymas yra dalyvavimo tam tikroje kultūrinėje erdvėje, jos stebėjimo ir interpretavimo rezultatas. Antra, pasikliaudamas savo vaizduote, atmintimi ir patirtimi, antropologas „rūšiuoja prasmės struktūras“, t. y. rašydamas stengiasi suprasti, kas vyksta toje kultūrinėje erdvėje. Taigi tai nėra mechaniškas (pa)stebėjimų, savų ir svetimų minčių užrašymas. Tokia rašymo (*sic!*) samprata galioja ir M. Kvedaravičiaus darbui.

Nors „Barzakh“ gana trumpas – netrunka valandos, antropologiškai filmas iškalbingas, aprėpia daug Čečėnijos kultūrinių elementų, kurie organiškai atsiskleidžia tarp kasdienių ritualų bei papročių. Pavyzdžiui, įsimintinas vestuvių epizodas su automatų salvėmis į orą ar lyriškas duonos padalinimas vyrams dainuojant. turėjo omenyje rašymą ranka, kitaip tariant, tiesioginį asmens dalyvavimą interpretacijos akte. Bet „Barzakh“ yra kino kūrinys. Atsiranda aibė skirtingų veiksnių, kurie komplikuoja filmo – įamžinto pasakojimo – galimybę. André Bazinas teigė, jog kino kamera yra tarpininkas, įsiterpiantis tarp objekto ir jo reprodukcijos. Šio tarpininko neveikia vertybiniai sprendimai, ideologiniai konstruktai ar kiti subjektyvūs reiškiniai, todėl jis garantuoja objektyvumą. Tačiau interpretacija (jei sutiksime, kad „Barzakh“ ir yra tam tikra poetinė vaizdų interpretacija) savaime apeliuoja į subjektyvumą. Tad natūralu, kad kyla abejonė, ar tokiu atveju nepasikeičia antropologo ir interpretuojamos tikrovės santykis. Norėdami išspręsti šią abejonę, nebūtinai turime suskliausti vidinį A. Bazino minties problemiškumą ar išvis ją atmesti. „Barzakh“ atveju kino kamerai tam tikra prasme nerūpi objektyvumas. Ji yra įdėmus bei interpretuojantis žmogaus žvilgsnis, kuris susikoncentruoja ne tik į esmines socialinio diskurso ištaras. Vis dėlto svarbu pabrėžti, kad šie elementai filme neatlieka iliustracijos (atviruko iš svetimos šalies) funkcijos. Pasak režisieriaus, jis siekė į filmą „įtraukti tokias detales, kurios atveria hermeneutines prasmes“. Todėl įvairios detalės bei kultūriniai elementai prisideda prie daugiasluoksnės interpretacijos, kurios katalizatorius – *barzakh*.

„Barzakh“ neapsiriboja elementariu vyksmo fiksavimu. Filmas nėra tiesiog kultūros dokumentas, tai – bandymas interpretuoti socialinį diskursą, siekiant atskleisti jo esmę. Pasak C. Geertzo, rašydamas antropologas „paverčia trumpalaikį įvykį, egzistuojantį tik vyksmo akimirką, užrašuose išliekančiu pasakojimu“, kurį galime pavadinti įamžintu pasakojimu.

Taip kalbėdamas C. Geertzas tina vizualių sprendimų logiką bei interpretacijos pagrįstumą. M. Kvedaravičius leidžia sau juoktis – reaguoti į tai, kas vyksta aplinkui. Taip filmui įkvepiamas gyvumas, liudijantis įsijautimą ir nuoširdų norą būti su filmuojamais žmonėmis. Todėl ypač reikšmingi tie keli ranka užrašyti tekstai bei pačios rankos pasirodymas kadre. Režisieriaus kūnas įeina į interpretuojamo pasaulio kūną, o paprastame popieriuje užrašyti sakiniai nurodo į antropologo atmintį bei jo prisiimamą asmeninę atsakomybę. Nenoras vizualizuojant tekstą panaudoti kompiuterinę grafiką yra bene svarbiausias filmo – subjektyvaus ir atsakingo žvilgsnio – niuansas. Sudėtingumas prasišviečia pro formos paprastumą.

Tačiau grįžkime prie klausimo – į ką nukreiptas šis žvilgsnis? Jei filmas ir bando atskleisti *barzakh* esmę, jis tai daro ne tik įamžindamas Čečėnijos žmonių istoriją. Filmas įamžina laiką, todėl ir žvilgsnis nukreiptas būtent į jį ar, tiksliau, į jo reiškimąsi.

Laiko ir kino tarpusavio ryšiai jaudino ir intrigavo daugelį režisierių ir kino mąstytojų. Šiame tekste sąmoningai pasiskolinau įamžinto laiko sąvoką iš bene plačiausiai apmąsčiusio laiko ir kino santykį Andrejaus Tarkovskio. Jam laikas tolygus būsenai, kurioje „gyvena žmogaus sielos salamandra“. „Barzakh“ taip pat nagrinėja būseną, kurioje laikas tampa bene svarbiausiu veiksniu. Vienas iš *barzakh* apibrėžimų byloja, kad tai yra ypatinga laiko stadija, kurioje esti žmogaus siela. Tad, norint suprasti *barzakh*, neišvengiamai reikia kalbėti apie laiką. Ne tik filmo audinys konstruojamas iš laiko elementų – kadrų, bet filmo turinys priartina mus prie mąstymo apie laiką.

Viename filmo epizode būrėja sako: „Tik laikas išspręs.“ Toks abstraktus ir iš pirmo žvilgsnio nuviliantis atsakymas „Barzakh“ kontekste suskamba kitaip – kaip tiesos liudijimas, pagrįstas *barzakh* būsenos. Praeities pėdsakai tokie ryškūs ir neišnykstantys, jog iškraipo ne tik dabarties akimirkas, bet ir ateitį. Akmenukai krinta į vandenį lyg žmonės į *barzakh*. Negali nei įkvėpti, nei sušukti. Ir baisiausia, kad iš šio laukimo gali išlaisvinti tik toks laikas, kurio galimybė slypi už

barzakh, t. y. jis gali būti suvoktas tik peržengus *barzakh* ribą. Taip „Barzakh“, tęsdamas antropologinę įamžintų pasakojimų tradiciją, kartu atveria naujas patirtis, kurios pasireiškia per bandymą pažvelgti į laiką, panardinusį tenykščius žmones į įvardijimui besipriešinančią būseną – *barzakh*. O režisieriaus žvilgsnis, įgydamas įamžinto laiko pavidalą, be abejo, dar ir virsta atsakingo menininko žvilgsniu. Taip atsiranda viltis, kad ribos gali būti peržengtos.

NARIUS KAIRYS

Knygnešys

Režisierius **Jonas Trukanas** | Scenarijaus autorius **Simonas Jatkonis** | Operatorius **Saulius Lukoševičius** | Kompozitorius **Titas Petreikis**
Prodiuseriai **Paulius Juočeris, Justas Piliponis, Tadas Bojarskas** | Vaidina **Laisvūnas Raudonis, Valerijus Jevsejevas, Vytautas Kupšys, Algirdas Dainavičius, Mindaugas Papinigis, Valentinas Krulikovskis, Artūras Aleksejevas**
2011, vaidybinis, 36 min. **Almos Adamkienės labdaros ir paramos fondas**

Jaunesnio mokyklinio amžiaus vaikams?

Filmui sukurti nereikia pateisinamų priežasčių – užtenka, kad autoriui pasirinkta tema atrodo aktuali. Tačiau visada įdomu, kas skatina atsigręžti į istoriją – kodėl pasirenkamas būtent tas laikas, kaip praeities įvykiai susiję su dabartimi, kodėl svarbu apie tai kalbėti dabar. Kodėl būtent dabar statomas filmas apie knygnešį? Lietuvių kalba neuždrausta, valstybingumui tiesioginis pavojus negresia. Atrodo, niekas netrukdo kurti laisvai, gilintis į sudėtingas istorijos peripetijas, atskleidžiant jų prieštaravimus, pažvelgti į anksčiau kurtus knygnešių paveikslus iš šiuolaikinės perspektyvos. Tačiau jaunam režisieriui Jonui Trukanui labiau rūpi ne atskleisti sudėtingus istorijos vingius ar prieštaringą epochą, o perduoti patriotinę žinią jaunajai kartai. Neatsitiktinai filmas prasideda mokytojo pasakojimu apie knygnešius.

Iš pamokos žiūrovas perkeliamas į knygnešių gadynę – prasideda kelio filmas, kur gerasis herojus – knygnešys Mažvydas – sutinka blogąjį – degtinės kontrabandininką Jurgį. Skirtingos jų „misijos“ ir patirtys turėtų kurti dramatišką įtampą, bet beprasidedantis megztis konfliktas kaskart subliūkšta, atsitrenkęs į trafaretines Mažvydo frazes. Jurgiui pareiškus, kad jie abu „neša, ko žmonėms reikia“, Mažvydas atkerta: „Knyga – Lietuvos ateitis, degtinė – pragaištis.“ Šūkiais ir deklaracijomis kalbantis herojus („Knyga neša žinią. Žinia neša meilę Tėvynei. Meilė Tėvynei neša Laisvę“) labiau primena užprogramuotą kompiuterinio žaidimo personažą, nei gyvą žmogų. Nors gal tiksliau būtų sakyti – šventą kankinį, beveik angelą, kurio žmogiškumą išduoda tik džiovininko kosulys ir teisėtas pyktis ant „lietuvius girdančių ir gyvuliais verčiančių“ kontrabandininkų.

Kontrabandininko Jurgio personažas sudėtingesnis, tačiau taip pat nesunkiai nuspėjamas. Jis – pagyrūnas, melagis, prisitaikėlis, bet ir geraširdis, jautrus, mylintis tėvynę. Tiesa, save labiau – bent jau kelionės pradžioje. Jam svarbiausia „užsikalt pinigą“ ir išnešti sveiką kailį, nors personažas ir mėgsta pamojuoti pagaliu ir pasigirti nebūtomis kovomis. Jurgis mano, kad „maskolius“ reikia varyti „šauninku“, o ne knyga. Tačiau tokie skeryčiojimaisi atrodo vaikiškai šalia monumentalaus it granitinė kunigaikščio skulptūra Mažvydo, kuris sutramdo ir sugėdija išsišokėlį: „Ne šauninkuose stiprybė. Lietuva širdyse, o ne rankose.“ Susipratęs degtinešys greit vėl „atkrenta“, vos tik ligos pakirstas Mažvydas atiduoda jam pinigų kapšelį. Žvitrus šaunuolio Jurgio ėjimas kaimu, pasilabinant su kaimynais, pakalbinant mergeles – gyviausia filmo dalis, net jei sutikti personažai atrodo kaip nužengę iš „Duokim garo!“ kapelų varžytuvių ir liaudies dainų.

„Knygnešyje“ svarbūs ne tik personažai ir siužetas, bet ir istorijos pasakojimo būdas. Filmo montažas kelia ne mažiau klausimų nei skambūs dialogai. Ypač įsiminė du epizodai. Naktis, gerasis knygnešys auklėja iš smuklės ištemptą apsišaukėlį „sukilėlį“ kontrabandininką. Susigėdęs tas žada padėti knygnešiui. Kitas kadras – rytas, ant kelio tupi du maži kačiukai – rudas ir juodas. Už jų pasirodo filmo herojai. Geras ir blogas? Dar galėjo gegutė užkukuoti. Toks naivus paralelizmas suprimityvina ir taip didaktišką filmą. Arba: stambus karvės tešmens planas ir iš tolo pasigirstantis balsas už kadro: „Laisvę iškovosi tik žinodamas, kas ta laisvė yr.“ Ir tik tada pamatome keliu einantį ir „griešnam“ pakeleiviui pamokslaujantį Mažvydą: „Gyvenat kaip gyvuliai – paėst, pamiegot, pašikt.“

Gal tokiu „drastišku“ montažu bandyta nuleisti ant žemės patriotinio patoso pripūstą pasakojimą? Tai sunku padaryti, kai visas pasaulis padalytas į juodą ir baltą, gerą ir blogą, savą ir svetimą. Vienaspalviai personažai tampa karikatūriški: rėkiantis ir šautuvu mojuojantis žandaras („visus jus reikia naikint kaip žiurkes“), suktas žydelis Joškė, kuriam Jurgis gabena degtinę, suspaustais žandikauliais knygnešių istoriją pasakojantis mokytojas. Stereotipinius vaizdinius bandoma atgaivinti dirbtinai pakylėtomis dramatiškomis emocijomis: šaukia Mažvydas, rėkia žandaras, griausmingu balsu iš bažnyčios metamą girtuoklį bara vyskupas Motiejus Valančius.

Istorinės epochos atkurti nepadeda ir kostiumai bei scenografija. Kaimas primena etnografinį muziejų su atgijusiais manekenais, aprengtais tautiškais kostiumais. Atvirukinė etnokultūra derinama su šiuolaikiniais drabužiais – įdomiai atrodo vežime sėdinčio kaimo berno marškiniai su apykakle, dvigubomis siūlėmis ir kišene priekyje arba „Zaros“ lietpaltį primenantis Mažvydo apsiaustas.

„Knygnešys“ tarsi teigia, kad žiūrovas nesupras svarbios minties, jei ji bus pasakyta ramiai arba parodyta vaizdais. Gal filmas skirtas pradinukams? Panašu, kad kūrėjų *credo* įkūnija Valančiaus ištarti žodžiai: „Tokie jau tie žmonės – mokyt juos reikia. Jei reikia, tai ir su lazda.“ Tą lazdą virš galvos jaučiau beveik visą filmą. Kažin ar tokie istorijos pasakojimo ir mokymo metodai vis dar aktualūs.

P.S. „Kino pavasario“ festivalyje „Knygnešys“ buvo išrinktas žiūroviškiausiu lietuvišku filmu. Scenarijaus autorius Simonas Jatkonis viename interviu teigė, kad svarbiausia sąsaja su šiandiena yra „priešprieša tarp išsilavinimo ir jo stygiaus, supratimo ir visiško nesuvokimo. Tai, kas dabar vyksta Lietuvoje – augantis bukas nacionalizmas. Jis pasireiškia visose gyvenimo srityse, bet labiausiai atsiskleidžia tautinės tematikos problemose – jos yra sprendžiamos pasitelkus agresiją. Manau, kad ir XIX amžiuje tai buvo aktualu – vienas sukilimas, antras. Jų žlugimas. Tuomet iškyla žmonės, radę visai kitą kovos kelią – per išsilavinimą.“ Lazda turi du galus – bukam nacionalizmui neutralizuoti skirtas produktas nesunkiai gali tapti pigaus patriotizmo propaganda.

LAIMA KREIVYTĖ

Porno melodrama

Režisierius ir scenarijaus autorius **Romas Zabarauskas** | Operatorius **Ville Piippo** | Montažas **Gintarė Sokelytė**
Prodiuseriai **Ksenija Koženkova, Romas Zabarauskas** | Vaidina **Vilma Kutavičiūtė, Marius Repšys, Kurtis**
2011, vaidybinis, 30 min., **Rain Studio** (Lietuva), **Protections of Minors** (Prancūzija), **Kifilms** (Suomija)

Melo, bet ne porno

Romo Zabarausko filmo „Porno melodrama“ laukiau labai nekantriai – visada įdomu, kaip jauni režisieriai perbraižo žmogiškosios patirties ir vizualumo kodų žemėlapius. Ypač kai gandai apie filmą pradėjo sklisti gerokai anksčiau už jo pasirodymą – kaip geroje viešųjų ryšių kampanijoje žiūrovas jau buvo „įkaitintas“, pasiruošęs gauti jei ne uždraustą vaisių, tai homofobiškų politikų išsišokimais garsėjančioje šalyje retą, gal net „pavojingą“ produktą. O kai filmas dar rodomas Berlyno kino festivalyje, geresnės reklamos nė nereikia.

Taigi filmą žiūrėjau kuo pozityviausiai nusiteikusi – ir dėl autoriaus, ir dėl temos, ir dėl to, kad labiau pasitikiu kūrybiškai, arba nekęsti herojų. „Porno melodramos“ personažai – gana vienpusiški, spalvingesnis tik pagrindinis herojus, bet ir jam nelabai yra ką vaidinti.

Žiūrėdamas gerą filmą žiūrovas turi pamiršti, baltas jis ar juodas, vyras ar moteris, gėjus ar mezgėjas. Arba būti viskuo – žiūrėdama „Kuprotą kalną“ buvau ir herojų, ir jų žmonų kailyje, ir kiekvienas buvo savaip suprantamas. Žiūrėdama „Porno melodramą“ į tą kailį niekaip nepataikiau. Taip, ne visi filmai skirti įsijausti, galimas ir neholivudiškas, atitrauktas požiūris – toks kaip brechtiškas „Dogvilis“ ir panašiai. Tačiau tokiu atveju ir kino kalba sąlygiškesnė. Dabar žiūrovas atsiduria tarp dviejų ugnių – autoriai tarsi stengiasi parodijuoti melodramos

o ne deklaratyviai išsakytomis idėjomis. Tačiau būtent deklaratyvumas ir tapo tuo trikdžiu, kuris neleido patikėti „Porno melodramos“ herojų tikrumu. Kalbu ne apie „tikrą istoriją“ ar kokias nors pastangas perteikti realų gyvenimą (kas tai yra?). Visos istorijos, pačių prisimenamos ir kitų pasakojamos, yra sukonstruotos, todėl tiesos kriterijus netikslingas. Meno kūriniuose kalbama apie įtikinamumą, įtaigumą, skatinantį tapatintis žanrą, bet patys neįučia patenka į jos spąstus. Gal čia kaip atsvara galėtų būti „porno“? Bet su pornografija dar blogiau – ji pavadinime atsidūrė kaip masalas. Arba nuoroda, kad pagrindinis herojus (gėjus) filmuojasi (hetero)pornografiniame filme su buvusia mergina. Ir tai didžiausias dramatinis konfliktas, kuris baigiasi tragiškai.

Nenoriu kritikuoti scenarijaus – kiekvienas epizodas gali būti išplėtotas, bet visuma nesudaro mozaikos. Gal todėl, kad filmo žinia pernelyg tiesmukai aiškinama žiūrovui? Kai brolis kunigas nepakviečia brolio gėjaus į tėvo laidotuves – jau yra nežmogiška situacija, jos nebūtina akcentuoti perdėtu atšiaurumu. Gerai, kad vaidinti pakviečiami ir neprofesionalūs aktoriai, bet kai manieringumas (ar būtina dėti lygybės ženklą su homoseksualumu?) nustelbia charakterį, personažas priartėja prie savo parodijos.

Sąmoningai nekalbu apie techninius ir specifiškai kinematografinius aspektus – jie ir nebuvo akcentuoti pristatant filmą. Kaip ir pačiame filme. Akcentuota, kad tai pirmasis filmas gėjų tema, sukurtas Lietuvoje (nors „Anarchija Žirmūnuose“ buvo pirmiau). Įvairovė džiugina, bet negarantuoja kokybės. Jei būtų kurtas ne „pirmasis gėjiškas filmas“, o tiesiog filmas (kuriame taip pat būtų ir homoseksualių veikėjų, ir kempo estetikos, ir subkultūrų, ir porno – ko tik širdis geidžia), gal meninių filmo aspektų nenustelbtų ideologiniai.

Bet dabar „Porno melodrama“ – apverstas cenzūros laikų antigėjiško filmo variantas. Ten blogį įkūnijo patologiškai ir šlykščiai rodomas homoseksualas, o čia blogis – heteroseksuali moteris, sunaikinanti gėjų porą. Ar ne metas išeiti iš užburto priešybių ir priešiškumo rato?

LAIMA KREIVYTĖ

Vienas iš paskutiniųjų...

Marijonas Giedrys (1933–2011)

Iškeliavo Marijonas Giedrys – vienas iš paskutinių Lietuvos „kino mohikanų“. Vytauto Žalakevičiaus, Raimondo Vabalo, Almanto Grikevičiaus, Arūno Žebriūno kartos režisierius... Kai įvairiuose kino renginiuose matydavome Marių, po patirto insulto besiramsčiuojantį lazdele, buvo kažkaip ramu, kad dar tebėra „gyvoji lietuvių kino klasika“, ir nors nugriauti „gimtieji kino namai“, dar galime iš gyvųjų – Marijono Giedrio ir Arūno Žebriūno – lūpų išgirsti apie tikrąsias kino meno vertybes, fanatišką meilę kinui, pagarbą savajai profesijai, neleidžiančiai filmuoti pusfabrikačių, pataikauti banalaus žiūrovo skoniui. Marijono Giedrio kino menininkų karta kūrė filmus su meile ir didele atsakomybe, telkdama dėmesį ne tiek į veiksmo dinamiką, kiek į vidinį žmogaus pasaulį, kiekviename filmo kadre ieškodama įtaigios vizualinės išraiškos, kuri būtų ne pati sau vertybė, o atspindėtų filmo herojų išgyvenimus, atskleistų viso filmo koncepciją. Tuomet galėjome filmus lyginti, vertindami juos kaip mažiau įdomius, meniškai stipresnius ar silpnesnius vienas už kitą. Dabar, lygindami juos su tuo, ką turime šiandien, ypač su TV ekranus užplūdusiais serialais, galime drąsiai sakyti, jog Marijono Giedrio režisierių kartos filmai iki šiol kelia profesionalaus kino meno nostalgiją.

Marijonas Giedrys mokėsi Maskvos Kinematografijos institute pas garsų kino režisierių Sergejų Gerasimovą. Gal tai turėjo įtakos jo kūrybiniam braižui, polinkiui į psichologines, socialines kolizijas, ekrane atvirai liejamus jausmus. Netgi didelio masto istoriniuose filmuose – „Herkus Mantas“ apie Didžiojo prūsų sukilimo prieš kryžiuočius vadą ir mums tematiškai gana svetimoje juostoje „Dulkės saulėje“, sukurtoje Rusijoje, – Marius neužsižaidė kinematografiškai gana įspūdingomis masinėmis scenomis, o istorinius ir idėjinius konfliktus rodė per herojų psichologinius išgyvenimus, jų vidines kovas su savo abejonėmis ar silpnumo akimirkomis.

Kine Marijonas Giedrys debiutavo 1960 m. novelių filmui „Gyvieji didvyriai“, Tarptautiniame Karlovy Varų festivalyje apdovanotam pagrindiniu prizu, sukurdamas novelę „Mums nebereikia“ pagal Juozo Baltušio „Parduotas vasaras“. Jau šiame darbe išryškėjo autoriaus polinkis į socialiai angažuotą psichologinį mąstymą. Kitais metais sukurtame filme „Svetimi“ (scenarijaus autoriai Antanas Jonynas, Juozas Požėra) ši tendencija dar labiau išryškėjo. Rutuliodamas iš stalinistinių lagerių grįžusio Vilkišiaus (akt. Bronius Babkauskas) ir jo komjaunuolės dukters Irenos (akt. Gražina Balandytė) vis gilėjantį konfliktą dėl požiūrio į „mano“ ir „mūsų“ nuosavybę, režisierius net persistengė, prikabindamas prie personažo visokių virvių ir kablių simboliką, tarsi siūlančią šiam „neigiamam“ veikėjui pasitraukimo iš gyvenimo išeitį. Nuo iliustracinės „mirties“ Vilkišių gelbsti Broniaus Babkausko talentas.

Pokario kovų problematika traukė daugelį lietuvių režisierių, ji domino ir Marių. Itin profesionaliai sukurtame filme „Vyrų vasara“ (1970), kažkodėl įvardytame detektyvu, partizaninių kovų tema rodoma per du brolius – Zigmą ir Algimantą Alsius, abu šiuos personažus įkūnijo aktorius Juozas Budraitis. Filmo intriga iš tikrųjų „detektyviška“: režisierius ilgai išlaiko įtampą, leisdamas žiūrovui spėlioti, ar atvežtas į ligoninę profesoriaus Alsio sūnus yra partizanas Zigmas, ar „raudonasis“ jo brolis Algimantas. Pasinaudodamas jų panašumu, sovietinis saugumas vietoj mirusio Zigmo infiltruoja į partizanų būrį Algimantą. Panašių provokatorių, apsimetusių idealistais, kovojančiais už Lietuvos laisvę, realybėje būta sociai, tad Giedrio pasirinkta dramaturginė kolizija labai realistiška ir duodanti galimybę pasvarstyti apie pasipriešinimo gerokai stipresniam priešui prasmę. Nors provokatoriai visada kelia pasišlykštėjimą, bendra filmo atmosfera nėra tokia niūri kaip kitoje Giedrio kino juostoje „Žaizdos žemės mūsų“ (1971), pasakojančioje apie pirmuosius nepriklausomybės daigus Lietuvoje 1918 metais, pasitraukus vokiečių kariuomenei. Čia tvyro baisi neapykanta tarp priešiškose idėjinėse stovyklose esančių žmonių, ir tai jaučiama net visoje „purvinoje“, anot Sauliaus Macaičio, filmo faktūroje. Gal dėl to, kad gyvenime buvo ramus, draugiškas ir santūrus, filmo žiaurumu Marius tarsi stengėsi „apgauti“ žiūrovą... O gal ieškodamas sukrečiančio kinematografinio efekto jis šiame filme pulkininkui Pilkevičiui (akt. Henrikas Kurauskas) leidžia idėjinį priešą,

„Svetimi“, 1961

inteligentišką Giedraitį (akt. Antanas Šurna) gyvą užkasti į žemę. To metafora nepavadinsi...

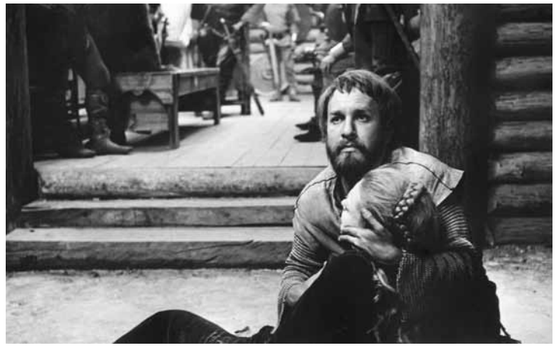
Žiaurių scenų esama ir romantinėje tragedijoje „Herkus Mantas“ (1972), bet ji sukurta visai kitokia stilistika, tarpais pakylėta net iki poetinės mąstysenos aukštumų. Puiki kūrybinė filmavimo grupė (scenarijaus autorius Saulius Šaltenis, operatorius Jonas Tomaševičius, kompozitorius Giedrius Kuprevičius) ir darnus aktorių ansamblis, tarp jų ir tokie fenomenalūs pagrindinių vaidmenų atlikėjai kaip A. Šurna, Eugenija Pleškytė, Algimantas Masiulis,

Stasys Petronaitis, kūrė filmą vienu įkvėpimu, kaip nepertraukiamą simfoniją, kurioje nėra vietos tuščioms pauzėms. Draskomas vidinių prieštaravimų, mylintis Prūsiją, bet jau paženklintas vokiško auklėjimo, Herkus Mantas lieka nesuprastas ir savų, ir priešų. Savų – dėl atsivežtos žmonos vokietės Kotrynos ir dėl nesugebėjimo „vyriškai“ susidoroti su belaisviais, priešų – dėl duotos kryžiuočiams priesaikos sulaužymo. Nespalvota juosta suteikia filmo atmosferai rūstumo, kuris ypač reikalingas melodramatiškose scenose, kai Kotryna klupdama blaškosi po lavonais nusėtą mūšio lauką arba kai nubaudžiamas Samilis, išdavęs Mantą. Filmo finalas pakylėtas iki poetinės simbolikos: sulėtintuose kadruose Herkus Mantas pasitinka užgriūvančią kryžiuočių bangą su kalaviju rankoje – vienų vienas... Tarsi filmo autorius bylotų – net ir vieno žmogaus kova už tėvynės laisvę yra didelė vertybė, įkvepianti ateities kartas neišduoti aukštų idealų ir neišmainyti jų į naują tikėjimą... Jeigu Marijonas Giedrys būtų sukūręs tik vieną šią istorinę dramą, jis vis tiek būtų minimas tarp lietuvių kino aukso fondo kūrėjų. Už „Herkų Mantą“ režisieriui buvo paskirta valstybinė premija, VI sąjunginiame festivalyje Almatoje filmas buvo įvertintas antruoju prizu.

Viename interviu Marijonas Giedrys yra prasitaręs: „Noriu kurti filmus apie tai, ką gerai žinau, ir tokią medžiagą atrandu lietuvių rašytojų knygose.“ Taigi jo kūryboje atsirado dar vienas – psichologinės dramos žanras. Filmai „Perskeltas dangus“ (1974), „Nesėtų rugių žydėjimas“ (1978), „Parodų rūmai“ (1987) pagal Vytauto Bubnio romanus „Po vasaros dangum“, „Nesėtų rugių žydėjimas“, „Kvietimas“, taip pat „Sūnus palaidūnas“ (1984) pagal Raimondo Kašausko apysaką „Žaliuojančios kalvos“ psichologiškai sprendė ano meto moralines, etines, dvasinių vertybių problemas. Ir šiandien skaudžiai aktualūs karjerizmo, sumaterialėjimo, draugų pasirinkimo pagal naudos kriterijų ir noro prasibrauti į „elito“ ratelį motyvai, kuriuos atvirai deklaruoja aktoriaus Vlado Bagdono personažas, krašto muziejaus direktorius Balys Adamonis filme „Parodų rūmai“ (beje, čia pirmą kartą kino ekrane Adamonio sūnaus vaidmenyje pasirodo Andrius Mamontovas su ankstyvosiomis „Foje“ dainomis, kurios vėliau labai išpopuliarėjo). Vilius (akt. Rimas Morkūnas) filme „Sūnus palaidūnas“ nepritampa prie aplinkos vien todėl, kad jam visai nesvarbios materialinės gėrybės, kur kas svarbiau teisingai gyventi. Mūsų tautai skaudi emigracijos į kitas šalis tema savaip atsispindėjo filme „Perskeltas dangus“, kur ilgus metus klajojęs po Sibiro statybas pagrindinis juostos herojus Steponas (akt. A. Šurna) pagaliau su žmona ukrainiete Polina grįžta į gimtąjį kaimą, tačiau čia neberanda savo šaknų, kurios pririštų jį prie tėvynės. Palikęs išsiilgusią sėslaus gyvenimo žmoną jis vėl iškeliauja į svetimas šalis. Tais laikais tai buvo politiškai angažuota pozicija, akcentuojanti, jog tėvynė – ne maža, jauki Lietuva, o plačioji Sovietų Sąjunga. Dabartinė lietuvių emigracija į Angliją, Airiją ar Ispaniją susijusi su visai kitomis, ekonominėmis problemomis, neturinčiomis nieko bendra su Stepono kosmopolitizmu. Tačiau savaip šis filmas aktualus ir šiandien, nes verčia pagalvoti, kad medis be šaknų praranda gyvastį.

Išskirtinis Marijono Giedrio bruožas – pastovumas. Kai kurie jo mėgstami aktoriai keliauja iš vieno jo filmo į kitą. Tai pirmiausia Antanas Šurna, sukūręs daugelį jo filmų personažų, Eugenija Pleškytė, Algimantas Masiulis, Ingrida Kilšauskaitė, subtiliais pustoniais sukūrusi meilės ir neištikimybės jausmų kamuojamos Deimantės personažą filme „Nesėtų rugių žydėjimas“. Naujų aktorių pavardžių atsirado keturių serijų filme „Amerikoniškoji tragedija“ (1980), nes pats Theodore'o Dreiserio romanas ir pagal jį parašytas Prano Morkaus scenarijus reikalavo „nelietuviškų“ tipažų arba ekrane dar nematytų veidų. Toks buvo tuomet dar visiškai jaunas aktorius Gediminas Storpirštis, puikiai įveikęs gana sudėtingus Klaido Grifitso psichologinius viražus, o „skolintos“ aktorės Aida Zara ir Ana Aleksachina jaukiai pritapo prie lietuviško aktorinio ansamblio, talentingai įsijautusio į „holivudišką“ atmosferą. Marijonas Giedrys šiuo filmu dar kartą pademonstravo gebėjimą puikiai suvaldyti didelės apimties dramaturginę medžiagą ir visą ekraninį laiką išlaikyti neslūgstančią įtampą.

Nors žmogų reikia vertinti pagal tai, kas jis yra be titulų ir postų, Marijonui Giedriui nė kiek nepakenkė tie gausūs apdovanojimai, kuriuos jis pelnė už savo kūrybą (Valstybinė premija, Nusipelniusio meno veikėjo vardas, Liaudies artisto vardas, Nepriklausomybės metais – Vyriausybės kultūros ir meno premija, „Auksinė gervė“ už viso gyvenimo nuopelnus). Jis neišpuiko ir neapsvaigo nuo laimėjimų, išliko kuklus ir draugiškas, besidžiaugiantis kolegų kūrybine sėkme. O tai svarbiau už bet kokius titulus. Ir nors Marijonas Giedrys dažniausiai įvardijamas kaip realistinės stilistikos režisierius, giliai jo viduje slypėjo romantiškas antrininkas, netikėtai prasiveržiantis į ekraną ten, kur to net nelaukei.



„Herkus Mantas“, 1972

ROMA PAURAITĖ

Kino meno ABC

Trumpa kino istorija: nuo ištakų iki Antrojo pasaulinio karo
Vilnius, „Vaizdų kultūros studija“, 2011, 248 psl.

Lietuvių autorių parengta pasaulio kino istorija – to mūsų negausioje kinotyrinėje literatūroje dar nebuvo. Svarbiausia, kad knygos pasirodymas nėra atsitiktinis faktas, o ilgo ir nuoseklaus kino edukacijos darbo rezultatas. Su kartėliu konstatuojame, kad tikros, rimtos kino auditorijos beveik nebeliko, kad ją „suvirškino“ imperialistinė multipleksų ekspansija, tačiau alternatyva „popkorno“ vartojimui vis dėlto egzistuoja ir pastaraisiais metais lėtai, bet atkakliai plečiasi. Jėgos ir galimybės čia toli gražu nėra lygios, mažesniuose Lietuvos miestuose turbūt net prarastos, bet štai Vilniuje jau susiformavo „Skalvijos“ bei „Pasakos“ žiūrovų kategorija, sąmoningai nevaikštanti į „Forum Cinemas“, ir tokį pasirinkimą lemia požiūris į kiną, o ne bilietų kainos.

Galima drąsiai tvirtinti, kad pastūmį „Trumpai kino istorijai“ davė švietėjiška „Skalvijos“ kino centro veikla, atsigavusi beveik prieš dešimtį metų ir po truputį įsisiūbavusi „Vaizdų kultūros studijai“ inicijavus edukacinius projektus jauniesiems žiūrovams, pradėjus rengti kino istorijai, žanrams ir kt. skirtus specialius seansus bei pamokas. „Kino atostogos“ virto „Skalvijos“ kino akademija, o teminius ciklus papildančios kuklios knygelės nebetenkino augančio kino literatūros poreikio. Taip, matyt, ir subrendo sumanymas išleisti knygą, aprėpiančią visą kino istoriją – nuo jo atsiradimo iki mūsų dienų. Kol kas dėstymas baigiamas Antrojo pasaulinio karo metais, bet rengėjos žada skaitytojams antrąjį tomą.

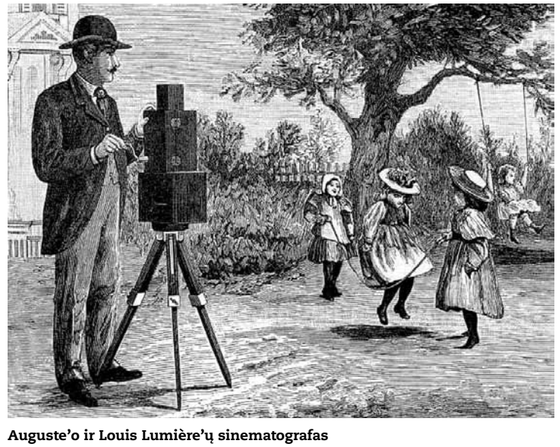
Pirmasis – tai svarus argumentas tęsti sumanymą. Knygą sudaro chronologinę seką atspindintys kino kritikių Auksės Kancerevičiūtės, Neringos Kažukauskaitės, Izoldos Keidošiūtės, Živilės Pipinytės straipsniai, ji gausiai iliustruota unikaliomis nuotraukomis, papildyta filmų ir pavardžių rodyklėmis (šalia originalo rašybos pateikiama ir lietuviška pavardžių transkripcija, kas labai pravartu jaunesniems skaitytojams), leidinys patraukliai, net prašmatniai apipavidalintas. Žinant, su kokiais sunkumais Lietuvoje tenka susidurti kultūros projektų vykdytojams, rezultatas vertas pagarbos. Didžiausias nuopelnas, kad knyga išvydo pasaulį, turbūt tenka jos parengėjai Godai Sosnovskienei.

„Šis leidinys tik praveria duris į kino istoriją ir skiriamas jauniausiems skaitytojams, norintiems susipažinti su kinematografijos raidos pagrindais. (...) Už tų „durų“, kurias tikimės praverti jauniems ir smalsiems kino gerbėjams, – neaprėpiama gausybė informacijos, leidžiančios daug labiau įsigilinti ir geriau perprasti galingą kino pasaulį“, – rašo pratarmėje N. Kažukauskaitė. Tikslas pasiektas, regis, su kaupu, „Trumpa kino istorija“ neabejotinai taps parankine knyga daugeliui būsimų sinefilų.

Be abejo, norėtųsi, kad ji būtų dar geresnė, tačiau recenzento pastabas reikėtų vertinti nebent kaip pageidavimus ateičiai. Trumpai išdėstyti kino istoriją, sutraukti ją iki kvintesencijos – pats sunkiausias uždavinys. Medžiagos atranka ir grupavimas čia ypač svarbūs, juo labiau jei tekstą rašo ne vienas, o keli autoriai. Norint išvengti spragų ir pasikartojimų, kurių pirmajame tome, deja, pasitaiko, būtina parengti kruopščiai apgalvotą detalų leidinio planą.

„Trumpoje kino istorijoje“ kiek šlubčioja nuoseklus pasakojimas, sukūręs kino istorijon įėjusius šedevrus „Nosferatu, siaubo simfonija“, „Paskutinis žmogus“, „Saulėtekis“? Jų pavardės vos paminimos bendrame kontekste.

Atskirų skyrių datos dažnai apytikrės, „persidengia“ su dešimtmečio paklaida, neišryškintos svarbios ikirevoliucinio ir porevoliucinio Rusijos kino, Veimaro Respublikos ir Trečiojo Reicho perskyros. Visa tai suteikia turiniui nereikalingos painiavos, kurios, regis, buvo galima nesunkiai išvengti, jei ne viena svarbi metodologinė aplinkybė: mūsiškė kino istorija nevalingai suteikė pirmenybę ne kino meno raidai, o Holivudo istorijai. Panašios struktūros buvo 1999 m. lietuvių kalba išleista nelabai vykusi Davido Parkinsono „Kino istorija“, nuo kino ištakų pereinanti tiesiai prie



Auguste'o ir Louis Lumière'ų sinematografas

Alfredas Hitchcockas (pristatomas ne tekstu, o fotografijomis) arba monumentalių vesternų kūrėjas Johnas Fordas, kurio klasikinį filmą „Diližanas“, kaip rašoma knygoje, prieš filmuodamas savo „Pilietį Keiną“ Orsonas Wellesas žiūrėdavo po kelis kartus per savaitę? Kodėl ne „vienišas skandinavas“ Carlas Theodoras Dreyeris ir jo „Žanos d'Ark kančia“, ne Friedrichas Wilhelmas Murnau, per savo neilgą gyvenimą klasikinio Holivudo pagrindų. Tai ir žymi perskyrą tarp amerikietiško ir europietiško požiūrio. Kad ši knyga buvo pavyzdys mūsiškei, rodo ne tik dėstymo tvarka, bet ir kai kurie skyrių pavadinimai. Rengiant antrąjį tomą, linkėčiau originalesnės interpretacijos. Juo labiau kad pokario kinas kupinas dar rimtesnių iššūkių.

LINAS VILDŽIŪNAS

Robert Gwisdek

Apie vaidmenis, tipažus ir kino maniją

„Iš tiesų galėčiau čia likti dar savaitę“, – sako aktorius Robertas Gwisdekas, gurkšnodamas kavą ir pamažu įsitraukdamas į pokalbį. Diena puiki, beveik idiliška – maloniai kaitina pavasario saulė, lauko kavinėje klega savaitgaliu besidžiaugiantys žmonės ir, rodos, visos nelaimės, problemos ir kitokios bėdos yra kažkur toli – galbūt transliuojamos per televiziją ar kartais rodomos kine. Kine, kur Robertas Gwisdekas debiutavo ne taip seniai – 2001 metais. Vaidmuo Anno Saulio filme „Žalioji dykuma“ („Grüne Wüste“) neliko nepastebėtas, o tada sekė studijos Potsdamo-Babelsbergo Aukštojoje kino ir televizijos mokykloje ir „laiptais į dangų“ kylanti kino karjera. Robertas Gwisdekas spėjo nusifilmuoti dešimtyje kino juostų, vieną kurių jis pristatė Vilniuje, atidarius Vokiečių kino dienas. Protingas ir šmaikštus, bet priverstas leisti jaunas dienas invalido vežimėlyje – toks aktoriaus sukurtas personažas veikia režisieriaus Dietricho Brüggemanno filme „Bėk, jei gali“ („Renn, wenn Du kannst“). Jis stebi gyvenimą iš balkono, bet gyvenimas kartu su socialiniu darbuotoju Kristianu ir violončele bandančia groti Anika ateina pas jį.

Priešingai, nei teigiama filmo pavadinime, pagrindinis herojus Benas ne tik kad negali bėgti, bet ir sunkiai juda – jis sėdi invalido vežimėlyje. Kodėl buvo svarbu akcentuoti bėgimą?

Tokį pavadinimą pasirinko filmo ir scenarijaus autoriai – Dietrichas Brüggemannas ir jo sesuo. Pirmiausia „Bėk, jei gali“ jiems skambėjo kaip sąmojis, bet paskui abu suprato, kad šis sąmojis pakankamai ciniškas, jei adresuojamas neįgaliajam. Pagrindinis veikėjas Benas pasižymi cinizmu – jis nuolat piktai šaiposi iš visų, taigi tai tarsi savotiškas atsakas jam. Manau, pavadinimas, kaip ir filmas, – truputį satyriškas, truputį niūrus.

Kodėl sutikote vaidinti neįgalų vaikiną?

Kiekvienam aktoriui tai gera proga ir kartu galimybė mokytis kurti skirtingus personažus. O čia laukė dvigubas iššūkis – neįgaliųjų gyvenimas yra visai kitoks nei manasis, taip pat ir veikėjo charakteris labai skiriasi. Jis daug ciniškesnis. Kartu sudėjus, buvo puiku taip smarkiai nutolti nuo savęs.

Vaidinant teko apriboti ir savo judesius?

Taip, visiškai. Be to, man patinka vaidinti gestikuliuojant rankomis. Kartais, kai kalbu, naudoju kūno kalbą. Filmavimo pradžioje buvo sunkoka – turėjau nuolat save kontroliuoti, įskaitant ir pilvo raumenis!

Kaip suprantu, Beno elgesį nulėmė didžiulė katastrofa, įvykusi praeityje, kuri iš esmės pakeitė vaikino gyvenimą ir požiūrį?

Triskart paklaustas, kodėl sėdi invalido vežimėlyje, Benas atsako vis kitaip. Jis paprasčiausiai nenori atskleisti tiesos, nes pats padarė klaidą, dėl kurios žuvo kitas žmogus. O jis gyvena toliau, tačiau nėra vargšė auka – atsakomybė dėl mylimosios mirties tenka jam. Todėl Benas neapkenčia savęs, kaip ir visų kitų, ypač tų, kurie nusiteikę draugiškai. Vaikinui atrodo normalu ir savaime suprantama, kai su juo elgiamasi blogai, tačiau jei kas nors atjausdamas teiraujasi, kuo gali padėti, jis pasiunčiamas tolėliau ir dar palydimas konkrečiu keiksmažodžiu. Tad galima teigti, jog jis tapo atšiaurus dėl to, kas atsitiko.

Tačiau jis keičiasi, ypač sutikęs Aniką, kurią įsimyli ir net vieną akimirką atrodo, kad santykiai tarp jų įmanomi, tačiau seka intymi scena ir Benas nukerta: „Ne, nereikia kurti iliuzijų, vis tiek nieko gero nebus.“ Trumpai tariant, jis suformuluoja mintį, kad glaudūs ryšiai tarp sveiko ir neįgalaus žmogaus praktiškai neįmanomi. O kaip Jūs manote?

Ruošdamasis vaidmeniui, daug bendravau ir treniravausi su vaikinu, sėdinčiu ratukuose, kuris draugauja su sveika mergina. Jie fantastiškai vienas su kitu elgiasi – daug ką nuleidžia juokais, nuolat traukia vienas kitą per dantį. Be to, tas vaikinas labai protingas. Jei mano personažas iš tiesų norėtų užmegzti artimus santykius, tai būtų įmanoma, tačiau jis pernelyg išdidus, įsikalęs sau į galvą, kad vyras turi sugebėti daryti tą ir aną. Jis atstumia Aniką, nes paprasčiausiai bijo.

Kokius reikalavimus kėlė režisierius – suteikė laisvę kurti ar skyrė konkrečias užduotis?

Mes intensyviai diskutavome, nes esu toks aktorius, kuris nori daug ką keisti. Kartais režisierius sutikdavo ir tai liko filme, bet kitąkart kovojo dėl savo pozicijų, neleisdamas man visiškai „užsikabinti“. Visiškos saviraiškos laisvės nebuvo, teko vykdyti nurodymus. Tačiau yra scenų, kur Dietrichas leido man pasireikšti. Apskritai mūsų idėjos filme susipynė ir susimaišė.

Dialogai buvo iš anksto užrašyti ar kartais improvizuodavote?

Dauguma užrašyti. Be to, turbūt pirmą kartą Vokietijos kine prieš pradėdami filmavimą repetavome. Lygiai kaip Amerikoje, kur, likus trims savaitėms iki filmavimo pradžios, susirenka aktoriai. Repetuojant scenarijus keičiasi. Mes taip pat repetavome – tiesiog praktiškai patikrinome turimą medžiagą. Tai, ką atradome per repeticijas, vėliau buvo panaudota filme, nors didžioji dialogų dalis nepasikeitė. Režisierius turi savitą humoro jausmą – tai jau jo bruožas.

Kaip rengiate vaidmenis: daugiau dėmesio skiriate metodikai – analizuojate scenarijų, dramaturgiją – ar stengiatės pajusti tai, ką išgyvena personažas?

Geriausia – viduriukas. Aptarinėdami scenarijų, konkrečius veikėjus, dažniausiai juos apsvarstome psichologiniu požiūriu – jis kažką svarbaus patyrė, todėl dabar jaučiasi ir galvoja būtent taip, ir atitinkamai kalba bei elgiasi. Svarbus momentas – kaip personažas keičiasi. Daug kas būna aišku jau pirmą kartą perskaičius scenarijų. Panašiai kaip su knyga – skaitai, o galvoje susidėlioja tam tikri tipažai. Tačiau vaidyboje vis dėlto egzistuoja dešimtys įvairiausių būdų perteikti personažo charakterį. Svarbu surasti tą vienintelį, kuris atrodo natūralus ir organiškas. Šis suvokimas turi ateiti iš vidaus. Esminius dalykus privalu pajusti. Tada lieka tik detalės – kalba, judesiai.

Ar Jums svarbu pažinoti žmones, kurie panašūs į kuriamą personažą realiame gyvenime?

Charakterius kuriu pats – tai esu aš tam tikroje situacijoje. Ją stebiu, bandau suprasti, ką reiškia aštuonerius metus sėdėti invalido vežimėlyje, kai tau tik trisdešimt. Vadinasi, geriausiais gyvenimo metais įvyko autoavarija. Buvo šeimoje panaši situacija – tas vyras neseniai mirė. Taip pat pažinojau vaikiną, kurį jau minėjau. Stebėjau juos, jų reakcijas, susikūriau tam tikrą vaizdą ir pamažu perėmiau

Asmeninio archyvo nuotr.

„Žalioji dykuma“, rež. A. Saul, 2001

jų elgesį. Tačiau įvaldyti specifinę kūno kalbą – kaip neįgalusis atsikelia, kaip atsisėda į kėdę, prausiasi, – buvo sunku. Pats nieko negali padaryti – reikia prašyti pagalbos. Mano herojus – protingas vyrukas, bet pats negali net užpakalio nusišluostyti. Turi būti labai stiprus, kad atsilaikytum, nepalūžtum psichologiškai.

Turbūt Benas kartais būna agresyvus ir žiauriai elgiasi su kitais būtent todėl, kad yra stiprus, o kartu priklausomas nuo kitų.

Taip, iš tiesų. Jis protingas, rašo daktaro disertaciją ir galėtų atlikti daugybę puikių darbų, bet fiziškai yra kaip vaikas – jam tenka kliautis socialiniu darbuotoju kaskart keliantis iš lovos, rengiantis, einant į tualetą, valgant... Gal pakritikuočiau filmo siužetą, nes tema lyg ir užgriebiama, bet vėliau viskas pasisuka kita linkme, į istoriją su mergina ir socialiniu darbuotoju. Norėjau labiau atskleisti, koks iš tiesų yra tokio asmens gyvenimas.

Ką manote apie Holivudo kryptis ar filmų standartus, kurie kitąkart smarkiai veikia europietiškus filmus?

Manau, kad amerikiečiai supaprastino istorijas ir, blogiausia, ėmė gaminti iliuzijas apie svajonių gyvenimą. Tačiau mane žavi, kad jie iš tiesų yra kur kas geresni technikos srityje. Kalbu ne tik apie įrengimus, bet ir apie aktorių techniką. Amerikiečių aktoriai greičiau priartėja prie kūrinio esmės nei mūsiškiai. Jie tiesiog įmeta save į tam tikras situacijas. Žinoma, ir ten kai kurie aktoriai būna pernelyg rimti arba užsideda žavingą kaukę. Tačiau net ir tada jie yra geresni už europiečius, kurie „pigiai“ kalba ir kartais nesugeba padaryti to, ką gali jų kolegos Holivude.

O kaip tada su tipažais, pagal kuriuos režisieriai dažniausiai renkasi aktorius?

Pats kūriau du trumpo metražo filmus, tad trumpam teko pabūti režisieriaus kailyje ir ieškoti aktorių. Keista, tačiau nepamatęs tam tikrų savybių žmoguje negali įsivaizduoti, kad jis jų turi. Gal daug kas pasikeistų, jei tapčiau tikru režisieriumi ir galėčiau kviesti į atrankas būrius norinčiųjų. Nors vis tiek renkiesi žmones pagal tam tikrą tipažą – ar vaidmeniui reikia stipraus, ar trapaus tipo. Žinoma, aktoriui gali būti nepaprastai nuobodu visą laiką vaidinti tą patį, bet nemanau, kad dėl to reikia kaltinti režisierius.

Turite galvoje, kad kiekviename vaidmenyje galima atrasti naujų dalykų?

Galima vaidinti tą patį vaidmenį skirtingai – pavyzdžiui, perteikti stipraus, bet aplinkinių nesupratos, mįslingo keistuolio charakterį dvidešimčia skirtingų būdų.

Ruošdamasi pokalbiui skaičiau, jog kūrėte vaidmenis daugiau nei dešimtyje filmų. Tiesa?

Taip, ir išplėčiau savo diapazoną nuo normalaus vyruko iki keistuolio, tad esu visiškai laimingas. Nuostabiausia, kad pastaruoju metu teko dalyvauti dviejuose visiškai skirtinguose projektuose. Viename jų mano herojus buvo niekšelis – pankas, girtuoklis ir bedarbis asocialas, kuris smurtauja ir įtraukia savo draugą į nusikalstimą. Iškart po to vaidinau princą pasakoje „Princesė ant žirnio“ („Die Prinzessin auf der Erbse“, rež. Bodo Fürneisen, 2010), tad persikūnijau į ilgaplaukį blondiną – tokį gerai atrodantį, absoliučiai naivų, mylintį pasaulį ir nuolatos spinduliuojantį gera nuotaika...

Tačiau Jūs vaidinate ir teatre, ne tik kine?

Taip, bet teatre mažiau. Šiuo metu kuriu Zigfrido vaidmenį „Nibelungų žiede“, vaidinu spektaklyje apie Prancūzijos revoliuciją „Dantono mirtis“.

Turbūt kiekvienas žurnalistas klausia to paties, bet negaliu nepaminėti, kad Jūsų tėvai Corinna Harfouch ir Michaelis Gwisdekas taip pat yra aktoriai. Ar jie veikė Jūsų pasirinkimą, ar niekad nekilo noras maištauti prieš, atrodo, iš anksto nulemtą kelią?

Iš pradžių nenorėjau būti aktoriumi, o dabar taip pat metus turėsiu laisvus, nes noriu pats kurti filmus. Bet negaliu pabėgti nuo to, kas yra duota – patinka man tai ar ne. Tiesiog lioviausi kovoti su likimu. Buvo laikai, kai maniau, kad vaidyba yra idiotams, o tada ėmiau ir pradėjau vaidinti. Mano mama įtraukė, nes Ibseno pjesei „Mažasis Ejolfas“, kuri buvo statoma „Berliner Ansemble“ teatre, reikėjo berniuko. Paskui buvo „Galileo Galilėjus“. Tačiau tėvai niekada manęs nevertė būti aktoriumi. Kai apsisprendžiau, tėvas pasakė: „Gerai, bet pirmiausia aš tave patikrinsiu.“ Jis išbandė mane labai griežtai – turėjau paruošti tris vaidmenis iš skirtingų pjesių, įskaitant ir Ibseno dramą „Peras Giuntas“, suvaidinti ištraukas scenoje. Jis surengė sunkias pratybas, bet jos buvo nepaprastai vertingos.

O kokias pamokas, kurias gavote mokykloje, prisimenate kurdamas vaidmenis?

Geriausia pamoka, kurią išmokau, susideda iš trijų žodžių: žiūrėk, nagrinėk, reaguok. Tai – pagrindas. Juk iš pradžių viską nori daryti labai greitai. Pavyzdžiui, paimti puodelį. Žinoma, gali jį paprasčiausiai paimti. Arba pažiūrėti į jį, pagauti idėją ir tik tada paimti. O jei yra dialogas, privalai reaguoti į tai, ką išgirdai. Išgirsti, pagalvoji, o tada atsakai. Viskas vyksta labai greitai, bet prieš tai svarbu įsisąmoninti, jog turi klausyti, ką sako partneris, o ne tik vaidinį piktą ar panašiai.

Po garsiojo Charlotte Gainsbourg vaidmens Larso von Triero filme „Antikristas“ imta diskutuoti apie ribas – ką aktorius gali padaryti priešais kamerą ir ar to reikia. Kaip manote, ar toli galima eiti, kad pateisintum vaidmenį ir įtikintum publiką savo menine tiesa?

Manau, kad yra ribos ir tai neturi nieko bendra su destrukcija, šlykštumu, nuogybe. Jei nekovoji už įsitikinimų, taip pat už elgesio normas, gal gali vaidinti ir taip, nes įdomu ieškoti naujų, neišbandytų būdų. Juk yra aktorių, kuriems vaidyba – visas pasaulis, didžiulė visata – jie tiek daug apie tai galvoja siekdami tobulybės, atiduoda visas jėgas, stengiasi įžengti ten, kur niekas nebuvo įžengęs. Jie tiesiog apsėsti vaidybos, kuri tampa jų gyvenimu. Tačiau kiti tiesiog ateina į filmavimo aikštelę, palaukia, išgeria kavos ir vaidina, kaip jiems patinka. Arba visada tą patį. Man asmeniškai patinka stebėti abu variantus. Juk kai kurie žmonės žiūri į Picasso paveikslus ir sako, kad galėtų nupiešti taip pat. Bet gotikos ar hiperrealistinės tapybos pakartoti negalėtų, tad šie kūriniai jiems atrodo „meniškesni“. O Picasso sako: „Gerai, aš galėčiau taip piešti, bet to nedarau, atspėkit, kodėl?“ Man svarbu suprasti, todėl nevertinu aktorių pagal kuriant vaidmenį išlietą prakaitą. Bet nenoriu ir intelektualizuoti meno.

Primena Michelangelo Antonioni, kuris sakė, kad aktoriui nebūtina viską suvokti ir perteikti remiantis intelektu, jam „reikia ne suprasti, o paprasčiausiai būti“.

Nebūčiau blogas Antonioni aktorius, patikėkit! Nors man patinka diskutuoti su režisieriais.

Bet turbūt ne visiems režisieriams patinka diskutuoti su aktoriais?

Taip, tiesa. Tada jie turi rinktis kitą aktorių. Aš truputį primenu Seaną Penną. Mažai kas nori su juo dirbti, bet jis tiesiog nuostabus. Panašiai kaip Klausas Kinskis – man nepaprastai patinka jo vaidyba, nors jis buvo labai intelektualus idiotas – gražus ir nepakartojamas! Mane domina ir žavi šių aktorių buvimas galbūt peržengiant ribas, kurių aš pats neperžengčiau.

Bet Kinskį persekiojo ir dideli elgesio, taip pat psichologiniai sutrikimai...

Žinoma, jis juk beprotis!

...ir jei ne Werneris Herzogas, vargu ar Kinskis būtų patekęs į kiną...

Werneris Herzogas taip pat yra pakvaišęs! Pavyzdžiui, filmas „Agirė, Dievo rūstybė“ – visiškai beprotiškas, bet toks žavus! Herzogas nekontroliuoja prieš kamerą vykstančių psichologinių procesų – jis nepaprastai talentingas ir daro tai, kas kitam net nešautų į galvą. O kaip jis filmuoja scenas! Tarkim, scena su laivu filme „Fickaraldas“. Jeigu režisieriumi būtų Ridley Scottas, jis nesakytų, esą tai pernelyg beprotiška, bet nufilmuotų sceną taip gražiai, kad viskas atrodytų kaip normaliame Holivudo filme. O Herzogas tikrose džiunglėse su indėnais tempia laivą per kalną. Man patiko, kaip Kanuose Francis Fordas Coppola pristatė filmą „Šių dienų Apokalipsė“. Prieš peržiūrą jis pasakė: „Šis filmas yra ne apie Vietnamą, tai ir yra Vietnamas.“ Filmavimo grupė buvo džiunglėse apie šešis mėnesius, niekaip negalėjo užbaigti darbų ir tiesiog ėmė kraustytis iš proto. Tai visiškai kas kita, nei kurti kokį nors „Žmogus-voras 3“. Herojus karstosi po pastatus, bet žiūrėdamas to nejauti, nes tai netikra, nors profesionaliai puikiai atlikta. O „Agirė, Dievo rūstybė“ yra labai stiprus, gilus filmas, nes veikėjai iš tiesų yra ten, toje situacijoje.

O kaip tada aktoriui išeiti iš vaidmens, kai realybė susipina su kinu? Pavyzdžiui, Walas Kilmeris, kuris įkūnijo vokalistą Jimą Morrisoną Oliverio Stone'o filme „The Doors“, taip susitapatino su personažu, jog ėmė galvoti, kad jis ir yra Morrisonas.

Į šį klausimą negalėčiau tiksliai atsakyti, nes niekad nebuvau panašioje situacijoje. Manau, kad Stone'as pastūmėjo aktorių link tokio susitapatinimo ir tai jam puikiai pavyko. Kilmeris niekad nieko panašaus nebesukūrė – tai buvo jo gyvenimo vaidmuo. Kartais aš taip pat atpažįstu tam tikras savo personažų savybes. Pavyzdžiui, kai vaidinu lengvai pamišusį, pasimetusį erdvėje vaikiną, kažkas vėliau lieka manyje, o jei kuriu ciniką, taip pat kažkas lieka, bet ne tiek, kad prarasčiau save. Aktoriams tai nutinka ne taip dažnai.

Turite svajonių vaidmenį?

A! Mano svajonių vaidmuo dar bus parašytas, kol kas jis neegzistuoja.

Kalbėjosi
AUKSĖ KANCEREVIČIŪTĖ

„Bėk, jei gali“, rež. D. Brüggemann, 2010

„Princesė ant žirnio“, rež. B. Fürneisen, 2010

Svarbiausia – ne rezultatas, o metodas

Interviu su režisieriumi György Pálfiu

György Pálfis – Vengrijos jaunosios kartos kino režisierius. Savo kino kalba jis dažnai stengiasi praplėsti tariamos moralės rėmus ir priverčia žiūrovą pasijusti nesmagiai. Jo kūrybai būdingas juslingumas, siurrealistiniai elementai, kurie primena groteskišką humaniškumo atspindį veidrodyje. Per Vilniuje gegužę vykusią vengrų kino savaitę buvo parodyti du Pálfio filmai, juos pristatė pats režisierius, jau ne pirmą kartą viešintis Vilniuje.

Malonu Jus ir vėl matyti Vilniuje. Iš pradžių norėčiau paprašyti plačiau papasakoti apie debiutinį filmą „Žagsėjimas“, jo idėją.

Iš pradžių „Žagsėjimą“ įsivaizdavau kaip muzikinį filmą. Buvau sugalvojęs tik vieną personažą – seną vyriškį, sėdintį ant suoliuko priešais savo namą ir nuolat žagsintį. Jo ritmingas žagsėjimas, kitų žmonių ir gyvūnų balsai, aplinkos garsai kuria vientisą muziką. Tokia ir buvo mintis: sukurti miuziklą be muzikos. Nusprendžiau filmuoti kaime, nes miestas per daug triukšmingas, o aš norėjau atskirti garsus. Tad scenarijų pritaikiau kaimo vietovei. Beveik visi filmo personažai – realūs realaus kaimo gyventojai.

Įdomu tai, kad filme gyvūnams skiriate ne mažiau dėmesio nei žmonėms: fiksuojate jų gyvenimus ir mirtis.

Visi esame gamtos dalis, o gamtai viskas vienodai svarbu, kas gyva. Kaime, kaip niekur kitur, žmonių ir gyvūnų ryšys labai artimas. Scenarijuje gyvūnų visai nebuvo, bet pradėjus filmuoti viskas pavyko natūraliai. Tikri kaimiečiai stengiasi ne tik išnaudoti gamtą, bet ir gyventi su ja. Man tereikėjo užimti stebėtojo poziciją.

Itin komiškai atrodo, kai filme sugretinate iš arti nufilmuotas vedamo poruotis paršo genitalijas ir vietinius vyrus. Vėliau, per vestuves, dainuodamos moterys jaunajai siūlo atsikratyti vyro, jei šio nebemyli. Regis, teigiate, kad moterims vyrai reikalingi tik reprodukcijai?

Į tai galima būtų atsakyti įvairiai. Kai nuvykau į kaimą, man pasirodė labai keista, kad svarbiausias dalykas kaimiečiams – nauda. Jie be jokių skrupulų viską skirsto į dvi grupes: naudinga arba ne. Jei daiktas arba gyva būtybė nebeduoda naudos – atsikratyk, nužudyk, išmesk. Jei kalė atsivedė devynis šuniukus – per daug, tad iš vados paliekami tik vienas ar du. Žmogaus gyvybė ne ką daugiau vertinama. Vietiniams tai atrodo natūralu, jie nė kiek nesigraužia. Tai elementari kova už būvį. Taip elgiasi mano kaimynas, vadinasi, galiu ir aš, tad apie kokią nors moralę negali būti ir kalbos. „Žagsėjimas“ paremtas tikra kriminaline istorija, kuri įvyko XX a. pirmoje pusėje. Aišku, jei vertinsi šią situaciją kaimiečių požiūriu, vyras, kuris jau atidavė savo spermą moteriai, bet neturi darbo ir visą dieną tik ir tevalgo, yra tikra našta. Tai kam tada jis gyvena? Šeimai iš jo jokios naudos. Pamaniau, kad tokią istoriją būtų įdomu papasakoti.

Filme yra ir siurrealistinių elementų. Kad ir reaktyvinis lėktuvas, praskrendantis žemai virš kaimo. Kodėl prireikė tokio nenatūralaus motyvo?

Istorijai įpusėjus, kai tikėjausi, kad žiūrovas jau suprato, apie ką filmas, norėjau kažkaip perteikti pavojaus nuojautą. Žemė pradeda drebėti, lyg ją drebintų Dievas, pamatęs, kas vyksta žemėje. Filme viskas turi priežastį. Kaimiečiai man papasakojo, kaip kartą JAV karinių pajėgų lėktuvams per žemai atlikus manevrus, suaižėjo vieno namo sienos ir jis apgriuvo. Tad pamaniau, kad šis motyvas puikiai tiktų. Į kaimą pažvelgiama iš paukščio skrydžio perspektyvos, o lėktuvo sudrebinta žemė – įspėjimas apie pabaigos pradžią.

Pažiūrėjus antrąjį, daug drastiškesnį jūsų filmą „Taksidermija“, nesąmoningai peršasi mintis, kad žūtbūt stengėtės šokiruoti žiūrovą.

Jei pasakyčiau, kad šokiruoti norėjau, – meluočiau, tačiau jei pasakyčiau, kad nenorėjau, – taip pat meluočiau. Tiesiog nenorėjau nieko slėpti ar nutylėti. Istoriją iš dalies įkvėpė trumpi rašytojo Lajoso Parti Nagy apsakymai. Viename jų atradau man asmeniškai svarbią frazę: „Papasakok apie save ką nors svarbaus.“ Supratau, kad nebūtinai turiu kalbėti apie save, bet galiu papasakoti apie tai, kas man svarbu. Man įdomus žmogaus kūnas, jo juslingumas, tad filme apie tai ir kalbu. Nenorėjau kažko nuslėpti, juk mūsų kūnas kartais būna šlykštus, tik mes stengiamės apie tai nekalbėti, neparodyti ar nuleisti viską juokais. Esame skirtingi: stori, maži, dideli. Seksas, valgymas, tuštinimasis – natūralūs mūsų poreikiai. Filmas – lyg psichologinis testas. Norėjau, kad žiūrovas susimąstytų, kodėl šlykštimės savo kūnu? Žmonės nėra dangiškos būtybės, gyvos tik oru ir gimstančios iš šventosios dvasios. Kai kuriose šalyse filmo sekso scenos buvo iškarpytos, o žudymo – ne. Keista, kad žmonėms mūsų amžiuje karas – daug natūralesnis dalykas, taip sakant, arčiau kūno, nei mes patys.

Filme įžvelgiau aliuzijų ir į savo mėgstamą François Rabelais romaną „Gargantiua ir Pantagriuelis“. Ne tik dėl istorijos apie kelias vienos giminės kartas, bet ir dėl groteskiškos kalbos.

Džiaugiuosi, jei kyla tokių asociacijų. Tiesą pasakius, norėčiau ekranizuoti šį kūrinį, nes jį taip pat labai mėgstu. Taip, filmo ašis – vienos giminės istorija, galbūt labiau artimesnė Thomo Manno romanui „Budenbrokai“, tik groteskas „nemaniškas“. Senelis – šeimos pradininkas. Jis apsėstas sekso dar ir todėl, kad nori pratęsti savo giminę. Tačiau filme nenorėjau aiškiai pasakyti, ar jo vaikas tėra seksualinė fantazija, ar vis dėlto jis realus. Pagal šeimos istorijų struktūrą antrasis, t. y. Tėvas, visada būna tas, kuriam sekasi labiausiai. Jis – giminės žvaigždė, gerasis vaikinas, čempionas. O paskutinysis – Sūnus – dažniausiai būna niekam tikęs ir sunaikina tai, ką pradėjo Senelis ir įtvirtino Tėvas. Taip, Sūnus miršta ir visa giminės istorija turėtų baigtis kartu su juo, bet per mirtį ir viso savo gyvenimo kūrinį – kūną – Sūnus atgimsta kitiems. Groteskas man yra viena įdomiausių vaizdavimo priemonių. Manau, kad Rytų Europoje groteskas – ne tik kino, bet ir literatūros bruožas. Prisiminkime čekų rašytojus Bohumilą Hrabalą, Jaroslavą Hašeką, lenkų dramaturgą Sławomirą Mrożeką. Visų jų kūryba man padarė didžiulę įtaką.

Vėliausias jūsų filmas „Aš nesu tavo draugas“ stilistiškai kitoks. Pirmuose filmuose buvo galima pamatyti siurrealistinių ar grotesko elementų, vėliausiame jų visiškai atsisakėte. Spalvos išblukusios, kamera drebanti. Jis daug realistiškesnis, gana niūrus ir labiau primena „Dogmos ’95“ kiną.

Taip, tačiau tai ir mažiausio biudžeto mano filmas. Po darbo prie „Taksidermijos“, po įspūdingų kostiumų, daugybės žmonių filmavimo grupėje, po pusantrų metų filmavimo ir nuolatinės įtampos bei trūkstamų pinigų paieškų buvau labai išsekęs. Nebegalėjau kurti kažko panašaus, tiesą pasakius, „Taksidermijos“ filmavimą prisimenu su siaubu. Tokius filmus Rytų Europoje kurti sudėtinga, juk čia ne pinigų mašina Holivudas. Norėjau kurti niekam neįsipareigodamas, tad reikėjo sugalvoti būdą, kaip sukurti filmą be pinigų, be scenarijaus ir labai greitai. Nors filmas ir niūrus, gal net atspindi mano nuovargį, jo kūrimas mane labai atpalaidavo. Dirbau su devyniais gerais neprofesionaliais aktoriais. Paprašiau jų skirti man trisdešimt savo gyvenimo dienų. Ieškojau jų įdėjęs skelbimus į nemokamus laikraščius ir per „Facebook“, taip pat kreipiausi į draugus. Atsiliepė apie šimtą trisdešimt žmonių. Atrinktųjų paprašiau papasakoti apie jiems svarbias gyvenimo akimirkas ir iš tų padrikų istorijų mes parašėme lakonišką scenarijų. Suporavome ir sugiminiavome juos atsitiktinai ir nupiešėme nepažįstamų žmonių santykių žemėlapį. Filme improvizavo ne tik aktoriai, bet ir operatorius – visas scenas filmavome tik vieną kartą. Tada padrikas istorijas sulipdėme į filmą. Svarbiausia man buvo ne rezultatas, o kūrimo metodas. Supratau, kad labiau patinka dirbti netradiciškai – pirma nufilmuoji ir tik po to atsiranda idėjos, ką iš tos medžiagos galima padaryti. Tad norėjau, kad žiūrovai galvotų apie šį darbą ne kaip apie filmą, o kaip apie eksperimentą, kuris taip pat atspindi ir dabartinę Vengrijos kino situaciją. Nauja valdžia „užsuko čiaupą“, nes Vengrijos kino fondas turi didžiulių skolų. Galima sakyti, kad dabartinė Vengrijos kino pramonė priklauso vengrų kilmės amerikiečių prodiuseriui Andy Wajnai, kuriam vyriausybė patikėjo ją restruktūrizuoti; dabar visi filmų projektai tik Wajnos rankose. Vengrijos kino kūrėjai atsidūrė spąstuose: susiduriame su griežtais reikalavimais ir Vengrijoje, ir norėdami kurti bendros gamybos projektą su kitomis Europos šalimis.

„Aš nesu tavo draugas“, 2010

„Taksidermija“, 2006

Kalbėjosi
SANTA LINGEVIČIŪTĖ

Autoriaus situacija ir atmintis, kurios nėra archyve

Birželio 7–21 d. Vilniaus dailės akademijos Nidos meno kolonijoje vyko tarptautinis projektas „Judantys vaizdai tarsi taki atmintis“. Surengtos viešos paskaitos, filmų peržiūros, kūrybinės dirbtuvės, subūrusios dvidešimt jaunųjų kūrėjų iš Lietuvos, Rumunijos, Suomijos ir Švedijos. Vienas projekto svečių – palestiniečių kino režisierius bei Berlyno kino akademijos dėstytojas Kamalas Aljafaris. Menininkas pasidalijo mintimis apie autobiografinį kiną ir pristatė tarpdisciplininį medijų projektą, kurį metus plėtojo Harvardo universitete (JAV).

Šiuolaikinėje kino teorijoje nuoroda į autoriaus situaciją ar jo nuomonę nebėra laikoma rimtu argumentu analizuojant kino kūrinį. Paminėjus filmo autorių ar pacitavus jo žodžius, dažnai išgirstama, kad jau nuo 1967-ųjų, kai buvo išspausdintas garsusis Roland'o Barthes'o esė „Autoriaus mirtis“, nuoroda į autoriaus poziciją yra naivumo požymis. Lingvistiniai, semiotiniai bei ideologiniai kino analizės būdai struktūralistinėje ir postruktūralistinėje kino teorijose lėmė autorinių kino studijų, kurios esą yra nutolusios nuo modernaus ir postmodernaus pasaulio aktualijų, saulėlydį.

Nepaisant šios situacijos, mano galva, vis dar įmanomas kitoks požiūris į kino autorių. Jis matomas prancūzų filosofo Gilles'io Deleuze'o darbuose, kai autoriui paliekama galimybė gyventi, bet nesuteikiamas stabilus ar nekintamas identitetas. Deleuze'o kino filosofijoje autorius keičiasi kurdamas savo kūrinį, todėl ir autorius, ir kūrinys suprantami kaip esantys kaitos būsenos, kuri fiksuojama kino kamera. Tad Deleuze'o filosofijoje autoriaus ir kino kūrinio materialus (autorius kuria pasitelkdamas fizinę substanciją, kine – kamerą) ryšis nėra paneigiamas, bet nėra stabiliai apibrėžtas. Kitaip tariant, besikeičiantis autorius nėra suprantamas kaip suvokimo pagrindas, kuriuo galėtume išsamiai paaiškinti kūrinį, tačiau pripažįstama, kad kūrinys be autoriaus egzistuoti negali. Deleuze'as rašo, kad autorius kuria tam tikru laiku, vedinas savo minčių ir jausmų, bet jo kūrinys žiūrovui sukelia mintis ir jausmus, netapačius tiems, kuriuos kurdamas jautė ir suvokė autorius.

Būtent šis skirtumas tarp kūrinio ir autoriaus bei kūrinio ir žiūrovo ryšių leidžia transformuoti kino žiūrovus, sugrąžinant laiko ryšius iš praeities, peržengiančius subjektyvios žiūrovų kasdienybės ribas. Mano manymu, atviro pobūdžio autoriaus ir kūrinio bei kūrinio ir žiūrovo santykį šiuolaikiniame kine puikiai iliustruoja iš Izraelio miesto Jafos kilusio palestiniečių režisieriaus Kamalo Aljafario filmai. Aljafario kūrinius lemia politiniai ir socialiniai autoriaus išgyvenimai, bet žiūrovui problemos nėra pateikiamos iliustratyviai (kad ir sekant dokumentinio kino konvencijomis), greičiau atvirkščiai: kino vaizdiniai Aljafario filmuose atviri ir leidžia kiekvienam juos išgyventi savaip.

Tarp vaidybinio, dokumentinio ir eksperimentinio kino balansuojantys Aljafario filmai svarsto atminties manipuliacijų fenomeną ir jo įtaką kasdienei Izraelio teritorijoje gyvenančių palestiniečių bendruomenių situacijai. Aljafario kūryboje kinas tampa galimybe pažvelgti į praeitį, matant ją dabarties kontekstuose, balansuojant tarp didžiosios ir vietinės istorijų. Rodydami kasdienę buitį Aljafario filmai nesiima tiesioginės socialinės ar politinės kritikos. Tačiau pasitelkus eksperimentinę estetiką, poezijos ir humoro prieskonį, jie perteikia palestiniečių gyvenimo dabartiniame Izraelyje paradoksus. Kinematografiniu atminties principu sukurtas filmas „Stogas“ (2006) gali būti pavadintas režisieriaus šeimos, gyvenančios Ramloje ir Jafoje, portretu. Pavadinimas primena režisieriaus šeimos namą, į kurį buvo įsikelta 1948 m., bet jo statyba taip ir liko nebaigta, stogas – neuždėtas. Filme kuriamas šeimos portretas nuolat kinta. Apleistais kambariais lėtai judanti kamera ilgais planais atveria slaptas atminties erdves, pasitelkus kiną nusidriekiančias į ateitį. Lėtas filmo ritmas perteikia kitokio gyvenimo laukimo būseną, kuri tapo Izraelyje gyvenančių palestiniečių kasdienybės dalimi. Kasdienybės magija atsiskleidžia filmuojant Aljafario šeimos narius. Viename interviu režisierius yra užsiminęs, kad jo šeimos nariai yra nepamainomi aktoriai, nes tik jie priešais kamerą išlieka savimi, nelyginant Robert'o Bressono filmų „modeliai“, kurie buvo verčiami pamiršti, kad vaidina.

Vienas įdomiausių tokio Aljafario darbo su šeimos nariais pavyzdžių yra naujausias jo filmas „Atminties uostas“ (2009). Jis nufilmuotas viename seniausių pasaulio miestų Jafoje, kuris, įkūrus Izraelio valstybę, tapo Tel Avivo dalimi. Filme pasakojama istorija yra asmeniška ir kartu universali. Režisieriaus mamos šeima sužino, jog gali prarasti namus, kuriuose gyvena jau kelis dešimtmečius, jei nepateiks oficialių dokumentų. Advokatas praneša, kad patvirtinantys dokumentai neegzistuoja, tad lieka tik laukti, kas nutiks. Problemos sprendimas neakcentuojamas tiesiai, siekiant įprasto dramatinio kino efekto, greičiau atvirkščiai – baimė ir nerimas iki aukščiausio taško filme išauginami atveriant kasdienio gyvenimo detalėse juntamą įtampą. Sodri laukimo būsena persmelkia ne tik kiekvieno veikėjo judesį, gestą ar ištartą žodį, bet ir jų gyvenamą aplinką. Apleisto Jafos rajono vaizdinys iliustruoja seniausio pasaulio miesto dabartį. Tušti ir apgriuvę pastatai, tarp kurių vingiuoja kasdienis režisieriaus šeimos kelias, gali būti interpretuojami kaip dabartinės Izraelio politinės situacijos pasekmė. Aljafari yra sakęs, kad nykstantys praeities miesto ženklai yra tarsi jo vaikystės liudininkai. Todėl užfiksuoti juos ir paversti estetiniu dokumentu yra jo – kino kūrėjo – misija: „Santykis tarp personažų ir filmavimo vietos tampa vienu svarbiausių mano filmų akcentų. Tai objektyvu ir labai asmeniška, nes šie filmai yra apie mano vaikystės vietas ir apie tai, kaip laikas mane nuo jų atskyrė. Žinau, kad daugelio pastatų greitai nebeliks, tad noriu juos išsaugoti bent savo filmuose.“

Nepaisant humanistiško kameros žvilgsnio į režisieriaus šeimos narius bei vaikystės miestą, Aljafario filmai neleidžia visiškai susitapatinti su personažais, nes, pavyzdžiui, į „Atminties miestą“ satyriškai įpinamos archyvinės vaizdajuostės fragmentai iš palestiniečių kasdien televizijos ekrane matomų Chucko Norriso stiliaus amerikiečių kovinio filmo bei Izraelyje populiaraus muzikinio klipo. Nors abu jie buvo filmuoti Jafoje, palestiniečiams juose vietos neliko. Nestokodamas subtilaus humoro, režisierius šią situaciją interpretuoja permontuodamas archyvinę medžiagą – Jafos miestu vaikščiojančio Izraelio vokalisto vaizdinį keičia savo tėvo vaizdiniu.

Aljafario filmuose permontuota archyvinė medžiaga kuria naują praeitį, kuri nėra sufabrikuota: atminties rekontekstualizacija filmui suteikia kūrybinį bei kritišką požiūrį į oficialią istoriją. Kinas režisieriui tampa medija, galinčia priminti tai, kas oficialiai neegzistuoja. Tad Jafos palestiniečių sugrąžinimas į didįjį ekraną gali būti laikomas politiniu veiksmu, iškeliančiu kiną virš ideologijos. Tik estetinis formos atvirumas ir humoras apsaugo šį veiksmą nuo didaktikos. Todėl interpretacijai atvirų reikšminių klodų kupinus Aljafario filmų siužetus atskleisti beveik neįmanoma. „Sight & Sound“ žurnalo kritikas rašė, kad tai kūriniai, kuriuos geriau žiūrėti, užuot apie juos rašius. Mano manymu, Aljafario filmai liudija autoriaus, kuris nėra ištrintas iš lingvistinės kino interpretacijos rėmų ar įkalintas psichoanalitinėje, buvimo kine svarbą.

„Stogas“, 2006

„Atminties uostas“, 2009

LUKAS BRAŠIŠKIS

Pavojingi sau ir kitiems

Kai lietuvių kinas tik formavosi, jauni jo kūrėjai mėgo personažus vaikus ir paauglius. Apie juos būtų galima parašyti atskirą lietuvių kino istoriją. Ten būtų mergaitės taškuotomis suknelėmis, smalsūs berniukai, jų fantazijų pasaulis, nuolat besiskleidžiantis keistais sapnais ir svajonėmis. Paprastai tame vaikų pasaulyje būdavo daugiau nuotykių ir spalvų. Bet kartu režisieriai nepastebimai į jį sukraudavo daug filosofinių apmąstymų apie gyvenimą, mirtį ir grožį. Ankstyvųjų Arūno Žebriūno, Algirdo Araminо, Algimanto Puipos filmų vaikų pasaulis buvo poetiškas, nepaisant dabar gal net didesnį įspūdį paliekančių kasdienio sovietinio gyvenimo fantasmagorijų. Gal todėl, kad vaikų lūpomis buvo pasakyta daug teisingų žodžių, kurie, ištarti pilnamečių personažų, ko gero, būtų skambėję maištingai. Net ir filmuose ne apie vaikus jie dažniausiai tapdavo tiesos kamertonu. Arba nebyliais suaugusių žmonių žaidimų teisėjais. Didaktikos tuose filmuose taip pat buvo, bet palyginti nedaug. Užtat būdavo tas šviesos ar vilties spindulys, be kurio savo kino neįsivaizdavo ir Federico Fellini.

Anų laikų lietuvių kino vaikus prisiminiau žiūrėdama Audriaus Mickevičiaus trumpo metražo filmą „2 indeliai jogurto“. „Kino pavasario“ kataloge filmas pristatomas taip: „2 indeliai jogurto“ kalba apie žmonių susvetimėjimą šiuolaikiniame pasaulyje, apie vaikų vienatvę šeimose, apie formalius ir šaltus ryšius tarp šeimos narių, apie užimtą suaugusiųjų gyvenimą, kuriame nebelieka laiko pabuvimui drauge, nebelieka laiko meilei. Tai pasakojimas apie dukros ir mamos paralelinius pasaulius, kupinus vienatvės. Šiems pasauliams nelemta susitikti tiesiogiai, jie bendrauja per laiškus, pinigus, maistą, nuotraukas. Mergaitė visą dieną turi praleisti viena, ji pati bando paįvairinti ir „prastumti“ savo laiką. Mama bendrauja su daugybe žmonių, tačiau šis bendravimas formalus. Šypsenos – tai „atidirbtos“ mimikos. Vienatvė persmelkia jų abiejų sielas.“

Kodėl man prireikė tokios ilgos citatos? Todėl, kad filmas yra to, kas čia parašyta, iliustracija. Nuosekli, „pažodinė“, tiksliau, iliustracija vaizdais. Ir nieko daugiau. Trisdešimt minučių rodoma, kaip mergaitė viena „stumia“ laiką, o jos mama jį leidžia kirpykloje, šiuolaikiniame biure ir ten surengtame vakarėlyje gimtadienio proga. Yra laiškas, maistas, žaislai, pinigai, išraiškinga mamą suvaidinusios Gabijos Jaraminaitės-Ryškuvienės mimika, kadrai, kuriuose akcentuojami tušti namai. Tik nėra sielų, vienatvės ir atskirų pasaulių. Vietoj jų – didaktiški vaizdeliai ir konkretūs interjerai. Filmas tvarkingas: tezė aiškiai suformuluota ir įrodyta. Viskas paprasta, aišku ir šiek tiek pagražinta intymiais mergaitės portretais ir jos vešliai sužaliavusio kiemo vaizdais.

Istorijos paprastumas ir zombius primenantys vienprasmiški personažai pastaraisiais metais labiausiai ir trikdo lietuvių kine. Jauna provincialė, atvykusi į Vilnių, beveik staiga tampa anarchiste ir lesbiete, pasiryžusia susprogdinti greito maisto restoraną (Sauliaus Drungos „Anarchija Žirmūnuose“), jaunas vyriškis jaučia pasitenkinimą kankindamas moteris, kurios jam atsiduoda staiga ir besąlygiškai (Donato Vaišnoro „Myliu kulką tavo širdyje“), girtuoklė veteranė gyvena praeitimi ir vertina tik savo medalius (Dariaus Jarašiūno „Aš, veteranė“), elegantiška senutė yra vagišė ir sumaniai apgauna išsiblaškiusią didelės parduotuvės kasininkę (Ievos Javaitytės „Trečiadieniais“), jauna mergina negali susitaikyti, kad jos mylimasis iškeitė ją į draugą gėjų ir nusprendžia jį sunaikinti (Romo Zabarausko „Porno melodrama“), kilnus knygnešys aukoja gyvybę, kad tauta skaitytų ir kurtų šviesią ateitį be alkoholio, bet su knygomis (Jono Trukano „Knygnešys“).

Visi tie filmai perpasakoja siužetus, jie neapsunkinti kino formos ar turinio žaidimais, aliuzijomis ir užuominomis. Be kino (pasaulinio ir nacionalinio) konteksto ir didžiosios istorijos pasakojimų fone. Gal todėl dramatizmas atrodo išlaužtas iš piršto, o personažai pikti ir nepakantūs. Ar pastebėjote, kad naujų lietuvių filmų personažai dažniausiai yra suirzę, aiškinasi santykius, priekaištauja vieni kitiems, pamokslauja, žemina ir apgaudinėja vienas kitą? Kad autoriai nebekalba apie save (na, nebent Vaišnoras) ir savo išgyvenimus, tik apie kažkokius sąlygiškus „juos“?

Lengviausia, žinoma, būtų paaiškinti tuo, kad kinematografininkai dar tik žengia pirmuosius žingsnius kine ir todėl vengia sudėtingesnių siužetų ir kino kalbos. Bet gal režisieriams tos paprastos istorijos yra įdomios ir svarbios? Gal visai ne konjunktūriški sumetimai pastūmėjo kurti filmus apie knygnešius ir gėjus arba pašaipiai iš aukšto žiūrėti į senas ruses, kovojusias Antrajame pasauliniame kare? Gal tiesiog ekrane matome vidinį jaunosios lietuvių kino kartos monologą? Ir tie filmai – vienatvės, neapykantos seniams ir savojo neįvykusio maišto (tarkime, kad ir prieš aiškiai suformuluotas kino pasakojimo taisykles) ilgesio išraiška?

„2 indeliai jogurto“, rež. A. Mickevičius, 2011

ŽIVILĖ PIPINYTĖ

Mano maudynių rojus namuose...

Vidaus ir lauko baseinų, masažinių vonių, fontanų bei tvenkinių montavimas ir priežiūra

BASEINŲ CENTRAS®
O2Technologija

Vilnius Kalvarijų sodų 1-oji g. 2, tel. 8 5 2700806, faksas 8 5 2700812
Kaunas J.Basanavičiaus g. 5, tel./faksas 8 37 331828
Klaipėda I.Kanto g. 18-1, tel./faksas 8 46 312217
Šiauliai Vasario 16-osios g. 55, tel./faksas 8 41 525031
Panevėžys Vasario 16-osios g. 57-27, tel./faksas 8 45 440656

www.baseinai.lt

www.lfc.lt

Filmai
Režisieriai
Aktoriai
Studijos
Naujienos
Recenzijos
Archyvai
Debiutai
Premjeros

Lietuvai ir pasauliui

apie lietuvių kiną