

VILNIAUS UNIVERSITETAS
FILOLOGIJOS FAKULTETAS

Gabrielius Blekaitis

Intermedialių literatūros studijų programa

**Gamtos stichijų ir psichikos sąveika
Roberto Eggerso filme „The Lighthouse“**

Magistro darbas

Darbo vadovė: doc. dr. Nijolė Keršytė

Ginti leidžiama

2022 m. [..]

Vilnius, 2022

Gabrielius Blekaitis. *Gamtos stichijų ir psichikos sąveika Roberto Eggerso filme „The Lighthouse“*

Anotacija. Magistro darbe tyrinėjama Roberto Eggerso filme „The Lighthouse“ pasireiškianti sąveika tarp gamtos stichijų bei veikėjų, išryškinant jų psichiką kaip pagrindinį darbo tyrimo aspektą. Ši sąveika pirmiausia išryškėja nagrinėjant filmo kinematografinę išraišką – filminius vaizdus ir jų sąryšį. Pasitelkus G. Deleuze'o kino teoriją, aptariama, kaip filme susiję žmogiško veido vaizdai-afektai su gamtos stichijų vaizdais-perceptais. Parodoma, kaip transformuojami stambiu planu pateikiami aktorių veidai, priklausomai nuo gamtos stichijų, į kurias jie reaguoja. Perėjus į filmo turinio plotmę, nagrinėjama dviejų pagrindinių filmo veikėjų santykio istorija. Jų psichikos transformacijoms suprasti pasitelkiama S. Freud'o psichoanalitinė teorija. Kadangi veikėjai turi mitinius prototipus (Prometėjas, Jūrų Senis), mitiniai intertekstai ir jų transformacijos leidžia įvertinti gamtos stichijų vaidmenį filme. Sujungus psichoanalitinį ir mitokritinį skaitymą pateikiama filmo visumos interpretacija.

Raktažodžiai: vaizdas-afektas, vaizdas-perceptas, psichoanalizė, mitokritika, malonumo principas

Gabrielius Blekaitis. *Interaction of natural elements and psyche in Robert Eggers' film „The Lighthouse“*

Abstract. The Master's thesis analyses the interaction of natural elements and characters in Robert Eggers' film „The Lighthouse“, highlighting their psyche as a key aspect of research. This interaction is first revealed by examining the cinematic expression of the film – the cinematic images and their connection. Using Deleuze's theory of cinema, the film discusses affection-images of the human face with perception-images of the natural elements. It shows how the close-ups of actors' faces are transformed, depending on the natural elements to which they respond. Moving on to the film's plot, the story of the two main characters in the film is examined. Freud's psychoanalytic theory is used to understand their mental transformations. Because the characters have mythical prototypes (Prometheus, Old Man of the Sea), mythical intertexts and their transformations in the film allow us to evaluate the role of natural elements. Combining psychoanalysis and mythocriticism the interpretation of the film as a whole is provided.

Keywords: affection-image, perception-image, psychoanalysis, mythocriticism, pleasure principle

Turinys

Įvadas	5
1. Vaizdo-afekto ir vaizdo-percepto samprata.....	8
2. Gamtos stichijų vaizdai-perceptai ir žmogiškieji vaizdai-afektai.....	12
3.1. Ugnies vaizdai-perceptai.....	13
3.1.1. Jaunesnysis prižiūrėtojas ir ugnies vaizdas-perceptas.....	13
3.1.2. Vyresnysis prižiūrėtojas ir švyturio šviesos vaizdas-perceptas.....	15
3.1.3. Jaunesnysis prižiūrėtojas ir švyturio šviesos vaizdas-perceptas	17
3.2. Vandens vaizdai-perceptai	18
3.2.1. Tiesiogiai patiriamas undinės vaizdas-perceptas	18
3.2.2. Netiesiogiai patiriamas undinės vaizdas-perceptas ir žmogiškojo vaizdo-afekto sunaikinimas	22
4. Du geismo objektai: undinė ir švyturio šviesa.....	29
5. Mitologinė plotmė	40
5.1. Prometėjas ir Jūrų Senis.....	40
5.2. Mitinis stichijų valdymas: žemė, vanduo, ugnis	43
5.3. Prometėjo kompleksas ir malonumo principas	44
5.4. Kova dėl malonumo	47
Išvados (analizės apibendrinimas)	51
Literatūros sąrašas.....	55
Summary	57

Ivadas

Darbo aktualumas. Roberto Eggerso filmas „The Lighthouse“ (2019) yra naujas, todėl rišlios interpretacijos nesusilaukęs tyrimų objektas. Paviršutiniškos filmo interpretacijos buvo pateikiamos įvairiuose recenziniuose žurnaluose, tačiau jos paremtos veikiau pirmaisiais auditorijos išpūdžiais, o ne metodiškai motyvuota ir nuoseklia analize. Daugumoje recenzijų išvis nepastebima psichinio ir gamtos stichijų matmens svarba, filmas vertinamas kaip grynai realistiškas dviejų prižiūrėtojų konfliktas.¹ Kai kuriose recenzijose pastebima ne tik Prometėjo mito svarba, bet ir ugnies stichijos svarba: „Žibinto švyturyje reikšmė simbolinė – jis gali talpinti savyje antgamtinę seksualinę ekstazę, bet gali būti ir tiesiog technologinis įrenginys, kurį Tomas saugo kaip šuo kaulą.“² Daugumoje interpretacijų visgi nėra atsižvelgiama į veikėjų ir stichijų ryšį, nei kokią reikšmę psichiniai mechanizmai turi viso filmo reikšmėje. Anot režisieriaus, filmas nuolatos stengiasi suklaidinti žiūrovus ir neleisti prieiti tikrosios viso kūrinio interpretacijos.³ Be mėginimo pateikti pagrįstą ir originalią sudėtingo filmo interpretaciją, darbo aktualumas pasireiškia derinant kinematografinę analizę, paremtą G. Deleuze'o teorija, su psichoanalize ir mitokritika. Filme pasireiškianti mitinė plotmė, kuri bene labiausiai siejama su Prometėjo mitu, taip pat aktuali ne tik stichijų reikšmės klausimui, bet ir mitinio pasakojimo performulavimo klausimu. Prometėjo mitas turi įvairių interpretacijų, skirtingi kultūros tyrinėtojai išskiria skirtingas temas: kūrimas, maištas, kančia, atgailavimas. Filmą analizė įvertina, kaip Eggersas naudoja veikėjų veidais ir gamtos vaizdais, kad sukurtų santykį tarp šių figūrų, savo ruožtu, pateikiant ir naują mito versiją.

Darbo metodas. Analizėje derinama Gilles'o Deleuze'o kino filosofija, kuri naudojama filmo kinematografinių vaizdų tyrimui, S. Freudo psichoanalizė, kuri pasitelkiama

¹ „Tai istorija apie du vyrus, kurie abu gal turi niūrių paslapčių ir šios graužia juos iš vidaus, bet galiausiai jiedu sunaikina vienas kitą vien dėl to, kad nesugeba nustatyti aiškių ribų asmeniniuose ir profesiniuose tarpusavio santykiuose.“ Allison Willmore. The Lighthouse is About the Horror of Roommates in Isolation. 2020. Iš: vulture.com. Prieiga internetu: <https://www.vulture.com/2020/04/the-lighthouse-movie-review-robert-eggers.html>

² Dani Di Placido. What The Lighthouse is Really About? 2020. Iš: forbes.com. Prieiga internetu: <https://www.forbes.com/sites/danidiplacido/2020/04/20/what-is-the-lighthouse-really-about/>

³ „Nežinau, ar mums pavyko išlaikyti pusiausvyrą vis mėginant žiūrovą stumtelėti, paklaidinti, tada užvesti ant kelio, tada vėl paklaidinti, – nežinau, bet toks buvo užmojis.“ Nick Shager. The Lighthouse Director Wades Through the Mysterious Ending of His Nautical Nightmare“. Iš: esquire.com. 2019. Prieiga internetu: <https://www.esquire.com/entertainment/movies/a29504100/the-lighthouse-ending-explained-director-robert-eggers-interview/>

veikėjų psichikos dramai atskleisti, ir mitokritika, reikalinga paaiškinti gamtos stichijų vaidmenį filme.

Darbo objektas. Roberto Eggerso filmas „The Lighthouse“. Siekiant atrasti interpretacinį raktą šiam mįslingam, bet estetiškai labai paveikiam filmui, pasirinkta nagrinėti jame dominuojančias gamtos stichijas – vandenį, žemę, ugnį – ir jų ryšį su rodomų veikėjų psichikos procesais.

Tyrimo tikslas. Remiantis Gilles'o Deleuze'o kino filosofija, psichoanalitine kritika bei mitokritika susieti filme pasireiškiančias veikėjų psichologines būsenas su patiriamais stichijų vaizdais. Įvertinti šių stichijų reikšmę ne tik filmo, bet ir mitinių intertekstų transformacijos kontekste.

Tyrimo uždaviniai:

- Remiantis Deleuze'o įtvirtinamais vaizdo-afekto ir vaizdo-percepto konceptais, įvertinti tarp atitinkamų filminių vaizdų esantį santykį. Nustatyti, kokie afektai yra sukuriami veikėjų veiduose, priklausomai nuo gamtos vaizdų-perceptų, su kuriais sąveikaujama. Nustatyti, kaip keičiantis vaizdams-perceptams, keičiamas vaizdas-afektas. Pagal šią virtualumo plotmę galiausiai įvertinti pačių dalykų padėtį, arba santykį tarp veikėjų ir stichijų – žemės, vandens, ugnies.
- Naudojantis išanalizuota kinematografinė medžiaga, t.y. vaizdais-afektais ir vaizdais-perceptais, jų santykiu ir šio santykio pokyčiu, psichoanalitiškai interpretuoti afektų kilmę.
- Aptikti filmo siužetui reikšmingus mitus bei mitines figūras, aptarti jų santykį su gamtos stichijomis. Įvertinti šių intertekstų panaudojimą ir transformavimą filme, parodyti, kaip mitokritinė analizė leidžia susieti stichijas su veikėjų psichika filmo turinio plotmėje.
- Atskleisti, kaip gamtos stichijų ir žmogiškų (veido) afektų sąveika filminio vaizdo išraiškos plotmėje atitinka jų sąveiką filmo turinio (siužeto) plotmėje. Tuo būdu pateikti originalią ir rišlią filmo kaip kinematografinio pasakojimo, kuriame individualiai transformuojami graikiški mitai, analizę.

Darbo struktūra. Darbo pradžioje pirmiausia pristatomi kai kurie pamatiniai Deleuze'o kino teorijos terminai, reikalingi pasirinkto filmo vaizdų analizei: vaizdas-afektas, vaizdas-perceptas, vienatinumai, virtualumo ir realumo plotmė, dalykų padėtis, subjektyvus ir objektyvus perceptas. Tuomet atliekama žmogiškųjų vaizdų-afektų ir vaizdų-perceptų analizė,

nagrinėjant, kaip transformuojamas veido vaizdas stichijų vaizdų akivaizdoje. Pateikiama kaip reaguoja dviejų švyturių prižiūrėtojų – jaunesniojo ir vyresniojo – veidai į ugnies stichiją, dvi jos apraiškas filme (apačioje kūrenama ugnis ir viršuje saugoma švyturių šviesa). Taip pat įvertinama jaunesniojo prižiūrėtojo veido sąveika su undinės vaizdu-perceptu, kuris yra patiriamas dviem skirtingais būdais: tiesiogiai arba fantazuojant. Nuo filmo kaip formalaus kinematografinio darinio einama prie filmo kaip istorijos pasakojimo, siekiant atrasti ryšį tarp jo vaizdinės išraiškos ir jo naratyvinio turinio. Pastarasis interpretuojamas remiantis psichoanalize, ieškant veikėjų afektų kilmės jų istorijose ir tarpusavio sąveikoje. Šioje darbo vietoje įvedami S. Freud'o psichoanalizėje svarbūs aspektai – malonumo, realumo principas, genitalinė ir oralinė erogeninės zonos, Edipo kompleksas, kartojimas – ir pagal juos vertinamas dviejų prižiūrėtojų santykis, jų asmeninės priešistorės. Paskutinėje dalyje nagrinėjama mitų intertekstų reikšmė veikėjų ir stichijų sąveikoje. Aptariamas psichoanalitinėje literatūroje, Otto Rank'o ir Gaston Bachelard'o veikaluose, įtvirtinamas Prometėjo kompleksas. Aptiriamos reikšmingos titano Prometėjo ir Jūrų Senio figūros, jų charakteristikos, santykis su gamtos stichijomis. Atsižvelgiant į tai, galutinai vertinama filmo veikėjų ir gamtos stichijų sąveika, mitinių figūrų transformavimas.

1. Vaizdo-afekto ir vaizdo-percepto samprata

Filmas yra nagrinėjamas remiantis *afekto* ir *percepto* konceptais, kurie Deleuze'o kino filosofijoje turi specifinę reikšmę. Šiame tyrime yra nagrinėjami būtent su veidu susiję *afektai*, kurie apibrėžiami kaip labai specialūs efektai, sukuriami manipuluojant veidu, tiek įtempiant ir atpalaiduojant raumenis, t.y. išgaunant reikiamas išraiškas, tiek kino medijai būdingomis techninėmis priemonėmis. Pavyzdžiui, prireikus siaubo kupinos išraiškos, gali būti pražiojama burna, paruošiama klyksmui, gali drebėti lūpos. Afektui išgauti gali būti pasitelkiamas grimas, tokiu būdu sukeliant blyškaus veido įspūdį. Prie to prisideda ir apšvietimas – dalis veido paskandinama tamsoje, dalis ne. Todėl nereikėtų pamiršti, kad tai sudėtingas darinys, kuris turi skirtingas vietas su įvairiapusiais tarpusavio santykiais. Šios dalys gali būti kietos arba švelnios, paskendusios šešėliuose arba apšviestos, nuobodžios arba blizgios, lygios arba grūdėtos, dantytos arba išlenktos.⁴ Galima sakyti, kad afektą išgauna režisierius, reikalaujantis, kad aktorius pasisuktų tam tikru kampu, pajudėtų iš vienos vietos į kitą, arba vaizdo kameros padėtis, dėl kurios apšviestas veidas pasirodo kitu kampu, tokiu būdu pakeičiant ir visus afektus. Atitinkamai ir Deleuze'as veidą apibūdina kaip afekto statybinę medžiagą.⁵ Savo pirminėje būsenoje ji neturi jokio individualumo – jį įgauna tik tada, kai yra manipuluojama. Kitaip tariant, nepakeistas veidas, arba toks veidas, iš kurio dar nėra išgautas afektas, yra identiškas visiems likusiems veidams. Galima sakyti, kad afektas yra tiek išraiška, tiek efektas, sukuriamas manipuluojant veidu, tokiu būdu suteikiant jam individualumą.

Pagrindinis reikalavimas afekto kūrimui – tai veidas, kuris pasirodo stambiame plane, t.y. tokia kadre, kuris beveik visas užpildomas veidu. Pateikus tokį išdidintą aktoriaus veidą, yra pabrėžiamos visos jo vietos, kuriose mėginama sukurti afektus: akių, nosies, skruostų sritis. Tačiau svarbu paminėti, kad Deleuze'as išskiria ir kitus atvejus, kai nutrinami skirtumai tarp stambaus, vidutinio ir pilno plano. Tokiam rezultatui pasiekti naudojamos atitinkamos vaizdo kameros priemonės: prislopinti už veido esančią erdvę, panaikinti gylį pojūtį, arba pradėti nuo stambaus plano, palaispniui atitolinant vaizdą ir pasiekiant pilną planą: „Be abejonės, tai tolydus judėjimas, kuriuo kamera pereina nuo stambaus iki vidutinio ar bendrojo plano, tačiau pirmiausiai tai yra būdas naudoti vidutinius ir bendruosius planus kaip stambius planus

⁴ Deleuze, G., *Cinema 1: Movement-Image*, [translated by Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam], Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986, p. 103.

⁵ *Ibid.*, p. 103.

panaikinant gylį arba perspektyvą“⁶. Kitaip tariant, stambus planas nebūtinai privalomas afektui veide sukurti. Jo charakteristikos pabrėžti veidą gali būti imituojamos.

Taip pat svarbu paminėti, kad iš veido sukuriamas afektas neturėtų būti suprantamas kaip vienprasmis darinys. Veidas turi daugybę taškų ir teritorijų, kuriomis galima manipuluoti. Deleuze’as juos įvardina kaip *vienatinumus* – atskirus lydymosi ir virimo taškus.⁷ Tai – tam tikros veido dalys, besijungiančios su kitomis dalimis, ir visos jos turi savitus afektus. Tai gali būti nosies, akių, žandų, smakro ar kitos vietos, neturinčios apibrėžtos pradžios ir pabaigos. Visgi žmogaus veidas turi daug raumenų, kurie gali būti įtempti ar atpalaiduoti. Todėl norint iš veido sukurti atitinkamą afektą, šiomis vietomis yra manipuluojama, pirmiausia, jose sukuriant mažus afektus. Tačiau šių afektų suma, t.y. viso veido afektas, neturėtų apibūdinti kiekvieno dėmens: „Štai kodėl skirtingus afektus išreiškiantys veidai ar įvairūs to paties afekto taškai nesusilieja į vieną ir tą pačią baimę, kuri juos ištrintų (viską nutrinanti baimė tėra ribinis atvejis)“⁸. Kitaip tariant, analizuojant stambų planą ir įkomponuojamą veidą, reikėtų atpažinti skirtingus afektus, kurie pasirodo skirtingose vietose, tačiau jų reikšmės nepakeisti viso veido reikšme. Tokiu būdu išvengti kiekvieno paskiro afekto ypatumų sunaikinimo.

Sprendžiant iš šių apibrėžimų, natūraliai gali kilti pagunda afektą sieti veikėjo jausmais, kurie ir iššaukia baimės, džiaugsmo ar liūdesio išraiškas. Tačiau Deleuze’as teigia, kad afekto negalima galutinai paaiškinti.⁹ Savaiame suprantama, gyvybei grąšinti banga gali būti afekto priežastis, tačiau ji nepaaiškina visų vienatinumų ir juose sukuriamų afektų, t.y. pasirodančių įtampų bei raumenų atpalaidavimų, apšviestų vietų bei šešėlių, raukšlių bei tolydumų, kurie sukuriami manipuluojant veidu. Mes negalime suprasti to, kas vyksta po kūno paviršiumi. Mes negalime suprasti nervinių procesų, sudarančių būtent tokį specifinį afektą, net jei šio priežastis ir įvardinama. Deleuze’as taip pat akcentuoja materijos reikšmę, kuri kine nebereikalauja jokio įžodavimo, nes reikšmė egzistuoja pati savaiame, be žmogaus pasakymo.¹⁰ Šiame darbe analizuojamų *veido afektų* susidarymo priežastis yra *stichijų perceptai*. Nors remiantis Deleuze’u šių atsirandančių išraiškų nebūtų įmanoma paaiškinti, analizei pasitelkiama psichoanalitinė teorija, kuri ne tik neprieštarauja tokiam požiūriui, bet ir užpildo vien tik materija susirūpinusios kino filosofijos trūkumus. Psichoanalizė gali vertinti nematomus

⁶ Deleuze, G., *Cinema 1: Movement-Image*, [translated by Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam], Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986, p. 107, „This is, undoubtedly, a continuous movement by which the camera passes from the close-up to the medium or full shot, but it is primarily a way of treating the medium shot and the full shot as close-ups - by the absence of depth or the suppression of perspective.“

⁷ *Ibid.*, p. 103.

⁸ *Ibid.*, p. 103, „This is why faces which express various affects, or the various points of the same affect, do not merge into a single fear which would obliterate them (obliterating fear is merely a limit-case).“

⁹ *Ibid.*, p. 102.

¹⁰ *Ibid.*, p. 102.

procesus, vykstančius sąmonėje, todėl situaciją įsteigiantis veidas gali būti vertinamas per identifikaciją su nerimu, malonumu, ir jų sąsają su įvairiais psichiniais mechanizmais bei principais.

Vertėtų paminėti, kad *afektas* priklauso *savybės* arba *galimybės-savybės* konceptui. Tai kiek platesnė sąvoka apibrėžianti visus vaizdo bruožus, kurie turi atoslaidos potencialą. Ji susijusi su taip vadinama virtualumo plotme. Savybės turi skirtingos veido dalys, tačiau taip pat vaizduojamas įrankis, kuris, naudojantis apšvietimu ar tiesiog kino priemonėmis, įgauna vienokį ar kitokį apipavidalinimą, lygiai taip pat kaip veidas, kuriuo manipuliuojant pasirodo išraiška. Pavyzdžiui, veide matoma siaubo išraiška turi aktualizavimo galimybę, t.y. galimybę virsmui, kuri numanoma jau ne vien dėl pavienio kadro, bet dėl visos veikėjų situacijos. Tokios išraiškos nurodo į tai, kad veikėjui iškilo labai galimas pavojus. Todėl svarbu pabrėžti ir tai, kad kino vaizdui priklausanti savybė yra susijusi ir su filmo juoste. Visgi juostelė yra sudaryta iš daug kadro, o jų eiliškumas nurodo kiekvieno paskiro kadro (arba savybių) reikšmę. Kitaip tariant, vienas vaizdas sąveikauja su toliau pasirodančiais vaizdais, vienos savybės reaguoja į kitas. Tokiu būdu ir nagrinėjant filmą reikėtų atkreipti dėmesį, kokie afektai kuriami po stichijos percepto, arba atvirkščiai – kokie specifiniai afektai pasirodo kaip reakcija į stichijų vaizdus-perceptus.

Galimybės-savybės – tokiu būdu ir *afektas* – glaudžiai siejasi su *dalykų padėties* sąvoka, kuri priklauso nebe virtualumo, o realumo plotmei. Taigi dalykų padėtis nurodo į realius ryšius tarp vaizduojamų objektų bei veikėjų, t.y. žmonių, turinčių konkrečius socialinius vaidmenis, charakterius ir santykius.¹¹ Tai nebesusiję su vaizdo medžiagos specifika, veikia tuo, kokioje situacijoje yra visos figūros, koks santykis tarp jų sudaromas, kas tuo metu vyksta. Ryšys tarp šių dviejų konceptų, t.y. tarp dalykų padėties bei galimybių-savybių, nusakomas priežastiniu ryšiu: „Žinoma, potencijos-kokybės nurodo į žmones ir objektus, į dalykų padėtį kaip į jų priežastis. Tačiau tai yra labai specialūs padariniai: paimti visi kartu jie nurodo tik į save pačius ir sudaro dalykų padėties išreikštumą“¹². Deleuze'o teigimu, dalykų padėtis – tai savybių priežastis. Kitaip tariant, veide pasirodžiusi išraiška vaizduoja tai, kokioje situacijoje atsidūrė veikėjai, turintys savitus vaidmenis, socialinius santykius bei asmenybę. Pavyzdžiui, kadras, kuriame, pasirodo išsigandęs veidas, bei kadras, kuriame pasirodo didžiulė banga, vaizduoja tam tikrą dalykų padėtį. Šios savybės ir afektai akcentuoja tai, kad artėjanti banga gali

¹¹ Deleuze, G., *Cinema 1: Movement-Image*, [translated by Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam], Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986, p. 102.

¹² *Ibid.*, p. 102, „Of course, power-qualities do relate to people and to objects, to the state of things, which are, as it were, their causes. But these are very special effects: taken all together they only refer back to themselves, and constitute the ‘expressed’ of the state of things,“

paskandinti, o veikėjo veide sukuriama išraiška sako, kad žmogus gali tapti auka. Tokiu būdu virtualumo plotmė atskleidžia realumo plotmę. Šią tinkamai išnagrinėjus sudaroma konkreti situacija, leidžianti įvertinti filme esančius veikėjus, stichijas ir jų santykius.

Kalbant apie vaizdą-perceptą, dar vieną tyrimui reikalingą konceptą, reikėtų pabrėžti, kad jis suprantamas paprastai – kaip kieno nors matomas vaizdas. Jis skirstomas į du tipus: *subjektyvų* ir *objektyvų*. Pirmasis yra vertinamas kaip veikėjo matomas vaizdas. Jis atsiranda pirmiau parodžius žvilgsnį, o tada vaizdą, kuris atitinka veikėjo žiūrėjimo tašką. Pavyzdžiui, veikėjui bėgant subjektyvų perceptą atitiktų šiek tiek drebantį, dinamišką vaizdą. Žiūrint iš apačios į viršų, perceptas būtų vaizduojamas iš atitinkamo kampo. O štai objektyvus perceptas yra suprantamas kaip toks vaizdas, kurio negalima priskirti jokiame filmo veikėjui. Be šių dviejų perceptų Deleuze'as taipogi išskiria trečiąją rūšį – *pusiau subjektyvų perceptą*. Jis suprantamas kaip objektyvaus ir subjektyvaus percepto kriterijus turintis darinys, arba toks vaizdas, kuriame galima rasti tiek subjektyvaus, tiek objektyvaus žvilgsnio užuominų. Tai yra toks vaizdas, kuris nepriskiriamas veikėjo žvilgsniui, tačiau negalima ir nuo jo atskirti. Tokiu būdu jis kartu siejamas su objektyviuoju perceptu, kuris priklauso vaizdo kamerai. Vienas iš galimų šio percepto pavyzdžių yra kamera, kuri nukreipiama ten, kur staiga pažvelgia veikėjas. Šiuo atveju perceptas atitinka veikėjo žvilgsnį, jo judesius, nukreiptumą, tačiau yra pateikiamas kaip kameros žvilgsnis. Jis sukuria įspūdį, kad kamera įgauna sąmoningumą, pati žiūri, tampa beveik veikėju: „Trumpai tariant, vaizdas-perceptas įgauna savo statusą kaip subjektyvi netiesioginė kalba nuo tada, kai jis atspindi savo turinį autonomiškai tapusioje kameroje-sąmonėje.“¹³. Pusiau subjektyvus perceptas sudaro įspūdį, kad vaizdas turi du stebėtojus, du pasakotojus, todėl jo negalima atskirti nuo objektyvaus percepto, priklausančio sąmoningumą turinčiai kamerai.

Tyrimui svarbiausias yra subjektyvus perceptas, nes yra nagrinėjami būtent veikėjų veide sukuriami afektai, jų santykis su stichijų vaizdais-perceptais. Iškeliamas darbo tikslas yra sistemizuoti, kokie afektai sukuriami veide, kai veikėjas reaguoja į ugnies, žemės ir vandens perceptus. Kitaip tariant, pirminiu tikslu tampa vertinimas kaip vaizdas-afektas reaguoja į vaizdą-perceptą, kaip to pasekoje jis keičiasi. Savaimė suprantama, būtent dėl šios priežasties reikalinga suprasti tiek *objektyvų perceptą*, tiek *pusiau subjektyvų perceptą*. Tai reikalinga tam, kad būtų galima diferencijuoti filme pasirodančius vaizdus, ne tik priskirti atitinkamą žiūros

¹³ Deleuze, G., *Cinema 1: Movement-Image*, [translated by Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam], Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986, p. 74, „In short, the perception-image finds its status, as free indirect subjective, from the moment that it reflects its content in a camera-consciousness which has become autonomous.“

tašką, bet ir jį susieti su kuriamu afektu, apibūdinančiu tam tikrą veikėjo santykį su stichija. Šis vaizdas-afektas galiausiai bus interpretuojamas remiantis psichoanalize, kuri atsveria Deleuze'o kino filosofijos nepakankamumus. Pastaroji yra naudojama kaip įrankis mąstymui apie kiną, tačiau yra nepajėgi interpretuoti. Taigi stichijų vaizdai bus atpažįstami kaip afektų atsiradimo priežastis, o tinkamai išanalizavus vaizdo medžiagą, bus galima įvertinti – kokia tapatybė konstruojama, atsižvelgiant į Prometėjo ir kitus intertekstus, kaip visos stichijos komplikuoja šį klausimą, o psichoanalizė paaiškina santykius tarp tapatybių.

2. Gamtos stichijų vaizdai-perceptai ir žmogiškieji vaizdai-afektai

Šiame skyriuje nagrinėjami tie gamtos stichijų perceptai su kuriais sąveikauja žmogiškieji afektai, tiksliau tariant, afektai, kurie sukuriama naudojantis veidu kaip statybine medžiaga. Visų pirma, veidas privalo būti pateikiamas stambiame plane, kadangi taip pabrėžiamos skirtingos veido vietos, vienatinumai, jų kismas. Be stambaus plano taip pat gali būti naudojami kiti planai, imituojantys jo specifiką, kaip pažymima ir Deleuze'o kino teorijoje. Filme „Švyturys“ tokiu principu dažniausiai sąveikauja trys stichijos: ugnis, vanduo ir žemė. Ugnis pasirodo kūrenant krosnį, taip pat švyturio šviesos pavidalu. Nors pastarasis atvejis nėra grynas natūralus būvis, jis vis vien vertinamas kaip ugnies stichijos perceptas. Toks žingsnis atliekamas dėl fizikinių savybių, pavyzdžiui, šilumos ir šviesos, bei vaizdų paralelės. Žemės stichijos analizei svarbiausi perceptai yra medinis undinės drožinys, nužudymui naudojama lazda, anglis. Su vandens stichija siejama undinė, vanduo, alkoholis, terpentinas, taip pat žibalas, kuris naudojamas švyturio šviesai sukurti. Pastarosios medžiagos šiai kategorijai priklauso dėl tos pačios priežasties, kaip ir švyturio šviesa. Tai fizikinės vandens savybes turinti medžiaga – jos yra skystos, filme yra naudojamos kaip vandens pakaitalas. Kartais kelios gamtos stichijos tampa vieno *žmogiškojo afekto* kūrimo priežastimi, todėl šias filmo vietas irgi svarbu pastebėti, tinkamai akcentuoti.

Visų pirma, šiame skyriuje yra atpažįstamos filmo vietos, kuriose sąveikauja gamtos stichijos ir veidas, tuomet – žymimos svarbiausios veido vietos, t.y. vienatinumai, kurie vienu ar kitu būdu keičiasi, arba ne, taip sukuriama atitinkamus afektus (tamsos ar šviesos, tolydaus arba netolydaus veido paviršiaus, blizgančius, matinius ir pan.). Po šio žingsnio įsteigiama atitinkama dalykų padėtis, leidžianti suprasti veikėjų vaidmenis, jų santykį su ugnies, žemės ir vandens apraiškomis, šių stichijų sąveika. Tai leidžia geriau suprasti emocinės ar fizinės reakcijos priežastis, nors jos galutinai ir nepaaiškina. Savaiame suprantama, kaip ir žmogiškieji

afektai, ši dalykų padėtis turi galimybę keistis, neprivalo būti pastovi. Papildomai svarbu pastebėti, kad stichijos turi įvairių figūrų, pavyzdžiui, vanduo, alkoholis, terpentinas, undinė. Šie visi nariai priklauso vienai stichijai, tačiau turi labai skirtingą vaidmenį filme. Taigi vertėtų atkreipti dėmesį, ar šie vienos kategorijos nariai veide „aktyvuoja“ skirtingas veidos sritis, ar sukuriama skirtingi afektai. Jei taip – kokie? Skyriaus pabaigoje yra pateikiami svarbiausi afektų ir perceptų sąveikos ypatumai. Ši sistemizuota vaizdinė kino medžiaga yra naudojama kitame skyriuje, atliekant interpretaciją, susidedančią iš mitinės plotmės, psichikos ir to kaip tai pasireiškia per stichijas.

3.1. Ugnies vaizdai-perceptai

Filmo pradžioje, dviems prižiūrėtojams atvykus į salą, mums parodomi keli skirtingi stichijų vaizdai-perceptai į kuriuos reaguoja abu prižiūrėtojai. Du iš jų priklauso ugnies stichijai. Šalia perceptų taip pat pateikiami vaizdai-afektai, kurie leidžia įvertinti dalykų padėtį kiekvieno veikėjo atžvilgiu, o tai padarius – įtvirtinti skirtumus tarp abiejų prižiūrėtojų veidų. Galima teigti, kad rodomi ugnies vaizdai-perceptai yra subjektyvūs, nes vaizdo kompozicija atitinka tai, ką turėtų matyti kiekvienas veikėjų iš savo pozicijos. Jaunesnysis prižiūrėtojas pirmojo vakaro metu kasa anglis ir jomis kūrena ugnį, turinčią generuoti švyturio sireną, perspėjančią jūreivius apie netoliese esančią žemę. Tuo tarpu vyresnysis prižiūrėtojas tą patį vakarą prižiūri švyturio šviesą, puoselėjamą naudojantis žibalu, vandens stichijai priskiriamu skysčiu. Taigi jau šioje vietoje galima padaryti skirtumą tarp dviejų ugnies formų – viena yra produkuojama iš žemės, kita – iš vandens stichijos. Abi šios dalykų padėtys įtvirtinamos kaip viena kitos prieštara, kadangi jaunesniajam kūrenant ugnį apačioje, vyresnysis prižiūri ugnį viršuje. Taigi sukuriama paralelė tarp vieno veido sąveikos su liepsnomis ir kito veido sąveikos su švyturio šviesa. Įvertinus kiekvienos ugnies poveikį veidui, vėliau galima daryti išvadas apie kiekvienos iš jų reikšmę psichikai, atsižvelgiant į mitologines figūras, psichikos veikimo principus.

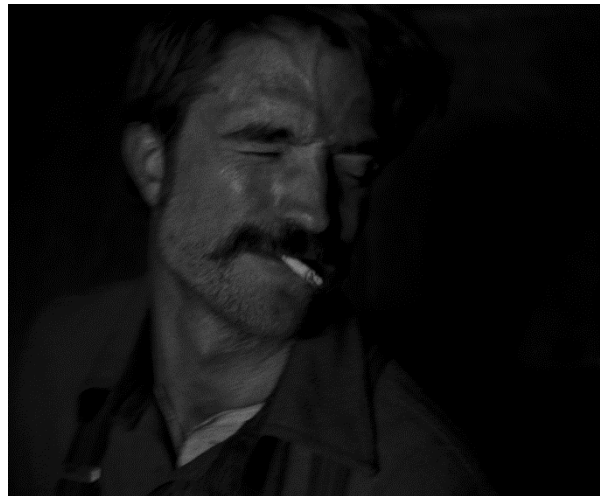
3.1.1. Jaunesnysis prižiūrėtojas ir ugnies vaizdas-perceptas

Parodžius krosnį, kurioje matoma tiek įsisiautėjusi ugnis, tiek kastuvu metamos anglis, kitame kadre pateikiamas jaunojo prižiūrėtojo veidas (1-2 pav.). Jis pateikiamas stambiu planu,

kuris yra svarbus reikalavimas vaizdo-afekto kūrimui bei dalykų padėties įtvirtinimui. Prižiūrėtojai žiūrint tiesiai į ugnį, akcentuojama akių sritis. Matoma, kad jos vos primerkiamos, taip įsteigiant dalykų padėtį – akys negali žiūrėti į ugnį, kūnas negali pakelti karščio ir šviesos. Tai dar labiau pabrėžiama kitais veido pokyčiais. Pavyzdžiui, periodišku jo pasukimu ir atsisukimu. Nusukant veidą iš jo pašalinama dalis vienatimumų. Tai dar labiau pabrėžia varginantį ugnies poveikį veidui, kuris įsteigiamas vien todėl, kad akių vokai su kiekvienu veido pasukimu ir atsisukimu vis labiau suspaudžiami, o paskutiniuose kadruose, akis nukreipus nuo ugnies, vėl atpalaiduojami. Be šios veido srities pasitelkiama ir kaktos sritis. Matomos masyvios iššokusios gyslos, kurios driekiasi išilgai paviršiaus, taip įsteigiant įtampą. Šios gyslos matomos būtent dėl šviesos, apšviečiančios visą prižiūrėtojo veidą. Taigi šis veido paviršius yra išvogotas, netolydus, blizgantis nuo prakaito. Galima sakyti, kad šių afektų apsimušimo priežastis – ugnies intensyvumas. Šviesa padengia visą veido paviršių. Tik nosisukus nuo ugnies pradingsta šie šviesos afektai, yra sumažinama visa prižiūrėtojai keliami įtampa ir nuovargis.



1 pav.



2 pav.

Taigi akių, šviesos, netolydaus ir blizgančio paviršiaus afektai galiausiai įsteigia atitinkamą dalykų padėtį. Tai – darbininkas, kuris vargdamas kasa anglis, produkuoja ugnį. Liepsnos palaipsniui tampa vis didesnės, apšviečia ir kaitina veidą, priverčia jausti nuovargį ir įtampą, kuri su kiekvienu judesiu vis labiau kankina. Nosisukimas nuo ugnies leidžia bent šiek tiek pasislėpti nuo jos nemalonaus poveikio. Šiais afektais įsteigiama dalykų padėtis taipogi turi aktualizavimo galimybę. Suspaustos akys, nuo prakaito blizgantis veidas ir didžiulės gyslos kuria lūkestį, kad veikėjas atsitrauks nuo krosnies arba patirs kokią nors skausmingą

nuovargio kulminaciją. Šio stambaus plano pabaigoje mes matome pirmąjį variantą. Pasigirsta galinga švyturio sirena. Jaunasis prižiūrėtojas atmerkia akis, žvilgsnis atitraukiamas nuo ugnies, nukreipiamas viršun, įsiklausant į tokį nemalonų garsą. Nors pastarasis garsas nepriklauso nei vaizdui-afektui, nei vaizdui-perceptui, jis tampa ugnies ir veido sąveikos kulminacijos dalimi.

3.1.2. Vyresnysis prižiūrėtojas ir švyturio šviesos vaizdas-perceptas

Opozicijoje su šia ugnimi vėliau parodomas švyturio šviesos vaizdas-perceptas, su kuriuo sąveikauja vyresniojo prižiūrėtojo veidas (3-6 pav.). Kaip ir buvo užsiminta skyriaus pradžioje, švyturio šviesą galima priskirti ugnies stichijai. Tai – iš žibalo, arba vandens stichijai priklausančios figūros, išgaunamas būvis, turintis panašias fizines charakteristikas bei paskirtį. Šviesą skleidžianti lempa užima visą kadra, dalis konstrukcijos paslepama už kadro, kadangi į ją netelpa. Matomas vien spindintis stiklinis paviršius, kuris turi nuolatos kintančius skirtingo intensyvumo šviesos plotus, lūžtančius spindulius. Viso to priežastis – mechanizmas, sukantis lempą aplink ašį. Taip keičiamas šviesos ryškis, periodiškai sąveikaujantis su kameros žiūros tašku. Kadangi lempos konstrukcija netelpa į kadra, o akcentuojamos būtent jos viduje esančių spindulių savybės, vaizdu-perceptu laikoma ne pati lempa, o jos skleidžiama šviesa, dar vienas ugnies stichijos atitikmuo.



3 pav.



4 pav.



5 pav.



6 pav.

Šalia šio vaizdo-percepto pateikiamas stambus planas, kuriame pasirodo ir vyresniojo prižiūrėtojo veidas. Galima teigti, kad švyturio šviesos vaizdas-perceptas atitinka prižiūrėtojo žvilgsnį, todėl yra subjektyvus. Esminiai šiame veide kuriami afektai yra sudaryti iš periodiško tamsos ir šviesos pasikeitimo. Sukantis lempai veide tendencingai sukuriama tamsos afektai, tada vėl šviesos. Šis afektų perkūrimas kartojamas kelis kartus. Apšviestame veide matomi švelnūs veido tonai, matinis paviršius, visiškai atpalaiduota akių bei burnos sritis. Tuomet visus šiuos vienatinius ir jų afektus paslepia sukuriama tamsos afektai. Jie atsiranda dėl lempos sukimosi aplink savo ašį. Atitinkamai po kurio laiko vėl pasirodo šviesos afektai, o su jais – tie patys pasikratojantys žmogiškieji afektai: atpalaiduota burnos sritis, švelnus, tolydus veido paviršius.

Tokiu būdu įsteigiama dalykų padėtis – vyresnysis prižiūrėtojas yra didžiulį malonumą jaučiantis viršininkas. Galima sakyti, šviesoje pasirodantis veidas būtent dėl šios priežasties ir nėra perkuriamas, jis pasirodo su tais pačiais afektais, kurie buvo lig šiol. Kitaip nei jaunesniojo prižiūrėtojo atveju, čia nejaučiama įtampa ar diskomfortas. Su kiekvienu tamsos periodu laukiama kito karto, kai sugrįš šviesos antplūdis. Veidui nereikia judėti, būti nusukamam ar atsukamam, nes šviesa pati sugrįžta pas jį, atkurdamą tuos pačius afektus. Tačiau šioje vietoje taip pat svarbu pastebėti, kad lygiai taip pat nemėginama išvengti ir tamsos afektų, kurie turėtų sunaikinti šį malonumą. Tamsa paslepia veidą ir visus euforiją įsteigiančius vienatinius, tačiau veidas nereikalauja nuolatinės šviesos stimulo. Nepriklausomai nuo to, ar veidą užgožia šviesa ar tamsa, jis pateikiamas toje pačioje kadro vietoje, jis jaučia malonumą dėl šviesos, tačiau lygiai taip pat gali toleruoti tamsą.

Vaizdo pabaigoje šalia veido iškeliamas puodelis su žibalu, taip tapdamas vaizdo-afekto kūrimo dalimi. Tokiu būdu į vaizdą-afektą įvedama vandens stichija, nors pats skystis ir neparodomas, kadangi matomas tik puodelio šonas. Šio vaizdo-afekto transformacijos pabaigoje kadras yra sudaromas iš prižiūrėtojo veido bei žibalo, o vaizdas-perceptas – iš švyturio šviesos. Prižiūrėtojo geriamas skystis yra žibalas, kitaip tariant, tas pats skystis, kuris yra naudojamas šviesos sukūrimui. Vyresniojo prižiūrėtojo malonumui įsteigti naudojami ir kiti vienatinumai, ne tik tolydus veido paviršius. Pavyzdžiui, atvėpusi apatinė lūpa, pusiau atsimerkusios akys, vos kyšantys dantys, kurie žymi rimties kupiną dalykų padėtį, arba katatonišką būklę, nereikalaujančią jokio raumenų darbo. Tai – visiškai priešinga dalykų padėtis, lyginant su jaunesniojo prižiūrėtojo darbu apačioje.

3.1.3. Jaunesnysis prižiūrėtojas ir švyturio šviesos vaizdas-perceptas

Atitinkamai su švyturio šviesos vaizdu-perceptu sąveikauja ne tik vyresnysis, bet ir jaunesnysis prižiūrėtojas. Tačiau tai nutinka jau filmo pabaigoje, kai įvykdęs nužudymą jis pasisavina raktą nuo švyturio viršaus. Jaunesniojo prižiūrėtojo veide manipuluojama tais pačiais vienatinumais, tačiau afektai skiriasi (7-10 pav.). Visų pirma, ant veido paviršiaus matyti tamsios kraujo dėmės, kurios paslepia viso veido paviršių. Po akimirkos šie tamsos ruožai yra pakeičiami palaipsniui intensyvėjančios šviesos. Taip įsteigiama dalykų padėtis, kurioje šviesa yra tokia intensyvi, kad nuo veido pašalinamos kraujo dėmės. Taigi veido paviršius galiausiai tampa žaidimu – perėjimu nuo tamsaus paviršaus iki stipriai šviesaus. Pasiekus šią intensyvią šviesą, pražiojama burna ir atveriamos akys, taip prižiūrėtojo veide įsteigiamas euforinis malonumas. Visai kaip vyresniojo atveju ta pati šviesos funkcija išlaikoma ir sąveikoje su jaunesniuoju prižiūrėtoju. Tačiau vyresniojo veide pasirodanti tamsos ir šviesos afektų kaita rodo, kad malonumas yra pasikartojantis, tačiau ne nuolatinis. Priešingai nei jaunesniojo veide, tai nėra intensyvėjantis šviesus veidas, tai yra veidas, kuris priima malonumą ir tuomet jį apleidžia, laukia pakartotinio jo sugrįžimo. Jaunesniojo prižiūrėtojo dalykų padėtis, kitaip tariant, intensyvios šviesos ir nuolatinio malonumo priėmimas, galiausiai aktualizuojamas jo kritimu žemyn laiptais, kol pasiekiami pati apačia ir žūstama.



7 pav.



8 pav.



9 pav.



10 pav.

3.2. Vandens vaizdai-perceptai

3.2.1. Tiesiogiai patiriamas undinės vaizdas-perceptas

Ne tik ugnies, bet ir undinės vaizdas-perceptas filme tampa svarbiu vaizdu, kuris pasireiškia kaip jaunesniojo prižiūrėtojo geismo ir kelio į malonumą vaizdu. Undinė, visų pirma, pasirodo kaip medinis drožinys, tačiau šis yra tik įrankis sukurti tikrąją, vandens stichijai priklausančią undinę. Po nakties, kurios metu buvo savivaliaujama alkoholiu, jaunesnysis prižiūrėtojas pastebi ant kranto gulinčią moterį. Nuo jos veido patraukus jūržoles, jis išžiūri į jos veidą, kuris pateikiamas stambiu planu. Pasirodo du vaizdai-afektai – moters ir jaunesniojo prižiūrėtojo. Moters veidas čia pateikiamas kaip subjektyvus perceptas, kadangi yra stebimas

jaunesniojo prižiūrėtojo. Kamera visgi imituoja jaunesniojo prižiūrėtojo žvilgsnį – palaipsniui akys nukreipiamos žemyn, įsteigiama dalykų padėtis, kurioje žvilgnis leidžiasi žemyn nuo moters veido, iki krūtinės, iki apatinės kūno dalies, kur neradus kojų, vietoje jų pastebimas plaukuotas bei žvynuotas vandens gyvio paviršius. Šioje vietoje ant kranto gulinti moteris performuojama į undinę, arba vandens stichijos perceptą. Toks kintantis vaizdas-perceptas jaunesniojo prižiūrėtojo veide iššaukia atitinkamai transformuojamus afektus, kurie pakeičia dalykų padėtį nuo jaučiamo geismo iki siaubo.

Svarbu pastebėti, kad čia prižiūrėtojo veidas su undine sąveikauja ne per drožinį, kitaip tariant, žemės stichijai priklausantį vaizdą-perceptą. Tai yra situacija, kurioje su undine yra sąveikaujama tiesiogiai, be jokio tarpininko, leidžiančio produkuoti tokį vaizdą. Visų pirma, čia yra pateikiamas juržolėmis uždengtas moters veidas, kurias patraukus, pasirodo jaunos patrauklios moters veidas (12 pav.). Jos veide nematyti daug kuriamų afektų – jis pasyvus, raumenys atpalaiduoti, nematyti jokios grimasos, net apšvietimas sukuria tolydaus, blyškaus atspalvio plotus. Tai – ramybės būsenoje esantis veidas. Atitinkamai jaunojo prižiūrėtojo veide sukuriamas susižavėjimo kupina išraiška (11 pav.). Matoma vos atvėpusi apatinė lūpa, vos užriesti antakiai, išsprogusios akys, tačiau nematyti raukšlių ar įtampos, atsirandančios ant veido paviršiaus. Visi šie vienatinumai yra vos įžiūrimi, dalinai jie paslepami taip pat veide sukuriama tamsos afektais. Šešėliuose paskendęs prižiūrėtojo veidas pasirodo kaip kontrastas baltam undinės veidui, kuriame matomi tolydūs šviesos afektai. Prižiūrėtojo rankai slenkant moters kūnu, atitinkamai keičiantis vandens vaizdai-perceptui, jaunesniojo prižiūrėtojo veide esantys afektai beveik nesikeičia, nors dalį pokyčio sunku įvardinti dėl tamsoje skendinčio veido, sunkiau atpažįstamų vienatinumų savybių.



11 pav.



12 pav.



13 pav.



14 pav.

Toks prižiūrėjo susižavėjimas visgi trunka labai trumpai – rankai patekus ant juosmens, pastebimas žvynuotas ir pabaisiškas paviršius. Nuo šios akimirkos yra įsteigiama, kad sąveikaujama būtent su vandens perceptu, atitinkamai prižiūrėjo veidas yra keičiamas. Jį atitraukus nuo undinės akys nebežiūri apačion, keičiamas stambus planas, nors vis dar išlaikomos jo svarbiausios charakteristikos. Undinės vaizdas-perceptas, kartu ir veidas vaizdas-afektas, yra transformuojamas ir prieš tai buvęs ramus, geismą sukeliantis undinės veidas pasirodo su grasinančią dalykų padėtį įsteigiančiomis savybėmis (17 pav.). Nuo šiol undinės veidas nebe pasyvus, o aktyvus – yra kuriami afektai, atmerkiamos akys, praveriama burna, pasigirsta gąsdinantis klyksmas. Matomos žemyn veidu einančios žandų linijos, taip akcentuojamas raumenų darbas, kuris skiriamas gąsdinančiam klyksmui išleisti. Reaguojant į šį vaizdą-perceptą, iš prižiūrėjo veido pradingsta geismą įsteigiantys vienatinumai, pasirodo iš siaubo išsprogusios akys, nebematyti tamsos afektų, vietoje jų pasirodo šviesos afektai, taip dar labiau akcentuojant visus veido vienatinumus (16 pav.).

Toliau pateikiamas pilnas planas, kuriame matomos uolos, jūros bangos, prie undinės stovintis prižiūrėtojas. Tačiau galiausiai jis pradeda judėti link kameros ir pilnas planas tampa vidutiniu planu, kurį dėl vaizdinės specifikos galima vertinti kaip stambų planą. Tai pasiekama naudojantis blyškiu dangaus lopinėliu, įrėminančiu prižiūrėjo veidą (18 pav.). Šiuo stambiu planu pateikiama prieš tai matytų vaizdų ir jų savybių aktualizacija. Prižiūrėtojas traukiasi nuo klykiančios undinės. Jo veidas nukreipiamas į viršų, į dangų, ir dalis vienatinumų apšviečiami, priešingai nei prieš tai matytuose kadruose, kuriuose ant veido paviršiaus dominavo tamsos ruožai. Pasirodo burna, kuri pražiodoma lygiai taip pat, kaip ir undinės veide. Visos jėgos sukaupiamos siaubo kupinam šauksmui, kuris taip ir nepasigirsta. Jis atsiranda aktyvų moters veidą siejant su žvynuotu kūnu, o pasyvų veidą – su geismą žadinančiu kūnu. Moters-žuvies

kūnas, pražiojama burna ir klyksmas yra siejamas su pavojumi ir baime, o ramus, žolėmis padengtas veidas ir krūtis siejama su pasitenkinimu, geismu. Ši vaizdo-afekto ir vaizdo-percepto sąveika yra vienas iš nedaugelio atvejų filme, kai prižiūrėtojo veidas su undinės vaizdu-perceptu sąveikauja tiesioginiu būdu, o ne per fantaziją.



15 pav.



16 pav.



17 pav.



18 pav.

Taigi remiantis šiais vaizdais įsteigiama dalykų padėtis, kuri susijusi su prižiūrėtoju ir vandens stichijai priklausančiu undinės vaizdu-perceptu. Pastebėjęs ant kranto gulinčią moterį, prižiūrėtojas iš pradžių atrodo susižavėjęs. Matyti, kad jaunas, nuogas ir žolių paslepiamas moters kūnas jam kelia geismą. Nepriklausomai nuo tamsoje skendinčio veido, šis geismas pabrėžiamas stebint skirtingas moters kūno dalis – veidą ir krūtį. Santykis tarp figūrų pasikeičia tada, kai pastebimas vandens stichijai priklausantis žvynuotas paviršius. Prižiūrėtojas supranta, kad susidūrė visai ne su moterimi, o undine. Kaip tik tada pasikeičia jo reakcija, jis pradeda

stipriai klykti. Nors pradžioje undinė vaizduojama kaip geismus kurstanti moteris, supratus, kad tai jūrų būtybė ir išgirdus jos balsą, moteris-žuvis tampa kylančios baimės priežastimi. Išsigandęs prižiūrėtojas atsitraukia nuo undinės, jis jaučia pavojų, kurio priežastis yra vandens stichijai priklausantis vaizdas-perceptas.

3.2.2. Netiesiogiai patiriamas undinės vaizdas-perceptas ir žmogiškojo vaizdo-afekto sunaikinimas

Undinės drožinys, arba žemės stichijos vaizdas-perceptas, vienu metu filme patenka į jaunesniojo prižiūrėtojo vaizdą-afektą (18 pav.), tačiau vaizdų sekos pabaigoje iš jo yra pašalinamas bei sunaikinamas peiliu. Tai yra svarbią reikšmę turintis virsmas, todėl svarbu pastebėti dėl kokio vaizdų-perceptų pokyčio jis galiausiai pasirodo, kokie vaizdai perceptai iššaukia poreikį atmesti drožinį iš vaizdo-afekto, atsisakyti undinės. Šioje vietoje atsiranda komplikacijų, kadangi virtualumo plotmėje veidas sąveikauja ne vien su žemės stichijai priklausančiu undinės drožiniu. Žiūrint į undinės drožinį, arba žemės vaizdą-perceptą, šalia šio vaizdo pasirodo undinės, arba vandens stichijai priklausančios figūros, vaizdai-perceptai. Čia svarbu pabrėžti, kad atsiranda skirtumas tarp dviejų sąveikų: tiesioginės ir netiesioginės. Pirmuoju atveju undinė randama ant kranto, antruoju – naudojamas undinės drožinys, kad undinė būtų įsivaizduojama. Taigi sąveika komplikuojama, nes vaizdas-afektas kuriamas ne vien žemės stichijos, bet ir vandens stichijos, patiriamos per žemės stichiją, atžvilgiu. Bet kokiu atveju galima daryti išankstinę išvadą, kad sąveikaujant su undine tiesiogiai, ji iš karto iššaukia siaubą, o sąveikaujant per undinės drožinį, ši sąveika įgauna galimybę aktualizuoti sukeliama malonumą.

Kaip ir pirmojoje vaizdų sąveikoje, taip ir šioje, pirmiau pasirodo žmogiškieji perceptai – pavienės moters kūno dalys. Pirmiausia, pasirodo moters krūtys vaizdas (19 pav.), tada pusiau tamsus prižiūrėtojo veidas, kuriame labiausiai akcentuojamas burnos vienatimumas ir jo savybė – tvirtai sučiauptos lūpos (18 pav.). Tačiau jo burna netrukus praveriama, kaip, beje, ir undinės. Taigi šioje vaizdų sąveikos vietoje yra pateikiamas vaizdas-afektas su praveriama burna (20 pav.) ir vaizdas-perceptas su praveriama burna (21 pav.). Kol kas abi undinės kūno dalys pateikiamos naudojantis dekupažu, nerodant likusio kūno ar veido vietų. Šis sąveikavimas su skirtingomis kūno dalimis atkartoja ir pirmąją undinės bei prižiūrėtojo sąveiką. Joje taipogi pirmiau žvelgiama į veidą, tada į krūtį, liemenį ir pagaliau – žvynuotą paviršių. Pirmuoju atveju abiejų veidų savybės pasikeičia pamačius undinės žvynus ir

pabaisišką paviršių. Tuomet undinės veidas tampa pavojingas bei gąsdinantis, o prižiūrėtojo – kupinas siaubo. Taip ir čia sukuriamas lūkestis, kad pamačius vandens stichijai priklausantį žvynuotą paviršių, bus transformuojami abu veidai vaizdai-afektai.



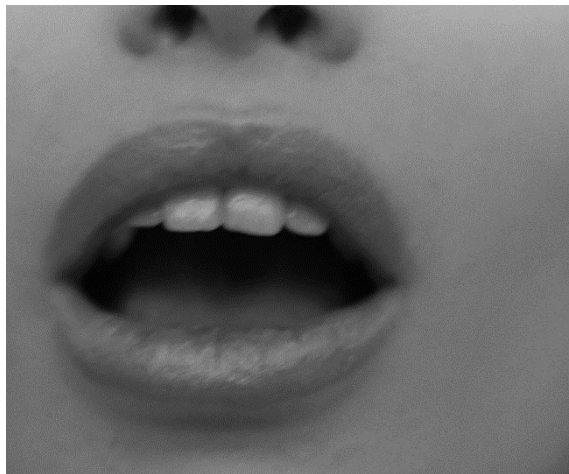
18 pav.



19 pav.



20 pav.



21 pav.

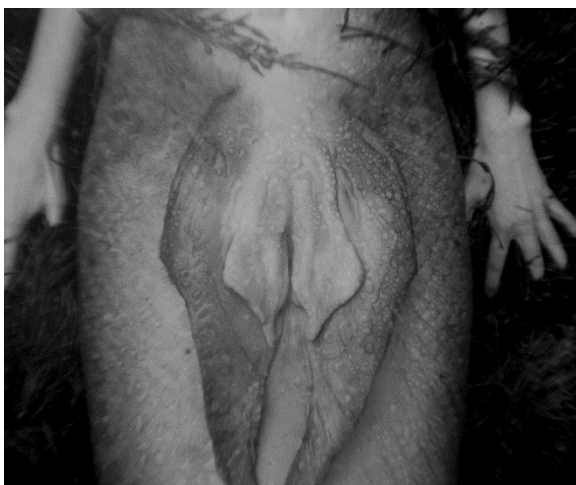
Po šių moters vaizdų-perceptų yra pateikiamas ant rąstų stovinčio medkirčio vaizdas (22 pav.). Aitinkamai į tai reaguoja jaunesniojo prižiūrėtojo veidas – jis nusukamas ir bent jau vienos veido pusės vienatinumai yra sunaikinami (23 pav.). Taip pat nebematoma prasivėrusios burnos, o sąveikaudama su medkirčio vaizdu-perceptu ši sritis keičiama, sukandami dantys. Tokiu būdu sukuriama prieštara tarp dviejų skirtingų perceptų. Moters perceptai įsteigė malonumą, medkirčio priešingai – sukėlė įtampą. Su pastaruoju vaizdu jaunesniojo prižiūrėtojo veidas nenori sąveikauti, ką pabrėžia ir užmerkiamos akys. Šis veido pokytis kartojamas kelis kartus ir tai tampa visos vaizdų sekos pamatine dalimi.



22 pav.



23 pav.



24 pav.



25 pav.

Toliau pateikiamas žvynuotos undinės uodegos vaizdas, tačiau, priešingai nei pirmą kartą, šį kartą pasirodo ir lytinis organas. Reaguodamas į tai prižiūrėtojo veidas vėl atsukamas į kamerą, malonumą įsteigiančios savybės gražinamos. Pirmuoju atveju susidūręs su undine ant uolų, prižiūrėtojas galiausiai pastebi pabaisišką kūną ir pradeda jausti siaubą. Antruoju atveju, naudodamas undinės drožinį, prižiūrėtojas mato undinės krūtį, paskui burną, galiausiai – žvynuotą paviršių ir lytinį organą. Tačiau šį kartą burna pražiojama ne vardan gąsdinančio klyksmo, o dėl malonumo kupinos aimanos. Ši dalykų padėtis atpažįstama iš varijuojančių burnos ir akių vienatinių. Tai – svarbiausios veido dalys. Jos arba atveriamos, arba užveriamos, tačiau to pasekoje nesukuriami jokie odos netolydumai, atsirandantys iš raumenų įtampos, nemalonumo. Galima sakyti, kad veido paviršius yra svarbiausias vienatinumas, kuris diferencijuoja tai, ar burnos ir akių savybės nurodo į malonumą, ar į įtampą.

Tačiau toks troškimas patirti malonumą vėl nuviliamas. Matant undinės lytinį organą, pasirodo nužudymo įrankio – medinės lazdos – vaizdas (26 pav.). Atitinkamai prižiūrėtojo

veidas keičiamas, šį kartą nusukamas į viršų, paslepiamos tiek akys, tiek burna (27 pav.). Taip pakartotinai sunaikinami vienatinumai ir malonumą įsteigiančios savybės. Mėginama įsivaizduoti undinę, jos krūtis, ekstazės kupiną išraišką, lytinį organą, kuris priklauso vandens stichijai ir veide sukelia malonumą „aktyvuojant“ tas pačias veido sritis. Tačiau, kaip atsakas šiems vaizdams, pasirodo žudomo medkirčio vaizdas – jis ir vėl reikalauja nususukti nuo undinės drožinio. Jo išvengus ir vėl atsisukus, mėginant pakartotinai įsivaizduoti undinę, tęsiama ta pati sandūra tarp vandens ir žemės realumo plotmių. Vienoje situacijoje išpildoma nužudymo fantazija, antroje – lytinis aktas su ant kranto randama undine.



26 pav.



27 pav.

Tačiau netrukus pateikiama šios cikliškos vaizdų kaitos komplikacija. Pakartotinai reaguojant į euforijoje paskendusį undinės veidą (28 pav.), toliau pasirodo vaizdas-perceptas su slystančiu čiuptuvu, irgi priklausančiu vandens stichijai. Savaiame suprantama, toks vaizdas nusako realumo plotmę, kurioje įsivaizduojamas lytinis santykis tarp prižiūrėtojo ir undinės. Taigi vyriškas lytinis organas yra paverčiamas vandens stichijai priklausančiu kūnu – slystančiu čiuptuvu (29 pav.). Galima sakyti, kad toks vaizdas gretinamas su prieš tai rodoma medine lazda, naudojama medkirčio nužudymui. Tačiau tai daug svarbiau, nei gali pasirodyti, kadangi, bent jau vandens stichijos atžvilgiu, matomas prižiūrėtojo kūno perkūrimas į vandens stichijos kategoriją. Taip toliau tęsiama paralelė tarp dviejų skirtingų realumo plotmių, tarp dviejų dalykų padėčių, tarp dviejų stichijų poveikio veidui. Vandens stichijos atitikmuo siejamas su genitaliniu pasitenkinimu, o žemės atitikmuo siejamas su nužudymu, kurio vaizdas nepageidaujamas. Sąveikoje su pirmuoju veide pasirodo malonumą įsteigiantys vienatinumai.

Sąveikoje su antruoju perceptu pasirodo gyslomis išvagotas paviršius, įtempti raumenys, stipriai suspaustos akys, kurie nurodo į nemalonumą (30 pav.).



28 pav.



29 pav.



30 pav.



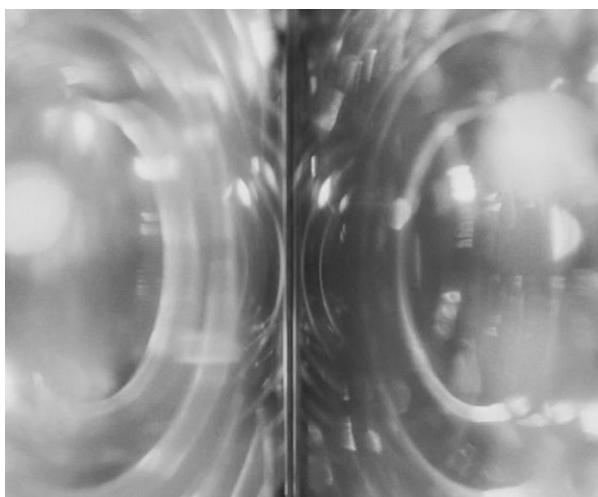
31 pav.



32 pav.



33 pav.

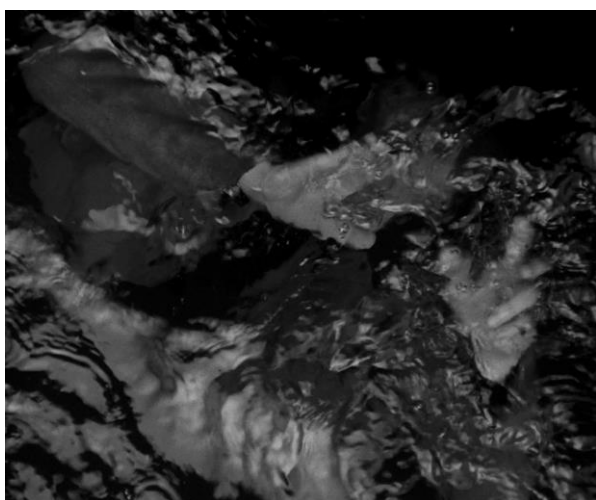


34 pav.



35 pav.

Galiausiai visgi pateikiamas pilno plano vaizdas-perceptas, kuriame pasirodo pats jaunesnysis prižiūrėtojas, turintis genitalinius santykius su undine (33 pav.). Ir visgi dalykų padėtis netrukus keičiama, genitalinis pasitenkinimas nepasiekia kulminacijos. Tai nutinka būtent tuomet, kai fantazijoje pasirodo švyturio šviesos vaizdas-perceptas (34 pav.). Tik atsiradus šiam vaizdui-perceptui santykis su undine keičiamas. Įsteigiama dalykų padėtis, kurioje prižiūrėtojas jaučia baimę, o undinė – vėl tampa pavojinga moterimi. Jaunesnysis prižiūrėtojas įtraukiamas po vandeniu, o undinė, kaip ir tiesioginės sąveikos metu, tampa pavojinga. Svarbu pastebėti, kad šioje vietoje realumo plotmė keičiama ir kitu atžvilgiu. Kuomet prieš tai undinė buvo matoma *po* vyresniojo prižiūrėtoju, šiuo vaizdu-perceptu yra pateikiama, kad ji atsiduria *ant* jo (37 pav.), net nekalbant, kad tik tokiu būdu įtraukimo po vandeniu veiksmas yra įmanomas. Tokiu būdu sudaroma realumo plotmė, kurioje jaunesnysis prižiūrėtojas atsiduria po vandeniu, patiria žuvusio medkirčio žūtį (36 pav.). Vertikali dviejų figūrų padėtis pasižymi dualumu, kuris sudaromas iš geismo bei mirties galimybės. Undinės figūros atžvilgiu būnant viršuje aktualizuojamas geismas, tuo tarpu būtant apačioje atsiranda mirties galimybė.



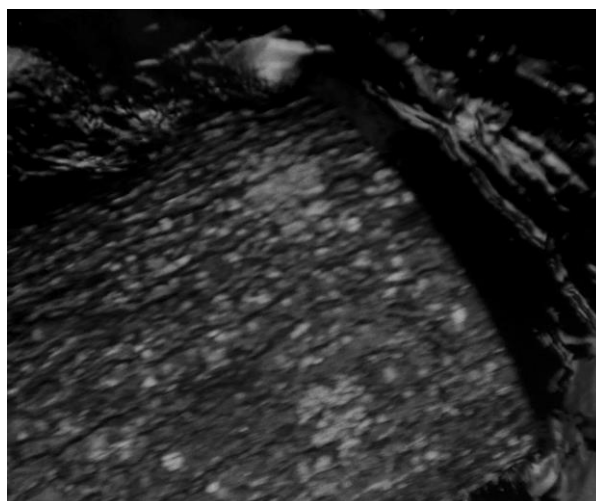
36 pav.



37 pav.



38 pav.



39 pav.

Taigi santykis su undine yra keičiamas, pereinama nuo mėginimo pasiekti genitalinį pasitenkinimą iki mirties vandenyje. Veidas vaizdas-afektas, kuris siejasi su malonumo ir nemalonumo išreiškimu, yra visiškai paslepiamas po stichijomis, sunaikinamas (38, 39 pav.). Viename vaizde veidas yra paslepiamas po vandens gyviais, kitame – po užplaukiančiu rąstu. Veidą uždengiančios stichijos sudaro naują pavojų, kuris pasireiškia siekiant genitalinio pasitenkinimo. Į šį veidų sunaikinimą reaguoja stambus planas su prižiūrėtojo veidu. Pirmajame vaizde-afekte suspaudžiamos akys, pražiojama burna, pasirodo didžiulės iššokusios gyslos, antrajame – vienatinumai nusukami, kas žymi nepageidautino percepto poveikį (41, 42 pav.). Šios fantazijos kulminacija pasirodo ne tik veidų sunaikinimu stichijomis, bet ir jų poveikiu veidui, kuris pasirodo iš jūros ištrauktos buvusio prižiūrėtojo galvos. Tai – stichijomis sunaikintas, supuvęs veidas, toks veidas yra pasyvus, praradęs savybę generuoti afektus (40 pav.). Tokios vaizdų-afektų ir perceptų sąveikos pabaigoje pasigirsta jaunesniojo verksmingas

riksmas, šauksmas. Jis susijęs su tuo, kad prižiūrėtojui siekiant švyturio šviesos ir genitalinio pasitenkinimo su undine, dalykų padėtis keičiama ir žada ne tik geismo nepatenkinimą, bet ir mirtį, veido sunaikinimą gamtos stichijomis. Veido vaizdo-afekto sunaikinimas yra galutinis pavojus, kurį patiria ir vyresnysis prižiūrėtojas (43 pav.), kai įsivėlęs į fizinę kovą su jaunesniuoju yra užkąsamas po žemėmis.



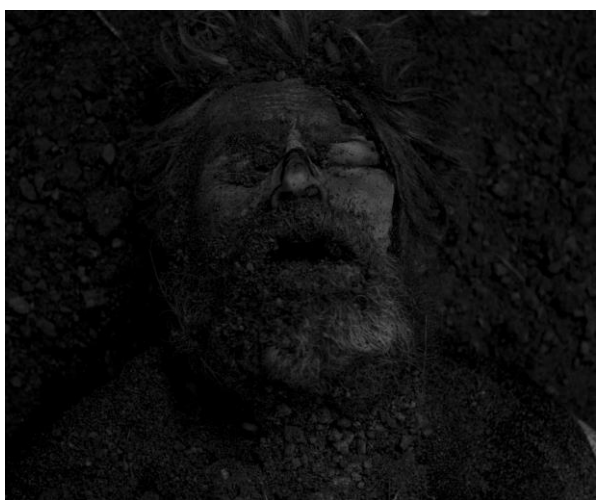
40 pav.



41 pav.



42 pav.



43 pav.

4. Du geismo objektai: undinė ir švyturio šviesa

Filmo „The Lighthouse“ eigoje atskleidžiamas ganėtinai dviprasmiškas jaunojo prižiūrėtojo geismas. Iš vienos pusės, jis geidžia undinės figūros, kuri manifestuojama fantazijose, pasinaudojus medinio drožinio vizualine stimuliacija. Iš kitos pusės, jau nuo pat pradžios jaunesniojo prižiūrėtojo pavydas yra nukreipiamas švyturio šviesos atžvilgiu. Būnant

apačioje dažnai žvelgiama viršun, pavydint, kad vyresnysis prižiūrėtojas monopolizuoja švyturio viršūnę, palikdamas tik varginančius, malonumo nesuteikiančius darbus: žvejojimą, grindų valymą, krosnies kūrenimą, alyvos nešimą viršun, švyturio sienos dažymą. Kitaip tariant, vienu metu yra geidžiama ir undinės, ir švyturio šviesos. Šis specifinis jaunesniojo prižiūrėtojo susiskaldymas reikalauja atsakymo, mat filmo eigoje atskleidžiamas sąmoningas jo mėginimas atsisakyti undinės kaip geismo objekto. Po nesėkmingos masturbacijos epizodo jaunesnysis prižiūrėtojas suskaldo undinės drožinį, sunaikina įrankį, leidusį fantazuoti apie gyvą, ant uolų pasirodančią undinę. Tokia veiksmo motyvacija yra grindžiama veikėjo žodžiais: „[Atėmei jam protą] tuo daiktu iš banginio kaulo. O aš įveikiau tavo burtus – va, žiūrėk! Dabar aš laisvas. Manęs tu nevaldysi.“¹⁴. Dėl nežinomos priežasties undinės geismas yra motyvuojamas kaip vyresniojo prižiūrėtojo manipuliacija. Bet kokiu atveju nuol šios scenos jaunesnysis prižiūrėtojas nori atsisakyti undinės, libido investuojamas tik į švyturį.

Norint suprasti jaunesniojo prižiūrėtojo eroso instinktą, tuo labiau undinės geismą, dėmesį vertėtų atkreipti į jau aptartą afektų ir perceptų sąveiką, kokią dalykų padėti ši išteigia. Su undine gali būti susiduriama tiesiogiai arba netiesiogiai, susikuriant jos fantaziją per medinį drožinį. Vieną kartą undinė randama ant kranto, kitą kartą apie undinę fantazuojama įrankių pašiūrėje. Šios dvi dalykų padėtys, nusakomos specifinių vaizdų-perceptų pasikartojimų, ir nurodo, kaip reikėtų vertinti undinės geismą. Visų pirma, abeiose vaizdų sekose akcentuojama undinės krūtinė. Ji pasirodo stambiu planu ir jaunesniojo prižiūrėtojo veide sukuria geismo kupiną išraišką. Pirmąjį kartą jo žvilgsnis slenka undinės kūnu – rankai prisiliečiant prie krūtinės, pasirodo šešėliuosi paslėpta nuo susijaudinimo virpanti lūpa, spindinčios išsprogusios akys. Antrąjį kartą, apie undinę fantazuojant įrankių pašiūrėje, krūtis tiesiog pateikiama stambiu planu. Toks perceptas vėlgi sąveikauja su jaunesniojo prižiūrėtojo veidu, suformuoto iš geismą nusakančių afektų. Kitaip tariant, abeiose situacijose geismas yra iššaukiamas moters krūties. Žvilgsnis tik vėliau nukreipiamas į lytinį undinės organą, kuris, beje, pirmuoju atveju net neparodomas. Tokiu būdu galima pastebėti ne tik tai, kad pirminiu geismo objektu tampa krūtis, bet ir tai, kad mėginama pereiti nuo krūties link lytinio organo, iš to patirti susijaudinimą. Tiesa, abiem šiais atvejais jis yra nesėkmingas. Radus undinę ant kranto pasirodo pabaisiškas žvynuotas paviršius, o apie undinę fantazuojant genitalinį susijaudinimą sutrikdo žudymo vaizdai, priklausantys prižiūrėtojo asmeninei priešistorei.

¹⁴ The Lighthouse (2019). Robert Eggers. [Vaidybinis filmas]. Jungtinės Amerikos Valstijos: A24. „That scrimshaw trinket. But I broke it, see. See? Now I’m free. I’m free from your designs!“ (1:20:00).

Kalbėdamas apie vystymosi stadijas, kaip pirminį patiriamą malonumą, Freud'as įvardina motinos krūtį. Stimuliuodama burnos erogeninę zoną, ji tampa pirminiu geismo objektu, kurio palaipsniui turima atsisakyti dėl natūralaus vystymosi ir teisiančios tėvo instancijos. Galutinis tikslas – perėjimas į genitalinę stadiją ir sveikas motinos atsižadėjimas, ją pakeičiant kita moterimi. Iš šios pusės, stambiu planu pateikiama undinės krūtis gali būti vertinama kaip užuomina į veikėjo oralinę fiksaciją. Ir nors ji neturėtų būti vertinama kaip pagrindinis įrodymas, tokių įrodymų galima atrasti ir daugiau. Atvykus į salą, jau pačioje pradžioje jaunesnysis prižiūrėtojas su nepasitenkinimu valgo maistą, atsisako alkoholio, jį mėgindamas pakeisti vandeniu iš šulinio. Tačiau toks veiksmas yra bergždžias, kadangi grynas vanduo yra užterštas žuvusios žuvėdros kūnu. Dėl šios priežasties prižiūrėtojas negali gerti vandens, vietoje to privalo vartoti alkoholinį gėrimą, kuris palaipsniui ir tampa oralinės fiksacijos išraiška. Filmo eigoje alkoholis geriamas vis labiau, perdėtai stimuliuojama erogeninė burnos sritis, sukelianti negenitalinį pasitenkinimą. Tokiu būdu jaunesnysis prižiūrėtojas tampa nevaldomas. Oralinei fiksacijai priskiriama ir cigaretė, kuri yra pakartotinai rūkoma ne vienoje scenoje. Papildomai galima pastebėti ir vartojamo jūros maisto svarbą, tačiau jaunesnysis prižiūrėtojas labai vangiai pripažįsta jo sukeltą malonumą.

Savaime suprantama, oralinė fiksacija psichoanalizėje nėra vertinama kaip sveikas susijaudinimo būdas. Bet koks perteklinis prisirišimas prie oralinio, o ne genitalinio pasitenkinimo, yra vertinamas kaip iškrypimas. Neretai jis pasireiškia kaip reakcija į išorines kliūtis, kurios trukdo pasiekti pilnavertį genitalinį pasitenkinimą. Tokiu būdu įvyksta priverstinis grįžimas į ankstesnes raidos stadijas, vadinamas *regresija*. Nepasiekus genitalinio susijaudinimo, siekiama erogeninės burnos srities stimulo. Kitais kartais toks susitelkimas ties oraliniu pasitenkinimu yra vertinamas kaip dalinis užstrigimas ankstyvoje seksualumo raidos stadijoje.¹⁵ Tiek vienu, tiek kitu atveju *oralinė fiksacija* yra pripažįstama kaip neigiama seksualumo išraiška, rodanti, jog asmuo patyrė ankstyvos vaikystės trikdžius, tinkamai nesusiformavo, arba dėl tam tikrų priežasčių privalėjo atsisakyti genitalinio pasitenkinimo. Jaunesniojo prižiūrėtojo atžvilgiu tokia fiksacija pasireiškia ne tik veiksmuose, kitaip tariant, alkoholio vartojime, rūkyme, valgyme, bet ir jau aptartuose veido vaizduose-afektuose. Štai vaizduojant masturbaciją įrankių pašiūrėje, yra nuolatos manipuluojama burnos vienatimumu. Fantazuojant apie undinę, burna yra pražiojama, tuomet uždaroma, vėl pražiojama, taip

¹⁵ Freud. S., Psichoanalizės įvadas: Paskaitos, vertimas: Austėja Merkevičiūtė, Vaga: Vilnius, 2014, p. 308

mėginant sujungti jaunesniojo prižiūrėtojo burną su vaizduojama krūtimi¹⁶ bei po jos pasirodančiais vaizdais-perceptais.

Supratus šią regresinę fiksaciją, reikėtų užduoti klausimą: kodėl visgi taip nutinka? Yra galimi du atvejai – arba jaunesnysis prižiūrėtojas jau turi fiksaciją, arba ji išsivysto būnant saloje, sutrikdžius sveiko libido funkcionavimą. Šiuo atveju kažkas turi neleisti patirti genitalinio pasitenkinimo, kad prižiūrėtojas taptų priklausomas nuo perviršinio alkoholio vartojimo. Tiesa, filme yra vos kelios scenos, kuriose tiesiogiai vaizduojamas masturbacijos aktas, tačiau tai nebūtinai yra vieninteliai atvejai, susiję su genitaliniu stimulu. Visgi vienas iš pagrindinių būdų pasiekti nesąmoningumo srities turinius psichoanalizėje yra sapnai, jų interpretacijos. Ir nors iš pradžių gali pasirodyti, kad sapno logikai filme paklūsta vienintelė scena su jūroje plūduriuojančiais rąstais bei pasirodančia undine, toks požiūris būtų klaidingas. Netrukus undinės mitinė figūra pasirodo ir dienos metu, o vis labiau vartojant alkoholį, aplinkoje atsiskleidžia ir kitos mitinės, archetipinės, su veikėjų asmenine priešistore susijusios figūros. Švyturio šviesa turi magiškų galių, vyresnysis prižiūrėtojas pavirsta dievu Protėju, aplinkui rangosi slidūs čiuptuvai, iš jo akių šviečia stipri šviesa, sėdint trobelėje pasirodo žuvęs medkirtys, ant šulinio nusileidžia vienos akies netekusi žuvėdra. Filme tiek mitinės, tiek su veikėjo psichika susijusios figūros pasirodo ne tik sapnuose, bet ir realios, sąmoningos dienos apsupty.

Taigi sapno simbolikos galima ieškoti visose filmo scenose. Šios pasirodančios figūros yra suprantamos kaip raktas į žmogaus nesąmoningumą. Todėl, norint suprasti psichinius individo sutrikimus, psichoanalizėje yra pasitelkiama būtent sapno analizė, leidžianti identifikuoti išstumtus, nelegalius seksualinius turinius, kuriuos mėginama užmaskuoti simboliais. Tai, kas negali būti išpildoma realybėje arba fantazuojama sąmoningu būdu, įprastai pasireiškia sapnuojant. Dėl šios priežasties sapnuose pasirodanti simbolika bene dažniausiai yra susijusi būtent su falo: medžiai, ietys, šautuvai, lazdos, įvairūs darbiniai įrankiai, čiaupai arba daiktai, iš kurių teka vanduo.¹⁷ Kitaip tariant, falo simbolika įprastai turi formos arba funkcijų panašumą. Taip ir filme gausu panašių simbolių – kastuvai, kuriuo ritmingai yra kasamos anglis ir kišamos į krosnį. Kaip falo simbolis pasirodo ir švyturys. Vaizduojant masturbaciją jis yra pateikiamas gulščioje pozicijoje ir pamažu sukant kamerą yra pastatomas (44-47 pav.). Anot Freud'o, bet kokia su kilimu susijusi figūra, pavyzdžiui, laiptai

¹⁶ Aptardamas vaiko ir motinos santykį, Deleuze'as aptaria, kad vaikas judėdamas link motinos yra pasiruošęs nesėkmei. Jis trokšta krūties ir malonumo, tačiau jau yra įsikišęs į burną pirštą, tokiu būdu stimuliuodamas erogeninę zoną ir mėgindamas susijungti su įsivaizduojamu virtualiu objektu. Iš: Deleuze G., *Difference and repetition*, translated by Paul Patton, Columbia University Press: New York, 1994, p. 99

¹⁷ Freud. S., *Psichoanalizės įvadas: Paskaitos, vertimas: Austėja Merkevičiūtė*. Vaga: Vilnius. 2014. p. 139

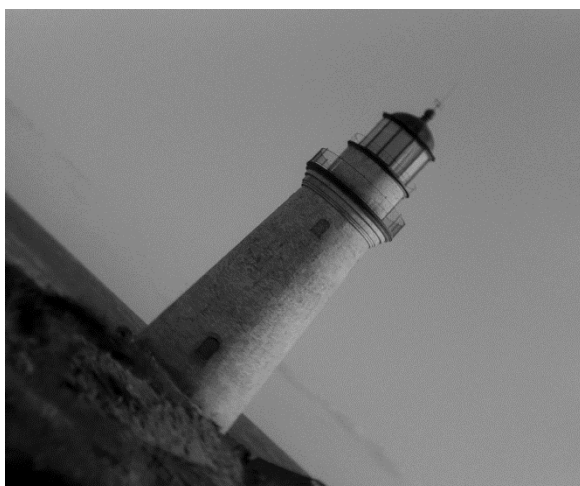
arba kopėčios, yra susijusios su lytiniu aktu bei kulminacija.¹⁸ Iš tiesų ir filme dažnai pasirodo šis motyvas. Jaunesnysis prižiūrėtojas vėl ir vėl bando kilti laiptais, pasiekti uždraustą švyturio šviesą, vien tam, kad galiausiai leistųsi žemyn nieko nepesęs.



44 pav.



45 pav.



46 pav.



47 pav.

Taigi jaunesniojo prižiūrėtojo undinės geismas iš tiesų yra susijęs su oraliniu pasitenkinimu, sugrįžimu į ankstesnę raidos stadiją. Toks regresavimas įvyksta todėl, kad švyturio šviesa, arba troškimas pasitenkinti lytiškai, yra draudžiama. Švyturio viršuje gali veikti tik vyresnysis prižiūrėtojas, todėl jaunesniajam prižiūrėtojui tenka ieškoti kitų būdų pasitenkinti. Tiesa, net ir masturbuodamasis jaunesnysis prižiūrėtojas nuo krūties percepto vėl ir vėl bando pereiti prie moters lytinio organo percepto. Nors pirmojo susidūrimo metu pastarasis labiau gąsdina, taip vėlgi pabrėžiant regresiją, antrosios akistatos metu šis organas

¹⁸ Freud. S., Psichoanalizės įvadas: Paskaitos, vertimas: Austėja Merkevičiūtė, Vaga: Vilnius, 2014, p. 142

jau yra geidžiamas (48-49 pav.). Prižiūrėtoji pagaliau pavyksta siekti genitalinio susijaudinimo, tačiau kulminaciją sustabdo į sąmonę prasiveržusios medkirčio žudymo scenos, kuriose atitinkamai figūruoja falo simbolis – lazda. Taip lytinis aktas ir nužudymo aktas yra susiejami, užkertant kelią pajauti pasitenkinimą. Jaunesnysis prižiūrėtojas yra apribotas erogenine burnos sritimi, bet koks mėginimas susijaudinti lytiškai yra bevertis. Tai pasirodo tiek atvirai pateiktomis situacijomis, tiek pasikartojančia sapno simbolika: kilimas ir nusileidimas žemyn laiptais nieko nepešus, kritimas dažant švyturio sienas. Tik žvejojimas jūroje, traukiant maistą viršun, yra vaisingas, iki tol, kol pažeidus jūreivių įstatymus užrūstinamas dievas. Nuo tos akimirkos pasirodo audra, jūra ima šėlti, vieninteliu išgyvenimo šaltiniu tampa alkoholis, vis labiau įtvirtinantis grįžimą į oralinę stadiją.



48 pav.



49 pav.

Taigi yra akivaizdu, kad pagrindinė įtampa atsiranda tarp genitalinės ir oralinės stadijos. Trumpai tariant, švyturio šviesa yra nepasiekama, todėl atsigręžiama ne tik į alkoholį, to pasekoje, ir į fantazavimą apie undinę. Tačiau ši mitologinė plotmė nėra pilnai atribota nuo realybės, mat filme jai ištransliuoti pasitelkiama vyresniojo prižiūrėtojo figūra. Jis nuolatos pasakoja įvairiausias istorijas, primena apie jūreivių prietarus, šaukiasi dievų, deklamuoja praeiksmus. Tačiau svarbiausia yra jo sąsaja su oraline ir genitaline stadijomis. Iš vienos pusės, vyresnysis prižiūrėtojas filme tampa jaunesniojo tėvu – pateikiamos ne tik drausminimo akimirkos, bet ir tiesioginis jaunesniojo komentaras: „Joks tu laivo kapitonas, niekad juo ir nebuvai! Joks tu generolas, joks policininkas, joks prezidentas, ir ne tėvas man! Tu man jau

gerklėj stovi su savo aiškinimais!“¹⁹. Visgi vyresnysis prižiūrėtojas viso filmo eigoje nuolatos elgiasi kaip tėvas. Jis nustato taisykles, kaip reikalaujama elgtis, kokie darbai turi būti padaromi, jis yra viršesnysis, taip atstovauja tėvą dėl kurio asmenybės raidoje turėtų susiformuoti superego instancija. Todėl natūralu ir tai, jog jaunesniajam prižiūrėtojui kiltų *perkėlimas*, iššaukiantis įtampas, susijusias su tikroju tėvu, iš kurio namų buvo savu noru išėita.

Kalbant apie prižiūrėtojų santykį, neišvengiama paminėti pasikartojimų, kurie tęsiasi jaunesniojo gyvenime. Yra žinoma jo asmeninė priešistorė – jis išėjo iš tėvo namų tam, kad užsidirbtų pinigų ir susikurtų sau priklausančius namus. Taip jis keičia darbus, mėgindamas užsidirbti, susirasti galimybę užimti aukštesnes, pelningas pareigas, o jo viršininkai tampa nelyg tėviškos figūros. Tiek medkirčio, tiek vyresniojo prižiūrėtojo situacijos yra panašios. Abu jie reikalauja varginančio nuolatinio darbo, abu skundžiasi jaunesniojo prižiūrėtojo kompetencijomis, abu yra „nužudomi“ simbolinio falo – lazdos ir kirvio, – o jų veidai yra sunaikinami žemės stichijos figūromis. Medkirčio veidas paslepiamas ant jo užplaukiančio rasto, vyresniojo prižiūrėtojo – po žemėmis. Tai galima vertinti kaip jaunesniojo prižiūrėtojo lemtį, kuri vėl ir vėl nesąmoningai kartojama, traukiant jį prie panašių tėviškų figūrų. Tačiau, kaip jau buvo aptarta, falą simbolizuojanti lazda arba kirvis neturėtų būti vertinami vien tiesiogiai, jie turėtų būti vertinami ir kaip sapno cenzūros padarinys. Taip, filme nėra pateikiamas sapnas, tai greičiau dieninė fantazija arba kliesdėsys, pasižymintis panašiu funkcionalumu kaip sapnas. Ši dieninė fantazija yra pritvinkusi simbolių, kuriais paslepiami veikėjo troškimai. „Sapnas – tai miegą trikdančių (psichinių) dirginimų pašalinimas, haliuciniškai juos patenkinant.“²⁰ – tokiu būdu ir visi pasirodantys simboliai bei mitinės figūros vienaip ar kitaip yra susijusios su nelegalių potraukių išpildymu, seksualiniu prižiūrėtojo gyvenimu.

Kaip paaiškinti tokią dienos sapno cenzūrą? Psichoanalizėje nemalonumas ir malonumas nėra pernelyg atskiriami pojūčiai. Vien dėl superego instancijos veikimo, mėginimo cenzūruoti potraukius, atsiranda įtampos, kuriose galima įžvelgti visiškai priešingą intencionalumą, negu jis vaizduojamas iš tikrųjų. Štai ir troškimas žudyti arba neapykanta, anot Freud'o, nėra pernelyg nutolę nuo seksualinio potraukio arba meilės. Negana to, susiklosčius tam tikroms aplinkybėms neapykanta gali virsti meile ir atvirškčiai. Dažnai ir neatsiskleidęs

¹⁹ The Lighthouse (2019). Robert Eggers. [Vaidybinis filmas]. Jungtinės Amerikos Valstijos: A24. „Well you ain't a captain of no ship and you never was! You ain't no general, you ain't no copper, you ain't the president, and you ain't my father! And I'm sick of you actin' like you is!“ (1:28:33)

²⁰ Freud. S., Psichoanalizės įvadas: Paskaitos, vertimas: Austėja Merkevičiūtė, Vaga: Vilnius, 2014, p. 122.

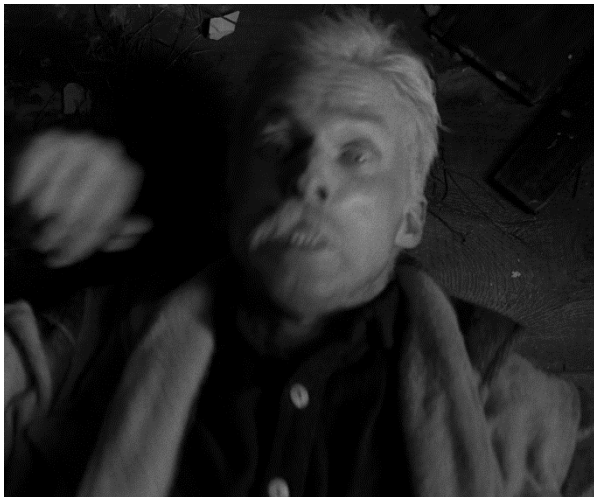
erotinis potraukis gali pasirodyti priešišku ir agresyviais polinkiais.²¹ Toks dviprasmiškumas išvelgiamas ir prižiūrėtojų santykiuose. Dažnai pereinama nuo draugiško bendravimo, asmeninės priešistorės išsipasojimų, iki grynų neapykantos. Dėl šios priežasties galima numanyti ir tai, kad falo simboliu tampančiais nužudymo įrankiais yra mėginama cenzūruoti erotinį potraukį. Tačiau toks vertinimas yra daug komplikutesnis, nei gali pasirodyti iš pirmo žvilgsnio. Genitalinis pasitenkinimas saloje yra monopolizuojamas, visų pirma, todėl, kad švyturio viršus, taigi ir genitalinio susijaudinimo kulminacija, gali priklausyti tik vienam iš dviejų prižiūrėtojų. Lytinį malonumą pasisavina arba vyresnysis prižiūrėtojas, arba jaunesnysis prižiūrėtojas. Būtent todėl galima numanyti, kad po šios erotikos cenzūravimu slypi kažkas daugiau. Tai – ne tik mėginimas paslėpti tabu, bet ir genitalinio pasitenkinimo monopolija.

Regis, viso to užuominos randamos undinės geismo specifikoje. Ši atsiranda bei yra aktualizuojama būtent mediniu drožiniu, kuris yra naudojamas kaip fantazijos įrankis. Tačiau undinė bei erogeninės burnos stimulus sąsąjū turi ir su vyresniuoju prižiūrėtoju. Visgi nuo pat pasirodymo saloje jis ir skatina jaunesnįjį vartoti alkoholį, valgyti maistą, todėl yra pagrindinis faktorius dėl kurio realybėje atsiranda oralinė fiksacija. Negana to, toks sugrįžimas į ankstesnę raidos stadiją atsiranda ir dėl to, kad vyresnysis prižiūrėtojas valdo švyturio viršų, draudžia atsidurti šviesoje, pajauti genitalinį pasitenkinimą. Tokiu būdu potraukis vyresniajam prižiūrėtojui yra supriešinamas su neapykanta, atsirandančia dėl užstrigimo oralinėje stadijoje. Iš vienos pusės, vyresnysis prižiūrėtojas įsteigia draudimą kilti viršun ir skatina gerti, iš kitos pusės, jis bando kritikuoti ir alkoholio vartojimą. Toks permainingas dvilypumas gali būti suprantamas į prižiūrėtojų santykius žiūrint kaip į šeimyninius. Psichoanalizėje yra įprasta analizuoti tradicinę šeimos struktūrą: sūnaus, tėvo ir motinos. Tačiau filme tokios struktūros nematyti – tėvas turi prisiimti motinos vaidmenį, tik vietoje krūties sūnui jis duoda alkoholio butelį, maistą, kuris iš esmės atstoja tą pačią oralinę fiksaciją. Taigi homoerotiskumas iškart tampa mėginimu tėvo figūroje ieškoti motinos. Dėl situacijų panašumo galima numanyti, kad tokioje padėtyje atsiduriama ir su medkirčiu, ir su tikroju tėvu. Tačiau susiduriama su problema – vyresniojo prižiūrėtojo kūnas yra vyro kūnas, todėl pasitenkinimas negalimas, psichikoje sukuriama įvairios cenzūros, realybės iškreipimai. Neradus motinos yra pereinama į oralinį susijaudinimą, kuris pasiekiamas alkoholiu, maistu, mėginama fantazuoti apie undinę,

²¹ Freud. S., Gedulas ir melancholija, Anapus malonumo principo, Ego ir Id, vertimas: Antanas Gailius, Vaga: Vilnius, 2019, p. 144.

arba moterį, kuri pagaliau turėtų suteikti genitalinį pasitenkinimą, bet dėl nesuprantamos priežasties fantazijoje tampa žudančia figūra.

Jaunesniojo prižiūrėtojo atžvilgiu yra akivaizdu, kad identifikuojamasi su vyresnioju prižiūrėtoju, kadangi yra siekiama švyturio viršūnės, kuri priklauso būtent vyriškajam pradui. Jaunesnysis prižiūrėtojas yra stambaus stoto, turintis daug vyriškos jėgos, pritvinkusios energijos. Miegodamas naktimis lovoje kartu jis pasiguldo undinės drožinį – šie prižiūrėtojo poelgiai atskleidžia, jog jis yra heteroseksualus, geidžia būtent moters kūno, ko negali rasti vyresniojo prižiūrėtojo kūne. Dėl šios priežasties ir undinę, arba mitinę antropomorfinę būtybę, reikėtų vertinti kaip kliedesį arba haliucinaciją, kuri siejama su vyresnioju prižiūrėtoju, atliekančiu motiniškas funkcijas. Jo suteikiamas alkoholio butelis yra motinos krūtis, jo gaminamas maistas yra krūtis, o iš undinės mėginamą gauti kažką daugiau, ne tik krūtį, bet ir genitalinį pasitenkinimą. Undinė yra priimtinas geismo aktualizavimas, tačiau jis taip ir pasilieka oralinėje stadijoje. Lygiai taip pat vyriško prado atitikmuo, jūrų dievas Protėjas, yra susijęs su neapykantos jausmais. Vienoje vaizdų sekoje yra sujungiami medkirčio, vėlgi burnos sritį stimuliuojančios undinės bei Jūrų Senio vaizdai (52-53 pav.), galiausiai sugrįžtama prie vyresniojo prižiūrėtojo kūno. Remiantis tokiomis haliucinacijomis, galima pastebėti, kad iš vyresniojo prižiūrėtojo figūros išplaukia ne tik asmeninė jaunesniojo prižiūrėtojo priešistorė, bet ir dvi lytis atstovaujančios mitologinės figūros.



50 pav.



51 pav.



52 pav.



53 pav.

Jaunesniojo prižiūrėtojo negebėjimas pasiekti genitalinio susijaudinimo pasirodo ne tik besaikiu alkoholio vartojimu, undinės vaizdais-perceptais, švyturio kaip falo simboliu, negebėjimu pakilti aukštyn. Įtampa tarp genitalinės ir oralinės stadijos pasirodo ir per pagrindinį dviejų prižiūrėtojų darbą. Jaunesnysis prižiūrėtojas dažniausiai kūrena krosnį. Vyresnysis prižiūrėtojas prižiūri švyturio šviesą. Jau aptarta šių ugnies perceptų ir afektų sąveika įsteigia, kad jaunesnysis prižiūrėtojas yra vargstantis darbininkas, kuomet vyresnysis prižiūrėtojas patiria malonumą, susijusį būtent su genitaliniu pasitenkinimu. Tačiau ši švyturio šviesa turi ir daugiau opozicijų. Visų pirma, švyturio šviesa, kaip genitalinio pasitenkinimo objektas, antrina undinei, ir kaip lytinio susijaudinimo kulminacija oponuoja apačiai. O koku kriterijumi lygintinas pats darbas prie krosnies su darbu prie švyturio šviesos? Užominas apie šių dviejų darbinių pozicijų reikšmę galima rasti švyturio ir krosnies pateikime. Jeigu švyturys pateikiamas kaip falo simbolis, kurio viršūnėje monopolizuojamas genitalinis pasitenkinimas, krosnis vėlgi yra susijusi su oraliu pasutenkinimu. Krosnis yra dalis garinio variklio – kūrenama ugnis sukuria garus, kuriems einant per vamzdžių sistemą, pasigirsta sirenos kaukimas.

Taigi viena darbo vieta yra susijusi su oralumu, kita – su lytiniu organu. Tokiu būdu figūrų seksualinė padėtis nusakoma ne tik per pavienes figūras, bet ir per darbo vietas. Po teisybei, nederėtų teigti, kad salos funkcionalume švyturys yra svarbesnė figūra už signalinę sireną. Sirena yra lygiai tokia pat svarbi švyturio salos dalis kaip ir pats švyturys. Ji laivams praneša apie netoliese esančią žemę, tačiau praneša ne vizualiai, o garsu. Būtent todėl pradžioje esanti dalykų padėtis, kai jaunesnysis prižiūrėtojas stovi prie krosnies, o vyresnysis prie švyturio šviesos, nusako dviejų lygiaverčių kategorijų pateikimą. Taip keičiantis jaunesniojo

prižiūrėtojo geismo objektui, pereinant nuo undinės iki švyturio šviesos, kartu pereinama nuo darbo prie krosnies iki darbo prie švyturio šviesos. Kitaip tariant, abi šios situacijos susijusios. Apleistos darbo vietos prie krosnies vaizdas pabaigoje nurodo į darbo vietas, kuri priskiria veikėją oralinei kategorijai, atsisakymą. Žinoma, šioje vietoje lieka klausimas – jeigu atsisakoma figūrų, susijusių su oralumu, kodėl vis vien išlieka gėrimo motyvas? Tačiau ir šioje vietoje matoma tam tikra progresija. Vienu metu alkoholis, arba gėrimas susijęs su jūreiviais, baigiasi, todėl geriamas terpentinas su medumi, arba gėrimas susijęs jau su žemiškuoju medkirčio darbu. Būtent po šios scenos ir parodoma apleista darbo vieta prie krosnies ir švyturio sirenos.

Terpentinas su medumi žymi su oralumu susijusių figūrų atsisakymą: sirenos, alkoholio. Iš kitos pusės, tai dar labiau pabrėžia su gėrimu susijusią filmo logiką. Pradžioje jaunesnysis prižiūrėtojas atsisako alkoholio, gerdamas purviną vandenį, o vyresnysis prižiūrėtojas skatina jį gerti alkoholį. Jis sako, kad būnant jūreiviu, pasibaigus darbui jūroje, vienintelis vaistas nuo nuobodulio yra alkoholis. Jis laiko jūreivius patenkintais, ramiais, paklusniais. Geriant alkoholį vyresnysis prižiūrėtojas įgauna dominuojančios figūros statusą – jis drausmina jaunesnįjį, o pastarasis, net ir būdamas nepatenkintas, klauso tokių įsakymų. Kuomet filmo pradžioje jaunesnysis prižiūrėtojas prieštarauja, netgi rodo priešišumą, gerdamas alkoholį jis nebeatsikalbinėja. Taigi alkoholis, arba jūreivių gėrimas, tampa priemone valdyti. Kita vertus, pasibaigus alkoholiui ir abiem prižiūrėtojams išgėrus terpentino su medumi, situacija tarp prižiūrėtojų apsiverčia. Iškart pasirodo scena su apleista darbo vieta prie krosnies, jaunesnysis prižiūrėtojas nebedirba, neskamba ir sirena. Kitoje scenoje abu prižiūrėtojai pereina į fizinį konfliktą, kurį laimi jaunesnysis, jį nužudydamas. Tokiu būdu abiem prižiūrėtojams išgėrus terpentino, situacija apsiverčia – jaunesnysis išsilaisvina nuo spaudos, gali dominuoti vyresnįjį prižiūrėtoją. Galima numanyti, kad tai susiję su gėrimo priskyrimu žemiškajam medkirčio darbu. Visgi terpentinas yra gaunamas iš medžių sākų, todėl yra priskiriamas jaunesniojo prižiūrėtojo priešistorei. Jis ir gamina šį gėrimą, vyresnysis nieko apie tai nenusimano.

Filme matoma sąveika su keliomis gėrimų rūšimis, kurios turi poveikį prižiūrėtojų elgesiui, situacijos saloje vystymuisi. Visų pirma, yra *paprastas nešvarus vanduo*, kurį geria jaunesnysis prižiūrėtojas filmo pradžioje. Kol šis gėrimas geriamas, išlaikomas susitelkimas ties darbu, atsakingas požiūris į paskirtas užduotis, net ir esant sunkumams. Jaunesnysis prižiūrėtojas taip pat atskalbinėja vyresniajam prižiūrėtojui – dėl to, kad šio priekaištavimas dėl blogai atliekamo darbo yra nepagrįstas, jis laisvai rodo savo nepasitenkinimą, nepatiklumą. Tuomet pradedamas gerti *alkoholis*, kuris ištraukiamas jaunesniojo prižiūrėtojo iš žemės.

Išgėrus šio gėrimo pasirodo undinė. Abi šios figūros yra tiesiogiai susijusios, priskiriamos ne tik jūreivių gyvenimui, taip pat regresijai ir fiksacijai į oralumą. Vartojant alkoholį jaunesnysis prižiūrėtojas pradeda apleisti jam patikėtas pareigas, vienintelis anglių kūrenimas dar rodomas, kuris, beje, irgi priskiriamas oralumui. Jaunesnysis prižiūrėtojas susitelkia į savo geismo patenkinimą, mėgina pasiekti genitalinį susijaudinimą, tačiau jo pasiekti taip ir neįstengia. Vykstant šiam savivaliavimui alkoholiu, tarp prižiūrėtojų atsiranda atviresnis ryšys, kuris varijuoja nuo draugystės iki neapykantos apraiškų. Pasibaigus alkoholiui išgeriamas *terpentinas su medumi*. Jo išgėrus apleidžiamas postas prie krosnies, su vyresniuoju prižiūrėtoju prasideda kova iki mirties. Jaunesnysis prižiūrėtojas šią kovą laimi ir nužudo vyresnįjį prižiūrėtoją. Po nužudymo yra surūkoma cigaretė, išgeriamas *žibalas*, kuris tiesiogiai siejamas su švyturio viršūnėje esančia šviesa ir genitaliniu susijaudinimu. Šis darbas, priešingai nei jūreivio ar medkirčio darbas, negali būti pasidalinamas tarp kelių darbininkų. Tai – darbinė pozicija, kuri gali priklausyti tik vienam. Pakilus į švyturio viršų, patiriamas pasitenkinimas, nors galiausiai vis vien krentama žemyn.

5. Mitologinė plotmė

5.1. Prometėjas ir Jūrų Senis

Filme „The Lighthouse“ veikia kelios, per ikonografiją ir pasakojimo elementus pasirodančios figūros. Visų pirma, Prometėjo vaidmuo yra įvedamas pagrindiniu pasakojimo elementu, t.y. švyturio šviesos – viršuje esančios ugnies – siekimu. Papildomai ši intertekstinė nuoroda tvirtinama paskutiniu filmu kadru, kuriame rodomas ant uolų gulintis veikėjas, o jo organus kapoja žuvėdros. Visų antra, pasirodo jūrų senio Protėjo figūra – su slystančiais čiuptuvais, kriauklėmis, žuvies uodega. Nors filme pateikiamas vaizdas gali būti siejamas su galybe graikų jūrų dievybių, šią figūrą leidžia identifikuoti funkcionalumas mituose. Jūrų senis Protėjas pasižymi gebėjimu keisti pavidalus – pasiversti medžiu, ugnimi, jūros gyviais – ir gebėjimu numatyti ateitį. Graikų mituose pasakojama, kad tas, kuris sugebės pagauti Protėją ir priversti jį įgauti tikrąją savo formą, galės paprašyti, jog šis papasakotų ateitį.²² Vyresnysis prižiūrėtojas filme ir yra tas veikėjas, kuris mainosi. Būdamas prie švyturio šviesos pasirodo kaip jūrų senis Protėjas, kitose scenose – kaip undinė, žuvęs medkirtys. Mitų Protėjas gyveno

²² Apollodorus, *The Library of Greek Mythology*, translated by Robin Hard, Oxford University Press: New York, 1997, p. 209.

Faros saloje, Aleksandrijos švyturyje, o tai dar labiau sutvirtina intertekstinę nuorodą. Tačiau be šios figūros filme pasirodo ir kitos panašios jūrų dievybės intertekstas. Vyresnysis prižiūrėtojas turi valtį, kuriai suteiktas Doris vardas. Mitologijoje šis vardas priklauso Nerėjo, kito pranašingo Jūrų Senio, žmonai.²³ Nerėjas, visai kaip ir Protėjas, keičia pavidalus, geba numatyti ateitį. Apskritai kalbant, šios dvi figūros yra vieno ir to paties Jūrų Senio manifestacijos, nors ir yra įpintos į skirtingus mitus.

Kalbant apie Prometėjo ir Jūrų Senio figūras derėtų pastebėti svarbią šių figūrų savybę, kuri filme pakeičiama. Graikų mitologijoje ne tik Jūrų Senis, bet ir Prometėjas turi ateities matymo gebėjimų. Nors pagrindinis titano nusikaltimas buvo ugnies pavogimas, jis liko įkalintas ant uolų būtent todėl, kad žinojo Dzeuso lemtį, bet atsisakė atskleisti visas detales. Jis žinojo, kuris Dzeuso sūnus nuvers jį iš sosto, visai kaip šis nuvertė savo tėvą Kroną. Tai pagrindinė priežastis, kodėl Dzeusas Prometėją pasmerkė kančioms. Jis troško, kad šis atskleistų jo ateitį, tokiu būdu vyriausiasis dievas galėtų išvengti savo nuopolio. Savaiame suprantama, Dzeusas, kuris turėtų bausti už ugnies pavogimą ir už ateities neatskleidimą, filme nematomas. Jis pakeičiamas pranašinga Jūrų Senio figūra, kuriai išvis neturėtų reikėti prometėjiškų ateities žinių, nes ji pati jas turi. Kita vertus, kaip ir Prometėjas, Jūrų Senis vaizduojamas kaip toks, kuris nenori dalintis savo žiniomis. Jis mato ateitį, tačiau šias žinias saugo ir nenoriai jomis dalijasi. Tik filmo pabaigoje, kai vyresnysis prižiūrėtojas yra užkasamas po žemėmis, jis galiausiai atskleidžią jaunesniojo ateitį.²⁴ Pastarasis į ją visai nekreipia dėmesio, kaip ir lig tol nekreipė dėmesio į perspėjimus apie žuvėdros nužudymą, įvairias jūrų istorijas. Kaip jis ir sako, jam tokios kalbos yra kvailos pasakėčios. Galiausiai visgi jaunesnysis prižiūrėtojas pasitinka tokią lemtį, kurią jam išpranašauja vyresnysis: akis yra išdeginama ugnies, jis yra trenkiamas žemyn ir nubaudžiamas.

Tačiau atitinkamą poziciją turėtų užimti ir Prometėjas, kuris susilaukia prašymų papasakoti ateitį ne tik iš žmonių, bet ir iš dievų. Ugnies vagimo istorijoje pats Dzeusas reikalavo žinių apie savo ateitį. Prometėjas žinojo ir savo ateitį, jis žinojo, kad pavogęs ugnį turės kentėti prikaltas prie uolų. Tiesa, Eschilo tragedijoje „Prikaltasis Prometėjas“ deivė Gaja jam pamokslauja, kad jis nors ir mato ateitį, jam pačiam būtų naudingas asmuo, kuris perspėtų

²³ Apollodorus, *The Library of Greek Mythology*, translated by Robin Hard, Oxford University Press: New York, 1997, p. 29

²⁴ The Lighthouse (2019). Robert Eggers. [Vaidybinis filmas]. Jungtinės Amerikos Valstijos: A24. „Ak, kokie protėjiški tie pavidalai, kurie išnyra iš žmogaus proto ir subliūkšta prometėjiškoj kaitroj, kuri mums nepriklauso; tie pavidalai išdegina žmogui akis dangiškąja gėda ir drebejimu... Tada nubloškia jį matuoti dugno. Kitas gi žmogus, nors dar aklas, regi ten pat visas dangiškąsias malones ir keliauja į alučio pievas, kur niekam nieko netrūksta ir nereikia vargti; užtat ten žmogus yra... Kaip senovėj... Vis kitoks ir vis toks pat, kaip toji vienintelė, kuri eina aplink pasaulio rutulį. Tokia yra tiesa. Tavęs laukia bausmė.“ (1:37:41)

dėl jo likimo²⁵. Jaunesnysis prižiūrėtojas visgi tokiomis savybėmis nepasižymi, jis keičia darbus, ieškodamas sau tinkamos vietos, tačiau visuomet pasiekia tą patį rezultatą – konfliktuoja su viršininku, ieško naujos profesijos. Tačiau tik atsidūręs saloje jis tampa prometėjiška figūra, mėginančia pakartotinai įveikti viršesnį ir dėl to nubaudžiama. Viršuje esančios ugnies siekimas veda į prazūtį, apie kurią perspėja pagautas Protėjas. Šiam Prometėjo tipažui vis dėlto tai nerūpi, jis ne tik neturi ateities pranašavimo gebėjimo, bet ir pats nesiklauso pranašysčių. Iš dalies tokį mito pakeitimą galima mėginti aiškinti filme matoma šeimynine struktūra. Mitinis Prometėjas ateities žinojimo savybę įgauna iš motinos, tuo tarpu motina jaunesniojo gyvenime nefigūruoja, ji internalizuojama tėvo-priešininko figūroje. Lygiai taip pat ir vyresnysis prižiūrėtojas atstoja abu šiuos vaidmenis: jis turi ateities spėjimo savybę, tačiau šiuo sugebėjimu ne tik nenori dalintis, kaip pasidalintų motina, bet ir nenori atskleisti asmeninės jaunesniojo ateities. Tokiu būdu panaikinamas ir vienintelis prometėjiškos figūros savybė, kuri reikalinga dieviškajai figūrai.

Prometėjo mite Dzeusas pasiima ugnį iš žmonių, o Prometėjas bando ją sugrąžinti. Tačiau filme matome, kad ugnis yra sudvejinta – ji yra viršuje ir apačioje. Būdamas apačioje jaunesnysis prižiūrėtojas kasa anglis ir jomis kūrena krosnį, kuri ir aktyvuoja švyturio garsinį perspėjimą signalą. Tuo tarpu viršuje esanti švyturio šviesa nereikalauja jokio darbo. Reikia paprasčiausiai uždegti žibalą ir šviesa švyti, o lempa sukasi didžiulio mechanizmo pagalba. Tokiu būdu vyresniojo prižiūrėtojo darbas nereikalauja jokių pastangų, jis įsteigia visuotinį gėrį ir leidžia išvengti nemalonumo. Net žibalas, reikalingas uždegti šviesai, yra atnešamas jaunesniojo prižiūrėtojo. Prometėjo mito interpretacijose ugnies vogimas buvo motyvuojamas ne vien tuo, kad Prometėjas žmonėms norėjo atnešti meną, bet ir tuo, kad jis norėjo atnešti technologiją, kuri turėtų palengvinti įvairius darbus. Filme galima išvelgti panašią perskyrą: viršuje esanti ugnis nereikalauja sudėtingo darbo, ji sukasi savaime ir perspėja jūreivius, o apačioje esanti ugnis reikalauja varginančio darbo, kad galėtų tinkamai funkcionuoti, sukurtų garsinį švyturio signalą, kuris perspėtų tuos pačius jūreivius. Taigi abi ugnys atlieka tą pačią funkciją – jos jau yra visuotinis gėris žmonijai, tačiau viena sukelia asmeninį nemalonumą, alinantį darbą, o kita – malonumą. Pavogdamas ugnį Prometėjas turėtų maištauti ne dėl asmeninės naudos, o vardan žmonių, kurie į jį visiškai nepanašūs.²⁶ Tuo tarpu jaunesnysis prižiūrėtojas nenori aukotis vardan jūreivių, arba žmonių, kurie į jį nepanašūs, jis nenori

²⁵ „O numatytoju be reikalo tave / Vadina dangiškieji. Nes ir tau pačiam / Koks numatytojas juk būtų reikalingas./ Kuris parodytų, kaip šios dalios išvengti“ Iš: Aischilas, Prikaltasis Prometėjas, Vilnius: Vaga 1988, p. 11, Iš: www.dramustalcius.lt

²⁶ Baltos Lankos: tekstai ir interpretacijos, Nr. 8, Kavolis V., Maištininkų mitologijos, Baltos Lankos: Vilnius, 1997, p. 13

kentėti, jausti nemalonumo vardan kitų, ir tai yra dar vienas prometėjiško prototipo neatitikimas.

5.2. Mitinis stichijų valdymas: žemė, vanduo, ugnis

Prometėjas yra siejamas su kuriančiąja dieviškąja instancija: jis ne tik atneša žmonėms ugnį, kuri suteikia žmonijai menus, kūrybą, amatus, jis taip pat iš žemės sukuria žmogų, taip tapdamas dievu-kūrėju. Filme visgi ši charakteristika pasireiškia per stichijų valdymą. Naudodamasis žeme, kurią jaunesnysis prižiūrėtojas valdo, būdamas žemiškosios medkirčio profesijos atstovu, jis sukuria ne tik ugnį, bet ir visuotinį gėrį. Jis iškasa anglis, jas nuveža, kūrena didžiulę liepsną, o ši, savo ruožtu, būdama mašininio mechanizmo dalimi, sukuria perspėjimą jūreiviams. Taigi jaunesniajam prižiūrėtojui, priešingai nei Prometėjui, šios ugnies nereikia vogti, kadangi jis pats ją gali sukurti iš žemės, kurią valdo. Tačiau tokia produkcija yra varginanti, reikalauja asmeninio pasiaukojimo, malonumo mažėjimo ir nemalonumo didėjimo. Aptardamas Prometėją, industrinės visuomenės ir produkcijos santykį, Herbert'as Marcuse pastebi: „Žmogus yra vertinamas pagal jo sugebėjimą kurti, gausinti ir gerinti socialiai naudingus dalykus. Tad produktyvumas žymi gamtos apvaldymo ir transformavimo laipsnį: progresuojantį nekontroliuojamos gamtinės aplinkos pakeitimą kontroliuojama technologine aplinka. Tačiau kuo labiau darbo pasidalijimas buvo pajungiamas įsitvirtinusio gamybos aparato, o ne individų naudai – kitaip sakant, kuo labiau socialiniai poreikiai tolo nuo individualių poreikių, – tuo labiau produktyvumas linko prieštarauti malonumo principui ir tapti tikslu savaime. Pats žodis [produktyvumas] įgijo prasminį represijos (...) atspalvį“²⁷. Būtent todėl pagrindinė Prometėjo kančia – tai kančia vardan produkcijos, nuolatinio gaminimo, kūrimo. Prometėjo mite jis yra baudžiamas už žmonijos sukūrimą ir ugnies pavogimą vardan savo kūrinio, vardan tolimesnės kūrybos, meno. O filme jis baudžiamas už tai, kad trokšta šios produkavimo galios atsisakyti, siekdamas ne visuotinio, bet asmeninio gėrio.

Viršuje esanti ugnis, priešingai nei esanti apačioje, visgi nereikalauja tokios malonumo aukos vardan socialinio gėrio, kadangi jos kurstymas nereikalauja varginančio darbo. Ji ne tik apsaugo jūreivius, bet ir sukelia malonumą tam darbininkui, kuris saugo šią šviesą. Dėl šios

²⁷ Marcuse H., *Eros and Civilization*, Beacon Press: Boston, 1955, p. 155-156. Vertimas: Noreika A., Iš: *Kultūros teorija ir metodologija*, T.9, Nr.1, Vytautas Kavolis ir Herbertas Marcuse'ė: mitologijos interpretavimo prieštaros, 2021

priežasties ji ir yra aukščiausiasis gėris, kurio siekia abu prižiūrėtojai. Švyturio šviesa yra varoma tokio mechanizmo, kuris ugnies kūrimui nereikalauja darbininko aukos. Šviesai produkuoti tereikia žibalo, kurį įpylus jis pats įsiliepsnoja be jokio nuolatinio darbo. Svarbu atkreipti dėmesį į tai, kaip šios dvi ugnys sąveikauja su kitomis stichijomis. Apačioje esanti ugnis yra produkuojama iš anglių, kitaip tariant, žemės stichijos. Tuo tarpu viršuje esanti ugnis yra produkuojama žibalu, arba vandens stichijai priskirtinu skysčiu, kuris produkuojamas iš naftos, vėlgi žemės stichijos. Graikų pasaulio sukūrimo pagrindinį vaidmenį irgi užima žemė, dar vadinama Gaja. Tai yra pirmapradis elementas, iš kurio atsiranda ir dangus – Uranas, ir vanduo – Okeanas. Žemės stichiją atstovauja ir titanas Prometėjas, ir jaunesnysis prižiūrėtojas: vienas iš žemės sukuria žmogus, o kitas, pasitelkdamas industrinius mechanizmus, iš žemės sukuria ugnį ir visuotinį gėrį pasimetusiems jūroje. Žemė – tai pirminė žaliava²⁸, iš kurios sukuriamas viskas, o vandens stichijai priskiriamas žibalas jau yra produktas, kuris nereikalauja jokio papildomo apdirbimo. Tokiu būdu dirbant tiesiogiai su žeme yra patiriamas nemalonumas, o su perkūrimo nereikalaujančiu žibalu – malonumas.

5.3. Prometėjo kompleksas ir malonumo principas

Ugnis, kuri gaunama iš perdirbto gamtinio produkto, yra stichija, galinti sukurti ne tik visuotinį gėrį, bet ir puoselėti malonumo principą, kitaip tariant, išvengti nemalonumo didinant malonumą. Bachelard'as, kalbėdamas apie Prometėją, pirmąją ugnies patirtį vadina ne natūralia, o socialia patirtimi. Vaikas stebi tėvą, kuris turi žinias naudotis ugnimi, tačiau kiekvieną kartą, kai vaikas išreiškia norą patirti tą ugnį pats, pasigirsta piktas tėvo balsas ir draudimas. Tai – ne fizinis, bet intelektualinis draudimas. Vaikas irgi nori įgauti šias žinias, patirtį, kas yra toji pavojinga ir gąsdinanti ugnis. Kad šias žinias įgautų, jis turi pavogti ugnį iš tėvo ir paslėpti įgauti žinias per natūralų patyrimą. Tai Bachelard'as pavadina Prometėjo kompleksu – žinojimą daugiau negu tėvai, mokytojai ir kitos viršesniajai instancijai priklausančios figūros.²⁹ Filme dažnai pasigirsta kategoriškas vyresniojo prižiūrėtojo

²⁸ „Produktyvumas filosofo netenkina dviem atžvilgiais. Pirma, produktyvumas suponuoja destruktivų individų santykį su gamta. Pasak Marcuse'ės, gamybos proceso metu „gamta tiesiogine prasme „patiria prievartą“. „Prievartaujant“ gamtą, siekiama ją užvaldyti ir panaudoti kaip gamybos žaliavą.“ Iš: Kultūros teorija ir metodologija, T.9, Nr.1, Noreika A., Vytautas Kavolis ir Herbertas Marcuse'ė: mitologijos interpretavimo prieštaros, 2021, p. 47

²⁹ Bachelard G., *The Psychoanalysis of Fire*, Translated by Alan C. M. Ross, Beacon Press: Boston, 1964, p. 10-11

draudimas, nelįsti prie šviesos, kadangi ši priklauso išskirtinai jam: „Aš esu šio posto prižiūrėtojas. Kokiam nors kitame poste šviesą prižiūrėti galėsi.“ (45:35). Tai yra tėviškasis reikalavimas, teigiantis, kad sūnus negali užimti jo vietos bei jo pakeisti, taip pat tai dieviškasis reikalavimas, noras išsaugoti valdžią. Vienintelis kontraargumentas, kurį prieš šį reikalavimą turi jaunesnysis, yra prižiūrėtojų žurnalas, kuriame užrašyta taisyklė, kad prižiūrėtojai turi valdyti pakaitomis. Tačiau vyresnysis prižiūrėtojas, visai kaip Dzeusas Prometėjo mite, yra tironas, nenorintis dalintis savo valdžia. Anot jo, nėra jokio kito prižiūrėtojų žurnalo, kaip tik jo asmeninis žurnalas. Kitaip tariant, vyresnysis prižiūrėtojas paneigia visuotines profesines taisykles, įsteigdamas sau palankias taisykles. Tokiu būdu atsiranda intelektualinis draudimas jaunesniajam prižiūrėtojui pasiekti ugnį. Nepaisant to, kad šis nori suprasti, kas yra viršuje esanti ugnis ir kaip ji gali sukelti malonumą, vyresnysis tai draudžia.

Prometėjo kompleksą taip pat apibrėžia psichoanalitikas Otto Rankas, tai susiedamas jau ne su vogimo, bet kūrimo kompleksu. Prometėjo mite jam yra svarbiausias žmogaus sukūrimo motyvas, kuris pasireiškia vaikų bei tėvų santykiuose. Vaikai yra sukūriami savo tėvų, kurie šie biologinį sukūrimą bando pratęsti intelektualiniu formavimu. Jie perduoda žinias ir pasaulėžiūrą taip formuodami savo kūrinių asmenybę. Edipo kompleksas yra susijęs su sūnaus privalėjimu išspręsti konfliktą tarp potraukio motinai ir neapykantos tėvui. Prometėjo kompleksas yra išskirtinai tėvų kompleksas.³⁰ Prometėjiškas „žmogaus“ kūrimo motyvas filme pasireiškia per undinės sukūrimą fantazuojant, tik čia neveikia jokia tėvų ir vaikų santykių struktūra, kadangi undinė sukuriama būtent tam, kad būtų pagaliau patiriamas malonumas. Jaunesnysis prižiūrėtojas bando panaudoti tą patį gebėjimą kurti, kad sukurtų kažką, kas jam suteiktų pasitenkinimą, padėtų sumažinti iš ugnies produkavimo atsirandantį nemalonumą. Taigi undinės sukūrimas čia veikia pasirodo kaip prometėjiško gebėjimo produkuoti iš žemės išraiška. Iš medinio drožinio, arba žemės stichijos, yra sukuriama undinė, priklausanti vandens stichijai. Atitinkamai ir Ranko aprašytas Prometėjo kompleksas filme nepasireiškia per jaunesnįjį prižiūrėtoją, kadangi nėra sukuriama kažkas, kam būtų galima primesti savo taisykles, asmenybę. Jei Prometėjo kompleksas filme ir pasirodo, jis pasirodo per profesinį matmenį, kai vyresnysis prižiūrėtojas, arba tėviškoji figūra, perduoda savo tvarkos taisykles jaunesniajam, reikalaudamas, kad šis jam besąlygiškai paklustų.

Kita vertus, undinės sukūrimo istorijoje pasireiškia ne tik prometėjiškas žemės valdymas, bet ir mito motyvo transformavimas. Titanas Prometėjas sukuria ne visą žmoniją, o

³⁰ Rank O., *A Psychology of Difference*, Selected, edited and introduced by Robert Kramer, Princeton University Press: New Jersey, 1996, p. 201

tik vyrą. Taip mitiniame pasireiškia kūrėjo pagal savo atvaizdą motyvas. Tuo tarpu jaunesnysis prižiūrėtojas sukuria ne vyrą, o būtent vandens stichiją atstovaujančią moterį, kuri turėtų sukelti genitalinį malonumą. Ugnies sukūrimas apačioje iš žemės įrodo, kad joks malonumas iš žemės negali būti produkuojamas. Kitaip tariant, jaunesnysis prižiūrėtojas bando atsiriboti nuo žemės, arba grynosios žaliavos, ir siekti vandens produkto, kuris gali pasiūlyti malonumą. Atitinkamai jis medinį drožinį perkuria į undinę, tačiau ši moteris vėlgi priklauso stichijai, kuriai dėl savo prometėjiškos prigimties jis neturi galios. Vanduo, kaip stichija, yra jam svetima, nesuprantama, pavojinga, priešiška, todėl negali suteikti ir malonumo. Atitinkamai undinė perauga į grėsmę žūti pačiam, lygiai kaip žuvo buvęs medkirtys rangovas. Tačiau tai tik viena undinės reikšmė, ir norint ją suprasti pilnai, aktualus ne vien kuriančio Prometėjo motyvas, bet ir kitų dievų, kurie lygiai taip pat gali sukurti žmogų, motyvas.³¹ Prometėjui pavogus ugnį vardan žmonijos-vyrų, Dzeusas nusprendžia jį nubausti atsiuntęs jam pirmąją moterį Pandorą, kuri į pasaulį turi paleisti įvairias negandas. Prometėjas visgi numato šią apgaulę ir atsisako priimti dovaną. Tuo tarpu filmo veikėjas jaunesnysis prižiūrėtojas šios apgavystės iš anksto nenumato. Tik pasinaudojęs savo produkavimo sugebėjimu ir fantazijoje susikūrus undinę, jis pamato, jog ši veda link žūties.

Toks nesugebėjimas numatyti apgaulės – tai Prometėjui nebūdinga savybė. Negana to, šis antiprometėjiškumas filme pasireiškia ir per prižiūrėtojų santykį. Jaunesnysis mėgina vyresnįjį įveikti ne protu, bet smurtu. Tuo tarpu viena iš prometėjiškos konkurencijos su dievais būdų – apgavystė. Kalbėdamas apie Dzeuso ir Titanų kovą, Eschilo Prometėjas pjesėje sako, kad mėgino patarti titanams, kaip reikėtų kovoti su Dzeusu, tačiau šie nesiklausė: „Kad viešpataujančius ne smurtu, ne jėga / Reikėtų nugalėti, o klasta įveikti“³². Tokia gebėjimo apgauti savybė pasirodo ne tik mėginant patarti, bet ir pačiam veikiant prieš dievus. Prometėjas žino, kad galiausiai jį išlaisvins Heraklis, jis žino, kad Dzeusas trokšta žinoti, kuris jo sūnus jį nuvers iš sosto. Tokiu būdu Prometėjas tikisi, kad Dzeusas greit ims atgailauti už savo elgesį. Prometėjas taip pat apgauna Dzeusą patiekdamas jam apgaulingą maisto auką, kurią galimai jis ir bus pirmasis išradęs.³³ Be šių triukų prieš dievus jis taip pat atsisako priimti Dzeuso

³¹ Prometėjo kompleksas taip pat akcentuoja kūrėjo ir kūrinio santykį, kur kūrinys privalo išsilaisvinti nuo kūrėjo atvaizdo, ir pats imti kurti. Prometėjas ne tik įsisteigia kaip atskiras dievas kūrėjas, galintis kurti lygiai taip pat gerai, ar netgi geriau negu kiti dievai. Jo kūriniai, žmonės, patys sukuria dievus, taip paneigiant dievų kūrėjų galią, save įsisteigiant kaip individualias asmenybes. Žmogus nebėra tik kažkieno kito kūrinys, bet ir pats įgauna gebėjimą kurti. Iš: Rank O., *A Psychology of Difference*, Selected, edited and introduced by Robert Kramer, Princeton University Press: New Jersey, 1996, p. 202

³² Aischilas, *Prikaltasis Prometėjas*, Vaga: Vilnius, 1988, p. 15, Iš: www.dramustalcius.lt

³³ Baltos Lankos: tekstai ir interpretacijos, Nr. 8, Kavolis V., *Maištininkų mitologijos*, Baltos Lankos: Vilnius, 1997, p. 30

dovana, pirmąją moterį Pandorą, kadangi iš anksto įtaria ten esant apgavystę. Tokiu būdu Prometėjas turėtų būti figūra, sugebanti ne tik apgauti protu, bet ir pastebėti apgavystę. Filme viso to nėra, mat jaunesniojo prižiūrėjo vienintelis kelias įveikti vyresnįjį – tai jį nurungti grumtynėse, sužeisti fiziškai ir nužudyti. Negana to, viso filmo metu jis yra manipuliuojamas vyresniojo protinių žaidimų, kurie klaidina. Dėl šios priežasties jaunesnysis prižiūrėtojas neatitinka intelektualios titano charakteristikos, kuri turėtų būti esminė šiai figūrai.

5.4. Kova dėl malonumo

Jaunesniojo prižiūrėjo istorijoje tėviškosios figūros yra pateikiamos per darbo vadovus – medkirtį rangovą, vyresnįjį prižiūrėtoją. Per šias dvi darbinės situacijas pakartojama Prometėjo mito dalis. Dzeuso ir titanų kovoje dėl sosto Prometėjas stoja į Dzeuso pusę, taip padėdamas nuversti Kroną. Vėliau jis patiria Dzeuso tironiją, pats nukenčia dėl savo pasirinkimo, supranta padaręs klaidą, kai išdavė savo šeimą ir susidėjo su Dzeusu. Filme yra sukuriama panaši situacija, atvaizduojama per profesijų ir stichijų sampyną. Dirbdamas medkirčio darbu, arba darbu susijusį su žeme, jaunesnysis atsiduria situacijoje, kur žemė sąveikauja su vandeniu. Ant šlapio medžio paslydęs medkirtys rangovas įkrenta į upę ir žūsta „praryjamas“ rąstų. Nors jaunesnysis jo pats nenužudo, stebėdamas ir nieko nedarydamas jis prisideda prie jo mirties. Taigi buvęs vadovas miršta dėl žemės stichijos, kuri vienija abu darbininkus – šlapias rąstas tampa savotišku sąmokslu prieš viršininką pagalbininku. Palikęs medkirčio darbą jaunesnysis įsidarbina saloje, kurioje visiškai nebėra medžių, o aplinkui vien vanduo, kitaip tariant, jis atsiriboja nuo žemės ir atsiduria stichijos, kuriai jis leido nužudyti buvusį viršininką, apsupty. Negana to, vandens stichiją atstovauja naujasis viršininkas, buvęs jūrininkas. Jis taip pat susijęs su Jūrų Seniu, kuris pats gali būti suprantamas kaip vandens figūra dėl gebėjimo transformuotis. Tokiu būdu tikrasis konfliktas pasirodo ne per tiesioginę dviejų viršininkų kovą, bet per žemės ir vandens stichijų sąveiką išvien, per jaunesniojo neveiklumą stebint medkirčio žūtį.

Graikų mitologijoje pasireiškia tendencija, kad dėl sosto vyriausiąjį dievą nuverčia sūnus: Uranas yra apgaule nuverčiamas Krono, Kronas – Dzeuso, o Dzeusas, savo ruožtu, turėtų būti nuverčiamas savo sūnaus, apie kurio gimimą žino Prometėjas. Prisidėjęs prie Krono nuvertimo Prometėjas įsteigia naują tironišką valdžią, todėl ir maištavimas čia ateina kaip mėginimas atitaisyti savo nuodėmes: „Prometėjui maištas – ne tiek sąmoninga intencija, kiek objektyviomis pasekmėmis – lyg kaltės išpirkimas, nes jis buvo padėjęs atsirasti nenumatytam

blogiui, stodamas į vieną gretą su besiformuojančia tironija³⁴. Tačiau filme per profesijas įsteigiamas visai kitas santykis tarp šių figūrų. Jaunesnysis ne tarpininkauja santykyje tarp tėviškos ir sūniškos figūros, jis pats visada užima sūnaus poziciją, kuris trokšta nuversti savo tėvą, užimti jo vietą profesinėje viršūnėje. Jis nėra niekieno sąjungininkas kovoje dėl valdžios, veikia pats nori užimti „sostą“ ir tapti viršininku, nes tik tai jam gali suteikti malonumą. Tačiau leidus žūti medkirčiui rangovui ir prisiėmus jo vardą, jis tik trumpam pasiekia viršūnę, turi ją palikti ir įeiti į santykį su nauja profesija ir tėvišką figūrą, taip kartodamas savo likimą. Tiesa, pirminė išdavystė sąmokslaujant kartu su vandens stichija pabaigoje yra paneigiama. Nors medkirtys rangovas yra nužudomas per žemės ir vandens sąjungą, vyresnysis prižiūrėtojas susilaukia visiškai kitokios pabaigos. Jis yra užkasamas po žemėmis, kur nedalyvauja jokia kita stichija. O tai parodo jaunesniojo prižiūrėtojo, kaip žemės stichijos atstovo, individualų veikimą. Nors tai niekaip nesusiję su kaltės atpirkimu, šis poelgis parodo atsiribojimą nuo bet kokios dviejų stichijų sąveikos, kai vandens įveikimas naudojantis tik valdoma žemės stichija.

Maištavimas prieš tėviškąsias figūras – medkirtį ir švyturio prižiūrėtoją – visgi skiriasi. Medkirtys rangovas žūsta vandenyje, paskandintas plukdomų rąstų, tuo tarpu vyresniojo žūtis nepasireiškia per stichijas. Nors jaunesnysis prižiūrėtojas bando nugalėti vyresnįjį uždengdamas jo kūną žemėmis, šis galiausiai prisikelia ir stoja į kovą su kirviu, nuo kurio pats ir žūva. Prometėjo legendoje tokių fizinės kovos motyvų negalima rasti, kadangi, titanas dievus mėgino įveikti gudrumu. Paaikškinimo tenka ieškoti būdu, kuriuo buvo nugalėtas titanas Kronas ir visi likę valdantieji dievai. Mituose pasakojama, kad valdantieji titanai ar prieš juos viešpatavęs Uranas buvo nutrenkti žemyn į pirkampradį Tartarą, arba vietą, kuri yra žemiau negu požemių karalystė Hadas. Šios dvi vietos skiriasi: į pomirtinį Hado pasaulį įprastai patenkama žuvus, o štai į Tartarą patenkama tuomet, kai yra atliekama bausmė už nuodėmes.³⁵ Į Tartarą ištremiami ir dievai, prieš kuriuos maištaujama, ir toks ištremimas nėra prilygintinas paprastai mirtingųjų mirčiai. Taip ir filme yra pateikiamas viršesniojo nuvertimas, kuris neturi jokio žiaurumo, jokio kraujo, veikia tai rodoma kaip nutrenkimas žemyn į stichiją, kuri „praryja“ ir įkalina. Tokiu būdu vyresniojo prižiūrėtojo žūtis nebeveikia kaip dieviškojo valdytojo įveikimas. Nors jaunesnysis jį bando nutrenkti žemyn po žemėmis, galiausiai jis atsikelia ir žūsta nuo kirvio, kaip paprastas mirtingasis. Taigi jaunesnysis atlieka tėviškosios

³⁴ Baltos Lankos: tekstai ir interpretacijos, Nr. 8, Kavolis V., Maištininkų mitologijos, Baltos Lankos: Vilnius, 1997, p. 17

³⁵ Teresė Veličkienė A., Antikos mitologijos žinynas, Šviesa: Vilnius, 2008, p. 278

figūros nužudymą, viršininko nužudymą, nusikaltimą, kuris neatitinka dieviškosios kovos logikos, jis ne išstremia, o nužudo, todėl įgauna ir tėvažudžio vaidmenį.

Tik fiziškai neprometėjiškai nuvertus vyresnįjį, pagaliau pasiekama ugnis-šviesa, turinti sukelti malonumą, kuris atsiranda suderinus visuotinį ir asmeninį gėrį. Tačiau dabar lempa nebesisuka, šviesa yra statiška, sukoncentruota ties veidu. Galima teigti, kad švyturio šviesa nebeveikia pagal savo principą. Ji nesuteikia visuotinio gėrio, kadangi nebeveikia kaip šviesos signalas jūroje pasiklydusiems jūreiviams. Tokioje koncentruotoje šviesoje pasigirsta ugnies traškėjimas, prižiūrėtojo veide pasirodo malonumas, tačiau jis greitai perauga į skausmą. Netrukus jis paslysta ir nusirita žemyn, taip pasitikdamas savo pražūtį. Šis kritimas įrodo prometėjiškos figūros nesugebėjimą numatyti ateitį. Tą pačią žūtį jis jau yra patyręs fantazijoje, sąveikaudamas su mediniu drožiniu, kurį jam pakiša Jūrų Senis. Iš undinės drožinio, kuris atitinka Pandoros figūrą, prižiūrėtojas susikuria vandens stichijai priklausančią moterį, turinčią atnešti malonumą. Taigi seksualinio malonumo troškimas ir yra toji neganda, kurią filme atneša drožinys-Pandora. Marcuse, kalbėdamas apie Prometėjo produktyvumą, jį irgi priešina pirmajai moteriai. Anot jo, Pandora pasireiškia kaip tikras prakeiksmas, atnešantis seksualumą ir malonumą, kuris galiausiai viską sunaikina, tokiu būdu išreiškiant moters antiproduktyvumą: „Moters grožis ir laimė, kuriuos jį žada, yra mirtini civilizacijos darbiniam pasaulyje.“³⁶. Patyręs malonumą iš drožinio, jaunesnysis siekia viršuje esančios ugnies, kuri išgauna malonumą pagal tą patį principą. Iš naftos, arba žemės stichijos, yra sukuriamas žibalas, kuris irgi leidžia pasiekti malonumą, personifikuojamą dieviškąja ugnimi. Tokiu būdu filme jaunesnysis prižiūrėtojas yra apgaunamas jau nuo filmo pradžios, jam pakišant medinį drožinį, kuris skatina apleisti kenčiančio produkuotojo poziciją, pakilti viršun ir paaukoti visuotinį gėrį vardan asmeninio malonumo.

Tačiau šioje vietoje atsiranda klausimas, kodėl drožinys-Pandora yra atsiunčiama filmo pradžioje, kai dar nepasiekama išsvajotoji švyturio šviesa-ugnis. Sekant graikiškuoju mitu, ši moters figūra turi būti „dovanojama“ būtent tuomet, kai Prometėjas pavagia ugnį vardan žmonijos. Tačiau jaunesnysis prižiūrėtojas jau valdo tą pačią ugnį, jis gali ją produkuoti iš žemės, taip žmonijai suteikdamas gėrį. Tai leidžia manyti, kad drožinys pakišamas dėl apačioje turimos ugnies – jaunesnysis yra baudžiamas už produkavimą. Tokiu būdu drožinys skatina geisti kitos ugnies, o dėl to galiausiai sunaikinamos abi žmonijai reikalingos ugnys. Prometėjiškas Eggero veikėjas yra apgaunamas, kadangi jis nepasižymi intelektualiomis savybėmis: jis nesupranta aplinkos, kurioje atsidūrė, pagoniškų prietarų, kuriuos laiko

³⁶ Marcuse H., *Eros and Civilization*, Beacon Press: Boston, 1955, p. 161.

„pasakomis“. Jaunesnysis prižiūrėtojas veikiau įkūnija naujojo Prometėjo vaizdinį: jo produkavimas pasireiškia kaip vyriškos jėgos reikalaujantis produkavimas, kaip varginantis darbininko darbas, apdirbant pirminę žaliavą (žemę) ir išgaunant visuotinį gėrį. Šis produkavimas jaunesniajam vis dėlto atneša tik kančią, kurios jis bando išvengti siekdamas viršaus, arba vietos, kurioje malonumas išgaunamas iš vandens stichijai priklausančio produkto. Viršuje galimas ne tik nemalonumo sumažinimas, bet ir malonumo didinimas per genitalinį pasitenkinimą. Tačiau Prometėjas negali valdyti vandens stichijos, iš žemės atsirandančio produkto. Jis negali pakilti iš produkuotojo pozicijos, todėl nužudęs vyresnįjį prasikalsta, sunaikina visą ugnies kūrimo darbinį mechanizmą ir galiausiai už tai nubaudžiamas taip, kaip baudžiamas mitinis Prometėjas.

Išvados (analizės apibendrinimas)

1. Pagrindinės gamtos stichijos, kurios pasireiškia Eggerso filme „The Lighthouse” ir daro poveikį veikėjų psichikai, yra *ugnis* ir *vanduo*. *Žemės* stichija taip pat veikia filmo vaizduose-perceptuose, tačiau ji daugiau pasirodo kaip priešastis atsirasti ugnies ir vandens figūroms. Tiek apačioje, tiek viršuje esanti švyturio ugnis atsiranda iš žemės žaliavos (anglies arba naftos), o vandens stichijos atstovė undinė įsivaizduojama naudojantis mediniu drožiniu (žemės figūra). Atitinkamai švyturio ugnis-šviesa ir undinė yra tie gamtos stichijų vaizdai-perceptai, kurie dažniausiai sąveikauja su stambiame plane pateikiamais filmo pagrindinių veikėjų veidais ir juose sukuria afektus (malonumo, nemalonumo, kančios). Šių gamtos stichijų sukeltas poveikis parodomas stambiu ar priartintu planu ekspresyviais veidais, o tai leidžia juos laikyti pagrindiniais veikėjų psichikos dirgikliais.
2. Filmo analizėje veidai tampa pagrindiniu raktu į tolimesnę psichoanalitinę figūrų santykio interpretaciją. Prie apačioje esančios ugnies varginantį darbą patiriantis jaunesnysis prižiūrėtojas nori jos atsisakyti, todėl pradeda ieškoti kitų būdų pasitenkinti. Jis ieško kitų stichijų figūrų, kurios sukeltų malonumą, savo dėmesį nukreipia į undinę arba viršuje esančią ugnį. Tokiu būdu išsivysto konfliktiškas santykis su vyresniuoju prižiūrėtoju.
3. Dvi ugnies figūros – ugnis apačioje ir viršuje – yra įtvirtinamos kaip Freudų psichoanalizėje aprašyto malonumo principo ir realumo principo apraiškos. Apačioje esanti ugnis, kurios kūrenimas atneša visuotinį gėrį jūreiviams, perspėjimą apie netoliese esančią žemę, didina nemalonumą, tačiau atneša socialiai reikalingą produktą. Anglių, arba žemės stichijos, kūrenimas apačioje leidžia produkuoti ugnį, varančią didžiulį industrinį mechanizmą, švyturio sireną, kurios skleidžiamas garsas praneša apie žemės pavojų, kad laivai nesudužtų arba galėtų susiorientuoti jūroje. Šis produktas yra išgaunamas prometėjiškos figūros, jaunesniojo prižiūrėtojo, kurio pagrindinė savybė yra gebėjimas naudoti žemės žaliavą ir iš jos kurti produktus. Tai atitinka ne tik prometėjišką kūrimo būdą – iš žemės sukuriama žmonija (vyras), – bet ir graikų mitologijai būdingą logiką. Iš pirmapradžio elemento, žemės Gajos, yra sukuriamas likęs pasaulis: dangus (Uranas), vanduo (Okeanas). Filme ši archajinio mito logika panaudojama per prometėjišką figūrą įkūnijantį veikėją, jaunesnįjį prižiūrėtoją. Būdamas medkirtys

– žemiškos profesijos atstovas – jis valdo žemę, privalo šią žaliavą (anglį) apdirbti, kad sukurtų ugnį ir ją suteiktų jūreiviams (vandens stichijos atstovams). Tačiau iš žemės perkūrimo jis negali patirti jokio malonumo, vien kančią, yra priverstas aukoti asmeninį malonumą vardan visuotinio gėrio. Individualiame graikiško mito perkūrimo ši vargstančio darbininko padėtis yra įtvirtinama remiantis vaizdais-afektais ir perceptais, kurie naująjį Prometėją vaizduoja kaip aktyvią, produkavimui pajungtą vyrišką jėgą.

4. Apačioje esanti ugnis yra produkuojama iš žemės žaliavos ir sukelia nemalonumą, tuo tarpu švyturio viršuje esanti ugnis yra sukurama žibalu, vandens-skysčio stichija, ir sukelia malonumą vyresniajam prižiūrėtojui, kuris siejamas su vandens stichija (buvęs jūreivis; įkūnija mitinį Jūrų Senį). Negana to, viršuje esanti ugnis-šviesa leidžia suderinti malonumo didinimą ir visuotinį gėrį. Tiek vienos, tiek kitos ugnies kūrimas įsteigia visuotinį gėrį, tačiau viršuje esanti ugnis gali pasiūlyti asmeninį pasitenkinimą. Ši dalykų padėtis įsteigiama vyresniojo prižiūrėtojo vaizdo-afekto sąveika su švyturio šviesa. Pateikiamas katatoniškos euforinės būklės veidas, kuriame, priešingai nei jaunesniojo prižiūrėtojo veide, nėra matyti jokio nemalonaus dirginimo. Ši viršuje esanti ugnis sukurama nebe iš žemės stichijos (anglių kaip žaliavos), bet iš vandens-skysčio stichijos (žibalo). Toks gamtos stichijų figūrų paskirstymas leidžia tvirtinti, kad individualiame Eggerso mite ugnies produkavimas iš žemiškos medžiagos sukelia nemalonumą, reikalauja kūrėjo-produkuotojo kančių, tuo tarpu žibalas, arba vandens stichijai priskiriamas skystis, sukuria ugnį-šviesą, kuri kartu atneša malonumą, nereikalauja realumo principo pasireiškimo, t. y. malonumo atidėjimo.
5. Šios dvi pozicijos atitinkamai siejamos su skirtingu pasitenkinimo būdu, tad ir skirtingais psichikos būviais. Filme yra įvedami simboliai, kurie nurodo į erogenines kūno zonas. Švyturys pasirodo kaip vyriškas organas, falas, susijęs su genitaliniu pasitenkinimu. Jaunesnysis prižiūrėtojas viso filmo metu bando pakilti viršun į švyturio viršų, ir šis kilimo viršun siekis rodo genitalinio pasitenkinimo siekimą. Tačiau vyresnysis prižiūrėtojas jam draudžia kilti į viršų ir verčia grįžti prie apačioje esančios ugnies, kuri siejama su oralumu, oraline erogenine zona. Ši reikšmė apačioje esančiai ugniai priskiriama todėl, kad ji savo funkcija (švyturio sirenos garso utilizavimas) sudaro prieštarą švyturio kaip falo figūrai. Tokiu būdu malonumas, kuris pasiekiamas per viršuje esančią šviesą-ugnį, siejamas ne tik su abstraktaus malonumo didinimu, nemalonumo mažinimu, bet ir su sveiku

seksualumu, kuris pasireiškia kaip genitalinis pasitenkinimas. Apačioje esanti ugnis reikalauja sunkaus darbo ir kartu žymi viršuje esančio genitalinio pasitenkinimo stoką. Būtent dėl šios priežasties jaunesnysis prižiūrėtojas pradeda nesaikingai vartoti alkoholį, t. y. stimuliuoti erogeninę burnos zoną. Negalėdamas pasiekti genitalinio pasitenkinimo, jis regresuoja į minimalų pasitenkinimą per alkoholį ir jo pakaitalus. Vyresnysis prižiūrėtojas tuo tarpu turi sveiką seksualumą, kadangi jis stovi šalia viršuje esančios ugnies-šviesos, gali pasiekti tiek oralinį pasitenkinimą gerdamas, tiek genitalinį pasitenkinimą ugnies stichijos akivaizdoje.

6. Undinės, arba vandens stichijos figūra, iš dalies siejama su viršuje esančios ugnies, arba genitalinio pasitenkinimo, siekimu. Ji gaunama pagal tą pačią logiką: iš žemės (medinio drožinio) yra produkuojama vandens stichijai priskiriama figūra (undinė), iš kurios mėginama pasiekti malonumą, siejamą su viršuje esančia ugnimi. Taigi, šis fantazavimas apie undinę ir jos drožinys, kuris randamas filmo istorijos pradžioje, pasirodo kaip principas, kuris veda jaunesnįjį prižiūrėtoją viso filmo metu. Undinės fantazija skatina mažinti nemalonumą, didinti malonumą, apleisti apačioje esančią ugnį, siekti viršuje esančios ugnies. Jaunesnysis prižiūrėtojas visgi negali pasiekti malonumo iš vandens stichijos ir tai, sekant filmo poetinę logiką, aiškintina tuo, kad jis yra žemiškos stichijos atstovas (medkirtys), tad nevaldo vandens stichijos. Filme medinis drožinys tampa dar vienos mitinės figūros – pirmosios moters Pandoros – atitikmeniu, nes į darbinę situaciją atneša savotišką negandą – seksualinio pasitenkinimo troškimą. Tai veda į abiejų prižiūrėtojų žūtį, tiek viršuje, tiek apačioje esančios ugnies apleidimą. Tokiu būdu darbinis mechanizmas, kuris gali suteikti visuotinį gėrį, yra visiškai sunaikinamas, o iš žmonijos atimamos abi ugnys.
7. Gamtos stichijos filme taip pat pasirodo kaip dviejų sąmonių (psichikų) kovos išraiška. Visiems veikėjams gresia pavojus žūti po vandeniu arba žemėmis, jų veidų vaizdus-afektus sunaikinant stichijomis (medkirtys, buvęs švyturio prižiūrėtojas). Ir visgi, remiantis mitologine plotme, tokia mirtis turėtų būti vertinama veikiau ne kaip mirtingojo mirtis, bet kaip tam tikras nuvertimas iš sosto arba bausmė už mėginimą maištauti prieš viršesnįjį. Kitaip sakant, tai interpretuotina per dieviškosios kovos logiką. Graikų mituose nuverčiami dievai (Uranas, Kronas) ne nužudomi, o ištremiami į Tartarą, požemių karalystę, kuri skiriasi nuo Hado, arba mirusiųjų karalystės. Atitinkamai viso filmo didžiausiu pavojumi kovoje dėl hierarchijos, dėl mėginimo pasiekti malonumą ir sumažinti nemalonumą, tampa

pačios stichijos: vanduo ir žemė. Šios stichijos – tai bausmė, kuri nurodo apie pasitraukimą kovoje dėl viršesniojo pozicijos. Nors vyresnysis prižiūrėtojas pagal tokią logiką turi būti nuverčiamas iš „sosto“ ir „praryjamas“ žemių, jis yra nužudomas kirviu, kitaip tariant, patiria žmogiškąją žūtį. Priešingai nei sunaikinimas stichija, tokia žūtis įsteigia žmogžudystę, už kurią turi būti baudžiama. Tai rodoma paskutiniu filmu simboliniu vaizdu, kuriame prie uolų gulinčio jaunesniojo prižiūrėtojo kūną drasko žuvėdros.

Literatūros sąrašas

1. The Lighthouse (2019). Robert Eggers. [Vaidybinis filmas]. Jungtinės Amerikos Valstijos: A24.
2. Gilles Deleuze. Cinema 1: Movement-Image. Translated by Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. Minneapolis: University of Minnesota Press. 1986.
3. Gilles Deleuze. Difference and repetition. Translated by Paul Patton. Columbia University Press: New York. 1994.
4. Baltos Lankos: tekstai ir interpretacijos. Nr. 8. Vytautas Kavolis. Maištininkų mitologijos. Baltos Lankos: Vilnius. 1997.
5. Kultūros teorija ir metodologija. Alvydas Noreika. Vytautas Kavolis ir Herbertas Marcuse'ė: mitologijos interpretavimo prieštaros. 2021.
6. Herbert Marcuse. Eros and Civilization. Beacon Press: Boston. 1955.
7. Apollodorus. The Library of Greek Mythology. Translated by Robin Hard. Oxford University Press: New York. 1997.
8. Aleksandra Teresė Veličkienė. Antikos mitologijos žinynas. Šviesa: Vilnius. 2008.
9. Gaston Bachelard. The Psychoanalysis of Fire. Translated by Alan C. M. Ross. Beacon Press: Boston. 1964.
10. Otto Rank. A Psychology of Difference. Selected, edited and introduced by Robert Kramer. Princeton University Press: New Jersey. 1996.
11. Sigmund Freud. Gedulas ir melancholija. Anapus malonumo principo. Ego ir Id. Vertė: Antanas Gailius. Vaga: Vilnius. 2019.
12. Sigmund Freud. Psichoanalizės įvadas. Paskaitos. Vertė: Austėja Merkevičiūtė. Vaga: Vilnius. 2014.
13. Allison Willmore. The Lighthouse is About the Horror of Roommates in Isolation. 2020. Iš: vulture.com. Prieiga internetu: <https://www.vulture.com/2020/04/the-lighthouse-movie-review-robert-eggers.html>
14. Dani Di Placido. What The Lighthouse is Really About? 2020. Iš: forbes.com. Prieiga internetu: <https://www.forbes.com/sites/danidiplacido/2020/04/20/what-is-the-lighthouse-really-about/>
15. Nick Shager. The Lighthouse Director Wades Through the Mysterious Ending of His Nautical Nightmare“. Iš: esquire.com. 2019. Prieiga internetu:

<https://www.esquire.com/entertainment/movies/a29504100/the-lighthouse-ending-explained-director-robert-eggert-interview/>

Summary

The Master's thesis analyses the interaction of natural elements and characters in Robert Eggers' film „The Lighthouse“, highlighting their psyche as a key aspect of research. This interaction is first revealed by examining the cinematic expression of the film – the cinematic images and their connection. Using Deleuze's theory of cinema, the film discusses affection-images of the human face with perception-images of the natural elements. It shows how the close-ups of actors' faces are transformed, depending on the natural elements to which they respond. Moving on to the film's plot, the story of the two main characters in the film is examined. Freud's psychoanalytic theory is used to understand their mental transformations. Because the characters have mythical prototypes (Prometheus, Old Man of the Sea), mythical intertexts and their transformations in the film allow us to evaluate the role of natural elements. Combining psychoanalysis and mythocriticism the interpretation of the film as a whole is provided. There are two manifestations of fire in the film – the fire at the bottom and the light-fire at the top. The first one can't provide pleasure for the young lighthouse keeper. By fantasizing about the mermaid he starts to experience pleasure and becomes attracted to the light-fire at the top. He manages to reach it, but isn't able to attain the pleasure he wishes for, destroying not only his superior, but also himself.