



VILNIAUS UNIVERSITETAS
FILOLOGIJOS FAKULTETAS
BALTIJOS KALBŲ IR KULTŪRŲ INSTITUTAS
SKANDINAVISTIKOS CENTRAS

Monika Tonkaitė

Psichoanalitinės Jacques'o Lacano etikos problematika Stefano Jarlo dokumentinėje
trilogijoje „Nepritapėliai“ (1968-1993)

Magistro darbas

Vadovas: asist., Dr. Atėnė Mendelytė

2022
Vilnius

ANOTACIJA

Pagrindinis šio magistro darbo tyrimo objektas yra dokumentinė garsaus švedų režisieriaus Stefano Jarlo trilogija *Nepripažinti*. Pagrindiniai trilogijos veikėjai – Kenta, Stoffè, ir Jajè – gyvena visuomenės užribyje, kuriame patiria nedarbą, benamystę, skurdą, priklausomybių nuo alkoholio ir narkotikų žalą. Daugiau negu du dešimtmečius dokumentavęs sudėtingą vaikinių istoriją, režisierius šokiravo Skandinavijos gyventojus ir kino kritikus kontroversišku scenų pasirinkimais ir etine prasme diskutuotinomis scenomis. Skausmingas kūniškumas, mirtys, praradimai, seksas, žmogžudystė, prostitucija, perdozavimai ir sudėtingi santykiai šeimose – tai yra temos, kurios seka žiūrovą nuo pirmosios trilogijos dalies iki pat pabaigos. Visuomenę šokiravusi ir mažai tyrinėta trilogija šiame darbe bus analizuojama remiantis Jacques'o Lacano psichoanalitine etikos teorija, Davido Bordwello ir Kristin Thompson išskiriama neoformalistine kino analize bei Billo Nicholso dokumentikos tipų analize. Metodo pagalba probleminėse bei šokiruojančiose trilogijos scenose išskiriamos kinematografinėmis priemonėmis kuriamos psichoanalitinės reikšmės ir jų tyrinėjimas atsižvelgiant į etinę perspektyvą padeda atskleisti sudėtingą režisieriaus ir subjektų santykį, režisieriaus įsirašymo į filmą atvejį, subjektų saviidentifikacijos eigą ir paaiškinti subjektų sąmonės sąrangos procesus, kuomet atliekami etine prasme diskutuoti veiksmai.

TURINYS

1. ĮŽANGA	4
2. ETIKOS PROBLEMŲ AKTUALUMAS	6
3. TIKSLAS IR PROBLEMİNIS KLAUSIMAS	9
4. ANKSTESNI TYRIMAI	10
5. TYRIMO OBJEKTAS	13
6. METODAS	16
6.1 Formalizmas.....	17
6.2 Neoformalistinė kino analizė	18
6.3 Filmo formos kūrimas ir techninių sprendimų analizavimas.....	19
6.4 Žiūrovo įtaka.....	20
6.5 Istorinio konteksto motyvas	21
6.6 Billo Nicholso dokumentikos tipų analizė	21
7. TEORINIS PAGRINDAS.....	25
7.1 Jacques‘o Lacano psichoanalizės teorija	27
7.2 Pasąmonė, geismas, pakartojimas ir perkėlimas.....	29
7.3 Psichoanalitinė Lacano etikos teorija.....	32
7.4 Neoformalizmo priešprieša psichoanalitinei Lacano etikos teorijai	36
8. ANALIZĖ	39
8.1 PIRMOSIOS TRILOGIJOS <i>NEPRITAPĖLIAI DALIES JIE VADINA MUS</i> <i>NEPRITAPĖLIAIS</i> ANALIZĖ.....	39
8.1.1 Nepritapėlių problemų suvokimas	40
8.1.2 Meilės išraiškos.....	48
8.2 ANTROSIOS TRILOGIJOS <i>NEPRITAPĖLIAI DALIES GARBINGAS GYVENIMAS</i> ANALIZĖ.....	55
8.2.1 Žmogžudystė.....	56
8.2.2 Nusikalstamumas	64
8.2.3 Mirtis.....	71
8.3 TREČIOSIOS TRILOGIJOS <i>NEPRITAPĖLIAI DALIES SOCIALINIS PAVELDAS</i> ANALIZĖ.....	79
8.3.1 Režisieriaus įsitraukimas	80
8.3.2 Kartų kaita.....	87
8.3.3 Subjektų įsitvirtinimas socialinėje visuomenės santvarkoje.....	94
9. DISKUSIJA	100
9.1 <i>Jie vadina mus nepritapėliais</i> analizės rezultatų aptarimas.....	100
9.2 <i>Garbingo gyvenimo</i> analizės rezultatų aptarimas	103
9.3 <i>Socialinio paveldo</i> analizės rezultatų aptarimas	106
10. APIBENDRINANČIOS IŠVADOS	111
LITERATŪROS SĄRAŠAS.....	112
SAMMENDRAG	116

1. ĮŽANGA

Dokumentinių filmų atsiradimas neabejotinai paveikė pasaulį. Žmonėms iš įvairiausių pasaulio kampelių buvo suteikta galimybė pažvelgti į negirdėtas kultūras, susipažinti su labai skirtingais žmonėmis ir pamatyti pačias įvairiausias, dažnai šokiruojančias, socialines, istorines ir globalines problemas. Būtent dėl tokio tiesioginio ryšio su tikroju pasauliu dokumentiniai filmai nuo pat šios kino meno rūšies sukūrimo pradžios buvo vertinami prieštarinai. 1922-aisiais metais amerikiečių režisieriaus Roberto Flaherčio (angl. Robert J. Flaherty) sukurtoje pirmojoje dokumentinio kino juostoje *Nanukas iš šiaurės* (angl. *Nanook of the North*) gausu kontroversiškai vertinamų scenų, taip pat filmas kritikuojamas dėl surežisuotų įvykių vaizdavimo kaip tikrovės, inuitų genties žmonių palyginimo su gyvūnais ir istorinių faktų, tokių kaip pagrindinio veikėjo mirties priežastis, iškreipimo.¹ Dokumentinio kino kūrėjai turi atlikti sudėtingą užduotį bandydami lavinti, įkvėpti ir supažindinti žmoniją su jautriomis, istorinėmis, socialinėmis ir psichologinėmis temomis, bet tuo pačiu jie privalo laviruoti tarp teisinių reikalavimų, etinių gairių, meno suvokimo, skirtingo vaizduojamos realybės supratimo ir visuomenės spaudimo. Nors *Nanukas iš šiaurės* beveik nebėra kritikuojamas atsižvelgiant į filmo kūrimo laikmetį, istorines pažiūras ir kultūrų skirtumus, tačiau tarp geriausių visų laikų dokumentinių filmų vis dar galima rasti tokių, kurie kritikos dėl etinių klausimų, socialinių problemų ir kultūriškai nepriimtinių aspektų susilaukia iki šių dienų. Dėl sprendimo įamžinti Indonezijos žmonių galvose dar gyvą siaubingą istorinį laikotarpį, kai 1965-aisiais metais tūkstančiai gyventojų, laikytų komunistais, buvo nužudyti ir filme parodyti egzekucijų budelius, amerikiečių kino režisierius Joshua Oppenheimeris (angl. Joshua Oppenheimer) tapo vienu iš kontroversiškiausių naujųjų laikų dokumentinio kino režisierių. Apie savo garsiausią kūrinį *Žudymo aktas* (angl. *The Act of Killing*) jis sakė, kad filme nebuvo jokio tikslo parodyti istorinę tiesą ar tiesiog žiaurumą – režisieriaus tikslas buvo pavaizduoti pilną savo įsitraukimą į filme vaizduojamus dalykus ir žudikams pabandyti įrodyti jų kaltes.² Tačiau daugiausiai kritikos Oppenheimeris ir susilaukė dėl filme matomo žiaurumo, abejingumo ir etinių gairių nepaisymo tiek žiūrovų, tiek filme pasakojamos istorijos aukų atžvilgiu. Taigi didele problema išlieka klaidingas dokumentinių filmų interpretavimas, pateikiamos istorijos nesupratimas, etinių normų reikalavimas ir per mažas už kadro likusio istorinio konteksto analizavimas. Nors žiūrovai dažnai yra pratę prie žiaurių fiktyvių filmų, tačiau dokumentika ir realybės

¹ Stern, R. P. (2004). *Historical Dictionary of the Inuit*. Lanham: Scarecrow Press, 23.

² Nagib, L. (2020). *Realist Cinema as World Cinema*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 90.

reprezentavimas sukelia visiškai kitokius jausmus. Taip yra dėl to, kad pati filmo forma ir idėja paliečia mūsų vidinius įsitikinimus, sukelia nepasitenkinimą, išnyksta skirtis tarp fikcijos ir realybės, akis į akį susiduriame su tikra realybe, kurios dažnai nepastebime ar nenorime pamatyti. Nepasitenkinimas iššaukia diskusijas, ko dažnu atveju dokumentinio kino režisieriai ir siekia, o diskusijos leidžia performuluoti meno ir realybės santykį. Režisierių tikslas yra parodyti, kad menas nėra atitrūkęs nuo realybės, greičiau realybės ir meno santykis yra persipynęs. Dokumentiniuose filmuose rodydami nepriimtinas, šokiruojančias temas režisieriai siekia politinio, kultūrinio, socialinio maišto ir sukilimo. Taigi dėl skirtingų istorijos interpretacijų ir šokiruojančių scenų, kuriomis buvo atskleistas mažai pažįstamos visuomenės dalies gyvenimas šio magistrinio darbo analizei buvo pasirinkta garsiausia ir žinomiausia švedų režisieriaus Stefano Jarlo (šved. Stefan Jarl) dokumentinė trilogija *Nepritapėliai* (šved. *Mods*, 1968-1993). Jarlas padarė didžiulę įtaką ne tik Švedijos, bet ir visos Europos dokumentiniam kinui.

Trilogiją Jarlas sukūrė kartu su režisieriumi Janu Lindqvistu (šved. Jan Lindqvist) ir suteikdami galimybę socialiai atskirtam Stokholme gyvenančiam šeštojo dešimtmečio jaunimui papasakoti apie savo tikrovę, režisieriai įėjo į dokumentinio kino istoriją ir *Nepritapėlių* trilogija tapo bene labiausiai diskutuotinu, kontroversiškesniu dokumentinio kino projektu visos Švedijos kino istorijoje. Nors trilogija plačiai žinoma ir susilaukianti kritikos iki pat šių dienų, ji mažai tyrinėta. Kino filmų studijų profesorius Gunnaras Iversenas (norv. Gunnar Iversen) 2021-aisiais metais publikuotame straipsnyje „Nuleistomis kelnėmis“ (norv. „Med buksene nede“) negailestingai kritikavo režisierių Jarlą dėl etinių pažeidimų, neatsakingumo jaunuolių atžvilgiu ir prasto montažo pirmojoje trilogijos dalyje.³ Nors straipsnis gausus priekaištų, jame visiškai neatsižvelgiama į tai, ką pačia trilogija norima pasakyti, nepaaiškinama kodėl daugiausiai atgarsių susilaukusi sekso scena yra šokiruojanti, nesigilinama į filmuotų paauglių, režisieriaus istoriją ir jų motyvus. Kadangi išsamių mokslinių tyrimų apie trilogiją mažai, šio darbo tikslas yra išanalizuoti probleminius Jarlo trilogijos aspektus, išsigilinti į mirties, sekso, asmeninio gyvenimo reprezentavimo, priklausomybių motyvą, kuris sieja visas tris dalis ir tokiu būdu padaryti indėlį į dabartinį dokumentikos diskursą, pratęsti diskusiją apie šių kontroversiškų ir probleminių temų interpretavimą dokumentiniuose filmuose. Taip pat svarbu paminėti, kad su kontroversija ir etiniais klausimais besisiejantys trilogijos aspektai kėlė ir tebekelia diskusijas tiek kritikų, tiek žiūrovų tarpe.

³ Iversen, G. (2021). Med buksene nede. Prieiga per internetą: <https://rushprint.no/2021/02/med-buksene-nede/> [Žiūrėta: 2022-05-24]

2. ETIKOS PROBLEMŲ AKTUALUMAS

Ižangoje aptartas ir šiame magistro darbe svarbiausias dokumentinio kino žanras su etiniais klausimais ir jų keliami problematika susiduria labai dažnai. Jarlo trilogija *Nepritapėliai* šiuo klausimu neišsiskiria, tačiau savo pasakojama istorija režisierius sugebėjo sukelti tokį didžiulį ažiotažą, kad tapo vienu maištingiausių kino kūrėjų Skandinavijos istorijoje. Jarlo trilogija persismelkia socialinėmis problemomis bei jų pasekmėmis. Žiūrovas yra supažindinamas su siaubinga realybe, kuri žiūrovą įtraukia savo prieštaringumu.

Pirmosios problemos, susijusios su etikos klausimais, išryškėjo *Jie vadina mus nepritapėliais* (šved. *Dom kallar oss mods*, 1968) išleidimo metais, kuomet visuose didžiausiuose Norvegijos laikraščiuose mirgėjo įvairiausi atsiliepimai apie pirmą trilogijos dalį. Norvegiškame laikraštyje *Darbininkų laikraštis* (norv. *Arbeiderbladet*) paminima, jog filme nėra jokios pamokančios minties, tik jaunuoliai, kurie bandydami apsimesti gaujos vadais užsiiminėja nesaugiu seksu ir sukelia vien negatyvias emocijas žiūrovams.⁴ *Telemarko darbininkų laikraštyje* (norv. *Telemark Arbeiderbladet*) paminima, kad *Jie vadina mus nepritapėliais* atspindi didžiausią Švedijos gerovės tragediją – vienišumą ir žmonių atskirtį.⁵ Dar viename norvegiškame laikraštyje *Mūsų šalis* (norv. *Vårt Land*) pabrėžiama, kad sekso scena ir pats filmas šalyje cenzūruojamas dėl politinių priežasčių ir filme vaizduojamos socialinės problemos neturi būti viešai demonstruojamos.⁶ Norvegijos kinematografijos profesorius Bjørnas Sørenssenas (norv. Bjørn Sørenssen) analizuodamas trilogiją išskyrė sekso sceną kaip probleminę ir keliančią klausimus ar tiesioginis kinas (angl. *direct cinema*) nepažeidžia etinių normų ir ar tikrai sudaro galimybę nuo kritikos apsaugoti filmuojamus žmones.⁷

Ypatingai skaudi ir sudėtinga etikos klausimų atžvilgiu yra antroji trilogijos dalis, kuri jos išleidimo metais taip pat susilaukė negailestingos kritikos. *Garbingas gyvenimas* (šved. *Ett anständigt liv*, 1979) Norvegijoje iškart buvo uždraustas ir kino teatruose žiūrovai filmo premjeros pamatyti negalėjo. Cenzūra buvo argumentuojama tuo, jog pamatę narkotikų teikiamą malonumą filme, žmonės pradės vartoti narkotikus patys.⁸ Norvegiškame laikraštyje

⁴ Hansen, H. (1969 m. lapkričio 28 d.). De nye filmene. *Arbeiderbladet*, p. 21.

⁵ Skramstad, T. (1969 m. gruodžio 11 d.). *Dom kallar oss mods* på Parkbiografen fra i kveld. *Telemark Arbeiderbladet*, p. 2.

⁶ Iversen, A. (1969 m. lapkričio 28 d.). Nye filmer. *Vårt Land*, p. 16.

⁷ Sørenssen, B. (2009). A fly on the wall. In A. Marklund, and M. Larsson (Eds.), *Swedish film. An Introduction and a Reader*, Lund: Nordic Academic press, 180-181.

⁸ Nipen, K. (2012 m. kovo 7 d.). De forbudte filmene, Prieiga per internetą: <https://www.aftenposten.no/kultur/i/JQL8/de-forbudte-filmene> [Žiūrėta: 2022-05-24]

Dienos laikraštis (norv. *Dagbladet*) filmas pavadinamas „narkotikų filmu“ ir paminima, jog filmas bus rodomas mokyklose kaip prevencinė priemonė apsauganti paauglius nuo narkotikų ir alkoholio.⁹ Tačiau tai taip pat sukėlė pasipiktinimo bangą tarp mokytojų, filmų kritikų bei visuomenės. Į diskusiją buvo įtraukta teisėsauga, teismai, dokumentinių filmų kūrėjai, Norvegijos kino filmo institutas. Laikraštyje *Vakaro naujienos* (norv. *Aftenposten*) esančiuose mokytojų teiginiuose matomas didžiulis priešiškas ne tik filmui, bet ir pačiam režisieriui. Jarlas kaltinamas neapgalvotu sprendimu įamžinti degradavusį jaunimą, kuris niekam neaktualus ir savo gyvenimu būdu šokiruojantis visuomenę.¹⁰ Taigi galima teigti, kad antroji trilogijos dalis Skandinavijoje sukėlė dar didesnę ažiotažą negu pirmoji ir režisierius tapo visuomenės priešu. Kritika sudėtingoms ir kontroversiškomis scenoms remiasi tik narkotikų vartojimu bei palaidu gyvenimo būdu, visiškai neatsižvelgiant į tokių socialinių problemų priežastis. Švedijoje režisierius buvo kritikuojamas dėl vakarietiškos propagandos vaizdavimo trilogijoje ir tyčiojimosi iš socialdemokratinės valdžios kuriamų vertybių bei visuomenės.¹¹ Tiesa, pirmoji trilogijos dalis Švedijoje sukėlė diskusijas apie gyvenime pasiklydusius jaunos žmones ir apgailėtinas valdžios pastangas jiems padėti.¹² Danijoje *Jie vadina mus nepritapėliais* dalis buvo sutikta kaip istorija apie jaunos alkoholikus, neturinčius ateities ir atspindinčius žemiausią gyventojų sluoksnį.¹³

Paskutinė trilogijos dalis *Socialinis paveldas* (šved. *Det sociala arvet*, 1993) spaudoje buvo kritikuojama mažiau ir vertinama optimistiškiau, nes į filmą nebuvo žiūrima kaip į atskirą objektą, bet pažvelgiama į visos trilogijos kontekstą. *Vakaro naujienose* pabrėžiamas Jarlo talentas profesionaliu montažu sukurti istoriškai bei kultūriškai svarbią trilogiją, taip pat rašoma apie filmų meninę vertę ir vaizduojamų kelių skirtingų kartų problematiką.¹⁴ Laikraštyje *Mūsų šalis* išspausdintame straipsnyje teigiama, kad Jarlo sugebėjimas sudėtingas visuomenės problemas įvilkti į provokuojantį kinematografinį rūbą ir leisti jį apsivilkti publikai yra nepaprastai svarbus ne tik Skandinavijos, bet ir visos Europos dokumentinio kino pasauliui.¹⁵ Taigi laikraščių straipsniuose, recenzijose ir atsiliepimuose

⁹ Guillo, J. (1979 m. gruodžio 11 d.). Narko-filmen kan vises i ungdomsskolene. *Dagbladet*, p. 5.

¹⁰ Mehren, S. (1980 m. lapkričio 17 d.). Uanstendig kritikk av anstendig film. *Aftenposten*, p. 6.

¹¹ Svenstedt, C. H. (1977). Dom kallar oss mods. In Lars Ahlander (ed.), *Svenskfilmografi, vol. 6 1960-1969*, Stockholm: Svenska Filminstitutet, 377-378.

¹² Iversen, G., Soila, T., Widding, S. A. (1998). *Nordic National Cinemas*, London and New York: Routledge, 213.

¹³ Thygesen, E. (1968, spalio). Filmene. *Kosmorama*, 87, 28-29.

¹⁴ Haddal, P. (1993 m. rugpjūčio 9 d.). Unik film-trilogi. *Aftenposten*, p. 34.

¹⁵ Hummelvoll, G. (1993 m. rugpjūčio 12 d.). Spennende og tankevekkende. *Vårt Land*, p. 20.

trilogijai pateikiama kritika, susijusi su kontroversija ir scenų problematiškumu sukuria etikos klausimų aktualumą ir atsakymo ieškojimo į juos svarbą.

3. TIKSLAS IR PROBLEMINIS KLAUSIMAS

Šiame magistro darbe analizuojamos ir tyrinėjamos kontroversiškos scenos, esančios dokumentinėje Stefano Jarlo trilogijoje *Nepritapėliai* bei šiose scenose atsispindintys etinių nuostatų, egzistuojančių visuomenėje, kurioje gyvena socialiniai filmo aktoriai¹⁶, pažeidimai. Scenų prieštarumą sukuria įvairiais gyvenimo etapais, skirtingomis aplinkybėmis ir tikslais priimami socialinių aktorių sprendimai. Etinė *Nepritapėlių* diskusija iššaukiama susidūrus skirtingų sluoksnių, išsilavinimų ir patirčių individams, kurie trilogijoje filmuojamų žmonių gyvenimą dažnai vertina pagal savo kultūrinį išsilavinimą, visuomeninę padėtį ir vyraujančių taisyklių laikymąsi bei supratimą. Pasirinktų scenų analizė bus atliekama remiantis neoformalistinės analizės metodu. Šio metodo pagalba bus išskiriamos reikšmingos detalės, socialinių filmo aktorių veiksmai, pasirinkimai ir sprendimai, kurie išreiškiami kinematografiškai. Kadangi *Nepritapėlių* trilogija pasakoja apie visuomenės atstumtųjų gyvenimą ir tai vaizduojama etine prasme diskutuotinomis scenomis, vienu iš svarbiausių šio darbo tikslų išlieka subjektų psichikos sąrangos analizavimas. Dėl šios priežasties magistro darbe iškeliamas probleminis klausimas: „Kaip individo sąmonės sąranga bei pasirinkimai yra formuojami ir jiems daroma įtaka individo akistatoje su visuomenės tvarka ir institucijomis?“. Ieškant atsakymo į šį klausimą ir atliekant detalią trilogijos analizę bus bandoma pratęsti dokumentinių filmų diskursą, susijusį su etiniais klausimais, taip pat ištirti realybės vaizdavimo ir jos traktavimo problematiką dokumentikoje bei įgyti gilesnį ir aiškesnį suvokimą apie dokumentiniuose filmuose rodomas socialines problemas.

¹⁶ Šiame magistro darbe vartojamas socialinio filmo aktoriaus terminas yra skirtas apibūdinti dokumentinių filmų subjektus, nes dokumentikoje (realybės reprezentavime) negalima aptikti veikėjų (kaip fikcijoje).

4. ANKSTESNI TYRIMAI

Įvairių etinių klausimų nagrinėjimas dokumentiniuose filmuose yra daug analizuotas tiek kino teoretikų, įvairių mokslininkų, tiek ir pačių režisierių. Šioje dalyje bus pateikiami ankstesnių tyrimų rezultatai, susiję su mirties, socialinių problemų, sekso, etikos tematika dokumentiniuose filmuose ir moksliniai straipsniai bei knygos, kurios padarė didžiausią įtaką temos pasirinkimui. Nors Jarlo trilogija *Nepripažinti* pasakoja apie šias temas ir jų problemišumą pateikia vaizdžiai bei kūrybiškai, tačiau patys filmai nėra daug tyrinėti. Kadangi trilogija vis dar sukelia aršias diskusijas, pasipiktinimą ir sekso, priklausomybių bei mirties temų stigmatizavimas yra gajus daugelyje visuomenių, todėl analizė turėtų būti vertinga kinematografijos atžvilgiu ir papildyti kino filmų tyrimų lauką naujais rezultatais. Šiuose tyrimuose egzistuoja mažai aptartas subjektų mirties priėmimo bei suvokimo aspektas, kuris šiuo magistro darbu papildomas, atliekant besikeičiančių, bręstančių subjektų mokymosi tvarkytis su mirtimi ir su ja susigyventi analizę. Be to, magistro darbo analizėje aiškinamasi kaip subjektas prieina prie mirties ir galiausiai ją arba pasiekia, arba pasirenka gyvenimą. Dokumentinio kino diskurse taip pat trūksta mirties interpretavimo bei tyrimų apie subjektų susidūrimą su mirtimi ilgalaikėje perspektyvoje, o Jarlo trilogija suteikia galimybę pažvelgti į mirtimi pažymėtas gyvenimiškas istorijas, kurios kūrėsi nuo 1968 m. iki 1993 m. Kalbant apie sekso temos tyrimų lauką dokumentiniuose filmuose svarbu paminėti, jog jis gausus, tačiau *Nepripažinti* trilogijoje esanti scena atskleidžia psichologinius subjektų aspektus susijusius su meilės, šeimos, artumo suvokimu ir interpretavimu sudėtingame socialiniame kontekste.

Nors mirties motyvas gana dažnas dokumentiniuose filmuose, tačiau pati mirtis ir jos reprezentavimas dokumentikoje nėra daug analizuojamas, kinematografinio mokslo pasaulyje trūksta diskusijų mirties tema. Amerikiečių kino kritikas Amosas Vogelė (angl. Amos Vogel) teigė, kad nors sekso scenos ir įsigalino pornografiniuose filmuose, tačiau mirtis toliau išlieka tabu tema dokumentiniuose filmuose, nes ji reprezentuoja žiaurią ir visus viename ar kitame gyvenimo etape ištikšiančią realybę.¹⁷ Jam antrina ir amerikiečių kino teoretikė Viviana Sobchack (angl. Vivian Sobchack), kuri aptaria mirties reprezentaciją dokumentiniuose filmuose ir kultūriniame kontekste. Sobchack teigia, kad daugelyje kultūrų mirties priėmimas yra asmeniška patirtis ir dokumentiniame kine pamatoma mirtis žiūrovą išgąsdina, nes labai aiškiai parodo limituotą žmogaus gyvenimo laikotarpį.¹⁸ Nemažą indėlį

¹⁷ Sobchack, V. (1984). Inscripting Ethical Space: Ten Propositions On Death, Representation and Documentary. *Quarterly Review of Film Studies: Vol. 9, No. 4*, 283-300.

¹⁸ Ibid, 283-300.

tyrinėdama mirties motyvą dokumentiniuose filmuose padarė brazilų kino teoretikė Lucia Nagib (portug. Lúcia Nagib). Knygoje *Realistinis kinas kaip pasaulio kinas* (angl. *Realist Cinema as World Cinema*) ji analizuoja amerikiečių režisieriaus Oppenheimerio sukurtą dokumentinį filmą *Žudymo aktas*. Analizės metu Nagib paaiškina, kad mirtis stipriai siejasi su žmogaus psichiniais ir emociniais procesais, todėl mirties reprezentavimas kine gali iššaukti pačias sudėtingiausias emocijas, bet nuo to slėptis nereikia, nes problemos paslėpimas jos nepanaikina.¹⁹ Amerikiečių profesorius Benjaminas Bennetas Carpenteris (angl. Benjamin Bennett-Carpenter) 2017-aisiais metais išleido knygą, pavadinimu *Mirtis dokumentikoje*. *Memento mori patirtis* (angl. *Death in Documentaries. The Memento Mori Experience*), kurioje jis tyrinėja memento mori fenomeną mene ir kultūrinėje istorijoje nuo viduramžių iki šių dienų, o šiuolaikinei kultūros analizei jis pasirenka dokumentinius filmus. Anot jo, mirties motyvas dokumentiniuose filmuose yra šiuolaikinis memento mori atitikmuo – žiūrovai turi galimybę prisiminti mirtingumą jį matydami ir transformuoti savo gyvenimo pasirinkimus bei patirtis.²⁰

Sekso, pornografijos ir erotikos motyvas dokumentiniuose filmuose taip pat nėra retas, priklausomai nuo pateikiamos istorijos. Nors ši tema iššaukia aršias diskusijas, neretai pasipiktinimą ar nesupratimą, bet tyrimų tokia tematika dokumentiniuose filmuose yra daugiau negu mirties tema. Prancūzų kino teoretikas André Bazinas (pranc. André Bazin) teigia, kad jeigu dokumentiniame arba meniniame filme parodomas nesuvaidintas seksualinis aktas, tuomet filme turėtume matyti ir tikrą smurtą, žmogžudystes, mirtis, todėl jeigu kuriant filmą norima išlikti meno rėmuose, reikėtų atsisakyti tiesioginių sekso scenų.²¹ Tam prieštarauja kino filmų profesorė Linda Williams (angl. Linda Williams) paminėdama, jog į sekso scenas reikėtų žiūrėti kaip į atskirą meninį išsireiškimą, o ne traktuoti scenas kaip pornografinį motyvą ir pabandyti suprasti, ką tomis scenomis režisierius nori pasakyti.²² Pasak kino filmų teoretikės Nagib, sekso scenos meniniuose ir dokumentiniuose filmuose yra sudėtingų jausmų, nuotaikų, psichologinių būsenų bei kultūrinių standartų mišinys, susijungiantis su kaltės, nusivylimo, pasišlykštėjimo jausmais.²³ Amerikiečių kino filmų teoretikas Billas Nicholzas (angl. Bill Nichols) pamini, kad seksualinis intymumas dokumentiniuose filmuose suteikia galimybę atsiskleisti seksualumui, šeimos ir santykių supratimui, žmonių klasei, valdžiai ir hierarchijai,

¹⁹ Nagib, L. (2020). *Realist Cinema as World Cinema*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 89-103.

²⁰ Bennett-Carpenter, B. (2017). *Death in Documentaries. The Memento Mori Experience*. Boston: Brill Publishers, 9-10.

²¹ Williams, L. (2008). *Screening Sex*. Durham and London: Duke University Press, 265.

²² Ibid, 129-130.

²³ Nagib, L. (2011). *World Cinema and the Ethics of Realism*. London: The Continuum International Publishing Group, 186.

ekonomikai, tautybei, smurtui, socialinėms problemoms ir istorijai.²⁴ Taigi matomas nesuvaidintas seksualinis aktas dokumentiniame filme gali iššaukti pačius įvairiausius jausmus. Pavyzdžiui, matoma prievarta gali būti psichologinių problemų arba smurto šeimoje pasekmė.

Socialinių problemų tematika ir motyvas gana dažnai pasirenkamas dokumentiniams filmams. Filmuose vaizduojamos priklausomybių nuo narkotikų, alkoholizmo, nusikalstamumo ir žmogžudysčių problemos suteikia galimybę žiūrovui suprasti subjektų motyvus, pasirinkimus, socialinę padėtį, užimamą visuomenėje ir istorinį kontekstą. Tyrimų šia svarbia ir visuomet aktualia tema dokumentinių filmų lauke yra nemažai. Amerikiečių prodiuserė ir profesorė Caty Borum Chatto (angl. Caty Borum Chatto) savo knygoje *Istorijos judesiai. Kaip dokumentika įgalina žmones ir įkvėpia socialinius pasikeitimus* (angl. *Story movements. How Documentaries Empower People and Inspire Social Change*) tyrinėja skirtingų laikmečių ir šalių dokumentinius filmus ir juose atsispindinčias socialines bei kultūriškai nepriimtinas problemas. Chatto siekia įrodyti, jog grubus realybės vaizdavimas ir pateikimas žiūrovams iššaukia ne tik atstūmimo reakciją, bet ir paskatina žmones susirūpinti aplinkui juos esančiomis bėdomis.²⁵ Kita amerikiečių profesorė ir rašytoja Ana Faktorovič (angl. Anna Faktorovich) savo knygoje *Alternatyvūs Amerikos nusikalstamumo paslapčių sprendimai* (angl. *Alternative Mystery Solutions to American Crime*) pamini labai svarbų psichologinį aspektą, susijusį su nusikalstamumo tematika dokumentiniuose filmuose. Faktorovič teigimu, žiūrovą, neturintį nieko bendro su nusikalstama veikla ar socialinėmis problemomis, šių temų vaizdiniai stipriai paveikia ir tuo pačiu intriguoja.²⁶ Vadinasi, socialinės problemos, nusikalstamumas, priklausomybės ir žmogžudystės, esančios dokumentiniuose filmuose žiūrovus gali ne tik atstumti, bet ir pritraukti.

²⁴ Nichols, B. (2001). *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 75.

²⁵ Chatto B. C. (2020). *Story movements. How Documentaries Empower People and Inspire Social Change*, New York: Oxford University Press, 2-4.

²⁶ Faktorovich, A. (2021). *Alternative Mystery Solutions to American Crime*. Texas: Anaphora Literary Press, 10-15.

5. TYRIMO OBJEKTAS

Pagrindinis šio magistro darbo tyrimo objektas yra kontraversiškai vertinamos, daugiausiai diskusijų sukėlusios, nemalonios, sunkiai žiūrimos scenos, esančios Jarlo trilogijoje *Nepripaėliai*. Dokumentiniai filmai yra neatsiejami nuo etikos, jos gairių ir nuolat keliamų klausimų ar režisieriaus pasirinkimai buvo teisingi publikos, socialinių aktorių (filmuojamų subjektų), istorinių kontekstų ir visuomenės atžvilgiu. Todėl Jarlo trilogija *Nepripaėliai*, parodanti skaudžiausias socialines visuomenės problemas, viską apimančią mirties motyvą ir tragiškus likimus, verčia žiūrovus pasijusti nejaukiai, susimąstyti, pasišlykštėti, sutikti arba nesutikti su režisieriaus vaizduojama tikrove. Viena iš priežasčių, kodėl trilogija buvo pasirinkta tyrimui yra ta, jog joje matomos skaudžios socialinių problemų pasekmės, kurios priverčia socialinius filmų aktorius priimti neapgalvotus, pavojingus sprendimus ir dėl to susiduriama su jautriais, gyvenimiškais, psichologiškai ir dažnai kultūriškai nepriimtinais aspektais. Taip pat labai svarbus visas tris dalis jungiantis mirties motyvas, kuris atspindi vieną iš skaudžiausių žmogaus gyvenimo patirčių. Nors daugiausiai kontroversiškų scenų yra randama pirmose dviejose dalyse, tačiau trečioji dalis lygiai taip pat svarbi tyrimui, nes joje daugiau atsiskleidžia pats režisierius, sužinoma apie pagrindinių veikėjų likimus, jų vaikų gyvenimus, pasakojimai apie mirties sukeltas pasekmes leidžia geriau suprasti kito laikmečio problemas ir tuo pačiu atsigręžti į praeitį ir iš jos pasimokyti.

Pirmojoje dalyje *Jie vadina mus nepripaėliais* žiūrovai supažindinami su dviem pagrindiniais veikėjais: Kenta (Kenneth „Kenta“ Gustafsson), Stoffe (šved. Gustav „Stoffe“ Svensson) ir jų likimo draugais. Vaikiniai ir merginos vadina save nepripaėliais, neturi namų, į kuriuos gali grįžti, pasakoja apie alkoholikus ir smurtaujančius tėvus ir interviu tipo scenose pasakoja apie liūdną vaikystę, sudužusias svajones, nemokėjimą mylėti ir alkoholio, narkotikų priklausomybes. Tačiau pati filmo atmosfera, persismelkusi rokenrolo nuotaika, jų jaunystė bei naivumas neleidžia priimti tų problemų labai rimtai, vis galvojant, kad nepripaėliai užaugs ir viskas pasikeis. Be to, 6-ajame dešimtmetyje maištingas elgesys buvo romantizuojamas ir šlovinamas, todėl filme matomoms problemoms irgi suteikiamas romantiškas, jaunatviškas atspalvis.

Antrojoje dalyje *Garbingas gyvenimas* sutinkame tuos pačius veikėjus, tačiau gerokai pasikeitusius. Priklausomybės tik dar stipriau juos pasiglemžė, naujai pradėti gyvenimo etapai su sukurtomis šeimomis buvo paženklinėti mirtimi, o bandymai vienas kitą gelbėti niekuo

nepadėjo. Šioje dalyje žiūrovas pamato, kad tiek Stoffè, tiek Kenta ir jų draugai eina savo tėvų pėdomis vis giliau klimpdami į priklausomybių ir smurto liūną.

Trečiojoje dalyje Socialinis paveldas sutinkame Kentos sūnų ir Jajjès (šved. Jan „Jajje“ Klingryd) dukrą, išgirstame jų istorijas, prisiminimus apie vaikystę ir ateities svajonių planus, taip pat parodomas dabartinis Kentos gyvenimas. Priešingai nei pirmose dviejose trilogijos dalyse, šioje filmuojasi ir pats Jarlas, taip priduodamas paskutinei trilogijos daliai apmąstymų apie savo, kaip režisieriaus įsitraukimą, santykį su socialiniais aktoariais ir artimą ryšį su pačia istorija.

Analizei pasirinktos aštuonios skirtingos scenos. Pirmos dvi scenos yra iš pirmosios trilogijos dalies *Jie vadina mus nepritapèliais*. Pirmoje scenoje atsiskleidžia Jajjè ir jo žodžių svarba interviu su režisieriumi metu. Vaikinas pasakoja apie sudètingą nepritapèlių praeitį, nieko gero nežadančią ateitį ir savo laisvès supratimą. Šios scenos analizè padès suprasti jaunuolių ir visuomenès santykį, vaikinių jaučiamą priešpriešą taisyklèms ir maišto priežastis. Tuo tarpu daug diskusijų sukèlusi sekso scena tarp anoniminès merginos ir Kentos įvardijama kaip per daug atvira, nereikalinga, pažeidžianti merginos privatumą, šokiruojanti ir neatitinkanti jokių etinių normų.²⁷

Kitos trys scenos išrinktos iš antrosios trilogijos dalies *Garbingas gyvenimas*. Pirmojoje scenoje matome Kentą, jo žmoną Evą (šved. Eva Blondin) ir Kentos motiną, kurią sutuoktinių pora parsiveža iš kalèjimo. Šioje scenoje atskleidžiama žmogžudystès ir laisvès supratimo problematika, sudètingų gyvenimiškų pasirinkimų analizavimas bei atlikto nusikaltimo pateisinimas suteikia galimybè pažvelgti į subjektų socialinès visuomenès veikimo principo supratimą bei atliktų veiksmų priežastis. Antrojoje scenoje sutinkamas Stoffè ir jo draugas Jerkà (šved. Erik „Jerka“ Rosén). Vyrai kalbasi apie priklausomybè nuo narkotikų, norà gyventi ir sudètingà gyvenimo kovà prieš priklausomybes. Šios scenos analizèje atsiskleidžia ir priklausomybių iššauktas nusikalstamumas. Trečiojoje scenoje įvyksta Kentos bei Stoffès susitikimas, kuris žiūrovà įtraukia savo emocionalia reikšme. Vyrai taip pat diskutuoja apie priklausomybes ir bûtinybè išgyventi, taèiau jų artimas ryšys ir panašus likimas tik apsunkina diskusiją.

Trys paskutinès scenos pasirinktos iš paskutinès trilogijos dalies *Socialinis paveldas*. Pirmojoje scenoje Jarlas kartu su Kenta važiuoja ieškoti Stoffès sūnaus, kuris po Stoffès mirties užaugo vaikų namuose. Scena atskleidžia skirtingus režisieriaus ir Kentos

²⁷ Mehren, S. (1969 m. lapkrièio 28 d.). Omstridt film på Carl Johan. *Aftenposten*, p. 8.

motyvus norint susitikti su Stoffės sūnumi Janne (šved. Janne Löfgren). Scenoje visiškai kitaip atsiskleidžia Jarlas, pamatomas jo nusivylimas ir liūdesys. Scena siejasi su filmo pradžioje girdimu Stoffės žmonos Lenos (šved. Lena Löfgren) grasinimu kovoti, jeigu trečiasis filmas bus išleistas ir kaltinimu pirmaisiais dviem filmais sugriovus jų gyvenimą. Antroji scena atskleidžia kartų pasikeitimus ir čia svarbiausiais subjektais tampa nepripažintų vaikų. Jų monologuose atskleidžiamos patirtys, išgyvenimai bei bandymas įsitvirtinti visuomenėje leidžia suprasti, kad gyvenimai gali pasikeisti. Paskutinėje analizei pasirinktoje scenoje vėl pasirodo Kenta, kuris priima sprendimą sekti savo gyvenimiškais įsitikinimais.

Analizei pasirinktos scenos siejasi su mirtimi, seksu, nusikalstamumu, žmogžudyste, asmeninio gyvenimo reprezentavimu, priklausomybėmis, socialinėmis problemomis, o šie aspektai yra glaudžiai susiję su etiniais klausimais. Etinė problematika iškyla, nes žiūrovas įvedamas į visai kitokį pasaulį, keliami klausimai ar tikrai visos scenos reikalingos ir ar jos teisingos žiūrovų bei socialinių aktorių atžvilgiu. Paskutinėje dalyje pasirodantis pats režisierius verčia susimąstyti, kodėl jis staiga sugalvoja įrašyti save į filmą, ar tai yra būtinybė, galbūt tai savotiškas jo pasiaiškinimas dėl etinių klausimų.

6. METODAS

Atsakymo į probleminį klausimą bus ieškoma remiantis neoformalistine amerikiečių kino teoretikų Davido Bordwello (angl. David Bordwell) ir Kristin Thompson (angl. Kristin Thompson) bei amerikiečių kino teoretiko Billo Nicholso dokumentikos tipų analizėmis. Neoformalistinė analizė pasirinkta, nes ji sutelkia dėmesį į filmą kaip sistemą ir bando išsiaiškinti kaip skirtingi elementai filmo sistemoje funkcionuoja bendroje formoje, be to daugiau atsiriboja nuo interpretacijų teorijų ir labiau linksta prie empirinio kino, kaip meno kūrinio, nagrinėjimo.²⁸ Neoformalistinis metodas yra linkęs į kiną žvelgti remiantis konstrukcija ir kompozicija.²⁹ Neoformalizmas pabrėžia racionalaus pasirinkimo scenarijus ir loginę informacijos apdorojimą, tai reiškia, kad yra tikima atviru ir laisvu žiūrovo bei teksto santykiu.³⁰ Taigi neoformalistinis metodas suteikia galimybę ištirti naratyvinę filmo informaciją ir remiantis sukeistinio sąvoka paaiškinti kaip realybė dokumentiniame filme yra transformuojama, kad taptų menu. Bordwello ir Thompson pateikiamas metodas neturi vieno būdo, pagal kurį galima išanalizuoti visus filmus, tačiau jie pateikia esmines gaires, kuriomis remiantis galima atskirti skirtingus formalius elementus ir skirtingus funkcijų tipus filmuose. Vadinas, dokumentinio kino tipui taip pat galima pritaikyti neoformalistinį tyrimo metodą.

Nicholso dokumentikos tipų analizė pasirinkta todėl, kad teoretiko išskirti konkretūs dokumentinių filmų tipai ir dokumentinių filmų analizės suteikia galimybę detaliam išnagrinėti dokumentinius filmus, išskirti formalius, techninius režisierių pasirinkimus ir suvokti pačią filmo pasakojimo struktūrą. Svarbu paminėti, jog Bordwellas su Thompson taip pat išskiria skirtingus tipus neoformalistinei filmų analizei, tačiau jie nebus naudojami šiame magistro darbe, nes Nicholso tipų analizė susijusi tik su dokumentiniais filmais, o neoformalistiniai tipai taikomi įvairių žanrų kino filmams. Todėl remiantis Nicholso dokumentikos tipų analize pasiekiami gilesni, konkretesni bei aiškesni tyrimo rezultatai.

Jarlo trilogijos *Nepripažinti* analizei neoformalistinis tyrimo metodas yra naudingas, nes gilinantį į trilogijoje naudojamą apšvietimą, montažą, mizanscenas ir kitas kinematografinio proceso dalis, galima suprasti ką pačiu filmu norima pasakyti. Tai yra, prie interpretacijos ir filmo esmės veda ne bandymas sugalvoti ką režisierius nori pasakyti, bet

²⁸ Vught, V. J. (2016). *Neoformalist Game Analysis: A methodological exploration of single-player game violence* (a doctoral thesis, university of Waikato), 12-14. Prieiga per internetą: <https://researchcommons.waikato.ac.nz/bitstream/handle/10289/10696/thesis.pdf?sequence=3> [Žiūrėta: 2022-05-24]

²⁹ Elsasser, T., Hagener, M. (2012). *Kino teorija: įvadas per juslių prizmę*. Vilnius: Mintis, 9.

³⁰ Ibid, 56-57.

atsižvelgimas į režisieriaus naudojamas menines priemones ir tų priemonių interpretavimas. Nicholso išskiriami dokumentikos tipai leis kiekvienai *Nepripačių* trilogijos daliai priskirti požanrį ir pagal tai išanalizuoti režisieriaus kultūrinius, kinematografinius sprendimus dokumentinio kino žanre.

Tiek Bordwello ir Thompson, tiek Nicholso išskiriami analitiniai metodai naudingi Jarlo trilogijos analizei: Nicholso dokumentikos tipai buvo specifiškai sukurti dokumentinių filmų analizei, o Bordwello ir Thompson neoformalistinė analizė nagrinėja kaip forma kuria filmo turinį. Taigi trilogijoje esančių kinematografinių formų nagrinėjimas bus aiškesnis ir tikslesnis jau priskyrus kiekvieną trilogijos dalį atitinkamam Nicholso dokumentinių filmų tipui. Svarbu paminėti, jog neoformalizmo ir dokumentikos tipų analizės kaip metodai suteikia tik pagrindą, kuris leidžia tirti formalius kino kūrėjo sprendimus ir jų funkcionavimą filmuose. Tai reiškia, kad analizės dalis pradedama be išankstinių nuostatų ar aiškiai žinomų rezultatų.

6.1 Formalizmas

Literatūroje formalizmas pirmiausiai siejamas su rusų formalizmu arba rusų formalistine mokykla. Ši literatūrologinė grupė didelį dėmesį skyrė konstruktyviojo prado, struktūrinių dėsningumų, kalbos vartosenos literatūroje specifikos tyrinėjimams ir savo metodus taikė ne tik literatūrai, bet ir dailės, teatro kūrinių analizėms.³¹ Iniciatoriai ir aktyvūs dalyviai buvo Romanas Jakobsonas (rus. Роман Якобсон), Georgijus Vinokuras (rus. Григорий Винокур) ir Viktoras Šklovskis (rus. Виктор Шкловский). Vienas iš svarbiausių formalistų tikslų buvo disciplinuoti literatūros tyrinėjimus, padaryti juos savarankiška mokslo sritimi, kuri skirtųsi nuo filosofijos, estetikos, psichologijos.³² Pačioje literatūroje formalistams didžiausią susidomėjimą kėlė ne politinio gyvenimo, klasinės ar tautinės ideologijos, gėrio ir blogio atskirties ar rašytojo patirties istorijos – jų teigimu, kūrinys negalima atskirti medžiaginių ir formaliųjų segmentų.³³ Literatūros mokslo objektas buvo apibrėžtas kaip specifinių literatūrinės medžiagos ypatybių tyrimas ir šios ypatybės išskiria turinį iš visų kitų reiškinių.³⁴ Turinį formalistams atitinka ikitekstinė literatūra ir neliteratūrinė kalbinė duotis, kuria pasireiškia abstrakčios idėjos, gamtos motyvai.³⁵ Pasak Šklovskio, meno tikslas yra

³¹ Meržvinskaitė, B. (2013). *Literatūros teorijos temos*. Kaunas: LKMA, 37.

³² Ibid, 37.

³³ Ibid, 37.

³⁴ Meržvinskaitė, B. (2013). *Literatūros teorijos temos*. Kaunas: LKMA, 37.

³⁵ Ibid, 37.

pasipriešinti kasdieniam suvokimui, padaryti objektus nepažįstamus, formas – sudėtingas, prailginti ir apsunkinti suvokimą, nes meno kūrinio suvokimas yra estetikos pabaiga.³⁶ Taigi menas sukeistina pažinimą ir sukuria kitokį, ypatingą meno matymą ir sukelia netikėtumo efektą. Su meno paskirties, kūrimo ir suvokimo problemomis susijusi sukeistinio sąvoka. Sukeistinis reiškia priemonę, kuri pabrėžia meninio teksto sukurimą, nukreiptą prieš kūrybos ir jos suvokimo stereotipus, taip pat teorinę santykio su kūrinio perspektyvą.³⁷ Formalistams sukeistinis taip pat reiškė meninės raiškos būdą, naują matymo sąlygą mene ir teorinį santykio su kūrinio principą.³⁸

6.2 Neoformalistinė kino analizė

Tiesiogiai formalistai kino niekada nenagrinėjo, tačiau amerikiečių kino teoretikė Thompson kurdama neoformalistinę kino analizę pasiskolino idėjų iš pagrindinių rusų formalistų principų. Teoretikės teigimu, neoformalizmas yra estetinės analizės metodas, kuris gana glaudžiai pagrįstas rusų formalistų literatūriniais darbais.³⁹ Šis metodas taip pat remiasi bendrosios meno prigimties prielaidomis.⁴⁰ Neoformalizmas pasiūlo daug prielaidų kaip meno kūriniai yra konstruojami ir kaip meno kūriniai veikia sukeldami įvairias auditorijos reakcijas.⁴¹ Nors neoformalizmas nenurodo, kaip šios prielaidos yra įkūnijamos ir atsispindi konkrečiuose filmuose, tačiau pagrindinės prielaidos gali būti naudojamos konstruojant specifinį metodą, kuris būtų tinkamas problemų nagrinėjimui, kurias iškelia filmas.⁴² Neoformalizmas atmeta komunikacijos meno modelį, kurio esmė kūrėjo noras meno kūrinio perduoti žinutę auditorijai. Thompson pamini, kad vietoj to, formalistai sukūrė savo komunikacijos meno modelį – išskyrė praktinį, kasdienį suvokimą ir specifinį estetinį, nepraktinį suvokimą.⁴³ Neoformalistams menas yra atskira sritis nuo visų kitų kultūros artefaktų, nes menui yra keliami unikalūs suvokimo reikalavimai.⁴⁴ Tai reiškia, kad menas turi būti atskiriamas nuo kasdienybės, kurioje savo suvokimą naudojame praktiniams tikslams. Gyvenime mes iškeliamo savo poreikius į pirmą vietą ir dažnai nepamatome svarbių detalių, todėl menas, pasak Thompson, mus įtraukia į

³⁶ Shklovsky, V. (1965). Art as Technique. In L. T. Lemon and M. J. Reis (eds.), *Russian Formalist Criticism: Four Essays*. Lincoln: University of Nebraska Press, 12.

³⁷ Ibid, 12-14.

³⁸ Meržvinskaitė, B. (2013). *Literatūros teorijos temos*. Kaunas: LKMA, 38.

³⁹ Thompson, K. (1988). *Breaking the Glass Armor*. New Jersey: Princeton University Press, 5-6.

⁴⁰ Ibid, 6.

⁴¹ Ibid, 6.

⁴² Ibid, 6.

⁴³ Ibid, 8.

⁴⁴ Ibid, 8.

žaismingą, nepraktišką sąveiką su juo.⁴⁵ Ir nors filmai, kaip ir kiti meno kūriniai, auditorijai suteikia galimybę atitrūkti nuo kasdienio pasaulio, tačiau poveikį jie vis tiek palieka. Žiūrovai gali pradėti analizuoti pamatytas situacijas, pakeisti nuomonę kažkoku klausimu arba sužinoti kažką naujo. Taigi neoformalizmo metodas padeda išsiaiškinti kaip meno kūriniai yra sukonstruojami ir kaip jie funkcionuoja ryšyje su publika.⁴⁶

Bordwellas ir Thompson neoformalistinį kino filmo analizavimą pateikia tokia tvarka: 1) norint suprasti kaip nuo planavimo studijos filmas patenka į ekranus ir tampa menu, teoretikai gilinasi į filmo produkciją ir jos rodymą, nes sprendimai bet kokioje filmo studijoje turi daug įtakos; 2) tuomet aiškinamasi kaip pats filmas funkcionuoja, vadinasi, jis turi formą, o formą sudaro skirtingos dalys, susijusios tarpusavyje ir taip paveikiančios auditoriją; 3) toliau einama prie technikų nagrinėjimo, tokių kaip mizanscena, montažas, garsas ir jų meninių galimybių. Šios technikos ir sudaro bendrą filmo formą; 4) vėliau vyksta filmų grupavimas, o vienas populiariausių būdų tą daryti, tai skirstyti filmus pagal žanrus; 5) pabaigoje įvyksta formalių filmų aspektų pasikeitimo istoriniuose kontekstuose nagrinėjimas.

Šiame magistro darbe pasirinkti keturi svarbiausi ir pagrindiniai neoformalistinio požiūrio taškai: filmo formos kūrimas ir techninių sprendimų analizavimas, žiūrovo įtaka ir istorinių kontekstų, kurie yra susiję su filmo istorija bei filmavimu nagrinėjimas ir bandymas suprasti, kokią įtaką tai turi žiūrovo estetinio suvokimo formavimui. Nors neoformalistų išskiriamas sukeistinis yra svarbus nagrinėjant filmus ir nurodo tokį realybės transformavimą, kuris kūrinį paverčia menu bei paaiškina, jog dokumentinių filmų negalima traktuoti kaip grynos realybės, tačiau šio magistro darbo analizėje sukeistinis nebus naudojamas kaip analizės įrankis.

6.3 Filmų formos kūrimas ir techninių sprendimų analizavimas

Thompson teigia, kad filmas nėra atsitiktinai parinktų kadru rinkinys – jis turi konkrečią formą ir kiekvienos scenos parinkimas galutiniam rezultatui yra apgalvotas kino kūrėjo sprendimas.⁴⁷ Taigi filmo formą sukuria veikėjai, pasakojama ir plėtojama istorija, muzika, spalvos, šviesos, dialogai, monologai. Pačios filmo formos supratimas susideda iš kelių faktorių. Pirmasis yra formalūs lūkesčiai. Tai reiškia, kad filme kiekviena scena yra išbaigta,

⁴⁵ Thompson, K. (1988). *Breaking the Glass Armor*. New Jersey: Princeton University Press, 8.

⁴⁶ Ibid, 6.

⁴⁷ Bordwell, D., Thompson, K. (2008). *Film Art: An Introduction*. New York: The McGraw-Hill Company, 55.

istorija pabaigta, kadrai nenutrūksta, todėl žiūrovas lieka patenkintas.⁴⁸ Kitas faktorius susijęs su įpročiais ir patirtimi. Neoformalistai teigia, jog žiūrovai kaupia ir dėlioja patirtą filmą, taip pat panaudoja žinias iš anksčiau matytų meno kūrinų ir gyvenimiškosios patirties ir tai padeda interpretuoti, suprasti naujai pamatytą filmą.⁴⁹ Toliau seka formos ir jausmų faktorius, kurį Thompson ir Bordwellas išskiria į filmuose reprezentuojamas emocijas ir emocinį atsaką.⁵⁰ Abi skirtys susijusios su filmo forma, nes vienaip tikrame gyvenime išreiškiamos emocijos gali visiškai kitaip pasireikšti filme priklausomai nuo to, kaip režisierius pateikia sceną ir reprezentuoja emocijas.⁵¹ Pavyzdžiui žmonės, kuriuos gyvenime niekintume, filme mus gali sužavėti ir atvirkščiai. Paskutinis faktorius yra reikšmė. Thompson išskiria denotacinių ir konotacinių reikšmių sistemą.⁵² Išskiriami du denotacinės reikšmės lygiai: 1) referentinė reikšmė (žiūrovas lengvai identifikuoja realaus pasaulio aspektus mene), 2) eksplicitinė reikšmė (abstrakčios idėjos filmuose pateikiamos be užuolankų ir šių idėjų supratimas iš žiūrovo pusės priklauso nuo jo pasaulio ir meno suvokimo).⁵³ Taip pat išskiriamos dvi konotacinės reikšmės, kurių supratimui būtina interpretacija: 1) numanoma reikšmė (neradęs denotacinių reikšmių žiūrovas imasi interpretacijos ir prieina prie numanomos reikšmės), 2) simptomatinė reikšmė (jeigu filmas yra socialinių tendencijų atspindys arba daro psichologinę įtaką didelei grupei, tuomet filmo reikšmė identifikuojama kaip simptomatinė).⁵⁴ Šio magistro darbo analizėje svarbiausios bus eksplicitinė, numanoma ir simptomatinė reikšmės. Šių reikšmių dėka išskiriamos skirtingos scenų interpretacijos, psichologiniai subjektų pasirinkimai ir įsigilinama į žiūrovo santykį su filmu bei jo suvokiamu pasauliu.

6.4 Žiūrovo įtaka

Nors neoformalizmas labiau analizuoja filmo sistemą ir formą, tačiau žiūrovai vis tiek atlieka svarbų vaidmenį šiame metode. Anot neoformalistų, filmas susideda iš audiovizualiųjų gairių, kurias atitinkamai suvokia ir apdoroja žiūrovai, tai reiškia, kad žiūrovai nėra vien pasyvūs stebėtojai, atvirkščiai, jie yra aktyvūs subjektai ir prisideda prie galutinio filmo efekto.⁵⁵ Žiūrovas į kino filmą įtraukiamas suvokimo, emocijų ir pažinimo lygiu.⁵⁶ Be to,

⁴⁸ Bordwell, D., Thompson, K. (2008). *Film Art: An Introduction*. New York: The McGraw-Hill Company, 56.

⁴⁹ Elsasser, T., Hagener, M. (2012). *Kino teorija: įvadas per juslių prizmę*. Iš anglų kalbos vertė Rima Bertašavičiūtė, Vilnius: Mintis, 57.

⁵⁰ Bordwell, D., Thompson, K. (2008). *Film Art: An Introduction*. New York: The McGraw-Hill Company, 59.

⁵¹ Ibid, 59.

⁵² Thompson, K. (1988). *Breaking the Glass Armor*. New Jersey: Princeton University Press, 12.

⁵³ Ibid, 12.

⁵⁴ Ibid, 12-13.

⁵⁵ Elsasser, T., Hagener, M. (2012). *Kino teorija: įvadas per juslių prizmę*. Vilnius: Mintis, 57.

⁵⁶ Thompson, K. (1988). *Breaking the Glass Armor*. New Jersey: Princeton University Press, 10.

savo dalyvavimu žiūrovai taip pat prisideda prie filmo formos ir stiliaus kūrimo. Thompson pamini, kad su gyvenime esančiomis problemomis ir kasdienybe žmonės tvarkosi praktiniu būdu, bet filmuose įprasti ir kasdieniai dalykai žiūrovams iššaukia priešingas emocijas.⁵⁷ Dokumentinių filmų kontekste toks žiūrovų elgesys sukuria ypatingos svarbos reikšmę, nes skirtingas interpretavimas to, kas yra matoma ir sutinkama kasdienybėje gali iššaukti pokyčius visuomenėje, naujas įžvalgas dokumentinio kino žanro diskurse ir suteikti idėjų tolimesniems režisierių darbams.

6.5 Istorinio konteksto motyvas

Anot Bordwello, be istorinio konteksto žiūrovas negalėtų suvokti filmo prasmės. Neoformalistai teigia, kad meno kūrinys beveik visais atvejais yra pagrįstas tikrove, o tai reiškia, kad meno kūriniui įtakos turi jo sukūrimo aplinkybės, nes jis sukurtas naudojant medžiagą, paremtą to kūrinio istoriniu kontekstu.⁵⁸ Dėmesys istorijai yra svarbus, nes jis daro prielaidą, jog pats filmas yra aiškus filmo kūrėjo pasirinkimas filmu parodyti tas galimybes, su kuriomis kūrėjas susiduria tam tikru istoriniu momentu.⁵⁹ Bordwellas tam pasiūlo racionalaus agento analizės modelį (angl. *rational-agent model*), kurį reikia derinti su instituciniu modeliu (angl. *institutional model*), nes jame taip pat atsižvelgiama į socialinį ir ekonominį kontekstą.⁶⁰ Istorinio konteksto motyvas labai svarbus Jarlo trilogijos analizei, nes kiekviena dalis atspindi vis kitokį Švedijos laikotarpį, susiduriama su socialinėmis, ekonominėmis ir istorinėmis problemomis, kurios tiesiogiai paveikia visus trilogijos veikėjus.

6.6 Billo Nicholso dokumentikos tipų analizė

Amerikiečių kino teoretikas Billas Nicholzas yra laikomas šiuolaikinės dokumentinės kino studijų krypties įkūrėju ir jis buvo pirmasis, kuris savo knygoje *Realybės reprezentacija: dokumentikos problemos ir konceptai* (angl. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*) dokumentinio kino studijai pirmą kartą pritaikė šiuolaikinę kino teoriją. Jarlo trilogijos *Nepripažinti* analizei ypač reikšmingi Nicholso sukurti skirtingi

⁵⁷ Bordwell, D., Thompson. K. (2008). *Film Art: An Introduction*. New York: The McGraw-Hill Company, 56-57.

⁵⁸ Vught, V. J. (2016). *Neoformalist Game Analysis: A methodological exploration of single-player game violence* (a doctoral thesis, university of Waikato), 59. Prieiga per internetą: <https://researchcommons.waikato.ac.nz/bitstream/handle/10289/10696/thesis.pdf?sequence=3> [Žiūrėta: 2022-05-24]

⁵⁹ Bordwell, D. (1989). Historical Poetics of Cinema. In R. Barton Palmer (Ed.), *The Cinematic Text: Methods and Approaches*. New York: AMS Press, 373.

⁶⁰ Ibid, 382-383.

dokumentikos tipai, padedantys paaiškinti techninius režisierių sprendimus ir suprasti kaip dokumentiniame filme yra medijuojama realybė.

Magistro darbo analizės dalyje visiems trims Jarlo filmams bus priskirtas atitinkamas Nicholso dokumentikos tipas ir pagal tam tipui priskiriamas savybes ir reikšmes, kiekviena dalis bus išnagrinėta, taip pat aptariamas režisieriaus dalyvavimas, žiūrovų įsitraukimas, filmo socialinių aktorių vaidyba, kinematografiniai sprendimai. Bus remiamasi dar viena Nicholso knyga *Įvadas į dokumentiką* (angl. *Introduction to documentary*), kurioje teoretikas aprašo esminius skirtumus tarp dokumentikos ir kitų žanrų, aptaria kaip dokumentiniai filmai iškelia etines ir socialines problemas ir kaip tai atsispindi kūrybine prasme. Be to, bus aptariama ar perėjimas nuo vieno dokumentikos tipo prie kito trilogijoje siejasi iš etinės pusės ir kokią įtaką bendrai trilogijos etinei pusei tai suteikia.

Savo knygoje *Įvadas į dokumentiką* Nicholsas dokumentikos žanrą suskirstė į šešis skirtingus dokumentikos tipus (angl. *documentary modes*): poetinį (angl. *poetic*), aiškinamąjį (angl. *expository*), stebėjimo (angl. *observational*), dalyvaujамąjį (angl. *participatory*), performatyvųjį (angl. *performative*) ir refleksyvųjį (angl. *reflexive*).⁶¹

Poetinė dokumentika yra artimiausia eksperimentiniam ir avangardiniam filmų kūrimui, ji nepaiso tęstinumo bei laiko ir erdvinių santykių.⁶² Kadangi poetinės dokumentikos subžanras atsirado kartu su modernizmu, tai ir tikrovės perteikimui pasirinkta nenuosekli nerišlių veiksmų grandinė, neįpareigojančios asociacijos, subjektyvūs išpūdžiai.⁶³ Tokio tipo dokumentikoje daug svarbesnis tonas ir nuotaika, o ne žinios ir žiūrovų įtikinėjimas. Taip pat trūksta psichologiškai išvystytų veikėjų ir poetinės dokumentikos žanras yra labai subjektyvus.⁶⁴

Aiškinamoji dokumentika remiasi retorika bei argumentais ir į žiūrovą yra kreipiamasi tiesiogiai.⁶⁵ Šio tipo dokumentikai taip pat būdingas „visažinio“ balso (angl. *voice-of-god*) naudojimas, kuomet medžiaga stebėtojams yra pateikiama už kadro esančiu balsu arba titruose ir sukonstruojamas įtikinamas, galingas argumentas, kuris prašosi sprendimo.⁶⁶ Aiškinamoji dokumentika dažnai kritikuojama dėl etinių klausimų, nes filme pateikiamas tekstas gali būti suprastas kaip pernelyg objektyvus, įtikinamas arba neįtikinamas,

⁶¹ Nichols, B. (2001). *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 33-34.

⁶² Ibid, 33.

⁶³ Ibid, 103.

⁶⁴ Ibid, 33.

⁶⁵ Nichols, B. (2001). *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 33-34.

⁶⁶ Nichols, B. (1991). *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 34-35.

propagandinis.⁶⁷ Taip pat vertinamas režisierius ir jo kalbėjimas kieno nors vardu, jo atsakomybė už filmo subjektus ir žiūrovus. Aiškinamajai dokumentikai įprastas laiko tęstinumas, tekstinis pasakojimas, už kadro esančio balso teiginių išpildymas vaizdais.⁶⁸

Kaip atsakas aiškinamajai dokumentikai, 7-ajame dešimtmetyje atsirado tiesioginis kinas, Nicholso pavadintas stebėjimo dokumentika.⁶⁹ Stebėjimo dokumentika dar atitinka *cinéma vérité* ir „musės ant sienos“ (angl. *fly-on-the-wall*) filmo kūrimo būdus. Tokioje dokumentikoje nėra komentarų, muzikinio fono (nebent išorinė muzika), tačiau būdingi ilgos trukmės kadrai, kuriais yra siekiama sukurti tikrą tų kadro išgyvenimo jausmą.⁷⁰ Keičiantis technologijoms buvo pradėtos naudoti lengvasvorės nešiojamos kameros, todėl šio tipo dokumentikos kūrėjai nešiodamiesi kameras visuomet sekdamo veiksmą ir dėl to galutinis rezultatas dažnai atrodydavo mėgėjiškas.⁷¹ Stebėjimo dokumentika iš kitų dokumentikos tipų išsiskiria tuo, jog režisierius turi galią kontroliuoti kiekvieną sceną ir būti įvykių centre.⁷² Taigi šis dokumentikos tipas režisieriui suteikia galimybę užfiksuoti patį autentiškiausią realybės reprezentavimą.

Dalyvaujamosios dokumentikos rūšis pabrėžia sąveiką tarp filmo kūrėjo ir subjekto, pats filmavimas vyksta atliekant interviu arba naudoti pasirenkamos kitokios tiesioginio dalyvavimo formos.⁷³ Istorinių klausimų nagrinėjimas dažnai susiejamas su archyvine filmuota medžiaga. Filmu kūrėjas tokio tipo dokumentikoje yra aktyviai įsitraukęs į veiksmą.⁷⁴ Dalyvaujamosios dokumentikos filmavimo metu galimas ir artimesnio santykio tarp filmo kūrėjo ir subjektų užsimezgas, kuris gali pakoreguoti filmu perduodamą žinutę.⁷⁵

Performatyvioji dokumentika renkasi nagrinėti socioistorinę problematiką, kino kūrėjai tai dažnai daro vedami asmeninių, emocinių ir subjektyvių tikslų ir nori parodyti marginalizuotų visuomenės grupių problemas, istoriją, iššūkius.⁷⁶ Tokio tipo dokumentiniai

⁶⁷ Nichols, B. (1991). *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 34-35.

⁶⁸ Ibid, 35.

⁶⁹ Dubinskaitė, R. (2008). Dokumentinio kino kalbos eksperimentai Lietuvos videomene. Vilnius: Lietuvos mokslų akademijos leidykla, 43.

⁷⁰ Nichols, B. (1991). *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 35.

⁷¹ Ibid, 38.

⁷² Ibid, 38-39.

⁷³ Nichols, B. (2001). *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 115-116.

⁷⁴ Nichols, B. (1991). *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 42.

⁷⁵ Ibid, 42-43.

⁷⁶ Nichols, B. (2001). *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 130-131.

filmai turi panašių savybių kaip ir avangardiniai, eksperimentiniai filmai, tačiau publikai emocinis ir socialinis poveikis yra labiau pabrėžiamas.⁷⁷

Refleksyvioji dokumentika siekia parodyti filmo kūrėjo ryšį ir santykį su filmo subjektais, filmuose kalbama ne tik apie istorinį pasaulį, bet apskritai apie įvairias problemas ir problemų reprezentavimą.⁷⁸ Šiuo tipu režisieriai nori, kad dokumentika būtų pamatyta kaip konstrukcija arba reprezentacija, be to, keliami klausimai dėl filme vaizduojamo realizmo ir pateikiamos tiesos.⁷⁹ Tai reiškia, kad refleksyvioji dokumentika bando sulaužyti žiūrovo pasitikėjimą dokumentikos žanru, o filmų kūrėjai nuolat komentuoja paties filmo tikrovę.⁸⁰

⁷⁷ Nichols, B. (2001). *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 34.

⁷⁸ Ibid, 125.

⁷⁹ Ibid, 125.

⁸⁰ Dubinskaitė, R. (2008). *Dokumentinio kino kalbos eksperimentai Lietuvos videomene*. Vilnius: Lietuvos mokslų akademijos leidykla, 44.

7. TEORINIS PAGRINDAS

Šio magistro darbo analizei ir tyrimui pasirinkta dokumentinė švedų režisieriaus Stefano Jarlo trilogija *Nepripažinti*, kuri nuo pat pirmos dalies ne tik kontroversiškomis scenomis, bet ir problemine istorija įtraukia kritikus, žiūrovus bei plačiąją visuomenę į sudėtingą diskusiją. Filmuose aktualizuojamos erotikos, mirties, socialinių problemų, priklausomybių, žmogžudystės, santykių šeimoje temos sukelia nepasitenkinimą, nes kultūriškai šios temos nėra priimtinos. Filme vaizduojamų socialinių problemų ištakos susijusios su gerovės valstybės kūrimu ir politika, o nepavykę to atspindžiai, parodomi filme, sukelia visuomenės pasipiktinimą. Šokiruojančios ir probleminės scenos trilogijoje, kurios pasakoja kiek kitokią istoriją, nei kad yra įprasta matyti kasdienybėje, neatsiejamos nuo etinių ir moralinių klausimų, nes pati filmo forma ir idėja meta iššūkį mūsų įsitikinimams. Šiuo magistro darbu norima parodyti, kad etiniai klausimai, paliečiami tik teisine prasme, meno kūriniais, šiuo atveju – filmų, analizei negali priduoti nieko naujo ir įdomaus moksliskai. Jeigu režisierius gavo sutikimą filmuotis iš socialinių aktorių (filmuojamų subjektų) tam tikrose scenose, tai nereiškia, kad visi kiti etiniai klausimai išnyko. Dėl šios priežasties etiniai klausimai, susiję su probleminėmis trilogijos scenomis, bus nagrinėjami per psichoanalitinę prieigą. Psichoanalitinės etikos perspektyvos funkcijos pasirinkimą lėmė Nagib knyga *Pasaulio kinas ir realizmo etika* (angl. *World Cinema and the Ethics of Realism*), kurioje teoretikė aptaria psichoanalizės teoriją bei klasikinės ir postmodernios etikos filosofus dokumentinių filmų perspektyvoje. Jos paminėtas ir analizuotas malonumo principas, suformuluotas psichoanalizės pradininko austrų psichologo Sigmundo Freudo (vok. Sigmund Freud), persikelia į etikos ir ideologijos kritikos plotmes, todėl etika tampa psichoanalizės objektu.⁸¹ Škotų režisierius Kevinas Macdonaldas (škot. Kevin Macdonald) savo knygoje *Įsivaizduojant realybę* (angl. *Imagining Reality*) pastebėjo, jog dokumentiniuose filmuose vykstančių interviu metu neretai pastebima psichoanalitinių požymių.⁸² Macdonaldas taip pat pastebėjo, jog prieš kamerą žmonės yra linkę daug atviriau išsipasakoti, dažnai net patys to nesuvokdami, jie papasakoja pačias didžiausias savo paslaptis.⁸³

Šiam magistro darbui pasirinkta prancūzų psichoanalitiko ir psichiatro Jacques'o Lacano (pranc. Jacques Lacan) psichoanalitinė etikos teorija, nes ji suteikia galimybę atlikti

⁸¹ Nagib, L. (2011). *World Cinema and the Ethics of Realism*. London: The Continuum International Publishing Group, 186.

⁸² Cousins, M., MacDonald, K. (2006). *Imagining Reality*. London: Faber & Faber, 392.

⁸³ Ibid, 392-393.

gilesnę ir išsamesnę Jarlo trilogijos analizę. Be to, priešingai negu Freudas, kuris turėjo tikslą atrasti būdą suvaldyti pasąmoninguosius žmogaus instinktus ir sukurti galimybę subjektui funkcionuoti visuomenėje be problemų, Lacanas dar daugiau gilinasi į pasąmoninguosius subjekto instinktus, jį domino tai, kas sunaikina struktūrą ir išėina už visuomenės ribų. *Nepritapėliuose* susipažįstame su žmonėmis, kurie gyvena už visuomenės ribų, yra atstumti, todėl Lacano teorija tinkama aiškinantis kaip filmo subjektai sugriovė struktūrą, kultūrinę visuomenės tvarką ir tapo užribyje gyvenančia bendruomene. Psichoanalizė dokumentiniuose filmuose nagrinėja žmogaus vidinį pasaulį, jame nuolatos vykstančius konfliktus, leidžia atskleisti kino kūrėjų, žiūrovų ir filmo subjektų psichines sąrangas. Visa tai pveda prie nepastebėtų arba paslėptų filmo diskursų, kurie apie kino kūrėjus ir filmo subjektus gali suteikti dar daugiau informacijos arba pakeisti žiūrovų nuomonę įvairiais klausimais. Tuo tarpu etika ir psichoanalizė yra neatsiejama viena nuo kitos. Kadangi psichoanalizė gilinasi į žmogaus psichikos sąrangą ir bando atskleisti pasąmoningosios sferos dalį, tai pradėdamas elgtis taip, kaip visuomenėje nėra priimtina ir pažeidinėdamas etines taisykles subjektas pradeda griauti kultūrinę tvarką. Lacano aprašomi etiniai veiksmai nesiremia visuomenėje apibrėžtomis etinėmis normomis, todėl jam svarbiausia, kad subjektas savo veiksmis peržengtų tai, kas priimtina ir patirtų trauminę situaciją, kurios yra tikros. Dėl šios priežasties pasirinkta Lacano etikos teorija yra pakankamai unikali ir suteikianti galimybę analizės metu įsigilinti į slapčiausius ir įdomiausius dalykus subjektų psichikos sąrangoje. Amerikiečių filosofas Noėlis Carrollis (angl. Noël Carroll) kaip labai svarbų etinį elementą išskiria teisinį kontroversinių scenų ir veiksmų analizavimą, o garsus prancūzų filosofas Emanuelis Levinas (pranc. Emmanuel Lévinas) etiniuose klausimuose remiasi religinio dvasingumo formomis bei kaltės jausmu.⁸⁴ Kadangi psichoanalitinė Lacano etikos teorija teigia, jog etinis veiksmas subjektui apskritai nėra įmanomas, nes jo tiesiog negalima atpažinti kaip etinio⁸⁵, vadinasi, Lacano teorija yra daug naudingesnė ir įdomesnė analizei, nes suteikia galimybę ne tik ieškoti priežasčių, kodėl vienas ar kitas subjekto veiksmas gali būti etinis arba ne, bet ir leidžia pažvelgti į tyrimo objektą giliau ir plačiau negu tik teisiniame įstatymų arba kaltės akiratyje. Dokumentinių filmų kūrėjams taip pat labai dažnai keliami etiniai klausimai dėl filmuojamų subjektų, pasirinktų temų ir kinematografinių sprendimų. Etiniu ir psichoanalitiniu aspektais Jarlo trilogija *Nepritapėliai* yra naudinga ir įdomi analizei, nes filmuose susiduriama su didele dalimi

⁸⁴ Žukauskaitė, A. (2003). Du kartus apie neįmanomą etiką. *Filosofija. Sociologija, Nr. 1*, 4.

⁸⁵ *Ibid*, 4.

socialinių problemų, kurių pasekmė ir yra dviprasmiškai vertinami etiniai sprendimai bei veiksmi.

Lacano tyrinėta ir tobulinta psichoanalitinė teorija yra priskiriama struktūralizmui ir išsiskiria tradicinių psichoanalitinių mokslinių įžvalgų ribų peržengimu, be to Lacanas sukūrė sudėtingą daugiasluoksnią estetinę koncepciją, kurioje psichoanalitinė problematika yra glaudžiai susijusi su psichoterapine, ontologine ir lingvistine problematika.⁸⁶ Psichoanalizė Freudas norėjo suprasti psichines ligas, tuo tarpu Lacanas psichoanalizę praplėtė iki universalaus mokslo, kurio pagalba galima paaiškinti daug daugiau žmogaus veiklos procesų. Lacanui buvo svarbi asmens sąsąmoningoji sfera, atsirandanti psichoanalitiko ir psichoanalizės objekto susidūrimo momentu ir ta sąsąmoningoji sfera, kuri atsiskleidžia geismui vaidinant lemiamą vaidmenį.⁸⁷ Pagrindiniu Lacano teiginiu laikoma, kad sąsąmoningoji sfera yra kaip kalba, tai yra, sąsąmoningoji sfera sukuriamama tame pačiame procese, kurio metu sukuriamas ir subjektas – kalbos įsisavinimo.⁸⁸ Taigi subjektas yra kalbantis ir gyvenimą gyvenantis socialinių procesų plotmėje, taip prieštaraujantis Freudo anatominiam subjektui. Nors savo darbą Lacanas grindžia Freudu, tačiau pats pateikia daug naujų idėjų, kuriose Lacano analizuojamas subjektas yra skilęs, ne vientisas subjektas, jis pasakoja savo istorijas ir jos psichoanalizės metu gali kisti, be to, Lacano pateikta žmogaus psichikos sąranga neapsiriboja subjekto vientisumo samprata.⁸⁹ Taigi Lacano samprata nuo Freudo skiriasi tuo, jog žmogus nėra vientisas ir nedalomas subjektas, o greičiau fragmentiškas, suskilęs, nevientisas subjektas.⁹⁰

7.1 Jacques'o Lacano psichoanalizės teorija

Tam, kad magistro darbe atliekama analizė ir jai naudojama psichoanalitinė Lacano etikos teorija būtų aiškesnė, čia pateikiami svarbiausių naudojamų terminų apibrėžimai. Vienas svarbiausių Lacano konceptų psichoanalizėje yra subjekto saviidentifikacijos procesas, padedantis suprasti subjekto praeities ir dabarties būsenas bei veiksmus ir paaiškinantis subjekto asmenybės kūrimosi eigą. Saviidentifikacijos procesas, dar vadinamas trinare psichikos plotmių teorija, taip pat buvo sukurtas norint suprasti ne tik psichinius sąsąmonės procesus, turinčius tokią pat struktūrą kaip ir kalba, bet ir pačią kalbą bei

⁸⁶ Andrijauskas, A. (2017). *Vakarų estetika ir meno filosofija*. Vilnius: Lietuvos kultūrų tyrimų institutas, 383.

⁸⁷ Piotrowska, A. (2013). *Psychoanalysis and Ethics in Documentary Film*. London: Routledge, 36.

⁸⁸ Ibid, 37.

⁸⁹ Zherebkina, I. (2010). Jacques'as Lacanas: Feministinis įvadas. *Athena*, 6, 120-121.

⁹⁰ Ibid, 121.

jos veikimo principą.⁹¹ Šis procesas išskirstomas į tris kategorijas: **Įsivaizduojamą**, **Simbolinę** ir **Tikrovę**. Ši schema, kurią išskyrė ir išanalizavo Lacanas, iš dalies atitinka Freudo žmogaus psichikos sąrangos struktūrą, kurią sudaro ego, id ir superego.⁹² Teigiama, kad tik iš dalies, nes Lacanas iš naujo konceptualizavo psichoanalizę ir teigė, jog sąmonė turi kalbos struktūrą ir gali būti įvardinta kaip diskursas.⁹³ Įsivaizduojamoje kategorijoje atsiranda kito žmogaus veiksmai, nuo kurių įtakos subjektas ginasi jam prieinamomis priemonėmis ir viso to rezultatas yra savojo **aš** vaizdinys ir jis susijęs su ego įsitvirtinimu.⁹⁴ Įsivaizduojamosios kategorijos sąvokoje svarbiausias asmenybės bruožų formavimasis ankstyvoje vaikystėje, kurią Lacanas pavadina **veidrodžio stadija**.⁹⁵ Nors tai reiškia, kad vaikas žiūrėdamas į veidrodį pradeda pažinti save ir atskirti save nuo mus supančio pasaulio, tačiau, pasak Lacano, šis procesas vyksta tik vaizduotėje, o ne tikrovėje.⁹⁶ Vaiko atvaizdą veidrodyje psichoanalitikas pavadina **Kito** terminu, kuris yra ego pagrindas.⁹⁷ Toliau formuojantis asmenybei, subjektas susiduria su kitais subjektais ir veidrodinis aš po truputį virsta socialiu aš. Nuo šios vietos Lacanas įveda probleminį lauką, kuomet subjektas įsivelia į sudėtingus tarpusavio ryšius. Toliau Lacanas pereina prie Simbolinės kategorijos, kuri įprasmina kitą žmogų ir yra apibūdinama kaip kalbinis laukas. Įtrauktas į reprezentacijos sistemą subjektas pakeičiamas signifikantu, kuris nurodo į kitą signifikantą, visą apimančią Simbolinę tvarką ir visatą.⁹⁸ Čia Kitas, atspindintis ego, yra įvedamas į kalbą, socializuojamas ir atiduodamas **didžiojo Kito** priklausomybei. Didysis Kitas atlieka superego funkciją ir simbolizuoja įsisamonintas taisykles, socialines normas, įstatymus, kurių laikomės ir pagal kuriuos gyvename visuomenėje norėdami nesugriauti Simbolinės tvarkos. Simbolinėje stadijoje vaikas yra pajėgus atpažinti socialinę savo asmenybės lytį ir nustatyti savo vietą Simbolinėje kultūros tvarkoje.⁹⁹ Trečiojoje, **Tikrovės** kategorijoje, parodoma, kaip subjektas suvokia jį supančio pasaulio įvykius ir Tikrovę atspindi id.¹⁰⁰ Tikrovė Lacano teorijoje yra daug ekstremalesnė, negu Freudų id, nes čia Tikrovė apibūdina viską, kas yra už sąmonės ribų, nepasiekiamo ir kas paneigia subjektą. Subjekto Tikrovėje svarbi kūniškumo, perteklinio bei nepasotinamo malonumo mėgavimosi, esančio už malonumo

⁹¹ Andrijauskas, A., Rubavičius, V. (2016). *Psichoanalizės fenomeno interpretacijos*. Vilnius: Vilniaus aukciono biblioteka, 76.

⁹² Ibid, 76-77.

⁹³ Lacan, J. (2006). *Écrits*. New York: W. W. Norton & Company, 706-707.

⁹⁴ Ibid, 145-146.

⁹⁵ Ibid, 54-55.

⁹⁶ Ibid, 565-566.

⁹⁷ Ibid, 565-566.

⁹⁸ Lacan, J. (1991). *The Ego in Freud's Theory and in The Technique of Psychoanalysis. The Seminar of Jacques Lacan*. Book II. New York and London: W. W. Norton & Company, 29.

⁹⁹ Zherebkina, I. (2010). Jacques'as Lacanas: Feministinis įvadas. *Athena*, 6, 122.

¹⁰⁰ Lacan, J. (2006). *Écrits*. New York: W. W. Norton & Company, 120-122.

principo sąvoka *jouissance*.¹⁰¹ Šis mėgavimasis subjekte niekada nėra nuslopintas ir net kalba negali jo panaikinti. *Jouissance* Simbolinėje plotmėje vietos neturi, todėl yra laikomas subjektą žalojančiu elementu. *Jouissance* siejasi su potraukiais ir priešingai negu geismas, jis subjektui leidžia mėgautis malonumo pertekliumi.¹⁰² Pirminis *jouissance* individui pradėdant suprasti skilimą yra perkeliamas į kalbinius signifikantus ir galiausiai į simbolinę kalbos plotmę.¹⁰³ Tai reiškia, kad sąmoningas Simbolinės plotmės subjektas kuriasi santykiyje su kitais dviem ir Tikrove: 1) simboliniu didžiuoju Kitu, kuris savo įstatymu reguliuoja mūsų elgesį socialinėje erdvėje ir padeda į ją integruotis, 2) įsivaizduojamu Kitu, kurį tarsi veidrodžio atspindį matome žvelgdami į kitus ir lygindami save su jais ir 3) Tikrove.¹⁰⁴ Anot Lacano, totalus *jouissance* (mėgavimasis) subjektui nėra įmanomas, todėl jis skyla į **geismą**, kuris subjektą Simbolinėje kategorijoje susieja su Įstatymu ir į **objektą a** (pranc. *objet petit a*), kuris vaizduoja geismo likutį ir parodo, ko geismui trūksta.¹⁰⁵ Geismas gali būti siejamas su malonumo principo įgyvendinimu, o *jouissance* patenka anapus malonumo principo ir tampa neatsiejamu nuo varos.¹⁰⁶ **Vara** (pranc. *pulsion*) simbolizuoja instinktyvų troškimą, susijusį su gamta ir kultūrinę negalimybę tą troškimą išpildyti.¹⁰⁷

7.2 Pasąmonė, geismas, pakartojimas ir perkėlimas

Lacano išskiriami ir pagrindiniai psichoanalizės konceptais laikomi pasąmonė, geismas, pakartojimas ir perkėlimas yra svarbūs psichoanalitinei Jarlo trilogijos analizei, todėl šioje dalyje bus glaustai ir aiškiai aptariama šių konceptų svarba bei reikšmė. Pasąmonę Lacanas supranta kaip mąstymą, kuris subjektui nesuteikia galimybės sutapti pačiam su savimi.¹⁰⁸ Lacanas taip pat teigė, kad pasąmonė yra Kito diskursas, tai reiškia, kad Kitas čia nurodo ir psichoanalitiką, kuris savo tarpininkavimu išverčia simptomų kalbą pacientui, ir kitybės, svetimumo momentą, kuris negali būti inkorporuotas sąmoningos ego veiklos.¹⁰⁹ Lacanui svarbiausia tai, kad žmogaus psichiniams procesams įtaką daro kalba ir pasąmonę jis

¹⁰¹ Lacan, J. (2006). *Écrits*. New York: W. W. Norton & Company, 761.

¹⁰² Ibid, 207-208.

¹⁰³ Pocius, K. (2020). Mėgavimasis ir Kitas Jacques'o Lacano psichoanalitinėje teorijoje. *Sociologija. Mintis ir veiksmai*, 47, 52.

¹⁰⁴ Ibid, 52.

¹⁰⁵ Lacan, J. (2006). *Écrits*. New York: W. W. Norton & Company, 570-600.

¹⁰⁶ Pocius, K. (2020). Mėgavimasis ir Kitas Jacques'o Lacano psichoanalitinėje teorijoje. *Sociologija. Mintis ir veiksmai*, 47, 53.

¹⁰⁷ Ibid, 53.

¹⁰⁸ Senūta, P. (2011). Keturi pagrindiniai Jacqueso Lacano psichoanalizės konceptai. *Logos* 68, 217.

¹⁰⁹ Ibid, 217.

laiko subjekto kalbėjimo efektų suma.¹¹⁰ Taigi psichiniai reiškiniai taip pat kyla iš kalbos, o pašamonės kalbėjimasis su mumis gali privesti prie psichinių traumų. Lacano teigimu, Įsivaizduojamos plotmės subjektas per kalbą yra socializuojamas ir per komunikaciją įsitvirtina sociume.¹¹¹ Taip pat subjektas pajungiamas Kito priklausomybei, nes kalba nukreipta į Kitą ir Kitas yra kalboje.¹¹² Lacanas pamini, kad pašamonė yra struktūruota kaip simbolinė funkcija, todėl susijusi ne tik su instinktais, bet ir simbolių funkcijų sritimi.¹¹³ Taigi pašamonė yra simbolinis Kito diskursas, kuris negali būti suprastas be taip vadinamo vertėjo, nes nežinoma simbolinė Kito funkcija.¹¹⁴ Norint suprasti, ką Kito diskursas bando pasakyti, Lacanas prieina prie išvados, jog pašamonės kalba yra geismo kalba. Tai reiškia, kad pats geismas ir sužadina pašamonę, ji turi stipriai funkcionuoti vien tam, kad būtų užpildytas Kito sukurtas trūkumas.¹¹⁵ Galima teigti, jog dokumentinių filmų analizėje pašamonės ir geismo atradimas bei tyrinėjimas gali suteikti daug informacijos apie socialinių filmo aktorių gyvenimus, jų pasirinkimus ir atliktus veiksmus. Kadangi subjektų kalbėjimas leidžia suprasti jų pašamonę, tai tam tikri geismo sąlygoti subjektų sprendimai gali būti aptariami iš skirtingų etinių perspektyvų.

Toliau Lacanas prieina prie geismo, kurį laiko žmogaus esme, tačiau kalba tik apie pašamonės geismą.¹¹⁶ Geismas parodo subjekto pašamonės nukreiptumą į tai, kas nėra jis pats.¹¹⁷ Kadangi žmogaus geismas yra Kito geismas, susiduriama su Simbolinės plotmės ir didžiojo Kito įtaka.¹¹⁸ Per Simbolinę plotmę ir didįjį Kitą Lacanas norėdamas parodyti subjekto formavimąsi geismo sąvokoje išskiria tris lygmenis: reikmę (pranc. *besoin*), reikalavimą (pranc. *demande*) ir geismą (pranc. *désir*).¹¹⁹ Reikmė suprantama kaip konkretaus objekto gavimas arba biologinių instinktų patenkinimas, reikalavimas atspindi įsivaizduojamą galią, kuri nors ir nesiekia konkretaus objekto, bet nori valdyti.¹²⁰ Reikmės ir reikalavimo paaiškinimas padeda suprasti, kad geismas nėra kažkoks biologinis instinktas ar fantazija. Kadangi pats geismas yra Simbolinės plotmės santykis su didžiuoju Kitu, tai šis santykis turi suformuoti subjektą, kuris

¹¹⁰ Lacan, J. (1998). *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis. The Seminar of Jacques Lacan. Book XI*. New York and London: W.W. Norton & Company, 126.

¹¹¹ Senūta, P. (2011). Keturi pagrindiniai Jacqueso Lacano psichoanalizės konceptai. *Logos* 68, 217.

¹¹² Ibid 217.

¹¹³ Žukauskaitė, A. (2001). *Anapus signifikanto principo: dekonstrukcija, psichoanalizė, ideologijos kritika*. Vilnius: Aidai, 83.

¹¹⁴ Senūta, P. (2011). Keturi pagrindiniai Jacqueso Lacano psichoanalizės konceptai. *Logos* 68, 217.

¹¹⁵ Ibid, 217.

¹¹⁶ Lacan, J. (1998). *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis. The Seminar of Jacques Lacan. Book XI*. New York and London: W.W. Norton & Company, 275.

¹¹⁷ Žukauskaitė, A. (2001). *Anapus signifikanto principo: dekonstrukcija, psichoanalizė, ideologijos kritika*. Vilnius: Aidai, 103.

¹¹⁸ Lacan, J. (1998). *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis. The Seminar of Jacques Lacan. Book XI*. New York and London: W.W. Norton & Company, 235.

¹¹⁹ Lacan, J. (2006). *Écrits*. New York: W. W. Norton & Company, 818.

¹²⁰ Senūta, P. (2011). Keturi pagrindiniai Jacqueso Lacano psichoanalizės konceptai. *Logos* 68, 218.

geismui negali daryti jokios įtakos ir pats geismas subjektui pasako, kas yra geistina.¹²¹ Geismas taip pat siekia ne patenkinimo, o pratęsimo, todėl galima teigti, kad geismas yra gyvas savo paties pakartojimu.¹²²

Anot Lacano tam, kad pakartojimas, kuris įvardijamas kaip fenomenas tarp sąmonės ir pasąmonės, būtų suprstas, reikia į jį žiūrėti kaip į mąstymo ir Realybės rezultatą.¹²³ Pakartojimas yra būtinas subjekto tapatybės formavimui, nes tapatybė vis sukuria įtampą tarp išorinės ir vidinės Realybės, o susidariusioje sankirtoje susikerta būtis ir troškimas.¹²⁴ Subjekto tikslas yra susikurti savo tapatybę ir sustabdyti geismų pasikeitimą, bet to padaryti negali, nes jo tapatybė steigiasi tik per socialinį diskursą ir nėra priklausoma nuo jo paties.¹²⁵ Pakartojimas taip pat yra nesibaigiantis procesas ir yra būtinas kalbėjimui.

Paskutinis konceptas, perkėlimas, yra susijęs su pasąmonės afektais (meilė, neapykanta), esančiais Įsivaizduojamoje plotmėje ir Lacanas, priešingai negu Freudas, perkelia šią sąvoką į Simbolinę plotmę.¹²⁶ Lacanas teigia, kad perkėlimas iš prigimties yra kalbėjimas.¹²⁷ Taigi, jeigu vyksta pokalbis tarp dviejų žmonių, įvyksta simbolinis perkėlimas, kurio metu pasikeičia dviejų kalbančiųjų dabarties prigimtis.¹²⁸ Perkėlimas taip pat įvardijamas kaip žinojimas, priklausantis Kitam, nes kalbėjimo akte įvykstantis ženklų pasikeitimas transformuoja tiek kalbėtoją, tiek klausytoją.¹²⁹ Perkėlimas padeda pasakyti, ką subjektas nori sužinoti iš Kito, kitaip sakant, gali įvardyti savo geismą.¹³⁰ Jeigu subjektas nori sužinoti kas jis yra, turi paklausti, kas jis yra Kito diskurse. Tai leidžia ne tik paaiškinti pasąmonę ir geismą, bet ir leidžia suprasti, kad subjektas priklauso nuo Kito, bet Kitas lygiai taip pat priklauso ir nuo subjekto.¹³¹ Šios funkcijos pritaikymas dokumentinių filmų analizėje reikšmingas, jeigu filme yra monologų, pseudomonologų ir dialogų, kurių metu socialinis filmo aktorius bendrauja su režisieriumi ir pasikeisdami informacija jie turi galimybę pakeisti savo supratimus, įsitikinimus ir žinojimą.¹³²

¹²¹ Senūta, P. (2011). Keturi pagrindiniai Jacqueso Lacano psichoanalizės konceptai. *Logos* 68, 218.

¹²² Žukauskaitė, A. (2001). *Anapus signifikanto principo: dekonstrukcija, psichoanalizė, ideologijos kritika*. Vilnius: Aidai, 104.

¹²³ Lacan, J. (1998). *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis. The Seminar of Jacques Lacan. Book XI*. New York and London: W.W. Norton & Company, 49.

¹²⁴ Senūta, P. (2011). Keturi pagrindiniai Jacqueso Lacano psichoanalizės konceptai. *Logos* 68, 219.

¹²⁵ Ibid, 220.

¹²⁶ Lacan, J. (1991). *The Seminar of Jacques Lacan: Freud's Papers on Technique*. London and New York: W. W. Norton & Company, 109.

¹²⁷ Lacan, J. (2006). *Écrits*. New York: W. W. Norton & Company, 489.

¹²⁸ Senūta, P. (2011). Keturi pagrindiniai Jacqueso Lacano psichoanalizės konceptai. *Logos* 68, 220.

¹²⁹ Evans, D. (2006). *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*. London: Routledge, 212.

¹³⁰ Senūta, P. (2011). Keturi pagrindiniai Jacqueso Lacano psichoanalizės konceptai. *Logos* 68, 221.

¹³¹ Ibid, 221.

¹³² Lacan, J. (2006). *Écrits*. New York: W. W. Norton & Company, 489-490.

7.3 Psichoanalitinė Lacano etikos teorija

Psichoanalitinė Lacano etikos teorija remiasi geismo ir Įstatymo santykiu, subjekto žinojimu bei nežinojimu atliekant veiksmą, taip pat laisvos valios pasirinkimu ir savo pasirinkimo statuso atpažinimu arba neatpažinimu etine prasme. Kaltės jausmo ir santykio su kito jausmu kaip svarbaus, etiką pažeidžiančio elemento Lacanas neišskiria. Kadangi *Nepripažinti* trilogijoje ne kaltės jausmas ir konfrontacija su Kitu, o subjekto pasirinkimas, susijęs su Įsivaizduojamąja, Simboline ir Tikrovės plotmėmis yra aktualiausias ir svarbiausias etine prasme, todėl analizei pasirenkama Lacano etikos teorija. Interpretuojant šio magistro darbo tyrimo objektą teorinėje dalyje paminėtos sąvokos ir terminai bus taikomi tyrinėjant subjekto psichikos sąrangą, subjektų tarpusavio santykius, taip pat jų santykius su režisieriumi bei žiūrovų ir vaizduojamos realybės ryšį. Tai bus daroma kiekvieną trilogijos dalį priskiriant vienai iš Lacano išskiriamų psichikos plotmių ir gilinantis į subjektų būsenas, kuomet jie patiria geismą, potraukį, *jouissance*. Kiekvienas trilogijos filmas savo forma ir montažu sukuriama reikšmėmis siejasi su Lacano išskiriamomis plotmėmis.

Remiantis klasikinės vokiečių filosofijos pradininku Imanueliu Kantu (vok. Immanuel Kant) ir jo moralinio Įstatymo sąvoka, tai šis Įstatymas subjektui nenurodo, kokios jo pareigos yra realybėje ir kaip jis turi elgtis vienoje ar kitoje situacijoje, todėl subjektas privalo pats prisiimti atsakomybę už tai, kaip supranta moralinio Įstatymo įsakymus dėl tam tikrų įsipareigojimų.¹³³ Tai reiškia, kad Lacano nagrinėjamas etinis veiksmas nesiremia apibrėžtomis etinėmis ar teisinėmis normomis, todėl tik sulaužydamas simbolinį Įstatymą subjektas įgyvendina Tikrovės etiką ir patiria tikrą, trauminę situaciją, kuri nors ir neatitinka pačios įstatymo formos, bet leidžia iš naujo apibrėžti pačią etiką.¹³⁴ Svarbu paminėti, kad įgyvendindamas Tikrovės etiką subjektas susiduria su tuo, jog nežinodamas etinio veiksmo kriterijų vis tiek nežino ar pasielgė teisingai etine prasme, ar ne.¹³⁵ Vadinasi, etinio ar neetinio veiksmo apibrėžimas nežinant kriterijų tampa beveik neįmanomu, nes subjektas negali jo apibrėžti kaip etinio.¹³⁶ Taip pat svarbu paminėti, jog Lacano aptariamoje etikoje pagrindą pateikia subjektas savo santykiu su Tikrove, kuomet suspenduojamas Kitas.¹³⁷ Taigi subjekto priėjimui iki etine prasme diskutuotino veiksmo, jo sąmonės sąranga turi būti sukrečiama. Jau

¹³³ Žižek, S. (2005). *Viskas, ką norėjote sužinoti apie Žižeką, bet nedrįsote paklausti Lacano*. Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 137.

¹³⁴ Žukauskaitė, A. (2005). *Anamorfozės: nepamatinės filosofijos problemos*. Vilnius: Versus aureus, 134.

¹³⁵ Ibid, 134.

¹³⁶ Žukauskaitė, A. (2003). Du kartus apie neįmanomą etiką. *Filosofija. Sociologija, Nr. 1*, 4-5.

¹³⁷ Lacan, J. (1992). *The Ethics of Psychoanalysis. The Seminar of Jacques Lacan. Book VII*. New York and London: Routledge Taylor & Francis group, 11.

žinoma, kad subjekto sąmonės sąranga stabilizuojasi tada, kai subjektas pilnai įeina į Simbolinę tvarką paklusdamas moraliniam Įstatymui, didžiajam Kitam ir visą tai apimančioms socialinės visuomenės taisyklėms bei normoms.¹³⁸ Jeigu subjektas neturi galimybės socializuotis, patekti į Simbolinę plotmę ir atlieka taisyklėms prieštaraujantį bei sukrečiantį veiksma, tuomet sukrečiama ir sąmonės sąranga. Dėl šios priežasties subjektas praranda savo vientisumą, kuris veikdamas kaip trauma nurodo, jog subjektą reikia vėl įvesti į Simbolinę tvarką.

Kadangi etinis klausimas lieka neapibrėžtume, Lacanas aptaria subjekto kaltės reikšmę ir išankstinį subjekto kaltinimą.¹³⁹ Šis kaltinimas gali pasireikšti moralinio Įstatymo valdomoje visuomenėje. Pasak psichoanalitiko, tokio kaltinimo iš anksto būti neturi, nes tai reikštų, jog galiausiai kažkur yra paslėptas teisingas atsakymas į etinius klausimus, kuriame nurodyti visi etiniai kriterijai.¹⁴⁰ Tokiu atveju subjektas iš anksto turėtų būti kaltas, nes tų kriterijų jis neatranda.¹⁴¹ Taigi subjektas iš anksto kaltu būti negali, nes jis nežino, ko iš jo reikalauja moralinis Įstatymas. Tačiau kaltu subjektas gali būti dėl to, ką jis pats pasirenka kaip moraliai teisinga ir tuo vadovaujasi konkrečioje situacijoje.¹⁴² Galima teigti, kad subjektas etine prasme turi būti laikomas atsakingu už savo paties pasirinktus veiksmus. Tai reiškia, kad Lacanas daugiau kalba ne apie subjekto kaltę, bet apie etinius subjekto pasirinkimus kaip laisvus pasirinkimus. Subjekto laisvės ir laisvų pasirinkimų paaiškinimui svarbi Lacano teorijoje aptariamas skirtumas tarp Realybės ir Tikrovės. Realybė yra Simbolinė tvarka, diskursyviai sukonstruota, o Tikrovė yra tai, kas priešinasi reprezentacijai ir neleidžia įvykti simbolizavimo procesui, todėl Tikrovė susiejama su reprezentacijos nesėkme, dėl kurios Simbolinėje plotmėje atsiranda plyšys, kuris deformuoja pačią Realybę.¹⁴³ Realybės susidūrimo su Tikrove pasekmė yra didžiojo Kito diskvalifikavimas, kadangi tai palaikoma uždara ir sau pakankama sistema, todėl ne tik subjektas, bet ir didysis Kitas Lacano teorijoje yra skilęs.¹⁴⁴ Kadangi tiek subjektas, tiek didysis Kitas yra skilę, tai jie abu žymi stoką, o laisvė atsirasti gali tik tuomet, kai šios abi stokos susiduria.¹⁴⁵ Lacano subjektas yra visada skilęs ir didžiojo Kito turimos taisyklės, socialinės ir kultūrinės normos jame negali būti pilnai priimtoms, nes objekto a – Tikrovės likučiai, tam trukdo. Taigi Lacano subjektas be Simbolinės tapatybės vis dar

¹³⁸ Lacan, J. (1992). *The Ethics of Psychoanalysis. The Seminar of Jacques Lacan. Book VII*. New York and London: Routledge Taylor & Francis group, 73-74.

¹³⁹ Ibid, 318-319.

¹⁴⁰ Lacan, J. (1992). *The Ethics of Psychoanalysis. The Seminar of Jacques Lacan. Book VII*. New York and London: Routledge Taylor & Francis group, 319-320.

¹⁴¹ Ibid, 57-59.

¹⁴² Ibid, 78-79.

¹⁴³ Ibid, 103-104.

¹⁴⁴ Lacan, J. (2006). *Écrits*. New York: W. W. Norton & Company, 316-317.

¹⁴⁵ Ibid, 524-525.

susiduria su tuo, kas liko iš Tikrovės ir dėl to negalėjo prisitaikyti prie reprezentacijos sistemos bei įsitvirtinti Simbolinėje plotmėje.¹⁴⁶

Slovėnų filosofas Slavoj Žižekas (slovėn. Slavoj Žižek), remdamasis Lacano teorija teigia, kad subjektas yra Tikrovės atsakymas į klausimą, kurį užduoda didysis Kitas, o klausime slypi tai, kas subjektui yra intymiausia.¹⁴⁷ Tai veda prie dviejų galimų pasekmių. Pirma, subjektas pradeda jausti gėdą, nes atsakyti į klausimą neįmanoma ir subjektas supranta savo skilimą, todėl užklausa gražinama didžiajam Kitam.¹⁴⁸ Antra, klausimas atskleidžia Simbolinės plotmės ribas ir jų nepakankamumą, o tada skyla didysis Kitas.¹⁴⁹ Kuomet subjekte įvyksta skilimas ir jis supranta, jog didysis Kitas taip pat skilo, atsiranda galimybė atsiverti geismo elementui. Anot Lacano, tai reiškia, jog etinis veiksmas, atliktas subjekto, gali būti pagrįstas patologiniais motyvais ir interesais, jeigu tas veiksmas yra vedamas geismo.¹⁵⁰ Galima teigti, kad moralinis Įstatymas yra lygus geismui ir didysis Kitas būtent ir maitinasi tuo, jog subjektas atsisako geismo, o tai reiškia, kad didžiojo Kito išsaugota kaltė tik įrodo, jog subjektas kažkokiu būdu geismo atsisakė.¹⁵¹ Taigi subjekto geismo atsisakymas Tikrovės etikai atveria geismo, esančio aplink neįmanomą Tikrovę, plotmę ir subjekto pagrindine patirtimi tampa potraukis.¹⁵² Svarbu paminėti, kad Lacano apibrėžtame etikos supratime pagrindinį vaidmenį atlieka geismo kategorija. Psichoanalizės principu apibrėžtas geismas suvokiamas kaip tiesos principas, kuris neturi nieko bendro su gėrio ar blogio kategorijomis ir yra siejamas su nenusakomumu, autentiškumu ir nesiekia socialinio pritarimo ar asmeninės laimės.¹⁵³ Geismas taip pat žymi pasąmonės subjekto nukreipimą, į tai, kas nėra jis pats.¹⁵⁴ Savo geismo ir malonumo mėgavimosi terminuose Lacanas remiasi Freudo panseksualumo idėjomis ir teigia, kad geismas visada yra susijęs su asmenybės projekcija į Kitą.¹⁵⁵ Taip pat svarbu paminėti, kad geismas ir potraukis nėra tas pats dalykas. Geismas priklauso reprezentacijos sistemai ir visada siekia objekto a, bet tuo pačiu yra ir santykiyje su didžiuoju Kitu, kuris randasi Simbolinėje

¹⁴⁶ Lacan, J. (2006). *Écrits*. New York: W. W. Norton & Company, 316-317.

¹⁴⁷ Žižek, S. (1989). *The Sublime Object of Ideology*. New York: Verso, 178-182.

¹⁴⁸ Ibid, 178-182.

¹⁴⁹ Ibid, 178-182.

¹⁵⁰ Lacan, J. (2006). *Écrits*. New York: W. W. Norton & Company, 573.

¹⁵¹ Žižek, S. (2005). *Viskas, ką norėjote sužinoti apie Žižeką, bet nedrįsote paklausti Lacano*. Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 135.

¹⁵² Lacan, J. (1998). *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis. The Seminar of Jacques Lacan. Book XI*. New York and London: W.W. Norton & Company, 87-90.

¹⁵³ Žukauskaitė, A. (2003). Du kartus apie neįmanomą etiką. *Filosofija. Sociologija, Nr. 1*, 5-6.

¹⁵⁴ Žukauskaitė, A. (1999). Malonumo metastazės: psichoanalizė, etika, ideologijos kritika. *Problemos*, 56, 120.

¹⁵⁵ Andrijauskas, A. (2017). *Vakarų estetika ir meno filosofija*. Vilnius: Lietuvos kultūrų tyrimų institutas, 386.

kategorijoje, dėl to lieka nepatenkintas.¹⁵⁶ Potraukis reprezentacijos sistemai nepriklauso, jis neturi objekto, kurio nori siekti, tačiau žymi stiprią vidinę jėgą.¹⁵⁷ Tai reiškia, jog potraukio objektu tampa pats pasitenkinimas, nes geismo subjektas niekada nepatenkina, o potraukis – patenkinamas ir tas patenkinimas vadinamas *jouissance*.¹⁵⁸ Anot Žižeko, vienu požiūriu etika skatina vengti *jouissance*, tačiau iš kitos pusės subjektas yra skatinamas eiti iki galo nieko nepaisant ir siekiant objekto a, todėl toks pasirinkimas atšaukia jį iš Simbolinės plotmės.¹⁵⁹ Besąlygiškas objekto a siekimas subjektą gali privesti prie mirties potraukio kategorijos. Tai nereiškia tiesioginės mirties ar subjekto savižudybės, tačiau subjektas gali būti galutinai pašalintas iš Simbolinės plotmės.¹⁶⁰ Prie potraukio subjektas prieina per nerimą ir tai yra jausmas, kuris signalizuoja, jog subjektas priartėjo prie pat *jouissance*. Tam, kad subjekto etiniai pasirinkimai ir buvimas Simbolinėje plotmėje nebūtų sutrukdytas, jis turi sugebėti laviruoti tarp moralinio Įstatymo ir geismo. Laikydamasis visuomenėje vyraujančių taisyklių ir suprasdamas savo geismą subjektas gali išvengti potraukio ir pražūtingo *jouissance* etikos pažeidimo.¹⁶¹ Grįžtant prie Lacano išskirto plyšio, pakeičiančio Tikrovę, slovėnų filosofė Alenka Zupančič (slovėn. Alenka Zupančič) kaip tik teigia, kad plyšys nėra reikalingas, nes subjektas neišvengiamai siekia geismo, todėl Tikrovės etiką būtent ir apibūdina perėjimas nuo geismo troškimo iki *jouissance*, kuris išpildo Tikrovės logiką.¹⁶² Zupančič teigimu, subjekto geismas vis tiek susiduria su objektu a, todėl subjekto trokštamas objektas vis keičiasi, niekuomet nėra patenkinamas ir tai sukuria subjektui kenkiantį *jouissance*.¹⁶³ Taigi tam, kad subjektas turėtų galimybę realizuoti savo laisvę, pasak Lacano, ne tik plyšys turi būti išlaikytas, kuomet veiksmas įvyksta didžiajame Kitame ir subjektas priima sprendimą ne panaikindamas Simbolinės tvarkos įstatymus, o sukurdamas naujus, bet ir *jouissance* ribojimas turi atlikti svarbų vaidmenį. Vadinasi, jeigu atsižvelgiama į subjekto jaučiamą nerimą, jo išraiškas, tuomet psichoanalizės būdu galima suvaldyti *jouissance* ir subjektas turės galimybę išvengti etinę logiką pažeidžiančių sprendimų priėmimo.

¹⁵⁶ Lacan, J. (1998). *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis. The Seminar of Jacques Lacan. Book XI*. New York and London: W.W. Norton & Company, 235.

¹⁵⁷ Ibid, 165.

¹⁵⁸ Ibid, 176-177.

¹⁵⁹ Žižek, S. (2005). *Viskas, ką norėjote sužinoti apie Žižeką, bet nedrįsote paklausti Lacano*. Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 182.

¹⁶⁰ Lacan, J. (1998). *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis. The Seminar of Jacques Lacan. Book XI*. New York and London: W.W. Norton & Company, 295-296.

¹⁶¹ Žižek, S. (2005). *Viskas, ką norėjote sužinoti apie Žižeką, bet nedrįsote paklausti Lacano*. Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 182.

¹⁶² Zupančič, A. (2000). *Ethics of the Real: Kant and Lacan*. New York and London: Verso, 250.

¹⁶³ Ibid, 250-251.

Nors Lacano teigimu, žvelgiant iš etinio paliepimo perspektyvos, subjektas neturėtų atsisakyti geismo, kuris reiškia laisvą pasirinkimą ir galimybę, tačiau tokia galimybė taip pat leidžia įeiti blogiui.¹⁶⁴ Tai reiškia, kad *jouissance*, kuris yra pačiame Įstatymo viduryje, negali būti apibrėžtas gėrio ir blogio kategorijomis, kadangi Tikrovės etika yra už gėrio ir blogio skirties.¹⁶⁵ Gali būti, kad subjektas atlieka veiksmą nepriklausomai nuo to ar jis to nori, nes *jouissance* subjektą verčia veikti ir tokio veiksmo atlikimas subjektui gali būti nemalonus.¹⁶⁶ Kalbėdamas apie *jouissance* nesuinteresuotumą Žižekas pamini, kad moralė iš atminties panaikindama patologinius jausmus, pavyzdžiui, užuojautą, rūpestį, sudaro sąlygas dar didesniai blogiui atsirasti, nes tuomet *jouissance* plotmėje gali skleisti tiek herojiški, tiek monstriški etiniai veiksmai.¹⁶⁷ Tai reiškia, kad subjektas negalvoja tik apie savanaudiškus dalykus, nes jo pašamonėje atsiskleidžia daug didesnis ir pražūtingesnis blogis. Lacano *jouissance* nesuinteresuotumas yra absoliutus, nėra atsisakoma egoistinių interesų, asmeninės gerovės ir dėl to etinio veiksmo pasekmė gali būti neprognozuojama.¹⁶⁸ Taip pat svarbu paminėti, kad Lacano etika yra įmanoma be Kito ir Tikrovės etika pagrindžiama Įstatymo forma. Tai reiškia, kad už savo atliktą veiksmą ar priimtą sprendimą atsakyti turi subjektas.

7.4 Neoformalizmo priešprieša psichoanalitinei Lacano etikos teorijai

Metodo dalyje buvo minėta, kad neoformalistinio metodo pradininkai amerikiečių teoretikai Bordwellas ir Thompson atmeta daug interpretacijos teorijų, tačiau taip pat jie nesutinka ir su Lacano psichoanalizės teorija. Pati psichoanalitinė kino teorija yra glaudžiai susijusi su marksistine kino bei aparato teorijomis ir susiformavo dvejomis skirtingomis bangomis. Pirmoji banga, prasidėjusi 6-ajame dešimtmetyje, buvo orientuota į formalią kino ideologijos sklaidos kritiką ir į kino aparato vaidmenį visame procese.¹⁶⁹ Pagrindinės šios bangos figūros buvo prancūzų kino teoretikas Christianas Metz (pranc. Christian Metz) ir britų feministė bei kino teoretikė Laura Mulvey (angl. Laura Mulvey). Įkvėpimo teorijos kūrimui jie sėmėsi iš Lacano. Antroji psichoanalitinė kino teorijos banga taip pat rėmėsi Lacano teorijomis bei idėjomis, tik buvo pereita nuo ideologinės kino veiklos prie santykio tarp kino ir

¹⁶⁴ Lacan, J. (1998). *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis. The Seminar of Jacques Lacan. Book XI*. New York and London: W.W. Norton & Company, 97.

¹⁶⁵ Ibid, 219-220.

¹⁶⁶ Zupančič, A. (2000). *Ethics of the Real: Kant and Lacan*. New York and London: Verso, 76.

¹⁶⁷ Žižek, S. (2005). *Viskas, ką norėjote sužinoti apie Žižeką, bet nedrįsote paklausti Lacano*. Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 173.

¹⁶⁸ Lacan, J. (1998). *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis. The Seminar of Jacques Lacan. Book XI*. New York and London: W.W. Norton & Company, 193.

¹⁶⁹ Kaplan, E. A. (2000). *Feminism and Film*. Oxford: Oxford University Press, 35.

traumos, kuris sutrikdo ideologijos funkcionavimą.¹⁷⁰ Psichoanalizės požiūriu kinas gali būti ideologinės sklaidos rūšis, taip pat kaip politinio bei psichinio sutrikimo vieta, tačiau daugiausiai psichoanalizė kine yra susijusi su subjekto identifikacija, formacija ir psichikos sąrangos atsiskleidimu. Psichoanalitinėje pirmosios bangos teorijoje psichoanalizės sumaišymas su marksizmu kitiems kino teoretikams, šiuo atveju – Bordwellui ir Thompson, sudarė sąlygas teoriją kritikuoti. Bordwellas kartu su amerikiečių filosofu Keroliu teigė, jog psichoanalitinės kino teorijos mokykla apskritai neturėtų vadintis teorija ir po antrosios bangos Bordwellas atmetė psichoanalitinę prielaidą, keliamą Metzso ir Mulvey.¹⁷¹ Bordwellas nesutinka, jog kinas sužadina troškimą siūlydamas spekuliacinį identifikavimą ir kad tai yra kontroliuojama simbolinio struktūralizmo.¹⁷² Bordwellas psichoanalitinę teoriją taip pat laiko perdėtai vertinama ir mano, jog yra neteisinga filmus naudoti jau iš anksto nustatytoms teorinėms sistemoms patvirtinti.¹⁷³ Vietoj to reikėtų filmus analizuoti nuodugniau ir bandyti suprasti kaip jie buvo sukurti ir kaip jie veikia.¹⁷⁴ Nors neoformalistai tyrinėja formalius filmų dalykus, struktūrą ir tekstą, o psichoanalizė žmogaus psichikos sąrangą, tačiau psichoanalitinė etikos prieiga gali būti suderinama su neoformalistiniu filmų tyrimo metodu. Bendru aspektu, sujungiančiu neoformalizmą ir psichoanalizę būtų galima laikyti neoformalizme išskiriamą simptomatinę reikšmę. Thompson analizuojama denotacinių ir konotacinių reikšmių sistema leidžia analizuoti kino filmą, socialinius aktorius ir žiūrovus skirtingais aspektais, o simptomatinė reikšmė, susiejama su filme vaizduojamomis socialinėmis problemomis ir psichologinė įtaka yra tiesiogiai susijusi su psichoanalize.¹⁷⁵ Be to, psichoanalizė, kaip ir neoformalizmas, nagrinėja žiūrovo ir filmo santykį. Tiek metodui pasirinktas neoformalizmas, tiek psichoanalitinė Lacano etikos teorija gali būti suderinami šiame magistro darbe. Dėl šios priežasties vienu iš magistro darbo tikslų įvardijamas neoformalistinės kino analizės ir psichoanalitinės etikos teorijos suderinamumo vieno tyrimo metu įrodymas bei tokios metodo ir teorijos priešpriešos nauda dokumentinių filmų analizėje. Thompson pateikiama griežta struktūra ir kino filmo analizavimo metodika naudinga gilinantis ir analizuojant režisieriaus kinematografinius sprendimus ir jų sukuriamas reikšmes atsispindinčias socialiniuose trilogijos aktoriuose. Bordwello pateikiamas istorinio konteksto motyvas taip pat labai svarbus Jarlo trilogijos analizei, nes filmuose matomos socialinių problemų pasekmės yra glaudžiai susijusios

¹⁷⁰ Kaplan, E. A. (2000). *Feminism and Film*. Oxford: Oxford University Press, 45.

¹⁷¹ Quigly, P. (2011). Undoing the Image: Film Theory and Psychoanalysis. *Film Philosophy*, 15, 13-14.

¹⁷² Ibid, 13-14.

¹⁷³ Bordwell, D., Carroll, N. (1996). *Post-theory. Reconstructing film studies*. Madison: The University of Wisconsin press, 73.

¹⁷⁴ Ibid, 198-199.

¹⁷⁵ Thompson, K. (1988). *Breaking the Glass Armor*. New Jersey: Princeton University Press, 12-13.

su šalies istorija. Tuo tarpu psichoanalitinė etikos teorija suteikia galimybę pažvelgti į etinius arba neetinius socialinių aktorių ir režisieriaus sprendimus, žiūrovų reakcijas ir suprasti tam tikrus kinematografinius sprendimus, subjektų sąmoningosios sferos veiklą ir paaiškinti socialinių problemų ištakas bei problemines filmų scenas, susijusias su etika. Taip pat neoformalistinės kino analizės pagalba galima išskirti filme kuriamas kultūrinės, socialinės, ideologinės reikšmes, kurios vėliau gali būti tyrinėjamos pasitelkiant psichoanalitinę teoriją, padedančią atskleisti subjektų ryšį su išskirtomis reikšmėmis ir atitinkamą subjektų elgesį visuomenėje.

8. ANALIZĖ

8.1 PIRMOSIOS TRILOGIJOS *NEPRITAPĖLIAI* DALIES *JIE VADINA MUS NEPRITAPĖLIAIS* ANALIZĖ

Pirmosios trilogijos dalies analizei pasirinktos dvi svarbiausios temos: nepritapėlių problemų suvokimas ir meilės išraiškos. Tam, kad šių temų etinis problematiškumas būtų ne tik atskleistas, bet ir išanalizuotas *Jie vadina mus nepritapėliais* dalyje, pasirinktų dviejų scenų analizė bus papildoma kitų scenų įvedimu ir aptarimu, kuriose suteikiama daugiau informacijos apie socialinius filmo aktorius, jų istorijos kontekstą, kasdienybę ir ateitį. Pagrindinėse scenose psichoanalitine etikos prasme svarbūs motyvai bus atskleidžiami išskiriant neoformalistiniu analizės metodu sukuriamas reikšmes ir jas tyrinėjant. Etninis problematiškumas pirmosios trilogijos dalies analizei pasirinktose scenose atsiskleidžia režisieriaus užduodamais klausimais socialiniams aktoriams, kinematografiniais sprendimais ir neapibrėžtomis intymumo ribomis. Pirmoji scena, kuri buvo pasirinkta analizei, reprezentuoja vieno iš nepritapėlių, Jajjės, žvilgsnį į jo ir likimo draugų ateities perspektyvą per priklausomybių prizmę. Interviu scenos metu su Jarlu vaikinai aptaria socialinių problemų kilmę, pamini Kentos ir Stoffės tėvų problemas ir papasakoja kokiomis problemomis jis pats gyvena. Antroje scenoje sutinkamas Kenta ir anoniminė mergina. Scena labai intymi, o joje matomas lytinis aktas bei pokalbis tarp Kentos ir merginos atskleidžia daugiau informacijos apie Kentos būdą, padėtį visuomenėje ir meilės suvokimą. Abi scenos nurodo socialinių filmo aktorių buvimą Įsivaizduojamoje plotmėje, kurioje nepritapėliai bando pažinti save ir pasaulį, susikurti asmenybes, tačiau tuo pačiu vaikinai daug apsimetinėja, juokauja, todėl jų sąmonės sąrangos kūrimasis ir vystymasis ypatingai svarbus šiam magistro darbiui ir sekančių trilogijos dalių analizei. Juokavimu, išsidirbinėjimu ir skirtingų įvaizdžių bei asmenybių kūrimu vaikinai suaktualina psichoanalizę, nes tokiais būdais jie išreiškia savo būtį ir poziciją nepritapėlių grupėje, nurodo kūrimosi Įsivaizduojamoje plotmėje požymius ir suteikia galimybę išnagrinėti jų pasąmoninguosius reiškinius, kurie daro įtaką prieštarigai vertinamiems sprendimams.

Jie vadina mus nepritapėliais yra pirmoji Jarlo trilogijos dalis, kurioje prasideda nepritapėlių istorijos pasakojimas. Šioje dalyje atsiskleidžia socialinių filmo aktorių vėjavaikiškumas, bohema ir maištavimas prieš sistemą bei nuobodų įprastų Švedijos gyventojų gyvenimą. Vaikinai leidžia laiką su savo draugais, kalbina merginas ir dažnai vartodami alkoholį viešose Stokholmo vietose kelia pasibaisėjimą praeiviams. Tačiau bohemiško nepritapėlių gyvenimo įvaizdis visiškai priešingai atsiskleidžia interviu su režisieriumi scenose,

kuriose vaikinai nesidrovi papasakoti asmeniškų gyvenimo detalių, istorijų iš sudėtingos vaikystės laikų, taip pat pasidalina prisiminimais apie savo tėvus ir žlugusias svajones. Įsigilinus į vaikinų pasisakymus, nepriklausomas ir laisvas jų gyvenimo būdas pasirodo mažiau kaip laisvas jų pačių pasirinkimas ir daugiau kaip nulemta ateitis. Interviu scenos filme sukuria labai svarbią psichoanalitinę reikšmę tiek režisieriaus, tiek socialinių aktorių atžvilgiu. Lyg psichoanalitikas analizuodamas vaikinus interviu metu Jarlas turi galimybę įamžinti ir parodyti vaikinams kaip vyksta kūrimasis Įsivaizduojamoje plotmėje. Šios studijos ribose išsigrūnina įdomūs ir svarbūs dalykai subjektų sąmonėje, įvyksta subjektų formavimasis, moralinio Įstatymo supratimas bei visuomenės taisyklių pažinimas, kuris veda subjektus link didžiojo Kito priklausomybės sferos. Svarbu paminėti, jog psichoanalitine prasme nagrinėjamose interviu scenose atsiskleidžia subjektų traumas, skausmingos patirtys bei socialinių problemų, priklausomybių užuomazgos. Pirmojoje trilogijos dalyje vykstantis socialinių filmo aktorių formavimasis turės daug įtakos sekančioms trilogijos dalims ir lyginamojoje analizės dalyje padės aiškiau bei geriau suprasti subjektų pasikeitimą, tęstinumą. Be to, *Jie vadina mus nepritapėliais* dalyje tiriamas subjektų kūrimasis Įsivaizduojamoje plotmėje ir Jarlo kinematografiniais sprendimais bei pasirinkimais sukuriama scenų kontroversiškumas gali suteikti naujų atradimų ne tik trilogijos tyrimui, bet ir Lacano psichoanalitinės etikos teorijai. Jarlo trilogijos analizė patobulina psichoanalitinę Lacano etikos teoriją suteikdama naujų įžvalgų apie laisvus subjektų pasirinkimus, geismo pripažinimą ir jo patenkinimą nepriartėjant prie Tikrovės plotmės, subjektų supratimą apie *jouissance* dimensiją ir Simbolinės plotmės sankirtą su Tikrove, kuomet subjektai būdami vienoje plotmėje labai artimai pažįsta kitą, pražūtingą plotmę.

Taigi *Jie vadina mus nepritapėliais* dalyje susiduriama su paauglių gyvenimo ir išlikimo Švedijos sostinėje perspektyva, jaunuolių asmenybių formavimusi Įsivaizduojamoje plotmėje bei priklausomybių pradžios problematika. Socialinių problemų tematika yra labai svarbi šiam magistro darbui, nes pirmojoje trilogijos dalyje pasėjamos mirties sėklos seks socialinius filmo aktorius visų trijų dalių metu.

8.1.1 Nepritapėlių problemų suvokimas

Pirmoji trilogijos dalis *Jie vadina mus nepritapėliais* prasideda sukrečiančiu Tompos (šved. Tompa) pseudomonologu, kuriame, su režisieriaus garso takelyje įrašytu balsu ir trumpu įvedimu į vaikino istoriją, žiūrovas supažindinamas su komplikuota filmo pradžia. Svarbu paminėti, kad pasak Nicholso, socialinio aktoriaus filmavimas ir tiesioginių klausimų

neuždavinėjimas (žiūrovas negirdi klausimų filme, tik atsakymus) nurodo į pseudomonologą, tai yra, vieną iš interviu formų.¹⁷⁶ Režisierius sukuria efektą, kuris socialinį aktorių pastato į asmenišką ir tiesioginį santykį su žiūrovu ir sudaro įspūdį, jog pats išvis nedalyvauja. Pseudomonologas padeda sukurti intymų ryšį tarp publikos ir socialinių aktorių, taip pat perteikti socialinių aktorių mintis, išraiškas, jausmus ir prisiminimus konkrečiai žiūrovui.¹⁷⁷ Sukuriamu intymumu ir artumu pseudomonologas primena gulėjimą ant sofos psichoanalizės metu, kuomet psichoanalitikas nėra matomas ir susidaro įspūdis, jog subjektas kalbasi su savo sąmone ir pasąmone. Tačiau pseudomonologo negalima interpretuoti kaip visiškai atviros socialinio filmo aktoriaus išpažinties, nes nors ir sukuriama giliausių minčių išpasakojimo įspūdis, tačiau subjekto pamąstymai gali būti išprovokuoti konkrečių režisieriaus klausimų, kurie vėliau iš scenos buvo iškirpti.¹⁷⁸ Tompa papasakoja, kad jis užaugo skirtinguose vaikų namuose, tuomet sekė įvairūs darbai ir nusikalstamo gyvenimo pradžia, kurio dėka vaikinai atsidūrė nepilnamečių kolonijoje. Jarlas įgarsinime paminėjo, kad su Tompa susitiko jam išėjus iš kolonijos, tačiau gana greitai po nufilmuoto pseudomonologo, vaikinai atsidūrė kalėjime. Tompa nusišypso tik pasakodamas apie laiko leidimą su nepritapėliais, kurių pagrindiniai vedliai ir herojai yra Stoffė ir Kenta. Tompa pamini, jog buvimas su šiais vaikais veda į populiarumą jaunimo tarpe, nes šie nepritapėliai gerai žinomi Stokholmo pogrindyje, visų pažįstami, be to, laikas, praleistas su nepritapėliais Tompai yra pats smagiausias ir geriausias. Taigi tokia pirmosios trilogijos dalies pradžia žiūrovas sužino, jog svarbiausi veikėjai šiame filme bus Kenta su Stoffe ir taip pat turi galimybę suprasti iš kokio sluoksnio nepritapėliai yra kilę. Stoffė ir Kentą Jarlas pasirenka pristatyti sceną nufilmuodamas su žuvies akies lęšiu (angl. *fish-eye lens*) ir muzikiniu psihodelinės roko dainos motyvu. Pristatomojoje filmo scenoje Kenta su Stoffe bėga Stokholmo gatvėmis, sukurdami kiek iškreiptą, netikėtą, pozityvų, bohemišką ir jaunatvišką įvaizdį. Bėgantys į priekį vaikinai taip pat simbolizuoja laisvę ir pažymį, kad visas gyvenimas jiems dar prieš akis. Jaunuoliai šypsosi, mojuoja nepažįstamiesiems, šoka ir bėgiodami atrodo kaip vaikai šalia suaugusių vietinių gyventojų, ramiai praeinančių ir nesuprantančių Stoffės bei Kentos entuziazmo. Savo siautėjimu nepritapėliai tarsi parodo, kad jie dar yra įsivaizduojamoje plotmėje ir jų asmenybės dar tik kuriasi. Tiesa, vaikinai galiausiai nusileidžia į metro stotį, kuri bus ypatingai svarbi antrosios trilogijos dalies analizėje. Taip pat svarbu paminėti, kad pristatomosiose filmų scenose kuriama

¹⁷⁶ Nichols, B. (1991). *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 54.

¹⁷⁷ Ibid, 54-55.

¹⁷⁸ Ibid, 54.

išskirtinė funkcija, kuri patraukia publikos dėmesį, sukuria stilių ir pradeda istoriją.¹⁷⁹ Subjektų istorija pristatomosiose scenose dažnai papasakojama užuominomis arba keliais faktais, kurie vėliau veda prie tam tikrų situacijų ar didelių bei reikšmingų subjektų veiksmų.¹⁸⁰ *Jie vadina mus nepritapėliais* filmo pristatomosiose scenose toks motyvas ir aptinkamas. Visų pirma, žiūrovui Tompa užsimena, jog egzistuoja populiarūs pagrindžio vaikinai Stoffė ir Kenta, o vėliau jie bėga skambant muzikai, visiems aplinkui šūkauja, elgiasi drąsiai ir nekontroliuojamai. Galima teigti, kad toks Stoffės ir Kentos vaizdavimas įsteigia juos kaip idealus, su kuriais kiti visuomenės užribyje gyvenantys jaunuoliai nori susitapatinti.

Toliau sekančiose scenose žiūrovas supažindinamas su nepritapėlių kasdienybe, jų pomėgiais bei bandymu išgyventi. Po pristatomosios scenos sekančiose pirmosios trilogijos dalies scenose vaikinai niekuomet nėra vieni – jie visada laiką leidžia arba dviese, arba didesnėse nepritapėlių grupėse. Jose daug paauglių, ne tik vaikinių, bet ir merginų. Tokiose scenose atsiskleidžia socialinių filmo aktorių kūrimasis Įsivaizduojamoje plotmėje, kurią išskiria Lacanas. Kadangi šioje individo stadijoje svarbiausia ne Tikrovė ar pražūtingas *jouissance*, tai dėmesį atkreipti reikia į subjektų savęs reprezentavimą ir bandymą Tikrovę paslėpti bei išmesti iš savo sąmonės sąrangos. Tai daroma bandant apgauti Kitą, kuris prisimena Tikrovę. Taigi subjekto tikslas Įsivaizduojamoje plotmėje yra susikurti iliuziją, jog subjektas yra pats sau geras, pakankamas, tinkamas ir nepakeičiamas.¹⁸¹ Vadinasi, Įsivaizduojamoje plotmėje kurdamasis subjektas turi galimybę apgauti savo sąmonės sąrangą ir objekto energiją nukreipti kita linkme arba apskritai apie ją negalvoti, jeigu jam pavyksta apgauti Kitą ir sukurti iliuziją, jog subjektas pats sau yra toks, koks yra ir jam to užtenka. Taigi pirmojoje trilogijos dalyje esančių socialinių filmo aktorių bandymas orientuotis į skirtingus įvaizdžius ir sukurti įvairias asmenybes priklausomai nuo to, su kokiais žmonėmis jie tuo metu leidžia laiką, suteikia galimybę išanalizuoti Įsivaizduojamos plotmės veikimą. Scenoje, kurioje Stoffė su Kenta atsikelia, prausiasi ir ruošiasi išėjimui į miestą, labai aiškiai atsispindi Lacano išskiriama veidrodžio stadija. Stambiu planu filmuojamas Kenta stovi priešais veidrodį, žiūri į save, pasitapa veidą kremu, tuomet šukuojasi. Scenoje svarbiausiu akcentu tampa Kentos atspindys veidrodyje, kuris simbolizuoja vaikino identifikacijos procesą, tai yra, identifikavimąsi su savo atvaizdu veidrodyje. Šiame procese svarbu atkreipti dėmesį į Kentos šukuoseną, drabužius, idealizuotą įvaizdį. Vaikinas turi ilgus plaukus, kuriuos preciziškai šukuojasi priešais veidrodį, užriečia plaukų galiukus taip kurdamas bohemišką ir priešingą kasdienybėje matomiems

¹⁷⁹ Bordwell, D., Thompson. K. (2008). *Film Art: An Introduction* New York: The McGraw-Hill Company, 86.

¹⁸⁰ Ibid, 86-87.

¹⁸¹ Lacan, J. (2006). *Écrits*. New York: W. W. Norton & Company, 80-85.

Švedijos gyventojams įvaizdį. Taigi atlikdamas šį procesą, socialinis filmo aktorius Kenta susikuria savo paties vaizdinį, tokį, koks jam yra priimtinas ir bandydamas identifikuotis su pasauliu (Stoffe, nepritapėliais, merginomis, nepriklausomu gyvenimo būdu, socialinės visuomenės nuostatų pažeidinėjimu) jis susvetimėja. Svarbu paminėti, kad toks procesas, pasak Lacano, siejasi su klaidingu subjekto atpažinimu, tačiau jis yra labai svarbus Įsivaizduojamoje plotmėje, nes subjekto ego iš pradžių yra kitoks, tik vėliau, subjektui artėjant prie Simbolinės plotmės, Kitas įgauna tikrąjį savo pavidalą.¹⁸² Kentos ir veidrodžio scenoje nėra dialogų, monologų, pseudomonologų ar muzikos – jis lieka vienas pats su savimi, tarsi sudarydamas įspūdį, jog jo atspindys veidrodyje tampa jo ego suvokimo pagrindu. Veidrodžio stadija aiškiai atsispindi dar vienoje scenoje, kurioje Kenta ir Stoffė ruošiasi savo koncertui. Šioje scenoje vidutiniu planu filmuojami vaikinai atlieka dainą. Kenta groja gitara, Stoffė dainuoja, jie abu pasipuošę ir bando būti muzikantais. Šia scena sukuriama susvetimėjimo reikšmė, kuri nurodo dar įvairesnį ir komplikutesnį skirtingų Kito versijų kūrimą savo sąmonės sąrangoje. Svarbu paminėti, kad veidrodžio stadija *Jie vadina mus nepritapėliais* dalyje atsispindi ne tik scenose, kuriose vaikinai keičia įvaizdžius, ruošiasi priešais veidrodį ir persirenginėja, bet ir monologų, dialogų bei pseudomonologų scenose arba tose, kuriose vaikinai giriasi savo draugams, skirtingai kalba prie merginų. Šis subjektų komplikutuotas pasireiškia jų laisve priimti sprendimus, kurie negali būti laikomi etiniais, nes vaikinai supranta ką ir kaip jie pasirenka daryti. Tačiau socialinių filmo aktorių laisvė susijungia su jų kūrimusi Įsivaizduojamoje plotmėje, todėl laisvas dar besiformuojančio subjekto pasirinkimas tampa diskutuotinu.

Toliau kalbant apie socialinių aktorių identifikacijos procesą Įsivaizduojamoje plotmėje ir pačių nepritapėlių suvokimą socialinių problemų tematika, svarbu paminėti, kad Jajjė paliečia abi temas ir jo atsakymuose pateikiama svarbi informacija apibrėžia ne tik jo, bet ir režisieriaus vaidmenį trilogijoje. Vaikinas filme pasirodo tik vienoje interviu scenoje, kurioje jį kalbina Jarlas. Interviu filmuojamas stambiu planu, matomas tik Jajjė, o už kameros pasislėpęs režisierius uždavinėja klausimus. Dokumentinių filmų žanrui socialinių aktorių filmavimas stambiu planu yra gana įprastas, nes jis leidžia artimai sudalyvauti paprastų žmonių iškeliamose problemose ir pasijusti taip, lyg žiūrovas dalyvautų dabarties akimirkoje.¹⁸³ Galima teigti, jog filmavimas stambiu planu ir interviu būdo pasirinkimas padeda sukurti realaus susidūrimo su problemomis reikšmę, o tokios problemos (socialinės, kultūrinės, politinės, rasinės) dažnai kvestionuojamos atsižvelgiant į visuomenėje keliamas etines normas. Svarbu

¹⁸² Lacan, J. (2006). *Écrits*. New York: W. W. Norton & Company, 79-85.

¹⁸³ Nichols, B. (2001). *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 92.

paminėti, kad interviu scenos, kurių taip pat gausu šiame filme, savo savybėmis gali būti priskirtos dalyvaujamosios dokumentikos tipui. Šiam tipui būdinga sąveika tarp režisieriaus ir socialinių aktorių, taip pat pasirenkamos interviu tipo scenos, kuriose dalyvauja ir režisierius, dažniausiai nusprendžiantis pasilikti už kadro.¹⁸⁴ Filme matomose stambiu planu filmuotose interviu scenose visuomet kalbinamas vienas žmogus, o klausimus jam uždavinėja pats filmo kūrėjas Jarlas. Stebėjimo dokumentika parodo realybę tokią, kokia ji yra, todėl dokumentikos filmavimo metu atsiranda galimybė susikurti naujai socialinei realybei, o dalyvaujamosios dokumentikos metu atsiranda rizika asmeninio ryšio sukūrimui tarp režisieriaus ir socialinių aktorių.¹⁸⁵ Taigi savo atsakymais Jarlui Jajjė kuria socialinę realybę ir pasako, kad „kai bus vyresni, jie (Stoffė ir Kenta) vis tiek bus alkoholikai. Aišku, dabar jie jaučiasi puikiai, tą tikrai žinau“.¹⁸⁶ Tokį Jajjės pasakymą tik patvirtinta prieš tai pasirodanti scena, kurioje Kenta su Stoffe vartoja alkoholį, rūko cigaretes ir būryje draugų atrodo lyg patys smagiausi jaunuoliai. Vaikinai išdykauja, bendrauja, šoka, vartosi ant žemės taip sukurdami juokdarių vaizdinį. Tokiu kontrastingu scenų eiliškumu yra sukuriama neoformalizme išskiriama numanoma reikšmė, kurios supratimui yra būtina interpretacija.¹⁸⁷ Realios gyvenimo scenos, kuriose jaunuoliai linksmynasi, šmaikštuoja, dainuoja ir nekalba apie problemas sukuria lengvumo įspūdį, gyvenimiškų intarpų scenas žiūrovai yra linkę labiau atsiminti¹⁸⁸, tačiau interviu ir dialogų scenų intarpai priverčia žiūrovą į jaunuolius ir jų situacijas pažvelgti giliau ir interpretuoti jų pasakojimus bei išgyvenimus. Numanoma reikšmė leidžia suprasti, jog socialiniai filmo aktoriai dar nėra subrendę, jie savais būdais išreiškia ir simbolizuoja jaunatvišką naivumą, maištą ir įsivaizduojamos plotmės identifikaciją, bet Jarlo jiems keliami klausimai žiūrovą įveda į brandesnę, gilesnę ir sudėtingesnę socialinį kontekstą, kuris tiesiogiai nėra komunikuojamas, todėl yra tik numanoma, ką režisierius siekia parodyti kontrastingomis scenomis.¹⁸⁹ Svarbu paminėti ir tai, jog interviu scenų ir scenų, kuriose matome jaunuolius užsiimant kasdienėmis veiklomis maišymas leidžia žiūrovui pažinti socialinius filmo aktorius iš skirtingų perspektyvų.¹⁹⁰ Taigi toliau Jarlas paklausia Jajjės, kodėl jis mano, kad jo draugai taps alkoholikais. Jajjės atsakymas įveda žiūrovą į socialinį kontekstą ir karta iš kartos perduodamas problemas: „Aš negaliu tiesiog taip paprastai atsakyti, bet Stoffės motina yra

¹⁸⁴ Nichols, B. (2001). *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 34.

¹⁸⁵ *Ibid*, 143.

¹⁸⁶ Jarl, S. (Režisierius), Lindqvist, J. (Režisierius). (1968). *Dom kallar oss mods* [Filmas]. Swedish Film Institute, 0:16:57.

¹⁸⁷ Thompson, K. (1988). *Breaking the Glass Armor*. New Jersey: Princeton University Press, 12-13.

¹⁸⁸ Jönsson, M. (2007). Documentary Filmmaking in Sweden. In (ed.) A. Marklund and M. Larsson, (Eds.), *Swedish film. An Introduction and a Reader*. Lund: Nordic Academic press, 170-171.

¹⁸⁹ Bordwell, D., Thompson, K. (2008). *Film Art: An Introduction*. New York: The McGraw-Hill Company, 62.

¹⁹⁰ *Ibid*, 347.

alkoholikė, kaip ir Kentos. Šie vaikinai taip pat geria kasdien, todėl ilgai jie netemps. Kai jaunas pradeda vartoti alkoholį tokiais kiekiais, tai labai lengva tapti alkoholiku“.¹⁹¹ Šis Jajjės pasakymas gali būti interpretuojamas remiantis numanomos reikšmės apibrėžimu bei priešastingumu, todėl galima teigti, jog nepritapėliai yra kilę iš problematiškų, su socialinėmis problemomis susijusių šeimų. Taip pat galima suabejoti ar Jajjė pats sugalvojo tokius teiginius, ar per jį labiau kalba socialinės visuomenės atstovų mintys. Jeigu Jajjė priklauso nepritapėlių grupei ir su jais leidžia laiką, elgdamasis būtent taip, kaip jis įvardija interviu metu, tuomet Jarlo užduotais klausimais iššaukiamos Jajjės pašamonėje esančios mintys apie visuomenėje girdėtas pražūtingas tokio gyvenimo pasekmes.

Interviu tarp režisieriaus ir Jajjės metu atsiskleidžia dar viena psichoanalitinė funkcija, kuri dokumentikos ir etikos atžvilgiu kelia problematiškumą. Tai yra Jarlo rolė, kurioje jis gali būti prilyginamas psichoanalitikui. Filmavimas stambiu planu, ilgo kadro pasirinkimas ir režisieriaus balsas sukuria išpūdį, jog Jajjė yra ne tik kalbinamas, bet ir analizuojamas, gilinamasi į jo vidinį pasaulį ir užklausiama slapčiausių bei intymiausių dalykų. Dokumentiniuose filmuose pati filmavimo kamera dažnai įgauna psichoanalitiko rolę ir įkūnija veidrodį, į kurį žiūrėdamas socialinis filmo aktorius išsipasakoja daugiausiai ir atviriausiai.¹⁹² Jajjė pats nepasakoja apie save, tačiau Jarlas jo paklausia: „Kaip tu manai, ar išgyvensi? Ne? Tai ką dėl to ketini daryti? Ar nebus sudėtinga, jeigu nieko nedarysi? Ar tu nebijai? Kodėl tu tikiesi pačio blogiausio likimo?“.¹⁹³ Akivaizdu, kad Jajjės atsakymai yra niūrūs ir neigiami. Vaikinas nemano, kad išgyvens, jis neketina nieko dėl to daryti, taip pat pamini, kad alkoholio likimo jis nebijo ir paties blogiausio tikisi todėl, kad visiems besielgiantiems visuomenėje, kaip Jajjė įvardija „laisvai“, valdžios organai yra negailestingi ir netolerantiški. Jajjė teigia, jog valdžia turi visą galią ir nenori, kad tokie kaip Jajjė ir kiti nepritapėliai egzistuotų valstybėje. Taigi Jajjė save taip pat identifikuoja kaip nepritapėlį, visuomenės atstumtą ir mano, kad būdamas nepriklausomu jis nėra priimtinas socialinėje visuomenėje. Socialinis filmo aktorius galvoja, kad jis yra našta visuomenei dėl to, jog susieja savo problemų kilimą su šeima, kurioje gausu socialinių problemų, iš kurių vieną Jajjė įvardija pats – alkoholizmas. Tačiau alkoholizmas negali būti įvardijamas vienintele priežastimi, dėl kurios jaunuoliai ir jų tėvai gyvena socialinės visuomenės užribyje. Tam tikra prasme alkoholizmas gali būti traktuojamas

¹⁹¹ Jarl, S. (Režisierius), Lindqvist, J. (Režisierius). (1968). *Dom kallar oss mods* [Filmas]. Swedish Film Institute, 00:17:15.

¹⁹² Renov, M. (2004). *The Subject of Documentary*. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 197.

¹⁹³ Jarl, S. (Režisierius), Lindqvist, J. (Režisierius). (1968). *Dom kallar oss mods* [Filmas]. Swedish Film Institute, 0:17:47.

kaip savotiškas subjekto noras pabėgti nuo Tikrovės. Pasak Lacano, Tikrovė negali būti išreiškiamą signifikantu, todėl subjekto susidūrimas su ja nėra pastebimas, greičiau atsitiktinis, įvykstantis per subjektą traumuojančius įvykius ir pasekmes.¹⁹⁴ Taigi ir šioje situacijoje tiek vaikų tėvai, tiek jie patys iš dalies dalyvauja Simbolinėje tvarkoje, bet be saiko vartodami alkoholį, smurtaudami šeimose ir apleisdami vaikus jie susisieja ir su Tikrove, nuo kurios bando pabėgti. Galima teigti, kad alkoholizmas ir iš jo kylančios problemos Simbolinėje plotmėje atveria tuštumą, kuri atsispindi Tikrovės pavidalu.¹⁹⁵ Lacanas taip pat pabrėžia, kad Tikrovė yra valdoma malonumo principo ir joje vyksta nuolatinė kova tarp subjekto kylančių priešišku potraukių.¹⁹⁶ Alkoholizmas šia prasme yra subjekto potraukis, su kuriuo kovoja didysis Kitas, bet žinoma, kad ir subjektas, ir didysis Kitas yra skilę. Tai reiškia, kad psichoanalitine prasme alkoholizmas ir jo pasekmės (vaikų apleidimas, fizinis smurtas, bedarbystė) nesuteikia jaunuoliams ir jų artimiesiems galimybės prisitaikyti prie kultūrinių normų ir socialinių taisyklių, nes Tikrovės likučiai, įvardijami objektu a, tam trukdo, be to, didžiojo Kito ir subjekto skilimu nurodoma stoka. Šioje scenoje objektu a būtų galima laikyti prarastą atstumtų jaunuolių vaikystę ir nutrūkusį ryšį su tėvais, dėl kurio jie negali įsivaizduoti ir susikurti visuomenei priimtinos ateities. Apie nutrūkusį ryšį nepritapėliai byloja pasakodami apie savo skaudžias patirtis ir prisiminimus. Būtent tai dar stipriau atsiskleidžia kitose interviu tipo scenose, kuriose kalba Stoffė ir Kenta. Kenta stambiu planu filmuotoje scenoje pasakoja Jarlui apie tai, kaip patėvis mušdavo jo motiną ir pamini istoriją, kuomet jo motina stipriai sirgo ir paprašė Kentos patėvio nupirkti jai saldainių. Girtas patėvis nupirko saldainių, grįžo, pats juos suvalgė ir apspjaudęs vaikus bei motiną toliau iš jų tyčiojosi.¹⁹⁷ Lacano teigimu, žmogaus sąmonės ir Kito funkcionavimui socialinėje visuomenėje didelę įtaką turi kalba, o tai reiškia, kad psichiniai reiškiniai kyla iš kalbos ir Kito kalbėjimasis sąmonėje gali privesti prie psichinių traumų.¹⁹⁸ Kenta savo sąmonėje laiko ne tik prisiminimus apie smurtaujančią, bet ir įžeidinėjantį, besityčiojančią patėvį. Galima teigti, jog Kentos ateičiai ir jo bendravimui su kitais aplinkui esančiais žmonėmis nemažai įtakos padarė būtent patėvio kalbos. Tiek Kenta, tiek Stoffė papasakoja, kad mokykloje jiems gerai sekėsi, jie turėjo svajonių, tačiau dėl sunkios vaikystės

¹⁹⁴ Lacan, J. (1998). *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis. The Seminar of Jacques Lacan. Book XI*. New York and London: W.W. Norton & Company, 53-55.

¹⁹⁵ Žižek, S. (2005). *Viskas, ką norėjote sužinoti apie Žižeką, bet nedrįsote paklausti Lacano*. Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 150-155.

¹⁹⁶ Lacan, J. (1998). *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis. The Seminar of Jacques Lacan. Book XI*. New York and London: W.W. Norton & Company, 53-54.

¹⁹⁷ Jarl, S. (Režisierius), Lindqvist, J. (Režisierius). (1968). *Dom kallar oss mods* [Filmas]. Swedish Film Institute, 0:30:39.

¹⁹⁸ Lacan, J. (1998). *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis. The Seminar of Jacques Lacan. Book XI*. New York and London: W.W. Norton & Company, 126-128.

ir traumuojančių patirčių jie nebemato prasmės ko nors siekti ateityje. Vaikinų ir režisieriaus pokalbiuose girdimas fatalizmas leidžia suprasti, jog jaunuoliai vadovaujasi tuo, jog savo likimo jie pakeisti negali ir seka blogais pavyzdžiais net nepagalvodami apie kitokias alternatyvas. Toks požiūris susisieja ir su nepritapėlių noru maištauti prieš visuomenėje vyraujančias socialines ir kultūrinės normas. Taip pat svarbu paminėti, jog jaunuoliai neturi galimybės maištauti prieš savo tėvus, nes su jais nebegyvena, todėl savo nuoskaudas, pyktį ir skausmą išlieja kultūrinėms normoms, moralinio Įstatymo taisyklėms, įprastiems visuomenės gyventojams, priklausantiems Simbolinei plotmei bei režisieriui. Nepritapėliai pasirenka kaltinti visuomenę dėl jų gyvenimą gaubiančių socialinių problemų, tačiau nepamiršta paminėti, kad gyvenimas su biologiniais tėvais ir patėviais nebuvo malonus. Vienoje interviu scenoje Kenta pasakojo, kad motina jam liepė eiti dirbti ir darbe jis jautėsi lyg vergaujantis juodaodis: „aš turėjau nuolat lakstyti, pirkti jiems alų, sumuštinis ir šluoti tamsųjį kambarėlį. Todėl išėjau“.¹⁹⁹ Vėliau Kenta pasako, kad jis nebėra vaikas ir nebebijo suaugusiųjų, todėl jam nesvarbu kas ką pasakys, tuo tarpu Stoffė tebeprasakoja apie tai, kad ateityje jis bus šaunus vyras. Šių scenų fatalizmas ir liūdnos ateities neišvengiamumas geriausiai atsispindi prisiminus Jajjės ir Jarlo sceną, kurioje Jajjė pasako, kad „nors Kenta su Stoffe dabar ir linksminasi, tačiau vaikinų gyvenimas ateityje niekuo nesiskirs nuo jų tėvų“.²⁰⁰

Analizuojant interviu, dialogų ir monologų scenas *Jie vadina mus nepritapėliais* dalyje, tai pat svarbu paminėti, jog būdami Įsivaizduojamos plotmės identifikacijos procese vaikinai neturi tėvo ar motinos paveikslo, su kuriuo galėtų identifikuotis ir tinkamai patekti į Simbolinę plotmę. Dėl šios priežasties tokio tipo scenose iškeliamas režisieriaus vaidmuo ir jo, kaip moralinio Įstatymo bei tėvo figūros vaizdinys. Jarlą galima įvardinti kaip dorovės ir moralės vedlį, Simbolinei plotmei priklausantį individą, kuris klausinėja vaikinų moralinių, etinių bei kompromituojančių klausimų. Savo balsu interviu scenose sukurdamas psichoanalitiko vaidmenį, Jarlas jaunuolių bando klausinėti apie jų svajones, ateitį, tikslus ir nesėkmes lyg bandydamas prisikasti prie dabartinių jų problemų ištakų ir suteikti nepritapėliams galimybę suvokti koks yra tikrasis jų „aš“ ir kokio Kito sukūrimo reikia, kad didysis Kitas būtų patenkintas bei pilnai išpildytas. Jajjės interviu su režisieriumi scenoje vaikinui bandant kalbėti apie Stoffę ir Kentą Jarlas jam vis užduoda klausimų apie jį patį. Tokiu būdu sukuriama paties individo svarbos reikšmė. Pasodintas prieš kamerą Jajjė turi apnuoginti savo sielą ir pateikti asmeniškus atsakymus režisieriui. Problematiskumas etine prasme interviu

¹⁹⁹ Jarl, S. (Režisierius), Lindqvist, J. (Režisierius). (1968). *Dom kallar oss mods* [Filmas]. Swedish Film Institute, 0:33:12.

²⁰⁰ Ibid, 0:18:27.

tarp Jajjės ir režisieriaus scenoje atsiskleidžia tuomet, kai Jajjė kalba apie liūdnius dalykus, kurie stipriai sukrečia žiūrovą ir sukuria kontrastą su kitomis scenomis, kuriose nepritapėliai linksminasi. Taip pat režisieriaus sukuriamas abstraktus tėviškumas bei artumas su socialiniais filmo aktorais tampa kontroversišku, nes Jarlo, kaip dokumentinio kino režisieriaus ir faktus dokumentuojančio Simbolinės plotmės atstovo situacija supainioja ne tik žiūrovo jausmus apie santykį tarp Jarlo bei vaikinių, bet ir pačių vaikinių sąmonės sąrangos procesus. Sėdėdami vieni priešais režisierių jie neišsidirbinėja, atsiveria, tuo tarpu būdami su draugais nepritapėliai kardinaliai pasikeičia. Tai taip pat atspindi Įsivaizduojamos plotmės identifikaciją ir labai ryškų perėjimą nuo subjektų analizavimo scenų iki subjektų savęs kūrimo kadru. Jajjės ir Jarlo interviu scena psichoanalitinės etikos prasme gali būti vertinama iš Simbolinės etikos pusės. Galima teigti, kad režisieriaus, kaip psichoanalitiko siekis yra privesti vaikinių sąmonę prie supratimo kas yra blogis, kokie nusižengimai nėra teisingi ir kaip tam tikri gyvenimiški pasirinkimai gali padaryti įtaką jų ateičiai. Įkūnydamas Simbolinę etiką režisierius bando padėti rasti vaikams atsakymą į tai, ko iš jų nori didysis Kitas. Socialiniams filmo aktoriams tą suprasti nėra lengva, nes jie renkasi nepaisyti moralinio Įstatymo ir elgtis taip, kaip jiems tuo metu norisi. Vaikinių norus sąlygoja bandymas užimti grupės idealų ir sektinų pavyzdžių vietą, taip pat išskirtinumo ieškojimas ir nepriklausomų subjektų įvaizdžio kūrimas. Didelė dalis nepritapėlių poelgių, kurie vaizduojami pirmojoje trilogijos dalyje, yra susiję su laisvu subjektų pasirinkimu ir bandymu susikurti iliuzinę Kito projekciją. Filme tai atspindi įvairiu subjektų elgesiu prie skirtingų žmonių, maivymusi ir gyrimusi.

8.1.2 Meilės išraiškos

Šioje analizės dalyje aiškiau atsiskleidžia socialinių filmo aktorių Kentos ir Stoffės veiksmai, kurie yra susiję su Įsivaizduojamos plotmės identifikacijos procesu bei etiniu kontroversišku. Skirtingos nepritapėlių meilės išraiškos taip pat sukuria kontrastą pirmojoje trilogijos dalyje ir aiškiau atspindi stebėjimo dokumentikos tipą, kurį kinematografiniais sprendimais reprezentuoja *Jie vadina mus nepritapėliais* dalis. Dokumentiniame filme reprezentuojamas seksualinis aktas netiesiogiai paliečia kiekvieno žiūrovo vertybinį supratimą, dėl to gali kilti publikos nepasitenkinimas. Galima teigti, kad įdėdamas sceną į filmą, Jarlas bando išprovokuoti publiką kultūrine prasme, todėl pasiekia pavojingą ribą, kai scena gali būti pradėdama neigiamai vertinti iš etinės pusės. Tačiau nepaisant to, būtent šios scenos dėka apie filmą buvo daug kalbama, todėl Jarlas pasiekė savo tikslą paviešindamas intymią atstumtų jaunuolių gyvenimo dalį. Taigi režisieriaus balsas, išreikštas kinematografinėmis priemonėmis

ir galimybė tiesiogiai dalyvauti kiekvienoje filmavimo akimirkoje padėjo Jarlui įamžinti vieną kontroversiškiausių scenų dokumentinio Švedijos kino istorijoje.

Taigi prieš pradėdant analizuoti pagrindinę sceną, pasirinktą šiam skyriui, vertėtų atlikti prieš sekso ir Stoffės bei Evos scenas pasirodančios scenos psichoanalitinę analizę, išsiaiškinti naratyvinę pirmosios trilogijos dalies struktūrą bei įvesti skaitytoją į nepritapėlių meilės išraiškų suvokimo konceptą. Naratyvinis kontekstas yra svarbus norint suvokti individualios sekso scenos reikšmę, nes iš pirmo žvilgsnio labai kontroversišką ir sunkiai žiūrimą sceną visos istorijos kontekstas įpina į subjekto psichikos sąrangą ir joje besiformuojančius subjekto sprendimus. Tai reiškia, kad platesnis istorijos supratimas gali atskleisti daug daugiau informacijos ne tik apie subjektus, bet ir pačią sceną bei jos svarbą.

Jie vadina mus nepritapėliais dalies viduryje pasirodo scena, kurioje nepritapėliai, jų tarpe Kenta su Stoffe, ir gausus būrys merginų vaikšto po naktinį Stokholmą bei susirinkę į muzikos barą smagiai leidžia laiką. Scena filmuojama bendru planu tam, kad žiūrovas turėtų galimybę pamatyti kur jaunuoliai yra ir ką jie veikia. Stoffė ir Kenta scenoje apsupti merginų, vienas bučiuoja, kitas kalbina, o su dar kitomis tik glaustosi. Scenos metu skambančiame garso takelyje esančiame įgarsinime girdimi Stoffės ir Kentos balsai, sumišę su baro šurmuliu. Vaikinų dialogas tarsi apibūdina ir paaiškina tai, koku tikslu jie bendrauja su merginomis ir ko siekia: „Merginos smagios, bet jos nesuteikia nei kiek laisvės, dingsta visas asmeninis gyvenimas. Aš turiu 4 ar 5 merginas, visos gyvena skirtinguose rajonuose, vadinasi, bet kur nuvažiuavęs turėsiu su kuo susitikti ir man to užtenka. Gyvenu kaip karalius“.²⁰¹ Girdimas paaugliškas gyrimasis, bandymas įrodyti savo pasiekimus, kurie simbolizuoja nepritapėlių grupės populiarųjų vaikinų įvaizdį. Toliau įgarsinime girdimas Kentos ir Stoffės gyrimasis seksualinėmis patirtimis ir sąmoningas bandymas išprovokuoti filmavimo komandą ir žiūrovus tokiais pareiškimais: „mums nerūpi, jeigu merginos mūsų nemėgsta, jeigu esame joms šlykštūs, mes tiesiog turime savo stilių, net jeigu merginoms jis ir nepatinka“, „žinoma, kad tu turėtum leisti laiką su skirtingomis merginomis! Pagalvok apie tos pačios vaginos dulkinimą penkioliką metų!“²⁰² sukuria publikos nepasitenkinimą bei susierzinimą. Tačiau svarbu pabrėžti, jog tokie prieštaringi vaikinų pasisakymai apibūdina subjekto Tikrovę, kurioje svarbus kūniškumas ir malonumas, Lacano vadinamas *jouissance*. Kadangi totalus mėgavimasis – *jouissance* subjektui nėra įmanomas, jis skyla į geismą – objektą a. Vaikinai

²⁰¹ Jarl, S. (Režisierius), Lindqvist, J. (Režisierius). (1968). *Dom kallar oss mods* [Filmas]. Swedish Film Institute, 0:46:08.

²⁰² Sørensen, B. (2009). A fly on the wall. In A. Marklund and M. Larsson, (Eds.), *Swedish film. An Introduction and a Reader*. Lund: Nordic Academic press, 178.

įgarsinime pripažįsta objektą a teigdami, jog jokia konkreti mergina negali visiškai patenkinti geismo, kurio, kaip minėta, patenkinti iki galo bet koku atveju neįmanoma. Vaikinių jaučiamas geismas, bandomas patenkinti vis naujomis merginomis simbolizuoja jų nesąmoningai jaučiamą artumo, meilės, pripažinimo bei šeimos trūkumą. Meilė apskritai gali būti išskiriama į susižavėjimo, džiaugsmo, pavydo emocijas, taip pat ji gali būti susiejama su biologiniais instinktais, tokiais kaip geismas ar lytinis potraukis.²⁰³ Vadinasi, meilės išraiškos gali būti susijusios ne tik su socialinėje visuomenėje įprastais meilės bei susižavėjimo išraiškos būdais, tokiais kaip apsikabinimai, susikabinimai rankomis, bučiniai, gražūs žodžiai. Meilė taip pat gali būti simbolizuojama geismu, potraukiu, lytiniu aktu. Galima teigti, jog gyvulišką ir potraukiu apibūdinamą, paaugliams vaikiniams labai tipišką elgesį ir meilės suvokimą nepritapėliai įsteigė sau per socializaciją savo vaikinių grupėje. Taip pat svarbu paminėti, kad vaikinių gyrimasis ir didžiavimasis savo pasiekimais merginų srityje nepritapėlių kompanijoje yra labai priimtinas ir tai suteikia galimybę Kentai bei Stoffei įtvirtinti savo statusą grupėje. Scenoje toliau girdimi vaikinių pasisakymai, tokie kaip: „Aš liksiu viengungiu, man nereikia erzinančios žmonos. Tiesa, įdomu, kiek vaikų aš iš viso turiu miesto centre“.²⁰⁴ Socialinėje visuomenėje, kurioje gyvena vaikinai, tokie teiginiai nėra priimtini, tačiau tai suprasdami jie specialiai bando išprovokuoti filmavimo komandą ir būsimus filmo žiūrovus. Kurdami savo asmeninį Kito paveikslą ir identifikuodamiesi bei įsijausdami į skirtingus vaidmenis Įsivaizduojamoje plotmėje nepritapėliai taip susitapatina su tais vaidmenimis, jog patys nejausdami pradeda jais įtikėti. Svarbu pabrėžti, jog tai yra visiškai normalu ir skirtingų vaidmenų kūrimas remiantis skirtingais vaizdiniais, įvaizdžiais bei geismu subjektui padeda užmaskuoti Kitą. Taigi scena, kurioje vaikinai bendrauja su merginomis ir įgarsinime kalba apie jas bei savo pasiekimus, sukuria Kentos ir Stoffės nebrandumo, noro pritapti grupėje bei troškimo būti išskirtiniems reikšmę. Šių nepritapėlių meilės suvokimas skiriasi nuo to, kuris vyrauja socialinėje visuomenėje. Taip pat svarbu paminėti, jog merginų ir vaikinių scena, kurioje pastarieji giriasi ir erzina publiką, nurodo klasikinio pasakojimo struktūrą. Kenta ir Stoffė dažnai keisdami merginas bando patenkinti objektą a, tačiau vaikiniams nesiseka susirasti merginų ilgalaikiams santykiams. Nors jie ir sako, kad liks vieniši, tačiau klasikinio pasakojimo kontekste tai yra įprastas teiginys, kuris galiausiai pasikeičia pagrindiniam veikėjui susiradus meilę. Tai nėra vien tik kino konvencijos pritaikymas dokumentikoje, bet ir subjekto paklusimas kultūros

²⁰³ Bagdonas, A., Bliumas, R. (2019). *Aiškinamasis psichologijos terminų žodynas*, Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidybos centras, 376.

²⁰⁴ Jarl, S. (Režisierius), Lindqvist, J. (Režisierius). (1968). *Dom kallar oss mods* [Filmas]. Swedish Film Institute, 0:48:19.

normoms. *Jie vadina mus nepritapėliais* dalies pabaigoje esančioje scenoje, kurioje Kenta su Stoffe guli parke ir kalbasi tarp vaikinių įvyksta apsižodžiavimas, nes Stoffe daugiau laiko praleidžia su mylima mergina, o Kentai tai labai nepatinka. Kenta bando teigti, jog Stoffe nebeskiria laiko draugams, praranda populiarumą ir pradeda elgtis kaip įprastas švedas.

Po šios scenos seka scena, kurioje sutinkami stambiu planu filmuojami Stoffe ir jo mergina Eva. Scena filmuojama Evos bute, jaunuoliai apsikabinę, glosto vienas kitą ir susiglaudę tyliai šnabždasi. Šios scenos filmavimas intymioje ir asmeniškoje aplinkoje sustiprina socialinių aktorių išreiškiamas emocijas ir nuotaikas, taip pat suteikia galimybę žiūrovui pajauti privačios erdvės išraišką.²⁰⁵ Evos ir Stoffės scenoje matomas ir ilgas kadras, kuris leidžia kuo geriau suprasti, pajauti vaizduojamą problematiką ir į ją įsigilinti. Režisierius atlieka tik stebėtojo funkciją ir jokiais pasakymais ar komentarais į sceną neįsikiša. Ši scena gali pakeisti žiūrovo emocijas ir nuostatas, kurios galėjo susidaryti pirmoje filmo pusėje ir prieš tai aptartoje nepritapėlių scenoje. Savo meilės scenoje Stoffe ir Eva sėdi apsikabinę ir filmuojami stambiu planu jie paaugliška šnekasi, erzina vienas kitą ir meiliais prisiglaudimais išpažįsta jaunatvišką meilę vienas kitam. Scena jautri ir parodanti, jog nors Stoffe filme ir bando atrodyti nepriklausomas, jis vis tiek dar yra tik savo asmenybę formuojantis paauglys, kuris naiviai įsimyli. Scenoje Stoffe bando paaiškinti Evai, kad kurį laiką buvo užsiėmęs, todėl negalėjo jai skirti laiko tiek, kiek norėjo, tačiau žada tai pakeisti.²⁰⁶ Taigi dialogų reikšmė dokumentiniuose filmuose yra labai svarbi ir dialogai padeda geriau suprasti socialinių aktorių tikslus ir motyvus, taip pat suteikia galimybę režisieriui užfiksuoti svarbiausius pasakojimo momentus.²⁰⁷ Psichoanalitine etikos prasme scena nėra neetiška, joje atsispindintis subjektų formavimasis išivaizduojamoje plotmėje ir bandymas suvokti savo jausmus yra vienas iš pavyzdžių, kaip kuriasi Kitas bei didysis Kitas. Kadangi jaunuoliai nedaro nieko nederamo, jie tiesiog kalbasi ir pasakojasi vienas kitam, todėl ši scena gali būti laikoma vienu gražiausių ir jautriausių momentų *Jie vadina mus nepritapėliais* dalyje. Stoffe būdamas su Eva neturi apsimetinėti, jos žeminti ar kitaip įrodinėti savo socialinį statusą. Leisdamas laiką su Eva Stoffe socializuojasi su savo mergina ir virsta socialiu individu, o tai veda prie brandesnės asmenybės tapimo.

²⁰⁵ Bordwell, D., Thompson. K. (2008). *Film Art: An Introduction*. New York: The McGraw-Hill Company, 116-117.

²⁰⁶ Jarl, S. (Režisierius), Lindqvist, J. (Režisierius). (1968). *Dom kallar oss mods* [Filmas]. Swedish Film Institute, 48:58.

²⁰⁷ Bordwell, D., Thompson. K. (2008). *Film Art: An Introduction*. New York: The McGraw-Hill Company, 269.

Tuo tarpu Kenta, geriausias Stoffės draugas, pasielgia kitaip ir įkalbėdamas anoniminę merginą su juo pasimylėti, vaikiną išreiškia visiškai kitokį artumo bei meilės supratimą. Taigi ryškus kontrastas tarp vaikinų išreiškiamos meilės merginoms atsiskleidžia sekančioje scenoje, kurioje stambiu planu filmuojamas Kenta ir nežinoma mergina. Filmo *Jie vadina mus nepritapėliais* sekso scenoje matomi tik du jaunuoliai, gulintys lovoje, todėl naratyvinė filmo seka žiūrovui turi būti suprantama nepaisant to, jog scena prasideda jaunuolių veidų filmavimu stambiu planu. Scena filmuojama bute, kurį Jarlas išnuomojo Stoffei ir Kentai tam, kad jiems nereikėtų glaustis gatvėje, todėl sukuriama realybės atmosfera, kuri dokumentinį filmą paverčia dar realesniu ir tikresniu.²⁰⁸ Kentos ir anoniminės merginos scenoje išskiriama apšvietimo svarbą, nes šviesesnių ar tamsesnių sričių pasirinkimas ir paryškimas kadre padeda sukurti atskirą kiekvieno kadro kompoziciją ir nukreipti dėmesį į tam tikrus objektus bei veiksmus.²⁰⁹ Apšvietimas taip pat gali padėti parodyti filmuojamos erdvės dydį, taip sukuriant intymią atmosferą.²¹⁰ Nors apšvietimo svarba yra didelė, tačiau filmo *Jie vadina mus nepritapėliais* sekso scenoje apšvietimas yra natūralus, kaip ir pati scenoje esančio kambario kompozicija. Natūrali šviesa ir nebrangi filmavimo juosta, kurią naudojo Jarlo komanda, sukuria intymumo, kontrastingo juodos ir baltos spalvų šešėlių žaismą, sutampantį su dienos šviesa. Be to, natūralus apšvietimas tik dar stipriau įveda žiūrovą į dokumentinio filmo žanrą ir realizmą. Scenoje matomi paryškinti jaunuolių veidai jiems kalbantys prieš akto pradžią ir taip pat tam tikru kampu pasukta kamera, kurios pagalba režisierius išnaudojo dienos šviesą pabrėždamas seksualinio akto pradžią. Taigi apšvietimo pagalba Jarlas išryškina du svarbiausius scenos momentus – pokalbį tarp Kentos ir anoniminės merginos ir patį aktą. Lytinis aktas yra gerai žinomas ir įprastas dalykas socialinėje visuomenėje, tačiau jo viešas demonstravimas dokumentiniame filme sukuria etinį problematiškumą. Kitu diskutuotinu klausimu lieka tai, jog scenoje ne kartą apšviečiamas bei paryškiamas anoniminės merginos veidas, nors Jarlas teigė, kad vienas iš pagrindinių jo tikslų dirbant su filmo *Jie vadina mus nepritapėliais* kūrimu buvo šios merginos tapatybės apsaugojimas.²¹¹ Nors merginos vardo Jarlas nepateikė ir jo negalima atrasti, tačiau kalbėdamas už ją konferencijų, filmo pristatymų metu režisierius atėmė iš jos galimybę pasisakyti.²¹² Kentos dialogas su anonimine mergina taip pat labai svarbus atliekant psichoanalitinę etikos analizę, todėl tokie Kentos pasakymai:

²⁰⁸ Hellman, C. (2011). *Stefan Jarl. En intervju bok*, Stockholm: Telegram Bokförlag, 25-27.

²⁰⁹ Bordwell, D., Thompson, K. (2008). *Film Art: An Introduction*. New York: The McGraw-Hill Company, 124.

²¹⁰ Ibid, 126.

²¹¹ Jarl, S., Lindqvist, S. (2016). *Dom kallar oss mods*. Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 110-112.

²¹² Sørensen, B. (2009). A fly on the wall. In A. Marklund and M. Larsson, (Eds.), *Swedish film. An Introduction and a Reader*. Lund: Nordic Academic press, 179.

„nusimauk kelnes, aš noriu pasimylėti, juk tai taip gera, pripažink. Atsipalaiduok. Ar tu mane mėgsti? Ar labai mane mėgsti?“²¹³ parodo subjekto savanaudiškumą ir naudos siekimą sau. Kentos prašymai ir pažadai anoniminei merginai galiausiai užsibaigia seksu ir taip atsiveria *jouissance*, atspindintis kūniškumą ir mėgavimąsi malonumu subjekto Tikrovėje. Kadangi Įsivaizduojamoje plotmėje *jouissance* vietos neturi, tai jis kenkia subjektui Kentai. Naudodamasis kalbos plotme Kenta įkalbinėja merginą pasimylėti tam, kad galėtų mėgautis malonumo pertekliumi. Anot Lacano, subjektas negali atsiduoti totaliam *jouissance*, todėl įvyksta skilimas į geismo objektą a, kuris atsispindi besaikiu alkoholio vartojimu, nuolatinu seksu su skirtingomis merginomis ir laisvu gyvenimo būdu.²¹⁴ Kenta taip pat priima etinį sprendimą būdamas pasitenkinimo principu besivadovaujančiu subjektu, todėl atsivėrusi *jouissance* plotmė atskiria jį kaip subjektą nuo visuomenėje nustatytų moralinių normų.

Taigi visos trys scenos, susijusios su nepritapėlių meilės išraiška nurodo klasikinę istorijos pasakojimo struktūrą, kurioje vaikinai pasakoja apie savo patirtis su merginomis, vėliau jas sutinka ir vienas iš jų pasirodo kaip gerasis veikėjas, kuris myli merginą ir elgiasi su ja gražiai, tuo tarpu kitas subjektas pasiduoda geismui ir jį išpildo pasinaudodamas anonimine mergina. Jarlas pirmojoje trilogijos dalyje pateikia dvi skirtingas meilės išraiškas, pasirenka scenas įdėti vieną po kitos, kad kontrastas būtų dar stipriau jaučiamas, taip pat scenos filmuojamos stambiu planu ir į jas abi yra įtraukti dialogai. Palyginus su scena, kuri rodoma prieš Stoffės ir Evos bei Kentos ir anoniminės merginos scenas, vaikinams besikalbant klube, galima teigti, kad Stoffė parodo nuoširdų ir atvirą rūpestį Evai, jis ja domisi ne tik tam, kad įkalbėtų permiegoti, vadinasi jis atranda būdą išpildyti jaučiamą geismą. Tuo tarpu Kenta įkalbinėja anoniminę merginą seksui, nors stebint jų sekso sceną yra akivaizdu, jog mergina jaučiasi nejaukiai. Gali susidaryti įspūdis, jog Kenta nėra patenkintas merginos gėdijimusi ir nenoru pilnai atsiduoti scenai elgiantis taip pat laisvai, kaip ir jis pats.²¹⁵ Tai reiškia, jog Kenta iš dalies pasiduoda geismui ir objektui a, kuris įkūnija subjekto būtį, kuria pats subjektas negali visiškai laisvai disponuoti. Tačiau svarbu paminėti, kad Kenta įkalbinėja merginą pasimylėti ne vien vedinas geismo, nes sekso scenoje girdimas dialogas ir anksčiau aptartas Kentos elgesys leidžia priėti prie išvados, jog Kenta bando išpildyti tam tikrą savo susikurtą įvaizdį, pagal kurį vaikinai yra merginų geidžiamas nepriklausomas jaunas maištininkas. Galima teigti, jog

²¹³ Jarl, S. (Režisierius), Lindqvist, J. (Režisierius). (1968). *Dom kallar oss mods* [Filmas]. Swedish Film Institute, 0:53:30.

²¹⁴ Lacan, J. (2006). *Écrits*. New York: W. W. Norton & Company, 697-698.

²¹⁵ Sørensen, B. (2009). A fly on the wall. In A. Marklund and M. Larsson, (Eds.), *Swedish film. An Introduction and a Reader*. Lund: Nordic Academic press, 180.

vaikinas siekia geismo pratęsimo, o ne tiesioginio pasitenkinimo, nes jo gauti niekada negali.²¹⁶ Seksualinis ir lytinis santykis neturi nieko bendra su žinojimu tik su pačiu veiksmu. Vadinasi, būtent veiksmas, kurį Kenta atlieka su anonimine mergina yra laikomas neetišku dėl Kentos priimto sprendimo ir moralinio Įstatymo pažeidimo. Be to, lytinis aktas buvo laisvas nepritapėlio pasirinkimas. Svarbu paminėti, jog lytinis aktas tarp Kentos ir anoniminės merginos buvo atliktas abiejų individų sutikimu ir jokių įrodymų apie galimą išprievartavimą nėra.

Šių trijų kontrastingų kadro pasirinkimai pirmojoje trilogijos dalyje įvardijami kaip režisieriaus bandymas atkreipti dėmesį į psichologinį aspektą filme.²¹⁷ Psichologinis motyvas dokumentiniuose filmuose apimantis tokias temas kaip meilė, neapykanta, kerštas ir džiaugsmas dokumentinį filmą įveda į meno kūrinio plotmę tik tada, kai šios temos pateikiamos realistiškai ir tuo pačiu metaforiškai.²¹⁸ Kino teoretikas Nicholsas pabrėžia, kad dokumentinis kinas kaip organizuota vaizdų ir garsų seka jau savaime konstruoja metaforas, kuriomis bando ginčytis su visuomenėje nusistovėjusiomis normomis.²¹⁹ Taigi parodydamas dvi skirtingas meilės ir artumo išraiškas Jarlas įveda žiūrovą į metaforinį kontekstą, kuris gali supykdyti žiūrovą. Kontrastingų scenų panaudojimas leidžia atkreipti dėmesį ne tik į psichologinį filmo motyvą ir pabandyti suprasti kodėl vaikinai išreiškia tokį skirtingą artumą ir meilę, bet ir suprasti nepritapėlių asmenybių kūrimąsi Įsivaizduojamoje plotmėje. Nepritapėlių kasdienybės scenos *Jie vadina mus nepritapėliais* maišomos su interviu bei dialogų scenomis sukuria kontrastą ir parodo kaip veikia jaunuolių sąmonės sąranga. Vaikinai kuria skirtingus įvaizdžius, vaidmenis, siekia populiarumo statuso grupėje ir savo pyktį dėl socialinių problemų šeimose nukreipia į socialinę Švedijos visuomenę, jos sukurtas taisykles ir normas. Pirmosios trilogijos dalies analizės metu paaiškėja režisieriaus Jarlo vaidmuo, kurį jis ryškiausiai atlieka interviu, dialogų ir pseudomonologų scenų metu. Tapdamas savotiška tėvo figūra vaikinams režisierius sukuria artimą ryšį su jais ir gali tapti psichoanalitiku, kuris užklausia intymiausių dalykų ir sužino įvairias nepritapėlių traumas bei skaudžias patirtis.

²¹⁶ Žukauskaitė, A. (2001). *Anapus signifikanto principo: dekonstrukcija, psichoanalizė, ideologijos kritika*. Vilnius: Aidai, 104-105.

²¹⁷ Bordwell, D., Thompson. K. (2008). *Film Art: An Introduction*. New York: The McGraw-Hill Company, 300.

²¹⁸ Nichols, B. (2001). *Introduction to Documentary*, Bloomington: Indiana University Press, 73.

²¹⁹ Ibid, 74.

8.2 ANTROSIOS TRILOGIJOS *NEPRITAPĖLIAI* DALIES *GARBINGAS GYVENIMAS* ANALIZĖ

Antrosios trilogijos dalies analizei pasirinktos trys svarbiausios temos: žmogžudystė, nusikalstamumas ir mirtis. Tam, kad šių temų etinis problematiškumas būtų atskleistas filme, analizėje bus pristatomos trys pagrindinės scenos ir jas papildančios bei ryškesnę esmę padedančios sukurti scenos, kuriose psichoanalitinės reikšmės ir prasmės įsteigiamos neoformalistiniu metodu. Gilumo, įvairiapusiškumo ir socialinių filmo aktorių etinės perspektyvos supratimo prideda psichoanalitiškai analizuojamas istorinis kontekstas ir istorinė visuomenės struktūra. Pirmojoje scenoje, kuri siejama su žmogžudystės tema, Kenta kartu su gyvenimo drauge Eva važiuoja iš kalėjimo parsivežti savo motinos, kalėjusios už sugyventinio nužudymą. Antrojoje scenoje atsiskleidžia nusikalstamumo tematika ir scenoje Stoffė aplanko ligoninėje gulintį draugą Jerką, kuris į ją pateko perdozavęs heroino ir tarp vyrų įvyksta svarbus pokalbis. Trečioji scena atspindi skaudžiausią ir sudėtingiausią mirties temą filme. Šioje scenoje įvyksta paauglystės laikų draugų Kentos bei Stoffės susitikimas po ilgų nesimatymo metų ir vyrai kalbasi apie praeitį, dabartį ir ateitį. Antroje trilogijos dalyje matoma estetika yra labai reali, sukrečianti ir neleidžianti suabejoti įvykių ir istorijos tikrumu. Be to, visi *Garbingame gyvenime* įamžinti sukrečiantys įvykiai ir jų pasekmės yra susijusios su pertekliniu mėgavimusi malonumais ir mirtinai pavojinga potraukių dimensija. Dėl šios priežasties socialinių filmo aktorių psichikos sąrangos analizė įrodo, jog *Garbingą gyvenimą* galima priskirti priartėjimui prie Lacano išskiriamos Tikrovės plotmės.

Garbingame gyvenime matoma jau visiškai kitokia, pirmajai trilogijos daliai *Jie vadina mus nepritapėliais* priešinga realybė. Į šią dalį režisierius žiūrovą įveda įžanginėje scenoje rodydamas vaizdus iš pirmosios dalies. Matomi Kenta ir Stoffė besityčiojantys iš praeinančių Stokholmo gyventojų, tuomet seka scena, kurioje vaikinai dainuoja ir galiausiai parodoma scena, kurioje vaikinai su draugais važiuoja traukiniu ir įgarsinime paaiškinama, kokio gyvenimo vaikinai nenori ir kodėl jie patys yra įdomūs: „tik mašinomis, futbolo rezultatais ir alkoholinių gėrimų parduotuvių darbo laiku besidomintys žmonės... Negalėčiau taip gyventi. Jie tokio siauro mąstymo. Jie rūpinasi tik savo mažu pasauliu ir neturi vizijos. Tačiau šie vaikinai (Stoffė ir Kenta) yra kitokie. Jie originalūs, nebijantys naujų iššūkių. Juk tai ir padaro gyvenimą vertu gyventi?“²²⁰ Tokie paauglių teiginiai nėra neįprasti ar negirdėti – maištas prieš sistemą, visuomenę ir jos normas nei Kentos, nei Stoffės neišskiria iš kitų

²²⁰ Jarl, S. (Režisierius). (1979). *Ett anständigt liv* [Filmas]. Jarl & Lindqvist Filmproduktion, 0:02:25.

jaunuolių. Paauglystėje pasiekę Lacano aprašomą veidrodžio stadiją vaikinai turėjo galimybę ne tik atpažinti socialinę savo asmenybės lytį, bet ir suprasti savo vietą Simbolinėje kultūros santvarkoje.²²¹ Pereidami iš Įsivaizduojamos plotmės į Simbolinę vaikinai pradeda pasiduoti malonumo principui, todėl Tikrovė pasirodo negatyviai ir Simbolizacijos procesas įgyja nesėkmės pavidalą. Savo noru besipriešindami socialinės visuomenės santvarkai ir Įstatymui nepritapėliai sukuria plyšį Simbolinėje plotmėje.²²² Kadangi vaikinai nepadarė sunkių nusikaltimų ir daugiausia pasakoja apie vaikystės nuoskaudas, tamsią ateitį bei nuolatos linksminasi, tai jų, kaip subjektų, Realybės pagrindas nenurodo į pasitraukimą iš Simbolinės plotmės ir mirties kategorija nėra pasiekama. Pasak Lacano, kalbiniame lauke atsiradęs susvetimėjimas subjektui negali suteikti jokio gelminio ryšio, jei yra bendraujama su į save panašiais individais.²²³ Gelminio ryšio trūkumas atsispindi vaikinų tarpusavio kalbose, tačiau stambiu planu filmuotose interviu scenose vaikinams klausimus užduoda Jarlas ir jų pašamonėje esančios mintys ištraukiamos į paviršių, dėl to pašamonėje esantis objektas a, arba Tikrovės likučiai, neleidžia subjektams įsilieti į Simbolinę plotmę. Režisieriaus pagalba paliesdami mintis, traumas ir nuoskaudas, esančias pašamonėje vaikinai turi galimybę prieiti prie tiesos, kurios kasdieniame gyvenime jie nenori pripažinti.

Taigi *Jie vadina mus nepritapėliais* dalyje buvo susidurta tik su paaugliais ir jų perspektyva, nuomonėmis bei maištingu gyvenimo būdu. Režisieriaus klausimų pagalba atskleistos pašamoningos mintys leido suprasti sudėtingą socialinių filmo aktorių įėjimą į Įsivaizduojamąją plotmę, patį subjekto formavimosi procesą ir pasėjo sėklą *Garbingame gyvenime* aptariamai subjektų etinei akistatai su visuomene ir realybe, kuri atsiskleidžia gilesne ir labiau komplikuota problematika.

8.2.1 Žmogžudystė

Pirmojoje dalyje režisieriaus balsas buvo girdimas interviu scenose, tačiau apie artimesnį ryšį su vaikinais režisierius papasakoja jau *Garbingame gyvenime*. Jarlas primena, kad Stoffė ir Kenta buvo geriausi draugai ir priklausė gatvės gaujai, kad jis pats kartu su vaikinais gyveno tame pačiame bute Stokholme, taip pat pamini, kad vaikinai patys save vadino nepritapėliais ir dauguma jų tapo režisieriaus draugais. Galima teigti, kad Jarlo santykis su

²²¹ Lacan, J. (2006). *Écrits*. New York: W. W. Norton & Company, 573.

²²² Lacan, J. (1998). *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis. The Seminar of Jacques Lacan. Book XI*. New York and London: W.W. Norton & Company, 103-104.

²²³ Lacan, J. (2006). *Écrits*. New York: W. W. Norton & Company, 233.

vaikinais ir jų draugystės pristatymas antrosios dalies pradžioje pakeičia filme vaizduojamą realybę. Filme tai pasireiškia režisieriaus įgarsinimais, nepritapėlių gyvenimų domėjimusi ir netgi pačiu antro filmo sukūrimu, nes tai parodo, jog režisierius palaikė ryšį su vaikinais ir po pirmosios dalies išleidimo. Šiam priminimui režisierius pasirinko sujungti skirtingų scenų iškarpas iš pirmojo filmo, garso takeliui įrašyti savo balsą ir fone palikti tą pačią muziką, kaip ir pristatomojoje filmo *Jie vadina mus nepritapėliais* scenoje. Filmų pristatomosios arba atidarymo scenos suteikia filmui pagrindą, taip pat gali turėti žiūrovo įvedimo į patį filmą funkciją.²²⁴ Bordwellas kartu su Thompson išskiria žinių apsikaitimo modelį, kuriuo remdamasis režisierius pateikia informaciją apie socialinius filmo aktorius, istorijos laikmetį, pasikeitimus.²²⁵ *Garbingo gyvenimo* atveju toks modelis naudingas, nes nuo pirmos trilogijos dalies išleidimo praėjo 10 metų, todėl žiūrovo supažindinimas su istorijos pradžia gali padėti greičiau įsijausti į antrosios dalies veiksmą ir tokiu būdu sukuriamas kontrastas tarp pirmosios ir antrosios dalies bei sukeliamas nostalgijos jausmas. Režisieriaus teiginys, jog „viskas buvo įmanoma, viskas gyvenime atrodė ranka pasiekama, bet tai buvo seniai. Prieš daugiau nei 10 metų. Pastatas, kuriame gyvenome – sunaikintas, o Kenta ir Stoffė daugiau nebesusitinka“²²⁶, sukuria naujos socialinių aktorių gyvenimo pradžios jausmą ir žiūrovui dar neleidžia aiškiai suprasti ar buvusių jaunuolių, jau suaugusių vyrų, įsitvirtinimas Simbolinėje plotmėje pavyko. Kadangi režisieriaus asmeninis įsitraukimas į filmą buvo paminėtas paties Jarlo, tai pasikeitė ne tik vaizduojama realybė, bet ir filmo etika. Dėl šios priežasties probleminių scenų analizėje bus atkreipiamas dėmesys ir į filmo kūrėjo įsitraukimą etine prasme diskutuotinosiose scenose.

Taigi sugrįžtant prie Simbolinės ir Tikrovės plotmių, tai *Garbingame gyvenime* gana greitai paaiškėja, kad pirmas žingsnis į Tikrovės etikos plotmę įvyksta tuomet, kai iš pristatomosios filmo scenos pereinama į sceną, kurioje Kenta skambina į moterų kalėjimą norėdamas sužinoti daugiau apie savo motiną, suimtą dėl žmogžudystės. Kol Kenta laukia atsakymo, įgarsinime Jarlas pasako, kad Kenta gyvena pas Evą ir jie kartu turi sūnų Patriką (šved. Patrik Gustafsson). Šiuo įgarsinimu sukuriama dviejų skirtingų istorijų, vykstančių *Garbingame gyvenime* reikšmė. Tai parodo, jog reikia atkreipti dėmesį į Kentos istoriją paraleliai vykstančią su kitų nepritapėlių istorijomis. Kalbėdamasis su policijos atstovu Kenta pasako, kad su motina ir jos sugyventiniu bendravo mažai, tačiau žinojo, kad jie dažnai padaugindavo alkoholio ir dėl to įvykdavo buitiniai konfliktai. Todėl Kentos skambučio scena ir joje girdimas pokalbis nurodo, jog Simbolinis Įstatymas pažeidžiamas, vadinasi Kentos

²²⁴ Bordwell, D., Thompson. K. (2008). *Film Art: An Introduction*. New York: The McGraw-Hill Company, 86.

²²⁵ Ibid, 86-87.

²²⁶ Jarl, S. (Režisierius). (1979). *Ett anständigt liv* [Filmas]. Jarl & Lindqvist Filmproduktion, 0:03:36.

motina pasirenka paklusti geismui. Tačiau geismą ir Įstatymą Lacanas sutapatina²²⁷, todėl jeigu bus teigiama, kad Kentos motina pasirinko geismą vietoj Įstatymo, etinis klausimas nebeteks prasmės. Dėl šios priežasties Kentos motina paklūsta ne geismui, bet *jouissance* ir patenka į nenatūralią kančios ir bausmės dimensiją.²²⁸ Svarbu paminėti, jog *jouissance* įsisteigia moralinio Įstatymo atžvilgiu, o tai reiškia, kad malonumas, kuris suvokiamas kaip peržengimas, iš tikrųjų yra primestas ir kontroliuojamas.²²⁹ Kentos motina Majken (šved. Majken Gustafsson) mėgaujasi nevaržomu malonumo pertekliumi, tačiau tuo pačiu ir kenčia nuo jo. Gyvendama su vyru, kuris smurtauja ir kartu jie piktnaudžiauja alkoholiu, Majken pastato save į sudėtingą poziciją, kurioje atsispindi nepaklusimas didžiajam Kitam ir priartėjimas prie Tikrovės plotmės. Žvelgiant iš psichoanalitinės etikos perspektyvos Kentos motina negalėtų būti kaltinama neetiniu sprendimu iš anksto, tačiau ji iš anksto yra atsakinga už savo veiksmus.²³⁰ Nužudydama sugyventinį Majken atsisako *jouissance* ir pasirenka moralinį sprendimą. Taigi antroji trilogijos dalis prasideda žmogžudystės ir nusikaltimo motyvu, kuris yra vienas iš pagrindinių šioje dalyje. Nors scenoje, kurioje Kenta skambina į policiją ir nėra matoma akivaizdi, tiesioginė mirtis, tačiau dokumentinio kino žanras leidžia žiūrovams suvokti įvykio realumą. Taip pat svarbu paminėti, jog Kentos pokalbis su policininku filme įveda biurokratijos aspektą, kuris atspindi didįjį Kitą ir visuomenės taisykles, normas bei ribas, kurių peržengimą simbolizuoja nepritapėlių veiksmai. Majken sugyventinio nužudymas sukuria įspūdį, jog *Garbingas gyvenimas* bus paženklintas mirtimi ir tam tikra prasme tai tampa atminimo paminklu, ženklu, kad visi anksčiau ar vėliau mirs.²³¹ Žvelgiant iš etinės Lacano pusės, tai žmogžudystės motyvas filme yra vaizduojamas pokalbiais ir juose atsispindinti ramybė nurodo sukrestą subjektų sąmonės sąrangą ir sukelia abejonių dėl laisvų subjektų pasirinkimų priimti etinius arba neetinius sprendimus ir atsidavimo geismui.²³²

Dokumentiniuose filmuose vaizduojama mirtis dažnai turi simbolinį motyvą ir yra įprasminama koku nors realistišku ženklu.²³³ Jarlo filme Majken sugyventinio mirtis simbolizuojama krauju, kurį Kenta išvalo. Kraujas atspindi Majken bandymą pasiekti objektą a, tai yra, moters atveju – laisvę nuo smurtaujančio sugyventinio. Labai atkaklus ir žmogžudyste

²²⁷ Lacan, J. (2006). *Écrits*. New York: W. W. Norton & Company, 659.

²²⁸ Ibid, 139.

²²⁹ Žukauskaitė, A. (1999). Malonumo metastazės: psichoanalizė, etika, ideologijos kritika. *Problemos*, 56, 129.

²³⁰ Žukauskaitė, A. (2005). *Anamorfozės: nepamatinės filosofijos problemos*, Vilnius: Versus aureus, 134-135.

²³¹ Carpenter, B. B. (2017). *Death in Documentaries. The Memento Mori Experience*. Boston: Brill Publishers, 11.

²³² Piotrowska, A. (2013). *Psychoanalysis and Ethics in Documentary Film*. London: Routledge, 153.

²³³ Carpenter, B. B. (2017). *Death in Documentaries. The Memento Mori Experience*. Boston: Brill Publishers, 11-12.

pasibaigęs objekto a siekimas Majken suteikia laisvę nuo sugyventinio, tačiau moters laisvė vis vien apribojama kalėjime. Scenoje, kurioje Kenta valo kraują nėra nei dialogų, nei monologų ir veiksmas vyksta dieną. Scena nėra maloni ne tik dėl mirtį simbolizuojančios kraujo balos, bet ir Kentos veide matomo apgailestavimo, nusivylimo, tačiau tuo pačiu metu vyras atrodo labai ramus ir siaubingo nusikaltimo scena, atrodo, jo nenustebina. Žvelgiant iš kinematografinės montažo pusės, svarbu paminėti, kad sceną pasirenkama įdėti prieš sceną, kurioje Kenta kartu su Eva važiuoja pasiimti Majken. Toks scenų sudėliojimas įveda žiūrovą į baisų ir tiesioginį nusikaltimą, kurį padarė Majken, todėl sekančioje scenoje pamačius moterį galima susidaryti kitokį įspūdį apie ją. Kentos scenoje Jarlas taip pat panaudoja ilgos trukmės kadra. Ilgu kadru sukuriama gilesnė žmogaus jausmų ir psichologinės būsenos reikšmė. Kraujo bala simbolizuojamas kūniškumas ir Kenta, valantis kraują, sukrečia žiūrovą. Kadangi režisierius filmuoja visą Kentos kraujo balos sutvarkymo procesą, prieinama iki veiksmų, kurie prasiveržia iš pašamonės – Kentą supykina. Šios scenos palikimas ir pasirinkimas parodyti *Garbingame gyvenime* padeda iššaukti drastiškesnę publikos reakciją ir scenoje vaizduojamu kūniškumu priartinti filmą prie Tikrovės plotmės. Taigi galima teigti, jog Kentos reakcijose atsiskleidžia jo, kaip subjekto, sukrėsta sąmonės sąranga, kurios sukrėtimo užuomazgos paaiškinamos sekančioje scenoje, paimtoje iš pirmosios filmo dalies. Scenoje Kenta pasakoja apie liūdną ir sunkią vaikystę su girtuokliaujančiu ir smurtaujančiu patėviu. Toks praeitį ir priešistorę paaiškinančios scenos įterpimas nurodo ne tik Kentos motinos atliktą siaubingą nusikaltimą, bet ir paties Kentos vaidmenį sudėtingoje šeimos istorijoje ir jo nesugebėjimą nuo viso to pabėgti. Žmogžudystės vaizdavimas metaforiškai filme sukuria tikresnę ir psichologiškai žiūrovą labiau traumuojančią reikšmę.²³⁴ Be to, gyvenimas apie kurį Kenta pasakoja būdamas paaugliu, jam jau suaugus įgauna nebe įsivaizduojamos plotmės vaizdą, kuomet subjektas dar tik bando save atrasti socialinėje ir kultūrinėje visuomenėje, bet priartėja prie Tikrovės plotmės per savo motiną, laviruojančią tarp mirtino *jouissance* ir geismo. Kentos tyla scenoje taip pat kuria įtampą, kuri scenos sudėtingumą atskleidžia kaip žmogaus egzistencijos trapumo suvokimą ir mirtingumo apmąstymą.²³⁵ Taigi Kentos tyla scenoje, kurioje jis tvarko Majken butą gali būti suprantama kaip realus ir tikras žmogžudystės fakto supratimas, nes dar vienoje scenoje, pirmoje *Garbingo gyvenimo* dalyje, Kenta apie pačią žmogžudystę Evai pasakoja džiaugsmingai ir su šypsena veide. Kenta sako: „ji užpuolė jį su peiliu. Jis pradėjo konfliktą,

²³⁴ Bordwell, D., Thompson. K. (2008). *Film Art: An Introduction*. New York: The McGraw-Hill Company, 154-155.

²³⁵ Carpenter, B. B. (2017). *Death in Documentaries. The Memento Mori Experience*. Boston: Brill Publishers, 13.

todėl motina pagriebė peilį ir suvarė jį jam į krūtinę. Žinoma, jis mirė. Motina turėtų būti laisva dėl tokio poelgio, tai buvo savigyna“.²³⁶ Šiuo pasakymu Kenta atlieka perkėlimo funkciją, o tai reiškia, kad dialogo metu su Eva jie kalbasi ir kalbėjimu pakeičia savo dabarties prigimtį. Lacano išskiriama perkėlimo funkcija padeda subjektui kalbėjimu išreikšti tai, ko jis geidžia.²³⁷ Taigi džiaugsmas dėl motinos išsilaisvinimo ir sugyventinio nužudymas Kentai kelia juoką ir džiaugsmą dėl to, kas vėliau atsispindi scenoje, kurioje yra jo vaikystės prisiminimas ir pasakojimas apie Majken sugyventinį. Asmeninė nuoskauda dėl savo šeimos ir ją, anot Kentos, sugriovusio ir motiną skriaudusio vyro buvo ištaisyta žmogžudyste. Visgi, valydamas kraują Kenta nebesijuokia, todėl galima teigti, kad žmogžudystės pakartojimas jam nesuteiktų geismo išpildymo ir įtampoje tarp išorinės ir vidinės Realybės susikirtusi būtis ir troškimas užklausia subjekto Kentos ar motinos atliktas nusikaltimas buvo teisingas. Svarbu paminėti, jog prie tokio Kentos pasikeitimo prisideda antrojoje trilogijos dalyje naudojamas montažas bei paties filmo forma. Kentos ir Evos pokalbio scena bei scena, kurioje Kenta valo kraują, suteikia galimybę tą patį įvykį traktuoti skirtingai. *Garbingo gyvenimo* forma pasakoja Kentos istoriją ir žmogžudystės istorijoje Kenta iš pradžių yra nusiminęs, aiškinasi kas įvyko, tuomet sujungus paauglystės prisiminimus jis džiūgauja, kol patenka į erdvę, kurioje žmogžudystė įvyko ir valydamas kraują Kenta kūniškai prisiliečia prie paties įvykio. Galiausiai Kenta važiuoja pasitikti motinos iš kalėjimo ir į visą pokalbį automobilyje tarp vyro, jo motinos ir Evos Kenta sudeda tai, ką patyrė prieš tai matytose scenose.

Svarbu paminėti, jog kalba taip pat yra naudinga priemonė, kuri atskleidžia realybę ir leidžia socialiniams aktoriams nupasakoti mirtį arba su ja susijusias būsenas.²³⁸ Būtent tai ir įvyksta scenoje, kurioje Kenta kartu su Eva važiuoja pasiimti Kentos motinos iš kalėjimo. Vairuodama link kalėjimo Eva pasakoja savo prisiminimus iš laiko praleisto kalėjime. Susidaro įspūdis, jog porai tokie prisiminimai kelia šypsenas ir juoką, tačiau tokia reakcija gali būti apgaulinga. Liūdesys, stresas ar blogi prisiminimai nėra išreikšiami, nes subjektai kurdami savo identifikaciją susitapatino su išoriniais vaizdiniais ir tapo Kitu.²³⁹ Dėl to susiformavęs subjekto susvetimėjimas filme atsispindi skirtingomis reakcijos į žmogžudystę ir tai leidžia suprasti, jog Kito internalizacija neįvyko teisingai ir didžiojo Kito formavimosi mechanizmas signifikacijos procesuose susikūrė pagal socialinių filmo aktorių komunikacijos modelį su

²³⁶ Jarl, S. (Režisierius). (1979). *Ett anständigt liv* [Filmas]. Jarl & Lindqvist Filmproduktion, 0:16:14.

²³⁷ Lacan, J. (1998). *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis. The Seminar of Jacques Lacan. Book XI*. New York and London: W.W. Norton & Company, 33-34.

²³⁸ Carpenter, B. B. (2017). *Death in Documentaries. The Memento Mori Experience*. Boston: Brill Publishers, 14-15.

²³⁹ Lacan, J. (2006). *Écrits*. New York: W. W. Norton & Company, 80.

aplinkiniais, draugais ir artimaisiais.²⁴⁰ Taigi Eva ir Kenta sutampa su savimi, tai reiškia, Kitu ir Simbolinės plotmės identifikacijoje apriboja savo geismą, dėl to sugeba funkcionuoti esamoje visuomenės santvarkoje. Gėdos neįėjimas dėl laiko praleisto kalėjime ir juokavimas šia tema nurodo, jog subjektų Kitas ne visada yra didžiojo Kito akiratyje ir todėl didysis Kitas negali saugoti tvarkos.²⁴¹ Galiausiai pora džiaugsmingai pasitinka Majken ir pati scena labiau primena artimojo sutikimą iš sanatorijos arba po ilgų atostogų, o ne iš kalėjimo. Kenta pasako, kad dabar jie atšvęs, o einant automobilio link pasigirsta muzika.

Dokumentinio filmo balsas neapsiriboja tik tuo, kas pasakyta verbaliniu būdu. Skirtingas kalbėjimo priemonės įvardija Nicholsas ir pamini, kad tarp jų gali būti muzika, garso efektai, komentarai, archyvinė medžiaga ir kadru kompozicija.²⁴² Antrojoje trilogijos dalyje didelė dalis scenų filmuojamos natūraliame, spalvotame apšvietime dienos metu, o įgarsinimui režisierius panaudoja ne tik savo įrašytus komentarus, bet ir muzikinį foną. Tokiais kinematografiniais sprendimais režisierius kuria socialinės realybės vaizdą ir tuo pačiu stilių, kuris įgauna etinį aspektą. Režisieriaus balsas, atsispindintis kalbėjimo priemonėmis filme, perteikia paties filmo kūrėjo socialinį požiūrį į filme vaizduojamą socialinę problematiką.²⁴³ Nicholso teigimu, muzika dokumentiniuose filmuose, kaip ir meniniuose, pasirenkama vaizdo sustiprinimui ir žiūrovui suteikiama galimybė apgalvoti tai, kas filme vyksta tuo metu.²⁴⁴ Nors muzikiniai motyvai dokumentiniuose filmuose įprastai nėra dažnai naudojami, tačiau muzika sukuria emocinę reikšmę, kuri gali privesti žiūrovą iki empatiškų jausmų.²⁴⁵ Galima teigti, jog tam tikru prasme *Garbingame gyvenime* atsiskleidžia ir psichologinis realizmas, kuris apima socialinių aktorių vidinių būsenų perteikimą ir tokias būsenas režisierius gali atskleisti kadro užlaikymu ilgiau, nei įprastai, įtaigios muzikos pridėjimu, pasirinkimu filmuoti stambiu planu.²⁴⁶

Taigi dainai dar grojant scenoje matomas stambiu planu filmuojamas ir savo motiną apsikabinęs Kenta, taip pat stambiu planu filmuojama Eva, kuri vairuoja automobilį. Pačioje dainos pabaigoje prasideda etine prasme kontroversiškas pokalbis, kuris žiūrovui gali sukelti dviprasmiškus jausmus. Kenta paklausia Majken „koks jausmas ten (kalėjime) būti?“²⁴⁷,

²⁴⁰ Lacan, J. (2006). *Écrits*. New York: W. W. Norton & Company, 316-317.

²⁴¹ Ibid, 375-376.

²⁴² Nichols, B. (2001). *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 46.

²⁴³ Ibid, 45-46.

²⁴⁴ Ibid, 85.

²⁴⁵ Nichols, B. (1991). *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 134-135.

²⁴⁶ Nichols, B. (2001). *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 93.

²⁴⁷ Jarl, S. (Režisierius). (1979). *Ett anständigt liv* [Filmas]. Jarl & Lindqvist Filmproduktion, 0:59:08.

o jo motina atsako, jog „nežinau kaip tai paaiškinti“.²⁴⁸ Viso pokalbio metu, kuriame dalyvavo Kenta, Majken ir Eva, nebuvo užsiminta apie patį sugyventinio nužudymą, tačiau iš bendro patirties kalėjime aptarimo, pasitelkus Lacano psichoanalitinės analizės būdą galima suprasti ir Majken motyvą įvykdyti žmogžudystę. Galiausiai Majken palygina gyvenimą kalėjime su savo gyvenimu iki žmogžudystės ir pamini, kad vienintelis skirtumas yra tas, jog vakarais ji užrakinama. Majken pasakymas, kad gyvenimas kalėjime ir gyvenimas su sugyventiniu laisvės prasme buvo vienodai apribotas, ji sukuria aliuziją, jog jos atliktas nusikaltimas yra lyg išėjimas iš nelaisvės, kurioje ji pati leidosi save įkalinti. Nors Majken ir įkalinama fiziškai, tačiau jos dvasinis įkalinimas išlaisvinamas. Žvelgiant iš priešingos perspektyvos, galima spėti, jog Majken sąmoningai bando save nubausti už pasipriešinimą sugyventiniui, kurio negalėjo įvykdyti daugelį metų. Taip pat sąmonėje Majken gali jaustis kalta dėl sugyventinio pasirinkimo, kuris skaudžia našta tapo ne tik jai, bet ir vaikams. Stambiu planu filmuota scena suteikia galimybę pamatyti socialinių aktorių emocijas ir ypatingai atkreipti dėmesį į Kentos motiną. Tiek Kenta, tiek Eva prieš atlikdami savo bausmes mėgavosi laisve, todėl jiems sunkiai suprantamas Majken džiaugsmas dėl laikotarpio, praleisto kalėjime. Net ir atlikusi siaubingą nusikaltimą Majken būdama kalėjime, galima teigti, sugrįžo į Simbolinę plotmę ir pradėjo identifikuotis su savo Kito vieta didžiajame Kitame. Iš pokalbio automobilyje pastebima, jog Majken dėl to nesijaučia blogai, netgi atvirksčiai – ji pamini, kad „man pasisekė, kalėjime buvo nuostabu. Turėjau puikią pradžią, aš labai stengiausi ir nebandžiau apsimesti geresne, negu esu. <...> Gyvenimas kalėjime buvo lygiai toks pats kaip ir su sugyventiniu Benke (šved. Benke), vienintelis skirtumas – kalėjime negalėjau būti su savo vaikais“.²⁴⁹ Majken sąmonėje pradeda veikti gynybinis mechanizmas, kurio metu Kitas ginasi žalodamas save. Tai nebūtinai reiškia, kad subjektas savo žaloja fiziškai, tai taip pat galioja ir psichologiniam ir emociniam smurtui prieš save. Lacanas pabrėžia, kad subjekto gynyba vyksta sąmoningai meluojant, o pats melas ir yra būdas nemaloniai ir skaudžiai tiesai išreikšti.²⁵⁰ Majken pasakoja, kad gyvendama su Benke namuose tik tvarkydavosi, skaitydavo laikraščius, rūpindavosi vaikais ir meldavosi, kad Benke išsiblaivytų. Tačiau Kentos pasakojime iš pirmosios šio filmo scenos, kai jis skambino į policiją, sužinoma, kad buitiniai konfliktai buvo gana įprasta Majken ir Benkės gyvenimo dalis, be to, jie girtuokliavavo kartu. Nors tiesiogiai apie meilę Benkei Majken neužsimena, tačiau suprantama, kad kartu jie buvo ilgai. Majken gyvenimą su sugyventiniu įvardija kaip laisvės

²⁴⁸ Jarl, S. (Režisierius). (1979). *Ett anständigt liv* [Filmas]. Jarl & Lindqvist Filmproduktion, 0:59:14.

²⁴⁹ Ibid, 1:01:04.

²⁵⁰ Lacan, J., Miller, J. A. (1992). *The Ethics of Psychoanalysis 1959-1960. The Seminar of Jacques Lacan*. London: Routledge, 73.

atėmimą ir jos neturėjimą visus tuos metus. Tokį Kentos motinos atsidavimą pražūtingiems, priklausomybę sukeliantiems objektams bei vyrui, kuris į Majken ir jos vaikų gyvenimą atnešė tik skausmą ir smurtą galima priskirti *jouissance* atsidavimui. Majken atveju susikuria mirties potraukio kategorija, kuri nurodo subjekto pasitraukimą iš Simbolinės plotmės.²⁵¹ Paklusimas Simboliniam Įstatymui būtų padėjęs išvengti *jouissance* dimensijos atsivėrimo ir patekimo į sąmonės užribį. Majken pasąmonėje esantis nuslopintas Kitas ir *jouissance* pasirodo sugyventinio nužudymu ir taip pat paaiškėja, jog didysis Kitas įtakos subjektui nebeturi. Girtuokliaudama, nesirūpindama vaikais ir gyvendama su vyru, kuris smurtauja bei engia šeimą, Majken pasiduoda malonumui ir mėgaujasi jo pertekliumi. Dėl šio mėgavimosi jos, kaip subjekto sistema ir joje esantis Kitas nebesutapo su savimi ir buvo padarytas nusikaltimas. Žmogžudystė tai nėra bet koks nusizengimas. Tai yra teisėtvarkos baudžiamas nusikaltimas, kurio pasekmės išlieka visam likusiam gyvenimui ir kaltės jausmas, atgaila, bandymas pasikeisti yra būtini kriterijai norint sugrįžti į Simbolinę tvarką. Be to, Majken sunaikino subjektą (sugyventinį), su kuriuo turėdama santykį formavo save kaip Simbolinei plotmei nepriimtina subjektą. Negatyvią prasmę turinčio subjekto pašalinimas taip pat gali prisidėti prie Majken bandymo įsitvirtinti Simbolinėje plotmėje. Kaltės jausmo momentas yra svarbus ir nagrinėjamoje scenoje, nes Kenta ne vieną kartą paklausia savo motinos, ar jai netrūko laisvės būnant kalėjime, jam antrina Eva, kuri savo kalėjimo patirtį įvardija kaip „juodumą, tuštumą ir nuolatinį galvojimą apie laisvės praradimą“.²⁵² Tačiau Majken atsako, kad laisvės ji ir anksčiau niekada neturėjo, o galiausiai supykusi ji pratrūksta ir pareiškia, kad „kalėjimas yra tas pats, kas ir santuoka su Benke. Santuoka buvo grynas pragaras, kaip ir kalėjimas. <...> Bet aš išvis neturėjau atsidurti jame“.²⁵³ Taigi Majken nejaučia kaltės dėl padaryto nusikaltimo, nors ir yra provokuojama Kentos ir Evos. Nors savo kaltės Majken ir nepripažįsta, tačiau ji yra kalta etine prasme, nes ji žinojo, ko iš jos reikalauja moralinis Įstatymas ir vis tiek pasirinko nužudyti Benkę. Suprantama, kad žmogžudystė psichoanalitine prasme yra labai sudėtingas įvykis subjektui. Teigdama, kad būdama santuokoje ji gyveno nelaisvėje moteris tam tikra prasme apibūdina savo traumuotos būsenos neapibrėžtumą, vidinį priešišumą ir susiskaldymą, dėl kurių Simbolinė plotmė pradėjo nykti. Kadangi Majken ilgą laiką gyveno psichologinėje įtampoje ir užburtame priklausomybių rate, todėl negalima drastiškai teigti, kad atlikusi žmogžudystę ji tapo geresniu arba blogesniu žmogumi. Pašalinių veiksnių įtaka ir priklausomybė ne tik nuo alkoholio, bet ir nuo valdingo, smurtaujančio artimo žmogaus nurodo

²⁵¹ Lacan, J. (2006). *Écrits*. New York: W. W. Norton & Company, 476-477.

²⁵² Jarl, S. (Režisierius). (1979). *Ett anständigt liv* [Filmas]. Jarl & Lindqvist Filmproduktion, 0:59:58.

²⁵³ *Ibid*, 1:03:12.

į nesugebėjimą peržengti ribų tarp gėrio ir blogio bei suprasti šių dviejų tvarkų skirties. Tačiau teigdama, kad kalėjime moteris atsidurti neturėjo, ji atsiduria už Įstatymo ir Simbolinės plotmės ribų. Nužudydama Benkę psichoanalitine prasme Majken paneigė savo priklausymą Simbolinei plotmei. Tačiau pačios Majken supratimu žmogžudystė yra jos išsilaisvinimas ir savęs kalta ji nelaiko. Taip pat jeigu Majken gynėsi ir jos atlikta žmogžudystė būtų laikoma savigyna, tuomet atsidūrimas už Įstatymo ir Simbolinės plotmės ribų turėtų būti kvestionuojamas. Tiesa, Visuomenės tvarkos atžvilgiu, savigyna būtų vertinama kaip Majken kaltumo paneigimas, tačiau psichoanalitine prasme teisiniai dalykai nėra vertinami taip pat kaip subjekto psichikos sąranga ir žmogžudystės sprendimo priėmimas.

8.2.2 Nusikalstamumas

Antroji analizei pasirinkta scena yra susijusi su Stoffe ir Jerka. Prie šios scenos *Garbingame gyvenime* veda gyvenimiškos buvusių paauglių, jau suaugusių vyrų scenos, kuriose jie pasakoja apie socialines problemas, narkotikų ir alkoholio vartojimo pasekmes. Taip pat susiduriama su žiūrovą emociškai paveikiančiais vaizdais, sudėtingomis scenomis, kuriose nebėra jaunatviško maksimalizmo ir džiaugsmo, o tik liūdesys, neviltis, beprasmybė ir kūniškumas, kuris priartina socialinius filmo aktorius prie Realybės. Pirmojoje trilogijos dalyje dar tik vyko subjektų formavimasis ir perėjimas iš Įsivaizduojamos plotmės į Simbolinę plotmę bei socializavimasis didžiojo Kito priklausomybėje. *Garbingame gyvenime* pastebima, kad dauguma socialinių aktorių, vaidinusių ir pirmojoje dalyje, išpildo simbolizacijos proceso nesėkmę. Tai reiškia, kad subjektų reprezentacijos sistemose įvyko sukrėtimas, lūžis arba traumuojantis įvykis, kurio dėka jie pasidavė malonumui ir atsidūrę už signifikantų grandinės pateko į Tikrovės plotmę.²⁵⁴ *Jie vadina mus nepripažintais* dalyje Jajjė pasakė, jog vaikinai taps alkoholikais ir tai yra neišvengiama. Antrojoje trilogijos dalyje matoma, kad atsirado ne tik rimtos alkoholizmo, benamystės, nusikalstamumo ir nedarbo problemos, bet ir priklausomybė nuo narkotikų bei prostitucija. Šių socialinių problemų kontekstas yra labai svarbus analizei ir gilesniam supratimui, bandant suvokti kaip socialiniai aktoriai pasirinko tokį kelią. Be to, tiek pirma, tiek antra trilogijos dalys kuria įspūdį, jog socialinės problemos yra perduodamos iš kartos į kartą ir neatrodo, kad tam yra išeitis.

Kentos ir Stoffės draugas Bossė (šved. Bo „Bosse“ Landegren) įvedamas į filmą dialogu, kuris filmuojamas stambiu planu, tačiau prieš dialogą scenoje sutinkamas bendras vyrų

²⁵⁴ Lacan, J. (1998). *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis. The Seminar of Jacques Lacan. Book XI*. New York and London: W.W. Norton & Company, 53-55.

draugas Skonietis (šved. Sven-Åke „Skåning“ Dyhlen), esantis tualete, ir besiruošiantis susileisti heroino. Scenoje atsispindintis autentiškas realizmas suteikia žiūrovui galimybę pajusti visą socialinių filmo aktorių išgyventų patirčių skausmą, ašaras ir purvą. Filme realizmas atsispindi tolimesniu ir progresuojančiu socialinių aktorių tapsmu alkoholikais, narkomanais ir visuomenės atstumtaisiais, taip pat filme yra ilgų kadru, scenų sugretinimų ir archyvinės medžiagos iš pirmosios trilogijos dalies, kuri reprezentuoja subjektų santykį su praeitimi ir antroje filmo dalyje matomomis socialinėmis problemomis. *Garbingas gyvenimas* gali būti priskiriamas performatyvosios dokumentikos tipui, nes autentiškame filmo realizme vaizduojamos socioistorinės marginalizuotų visuomenės grupių problemos, istorija ir iššūkiai gali paveikti publiką emocionaliai ir socialiai, tačiau, kad tai įvyktų, filme vaizduojama problematika turi atsispindėti tiesiogiai. Tam taip pat pasirenkamas muzikinis motyvas, kuris padeda sukurti scenos nuotaiką ir leidžia įsigilinti į socialinių filmo aktorių emocijas ir veiksmus, kurie priveda prie psichoanalitinės etikos analizės. Žiūrovui nemalonus realizmas priartina socialinius filmo aktorius prie Tikrovės plotmės, kūniško *jouissance* ir moralinio Įstatymo pažeidimo. Šiuo atveju ir pats režisierius nesirenka lengviausio kelio vien tik rodydamas niūrias ir etiškai problemines scenas. Interviu ir monologų intarpai, paties režisieriaus minčių įrašymas į garso takelį ir jo dalyvavimas dokumentiniame filme neleidžia rasti vieno ir aiškaus sprendimo socialinėms problemoms ir nusikaltimams, vaizduojamiems filme, tačiau čia ir nesiekama ieškoti sprendimo. Iš filmo implikuotų reikšmių galima teigti, jog filmo tikslas yra parodyti mažai kam artimai pažįstamos socialinės jaunų žmonių grupės kartą, kuri nuskriausta valdžios, likimo ir savo pačių neapgalvotų sprendimų skandina savo egzistenciją priklausomybėse vedančiose į nusikaltimus arba mirtį. Dėl šių filme pastebimų aspektų socialinių aktorių poelgių analizei svarbi psichoanalitinė Lacano teorija ir subjektų psichikos sąrangos pokytis nuo pirmos filmo dalies iki *Garbingo gyvenimo*, nes šis pasikeitimas pastebimas kinematografiniuose filmo sprendimuose. Taigi dar prieš išgirstant Bossès monologą, filme sutinkame Jajję – tą patį paauglį blondiną, kuris savo interviu scenoje *Jie vadina mus nepritapėliais* įvedė žiūrovus į niūrią nepritapėlių realybę. *Garbingame gyvenime* vėl parodoma ta pati interviu scena ir po jos iškart seka naujoji pseudomonologo scena su jau suaugusiu Jajje. Scena iš pirmojo filmo sumažinama ir įdedama į suaugusio Jajjės sceną, ji matoma dešiniajame kadro kampe ir trumpam paliekama lyg palyginimas. Tai padaroma panaudojant švelnaus perėjimo (angl. *dissolve*) kadru jungimą. Tokiu kadru jungimo pasirinkimu sukuriamas aiškus socialinio filmo aktoriaus tapsmas ir prabėgusio laiko tarpas. Tai reiškia, kad matomos dvi skirtingos subjekto versijos – praeities ir dabarties. Jajjės interviu scena iš pirmosios trilogijos dalies atspindi paauglystės laikotarpį, tuo tarpu jau suaugęs Jajjė

kalba daug realistiškiau, todėl atsiskleidžia daugiau dalykų, kuriuos Jajjė išsigrūnino savo sąmonėje. Švelnus perėjimas tarp kadru taip pat suteikia galimybę suprasti socialinio filmo aktoriaus emocinę pažangą ir pačio filmo naratyvinės struktūros progresavimą. Scena pradama filmuoti iš toliau, vidutiniu planu, tuomet pastebima, jog kadrai sukarponi ir Jajjė filmuojamas jau stambiu planu. Pasak Bordwello ir Thompson, režisieriaus pasirinkimas filmuoti vidutiniu planu, o vėliau pereiti prie stambaus, nurodo būdą supažindinti žiūrovą su aplinka, kuri siejasi su socialiniu filmo aktoriumi ir tuomet pereiti prie asmeniškiesnio ryšio su subjektu.²⁵⁵ Taip pat tokiu būdu gali būti kuriamas balansas tarp kadru, nes tarp kadru, nufilmuotų stambiu planu yra įterpiamas kadras vidutiniu planu. Žiūrovas gali pamatyti, kad Jajjė turi namus, katiną, jis nėra filmuojamas gatvėje, kaip kad daugelis kitų šio filmo socialinių aktorių. Svarbią reikšmę sukuria Jajjės žodžiai: „būti alkoholiku nėra taip puiku. Nežinau... Negaliu gerti amžinai. Apskritai nemanau, kad paskutinius 28 metus aš gyvenau. Man nerūpi... Tu laimi arba pralaimi, bet nepaisant to, manyje dar daug visko. Aš dar gyvas. Aš vis dar jaučiu skonį gyvenimui“.²⁵⁶ Jaučiamas akivaizdus skirtumas tarp to, ką Jajjė sakė prieš dešimt metų ir ką jis kalba dabar. Vyras nenori mirti, jis nori gyventi ir supranta, kad alkoholizmas jam nepadės to įgyvendinti. Nors pirmojoje trilogijos dalyje Jajjė sakė, jog jis kartu su nepripažintais gyvens tik iki keturiasdešimties ir juokėsi iš to, antrojoje dalyje matomoje subjekto transformacijoje išdėstomas kitoks požiūris. Galima teigti, jog Jajjė yra priklausomas nuo alkoholio ir šia priklausomybe jis įprasmina Lacano išskiriamą geismą. Vadinasi, subjekto didysis Kitas turi aiškų santykį su Simboline plotme ir dar būdamas paaugliu ir stebėdamas save iš šalies Jajjė susiduria su susvetimėjimo fenomenu. Tai reiškia, jog subjektas suvokia save iš Kito perspektyvos ir taip nutinka, kuomet su didžiojo Kito sukurtu Simbolinės identifikacijos vaizdiniu subjektas susitapatina ir turi galimybę į save pažvelgti Kito akimis.²⁵⁷ Suvokdamas save iš Kito perspektyvos Jajjė panaikina sąmoningo subjekto supratimą ir subjektas nukreipiamas į nesutarimus ir nesutapimus su savimi.²⁵⁸ Taigi tikrasis subjektas išlaiko atstumą nuo perbraukto subjekto ir taip susikuria geismo judėjimas.²⁵⁹ Geismui glūdinti sąmonėje, subjektas jo kontroliuoti negali, todėl Jajjės alkoholizmas gali būti laikomas sąmoniniu reiškiniu. Svarbus psichoanalitinis momentas įvyksta tuomet, kai Jajjė pasako, jog būti alkoholiku nėra gerai ir jis dar nori gyventi. Taigi socialinio filmo aktoriaus didysis Kitas turi

²⁵⁵ Bordwell, D., Thompson. K. (2008). *Film Art: An Introduction* New. York: The McGraw-Hill Company, 191.

²⁵⁶ Jarl, S. (Režisierius). (1979). *Ett anständigt liv* [Filmas]. Jarl & Lindqvist Filmproduktion, 0:10:55.

²⁵⁷ Senūta, P. (2011). Keturi pagrindiniai Jacqueso Lacano psichoanalizės konceptai. *Logos* 68, 218.

²⁵⁸ Žukauskaitė, A. (2001). *Anapus signifikanto principo: dekonstrukcija, psichoanalizė, ideologijos kritika*.

Vilnius: Aidai, 104.

²⁵⁹ Ibid, 104.

galimybę atsikurti kaip pilna sistema, reguliuojanti subjekto veiksmus ir uždaryti geismo dimensiją. Tiesa, ankstyvasis Jajjės fatalizmas, išgirstas pirmojoje trilogijos dalyje, gali būti sąlygotas Jajjės matymo savęs kaip subjekto iš didžiojo Kito perspektyvos. Tokiu atveju *Garbingame gyvenime* Jajjė jau pradeda atmesti savo fatališką poziciją, nes suvokia save iš subjekto pusės. Priešingai negu pirmoje trilogijos dalyje, antroje Jarlo balsas girdimas tik įrašytame garso takelyje ir pats režisierius nei pirmojoje, nei antrojoje trilogijos dalyse nėra matomas. Jarlo balsas *Garbingame gyvenime* gali būti įvardijamas kaip akusmetras – bekūnis, iš pirmo žvilgsnio neturintis kilmės, tačiau labai galingas ir visur esantis.²⁶⁰ Akusmetru išreiškiamas režisieriaus balsas gali žiūrovais manipuliuoti, viską matyti, žinoti ir turėti įtakos socialiniams kino aktoriams, nes akusmetras aiškiai nurodo, jog režisierius yra visur.²⁶¹ Grįžtant prie Jajjės pseudomonologo, tai jis pristatomas po Kentos pokalbio su policija dėl Majken padarytos žmogžudystės ir sukuria šiek tiek optimistiškesnę atmosferą ir artimesnį ryšį su publika. Nors režisierius panaudoja pseudomonologą, kuriame pateikiama medžiaga gali būti iškarpyta ir neatitinkanti realybės, tačiau su *Jie vadina mus nepritapėliais* Jajjės scenos palyginimu sukuriamas socialinio filmo aktoriaus pasikeitimo ir tapsmo suaugusiu žmogumi reikšmė nurodo galimą geismo praradimą ir grįžimą į Simbolinę plotmę.

Grįžtant prie jau minėtos scenos su Skoniečiu, besileidžiančiu heroiną ir detaliam bei realistiškai atkartojančios narkotikų vartojimo procesą, yra prieinama ir prie Bossės. Svarbiausias dalykas, kurį pasako Bossė yra tai, jog „prieš dvyliką metų narkotikų gauti buvo tikrai sunku. Užtat šiuo metu heroino galima gauti lengviau negu dešrainių“.²⁶² Bossės pasakojimas prasideda dar matant Skoniečio sceną, girdimas garso įrašas su Bossės balsu ir tuomet kadras pereina prie Bossės, filmuojamo stambiu planu. Bossės teiginys apie heroiną ir kitoje scenoje matomas jį vartojantis Skonietis sukuria ne tik didelę priklausomybės nuo narkotikų ir alkoholio reikšmę, pavaizduojamą tiesiogiai, bet ir nukreipia žiūrovą į istorinį ir socialinį Švedijos kontekstą. Tam, kad būtų galima paaiškinti iš kartos į kartą pereinančias socialines problemas, svarbu išsiaiškinti tų problemų kilmę ir visuomenės struktūrą istoriniame ir psichoanalitiniame kontekste. Istorinis antros trilogijos dalies kontekstas su psichoanalize siejasi tuo, jog dėl Švedijoje esančių socialinių problemų atsirado nepritapėlių grupė, kurios narių gyvenimams socialinės problemos padarė didelę įtaką ir dėl to subjektai kūrėsi, transformavosi bei priėmė etine prasme prieštarigus sprendimus trijose skirtingose Lacano aprašytose plotmėse. Taip pat istorinio konteksto motyvą filmuose Bordwellas išskiria kaip

²⁶⁰ Elsasser, T., Hagener, M. (2012). *Kino teorija: įvadas per juslių prizmę*. Vilnius: Mintis, 171.

²⁶¹ Ibid, 171-172.

²⁶² Jarl, S. (Režisierius). (1979). *Ett anständigt liv* [Filmas]. Jarl & Lindqvist Filmproduktion, 0:13:05.

labai svarbų neoformalistinį aspektą, kuris padeda paaiškinti filmo tikrovę, sukurti realybės reikšmę ir geriau suprasti socialinius filmų aktorius bei patį filmą kaip meno kūrinį.²⁶³ Taigi Bossės scena persipina su scena, kurioje matome Skonietį vartojantį heroiną. Abi scenos filmuojamos tiek stambiu, tiek vidutiniu planu taip sukurdamos ir parodydamos socialinės aplinkos, kurioje būna socialiniai filmo aktoriai, vaizdą ir jų emocijas bei mintis. Socialinių filmo aktorių aplinka stipriai skiriasi nuo aplinkos, kurioje gyvena kiti Stokholmo miesto gyventojai ir kurioje kuriasi kultūrinė ir tradicinė Švedijos visuomenė. Iki 1930 m. 90% Švedijos gyventojų dirbo žemės ūkio sektoriuje ir gyventojų skaičiui sparčiai augant nebeužteko maisto ir darbo, todėl plito badas, nedarbas, ligos.²⁶⁴ 1932 m. į valdžią atėjusi socialdemokratų partija ėmėsi kurti socialinės ir gerovės valstybės modelį. Prieš socialdemokratams ateinant į valdžią, Švedija buvo stipriai paveikta didžiosios ekonominės krizės, todėl šalyje atsiradęs nedarbas turėjo įtakos didelei daliai gyventojų. Nors viena iš svarbiausių savo vertybių socialdemokratai įvardijo lygybę ir siekė Švedijos gyventojų įvedimo į beklasę visuomenę, tačiau atsižvelgimo į žemiausiame sluoksnyje gyvenančius žmones nebuvo.²⁶⁵ Norėdami pritaipyti socialdemokratinėje Švedijos visuomenėje gyventojai turėjo tramdyti savo egoistinius poreikius, žalingus įpročius ir priderinti savo veiksmus ir pasirinkimus prie galiojančių įstatymų, be to, privalėjo stengtis dėl visuomenės gerovės.²⁶⁶ Vadinasi, individas yra laisvas elgtis laisvai tol, kol jo laisvi pasirinkimai nesukelia nepatogumų socialinei visuomenei ir subjektas derinasi prie visuomenės, o ne prie savo asmeninių norų. Šioje analizės vietoje pabrėžiama visuomenė ir jos struktūra apibūdina didžiojo Kito svarbą, specifiką ir vaidmenį ne tik nepritapėlių gyvenimuose, bet ir pačios Švedijos kontekste. Derinimasis prie visuomenės reiškia nuolatinio darbo turėjimą, saikingą alkoholio vartojimą, taisyklių laikymąsi ir neišsiskyrimą iš masės panašių individų. Svarbu paminėti, jog 1960-1980 m. padidinus socialines išmokas valstybės išlaidos išaugo, dėl šios priežasties vėl pradėjo augti nedarbo lygis.²⁶⁷ Dėl šių priežasčių darosi aiškesnė nepritapėlių socialinių problemų kilmė, tų pačių problemų perdavimas iš vienos kartos į kitą ir sunkumai bandant įsitvirtinti kultūrinėje Švedijos visuomenėje.

Skoniečiui susileidus narkotikų ir besiplaunant rankas girdimas jo balsas garso takelio įrašė, kuriame vyras trumpai papasakoja apie savo šeimą: „Aš kilęs iš paprastos darbo

²⁶³ Bordwell, D. (1989). *Historical Poetics of Cinema*. In R. Barton Palmer (Ed.), *The Cinematic Text: Methods and Approaches*. New York: AMS Press, 369-370.

²⁶⁴ Kulčinskaja, M. (2002). *Švedija: mitai ir tikrovė*. Klaipėda: Libra Memelensis, 61.

²⁶⁵ Guogis, A. (2000). *Švedijos socialdemokratų ideologija 1932 – 1994 metais*. Vilnius: Eugrimas, 38.

²⁶⁶ Ibid, 87.

²⁶⁷ Guogis, A. (2000). *Švedijos socialdemokratų ideologija 1932 – 1994 metais*. Vilnius: Eugrimas, 88-90.

klasės šeimos. Mano tėvas buvo durininkas, o mama dirbo viešojoje pirtyje ir tai buvo sunkūs darbai. Vienintelis dalykas, kurį atsimenu apie tėvą, tai kad jis trankydavo nuo skausmo susirietusią motiną savo kumščiais. Šį vaizdinį turiu galvoje ir jo niekada nepamiršiu. Kiekvienas narkomanas, kuris atsiranda metro stotyje yra kilęs iš dirbančios klasės šeimos. Čia niekada nemačiau turtuolių vaikų.²⁶⁸ Kitose analizės dalyse aprašytos nepritapėlių patirtys ir prisiminimai apie šeimas taip pat patvirtina tai, jog toksiškos sąlygos šeimose, ankstyvos problemos mokyklose, nuo mažens matomas alkoholizmo ir nedarbo pavyzdys priveda žmones prie psichosomatinių sutrikimų ir tų pačių problemų.²⁶⁹ *Jie vadina mus nepritapėliais* dalyje jaunuoliai maištavo, kovojo prieš visuomenės tvarką ir bandė visai išsiskirti. Antroje trilogijos dalyje to nebėra, nes paskendę priklausomybėse nepritapėliai bando išgyventi ir dėl to neretai užsiima nusikalstama veikla. Tai filme atspindi ir erdvių kontrastas. Pirmoje dalyje vaikinai leisdavo laiką metro stotyje dainuodami, juokaudami ir bendraudami tarpusavyje bei su merginomis, bandydami jas sudominti bei suvilioti, tuo tarpu antroje dalyje toje pačioje stotyje vyrai vartoja narkotikus, girtuokliauja, mušasi, miega, pasipasakoja vieni kitiems ir galiausiai ten pat miršta. Metro stotis sukuria pagrindžio, tamsos ir laikinumo reikšmę ir kontrastingai siejasi su Kenta, kurio metro stotyje žiūrovas antroje trilogijos dalyje nebemato – vyras bando įsilieti į Simbolinę tvarką ir laikytis Realybės diktuojamos tvarkos.

Su nusikalstamumu ir jo kilme bei vaizdavimu *Garbingame gyvenime* susijusių scenų aptarimas pasiekia kulminaciją Stoffės ir Jerkos susitikimo ir pokalbio scena ligoninėje. Į ligoninę Jerka paguldomas dėl perdozavimo, o Stoffė jį aplanko. Scena prasideda stambiu planu filmuojamu Jerkos veidu, tuomet į palatą užeina Stoffė ir apsikabinęs draugą pasidžiaugia, kad jis dar gyvas. Prieš tai sekančiose scenose žiūrovas buvo supažindintas su prostitucijos, narkotikų, alkoholio vartojimo ir suaugusių nepritapėlių kasdienybės problemomis. Tačiau ši scena išsiskiria tuo, jog dialogo tarp vyrų metu atsiskleidžia vidinė Jerkos tuštuma, beprasmybė gyvenime ir Stoffės noras jam padėti, tam tikras nepritapėlių bendruomeniškumo, vienas kito palaikymo ir artumo pavyzdys. Be to, Jerka ir Stoffė taip pat aptaria priklausomybės nuo narkotikų momentą ir buvimą uždaramame malonumų rate. Stoffei pasakojant, kaip jis sužinojo apie Jerkos perdozavimą, stambiu planu filmuojamas tik Jerka ir nuo stambaus plano yra palaipsniui pereinama prie vidutinio plano tokiu būdu atskiriant Jerką ir sukuriant jo vienatvės atspindį, kuris matomas ir vyro akyse. Taip pat filmuojama aukštu kampu, o toks filmavimo būdas sukuria nugalėto ir pažeminto socialinio filmo aktorius

²⁶⁸ Jarl, S. (Režisierius). (1979). *Ett anständigt liv* [Filmas]. Jarl & Lindqvist Filmproduktion 0:17:21.

²⁶⁹ Goldberg, T. (1993). *Narkotikan avmystifierad. Ett socialt perspektiv*. Stockholm: Carlsson Bokförlag, 150-221.

vaizdinį. Jerka ir pats pripažįsta, jog jis pralaimėjo savo gyvenimo kovą: Aš tikiuosi, jog turiu draugų, kuriems rūpiu. <...> Aš neturiu jokių planų kitai savaitei. Mano galvoje nieko nėra, ji tuščia. Visiškai tuščia.²⁷⁰ Galima teigti, jog šiuo atveju subjekto Jerkos nuo nevaldomos laisvės simbolinis Įstatymas ir jo draudimai nebesaugo, todėl Jerka pasiduoda narkotikų potraukiui ir pereina į mirties potraukio kategoriją taip priartėdamas prie mirtino *jouissance*. Perdozavęs Jerka pasidavė potraukiui, nevaržomam malonumo pertekliui ir tokiu būdu įrodė, jog Įstatymas jam apskritai neegzistuoja. Jerkos pašamonę užvaldžiusį potraukį, neturintį nei objekto, nei priežasties ir įvardijamą kaip nuolatinę subjekto viduje cirkuliuojančią jėgą, scenoje aiškiai įvardija garso takelyje įrašytas Jarlo balsas: Jerka vasaros taip ir nesulaukė. Po dviejų dienų jis pabėgo iš ligoninės. Po dviejų savaitių jis jau buvo negyvas.²⁷¹ Pasak Lacano, potraukio objektu tampa pats pasitenkinimas, todėl potraukis yra visada patenkinamas ir tai, kas patenkina potraukį yra vadinama pertekliniu *jouissance*.²⁷² Išėjimas iš Simbolinės plotmės ir pasidavimas *jouissance* šioje scenoje pasirodo Jerkos įvardijama tuštuma, prisiminimų nebuvimu ir tuo, kaip Jerka įvardija būseną apsvaigus nuo narkotikų: „Aš turiu troškimą. Poreikį tam.“²⁷³ Jam pritaria Stoffė ir pasako, jog tai yra viskas, kas liko Jerkai, tuomet tai yra panašu į meilę. Jerka sutinka su juo ir priduria, kad tai lyg santuoka, tokia stipri meilė narkotikams, jog pradedi jausti, lyg būtum su jais susituokęs. Verta išskirti tai, kad Kentos motina prilygino kalėjimą santuokai, o Jerka – priklausomybę nuo narkotikų. Susidaro išpūdis, jog visuomeninė santuokos institucija yra tarsi prilyginama nusižengimui ar kančiai. Nors didžiausias dėmesys scenoje sutelkiamas į Jerką ir jo filmavimas tai stambiu, tai vidutiniu planu suteikia galimybę susikoncentruoti būtent į Jerkos būseną, patirtį ir išgyvenimą, tačiau Stoffės pasisakymai taip pat svarbūs, ypač siejant juos su tolimesne analize ir mirties motyvu. Stoffė pasipasakoja, kad jis lygiai taip pat buvo perdozavęs praėjusią vasarą, nes maišė narkotikus kartu su alkoholiu ir paminėjo, jog jam taip stipriai skaudėjo kūną, jog, rodėsi, jis buvo sutraiškytas. Tuomet Stoffė bando įkalbinti Jerką pereiti prie silpnesnių narkotikų, tam, kad išgyventų kuo ilgiau, nes jis turi draugų, kuriems rūpi. Papasakojęs savo patirtį Stoffė pabrėžia, jog jis turėjo pasirinkti – gyventi ar mirti, todėl tokį pat sprendimą turi padaryti ir Jerka. Iš to, ką pasako Stoffė galima teigti, kad jausdamas nerimą ir sprenddamas gyvybės ir mirties klausimą vyras supranta išpėjimą, jog prie *jouissance* jis pernelyg stipriai priartėjo. Tiesa, Stoffės potraukis niekur nedingsta ir kiekvieną kartą atsiduodamas potraukiui Stoffė pamažu traukiasi iš pasaulio, bet pasitraukimas nėra susijęs su

²⁷⁰ Jarl, S. (Režisierius). (1979). *Ett anständigt liv* [Filmas]. Jarl & Lindqvist Filmproduktion, 0:28:16.

²⁷¹ Ibid, 0:29:27.

²⁷² Lacan, J. (1998). *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis. The Seminar of Jacques Lacan. Book XI*. New York and London: W.W. Norton & Company, 165-166.

²⁷³ Jarl, S. (Režisierius). (1979). *Ett anständigt liv* [Filmas]. Jarl & Lindqvist Filmproduktion, 0:27:53.

mirtimi, greičiau su savęs panaikinimu iš Simbolinės plotmės. Vedamas potraukio ir pasiduodamas malonumui bei elgdamasis taip, kaip potraukis reikalauja, subjektas po truputį ištrina savo praeitį, tačiau tai, kas jo laukia ateityje priklauso tik nuo jo paties, o ne nuo potraukio.

8.2.3 Mirtis

Mirties motyvas *Garbingame gyvenime* yra vienas svarbiausių ir nuo filmo pradžios iki galo aplink jį dėliojasi visa pasakojimo istorija. Visi antrojoje dalyje vaidinantys socialiniai filmo aktoriai susiduria su mirtimi: Kenta padeda savo motinai Majken, kuri nužudė savo sugyventinį, Stoffè praranda daug draugų, kurie perdozuoja nuo narkotikų ir miršta, nepritapėlių draugė, prostitutė Elisabeth (šved. Elisabeth „Bettan“ Backe) pasipasakoja, kad ji buvo taip stipriai sumušta, jog persileido. Nuolatos pasakodamiesi apie siaubingas patirtis subjektai sukuria niūrios ir negailestingos realybės įspūdį, o režisieriaus kinematografiniai sprendimai tokį įspūdį tik sustiprina. Nesugebėdami, o dalis galbūt ir nebenorėdami sutramdyti savo žalingų įpročių ir priklausomybių, gyvendami visuomenės užribyje ir nebematydami šviesios ateities nepritapėliai priartėja prie Realybės. Todėl *Garbingame gyvenime* matomas fizinis skausmas, mirtis, kraujas, perdozavimas, priklausomybių sužaloti kūnai ir pasidavimas žiūrovui primena apie viską, ką jo pašamonė bando išstumti.

Vienas iš performatyvosios dokumentikos tipo bruožų yra siekis parodyti kaip žiūrovo jau turimos žinios leidžia suprasti bendresnius visuomenėje vykstančius procesus, kaip patirtis, atmintis ar emocinis įsitraukimas, vertybių ir tikėjimo klausimai žiūrovus įveda į tuos pasaulio aspektus, kurie sudaro visuomenę, tačiau yra problematiški ir kontroversiški.²⁷⁴ Performatyvioji dokumentika taip pat suteikia galimybę pabrėžti pasaulio pažinimo sudėtingumą ir socialinių problemų gilumą. *Garbingas gyvenimas* iš visų trijų dalių labiausiai išsiskiria socialinių problemų gausa, tačiau akivaizdu, kad socialinių filmo aktorių kova nėra lengva, o dar sunkesniu emociniu sukrėtimu tampa kai kurių nepritapėlių supratimas, kad kova niekada negali būti laimėta. Šiuo atveju išsiskiria Stoffè, nes jo priklausomybė narkotikams ir alkoholiui atspindi vieną jo, kaip subjekto pusę, o kita pusė siekia palaikyti ir padėti savo likimo draugams, todėl psichoanalitiniu požiūriu Stoffès asmenybė tampa įdomiu tyrimo objektu. Antrojoje trilogijos dalyje apie Stoffę Jarlas primena tarp scenų įkeldamas Stoffès nuotrauką ir iškart įvedamas mirties motyvą: „Tai Stoffè. Jis miręs“.²⁷⁵ Tokiu kinematografiniu sprendimu

²⁷⁴ Nichols, B. (2001). *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 131.

²⁷⁵ Jarl, S. (Režisierius). (1979). *Ett anständigt liv* [Filmas]. Jarl & Lindqvist Filmproduktion, 0:11:58.

sukuriama niūri nuotaika ir žiūrovas stebėdamas filmą turi galimybę pamatyti kaip keitėsi Stoffė ir kas jį privedė prie mirties. Nuotrauka taip pat gali sukurti atminimo reikšmę filme ir Stoffės mirtis gali būti laikoma nepritapėlių simboliu, vaizduojančiu bohemos ir laisvės kartos pabaigą. Taigi prieš pradėdant analizuoti Stoffės ir Kentos susitikimo sceną, reikia trumpam sugrįžti prie Jerkos ir Stoffės pokalbio ligoninėje scenos. Scenoje Stoffė pasirodė kaip rūpestingas, palaikantis ir supratingas draugas, kuris nori, jog Jerka išsikauptų iš narkotikų liūno ir jam patardamas jis mėgina Jerką pakeisti. Teigdamas, jog supranta ką daro vartodamas narkotikus ir alkoholį ir tuo pačiu metu norėdamas padėti draugui Stoffė nurodo savo pašamonės skilimą dėl kurio atsiveria *jouissance* dimensija ir vyras kalba apie tikrovę, kuri Stoffės neįtraukia į save. Galima teigti, jog bandydamas Jerką įkalbėti nebevertoti narkotikų ir pasipasakodamas apie savo sunkumus Stoffė bando sustabdyti *jouissance*, tačiau tai nereiškia, jog *jouissance* gali būti nustumtas už sąmonės ribų – jis negali būti nuslopintas.

Kita scena, kurioje sutinkame Stoffę atsiskleidžia fizinio skausmo kupinu kūniškumu ir nors sunkiausiai žiūrimais momentais, tačiau labiausiai socialinius filmo aktorius priartinančiais prie Tikrovės. Prieš išgirstant Stoffės pokalbį su ligoninės darbuotoju, matoma scena, kurioje mašina privažiuoja pasiimti Elisabeth draugės, kitos prostitutės, taip pat sutinkamos filme ir ekrane pasirodo intertitrai: „Mes matome vieną kartą po kitos įžengiančią į areną kaip bulių, kuris, žinome, bus nužudytas“.²⁷⁶ Tuomet scena iškart pasikeičia ir žiūrovas pamato stambiu planu filmuojamą išdarinėjamą gyvulį. Tai yra sovietinio montažo pavyzdys, ne kartą naudotas rusų kino režisieriaus Sergejaus Eizenšteino (rus. Сергей Михайлович Эйзенштейн). Vienas iš išskirtinių sovietinio montažo bruožų yra staigus kadru pasikeitimas, tai yra režisieriaus pasirinkimas kadrus sukarpyti taip, kad skirtingą informaciją pateikiančios scenos staigiai pakeistų viena kitą. Tokiu kadru sukarpytu ir interteksto panaudojimu siekiama maksimalaus psichologinio poveikio žiūrovui.²⁷⁷ Prieš intertitrus seka daug trumpų scenų, kuriose atsiskleidžia metro stotyje gyvenančių nepritapėlių kasdienybė, naktinis gyvenimas ir priklausomybės narkotikams galia. Po intertitrų žiūrovas pamato Stoffės mirties patvirtinimo dokumentą, kuriame parašyta, jog mirties priežastis yra „perdozavimas nuo heroino“, o tuomet seka scena ligoninėje su Stoffės ir gydytojo dialogu, tuo tarpu pačioje ligoninėje gausu vyrų, besikankinančių nuo perdozavimo. Dokumentas, nurodantis Stoffės mirties priežastį parodomas tam, jog žiūrovui iškart būtų suprantama, kas nutiko ligoninėje esantiems žmonėms. Tokios kontrastingos scenos aiškiai pažymimos intertitrais nurodo kontrastą tarp niūraus

²⁷⁶ Ibid, 0:35:01.

²⁷⁷ Bordwell, D., Thompson. K. (2008). *Film Art: An Introduction*. New York: The McGraw-Hill Company, 258-259.

malonumo ir gyvenimo, kuris priklauso nepritapėliams ir priartėjimo prie mirties ir paties režisieriaus konstatavimo, jog ištisa karta bus nužudyta. Intertitrai yra vienas iš skiriamųjų performatyvosios dokumentikos tipo ženklų ir parodo ne tik filmo naratyvinės struktūros bei scenų kontrastą, bet ir nurodo labiau grafinę funkciją negu informacinę.²⁷⁸ Socialiniai filmo aktoriai matomi pasiduodantys priešiškiems potraukiams ir geismams taip nurodydami didžiojo Kito skilimą bei Simbolinės tvarkos ribų peržengimą. Galima teigti, jog nesuvaldomi potraukiai ir troškimai, kuriuos jaučia socialiniai filmo aktoriai tam tikra prasme yra pavaizduojami scenoje, einančioje po intertitrų, kurioje yra matomas išdarinėjamas gyvulus. Fone girdimos greitosios pagalbos automobilio sirenos įveda žiūrovą į ligoninės atmosferos ir nelaimės kontekstą. Atsivėręs geismo elementas suteikia subjektams galimybę atlikti etinius veiksmus, kurie gali būti vedami patologinių instinktų.²⁷⁹ Nepastebima, jog socialiniai filmo aktoriai jaustų kaltę, greičiau jie kaltina likimą ir aplinką dėl savo problemų. Scenoje, kurioje Elisabeth pasakoja Skoniečiui apie patirtą persileidimą atsiskleidžia dviejų skirtingų pasaulių susidūrimas. Skoniečio paklausta apie savo patirtis užsiimant prostitucija moteris papasakojo trumpą istoriją apie pasiturintį vyrą, kurį sutiko gatvėje ir susitarė permiegoti. Kai Elisabeth atsisakė užsiiminėti seksu be prezervatyvo, vyras supyko ir ją stipriai sumušė. Moteriai pavykus pabėgti, jos sutikti policininkai nuvežė Elisabeth į ligoninę ir pranešė, jog ji prarado kūdikį. Ši istorija tik dar labiau pabrėžia metro stotyje ir apleistuose namuose gyvenančių nepritapėlių atskyrimą nuo visuomenės ir jos kultūrinių normų bei Simbolinėje plotmėje įsitvirtinusių, tačiau moralinio Įstatymo nesilaikančių Švedijos piliečių atsisakymą elgtis su nepritapėliais kaip su lygiaverčiais žmonėmis. Kadangi moralinis Įstatymas yra neapibrėžtas ir nesuinteresuotas, tai etinėje Lacano teorijoje subjektas yra priverčiamas neatsisakyti savo geismo, bet laisvame pasirinkime esantis geismas gali leisti pasirodyti blogiui.²⁸⁰ Tai reiškia, jog net ir Simbolinėje plotmėje įsitvirtinę subjektai gali pasiduoti geismui ir pasielgti neteisingai, todėl Elisabeth istorijos atveju atskleidžiama į socialinę visuomenę priimtų Švedijos gyventojų pusė parodo lengvą pasidavimą geismams, kuris užslėptas tūno dienos šviesoje, tačiau atsiskleidžia sutemus. Galima teigti, jog priklausomybių vedini nepritapėliai atsiduoda gąsdinančiam *jouissance*, o jų istorijose minimi pasiturinčiai gyvenantys švedai – geismui. Taigi *Garbingame gyvenime* filmuojami ir kalbinami nepritapėliai atsiskleidžia dramatiškai, tačiau Jarlas suteikia vilties pasakodamas Kentos istoriją pasitelkiant

²⁷⁸ Nichols, B. (1991). *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 55.

²⁷⁹ Lacan, J. (2006). *Écrits*. New York: W. W. Norton & Company, 573.

²⁸⁰ Zupančič, A. (2000). *Ethics of the Real: Kant and Lacan*. New York and London: Verso, 60-65.

kinematografines priemonės. Jerka, Skonietis ir kiti nepritapėliai, kurie yra visiškai priklausomi nuo narkotikų bei alkoholio, neturi nei namų, nei darbų ir nekuria jokių ateities planų yra filmuojami metro stotyje, tualetuose, apleistose patalpose ir tamsiuoju paros metu. Tačiau Kenta nebesilanko pogrindyje, jis daugiausiai filmuojamas dienos šviesoje ir kuria savo gyvenimą kartu su Eva bei jų sūnumi Patriku. Kenta *Garbingame gyvenime* daugiau vaizduojamas kaip rūpestingas tėvas ir sūnus, kuris keliauja su Patriku, skaito jam knygas, pasakoja apie gyvenimą, padeda savo motinai ir pasirodo kaip atsakingas draugas, pakviečiantis Stoffę susitikti ir pabandyti jį atkalbėti nuo narkotikų vartojimo. Tiesa, Kenta nėra atsiejamas nuo filme vyraujančios problematikos, nes susiduria su žmogžudyste, taip pat nepraleidžia progos išgerti ir parūkyti marihuanos. Tuo tarpu Stoffė filme vaizduojamas tiek dienos, tiek nakties šviesoje, jis sutinkamas metro stotyje, ligoninėje, zoologijos sode, kolumbariume. Taigi didžioji dalis nepritapėlių vaizduoja priartėjimą prie Tikrovės, Kenta atspindi bandymą įsitvirtinti Simbolinėje plotmėje, o Stoffė laviruoja abiejose pusėse, tačiau scena ligoninėje ir susitikimas su Kenta jį labiausiai priartina prie Tikrovės plotmės ir, galiausiai, mirties.

Scena ligoninėje su Stoffės ir gydytojo dialogu prasideda perdozavusių vyrų, gulinčių ant žemės ir nejudančių, filmavimu. Filmavimo kamera šiek tiek dreba, nes filmuojama einant. Toks filmavimo būdas sudaro rizikos, pavojaus ir baimės įspūdį.²⁸¹ Tuomet prieinama prie Stoffės, kuris yra ligoninės koridoriuje ir kalbasi su gydytoju. Stoffė sako: „Per mėnesį aš atkritau tris kartus. Tai nėra smagu, tačiau aš pasiryžęs kovoti. Man labai svarbu sužinoti kas vyksta. Žinau, kad turiu problemų su kepenimis. Kitoje ligoninėje man pasakė, kad jeigu nenustosiu vartoti narkotikų ir piknaudžiauti alkoholiu, tuomet tau teliks vieneri metai gyvenimo. Aš jaučiuosi siaubingai ir noriu sužinoti kodėl“.²⁸² Galima teigti, jog Stoffė iš dalies supranta, kad narkotikų ir alkoholio vartojimas jo organizmui jau dabar turi rimtų pasekmių, tačiau vyras nesiliauja klausinėjęs gydytojo, kokia jo diagnozė ir kodėl jis jaučiasi prastai. Šios scenos kompozicija atspindi Stoffės socialinį susiskirstymą, nes atrodo, kad Stoffė yra daug žemesnis ir menkesnis už gydytoją, o gydytojas laiko rankas ant liemens ir, atrodo, žiūri į Stoffę iš aukšto. Tuomet Stoffė pasako, jog jis nori, kad gydytojais kuo greičiau išsiaiškintų kas jam yra, nes jis nori pagyventi dar bent porą metų, sakosi esąs per jaunas mirti. Taigi gydytojas ir ligoninės institucija atspindi didžiojo Kito autoritetą, o Stoffės pasitikėjimas gydytoju išreiškiamas vyro pasitikėjimu ir pasakymu, kad jis nori kuo greitesnio ligos diagnozavimo ir išgydymo. Stoffės žodžiai įgarsinami ir režisieriaus kamera fiksuoja kitus vyrus ligoninėje,

²⁸¹ Nichols, B. (1991). *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 184.

²⁸² Jarl, S. (Režisierius). (1979). *Ett anständigt liv* [Filmas]. Jarl & Lindqvist Filmproduktion, 0:36:00.

bandančius atsistoti arba gulinčius be sąmonės ženklų. Tai yra akivaizdžiausias ir sunkiausiai žiūrimas priartėjimas prie Tikrovės. Ši scena taip pat pavaizduoja simbolizacijos proceso nepavykimą. Perdozuodamas ir artėdamas link Tikrovės plotmės Stoffė savo kalboje gydytojui atskleidžia pasąmoningas mintis, tačiau bandydamas tokias mintis slėpti jis nesiryžta iki galo pripažinti, jog tik dėl nekontroliuojamo narkotikų ir alkoholio vartojimo jis neišgyvens. Scenoje pastebima, kad subjektai nėra vientisi ir pakankami patys sau, nes kūniškas *jouissance* užvaldo subjektus.

Prieš pamatant sceną su Stoffė ir Kenta – pagrindiniais trilogijos veikėjais, žiūrovas išvysta Stoffė keliose trumpose scenose. Vienoje jų Stoffė vienas vaikštinėja po metro stotį ir sudaro vienišumo jausmą, nes prieš dešimt metų toje pačioje stotyje jis kvailiojo kartu su Kenta. Galiausiai Kenta nusprendžia paskambinti Stoffei ir pakviečia ją susitikimui. Galima spėti, jog šiam vyrų susitikimui įtakos turėjo pats Jarlas, nes nei vienas iš vyrų apie tai nekalbėjo, per visą laikotarpį nuo paauglystės ir pirmosios trilogijos dalies filmavimo jie nebendravo, nes susipyko ir išsiskyrė. Tačiau *Garbingo gyvenimo* istorija veda žiūrovą link Stoffės ir Kentos susitikimo. Be to, jie abu buvo filmuojami skambučio metu, o tai reiškia, jog tiek vienas, tiek kitas socialinis filmo aktorius žinojo, kad tas susitikimas yra suplanuotas. Paskambinęs Stoffei Kenta paklausė, kaip jam sekasi ir paminėjo, jog girdėjo apie jo sunkumus su sveikata ir priklausomybėmis. Stoffė ėmė kaltinti Kentą tuo pačiu ir gintis. Vyrai vėl susitiko metro stotyje, kaip senais laikais ir važiuodami dalinosi smagiomis istorijomis. Stoffės ir Kentos susitikimas žiūrovui sukelia nostalgiją, jų paauglystės prisiminimus, matytus *Jie vadina mus nepripažintais* dalyje. Tačiau Kenta supyksta, kai Stoffė pasiūlo nueiti nusipirkti alkoholio į vieną jiems žinomą barą ir aplankyti Stoffės giminaitį su kuriuo Kenta nėra susipažinęs. Kenta atsisako eiti į tą barą teigdamas, jog tai „pati didžiausia skylė ir į ją aš neketinu kelti kojos“²⁸³, bet jam tinka kitas Stoffės pasiūlymas ir nusipirkę alkoholio vyrai nueina į kolumbariumą. Vyrams lankant kolumbariume palaidotą Stoffės tėvą sukuriama paskutinės žmogaus būties stotelės įspūdis ir mirties buveinė. Čia atsiskleidžia ir socialinių filmo aktorių būseną, nes Kentai kolumbariume nėra malonu, o Stoffė nori pasilikti ir alkoholį gerti prie tėvo kapo. Tuomet Kenta pasako, kad geriau eiti žaisti boulingo negu leisti laiką „tokioje skylėje“ ir kol Stoffė padeda gėlių šalia tėvo antkapio, scenoje vėl atsiranda intertitrai. Intertitruose rašoma: „Mes esame idiotiško pasaulio atspindys. Ir mes turėjome pasiteisinimus viskam, kas mus privedė prie mūsų pačių sunaikinimo“.²⁸⁴ Intertitrai šioje scenoje vėl pažymi ir pabrėžia

²⁸³ Jarl, S. (Režisierius). (1979). *Ett anständigt liv* [Filmas]. Jarl & Lindqvist Filmproduktion, 1:19:04.

²⁸⁴ Ibid, 1:21:39

kontrastą tarp to, kaip gyvena Stoffè ir didžioji dalis nepritapèlių ir kaip vyras prisimena ir pateisina savo tøvą sakydamas, kad „net sušiktas tøvras yra tøvras“²⁸⁵, tuomet pamini, kad ir jis pats čia greitai bus. Šioje scenoje taip pat atsispindi ir gyvenimo rato pabaiga bei Stoffès nesugebėjimas nekartoti tøvro klaidų. Taigi intertitrai nurodo prabègusį laiką ir dar vieną prarastą jaunų žmonių kartą, kuri buvo atvesta į idiotišką pasaulį ir pati save sunaikino pasiduodama nekontroliuojamiems geismams, potraukiams ir pražūtingam *jouissance*. Po scenos kolumbariume sekanti scena prasideda smagiai ir Stoffè su Kenta žaidžia boulingą. Žiūrovas mato vyrus juokaujančius, smagiai leidžiančius laiką ir negalvojančius apie dabarties problemas. Boulingo žaidimo scena režisierius sugražina žiūrovus į pirmąją trilogijos dalį ir sukelia nostalgijos jausmą. Scenoje filmavimo planai skiriasi, pradedama nuo bendro plano ir prieinama prie stambaus plano vis maišant šiuos skirtingus planus. Stambiu planu filmuojami paauglystės laikų draugai šypsosi, yra arti vienas kito ir tokiu filmavimo būdu sukuriama artumo jausmas suteikia galimybę užsimiršti bei negalvoti apie prieš tai *Garbingame gyvenime* matytas siaubingas, sukrečiančias ir realistiškas gyvenimo scenas. Galiausiai vyrai nusprendžia eiti išgerti alaus ir Kenta paklausia Stoffès, kada jis ketina nustoti vartoti narkotikus. Kenta pamini, jog jis nenori sugadinti nuotaikos Stoffei, bet jam pačiam nėra smagu vis išgirsti apie draugo mirtį. Dialogo filmavimo metu kamera fiksuoja tai Kentos, tai Stoffès veidus ir filmuojama stambiu planu, todėl aiškiai ir ryškiai atskleidžiamos socialinių filmo aktorių emocijos sukuria rimčiausio, skaudžiausio bei beviltiškiausio pokalbio reikšmę antroje trilogijos dalyje. Moralizuojamas Stoffè nesijaučia gerai, todėl tiesiog atsako, kad „įpročio narkotikams aš neturiu, priešingai nei tu, Kenta“.²⁸⁶ Šio psichoanalitinė prasme labai svarbaus dialogo metu susiduria dvi skirtingos plotmės: Kenta ir jo bandymas įsitvirtinti Simbolinėje plotmėje bei Stoffè, kuris paneigdamas savo priklausomybę narkotikams vėl priartėja prie Tikrovės plotmės. Dar vienu įdomiu momentu tampa tai, jog savo buvusiam geriausia draugui Stoffè nesako to, ką sakė Jerkai ir gydytojui anksčiau analizuotose scenose. Ilgas laiko tarpas, per kurį vyrai nebendravo turėjo tam įtakos, taip pat tai, jog Kenta gyvena savo atskirą gyvenimą, bando įsitvirtinti socialinėje visuomenės santvarkoje ir taisyklėse, tuo tarpu Stoffè net ir turėdamas žmoną ir sūnų vis tiek renkasi daugiau laiko praleisti metro stotyje su kitais nepritapèliais. Tam tikra prasme Stoffè tik ginasi nuo visko, ką jam bando teigti Kenta taip sukuriant įspūdį, jog Stoffei Kenta atspindi visuomenės santvarką, kuriai vyras bando priešintis visą savo gyvenimą. Stoffè supranta, jog su Kenta daugiau tikriausiai nebepasimatys, todėl nemato reikalo jam atsiskleisti taip, kaip atsiskleidžia savo draugams nepritapèliams, vis dar

²⁸⁵ Jarl, S. (Režisierius). (1979). *Ett anständigt liv* [Filmas]. Jarl & Lindqvist Filmproduktion, 1:25:49.

²⁸⁶ Ibid, 1:25:10.

gyvenantiems metro stotyje ir turintiems priklausomybių nuo narkotikų bei alkoholio. Tokio ryšio, kokį vyrai turėjo būdami paaugliai *Jie vadina mus nepritapėliais* dalyje jau nebeturi, antroje dalyje jaučiama įtampa, kuri yra susimaišiusi su Kentos rūpesčiu ir noru padėti. Įnirtingo dialogo metu Kenta pasirodo kaip sąžinės balsas, kurį Stoffė savo pašamonėje bando užčiaupti kiekvienam teiginiui ieškodamas pasiaiškinimo. Kenta įkūnija didįjį Kitą ir užklausia Stoffės apie jo perteklinį mėgavimąsi malonumais. Tokia Kentos užklausa priverčia Stoffę supykti ir jausti gėdą, kuri išreiškiama Kentos teiginių neigimu. Tai reiškia, kad didžiojo Kito atsakymas lieka neatsakytas ir Stoffė įkūnija skilusį subjektą, kuris yra atsivėręs *jouissance* dimensijai ir į Simbolinę plotmę nebeketina grįžti. Stoffės atsisakymas nustoti vartoti narkotikus parodo, jog jo perteklinis mėgavimasis malonumu – *jouissance* – egzistuoja nebe už Įstatymo ribų, bet Stoffė išvis nepaiso Įstatymo, todėl galima teigti, jog Stoffė paklūsta Tikrovės etikai, o ne didžiojo Kito diktuojamoms visuomenėje vyraujančioms taisyklėms.²⁸⁷ Taip įvyksta tuomet, kai subjektas yra visiškai priklausomas nuo *jouissance*. Taigi Stoffė nebeprisitaiko Simbolinei plotmei, o dialogo metu įkūnydamas šios plotmės atspindį Kenta nori įkalbėti draugą nepasiduoti. Šioje scenoje susiduriama su kūniškumo ir žiaurios realybės motyvu, kuomet Kenta pradeda kalbėti apie negyjančias žaizdas, esančias ant Stoffės rankų. Kenta bando Stoffei paaiškinti, kad Stoffės kūnas nebegali kovoti su tokiu gyvenimo būdu, kokį Stoffė pasirinko, bet Stoffė tik žiūri Kentai tiesiai į akis ir atsisako pripažinti, jog tai yra tiesa. Galiausiai Kenta supranta, jog savo kalbėjimu jis nieko nepasieks ir neįrodys, todėl net nesuteikęs galimybės Stoffei pateikti savo visų atsakymų Kenta atsistoja, fone pasigirsta muzika ir jis išeina. Taigi tiek pirmojoje, tiek antrojoje trilogijos dalyse Kentos ir Stoffės išsiskyrimai pažymėti nesutarimu, pykčiu ir nesugebėjimu duoti vienas kitam dar vieno šanso.

Antrosios trilogijos dalies pabaiga primena vaidybinį filmą, kuriame pagrindiniais veikėjais paskutinį kartą kartu tampa Stoffė su Kenta, reprezentuodami skirtingus gyvenimus, tačiau vis vien susijusius su mirtimi, priklausomybėmis ir nusikalstamumu. Prieš Kentai sužinant apie Stoffės mirtį, režisierius pasirenka įdėti sceną iš pirmosios trilogijos dalies, kurioje girdimas Stoffės pseudomonologas apie jo vaikystės svajones. Stoffė pasakoja, jog jį domino maisto gaminimas, todėl dar būdamas mažas pabandė tai daryti namuose. Jis pamini, jog jam tai buvo tikrai svarbu, tačiau: „niekas nekreipė dėmesio nei į mane, nei į tai, ką bandžiau daryti. Mano šeima mane atstūmė. Jeigu viskas būtų pasisukę taip, kaip aš norėjau – turėčiau ateitį“.²⁸⁸ Stambiu planu filmuojamas Stoffė beveik visos scenos metu galvą laiko nuleidęs ir

²⁸⁷ Lacan, J. (1998). *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis. The Seminar of Jacques Lacan. Book XI*. New York and London: W.W. Norton & Company, 87-90.

²⁸⁸ Jarl, S. (Režisierius). (1979). *Ett anständigt liv* [Filmas]. Jarl & Lindqvist Filmproduktion, 1:30:55.

žiūri sau į kojas. Galima teigti, kad vaikinui buvo nedrašu prisipažinti apie savo vaikystės svajonę ir paminėti, jog jo svajonės nerūpėjo patiems artimiausiems jo žmonėms. Stoffės bandymas įsilieti į Simbolinę plotmę ir visuomenės diktuojamas taisykles bei Realybę buvo sunaikintas dar vaikystėje, todėl vyro baimės, slapčiausios svajonės ir tikrasis Kitas nedrausiai atsiskleisdavo tik jo likimo žmonių draugijoje. Paskutinėse scenose Kenta sužino apie Stoffės mirtį, tuomet seka scena su Stoffe, gulinčiu ligoninėje po perdozavimo, scena, kurioje matomi baltomis antklodėmis uždengti jau mirę žmonės ir Stoffės karstas krematoriume. Tai yra paskutinė kūniškumo scena, kurioje žiūrovas gali pamatyti ugnies pasiglemžiamą Stoffės kūną. Toks laidotuvių ir mirties reprezentavimas išpildo naratyvinę funkciją, nes dramatinė kulminacija uždaromas gatvės gyvenimo etapas, kurio simboliu tampa Stoffė.²⁸⁹ Tuo tarpu supykęs Kenta kapoja medį tol, kol nusprendžia su kirviu rankoje nuvažiuoti į metro stotį – vietą, kurioje numirė Stoffė. Stoties scenoje dar sutinkamas Skonietis ir kiti nepritapėliai, o Kenta išėjęs iš stoties meta kirvį į parduotuvės vitriną taip ją sudaužydamas.

Garbingame gyvenime režisieriaus sukuriami skirtingi perėjimai tarp scenų, intertitrų gausa, kontrastingų erdvių, kuriose gyvena ir laiką leidžia socialiniai filmo aktoriai pateikimas bei nepagražintos mirties scenos suteikia galimybę pamatyti antrąją trilogijos dalį už įprasto konteksto ribų ir apsunkina žiūrovo pasaulio suvokimą. Sukeistiniu Jarlas parodo ne tik niūrią nepritapėlių realybę, bet ir intertitrais sukuriamą poetinę kalbą žemiausiame socialiniame sluoksnyje gyvenančių individų sunkumų, gyvenimiškų problemų, dūžtančių svajonių ir siaubingos mirties vaizdinį. *Garbingame gyvenime* matomos sukrečiančios mirtys, kūniškumas, skausmas ir nevaldomas mėgavimasis viskuo, kas veda tiesiai į mirtį žiūrovui leidžia patirti visus nemaloniausius jausmus. Iš vienos pusės žiūrovas gali būti taip stipriai paveiktas emociškai, jog jam pasidarys gaila ir liūdna dėl kenčiančių socialinių aktorių, tačiau neverta pamiršti, jog didele dalimi tokį gyvenimo būdą pasirinko jie patys. Taip pat svarbu paminėti, jog Jarlo vaizduojamos mirtys, socialinės problemos, nusikalstamumas ir žmogžudystė žiūrovą įveda į istorinį kontekstą, kurio dėka galima lengviau suprasti socialinių aktorių pasirinkimus bei veiksmus. Socialinių filmo aktorių patirtos traumuojančios patirtys ir išgyvenimai nurodo Tikrovės bandymą sugriauti ir sutrikdyti subjektų simbolizacijos procesą ir galimybę sugrįžti į Simbolinę plotmę.

²⁸⁹ Nichols, B. (1991). *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 94-95.

8.3 TREČIOSIOS TRILOGIJOS *NEPRITAPĖLIAI* DALIES *SOCIALINIS PAVELDAS* ANALIZĖ

Trečiosios trilogijos dalies analizei pasirinktos trys svarbiausios temos: režisieriaus įsitraukimas, kartų pasikeitimai ir subjektų įsitvirtinimas socialinėje visuomenės santvarkoje. Šių temų etinis problematiškumas ir tolimesnis socialinių filmo aktorių pasikeitimas pastebimas trijose skirtingose scenose, o tam, kad šios scenos atsiskleistų gilesne perspektyva ir psichoanalitine prasme būtų naudingesnės bei įdomesnės analizei bus pristatomos ir papildomos scenos. Papildomose scenose aiškiau pastebimas visos istorijos pasakojimo struktūra, skirtingi kontekstai ir smulkios detalės, kurias režisierius išpildo kinematografiškai. Neoformalistinio metodo pagalba *Socialiniame pavelde* bus išskiriamos psichoanalitine prasme aktualios reikšmės, kurios padės suprasti socialinių filmo aktorių transformaciją arba regresiją, taip pat tolimesnį jų gyvenimą po didelių praradimų ir sukrėtimų sekusios antrosios trilogijos dalies *Garbingas gyvenimas*. Pirmojoje analizei pasirinktoje scenoje, kuri siejama su tiesioginiu režisieriaus įsitraukimu į filmą, sutinkamas pats režisierius ir Kenta. Kartu jie vyksta ieškoti Stoffės sūnaus. Antrojoje scenoje atsiskleidžia kartų pasikeitimai ir šioje scenoje sutinkama Jajjės duktė Carina (šved. Carina Klingryd) pasakoja apie santykio su tėvu transformaciją ir bandymą pakeisti savo gyvenimą. Kartų pasikeitimo dalyje bus aptariamas ir Kentos sūnaus Patriko virsmas į visišką nepritapėlio tėvo priešingybę. Trečioji scena simbolizuoja tam tikrą trilogijos kulminaciją ir nurodo subjektų įsitvirtinimą Simbolinėje plotmėje. Šioje scenoje pasirodo Kenta, kuris bando elgtis taip, kaip visuomenė jo reikalauja, tačiau filmo pabaigoje pripažįsta, kad savęs pakeisti jis negali.

Antrosios trilogijos dalies pabaigoje parodytuose intertitruose buvo paminėta, jog „Po Stoffės mirties Lena pateko į psichiatrinę ligoninę, o jų sūnus Jannė atsidūrė vaikų namuose“.²⁹⁰ Paskutinėje *Garbingo gyvenimo* scenoje matomas prie medžio ant šaligatvio vienas stovintis Jannė ir scenos kampe parodomas jo raštelis Lenai įveda žiūrovą į trečiąją trilogijos dalį. Paskutinėje scenoje esantis Jannė, atrodo, sugrąžina veiksmą į pirmąją trilogijos dalį, kuomet Jarlas žiūrovus supažindino su paaugliais Kenta ir Stoffe, o jų dialoguose ir monologuose kartojosi ta pati istorija apie tėvus, kurie nesirūpino vaikais ir galiausiai paliko juos likimo valiai. Nors antra dalis pasibaigia dramatiškai, viena po kitos rodomos mirtys, netektys ir groteskiškai niūri priklausomybių liūne paskendusiu nepritapėlių kasdienybė bei be tėvų likęs Jannė nesuteikia vilties, jog kažkas gali pasikeisti, tačiau trečioji dalis kuria jau

²⁹⁰ Jarl, S. (Režisierius). (1979). *Ett anständigt liv* [Filmas]. Jarl & Lindqvist Filmproduktion, 1:35:31.

kitokią, daug pozityvesnę nepritapėlių istorijos pabaigos versiją. *Garbingame gyvenime* pamatytas socialinių filmo aktorių priartėjimas prie grėsmingos Tikrovės, akistata su ja ir balansavimas ant prarajos, skiriančios gyvenimą ir mirtį, krašto suteikė subjektams galimybę atskleisti savo didžiausius geismus, troškimus ir nevaldomą *jouissance* sritį. Pralaimėjęs savo gyvenimo kovą su perteklinio malonumo mėgavimusi ir neįvykdytu socialinės visuomenės reikalavimu patekti į Simbolinę plotmę Stoffè mirė, bet gyvi ir toliau kovojantys liko Kenta, Jajjè ir Eva. Trečiojoje trilogijos dalyje atsiskleidžia finalinis Simbolinės plotmės integravimas likusių gyvų nepritapėlių gyvenimuose, tiesioginis režisieriaus įsitraukimas į filmą ir dėl to pakeičiantis ne tik realybės suvokimą, bet ir pačių subjektų santykį su Jarlu, be to susipažįstama su Kentos sūnumi ir Jajjès dukterimi. Suaugusių nepritapėlių vaikų atsiradimas paskutinėje trilogijos dalyje yra itin reikšmingas ir svarbus socialinių filmo aktorių simbolizacijos procesui. Nepritapėlių vaikai trečiojoje trilogijos dalyje atspindi tai, nuo ko bėgo, iš ko tyčiojosi ir stengėsi išvengti patys nepritapėliai *Jie vadina mus nepritapėliais* ir *Garbingo gyvenimo* dalyse. Įprastas, ramus gyvenimas nepritapėliams atrodė nuobodus, beprasmiškas ir bevertis, todėl jų vaikų noras gyventi būtent tokį gyvenimą yra svarbus analizei, nes nurodo vieną iš svarbiausių skirtumų tarp pačių nepritapėlių ir jų vaikų. Be to, *Socialiniame paveiklyje* įamžinti vaikų pseudomonologai ir dialogai su režisieriumi suteikia informacijos apie Kentos bei Jajjès bandymą įsitvirtinti Simbolinėje plotmėje. Taigi visa trilogija traktuojama kaip įėjimas ir susigijimas su Simboline plotme, o šio kelio eigoje subjektai susiduria su daugeliu kliūčių ir išbandymų. Galima teigti, kad trečiosios dalies analizė padės išsiaiškinti ar subjektams pavyksta tapti lygiaverčiais socialinės visuomenės atstovais. Lygiavertiškumu įvardijamas darbo susiradimas, priklausomybių nuo alkoholio, narkotikų išsigydymas arba sugebėjimas save suvaldyti, ryšio su šeima palaikymas. Toks lygiavertiškumas yra būdingas Simbolinę plotmę atstovaujantiems visuomenei ir moralinio Įstatymo išpildymui.

8.3.1 Režisieriaus įsitraukimas

Garbingo gyvenimo dalyje režisierius filmo pradžioje papasakojo apie savo artimą ryšį su nepritapėliais teigdamas, jog dalis jų tapo geriausiaisiais jo draugais. Jarlas taip pat minėjo, kad filmuodamas pirmą dalį gyveno kartu su Stoffe ir Kenta. Psichoanalitine prasme Jarlas atspindi simbolinę tėvo figūrą, kuri filme pasireiškia girdimais garso takelyje įrašytais Jarlo teiginiais, mintimis, taip pat pseudomonologų ir dialogų scenomis, kuriose režisierius užduoda klausimus girdimus ir žiūrovui arba palieka socialinius aktorius vienus ir jų atsakymai į negirdimus klausimus sudaro įspūdį, jog yra atliekamas psichoanalizės seansas ir subjekto

slapčiausių pasąmoningų minčių bei įsitikinimų išlaisvinimas. Lyginant su pirmąja trilogijos dalimi, *Socialiniame pavelde* pastebimas subtilus režisieriaus rolės pakitimas. Jarlas įsirašo save į filmą kaip socialinį aktorį, kuris mažiau analizuoja filmo subjektus ir labiau pats leidžiasi būti analizuojamu ir tyrinėjamu. Režisieriaus įsirašymas į filmą gali būti apibūdinamas Lacano išskiriama perkėlimo funkcija, kuri nurodo pasąmoningą procesą, suteikiantį galimybę išnagrinėti subjekto santykius su pirminiais subjektais (šiuo atveju – socialiniais filmo aktoriais) ir pažinti savo vidines būsenas, kurios susiformavo būtent dėl santykių su socialiniais filmo aktoriais.²⁹¹ Ryškesnis trilogijos režisieriaus įsikišimas į filmą įvyksta tuomet, kai, tikėtina, jo prašymu *Garbingame gyvenime* Kenta ir Stoffė susitinka po dešimties metų nesimatymo. Dėl tokio Jarlo įsikišimo pasikeičia trilogijoje vaizduojama realybė ir pasidaro daug sudėtingiau apibrėžti etines ribas. Kadangi *Socialiniame pavelde* režisierius pats fiziškai pasirodo filme kartu su nepripažintais ir įsitraukia į Stoffės sūnaus paieškas, jis parodo savo poziciją filme ir tarsi ištrina skirtį tarp savęs ir socialinių filmo aktorių. Taip pat svarbu paminėti, jog režisieriaus pasirodymas dokumentiniame filme sukelia pavojų socialinių filmo aktorių autentiškumui ir jų galimybei unikaliam atsiskleisti.²⁹² Pirmasis režisieriaus pasirodymas trečiojoje trilogijos dalyje įvyksta filmo pradžioje esančioje scenoje, kurioje matomas mėnulio šviesa apšviestas telefonas ir girdima balso žinutė. Šią žinutę Jarlui paliko Lena, Stoffės žmona: „Man iki gyvo kaulo įgriso tavo grasinimai. Nebus jokios trilogijos. Gali pasiimti šiuos filmus ir keliauti kartu su jais į pragarą. Jeigu tu nenustosi terorizuoti mano šeimos ir draugų, tai turėsi bėdų, aš tau prižadau. Linkėjimai nuo Stoffės žmonos. Aš iš tikrųjų buvau ištekėjusi už Stoffės. Dabar jis miręs. Ir mano sūnaus tėvas, ir jo dėdė yra mirę. <...> aš nekenčiu tavęs, Stefanai Jarlai. Tu esi šlykštus senis“.²⁹³ Galima teigti, kad Lenos žodžiuose slypi užslėptas kaltinimas Jarlui dėl trilogijos ir Stoffės vaidmens joje. Kol žiūrovas klausia Lenos žinutę, toje pačioje scenoje pasirodo Jarlas. Jis filmuojamas stambiu planu ir matosi tik dalis veido, tuomet matoma Jarlo ranka, kurioje jis sukioja raktą, galiausiai sudūžta puodelis ir tebesitęsiant Lenos žinutei Jarlas išeina. Sekančioje scenoje režisierius ieško Stoffės kapo ir nuo panoraminio plano pereinama prie bendro plano. Jis tyli, atrodo susimąstęs, o tada pereinama į kitą sceną, kuri yra iš antrosios trilogijos dalies ir joje vyksta Stoffės dialogas su gydytoju. Šios scenos įterpimas nurodo režisieriaus prisiminimą apie Stoffę ir toliau sekantis Jarlo balsas garso takelio įrašė teigia, jog „Kai Stoffė mirė aš maniau, kad viską mesiu ir išvyksiu iš miesto. Bet kažkas mane laikė čia. Aš labai norėjau

²⁹¹ Lacan, J. (2006). *Écrits*. New York: W. W. Norton & Company, 489-490.

²⁹² Nichols, B. (2001). *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 6.

²⁹³ Jarl, S. (Režisierius). (1993). *Det sociala arvet* [Filmas]. Jarl & Lindqvist Filmproduktion, 0:02:06.

pamatyti kaip užauga sekanti karta“.²⁹⁴ Lenos balso žinutė Jarlui ir jo pasiaiškinimas *Socialinio paveldo* filmavimui gali reikšti režisieriaus norą pasiteisinti ir bandymą atsiriboti nuo Lenos išsakytų kaltinimų. Sudaromas įspūdis, kad Jarlui rūpi nepritapėlių gyvenimai, jų vaikų ateities perspektyvos ir planai. Manytina, kad Jarlas Lenai skambino norėdamas ją pakalbinti trečiajai daliai ir sužinoti kaip sekasi jos sūnui Jannei. Taigi trečioji trilogijos dalis pradeda kurti dėl paties režisieriaus jaučiamo geismo. Per visus trilogijos kūrimo metus tarp režisieriaus ir nepritapėlių atsiradęs artimas ryšys tam tikra prasme padarė Jarlą nepritapėlių dalimi, todėl režisieriaus kaip subjekto atsiradimas filme rodo, jog pakinta režisieriaus pozicija ir jis pats tampa stebimu subjektu, pasakojamos istorijos dalimi ir jo pasirodymas bei įrašymas į trilogiją atskleidžia istorijos realistiškumą.²⁹⁵ Taigi režisieriaus veido išraiška kapinių scenoje, į kurią atkreipiamas dėmesys kadro planą pakeičiant nuo bendro, kuris parodo, jog Jarlas yra kapinėse, tuomet stambaus, kuriuo parodoma kieno kapą režisierius lanko ir galiausiai pereinama prie vidutinio plano taip pabrėžiant Jarlo išraiškos svarbą ir tylus Jarlo dejavimas klausantis neapykantos kupino Lenos monologo filmo pradžioje verčia pagalvoti apie Jarlo jaučiamą gėdą ir pasidavimą didžiojo Kito įtakos sferai. Geismo atsisakymas ir kaltės jautimas geriausiai atsiskleidžia šios dalies analizei pasirinktoje scenoje, kurioje Jarlas kartu su Kenta važiuoja susitikti su Stoffės sūnumi Janne.

Prieš Kentos ir Jarlo sceną režisierius pasirenka įterpti scenas iš *Garbingo gyvenimo*, kuriose matomi Lena, Jannė ir jam dainuojantis Stoffė. Stoffės balsas taip pat įrašytas į garso takelį. Vienoje dainos eilutėje Stoffė išreiškia norą, kad Jannė jo nepamirštų ateityje ir visada žinotų kas yra jo tėvas. Sukuriama jautri akimirka greitai pakeičiama niūresne, nes toliau Stoffė dainuoja, kad apie jokią ateitį jis pats negalvoja, jam rūpi tik romo butelis, o Jannė užaugęs vis tiek bus toks pats „mėšlo gabalas“ kaip ir Stoffė. Ši scena išsiskiria tuo, jog yra nespaltota, todėl taip sukuriama atsiminimo įspūdis. Filmas kuria Stoffės, Kentos ir Jajjės portretą, šie socialiniai filmo aktoriai parodomi iš skirtingų perspektyvų ir pradeda aiškėti ar jų įsiliejimas ir įsitvirtinimas Simbolinėje plotmėje galiausiai pavyks. Dar skambant Stoffės dainai pereinama į kitą sceną, kurioje Kenta ir Jarlas važiuoja automobiliu. Iš pradžių filmuojama iš galo, todėl matomos tik vyrų nugaros, galiausiai kadre įsiterpia Kentos balsas, o įgarsinime pasigirsta Jarlo pateikiamas paaiškinimas: „Kai Stoffė numirė, jo sūnus pateko į vaikų namus. Keisčiausia, jog šie vaikų namai buvo kitoje pusėje miško esančiame kaime, kuriame įsikūrė ir Kenta“.²⁹⁶ Šiuo įgarsintu pasakymu Jarlas įrodo, jog jis yra istorijos pasakotojas ir neleidžia

²⁹⁴ Jarl, S. (Režisierius). (1993). *Det sociala arvet* [Filmas]. Jarl & Lindqvist Filmproduktion, 0:04:58.

²⁹⁵ Piotrowska, A. (2013). *Psychoanalysis and Ethics in Documentary Film*. London: Routledge, 190.

²⁹⁶ Jarl, S. (Režisierius). (1993). *Det sociala arvet* [Filmas]. Jarl & Lindqvist Filmproduktion, 0:43:44.

žiūrovui pamesti pačios istorijos sekos. Įgarsintas pasakojimo ir istorijos įvykių komentavimas taip pat suteikia galimybę susigaudyti laiko tėkmėje. Vadinasi, Stoffės sūnus jau turėtų būti paauglys ir žinoti savo kilmės istoriją. Kadangi prieš šią sceną matytose scenose, esančiose trečiojoje trilogijos dalyje žiūrovas susipažino su Patriku ir Carina, tai Jannė sukuria trūkstamo elemento reikšmę, tam tikrą geismo objektą Jarlui. Be Jannės filmas negali būti galutinai išpildytas ir nepritapėlių istorija užbaigta, todėl režisierius pats įsitraukia į Jannės paieškas taip parodydamas, jog draugystė su Stoffe jam buvo lygiai tokia pat svarbi bei reikšminga kaip ir su Kenta. Tiesa, noras surasti Janę gali būti interpretuojamas ir kaip egoistiškas bei savanaudiškas režisieriaus noras padaryti dokumentiką būtent tokią, kokią jis įsivaizduoja nepaisant to, kaip jaučiasi filmavime dalyvaujantys socialiniai filmo aktoriai. Nors pagrindiniais trilogijos veikėjais yra laikomi Kenta su Stoffe, tačiau Jajjė taip pat priskiriamas prie vieno iš įdomiausių ir didžiausių transformaciją išgyvenusių subjektų. Galima manyti, jog *Socialinio paveldo* esmė ir turėjo būti Patriko, Carinos bei Jannės pasakojimai apie santykius su nepritapėliais tėvais, jų pačių bandymą įsitvirtinti Simbolinėje plotmėje ir visuomenės santvarkoje. Jarlo jaučiamas geismas nėra tapatus fiziologiniams instinktams ar potraukiui. Geisdamas nufilmuoti ir papasakoti visą nepritapėlių bei jų atžalų istoriją, Jarlas savo geismo neiškelia iš reprezentacijos sistemos ir visada yra didžiojo Kito įtakoje bei Simbolinėje plotmėje.

Jarlo baimė pasipriešinti didžiajam Kitam atsiskleidžia tolimesnėje Jannės ieškojimo scenos eigoje. Atvykus Jarlas pasilieka prie automobilio, o Kenta nueina į vaikų namus pasiklausti apie Janę. Galiausiai Kenta išeina ir laukiančiam Jarlui pasako, jog Jannė dirba automechaniku. Skubėdami vyrai įlipa atgal į automobilį ir keliauja į Kentos nurodytą vietą. Kitame kadre Kenta kalbasi su nepažįstamuoju ir bando išsiaiškinti tikslią Jannės darbovietės vietą. Susidaro įspūdis, jog Jarlas jaučia baimę dėl artėjančio susitikimu su Stoffės sūnumi, todėl vis išsiunčia Kentą bendrauti su vietiniais gyventojais, kurie gali padėti surasti Janę. Galima teigti, kad Jarlas jaučia ne tik baimę ir nerimą norėdamas susipažinti su Janne, bet ir išlaiko tam tikrą atstumą. Bendraudamas su vyresnės kartos nepritapėliais, tai yra, Kenta, Eva ir Jajje režisierius elgiasi su jais kaip su draugais ir senais pažįstamais, tačiau jis kardinaliai pasikeičia ir tampa lyg nesavas, kai pradeda kalbėti apie Janę. Pirmu atveju Jarlo bendravimas su nepritapėliais pasireiškia lankymusi jų namuose, bendravimu ne tik filmavimo metu, susipažinimu su jų vaikais, keliavimu kartu su Kenta ieškoti Stoffės sūnaus. Be to, režisierius *Garbingame gyvenime* paminėjo, jog nuo pirmos trilogijos dalies filmavimo su dauguma nepritapėlių jis tapo geriausiais draugais. Tuo tarpu Jannės jis nepažįsta, su juo nėra jokio ryšio, todėl galvojimas ir kalbėjimas apie Stoffės sūnų iššaukia ne tik prisiminimus apie Stoffę, bet ir

galimai komplikuoatą susitikimą. Toliau scenoje Jarlui vaikščiojant pirmyn ir atgal bei laukiant Kentos, garso takelyje pasigirsta įgarsinimas su Lenos balsu: „Nebus jokios trilogijos. Tik per mano lavoną!“.²⁹⁷ Įrašas skamba lyg aidas, kuris sukuria sąžinės balso, esančio Jarlo pašamonėje, įspūdį. Pasirenkant tokį įgarsinimo būdą sukuriama režisieriaus kaltės, abejonės ir nepasitikėjimo savo sprendimu reikšmė. Pasidaro aišku, jog Jarlas abejoja ar išvis verta susitikti su Janne, nes Lenos žodžiai, girdėti trečiosios dalies pradžioje ir panaudoti šioje scenoje verčia jį permąstyti savo pasirinkimą įtraukti Stoffės sūnų į filmą ir apskritai savo sprendimą sukurti trečiąją trilogijos dalį. Taip pat režisieriui kyla abejonė ar išvis vertėjo kurti pačią trilogiją, nes nors jis nėra ir nebuvo atsakingas už etine prasme abejotinus, su nusikalstamumu ir mirtimi susijusius nepritaipėlių pasirinkimus, tačiau jaučiasi taip, lyg būtų padaręs įtaką jų veiksmams pasirinkdamas tuos veiksmus ir nepritaipėlių pasirinkimus paviešinti. Galima teigti, kad viešas privatumo atskleidimas turi savo implikacijų, tai reiškia, kad viešumas privačius sprendimus įveda į viešosios erdvės plotmę, todėl pakinta pačių sprendimų traktavimas. Dėl šios priežasties kiti visuomenės gyventojai ir žiūrovai gali pradėti smerkti nepritaipėlius, suprasti ar identifikuotis su jais. Taigi galiausiai Kenta sugrįžta prie automobilio, kuriame sėdi Jarlas ir pasako, kad rado du automechanikus ir vienas iš jų yra labai panašus į Stoffę. Kenta įkalbinėja Jarlą nueiti ir pabendrauti su Janne, tačiau režisierius pasako, kad jis apsigalvojo ir nebenori to daryti. Kenta susierzina, toliau įkalbinėja Jarlą, tačiau jis nieko nebeatsako ir vyrai grįžta atgal taip ir nesutikę su Stoffės sūnumi. Važiuojant Jarlas tyli, o Kenta nesupranta, kas įvyko, todėl nesustodamas ima uždavinėti jam klausimus: „Kodėl tu neužėjai? Kas čia per idėja? Mes atvykstame ir tu net neišlipi? Juk tai buvo tavo mintis! Tu išprotėjęs. Koks laiko gaišimas. Tu iš tikrųjų mane erzini. Mes tiek nuvažiuovome ir nepabaigėme to, ką pradėję, aš tokių dalykų nemėgstu. Nepyk, Stefanai, bet tu tikrai stipriai mane erzini. Ir dabartinė tavo tylą situacijos nepagerina“.²⁹⁸ Darosi akivaizdu, kad Kenta taip pat supyko ir tai galima susieti su tuo, jog paskutinis jo susitikimas su Stoffe taip pat pasibaigė susipykimu ir išsiskyrimu, todėl Kentos pažintis su Janne galėjo būti tam tikras susitaikymas su savo praeities klaidomis, padarytomis bendraujant su geriausiu savo draugu Stoffe. Tuo tarpu Jarlas nieko neatsako Kentai, atrodo, jis važiuoja paskendęs savo mintyse ir į Kentą visiškai nekreipia dėmesio. Tuomet žiūrovas vėl išgirsta įgarsinimą ir jame – režisieriaus balsą. Jis prisipažįsta, kad Kentai apie Lenos paliktą žinutę telefono balso pašte nepasakojo ir sutinka, kad Lena buvo teisi. Sekančioje scenoje Jarlas stovi vienas Stokholmo centre ir stebi aikštėje vaikstančius žmones, o tuo pat metu sceną iliustruoja įgarsinimas su Jarlo balsu. Režisierius pats savęs klausia, kodėl jis nesugebėjo palikti

²⁹⁷ Jarl, S. (Režisierius). (1993). *Det sociala arvet* [Filmas]. Jarl & Lindqvist Filmproduktion, 0:45:14.

²⁹⁸ Ibid, 0:46:27.

Jannės ramybėje jo naujuose namuose, kuriuose, Jarlas teigia, Jannei puikiai sekasi. Jis taip pat pabrėžia, kad kontaktavo su Patriku ir Carina, o Carina, kaip ir Jannė, buvo įvaikinta. Galima spėti, kad netgi Jannės sudalyvavimas trečiojoje trilogijos dalyje nebūtų toks, kokio tikėtusi Jarlas, nes Carina ir Patrikas pasakoja apie savo ryšį su tėvais, o Jannė to padaryti negalėtų, nes prisiminimų apie Stoffę jis neturi. Taigi Jarlo neišdrįsimas susitikti su Janne, kaltė ir pyktis sau bei klausimų kėlimas nurodo, jog subjektas atsisakė geismo ir išliko sąžiningas didžiojo Kito atžvilgiu. Jarlas laisva valia, nors ir draskomas prieštarų minčių, pasirinko nekalbinti Jannės. Toks režisieriaus etinis pasirinkimas vis tiek išlieka kontroversiškas, nes Lenos balso žinutės paviešinimas ir publikavimas *Socialiniame pavelde* pasirodo lyg režisieriaus bandymas pateisinti save. Taip pat svarbu paminėti, jog simbolinio Įstatymo sukurtame geisme užstrigęs Jarlas negali pasipriešinti Įstatymui ir į filmą tiesiogiai neįtraukdamas Stoffės sūnaus paklūsta moraliniam Įstatymui. Galima teigti, kad pasirinkdamas save nufilmuoti Stokholmo centre, iš viršaus stebint nepažįstamus praeivius Jarlas sukuria vienišumo reikšmę. Režisierius pasilieka vienas su savo sprendimais ir pasirinkimais, kurių negali atskleisti net nepritapėliams. Pasirinkdamas dalyvaujamosios dokumentikos tipą paskutinei trilogijos daliai Jarlas siekia parodyti savo ryšį su socialiniais filmo aktoriais. Kinematografinėmis priemonėmis jis papasakoja problemas, su kuriomis susiduria nepritapėliai ir plačiau atskleidžia savo jausmus, susijusius su trilogijoje vaizduojama realybe bei joje gyvenančiais subjektais. Vienas iš svarbiausių veiksnių, kuris yra priskiriamas dalyvaujamosios dokumentikos tipui, tai kino kūrėjo ir socialinių filmo aktorių bendravimas, jo intymumo lygis ir ilgalaikės emocinės pasekmės režisieriui bei subjektams po filmavimo.²⁹⁹ Nors Jarlas priklauso Simbolinei plotmei, laikosi socialinės visuomenės kuriamų taisyklių, bet jam labai rūpi atsiskyrusios gyventojų dalies gyvenimas, jų vargai, kančios, sunkumai.³⁰⁰ Galima teigti, kad bandymas susigyventi su matytu siaubu, mirtimis ir savidestrukcija Jarlą pakeitė ne tik kaip žmogų, bet ir režisierių. *Jie vadina mus nepritapėliais* Jarlo balsas buvo girdimas tik užduodant klausimus jaunuoliams ir nepasakojant apie jokią artimą ryšį su jais, taigi, savotiškas tėvo figūros išpildymas ir leidimas paaugliams gyventi savo bohemišką gyvenimą išskiriant save kaip režisierių, o vaikus kaip medžiagą dokumentiniam filmui. *Garbingame gyvenime* Jarlas parodė ryškesnį ir aiškesnį savo

²⁹⁹ Nichols, B. (2001). *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 115-116.

³⁰⁰ Hellman, C. (2011). *Stefan Jarl. En intervju bok*: Kartu su režisieriumi J. Lindqvistu ruošdamasis kurti jaunimo programą Jarlas susipažino su Kenta ir Stoffe. Režisieriai pagalvojo, kad būtent šie vaikinai geriausiai atspindės naująją kartą ir taps tos kartos balsu. Artimiau susipažinęs su nepritapėliais Jarlas užmezgė su jais ryšį ir atsirado autentiška, nuoširdi ir tikra draugystė. Artimai bendraudamas su nepritapėliais Jarlas matė, kur ritasi jų gyvenimas, todėl norėdamas supažindinti visuomenę su tikra, bet nematoma realybe ėmėsi kurti antrąją trilogijos dalį. Jarlo teigimu *Socialinis paveldas* turėjo tapti emociu ginklu, nupasakojančiu skirtingas būsenas ir nematomą kasdienybę paverčiantis pačia tikroviškiausia, Stockholm: Telegram Bokförlag, 12-54.

įsikišimą į suaugusių nepritapėlių gyvenimą įgarsinimuose atskleisdamas, kad dar su vaikiniais kartu gyveno, tapo geriausiais draugais, rūpinosi jais ir antros dalies pabaigoje surežisavęs Stoffės ir Kentos susitikimą įrodė, jog jam buvo svarbus ryšys tarp pačių nepritapėlių. *Socialiniame pavelde* Jarlas įrašo save į dokumentiką tiesiogiai parodydamas per daugelį metų išaugintą ir išsaugotą ryšį tarp savęs bei artimai pažintos visuomenės atstumtos gyventojų grupės narių, režisierius taip pat aktyviai dalyvauja ieškodamas Stoffės sūnaus ir nebijo atskleisti neigiamų pasekmių, tokių kaip Lenos skambutis. Galima teigti, kad įrašydamas save į trilogiją tam tikra prasme Jarlas bando parodyti, jog jis irgi pritampa prie nepritapėlių. Aptartose scenose parodydamas savo abejones, baimes, liūdesį ir praradimų skausmą režisierius parodo kiek daug jam pačiam reiškia *Nepritapėlių* trilogija ir su ja susiję socialiniai aktoriai. Netgi pats Jarlas jų nebevadina nei subjektais, nei socialiniais filmo aktoriais – nepritapėliai jam visų pirma yra draugai. Taigi galima teigti, jog trečioji trilogijos dalis atspindi ne tik nepritapėlių paveldą – vaikus, bet ir pačios trilogijos palikimą. Nerimas, abejonės, baimė ir Jarlą kankinanti gėda nėra susijusi tik su grasinančiu Lenos skambučiu. Stoffės žmonos skambutis tik prisidėjo prie režisieriaus sąmonėje vykstančių procesų ir pačios dokumentikos kūrimo apgalvojimo. Akistata su Įstatymu ir didžiuoju Kitu Jarlui sukuria vidinę kovą, kurią jis pralaimi nesusitikdamas su Janne. Kadangi *Garbingo gyvenimo* kūrinio išbaigimas ir visa pasakojimo struktūra bei trilogijos logika reikalauja, jog būtų sukurta ir trečioji dalis, Jarlas būtent tai ir padaro.

Socialinis paveldas pasibaigia dramatišku režisieriaus veiksmu – jo švarko, su kuriuo žiūrovas matė Jarlą visos trečiosios dalies metu, sudeginimu. Prieš tai parodomos scenos su skirtingais visuomenės atstumtaisiais, nepritapėliais, kurie nebuvo trilogijos subjektai. Ilgu montažu vaizduojamas naujas laikas, naujos istorijos ir tokiu ilgu montažu taip pat parodoma, jog nepritapėlių laikas bei istorija jau baigėsi. Fone grojant muzikai veiksmas vyksta skirtingose miesto vietose: vaikinai mušasi metro stotyje, benamis sėdi ant suoliuko, pankų subkultūros atstovai bučiuojasi, nacistine simbolika pasipuošę vyrai žaidžia boulingą, prabangioje kavinėje moteris perka kavą, pravažiuoja policijos automobilis. Tuo tarpu Jarlas sėda į savo automobilį ir išvažiuoja. Paskutinėje trilogijos scenoje Jarlas sustoja pusiaukelėje už miesto, nusivelka striukę ir pakabinęs ją ant pagalio sudegina. Galima teigti, jog striukės sudeginimas sukuria stiprų simbolinį momentą, kuris sukuria simbolinę nepritapėlių trilogijos užbaigimo reikšmę. Susiejant prieš sudeginimą rodytas skirtingo gyvenimo scenas, kurios galiausiai privedė prie simbolinio sudeginimo, manytina, jog sukuriamas ir nugalėjimo reikšmė. Tokiu gestu Jarlas išbraukia save iš nepritapėlių gyvenimo ir parodo, kad padarė viską, ką galėjo. Režisierius taip

pat supranta, jog ne jo galioje yra nepritapėlių gyvenimo pasirinkimai ir sprendimai, socialiniai filmo aktoriai yra patys pajėgūs nuspręsti ką jie nori daryti su savo gyvenimais, o tai puikiai įrodo nepritapėlių vaikų istorijos.

8.3.2 Kartų kaita

Jie vadina mus nepritapėliais ir *Garbingame gyvenime* žiūrovas buvo supažindintas su tos pačios kartos istorija tik skirtingais gyvenimo laikotarpiais. Didžiausias dėmesys buvo skirtas paauglių, vėliau jau suaugusių žmonių istorijoms papasakoti, išgyvenimams, patirtims suprasti, o iš jų pasakojimų nupieštuose vaikystės prisiminimų paveiksluose bei Kentos motinos įvedime į filmą ir jos įvykdytos sugyventinio žmogžudystės psichoanalitinėje analizėje atsiskleidė ir dar vienos kartos pražūtinga lemtis bei priartėjimas prie Tikrovės plotmės. Karta iš kartos besitęsiančios socialinės problemos, kylančios iš nedarbo, pinigų stygiaus, alkoholizmo, priklausomybės nuo narkotikų ir atskirties visuomenėje sužlugdė daug gyvenimų, todėl pirmojoje trilogijos dalyje palikta viltis, kad jaunuoliai užaugę sugebės nesekti savo tėvų pėdomis buvo užgesinta *Garbingame gyvenime*, kuomet susidūrus su stipriai išaugusiu priklausomybių ir mirčių mastu socialiniai filmo aktoriai savo elgesiu niekuo nebesiskyrė nuo iš Simbolinės plotmės pašalintų savo tėvų. Nors *Jie vadina mus nepritapėliais* dalyje vaikinai sakė, jog užaugę jie bus kitokie, nesiels taip, kaip jų tėvai, bet tik labai nedidelė dalis nepritapėlių apskritai sugebėjo išgyventi ir pabandyti įsitvirtinti Simbolinėje plotmėje. *Socialinio paveldo* pradžioje Jarlas paaiškino, kad jis negalėjo nesukurti dar vienos dalies, nes jo didžiausias noras buvo sužinoti, kaip sekasi trečiajai kartai, su kuria žiūrovas supažindinamas *Garbingame gyvenime*. Nors antrojoje dalyje pasirodė tik Jannė ir Patrikas, bet trečiojoje dalyje atsiranda Carina. Carina yra Jajjės dukra, nepritapėlio iš pirmųjų dviejų trilogijos dalių, galvojusio kad daugiau keturiasdešimties jis nesulauks ir prasigėręs mirs. Nei vienos interviu, pseudomonologo ar dialogo scenos metu jis nekalbėjo apie planuojamą šeimą, o tai, jog Carina užaugo vaikų namuose ir galiausiai buvo įvaikinta tik įrodo, kad šeimos Jajjė nenorėjo.

Pirmoji scena, kurioje pasirodo Carina filmuojama stambiu planu, matomas tik merginos veidas ir naudojamas pseudomonologas, kaip viena iš interviu formų. Ji pasako, kad jos abu tėvai yra alkoholikai, todėl ir ji turėtų būti tokia. Ji taip pat pamini, jog iš daug ko girdėjo, jog ji nieko gyvenime nepasieks ir eis tėvų keliu. Tuomet mergina susiraukia, jos emocija pasikeičia ir ji teigia, jog „taip niekada nebus. Aš visada kovosiu prieš tai. Jeigu kas

nors iš mano draugų pasuktų neteisingu keliu, tuomet padaryčiau bet ką, kad jiems padėčiau“.³⁰¹ Carinos žodžiuose jaučiamas užsispyrimas, drąsa ir tikėjimas sukuria kontrastingą vaizdą ją palyginus su paaugliu Jajje, kuris sakė, jog gyvenime nėra nieko šviesaus ir jo vis tiek laukia ankstyva mirtis. Galima teigti, jog mergina socializuojasi ir yra socializuojama, be to ji atsidavusi didžiojo Kito priklausomybei. Nepaisant to, jog Carinos abu tėvai yra alkoholikai ir vaikystėje iš jų ji negavo nei meilės, nei šilumos, pati save ji mato kaip vertą meilės, pasisekimo ir džiaugsmo. Svarbiu momentu laikomas Carinos pasakymas, jog nemažai žmonių jai sakė, jog savo gyvenimo ji niekaip pakeisti negalės. Tai galima interpretuoti kaip išankstinį visuomenės nusistatymą prieš žmogų, kuris yra tiesiogiai susijęs su visuomenės atstumtaisiais. Dėl to manoma, kad norėdama įsitvirtinti Simbolinėje plotmėje Carina turi kovoti su Simbolinėje ir diskursyviai sukonstruotoje tvarkoje esančiais piliečiais. Galima teigti, jog pirmojoje trilogijos dalyje matyti paaugliai galėjo išgyventi tą patį, ką ir Carina. *Jie vadina mus nepritapėliais* dalyje interviu su Jarlu scenose vaikinai pasakojo, kad turėjo svajonių, vilčių ir noro gyventi kitaip negu jų tėvai, tačiau nesulaukę jokios pagalbos iš visuomenės jie greitai paskendo priklausomybėse. Visgi, svarbu nepamiršti, kad Carina augo su tėvais, o nepritapėliais paauglystėje niekas nesirūpino, todėl kitokiam Carinos mąstymui įtakos galėjo turėti ir šeima, kurioje ji užaugo. Kaip asmenybė kurdamasi Įsivaizduojamoje plotmėje Carina identifikavosi su ja auginusiiais ir auklėjusiais žmonėmis, tai yra, su Jajje ir savo motina. Kiek vėliau atiduota tėvams Carina pamatė kitokią visuomenės dalį, todėl mergina sugebėjo įsitvirtinti socialinėje visuomenėje per komunikaciją su Simbolinės plotmės sociumu. Tiesa, Įsivaizduojamoje plotmėje išlikę prisiminimai niekur nedingo ir pasakodama apie jų reikšmę mergina juos pateikia kaip gyvenimiškas pamokas.

Trečiojoje dalyje Jajjė pristatomas parodant ištraukas iš *Jie vadina mus nepritapėliais* ir *Garbingo gyvenimo* dalių. Viena po kitos einančios scenos sukuria gyvenimo eigos ir socialinių problemų įtakos žmogui reikšmę. Pirmojoje scenoje Jajjė pasakoja apie Stoffės ir Kentos motinas, pamini, kad jos alkoholikos ir tą patį sako apie savo draugus. Tuomet kadras iš pirmosios dalies sustabdomas ir panaudojant švelnaus perėjimo kadro jungimą sustabdytas kadras sujungiamas su scena iš antrosios trilogijos dalies. Keletą sekundžių abu kadrai matomi sustabdyti ir žiūrovas turi galimybę pamatyti fizinį socialinio aktoriaus pasikeitimą, jo transformaciją, o Jajjei pradėjus kalbėti galima suprasti psichologinį pokytį. Kaip jau buvo aptarta antrosios trilogijos dalies analizėje, Jajjė pripažįsta, jog jis alkoholikas, tačiau jau mato prasmę gyvenime ir jis dar nori pagyventi. Jajjės scenos nespaltvotos taip

³⁰¹ Jarl, S. (Režisierius). (1993). *Det sociala arvet* [Filmas]. Jarl & Lindqvist Filmproduktion, 0:05:25.

sukuriant dramatiškumo, prisiminimų, praeities ir pasikeitusios realybės vaizdą. Galiausiai po priminimo apie Jajję pereinama į sceną, kurioje vėl stambiu planu filmuojama Carina, Jajjės dukra. Žiūrėdama tiesiai į filmavimo kamerą ji pasako, kad „aš anksti sužinojau kas yra gyvenimas. Vaikystėje daug visko mačiau, tame tarpe ir alkoholikus bei jų gyvenimo būdą. Aš taip pat mačiau kaip gyvena eiliniai švedai. Pirmus šešis savo gyvenimo metus aš pati savimi rūpinausi. Buvo gerai. Išmokau būti stipri“.³⁰² Palyginus scenas, kuriose kalbėjo Jajjė ir kurioje kalbėjo Carina, akivaizdžiai matosi, kad mergina augo sunkiomis sąlygomis, tikėtina, kad ji pamatė daug dalykų, kurių Įsivaizduojamoje plotmėje vaikas neturėtų pamatyti. Kol ji pasakojo apie sunkumus, Jajjė nei karto neužsiminė apie dukrą, nors ją jau turėjo. Tiesa, pseudomonologu režisierius gali sukurti labai skirtingus socialinio aktoriaus įvaizdžius ir reikšmes, todėl tai, ką sakė Jajjė ir kas buvo parodyta *Garbingame gyvenime* nebūtinai reiškia, jog tai yra absoliuti tiesa. Po to, kai Jarlas neišdrįsta susitikti su Janne ir įgarsinime pasako, kad Carina taip pat buvo įvaikinta, sekančioje scenoje žiūrovas vėl išgirsta ir pamato Cariną. Jau nežiūrėdama į kamerą ji pasako, jog vaikų iš tėvų niekas niekada neturėtų atimti. Anot merginos, vaikas privalo turėti tėvus, kad turėtų su kuo identifikuotis. Carinos manymu nėra svarbu kokie blogi tėvai yra ir ji apkaltina visuomenės taisykles, pagal kurias su tėvais ji matytis negalėjo, nes jie nebuvo tinkami auginti nepilnametį vaiką. Dar Carinai kalbant pereinama į sceną, kurioje ji ant tilto stovi kartu su Jajje. Tėvas ir dukra filmuojami vidutiniu planu, matosi, kad jie mėgaujasi vienas kito draugija, juokauja, Jajjė meiliai padeda galvą Carinai ant peties. Galima teigti, kad jie turi artimą ryšį, bendrauja ir nepaisant to, kad Jajjė yra alkoholikas, Carina jo neišsižada. Visos Jajjės ir Carinos scenos metu yra girdimas įgarsinimas su Carinos balsu, ji toliau pasakoja, kad socialinės tarnybos nusprendė, kad jos motina negalėjo rūpintis Carina. Pasakoti apie motiną merginai sunku, bet Carina neneigia, kad bendrai jos turėjo visai neblogą ryšį. Net ir gyvendama su tėviais Carina turėjo kontaktą su savo motina ir jos viena kitą lankydavo. Mergina pabrėžia, kad tie susitikimai atspindi laimingiausius jos gyvenimo momentus. Carina supranta, kad jos motina turėjo įvairių priklausomybių ir gyveno sudėtingą gyvenimą, tačiau apie tai ji su niekuo pasikalbėti negalėjo, nes tėviai šiomis temomis diskutuoti atsisakydavo. Dėl to mergina tapo agresyvi ir pikta. Šioje scenoje pateikiamas Carinos pseudomonologas primena psichoanalitinį seansą, kuriame socialinė filmo aktorė prieina prie savo jausmų gelmių ir identifikuoja vaikystės traumas bei nuoskaudas. Pykdama ant socialinės ir valstybinės sistemos ji vis tiek tapatinasi su Simboline plotme. Merginos minėta agresija ir pyktis gali būti interpretuojami kaip kova su didžiuoju Kitu, Įstatymu bei visuomenėje

³⁰² Jarl, S. (Režisierius). (1993). *Det sociala arvet* [Filmas]. Jarl & Lindqvist Filmproduktion, 0:27:51.

vyraujančiomis taisyklėmis. Nepaisant to, jog jos tėvai buvo alkoholikai, ji vis tiek norėjo augti savo šeimoje ir visuomenės primestų taisyklių dėka to padaryti Carina negalėjo. Šioje vietoje iškyla klausimas kas yra teisinga ir kas yra etiška. Simbolinę valstybės tvarką atitinka teisingumo faktorius, kuris nulėmė, kad Carina turėjo gyventi su įtėviais, bet ne biologiniais alkoholikais tėvais. Tačiau žmogišką šeimos tvarką atspindi etiškumas ir vaiko teisė augti toje šeimoje, kurioje jis nori. Svarbu paminėti, jog Carinos noras gyventi su alkoholikais tėvais taip pat galėjo būti idealizuotas ir neteisingai susiformavęs Įsivaizduojamoje studijoje. Atlikdama identifikacijos procesą Carina tapo Kitu, todėl galėjo atsirasti susvetimėjimas savo pačios atžvilgiu. Taigi bandydama praeiti Įsivaizduojamą studiją Carina susidūrė su savo „tikrove“ ir perdėtai pozityviu šeimos vaizdiniu. Toks pozityvus biologinių tėvų vaizdas, nepaisant to, jog jie buvo alkoholikai, susidarė todėl, kad susitikimai su jais buvo reti ir džiaugsmingi. Subjekto individualizacija neišvengiamai veda prie pasipriešinimo tėvams, jų taisyklėms ir įstatymams, o iš Carinos pasakojimų ir istorijos sužinoma, jog ji gyveno su įtėviais. Vadinasi, jos paaugliškas pasipriešinimas buvo skirtas ne biologiniams tėvams, bet įtėviams, dėl to biologiniai merginos tėvai buvo idealizuojami. Kitoje scenoje Carina pamini, kad „kol buvau maža, dažnai susitikdavau su tėvu. Vėliau tėvas nebenorėjo kištis į mano gyvenimą, nes jis žinojo, kad už mane atsakingas negalėtų būti. Jis galvojo, kad man bus geriau augti geroje ir teisingoje šeimoje. Jis laikėsi atstumo. Tačiau gavusi jo telefono numerį aš paskambinau jam ir labai ilgai kalbėdamiesi mes buvome laimingi. Tuomet nusprendėme susitikti, o susitikę supratome, kad esame labai panašūs. Kad ir kaip bebūtų, jis yra alkoholikas. Nors jis sunkiai gali pasirūpinti savimi, bet vis tiek bando rūpintis ir manimi“.³⁰³ Taigi Carinos pastangomis tarp jos ir Jajjės užsimezges ryšys padeda Jajjei labiau tapatintis su Simboline plotme, net ir mėgaujantis pertekliniu malonumu. *Jouissance* Jajjės atveju yra alkoholis, kurio atsisakyti jis negali ir neketina. Kadangi Carinos pseudomonologuose atskleidžiama daug asmeninių detalių ir nuoskaudų susijusių su biologiniais tėvais ir įtėviais, galima teigti, jog mergina neturėjo smagios vaikystės, bet užaugus daug dalykų pasikeitė. Viena gražiausių scenų *Socialiniame pavelde* įvyksta tuomet, kai Jajjė atvyksta pasveikinti Carinos mokyklos baigimo proga. Jis laiko plakatą su Carinos veidu ir tokiu būdu išreiškia didžiulį pasididžiavimą savo dukra. Carinai atėjus, Jajjė ją stipriai apsikabina, pabučiuoja, pasveikina ir įteikia žiedą kaip atsiminimo dovaną. Šioje scenoje atsiskleidžia keletas kartų pasikeitimų. Visų pirma, Carina bendrauja su savo tėvu ir gerai su juo sutaria, priešingai nei Jajjė ir kiti nepritapėliai. Visų antra, mergina pabaigia mokyklą taip išpildydama visuomenėje nustatytas normas bei reikalavimus

³⁰³ Jarl, S. (Režisierius). (1993). *Det sociala arvet* [Filmas]. Jarl & Lindqvist Filmproduktion, 0:52:53.

norint susirasti darbą ir pradėti gyvenimą. Taip pat svarbu paminėti, kad mokyklos baigimo ir mokinių sveikinimo tradicija Švedijoje turi gilią prasmę. Mokiniai sveikinami ne tik su gėlėmis, bet ir plakatais, ant kurių išklįjuojamos jų nuotraukos. Stovėdamas su tokiu plakatu Jajjė elgiasi kaip tipiškas tėvas, todėl jo, kaip labai netradicinio tėvo dalyvavimas tradicinėje šventėje nurodo konvencionalumą. Sudalyvaudamas Carinos šventėje Jajjė dar vienu žingsniu priartėja prie įsitvirtinimo Simbolinėje plotmėje. Trečiosios dalies pabaigoje mergina pamini, kad ji norėtų susirasti darbą, kuriame jaustųsi laiminga, bet ji nenori labai įpareigojančio ir suvaržančio darbo. Šiame Carinos teiginyje galima atrasti daugiau panašumų tarp jos ir tėvo, nes nei Carina, nei Jajjė gyvenime nenori jaustis suvaržyti. Visgi, Carina pabrėžia, kad pats svarbiausias dalykas jai gyvenime yra saugumas.

Kentos sūnus Patrikas pasakoja kiek kitokią savo vaikystės ir gyvenimo istoriją nei Carina. Eva juo visą laiką rūpinosi ir labai mylėjo, o su Kenta vaikystėje turėtas ryšys neišliko ir Patrikas savęs visiškai neidentifikuoja su nepritapėliu tėvu. Patriko pasikeitimas analizuojant kartų skirtumus gali būti laikytinas didžiausiu, nes vaikinai atitinka tobulą subjekto išsilyjeimo į Simbolinę plotmę modelį. Pabaigęs mokyklą jis tarnavo Švedijos kariuomenėje, vėliau su savo draugu pradėjo kurti verslą. Kentą ir Patriką ypatingai skiria gyvenimo pasirinkimai, kurių kontrastai neprilygsta nei vieno iš nepritapėlių gyvenimo istorijai. Pabaigęs mokyklą Patrikas bandė tapti mechaniku, bet supratęs, kad ne to gyvenime trokšta, pirmam rimtam gyvenimo etapui pasirinko karinę tarnybą. Šioje vietoje išryškėja svarbus skirtumas tarp Kentos ir Patriko. *Jie vadina mus nepritapėliais* dalyje Kenta elgėsi vėjavaikiškai, maištavo prieš visuomenės normas ir tvarką, kartu su Stoffe koncertuodavo pogrindyje, juokdavosi iš paprastų Švedijos gyventojų ir atstumtas savo paties šeimos stengėsi šilumą bei meilę atrasti nepritapėlių draugijoje, paženklintoje alkoholiu ir narkotikais. Tuo tarpu Patrikas nuo paauglystės svajojo apie studijas, mėgstamą darbą, karjeros aukštumas bei viskuo aprūpintą, sėkmingą ir saugų gyvenimą. Taigi Patrikas norėjo būtent tokio gyvenimo, koks Kentai jaunystėje atrodė nuobodus, juokingas ir beprasmiškas. Karinės tarnybos pasirinkimas nurodo griežtumą, taisyklių laikymąsi, discipliną, tai yra, viską, ko reikalauja subjekto didysis Kitas. Įsivaizduojamosios identifikacijos metu Patrikas identifikavosi su tėvu, kurio, kaip pats minėjo, nuolat nebūdavo namuose, todėl tėvo figūra buvo atmesta. Dėl šios priežasties kariuomenė Patrikui galėjo tapti instituciniu tėvo pakaitalu. Taigi subjektas Patrikas dėl atmestos tėvo figūros geismo objektu a laiko motiną Evą ir geidžia jos pasisavinimo³⁰⁴: „dabar su tėvu esame draugai, tačiau anksčiau taip nebuvo. Visada buvau mažasis mamos

³⁰⁴ Lacan, J. (2006). *Écrits*. New York: W. W. Norton & Company, 149-150.

berniukas“.³⁰⁵ Kai Patrikas sugrižta iš karinės tarnybos ir aplanko Evą su Kenta jų namuose užmiestyje, atvykusį jį pasitinka Eva ir džiaugsmingas motinos bei sūnaus apsikabinimas scenoje sulėtinamas. Sulėtinimu taip pat sukuriama prabėgusio laiko reikšmė, ilgesio motyvas ir bandymas parodyti artimą ryšį tarp šių dviejų žmonių.³⁰⁶ Kenta į lauką sūnaus pasitikti neišėina, jis sėdi viduje su gitara ir šypsodamasis džiaugsmingai sušunka: „Labas! Kareivis namuose! Sveikas sugrižęs!“.³⁰⁷ Įdomiu kinematografiniu sprendimu laikomas režisieriaus pasirinkimas Kentos ir Patriko neparodyti kartu toje pačioje scenoje Kentai Patriką pasveikinus grįžus. Scena, kurioje Kenta sėdi su gitara atrodo staigiai nukirpta ir toliau pereinanti į Patriko ir Evos pasivaikščiojimą po naujus namus. Taigi sukuriama artimo ryšio tarp Patriko ir Evos reikšmė, tačiau Kenta su savo sūnumi tokio ryšio neturi. Patrikas taip pat supranta, kad Kentos vaikystė buvo sudėtinga, tėvai juo nesirūpino ir dėl to galima teigti, jog Kentai nėra lengva parodyti meilę savo sūnui. Interviu scenose su Jarlu, kuriose Patrikas filmuojamas stambiu planu, vaikas atrodo kaip visiška Kentos priešingybė. Jis stengiasi laikytis moralinių ir visuomenės suformuotų taisyklių, kurias diktuoja didysis Kitas, todėl ir priimdamas etinius sprendimus vaikas elgiasi kitaip negu nepripažinti. Patriko vaizdavimas *Socialiniame pavelde* taip pat atspindi aiškią skirtį tarp jo ir Kentos. Patrikas filmuojamas darbiniam kontekste, rodomas jo ir draugo kuriamo verslo procesas, nauji kostiumai, telefonai, automobiliai, o visi šie dalykai yra svarbūs Simbolinės plotmės subjekto charakterizacijai. Patrikas taip pat prisipažįsta, kad nors ir nebuvo lengva gyventi su tėvu alkoholiku, kurio dažnai nebūdavo namuose, tačiau pykčio, paniekos ar liūdesio Patrikas nejaučia. Vaikas priima sudėtingą etinį sprendimą atleisti savo tėvui, toliau su juo bendrauti ir palaikyti ryšį, nepaisant to, kas vyko anksčiau. Svarbu paminėti, kad antrojoje trilogijos dalyje Kenta nemažai laiko praleidžia su mažamečiu Patriku. Skaito jam knygas, aprodo gamtą, savo gimtinę ir dalinasi šiltais savo vaikystės prisiminimais. Šis kontrastas parodo priešingą Kentos pusę, jo gebėjimą ir norą būti tėvu vieninteliam savo sūnui. Šioje vietoje taip pat galima palyginti Carinos ir Patriko išreiškiamus jausmus apie vaikystę su biologiniais tėvais. Nors Kenta Patriku vaikystėje rūpinosi, bet vaikino atsiminimuose likę tik niekada namie nebūnančio ir juo nesirūpinančio Kentos vaizdiniai. Tuo tarpu Carina savo tėvus atsimena su didžiausia meile. Taip yra dėl jau anksčiau minėtos priežasties – Carina užaugo su įtėviais, todėl savo biologinius tėvus ji idealizuoja, o Patrikas, užaugęs su biologiniais tėvais, pamena blogiausius dalykus.

³⁰⁵ Jarl, S. (Režisierius). (1993). *Det sociala arvet* [Filmas]. Jarl & Lindqvist Filmproduktion, 0:41:07.

³⁰⁶ Bordwell, D., Thompson. K. (2008). *Film Art: An Introduction*. New York: The McGraw-Hill Company, 168.

³⁰⁷ Jarl, S. (Režisierius). (1993). *Det sociala arvet* [Filmas]. Jarl & Lindqvist Filmproduktion, 0:37:50

Dar vienu psichoanalitine prasme svarbiu momentu trilogijoje tampa dar vienas Jarlo įsikišimas į filmą scenoje, kurioje Patrikas apžiūrinėja ir renkasi naują automobilį. Scena filmuojama bendru planu, fone girdisi konsultanto ir Patriko diskusija iki kol įgarsinime nuskamba režisieriaus balsas ir užgožia foną. Jarlas pasako: „aš nežinau kodėl taip nerimavau dėl šios kartos. Net neįsivaizduoju iš kur ištraukiau mintį, kad nepritapėlių vaikai bus pasmerkti nuo pat pradžios. Matyt, perskaičiau per daug knygų apie socialinį elgesį ir sąlygojimą. Niekas nėra iš anksto pasmerktas“.³⁰⁸ Šioje vietoje vertėtų atkreipti dėmesį į paskutinės trilogijos dalies pavadinimą – *Socialinis paveldas*. Kalbėdamas apie tai, jog nepritapėlių vaikai pirminiu Jarlo įsitikinimu turėjo nueiti tokiu pat pragaištingu keliu kaip ir jų tėvai, režisierius trilogijos filmavimo eigoje suprato, jog tai nėra faktas. Paskutinę dalį pavadindamas *Socialiniu paveldu* Jarlas apibūdina nepritapėlių vaikus kaip svarbų istorinį, socialinį ir kultūrinį palikimą, daug visko mačiusį ir galintį pasakoti sudėtingą savo istoriją. Taigi pasakęs ką galvoja, priešais kamerą nugarą atsukęs pasirodo pats Jarlas. Nors režisieriaus veido nesimato, jį galima atpažinti iš striukės, ant kurios nugaros yra nupieštas Jarlo veidas. Jarlas pripažįsta, kad klaidingai manė, jog nepritapėlių vaikai bus tokie pat prarasti kaip ir didžioji dalis jų tėvų kartos. Galima teigti, kad laiko leidimas, bendravimas ir draugystė su nepritapėliais buvo lyg priartėjimas prie Tikrovės plotmės, prisilietimas prie nepažinto, bet labai tikro ir skaudaus, purvino, neteisingo pasaulio, kurį nuo Jarlo slėpė gyvenimas Simbolinėje plotmėje. Pirma trilogijos dalimi *Jie vadina mus nepritapėliais* režisierius kartu su socialiniais filmo aktoriais siekė maištauti prieš tuometinę visuomenės tvarką ir kultūrinės normas, o ne į Simbolinę plotmę įvesti jaunuolių grupę. Visgi, savo nuostatomis, įsitikinimais ir socialiniu statusu remdamasis Jarlas apie nepritapėlių atžalų ateitį galvojo taip, kaip ir yra priimtina socialinėje visuomenėje, tai yra, gana neigiamai, abejingai ir, kaip pats teigia, labai neteisingai. Galutiniam trilogijos taške pasikeičia ir pats režisierius – jis yra pasimetęs, susimąstęs ir kvestionuojantis Simbolinės plotmės taisyklės. Daug laiko praleidęs su nepritapėliais Jarlas pats priartėjo prie Tikrovės plotmės pasiduodamas nevaldomam *jouissance* ir paskirdamas visą savo gyvenimą ir kūrybinę galią trilogijai. Taigi režisieriaus išankstiniu manymu, nepritapėlių vaikai turėjo pasekti savo tėvų likimu ir neturėti galimybės įsitvirtinti socialinėje ir kultūrinėje visuomenėje. Taip pat ši scena gali būti tiesiogiai palyginama su vienu iš pagrindinių Lacano psichoanalitinės etikos teiginių – subjektas negali būti iš anksto kaltas³⁰⁹, kaip ir Jarlo teigimu, kad subjektas negali būti iš karto pasmerktas ar užprogramuotas tam tikram likimui bei gyvenimui.

³⁰⁸ Jarl, S. (Režisierius). (1993). *Det sociala arvet* [Filmas]. Jarl & Lindqvist Filmproduktion, 1:06:27.

³⁰⁹ Lacan, J. (1998). *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis. The Seminar of Jacques Lacan. Book XI*. New York and London: W.W. Norton & Company, 318-320.

8.3.3 Subjektų įsitvirtinimas socialinėje visuomenės santvarkoje

Paskutinė trilogijos dalis simbolizuoja nepritapėlių istorijos kulminaciją, kurioje paaiškėja ar socialiniams filmo aktoriams galiausiai pavyksta įsitvirtinti Simbolinėje plotmėje. *Jie vadina mus nepritapėliais* ir *Garbingame gyvenime* pagrindinius vaidmenis kūrė Kenta ir Stoffė, tačiau Stoffei perdozavus ir mirus, pagrindiniu veikėju, aplink kurį sukasi istorijos veiksmas, tampa Kenta. Prieš tai analizuotose temose pasirodė Karina, Patrikas, Jajjė, Eva ir pats režisierius, tačiau Kenta taip pat sukuria ir išpildo atskirą savo gyvenimo istoriją. *Socialiniame pavelde* jam kiek daugiau nei 40 metų ir pirmą kartą šioje dalyje jis pasirodo scenoje, kurioje matomas tuščias kambarys ir į jį įeina Kenta su laišku rankose. Prieš tai, ant stalo esančioje peleninėje smilkstant cigaretei pasigirsta balso įrašas su Jarlo balsu: „Kenta taip pat turi vaiką. Kaip ir Stoffė. Bet dabar Kentą radau mažame bute Jakobsberge (šved. Jacobsberg)“.³¹⁰ Šią sceną galima palyginti su scena iš *Garbingo gyvenimo*, kuomet Kenta skambino į komisariatą pasikalbėti dėl savo motinos, įvykdžiusios žmogžudystę. Toje scenoje šalia Kentos sėdėjo Eva, o trečiojoje trilogijos dalyje Kenta jau gyvena vienas. Skambučio scenoje iš *Garbingo gyvenimo* įdomiu reiškiniu gali būti palaikomas išskirtinis Kentos mandagumas, kuris tarsi prieštarauja nepritapėlių prigimčiai. Vadinasi, tam tikrų taisyklių ir socialinių normų laikymasis jau antrojoje trilogijos dalyje buvo įėjęs į Kentos psichikos sąrangą. Sugrįžtant prie paskutinės dalies analizės, Kentos butas neatrodo labai tvarkingas, ant sofos šalia sėdinčio Kentos guli gitara, drabužiai išmėtyti ant sofos ir kambario kampe. Kenta atplėšia laišką ir numeta voką ant žemės, tuomet pats laiškas pradamas filmuoti stambiu planu ir fone girdimas Kentos balsas. Akivaizdu, kad jis gavo baudą už alkoholio vartojimą viešoje vietoje ir šaukimą į apylinkės teismą. Vėliau stambiu planu rodomas Kentos veidas ir ne tik vyro balse girdimas, bet ir veide matomas pasipiktinimas. Kentai nesutinkant su laiško turiniu, garso takelyje esančiame įgarsinime suskamba pareigūno balsas, kuris konstatuoja faktą, jog Kenta vartojo alkoholinius gėrimus viešoje vietoje ir tai yra viešosios tvarkos akto pažeidimas. Galiausiai Kenta nusijuokia ir pasako, kad jis kovos prieš tai. Galima teigti, kad pareigūno balsas įkūnija didįjį Kitą, kuriam Kenta taip nenori paklusti ir pažeidinėdamas visuomenės įstatymus jis nesijaučia darantis kažką blogo. Dėl to daroma išvada, jog Kenta niekada nesislepia nuo visuomenės jam sukurtamų nuobaudų, tačiau jis, kaip subjektas, vis tiek neranda savo vietos socialinėje visuomenėje. Vadinasi, simbolizacijos procesas yra vis pertraukiamas ir sustabdomas dėl „tikrovės“ likučio – objekto a. Kentos atveju objektą a, tai yra, geismą atspindi jo priklausomybė alkoholiui ir nenoras jo atsisakyti. Dėl šios priežasties Kenta patenka į

³¹⁰ Jarl, S. (Režisierius). (1993). *Det sociala arvet* [Filmas]. Jarl & Lindqvist Filmproduktion, 0:06:14.

teisėsaugos akiratį ir pažeidinėja socialinėje visuomenėje įsitvirtinusių įstatymus, be to, objektas a negali būti asimiliuojamas reprezentacijos sistemoje. Kenta netgi gali būti pavadintas nesutramdomu, nes jis pasirenka nepaisyti visuomenės keliamo reikalavimo paklusti Įstatymui. Scenoje matoma, kad Kenta nejaučia gėdos ir neketina gailėtis dėl to, ką padarė, todėl didysis Kitas neišsaugo savo galios ir Kenta savo geismo neatsisako.³¹¹ Didžiojo Kito ir visuomenės priekaištai Kentai pavaizduojami kitoje scenoje, kurioje Kenta atvyksta į apylinkės teismą. Vyru stovint prie palangės su akiniais nuo saulės garso takelyje taip pat pasigirsta įrašas, kuriame du pareigūnai diskutuoja apie Kentos prasižengimą. Toks kinematografinis derinys su matomu subjektu ir įgarsinime girdimais subjektą teisiančiais balsais nurodo subjekto negebėjimą laikytis Simbolinės plotmės ir visuomenės taisyklių. Subjektas Kenta scenoje psichoanalitine prasme pristatomas kaip laisvus pasirinkimus atliekantis, valdžios institucijų, tai yra, moralinio Įstatymo baudžiamas ir didžiojo Kito skilimą įkūnijantis socialinis filmo aktorius. Vis susidurdamas su objektu a Kenta neleidžia įvykti reprezentacijos procesui, todėl įsiliejimas į Simbolinę plotmę apsunkinamas. Tuo tarpu Kenta filmuojamas vidutiniu planu, pasirėmęs į palangę ir pabaigęs rūkyti jis užgesina cigaretę į palangę ir demonstratyviai nušluoja pelenus. Kadangi pareigūnai nėra rodomi kadre, Kenta pasilieka stovėti kaip nubaustas, bet nepatenkintas vaikas ir susidaro įspūdis, kad visuomenėje įsitvirtinusių aukštesnės instancijos jėgos kalba su juo kaip su nepaklusniu paaugliu apie tai, ką jis vis iš naujo padaro neteisingai. Į garso įrašo įgarsinimą Kentos balsas įsiterpia tik pasikeitus scenai, Kentai dirbant miške. Jis nesutinka su pareigūnais, ginčijasi ir pareigūnui paminėjus liudininką tiesiog nenustoja kartoti, jog viskas yra melas. Galiausiai Kentos pergalė prieš socialinės visuomenės taisykles pasiekama dar kitoje scenoje, kurioje Kentos veidas filmuojamas tik stambiu planu. Liudininko liudijimo nepripažinus galiojančiu, Kenta sušunka, kad jis laimi prieš visuomenę. Tokiu pasakymu taip pat sukuriama maišto prieš visuomenę ir jos taisykles reikšmė ir Kentos nenoras būti Įstatymo besilaikančios kultūros dalimi. Taigi pirmoje filmo dalyje esančiose scenose, kuriose filmuojamas Kenta, susidaro įspūdis, jog Kenta neketina patekti į Simbolinę plotmę ir gyventi moralinio Įstatymo akiratyje, tačiau jis taip pat neartėja prie Tikrovės plotmės, nes nepasiekia *jouissance* dimensijos.

Evos, Kentos žmonos ir Patriko motinos, pristatymas įvyksta jai tvarkant namus prieš išsikraustymą. Jarlas įgarsinime praneša, kad su Eva jis ilgą laiką nebendravo, tik žinojo, jog ji gyvena užmiestyje. *Socialiniame pavelde* sukuriama Evos kelio per visą trilogiją reikšmė

³¹¹ Žižek, S. (2005). *Viskas, ką norėjote sužinoti apie Žižeką, bet nedrįsote paklausti Lacano*. Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 135.

ir ištraukos iš skirtingų scenų, rodytų pirmose dviejose trilogijos dalyse, žiūrovui padeda prisiminti Evos istoriją ir dalyvavimą nepritapėlių gyvenime. Galima teigti, kad skirtingų scenų išdėstymu ir pateikimu žiūrovui sukuriama eksplicitinė reikšmė, kuri parodo svarbiausius Evos momentus trilogijoje ir skirtingų momentų išdėstymas vienas prie kito pateikia žiūrovui pilną socialinės aktorės vaizdą.³¹² Pirmoji scena yra iš *Jie vadina mus nepritapėliais* dalies, kurioje Eva guli apsikabinusi Stoffę ir stambiu planu filmuojami jie vienas su kitu meiliai kalba, nes yra įsimylėję. Tuomet ši scena sumažinama ir sustabdoma, o šalia pasirodo ištrauka iš *Garbingo gyvenimo*, kurioje Eva pasakoja apie laisvės trūkumą, kurį jautė kalėdama. Galiausiai ir ši scena sustabdoma, sumažinama, o virš paminėtų dviejų scenų įterpiama jau subrendusios Evos scena iš *Socialinio paveldo*. Evos pseudomonologe atsiskleidžia jos įsitvirtinimas Simbolinėje plotmėje. Moteris pasakoja apie nuosavą parduotuvę ir priežastis, kodėl ji išsikraustė iš Stokholmo. Kai Eva pasako, kad Kenta kraustysis kartu su ja, įgarsinime pasigirsta lyg suspragsėjimo garsas, kuris priverčia žiūrovą atkreipti dėmesį į tai, ką pasakė Eva. *Socialinio paveldo* pradžioje rodytose bei aptartose scenose pasirodantis Kenta priešinasis Įstatymui, maištauja ir elgiasi lyg paauglys, tuo tarpu Eva įkūnija tipinės Švedijos gyventojos ir motinos paveikslą. Taigi žiūrovas priverčiamas suklusti, nes du skirtingose Įstatymo ir visuomenės pusėse esantys socialiniai filmo aktoriai planuoja gyventi kartu, kaip atsakingi ir įprasti Švedijos piliečiai. Moters pasakojimo metu nuskambėjęs garsas ir prieš tai rodytos scenų ištraukos iš pirmų dviejų trilogijos dalių taip pat nurodo ir numanomą reikšmę, kuri nėra tiesiogiai pasakoma ar parašoma, tačiau suprantama sekant trilogijos istoriją.³¹³ Eva nei vienoje dalyje nepasirodė metro stotyje, vartodama alkoholį ar narkotikus, nuo antros dalies ji buvo Kentos pašonėje kaip paklusni, mylinti ir ištikima moteris. Sukurdama socialinės visuomenės normas atitinkančios moters figūros paveikslą ji išpildo tai, ko nesugebėjo padaryti Lena, Stoffės žmona. Tiesa, *Socialiniame pavelde* atsiskleidžia šiek tiek kitoks, labiau nepriklausomos moters paveikslas. Eva tampa individualiu subjektu, nepriklausomu nuo kitų. *Jie vadina mus nepritapėliais* dalyje Eva buvo priklausoma nuo Stoffės meilės, *Garbingame gyvenime* Eva pasirodydavo tik Kentos šešelyje, tačiau paskutinėje trilogijos dalyje Jarlas išskiria atskiras monologų ir pseudomonologų scenas, kuriose galimybę atsiskleisti turi Eva. Moteris pradeda savo verslą ir tikisi naujo, daug sėkmingesnio gyvenimo etapo.

³¹² Bordwell, D., Thompson. K. (2008). *Film Art: An Introduction*. New York: The McGraw-Hill Company, 60-61.

³¹³ Ibid, 62-63.

Kitoje scenoje stambiu planu filmuojamas Kenta juokiasi ir pasakoja, kad jis daug mieliau gyvens su Eva ir bus ūkininkas negu pabaigs savo dienas valstybinėse institucijose. Be to, jis teigia, jog metė vartoti alkoholį ir be jo jaučiasi daug geriau. Taigi net neįpusėjęs trečiajai trilogijos daliai įvyksta kardinalus pagrindinio socialinio aktoriaus pasikeitimas. Jis atsisako savo geismo objekto – alkoholio taip pakludamas didžiojo Kito diktuojamoms taisyklėms ir pasirenka išsikraustyti į užmiestį taip bandydamas įsilieti į Simbolinę plotmę. Prasideda simbolizacijos procesas ir subjektas, atsisakydamas nuolatinio alkoholio vartojimo pradeda suprasti koks jis turi būti, kad patiktų didžiajam Kitam. Kentos sprendimą atsisakyti alkoholio ir išvykti gyventi su Eva sąlygoja vyro jaučiamas nuobodulys ir tikėjimas, kad kitoje vietoje gyvenimas pasikeis. Taip pat anksčiau įvardintas Kentos nebuvimas kylantis iš nesupratimo ką jis daro blogai pažeisdamas socialinės visuomenės taisykles ir moralinį Įstatymą yra sutvarkomas Kentos savanorišku „ištrėmimu“ gyvenimui į užmiestį. Tai galima pavadinti aplinkos bandymu priversti Kentą paklusti didžiajam Kitam ir simbolizacijos procesui. Nors anksčiau aplinka taip pat bandė pakeisti Kentą ir jis neleido to daryti, *Socialiniame pavelde* tai pavyksta, nes žiūrovui sudaromas išpūdis, jog Kenta tokį sprendimą priėmė pats, o ne kiti nusprendė už jį.

Paskutiniu maištu, atrodytų, tampa scena, kurioje Kenta išlindęs pro važiuojančio automobilio langą rėkia: „Nevykėliai! Ir gyvenkit toliau čia! Aš išvykstu! Puiku! Blekinge (šved. Blekinge), aš atvykstu!“.³¹⁴ Tada Kenta parodo vidurinę pirštą ir vis dar jo balso aidui skambant pereinama į sceną, kurioje ant laiptų gatvėje sėdi jauni pankų subkultūros atstovai. Galima teigti, jog sukuriama paskutinio maištininko ir nepritapėlio išgyvendinimo iš Stokholmo reikšmė ir miestas paliekamas naujai nepritapėlių kartai. Taigi Kenta išsikrausto kartu su Eva gyventi į užmiestį. Jie turi planą atsidaryti svečių namus ir nedidelę suvenyrų parduotuvėlę. Porai įsikrausčius rodoma skirtingų scenų seka, kuri pasakoja Kentos ir Evos naujos gyvenimo pradžios užmiestyje idilę. Kol Eva dėlioja daiktus, kabina užuolaidas, rūpinasi kambarių dizainu, Kenta valo sniegą nuo laiptų, tapetais klijuoja kambarius, kloja ir lakuoja grindis. Šiose scenose pavaizduojamas aiškus ir tuometinėje visuomenėje įsitvirtinęs moters ir vyro vaizdinys, kuomet moteris rūpinasi dizainu, namais ir jų grožiu, o vyras atlieka sudėtingesnius buitines darbus, reikalaujančius daugiau jėgos. Tai yra dar vienas subjektų įsitvirtinimo Simbolinėje plotmėje pavyzdys. Kitas pavyzdys, atspindintis tradicinį šeimos paveikslą yra Kentos, Evos ir Patriko pasisėdėjimas lauko pavėsinėje. Jie bendrauja tarpusavyje, juokiasi, tačiau fone girdimas balso įrašas su Patriko balsu praneša, kad: „Būčiau

³¹⁴ Jarl, S. (Režisierius). (1993). *Det sociala arvet* [Filmas]. Jarl & Lindqvist Filmproduktion, 0:28:22.

norėjęs tėvą visada turėti šalia. Kaip kad mano draugai turėjo savo tėčius“.³¹⁵ Šis Patriko teiginys nurodo, kad Kenta Patrikui dar mažam esant nepriklausė Simbolinei plotmei ir nepakluso didžiojo Kito įsakymui atsisakyti geismo ir būti šeimos galva, pavyzdžiu savo sūnui. Šia scena taip pat sukuriama praeities ir dabarties, vaizduojamos *Socialiniame pavelde*, palyginimo reikšmė. Jeigu anksčiau Kenta nebuvo šeimoje, nepadėjo, kai reikėjo, tai dabar yra priešingai, nes vyras bando pateisinti ir įvykdyti simbolizacijos procesą atlikdamas tas pareigas, kurių iš jo visuomenė visą gyvenimą reikalavo. Tačiau gana greitai paaiškėja, kad toks Kentos entuziazmas buvo laikinas ir socialinio aktoriaus įsiliejimas į Simbolinę plotmę yra daug labiau kompliktuotas negu atrodė iš pradžių. Trečiosios trilogijos dalies pabaigoje Kenta nebesišypso, jis atrodo niūrus ir nusiminęs. Vienoje scenoje jis sėdi virtuvėje prie lango ir tiesiog stebi kas vyksta lauke. Vėliau rankoje laikydamas pagalį Kenta nueina patikrinti pašto dėžutės, o ji tuščia. Vyras dairosi aplink, sukioja pagalį rankose ir pastebima, jog jam labai nuobodu. Galiausiai stambiu planu filmuojamas ir kambaryje rūkydamas Kenta pasako, kad „nežinau kiek dar ilgai aš taip ištempsiu. Nemaniau, kad viskas atrodys būtent taip. Kol remontavau kambarius šiame name, laikas prabėgo greitai. Buvo ką veikti. Kartais aš atsikeliu ir galvoju, kad laikas susikrauti daiktus ir išeiti. Bet aš nenoriu būti bailys. Eva yra gera draugė. Šitą projektą pradėjome kartu ir turėjome grandiozinių svajonių. Tačiau mūsų verslas nepavyko. Tragiška situacija. Vis pagalvoju apie grįžimą į Stokholmą, bet ką aš ten? Dirbsiu, prigersiu, grįšiu namo, žiūrėsiu televizorių, miegosiu?“.³¹⁶ Pseudomonologe išgirsti Kentos pasisakymai vėl suteikia galimybę kvestionuoti jį kaip subjektą, nesėkmingai bandantį įsilieti į Simbolinę plotmę. Dar teisingiau nesėkmingu procesu būtų įvardinti Kentos nesugebėjimą suvaldyti savo geismo. Tuo pačiu šioje vietoje iškyla esminis socialinio filmo aktoriaus geismo įvardijimas ir atskleidimas – tai nėra tik alkoholio troškimas, o laisvė. Kenta trokšta laisvės, jis negali būti priklausomas nuo kito žmogaus, visuomenėje vyraujančios normos, taisyklės ir pats moralinis Įstatymas Kentai visiškai jokios reikšmės neturi. Tuo taip pat gali būti paaiškinamas artimo ryšio su sūnumi Patriku neturėjimas, nes Patrikas yra socialinės visuomenės atstovas, Simbolinės plotmės pavyzdys, nuolat esantis didžiojo Kito įtakoje ir gyvenantis pagal moralinio Įstatymo taisykles. Kentos geismas nepaklūsta Simbolinei tvarkai, todėl yra atveriamas subjekto neapibrėžtumas, kurį socialinis filmo aktorius bando paslėpti tam tikra fantazija. Šiuo atveju Kentos fantazija yra laisvė, nenoras ir nesugebėjimas suaugti ir įsitvirtinti visuomenėje, kurioje subjektas egzistuoja. Kenta įkūnija nepriklausomos sielos, viso nepritapėlių įvaizdžio ir egzistavimo simbolį. Jis nėra prisirišęs nei prie Evos, nei Patriko, tik prie paties Stokholmo.

³¹⁵ Jarl, S. (Režisierius). (1993). *Det sociala arvet* [Filmas]. Jarl & Lindqvist Filmproduktion, 0:40:48.

³¹⁶ Ibid, 1:11:39.

Tam tikra prasme Stokholmas ir Kenta yra neatsiejami vienas nuo kito. Galima teigti, kad Eva ir Patrikas atspindi Simbolinę plotmę ir visuomenės taisykles, o Stokholmas simbolizuoja objektą a ir Tikrovę, prie kurios Kenta savo veiksmais sąmoningai vis nori priartėti. Žvelgiant iš kitos pusės, Kenta bėga nuo atsakomybių, jis nėra subrendęs tiek, kad sugebėtų susitvarkyti su iškilusiais sunkumais. Apie savo apsisprendimą grįžti atgal į Stokholmą Kenta praneša daina, kuri taip pat pasirodo pačioje *Socialinio paveldo* pabaigoje. Kenta dainuoja, jog jis tik norėjo surasti ramią vietą savo dienoms leisti, bet to užmiestyje nėra ir joks sąmoningas žmogus jame gyventi negalėtų. Dar Kentos dainai skambant pereinama į sceną, kurioje Kenta su lagaminu vienoje rankoje ir kartonine dėže, ant kurios užrašyta „Stokholmas“ kitoje rankoje, stabdo pakeleivingus automobilius ir bando nusigauti į Švedijos sostinę. Galima teigti, kad Kenta vėl nieko nebeturi, bet, iš kitos pusės – jam nieko materialaus ir nebereikia.

Po šios scenos režisierius žiūrovą supažindina su Kentos pseudomonologu iš 1966-ųjų metų, kuris anksčiau nebuvo rodytas nei vienoje iš trilogijos dalių. Stambiu planu filmuojamas aštuoniolikmetis Kenta pasakoja: „Jie sako, kad nepritapėliai sukelia šurmulį. Tačiau tai daroma tam, kad parodytume, jog ir mes turime teises. Jeigu mes nerūpime valstybei, tai valstybė nerūpi mums. Ateityje galiausiai lauks karas tarp policininkų ir nepritapėlių. Aš pats nueisiu ir susprogdinsiu policijos komisariatą“.³¹⁷ Taigi Kentos grįžimo į Stokholmą scena palyginama su jo jaunystės laikų pasakojimu ir galima teigti, kad socialinis filmo aktorius nepasikeitė ir į Simbolinę plotmę savęs neįrašė. Tam įtakos turėjo ne tik maištinga Kentos asmenybė, bet ir sudėtingos sąlygos augant, benamystė, priklausomybė nuo alkoholio, meilės šeimoje trūkumas ir praradimų bei netekčių kupinas gyvenimas. Kentos nesugebėjimui įsilieti į Simbolinę plotmę įtakos taip pat turėjo psichoanalitinė prasme sudėtingi šeimos santykiai, nes visą vaikystę matydamas skriaudžiamą motiną Kenta negalėjo jos apginti ir pasirinkęs palikti ją patėviui, Kenta sukūrė savo psichikos sąrangą. Įvykusio sukrėtimo metu vaikas jautė pyktį, neviltį, pagiežą ir tai nukreipė į moralinį Įstatymą ir kovą prieš visuomenę. Įkūnydamas skilusį subjektą, kurio didysis Kitas taip pat skilęs, Kenta gali priimti laisvus sprendimus ir jis tai daro, tačiau puikiai suprasdamas, jog pažeidžia Įstatymą. Be to, nuolat susidurdamas su Tikrovės likučiais ir geismu, vyras nenori taikytis prie visuomenės normų, kurios prieštarauja jo įsitikinimams.

³¹⁷ Jarl, S. (Režisierius). (1993). *Det sociala arvet* [Filmas]. Jarl & Lindqvist Filmproduktion, 1:16:11.

9. DISKUSIJA

Siekiant aptarti šio magistro darbo probleminį tyrimo klausimą, šioje dalyje bus atliekama diskusija, susijusi su *Nepritapėlių* trilogijos analizės ir ankstesnių tyrimų rezultatais bei svarbiausiais psichoanalitinės etikos teorijos teiginiais ir jų reprezentacija magistro darbo analizėje. Šis darbas remiasi prielaida, kad dokumentiniuose filmuose vaizduojamose sudėtingose, problemiškos ir kontroversiškos scenose atsiskleidžia ne tik subjektų psichikos sąranga, bet ir taisyklių, tvarkos, institucijų įtaka ir būtent šios standartinės visuomenės sudedamosios dalys turi reikšmingą indėlį subjektų sąmonės sąrangos formavimuisi bei diskutuotiems pasirinkimams.

9.1 *Jie vadina mus nepritapėliais* analizės rezultatų aptarimas

Vienas iš svarbiausių Lacano psichoanalizės teorijos konceptų yra subjekto saviidentifikacijos procesas, kuris paaiškina subjekto formavimąsi, poelgius, sąmonės sąrangos evoliucionavimą ir kalbos struktūros veikimo principą. Pirmojoje trilogijos dalyje atsiskleidžianti Įsivaizduojamoji, pirmoji trinarės psichikos plotmė suteikia galimybę išanalizuoti socialinių filmo aktorių – Stoffės, Kentos, Jajjės, Tompos ir Evos asmenybių kūrimąsi, kuris kinematografinėmis priemonėmis išreiškiamas monologų, pseudomonologų, interviu scenomis ir kontrastingomis gyvenimiškomis nepritapėlių scenomis. Įsivaizduojamos plotmės veikimo principas yra susijęs su individo ir jo tėvų identifikacija. Kadangi filmo subjektai su savo tėvais nebendruoja ir negyvena, jų asmenybių kūrimasis atsiskleidžia vieno su kitu, tarpusavio santykiuose. Šioje vietoje išskylančią individo formavimąsi režisierius atskleidžia užimdamas psichoanalitiko ir tėvo figūros roles, užduodamas nepritapėliams asmeniškiausius klausimus ir bandydamas susieti vaikinų sąmonės sąrangą su Simbolinės plotmės taisyklėmis. Nors škotų režisierius Macdonaldas savo ankstesniuose tyrimuose pastebėjo, kad subjektai interviu metu priešais kamerą yra linkę išsipasakoti savo slapčiausias paslaptis kartais net patys to nepastebėdami³¹⁸, remiantis Lacano psichoanalitine teorija, *Jie vadina mus nepritapėliais* analize ir šiuo konkrečiu Įsivaizduojamos plotmės identifikacijos proceso atveju galima teigti, kad interviu scenose filme pateikiamas nuoširdus subjektų išsipasakojimas turėtų būti vertinamas atsargiai bei kritiškai dėl subjekto galimybės susikurti

³¹⁸ Cousins, M., MacDonald, K. (2006). *Imagining Reality*. London: Faber & Faber, 392-393.

iliuziją ir apgauti savo paties sąmonės sąrangą teigiant, kad subjektas pats sau yra geras, pakankamas ir nepakeičiamas.³¹⁹

Sugrįžtant prie psichoanalitinės Lacano etikos teorijos, esminiu elementu joje yra laikomas negalėjimas laikyti subjekto kaltu iš anksto, tačiau galimybė subjektą pavadinti kaltu etine prasme už jo priimtą sprendimą ir to sprendimo pagrindimą kaip moraliai teisingą.³²⁰ Šis teiginys pirmojoje trilogijos dalyje reprezentuojamas garsiąja sekso scena tarp Kentos ir anoniminės merginos bei subjektų benamyste, bedarbyste, besaikiu alkoholio vartojimu ir maištavimu prieš visuomeninę taisyklių sistemą. Sekso scena yra įrodoma, jog subjektas tikrai gali būti moraline ir etine prasme kaltas už savo priimtą sprendimą, tačiau įdomiu niuansu tampa tai, jog didelė dalimi neetinė sekso scena tampa tuomet, kai subjektas panaudoja kalbą, o tai reiškia, kad Kentos dialogas su mergina tampa labai kontroversišku. Socialinio aktorius kalbėjimu išreiškiamas nepasotinamas geismas ir vadovavimasis pasitenkinimo principu sukuria kontroversiją, žiūrovų nepasitenkinimą ir diskusiją. Taigi pirmojoje dalyje išskiriamos problematiškos scenos, prieštaraujančios moraliniam Įstatymui ir pažeidžiančios psichoanalitinę etiką yra stipriai susijusios su subjektų kalba, kuri kuria ne tik skirtingus subjektų, bet ir režisieriaus Jarlo paveikslus. Be to, Lacano teigimu, klaidingas subjekto savęs atpažinimas ir iliuzijos kūrimas priveda subjektą iki susvetimėjimo savo paties atžvilgiu, žiaurumo, agresyvumo, kartais net ir iki savęs kaip subjekto sunaikinimo.³²¹ Remiantis kino teoretiko Nicholso teigimu, sekso scenos dokumentiniuose filmuose gali atskleisti subjektų santykį su visuomene, socialine kultūra, parodyti šeimos ir meilės interpretavimą, seksualumą.³²² Pirmosios trilogijos dalies analizė patvirtina šiuos Nicholso teiginius, ypač daug informacijos suteikia Stoffės ir Evos meilės scena ir jai kontrastą sukurianti Kentos ir anoniminės merginos sekso scena. Režisierius įrodo, kad tame pačiame socialiniame užribyje ir probleminiame kontekste gyvenantys subjektai gali skirtingai identifikuoti meilės suvokimą. Britų meno istorikė Lynda Nead (angl. Lynda Nead) pamini, kad sekso scenomis sukurti meno kūrinį yra sudėtinga dėl išankstinių žiūrovų nusistatymų, susijusių su pornografiniais filmais.³²³ Be to, lytinių santykių ir intymumo scenos neretai prilyginamos dokumentikoje vaizduojamai mirčiai, o tai reiškia, kad abi temos sukelia nejaukius, nemalonių jausmus ir supriešina

³¹⁹ Lacan, J. (2006). *Écrits*. New York: W. W. Norton & Company, 80-85.

³²⁰ Lacan, J. (1998). *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis. The Seminar of Jacques Lacan. Book XI*. New York and London: W.W. Norton & Company, 78-79.

³²¹ Lacan, J. (2006). *Écrits*. New York: W. W. Norton & Company, 80-82.

³²² Nichols, B. (2001). *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 75.

³²³ Nead, L. (1992). *The Female Nude. Art, Obscenity and Sexuality*. London and New York: Routledge, 95.

visuomenę.³²⁴ Dar vienu svarbiu momentu šioje sekso scenoje gali būti įvardijama anoniminės merginos pozicija. Pasak britų kino teoretikės Lauros Mulvey, viena iš dažniausiai išskylančių problemų sekso scenų filmavime yra viršesnė subjekto ir režisieriaus vyro pozicija.³²⁵ Teoretikės teigimu, subjekto vyro dominavimas sekso scenoje ir režisieriaus buvimas už kadro leidžia subjekto ego vystytis agresyviau, stipriau ir subjektui pamatyti patį save kaip ego idealą.³²⁶ Šiuo atveju anoniminė mergina neturėjo galimybės nei dominuoti scenos filmavimo metu, nei save apginti po filmo išleidimo. Jarlas teigė, jog jo tikslas buvo paslėpti merginos tapatybę ir neveltį jos į filmo debatus³²⁷, tačiau tokiu būdu jis tik patvirtino Mulvey teiginį apie režisieriaus viršenybę ir galimybę priimti sprendimus už sekso scenose filmuojamas moteris. Taip pat keletą filmo kritikų teigimu, ši sekso scena simbolizuoja jautrią ir gražią meilės istoriją³²⁸, bet atlikus scenos psichoanalitinę etikos analizę išaiškėjo, jog Kenta scenos filmavimo metu buvo savo susikurtame vaidmenyje ir įvaizdyje, kurio paskatintas jis su mergina nesiėlgė nei jautriai, nei meiliai. Taigi Jarlo sukurta sekso scena ne tik užklausia žiūrovų apie jų įsitikinimus, nuostatas ir subjekto elgesį identifikacijos proceso metu, tačiau tuo pat metu pastato pirmąją trilogijos dalį į rizikingą poziciją, kurioje kvestionuojama etinė *Jie vadina mus nepritapėliais* dalies pozicija.

Jie vadina mus nepritapėliais vaizduoja bohemišką ir dramatišką paauglių, o nebe kūdikių identifikavimąsi veidrodžio stadijoje ir skirtingų įvaizdžių įvairiose žmonių grupėse susikūrimu, nepasotinamo geismo iššauktu žiaurumu merginų atžvilgiu, agresyviu elgesiu, skirtu vienas kitam (Kentos ir Stoffės susipykimo scena) galiausiai yra padedamas pamatas subjektų autodestrukcijai ateityje. Taigi pirmoji trilogijos dalis šiek tiek pakeičia subjekto sąmonės sąrangos evoliucijos eigą, nes po Įsivaizduojamosios plotmės turėtų sekti simbolizacijos procesas, tačiau kalba, veiksmais ir nekontroliuojamais pasirinkimais bei stipriu pykčiu, nukreiptu prieš visuomenę, subjektai nurodo, jog toliau turėtų sekti socialinių filmo aktorių prisilietimas prie Tikrovės plotmės.

³²⁴ Nead, L. (1992). *The Female Nude. Art, Obscenity and Sexuality*. London and New York: Routledge, 99-100.

³²⁵ Hein, C. (2006). *Laura Mulvey, Visual Pleasure and Narrative cinema*. Munich: GRIN Verlag, 808-809.

³²⁶ Ibid, 809-810.

³²⁷ Sørenssen, B. (2009). A fly on the wall. In A. Marklund and M. Larsson, (Eds.), *Swedish film. An Introduction and a Reader*. Lund: Nordic Academic press, 179-180.

³²⁸ Ibid, 179.

9.2 *Garbingo gyvenimo analizės rezultatų aptarimas*

Antrojeje trilogijos dalyje atsiskleidžia daugiau svarbių psichoanalitinės Lacano etikos teorijos konceptų, analizėje taip pat atsiranda diskusinių įžvalgų, įrodančių konkrečias Lacano prielaidas, bet tuo pačiu ir jas modifikuojančių. Vienu iš įdomiausių *Garbingo gyvenimo* analizės momentų laikomas socialinių filmo aktorių priartėjimo prie Tikrovės plotmės analizavimas ir patekimas į mirtiną *jouissance* dimensiją. Lacano teigimu, kūniškumo ir perteklinio malonumo mėgavimąsi ikūnijantis *jouissance* subjekto Tikrovėje yra kenkiantis elementas, kuris pažymi itin stiprią vidinę jėgą, potraukio objektu paverčiantis patį pasitenkinimą.³²⁹ Tai reiškia, kad mėgaudamasis nevaldomu *jouissance* subjektas yra skilęs, kaip ir skilusiu tampa didysis Kitas.³³⁰ Prie šio Lacano teiginio prisideda slovėnų filosofas Žižekas, kuris paantrina, jog *jouissance* siekimas atšaukia subjektą iš Simbolinės plotmės. Antrosios trilogijos dalies analizės metu aiškiai ir dramatiškai atsiskleidžia Stoffės atsidavimas perteklinio malonumo pasitenkinimo elementui, kuris galiausiai pražudo Stoffę. Tačiau remiantis teoriniais psichoanalizės tekstais ir kinematografinėmis priemonėmis filme išskiriama reikšmė tiek Lacano, tiek Žižeko prielaida apie subjekto pašalinimą iš Simbolinės plotmės ir didžiojo Kito skilimą gali būti papildoma mano įžvalga, jog Stoffės atveju *Garbingame gyvenime* įvyksta kitoks subjekto suskilimas, kuris vienu metu atskleidžia dviejų skirtingų subjektų sankirtą viename. Toks subjekto suskilimas analizėje atsiskleidžia Stoffės paklusimu ligoninės ir gydytojo institucijai, atspindinčiai didįjį Kitą, nors tuo metu Stoffės subjektas jau yra skilęs, priartėjęs prie mirties potraukio kategorijos ir nebesilaikantis moralinio Įstatymo bei didžiojo Kito taisyklių. Taigi galima teigti, kad Lacano išskiriama Tikrovės plotmė yra pernelyg absoliutinama ir subjekto patekimas į *jouissance* erdvę nebūtinai išbraukia visuomenines ir kultūrinės taisyklių normas iš subjekto sąmonės sąrangos.

Lacano teigimu, tam, kad subjektas atliktų etine prasme diskutuotiną arba neteisingą veiksmą, jo sąmonės sąranga turi būti sukrečiama ir tik sulaužydamas Įstatymą, subjektas turi galimybę patirti Tikrovės etiką.³³¹ *Garbingas gyvenimas* reprezentuoja sukrėstus subjektus, bandančius funkcionuoti, suvaldyti savo potraukius ir galiausiai vis tiek patiriančius Tikrovės etiką. Galima teigti, kad atsiduodami nevaldomam ir pertekliniam mėgavimuisi malonumu (alkoholiu, narkotikais) nepritapėliai ima nebepažinti savęs, už juos tam tikra

³²⁹ Lacan, J. (1998). *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis. The Seminar of Jacques Lacan. Book XI*. New York and London: W.W. Norton & Company, 165.

³³⁰ Žižek, S. (1989). *The Sublime Object of Ideology*. New York: Verso, 178-182.

³³¹ Žukauskaitė, A. (2005). *Anamorfozės: nepamatinės filosofijos problemos*. Vilnius: Versus aureus, 134.

prasmė kalba *jouissance* plotmė. Galima teigti, kad nepaisant to, kokį veiksmą socialiniai filmo aktoriai atliktų būdami *jouissance* įtakoje, Simbolinės plotmės atstovų jie būtų vertinami neigiamai. Tačiau patirdami santykį su Tikrove subjektai nebegali būti vertinami neigiamai, nes to Tikrovėje paprasčiausiai nebelieka ir jų pasirinkti atlikti veiksmai pasilieka neapibrėžtume.

Grįžtant prie ankstesnių tyrimų lauko ir jame esančių skirtingų implikacijų bei teiginių mirties tema dokumentiniuose filmuose, svarbu aptarti *Garbingame gyvenime* išryškintus esminius rezultatus, kurie gali papildyti mirties temos reprezentavimą dokumentikos diskurse. Pasak kino teoretikės Nagib ir jos atlikto tyrimo apie vieną iš kontroversiškiausių naujųjų laikų dokumentinių filmų *Žudymo aktas*, mirties motyvas, tampantis filmo pagrindine tema, gali suteikti daug informacijos apie socialinius filmo aktorius, režisierius, istorinį kontekstą ir išjudinti žiūrovų psichinius bei emocinius procesus.³³² Nors visa *Nepripažintųjų* trilogija yra susijusi su mirties motyvu, tačiau *Garbingame gyvenime* jis atsiskleidžia drastiškiausiai ir skaudžiausiai, todėl gana skurdus ir stigmatizuotas mirties temos tyrimų laukas gali būti papildomas keliomis naujomis įžvalgomis. Visų pirma, antrosios trilogijos dalies analizėje yra vaizduojamas tiek fiziškai, tiek psichologiškai sunkiausias kelias, vedantis iki mirties. Kaip ir Nagib tyrime, taip ir šio magistro darbo analizėje svarbiausiu momentu tampa ne pati mirtis, bet prieiga iki jos ir socialinių filmo aktorių sąmonės sąrangos procesai. Esminiu skirtumu, papildančiu mirties tyrimų lauką, *Garbingas gyvenimas* tampa todėl, kad filmo išleidimo metais, Skandinavijoje kilęs didžiulis ažiotažas, prasidėję teisminiai procesai, režisieriaus nuvertinimas ir visuomenės pasipiktinimas iškart nurodė filmo etinį problematiškumą, tačiau susijusį ne su pačia mirtimi, bet su narkotikų vartojimu. Vadinasi, detalesnis visuomenės supažindinimas su skirtingais priartėjimo prie mirties būdais yra reikalingas. Šiame magistro darbe atliktoje trilogijos analizėje būtent ir atsiskleidžia susigyvenimo su mirtimi faktorius, skirtingų mirties formų priėmimas ir interpretavimas, labai įvairus socialinių filmo aktorių mirties suvokimas (mirtis kaip išvadavimas ir laisvė, mirtis kaip atpildas už nusižengimus, mirtis kaip siekiamybė, mirtis kaip didžiausias siaubas, sunaikinantis malonumą). Pasak Sobchack, kultūriškai yra priimtina mirties sutikimą laikyti asmeniškai ir neviešinama patirtimi, nes dokumentiniuose filmuose žiūrovai mirtį priima smerkiančiai.³³³ Kadangi *Garbingame gyvenime* vaizduojamos mirtys yra susijusios su visuomenės užrībyje gyvenančių atstumtųjų žmonių grupe, neprisitaikančių prie įprastos ir Simbolinės visuomenės normų bei taisyklių, todėl jų mirtys publikai gali sukelti gailestį,

³³² Nagib, L. (2020). *Realist Cinema as World Cinema*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 89-103.

³³³ Sobchack, V. (1984). Inscribing Ethical Space: Ten Propositions On Death, Representation and Documentary. *Quarterly Review of Film Studies: Vol. 9, No. 4*, 283-300.

liūdesį, šleikštulį ar pyktį. Nepaisant to, tokius jausmus žiūrovams sukelia ne pačios subjektų mirtys, tačiau kinematografinis jų išpildymas filme ir režisieriaus montažo pasirinkimai, kurie sustiprina dramatiškas scenas ir vaizduoja tragišką socialinių filmo aktorių kūniškumą.

Nors *Nepripačių* trilogijos analizėje aptariamos nusikalstamumo, žmogžudystės ir narkotikų vartojimo temos, tačiau teisiniai etikos klausimai su šiomis temomis susijusiose scenose ir dialoguose bei monologuose nėra aptariami dėl kelių priežasčių. Visų pirma, etikos nagrinėjimas teisine prasme analizę padarytų paviršutiniška ir nuspėjama. To pavyzdžiu būtų galima laikyti amerikiečių filosofo Carrollio teiginį, jog gerame meniniame kūrinyje turi atsispindėti tik moraline prasme teisingi subjektų pasirinkimai ir veiksmai, padėsiantys žiūrovui aiškiai atskirti kas yra blogai ir kas yra gerai.³³⁴ Kino teoretiko Calvino Prylucko (angl. Calvin Pryluck) teigimu dokumentinių filmų kūrime trūksta etinių klausimų gairių apibrėžtumo, kuris galėtų būti išpildytas režisieriui išsigryninus etines gaires ir gavus leidimą iš socialinių filmo aktorių filmavimui.³³⁵ Akivaizdu, kad remiantis Carrollio ir Prylucko teisinės etikos teorijomis šio magistro darbo analizės rezultatai būtų aiškūs iš pat pradžių, nes nepripačių pasirinkimai kontroversiškos trilogijos scenose iškart būtų paskelbti neetiškais ir moraliai nepriimtinais. Be to, etinių gairių apibrėžimas taptų komplikuoju dėl skirtingų trilogijos dalių filmavimo laikotarpių, besikeičiančių individų sampratų ir nuomonių bei reprezentuojamos realybės iškraipymo dėl išankstinių nusistatymų. Socialinių filmo aktorių duotas leidimas juos filmuoti taip pat negarantuotų tik moraliai teisingų kinematografinių sprendimų filme. Dėl šių priežasčių būtent psichoanalitinės etikos pasirinkimas trilogijos analizei suteikia galimybę giliau suvokti išskirtas etine prasme problemines scenas ir interpretuoti jas tiek visuomeniniame, tiek socialinių filmo aktorių aplinkos kontekste. Psichoanalitinė etika padeda išanalizuoti subjektų pasąmonę, suprasti slapčiausius jų norus, baimes, svajones, sužinoti apie jų praeitį ir praeities įtaką dabarčiai. Lacano psichoanalitinės etikos pagalba tyrinėtoms kontroversiškos trilogijos scenos leido išskirti subjektų autodestrukcijos, priklausomybių, atskirties, pasitraukimo iš visuomenės struktūros ištakas, taip pat paaiškinti kartų skirtumus, režisieriaus atsiradimo trilogijoje įtaką subjektams ir dalies subjektų grįžimo į moralinio Įstatymo bei didžiojo Kito priklausomybės rėmus. Vadinasi, netgi blogais sprendimais grįstas gyvenimas ir tikėjimasis blogiausio gali privesti prie moraliai teisingų ir etine prasme priimtinių pasirinkimų.

³³⁴ Carroll, N. (2000). *Art and Ethical Criticism: An Overview of Recent Directions of Research. Ethics*. Vol. 110(2), Chicago: University of Chicago Press, 351.

³³⁵ Pryluck, C. (1976). Ultimately We Are All Outsiders: The Ethics of Documentary Filming. *Journal of the University Film Association*, 1, 22.

9.3 *Socialinio paveldo analizės rezultatų aptarimas*

Paskutinėje trilogijos dalyje *Socialinis paveldas* išryškėja keletas svarbiausių aspektų, kurie ne tik praplečia dokumentikos žanro studiją, bet ir suteikia galimybę atsigręžti į pirmas dvi trilogijos dalis ir pažvelgti į jas iš kitos perspektyvos.

Vienu įdomiausių momentų *Socialiniame pavelde* tampa režisieriaus kaip socialinio aktoriaus įsirašymas į filmą. Tuo pačiu metu jis tampa psichoanalitiku ir pacientu, kuris pats savęs užklausia slapčiausių ir jautriausių klausimų, taip pat save patį Jarlas pradeda laikyti nepritapėliu. Remiantis Lacano išskirta perkėlimo funkcija, pokalbio metu tarp dviejų žmonių įvyksta perkėlimas, kuris pakeičia abiejų kalbančiųjų dabarties prigimtį.³³⁶ Taigi Jarlo sukurtų dialogų ir interviu scenų metu atsiskleidžia įdomus niuansas, galintis papildyti psichoanalitinę Lacano teoriją – perkėlimo funkcija remiantis, psichoanalitiko rolę išpildantis subjektas tuo pačiu metu gali tapti ir analizuojamu subjektu bei pats pradėti analizuoti savo vidinius sąmonės procesus. Perkėlimo fenomeno pavyzdžiu tapęs Jarlo įsirašymas į trilogiją leidžia suvokti grįžtamąjį režisieriaus ryšį trilogijos atžvilgiu ir suteikia galimybę suvokti visą kūrinį kitaip ir iš paties Jarlo perspektyvos. Toks svarbus aspektas galėtų papildyti ir dokumentikos diskursą, nes režisieriaus atsiradimas analizuojamojo ir bandančiojo sutapti su socialiniais filmo aktoriais pozicijoje vėl pakeistų etikos supratimą ir socialinių filmo aktorių interpretavimą dokumentiniame filme. Be to, socialiniai filmo aktoriai pakeičia patį režisierių, jo realybės ir visuomenės tvarkos supratimą, o tokia režisieriaus keitimosi kelionė vyksta visos trilogijos metu, lygiagrečiai su trilogijos subjektų kelione. Remiantis tuo, jog psichoanalitinėje Lacano etikos teorijoje subjektas priartėti prie Tikrovės plotmės gali tik patyręs trauminę situaciją arba sukrėtimą savo sąmonės sąrangoje ir pašalintas iš Simbolinės plotmės, *Socialiniame pavelde* sukuriamomis kinematografinėmis priemonėmis, režisieriaus monologų scenomis ir jose išreiškiamose mintyse paaiškėja, kad net būdamas Simbolinės plotmės atstovu, Jarlas tiek *Garbingame gyvenime*, tiek *Socialiniame pavelde* ir pats priartėja prie Tikrovės plotmės. Primenama, kad atsidurdamas Tikrovės etikoje ir nežinodamas etinių kriterijų subjektas nežino ar jo atliktas veiksmas yra etinis, ar ne.³³⁷ Tai sukuria psichoanalitinės etikos teorijos problematiškumą – ar socialiniai filmo aktoriai, atsidūrę Tikrovės plotmėje gali būti laikomi prasižengusiais etine prasme, jeigu jie to nežinojo ir ar Jarlas gali būti laikomas pažeidusiu etiką, jeigu jis priartėjo prie Tikrovės etikos, tačiau būdamas Simbolinės plotmės

³³⁶ Senūta, P. (2011). Keturi pagrindiniai Jacqueso Lacano psichoanalizės konceptai. *Logos* 68, 220.

³³⁷ Žukauskaitė, A. (2005). *Anamorfozės: nepamatinės filosofijos problemos*. Vilnius: Versus aureus, 134.

individu puikiai žinojo etines visuomenės taisykles? Taigi paskutinės trilogijos dalies analizė leidžia prieiti prie išvados, kad režisieriaus įsirašymas į filmą sukelia komplikuotą situaciją socialiniams filmo aktoriams ir dokumentinio kino žanro interpretavimui.

Jarlo tapsmą nepritapėliu *Socialiniame paveikle* padėjo atskleisti psichoanalitinė režisieriaus sąmonės sąrangos analizė, nes kiekvienas jo veiksmas, vedamas didžiojo Kito taisyklių ir vidinis troškimas būti maištautoju galiausiai paliko Jarlą nepritapėliu abiejose pusėse – jis nelaikė savęs tikru Simbolinės plotmės atstovu, bet negalėjo identifikuotis ir kaip tikrųjų nepritapėlių grupės narys. Taigi dokumentinių filmų tyrimų laukas galėtų būti papildomas detalesnėmis ir gilesnėmis analizėmis, susijusiomis su režisieriaus įtaka socialiniams filmo aktoriams ir režisieriaus psichikos sąrangos transformacija filmo kūrimo metu. Režisieriaus analizavimas *Nepřitapėlių* trilogijoje atskleidė daug naudingos informacijos, kuri pakeitė socialinių filmo aktorių įvaizdį, paaiškino Jarlo šios trilogijos kūrimo tikslus ir suteikė galimybę pamatyti režisierių kaip socialinės visuomenės atvaizdą, besikeičiantį kuriantis vis gilesniam santykiui su socialiniais filmo aktoriais.

Jarlo įsirašymo į trilogiją momentas papildė neoformalistinę analizę, kurioje režisierius yra laikomas aukštesniąja figūra, meno kūrėju ir žmogumi, nuo kurio priklauso visas filmas.³³⁸ Psichoanalitinė Lacano etikos teorija suteikia galimybę atskleisti skirtingą režisieriaus pozicijų kaitą visos trilogijos filmavimo metu ir įrodyti, jog režisierius gali tapti tokiu pat analizuojamu subjektu kaip ir socialiniai filmo aktoriai nepaisant jo, kaip režisieriaus ir menininko, pozicijos. Be to, svarbu paminėti, jog vienas iš šio magistro darbo tikslų buvo įrodyti, kad neoformalistinės kino analizės ir psichoanalitinės etikos teorijos suderinamumas vieno tyrimo metu yra įmanomas. *Nepřitapėlių* analizės metu išskirtos kinematografinėmis priemonėmis sukuriama reikšmė suteikė galimybę tas reikšmes išanalizuoti remiantis psichoanalitine etikos teorija ir paaiškinti sudėtingą subjektų sąmonės sąrangos kūrimosi procesą. Neoformalistinis metodas taip pat padėjo atskleisti nusikalstamumo, žmogžudystės, mirties, socialinių problemų svarbą visos trilogijos kontekste, o psichoanalitinė Lacano teorija į visą šią tematiką padėjo įvesti socialinių aktorių sąmoninius sprendimus. Tai reiškia, kad tokia metodo ir teorijos priešprieša dokumentinių filmų tyrinėjimo lauke gali būti naudinga norint išsiaiškinti filmo struktūrą, reikšmes, istorinį kontekstą, žiūrovo santykį su filmu ir visa

³³⁸ Bordwell, D., Thompson. K. (2008). *Film Art: An Introduction*. New York: The McGraw-Hill Company, 132-133.

tai susieti su subjektų psichikos sąranga, atskleidžiančia filmuojamų subjektų santykį vienas su kitu, priimtais sprendimais ir su visuomene.

Socialiniame pavelde taip pat atsiskleidžia pagrindinių socialinių filmo aktorių ir jų vaikų bandymo įsilieti į Simbolinę plotmę ir simbolizacijos proceso kulminacija, o tai nurodo, jog pirmosios dvi trilogijos dalys buvo kelias į tai. Nors analizės metu paaiškėja, jog dalis socialinių filmo aktorių atlieka sėkmingą simbolizacijos procesą, o Kentai to atlikti nepavyksta, tačiau visa tai priveda prie svarbaus diskusinio klausimo – ką sudėtingas priėjimas prie Simbolinės plotmės reiškia subjekto atveju? Ar subjektas vis vien yra visuomenės atstumtasis? Atsakymų į šiuos klausimus galima ieškoti toliau pildant dokumentinio kino diskursą ir nagrinėjant visuomenės atstumtųjų, įsiliejusių į Simbolinę plotmę gyvenimus ir tyrinėjant sėkmingos Įsivaizduojamosios ir Simbolinių plotmių individų svarstymus. Šiuo atveju *Socialiniame pavelde* kalbinti nepritapėlių vaikai – Carina ir Patrikas negali būti laikomi tinkamais Simbolinės plotmės atstovais savo tėvų situacijai vertinti, nes jie yra susieti giminystės ryšiais ir santykiais. Tiesa, svarbu paminėti, jog psichoanalitinės Lacano teorijos pagalba buvo galima paaiškinti pavyzdinį Kentos sūnaus Patriko įsiliejimą į Simbolinę plotmę ir kiek sudėtingesnį Jajjės dukros Carinos.

Nors Lacanas apie subjektų etinius pasirinkimus kalba kaip apie laisvus pasirinkimus, o ne išankstinę kaltę, tačiau subjektas kaltę vis vien gali jausti dėl to, kad atsisako geismo ir jaučiasi blogai prieš didįjį Kitą.³³⁹ Paskutinėje trilogijos dalyje kaltės motyvas buvo vienas svarbiausių, nes tiek režisierius, tiek socialiniai filmo aktoriai jautė kaltę dėl ankstesnėse trilogijos dalyse priimtų etine prasme kontroversiškų sprendimų. Tai priveda prie išvados, kad paskutinėje trilogijos dalyje kaltę jaučiantys socialiniai filmo aktoriai (Jajjė, Eva) atlieka sėkmingą įsiliejimą į Simbolinę plotmę ir patys identifikuoja savo praeities sprendimus kaip neteisingus iš dabartinio savo požiūrio taško, kuriam įtaką daro socialinė visuomenė ir moralinio Įstatymo kuriamos taisyklės. Tiesa, pagrindiniu veikėju tapęs Kenta į Simbolinę plotmę neįsilieja – jis nesiliauja prieštarauti moralinio Įstatymo diktuojamoms taisyklėms, pats neišreiškia savo kaltės ir pasirenka kaltinti visuomenę bei jos struktūrą. Sugrįžtant prie simbolizacijos procesą atlikusių subjektų, tai reiškia, kad Lacano psichoanalitinės etikos teorijos pagalba atskleistas ir išanalizuotas socialinių filmo aktorių jaučiamas kaltės jausmas yra tuometinės visuomenės atspindys ir sukrėtimus patyrusios nepritapėlių sąmonės atkūrimas. Svarbu paminėti, kad šioje vietoje iškyla psichoanalitinės Lacano etikos teorijos spraga. Jeigu

³³⁹ Žižek, S. (2005). *Viskas, ką norėjote sužinoti apie Žižeką, bet nedrįsote paklausti Lacano*. Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 135.

subjektai teigia, jog jaučia kaltę ir gėdą už praeityje padarytus pasirinkimus, nepaisant jų sąmonės sąrangos sukrėtimo, individo laisvė priimti laisvus sprendimus yra užklausiama. Taigi prieš patenkant į Simbolinę plotmę, socialinių filmo aktorių laisva valia padaryti sprendimai ir atlikti veiksmai, kuriuos tuo metu jie laikė moraliai teisingais, Simbolinėje plotmėje tampa neetiniais ir keliančiais gėdą. Peršasi išvada, jog laisvės ir laisvo pasirinkimo sąvoka etine prasme tampa teisinga tik moralinio Įstatymo ir visuomenės taisyklių akivaizdoje.

Taip pat svarbu paminėti skirtingų Nicholso išskirtų dokumentikos tipų panaudojimą Jarlo dokumentinėje trilogijoje *Nepritapėliai*. Analizės metu buvo išskirti trys tipai: stebėjimo, performatyvus ir dalyvaujamosios. Stebėjimo ir dalyvaujamosios dokumentikos tipai priskiriami *Jie vadina mus nepritapėliais* daliai, *Garbingo gyvenimo* analizėje atsiskleidžia performatyvusis tipas, o *Socialinio paveldo* dalyje vėl sugrįžtama prie dalyvaujamosios dokumentikos tipo. Šių skirtingų tipų pritaikymas *Nepritapėlių* trilogijos analizėje ne tik suteikė galimybę detaliau išanalizuoti kinematografiniais Jarlo sprendimais kuriamas psichoanalitines reikšmes, bet ir praplėsti pačių tipų konceptus.

Dalyvaujamosios dokumentikos tipą *Nepritapėlių* analizė, atlikta šiame magistro darbe, papildoma įdomiomis išvalgomis, susijusiomis su skirtingomis priemonėmis išreikštu režisieriaus įsirašymu į filmą ir subjektų santykiu su visu šiuo procesu. *Jie vadina mus nepritapėliais* dalyje atsispindintis režisieriaus dalyvavimas dialogų, pseudomonologų ir interviu scenų metu suteikė galimybę pajauti režisieriaus įtaką ir buvimą istorijoje, tačiau dalyvaujamosios dokumentikos tipas *Socialiniame pavelde* buvo iškeltas į kitą lygmenį. Paskutinėje dalyje režisierius pasirodė kaip socialinis filmo aktorius ir nors tai yra gana įprasta dalyvaujamosios dokumentikos tipui, bet Nicholso teigimu, naujos socialinės realybės kūrimosi metu filme gali kilti rizika asmeninio ryšio tarp režisieriaus ir socialinių aktorių susikūrimui.³⁴⁰ Nicholso įvardijama rizika trilogijos analizėje atsiskleidžia kaip vienas įdomiausių momentų, nes tarp Jarlo ir nepritapėlių atsiradęs artimas ryšys ne tik pakeitė režisieriaus poziciją trilogijoje, bet ir suteikė daugiau konteksto psichoanalitiniam subjektų sąmonės sąrangos analizavimui. Be to, šių dviejų dalių analizė įrodė, kad tas pats dokumentikos tipas gali būti pritaikytas skirtingo laikmečio filmams. Dokumentinių filmų teoretikės Stellos Bruzzi (it. Stella Bruzzi) kritika Nicholso dėl skirtingų tipų priskyrimų konkretiems laikmečiams privertė teoretiką perrašyti savo knygas ir pateikti detalesnius šio skirstymo paaiškinimus.³⁴¹ Taigi nepaisant laikmečio, dalyvaujamosios dokumentikos tipas gali būti priskiriamas jį

³⁴⁰ Nichols, B. (2001). *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 143.

³⁴¹ Bruzzi, S. (2006). *New Documentary* (2nd edition). London and New York: Routledge, 3.

atitinkančiam dokumentiniam filmui, o režisieriaus kaip socialinio aktoriaus atsiradimas filme gali sukelti ne tik riziką, bet gilesnius su dokumentiniu filmu susijusius atradimus.

Stebėjimo dokumentikos tipas atsispindi pirmojoje trilogijos dalyje. Kadangi stebėjimo dokumentika dažnai kritikuojama dėl neetinių režisieriaus sprendimų ar per didelio kišimosi į privatų socialinių filmo aktorių gyvenimą, remiantis šio magistro darbo analize šis tipas galėtų būti papildytas pavyzdžiu, kaip ilgesnėje laiko perspektyvoje režisieriaus kišimasis į subjektų gyvenimą, susibendravimas su jais ir kinematografinis istorijos tęsimas gali būti tyrinėjamas iš etinės perspektyvos. Be to, Jarlas *Jie vadina mus nepritapėliais* dalyje rinkosi naudoti stebėjimo tipui neįprastus nediegetinius garso efektus, kurie sukūrė pirminę filmo nuotaiką ir žiūrovui davė teminių minčių apie galimą filmo siužetą. Svarbu paminėti, jog stebėjimo dokumentikos tipu siekiama užfiksuoti tikrąją tiesą apie subjektus ir jų gyvenimus³⁴², bet remiantis psichoanalitine Lacano teorija buvo išanalizuota, jog subjektai dar tik kuriasi ir identifikuoja vienas su kitu išivaizduojamoje plotmėje, todėl jų pateikiama tiesa turėtų būti vertinama dviprasmiškai. Tai reiškia, kad stebėjimo dokumentikos tipo konceptas galėtų būti papildomas ne tik dažnesniu nediegetinių garso efektų pasirinkimu ir naudojimu, sukuriančiu unikalią atmosferą filme, bet ir psichoanalitiniu subjektų ir jų sąmonės sąrangos įvertinimu atsižvelgiant į dokumentinio filmo kontekstą ir socialinių aktorių pateikiamą vaidmenį jame. Kadangi *Jie vadina mus nepritapėliais* dalyje randami ir stebėjimo, ir dalyvaujamosios dokumentikos tipai, tai abiejų tipų konceptas galėtų būti praplečiamas šių tipų sujungimu ir dažnesniu panaudojimu viename filme. Pirmosios dalies analizėje atsiskleidusi problematika, nuolatinis režisieriaus buvimas su subjektais ir subjektų ryšys su Jarlu padarė filmą gilesniu, įdomesniu ir aktualesniu psichoanalitiniam analizavimui.

Performatyvusis dokumentikos tipas labiausiai atsiskleidžia antrojoje trilogijos dalyje ir joje vaizduojama tragiška socialinių problemų pasekmių istorija įveda žiūrovą į žiaurų realybės reprezentavimo kontekstą. *Garbingame gyvenime* režisierius ne kartą rinkosi naudoti intertitrus, kurie padeda sukurti ryškų kontrastą tarp scenų, bet tuo pačiu Jarlas intertitrus jungė su sovietinio montažo priemonėmis ir sukurtu efektu siekė kaip įmanoma stipriau žiūrovą paveikti psichologiškai. Kadangi performatyvioji dokumentika yra susijusi su avangardiniais ir eksperimentiniais filmais bei siekia emocinio ir socialinio poveikio publikai, remiantis *Garbingo gyvenimo* analize, performatyvus dokumentikos tipas galėtų būti papildomas sovietinio montažo priemonėmis.

³⁴² Nichols, B. (2001). *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 134-135.

10. APIBENDRINANČIOS IŠVADOS

Šiame skyrelyje bus aptariamos apibendrinančios Stefano Jarlo dokumentinės trilogijos *Nepriapėliai* analizės išvados, susijusios su ankstesnių tyrimų medžiaga. Pagrindinis šio magistro darbo tikslas buvo atskleisti kaip individo sąmonės sąranga bei individualūs pasirinkimai yra formuojami ir kaip jiems daroma įtaka individo akistatoje su visuomenės tvarka bei institucijomis. Tam, kad svarbiausios ir esminės reikšmės bei momentai būtų atpažįstami ir išskiriami kiekvienoje trilogijos dalyje, metodui buvo pasirinkta amerikiečių kino teoretikų Bordwello ir Thompson išskiriama neoformalistinė analizė ir amerikiečių kino teoretiko Nicholso sukurta dokumentikos tipų analizė. Skirtingi režisieriaus montažo pasirinkimai bei varijuojantys dokumentikos tipai suteikė galimybę identifikuoti psichoanalitines reikšmes, kurios analizės metu atskleidė ne tik socialinių aktorių psichikos sąrangą, bet ir prisidėjo prie etine prasme kontroversiškų scenų tyrinėjimo papildant dokumentinio kino diskursą bei jų interpretavimo remiantis psichoanalitine Lacano etikos teorija. Analizės metu kiekviena trilogijos dalis savo forma ir montažu sukuriama reikšmėmis buvo priskirta skirtingai Lacano išskiriamai individo saviidentifikacijos proceso plotmei ir etine prasme problematiškiausios scenos buvo suskirstytos temomis. Visa tai padėjo atsakyti į probleminį klausimą ir atskleisti didelę visuomenės tvarkos ir institucijų įtaką nepriapėlių identifikavimosi ir kūrimosi procese, istorinį kontekstą, kuris suteikė daugiau informacijos apie socialinių problemų ištakas trilogijoje pateikiamoje istorijoje, taip pat atskleidė socialinių filmo aktorių pasirinkimų ir sprendimų motyvus bei jų etinę poziciją psichoanalitiniame etikos kontekste.

Ateities tyrimų laukas, susijęs su Jarlo trilogija *Nepriapėliai*, galėtų būti pratęsiamas detaliu trilogijos tyrimu apie realybės reprezentavimą ir to įtaką žiūrovų psichikos sąrangai bei visuomenėje vyraujančių moralinių nuostatų užklausimui ir prieštarigai jų pozicijai, vaizduojamai *Nepriapėliuose*. Ateityje taip pat būtų įdomu ir naudinga pasigilinti į moterų roles trilogijoje ir jų įtaką socialiniams filmo aktoriams, socialinių problemų vystymuisi gyvenant visuomenės užribyje ir apskritai išanalizuoti istorinę moterų padėtį skirtinguose Švedijos laikmečiuose, kurie atsispindi visose trijose *Nepriapėlių* dalyse. Nors feministinės kino analizės yra pakankamai populiaros jau kurį laiką, tačiau Lauros Mulvey analizuojamo žvilgsnio (angl. *gaze*) teorija galėtų būti pritaikoma dokumentinės Jarlo trilogijos analizėje ir atskleisti daug daugiau informacijos apie socialinių filmo aktorių moterų poziciją gyvenant sudėtingomis sąlygomis ir šią poziciją įamžinant ir išreiškiant vyrams.

LITERATŪROS SĄRAŠAS

Pirminiai šaltiniai:

1. Jarl, S. (Režisierius), Lindqvist, J. (Režisierius). (1968). *Dom kallar oss mods* [Filmas]. Swedish Film Institute.
2. Jarl, S. (Režisierius). (1979). *Ett anständigt liv* [Filmas]. Jarl & Lindqvist Filmproduktion.
3. Jarl, S. (Režisierius). (1993). *Det sociala arvet* [Filmas]. Jarl & Lindqvist Filmproduktion.

Antriniai šaltiniai:

1. Andrijauskas, A. (2017). *Vakarų estetika ir meno filosofija*. Vilnius: Lietuvos kultūrų tyrimų institutas.
2. Andrijauskas, A., Rubavičius, V. (2016). *Psichoanalizės fenomeno interpretacijos*. Vilnius: Vilniaus aukciono biblioteka.
3. Bagdonas, A., Bliumas, R. (2019). *Aiškinamasis psichologijos terminų žodynas*. Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidybos centras.
4. Bordwell, D. (1989). Historical Poetics of Cinema. In R. Barton Palmer (Ed.), *The Cinematic Text: Methods and Approaches* (pp. 369-398) New York: AMS Press.
5. Bordwell, D., Carroll, N. (1996). *Post-theory. Reconstructing film studies*. Madison: The University of Wisconsin press.
6. Bordwell, D., Thompson, K. (2008). *Film Art: An Introduction*. New York: The McGraw-Hill Company.
7. Bruzzi, S. (2006). *New Documentary* (2nd edition). London and New York: Routledge.
8. Carpenter, B. B. (2017). *Death in Documentaries. The Memento Mori Experience*. Boston: Brill Publishers.
9. Carroll, N. (2000). *Art and Ethical Criticism: An Overview of Recent Directions of Research. Ethics*. Vol. 110(2), Chicago: University of Chicago Press.
10. Chatto B. C. (2020). *Story movements. How Documentaries Empower People and Inspire Social Change*. New York: Oxford University Press.
11. Cousins, M., MacDonald, K. (2006). *Imagining Reality*. London: Faber & Faber.
12. Dubinskaitė, R. (2008). Dokumentinio kino kalbos eksperimentai Lietuvos videomene. Vilnius: Lietuvos mokslų akademijos leidykla, 43.
13. Elsasser, T., Hagener, M. (2012). *Kino teorija: įvadas per juslių prizmę*. Vilnius: Mintis.
14. Evans, D. (2006). *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*. London: Routledge.
15. Faktorovich, A. (2021). *Alternative Mystery Solutions to American Crime*. Texas: Anaphora Literary Press.
16. Goldberg, T. (1993). *Narkotikan avmystifierad. Ett socialt perspektiv*. Stockholm: Carlsson Bokförlag.

17. Guillou, J. (1979 m. gruodžio 11 d.). Narko-filmen kan vises i ungdomsskolene. *Dagbladet*.
18. Guogis, A. (2000). *Švedijos socialdemokratų ideologija 1932 – 1994 metais*. Vilnius: Eugrimas.
19. Haddal, P. (1993 m. rugpjūčio 9 d.). Unik film-trilogi. *Aftenposten*.
20. Hansen, H. (1969 m. lapkričio 28 d.). De nye filmene. *Arbeiderbladet*.
21. Hein, C. (2006). *Laura Mulvey, Visual Pleasure and Narrative cinema*. Munich: GRIN Verlag.
22. Hellman, C. (2011). *Stefan Jarl. En intervjubok*. Stockholm: Telegram Bokförlag.
23. Hummelvoll, G. (1993 m. rugpjūčio 12 d.). Spennende og tankevekkende. *Vårt Land*.
24. Iversen, A. (1969 m. lapkričio 28 d.). Nye filmer. *Vårt Land*.
25. Iversen, G. (2021). Med buksene nede, Prieiga per internetą: <https://rushprint.no/2021/02/med-buksene-nede/> [Žiūrėta: 2022-05-23]
26. Iversen, G., Soila, T., Widding, S. A. (1998). *Nordic National Cinemas*, London and New York: Routledge.
27. Jarl, S., Lindqvist, S. (2016). *Dom kallar oss mods*. Stockholm: Albert Bonniers Förlag.
28. Jönsson, M. (2007). Documentary Filmmaking in Sweden. In A. Marklund and M. Larsson, (Eds.), *Swedish film. An Introduction and a Reader* (pp. 169-172). Lund: Nordic Academic press.
29. Kaplan, E. A. (2000). *Feminism and Film*. Oxford: Oxford University Press.
30. Kulčinskaja, M. (2002). *Švedija: mitai ir tikrovė*. Klaipėda: Libra Memelensis.
31. Lacan, J. (1991). *The Ego in Freud's Theory and in The Technique of Psychoanalysis. The Seminar of Jacques Lacan. Book II*. New York and London: W. W. Norton & Company.
32. Lacan, J. (1991). *The Seminar of Jacques Lacan: Freud's Papers on Technique*. London and New York: W. W. Norton & Company.
33. Lacan, J. (1998). *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis. The Seminar of Jacques Lacan. Book XI*. New York and London: W.W. Norton & Company.
34. Lacan, J. (2006). *Écrits*. New York: W. W. Norton & Company.
35. Lacan, J., Miller, J. A. (1992). *The Ethics of Psychoanalysis 1959-1960. The Seminar of Jacques Lacan*, London: Routledge.
36. Mehren, S. (1969 m. lapkričio 28 d.). Omstridt film på Carl Johan. *Aftenposten*.
37. Mehren, S. (1980 m. lapkričio 17 d.). Uanstendig kritikk av anstendig film. *Aftenposten*.
38. Meržvinskaitė, B. (2013). *Literatūros teorijos temos*. Kaunas: LKMA.
39. Nagib, L. (2011). *World Cinema and the Ethics of Realism*. London: The Continuum International Publishing Group.
40. Nagib, L. (2020). *Realist Cinema as World Cinema*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
41. Nead, L. (1992). *The Female Nude. Art, Obscenity and Sexuality*. London and New York: Routledge.
42. Nichols, B. (1991). *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.

43. Nichols, B. (2001). *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
44. Nipen, K. (2012 m. kovo 7 d.). De forbudte filmene, Prieiga per internetą: <https://www.aftenposten.no/kultur/i/JQL8/de-forbudte-filmene> [Žiūrėta: 2022-05-24]
45. Piotrowska, A. (2013). *Psychoanalysis and Ethics in Documentary Film*. London: Routledge.
46. Pocius, K. (2020). Mėgavimasis ir Kitas Jacques'o Lacano psichoanalitinė teorijoje. *Sociologija. Mintis ir veiksmai*, 47, 51-61.
47. Pryluck, C. (1976). Ultimately We Are All Outsiders: The Ethics of Documentary Filming. *Journal of the University Film Association*, 1, 21-29.
48. Quigly, P. (2011). Undoing the Image: Film Theory and Psychoanalysis. *Film Philosophy*, 15.
49. Renov, M. (2004). *The Subject of Documentary*. Minneapolis: The University of Minnesota Press.
50. Senūta, P. (2011). Keturi pagrindiniai Jacqueso Lacano psichoanalizės konceptai. *Logos* 68, 214-222.
51. Shklovsky, V. (1965). Art as Technique. In L. T. Lemon and M. J. Reis (eds.), *Russian Formalist Criticism: Four Essays*. Lincoln: University of Nebraska Press.
52. Skramstad, T. (1969 m. gruodžio 11 d.). Dom kallar oss mods på Parkbiografen fra i kveld. *Telemark Arbeiderbladet*.
53. Sobchack, V. (1984). Inscribing Ethical Space: Ten Propositions On Death, Representation and Documentary. *Quarterly Review of Film Studies: Vol. 9, No. 4*.
54. Sørensen, B. (2009). A fly on the wall. In A. Marklund, and M. Larsson (Eds.), *Swedish film. An Introduction and a Reader* (pp. 173-181). Lund: Nordic Academic press.
55. Stern, R. P. (2004). *Historical Dictionary of the Inuit*. Lanham: Scarecrow Press.
56. Svenstedt, C. H. (1977). Dom kallar oss mods. In Lars Ahlander (ed.), *Svenskfilmografi, vol. 6 1960-1969*, Stockholm: Svenska Filminstitutet.
57. Thygesen, E. (1968, spalio). Filmene. *Kosmorama*, 87.
58. Thompson, K. (1988). *Breaking the Glass Armor*, New Jersey: Princeton University Press.
59. Vught, V. J. (2016). *Neoformalist Game Analysis: A methodological exploration of single-player game violence* (a doctoral thesis, university of Waikato). Prieiga per internetą: <https://researchcommons.waikato.ac.nz/bitstream/handle/10289/10696/thesis.pdf?sequence=3> [Žiūrėta: 2022-05-24]
60. Williams, L. (2008). *Screening Sex*. Durham and London: Duke University Press.
61. Zherebkina, I. (2010). Jacques'as Lacanas: Feministinis įvadas. *Athena*, 6, 119-138.
62. Zupančič, A. (2000). *Ethics of the Real: Kant and Lacan*. New York and London: Verso.
63. Žižek, S. (1989). *The Sublime Object of Ideology*. New York: Verso.
64. Žižek, S. (2005). *Viskas, ką norėjote sužinoti apie Žižeką, bet nedrįsote paklausti Lacano*. Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla.

65. Žukauskaitė, A. (1999). Malonumo metastazės: psichoanalizė, etika, ideologijos kritika. *Problemos*, 56, 120-135.
66. Žukauskaitė, A. (2001). *Anapus signifikanto principo: dekonstrukcija, psichoanalizė, ideologijos kritika*. Vilnius: Aidai.
67. Žukauskaitė, A. (2003). Du kartus apie neįmanomą etiką. *Filosofija. Sociologija, Nr. 1*, 3-7.
68. Žukauskaitė, A. (2005). *Anamorfozės: nepamatinės filosofijos problemos*. Vilnius: Versus aureus.

SAMMENDRAG

Dokumentarfilm har alltid vært en omdiskutert filmform som vekker en stor interesse i publikum. Problematikken med dokumentarfilm oppstår når filmer inneholder kontroversielle scener og forteller temaer som er uakseptable i samfunnet. På grunn av dette valgte jeg å forske på en kjent dokumentartrilogi *Mods* (1968-1993) skapt av en berømt svensk regissør Stefan Jarl. I denne masteroppgaven analyserte jeg alle tre deler av trilogien: *Dom kallar oss mods* (1968), *Ett anständigt liv* (1979) og *Det sociala arvet* (1993). Hovedkilden var *Modstrilogien* og jeg valgte 8 forskjellige scener fra trilogien som regnes som kontroversielle eller problematiske fra den etiske siden. Disse scenene handler om narkotika, død, sosiale problemer, drap, sex, forskjeller mellom generasjoner og alkoholisme. Sosiale aktører i trilogien er ekskluderte fra samfunnet på grunn av sin livsstil og Stefan Jarl hadde en mulighet til å filme dem og vise at samfunnet er delvis ansvarlig for kompliserte levekår til mods. Derfor problemstillingen min var *hvordan formes og påvirkes individets valgene og bevissthets struktur når individet er i konfrontasjon med samfunnets orden og institusjoner?* Målet mitt med denne masteroppgaven var å gi et bidrag til den aktuelle dokumentardiskursen for å fortsette diskusjonen om tolkning av død, sex, representasjon av personlig liv og sosiale problemer i dokumentarfilmer.

For metodens del brukte jeg den neoformalistiske analysen skapt av de amerikanske filmteoretikerne Kristin Thompson og David Bordwell og en modustypologi analyse skapt av en amerikansk filmteoretiker Bill Nichols. For den teoretiske delen valgte jeg en psykoanalytisk etikk teori skapt av en fransk psykoanalytiker Jacques Lacan. Den neoformalistiske analysen sammen med modustypologien gir en mulighet til å skille ut viktige psykoanalytiske betydninger i trilogien som er skapt på en kinematografisk måte. Psykonalysen i dokumentarer undersøker menneskets indre verden og de pågående konflikter i den. Det hjelper å avsløre bevissthets struktur som hører til regissøren, publikum og sosiale aktører. Siden *Modstrilogien* inneholder kontroversielle og problematiske scener fra den etiske siden, i denne masteroppgaven fordypet jeg meg inn i strukturen til den menneskelige bevisstheten og forsket på den ubevisste sfæren som førte sosiale aktører til å ødelegge en kulturell orden. Disse ødeleggelsene regnet som uakseptable i samfunnet og på en måte begynte sosiale aktører å bryte etiske regler.

Analysen min viser at hver del av trilogien gjenspeiler en forskjellig del av Lacans skapt struktur for det psykiske livet (det imaginære, det reelle og det symbolske) og viser

subjektets indre kamp mot samfunnsregler, Moralloven, begjær og *jouissance*. Basert på Lacans teori, den neoformalistiske metoden og modustypologien avsløres regissørens viktig rolle (farsfigur, psykoanalytiker og sosial aktør) i trilogien og årsaker til de kontroversielle valgene gjort av sosiale aktører (Kenta, Stoffe, Jajje, Tompa, Jerka, Skåning).