

VILNIAUS UNIVERSITETAS  
FILOLOGIJOS FAKULTETAS

**Ignacijus Daukša**

Intermedialių literatūros studijų programa

**Agresijos kalba filmuose „Point Blank“ (rež. John Boorman) ir „In a Lonely Place“ (rež. Nicholas Ray)**

Magistro darbas

Darbo vadovė doc. dr. Birutė Meržvinskytė

Vilnius, 2021

Ignacijus Daukša, *Agresijos kalba filmuose „Point Blank“ (rež. John Boorman) ir „In a Lonely Place“ (rež. Nicholas Ray) (angl. Language of Aggression in John Boorman's "Point Blank" and Nicholas Ray's "In a Lonely Place")*, Magistro darbas, vadovė doc. dr. Birutė Meržvinskytė, Vilniaus universitetas, Filologijos fakultetas, 2021, 47 p.

Raktiniai žodžiai: agresija, destruktivumas, psichoanalizė, psichoanalitinė kino teorija, mirties vara, mirties potraukis, sapnų aiškinimas, kinematografija

Keywords: aggression, destructiveness, psychoanalysis, psychoanalytic film theory, death drive, mortido, interpretation of dreams, cinematography, film noir

Anotacija: Vadovaujantis psichoanalitine teorija, darbe lyginamas agresijos vaizdavimas filmuose *Point Blank* (*Šūvis iš arti*) (rež. John Boorman, 1967) ir *In a Lonely Place* (*Vienumoje*) (rež. Nicholas Ray 1950). Remiantis teorinėmis Sigmundo Freudo išvalgomis, nustatyta, kad destruktivų Boormano filmo protagonisto Volkerio elgesį lemia trauminių išgyvenimų sukelta būtinybė kartoti, o filmo *Vienumoje* veikėjo Dixono pykčio protrūčiai kyla dėl gynybinio projekcijos mechanizmo. Atsižvelgiant į Ericho Frommo agresijos formų klasifikaciją, Volkerio destruktivumas priskiriamas gerybinės agresijos formoms – instrumentinei ir gynybinei agresijai, o Dixono agresija apibūdinama kaip piktybinė, motyvuojama smegenų stimuliacijos poreikio, mėginimo susitaikyti su savimi bei sadistinės perversijos. Filmų analizėje išryškinama tradicinės (agresyvaus) vyriškumo sampratos kritika.

Annotation: This comparative analysis of aggression in movies *Point Blank* (directed by John Boorman, 1967) and *In a Lonely Place* (directed by Nicholas Ray, 1950) is based on psychoanalytical approach. By utilizing Sigmund Freud's theoretical premises, it was concluded, that Walker's (who is a protagonist in Boorman's film) destructive behaviour stems from repetition compulsion which is propelled by traumatic experiences, while Dixon Steele's (protagonist in Ray's film) aggressive actions are caused by psychological projection – a defense mechanism. Based on Ericho Fromm's classification, Walker's destructive behaviour is categorised as benign aggression (instrumental and defensive) while Steele's aggression is considered malignant, motivated by need for stimulation of the brain, attempts to regain unity within himself, and sexual sadism. Analysis has also uncovered another element of both narratives: the rejection of traditional (aggressive) masculinity.

## Santrauka

Magistro darbe *Agresijos kalba filmuose „Point Blank“* (rež. John Boorman) ir *„In a Lonely Place“* (rež. Nicholas Ray) lyginamas agresijos vaizdavimas filmuose *Point Blank* (*Šūvis iš arti*) (1967) ir *In a Lonely Place* (*Vienumoje*) (1950). Remiantis psichoanalitine teorija ir ja pagrįstomis kino teorijomis tiriamos agresijos priežastys ir apraiškos, aiškinamasi, kaip filmuose sąveikauja skirtingos agresyvumo įveiksinimo ir jo vizualinės raiškos formos. Nagrinėjant konkrečius filmų veikėjų destruktivaus elgesio pavyzdžius, vadovaujamesi Sabinos Spielrein, Sigmundo Freudo ir Paulio Federno suformuluotu teiginiu apie agresyvumo sąsajas su nesąmoningoje psichikos sferoje glūdinčia mirties vara. Taip pat aktualūs Ericho Frommo bei Konrado Lorenzo agresijos tyrinėjimai, reikšmingai išplečiantys Freudo psichoanalizės tradiciją. Siekiant šiuos principus pritaikyti filmų analizei, vadovaujamesi kino menui skirta psichoanalitine teorija, kuri darbe pristatoma remiantis Richardo Alleno, Toddo McGowano ir kitų autorių įžvalgomis.

Filmų analizėje destruktivus elgesys klasifikuojamas pagal agresijos pobūdį ir priežastis. Boormano filme pagrindinio veikėjo agresiją motyvuoja siekis atsiteisti, todėl ji yra nukreipta prieš kitus. Kadangi, nepaisant negatyvių destruktivaus elgesio pasekmių aplinkiniams, Ray'aus filmo protagonisto agresiją lemia vidiniai dirgikliai, keliama prielaida, kad čia agresija yra pirmiausia nukreipta prieš save. Agresijos vaizdavimas abiejuose filmuose skiriasi ir kinematografiškai – filme *Šūvis iš arti* agresyvumo poveikis sustiprinamas techninėmis priemonėmis, filmo *Vienumoje* techninis apipavidalinimas nėra toks svarbus.

Agresijos vizualinės ir kalbinės raiškos ypatumai atskleidžiami remiantis Freudu suformuluotais sapnų aiškinimo principais, leidžiančiais pagrįsti hipotezę, kad Boormano filme kartojamus skausmingus protagonisto išgyvenimus galima paaiškinti mirties vara.

Darbe atskleidžiami destruktivaus veikėjų elgesio formų ir paskatų skirtumai. Filmu *Vienumoje* veikėjo Dixono agresiją kursto ne tik žmoguje tūnanti mirties varos energija, bet ir ją lydintis narcisizmas. Dixono pykčio protrūkiai kyla ne dėl išorinių situacijų, o dėl gynybinio projekcijos mechanizmo, kuris verčia negatyvius jausmus priskirti aplinkiniams – šitaip išvengiama kaltės jausmo. Destruktyvų filmo *Šūvis iš arti* veikėjo Volkerio elgesį lemia trauminių išgyvenimų sukelta būtinybė kartoti. Frommo suformuluota piktybinės ir gerybinės agresijos skirtis leidžia Volkerio destruktivumą aiškinti gerybinės agresijos formomis, instrumentine ir gynybine agresija. Dixono agresija šiame darbe aiškinama kaip piktybinė,

motyvuojama stimuliacijos poreikio ir sadistinės perversijos. Išryškinant su ja siejamo elgesio ir mąstymo negatyvias pasekmes veikėjams, abiejuose kūriniuose kritikuojama tradicinė (agresyvaus) vyriškumo samprata. Moterys abiejuose filmuose vaizduojamos stiprios ir sugebančios pasipriešinti vyrų įtakai. Dėl tradicinių lyčių vaidmenų iškreipimo filmus būtų galima lyginti iš sociologinės arba feministinės perspektyvos.

## TURINYS

Įvadas.....	6
1. Psichoanalitinė agresijos samprata.....	9
2. Psichoanalitinės kino teorijos.....	14
3. Destruktyvumo formos filme <i>Point Blank</i> .....	18
4. Agresijos projekcijos filme <i>In a Lonely Place</i> .....	30
Išvados.....	41
Literatūros sąrašas.....	43
Summary.....	46

## Įvadas

Filmai *Point Blank* (*Šūvis iš arti*) (1967, rež. John Boorman) ir *In a Lonely Place* (*Vienumoje*) (1950, rež. Nicholas Ray) yra pripažinti kultūriškai, istoriškai ir estetiškai reikšmingais, todėl saugomi Jungtinių Valstijų Kongreso bibliotekos Nacionaliniame filmų registre. Boormano filmas įtrauktas į daugiau nei septyniasdešimties kino kritikų sudarytą knygą *1001 filmas, kurį privalai pamatyti per savo gyvenimą*. Ray'aus juosta figūruoja žurnalų *Time* ir *Slant* geriausių filmų sąrašuose.

Filmų kinematografija visiškai nepanaši. Pirmasis kūrinys yra nekonvenciškai sumontuotas (į pagrindinę siužeto liniją dažnai įterpiami prisiminimai, garsas ne visada sutampa su vaizdu). Taip pat čia ryškus spalvų žaismas, kurį aptarsime pagrindinėje darbo dalyje. Antrojo filmo montažas subtilus ir beveik nepastebimas, kinematografija tamsi – gausu šešėlių, apšvietimo laipsnis padeda kurti įtampą. Kūriniai skiriasi ir žanro požiūriu: Ray'aus filmą tiksliausia vadinti psichologine drama, Boormano – kriminaliniu. Nors pagal techninį apipavidalinimą ir išleidimo laikmetį *noir* žanrui (kurį apibūdinsime analizėje) galima priskirti tik filmą *Vienumoje*, *Šūvis iš arti* taip pat yra sukurtas remiantis šio žanro principais. Kadangi režisieriaus sprendimu kiekviename epizode vyrauja kuri nors viena spalva, šitaip buvo išgautas nespaltos kinematografijos įspūdis. Dėl inovatyvių techninių sprendimų kritikas Andrew Nette'as *Šūvį iš arti* pavadino *neo-noir* žanro kūrinium su Europos Naujosios bangos priemaišomis (Nette, 2017). Filme *Šūvis iš arti* figūruoja teisybės paieškų motyvas, *Vienumoje* plėtojama savidestrukcijos tema.

**Tyrimo problema.** Abiejuose kūrinuose gausu agresijos apraiškų, bet destruktivaus elgesio paskatos yra visiškai skirtingos. Boormano filme pagrindinio veikėjo agresiją motyvuoja kerštas, todėl ji yra nukreipta prieš kitus. Ray'aus filmo protagonistas piktnaudžiauja alkoholiu ir turi polinkį į savidestrukciją, jo pyktis kyla spontaniškai ir nedaug priklauso nuo aplinkos – matome, kad šis veikėjas išlieja pyktį pačiose įvairiausiose situacijose. Vadinasi, nepaisant tragiškų destruktivaus elgesio pasekmių aplinkiniams, galima sakyti, kad čia agresija yra pirmiausia nukreipta prieš save.

Agresijos vaizdavimas abiejuose filmuose skiriasi ir kinematografiškai. Šiame darbe agresijos kalbos sąvoka apims įvairias verbalines ir neverbalines agresijos apraiškas, taip pat ir techninius aspektus, kurie kartu su naratyviniais elementais padeda atskleisti mūsų nagrinėjamą temą ir veikia subjektyvų žiūrovo įspūdį. Reiškinį analizuosime iš

psichoanalitinės (kartu pastebėsime, kad Frommas ir Lorenzas, kurių veikalai svarbūs šiam tyrimui, reikšmingai atnaujina ir išplečia Freudų psichoanalizės tradiciją) perspektyvos. Nuo agresijos neatsiejama psichoanalitinė mirties potraukio arba varos samprata, kurią pirmą kartą aprašė Sabina Spielrein ir išplėtojo Sigmundas Freudas. Iš Freudų pasekėjų mums aktualiausias Paulis Federnas, kurio teorijos sąsajas su Ray'aus filmu pastebi ir kiti autoriai (Schulte-Krude, 2010). Ne mažiau aktualūs Freudų suformuluoti sapnų aiškinimo principai, padėsiantys Boormano filme kartojamus skausmingus protagonisto išgyvenimus susieti su mirties potraukio principais. Taip pat aktualūs Ericho Frommo bei Konrado Lorenzo (kurį ypač kritikavo Frommas) agresijos tyrinėjimai. Lorenzas agresiją aiškina pavyzdžiais iš gyvūnų pasaulio.

Be psichologinio agresijos aiškinimo reikia atkreipti dėmesį, kad destruktivų elgesį lemia ne tik individualios paskatos, bet ir socializacija. Frommas pastebėjo, kad norint išsamiai išnagrinėti žmogaus destruktivumą, neįmanoma apsiriboti vien psichoanalize (Fromm, 1974, xi). Be kitų aspektų, jis agresiją nagrinėja kaip visuomeninį reiškinį. Specializuotuose šių autorių veikaluose agresijos reiškinys išnagrinėtas išsamiau, nei minėtųjų psichoanalitikų darbuose, kur destruktivumas tėra vaizduojamas kaip mirties potraukio dalis. Kad galėtume šiuos teorinius principus pritaikyti filmų analizei, svarbu vadovautis ir specialiai kinui skirta šios krypties teorija. Pagrindiniai šios srities tekstai bus Richardo Alleno ir Toddo McGowano straipsniai, kuriuose apibendrinamos centrinės psichoanalitinės kino teorijos problemos. Ne mažiau aktualios kritinės filmų apžvalgos, kurios padės pagrįsti keliamas prielaidas ir suteiks naujų įžvalgų.

**Tyrimo tikslas** – remiantis psichoanalize ir ja pagrįstomis kino teorijomis išnagrinėti pasirinktuose filmuose vaizduojamas agresijos apraiškas; atlikus išsamią kūrinių analizę įžvelgti, kuo skiriasi filmų veikėjų agresijos pobūdis bei išnagrinėti, kaip filmuose sąveikauja skirtingos agresijos formos.

**Tyrimo eiga ir metodika.** Pirmiausia reikia apžvelgti agresiją aiškinančią teorinę literatūrą ir išsigryninti vadinamąją agresijos kalbą, t. y. apraiškas. Norint šiuo aspektu palyginti filmus svarbu atkreipti dėmesį, kokius agresijos tipus išskiria skirtingi autoriai ir kaip jie aiškina destruktivumo kilmę. Agresijos kalbos samprata bus išplėsta analizuojant konkrečius pavyzdžius iš filmų.

Nors skyrius „Psichoanalitinės agresijos teorijos“ suteiks tam tikrą metodologinį pagrindą, nemažą dalį kūrinių analizei aktualių teorinių įžvalgų aprašysime nagrinėdami filmų

ištraukas ir bendruosius jų bruožus. Šitaip išvengsime perteklinio kartojimo, skaitytojams nereikės grįžti į teksto pradžių.

**Temos naujumas.** Pasirinkti kūriniai anksčiau nebuvo lyginti. Abiejų filmų siužete figūruoja destruktivus elgesys, bet agresijos pobūdis ir priežastys nesutampa. Psichoanalitinė perspektyva leidžia ne tik aprašyti šią skirtį bei išnagrinėti destruktivaus elgesio motyvacijas, bet ir kategorizuoti filmuose išryškėjančius agresijos tipus. Frommo ir Lorenzo samporotavimai naudingi nagrinėjant socialinį agresijos aspektą, kurį nepakankamai išsamiai aptarė Freudas ir jo amžininkai. Įsigilinant į agresijos sampratą, mūsų darbas peržengia įprastus kino analizės rėmus ir gali tapti esminių psichoanalitinių įžvalgų apie destruktivumą apibendrinimu.



## 1. Psichoanalitinė agresijos samprata

Agresijos kalba vadinsime naratyvinius ir techninius aspektus, kuriais vaizduojamas destruktivus elgesys. Šis terminas atrodo tinkamas todėl, kad nagrinėjamų filmų veikėjai tarsi naudoja agresiją kaip komunikacijos priemonę, kuri užgožia įprastą bendravimą. Be to, pati agresija nemažai „pasako“ apie veikėjų charakterius ir leidžia perteikti kitas, gilesnes idėjas. Nors mūsų darbe agresijos ir destruktivumo sąvokas dažniausiai vartosime sinonimiškai, čia reikia atkreipti dėmesį, kad E. Frommas destruktivumu laikė piktybinę agresijos formą, o agresijos terminas taip pat apima ir autoriaus aprašytą gerybinę arba reakcinę agresiją (Fromm, 1974, xvi). Naratyvinius aspektus sudaro veikėjų agresijos apraiškos, jų pasekmės bei kilmė, taip pat pasakojimo ypatumai. Techniniai aspektai, pavyzdžiui, montažas, kameros padėtis, apšvietimas, spalvos ar garso takelis, veikia, kaip žiūrovas suvokia filme vaizduojamą agresiją, todėl galima sakyti, kad jais taip pat kuriama agresijos kalba, kadangi kalba yra skirta komunikuoti, paveikti, perduoti žinią, kad adresatas ją įsisavintų.

Išgryninant agresijos kalbą, negalima apsieiti be pačios agresijos apibrėžimo. Pasak Frommo, agresija galima vadinti visus veiksmus, kuriais siekiama sužaloti kitą žmogų, gyvūną arba objektą (Fromm, 1974, 187). Ankstyvojoje psichoanalitinėje teorijoje ši reiškinį apima mirties potraukio samprata, kurią straipsnyje „Destruction as the Cause of Coming into Being“ („Destrukcija kaip tapimo priežastis“) pirmoji aprašė Sabina Spielrein. Autorė tvirtina, kad mirtis veda į atgimimą, nes mirę patenkame į Rojų (Spielrein, 1994, 166), taip pat akcentuoja dauginimosi varos destruktivumą [sadizmą], kuris primena karo išgyvenimus ir kitus panašius vaizdus (*ibid.*, 165). Vis dėlto, ne visos Spielrein suformuluotos prielaidos yra pakankamai aiškios. Spielrein teiginių neaiškumą pastebėjo ir Freudas, prisipažinęs, kad jam šis darbas nėra visiškai perprantamas (Freud, 2019, 94). Tačiau Freudas neneigia autorės įtakos savajai destruktivumo sampratai, kurią veikale *Anapuz malonumo principio* aiškina sadizmo ir mazochizmo sąvokomis, o straipsnyje „Dostojevskis ir tėvažudystė“ papildoma sadomazochizmo sąvoka (Freud, 1980, 83). Sadizmas yra į kitus nukreiptas destruktivus elgesys. Priešingas sadizmo polius yra mazochizmas arba savidestrukcija. Pasak Spielrein, kadangi vaikas negali sau leisti pykti ant tėvų, jis šį pyktį išlieja ant savęs (Spielrein, 1994, 169-170). Kai įvyksta regresija, šitaip elgiasi ir suaugusieji. Freudas taip pat sieja mazochizmą su regresija – grįžimu į ankstesnę potraukio fazę (Freud, 2019, 94).

Pasak Spielrein, dabartis yra neatsiejama nuo praeities, nes savo patirtį vertiname pagal analogiškus ankstesnius išgyvenimus; šitaip mūsų mintis nuspalvina nesąmoningumo srities vaizdai (Spielrein, 1994, 157). Freudas antrina šiam teiginiui sakydamas, kad pacientas „yra priverstas išstumtuosius dalykus kartoti kaip dabarties išgyvenimą [...] Šios nepageidautinai pastoviai besireiškiančios reprodukcijos turinys visados esti infantilinio seksualinio gyvenimo, taigi Edipo komplekso ir jo atšakų nuotrupa [...]“ (Freud, 2019, 48). Pasitelkiant atgalinio įreikšminimo sąvoką, Freudo psichoanalizėje pabrėžiama, kad ankstesni trauminiai išgyvenimai formuoja patologinius psichikos procesus. Stigo Fhanerio *Psichoanalizės žodyne* atgalinis įreikšminimas apibendrinamas kaip „[a]nkstesnės traumos atgimimas ir reinterpretacija vėlesnių gyvenimo potyrių šviesoje. Ankstyvasis išgyvenimas dažnai – veikiant fantazijai – įgyja naują reikšmę ir dėl to gali turėti patogeninių psichinių padarinių“ (Fhaner, 2005, 20). Atgalinį įreikšminimą tiesiogiai veikia atminties pėdsakai – su sąmoningu suvokimu nesusijusios atsiminimų liekanos. „Tie pėdsakai dažnai esti visų ryškiausi ir patvariausi tais atvejais, kai juos palikęs procesas niekada nebuvo pasiekęs sąmonės“ (Freud, 2019, 56). Vadinas, čia kalbama apie išstumtuosius dalykus, esančius nesąmoningumo srityje. „Freudas teigia, kad atminties pėdsakai yra tvarūs, tačiau reaktyvuoti gali būti tik tada, kai gauna psichinės energijos krūvį“ (Flahner, 2005, 23-24). Šį krūvį suteikia dirgikliai, kurie gali veikti ir iš vidaus (žmogaus psichikoje), ir iš išorės pasaulio. Freudas pabrėžia, kad vidiniai dirgikliai veikia stipriau už išorinius, todėl į juos reaguojama kaip į aplinkos keliamą grėsmę (Freud, 2019, 61). Trauminių išgyvenimų atsinaujinimas yra vienas stipriausių vidinių dirgiklių. Nors Spielrein traumines patirtis irgi siejo su seksualiniais potraukiais, Freudas išryškino mūsų analizei aktualų kartojimo principą: „Psichiniame gyvenime [...] esama būtinybės kartoti, pakylančios viršum malonumo principo“ (*ibid.*, 54). Freudas pabrėžia, kad „būtinybė kartoti priskirtina nesąmoningai išstumtajai sferai“ (*ibid.*, 49). Šis mechanizmas susiformuoja ankstyvoje raidos stadijoje: „Ankstyvoji infantilinio seksualinio gyvenimo sklaida dėl jo troškimų nesiderinimo su realybe ir dėl netobulos vaiko raidos pakopos buvo pasmerkta pragaišti. [...] Visas šias nepageidautinas dingstis ir visus skaudžius afektų potyrius neurotikas perkėlimo metu kartoja ir itin sumaniai atgaivina (*ibid.*, 50-51).“ Nors išstumtieji dalykai yra nemalonūs, nemalonumo pojūtis sumažėja, kai jie atsikartoja atsiminimuose ar sapnuose (su sapnais analizėje tapatinsime pagrindinio Boormano filmo veikėjo Volkerio haliucinacijas, kadangi jos yra nesąmoningosios psichikos sferos dalis): „Nė vienas tų dalykų anais laikais negalėjo teikti malonumo; reikėtų manyti, kad šiandien tie dalykai teiktų mažesni

nemalonumą, išnirdami atsiminimuose ar sapnuose, o ne pavirsdami nauju išgyvenimu“ (*ibid.*). Freudas daro išvadą, kad potraukis kartoti ankstesnę būklę yra nulemtas raidos, nes tai rodo pavyzdžiai iš gyvūnijos pasaulio (*ibid.*, 71). Būtinybėje kartoti jis išvelgia mirties varą, kuri motyvuoja žmogaus psichinį gyvenimą: „Jeigu [...] visa, kas gyva, miršta, grįžta į neorganinį pavidalą dėl vidinių priežasčių, vadinasi, galime tik pasakyti: [v]isos gyvybės tikslas yra mirtis [...]“ (*ibid.*, 73) Šiuo požiūriu visus žmogiškuosius poreikius neva galima aiškinti kaip individualaus kelio į mirtį prailginimą: „[V]isas potraukių gyvenimas skirtas mirčiai pasiekti. Teorinė savisaugos, valdžios ir pripažinimo potraukių reikšmė, žvelgiant į juos šiuo aspektu, sumenksta; tai – tik daliniai potraukiai, kurių paskirtis – užtikrinti savitą organizmo kelią į mirtį ir atitolinti kitas grįžimo į neorganinę būklę galimybes [...]“ (*ibid.*, 74). Mirties potraukių, kuriuos Freudas vadina destruktiniais, priešprieša – vadinamieji gyvybės potraukiai, kurie yra seksualinės prigimties, bet apima ir savisaugos instinktą (*ibid.*, 102). Vadinasi, destruktivumas kyla iš įgimtų mirties potraukių.

Freudo pasekėjas Paulis Federnas mirties varą pavadino *mortido*. Federno samprotavimai padeda dar labiau išplėtoti šią sampratą. Jis išvelgė kokybinį skirtumą tarp malonumo ir mirties potraukių: patenkinę libido, jaučiame malonumą. Nerealizavę šio poreikio, patiriame skausmą. Patenkintas mirties potraukis išprovokuoja kitokį skausmą. Mirties potraukis gali nuslopti. Šiuo atveju išvengiama frustracijos, kuri kyla tada, kai nuslopinamas libido. Kai *mortido* nebelieka, jaučiame palengvėjimą – pavyzdžiui, kai po užsitęsios depresijos pagerėja nuotaika (Federn, 1952, 271-272). Psichoanalitiniu požiūriu libido išstūmimas visada sukelia įtampą. Federnas, kaip ir anksčiau minėtieji autoriai, tvirtina, kad dabartinę situaciją vertiname pagal praeities išgyvenimus. Jis akcentuoja neapykantą, kurią išprovokuojantis objektas visada siejasi su panašiais ankstesniais išgyvenimais. Neapykanta visada tūno žmoguje, ir kaskart atsinaujina, o ne atsiranda iš niekur (*ibid.*, 335). Aiškindami Ray’aus filmo protagonisto Dixono destruktivų elgesį, remsimės prielaida, kad agresyvūs jausmai tūno viduje.

Biheivioristinės krypties atstovas Konradas Lorenzas kur kas labiau už psichoanalitikus akcentuoja gyvuliškąją agresijos prigimtį. Jis atmeta psichoanalitinę mirties varos sampratą, kuri prieštarauja biologiniams savisaugos instinkto principams (Lorenz, 2002, x). Mokslininkas šį reiškinių aiškina pavyzdžiais iš gyvūnijos pasaulio. Lorenzas tvirtina, kad agresija padeda užtikrinti rūšies išlikimą (*ibid.*, 26). Šią paskatą galima išvelgti ir žmonių

gyvenime (*ibid.*, 27). Priešiškumo dėka vienoje vietovėje negali apsigyventi per didelę populiacija. Šitaip išvengiama bado ir tos pačios rūšies atstovai gali išlikti (*ibid.*, 28).

Frommas priešpriešino dvi agresijos kategorijas: gerybinę (biologiškai adaptyvią), kuri skirta savigynei ir piktybinę (biologiškai neadaptyvią), kurią apibrėžia tik žmonėms būdingas destruktivumas ir žiaurumas – polinkis naikinti ir absoliučios valdžios siekis (Fromm, 1974, xvi). Jis pabrėžė, kad žmonės, priešingai nei gyvūnai, gali mėgautis atimdami gyvybę vien iš polinkio naikinti (o ne gindamiesi ar siekdami ką nors išsikovoti) (*ibid.*, 186). Piktybinė agresija žalinga ne tik aukai, bet ir užpuolikui (*ibid.*, 187). Autorius išskyrė dar vieną piktybinės agresijos formą – nekrofiliją. Nuo Freudo ir Lorenzo svarstymų Frommo požiūrį skiria gerybinės agresijos samprata, kadangi ši agresija kyla ne iš vidinių paskatų, o kaip atsakas į išorinius pavojus (Dennen, 2005, 8). Frommas kritikavo Lorenzą, kad pastarasis besąlygiškai rėmėsi Darvino evoliucijos teorija ir neatsižvelgė į tai, kad žmogiškąją agresiją lemia biologiniai, psichologiniai ir socialiniai veiksniai (Fromm, 1974, 27-32). Agresyvius veiksmus, kuriais galima netyčia sužaloti, Frommas vadina pseudoagresija (*ibid.*, 188). Analizėje bus atskleista, kad Boormano filmo protagonisto Volkerio agresiją galima aiškinti kaip kovą dėl resursų arba gerybinę agresiją.

Gynybinė agresija yra biologiškai adaptyvi, ji taikoma siekiant išvengti pavojaus (*ibid.*, 195). Frommas išskiria kelias nepiktybinės agresijos formas; kai kurios bus aktualios mūsų analizei. Konformistinės agresijos atveju žmogus puola ne norėdamas suniokoti, o atlikdamas pareigą, klausydamas nurodymų (*ibid.*, 207). Konformistinė agresija galima vadinti Organizacijos smogikų elgesį filme *Šūvis iš arti*. Instrumentinė agresija naudojama siekiant gauti reikalingą arba geidžiamą objektą, šiuo atveju destrukcija yra tik priemonė tikslui pasiekti (*ibid.*) – pavyzdžiui, kai Volkeris bando atgauti pinigus.

Sukonkretinant skyriaus pradžioje minėtą Frommo apibrėžimą, agresijos kalba vadinsime visas akivaizdžias destruktivaus elgesio apraiškas: fizinį ir psichologinį smurtą. Pastarąjį galima skirstyti į verbalinę (pakeltas balsas, rėkimas) bei pasyviają agresiją (atsiribojimas).

Tolesniuose skyriuose psichoanalitinė mirties varos samprata padės aiškinti nagrinėjamų filmų veikėjų išgyvenimus ir destruktivaus elgesio priežastis. Lorenzo ir Frommo prielaidos leis nutolti nuo individualių agresijos paskatų ir tęsti analizę iš kitos perspektyvos – atkreipiant dėmesį į biologijos įtaką ir tarpasmeninius santykius. Dėl aiškumo vietoje platesnės agresijos kalbos sąvokos daugiausiai bus akcentuojami konkretūs agresijos

aprašų ir jų vaizdavimo filmuose aspektai. Techninės filmų ypatybės, sudarančios agresijos kalbą, bus aprašytos konkrečių scenų analizėje, kadangi pačios savaime jos nesusijusios su agresija, bet veikia žiūrovo patiriamą agresijos išpūdį, kai yra suderinamos su kūrinio naratyvu. Nijolė Keršytė naratyvo ir pasakojimo sąvokas vartoja sinonimiškai (Keršytė, 2016, 23). Autorė išskiria svarbiausius pasakojimo apibrėžimus: „1) tam tikras turinys – veiksmas ir veikėjai, pateikti intrigos (istorijos) pavidalu (Aristotelis) 2) naratyvumas kaip giluminės transformacijos, dėl kurių bet koks turinys įgauna formą ir pasireiškia kaip reikšmių universumas (Greimas); 3) naratyvinis kalbėjimo (komunikacijos) būdas (Genette’as) 4) intriga ir laikas (Ricœur)“ (*ibid.*, 31-32). Tai, ką Ricœuras vadina intriga, Aristotelis vadina *mythos* (lietuviškame vertime – fabula): „Paties veiksmo imitacija yra fabula: ja aš vadinu įvykių jungtį; charakteriais – visa tai, dėl ko veikiančius asmenis laikome vienokiais ar kitokiais; pagaliau mąstymu laikau visas tas [logines priemones], kuriomis veikėjai įrodo kokią nors tiesą arba išsako savo nuomonę. (Aristotelis, 1990, 284, 1450a)“ Kalbėdami apie naratyvą, vadovaujamės Aristotelio fabulos ir Greimo naratyvumo apibrėžimais. Naratyvo sąvoka atspindi pasakojamojo filmų turinio – istorijos, veikėjų ir jų transformacijų – analizę. Analizuodami kūrinių formą, gilinsimės į pagrindinius techninius kino elementus: planą, kameros rakursą, apšvietimą, spalvas, montažą, kadro turinį ir garsą.

## 2. Psichoanalitinės kino teorijos

Agresijos kalba akivaizdžiai išryškėja nagrinėjamų filmų naratyve. Techniniai kino aspektai padeda išplėtoti įvairias siužeto linijas, tarp jų – ir agresijos reiškinių, todėl analizėje pravartu pasitelkti kino teorijas. Kad per daug nenutoltume nuo pagrindinių teorinių prielaidų, daugiausiai dėmesio skirsime psichoanalitinėms kino teorijoms. Kadangi šios krypties kino teorija vadovaujasi ir sapnų aiškinimo principais, jai skirtame skyriuje taip pat bus išdėstytos ir Freudų idėjos.

Richardas Allenas apibendrina pagrindinius psichoanalitinių kino teorijų principus, įvardina metodologinius trūkumus ir išskyrė svarbiausias šia tema rašančių autorių idėjas. Pasak Alleno, kinas yra vizuali medija, atliepanti masinės kultūros naratyvus, todėl primena sapnus ir neracionalias mintis (Allen, 2004, 124). Vieni teoretikai lygina filmus su sapnais ir remiasi prielaida, kad filmas veikia žiūrovą tarsi jo paties sapnas, kiti akcentuoja tikrovės įspūdį, kuris leidžia išgyventi perversišką malonumą. Psichoanalitinė kino kritika aiškina, kaip filmai tampa kolektyvinėmis fantazijomis – jų siužetas išpildo norus (kuriuos taip pat vadinsime troškimais ir geismais). Šiuo požiūriu filmų prasmė interpretuojama remiantis Freudų sapnų analize veikale *Sapnų aiškinimas* (*ibid.*, 125).

Pasak Alleno, kino teoretikai dažnai kartu remiasi ir Freudu, ir Jacqueso Lacano teorijomis, kurios yra nesuderinamos, kadangi Freudas, sukūręs psichoanalizę, empiriškai atrado užslėptus mąstymų veikiančius procesus, o Lacano samprotavimai yra metafiziniai. Ši painiava neva menkinanti psichoanalitinės kino teorijos vertę (*ibid.*, 127-128).

Lacanas agresyvius polinkius sieja su suskaidyto kūno vaizdais (*imagos*, dgs.), pavyzdžiui – su kastracija ir kūno žalojimu. Šie motyvai ryškūs jau 2–5 metų amžiaus vaikų vaizduotėje. Vaikai žaisdami neretai suplėšo lėlės. Agresyvūs vaizdai nuolat iškyla sapnuose (Lacan, 2001, 9-10). Agresyvūs polinkiai neatsiejami nuo paranoidinių psichozių. Kartais agresyvūs polgiai padeda įveikti klaidingus įsitikinimus (klievesius) (*ibid.*, 13). Būdamas pusės metų amžiaus, vaikas pradeda atpažinti savo atvaizdą veidrodyje, Lacanas tai vadina veidrodžio stadija. Kai vaikas atpažįsta žmogaus figūros vaizdą, jis ima tapatintis su kitais, pavyzdžiui, pravirksta pamatęs, kad kitas nugriuvo. Kai žmogus susitapatina su vaizdu, jis apleidžia save. Dėl to kyla vidinis konfliktas, skatinantis norėti to, ko trokšta kitas. Šitaip santarvė virsta agresyvia konkurencija (*ibid.*, 15). Šie ryšiai yra narcisistiniai. Lacanas

agresyvumą traktuoja kaip įtampą, kurią sukelia tapsmui būdingi narcisistiniai ryšiai (*ibid.*, 17).

Vieni teoretikai pasitelkia psichonanalizę nagrinėdami vizualiuosius kino aspektus, kiti aiškinasi, kaip kinas veikia suvokimą. Siurrealistai pirmieji pastebėjo, kad kinas praplečia žiūrovo suvokimą ir atkreipė dėmesį į vizualumo sąsajas su neracionaliuoju mąstymo aspektu. Šie bruožai ypač ryškūs Jeano Epsteino, Germaine Dulaco ir Luiso Buñuelio kūryboje. Jeanas Goudalis kiną pavadino sąmoninga haliucinacija, veikiančia ir sąmonę, ir nesąmoningumą. Kino vaizdas mums pristatomas kaip vizualusis simuliakras. Goudalis teigė, kad kinas primena sapnus, kadangi jis yra nespalvotas ir nebylus bei neperteikia erdvės. Jacquesas Brunius tam tikrus montažo aspektus (kai vaizdas pamažu išnyksta arba atsiranda) prilygino sapnų kaitai. Jis pabrėžė, kad vaizdų seka irgi primena sapnus, kurių chronologinė tvarka ir trukmė iškreipia tikrovę (*ibid.*, 128). Vadinasi, gilinantis į filme *Šūvis iš arti* vis iš naujo rodomus Volkerio prisiminimus nepakanka remtis ankstyvųjų psichoanalitikų aprašytu būtinybės kartoti principu, kurį kursto mirties vara. Pravartu atkreipti dėmesį ir į šių scenų sąsajas su iškreipta sapno chronologija, kadangi pastarieji vaizdai rodomi ne eilės tvarka, kartais – sulėtintai.

Dar viena svarbi psichoanalitinę kino kritiką dominanti problema – žiūrovo atsako ir kūrinio poveikio savitumo tyrimas. Pavyzdžiui, Parkeris Tyleris, analizuodamas, kaip kinas veikia suvokimą, kameros judėjimą lygina su žmogaus kūnu ir žvilgsniu. Technika pranoksta žmogiškąsias galimybes ir tampa suvokimo įrankiu, pakeisdama kūną. Ji ištrina ribą tarp vidujybės ir išorybės, tarp proto ir pasaulio, todėl patiriama transo būseną (*ibid.*, 129).

Allenas reziuumuoja straipsnį teiginiu, kad psichoanalitinės interpretacijos tikslas – atskleisti paslėptą teksto turinį. Teiginys atkartoja Freudo aprašytą skirtį tarp išreikštojo – netikro, paviršinio ir slaptojo, tikrojo – sapno ar meno kūrinio turinio. Vis dėlto, autorius pastebi, kad psichonalitinė kino kritika neretai aiškina paviršinius dalykus. Nors šios krypties teoretikai nagrinėja filmus kaip paciento simptomus, pasak Stanley Cavello, geras psichoanalitikas, išklauses pacientą, ima geriau pažinti save ir šitaip tobulėja. Vadinasi, etiškas teoretikas nebandys pritempti teksto (filmo) prie teorijos ir atsižvelgs į tai, ką jam reiškia kūrinys. Kita vertus, pats filmas gali būti kokio nors reiškinio psichoanalitinė kritika. Psichonanalizė nėra universalus įrankis, atveriantis visas kino meno paslaptis. Ne mažiau svarbu, kad psichoanalitinei meno kritikai atstovauja skirtingi tyrinėtojai, papildantys, atnaujinantys, transformuojantys Freudo psichonanalizės diskursą. Šiame darbe vadovaujamosi

prielaida, kad pats filmas parenka, siūlo interpretacijos kryptį (*ibid.*, 142), todėl visada svarbu atkreipti dėmesį į individualius filmo bruožus, kurie mūsų analizėje padės išryškinti agresijos kalbą.

Christianas Metz as pastebi, kad kino suvokimas apima daugiau pojūčių, nei kiti menai (Metz, 1983, 43). Remdamasis Lacanu, jis kiną prilygina objekto kopijai veidrodyje. Kadangi žiūrovas ekrane nemato savęs, jis tapatinasi ne su objektais (kaip vaikas veidrodžio stadijoje), o su savimi. Net suprasdamas, jog žiūri fikciją, žiūrovas vadovaujasi savo jutimo organais ir šitaip išgyvena kiną tarsi savo patirtį (*ibid.*, 45-49). Stebėtojas taip pat identifikuoja su kino kamera ir projektoriumi, kurie pakeičia juslinius organus (*ibid.*, 49-50). Metz as kiną prilygina vojerizmui. Kadangi spektaklis vyksta gyvai, galima sakyti, kad teatro aktoriai sutinka būti stebimi. Kino žiūrovas niekada nesutinka su aktoriumi, vadinasi, objektas nesutinka būti stebimas (*ibid.*, 62-63). Tai – būtina vojerizmo sąlyga.

Iš psichoanalitinės perspektyvos svarbu aiškintis, kaip įgimti geismai veikia žiūrovo matymą. Kadangi suaugus archajiškieji geismai virsta perversijomis, psichoanalitikai akcentuoja, kad kine vaizduojami patys įvairiausi perversiški malonumai. Pasak Metz as, kinematografinis vaizdas yra fetišas. Žiūrovas yra savotiškas fetišistas, kadangi jis fikciją suvokia kaip tikrovę, išsižadėdamas suvokimo, kad filmas tėra atvaizdas. Vis dėlto, ši prielaida nėra pakankamai pagrįsta, nes klaidingi įsitikinimai paneigiami, kai suvokiame iliuziją, o įsisąmonintas fetišas nenuneigiamas (Allen, 2004, 129).

Toddas McGowan as kiną analizuoja remdamasis Freudo sapnų aiškinimo teorija. Šis autorius filmus prilygina sapnams ir tvirtina, kad jie atspindi neįsisąmonintus geismus. Jo teigimu, pagrindinis psichoanalizės objektas yra sapnai, kuriuos „gamina“ kinas (McGowan, 2015, 1). Pasak McGowano, filmo struktūra yra ta pati, kaip sapno. Filmai yra kolektyviniai sapnai, kuriuos kuria režisierius ir daugybė kitų žmonių, o sapnuoja individualus subjektas (*ibid.*, 2). Filmai, priešingai nei sapnai, yra konstruojami sąmoningai, jų neveikia vadinamasis sapno darbas, aprašytas Freudo *Sapnų aiškinime*. Vis dėlto, pati kino forma reikalauja tam tikro sapno darbo (*ibid.*, 9). Freud as šią sąvoką apibrėžė kaip darbą, „kuris atliekamas slaptąjį sapno turinį verčiant išreikštuoju“ (Freud, 2004, 154). Slaptasis turinys – tai užmaskuoti norai, įgyvendinami sapnuose. Freud as pabrėžia, kad „iškraipytų sapnų norai – tai draudžiami, cenzūros atmesti norai, [...] jų egzistavimas ir tapo sapno iškraipymo priežastimi, sapno cenzūros įsikišimo motyvu“ (*ibid.*, 195). Dėl to sapno reikšmė visada yra netiesioginė (McGowan, 2015, 3).



Veikale *Sapnų aiškinimas* Freudas išskiria tris sapno darbo rezultatus: sutirštinimą, perstūmimą ir minties virtimą vizualiais elementais. „Išreikštasis sapnas mažiau turiningas už slaptąsias sapno mintis, [...] jis – tarsi sutrumpintas tų minčių vertinys“ (Freud, 2004, 155). Šią slaptųjų minčių sintezę autorius vadina sutirštinimu. Freudas pabrėžia, kad sutirštinimas niekada nevyksta priešinga kryptimi – išreikštojo sapno apimtis ir turinys negali pranokti slaptųjų sapno minčių. Pirmiausiai praleidžiami tam tikri slaptųjų sapno minčių fragmentai, išreikštajame sapne paliekamos tik jų nuotrupos. Galiausiai „tarpusavyje susiję slaptieji elementai išreikštajame sapne sujungiami, sulydomi į vieną visumą“ (*ibid.*). Svarbu pabrėžti, kad sutirštinimas išreikštajame sapne kartais „sujungia dvi visiškai skirtingas slaptąsias sapno mintis“. Be to, „vienas išreikštasis sapno elementas atitinka keletą slaptųjų, ir priešingai, vienas slaptasis elementas gali atsispindėti keliuose išreikštuosiuose“ (*ibid.*, 157). Dėl šių priežasčių atsiranda daugybė sapnų aiškinimo galimybių. Antrasis sapno darbo rezultatas – perstūmimas – yra „sapno cenzūros vaisius. Jis atliekamas dvejopai: pirma, slaptasis elementas pakeičiamas ne savo sudedamąja dalimi, o kuo nors tolimesniu, tarsi užuomina; antra, psichinis akcentas nuo svarbaus elemento perkeliamas ant kito, nereikšmingo, todėl sapnas [...] atrodo keistas“ (*ibid.*). Sapno cenzūros paskirtis – prisikasti prie tikrojo turinio, todėl užuominos sapnuose yra labai tolimos ir beveik nesusijusios su paslėptomis mintimis (*ibid.*, 158). Paskutinis sapno darbo rezultatas, minties virtimas vizualiais elementais, yra tiesiogiai susijęs su kinu. Čia pabrėžiama, kad „kai kurios mintys [...] ir išreikštajame sapne pasirodo kaip mintys ar žinios“ (*ibid.*). Kadangi neįmanoma visų žodžių (pvz., dalelyčių ir jungtukų) pakeisti vaizdais, šio proceso rezultatas nėra tikslus, prarandamos loginius ryšius atspindinčios kalbos dalys (*ibid.*, 159). Kai kuriuos minčių niuansus perteikia pati sapno forma, ji irgi yra reikšminga (*ibid.*, 160). Sapne priešingybės dažnai „vaizduojamos tuo pačiu išreikštojo sapno elementu“, todėl jas reikia aiškinti atsižvelgiant į bendrą kontekstą (*ibid.*, 161).

Kinas iškreipia norus taip pat, kaip ir sapno darbas – jie perdirbami į vaizdinius, turinčius naratyvinę struktūrą (McGowan, 2015, 10-11). McGowanas pabrėžia, kad filmai atkreipia dėmesį, jog simbolinis geismo patenkinimas ir realus įgyvendinimas yra skirtingi dalykai, nes noras įgyvendinamas gavus geidžiamą objektą, o patenkinamas tada, kai jo negauname (*ibid.*, 6). Ši mintis padės paaiškinti, kodėl abiejų nagrinėjamų filmų veikėjai nejaučia pilnatvės, nors, atrodytų, įgyvendina savo tikslus.

## **Destruktyvumo formos filme *Point Blank***

1967-aisiais išleistas Johno Boormano trileris *Point Blank* (*Šūvis iš arti*) skiriasi nuo įprastų Holivudo filmų. Boormanas, komentuodamas filmą, pasakojo (šis įrašas yra papildomame garso takelyje), kad pagrindinio vaidmens atlikėjas Lee Marvinas (kuris buvo garsus aktorius) tikėjo jauno menininko vizija, todėl sutiko filmuotis tik jeigu režisieriui bus suteikta visiška kūrybinė laisvė. Studijos atstovai priėmė šią sąlygą, filmui nebuvo taikyti įprasti Holivudo sistemos taikomi apribojimai. Kūrinys primena autorinį Europos kiną. Jame derinamos dekoracijų ir aprangos spalvos, nėra aiškios ar laimingos pabaigos, nuolat grįžtama į ankstesnes scenas, siužetas rutuliojasi lėčiau, nei įprastai. Filme gausu sapno elementų.

Siužetas nesudėtingas: pagrindinis veikėjas Volkeris su draugu Malu Reese'u sutaria pavogti nusikaltėlių pinigus, kurie yra reguliariai gabenami į Alkatraso salą. Malas, susimokęs su Volkerio žmona, jį pašauna ir pavagia pinigus. Išsigelbėjęs protagonistas siekia atkeršyti išdavikams bei atgauti jam priklausančią grobio dalį.

Agresija ir destruktivus elgesys yra vyraujantys filmo motyvai. Priešingai, nei Ray'aus filmo veikėjo Dixono atveju, Volkerio agresija nėra betikslė. Ją galima aiškinti remiantis Frommo gerybinės agresijos samprata. Volkeris užpuola ir nužudo ne vieną žmogų, bet destruktivus elgesys taikomas siekiant apsiginti arba atgauti pinigus. Lorenzo požiūriu, tai yra kova dėl išlikimo ir dėl resursų. Filme galima įžvelgti ankstyvųjų psichoanalitikų aprašytą žmogaus viduje glūdinčią agresiją, kuri nėra reaktyvi. Volkerio elgesyje ši destruktivumo tipą atspindi keršto žmonai bei Malui motyvas, kurį mėginsime atskleisti nagrinėdami scenas su šiais veikėjais. Vis dėlto, apie kerštą reikėtų kalbėti atsargiai, kadangi nėra jokių indikacijų, jog Volkeris nori fiziškai pakenkti savo išdavikams, jo pagrindinis tikslas yra atgauti pinigus. Netgi stojęs į akistatą su Malu, protagonistas patiria šoką, kai jo priešininkas netyčia iškrenta per balkoną. Vadinasi, kerštas veikiau yra teisybės ieškojimas, noras atsiteisti, o ne sąmoningas troškimas piktybiškai sužaloti.

Filme akivaizdžiausiai reiškiasi Frommo gerybinė arba reakcinė agresija. Visų pirma Volkerio agresija yra instrumentinė, išreiškiama siekiant dviejų vienas nuo kito neatsiejamų tikslų. Iš pradžių protagonistas mėgina išsiaiškinti, kur slepiasi jį išdavęs sėbras Malas. Vadinasi, pirmiausia bandoma surinkti informaciją, kuri padėtų įgyvendinti pagrindinį tikslą – atgauti pinigus. Greta instrumentinės agresijos filme ne mažiau ryški gynybinė agresija, kurią

netiesiogiai lemia destruktivus Volkerio elgesys siekiant tikslo. Kadangi bandydamas jėga išpešti informaciją vyras užsitraukia vadinamosios Organizacijos nemalonę, jis yra priverstas gintis, kad išgyventų. Organizacija yra ypač agresyvi nusikalstama grupuotė, užsiimanti įvairiomis nelegaliomis veiklomis. Ji turi tris vadeivas – Karterį, Brewsterį ir Fairfaxą, vadovaujasi griežtos hierarchijos ir absoliutaus paklusnumo principais, beatodairiškai žudo konkurentus. Išdavęs Volkerį, Malas tampa žemesnio rango Organizacijos nariu, vėliau nužudomas informaciją išdavęs Stegmanas. Organizacijos pastate dirba gausybė apsaugininkų, kuriuos Volkeris sugeba pergudrauti.

Volkerio gynybinė agresija nėra vien spontaniškas atsakas į pavojų. Kai protagonistas pagrasina Karteriui, vienam iš Organizacijos vadeivų, šis pažada atviroje erdvėje perduoti pinigus ir pasiuntiniu paskiria savo pavaldinį – automobilų pardavėją Johną Stegmaną. Volkeris įtaria klastą, todėl vietoje savęs pasiunčia Karterį. Vadinasi, veikėjas jaučia pavojų gyvybei, todėl šį iš anksto apgalvotą veiksma, kaip ir momentinę savigyną, reikėtų priskirti gynybinės agresijos kategorijai. Įtarimai pasitvirtina – pasislėpęs snaiperis nušauna Karterį, nes supainioja jį su Volkeriu. Be to, taip pat nušauto Stegmano lagamine nėra pinigų. Pastarasis veikėjas nužudomas todėl, kad atskleidė informaciją Volkeriui.

Instrumentinė agresija akivaizdi jau filmo pradžioje. Pirmiausia, po žmonos savižudybės Volkeris ištardo jai pinigus atgabenusį kurjerį. Protagonistas, primušęs jaunuolį, greitai palieka jį ramybėje, nes lengvai išpeša informaciją. Paaiškėja, kad kurjeris vadovaujasi Stegmano nurodymais. Volkeris apsilanko jo darbe ir apsimeta pirkėju. Pavojingai vairuodamas bandomą automobilį, protagonistas klausinėja pardavėjo, kur galima rasti Malą. Volkeris neatpažįstamai sudaužo mašiną. Stegmanas irgi stipriai nukenčia, nes tik vairuotojas segi saugos diržą. Kadangi šis elgesys yra ypač destruktivus ir pavojingas, gali kilti abejonių, ar agresija tikrai yra instrumentinė. Vis dėlto, svarbu pastebėti, kad Stegmanas nelinkęs lengvai išduoti savo viršininkų, todėl, norėdamas pasiekti tikslą, Volkeris turi elgtis agresyviau. Kai išsiaiškina, kur dirba su Malu bendraujanti žmonos sesuo, protagonistas iškart paleidžia pardavėją. Kadangi agresija nutraukiama vos gavus informaciją, jos negalima vadinti piktybine. Malas irgi suvokia, kad Volkeris griebiasi agresijos, siekdamas išgauti informaciją. Malas supranta, kad Stegmanas prasitarė, nes jeigu pardavėjas tylėtų, Volkeris būtų nepalikęs jo gyvo.

Tolesnėje scenoje, kai Volkerį klube užpuola Organizacijos smogikai, išryškėja konformistinė agresija, kadangi užpuolikai tik vykdo viršininkų nurodymus. Šiai kategorijai

galima priskirti ir kitas scenas, kuriose Volkeris kovoja su užpuolikais. Protagonistas sumušą vyrus reaguodamas į užpuolimą, todėl jo agresija yra gynybinė. Iš pirmo žvilgsnio galėtų atrodyti, kad Malo agresija irgi nėra piktybinė, kadangi jis pasiuntė žudikus, reaguodamas į Vokerio grįžimą – veikėjas sužino, kad yra persekiojamas ir nori išvengti pavojaus. Šiuo požiūriu tarsi būtų galima išvelgti reakcinę agresiją, tačiau svarbu įvertinti pastarosios situacijos kontekstą. Malas prieš tai išdavė Volkerį ir ketino jį nužudyti, todėl žudikų užsiundymas veikiau yra pirminės intencijos – piktybinės agresijos – tąsa. Kadangi jau filmo pradžioje paaiškėja, jog Malas išdavė Volkerį dėl didesnės grobio dalies, vadinasi, siekdamas geidžiamo objekto, gali kilti klausimas, ar jo agresijos negalima laikyti instrumentine. Frommas pabrėžia, kad instrumentinė agresija taikoma dviem atvejais: siekiant būtino arba geidžiamo objekto. Geidžiamumą atsižvelgiant į situaciją, galima suprasti arba kaip būtinybę, arba kaip gobšumą: žmonijos istorija rodo, kad norams nėra ribų. Gobšumas visuomenėje racionalizuojamas siekiant naudos. Biologiškai jį lemia savanaudiška žmogaus prigimtis (Fromm, 1974, 208-209). Vadinasi, netgi atsižvelgiant į tai, kad Malas yra gobšus ir susimoko nužudyti draugą, tam tikra prasme jo elgesį galima vadinti instrumentine agresija, kurią Frommas kategorizuoja kaip nepiktybinę. Vis dėlto, išryškinant skirtumus tarp Malo ir Vokerio instrumentinės agresijos, šio veikėjo piktybiškumas darosi akivaizdus. Pagrindinis veikėjas ne kartą pabrėžia siekiantis atgauti tik jam priklausančius 93000 dolerių ir nė cento daugiau. Vadinasi, jo elgesio nemotyvuoja gobšumas, kadangi norams nustatoma konkreti riba. Antagonisto norams ribų nėra. Be to, Malas ir taip yra finansiškai apsirūpinęs, o Volkeris išvis neturi pinigų. Destruktyvus Vokerio elgesys taikomas siekiant net ne geidžiamo, o būtino objekto, nes finansiniai resursai, kurių protagonistas neturi, yra gyvybiškai svarbūs.

Kaip minėta anksčiau, pasak Freudo, visi potraukiai yra skirti mirčiai pasiekti, o savisaugos, valdžios ir pripažinimo siekis tik užtikrina savitą kelią grįžti į neorganinę būklę. Autorius atkreipia dėmesį, kad potraukių atžvilgiu išgyvenami prieštaringi jausmai: „Organizmų gyvenime regime tarytum kokį dvejojimo ritmą; viena potraukių grupė veržiasi pirmyn, siekdama kuo greičiau pasiekti galutinį gyvenimo tikslą [mirtį], o antra tam tikroje kelio vietoje šoka atgal, geisdama nuo tam tikro taško dar kartą viską pakartoti ir taip pailginti kelionės trukmę“ (*ibid.*, 76). Šias idėjas galima pritaikyti interpretuojant trumpą sceną, kurioje Volkeris įsiveržia pas Malą. Užpultas antagonistas tai prašosi nužudomas, tai maldauja pasigailėjimo. Reikalaujamas, kad Volkeris jį pribaigtų, Malas išduoda savo viršininkų pavardes ir siūlosi padėti užpuolikui susigrąžinti pinigus. Reikalavimų vykdymas rodo norą

išgyventi. Vadinasi, išreiškiami akivaizdžiai prieštaringi jausmai. Juos galima aiškinti kaip paprasčiausią baimės išraišką ir norą (pastaba: baimės ir noro sąvokos psichoanalizėje reiškia skirtingus dalykus), kad ši kančia kuo greičiau pasibaigtų. Vis dėlto, pagal Malo fizionomiją ir elgesį galima spręsti, kad jis visiškai nebijo. Pakeltą balso toną, kone primygtinį reikalavimą jį nužudyti galima sieti su mirties potraukiu. Norint pagrįsti šią mintį, reikia prisiminti, kad Malas pats pasirinko rizikingą gyvenimo būdą, kėsinosi nužudyti Volkerį ir permiegojo su jo žmona, nors puikiai žinojo, kad jo sėbras yra labai apsukrus ir pavojingas. Šiuo požiūriu, šlovės ir turtų siekis tėra tik Freudo aprašytas kelio į mirtį prailginimas.

Kalbėdamas apie techninę kino pusę, Richardas Allenas pabrėžia, kad analizėje svarbu atkreipti dėmesį, kur kreipiamas žiūrovo suvokimas, kaip rodomi vaizdai veikia savimone (Allen, 2004, 124). Kaip minėta anksčiau, Metzso ir Baudry požiūriu, kinas sukuria tikrovės įspūdį – žiūrovas jaučiasi tarsi dalyvautų filme. Scenoje, kurioje Volkeris su velionės žmonos seserimi Krise kartu praleidžia naktį, matome dar vieną agresijos apraišką. Krisė, supykusi dėl Volkerio abejingumo, ima talžyti vyrą kumščiais ir rankine. Pagal kameros rakursą galima spręsti, kad čia suvokimas akivaizdžiai kreipiamas į moters perspektyvą. Visa scena filmuojama iš apačios, šitaip pabrėžiamas ir taip nemažas veikėjų ūgio skirtumas. Čia užaštrinami lyčių stereotipai: nepaisant aršių smūgių gausos, Volkeris stovi nepajudinamas tarsi uola, o Krisė galiausiai palūžta ir krenta ant žemės. Kita vertus, stereotipai kartu ir apverčiami, kadangi agresorė yra moteris. Vėliau Krisė, norėdama paerzinti Volkerį, įjungia visus elektrinius virtuvės prietaisus. Atrodo, kad šioje scenoje griaunamas tuo metu vis dar gajus tradicinis įsitikinimas, jog moteris turi būti paklusni namų šeimininkė. Įspūdį, kad šiame epizode laužomi stereotipiniai lyčių vaidmenys, sustiprina netrukus po to rodoma scena, kurioje Krisė žaidžia „vyrišką“ žaidimą – biliardą – ir galiausiai tvoja Volkeriui biliardo lazda. Nuo smūgio apsvaigęs vyras atrodo pažeidžiamas ir bejėgis.

Psichoanalitiniu požiūriu dviejų veikėjų sąveikoje atsispindi sadistinis seksualinio potraukio komponentas. Po aršaus konflikto pora drauge praleidžia naktį. Freudas tvirtina, kad sadizmas yra neatsiejama seksualumo dalis: „Nuo seno pripažinome seksualinį potraukį turint tam tikrą sadistinį komponentą, [kuris gali] kaip perversija užvaldyti visus seksualinius asmens troškimus. [...] Tais atvejais, kai pirminis sadizmas nėra sutramdomas, [...] randasi gerai žinoma meilės ir neapykantos ambivalencija“ (Freud, 2019, 93). Minėtoje scenoje ši ambivalencija labai ryški, kadangi meilė ir neapykanta nuolat varžosi tarpusavyje. Veikėjų jausmai netikėtai mainosi tai į vieną, tai į kitą pusę: prieš konfliktą pora romantiškai

vakarienauja ir šiltai šnekasi, o po jo staiga pasimyli. Šioje vietoje net negalima sakyti, kad pyktis išprovokuoja aistrą, kadangi meilės scenoje nėra jokių aršumo užuomazgų, tik švelnumas. Dėl švelnumo poros elgesį logiškiausia aiškinti remiantis Freudo ambivalencijos principu, o ne kaip konflikto sukeltą aistrą.

Christianas Metzas tvirtina, kad žiūrovas, norėdamas suprasti filmą, turi sutapatinti savo žvilgsnį su kino kamera. Autorius pabrėžia, kad susitapatinama ne su operatoriumi ar veikėju, o su pačiu techniniu aparatu – kamera ir projektoriumi (Metz, 2017, 229-230). Filmo *Šūvis iš arti* meilės scena sumontuota taip, kad kai Volkeris ir Krisė apsiverčia lovoje, pastarąją pakeičia protagonisto žmona, tada Volkerio vietoje atsiduria Malas, ir galiausiai žmonos vietą užima Krisė. Dabar žiūrovas, įsikūnijęs į kamerą, tampa objektyvus stebėtojas, kuris vienu metu mato ne tik dabarties, bet ir praeities įvykius. Prisimenant Parkerio Tylerio idėjas, galima sakyti, kad čia technika pranoksta žmogiškąsias galimybes, kadangi tikrovėje šitoks stebėjimas būtų neįmanomas. Pasak Tylerio, kinematografinė technika ištrina skirtį tarp vidujybės ir išorybės, todėl žiūrovas patiria transo būseną. Psichoanalitiniu požiūriu, kinas sukuria tikrovės įspūdį ir leidžia išgyventi perversišką malonumą, nes išpildo norus. Stebėdamas nagrinėjamą sceną, žiūrovas gali realizuoti savo erotines fantazijas, nes kaitaliojant veikėjus joje vaizduojami net keturi meilės aktai. McGowanas tvirtina, kad sapnai tiesiogiai atspindi geismus, filmai juos sužadina, tarsi suviliodami žiūrovą. Techniniai sprendimai irgi nukreipti į žiūrovo troškimus (McGowan, 2005, 11). Šioje scenoje esminis techninis sprendimas yra neįprastas montažas. Kaitaliojant veikėjus, atskleidžiami žiūrovo troškimai. Kadangi žiūrovas iš šalies stebi seksualinius santykius, jis patiria vojeristinį malonumą. Prisimenant Metz idėjas, kino forma yra artimiausia vojerizmui, nes aktoriai, priešingai nei teatre, nėra stebimi žiūrovų – juos pakeičia kamera. Galiausiai paaiškėja, kad šis epizodas tėra Volkerio haliucinacija po smūgio biliardo lazda. Pastarąjį faktą žiūrovas sužino vėliau, todėl subjektyvus pojūtis, kad stebint sceną pranokstamos žmogiškųjų galimybių ribos, vis tiek išlieka.

Svarbu atkreipti dėmesį, kad čia montažas veikia kaip naratyvinė priemonė, primenanti ankstesnius įvykius ir ryšius tarp keturių veikėjų. Filme nuolat grįžtama į praeitį, bet dažniausiai ji vaizduojama iš Volkerio perspektyvos. Pagrindinio veikėjo prisiminimai visada yra trauminiai – susiję su išdavyste ir ją lydintais įvykiais. Skausmingi išgyvenimai dažnai kartojasi Volkerio sapnuose. Aiškindamas mirties varą, Freudas tvirtino, kad „Sapno studijas galime laikyti patikimiausiu keliu giluminiams psichikos procesams tyrinėti. Trauminės

neurozės sapnų gyvenimui būdinga tai, kad jie pacientą vis gražina į patirtosios nelaimės situaciją, iš kurios šis pabunda, apimtas naujo išgąščio.“ (Freud, 2019, 40) Kadangi trauminės patirtys yra nemalonios, Freudas daro išvadą, kad būtinybė kartoti pakyla virš malonumo principo. Kartu jis papildė ir sapno paskirties apibrėžimą: „teiginys, kad sapnas yra geismo išsipildymas, turi išimčių. [...] katastrofinė neuroze sergančių pacientų sapnai nesiduoda vertinami kaip geismo patenkinimas [...] Jie veikiau paklūsta būtinybei kartoti [...]“ (*ibid.*, 60). Kaip minėjome teorinėje dalyje, pasak Freudo, vidiniai dirgikliai sąmonę veikia stipriau už tuos, kurie atkeliauja iš išorės juslinio pasaulio. Todėl išryškėja „tendencija į šį jaudinimą reaguoti taip, lyg jis kiltų ne iš vidaus, o veiktų iš išorės, kad prieš jį būtų galima taikyti gynybines apsaugas nuo dirgiklių priemonės. Taip randasi projekcija, kuriai tenka toks didelis vaidmuo formuojantis patologiniams procesams“ (Freud, 2019, 61). Volkerio patologinis procesas yra trauminė neurozė. Filme ne kartą rodoma, kaip veikėjas pabunda iš sapno tarsi iš tikrųjų išgirdęs šūvį arba kito veikėjo balsą, kadangi vadinamasis vidinis dirginimas yra labai stiprus.

Freudas ir Spielrein tvirtino, kad dabartį visada veikia ankstesni (Freudo požiūriu, išstumtieji) išgyvenimai, todėl ji neatsiejama nuo praeities. Trauminiai išgyvenimai yra pagrindinė protagonisto elgesio motyvacija ir priežastis. Jie reiškiasi ne tik sapnuose, bet ir veikia dabartį. Pavyzdžiui, kai užpultas Malas reikalauja juo pasitikėti, Volkeris prisimena, kad draugas šitaip kalbėjo ir prieš apiplėšimą. Dėl to Volkeris praranda budrumą ir netyčia išstumia Malą iš balkono.

Pirmoji scena taip pat vaizduojama kaip prisiminimas. Pirmiausiai Volkerį pamatome naktiniame klube, į kurį jis užsuka tik išsigelbėjęs iš Alkatraso. Beveik iškart pasigirsta šūvis, kuris ir veikėją, ir žiūrovą gražina į priešistorę: matome, kaip vyras merdėja vienetėje. Būtent dėl šių įvykių Volkeris, ieškodamas kaltininkų, atsidūrė klube. Po meilės scenos veikėjas vėl susapnuoja šūvį, todėl anksti pabunda ir ruošiasi pasitikti Brewsterį, vieną iš Organizacijos vadeivų. Volkeris su Krise įsibrovė į jo namus, todėl privalo išlikti ypač budrus. Vadinasi, trauminiai išgyvenimai ne tik trukdo, bet ir padeda išgyventi bei siekti tikslo.

Volkeris, atitraukdamas užuolaidas ir žadindamas Krisę, prisimena dar vieną trauminę patirtį – žmonos Lin mirtį. Kai veikėjas filmo pradžioje aplanko žmoną, ši prisipažįsta, kad graužiasi dėl išdavystės; moterį kankina nemiga. Lin tvirtina nebenorinti gyventi. Volkeris, atėjęs pažadinti žmonos, randa ją negyvą, perdozavusią migdomųjų. Vadinasi, Lin, kaip ir Malą, veikia mirties vara. Galima sakyti, kad filme mirties potraukį realizuoja tik veikėjai,

kurie tiesiogiai išdavė Volkerį. Kiti žūstantys veikėjai nepakankamai išplėtoti, kad jų elgesyje pavyktų rasti mirties varos apraiškų. Radęs negyvą žmoną, Volkeris puola į svetainę ir atitraukia užuolaidas. Lin mirties išvakarėse jis susapnuoja, kaip įsiveržė į šį butą ir užpuolė žmoną, todėl galima teigti, kad ir Volkerį graužia sąžinė. Kadangi trauminiai išgyvenimai filme nuolat prisimenami, Freudo suformuluotas būtinybės kartoti principas tampa vienu pagrindinių naratyvinių elementų.

Lorenzas, nagrinėdamas agresiją gyvūnų pasaulyje, pastebėjo elgesio analogijų žmonių gyvenime. Kaip minėta, viena iš agresyvaus gyvūnų elgesio priežasčių yra siekis išvengti bado, užtikrinant, kad vienoje vietovėje nesusitelktų per didelė populiacija. Žmonių gyvenime vyksta tokia pati kova dėl įsitvirtinimo: tam, kad gyvenvietėje galėtų dirbti daug daktarų, statybininkų ar mechanikų, jiems geriausia įsikurti kuo toliau vienas nuo kito (Lorenz, 2002, 28). Filme *Šūvis iš arti* šis principas taip pat ryškus, tik šiuo atveju įsitvirtinti stengiasi nusikaltėliai. Kaip paaiškėja pabaigoje, paslaptinis vyriškis, kuris visą laiką padėjo Volkeriui „medžioti“ (filmas pastatytas pagal Donaldo E. Westlake romaną „*The Hunter*“ (*Medžiotojas*), kurio šiame darbe nenagrinėsime) atsakingas asmenis, yra Fairfaxas – vienas iš Organizacijos vadeivų. Kiti lygiaverčiai viršininkai yra Carteris ir Brewsteris. Ši kova patvirtina Lorenzo idėjas: Los Andželas – per maža teritorija trimis vadeivoms (protagonistas irgi galvoja, kad turi būti vienas atsakingas asmuo), todėl Fairfaxas, pasinaudodamas Volkeriu, susidoroja su konkurentais ir šitai patvirtina nusikaltėlių pasaulyje.

McGowano požiūriu, kinas yra viena populiariausių meno formų todėl, kad filmai geriausiai perteikia troškimus (geismus) (McGowan, 2005, 10). Autorius pabrėžia, kad be kliūčių troškimai neegzistuoja – kliūtys ir jų įveikimas teikia daugiau malonumo, nei pats objektas, kuris visada nuvilia (*ibid.*, 5-6). Šios įžvalgos padeda paaiškinti filmo *Šūvis iš arti* pabaigą. Kai Volkeris su Brewsteriu grįžta į Alkatraso salą atsiimti pinigų, pastarąjį nušauna Yostas, kuris padėjo protagonistui sumedžioti Organizacijos narius. Brewsteris merdėdamas atskleidžia, kad Yostas iš tikrųjų yra Fairfaxas. Susidorojęs su kitais vadeivomis, jis tampa lyderiu. Fairfaxas siūlo Volkeriui už suteiktą pagalbą pasiimti pinigus, bet šis delsia. Savaimė suprantama, kad veikėjas kurį laiką prisibijo pasalos, kadangi netoliese vis dar tyko Fairfaxo pasamdytas šaulys. Vis dėlto, netrukus abudu vyrai pasišalina palikę pinigus. Volkeris tebelieka stovėti nuošalyje, nors turi visas sąlygas pagaliau įgyvendinti savo troškimą. Kova su kliūtimis jam teikia daug daugiau malonumo, nei geidžiamas objektas. Kaip pastebi McGowanas, iš sapnų ir filmų paaiškėja, kad troškimai ir fantazijos yra neįgyvendinami, todėl



galima sakyti, kad kiekvienas sapnas yra košmaras, kiekvienas filmas – siaubo filmas. Kadangi sapnai ir filmai atskleidžia, kad malonumą teikia kliūtys, jie yra trauminiai išgyvenimai (*ibid.*, 6). Kitaip tariant, jeigu žiūrovas tiki, kad įgyvendinti troškimai atneša laimę, jis turėtų nusivilti *Šūvio iš arti* pabaiga. Analizuojamo filmo žiūrėjimas yra trauminis išgyvenimas. Eroso ir Tanato varos niekada nepasiduoda sąmoningoms pastangoms. Volkeris suvokia šią tiesą, jis susidūria su nesąmoningumo sritimi.

Boormanas norėjo, kad šis filmas būtų spalvotas *noir* žanro atitikmuo. Pagrindinis tokio pobūdžio filmų bruožas yra tamsi juodai balta kinematografija. Režisierius suprato, kad norint sukurti įspūdį, jog filmas yra nespalvotas, kiekvienoje scenoje turi dominuoti viena spalva. Todėl kiekvienoje scenoje dekoracijos ir aktorių apranga dera spalviškai. Boormanas, siekdamas sukurti šį efektą, netgi ėmėsi perdažinėti eksterjero ir interjero detales. Nesunku pastebėti, kad filmo eigoje spalvos palapsniui šiltėja: pradžioje, kai Volkeris merdi kalėjime ir įsiveržia pas žmoną, vyrauja šalti pilki atspalviai (Frith, 2019). Organizacijos biure dominuoja žalia spalva. Ypač įsimenantis pavyzdys – scena, kurioje Karteris rėkia ant pavaldinių, kad šie nesugebėjo sulaikyti į Malo butą įsiveržusio Volkerio. Ekrane matome žalias sienas, taip pat žalsvi visų darbuotojų kostiumai bei Stegmano ir Karterio marškiniai. Ankstesniuose epizoduose, pavyzdžiui, kai Volkeris su Krise pro žiūroną stebi pastatą ir kai atsiduria Malo bute, vyrauja geltona spalva. Ji kurį laiką kaitaliojama su šaltesne žalia, bet Brewsterio bute bei finalinėje scenoje viešpatauja ryškiausi ir šilčiausi – oranžiniai ir raudoni – atspalviai. Boormanas, aiškindamas filmą, pabrėžė, kad spalvų šiltinimas buvo intencionalus kūrybinis sprendimas. Nors režisierius nepaaiškino šio stilistinio virsmo priežasčių, jos gana akivaizdžios. Kino istorikas Jimas Hemphillas teigia, kad, šiltėjant spalvoms, Volkeris atgauna žmogiškumą. Stilizuotos spalvos ir dekoracijos neatrodo banaliai, kadangi vaizdai yra puikiai derinami su vidine Volkerio būseną (Hemphill, 2005). Šią interpretaciją galima pagrįsti lyginant protagonisto bendravimą su žmona Lin filmo pradžioje ir antroje kūrinio pusėje vaizduojamus santykius su jos seserimi Krise. Įsiveržęs pas žmoną, Volkeris yra paniuręs ir užsisklendęs savyje, neprataria nė žodžio. Šioje scenoje vyrauja blanki pilka spalva. Su Krise pagrindinis veikėjas bendrauja gyvai ir nuoširdžiai, jo būseną sutampa su šiltais geltonais ir oranžiniais atspalviais. Nepaisant vidinės tuštumos, kuri atsiranda dėl to, kad geidžiamas objektas (šiuo atveju – pinigai) visada nuvilia, dabar veikėjas pagaliau pažįsta save ir stoja į akistatą su gyvenimo nuoskaudomis. Tikrųjų jausmų ir verčių suvokimas sutampa su jaukais naktiniais atspalviais.

Filmo finalas sugrąžina prie filmo pavadinimo vertimo problemos. Pasakymas „point blank“ tiesiogine prasme reiškia šūvį iš arti: tai – distancija, iš kurios neįmanoma netyčia nepataikyti. Ne mažiau paplitusi perkeltinė junginio reikšmė – pasakyti ką nors tiesiai šviesiai, be užuolankų. Pagal antrąją reikšmę pavadinimą galėtume sieti su daugybę kartų nuskambančiu aiškiu Volkerio reikalavimu atgauti pinigus. Vis dėlto, ši interpretacija būtų per daug paprasta. Tik filmo pabaigoje veikėjas nustoja save apgaudinėti ir stoja į akistatą su slaptaisiais keršto ir siekio atgauti pinigus motyvais. Šis savęs pažinimas įvyksta be jokių užuolankų: Volkeris suvokia, kad beprasmiška skausmingus išgyvenimus bandyti kompensuoti išoriniais, netikrais dalykais (pinigų paieškomis).

Kino kritikoje paplitę teiginiai, kad kinas atliepia masinės kultūros naratyvus, o masinė kultūra skatina visuomenę siekti malonumo. Populiariajame kine apeliuojama į primityviausias žiūrovo aistras: pasakojamos pagražintos meilės istorijos, veikėjas tampa žvaigžde, superherojumi, yra sudievinamas (Allen, 2004, 124). Filme *Šūvis iš arti* žiūrovo troškimai ne tik atliepami, bet ir kritikuojami. Kaip parodėme analizėje, jame apverčiami tradiciniai lyčių vaidmenys bei atskleidžiama, kad po turtais ir šlove slypi smurtas ir vidinė tuštuma. Šie motyvai neleidžia vienareikšmiškai vertinti filmo ir jame atsiskleidžiančių prasmų sieti tik su masinės kultūros diegiamais lūkesčiais. Būtina atkreipti dėmesį į išradinę filmo poetiką: sąsajas su sapnais, sapno darbo imitavimą, sulėtintų scenas ir siurrealistinius vaizdus, atitinkančius afektų valdomų veikėjų veiksmus. Pavyzdžiui, kai Volkeris vonioje sudaužo žmonos kvėpalų buteliukus, spalvoti skysčiai susilieja ir primena abstraktų paveikslą. Abstrakčius vaizdus galima aiškinti kaip skirtingų siužeto interpretacijų galimybę: kadangi filmas primena fantaziją ir Volkeris galiausiai vėl atsiduria Alkatrase bei tarsi pranyksta tamsoje, kai kuriems žiūrovams susidaro įspūdis, kad veikėjas taip ir neišgyveno po šūvio. Vadinasi, galbūt pabėgimas iš salos ir pagrindinė siužeto linija tėra priešmirtinė protagonisto haliucinacija arba sapnas. Šiam požiūriui pritaria ne vienas kino kritikas, tarp jų – ir kinotyryninkas Peteris Wilshire'as (Wilshire, 2013).

Agresijos kalbos ypatumams atskleisti svarbios scenos, kuriose destruktivus elgesys primena sapną. Kai Volkeris įsiveržia pas jį apgavusią žmoną, tuo pačiu metu girdime ir matome, kaip vyras eina koridoriumi. Tada parodoma, kaip Lin sėdi grožio salone, grįžta namo, Volkeris įsibrauna į butą, bet žingsniai vis dar girdisi. Kai žmona bando pasiaiškinti, ji kalba monologu, tarsi atsakinėdama į mintyse užduotus numanomus klausimus (kurių gausa labiau primena telepatinę komunikaciją, o ne vieno žmogaus minčių srautą), Volkeris tik sėdi

šalia ir nieko nesako, iš veido išraiškos atrodo visiškai abejingas. Norėdami parodyti neįprastą monologo struktūrą, pateikiame jo vertimą:

LIN: Volkeri, Reese'as išsikraustė prieš tris mėnesius. Dingo kaip į vandenį. Išsikraustė. Volkeri. Džiaugiuosi, kad išgyvenai. Nejuokauju – tikrai džiaugiuosi. Turėtum mane pribaugti. Nebegaliu užmigti. Visai nemiegu. Ryju tabletes. Sapnuoju tave. Turbūt, labai gera... nebegyventi. Ar ne? Ne. Ne, negaliu. Visada buvau bailė. Čia? [kalba apie butą] Gal kompensacija... Nežinau, net neįsivaizduoju, kur jis. Pinigai? Juos atveža kiekvieno mėnesio pradžioje. Po tūkstantį. Tūkstantį... Kaskart kitas pasiuntinys. Su Malu nesusiduriu. Volkeri, su tavimi niekaip neišėjo... Su juo buvo... savotiškai smagu. Kažkaip savaime susibendravome. Tą naktį Alkatrase... Jaučiau, kad iš tikrųjų noriu tavęs. Per vėlai supratau.

Prisimeni, kaip susipažinome? Lijo. Buvai truputį girtas... aš irgi. Išgėręs atrodydavai juokingas. Keista. Nelabai prisimenu, bet... staiga... tapome pora. Iš pradžių buvo nuostabu. Mylėjau tave. Tada atsirado Malas. Daug apie jį kalbėdavai. Kol nesusipažinome, Malas Reese'as man atrodė kaip geras pažįstamas. Tą vakarą [klasiokių] susitikime vėl sutikai Malą ir parsivedei namo. Du draugai. Paskui buvome trise. Pramogaudavome. Buvo... tobula. Ir... manau, kad niekada nesijaučiau tokia laiminga. Tarsi plūduriavau tarp jų. Staiga ėmiau linkti prie Malo ir... susidėjau su juo.

Trūkinėjantis monologas išduoda jausmų sąmyšį, kalbę, baimę, norą pasiteisinti. Su vaizdu nesutampantis garsas kuria nerealumo ir neracionalumo įspūdį, primena žmogaus, atsibudusio po sapnuoto košmaro, būseną. Kitoje scenoje, kai pagrindinis veikėjas klube mušasi su užpuolikais, fone figūruoja didelis ekranas, kuriame stambiu planu vaizduojamos moterų nuotraukos. Ekraną ir veikėjus apšviečia įvairių spalvų lempos. Visus garsus užgožia scenoje rėkaujantis dainininkas, kuris be ištiktukų nepasako nė vieno rišlaus žodžio. Siurrealistiniai vaizdai sukuria nerealumo įspūdį, išryškina filme agresijos kalbai būdingus sapno bruožus. Techniniai sprendimai ne tik sustiprina įspūdį, kad po grįžimo iš Alkatraso besirutuliojantys įvykiai yra merdėjančio Volkerio sapnas. Jie primena Freudo mintį, kad sapnuose prasiveržia ir tie mūsų norai, kuriuos gėdijamės pripažinti ir kuriuos slepiame net nuo savęs, išstumiamo į nesąmoningumo sritį. Svarbiausia, techniniai sprendimai, filmo poetika atkreipia dėmesį į vieną esminių psichoanalizės pradininko sąvokų – *sapnų iškreipimo* sąvoką, sujungiančią kūrybos ir suvokimo procesus. Straipsnyje „Rašytojas ir fantazavimas“ Freudas rašo apie *ars poetica* kaip barjerų, skiriančių kiekvieną Aš nuo kitų, įveikimą, taip pat apie dvejopas technines *iškreipimo* priemones ir dvejopą jų poveikį: „Rašytojas pakeitimais bei užmaskavimais sušvelnina egoistinį fantazijos pobūdį ir paperka mus grynai formaliu, t.y. estetiniu malonumu, kurį jis mums suteikia, vaizduodamas savo fantazijas“. Tačiau „tikrasis

mėgavimasis meno kūriniumi kyla iš įtampų panaikinimo mūsų sieloje“ (Freud, 1980, 81). Literatūriniam diskursui apibūdinti skirtus Freudo pastebėjimus nesunku pritaikyti kinui ir jo vizualiųjų aspektų paskirties ir poveikio analizei.

Apibendrinant Volkerio sapnų interpretaciją, naudinga pasitelkti Freudo išvadas apie sapno darbo rezultatus. Sutirštinimas būdingas visiems veikėjo sapnams, kadangi juose lieka tik esminiai įvykių fragmentai, pavyzdžiui, Malo pasiūlymas apiplėšti Organizaciją arba tolesnę įvykių eigą lemiantis šūvis. Smulkios detalės sapnuose praleidžiamos. Freudas tvirtina, kad tas pats išreikštasis sapno elementas gali simbolizuoti kelis priešingus dalykus. Ši tendencija ryški epizode, kuriame Volkeris nakvodamas pas žmoną susapnuoja, kaip ją užpuolė ir paleido kelis šūvius į tuščią lovą, nes tikėjosi miegamajame užtikti konkurentą. Pravartu prisiminti Bruniaus pastebėjimą, kad sapnų trukmė ir tvarka iškreipia tikrovę – nagrinėjamoje scenoje šūviai vaizduojami sulėtintai. Sulėtinimas atspindi prieštarą veikėjo jausmus: viena vertus, Volkeris graužiasi, kad įsiveržė į emociškai palūžusios Lin namus, jį kankina artėjančios nelaimės – savižudybės – nuojauta. Kita vertus, vyras negali pamiršti, kad buvo išduotas, todėl šūviai simbolizuoja pyktį ir keršto troškimą. Kiti Volkerio sapnai yra panašūs trauminiai išgyvenimai. Jie nuolat kartojasi, todėl paklūsta būtinybės kartoti principui, kurį kursto mirties vara.

Išreikštasis turinys gerokai skiriasi nuo slaptųjų sapno minčių, kurios yra užmaskuojamos dėl perstūmimo – sapno cenzūros. Vis dėlto, Freudas neneigia, kad trauminiai sapnai tėra skausmingi prisiminimai, kuriuos išprovokuoja mirties potraukis, todėl detruktyviuose Volkerio sapnuose skirtumas tarp slaptųjų minčių ir jų išraiškos nėra toks ženklus. Akivaizdžius perstūmimo rezultatus įžvelgsime vadovaudamiesi prielaida, kad beveik visas filmo siužetas yra Volkerio sapnas. Ryškiausia simbolinė figūra galėtų būti Karteris, kuris iš tikrųjų įkūnija Malą. Pastarasis, kaip ir Karteris, sukursto Volkerį nusikalsti, žadėdamas turtus. Besivaikydamas turtą, veikėjas pasmerkiamas išdavystei ir ją lydintiam mirčiai. Priešmirtinėse haliucinacijose mirtį simbolizuoja tuštuma, kurią Volkeris pajunta tada, kai Karteris siūlo pasiimti pinigų. Kadangi vienas iškreikštasis sapno elementas paprastai atitinka keletą slaptųjų, ši interpretacija tėra viena iš daugelio aiškinimo galimybių.

Kalbėdamas apie trečiąjį sapno darbo rezultatą – minčių pavertimą vizualiais vaizdais – Freudas pabrėžia, kad šio proceso rezultatas nėra tikslus. Kai kurių prasminių elementų neįmanoma perteikti vaizdais, todėl prarandamos loginius ryšius atspindinčios kalbos dalys ir kai kurios kitos svarbios detalės. Kai kurias jų atskleidžia pati sapno forma.

Volkerio haliucinaciją po smūgio biliardo lazda galima traktuoti kaip sapną, nes regėdamas vaizdus, veikėjas yra praradęs sąmonę. Kaip minėjome anksčiau, šiame sapne vaizduojami meilės ryšiai tarp keturių veikėjų. Vietoje verbalinės komunikacijos santykiai atskleidžiami sapno formos (techniniu požiūriu – montažo) pagalba: gana akivaizdu, ką reiškia lovoje besikeičiančios poros. Kita vertus, vaizdas slepia, maskuoja savo tikrąjį turinį, nes iš tylinčių veikėjų negalime suprasti jų santykių pobūdžio, kuris atskleidžiamas filmo istorijoje: pavyzdžiui, suprantame, kad Malo simpatija Krisei yra vienpusė. Be to, vien iš pastarojo epizodo sunku suprasti, kad keturių pagrindinių veikėjų sąveika atspindi skausmingas Volkerio patirtis.

Analizė atskleidė, kad tikrasis Volkerio sapnų turinys yra mirties vara, neatskiriama nuo būtinybės kartoti nemalonius išgyvenimus ir jų atgalinio įreikšminimo. Kadangi techninis filmo apipavidalinimas primena sapną, kyla klausimas, ar pagrindinė siužeto linija nėra priešmirtinė protagonisto haliucinacija. Frommo požiūriu Volkerio agresija yra gerybinė, tiksliau – instrumentinė, kadangi ji taikoma vien tikslui pasiekti. Malo agresijos piktybiškumą galima pagrįsti antagonisto elgesį motyvuojančiu godumu. Malas ir Lin yra vieninteliai mirties potraukį realizuojantys veikėjai. Šis potraukis išryškėja judviejų elgesyje ir kalboje. Agresyvią konkurenciją dėl Organizacijos lyderio pozicijos skatina Lorenzo išnagrinėta gyvūnų ir žmonių pasaulyje vykstanti kova dėl teritorijos ir resursų.

### 3. Agresijos projekcijos filme *In a Lonely Place*

Nors 1950-aisiais išleistame Nicholo Ray'aus filme *In a Lonely Place* (*Vienumoje*) pagrindinį vaidmenį atliko vienas garsiausių Holivudo aktorių Humphrey Bogartas, savo metu juosta nesulaukė didelio pasisekimo. Tikriausiai taip atsitiko todėl, kad tais pačiais metais pasirodė Billy Wilderio *Sunset Boulevard* ir Josepho L. Mankiewicziaus *All About Eve*. Šiuose filmuose taip pat nagrinėjami pramogų pasaulio užkulisiai: pirmajame – Holivudo, antrajame – teatro. Temos panašios, tačiau pastarųjų kūrinių biudžetas buvo kur kas didesnis. Be to, *Vienumoje* prodiusavo nepriklausoma Bogarto kompanija „Santana productions“. Ko gero, todėl 1950-aisiais šis darbas liko beveik nepastebėtas, o kiti du filmai buvo labai populiarūs ir pelnė ne vieną „Oskarą“. Vis dėlto, pastaraisiais dešimtmečiais kritikai iš naujo atrado filmą *Vienumoje*. Dabar šis darbas neretai figūruoja rekomenduojamų filmų sąrašuose. Pavyzdžiui, *film noir* ekspertu vadinamas Eddie Mulleris jį laiko puikiausiu žanro filmu (Muller, 2014).

Pagal naratyvinius elementus filmą galima kategorizuoti kaip psichologinę dramą. Stilistiškai jis priskiriamas *film noir* žanrui. Šio žanro filmams būdingi ryškūs šviesų ir šešėlių kontrastai, kuriantys klaustrofobiškos erdvės įspūdį (Kelly, 2019, 207). Filmu protagonistas Dixonas Steele'as yra scenaristas, nuo pat Antrojo pasaulinio karo pradžios neparašęs nė vieno dėmesio verto kūrinio. Veikėjui nusišypso galimybė atgaivinti karjerą, kai jo agentas pasiūlo ekranizuoti romaną. Dixonas į svečius pasikviečia rūbininkę Mildred, su kuria flirtavo bare. Iš pradžių mergina truputį prisibijo, tačiau apsidžiaugia sužinojusi, kad yra kviečiama atpasakoti ir reziumuoti minėtąją knygą (mergina išsiduoda skaičiusi šį romaną). Kai scenaristas užsinori miego, jis išlydi rūbininkę ir iškviečia taksi. Tą naktį mergina nužudoma. Dixonas iškviečiamas apklausti kaip įtariamasis. Laimei, naujoji kaimynė Laurel Gray policijai pasako mačiusi, kaip vyras išlydėjo auką, todėl suteikia jam alibi. Netrukus jiedu užmezga romantinius santykius. Iš pradžių poros santykiai klostosi puikiai, tačiau nuolatiniai Dixono pykčio protrūkiai suardo šią idilę, nors ir paaiškėja, kad scenaristas yra nekaltas dėl nužudymo.

Dixono agresija beveik visada kyla spontaniškai, iš pažiūros – be gilesnės priežasties. Destruktyvaus protagonisto elgesio spontaniškumas pabrėžiamas jau pirmojoje scenoje. Sankryžoje sustojusį Dixoną užkalbina aktorė, kadaise vaidinusi jo filme. Šalia sėdintis pavydus vyras prašo, kad scenaristas atstotų nuo jo žmonos. Protagonistas, užuot nekreipęs

dėmesio, išvadina vyriškį paršu ir siūlo kumščiais išsiaiškinti santykius. Jis išlipa iš automobilio, o pora nuvažiuoja. Šiame epizode išryškėja skirtis tarp eilinio pasikarščiavimo ir patologinio Dixono destruktivumo. Dažnas žmogus (kaip aktorės vyras šioje scenoje) supykęs apsiribotų kandžia pastaba. Dixonas net po menkausio konflikto ryžtasi fiziniam smurtui. Kai veikėją užvaldo agresija, jis nepaiso pasekmių nei sau, nei aplinkiniams. Šitokį karštligiškumą ir polinkį į afekto būseną galima aiškinti iš kelių perspektyvų, kurias pasitelksime analizėje.

Destruktyvus veikėjo elgesys kyla iš vidaus, išorinės aplinkybės tėra pretekstas agresijai išlieti. Scenaristo destruktivumą dažniausiai motyvuoja prasta emocinė savijauta. Kaip minėjome anksčiau, Freudo požiūriu, vidiniai dirgikliai sąmonę veikia stipriau už išorinius. Dėl to susiformuoja psichologinis gynybos mechanizmas – projekcija. Tai – polinkis vidinius savijautos pokyčius aiškinti išorinėmis priežastimis (Freud, 1985, 109). Pagrindinis projekcijos simptomas yra nepasitikėjimas kitais, perdėtas jautrumas. Šitai išvengiama kaltės jausmo (*ibid.*, 167). Kai Dixonas prastai jaučiasi, jis dėl to kaltina kitus. Vieną ryškiausių projekcijos pavyzdžių matome scenoje, kurioje protagonistas pavojingai vairuoja ir sukelia avarinę situaciją. Įtūžęs vyras stipriai sumuša niekuo dėtą tvarkingai vairavusį jaunuolį ir vos jo nepribaigia. Veikėjas jau kelia akmenį užmušti jaunuolį ir atsipeikėja tik išgirdęs draugės riksmus. Iš tikrųjų Dixonas pyksta, nes draugė Laurel nepranešė, jog ją apklausė policija. Agresijos protrūkis įvyksta iškart po to, kai per iškylą draugo policininko žmona išsiduoda, kad moteris buvo apklausta. Vyras jaučiasi įskaudintas ir išduotas, bet neišsąmonina prastos savijautos priežasčių, todėl projektuoja nemalonius jausmus ant pašalinių.

Čia pabrėžtina, kad Laurel, tarsi psichoanalitikė, atpažįsta projekcijos mechanizmą ir suvokia tikrąsias pykčio priežastis. Moteris sako: „Iš tikrųjų pykai ne ant jo. Norėjai muštis vos tik išvažiavome iš pajūrio.“ Dixonas atsako, kad „Iškyla niekuo dėta. Pats prisiprašė. Turėjau šimtus panašių konfliktų.“ Vadinasi, protagonistas visiškai negeba išsąmoninti giluminių agresijos priežasčių. Dėl daugybės panašių muštynių suprantame, kad projekcija yra, ko gero, pagrindinis Dixono psichologinės gynybos mechanizmas. Laurel puikiai supranta, kad šitoks elgesys yra neadekvatus ir kad draugo agresija kyla dėl tikrųjų išgyvenimų išstūmimo.

Kadangi pavojingai vairuodamas Dixonas nejaučia jokios baimės, nors ir kelia pavojų savo ir Laurel gyvybei, galima sakyti, kad šiuos karštligiškus veiksmus skatina mirties vara. Projekcija akivaizdi ir kitoje scenoje, kurioje protagonistas trenkia savo ištikimam bendražygiui – agentui Melui. Sudaužydamas kolegą akinius, scenaristas sužaloja jo veidą.

Konfliktas kyla dėl to, kad Dixonas, bare atsiliepęs į Laurel skirtą telefono skambutį, ima nepagrįstai pavyduliauti. Jis trenkia agentui, nes šis ragina duoti ragelį draugei. Vadinasi, Dixonas negali pripažinti savo kaltės dėl paranojiško pavyduliavimo ir projektuoja nemalonius jausmus ant kitų, tarsi aplinkiniai būtų prieš jį susimokę.

Kita Dixono agresijos priežastis gali būti susijusi su menka saviverte. Lacanas pagrindiniu psichiką formuojančiu veiksniu laiko veidrodžio stadiją, kurios metu kūdikis atpažįsta savo atvaizdą. Šis atvaizdas nesutampa su nekoordinuotais kūno judesiais, todėl kūdikis jį mato kaip „idealią aš“, kuri suvokia kaip kitą. Tai vadinama tapatybės susvetimėjimu. Dėl pastarojo neatitikimo kyla pavydas, skatinantis geisti kito. Seksualinio objekto geismas reiškiasi kaip Edipo kompleksas. Psichonanalitinėje teorijoje šiai stadijai būdingą „libidinę investiciją“ (geismą) apima pirminio narcisizmo samprata. Destruktyvumas ir mirties varą padeda paaiškinti narcisistinių potraukių bei veidrodžio stadijoje įvykstančio savasties susvetimėjimo (dėl šios priežasties bet kokiame santykiyje su kitais kyla agresija) sąsają (Lacan, 2001, 1-4). Prisimenant, kad Dixonas jau daug metų neparašė sėkmingo scenarijaus, galima sakyti, kad jis neatitinka „idealią aš“.

Šią situaciją galima panašiai aiškinti ir iš Freudo perspektyvos: „Pacientas savąjį Ego mums vaizduoja nieko vertą, neįstengiantį nieko nuveikti ir moraliniu požiūriu smerktiną, jis priekaištuoja pats sau, plūsta save ir laukia atstūmimo ir bausmės“ (Freud, 14-15). Menkavertiškumo jausmą atspindi protagonistos leptelėjimas, kad jis nežiūri pagal savo scenarijus pastatytų filmų. Akivaizdu, kad Dixonas nuolat jaučiasi atstumtas, nors iš tikrųjų taip nėra. Beveik visada destruktivus elgesys kyla dėl klaidingo pasaulio vertinimo, kuri galima aiškinti ir kaip projekciją, ir kaip bausmę neatitinkant „idealią aš“. Visais atvejais kyla frustracija, sužadinanti polinkį į agresiją bei saviDestrukciją. Nesugebantis valdyti pykčio veikėjas kenkia ne tik aplinkiniams, bet ir sau, kadangi, kaip paaiškėja filmo pabaigoje, artimiausi žmonės galiausiai pavargsta nuo neprognozuojamos agresijos ir nusigręžia nuo Dixono.

Svarbu paminėti, kad filme ryški Holivudo sistemos kritika. JAV kino industrija dažnai išsižada aktorių, kurie nebeatneša pelno. Šį reiškinį įkūnija trečiaplanis veikėjas Charlie Watermanas. Kadaisė jis buvo garsus nebyliojo kino aktorius, tačiau neturėjo įgūdžių prisitaikyti prie technologinių naujovių. Holivudas nebyliojo kino aktorius laikė atgyvenomis. Dėl šių priežasčių dabar Watermanas yra geriantis bedarbis, nors ir akivaizdu, kad jo talentai niekur nedingo: aktorius neužsikirdamas atmintinai cituoja Šekspyrą. Jau minėtame filme



*Sunset Boulevard* pastarasis motyvas yra pagrindinis naratyvo elementas. Kaip ir Dixono atveju, Watermano savidestrukcija – alkoholizmas – kyla dėl to, kad veikėjas neatitinka „idealojo aš“ ir šitaip save baudžia. Tačiau šis personažas tampa išorinių aplinkybių auka, o Dixono destruktivumas yra jo nesėkmių ir įkvėpimo trūkumo priežastis. Kadangi protagonisto savidestrukcija kyla iš vidaus, norint atskleisti kitas agresijos priežastis, reikia išsamiau panagrinėti veikėjo asmenybę.

Spielrein savidestrukcijos ištakas aptinka vaikystėje: kadangi vaikas negali sau leisti pykti ant tėvų, jis šį pyktį išlieja ant savęs. Kai įvyksta regresija, panašiai elgiasi ir suaugusieji. Savidestrukcija gali reikštis kaip savikritika, pasiaukojimas arba seksualinių potraukių atsisakymas – kastracija (Spielrein, 1994, 169–170). Dixonas nepagrįstai pavydulauja mylimajai Laurel ir nevaldo pykčio, poros santykiai galiausiai nutrūksta. Akivaizdu, kad veikėjas myli savo draugę, bet destruktiviu elgesiu pats išsižada seksualinių potraukių realizacijos. Netiesioginiu, aplinkiniu keliu atpažįstame kastraciją – vieną iš savidestrukcijos formų.

Federnas savidestrukciją traktuoja kaip vieną iš mirties potraukio formų. Veikiamas destruktivių jėgų, žmogus gali pats sau išprovokuoti psichologines kančias. Šios jėgos išoriškai pasireiškia kaip agresija, priešiškus ir destruktivumas, iš vidaus – kaip savidestrukcija. Autorius pritaria Freudui ir tvirtina, kad destruktivumo priežastis yra mirties vara, kurią Federnas pavadina *mortido*. *Mortido* yra mirties varos energija (Federn, 1952, 271). Dėl projekcijos Dixono išorinės ir vidinės destruktivios jėgos yra beveik neatsiejamos ir nuolat sąveikauja tarpusavyje: veikiamas vidinių dirgiklių, jis agresyviai elgiasi su kitais. Kaip minėjome teorinėje dalyje, Federno požiūriu neapykantą išprovokuojantis objektas visada siejasi su panašiais ankstesniais išgyvenimais. Neapykanta, agresyvusis pradus, visada tūno žmoguje, ir kaskart atsinaujina, o ne atsiranda iš niekur. Freudas praeities ir dabarties išgyvenimų sąsają aiškina kaip išstumtųjų dalykų kartojimąsi. Vadovaujantis šiais teiginiais, destruktivių protagonisto elgesį galima sieti su kriminaliniu įrašu, kuriame, pasak policijos kapitono Lochnerio, figūruoja „muštynės, destrukcija ir skandalai, įrodantys, kad jis yra neprognozuojamas ir agresyvus“. Dixonas turėjo problemų su teisėsauga už muštynes bare. Sukonfliktavęs su prodiuseriu, scenaristas sulaužė jo žandikaulį ir dėl to buvo atleistas iš darbo. Buvusi draugė kreipėsi į policiją tvirtindama, kad Dixonas ją sumušė, nors vėliau atsiėmė kaltinimus aiškindama, kad susilaužė nosį atsitrenkusi į duris. Tai dar ne visi kaltinimai, kadangi policijoje lieka šūsnis dokumentų. Likusieji susidūrimai su teisėsauga

filme neatskleidžiami. Svarbu atkreipti dėmesį, kad visi išvardinti praeities prasižengimai yra glaudžiai susiję su dabartiniu veikėjo elgesiu: jis smurtauja prieš kolegą Melą ir prieš mylimąją Laurel bei dažnai konfliktuoja su aplinkiniais. Federno teorijos požiūriu, šios situacijos Dixonui primena ankstesnes patirtis, todėl jo reakcija nesikeičia. Neapykanta tūno scenaristo asmenybėje ir atsinaujina, pasitaikius menkiausiai progai.

Protagonisto destrukciją galima aiškinti ir kaip psichikos ligą. Lietuvoje psichikos sutrikimai diagnozuojami remiantis *Tarptautinės statistinės ligų ir sveikatos sutrikimų klasifikacijos* dešimtuoju leidimu (*TLK-10*). Čia išskiriamas asocialaus tipo asmenybės sutrikimas, kurio aprašymas visiškai sutampa su Dixono elgesiu: „Šiam asmenybės sutrikimui yra būdingas socialinių normų nepaisymas ir abejingumas kitų jausmams. Būdingas didžiulis skirtumas tarp elgesio ir vyraujančių socialinių normų. Neigiama patirtis ir bausmė, susijusi su netinkamu elgesiu, jo nepakeičia. Taip pat stebimas silpnas frustracijos toleravimas ir žemas agresijos, kartu ir smurto, protrūkio slenkstis. Tokiam asmeniui yra būdingas polinkis kaltinti kitus arba įtikinamai racionaliai aiškinti savo elgesį, sukėlusį konfliktą su visuomene.“ (*TLK-10, F60.2*) Destruktyvus protagonisto elgesys atitinka kiekvieną sutrikimo kriterijų. Abejingumą kitų jausmams ir socialinių normų nepaisymą atspindi dažnos agresijos apraiškos netgi prieš artimiausius žmones. Čia reikėtų pabrėžti, kad nors Dixonas kartais gailisi įskaudinęs kitus, sutrikimo apraše neminima, kad simptomai turėtų reikštis visada. Apie silpną frustracijos toleravimą, žemą smurto protrūkio slenkstį ir polinkį kaltinti kitus byloja agresiją išprovokuojančių situacijų nereikšmingumas ir negatyvių jausmų projekcija. Kriminalinis įrašas įrodo, kad nuobaudos nepakeičia Dixono elgesio.

Kaip parodė konkrečių Dixono destruktyvaus elgesio pavyzdžių analizė, jo agresiją neretai motyvuoja projekcija, todėl galime kelti prielaidą, kad šis gynybos mechanizmas, kaip įsisenėjęs veikėjo charakterio bruožas, leistų paaiškinti ir filme nerodomus ankstesnius pykčio protrūkius. Freudo požiūriu, po projekcija slypinčios tikrosios pykčio priežastys ir yra išstumtieji išgyvenimai.

Prisiminus, kad Dixonas dalyvavo Antrajame pasauliniame kare, jo agresijos kilmę būtų galima aiškinti trauminiais išgyvenimais. Tačiau ši interpretacija greičiausiai būtų per drąsi, kadangi nesužinome, ar veikėjas matė karo žiaurumus. Scenaristo bičiulis Brubas (jiedu susipažino kare) pabrėžia, kad nei vienam kariui nepavyko perprasti jo draugo jausmų. Kadangi Brubas buvo Dixono pavaldinys, išlieka tikimybė, kad protagonistas tik duodavo nurodymus, bet nebuvo mūšio lauke. Kita vertus, visi išvardinti susidūrimai su teisėsauga

įvyko jau po karo. Galima spėlioti, kad ataskaitoje apžvelgiami artimiausi prasižengimai (prisiminkime, kad lieka nemaža dalis neskaitytų dokumentų). Kadangi filmas sukurtas po karo, dabartiniame veikėjo elgesyje būtų galima išvelgti slaptąjį, trauminį, turinį ir priežastinį ryšį tarp trauminių karo išgyvenimų ir agresijos apraiškų. Tačiau analizuojant filmą būtinybės kartoti principas menkai praverčia, nes jo veikimo sapnų, prisiminimų forma šis kūrinys tiesiogiai nevaizduoja.

Agresijos apraiškas išryškina kai kurie techniniai filmo aspektai. Pavyzdžiui, kai Dixonas taikosi akmeniui užmušti kelyje sutiktą jaunuolį, intensyvėjanti muzika padeda kurti nevaldomos agresijos įspūdį. Kitoje įsimintoje scenoje neprognozuojamą veikėjo destruktivumą išreikšti padeda netradicinis *noir* stilstikos pritaikymas. Protagonistas apsilanko svečiuose pas nužudymo bylą narpliojantį detektyvą Brubą, kuris, kaip minėjome, kartu yra ir Dixono draugas. Scenaristas, ne kartą aprašęs žmogžudystes, nori padėti bičiuliui, todėl pasiūlo savąją versiją. Įsikūnydamas į žudiko vaidmenį ir pasakodamas įsivaizduojamą įvykių eigą, jis skatina Brubą vis stipriau smaugti savo žmoną, kol moteris paspringsta. Matome iškaltą Dixono reakciją: jo veidas visiškai persimaino ir įgauna piktdžiugišką išraišką. Kadangi žiūrovas vis dar nežino, ar pagrindinis veikėjas yra nekaltas, šioje scenoje toliau plėtojamas pagrindinio veikėjo dvilypumas. Kadre naudojama kinematografinė žanro stilstika – pasakotojo veidas apšviečiamas ryškia lempos šviesa, kurios neturėtų būti natūraliomis sąlygomis. Šis techninis sprendimas padeda išreikšti personažo grėsmingumą ir jo viduje glūdinčią agresiją. Apšvietimas yra nediegetinis elementas (naudojamas už siužeto ribų), nes buto interjere nėra tokiu kampu šviečiančios lempos. Vadinas, tai, pirmiausia, tėra stilstinė priemonė. Jeigu pastarąjį techninį sprendimą aiškintume kaip neracionalumo apraišką filmo siužete, galėtume šį epizodą prilyginti sapnui. Kadangi psichoanalitiniu požiūriu sapnuose atbunda draudžiami, cenzūros atmesti norai, scenos turinys primena slaptąsias sapno mintis: kiekvienas žmogus turi destruktivių polinkių, bet, priešingai nei filmo protagonistas, jų nerealizuoja, juos išstumia arba sublimuoja. Žiūrovas, stebėdamas šią sceną, gali patenkinti savo užslopintą agresijos potraukį. Šitaip galima aiškinti ir kitus filmo epizodus, kuriuose vaizduojamas destruktivumas, tik čia reikėtų atkreipti dėmesį, kad kiti panašūs įvykiai vaizduojami pasitelkiant vien diegetinius elementus.

Scenoje, kurioje policininkai skaito Dixono kriminalinį įrašą, jo polinkį į agresiją ir galimybę įvykdyti žmogžudystę išryškina paralelinis montažas. Kriminalinio įrašo pristatymas gretinamas su epizodu, kuriame scenaristas mėgina nuraminti savo agentą Melą tvirtindamas,

kad bus išteisintas. Sužinojęs Dixono padarytus nusikaltimus, žiūrovas ima abejoti veikėjo nekaltumu.

Tarpinė analizė parodė, kad pagrindinė Dixono agresijos priežastis yra destruktivus charakteris, kurį, psichoanalitiniu požiūriu, suformuoja mirties vara. Dėl mirties potraukio vienintelis veikėjo tikslas yra pakenkti sau arba aplinkiniams, todėl, remiantis Frommo klasifikacija, Dixono agresiją reikėtų traktuoti kaip piktybinę. Žmogus yra vienintelis gyvas padaras, galintis žudyti arba žaloti savo rūšies atstovus be jokių biologinių ar ekonominių paskatų (Fromm, 1974, 218). Frommas, aiškindamas destruktivumo priežastis, remiasi tyrimais, kurie parodė, kad žmogaus smegenims reikia nuolatinės stimuliacijos. Autorius išskiria dvi stimulų rūšis: paprastuosius ir aktyvuojančius. Pirmoji kategorija apima gyvybinius poreikius ir instinktus (pavyzdžiui, alkis arba reakcija į pavojų). Prie šio pobūdžio stimulų Frommas priskiria nelaimės, žmogžudystės, gaisrus, karus ir seksą. Tokie stimulai nereikalauja aktyvios reakcijos ir greitai praranda savo poveikį, kadangi ilgai organizmas prie jų pripranta. Įvykus pripratimui, paprastas stimulus išprovokuoja reakciją tik kai suintensyvėja arba pasikeičia. Aktyvuojantys stimulai reikalauja savanoriško įsitraukimo ir refleksijos. Pastarajai kategorijai Frommas priskiria meilę, kūrybą ir knygų skaitymą. Dėl produktyvaus atsako jie nuolat keičiasi (pavyzdžiui, skaitant gerą knygą, kaskart galima atrasti skirtingų dalykų), todėl niekada neatsibosta. Frommo manymu, stimuliacijos poreikis yra viena iš destruktivumo ir žiaurumo priežasčių. Pyktis, neapykanta, žiaurumas ir destrukcija sujaukina greičiau, nei meilė ir produktyvi veikla, kadangi pastarieji stimulai reikalauja nuolatinių valios pastangų (*ibid.*, 237-242). Šie pastebėjimai leidžia paaiškinti agresyvų Dixono elgesį iš kitos perspektyvos. Nors veikėjas turi galimybę parašyti sėkmingą scenarijų bei puoselėti santykius su Laurel, jį vis tiek užvaldo neapykanta ir polinkis į destrukciją. Taip yra todėl, kad paprastieji stimulai, priešingai nei produktyvi veikla, į kurią reikia investuoti daug jėgų, yra lengvesnis būdas patirti jaudulį, kurio reikia smegenims.

Frommas taip pat tvirtina, kad žmogus kenčia nuo bejėgiškumo ir nepritaipimo jausmų. Mėginant įveikti egzistencines kančias, siekiama patirti transo arba ekstazės būseną, kurioje atgaunama santarvė su savimi ir gamta. Kai kurie sektų ir primityvių genčių ritualai rodo, kad neapykanta ir destruktivumas gali išprovokuoti transą (*ibid.*, 274-275). Remiantis šia įžvalga, galime panagrinti Dixono elgesį, kai šis užpuola kelyje sutiktą jaunuolį. Šioje scenoje veikėją užvaldžiusi nekontroliuojama agresija primena transo būseną, kurią pertraukia Laurel riksmas. Išnagrinėję protagonisto pykčio protrūkį atskleidėme, kad jis jautėsi atstumtas (nes vis dar yra

įtariamam žmogžudystei). Atsižvelgiant į karštligišką destrukciją, ši kartą agresiją galima aiškinti remiantis Frommo perspektyva: užpildamas jaunuolių, Dixonas patiria ekstazę, kuri leidžia pabėgti nuo nepritapimo jausmo ir atgauti vidinę ramybę. Po pykčio priepuolio veikėjas iš tikrųjų atrodo neįprastai ramus. Taip pat reikėtų pabrėžti, kad vėliau protagonistas mėgina ištaisyti klaidą ir nusiunčia aukai pinigų. Trenkęs agentui Melui, jis irgi gailisi ir teiraujasi, ar nesužalojo kolegos. Freudo požiūriu, veikėjo asmenybės ambivalenciją galima aiškinti kaip kovą tarp malonumo ir mirties potraukių. Filmo pabaigoje, smaugdamas Laurel, Dixonas ir vėl panyra į transo būseną, iš kurios atsipeikėja tik išgirdęs telefono skambutį. Ši kartą vyras smurtauja sužinojęs, kad Laurel nori jį palikti. Atsipeikėjęs iš vadinamosios ekstazės, jis ir vėl nurimsta. Vadinasi, nevaldomą agresiją ir vėl motyvuoja panaši priežastis – baimė būti atstumtam. Pykčio protrūčiai yra disfunkcinis būdas atgauti santarvę su savimi.

Galima atkreipti dėmesį, kad to paties pavadinimo Dorothy B. Hughes romane, pagal kurį pastatytas šis filmas, protagonistas iš tikrųjų vaizduojamas kaip sociopatas ir žudikas. Filmo personažas kur kas sudėtingesnis ir dviprasmiškesnis, nes parodoma, kad dėl pykčio protrūkių jį graužia sąžinė. Be to, kaip paaiškėja pabaigoje, net ir nevaldoma Dixono agresija niekada nesibaigia žmogžudystei. Verta paminėti, kad šis literatūros kūrinio ir jo adaptacijos neatitikimas ironiškai atspindimas filmo siužete: Dixono agentas Melas ne kartą piktinasi, kad scenaristas nesilaiko nurodymo tiksliai perteikti knygą. Įsijautusi į reziumuojamą knygą rūbininkė cituodama veikėją ima garsiai šauktis pagalbos. Šis įvykis sustiprina šalia gyvenančios Laurel įtarimus dėl Dixono kaltės. Dėl šitokių filmo siužeto sąsajų su fikcija galima sakyti, kad kūrinys pats parodo, jog yra išgalvotas. Kita vertus, knygos atpasakojimo epizodas sustiprina artėjančios nelaimės nuojautą.

Agresyviu elgesiu pasiekiamą santarvę su savimi lydi objektyvus destruktyvumo pasekmių suvokimas. Po konflikto su jaunuoliu nurimęs Dixonas nutaria papildyti scenarijų fraze „Gimiau, kai ji mane pabučiavo, miriau, kai paliko. Gyvenau tas kelias savaites, kai ji mane mylėjo.“ Vadinasi, veikėjas supranta, kad pykčio protrūčiai žlugdo poros santykius, nors Laurel kol kas neišreiškia jokio noro skirtis. Kai Dixonas skundžiasi nežinąs, kurioje scenarijaus vietoje panaudoti šias eiles, draugė siūlo jas įterpti į atsisveikinimo raštelį. Scenaristas susimąstęs atsako: „Nežinau... Galbūt...“ Šioje scenoje filmas ir vėl reflektuoja pats save siūlydamas galimas santykių baigtis, bet neatskleisdamas pabaigos. Kitą kartą smurto pasekmes Dixonas suvokia jau filmo pabaigoje, kai, pertrauktas telefono skambučio, nustoja smaugti Laurel. Pakalbėjęs su Brubu, kuris praneša, kad rūbininkės draugas

prisipažino įvykdęs žmogžudystę, Dixonas nieko nesakęs išėina pro duris, nes žino, kad nebėra galimybės susitaikyti. Tai patvirtina ir Laurel, kuri perima telefono ragelį ir pasako policininkams, kad vakar ši žinia jiems būtų labai pravertusi, bet dabar jau nebesvarbu. Vadinasi, kaip minėjome anksčiau, Dixonui pareikšti įtarimai yra viena iš protagonisto agresijos ir poros išsiskyrimo priežasčių. Vis dėlto, ši priežastis nėra esminė, nes analizėje atskleidėme, kad veikėjas ir anksčiau buvo linkęs į destrukciją. Remdamiesi Frommo įžvalgomis, nustatėme, kad šių dviejų pykčio protrūkių atvejais destruktivumas sukelia transą. Kadangi abu kartus smurtas vos nesibaigia užpultų veikėjų mirtimi, galime tvirtinti, kad Dixonas savo elgesio pasekmes suvokia tik tada, kai agresija tampa visiškai nevaldoma.

Freudas, kalbėdamas apie sadistinį seksualinio potraukio komponentą, kelia klausimą „kaip sadistinį potraukį, kurio tikslas – sužaloti objektą, galima būtų kildinti iš gyvybę palaikančio Eroso? Argi čia nesiperša prielaida, kad sadizmas, tiesą sakant, yra mirties potraukis, kuris, veikiamas narcistinės libido energijos, buvo atstumtas nuo Ego, todėl ima reikštis tik objekto atžvilgiu? Tuomet jis pradeda tarnauti seksualinei funkcijai; oralinėje libido organizacijos stadijoje meilės užvaldymas dar sutampa su objekto sunaikinimu, vėliau sadistinis potraukis atsiskiria, o galiausiai, genitalinio primato pakopoje, vardan rūšies pratęsimo jis perima funkciją seksualinį objektą tiek užkariauti, kiek būtina seksualiniam aktui atlikti. (Freud, 2019, 93)“ Frommas taip pat įvardina siekį užkariauti sakydamas, kad tenkindami sadistinę perversiją, vieni vyrai nori moteriai sukelti fizinį skausmą, pavyzdžiui – sumušti; kiti mėgina įvairiais būdais (žeminant, surakinant ir t. t.) išsireikalauti visiško paklusnumo (Fromm, 1974, 80). Šiuos du požiūrius išskiria seksualinio sadizmo priežastys. Pasak Freudo, tai yra natūraliosios atrankos būdas, padedantis pratęsti giminę. Iš Frommo perspektyvos, bet koks sadizmas yra seksualinė perversija – susijaudinimo šaltinis. Bet kuriuo atveju nagrinėjamo filmo veikėjų Dixono ir Laurel santykiuose gausu sadizmo apraiškų. Nuolatinis vyro pavydas ir psichologinis smurtas rodo siekį užvaldyti moterį.

Čia ir vėl išryškėja McGowano įvardintas filmų ir sapnų panašumas: sadizmo motyvas atliepia neįsisąmonintus, išstumtus žiūrovo troškimus. Kadangi iš kriminalinio įrašo paaiškėja, jog scenaristas smurtaudavo ir prieš ankstesnes savo drauges, atrodo, kad sadizmas yra jo pagrindinis seksualinio malonumo šaltinis ir neatsiejama destruktivaus charakterio dalis. Kita protagonisto sadizmo priežastis yra baimė likti vienam, iš kurios kyla poreikis valdyti moterį. Kino kritikas Bradas Stevensas pastebi, kad poreikis kontroliuoti moterį, kaip seksualinė Dixono perversija, išreiškiamas ir simboliškai. Kai filmo pradžioje rūbininkė Mildred baigia

atpasakoti knygą ir atsisėda ant stalo krašto, o scenaristas lieka fotelyje, apsiukeičia veikėjų galios pozicija. Dabar vyras jaučiasi praradęs kontrolę, todėl išsižada kūniškų santykių ir išsiunčia merginą namo (Stevens, 2018). Siekis valdyti reiškiasi ne tik destruktiviu elgesiu, bet ir pačia santykių dinamika: kai Dixonas rašo scenarijų, Laurel juo nuolat rūpinasi ruošdama kavą ir gamindama valgyti. Galima sakyti, kad moteris dėl mylimojo išsižada asmeninių poreikių, kadangi nors ši veikėja yra aktorė, bendraudama su Dixonu, ji visą laiką tarnauja vyrui ir apleidžia savo karjerą.

Vyro agresyvumą ir moters nuolankumą apibrėžia tradiciniai lyčių vaidmenys, kurie XX a. viduryje net nebuvo kvestionuojami. Nors Ray'aus filme vaizduojami disfunkciniai santykiai, vyro tironija akivaizdžiai smerkiama. Laurel galiausiai pabėga nuo Dixono, kuris dėl agresyvaus charakterio taip pat praranda ištikimą bendražygį Melą. Veikėjo gyvenime nelieka jokių artimų žmonių. Dėl šių pasekmių paradoksalu, kad vienatvės baimė tampa viena iš Dixono agresijos priežasčių. Analizuodami kitas Dixono pykčio protrūkių priežastis, akcentavome nesugebėjimą atitikti idealios savasties, projekcijos mechanizmą, mirties varą, stimuliacijos poreikį bei siekį atgauti harmoniją su savimi. Filme vyksta nuolatinė kova tarp pagrindinio veikėjo destruktivumo ir teigiamų savybių: kai agresija nuslopsta, jis rūpinasi draugais bei mylimąja ir gailisi dėl destruktivaus elgesio. Ši vidinė kova atspindi Freud'o įvardintą dvejojimo ritmą, pagal kurį viena potraukių grupė veržiasi kuo greičiau pasiekti galutinį tikslą (mirtį), o kita grupė skatina prailginti vadinamosios kelionės trukmę. Tai – priešprieša tarp gyvybės ir mirties potraukių.

Nerijus Milerius pabrėžia, kad prievarta kine gali būti numanoma, kaip Michelangelo Antonionio filme *Fotopadidinimas (Blowup)*, arba tiesiogiai eksponuojama, kaip Stanley Kubricko *Prisukamame apelsine (Clockwork Orange)* (Milerius, 2018, 115-121). Kadangi prievarta neatsiejama nuo agresijos, pravartu šiuo aspektu palyginti nagrinėjamus filmus. Nors Mileriaus pavyzdžiai yra kraštutiniai atvejai (smurtas figūruoja visame Kubricko filmo siužete, o Antonionio filme beveik nėra agresyvaus elgesio apraiškų), savo pasirinktų filmų analizėje išvelgiame panašią priešpriešą. Galime iškart pastebėti, kad filme *Šūvis iš arti* agresija beveik visada vaizduojama akivaizdžiai: dažniausiai Volkeris įsiveržia pas kurį nors iš Organizacijos narių arba staiga užpultas ginasi. Intrigą sukuria ne prievarta, o teisybės paieškos, todėl žiūrovas nori, kad Volkeriui pasisektų atgauti pinigus. Nors filme *Vienumoje* gausu akivaizdžių prievartos apraiškų, tik pačioje pabaigoje paaiškėja, kad Dixonas vis dėlto nenužudė merginos. Vadinasi, pagrindinis intrigos šaltinis yra numanoma prievarta. Žiūrovo

įtarimus sustiprina agresyvus protagonisto charakteris. Filme *Fotopadidinimas* prievartos numanomumas yra gerokai hiperbolizuotas, nes „Antonioni nuošalyje palieka faktą, kas yra numanomos žmogžudystės auka, kokios yra numanomos žmogžudystės priežastys ar motyvai“ (*ibid.*, 116). Ray'aus kūrinyje atskleidžiamas žmogžudystės faktas ir aukos tapatybė, bet dėl to intriga nesumenksta, veikiau priešingai – sukuriama tikroviškumo pojūtis. Remiantis Mileriaus pavyzdžiu, numanoma prievarta reiškiasi neišaiškintos žmogžudystės kontekste. Prievarta Boormano filme eksponuojama tik tiesiogiai.

Filmai skiriasi ir pagal techninius aspektus, ir pagal agresijos reiškinio vaizdavimą. Nors abiejuose filmuose gausu agresijos apraiškų, *Šūvyje iš arti* destruktiviai elgiasi ne tik Volkeris, bet ir dauguma šalutinių veikėjų: Organizacijos vadovai, Malas ir netgi Krisė. Kaip parodė analizė, filmo stilistika ir kai kurios naratyvo detalės (pavyzdžiui, Lin monologas) primena sapno darbą, todėl siužetą galima suprasti ir tiesiogine, ir perkeltine prasme. *Vienumoje* pristatomas destruktivus pagrindinio veikėjo elgesys ir jo pasekmės, čia sunkiau rasti paslėptų idėjų. Nors kai kurie techniniai aspektai padeda kurti destruktivios protagonisto asmenybės įspūdį ir išryškinti agresijos apraiškas, filme *Šūvis iš arti* vyrauja netradicinis techninių priemonių pritaikymas, kuris kartu ir padeda išreikšti siužetą, ir verčia abejoti tuo, ką matome. Dėl šių skirtumų pirmojoje darbo dalyje išskyrėme daugiau agresijos formų ir su pagrindine tema nesusijusių motyvų, o antrąją darbo dalį paskyrėme Dixono destruktivumo analizei. Skirtingų prieigų taikymą galima grįsti prielaida, kad pats filmas tarsi siūlo interpretacijos kryptį.



## Išvados

1. Filmų *Šūvis iš arti* ir *Vienumoje* analizė, atlikta iš psichoanalitinės perspektyvos, leidžia apibendrinti filmuose vaizduojamos agresijos pobūdį ir įvardinti pagrindinių veikėjų destruktivaus elgesio priežastis ir skirtumus. Veikėjų elgesys aiškinamas vadovaujantis prielaida, kad agresiją kursto žmoguje tūnanti mirties varos energija.
2. Remiantis Ericho Frommo pasiūlyta agresijos formų klasifikacija, filmo *Šūvis iš arti* protagonisto Volkerio agresija analizuojama kaip instrumentinė, skirta tikslui pasiekti, ir kaip gynybinė, siejama su noru atsivesti.
3. Destruktyvų (nors ir nepiktybinį) veikėjo elgesį lemia išstumtoji mirties vara, kurios proveržiai neatskiriami nuo trauminių praeities išgyvenimų ir su jais susijusios būtinybės kartoti bei atgalinio įreikšminimo.
4. Varų inspiruojami troškimai yra neįgyvendinami, nes, pirma, kliūtis teikia daugiau malonumo, nei gautas objektas; antra, suvokiama, kad trauminės patirtys nekompensuojamos materialiais dalykais.
5. Filmu *Vienumoje* veikėjo Dixono agresija aptariama kaip piktybinės agresijos forma, kurią motyvuoja stimuliacijos poreikis, mėginimas susitaikyti su savimi bei sadistinė perversija. Viena Dixono agresijos priežasčių yra menka savivertė, kurią Lacanas aiškino kaip „idealojo aš“ neatitikimą.
6. Remiantis *Tarptautine ligų klasifikacija* buvo nustatyta, kad filmo *Vienumoje* protagonisto elgesys ir charakteris atitinka visus asocialaus tipo asmenybės sutrikimo simptomus.
7. Abiejų veikėjų agresija kyla ir dėl vidinių, ir dėl išorinių dirgiklių. Filmu *Šūvis iš arti* veikėjo Volkerio destruktivumą lemia trauminių išgyvenimų sukelta būtinybė kartoti. Remiantis Freudų psichologinės gynybos mechanizmų samprata, nustatyta, kad Dixono destruktivumą išprovokuoja projekcija – polinkis vidinius savijautos pokyčius aiškinti išorinėmis priežastimis.
8. Abiejuose kūriniuose randama neakivaizdžiai perteikiamų, tarsi užmaskuotų, idėjų, kurias prilyginome slaptosioms sapno mintims. Dėl kūrinysje naudojamų neįprastų techninių priemonių ir iškreipto laiko vaizdavimo filmą *Šūvis iš arti* nuodugniai išnagrinėjome pagal Freudų suformuluotus sapnų aiškinimo principus. Šią teoriją galėjome taikyti tik pavienių filmo *Vienumoje* scenų analizei. Sapnų analizės pritaikymo galimybės skiriasi todėl, kad

slaptąsias Volkerio mintis atpažįstame jo trauminiuose sapnuose. *Vienumoje* sapnai, vadinami „karališku keliu į nesąmoningumą“, nevaizduojami. Tikrąsias šio filmo veikėjo destruktivaus elgesio priežastis pavyksta nustatyti atpažįstant projekcijos mechanizmą. Šitaip pykčio protrūkiai susiejami su juos išprovokuojančiomis situacijomis.

9. Filmą *Šūvis iš arti* prilyginti sapnui leidžia nenuoseklus įvykių vaizdavimas: nuolat grįžtama į ankstesnius įvykius, rodomos jų sąsajos su dabartimi. Vizualinės raiškos požiūriu, filme Freudo aprašytą sapno darbą atkartoja siurrealistiniai vaizdai ir scenos, primenančios abstraktųjį meną. Filmu *Vienumoje* siužetas pristatomas nuosekliai, tačiau svarbios filmui suprasti kūrybinio proceso savirefleksijos pažeidžia linijškumo principą. Techniniu požiūriu naratyvo ribos peržengiamos naudojant išorinį (su kadro turiniu nesusijusį) apšvietimą.
10. Abiejuose kūriniuose kritikuojama tradicinė (agresyvaus) vyriškumo samprata. Kritinis požiūris į agresyvumą leidžia išvelgti skirtumus, lyginant analizuojamus filmus su XX a. vidurio *noir* filmais, kuriuose vyrų agresyvumas dažniausiai buvo vaizduojamas kaip savaime suprantamas ir priimtinas charakterio bruožas.
11. Kritika pasireiškia negatyviomis su tradiciniu vyriškumu sietino elgesio ir mąstymo pasekmėmis veikėjams. Darbe neprognozuojamas Dixono smurtas interpretuojamas kaip toksiško vyriškumo ir narcisizmo pavyzdys. Volkeris nukenčia dėl skausmingų jausmų slopinimo.
12. Moterys abiejuose filmuose vaizduojamos stiprios ir sugebančios pasipriešinti vyrų įtakai. Krisė provokuoja Volkerį, Laurel palieka neprognozuojamą Dixoną.
13. Dėl tradicinių lyčių vaidmenų iškreipimo filmus būtų galima lyginti iš sociologinės arba feministinės perspektyvos. Pabrėžtina, kad Boormano filmas pasirodė tuo pačiu metu, kai JAV sustiprėjo moterų išsivadavimo judėjimas. Šį kultūrinį lūžį galima išvelgti filmo siužete.
14. Dėl darbe aptariamų psichoanalitinės agresijos teorijos šiuo tekstu galima remtis ne tik analizuojant literatūros kūrinius ar kino filmus, bet ir sociologiniuose tyrinėjimuose, pavyzdžiui, nagrinėjant kasdienę agresijos reiškinių visuomeninėje sferoje. Vis dėlto, mūsų apibendrinta agresijos samprata yra pritaikyta konkrečių kūrinių analizei, todėl svarbiausi teoriniai aspektai parinkti atsižvelgiant į filmų siužetą ir žanrą. Dėl šios priežasties mūsų suformuluota agresijos samprata negali būti traktuojama kaip universalus metodologinis įrankis.

## Literatūros sąrašas

1. Allen, Richard, 2004: „Psychoanalytic Film Theory“, *A Companion to Film Theory*, edited by Toby Miller and Robert Stam, New Jersey: Blackwell Publishing, 123–145.
2. Aristotelis, 1990: „Poetika“, vertė Marcelinas Ročka, *Rinktiniai raštai*, Vilnius: Mintis, 275–320.
3. Dennen van der, Johan M. G., 2005: „Theories of Aggression: Psychoanalytic theories of aggression“, *Default journal*, University of Groningen.
4. Federn, Paul, 1952: „Ego Response to Pain“, *Ego Psychology and the Psychoses*, edited by Edoardo Weiss, New York: Basic Books, 261–273.
5. Fhanér, Stig, 2005: *Psichoanalizės žodynas*, vertė Loreta Vaicekauskienė, Vilnius: Aidai.
6. Freud, Sigmund, 1980: „Dostojevskis ir tėvažudystė“, vertė Antanas Gailius, *Grožio kontūrai*, Vilnius: Mintis, 81–96.
7. Freud, Sigmund, 1980: „Rašytojas ir fantazavimas“, vertė Antanas Gailius, *Grožio kontūrai*, Vilnius: Mintis, 74–81.
8. Freud, Sigmund, 1985: „The Emma Eckstein Episode“, *The Complete Letters of Sigmund Freud to Wilhelm Fliess (1887-1904)*, translated and edited by Jeffrey Moussaieff Masson, Cambridge: Belknap Press, 106-153.
9. Freud, Sigmund, 1985: „Neuroses Redefined“, *The Complete Letters of Sigmund Freud to Wilhelm Fliess (1887-1904)*, translated and edited by Jeffrey Moussaieff Masson, Cambridge: Belknap Press, 154-182.
10. Freud, Sigmund, 2004: „Vienuolikta paskaita. Sapno darbas“, *Psichoanalizės įvadas. Paskaitos*, vertė Austėja Merkevičiūtė, Vilnius: Vaga, 154–167.
11. Freud, Sigmund, 2019: „Gedulas ir melancholija“, *Gedulas ir melancholija. Anapus malonumo principo. Ego ir Id*, vertė Antanas Gailius, Vilnius: Vaga, 9–30.
12. Freud, Sigmund, 2019: „Anapus malonumo principo“, *Gedulas ir melancholija. Anapus malonumo principo. Ego ir Id*, vertė Antanas Gailius, Vilnius: Vaga, 31–106.
13. Frith, Paul, 2019: „Screening „Point Blank“ at the Watershed, Bristol, 10 July 2019“, *British Association of Film, Television and Screen Studies' Special Interest Group on Colour and Film*. [Internetinė nuoroda:

<https://colourandfilm.com/2019/08/06/screening-point-blank-at-the-watershed-bristol-10-july-2019-by-paul-frith/>

14. Fromm, Erich, 1974: *The Anatomy of Human Destructiveness*, New York: Holt, Rinehart and Winston.
15. Hemphill, Jim, 2005: „DVD Playback: Point Blank“, *American Cinematographer* 86 (11). [Internetinė nuoroda: <https://theasc.com/magazine/nov05/dvd/page2.html>]
16. Kelly, Gillian, 2019: „The Red and the Black: American Film Noir in the 1950s“, *Historical Journal of Film, Radio and Television* 39 (1), 206–208.
17. Keršytė, Nijolė, 2016: *Pasakojimo pramanai*, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla.
18. Lacan, Jacques, 2001: *Écrits: A selection*, translated by Alan Sheridan, London: Routledge Classics.
19. Lorenz, Konrad, 2002: *On Aggression*, translated by Marjorie Kerr Wilson, London: Routledge Classics.
20. McGowan, Todd, 2015: „Introduction“, *Psychoanalytic Film Theory and The Rules of the Game*, London: Bloomsbury Publishing, 1–15.
21. Metz, Christian, 1983: *Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier*, translated by Celia Briton [et al.], London: Palgrave Macmillan.
22. Metz, Christian, 2017: „A Seminar with Christian Metz: Cinema, Semiology, Psychoanalysis, History“, chaired by Rick Thompson, *Conversations with Christian Metz: Selected Interviews on Film Theory (1970–1991)*, edited by Buckland, Warren and Daniel Fairfax, Amsterdam: Amsterdam University Press.
23. Milerius, Nerijus, 2018: *Žiūrėti į žiūrintįjį: kinas ir prievarta*, Vilnius: Jonas ir Jokūbas.
24. Muller, Eddie, 2014: „Endless Night: 25 noir films that will stand the test of time“, *EDDIE MULLER.COM*. [Internetinė nuoroda: <https://www.eddiemuller.com/top25noir.html>]
25. Nette, Andrew, 2017: „50 years of Point Blank: five later thrillers that bend and fragment time“, *British Film Institute*. [Internetinė nuoroda: <https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/news-bfi/lists/point-blank-john-boorman-thrillers>]

26. Schulte-Krude, Stefanie, 2010: „Halbzeit. Ein Bericht zur Retrospektive von Nicholas Ray im Münchner Filmmuseum“, *artehock filmmagazin*. [Internetinė nuoroda: [https://www.artehock.de/film/text/artikel/2010/05\\_20\\_nicholas\\_ray.html](https://www.artehock.de/film/text/artikel/2010/05_20_nicholas_ray.html)]
27. Spielrein, Sabina, 1994: „Destruction as the Cause of Coming Into Being“, *Journal of Analytical Psychology* 39 (2), 155–186.
28. Stevens, Brad, 2018: „Real men don't read? In a Lonely Place and the self-loathing screenwriter“, *British Film Institute*. [Internetinė nuoroda: <https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/comment/bradlands/real-men-dont-read-lonely-place-bogart-self-loathing-screenwriter>]
29. TLK-10. TLK-10-AM / ACHI / ACS elektroninis vadovas [Interaktyvus], 2008. [Internetinė nuoroda: <http://ebook.vlk.lt/e.vadovas/index.jsp>]
30. Wilshire, Peter, 2013: „The Art Of Dying: Point Blank (John Boorman, 1967)“, *Offscreen* 17 (4). [Internetinė nuoroda: [https://offscreen.com/view/art\\_of\\_dying](https://offscreen.com/view/art_of_dying)]

## Summary

*Language of Aggression in John Boorman's "Point Blank" and Nicholas Ray's "In a Lonely Place"* is a master's thesis focusing on comparison between depictions of aggression in movies *Point Blank* (1967) and *In a Lonely Place* (1950). Depictions and causes of aggression are studied according to the principles of psychoanalytical theory and psychoanalytical film theory. Connections between different acts and visual depictions of aggression are also uncovered. Examples of destructive behaviour are analysed according to a concept of unconscious death drive and its connections with aggressivity, formulated by Sabina Spielrein, Sigmund Freud, and Paul Federn. Studies by Erich Fromm and Konrad Lorenz, whose works are relevant to this analysis, significantly developed the concepts of aggression formulated in Freudian psychoanalysis. In order to apply these principles to film analysis, we are utilising psychoanalytical film theory which is depicted here according to the works of Richard Allen, Todd McGowan, and other authors.

In the analysis of each film, destructive behaviour is classified by the causes and types of aggression. Protagonist in Boorman's film is motivated by desire to get even, hence why his aggression is directed against others. In Ray's film, protagonist's aggression is exclusively caused by inner excitation, thus (despite negative consequences to others) it is assumed that his aggression is directed toward himself. In both movies, aggression is depicted by employing different cinematography: in *Point Blank*, impact of aggressivity on a viewer is enhanced by technical means while in case of *In a Lonely Place*, technical aspects aren't as important.

Visual and verbal aspects of aggression are revealed by employing Freud's principles on interpretation of dreams. This methodology also helps us prove the hypothesis that repetition of traumatic experiences in Boorman's film is caused by death drive.

Differences between motivations and forms of destructive behaviour of the movie characters are also revealed. Dixon Steele, who is the protagonist of *In a Lonely Place*, is aggressive not only because of death drive (which is intrinsic to man), but also because of his narcissism. External circumstances aren't the real cause of Steele's rage which is caused by psychological projection – a defense mechanism in which the individual attributes negative feelings to others, thus reducing the feelings of guilt. In *Point Blank*, protagonist's (whose name is Walker) destructive behaviour is caused by repetition compulsion which stems from traumatic experiences. Fromm's distinction of malignant and benign aggression lets us explain Walker's destructiveness by two types of benign aggression, namely – instrumental and

defensive. In our thesis, Dixon's aggression is considered as malignant. It is motivated by need for stimulation of the brain, attempts to regain unity within himself, and sexual sadism. Analysis has also uncovered another element common to both narratives: the rejection of traditional (aggressive) masculinity is evident by emphasis on the negative consequences of associated behaviour and thinking. In both films, women are depicted as strong and capable of confronting men. Since traditional gender roles are warped, both films can be analysed from sociological and feminist viewpoints.