

VILNIAUS UNIVERSITETAS
FILOLOGIJOS FAKULTETAS
LITERATŪROS, KULTŪROS IR VERTIMO TYRIMŲ INSTITUTAS

Kotryna Paškevičiūtė, II k.

Intermedialijų literatūros studijų specialybė

**Literatūros ir muzikos figūros Luca’os Guagnino filme *Didesni purslai (A Bigger Splash,*
2015)**

Magistro darbas

Darbo vadovė Prof. dr. Irina Melnikova

Ginti leidžiama.....

2019 m. gegužės 27 d.

Vilnius

2019

Kotryna Paškevičiūtė, „Literatūros ir muzikos figūros Luca’os Guadagnino filme *Didesni purlai* (*A Bigger Splash*, 2015)“. Magistro darbas, vadovė Prof. dr. Irina Melnikova, Vilniaus universitetas, literatūros, kultūros ir vertimų tyrimų institutas, 2019, 52 p.

Raktažodžiai: intermedialumas, intermodalumas, modalumai, medija, Elleströmas, Luca Guadagnino, *Didesni purlai*, literatūra, muzika, garsas, vaizdas, medijos recepcija.

Anotacija

Šiame darbe analizuojama kino, muzikos ir literatūros intermedialaus dialogo raiška vienoje iš italų režisieriaus Luca’os Guadagnino „geismo trilogijos“ dalių *Didesni purlai* (*A Bigger Splash*, 2015). Teoriniu analizės pamatu tampa Gérard’o Genette’o transtekstualumo modelis, leidžiantis skirti tekstų dialogo plotmes ir kryptis, ir Larso Elleströmo intermedialumo kaip intermodalumo koncepcija, suteikianti įrankius medijų ir intermedialumo problemoms tirti. Darbe atlikta dialogo su perkuriamu filmu (*Baseinas*, pranc. *La piscine*, rež. Jacques Deray, 1969) konstravimo strategijų analizė bei filmo garso ir vaizdo takelių tyrimas rodo, kaip filmas tampa metatekstiniu pasisakymu muzikos medijos egzistavimo formų, jos ypatumų ir jos santykio su literatūros medija tema.

TURINYS

ĮVADAS	4
1. TEORINIAI ANALIZĖS PAGRINDAI: FIGŪRA, JUSLIŠKUMAS, MEDIJA, INTERMEDIALUMAS, TRANSTEKSTUALUMAS	8
1.1. Figūra	8
1.2. Medija, intermedialumas	9
1.3. Tarptekstiniai santykiai	15
2. MEDIJŲ ANALIZĖ. INTERMEDIALUMAS FILME. GARSO IR VAIZDO KOLIZIJA	18
2.1. Purslai: tarp vaizdo ir garso	18
2.2. „Po vandeniu” slypinti literatūra	22
2.3. Garso takelis – muzikos ir literatūros tiltas	27
3. MUZIKOS ĮREIKŠMINIMO BŪDAI FILME	31
3.1. Paratekstinis rėmas: filmas kaip kompaktinė plokštelė	31
3.2. Roko muzika: santykis su istorija	35
3.3. Muzika vaizde	38
3.3.1. Veikėjų figūros	38
3.3.2. Kitos vizualiosios nuorodos	40
3.4. Apibendrinimas. Medialumo kaip modalumo problema	43
IŠVADOS	46
LITERATŪROS SĄRAŠAS	48
SUMMARY	51
PRIEDAI	52

ĮVADAS

Darbo objektu pasirinktas italų režisieriaus Luca'os Guadagnino filmas, priskirtinas vadinamajai „geismo trilogijai“, kurią sudaro *Aš esu meilė (I am Love, 2010)*, *Didesni pūslai (A Bigger Splash, 2015)*, *Vadink mane savo vardu (Call me by your name, 2017)*. Kiekviena iš trilogijos dalių pasakoja meilės – geismo istoriją, ir kiekvienoje iš jų užmezgamas atviras kino dialogas su skirtingais menais (medijomis). *Aš esu meilė* mezga ryšį su daile. Plėtodamas rusų emigrantės istoriją Milane, filmas ją įrėmina nuoroda į ikonografinę *Paskutinės Vakarienės* siužeto vaizdavimo dailėje tradiciją ir pripildo diegetinę erdvę paveikslų, kurių vienas atlieka ypatingą vaidmenį filmo įreikšminime¹. Rodydamas dainininkės istoriją Pietų Italijos saloje, filmas *Didesni pūslai* demonstruoja ypatingą ir įvairialypiai besireiškiantį dėmesį muzikai. Pasakodamas jaunuolio muzikanto meilės istoriją Šiaurės Italijoje, filmas *Vadink mane savo vardu* atvirai žavisi (antikine) skulptūra ir vizualiais šios skulptūros ir personažų kūno lyginimais².

Darbe analizuojama antra trilogijos dalis, kuri laikytina tos pačios (kino) medijos teksto adaptacija, mat ji perkuria anksčiau kurtą prancūzų filmą *Baseinas (La Piscine, rež. Jaques Derray, 1969)*. *Didesni pūslai* pasakoja ypatingai įforminamą istoriją apie pasaulinės roko žvaigždės Marijanos, jos mylimojo Polo, buvusio prodiuserio ir širdies draugo Hario bei jo dukros Penelopės susitikimą Italijos kurorte. Kaip ir kitos „geismo“ trilogijos istorijos, šioji kupina vidinių įtampų, pavydo, aistros ir praeities prisiminimų. Natūralu, kad komentuodami filmą kritikai pirmiausia kreipia dėmesį į istorijos aistringumą ir būdus, kuriais juos įkūnija aktoriai (į aktorių vaidybą). Pavyzdžiui, Emily Wheeler ir Joanna Di Mattia pabrėžia emocijų „poskonį“, liekantį po filmo peržiūros: „Guadagnino būtinai pasiima astringas istorijas, kurios palieka skausmo ar žlugimo pojūtį, net tuomet kai priimamas tinkamas sprendimas“³. „Aptariant visus tris filmus, Guadagnino kuria erotiką, sukurtą realiame emocijų pasaulyje, kuriame

¹ Irina Melnikova, „Dailė kine: (ne)kalbantys portretai“, in: *Dailės istorijos studijos*, Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2016, Nr. 7, p. 272-274.

² Benjamin Eldon Stevens, „Classical desires in *Call me by your name*“, in: *Antiquipop*, 2018, prieiga internetu: <https://antiquipop.hypotheses.org/antiquipop-english/3264eng>, žr. 2019 03 27.

³ *Guadagnino has crucially chosen stories about uneasy desires, ones that leave awake of pain and destruction even when the 'right' choice is made.*

Emily Wheeler, „Identity & Destruction In Luca Guadagnino's Desire Trilogy“, in: *FilmInquiry*, January 3, 2018, prieiga internetu: <https://www.filminquiry.com/lucaguadagnino-desire-trilogy>, žr. 2019 03 08.

netiesiogiai leidžiama suprasti, jog kuomet kažko trokštame, retai išgausime malonumą be skausmo”⁴. Fiksuodamas jausmo ir jausmingumo įkūnijimo būdą Michaelas Sragowas rašo, kad „Ralphas Fiennes pasirodo su visišku išradingumu ir energija, kuri pakaitomis erzina bei užkrečia”⁵. Šie, be abejo, svarbūs svarstymai apeina tai, kas dar nesulaukė rimto aptarimo, – kiekvienoje trilogijos dalyje besireiškiančio ir akcentuojamo intermedialumo, atsiduriančio šio darbo dėmesio centre⁶. Bendras žvilgsnis į trilogiją leidžia matyti, kad kiekvienoje iš dalių kino pasakojimas užmezga atvirą dialogą su skirtingomis medijomis (mediją suprantant labai plačiai – kaip meno rūšies analogą): 1 – su tapyba, 2 – su muzika, 3 – su skulptūra.

Kaip buvo minėta, *Didesni pūslai* pirmiausia aktyvuoja kino ir muzikos kaip dviejų savitų medijų dialogą. Filmo garso takelis ne tik lydi ar puošia vaizdo takelio kuriamą pasakojimą, jis įprasmina įtampas tarp veikėjų ir veikia kaip viena iš pasakojimo formų: dainų tekstai tampa personažų komunikacijos priemone, o su muzika siejamų vaizdų reprezentacija (CD plokštelės, muzikos grupių logotipai etc.) tampa papildomu istorijos komentaru. Garso takelis panardina žiūrovą – klausytoją į 60-jų roko muzikos lauką, į terpę, kuri ryškiausiu būdu įkūnija geismą, nes kaip tik septintojo dešimtmečio muzika kuria išsilaisvinimo, narkotikų, sekso ir rokenrolo pojūtį⁷. Pagrindinė veikėja Marijana vaizduojama kaip pasaulinio lygio dainininkė, atliekanti *The Rolling Stones* grupės dainas. Jos figūra filme vizualiai primena Davidą Bowie, Joan Jett ir Micką Jaggerį, tad ji paverčiama roko muzikos ikona. Šie, su muzika sietini filmo ypatumai, verčia atkreipti dėmesį į tekstus, su kuriais filmas mezga hipertekstinį dialogą.

Guadagnino filmo titruose yra žymima, kad jis adaptuoja 1969 m. prancūzų režisieriaus Jaques'o Derray filmą *Baseinas (La piscine)*, kuris, savo ruožtu, buvo adaptuotas 2003 metų François'o Ozono sukurtame filme *Baseinas (Swimming pool)*. Abu hipotekstais laikytini filmai

⁴ *Across all three films, Guadagnino's erotic aesthetic builds a tangible world of recognisable emotions, a world in which we understand implicitly, that when we desire, there is rarely joy without pain.* Joanna Di Mattia, „Some thoughts on the erotic aesthetic in Luca Guadagnino's 'Desire Trilogy'“, in: *Senses of cinema*, 2018, prieiga internetu: <http://sensesofcinema.com/2018/feature-articles/luca-guadagninos-desire-trilogy>, žr. 2019 03 08.

⁵ *Ralph Fiennes performs with aspend-it-all inventiveness and energy that are alternately irritating and infectious.* Michael Sragow, *A Bigger Splash review by Michael Sragow*, prieiga internetu: <https://www.filmcomment.com/article/review-bigger-splash-luca-guadagnino/>, žr. 2019 03 08.

⁶ Išskyrus: Jonathan Jones, *An even Bigger Splash: why David Hockneys pop-art poem lives on*, prieiga internetu: <https://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2016/feb/10/an-even-bigger-splash-why-david-hockneys-pop-art-poem-lives-on>, žr. 2019 03 08. Peter Bradshaw, *A Bigger Splash review – Tilda Swinton and Ralph Fiennes plumb the depths of desire*, prieiga internetu: <https://www.theguardian.com/film/2016/feb/11/a-bigger-splash-review-tilda-swinton-ralph-fiennes-luca-guadagnino>, žr. 2019 05 16.

⁷ Alan A. Stone, *The passions*, prieiga internetu: <http://bostonreview.net/film/alan-stone-luca-guadagnino-bigger-splash>, žr. 2019 03 08.

pasakoja rašytojų istorijas, kurias Guadagnino filme keičia dainininkės istorija. Jei dialoge su Derray filmu Ozono filmas (atvirai nedeklaruotas *Didesnių purslų* hipotekstas) keičia pačią istoriją, Guadagnino kino tekstas tarsi nekeičia Derray istorijos „griaučių“. Hipertekstas ir atviras hipotekstas pasakoja lyg ir „tą pačią“ istoriją – pas atokioje viloje leidžiančius laiką Marijaną ir Polą įsiveržia prarastą meilę siekiantis susigrąžinti Haris su mergina vardu Penelope, kuri pristatoma kaip jo dukra. Meilės grąžinimo pastangos rezultatu tampa nevaldomo Polo pavydo priepuolio lemiamas Hario žūtis baseine. Bet šios istorijos skiriasi – reprezentuodamas šią schemą filmas keičia jos išdėstymą turinio bei raiškos atžvilgiu. Kinta veikėjų vardai (pavardės), jų veiklos sfera (dėmesys rašytojams keičiamas dėmesiu muzikantams), jų tarpusavio santykis, veiksmo vieta, veiksmų motyvacija. Esminiu dalyku tampa veikėjų veiklos sferos kismas, kuris kreipia žiūrovo dėmesį į ypatingą muzikos vaidmenį šiame filme. *Didesni purslai* vaizduoja ypatingą atidumą muzikai, kuri filme pasireiškia ne kaip papildanti vaizdą medija, bet kaip pasakojimą konstruojanti forma. Hipertekstinis virsmas (literatai → muzikantai) veikia filmo raiškos planą, atskleidžia įvairialypes literatūros ir muzikos kaip specifikuotų medijų įtampas, kurios ir atsiduria darbo centre.

Darbe bandoma atsakyti į visą eilę klausimų: kokias kino, literatūros ir muzikos ryšių ir ypatumų problemas išskleidžia Guadagnino pasakojimas, kokį vaidmenį šių problemų „meniniame svarstyme“ atlieka filmo dialogas su perkuriama tos pačios ir kitų medijų tektais, kaip šis „meninis svarstymas“ kelia „meta-problemas“ – poreikį apsvarstyti medijos ir intermedialumo klausimą bei verčia kvestionuoti „įprastą“ medijos sampratą – susimąstyti, ką vadiname „muzika“, „tapyba“, „kinu“. Atitinkamai, darbe keliamas tikslas išsiaiškinti kokias intermedialumo problemas kelia filmas ir kaip siūlo jas spręsti. Darbo tikslui pasiekti keliami šie uždaviniai:

1. Aprašyti, kokiais būdais ir priemonėmis filmas kelia medijos ir intermedialumo problemas: kokie aspektai atsiduria dėmesio centre;
2. Aptarti, kaip šiame medijos ir intermedialumo problemų aktualizavime dalyvauja filme mezgamos skirtingos tarptekstinių santykių formos ir pavidalai (intertekstiniai, paratekstiniai, architekstiniai ir hipertekstiniai ryšiai);
3. Ištirti, kaip minėtos formos ir priemonės, kuriomis keliamos medijos ir intermedialumo problemos, dalyvauja reikšmės strategijų steigtyje;

4. Parodyti, kokias reikšmės strategijas sukuria tekstas ir kaip jos paverčiamos metatekstiniu pasisakymu muzikos ir literatūros santykių tema;

Darbą sudaro anotacija, įvadas, teorinė ir praktinė dalys (filmo analizė), išvados bei literatūros sąrašas. Metodologiniu analizės pagrindu pasirenkamos su medija ir intermedialumu susijusios teorinės skandinavų literatūros mokslininko Larso Elleströmo idėjos bei Gérard'o Genette'o transtekstualumo koncepcija, leidžianti konceptualizuoti skirtingų (medijų) tekstų dialogo plotmes, būdus ir funkcijas. Darbe stengiasi pateikti glaustus ir aiškius Elleströmo modalumų paaiškinimus, kurie galėtų būti atspirtis ateities tyrimams intermedialumo srityje. Pati analizė reprezentuoja bandymą naujai pažvelgti į tokiu aspektu netirtą kino tekstą ir parodyti naujos prieigos analitinių įrankių veiksmingumą analizuojant pačiu tekstu sureikšminamą ir įreikšminamą intermedialumą.

1. TEORINIAI ANALIZĖS PAGRINDAI: FIGŪRA, JUSLIŠKUMAS, MEDIJA, INTERMEDIALUMAS, TRANSTEKSTUALUMAS

1.1. Figūra

Darbo pavadinime minimas žodis *figūra* bendrai turi perceptyvias (jusliškas) apčiuopiamas formas ar pavidalo reikšmę (lot. *finger* – *įpavidalinti*, *įforminti*, *figure* – *pavidalas*, *forma*)⁸. Pirmiausia šis žodis siejamas su vizualiai suvokiama (ar matoma) forma: konkrečiomis žmogaus ar daikto ir t.t. apybrėžomis. Žodžiu *figūra* apibūdinamas garso ar turinio įforminimas. Pavyzdžiui, semiotikoje „figūra vadinamas santykiškai determinuotas ir skaitymo metu atpažįstamas turinio elementas“⁹, kalbama apie retorines, sintaksines ar semantines figūras, tad tekstai suvokiami ir interpretuojami daiktiškumo požiūriu. Sąvoka *figūra* siejama arba su išraiškos plano elementų įforminimu, arba su turinio elementų įforminimu (semiotikoje ir muzikoje). Muzikoje *figūra* įprastai vadinamas motyvas – trumpa besikartojanti muzikinė idėja, sudaryta iš kelių garsų / natų. Ji pasižymi specifine harmonija ir ritmu¹⁰.

Taigi, sąvoka apima ir skirtingas percepcijos formas (vizuali ir garso figūra), ir mentalinės recepcijos formas (turinio figūros, kalbos figūros, etc.) bei sykiu pati savaimė aktyvuoja percepcijos ir jos konceptualizavimo klausimą. Kaip pagrįstai teigia Thomas Elsaesseris ir Malte Hageneris, garsas ir vaizdas kuria įtampas ir visumą, tad garso bei muzikos vaidmuo šioje visumoje dažnai nuvertinamas. Bet, kaip įrodo minėti autoriai, „Kino muzika vis labiau kuria nuosavą estetinę „tikrovę“, stovinčią lygia greta su vaizdu – abu įspūdingi ir užvaldantys, nebūtinai palaikantys vienas kitą, bet dar ir destabilizuojantys ar bandantys kitas kitą pralenkti“¹¹. Muzika įerdvina vaizdą, kaip ir garsas apskritai suteikia dvimačiai plokštumai trimatiškumą. Ji gali suteikti vaizdui papildomą erdvinį matmenį, ir ji pati gali tapti figūra, ypač tuomet, kai filmas panaudoja jau žinomus kūrinius, pavyzdžiui, Johanno Strausso *2001: kosminėje odisejoje* (*2001: A Space Odyssey*, rež. Stanley Kubrickas, 1968), kuomet garsas ir vaizdas veikia kaip savarankiškus ryšius kuriančios figūros.

⁸ Antonia Pocock, „figurative / figural“, in: *The Chicago School of Media Theory. Keywords*, prieiga internetu: <https://lucian.uchicago.edu/blogs/mediatheory/keywords/figurativefigural/>, žr. 2019 02 15.

⁹ Kęstutis Nastopka, „Figūra“ in: *Avantekstas: Lietuviškų literatūros mokslo terminų žodynas*, Vilniaus universitetas, prieiga internetu: <http://www.avantekstas.flf.vu.lt>, žr. 2019 01 18.

¹⁰ Theodore Baker, „figure“, in: *Dictionary of Musical Terms, 8th ed.*, NY: G. Schirmer, 1904, p. 72; Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*, Oxford: Clarendon Press, 1997, p.61.

¹¹ Thomas Elsaesser, Malte Hagener, *Kino teorija: įvadas per juslių prizmę*, iš anglų kalbos vertė Rima Bertašavičiūtė, Vilnius: Mintis, 2012, p. 179.

Darbo problematika ir teorinis analizės kontekstas leidžia muzikos figūromis laikyti įvairiai pasirodančias išraiškos plano dalis. Šiame darbe žodis figūra vartojamas pažymėti išraiškos plano vienetus, realizuojamus skirtingais juslių kanalais (vaizdu, garsu). *Didesni pūslai* kelia muzikos vizualizavimo problemą, pavyzdžiui, filme rodomas vinilinės plokštelės vokas jusliškai suvokiamas kaip vizuali figūra, bet šioji figūra reprezentuoja muziką, kuri įprastai vertinama kaip garso menas. Ypatinga filmo žaismė leidžia muzikos figūromis laikyti:

- Vizualiai suvokiamas (matomas) figūras, pavyzdžiui, vinilines plokšteles, muzikos grupių logotipus, nuotraukas;
- Klausia suvokiamas (girdimas) figūras, pavyzdžiui, dainų tekstus etc., garso takelį *per se*;
- Diegetines figūras (fikcinėje erdvėje esančias matomas ir girdimas formas, pavyzdžiui, filme rodomus personažus) ir nediegetines figūras (titrus, nediegetinę muziką);

Figūros sąvokos pateikimas reikalingas norint paaiškinti kokie elementai dalyvauja reikšmių strategijos kūrime, kuris tiesiogiai susijęs su intermedialumu, ir kaip tie elementai tai atlieka. Būtent aukščiau išvardintos išraiškos plano dalys (figūros) verčia apmąstyti su medijomis susijusį pirminį juslinį suvokimą, nes kine reikšmės ar jų įforminimas suvokiamas per jusles (garsą ir vaizdą). Filmu dėmesys skirtingoms muzikos ir jos patyrimo apraiškoms kelia klausimą – ar galime priskirti šį vaizdą muzikos figūroms, ar tampa jis muzikos medijos reprezentacijos forma? Kyla klausimų, kaip kine reprezentuojama muzika, ar ji gali būti suvokiama per vizualiąją plotmę? Kaip vertinti literatūros kūrinio garsinį atlikimą bei dainų tekstus? Kokias reikšmes kuria materialios išraiškos forma? Tai tik maža dalis filmo keliamų klausimų, susijusių su medijos problematika, su jusliškumo matmens poveikiu recepcijai ir šio matmens svarba medijos ir intermedialumo problematikos aptarime. Atsakymams į šiuos klausimus rasti padeda Larso Elleströmo medijos ir intermedialumo koncepcija, kurią pristatant remiamasi to paties autoriaus straipsniu „The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations“ (knygoje *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, 2010) ir Irinos Melnikovos aiškinimu¹².

1.2. Medija, intermedialumas

Juslinės pagavos svarba ir nevienareikšmiškumas aptariami Elleströmo intermedialumo kaip intermodalumo koncepcijoje, kuri grindžiama modalumo kategorijomis. Modalumas – tai

¹² Irina Melnikova, „Intermedialumas, intermodalumas, semiotika“, *Colloquia*, Nr. 42 (spaudoje).

kertinis visų medijų pamatas, „darinio raiškos ir patyrimo būdas – pradedant materialia raiška ir baigiant mentaliniu suvokimu“¹³, Elleströmas skiria keturis modalumus (materialusis, juslinis, erdvėlaikio ir semiotinis), kurie įvairiai realizuojami kiekvienoje medijoje. Keturi pagrindiniai modalumai pabrėžia medijos medžiagiškumo svarbą, todėl mokslininkas teigia, jog tai vienas iš esminių faktorių norint suvokti medijų tarpusavio sąveiką¹⁴. Pažvelgus į nurodytą lentelę¹⁵, galima pastebėti, jog kiekvienas modalumas turi tam tikrus raiškos būdus. Materialusis modalumas apibrėžia tam tikros medijos materialiąją išraišką. Šiam modalumo tipui priskiriami žmogiškieji kūnai, kitoks žymėtasis materialumas (pavyzdžiui, apčiuopiami daiktai ir objektai) bei nežymėtasis materialumas (fiziškai neapčiuopiami, bet egzistuojantys objektai, pavyzdžiui, garsas, raidė). Juslinio modalumo raiškos būdai apima žmogiškąsias jusles (rega, klausa, kvapas, skonis, lytėjimas). Erdvėlaikis struktūroja formas erdvės ir laiko patyrimo klausimais. Semiotinis modalumas sietinas su ženklų tipų vaidmeniu recepcijoje, vadinasi jo dėka galima išsiaiškinti reikšmės kūrimo strategijas skirtingais mąstymo būdais bei ženklų interpretavimo galimybėmis. Šiam modalumui Elleströmas priskiria konvenciją (simbolinius ženklus, pavyzdžiui, užrašytus žodžius), panašumą (ikoninius ženklus, pavyzdžiui, išstartus garsus, vaizdus) bei gretimumą (kaip indeksą, apeliuojantį į kitą ženklą).

Atsižvelgiant į visus modalumų raiškos būdus, akcentuojamas pats medijos medžiagiškumas, kuris steigia pastarosios recepciją. Iki šiol intermedialumo studijose neišskirta modalumų koncepcija leidžia gilintis į medijų suvokimo (ir atitinkamai įreikšminimo) „anatomiją“, t.y. pastebėti kokiais modalumų tipais pasižymi viena ar kita medija. Aiškindamas, jog modalumai, pirmiausia, aprėpia materialųjį formos suvokimą, Elleströmas siūlo skirti tris esminius medijų „tipus“: 1) *pagrindinės* (basic) medijos, 2) *specifikuotos* (qualified) medijos ir 3) *techninės* (technical) medijos. Šie trys tipai struktūroja medijos percepciją. Pagrindinė medija – tai modalumų rinkinys, abstraktus teorinis konstruktas, egzistuojantis mūsų įsivaizdavime, kuomet galvojame apie mediją, sudarytą iš keturių modalumų (plačiąja prasme vizualus ar girdimas tekstas, statiškas vaizdas etc.). Specifikuota medija yra abstrakcija, „istorinėmis-kultūrinėmis konvencijomis grindžiamas įsivaizdavimas apie mediją (pavyzdžiui, literatūrą, kiną,

¹³ *Ibid.*, p. 13.

¹⁴ Lars Elleström, „The Modalities of Media: The Model for Understanding Intermedial Relations“, in: Lars Elleström (ed.), *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010, p. 15.

¹⁵ Lentelė naudojama iš Irinos Melnikovos straipsnio „Intermedialumas, intermodalumas, semiotika“, *Colloquia*, Nr. 42 (spaudoje), p. 13-14. Ji pateikiama kitame šio darbo puslapyje.

teatrą ir pan.)”¹⁶. Techninė medija yra priemonė, kurios dėka objektas įfigūrinamas kaip medijos darinys (kompiuteris, drobė, knygos puslapiai etc.).

Larso Elleströmo medijos modalumų ir jų raiškos būdų schema		
<i>modalumas</i>	<i>kaip suvokiamas modalumas</i>	<i>svarbiausi modalumo raiškos būdai</i>
materialusis (material) modalumas	materialios artikuliacijos fizinės formos	<ul style="list-style-type: none"> ✓ žmogiškieji kūnai ✓ kitoks žymėtasis materialumas ✓ nežymėtasis materialumas
juslinis (sensorial) modalumas	materialios artikuliacijos fizinių formų percepcijos aktai (fiziniai ir mentaliniai)	<ul style="list-style-type: none"> ✓ regėjimas ✓ klausa ✓ kvapo pajauta ✓ skonio pajauta ✓ lytėjimas
erdvėlaikio (spatiotemporal) modalumas	materialios artikuliacijos fizinių formų percepcijos struktūravimas erdvės ir laiko patyrimo aspektu	<ul style="list-style-type: none"> ✓ materialios artikuliacijos formoje apreikšta erdvė ✓ kognityvinė erdvė (visuomet esanti) ✓ virtuali erdvė ✓ fiziškai apreikštas laikas ✓ perceptyvus laikas (visuomet egzistuojantis) ✓ virtualus laikas
semiotinis (semiotic) modalumas	reikšmės kūrimas skirtingais mąstymo ir ženklų interpretavimo būdais	<ul style="list-style-type: none"> ✓ konvencija (simbolinis ženklas) ✓ panašumas (ikoninis ženklas) ✓ gretimumas, nuoroda (indeksinis ženklas)

¹⁶ *Ibid.*, p. 15.

Modalumai struktūruoja medijos suvokimą bei interpretaciją¹⁷. Kuomet kalbame apie specifikuotą mediją, turime suvokti, jog tai – nusistovėjęs bendras įsivaizdavimas apie tai, ką mes laikome literatūra, kinu ar muzika. Ellestrōmo modalumų schema, galvojant apie skirtingus medijų „tipus“, leidžia suvokti, kad bendri, istoriškai susiformavę įsivaizdavimai apie medijas gali keistis, paskiras tekstas gali aktyvuoti kitokį, pavyzdžiui, semiotinį ar juslinį modalumą. Analizuojamos literatūros ir muzikos medijos egzistuoja kaip specifikuotos, t.y. su tam tikru bendriniu įsivaizdavimu, tačiau darbo eigoje, pasitelkiant modalumų koncepciją, siekiama parodyti, jog minėtas įsivaizdavimas ne visada teisingas bei neginčijamas. Medijų ribų nustatymas tampa paviršutinišku veiksmu, nes, remiantis Ellestrōmo aiškinimu, tiek literatūra, tiek muzika gali įgauti įvairius, viena kitai būdingus modalumus.

Nubrėžti griežtas medijų ribas yra neįmanoma ir dažnai šis klausimas paliekamas tam tikroms, nuo konteksto priklausančioms sąlygomis. Bet Ellestrōmo schema leidžia suvokti, kad medijų ribų brėžimas priklauso nuo suvokėjo ar tyrėjo pasirenkamo žiūros taško, o tai leidžia tikslinti, apie kokių ribų pažeidimus kalbama vienu ar kitu atveju. Pavyzdžiui, eilėraščio skaitymas balsu priskiriamas literatūros medijai, tačiau to paties teksto dainavimas priklauso muzikai, tad šiuo atveju nežinia kaip tai vertinti – ar kaip poezijos skaitymą, ar kaip muzikos koncertą? Eilėraščio skaitymą (sakytinės literatūros – muzikos atvejį) Ellestrōmas aiškina remdamasis semiotiniu modalumu – literatūriniai ženklai įprastai suvokiami kaip simboliai (žodžiai), o muzikos – kaip ikoniniai (garsai). Eilėraščio skaitymas balsu (kaip žodžio ir garso kombinacija) stiprina muzikalumą, o tai gali būti siejama su ikoniškumo stiprinimu¹⁸, „Klausytis įrašyto eilėraščio yra tarsi klausytis [įrašytos] muzikos“¹⁹. Tiek literatūra, tiek muzika gali būti suvokiama ir kaip ikoniniai, ir kaip simboliniai ženklai: „Tekstai plačiąja prasme yra labiau simbolinio modalumo, o muzika ikoninio, bet žodžių ir muzikos kombinacija bei integracija skatina suvokėją rasti tekste ikoninių aspektų ir suvokti nusistovėjusį muzikos, kaip medijos, įsivaizdavimą“²⁰. Taip pat galima kvestionuoti ir dainų tekstų, kaip muzikos ar literatūros

¹⁷ Lars Elleström, „The Modalities of Media: The Model for Understanding Intermedial Relations”, in: Lars Elleström (ed.), *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010, p. 35.

¹⁸ *Ibid.*, p. 29.

¹⁹ *Listening to a recorded poem is like listening to recorded music.*
Ibid., p. 19.

²⁰ *Texts are generally more symbolic and music is generally more iconic, but the combination and integration of words and music stimulates the interpreter to find iconic aspects in the text and to realize the conventional facets of the music.*
Ibid., p. 29.

suvokimą. Dainą ir jos tekstą galima laikyti dvejais skirtingais modalumais pasižymintį darinį ir tokiu būdu dainos žodžius vertinti kaip tekstą, sudarytą iš simbolių ženklų. Tiek muzika, tiek literatūra gali pasireikšti kaip simboliniai ar ikoniniai semiotinio modalumo raiškos būdai. Analizuojamo objekto kontekste dėmesys telkiamas į dvi specifikuotas medijas – literatūrą ir muziką, kurios realizuojamos kino medijoje, tad verta apsvarstyti fundamentalų klausimą: koks yra kino, kaip specifikuotos medijos suvokimas?

Kinas dažnai laikomas vizualiuoju menu, tačiau toks apibrėžimas neapima esminių šios medijos savybių, ypač atsižvelgiant į jo keliamą juslinį faktorių. Kinas *a priori* yra multimodalus²¹. Jis derina judantį vaizdą ir garsą, geba fiksuoti reikšmes simboliniais ir ikoniniais ženklais, indeksais bei gali aktyvuoti skirtingus materialaus ir erdvėlaiko modalumus.

Didesni purslai ryškina muzikos vaidmenį šioje multimedialioje struktūroje. Nusistovėjusiam įsivaizdavime muzika vertinama kaip nežymėto materialumo medija bei yra traktuojama kaip garso menas (ikoniniai ženklai), tad aktyvuojamas juslinis modalumas – klausia, bet nesusimąstoma, kad muzika gali egzistuoti ir ypatingu būdu (vinilinėmis ar kompaktinėmis plokštelėmis, muzikos grupių logotipais etc.). Muzikos ir literatūros medijų problematiškumas skatina iš naujo apsvarstyti ir literatūros kaip specifikuotos medijos recepciją. Įprastai ši medija taip pat yra suvokiama kaip klausos menas (tas pats juslinis modalumas) bei nežymėto materialumo medija, tačiau reikšmes ji kuria simboliniais ženklais: žodžiais ar kitais kalbos ženklais. Bet juk tekstai yra ar gali būti įforminami skirtingais pavidalais. Kuomet literatūroje susiduriama su vaizdaraščiu²² (sudėtinu kūrinu, derinančiu vaizdą ir žodį²³) kyla daugybė klausimų, nes vizualiai raidės gali būti skaitomos tiek kaip simboliai, tiek kaip ikonos bei indeksai (nuorodos). Ir muzika, ir literatūra gali reikštis įvairiomis formomis, pavyzdžiui, kompaktinės plokštelės įrašas ar partitūra paverčia muziką simboliu ženklu ar tekstu plačiąja prasme.

Guadagnino kino tekste aptinkama ypatinga figūrų raiška, kuri kelia semiotinio ir juslinio modalumų problematiką. Ekrane vaizduojamas vinilinės plokštelės vokas egzistuoja kaip vizuali ikona, reprezentuojanti muziką bei turinti indeksiškumo požymių. *Didesniuose pursluose* tai

²¹ Irina Melnikova, „Intermedialumas, intemodalumas, semiotika“ (spaudai priimtas straipsnio juodraštis), in: *Colloquia*, Nr. 42), p. 19.

²² *Ibid.*, p. 19.

²³ Irina Melnikova, „Vaizdaraštis“ in: *Avantekstas: Lietuviškų literatūros mokslo terminų žodynas*, Vilniaus universitetas, prieiga internetu: <http://www.avantekstas.flf.vu.lt>, žr. 2019 03 15.

suvokiama kaip ikoninis ženklas ir gali būti priskirtas muzikos medijai, tad žiūrovas pradeda „matyti“ muziką (žr. 1 pav.). Šiuo atveju „vaizdo ikona“ reprezentuoja „garso ikonų“ meną (muziką), tačiau daro tai veikdama regą, o ne klausą bei, kartu, steigia nuoroda į *The Rolling Stones* kūrybą. Guadagnino kino tekstas esmiškai keičia muzikai kaip specifikuotai medijai priskiriamus modalumus: materialusis modalumas įgauna žymėtąją formą (nežymėtasis materialumas → kitoks žymėtasis materialumas), juslinis modalumas pereina iš klausos į regą (klausymasis → regėjimas), o semiotinis modalumas įgauna simboliškumo elementų. *Didesni pūslai* vaizduoja muzikos mediją įvairiais raiškos būdais bei iliustruoja modalumų „perėjimą“ ir verčia kitaip pažvelgti į literatūros ir muzikos „įtampas“. Tai skatina žiūrovą susimąstyti apie muzikos percepciją bei kreipti dėmesį į kontekstines nuorodas, t.y. į įvairaus pobūdžio muzikines figūras, kurias atpažinus galima stebėti besiplečiantį reikšmių tinklą. *The Rolling Stones* albumai, ar muzikiniai atlikėjai neįkyriai ryškinami filme, tad tik žiūrovui pastebėjus ir atpažinus vizualiai rodomą garso ikoną, jis geba ją priskirti muzikos diskurso laukui.

Šios dvi analizuojamos medijos pasirinktos neatsitiktinai. Literatūra ir muzika dažnai vadinamos „giminiškomis“ formomis, tad šių filmų telkiamas dėmesys į pastarąsias specifikuotas medijas tik patvirtina svarstymų svarbą. *Didesni pūslai* demonstruoja poreikį apsvarstyti intermedialumo klausimą bei kvestionuoja „įprastą“ medijos sampratą. Modalumų schemas pagalba demonstruojama, jog tam tikra medija gali aktyvuoti skirtingus modalumus priklausomai nuo raiškos būdo. Filmas svarsto kokį vaidmenį šių problemų diskusijoje atlieka filmo dialogas su perkuriama tos pačios ir kitų medijų tekstais. Dialogo tarp skirtingai medijuotų tekstų problematiką konceptualizuoja Gérard'o Genette'o tarptekstinių santykių tipologija.



1 pav. *Didesni pūslai* kadras. Haris laiko *The Rolling Stones* vinilinės plokštelės voką.

1.3. Tarptekstiniai santykiai

Kaip buvo minėta įvade, tiriamas tekstas yra adaptacija, kuri patenka į hipertekstų kategoriją. Hipertekstas – tai kūrinys, kilęs iš anksčiau sukurto teksto (hipoteksto)²⁴, „teksto dialogas su kito teksto struktūra „ant kurios“ jis užrašomas“²⁵. Adaptacija aktualizuoja hipertekstinį ryšį ir visada reikalauja dvigubos regėjimo perspektyvos. Tačiau hipertekstinis santykis įprastai derinamas ir su kitais teksto mezgamais ryšių tipais. Literatūros teoretikas Gérard’as Genette’as skiria kelias tokių santykių grupes. Jo išskirtas transtekstualumo²⁶ modelis leidžia struktūruoti intermedialumo suvokimą bei kino tekstą aptarti kaip medijuotą darinį²⁷. Tarptekstinių santykių modelis aprėpia įmanomas dialogo plotmes: intertekstualumas (vieno teksto įsiterpimas į kitą: citata, aliuzija etc.), paratekstualumas (teksto ryšys su jo ribiniais elementais; kino tekste tai pradžios bei pabaigos titrai, literatūroje – antraštės, epigrafai, viršelis, pradžios ar pabaigos žodžiai), architekstualumas (teksto santykis su tam tikru diskurso tipu ar žanru) bei minėtas hipertekstualumas. Filmo paratekstai atvirai nurodo į *Baseiną* (rež. Jaques Derray, 1969), kuris tampa hipotekstu (žr. 2 pav.).



2 pav. *Didesni pūslai* kadras. Pabaigos titrai.

Filmas rodo veikėjus, kuriuos žiūrovas geba atpažinti iš Derray juostos, tačiau Guadagnino ekranizacijoje juos supa muzikos pasaulis, ir muzika, kaip medija, tampa esminį

²⁴ Irina Melnikova, Paulius V. Subačius, „Hipertekstas“ in: *Avantekstas: Lietuviškų literatūros mokslo terminų žodynas*, Vilniaus universitetas, prieiga internetu: <http://www.avantekstas.flf.vu.lt>, žr. 2019 03 29.

²⁵ Irina Melnikova, *Literatūros (inter)medialumo strofos, arba žodis ir vaizdas*, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2016, p. 47.

²⁶ Gérard Genette, *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1997, p. 1–6.

²⁷ Irina Melnikova, *Literatūros (inter)medialumo strofos, arba žodis ir vaizdas*, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2016, p. 51.

įreikšminimą kurianti forma. Bet Guadagnino filmas kuria hipertekstinį santykį ne tik su filmu, kuris atvirai rodomas užrašu titruose (paratekste). Jis steigia „paslėptą“ intertekstinį ryšį su kitu pastarojo hipertekstu – Ozono filmu *Baseinas* (*Swimming Pool*, rež. François Ozon, 2003), kuriame istorijos pokyčiai siejami su literatūros kūrimo ir suvokimo problemomis. Guadagnino filmas atvirai nenurodo į Ozono filmą, tačiau vizualioje plotmėje jis „paslėptai“ cituoja prancūzų režisieriaus kino tekstą bei tokiu būdu patenka į bendrą trijų filmų formuojamą dialogo lauką. Jis pasakoja panašią istoriją, tačiau susitelkia į literatūros kūrimo ir suvokimo problemą.

Veiksmo centre – vidutinio amžiaus britų detektyvų rašytoja Sara, kuri išvyksta rašyti knygos į savo leidėjo Džono vilą Prancūzijoje. Įprastą rašytojos rutiną sujaukia atvykusi leidėjo dukra Žiuli, kuri ilgainiui tampa Saros detektyvo inspiracijos šaltiniu. Vieną vakarą, prie baseino, Žiuli įvykdo vyro žmogžudystę, kurią Sara padeda nusišlėpti. Grįžusi į Londoną, rašytoja išleidžia romaną *Baseinas* ir prašo jį perduoti Džono dukrai Julijai, kuri vaizduojama kaip visiškai kitas žmogus nei iki tol matyta Žiuli. Pabaiga implikuoja, jog visa tai, kas buvo rodoma, tėra Saros galvoje gimusi vizija, neturinti tiesioginio ryšio su diegežėje rodoma „tikrove“. Filmą rodo, kad tai, ką žiūrovas suvokė kaip materialią figūrą, tebuvo rašytojos vaizduotės sufantazuota fikcija (mentalinė figūra). Pabaiga sutelkia fokusuotę į rašymo ar literatūros kūrimo problemą, kuri slopina „kriminalinį“ siužetą.

Svarbu paminėti kalbinį lygmenį, kuris aktyvina literatūros medijos svarbą. Pirmasis filmas egzistuoja dviem originaliais variantais – prancūzų ir anglų kalba, antrame pastarosios kalbos yra derinamos tarpusavyje (taip pat dalis kalbėjimo pateikiama titrais), o Guadagnino atveju skirtingų kalbų problema žaidžiama siužete bei medijų raiškoje. Viename interviu, Ozonas kalba, jog pirminis pavadinimas turėjo būti *Rašymas* (pranc. *Écrire*). Paklaustas kodėl visgi ryžosi filmą pavadinti angliškai, jis atsako: „Na, aš paprasčiausiai negalėjau jo pavadinti prancūziškai”²⁸. Šis pasakymas ne tik liudija kalbinę žaismę filmuose, tačiau, kartu, ir referuoja į Derray *Baseiną*, su kuriuo 2003 metų filmas neabejotinai kuria prasminį dialogą. Nors juostoje matomi kiti veikėjai, pastebimos grandys, jungiančios aptartus filmus: veikia rašytojų, leidėjų figūros, kurios suponuoja dėmesį literatūriniam laukui, vaizduojamas veiksmas vyksta Prancūzijos pietuose, o pavadinimą Ozonas sąmoningai užrašo anglų kalba, steigdamas kitokią

²⁸ Well, I couldn't possibly call it *La Piscine*

Thibaut Shilt, *François Ozon (Contemporary Film Directors)*, Urbana: University of Illinois Press, 2011, p. 96.

prancūzų kino klasikos ekranizaciją. Dėmesys perkeliamas nuo kriminalinės intrigos į personažų veiklą – rašymą, literatūrinę kūrybą, jos ypatumus, tikroviškumo bei fikcijos (fizinio ar mentalinio materialumo) idėjas ir pan., o pati kriminalinė intriga tampa tik šios veiklos komentaru.

Iš pirmo žvilgsnio „nematomas“ *Baseino* dialogas su *Didesniais Purslais* leidžia suvokti plotmę, kurioje aiškėja šių dviejų kino tekstų skirtumai: Guadagnino dialogos su *Ozono Baseinu* neįkyriai ryškina medijos problemą (vienas susitelkia į muzikos kaip medijos, egzistavimo ir suvokimo problemą, kitas – į literatūros kūrimo, į fikcijos / realybės problemą, į tai, kaip šiuos vaizdinius suvokia kūrėjas, tad pastarųjų ryšys, grindžia medijų apraiškų ar egzistavimo formų lyginimus). Hipertekstualiai įrašomas *Ozono Baseinas* filmų sąryšyje veikia kaip literatūros mediją aktyvuojantis artefaktas, kuris svarbus *Didesnių purslų* hipertekstinio santykio raiškai, ypač kalbant apie pasirodančią medijos transformaciją. Be to, *Didesni purslai* kitu savo paratekstu – pavadinimu – nurodo į tapybą, kuri tiesiogiai cituoja britų poparto dailininko Davido Hockney paveikslą tuo pačiu pavadinimu. Šioji nuoroda dar kartą kviečia apmąstyti medijos specifikos ir intermedialaus dialogo problemas. Filmas renkasi pasakoti apie muziką, tad tokiu unikaliu atveju intermedialumo, kaip skirtingų medijų, kalbų, formų ar jų suvokimo tradicijų dialogo problema aktyvuojama įvairiausiais būdais, besireiškiančiais skirtingose jo plotmėse. Muzika ir literatūra rodo keliaropus komunikacijos būdus – kaip skirtingų modalumų (simbolinių, ikoninių ženklų, įvairaus materialumo bei jusliškumo) dėka šios medijos steigia reikšmių tinklą bei kuria įvairiapusį dialogą su kitais, anksčiau „užrašytais“ tekstais. Keliami klausimai: kaip šiame medijų ir modalumų dialoge steigiamos reikšmės? Kokios tarptekstinių santykių formos dalyvauja reikšmės kūrime? Atsakymams į šiuos klausimus siekiama atsakyti darbo analizėje.

2. MEDIJŲ ANALIZĖ. INTERMEDIALUMAS FILME. GARSO IR VAIZDO KOLIZIJA

*Tai besvarstydamas, Memijau, jokiū būdu netikėki,
kad į pasaulio nežinomą centrą nūsiska viskas
ir kad, esą, tik todėl visata be jokių išsilaiko
smūgių iš oro, kad ir apačia jos, ir josios viršūnė
neišsiskaidysią niekad, nes veržiasi viskas į centrą,
(jei tavo nuomone, gali daiktai į save atsiremti),
kad po žeme būdami, daiktai traukiami yra josios,
o, apversti viršum kojom, ant josios ramiai pasilieka,
atšvaitas tartum daiktų, kuriuos vandeny mes pamatom...²⁹*

2.1. Purslai: tarp vaizdo ir garso

Režisieriaus Luca'os Guadagnino filmas *Didesni purslai*, atrodytų rodo banalią, ne kartą matytą, meilės trikampio istoriją, kurioje skleidžiasi įtempti veikėjų tarpusavio santykiai. Iš visos kūrėjo „geismo trilogijos“ *Didesni purslai* internetinėje filmų duomenų bazėje įvertintas žemiausiai³⁰. *Aš esu meilė* aptaria emigracijos, nelaimingos meilės dilemas, *Vadink mane savo vardu* atskleidžia pirmosios meilės geismą bei subtiliai rodo homoseksualumo problemą. Kyla klausimas – kuo ypatinga ši, antrą kartą ekrane vaizduojama istorija? Juk filmas, nepateikia jokio problemos sprendimo bei, iš pirmo žvilgsnio, neturi to, ko ieško dauguma žiūrovų kino pasakojimuose – pagrindinės idėjos. Nors ir pakankamai palankiai kritikų pasitiktas filmas, deja, nesulaukia gilesnio žvilgsnio – daugumoje recenzijų aptariama puiki aktorių vaidyba, veikėjų paveikslai bei estetika: „Didesni purslai yra kupinas akiai malonių vaizdų – nuo vaidinančių asmenų iki stulbinančio kraštovaizdžio“³¹. Tačiau tai tik pirminis, vandens paviršiuje žiūrovui matomas lygmuo. Kaip buvo minėta, filmas steigia įvairias intertekstinio ir intermedialaus dialogo rūšis, kurios veikia pasakojimo suvokimą ir šios, iš pažiūros, banlios meilės istorijos interpretavimą. Pirmąja, itin reikšminga detale, tampa nuoroda į paskyrą tapybos kūrinį – garsaus britų dailininko, poparto atstovo Davido Hockney paveikslą tuo pačiu pavadinimu (*A Bigger Splash*, 1967, žr. 3 pav.).

²⁹ Titas Lukrecijus Karas, *Apie daiktų prigimtį*, vertė Merkelis Račkauskas, Vilnius: Mintis, 1964, p. 97-98.

³⁰ *Aš esu meilė* – 7,1; *Didesni purslai* – 6,4; *Vadink mane savo vardu* – 7,9;

³¹ *A Bigger Splash is filled with beautiful things to look at, from the cast to the striking landscape.*

David Sims, *A Bigger Splash: A Dark, Sensuous Romantic Drama*, prieiga internetu: <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2016/05/bigger-splash-review/481620/>, žr. 2019 05 16.



3 pav. David Hockney, *A Bigger Splash*, London: Tate Modern, 1967.

Paveikslas nerodo figūrų, tik purlais baseine vaizduoja ir žodžiu (paratekstu – pavadinimu) žymi jų pėdsaką, taigi neduoda žiūrovui atsakymo į klausimą kas įšoko į vandenį. Sykiu jis leidžia matyti Hockney kūrybos leitmotyvą tampantį baseiną (žr. 4, 5, pav.)³². Filmas „pasinaudoja“ ne vien vieno paveikslo pavadinimu – kinematografinis vaizdas vizualiai kartoja kitų paveikslų figūrų išdėstymą (žr. 6, 7 pav.) – tokiu būdu skatindamas prisiminti kitus tapybos darbus, kuriuose jis rodomas. Du iš jų – *Saulės mauduolis* (*Sunbather*, 1966) ir *Menininko portretas* (*Portrait of an Artist*, 1972) yra tiesiogiai cituojami Guadagnino filme tik jau kitoku – ne žodiniu, bet vizualiuoju pavidalu. Antrojo paveikslo citavimas, apverčiant kūno po vandeniui padėtį kadre, teikia įmanomą pradinį atsakymą į klausimą, kokios figūros dingimą po vandeniui žymi purlai. Tai – menininkas, kūrėjas. Tad pirmas galimas atsakymas randamas pavadinimo nurodomų intertekstų lauke, kuris leidžia interpretuoti paslėptą figūrą kaip filmo kūrėjo figūrą (kurios buvimą pastiprina režisieriaus kėdės vaizdavimas), o kūrėjo veiksmą prilyginti pasinerimui į vandenį, kuriame jis reprezentuojamas Penelopės figūra (tai jos vaizdavimo po vandeniui kadras kartoja Hockney *Menininko* portretą).

³² 1964-1971 metais dailininkas, gyvendamas Kalifornijoje, nutapė eilę paveikslų, kuriuose buvo galima pastebėti baseino vaizdus. Hockney matė Kaliforniją kaip prabangos bei nerūpestingo laisvalaikio apsuptą valstiją. Perteikiami baseino, besimaudančių ar besikaitinančių saulėje žmonių vaizdai, anot tapytojo, pabrėžia būtent atvykusio užsieniečio žvilgsnį iš šalies.

Žr. plačiau: Christopher Simon Sykes, *David Hockney: The Biography, 1937-1975*, New York: Nan A. Talese / Doubleday, A Division of Random House, 2011, p. 383-433.



4 pav. David Hockney, *Sunbather*, 1966.



5 pav. David Hockney *Portrait of an artist*, 1972. Fragmentas.



6, 7 pav. *Didesni pūslai* kadrai.

Antra vertus, nuorodomis į Hockney tapybos darbus žodžiu ir vaizdu kuriamas intermedialusis filmo ir tapybos, kaip specifikuotos medijos dialogas. Pirminė šio dialogo reikšmė akivaizdi kaip Hockney paveiksle rodomi pūslai: kinas dažnai vadinamas judančiu vaizdu / paveikslu (angl. motion picture, moving picture), tad Guadagnino filmas savotiškai

išjudina, įgyvina Hockney tapybą. Tačiau pavadinimo kuriama sisteminė nuoroda³³ į tapybą veikia ir kita – bendresne kryptimi. Kaip buvo rašyta, tapybos teksto statika nepaneigia jame fiksuojamo pasakojimo galimybės (tuomet, kai tai yra pasakojamasis, siužetą vaizduojantis paveikslas), tačiau statiškas tapybinis pasakojimas nereglamentuoja žiūrovo judėjimo tekstu krypties ir reikalauja momentinės visumos pagavos kaip šio judėjimo rezultato. Kuomet žvelgiame į paveikslą, mes turime jį suvokti kaip visumą, tuomet žiūrinčiojo žvilgsnis pradeda judėti po jį, tokiu būdu skirdamas vaizduojamas detales. Vadinas, mes atpažįstame tam tikras dalis, bet tam, kad jas suvoktume mums reikalinga visuma ir jos suvokimas. Kino pasakojimo atveju šioji pagava atrodytų neįmanoma, bet Guadagnino filmo pavadinimas paveikslo vardu nurodo į tokią galimybę. Jis įformina judantį žiūrovo žvilgsnį: režisierius siūlo suvokti filmą kaip tapybos tekstą, kaip vizualųjį ženklą, kurio „objektą“ turi identifikuoti žiūrovas. Būtent stebintysis turi atsakyti į klausimą, ką reprezentuoja ši vaizdo ikona, ir kaip garsą, vaizdą ir visus ženklų tipus derinant kinas, geba sukurti ikoninę visumą, t.y. kokiais būdais ir kaip vizualiai vaizduojami įvairių medijų objektai.

Kreipinys (nuoroda) į intertekstą ir laukas, susijęs su šio tapytojo darbais, ne tik įrodo galimą žvilgsnį į filmą kaip į judančių paveikslų visumą, bet, kartu, kuria nuorodą į tam tikrą istorijos laikotarpį: paveikslai subtiliai ryškina 60-tųjų estetiką: „laikas, kuomet Britanija išsivadavo iš pokario metų pilkumo bei įgavo optimizmo, jaunatviškumo ir spalvų“³⁴. Viename interviu filmo režisierius kalba: „Žinoma, mums tai [paveikslas] buvo didelis įkvėpimo šaltinis. Mes norėjome apsvarstyti filmą iš 7-tojo dešimtmečio menininkų patirčių bei tam, kaip privilegija, pasitelktas šis šedevras“³⁵. Minimas istorinis laikotarpis tampa neatsitiktiniu elementu. Jis visapusiškai apjungia įvairias medijų formas – filmo hipotekstą (Derray juostą), muzikinę stilistiką bei tapybinę estetiką, tad tai funkcionuoja kaip dar viena raiškos forma, o matomas vaizdas ir girdimas garsas sudaro vientisą erdvę. Kyla klausimas – koks vaizdo ir garso ikonų santykis? Kokias reikšmes kuria garso vizualizavimas? Paveiksle vaizduojami pūslai

³³ Irinos O. Rajewsky vartojamas terminas. Sisteminė nuoroda mezga bendro pobūdžio ryšį su kita medija (pavyzdžiui, kino technikos imitacija literatūros tekste etc.)

Žr. plačiau Irina O. Rajewsky, „Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality“, in: *Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, Nr. 6, 2005, p. 52–53.

³⁴ *time when Britain emerged from the greyness of the postwar years into a period of optimism, youthfulness and colour*

David Hockney, *A Bigger Splash* (1967), (display caption), London: Tate Modern, prieiga internetu: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/hockney-a-bigger-splash-t03254>, žr. 2019 04 03.

³⁵ *Of course, it was a big inspiration for us. We wanted to think of the movie from the point of the view of the great artistic experiences of the 60s, and to have the privilege of using the title of such a masterpiece*

A Bigger Splash: Luca Guadagnino interview, in: *The Arts Shelf*, prieiga internetu: <http://www.theartshelf.com/2016/06/28/a-bigger-splash-luca-guadagnino-interview/>, žr. 2019 04 14.

implikuoja negirdimą, virtualų garsą, tad šiuo atveju vienos medijos pagalba „įrašoma“ kita. Ši mintis skatina toliau stebėti garso ir vaizdo susidūrimus bei kelti klausimą – kokios šio neįprasto įforminimo reikšmės?

2.2. „Po vandeniū” slypinti literatūra

Paveiksle vaizduojami ir pavadinime minimi pūslai suponuoja juos lydintį garsą, į kurį sutelkiamas ypatingas filmo dėmesys. Paradoksaliai, filmo istorijos centre atsiduria balsą praradusi dainininkė. Ji negali ne tik dainuoti, bet ir kalbėti, tad jos kalbą filmas dažniausiai perteikia kūno ir veido gestais ar mimika. Sakytinė kalba, kuri paprasčiausiai suvokiama kaip išstartas garsas, šio filmo atveju virsta regėjimą aktyvuojančia medija, kuomet kūno kalba ar veido išraiškos (vaizdo elementai) tampa herojės komunikacijos (garso) forma. Tai kreipia žiūrovo žvilgsnį į literatūros medijos problemą, kuri atskleidžia garso vizualizavimo ypatumus. Sakytinės kalbos, bendrai kalbos ir literatūros problema, filme ikonizuojama ir kitokiu būdu – intertekstine nuoroda į kitą *Didesnių pūslų* hipotekstą – Ozono filmą. Nuorodą fiksuoja kinematografinių kadru citavimas ir filmo pradžia, kai pirma (iki titrų / pavadinimo) Marijana pristatoma kaip dainuojanti, o po filmo pavadinimo pateikiama kaip skaitanti. Toks kadru išdėstymas žymi medijų pasikeitimą bei steigia literatūros ir muzikos metaforinę interakciją. *Didesnių pūslų* vaizdas kupinas knygų bei nuolat jas skaitančių herojų, tad Guadagnino filme literatūra rodoma kaip įkūnytas ar materialiai įformintas darinys, t.y. įfigūrintas daiktais (knygomis).

Minėtas hipertekstinis dialogas su Ozono *Baseinu* nėra akivaizdus, jis tarsi paslėptas „po vandeniū“. Šios „slėpynės” bei nuolatinis knygų ar jas skaitančių personažų rodymas leidžia galvoti apie paslėpto hipoteksto „pūslus“ – filmo dialogą su literatūra. Ozonas kalba: „aš rodau rašymo procesą pačia konkrečiausia forma, pradedant nuo mažų įpročių, kuriuos mes turime prieš pradedant rašyti, iki poreikio pertvarkyti mus supantį pasaulį tam, kad galėtume kurti...”³⁶. Jo filmas susitelkia į kūrimo procesą, kuris atveria ypatingą autoriaus bei personažo santykį, tad kūryba plačiąja prasme tampa filmo centrine problemos ašimi. Literatūrologė Nijolė Keršytė pastebi, jog kūrimo procesas „parodomas kaip autoriaus santykis su herojumi, autorystę siejant su nusikaltimu (žmogžudyste, svetimo teksto vagyste), iškeliant autoriaus, herojaus ir teksto tapatybės problemą”³⁷. Ši mintis leidžia toliau gilintis į personažus, jų tarpusavio ryšį bei

³⁶ *I show the writing process in its most concrete form, talk about the little habits we may have before starting to write, the need to reorganize the world around us in order to be able to produce . . .*
Thibaut Shilt, *Francois Ozon (Contemporary Film Directors)*, Urbana: University of Illinois Press, 2011, p. 96.

³⁷ Nijolė Keršytė, „Autoriaus figūros. Autorė ir herojė: konfliktiškas suokalbis”, in: *Naujasis Židinys*, 2004, Nr. 11, p. 538.

svarstyti realumo ir fiktyvumo plotmes, kuomet dėmesio centre atsiduria literatūra, kaip specifikuota medija. Literatūros medijos dialogo įtampa kuriama dekonstruojant personažus bei akcentuojant skirtingas detales. Ozono *Baseinas* klasiškai priešina dvi veikėjas – konservatoriškąją britę Sarą bei palaidūnę prancūzę Žiuli. Analogiškai Guadagnino priešina Marijaną ir Penelopę³⁸, kuomet Derray ekranizacijoje abi personažės yra prancūzės. Ši skirtis dar kartą akcentuoja minėtą kalbinio lygmens svarbą, kuriuo žaidžiama įvairiais būdais: filmuose naudojamomis kalbomis, veikėjų tapatybėmis, veiksmo vietomis ar titrais. *Didesni pūslai* keičia herojų tapatybę, tokiu būdu steigdami hipertekstinį santykį su Ozono kino juosta. Taip pat galima pastebėti citatas ar kadrines nuorodas į 2003 metų prancūzų režisieriaus filmą. Painus istorijos galas, kuomet Sara sutinka tikrąją leidėjo dukrą Juliją tarsi siūlo žiūrovui mintį, jog tai, ką jis stebėjo ekrane iš tikro buvo Saros fantazijos (vaizduotės) vizija, paversta filme rodomu literatūros tekstu / knyga.

Vaizduojama detektyvų rašytoja pati tampa istorijos narplioja, kuri filmo gale šį vaidmenį suteikia stebinčiam. Iš pradžių žiūrovas suvokia veiksmą kaip tikrovę ir tik pabaigoje, kai pamato vizualųjį veikėjų nesutapimą, supranta, kad iki tol buvo rodomas paties romano kūrimo procesas, o leidėjo dukters figūra tebuvo rašytojos vaizduotės darinys. Tai verčia žiūrovą prisiminti rodytas vizualias detales bei pastebėti kaip vizualioje plotmėje derinami įvykiai. Galima išvelgti trapų perėjimą, kurį vaizduoja kinematografiškai priartinti Saros rankų kadrai, kuomet ji pradeda rašyti knygą (žr. 8, 9 pav.). Šie stambūs planai savotiškai steigia fikcijos įsigalėjimą, rašymą, kino medijos perėjimą į literatūrą. Kadrai rodomi prieš Žiuli atvykimą, o tai suponuoja mintį, jog tariama leidėjo dukra tėra fiktyvus, Saros galvoje gimęs personažas. Kompiuteris tampa autorės sukurtos fikcijos saugojimo vieta, tad momentas, kuomet Sara darbalaukyje sukuria „Žiuli“ aplanką (žr. 10 pav.) liudija personažės fiktyvumą, juolab, kad pastarosios aplankas atsiranda šalia kito rašytojos detektyvo „Dorvelis atostogose“ (*Dorwell on Holiday*). Veiksmas, vykstantis autorės kuriamame romane provokuoja virtualų metadiegtinį pasakojimą, t.y. pasakojimą pasakojime³⁹. Tiek Ozono *Baseinas*, tiek *Didesni pūslai* temiškaai skleidžia dar vieną povandeninę temą – komplikuatą medijų santykį bei suvokimą.

³⁸ Jos vaizduojamos kaip britė ir amerikietė.

³⁹ Nijolė Keršytė, *Pasakojimo pramanai*, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2016, p. 372.



8, 9 pav. *Baseinas* kadrai.



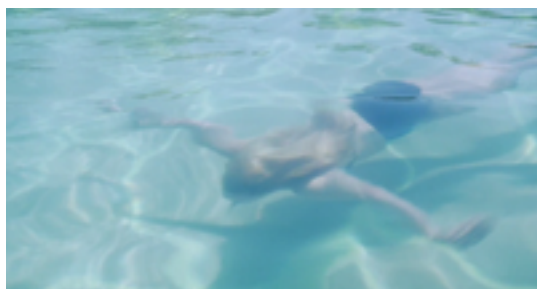
10 pav. *Baseinas* kadras.

Kaip buvo minėta aukščiau, paslėptas hipertekstinis santykis reiškiasi filmo išraiškos plane. Galima pastebėti jog *Didesni purlai* taip pat cituoja kelis Ozono *Baseino* kadrus būtent vaizduodamas veikėjus vandenyje (žr. 11, 12, 13, 14 pav.). Duotieji pavyzdžiai ne tik tampa vienas kito kartotėmis, tačiau, matoma, jog keičiama jų judėjimo trajektorija, tad hipertekstinis filmų santykis formuoja tam tikrą priešpriešą. Ozono *Baseinas* susitelkia į literatūros problematiką, kuomet *Didesni purlai* – į muzikos. Pats kadru citavimas rodo medijų sąryšį, o figūrų po vandeniu judėjimo krypties apvertimas siūlo svarstyti jų reprezentacijos skirtumus. Pastarieji filmai kelia klausimus – koks literatūros ir muzikos medijų santykis? Ar galima jas laikyti analogiškoms? Medijų susidūrimas pastebimas ir veikėjų transformacijoje, kuomet matoma dviejų judėjimo krypčių, kaip dviejų skirtingų medijų priešprieša. Personažų paveikslai analogiškai papildo pastarąjį teiginį. Minėta Marijanos ir Penelopės priešprieša formuoja dialogą su Ozono baseinu, tačiau, savo ruožtu, galima pastebėti ir kitų veikėjų – Polo ir Hario supriešinimą. Haris vaizduojamas kaip muzikos prodiuseris (kaip ir Derray hipotekste), tačiau Polo personažas kitoks. *Didesni purlai* vaizduoja jį ne kaip rašytoją, o kaip dokumentinių filmų kūrėją, tad neveltui keliose scenose jis vaizduojamas su kamera. Šie du veikėjai taip pat

realizuoja dviejų medijų – kino ir muzikos – susidūrimą. Nors Haris ir Polas vaizduoja ne literatūros ir muzikos koliziją, svarbi tampa pačios priešpriešos idėja, kurią suponuoja nematomas hipotekstas – Ozono *Baseinas*. Veikėjai pasitelkiami tam, kad taip pat realizuotų paslėptą filmo medijų sintezę. Haris ir Polas – kaip Ozonas ir Guadagnino – atstovauja du skirtingus diskursus, ryškindami vienos ar kitos medijos reprezentacijos panašumus bei skirtumus. Ozono filmas intertekstualiai įrašomas į analizuojamo objekto tyrimų lauką bei skatina kinematografinį vaizdą interpretuoti kaip perskaitytos knygos puslapius. *Didesni purslai* rodo šių medijų susidūrimą svarstant jų „giminiškumo“ problemą. Tiek muzika, tiek literatūra suprantamos kaip klausos (garso) medijos, tačiau „kalbančios“ skirtingais ženklais – literatūra suvokiama kaip simboliai, o muzika kaip ikonos. Išraiškos plotmėje derindamas šias dvi medijas, Guadagnino skatina plačiau pažvelgti į pastarųjų raišką kine. Šie svarstymai leidžia teigti, jog literatūra – dar viena po vandeniu slepiama figūra, kurią žymi pavadinimo purslai.



11, 12 pav. *Baseinas* kadrai.



13, 14 pav. *Didesni purslai* kadrai.

Luca'os Guadagnino filmas savitai jungia du hipotekstus – Ozono bei Derray *Baseinus*, derindamas kūrybos ir santykių plotmes. Filmo centre tampa nebe aistra, o pačių medijų samplaika. Santykis su Ozono *Baseinu* palaikomas remiantis medialumo (literatūros ir muzikos santykio) problema, bet Derray *Baseinas* iš pirmo žvilgsnio tarnauja tik kaip tam tikra siužetinė schema. Tačiau, atsižvelgiant į hipertekstinį santykių tinklą bei į pasirinktą veikėjų transformaciją,

galima pastebėti, jog mįslingumas ar paslaptینگumas yra būtent Derray hipoteksto inspiracija, nes 1969 metų metų filmas su žiūrovu taip pat žaidžia savotiškas „slėpynes“. Pastarasis kino tekstas palieka itin daug neišspręstų scenų. Pavyzdžiui, pagrindinių filmo herojų konfliktas vystomas neištikimybės klausimu – tarsi užsimezgsusių Marijanos ir Hario bei Polo ir Penelopės santykių – tačiau žiūrovui nepateikiama nei viena neištikimybės liudijanti scena. Filmo pabaigoje taip pat neatsakoma į pagrindinį ekrane keliamą klausimą – ar iš tikrųjų veikėjai apgaudinėjo vienas kitą? Mįslinga filmo pabaiga, nuolatinis tarpusavio flirtas bei įtampa tampa Derray filmo dominante. Režisierius siūlo suvokėjui pačiam pasirinkti galimą atsakymą. Guadagnino, savo ruožtu, eksplikuoja hipotekste nerodytas scenas, pavyzdžiui, Polo ir Penelopės žygį į kalnus, Marijanos bei Hario kelionę į parduotuvę ir neištikimybės sceną, kurią nutraukia pati Marijana. Siužetinėje plotmėje Guadagnino ne toks paslaptingas kaip Derray, tačiau mįslės ir „slėpynės“ analogiškai atsiranda diskurso lygmenyje. Pirmiausia, filmas, į kurį tiesiogiai įrašomas paveikslo pavadinimas, vaizduoja nematomą, nežinomą figūrą, iššokusią į baseiną. Italų režisierius tarsi užduoda metaforišką paslaptį bei neva steigia mintį, jog tai, kas nematoma, tampa tam tikru filmo atrakinimo kodu. Nematoma figūra galėtų būti Ozono *Baseinas*, su kuriuo kuriamas subtilus bei paslėptas dialogas. Taip pat tai gali būti konceptualus filmo įforminimas, tad pasakojama istorija yra tik tam tikra forma esmiškam turiniui: medijų klausimui bei jų egzistavimo formų ar modalumų būdų atskleidimui. Tai kreipia žiūrovo žvilgsnį ne tik į patį pasakojimą, jo turinį, bet ir į detales, metaforas bei siekiamybę atrasti tai, kas tarsi lieka nematoma.

Kalbant apie literatūros ir muzikos panašumus, galima teigti, jog šių dviejų medijų derinimas pasirinktas neatsitiktinai. Literatūra ir muzika interpretuojamos kaip savotiškai analogiškos medijos, kuomet garsas ir vaizdas tarsi susitinka tarpusavyje. Žiūli tampa tam tikra įfigūrinto garso forma, kurią produkuoja Sara, paversdama ją žiūrovui matoma figūra. Jos galvoje ji realizuojama kaip fiktyvus personažas, lyg girdimas, bet nematomas garsas, tačiau ekrane veikėja rodoma kaip vizualus objektas. Šis neįprastas raiškos būdas skatina pastebėti vizualizuoto garso ypatumus bei analogijas. Guadagnino garsą įfigūrina Hockney paveikslo nuoroda, tokiu būdu steigdamas garso ir vaizdo svarbą. Ozono filme rašymo (literatūrinio kūrybos proceso) ir pasirengimo rašymui kadrai *Baseine* vizualiai rodo muzikos atlikimo ir rašymo proceso analogiją. Ji ruošiasi rašyti tekstą taip kaip ruošiamasi groti pianinu. Šis metaforinis panašumas suteikia galimybę matyti dar vieną sąsają tarp literatūros ir muzikos bei tarp produkuojamo garso ir vaizdo. Taigi, kuomet *Baseinas* telkiasi į literatūros medijos problemškumą, *Didesni pūslai* pasirenka panašiais, tačiau, sykiu ir skirtingais būdais vaizduoti muzikos mediją, kuri filmo išraiškos plane pasirodo įvairiomis savo egzistavimo formomis. Abu

režisieriai modifikuoja įprastą garso pavidalą vizualumo pagalba, t.y. aktyvuoja juslinį regos modalumą bei suteikia jam žymėto materialumo formą. Tai skaitina suvokėją – skaitytoją, žiūrovą ar klausytoją, nuo pat pirmo susidūrimo su tam tikra medija akimirkos, atkreipti dėmesį į pastarosios formą, kuri taip pat lemia bei kuria įvairias reikšmės ar interpretavimo strategijas.

2.3. Garso takelis – muzikos ir literatūros tiltas

Perkeldamas dėmesį į muzikantus ir muziką, filmas pratęsia kino ir literatūros kaip specifikuotų medijų dialogą. Kuomet filmų analizėje kalba eina apie garso elementą, be jokios abejonės atsižengiama į ekrane skambančią muziką, tad natūralu, jog analizuojant muzikines filmo figūras pradedama nuo garso takelio analizės. Remiantis Elleströmo modalumų koncepcija, galima suvokti, jog garso takelis savyje derina tekstą ir muziką, tad ši forma atsiduria tarpiniame būvyje bei skatina kelti klausimą – ar tai literatūra, ar muzika? Kaip pastebėta Thomo Elsaesserio bei Maltes Hagenerio, garsas ir vaizdas kuria vieningą visumą⁴⁰, tad garsas pats gali funkcionuoti kaip figūra. Dažnai garso takelis yra pritaikomas prie vaizdo⁴¹, tačiau pavyzdžių, kuomet garsas kine tampa svarbesnis arba bent tolygiai svarbus, yra nemažai⁴² ir jie visuomet yra reikšmingi. Analizuojant filmo muziką galima teigti, jog ji gali būti suprantama kaip tam tikra komunikacijos forma, kuri gali būti suprasta ne tik klausantis, bet ir žiūrint⁴³. *Didesni purlai* tampa modeliu, kai garsas funkcionuoja kaip savarankiškas, o ne tik vaizdą užpildantis elementas.

Kurdamas paradoksalias analogijas filmas nepriešina vaizdo ir garso, jis demonstruoja jų sintezę, kuri pabrėžia pastarųjų lygiavertiškumą. Pagal nusistovėjusią praktiką, filmo garso takelis buvo išleistas atskiru albumu. Įprastai, albume dainos išdėstomos pagal tai, kokia eilės tvarka jos skambėjo filme, tačiau originalusis garso takelis ne tik nesilaiko šios chronologijos, bet neįtraukia į albumą dalies dainų. Kadangi darbe susitelkiama į garso ir vaizdo samplaiką, analizės objektu pasirinktas ne originalusis garso takelis, bet chronologine tvarka filme pasirodančios dainos. *Didesniuose purluose* jos išdėstytos tokia tvarka:

1. „Observatory Crest” – Captain Beefheart & His Magic Band
2. „Okanagon” – Giacinto Scelsi
3. „O Boto” – Antonio Carlos Jobim

⁴⁰ Thomas Elsaesser, Malte Hagener, *Kino teorija: įvadas per juslių prizmę*, iš anglų kalbos vertė Rima Bertašavičiūtė, Vilnius: Mintis, 2012, p. 179.

⁴¹ James Wierzbicki, *Film Music: A History*, New York and London: Routledge, 2009, p. 3.

⁴² Pavyzdžiui, Jimo Jarmuscho *Išgyvena tik mylintys*, Luca Guadagnino *Vadink mane savo vardu*, Quentino Tarantino *Nužudyti Bilą, Ištrūkęs Džango* etc.

⁴³ Anahid Kassabian, *Hearing Film: Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*, New York and London: Routledge, 2001, p. 17.

4. „Beauty Is Only Skin Deep” – Robert Mitchum
5. „Black Silk Stocking” – Krisma
6. „Jump Into The Fire” – Harry Nilsson
7. „Moon Is Up (Remastered)” – The Rolling Stones
8. „Emotional Rescue” – The Rolling Stones
9. „Worried About You” – The Rolling Stones
10. „Observatory Crest” – Captain Beefheart & His Magic Band
11. „Valse” – Antonio Carlos Jobim
12. „Heaven” – The Rolling Stones
13. „Una, Due, Tre, Quatro” – Verdi: Falstaff
14. „Okanagon” – Giacinto Scelsi
15. „Jump Into The Fire” – Harry Nilsson
16. „Aguirre I (L'acime Di Rei)” – Popol Vuh
17. „Emotional Rescue” – St. Vincent

Ne visas filme skambančias dainas galima priskirti prie tokių, kurios formuoja papildomas reikšmes, kai kurios iš jų atlieka elementarią vaizdo užpildymo ar nuotaikos sukūrimo funkciją bei pabrėžia veikėjų vidines tarpusavio įtampas. Pavyzdžiui, įtemptų veikėjų santykiui vaizduoti pasitelkiami italų kompozitorių, Giuseppe's Verdi bei Giacinto Scelsi kūriniai, ryškinantys personažų baimę, įtarumą, bei susierzinimą. Čia išsiskiria Scelsi kūrinys *Okonagon*, sudarytas iš nuolat besikeičiančios ritmikos ir pabrėžiantis vis pulsuojančių vidinių veikėjų neramumą. Šie skambesiai veikia lygiagrečiai su vaizdu, tad muzika papildo ir aktualizuoja ekrane matoma vaizdą bei padeda žiūrovui geriau suvokti filmo nuotaiką. Tačiau, vien tik išraiškos plane pastebimas ypatingas bei sukonzentruotas dėmesys muzikai, verčia skambančias dainas traktuoti dar vienomis istorijos interpretantėmis. Muzikos žodžiai įgauna atskirą vaidmenį – jie tiesiogiai komentuoja veiksmą ir santykius, tad toliau pateiktoje garso takelio analizėje koncentruojamasi į dainas, kaip simbolinio modalumo ženklus.

Pastebima, jog didžiąją garso takelio dalį sudaro grupės *The Rolling Stones* dainos. Filmo veikėjai savaip idealizuoja šią grupę, nuolat klauso jos dainų, o Haris vis pasakoja įvairias istorijas, kuriose dominuoja būtent minėtos muzikos grupės atlikėjai. Vienas iš praeities vaizdų atveria žiūrovui Hario bei Polo pažinties sceną, kurioje Haris „kamerai” pasakoja minėtos grupės kūrybos ypatumus. Pagrindine muzikine tema tampa daina „Emocinis išvadavimas” (*Emotional rescue*), kurios dainos tekstas pradeda funkcionuoti kaip dar vienas prasminį lygį papildantis

dėmuo. Stebint filmą tampa aišku, jog Marijana gyvena su Polu dėl to, kad jis mėgino įvykdyti savižudybę, o atvykėlio Hario tikslas yra susigrąžinti prarastą meilę (Marijaną). Tai galima pastebėti dainos tekste: „Ar tu nežinotai, kad pažadai nėra skirti tam, kad būtų iššęsi?! Kaip naktis, jie ištirpsta miege/ Aš būsiu tavo gelbėtojas, tvirtas ir ištikimas/ Aš ateisiu į tavo emocinį išvadavimą”⁴⁴. Dainos tekstas kartoja tai, kas rodoma filme – Hario siekimą suvilioti Marijaną, atsisakyti neva duoto pažado Polui bei būti kartu su juo. „Emocinis išvadavimas” skamba per vieną iš įsimintiniausių filmo scenų – Hario šokį. Veikėjas vaizduojamas it visiškai laisvas, saulės nutviekstas Satyras⁴⁵. Daina dar kartą skamba pabaigos titruose, tačiau ją atlieka ne *The Rolling Stones*, o muzikantė *St. Vincent*. Hariui žuvus „emocinis išvadavimas” pagaliau pasiektas, tačiau, kartu, dainos kartotė įformina pakitusios reprezentacijos problemą.

Centriniai personažai, Haris ir Marijana, turi savo individualias muzikines temas. Hariui pasakojant įvairiausias istorijas fone girdima amerikiečių dainininko Harry Nilssono daina „Šuolis į ugnį” (*Jump into the fire*), kuri pasikartoja kuomet Marijana randa jį negyvą baseine. Šis pavyzdys iliustruoja kaip tas pats garso takelis realizuojasi skirtingomis reikšmėmis bei papildo veikėjų paveikslus. Amerikiečių dainininkas Harry Nilssonas yra viena iš 6-7 dešimtmečio muzikos „ikonų“, buvo glaudžiai susijęs su *The Beatles* ar *The Rolling Stones*, tad ir jo dainos primena ankstyvąją *The Rolling Stones* muziką⁴⁶. Būdamas 52 metų, atlikėjas mirė ištiktas netikėto širdies smūgio. Filmas brėžia istorinio asmens ir veikėjo paralelę, kurią palaiko iš hipoteksto paskolintas, bet naujame kontekste įgijantis „papildomą“ reikšmę vardas Haris, o fone skambanti daina tampa tam tikra prolepse, pranašaujančią tragišką veikėjo mirtį. Dainoje vis kartojama frazė: „Mes galime padaryti vienas kitą laimingais / Mes galime padaryti vienas kitą laimingais”⁴⁷, kuri muzikaliai pasakoja apie rodomas Hario pastangas susigrąžinti Marijanos meilę, tad „Šuolį į ugnį” galima laikyti Hario figūrą reprezentuojančia muzikine tema. Šio personažo mirties scenoje skamba ta pati daina, tad ji pasirodo kaip Hario muzikinės temos pabaiga.

⁴⁴ *Don't you know promises were never meant to keep?*

Just like the night, they dissolve off in sleep

I'll be your savior, steadfast and true

I'll come to your emotional rescue

The Rolling Stones, „Emotional Rescue”, in: *Emotional rescue*, 1980: Compass Point Studios.

⁴⁵ Graikų mitologijoje aptinkamas pusiau gyvūnas, pusiau žmogus. Jo simbolis yra falas, tad laikomas vaisingumo demonu. Vaizduojamas kaip mėgstantis linksmybes, išgertuves, greitai įsimylintis bei muzikalus (dažnai lydimas muzikos arba grojantis dūdele, cimbolais, kastanjetėmis ar dūdmaišiu).

⁴⁶ Mathew Greenwald, *Harry Nilsson: Jump into the fire*, prieiga internetu: <https://www.allmusic.com/song/jump-into-the-fire-mt0030437950>, žr. 2019 04 08.

⁴⁷ *We can make each other happy*

Oh, we can make each other happy

Harry Nilsson, „Jump into the Fire”, in: *Jump into the Fire / Moonbeam song*, 1972, Warner / Chappell Music, Inc.

Vienoje iš filme rodomų praeities scenų, Marijana atlieka *The Rolling Stones* dainą „Nerimauju dėl tavęs“ (*Worried about you*). Daina pasikartoja karaokės scenoje, tačiau ją atlieka Haris, nes Marijana vis dar negali dainuoti dėl atliktos operacijos. Ši *The Rolling Stones* grupės daina suvokiama kaip Hario ir Marijanos meilės baladė, taip pat ją atlieka abu personažai: „Kartais aš galvoju kodėl tu man tai darai / Kartais aš nerimauju, mergyt, kad tu manęs nemyli / Kartais aš pasilieku vėlumoje/ Taip, aš linksminuosi/ Taip, aš spėju, dabar tu žinai, kad esi ne vienintėlis(ė)/ Taip ir mažyti, o, kokius saldžius dalykus man žadėjai/ Atrodo, jie kaip dūmai išgaravo/ Taip, išnyko kaip sapnas, mažuti“⁴⁸. Šis dainos tekstas visapusiškai realizuoja Marijanos ir Hario santykį, kuomet judviejų ryšys svyruoja tarp meilės ir neapykantos, ką įrodo pirmieji dainos strofos sakiniai. „Nerimauju dėl tavęs“ tampa bendra Hario ir Marijanos muzikine tema. Šią mintį konceptualizuoja vienas iš paskutiniųjų filmo kadru, kuomet žiūrovas dar kartą nukeliamas į praeitį (vieną iš Marijanos koncertų). Pas besiruošiančią Marijaną užsuka Haris ir klausia: „Taigi, Derekas man sakė, kad „Nerimauju dėl tavęs“ išimta iš dainų sąrašo, ar tai tiesa?“⁴⁹. Marijana paprasčiausiai linkteli bei susierzinusiam Hariui atsako: „Hari, daugiau neprašyk, kad aš tau daryčiau sentimentalius dalykus“⁵⁰. Scena leidžia suprasti, jog veikėjų romantiniai santykiai nutraukti, o daina nebeprisirodys Marijanos repertuare, kaip ir Haris daugiau nebebus jos gyvenimo dalis. Muzika tampa veikėjų tarpusavio santykio atspindžiu.

Garso takelis savaip tiesia tiltą tarp literatūros ir muzikos. Filmo personažai pradeda komunikuoti dainos tekstų pagalba, o tai suteikia muzikai literatūriškumo. Skambanti muzika ne tik papildo naratyvą ar vaizduoja įtampas tarp veikėjų, ji pati veikia kaip viena iš pasakojimo formų: dainų tekstai kuria komunikaciją tarp personažų, o tai tampa vienu iš literatūriškumo apraiškų. Literatūra ir muzika suprantami kaip du skirtingi kalbėjimo būdai, tačiau skambantis garso takelis leidžia pastebėti šių dviejų medijų, kaip komunikacijos formų, bendrumus. Garso takelis išlaiko stilistinį vientisumą (60-tųjų rokas), kuris prideda savitų reikšmių. Plačiau tai aptariama tolimesniame skyriuje.

⁴⁸ *Sometime I wonder why you do these things to me
Sometime I worry girl that you ain't in love with me
Sometimes I stay out late, yeah I'm having fun
Yes, I guess you know by now that you ain't the only one
Yeah and baby, ooh sweet things that you promised me yeah
They seemed to go up in smoke
Yeah, vanish like a dream, baby*
Rolling Stones, „Worried About You“, in: *Tattoo You*, 1981: The Glimmer Twins.

⁴⁹ *So, Derrick tells me that „Worried About You“ iš off the set list, is that true?*

⁵⁰ *Harry, don't ask me to do sentimental things for you anymore.*

3. MUZIKOS ĮREIKŠMINIMO BŪDAI FILME

Sykiu muzika įfigūrinama ir kitais būdais. Šiame skyriuje aptariamas muzikos įreikšminimas filme, kuris tampa viena iš esminių dalių vaizduojant ne tik muzikos kaip specifikuotos medijos modalumų ypatumus, bet ir ryškinant pastarosios medijos santykį su literatūra. Didesni purlai pateikia įvairiausių nuorodų į muzikos mediją skirtingose plotmėse, tad tolimesni poskyriai skirti detalesnei minėtos medijos įtraukimo analizei.

3.1. Paratekstinis rėmas: filmas kaip kompaktinė plokštelė

Didesni purlai įvairiais būdais kviečia apmąstyti muzikos medijos ypatumus kine, sietinus su skirtingomis jų egzistavimo formomis. Vienu iš tokių mėginimų galima laikyti techninį filmo įforminimą. Reikėtų atkreipti dėmesį į filmo rėmą, kurį sudaro paratekstai – pradžios ir pabaigos titrai. Pradžios titruose pateikiamas filmo pavadinimas, o pabaigos – aktorių, režisieriaus bei kitų kūrėjų vardai ir pavardės. Kiekviename filme titrų rėmas apiforminamas savaip ir ne visada jie skatina žiūrovą galvoti apie įreikšminimo reikšmę – dažniau titrai atlieka techninę (prie filmo dirbusios komandos įvardijimas) bei estetinę funkciją. Tačiau *Didesnių Purlų* atvejis ypatingas – be aukščiau išvardintų paskirčių filmo titrai atlieka įreikšminimo ar įreikšminimo funkciją. Šis aspektas esmiškai svarbus kalbant apie galimus filmo „perskaitymo“ būdus.

Muzika tampa ne tik turinio pateikimo priemone – ji konceptualiai siūlo žiūrovui įvairias šio filmo interpretavimo galimybes. Viena iš jų – filmas kaip muzikos kūrinio įrašas. Filmą prasideda Marijanos koncerto vaizdu, o paskutinis filmo kadras vaizduoja dainininkę, duodančią autografą policininkui savo muzikinio albumo viršelyje. Filmo gale pasirodantys pabaigos titrai atkartoja muzikinės kompaktinės plokštelės formatą, tad paratekstai įreikšmina filmą kaip muzikinį kūrinį (muzikinį albumą). Pradžios kadras su pavadinimu (žr. 15 pav.) funkcionuoja kaip priekinis viršelis, o pabaigos (žr. 16 pav.) – kaip galinis (palyginimui žr. 17, 18, pav.). Galima pastebėti, jog tiek pavadinimas, tiek pabaigos titrai įrašomi tuo pačiu šriftu, kas sudaro tam tikrą vientisumo įspūdį. Šį ypatingą įforminimą galima sieti su techninės medijos perkėlimu. Kuomet kalba eina apie filmą, suprantama, kad techninė medija tampa kino ekranas, tačiau *Didesni purlai* steigia kitokią interpretacinę galimybę – paratekstinis rėmas siūlo žiūrėti filmą it klausantis muzikinės kompaktinės plokštelės (CD). Kitaip tariant, ekrane produkuojamas vaizdas paradoksaliai skatina ne žiūrėti, o klausytis, tokiu būdu apverčiant įprastą kino, kaip vizualios medijos, suvokimą. Ši mintis paraleliai tvirtinama kino filmo pavadinime kuomet

Hockney paveikslas, vizualiai fiksuodamas purslus, palieka garso pėdsaką. Pradžios ir pabaigos titrai, kaip esminis filmo rėmas, skatina vaizdo ir garso kaitos ieškoti raiškos plane.



15, 16 pav. *Didesni purslai*. Pradžios ir pabaigos titrai.



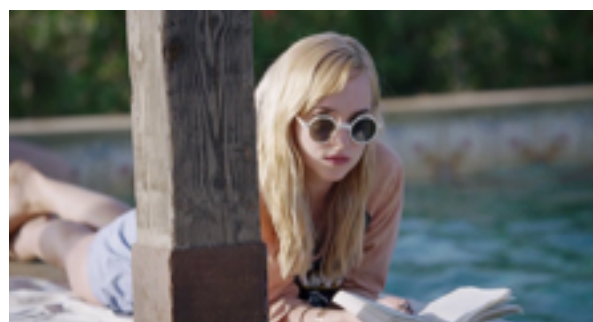
Palyginimui 17, 18 pav. Grupės *The Beatles* albumo *Love* (2006) kompaktinės plokštelės priekinis ir galinis viršeliai.

Filmas, kuris įfigūrinamas kaip muzikinė kompaktinė plokštelė, prasideda gyvo roko koncerto vaizdu, tad čia galima skirti mechaninio įrašo ir gyvo atlikimo⁵¹ koliziją. Mąstant apie gyvą atlikimą suprantama, jog jis visuomet reikalaus vizualumo, t.y. stebimas atlikėjas, jo įvaizdis, scena. Mechaninis muzikos įrašas nekinta bei žiūrovą verčia vadovautis tik klausia. Ši priešprieša pastebima ir tuomet, kai galvojama apie kino ir muzikos atlikimo ypatumus. Dviprasmiškas medijų santykis subtiliai paslėptas siužetiniuose filmo vingiuose. Aistros ir įtampos fone matomas ne tik bręstantis Hario ir Polo konfliktas, tačiau, kartu, filmas konceptualiai atveria dvigubo lygmens priešpriešą – muzikos, kaip gyvo ir mechaninio atlikimo galimybes bei kino ir

⁵¹ Gyvą atlikimą suvokiant kaip koncertą.

muzikos, kaip skirtingų medijų įrašus. Tai skatina grįžti prie medijų įpavidalinimo ar jų egzistavimo formų svarstymų. Kinas, kaip medija, visuomet egzistuoja mechaninio įrašo pavidalu, o muzika, savo ruožtu, gali pasireikšti tiek gyvu atlikimu, tiek įrašytu garsu. Pirmasis *Didesnių pusrų* kadras rodo gyvos, „vienkartinės“ muzikos skambesį koncerte. Paratekstinis rėmas įformina filmą kaip muzikos įrašą, tokiu būdu priešindamas mechaninį ir gyvą atlikimą. Tačiau, kartu, kompaktinės plokštelės momentinei pagavai pasiduodantis daiktas sutalpina savo viduje judėjimą (vaizdą), muzikos skambėjimą (garso ikoną), kurio negalima pamatyti. Jos paslėptos pačiame daikte. Šis neįprastas įreikšminimas reiškiasi analogija su tapyba ir su rašytiniu literatūros tekstu (knyga).

Guadagnino ekranizacijoje tiek literatūra, tiek muzika įgauna materialųjį pavidalą. Skaitomas ar rankose laikomas knygas nuolat keičia vis atsirandančios kompaktinės ar vinilinės plokštelės, kurias filmo veikėjai „skaito“ taip pat kaip literatūrą (žr. 19, 20, 21, 22 pav.). „Virtualus“, nematomas garsas įgauna realią formą, o knyga tampa savita analogija kompaktinei plokštei, tad literatūra ir muzika lyginamos ar tapatinamos gretinant judviejų materialią išraišką. Pirmiausia, tiek knyga, tiek muzikinis albumas turi priekinį ir galinį viršelius, o be viso to, neretai albumuose galima aptikti trumpą aprašymą apie grupę, jos kūrybą bei pateiktus dainų tekstus. Tai steigia įvairialypę reikšmės strategiją – vienu metu formuojama konceptuali muzikos ir literatūros kaip specifikuotų medijų priešprieša, tačiau, kartu, pastebimas ir jų bendrumas. Aptarinėjamas literatūros ir muzikos „gimiškumas“ Guadagnino filmo atveju perteikiamas pasitelkiant jų materialiąsias formas, sykiu demonstruojant šių medijų analogijas.



19, 20 pav. *Didesni pusrų* kadrai. Knygos.



21, 22 pav. *Dideni purlai* kadrai. Vinilinė ir kompaktinė plokštelės.

Ypatingas įrėminimas steigia filmo, kaip muzikinės kompaktinės plokštelės „skaitymo“ strategiją, bet tuo pat metu – pradžios paratekstu (titruose žymimu pavadinimu) filmas vadinamas paveikslo vardu – kuriama kitokia skaitymo strategija (svarbi momentinė pagava, regos aktyvavimas). Galimi įvairūs interpretavimo variantai rodo kaip, vienu ar kitu atveju, intermedialusis dialogas formuoja teksto įreikšminimą. Garso ir vaizdo santykį aktualizuoja skambantis garso takelis bei kino ekrane matomas vaizdas. *Didesni purlai* leidžia žiūrovui pasiklausyti muzikinio įrašo, o *Baseinas* kviečia žiūrovą tapti skaitytoju. *Didesni purlai* suponuoja požiūrį į filmą, kaip muzikos atlikimą, tačiau, kartu, pirmasis gyvo koncerto kadras neabejotinai steigia vizualumo svarbą. Tai liudija jau aptartas ryšys su tapyba bei kinu. Vizualioji plotmė tampa vienu iš būdų, kuriais italų režisierius įfigūrina muziką analizuojamame filme. *Didesni purlai* rodo medijų sintezės neišvengiamumą, kuris mėgintų ginčyti įsitikinimą, jog tam tikra medija gali egzistuoti tik pagal tam tikras nusistovėjusias taisykles ar konvencijas, kad atitinkamas darinys vienareikšmiškai gali priklausyti tik kažkokiai specifinei medijai. Kyla klausimas ar Guadagnino kino tekstas ketina nuneigti įprastą įsivaizdavimą apie muzikos medijos „prigimtį“? Filmą siūlo žiūrovui kone skirtingas suvokimo strategijas – interpretuoti visumą kaip CD plokštelę, o atsižvelgiant į santykį su tapyba – ir kaip judantį paveikslą. Kompaktinė plokštelė tampa forma, į kurios vidų sutalpinami kiti muzikos įfigūrinimo būdai:

- garso ir vizualaus takelio nuorodos (palaikant ryšį su tapyba);
 - medijų problematika plačiąja prasme (ar muzikos ir kitų medijų įtampos);
 - istoriškumas: laikotarpis, kuris atliepia Hockney paveikslų ir Derray filmo *Baseinas* kūrimo laikotarpį (60-70-ieji), kurių „dvasia“ tampa kultūrinio fiktyvios geismo istorijos planu;
- Plačiau apie išvardintus dalykus kalbama tolimesniuose poskyriuose.

3.2. Roko muzika: santykis su istorija

Atkreiptinas dėmesys, jog ypatingas filmo įrėminimo būdas apibūdina jį kaip būtent roko muzikos stiliaus kūrinį ar įrašą. Šis pasirinkimas kviečia plačiau pažvelgti į pasirinktą muzikos diskursą, kurį suvokti padeda šio muzikos stiliaus istorinis kontekstas. Roko muzika turi išskirtinę istoriją bei yra 7-tojo dešimtmečio visuomenės maišto dalis: „Seksualinė revoliucija⁵² prasidėjo iki rokenrolo, bet būtent šis muzikos stilius tapo jos garso takeliu. Muzika tapo daugiau nei pramoga. Muzika tapo daugiau nei universalia kalba. Muzika tapo daugiau nei žinučių / pranešimų lenta”⁵³. Tai buvo laikotarpis, kai iškilo tokie pasaulinio lygio atlikėjai bei grupės kaip Bobas Dylanas, *The Beatles*, *Led Zeppelin*, *The Doors*, Jimi Hendrix’as, Janis Joplin ar *The Rolling Stones*. Atlikėjų dainos tampa absoliučiais etalonais tiek savo sąskambiais, tiek tekstais. *The Beatles* dainos *Viskas ko tau reikia yra meilė* (*All You Need is Love*, 1967) ar *Braškių laukai* (*Strawberry Fields*, 1967), *Noriu laikyti tavo ranką* (*I Want to Hold Your Hand*, 1964) atvėrė muzikos žanrų įvairovę (psichodelinis rokas, folkrokas, barokinis popsas, eksperimentinis rokas etc.) bei tapo savotiškais himnais, vienijančiais 60-tųjų maištaujančių jaunimą, o patys *The Beatles* iškilo kaip savitas kultūros fenomenas⁵⁴. *The Rolling Stones* taip pat yra neatsiejama šio laikotarpio roko muzikos figūra, tačiau atvirksčiai nei taikieji *The Beatles*, *The Rolling Stones* įsirašo kaip maištininkai, revoliucionieriai, taip žymint visišką abiejų grupių kontrastą. *The Rolling Stones* – įžūli, šiurkšti, jausminga, seksuali bei aistras kurstanti grupė. Tie, kurie neliko susižavėję *The Beatles* lengvumu, negalėjo atsispirti Micko Jaggerio provokacijai⁵⁵. „Jie iš naujo apibrėžia roko muzikos atlikėją, roko koncertą ir roko dainą. Jie pajungia tokį vulgarumo bei provokacijos lygį, priversdami Chucką Berry atrodyti kvailai. *The Rolling Stones* išrado fundamentalią rokenrolo ašį: seksualus dainininkas, seksualus objektas ir charizmatiškas

⁵² Seksualinė revoliucija – Vakarų kultūros pokyčiai, vykę 7-ajame dešimtmetyje bei besitęsiantys iki šiol. Revoliucingo judėjimo šalininkai siekė lyčių lygybės, ko pasekoje išsiplėtė toleruojamos lytinės elgsenos diapozonas, išnyko daugelis prieš tai egzistavusių tabu, susijusių su lyčių klausimu. Seksualinė revoliucija pakeitė ne tik vyro ir moters vaidmenų suvokimą šeimoje, bet ir steigė visiško išsilaisvinimo ir toleravimo idėją erotikai. Malonumas įgijo vis didesnę svarbą, lytiniai santykiai atsiskyrė nuo dauginimosi funkcijos (didelę įtaką turėjo kontracetinių priemonių pagausėjimas). Nebesmerkiami lytiniai santykiai iki santuokos, kuri taip pat tampa laisvu pasirinkimu. Imta pasisakyti homoseksualumo tema. Skyrybos šeimoje tampa visuomenės norma. Seksualinė revoliucija dažnai kritikuojama kaip skatinanti paleistuvystę, iškelianti sekso kultą, pornografiją ar lytinius iškrypimus.

⁵³ *The sexual revolution may have started before rock'n'roll, but certainly rock'n'roll became its soundtrack. Music became more than entertainment. Music became more than a universal language. Music became more than a message board.*

Piero Scaruffi, *A History of Rock Music: 1951-2000*, Lincoln: iUniverse, 2003, p. 14.

⁵⁴ Scott Schinder, Andy Schwartz, *Icons of Rock: An Encyclopedia of the Legends Who Changed Music Forever, Volume 1*, London: Greenwood Press, 2008, p. 159.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 210.

gitaristas”⁵⁶. Visus grupei taikytus apibūdinimus galima pritaikyti ir pagrindinės filmo veikėjos apibūdinimui.

Nenuostabu, jog režisierius pasitelkia būtent *The Rolling Stones* grupės dainas, kuomet filmo naratyvas vystomas demonstruojant įtemptus ir slapta užgniaužtus veikėjų tarpusavio santykius. *Didesni pūslai* yra geismo istorija, šiai temai atskleisti pasitelkiama 7-tojo dešimtmečio roko muzika, steigianti narkotikų, sekso ir visiško išsilaisvinimo devizą. Filmo personažai įpinami į jau pažįstamą rokenrolo istoriją. Jie tampa pasakotos istorijos dalimi ir žiūrovui vaizduojami kaip „realūs” jos liudininkai. Šis režisieriaus ėjimas brėžia istorijos ir fiktyvumo skirtį, kuri, pirmiausiai, pastebima Ozono hipotekste. Haris žiūrovui pateikiamas kaip garsus muzikos prodiuseris, bendradarbiavęs su *The Rolling Stones* grupe⁵⁷ ir prisidėjęs prie jų albumų sukūrimo. Vienoje scenoje jis aptarinėja vinilines plokšteles ir papasakoja istoriją apie dainos *Mėnulis pakilo* (*Moon is Up*) sukūrimą, jog būtent jis pasiūlė būgnininkui Charlie Watts’ui mušti ne būgnus, o tuščią šiukšlių dėžę⁵⁸. Fiktyvus personažas tampa realios istorijos dalimi, tokiu būdu įrašydamas save kaip tiesioginį viso muzikinio diskurso veikėją. Taip pat kitoje filmo scenoje Penelopė apžiūrinėja nuotraukas virtuvėje, kuriose pastebimos įvairios roko muzikos žvaigždės. Jos žvilgsnį patraukia Marijanos ir Hario nuotrauka (žr. 23 pav.), prie kurios taip pat pastebimas Johnas Lenonas. Filmo veikėjai atsiduria šalia realių muzikos garsenybių, tad judviejų nuotrauka dar kartą įrašo fiktyvius veikėjus į rokenrolo muzikos lauką.



23 pav. *Didesni pūslai* kadras. Nuotraukos. Šalia Marijanos ir Hario matoma Johno Lenono nuotrauka.

⁵⁶ *They redefined the rock performer, the rock concert and the rock song. They turned on the degree of vulgarity and provocation to levels that made Chuck Berry look silly. The Rolling Stones invented the fundamental axis of rock'n'roll: the sexy singer, sexual object, and the charismatic guitarist.*

Piero Scaruffi, *A History of Rock Music: 1951-2000*, Lincoln: iUniverse, 2003, p. 23.

⁵⁷ Hario dialoguose minimi tokie vardai kaip Brian’as Jones (The Rolling Stones gitaristas), Charlie Watts’as (grupės būgnininkas)

⁵⁸ Žr. plačiau *Song facts: Moon is up by The Rolling Stones*, prieiga internetu: <https://www.songfacts.com/facts/the-rolling-stones/moon-is-up>, žr. 2019 03 23.

Inkorporuoti vaizdai atspindi tam tikrą muzikos epochą. Įvairios paslėptos detalės rodo roko muzikos simbolių svarbą, į kurią žiūrovas turėtų atkreipti dėmesį. Tokiu būdu ima skleistis santykis su istorija – filmo muzikos lauke reprezentuojama britų invazijos⁵⁹ tradicija, tad remiantis išsakytu mintimi galima suvokti *The Rolling Stones* muzikos panaudojimą filme bei Johno Lenono nuotraukos inkorporavimą. Marijana vaizduojama kaip britų muzikos atlikėja (tai įrodo priartintas veikėjos paso nuotraukos kadras), kuri, kaip buvo minėta, priešinama amerikietei Penelopei. Praeitame skyriuje akcentuota, jog veikėjų priešprieša realizuojama hipertekstinio santykio plotmėje, kuomet per herojų tapatybės transformaciją ryškėja kalbinio lygmens ypatumai. Be abejo, tai ryškina santykį su literatūra, tačiau muzikos diskurso fone galima matyti ir kitą priešpriešos pusę – britišką ir amerikietišką muzikos tradicijų priešpriešą. Didesni pusrslai vaizduoja užšifruotą roko muzikos istoriją. Nesunku suprasti kodėl Guadagnino *Didesnius pusrslus* priskiria „geismo trilogijai“ – erotika, seksualumas tampa viena iš filmo pagrindinių temų. Neveltui nuolatinės įtampos, geismo ir flirto fone roko muzika tampa esmiškai svarbiu reikšminiu vienetu, referuojančiu į savitą istoriją, kuri žymi laisvės, geismo ar svaigulio aspektus.

Istoriškumas pasirodo ne tik muzikos išraiškos plotmėje. Šį aspektą reprezentuoja ir vienas iš filmo personažų. Kaip jau buvo minėta, Polą galima priskirti kino medijos reprezentacijai, tačiau jis nėra tiesiog režisierius, jis – dokumentinio kino kūrėjas. Ekrane rodomi pasai, kuriuose matoma herojų tapatybė, gimimo data – visa, kas priklauso dokumentiškumo sferai. Šie išraiškos plano vienetai taip pat įrašo veikėjus į tarsi realią istoriją, steigdami realybės ir fikcijos trapumą. Dokumentiškumas pasikartoja bei turi atgarsį ne tik santykyje su roko muzika, bet ir vizualiojoje išraiškoje taip dar kartą akcentuojant vaizdo ir garso dinamiką. Polo figūra simboliškai kuria analogiją tarp personažo ir filmo režisieriaus – Guadagnino atima iš aktorės balsą, priversdamas ją tylėti, kaip ir Polas neleidžia jai kalbėti bei prašo saugoti savo balsą. Brėžiamos paralelės tarp dokumentiškumo ir realumo kuriamos vizualaus ir garso takelių pagalba, tokiu būdu neįkyriai ryškinant muzikos ir vizualios išraiškos plotmės susidūrimus, kurie tampa esmiškai svarbūs šio filmo supratimui.

⁵⁹ Terminas, apibūdinantis 1960-ųjų vidurio muzikos reiškinių, kuomet britų muzika pradėjo dominuoti už Didžiosios Britanijos ribų (pagrindė JAV). Pagrindinės britų invazijos grupės: *The Beatles*, *The Rolling Stones*, *The Who*, *The Kinks*.

3.3. Muzika vaizde

3.3.1. Veikėjų figūros

Jau aptarta, jog filme muzika įfigūrinama įvairiais būdais (garso takeliu, veikėjų dialogais, kontekstiniu lauku). Tačiau *Didesni pūslai* pateikia ir kitokius, netipiškus šios medijos įforminimo variantus. Vienas iš tokių neįprastų būdų yra veikėjų išvaizda, kuri steigia nuorodą į platų muzikos lauką. Muzika čia įkūnyta žmogiškosiomis figūromis. Prie vizualiųjų nuorodų galima priskirti Marijanos figūrą, kuri, atvirkščiai nei Derray filme, tampa bene pagrindine veikėja⁶⁰. Pradžios kadruose (žr. 24 pav.) veikėja primena legendinį anglų atlikėją Davidą Bowie'į (žr. 25 pav.). Apie Tildos Swinton ir atlikėjo panašumą dažnai kalbama žiniasklaidoje, o internete galima aptikti tinklaraštį, kuriame žymima, jog Tilda ir Davidas „yra tas pats žmogus“⁶¹ (portale talpinamos panašios judviejų nuotraukos). Pasinaudoję šiuo panašumu, aktorė ir atlikėjas kartu pasirodė viename iš Bowie'io klipų – „Žvaigždės (pasirodė šiandakt)“ (*The Stars (Are Out Tonight)*), kuris taip pat įsirašo į roko muzikos stilistiką. Tačiau, kartu, Marijana vizualiai nurodo ir į kitus muzikos atlikėjus – Micką Jaggerį, Joana Jett, Michealą Stipe'ą⁶², Patti Smith, Nicką Cave'ą, Chrissie Hynde⁶³. Apie tai kalbėjo ir patys filmo kūrėjai. Jų teigimu, remiantis įvairiais roko muzikos atlikėjais, kuriamas specifinis atlikėjo(s) įvaizdis⁶⁴. Iškylančiuose praeities vaizdiniuose, kuriamas stereotipinis roko muzikantės vaizdinys: ilgi plaukai, išskirtinis makiažas, grandinėlės, gilios iškirptinės. Stereotipinę išvaizdą papildė tipiški pomėgiai: priklausomybė nuo narkotikų, pasilinksminimai vakarėliuose ar alkoholio vartojimas, tad Marijanos figūra savitai realizuoja minėto muzikinio stiliaus tradicijas bei laikysenas. Taigi, turinio išraiškos plano vienetai, vizualus veikėjų panašumas į istorines muzikos pasaulio žvaigždes bei istorinių muzikos figūrų nuotraukų pateikimas kartu su fiktyvių figūrų nuotraukomis yra individualizavimas ir apibendrinimas tuo pat metu, t.y. veikėja rodoma ir kaip unikali atlikėja, ir kaip apibendrintas muzikos atlikėjo(s) vaizdinys. Viena figūra vizualiai kartoja kitą formą bei

⁶⁰ Derray ekranizacijoje galima pastebėti, jog centrinis dėmesys krenta į Žano Polo personažą – kamera priartina jo žvilgsnius bei jo, kaip besigydančio alkoholiko istorija, tampa viena iš pagrindinių temų.

⁶¹ *Tilda Stardust*, prieiga internetu: <http://tildastardust.tumblr.com/>, žr. 2019 04 03.

⁶² Tony Rayns, *Film of the week: A Bigger Splash*, prieiga internetu: <https://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/reviews-recommendations/film-week-bigger-splash>, žr. 2019 04 07.

⁶³ Hannah Lack, „Luca Guadagnino on the Inspiration Behind A Bigger Splash“, in: *AnOther*, prieiga internetu: <https://www.anothermag.com/design-living/8361/luca-guadagnino-on-the-inspiration-behind-a-bigger-splash>, žr. 2019 04 19.

⁶⁴ *A Bigger Splash: Luca Guadagnino interview*, in: *The Arts Shelf*, prieiga internetu: <http://www.theartshelf.com/2016/06/28/a-bigger-splash-luca-guadagnino-interview/>, žr. 2019 04 16.

nejprastai ragina suvokti muziką ne per garsą, bet per vaizdą, tad Marijanos išvaizda tampa vaizdo ikona, kuri objektu nurodo į garsą.



24. pav. *Didesni purslai* kadras. Marijanos koncertas. Palyginimui 25 pav. Davidas Bowie.

Panašumus galima pastebėti ir Hario personažo atveju, kuris tik patiprina šį pojūtį. Garso takelio analizėje buvo užsiminta apie veikėjo ir atlikėjo Harry Nilssono analogiją. Remiantis vizualumo svarba šiame filme galima pastebėti Hario ir minėto muzikanto vizualųjį panašumą – abu vaizduojami su barzda bei šiek tiek ilgesniais plaukais. Hario muzikinė tema tampa Nilssono daina „Šuolis į ugnį“, tad analogiškai viso filmo eigoje Haris vis atlieka šuolį į vandenį. Išraiškos plotmėje matomas veikėjas yra struktūruotas remiantis muzikiniu atlikėju bei skambančia daina. Harry Nilssonas yra išleidęs du albumus juos tiesiogiai pavadindamas savo vardu – „Haris“ (*Harry*, 1969) ir „Pamaiva⁶⁵ Haris“ (*Flash Harry*, 1980), kuris tapo paskutiniu atlikėjo albumu iki mirties. Albume įrašomas žodis *flash* anglų kalboje turi daug reikšmių, tačiau tam tikras kontekstas sąlygoja nurodytą vertimą. Pats atlikėjas apie šį albumą atsiliepija taip: „Albumo pavadinimas yra „Pamaiva Haris“ ir aš galiu sakyti, jog tai yra itin ryškus etapas mano karjere. Aš turiu žmones kurie man dainuoja!“⁶⁶. Pati pirma albumo daina vadinasi „Haris“ (*Harry*), kurioje piešiamas subjekto paveikslas tampa visišku *Didesnių purslų* Hario analogu: „Aš šiek tiek jį pažinojau / Jis visad su draugišku šypsniu / Jam nerūpi kas dabar madoje / Tai Haris / Ateik ir pasidalink vienu ar dviem juokais / Ar ateik ir pasidalink vienu ar dviem dūmais / Tu taip pat gali atsigerti *Kokakolos* / Su Hariu / Eikš ir suvalgyk tuno troškinį / Gali

⁶⁵ Urban dictionary kaip vieną iš *flash* reikšmių pateikia *ostentatious* (liet. mėgstantantis pasirodyti, pasimaivyti) prieiga internetu: <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Flash>, žr. 2019 05 16.

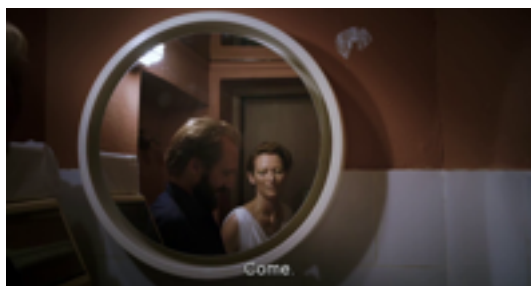
⁶⁶ *The name of the album is Flash Harry, and it's a very 'flash' thing at this stage of my career to say. I have people sing for me!*

Joe Marchese, prieiga internetu: https://beatpatrol.wordpress.com/2014/01/20/18421/?fbclid=IwAR1BIO6EginVDHQ9KjpHKYwQClu8wPo-7u6QXpkD5y3PY6j_9NsWuE8vqA, žr. 2019 05 16.

pasidalinti viena ar kita melodija kartu su / Hariu"⁶⁷. Hario personažas sukonstruotas remiantis atlikėjo Harry Nilssono dainomis: lengvabūdiškas, atviras, charizmatiškas, visų mėgstamas pamaiva Haris. Tokiu būdu vizualioje plotmėje vėl atsiduria įpavidalintas garsas.

3.3.2. Kitos vizualiosios nuorodos

Didesni pūslai rodo kokią didelę įtaką muzika gali daryti filmo erdvės ar netgi siužeto klausimu⁶⁸. Išraiškos plotmėje vaizdas įformina garsą ir tai pasikartoja ne kartą: hipertekstas transformuoja hipotekste matytus personažus į muzikinius bei konceptualiai „rodo“ garsą (per minėtą personažų įvaizdį, muzikos grupių užrašus, nuotraukas bei dažnai vaizduojamas vinilines ar kompaktines muzikines plokšteles). Filmas vizualiai (ikoniškai) pateikia muzikos objektus ar formas ir tam tikru būdu keičia ženklo prigimtį – demonstruoja vaizdo ikoną, kuri nurodo į garsą. Hario ir Marijanos įrėminimas veidrodžiu (žr. 26 pav.), kartojantis filme rodomų vinilinių plokštelių formą, sukuria analogiją tarp anksčiau matyto veikėjos albumo ir ekrane matomo vaizdo (palyginimui žr. 27 pav.). Marijana ir Haris filme atstovauja muzikos laukui, tad geometriškai įpavidalintas judviejų atvaizdas tampa ne tik vinilinės plokštelės atspindžiu, bet ir muzikos diskurso reprezentacija.



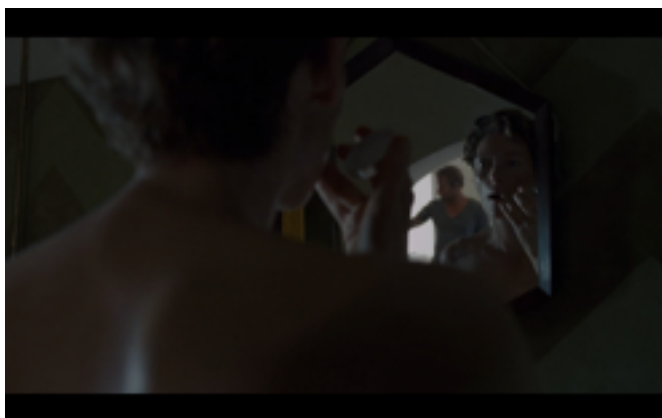
26 pav., 27 pav. *Didesni pūslai* kadrai. Scena tualete bei palyginimui Haris, laikantis Marijanos vinilinę plokštelę.

⁶⁷ *I've known him for a little while
He always has a friendly smile
He doesn't give a damn for what's in style
Does Harry
Come and share a joke or two
Or come and have a smoke or two
You can have some Coca Cola too
With Harry
Come and have a tuna stew
You can share a tune or two with you and
Harry*

Harry Nilsson, Eric Idle, Charlie Dore, „Harry”, in: *Flash Hary*, 1980, Mercury.

⁶⁸ Galvojant apie hipertekste matomą veikėjų transformaciją, kuri šiame kino tekste tampa vienas iš esminių intermedialumo problematikos raiškos būdų.

Išraiškos plotmėje galima pastebėti geometrinėmis figūromis kuriama priešpriešą⁶⁹. Prieš tai matytas Marijanos atspindys apvaliame veidrodyje keičiamas kampuotu atspindžiu (žr. 28 pav.). Veidrodyje įreminamas jos ir Polo veidas. Apvalus veidrodis lygintas su skambančiu garsu (viniline lokštele), kuriame įreminami muzikos atstovai (Haris ir Marijana). Kampuotame veidrodyje įforminami herojai subtiliai steigia medijų priešpriešą – Polas nėra muzikinė filmo figūra, tad jo rėmas kampuotas, o ne apvalus kaip muzikinis diskas. Haris vaizduojamas kaip Marijanos muzikinio kelio vedlys, tad jis nuolat klausinėja veikėjos ką ji darys jei balsas nesugrįš bei kartoja „tavo balsas yra tavo sukruštas gyvenimas⁷⁰“. Haris mato mylimąją ne tiek kiek dainininkę, kiek kaip žmogų, tad dažniausiai jis jai rodo nuoširdų rūpestį. Ši vizualiai įreminama skirtis steigia dvigubą judesį – iš vienos pusės nurodo į veikėjų tarpusavio konfliktą, iš kitos – vaizdu nurodydama į kitai medijai priklausančius objektus demonstuoja medijų priešpriešą bei matymo – atvaizdo problemą.



28 pav. *Didesni pūslai* kadras. Kampuoto veidrodžio atspindyje matomi Marijana ir Polas.

Filme muzika rodoma įvairiai. Vizualumas filme kreipia dėmesį į įvairias nuorodas, pateikiamas išraiškos plane. *Didesni pūslai* ne kartą rodo *The Rolling Stones* grupės logotipą (žr. 29 pav.). Grupės pavadinimas ir nuoroda į ją atsiranda skirtingais pavidalais: užrašais ant marškinėlių, vinilinių plokštelių vokais bei skambančiomis dainomis. *The Rolling Stones* užrašas aktyvuoja dvi įreikšminimo strategijas: viena vertus – tai vaizdo ikonos nuoroda į muzikos grupę, kita vertus – tai kalbos ženklais (simboliais) sudarytas ženklas, kuris turi kalbinę reikšmę, sietina su filmo ir paveikslo pavadinimu – *Didesni pūslai* ir *Riedantys akmenys* – tai, kas atsidūrė po

⁶⁹ Tai pastebima ir *Ozono Baseine*, kuomet rašanti Sara taip pat įreminama stačiakampiame veidrodžio atspindyje, primenančiu paveikslo ar knygos viršelio vaizdą (žr. priedai, iliustracija nr. 1.), tokiu būdu įfigūrinant filmą kaip literatūros kūrinį.

⁷⁰ *your voice is your fucking life*

vandeniui. Grupės logotipas priskirtinas prie muzikos ženklų, bet simboliškai (kalba) rodomas vaizdu.



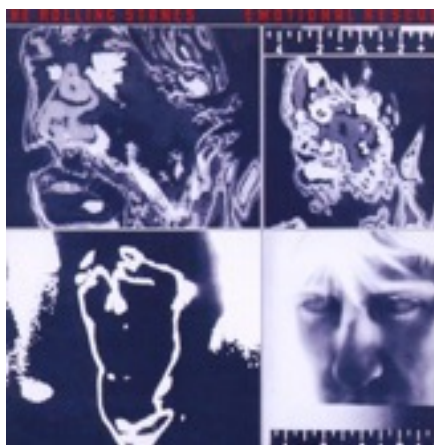
29 pav. *Didesni pūslai* kadras. Penelopė dėvi grupės *The Rolling Stones* marškinėlius.

Girdimas ir žodžiu rodomas akmuo tampa metafora visko, kas palieka pėdsaką pūslų pavidalu, t.y. tai, kas slypi vandens dugne. Įkritęs į vandenį akmuo sukelia garsą, kurį Guadagnino savitai apjungia pasitelkdamas Hockney paveikslą bei britų muzikos grupės kūrybą. Tai dar kartą kviečia rasti atsakymą į tai, kas sukėlė mįslingus pūslus. Šiuos svarstymus išsprendžia bei svarbą liudija Hario mirties baseino kadras, kuomet galima pastebėti vieną, itin blyksnis pasirodantį stambų planą – priartintą baseino plytelę. Tai yra *The Rolling Stones* albumo „Emocinis išvadavimas“ vizualusis analogas (žr. 30, 31 pav.). Ši vaizdo ikona kartu tampa nuoroda (indeksiniu ženklu), kreipianti žiūrovo žvilgsnį į konkrečios grupės kūrybą. Atsižvelgiant į minėtus aptarimus galima sakyti, jog viena iš paslėptų ar nematomų figūrų yra muzika. Filme pasirodanti bei stambiu planu vaizduojama muzikinio albumo analogija bei įvairiais būdais kuriamos nuorodos į muziką kaip specifikuotą mediją formuoja mintį, jog būtent garsas slepiasi baseino dugne. Jis, nors ir nematomas, yra vizualizuojamas, visai kaip pavadinime steigiama nuoroda – paveikslas, kuris fiksuoja tik garsą, tačiau tai daro vizualumo pagalba. Tokia mišrių formų galimybė provokuoja žodžio įerdvinimo⁷¹ mintį – garsas tam tikra forma atsiranda išraiškos plane. Ši mintis steigiama nuo pat pradžių kuomet filmo pavadinime įrašoma nuoroda, operuojanti į paveikslą, suponuojantį negirdimą, bet vizualiai matomą garsą.

⁷¹ Irina Melnikova „Intermedialumas, intermodalumas, semiotika“, in: *Colloquia*, Nr. 42 (spausdoje), p. 22.



30 pav. *Didesni purslai* kadras. Baseino plytelė.



31 pav. *The Rolling Stones* „Emocinis išvadavimas” albumo viršelis.

3.4. Apibendrinimas. Medialumo kaip modalumo problema

Didesni purslai ryškina medialumo, kaip intermodalumo, problemą. Galvojant apie vienas ar kitas medijas, dažniausiai siekiama nustatyti pastarųjų ribas. Teorinėje dalyje aptarti skandinavų mokslininko Larso Elleströmo modalumai įrodo visai priešingas mintis. Be jokios abejonės būtų klaidinga teigti, jog visos medijos iš esmės tapačios, tačiau, kaip akcentuoja Elleströmas, labai svarbu kreipti dėmesį į tai kaip struktūruotas vienas ar kitas tekstas⁷². Duotuoju atveju, pravartu diskutuoti ne apie griežtas ribas, bet apie tam tikras ribų zonas⁷³, tad mokslininkas priešinasi įprastam medijų suniveliavimui. Vadinasi tam tikras įprastas įsivaizdavimas apie vieną ar kitą mediją (literatūrą, muziką, kiną, dailę etc.) priklauso arba yra sąlygotas mūsų suvokimo bei paprasčiausiai konvencionalus. Elleströmo modalumai ne tik įrodo medijų tarpusavio sąveiką, bet ir steigia mintį, jog pastarųjų ribos ar požymiai priklauso nuo

⁷² Tekstą suvokiant labai plačiai, kaip kiną, literatūrą, dailę ar muziką.

⁷³ Lars Elleström, *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010, p. 3-4.

kiekvieno įforminimo būdo, tad atskiras darinys reikalauja savito interpretacinio žvilgsnio. *Didesni pūslai* siūlo dar kartą atsigręžti į medijų recepciją bei kreipia žvilgsnį į esminius intermedialumo požiūrio aspektus – kaip skirtingi tekstų įforminimo būdai veikia juslinę pagavą, suvokimą bei kaip atitinkamai formuoja reikšmes⁷⁴. Filmo analizė parodė, jog verta kreipti dėmesį į juslinį bei semiotinį modalumus, nes būtent jų kaita ar dekonstrukcija matoma analizuojamo objekto atveju.

Filmas pateikia muzikos medijos ženklų įvairovę – vinilinės ar kompaktinės plokštelės, muzikos grupių logotipai, dainų tekstai ar kitos vizualiosios nuorodos, kurios kreipia žiūrovo žvilgsnį į muzikos diskurso lauką. Remiantis šiais pavyzdžiais galima pastebėti semiotinio modalumo kaitą, kuri kvestionuoja bendrą, įsigalėjusį suvokimą apie muziką, kaip ikoninio semiotinio modalumo mediją. Kalba (teoriškai operuojanti simboliniais ženklais ir turėsianti aktyvuoti nežymėtąjį materialumą bei klausą) rodo kaip ikoninis garsas virsta simboliu, tad jais išreikšti muzikos grupių pavadinimai aktyvuoja muziką kaip simbolinio ženklo sampratą. Tai skatina pamatyti kaip medija geba derinti du semiotinio modalumo raiškos būdus.

Filmas dekonstruoja įprastą muziką kaip klausos medijos suvokimą, nes šio filmo atveju ji virsta regėjimą aktyvuojančia medija ir prasmes kuriančia vaizdo ikonomis. Žiūrovui siūloma vietoj regos aktyvuoti klausą bei suvokti, kad tam tikri simboliniai ženklai gali atlikti garso ikonų funkciją⁷⁵. Garsas aktyvuojamas vaizdu ar simboliu, tad aktualizuojama ir klausa, ir rega, nes formų įvairovė neleidžia pasirinkti vieno, neva „teisingo“ perskaitymo būdo, tad visas kino tekstas skleidžiasi įvairiais reikšmių kanalais. Ši ženklų kaita (ikoniškumas → simboliškumas), (klausa → rega) destabilizuoja medijos percepciją bei skatina atsigręžti materialųjį įforminimą, kuris, anot Elleströmo, yra itin svarbus medijų raiškos plotmėje. Vaizdas, plačiąja prasme, funkcionuoja kaip savita kalba bei daro įtaką prasmės radimosi procesams⁷⁶. Tai aktualizuoja neįprastas filmo rėmas (pradžios ir pabaigos titrai), kuris įfigūrina kūrinį kaip muzikos įrašą. Toks įreikšminimo būdas steigia garso ir vaizdo susidūrimą (įgarsinimas vs įvaizdinimas). Tai tampa „matoma“ nuo pat filmo pavadinimo, kuris įrašo nuorodą į paveikslą, kurio vaizde pastebimas virtualus garsas. Hipertesktinio santykio plotmėje galima išvelgti, jog Ozono Baseinas ryškina ta pačią garso ir vaizdo problemą (kuomet žiūrovui rodomas vaizdas iš tiesų tėra vizualizuoti knygos puslapiai – virtualiai girdimas garsas). Vizualumo raiška leidžia pastebėti jo svarbą ir kitose medijose (tiek literatūroje, tiek muzikoje). Žiūrovas paveiksle

⁷⁴ Irina Melnikova, „Intermedialumas, intermodalumas, semiotika“, in: *Colloquia*, Nr. 42 (spaudoje), p. 3.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 16.

⁷⁶ Erika Grigoravičienė, „Vaizdinis posūkis dailėtyroje“, in: *Acta Academiae Artium Vilnensis*, 2016, Nr. 64, p. 12.

vaizduojamus purslus turi ne tik matyti, bet ir girdėti, kaip girdi filme nuolat į baseiną bešokinėjančius personažus. *Didesni purslai* įerdvina žodį, o tai dar kartą įrodo, jog vienas ar kitas įsivaizdavimas apie mediją yra konvencionalus⁷⁷, o kiekvienas medijuotas darinys reikalauja savito prieigos būdo.

Didesni purslai geba įfigūrinti ir atvirai demonstruoti kaip vienai medijai būdingi modalumai pasireiškia kitoje. Iš pirmo žvilgsnio atrodytų paprasta suprasti, jog kino medijoje vaizdas yra vienas iš svarbiausių raiškos būdų, tačiau *Didesnių purslų* atveju jis peržengia sau įprastas ribas. Pavadinime naudojamas paveikslo pavadinimas yra pirmasis impulsas, steigiantis ypatingą medijų žaismę kino ir dailės kontekste. Tačiau didžiausią dėmesį filmas skiria muzikos medijos raiškai, kuri į kino tekstą yra įtraukiama įvairiausiais būdais. Visi išvardinti aspektai kelia medialumo problemą bei rodo dviejų medijų rūšių – literatūros ir muzikos sąveiką. Pastarųjų dėsningumo aspektai bei panašumai plačiau tyrinėti Wolfo studijose⁷⁸, tačiau Elleströmo modalumai leidžia praktiškai pastebėti jų analogijų ypatumus. Remiantis aptartais pavyzdžiais, galima pastebėti, jog tiek lietratūra, tiek muzika geba įgauti viena kitai įprastus modalumus, tad, plačiau paaiškinamas intermedialumo tyrimuose vis aptarinėjamas šių medijų „giminiškumas“.

Analizuojamas kino tekstas ryškina medialumo problemą akcentuodamas muzikos medijos reprezentacijos panašumus bei skirtumus. Filmo išraiškos plotmėje pastebima medijų gausa leidžia matyti pastarųjų inkorporavimą kituose medijų dariniuose ar tekstuose bei, kartu, „išeiti“ į daug platesnį intermedialumo srities tyrimų lauką.

⁷⁷ Irina Melnikova, „Intermedialumas, intermodalumas, semiotika“, in: *Colloquia*, Nr. 42 (spaudoje) p. 28.

⁷⁸ žr. plačiau Werner Wolf, *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1999.

IŠVADOS

Luca'os Guadaganino filmo *Didesni purslai* analizė leido parodyti, kad be titruose atvirai nurodomo hipoteksto – Deray filmo *Baseinas*, jis nurodo į dar vieną, tarsi po vandeniu paslėptą filmą, kuris taip pat yra įtraukiamas į filmų dialogo lauką – į Ozono filmą *Baseinas* (anksčiau atsiradusią to paties Deray filmo interpretaciją). Abu *Baseinai* pasirenka pasakoti su rašytojais ir rašymu susijusias istorijas, o *Didesni Purslai* keičia dėmesio kryptį – centre atsiduria (roko) muzikantai ir muzika. Skirtingų lygmenų muzikos figūros išdėstomos kone visose įmanomose filmo siužeto ir raiškos plotmėse bei dažnai vizualizuojamos.

Kaip parodė juslinės žiūrovo patirties aprašymas ir analizė taikant Larso Elleströmo modelio suteiktus instrumentus, muzikos figūrų „perteklius“, jos reprezentacija ir garsu, ir vaizdu verčia žiūrovą nuolat perjunginėti juslinio suvokimo kanalus ir kryptį (klausa ↔ žiūra, ausis ↔ akis) ir, pirmiausia, suvokti, kad filmas ne vien perpasakoja banalią ar, iš pažiūros, ganėtinai paprastą meilės trikampio istoriją – jis kelia muzikos kaip medijos, jos egzistavimo formų ir recepcijos problemą, o sykiu – ryšių su hipotekstais palaikomą – jos santykio su literatūra kaip specifikuota medija klausimą. Filmu dėmesys muzikai verčia prisiminti, kad įprastai muzika (kaip abstrakčiai egzistuojantis konstruktas), kaip ir literatūra, suvokiama kaip klausos medija, tik pirma reikšmės kuria ikoniniais (garso) ženklais, o antra – simboliniais ženklais. Filmu raiškos planas verčia matyti, kad muzika gali egzistuoti skirtingais pavidalais, tarp jų – ir vizualiuoju būdu – ji gali virsti vizualia ikona ir vizualiu simboliniu (sutartiniu, konvenciniu) ženklu, tad simboliniai garso ženklai gali virsti vaizdo ikonomis ir pan.

Filmas rodo literatūrą kaip daiktus (knygas) ir personažus, nuolat tuos „daiktus“ skaitančius, bet *Didesni purslai* neleidžia skambėti literatūros žodžiui. Pastarasis atsiranda eiliuoto dainos teksto pavidalu bei virsta vizualias ir garso ikonas jungiančios muzikos garsais. Režisierius muziką rodo visais įmanomais ir „neįmanomais“ pavidalais, net filmo visumą (pradžios ir pabaigos titrais) įformina kaip kompaktinę CD plokštelę. Tačiau šiai plokštelei suteiktas Davido Hockney paveikslo pavadinimas, kuris tiesiogiai kelia paratekstinės intermedialios įtampos reikšmės klausimą. Atsakymą leidžia pateikti bendra dialogo tarp tekstų ir medijų logika ir (aprašyti darbe) jos dėsniai. Simbolinių ženklų seka (*A Bigger Splash*) verčia žiūrovą aktyvuoti regą – tiesiogine prasme pamatyti paveikslą, kuris vaizduoja baseiną ir matomą pėdsaką į jį įkritusio (nerodomo) kūno. Kas atsiduria šio nematomo kūno vietoje filmo atveju? Prisimenant du „paslėptus“ apie rašytojus ir rašymą pasakojančius hipotekstus – galime atsakyti literatūra jos „įprastu pavidalu“. Ir tokiu atveju filmas tampa Hockney paveikslu vizualizuojamu

metatekstiniu pasisakymu ir apie muziką kaip tokią, apie jos pavidalų įvairialypumą, ir, kartu, pasisakymu muzikos ir literatūros santykių tema. Kita vertus, tuo nematomu kūnu čia tampa ir įprastas požiūris į muziką kaip klausos meną. Taip pat „slepiamu“ kūnu čia galima laikyti pačią istoriją – siužetą, nes filmas apverčia įprastą hierarchiją: trečią kartą perteikta toje pačioje (kino) medijoje siužeto schema atvirai nustumiami į antrą (po vandeniui paslėptą) planą, o privalomų matyti pūslų pėdsako vaidmenį čia pradeda vaidinti raiškos planas – būdai, kuriais žaidžiama (su) muzika. Metaforiškai *Didesni pūslai* tampa filmu apie medijų egzistavimo formas, kurios steigia mintį, jog ne viskas yra taip, kaip atrodo. Keliamos intermedialumo problemos leido pastebėti, jog įsitvirtinęs suvokimas apie muzikos mediją tēra įsivaizdavimas, sąlygotas tam tikrų aplinkybių.

Pastebėjus ypatingą vaizdo ir garso santykį, muzikos įtraukimo į filmo analizę parodė, kad muzikos raiška tampa pagrindine šio filmo tema. Luca's Guadagnino pateikia kūrinį apie muzikos prigimtį. Ekrane įvairiais būdais rodomos šios medijos egzistavimo formos kvestionuoja įprastą muzikos, kaip klausos ar garso medijos suvokimą. Iš pažiūros banalaus meilės trikampio istorijos fone italų režisierius pristato kūrinį, kuris keičia ženklų prigimtį bei kelia konceptualųjį klausimą – kas svarbiau – raiška ar vaizduojama istorija? Apibendrinant teigtina, kad Guadagnino, pasakodamas niekuo neišsiskiriančią istoriją, iš tikrųjų slapta kelia intermedialumo klausimą, kuris verčia pastebėti įvairių medijų santykius bei kvestionuoja kompromisinį tam tikrų medijų suvokimą.

ŠALTINIAI

1. *A Bigger Splash*, rež. Luca Guadagnino, 2015, 125 min.
2. *La Piscine*, rež. Jaques Derray, 1969, 124 min.
3. *Swimming Pool*, rež. Francois Ozon, 2003, 103 min.

LITERATŪROS SĄRAŠAS

1. Baker, Theodore, „figure“, in: *Dictionary of Musical Terms, 8th ed.*, NY: G. Schirmer, 1904.
2. *Bigger Splash: Luca Guadagnino interview*, in: *The Arts Shelf*, prieiga internetu: <http://www.theartsshelf.com/2016/06/28/a-bigger-splash-luca-guadagnino-interview/>, žr. 2019 04 14.
3. Bradshaw, Peter, *A Bigger Splash review – Tilda Swinton and Ralph Fiennes plumb the depths of desire*, prieiga internetu: <https://www.theguardian.com/film/2016/feb/11/a-bigger-splash-review-tilda-swinton-ralph-fiennes-luca-guadagnino>, žr. 2019 05 16.
4. Elleström, Lars, „The Modalities of Media: The Model for Understanding Intermedial Relations“, in: Lars Elleström, *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010.
5. Elsaesser, Thomas, Hagener, Malte, *Kino teorija: įvadas per juslių prizmę*, iš anglų kalbos vertė Rima Bertašavičiūtė, Vilnius: Mintis, 2012.
6. *Flash* in: *Urban dictionary*, prieiga internetu: <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Flash>, žr. 2019 05 16.
7. Genette, Gérard, *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1997.
8. Greenwald, Mathew, *Harry Nilsson: Jump into the fire*, prieiga internetu: <https://www.allmusic.com/song/jump-into-the-fire-mt0030437950>, žr. 2019 04 08.
9. Grigoravičienė, Erika, „Vaizdinis posūkis dailėtyroje“, in: *Acta Academiae Artium Vilnensis*, 2016, Nr. 64.
10. Jones, Jonathan, *An even Bigger Splash: why David Hockneys pop-art poem lives on*, prieiga internetu: <https://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2016/feb/10/an-even-bigger-splash-why-david-hockneys-pop-art-poem-lives-on>, žr. 2019 03 08.
11. Karas, Titas Lukrecijus, *Apie daiktų prigimtį*, vertė Merkelis Račkauskas, Vilnius: Mintis, 1964.

12. Kassabian, Anahid, *Hearing Film: Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*, New York and London: Routledge, 2001.
13. Keršytė, Nijolė, „Autoriaus figūros. Autorė ir herojė: konfliktiškas suokaltis“, in: *Naujasis Židinys*, 2004, Nr. 11.
14. Keršytė, Nijolė, *Pasakojimo pramanai*, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2016.
15. Lack, Hannah, „Luca Guadagnino on the Inspiration Behind A Bigger Splash“, in: *AnOther*, prieiga internetu: <https://www.anothermag.com/design-living/8361/luca-guadagnino-on-the-inspiration-behind-a-bigger-splash>, žr. 2019 04 19.
16. Mattia, Di Joanna, „Some thoughts on the erotic aesthetic in Luca Guadagnino’s ‘Desire Trilogy’“, in: *Senses of cinema*, 2018, prieiga internetu: <http://sensesofcinema.com/2018/feature-articles/luca-guadagninos-desire-trilogy>, žr. 2019 03 08.
17. Melnikova, Irina, „Dailė kine: (ne)kalbantys portretai“, in: *Dailės istorijos studijos*, Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2016, Nr. 7.
18. Melnikova, Irina, „Intermedialumas, intemodalumas, semiotika“ (spaudai priimtas straipsnio juodraštis), in: *Colloquia*, Nr. 42).
19. Melnikova, Irina, *Literatūros (inter)medialumo strofos, arba žodis ir vaizdas*, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2016.
20. Melnikova, Irina, „Vaizdaraštis“ in: *Avantekstas: Lietuviškų literatūros mokslo terminų žodynas*, Vilniaus universitetas, prieiga internetu: <http://www.avantekstas.flf.vu.lt>, žr. 2019 03 15.
21. Melnikova, Irina, Subačius, Paulius, „Hipertekstas“ in: *Avantekstas: Lietuviškų literatūros mokslo terminų žodynas*, Vilniaus universitetas, prieiga internetu: <http://www.avantekstas.flf.vu.lt>, žr. 2019 03 29.
22. Nastopka, Kęstutis, „Figūra“ in: *Avantekstas: Lietuviškų literatūros mokslo terminų žodynas*, Vilniaus universitetas, prieiga internetu: <http://www.avantekstas.flf.vu.lt>, žr. 2019 01 18.
23. Pocock, Antonia, „figurative/figural“, in: *The Chicago School of Media Theory. Keywords*, prieiga internetu: <https://lucian.uchicago.edu/blogs/mediatheory/keywords/figurativefigural/>, žr. 2019 02 15.
24. Rajewsky, Irina, O., „Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality“, in: *Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, Nr. 6, 2005.

25. Ryans, Tony, *Film of the week: A Bigger Splash*, prieiga internetu: <https://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/reviews-recommendations/film-week-bigger-splash>, žr. 2019 04 07.
26. Scaruffi, Piero, *A History of Rock Music: 1951-2000*, Lincoln: iUniverse, 2003.
27. Schinder, Scott, Schwartz, Andy, *Icons of Rock: An Encyclopedia of the Legends Who Changed Music Forever, Volume 1*, London: Greenwood Press, 2008.
28. Scruton, Roger, *The Aesthetics of Music*, Oxford: Clarendon Press, 1997.
29. Shilt, Thibaut, *Francois Ozon (Contemporary Film Directors)*, Urbana: University of Illinois Press, 2011.
30. Sragow, Michael, *A Bigger Splash review by Michael Sragow*, prieiga internetu: <https://www.filmcomment.com/article/review-bigger-splash-luca-guadagnino/>, žr. 2019 03 08.
31. Simon, Sykes, Christopher, *David Hockney: The Biography, 1937-1975*, New York: Nan A. Talese / Doubleday, a division of Random House, 2011.
32. Stevens, Benjamin Eldon, „Classical desires in *Call me by your name*“, in: *Antiquipop*, 2018, prieiga internetu: <https://antiquipop.hypotheses.org/antiquipop-english/3264eng>, žr. 2019 01 17.
33. Stone, A., Alan, *The passions*, prieiga internetu: <http://bostonreview.net/film/alan-stone-luca-guadagnino-bigger-splash>, žr. 2019 03 08.
34. *Tilda Stardust*, prieiga internetu: <http://tildastardust.tumblr.com/>, žr. 2019 04 03.
35. Wheeler, Emily, „Identity & Destruction In Luca Guadagnino’s Desire Trilogy“, in: *Film Inquiry*, January 3, 2018, prieiga internetu: <https://www.filminquiry.com/lucaguadagnino-desire-trilogy>, žr. 2019 03 08.
36. Wierzbicki, James, *Film Music: A History*, New York and London: Routledge, 2009.

SUMMARY

Literary and music media figures in Luca Guadagnino film *A Bigger Splash* (2015)

This master thesis examines intermedial dialogue and expression of cinema, music and literature in one of the Italian director's Luca Guadagnino's "desire trilogy" movie *A Bigger Splash* (2015). The work is based on transtextual model implemented by Gérard Genette which helps distinguish various forms of intertextuality, and intermediality as intermodality concept composed by Scandinavian scientist Lars Elleström. This theoretical approach gives tools for solving intermedial problems. Study also contains analysis of this work's object's remake film (*La Piscine*, directed by Jacques Derray, 1969). Figurative analysis, examination of sound and visual tracks shows how film becomes metatextual statement of music media, its peculiarity and its multifaceted relation with literature media.

Keywords: intermediality, intermodality, modalities, medium, Elleström, Luca Guadagnino, *A Bigger Splash*, literature, music, sound, picture, perception.

PRIEDAI



Iliustracija Nr. 1. Ozono filmo *Baseinas* kadras.