

VILNIAUS UNIVERSITETAS  
FILOLOGIJOS FAKULTETAS  
LIETUVIŲ LITERATŪROS KATEDRA

Izabelė Švaraitė  
Intermedialios literatūros studijos

**Autobiografinio naratyvo konstravimo strategijos Xaviero Dolano filmuose**

*Magistro baigiamasis darbas*

Darbo vadovė doc. dr. Nijolė Keršytė

Vilnius, 2017

Izabelė Švaraitė, *Autobiografinio naratyvo konstravimo strategijos Xaviero Dolano filmuose*. Magistro darbas, vadovė doc. dr. Nijolė Keršytė, Vilniaus universitetas, Lietuvių literatūros katedra, 2017, 58 p.

Raktažodžiai: Xavieras Dolanas, autobiografinis naratyvas (pasakojimas), „Aš nužudžiau savo motiną“, heteronormatyvumas, tapatybė, žvilgsnis, kūnas, kinas

### **Anotacija**

Darbe analizuojami keturi Xaviero Dolano filmai, kuriuose reiškiamas autobiografinis naratyvas. Pagrindinis tokios analizės filmas yra pirmoji režisieriaus juosta „Aš nužudžiau savo motiną“. Tyrime naudojami semionaratyvinės analizės ir feministinės kino teorijos tyrimo metodai, kurie atskleidžia, kokios autobiografinės struktūros ir reikšmės funkcionuoja filmuose, kaip steigiamas autobiografinis režisieriaus „aš“. Apibendrinus tyrimą išskiriamos trys strategijos, kuriomis Dolanas kuria autobiografinį naratyvą: 1) gyvenimo motyvų transformacija į fikcinį pasakojimą; 2) performatyvaus antrininko susikūrimas įtvirtinant socialiai apibrėžtus identitetus; 3) variavimas skirtingais kūnais save identifikuojant kaip neheteronormatyvų menininką.

## TURINYS

ĮVADAS	4
1. AUTOBIOGRAFINIS NARATYVAS	8
1.1. Autobiografija ir autobiografinis pasakojimas	8
1.2. Autobiografiškumo raiška	12
1.3. Autobiografija ir autobiografinis pasakojimas kine	13
1.3.1. Kino autorius	13
1.3.2. Filminė autobiografija – problemiškas terminas	15
1.3.3. Kūnas ir žvilgsnis kaip autobiografiškumo steigtis	18
2. AUTOBIOGRAFINIO NARATYVO KONSTRAVIMAS	22
2.1. Dolano kūrybos autobiografiškumas	22
2.2. Autobiografinės struktūros filme „Aš nužudžiau savo motiną“	26
2.2.1. Motinos-sūnaus santykių refleksija kūryboje	27
2.2.2. Motinos percepcija ir reprezentacija	31
2.3. Kitokybė kaip konfliktinė figūra	35
2.4. Filmo „Aš nužudžiau savo motiną“ naratyvo transformacijos juostoje „Mamytė“	38
2.5. Autobiografinis protagonistas	42
2.5.1. Socialinės žymės (tapatybės steigtis)	42
2.5.2. Autobiografinis kūnas ir žvilgsnis	46
IŠVADOS	52
PANAUDOTA LITERATŪRA	54
Šaltiniai	56
Summary	58
PRIEDAI	
Filmas Nr. 1	
Filmas Nr. 2	
Filmas Nr. 3	
Filmas Nr. 4	

## ĮVADAS

*Aš nieko neteigiu. Mano filmai – visiška adaptacija to, kas esu. Daug kino kūrėjų rašo apie tai, kas jie tokie, o kai jie pasakoja ne apie save, kiti žmonės perteikiami jų žodžiais, per jų vaizduotę. Vienaip ar kitaip, į personažus jie įdeda dalelę savęs.*

*Xavieras Dolnas<sup>1</sup>*

Xavieras Dolanas – vienas ryškiausių šiuolaikinių kūrėjų, į kino kritikų akiratį patekęs nesulakęs nė 20-ies. Nuo pat pirmojo debiuto – autobiografinės juostos „Aš nužudžiau savo motiną“ – režisierius keliauja po garsiausias kino festivalius. Vos tik pasirodę, jo filmai rodomi ir Lietuvoje vykstančiame „Kino pavasaryje“.

Dolano kūryba pasižymi komplikuotais veikėjų santykiais, stipriomis emocijomis, specifine vaizdo ir garso raiška. Tačiau jo asmenybė įdomi ne mažiau nei jo filmai. Jis – aktorius, vaizdo klipų režisierius, modelis, prodiuseris, scenarijų autorius, jei reikia, ir kostiumų dizaineris. Tad Dolano interviu dažnai puikuoja ne tik kino, bet ir gyvenimo būdo leidiniuose. Jis akylai seka savo filmų recenzijas, socialiniuose tinkluose reaguoja į jam nepatikusius kino apžvalgininkų vertinimus. Galbūt dėl to kai kurie kritikai jį vadina narcizu. Jo juostos tikrai verčia prisiminti Narcizo mitą apie savo atvaizdą įsimylėjusį jaunuolį – pagrindinį vaidmenį Dolanas atlieka trijuose iš septynių<sup>2</sup> savo filmų ir iš tiesų pats tampa geidžiančio žvilgsnio objektu.

Dolano asmenybė tikrai neeilinė, tad būtent dėl to nuspręsta į jo kūrybą pažvelgti iš autobiografinio pasakojimo perspektyvos. Šiame darbe autobiografinis naratyvas (žodžiai *pasakojimas* ir *naratyvas* darbe vartojami sinonimiškai) suvokiamas kaip retrospektyvus pasakojimas, kylantis iš asmeninės autoriaus patirties, kuriame reiškiami jo gyvenimo įvykiai bei įvairiais būdais steigama jo tapatybė. Tokiu būdu autorius identifikuoja save adresatui.

**Darbo aktualumas.** Akademinėje sferoje Dolano kūryba jau sulaukė nemažai dėmesio. Bene labiausiai tyrėjų žvilgsnį traukė trečiasis jo filmas „Bet koku atveju Lorens“ (juostoje literatūros mokytojas Lorensas sulaukęs 35-erių savo mylimajai praneša pradedantis lyties keitimo procedūrą). Dažniausiai į jį žvelgta per feministinę ar *queer*<sup>3</sup> teorijos prizmę. Nagrinėta, kaip filme

---

<sup>1</sup> COATES, Tyler. *Flavorwire Interview: Director Xavier Dolan on 'Laurence Anyways' and the Ghetto of Queer Cinema* [interaktyvus], 2013-07-27, žiūrėta 2016 lapkričio 5 d.]. Prieiga per internetą: <http://flavorwire.com/400845/flavorwire-interview-director-xavier-dolan-on-laurence-anyways-and-the-ghetto-of-queer-cinema>.

<sup>2</sup> Sepintasis Dolano filmas „Džono F. Donovan mirtis ir gyvenimas“ (*The Death and Life of John F. Donovan*) turėtų pasirodyti 2018 m. Tai bus pirmasis Dolano filmas anglų kalba.

<sup>3</sup> Terminas *queer* kartais gali būti vartojamas kaip LGBT+ (lesbiečių, gejų, biseksualių, translyčių ir kt. žmonių) bendruomenės sinonimas, tačiau jis paprastai platesnis ir dažniau vartojamas apibūdinti etikečių sau neklįjuojančius žmones. Jie priešinasi (hetero)normatyvmui (nuostatai, kad heteroseksuali tapatybė yra norma, nuo kurios nukrypstančios tapatybės yra traktuojamos neigiamai, ši paradigma taip pat susijusi ir su tradiciškai apibrėžtais lyčių



reiškiasi buvimas „tarp“<sup>4</sup> (tarpinė būseną tarp vyriškosios ir moteriškosios lyčių), pasiremiant Judith Butler tekstais tirtas pasipriešinimas heteronormatyviam elgesiui ir susidūrimo su „kitokyste“ paradigma, apžvelgta, kaip spalvos ir kostiumai pasitelkiami veikėjų vidujybės ir tapatybių konstravimui<sup>5</sup>. Šis filmas tyrinėtas ir Vilniaus universitete. Intermedialių literatūros studijų studentė Birutė Kapustinskaitė apgynė magistro darbą, kuriame nagrinėjo muzikinio vaizdo klipo vaidmenį šioje juostoje.

Tyrėjus domina ir motinos sūnaus santykiai, reiškiama kaip nepilnos šeimos modelis (filmas „Mamytė“). Jis susiejamas su kvebekiška<sup>6</sup> tapatybe, kurios varomoji jėga yra vyro figūra<sup>7</sup>. Įdomią „Mamytės“ analizę atliko Jasonas R. D’Aoustas, struktūriškai tirdamas neheteronormatyvinį kalbėjimą. Autorius, teigdamas, kad kalba steigia socialinę tapatybę, atkreipia dėmesį į tai, kokia intonacija tariami Kvebeko provincijai būdingi keiksmažodžiai ir žargonui priskirtini žodžiai, kaip disonuoja diegetinis ir ekstradiegetinis garso takeliai, kaip jie dera su įvairiais planais. Mokslininkas prieina išvadą, kad balsai filme yra *queer*, kadangi jie suardo lingvistines tradiciškai vyriškumui priskiriamo kvebekietiško keikimosi erdves<sup>8</sup>.

Šie pavyzdžiai rodo pagrindines mokslines kryptis, į kurių lauką patenka Dolano kūryba. Tai pasakojimo forma (estetika, dėmesys audiovizualinei raiškai), ardoma tradiciškai suvokiama (nacionalinė) tapatybė, feministiniai ir *queer* studijų diskursai. Sritis, kuriai stokojama dėmesio – tai Dolano, kaip autoriaus, instancija. Jau pirmajame filme save patį jis pavertė tema, kuri vienaip ar

---

vaidmenimis ir jų funkcijomis šeimoje ir visuomenėje), norminiam bet kokio seksualumo suvokimui ir t.t. Kas yra *queer* teorija taip iki galo ir nesusitarta. Terminą pirmą kartą pavartojo teoretikė Teresa de Lauretis. 1991 m. ji redagavo specialų feministinių kultūros studijos žurnalo numerį, kurį pavadino „Queer Theory Lesbian and Gay Sexualities“. Aiškindama, kaip vartoja šią sąvoką, ji apima tris aspektus: heteroseksualumo, kaip atspirties taško apibrėžiant seksualines tapatybes, atmetimą; prielaidos, kad lesbiečių ir gėjų studijos yra vientisas ir homogeniškas objektas, nesilaikymą; nuostatą, kad rasė daugybe skirtingų būdų prisideda prie seksualinio subjektyvumo formavimo. Teoriją reikėtų suprasti kaip atsiradusią tam tikrame kritiniame ir kultūriniame kontekste, į jį įtraukiant feminizmą, radikalius nebaltaodžių, lesbiečių ir gėjų judėjimus, įvairias seksualinių subkultūrų praktikas, poststruktūralizmą, postkolonializmą ir AIDS aktyvizmą.

Queer Theory. In *New Dictionary of the History of Ideas* [interaktyvus]. 2005, The Gale Group. [žiūrėta 2017-05-13]. Prieiga per internetą: <http://www.encyclopedia.com/history/dictionaries-thesauruses-pictures-and-press-releases/queer-theory>.

<sup>4</sup> POSPIŠL, Tomáš. The Five Senses of cana Cinema: Introduction. In *Brno Studies in English*. Brno, 2013, volume 39. No. 2, p. 5-13.

<sup>5</sup> DYER, Kester, LAFONTAINE, Andrée, MASSIMI Fulvia. Introduction: “Locating the Intimate within the Global: Xavier Dolan, Queer Nations and Québec Cinema”. In *Synoptique.*, Montréal, 2016, vol. 4, No. 2 [interaktyvus], p. 5. [žiūrėta 2017-05-09]. Prieiga per internetą: <http://www.andreelafontaine.com/uploads/4/5/1/1/45112963/136-701-1-pb.pdf>

<sup>6</sup> Kvebekas yra prancūzakalbė Kanados provincija, kurios kultūra skiriasi nuo anglakalbės dalies. Nacionalistiškai nusiteikę gyventojai mano, kad Kvebekas turėtų atsiskirti nuo Kanados.

<sup>7</sup> DYER, Kester, LAFONTAINE, Andrée, MASSIMI Fulvia. Introduction: “Locating the Intimate within the Global: Xavier Dolan, Queer Nations and Québec Cinema”. In *Synoptique.*, Montréal, 2016, vol. 4, No. 2, p. 3 [interaktyvus]. [žiūrėta 2017-05-09]. Prieiga per internetą: <http://www.andreelafontaine.com/uploads/4/5/1/1/45112963/136-701-1-pb.pdf>.

<sup>8</sup> D’Aoust, Jason R. *The Queer Voices of Xavier Dolan’s Mommy*. In *European Journal of American Studies. Special Issue: Re-Queering The Nation: America’s Queer Crisis*. 2017, Nr. 11-3 [interaktyvus]. [žiūrėta 2017-05-09]. Prieiga per internetą: <https://ejas.revues.org/11755>.

kitaip pasikartoja ne vienoje jo juostoje. Autobiografinis Dolano naratyvas dar nebuvo nagrinėtas, tad darbo tema aktuali pirmiausia tuo.

Autobiografinis naratyvas kine nagrinėjamas gana retai, Lietuvoje tokių analizių neteko aptikti. Nors literatūros kritikas Ramūnas Čičelis parašė straipsnį apie autobiografinę literatūrą ir kiną, tačiau tai – teorinių veikalų apžvalga, kurioje nėra kalbama apie konkrečius filmus. Todėl tikimasi, kad šis darbas paskatins tokio pobūdžio intermedialius tyrimus.

**Metodika.** Tyrimo pobūdis tarpdisciplininis, kadangi kino pasakojimui taikomi ir literatūros analizės, ir kino studijų įrankiai. Literatūriniame diskurse autobiografinis naratyvas ištyrinėtas taip detalai, kad be jo kino pasakojimo analizė nėra įmanoma.

Literatūrinio autobiografinio naratyvo tyrinėjimai vyksta keliomis kryptimis. Tai teorinių koncepcijų kūrimas, etninių ir religinių mažumų atstovų bei moterų autobiografijų interpretavimas, autobiografijos, kaip kultūrinio teksto, analizė<sup>9</sup>. Dar vertėtų pridėti ir skirtingų *queer* tapatybių autobiografinio kalbėjimo nagrinėjimą.

Šis autobiografinio naratyvo tyrimas bus atliekamas trimis kryptimis. Pirma, teoriškai išryškinant autobiografinio pasakojimo literatūroje ir kine apibrėžtumo problemą. Antra, pasakojimą tiriant taikant semionaratyvinės analizės metodus. Paprastai, interpretuojant autobiografinį naratyvą, akcentuojamas autobiografiškumo elementas, pasakojimo dalį paliekant nuošalyje. Šiame darbe vadovaujamosi požiūriu, kad tai, kaip konstruojamas pasakojimas, taip pat atskleidžia autobiografinę informaciją. Trečia, pasitelkiant feministinę ir lyčių studijų perspektyvą, kurioje tyrinėjama, kaip kalba skirtingų lyčių/ seksualinių identitetų žmonės. Ši kryptis į analizę leidžia įtraukti kūno/kūniškumo aspektą, tuo pačiu, ir feministinę kino teoriją bei tapatybės, kaip autobiografiškumo steigties, kategorijas.

Kadangi Dolanas ganėtinai jaunas, jo biografija kultūroje dar nenusistovėjusi. Nėra vientiso teksto, kuris jo gyvenimo istoriją padėtų palyginti su kuriu pasakojimu, tad jo rekonstrukcijai pasitelkiami žiniasklaidoje funkcionuojantys tekstai, kuriuose jis pasakoja apie asmenines savo patirtis. Dėl šio apribojimo pasirinkta daugiausiai struktūralistinė perspektyva. Tokia tyrimo kryptis į režisieriaus darbų autobiografiškumą leidžia pažvelgti ne iš istorinio tikslumo, bet iš struktūros ir kuriamų reikšmių pozicijų.

Pagrindinis šio darbo tyrimo *objektas* – keturi Dolano filmai, kuriose veikia autobiografinį pasakojimą steigiantys elementai. Šių filmų keliama *problema* – kaip autobiografinis naratyvas konstruojamas meniniame, vadinasi, fikciniame kine. Darbe ieškoma strategijų (terminą suprantant kaip sistemingą veikimo metodą), kaip toks naratyvas konstruojamas.

---

<sup>9</sup> ČIČELIS, Ramūnas. *Autobiografinė literatūra ir kinas* [interaktyvus]. 2012 m. [žiūrėta 2017-04-25]. Prieiga per internetą: <http://tekstai.lt/zurnalas-metai/6919-ramunas-cicelis-autobiografine-literatura-ir-kinas?catid=713%3A2012-m-nr-03-kovas>. Originaliai publikuota: In *Metai*, 2012, Nr. 3.

Dolano repertuarą sudaro šeši pilnametražiai filmai, tačiau šiam magistro darbui pasirinkti keturi, kuriuose vienaip ar kitaip naudojamos režisieriaus patirtys arba jo kūnas: 1) „Aš nužudžiau savo motiną“ (2009 m., „J'ai tué ma mère“); 2) „Įsivaizduojamos meilės“ (2010 m., „Les amours imaginaires“); 3) „Tomas atvyko į kaimą“ (2013 m., „Tom à la ferme“); 4) „Mamytė“ (2014 m., „Mommy“).

Analizuojamus kūrinius galima kategorizuoti į dvi grupes, kurios į Dolano kūrybą leidžia pažvelgti iš kelių autobiografiškumą nagrinėjančių perspektyvų: a) autobiografinis siužetas: „Aš nužudžiau savo motiną“, „Mamytė“; b) autobiografinis protagonistas: „Aš nužudžiau savo motiną“, „Įsivaizduojamos meilės“, „Tomas atvyko į kaimą“.

Darbui keliami šie *uždaviniai*:

- 1) išanalizuoti autobiografinio naratyvo apibrėžtumo problemą jį lokalizuojant bendrame diskurse;
- 2) išnagrinėti, kaip autobiografinis naratyvas reiškiasi kine;
- 3) nustatyti, kaip į autobiografinį diskursą įrašoma Dolano kūryba;
- 4) išnagrinėti autobiografines pasakojimo struktūras ir jų transformaciją;
- 5) išanalizuoti, kaip pasakojime identifikuojasi autorius.

## 1. AUTOBIOGRAFINIS NARATYVAS

Norint pradėti analizuoti galimas autobiografiškumo išraiškas, svarbu išsiaiškinti, kokias teorines diskusijas kelia autobiografijos ir iš jos išplaukiančio autobiografinio pasakojimo apibrėžimo problema. Vieno susitarimo, kaip tai traktuoti, nėra, nes autobiografija ir iš jos kylančios pasakojimo variacijos – ne tik literatūrinis, bet ir istorinis artefaktas, tad ir prieigų prie šio reiškinių esamą įvairų. Iš to ir prieinama išvada, jog autobiografija, kaip žanras, yra autobiografinis naratyvas, tačiau autobiografinis naratyvas ne visada yra autobiografija.

### 1.1. Autobiografija ir autobiografinis pasakojimas

Autobiografijų tyrinėtojai pažymi skirtingus autorius, pirmą kartą pavartojusius terminą „autobiografija“, (etimologiškai žodis „autobiografija“ reiškia „savo paties gyvenimo rašymą“, graikiškai *autos* reiškia „pats“<sup>10</sup>, *bios* – „gyvybė“, „gyvenimas“, *grapho* – „rašau“), tačiau įvardijant pirmąjį pavartojimą anglų kalba, tiek Smith ir Watson, tiek Anderson nurodo poetą Robertą Southey'ų. Jis suanglino tris graikų kalbos žodžius. Nors rašymo apie save pavyzdžių būta ir anksčiau, tačiau toks rašymo būdas pradėtas praktikuoti XVIII a. pabaigoje. Tai siejama su Apšvietos laikotarpiu, kada ypatingai susidomėta individu ir jo vidujybe, siela, visuomeninių nuopelnų reikšme<sup>11</sup>. Nuo tada autobiografija laikoma literatūriniu žanru, kartu kelia ne mažai klausimų, susijusių su autoryste, asmenybe, reprezentacija bei faktų ir fikcijos perskyra<sup>12</sup>.

Literatūros teoretikas Paulis de Manas, analizuodamas autobiografinį diskursą, teigia, kad bandymai autobiografiją laikyti „vienu iš žanrų“ yra labai problemiški<sup>13</sup>. Žanrui paprastai priskiriamos estetinė ir istorinė funkcijos, taisyklės, kurios faktiškai autobiografijos autorių atskiria nuo jo asmeninės patirties, nes autobiografija, kaip kūrinys, yra veikiau išimtis nei taisyklė<sup>14</sup>. Ne vienas autobiografijų tyrinėtojas, pateikdamas savąją nuo žanrinio suvokimo atitolusią interpretaciją, pradeda nuo šios de Mano citatos: „Autobiografija nėra žanras ar režimas (angl. *mode*, aut. pastaba), bet yra skaitymo ar supratimo figūra, kuri, tam tikru laipsniu, pasireiškia visuose tekstuose.“ Problemos sudėtingumą jis iliustruoja Marcelio Prousto pavyzdžiu. Romanų ciklą „Prarasto laiko beieškant“, anot jo, galima skaityti ir kaip grožinį pasakojimą, ir kaip autobiografiją<sup>15</sup>. Jo kritika ir svarstymai tikrai pagrįsti, neleidžiantys autobiografijos priimti kaip

<sup>10</sup> *Tarptautinių žodžių žodynas*. Vilnius, 2004, p. 80.

<sup>11</sup> SMITH, Sidone, WATSON, Julia. *Reading Autobiography. A Guide for Interpreting Life Narratives*. Minneapolis, 2001, p. 2.

<sup>12</sup> ANDERSON, Linda. *Autobiography. The new critical idiom*. New York, 2001, p. 1.

<sup>13</sup> De MAN, Paul. *Autobiography as De-facement*. In *Comparative Literature*. Baltimore, 1979, p. 919.

<sup>14</sup> Ten pat, p. 920.

<sup>15</sup> Ten pat, p. 921.

savaime aiškios ir suprantamos, tačiau vertėtų atkreipti dėmesį, kad autobiografija jis laiko tai, ką jo kritikuojamas autobiografijų tyrinėtojas Philippe'as Lejeune'as vadina autobiografiniu pasakojimu, o ne autobiografija. Atrodo, kad dėl skirtingų „autobiografijos“ koncepcijos suvokimų kyla kvestionuoti verčiančios, tačiau ne visada analizei padedančios įtampos. Autobiografinį diskursą esu linkusi matyti kaip lauką, todėl manau, kad, analizuojant grožinę kūrybą, tikslinga autobiografiją atskirti nuo autobiografinio pasakojimo. Tokia perskyra grindžiama ne hierarchija, bet proporcija, o tai į šį diskursą leidžia įtraukti didesnį spektrą pasakojimų ir būdų, kaip tie pasakojimai konstruojami. Tokiu atveju, skaitymo ar suvokimo figūra tampa ne autobiografija, bet autobiografiškumas<sup>16</sup>.

Norint apibrėžti, kas gali būti laikoma autobiografiniu pasakojimu, vertėtų pradėti nuo konkretnesnio autobiografijos apibrėžimo ir nuo jo atsispyrus išdėstyti, ką vadinu autobiografiniu pasakojimu. Lejeune'as, ne kartą bandęs apibrėžti, kas yra autobiografija, pats pripažino šių bandymų ribotumą, tačiau šiam darbui labiausiai pasitarnauja šis: „Retrospektyvus prozos pasakojimas apie asmens egzistenciją, parašytas tikro žmogaus. Fokusuojamasi į asmeninį jo gyvenimą, labiausiai jo asmenybės istoriją<sup>17</sup>.“ Toks apibrėžimas įtraukia keturias skirtingas kategorijas:

1. kalbos forma:
  - a) pasakojimas;
  - b) proza;
2. tema: asmeninis gyvenimas, individuali istorija;
3. autoriaus situacija (autorius ir pasakotojas sutampa);
4. pasakotojo pozicija:
  - a) pasakotojas yra pagrindinis veikėjas;
  - b) retrospektyvinė pasakojimo perspektyva.

Tekstas, atitinkantis visas kategorijas, yra autobiografija. Lejeune'as išskiria autobiografijai artimus žanrus, kurie neatitinka visų kategorijų. Tai gali būti memuarai, biografija, asmeninis romanas (angl. *personal novel*), autobiografinis eilėraštis, dienoraštis, autoportretas arba esė<sup>18</sup>.

Kai kurie kriterijai nėra visai griežti, tekstas nebūtinai turi juos atitikti šimtu procentų. Toks kūrinys pirmiausia turi pasakoti apie individualią patirtį, asmenybės raidą, tačiau ir

---

<sup>16</sup> Autobiografiškumas darbe suvokiamas kaip pasakojimo savybė, nurodanti, kad jis vienaip ar kitaip reprezentuoja autoriaus gyvenimą ar jo detales, epizodus.

<sup>17</sup> LEJEUNE, Philippe. *On Autobiography* [interaktyvus]. [žiūrėta 2017-01-14] p. 4. Prieiga per internetą: [https://edocs.uis.edu/Departments/LIS/Course\\_Pages/LNT501/RN/Rosina's\\_on-ground\\_course\\_storage/Rosina's\\_LNT\\_501\\_Readings/On%20Autobiography%20pp3-30%20%20by%20Philippe%20Lejeune.pdf](https://edocs.uis.edu/Departments/LIS/Course_Pages/LNT501/RN/Rosina's_on-ground_course_storage/Rosina's_LNT_501_Readings/On%20Autobiography%20pp3-30%20%20by%20Philippe%20Lejeune.pdf)

<sup>18</sup> Ten pat, p. 4.

chronologinė, socialinė ar politinė istorija gali būti naratyvo dalis. Lejeune'ui tai ne hierarchijos, bet proporcijos klausimas, o tikrai autobiografijai, pasak jo, būtinos dvi sąlygos: 3 – autorius yra pasakotojas, 4a – pasakotojas yra pagrindinis veikėjas. Jokia laisvė čia negalioja: arba šios instancijos sutampa, arba ne. Anot Lejeune'o, čia grynosios autobiografijos klausimas ir pasibaigia<sup>19</sup>.

Visus grožinius tekstus, kuriuose skaitytojas, atpažindamas panašumus, turi priežasčių įtarti, kad autorius ir protagonistas gali būti panašūs, Lejeune'as vadina autobiografiniais, tačiau autobiografiškumas gali būti laipsniškas<sup>20</sup>. Jis pabrėžia, kad tapatybių sutapimas – faktas, o panašumas – santykis. Per šią skirtį galima paaiškinti Lejeune'o išskirtas autobiografinę ir fikcinę sutartis. Pirmoji – skaitytojo ir autoriaus implicitinė sutartis, jog autorius yra pasakotojas. Skaitytojas tai priima kaip objektyvų faktą ir nekvestionuoja, ar pasakojimas sutampa su autoriaus gyvenimu. Fikcinė sutartis – tai autoriaus ir skaitytojo implicitinė sutartis, kad pasakojimas nėra identiškas autoriaus gyvenimui, panašumai galimi, bet nebūtinai. Jie gali būti tik laipsniški tačiau ne absoliutūs.

Techniškai atskyrus autobiografiją nuo fikcijos, toks autobiografinis pasakojimas, kuris analizuojamas šiame darbe, atsiduria tarp šių dviejų polių. Tačiau tokios perskyros nereikėtų suvokti radikalčiai. Šiuos naratyvus Lejeune'as siūlo suvokti per vieno santykį su kitu. Taip jis steigia erdvę, į kurią įrašomos abi kategorijos. Ją Lejeune'as pavadina „autobiografinė erdvė“. Tokį konstruktą Lejeune'as sukuria analizuodamas autorius, kurie yra rašę ir autobiografijas (nors teigė, kad romanai apie juos pasako daugiau, o jų autobiografijos neišbaigtos), ir grožinius jų tekstus. Tokie rašytojai (literatūrologas įvardija André Gid ir François Mauriacą) savo skaitytojus įpratina skaityti specialiu būdu. Autobiografijomis autoriai tarsi pasako „tiesą“ apie save (šioji, žinoma, nėra absoliuti ar išbaigta), taip skaitytojui suteikdami galimybę lyginti ir sukonstruoti dvi tiesos apie autorių kategorijas. Trumpai tariant, autobiografija leidžia sužinoti „tiesą“ – gyvenimo faktus ir aplinkybes, o grožinė kūryba – „tiesą“ apie autoriaus vaizduotę ir vidinį pasaulį. Lejeune'as tai vadina netiesiogine autobiografinės sutarties forma – fantazmine sutartimi<sup>21</sup>.

Tipologizuodamos pasakojimus, kuriuose vienaip ar kitaip reiškiasi autobiografinis naratyvas, Smith ir Watson pateikia kitokį skirstymą, kuris iš esmės koreliuoja su de Mano ir Lejeune'o idėjomis ir padeda susidaryti vizualų vaizdą, kaip atrodo laukinė autobiografinio diskurso struktūra. Jos skiria tris pagrindines tokių pasakojimų rūšis: gyvenimo (ap)rašymas (*life writing*), gyvenimo pasakojimas (*life narrative*) ir autobiografiją. Gyvenimo (ap)rašymą jos supranta kaip

---

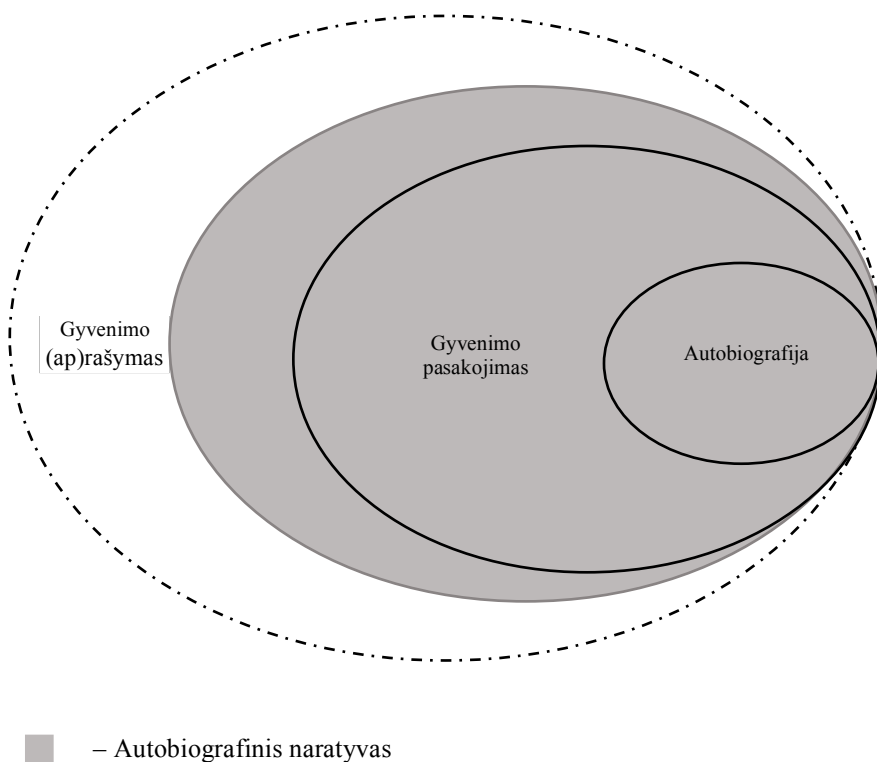
<sup>19</sup> Ten pat, p. 5.

<sup>20</sup> Ten pat, p. 13.

<sup>21</sup> Ten pat, p. 27.

apibendrinantį terminą, į kurį įeina kūryba, kurios tema yra gyvenimas<sup>22</sup>. Toks rašymas gali būti biografinis, grožinis, istorinis ar autobiografinis – aiškiai nurodantis į autoriaus gyvenimą. Ši kategorija ganėtinai abstrakti, kadangi jį ją patenka beveik visi kada nors sukurti pasakojimai. Gyvenimo pasakojimu Smith ir Watson vadina siauresnę kategoriją, į kurią patenka į autorių nukreipti tekstai. Autobiografija – vienas iš jų, tačiau ne vienintelis. Šios grupės pasakojimus jos atskiria nuo fikcinio pasakojimo, tokio kaip grožinis romanas, tačiau vėliau į gyvenimo pasakojimo žanrų sąrašą įtraukia autobiografinę grožinę literatūrą (*autofiction*), tad tokia skirtis sąlyginė ir kažin ar iš viso būtina. Kaip atskira kategorija autobiografija išskirta dėl to, kad ji nurodo į kanoninį tekstą, atėjusį iš Apšvietos epochos. Ji iškelia autonomišką individą, suverenų „aš“, kuris tampa literatūrine ir kultūrine institucija. Tačiau XX a. tokia koncepcija sulaukė nemažai kritikos, nes taip nuvertinamos kitos gyvenimo pasakojimo praktikos, nepripažįstamos kaip tikra „autobiografija“.

Susisteminius aukščiau aptartus autorius, autobiografinį pasakojimą, kaip jis suprantamas šiame darbe, galima apibrėžti lokalizuojant jį taip:



1 schema. Autobiografinio naratyvo vieta tarp kitų diskurso pasakojimų

<sup>22</sup> SMITH, Sidone, WATSON, Julia. *Reading Autobiography. A Guide for Interpreting Life Narratives*. Minneapolis, 2001, p. 3.

## 1.2. Autobiografiškumo raiška

Autobiografinis pasakojimas, ypač kine, dažnai tyrinėjamas tokiu principu: kokių nors teoretikų (pavyzdžiui, Lejeune'o ar Elizabeth Bruss) išskirti autobiografiją steigiantys elementai identifikuojami analizuojamame pasakojime. Taip pagrindžiama, kodėl ir kiek vienoks ar kitoks kūrinys yra autobiografiškas. Pats elementų išskyrimas suponuoja, kad nei pasakojama istorija, nei pasakojimo subjektas/objektas nėra vientisi ar nuoseklūs. Būtent todėl autobiografinį kalbėjimą Smith ir Watson vadina performatyviu aktu<sup>23</sup>.

Tyrėjos pasiūlo ir savo elementus, steigiančius autobiografinį subjektyvumą. Jų klasifikacija svarbi tuo, kad atkreipia dėmesį į kūno ir tapatybės steigties aspektus, kurie ypač aktualūs analizuojant moterų ir kitus neheteronormatyvius pasakojimus. Jos išskiria atmintį, patirtį, tapatybę, įkūnijimą (*embodiment*) ir veikimą (*agency*)<sup>24</sup>.

Šiuos penkis elementus galima sugrupuoti temiškai, kadangi jie atspindi dvi skirtingas galimas prieigas prie autobiografinio kalbėjimo. Pirmieji du nurodo į tai, kaip reflektuojamos patirtys, apie kurias kalbama, o tai apima praeities interpretavimą dabartyje, trauminius išgyvenimus, savęs suvokimą per įvairius diskursus. Tokiu atveju, rašymas traktuojamas kaip atminties išsaugojimo būdas, tad ši dalis pretenduoja į tai, kas iš esmės bendra visiems autobiografiniams pasakojimams. Kita grupė – autobiografinio subjektyvumo steigties elementai, pabrėžiantys specifiškumą ir tai, kaip kalba skirtingos socialinės grupės, dažniausiai esančios nelygiaverčiuose galios santykiuose su likusia visuomenės dalimi.

Tapatybė, kaip sudedamoji autobiografinio subjektyvumo dalis, susijusi su tuo, kaip kalbantysis identifikuoja save skaitytojui. Ji apibrėžiama arba per skirtumą (pavyzdžiui, moteris – ne vyras) arba panašumą (pavyzdžiui, pasižymėjimas „moteriškomis“ savybėmis), į ją įeina daug identifikavimosi kategorijų, tokių kaip lytis, rasė, klasė, įsitikinimai, kilmė, seksualinė tapatybė ir t.t. Tapatybės paprastai priklauso nuo socialinio konteksto ir yra diskursyviai sukonstruotos, tad pasakojimuose jos atitinka kultūriškai nusistovėjusius modelius, tokius kaip „kenčianti siela“, „blogas berniukas“, „nuotykių ieškotojas“ ir pan. Ji yra integrali ir susijusi su kitomis autobiografinio subjektyvumo kategorijomis, ypač įkūnijimu ir veikimu. Pastarasis autobiografinį rašymą traktuoja kaip intervenciją, t.y. siekį pakeisti susiklosčiusią visuomenės situaciją. Į šią sritį patenka ir pasakojimas apie savo patirtis, priklausančias nuo socialinių aplinkybių (priespauda, stigmatizacija, pasmerkimas ir pan.). Įkūnijimas pabrėžia tai, kad kūnas per lytį, seksualumą, lytiškumą, normalumo kvestionavimą ar etninę priklausomybę susijęs su tapatybe. Autobiografiniame diskurse kūnas nėra tik anatinis darinys, nes jis integruotas į aplinką ir

---

<sup>23</sup> SMITH, Sidone, WATSON, Julia. *Reading Autobiography. A Guide for Interpreting Life Narratives*. Minneapolis, 2001, p. 47.

<sup>24</sup> Ten pat, p. 16.



kontekstą, tad galima kalbėti apie įvairius kūnus, pavyzdžiui, sociopolitinius<sup>25</sup>. Kūnas, kaip tapatybės dalis, nėra tik individualus ir vientisas. Jis – diskurso dalis, kuriame bendruomenės nustato, kokie kūnai yra normalūs, o kurie – ne. Taip steigiamas santykis tarp įvairių kūnų. Be to, įvairios kūno vietos identifikuoja skirtingas tapatybes – vienos apibrėžia lytį, kitos – etniškumą ir t.t.<sup>26</sup>.

Tapatybės ir kūno santykis steigia ideologinį autobiografinį „aš“<sup>27</sup>. Žodžio „ideologinis“ nereikėtų suprasti kaip tik politinės konstantos. Jis taip pat reiškiasi per asmenybę ir jos charakteristikas, tapatybę, kurią steigia kultūriškai prienami identitetai, reiškiama per įkūnijimą ir kultūrą<sup>28</sup>. Taip vėl grįžtama prie jau minėtų lyties, seksualumo ir kitų kategorijų. „Galima kelti keletą klausimų, kurie atkreipia dėmesį į įkūnijimą. Kada ir kur pasakojime kūnas tampa matomas? Kurios jo dalys, funkcijos ar pojūčiai? [...] Kaip pasakotojo kūnas ir jo matomumas susijęs su bendruomene, iš kurios jis kilo? [...] Kokios kultūrinės reikšmės priskiriamos pasakotojo kūnui už teksto ribų?“ – perspektyvas, iš kurių galima nagrinėti kūno, tapatybės ir autobiografinio pasakojimo ryšį, siūlo Smith ir Watson<sup>29</sup>.

Apibendrinus, galima išskirti, koks naratyvas laikytinas autobiografiniu. Tai – retrospektyvus pasakojimas, kylantis iš asmeninės autoriaus patirties, kuriame reiškiama jo gyvenimo įvykiai bei įvairiais būdais steigiama tapatybė. Tokiu būdu autorius identifikuoja save adresatui.

### 1.3. Autobiografija ir autobiografinis pasakojimas kine

29-ąjį tarptautinio mokslinio žurnalo „Biography: an interdisciplinary quarterly“<sup>30</sup> numerį (2006 m.) leidėjai dedikavo autoriaus savęs projekcijai ir autobiografijos raiškai kine. Numeryje pateikiamos įvairių tyrėjų įžvalgos, nubrėžiančios pagrindinius probleminius šio laiko aspektus. Kartu jos leidžiančios išvesti paralelę tarp literatūroje išskirtų autobiografijos ir autobiografinio pasakojimo, ir to, ką galima pavadinti filmine autobiografija (*filmic autobiography*) ir autobiografiniu filmu (*autobiographical film*). Tiesa, ne vienas šio numerio autorius nurodo į garsiąją autobiografijos tyrinėtojos Elizabeth Bruss esė „Eye for I: Making and Unmaking

<sup>25</sup> Ten pat, p. 15–48.

<sup>26</sup> SMITH, Sidone. Identities's body. In *Autobiography and Postmodernism*. 1994, Amherst, p. 268.

<sup>27</sup> Smith ir Watson išskiria keturias autobiografinio „aš“ konstrukto rūšis, kurių pirmosios trys atitinka Lejeune'o autobiografijos sąlygas: 1) „tikrasis“ arba istorinis „aš“ atitinkantis realybėje gyvenantį autorių; 2) pasakojantysis „aš“, nurodantis į pasakotojo instanciją; 3) pasakojamasis „aš“ – protagonistas; 4) ideologinis „aš“, steigiantis tapatybę. SMITH, Sidone, WATSON, Julia. *Reading Autobiography. A Guide for Interpreting Life Narratives*. Minneapolis, 2001, p. 59.

<sup>28</sup> Ten pat, p. 62.

<sup>29</sup> Ten pat., p. 175–176.

<sup>30</sup> Nuo 1978 m. leidžiamas žurnalas yra tarpdisciplinis periodinis mokslinis leidinys, kuriame gvildenamos įvairios gyvenimo pasakojimo temos, apimančios kultūrinę, istorinę, meninę ir kitas šio naratyvo dimensijas.

Autobiography in Film“ (1980 m.), kurioje išsakyta mintis, jog kinematografinės autobiografijos negalimumas atveria kitokias kino autobiografiškumo analizės galimybes.

### 1.3.1. Kino autorius

Kad koks nors tekstas (terminą suvokiant plačiąją prasme) būtų autobiografinis, nebūtina, kad autorius, pasakotojas ir protagonistas sutaptų, tačiau autorius ir jo gyvenimas yra būtinas atspirties taškas bet kokiai autobiografiškumo analizei. Autorius literatūroje ir autorius kine nėra tos pačios instancijos, kadangi pačia savo esme kinas yra kolektyvinis menas, tad autoriumi gali būti laikomas ne vienas žmogus – pradedant kino studija, kaip institucija, baigiant atpažįstamais aktoriais, kurie tampa pagrindiniu elementu produkcijos rinkodaroje.

Kino filosofas Berysas Gautas, susistemina kino studijose egzistuojančius požiūrius į autorystę. Autorius gali traktuojamas kaip tikras individas, arba kaip sukonstruota teorinė instancija (struktūralistinis požiūris). Autorytė gali būti suvokiama kaip kolektyvinė atsakomybė teigiant, kad filmas turi keletą autorių. Autoriumi, kaip dominuojančiu kino kūrybos procese, gali būti laikomas ir režisierius<sup>31</sup>. Šios perspektyvos priklauso dar ir nuo to, kokie kino kūriniai analizuojami, nes masiniai kino industrijos produktai nėra tas pats, kas po festivalius keliaujantys meno kūriniai. Šiame darbe apsiribojama autorinio kino samprata, laikantis prielaidos, kad režisierius gali būti laikomas filmo autoriumi.

5-ajame XX a. dešimtmetyje Prancūzijoje, o vėliau ir JAV, pradedama vystyti kino autoriaus teorija. Režisieriaus kaip autoriaus (kaip terminas pradedamas vartoti prancūziškas žodis *Auteur*) idėja tapo pamatine Naujosios bangos kino judėjimo ašimi. Labiausiai su ja siejami režisieriai ir teoretikai François Truffaut ir Jean-Lucas Godardas. Teorija aiškino, kad režisierius, kuris numato visus garso ir vaizdo elementus yra labiau autorius nei žmogus, parašęs scenarijų<sup>32</sup>. Kitaip tariant, autorystę apsprendžia ne tiek filmo turinys, kiek forma, suponuojanti išskirtinį režisieriaus braižą. Toks kinas vadinamas autoriniu.

Dar vienas būdas režisierių sutapatinti su autoriumi yra apibrėžiant jo įtaką gamybos procese. Literatūros ir kino tyrinėtojas Laisley'us Livingstonas duoda Švedijos režisieriaus Ingmaro Bergmano pavyzdį. Jis stipriai įsitraukdavo į visas kūrybinio proceso stadijas: jis pats rašė scenarijus, dalyvaudavo aktorių atrankoje, dirbdavo su aktoriais, prižiūrėdavo montažo ir garso komponavimo darbus, artimai bendradarbiaudavo su operatoriumi. Jis charakterizuojamas kaip autorius, nors režisierius nesukūrė absoliučiai visko, kas matoma ekrane<sup>33</sup>. Į šią kategoriją patenka

<sup>31</sup> GAUT, Berry. Film Authorship and Collaboration. In *Film theory and philosophy*. New York, 2003 p. 149.

<sup>32</sup> *Auteur theory* [interaktyvus]. [žiūrėta 2017-04-26]. Prieiga per internetą: <https://www.britannica.com/art/auteur-theory>.

<sup>33</sup> LIVINGSTON, Paisley. Cinematic Authorship, In *Film theory and philosophy*. New York, 2003 p. 143-144.

ir tie kino kūrėjai, kurie, be scenarijaus parašymo ir režisūros, dar ir vaidina savo filmuose (kitas tinkamas pavyzdys – jau minėtasis Truffault).

Vadovaujantis šiomis prielaidomis Dolanas, kaip režisierius, kartu gali būti įvardijamas ir kaip filmo autorius. Pirma, kino kritikai jau senokai kalbą apie specifinį Dolano filmų stilių, jį išskiriantį iš kitų režisierių. Tai ypatingas dėmesys stambiems planams, stilizuoti personažai, žaidimas kadru formatu, dažniausiai iš pop muzikos hitų sudėliotas garso takelis, režisierius dažnai dirba su tais pačiais aktoriais. Antra, jis yra visų savo filmų scenarijaus autorius (du jo filmai pastatyti pagal pjeses, juostos „Tomas atvyko į kaimą“ scenarijų Dolanas parašė kartu su pjesės autoriumi, o filmo „Tai tik pasaulio pabaiga“ adaptaciją taip pat sukūrė jis pats). Be to, kai kurias roles jis parašė specialiai konkrečioms aktorėms. Trijuose savo režisuotose juostose jis atlieka pagrindinį vaidmenį. Dolanas dažnai atlieka ir kostiumų ir garso dizainerių funkcijas, tad būtent dėl to darbe sąvokos režisierius ir autorius bus vartojamos sinonimiškai.

### 1.3.2. Filminė autobiografija – problemiškas terminas

Teoretikai, analizavę autobiografiją ir autobiografiškumą kine, dažnai pradeda nuo tokių pasakojimų konstravimo principų literatūroje. Viena svarbiausių išvadų, kurią prieina Bruss, yra tai, kad autobiografija, kaip žanras, kine neturi atitiktens. Kino pasakojimas, nesvarbu, koks jis bebūtų – dokumentinis ar vaidybinis – iš principo pažeidžia autobiografinę sutartį. Ji tai įvardija kaip *tapatumo vertės* neįmanomumą<sup>34</sup>. Tokia jos mintis sietina su Lejeune'o pasiūlyta sąlyga, jog autoriaus, pasakotojo ir protagonisto instancijos privalo būti tapačios. Pasak jos, autobiografinio „aš“ figūra skyla į paskirus elementus: asmenį, kuris filmuojamas (matomas) ir asmenį, kuris filmuoja (nematomas). Žinoma, yra režisierių, kurie bandė peržengti šią skirtį (vienas iš būdų – filmuoti save), tačiau tokios imitacijos Bruss neįtikina<sup>35</sup>. Pirma, režisierius-autorius vienu metu negali būti dviejose vietose – ir filmuoti, ir būti filmuojamas, o rašant toks dvigubas buvimas įmanomas – asmuo vienu metu gali būti ir kalbantis, ir tas, apie kurį kalbama. Kamera iš principo negali sistemingai ir nuolat būti subjektyvi. Tai, kas literatūroje vadinama perspektyva, kine gali būti reiškiamą tik geometriškai ar kitomis vizualinėmis priemonėmis. Būtent todėl kine tradicinę pasakotojo figūrą keičia kameros žvilgsnis, taip įvedant fokusuotojo (*focalizer*) instanciją<sup>36</sup>. Ji ir suproblemina sutapimo procesą. Teoriškai žvelgiant, ypač dokumentikoje, režisieriaus pavardė gali

<sup>34</sup> BRUSS, Elizabeth, W. Eye for I: Making and Unmaking Autobiography in Film. In *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. 1980, p. 297. Tyrinėtoja, panašiai kaip Lejeune'as, išskiria tris autobiografiją apibrėžiančius parametrus: 1) tiesos vertė (*Truth-value*), 2) veikimo vertė (*Act-value*), ir 3) tapatumo vertė (*Identity-value*). Pirmoji sukuria iliuziją, kad autobiografiją galima palyginti su kitais istoriniais šaltiniais, patvirtinančiais autentiškumą, pasakotojo nuoširdumą. Antroji apibūdina autobiografiją kaip asmeninį aktą, apibrėžiantį veikiantįjį ir tai, kaip jis veikia. Trečioji nurodo į Lejeune'o išskirtą sąlygą, jog pasakotojas, protagonistas ir autorius turi sutapti.

<sup>35</sup> Ten pat.

<sup>36</sup> Ten pat., p. 306.

sutapti su protagonistu, ekstradiegetiniame lygmenyje režisierius, komentuodamas filme pateikiamus įvykius, gali atstoti pasakotoją, tačiau kaip tuomet traktuoti kameros objektyvą, operatorių, ar dokumentinių kadru iš praeities, jei tokie naudojami, autorius? Šiuo darbu nesiekama atsakyti į šį klausimą, tiesiog siekta argumentuoti, kodėl pasirinkta prielaida, jog žanro prasme filminė autobiografija kine yra problemiška, todėl autoriai, remdamiesi Bruss, kalba apie autobiografiškumą, įvairius jo laipsnius, bet ne apie autobiografiją, nors ir vartoja šį terminą.

Lejeune'o ir Bruss autobiografijos suvokimas ne kartą kritikuotas, tačiau būtent jis padeda struktūruoti analizę ir išvengti ginčų, juosta yra filminė autobiografija, ar ne. Įsitikinimas, kad autobiografija kine negalima, nereiškia, kad juosta negali būti įrašyta į autobiografinio pasakojimo. Pavyzdžiui, vizualiosios autobiografijos, literatūros ir vizualiųjų menų tyrinėtoja Linda Haverty Rugg, atsispidama nuo minėtų autorių, pabrėžia, kad yra ne vienas kelias, kaip kinematografinis gyvenimo pasakojimas suardo tradicinės autobiografijos lūkesčius, tačiau suteikia galimybę nagrinėti autobiografinį pasakojimą<sup>37</sup>. Nadja Gernalzick taikliai pastebi, kad vaidybinio filmo su autobiografiniais elementais, kaip gyvenimo pasakojimo realizacijos, santykis filmine autobiografija yra toks pat kaip autobiografinio romano su autobiografija<sup>38</sup>. Šiame darbe bus laikomasi šio požiūrio, tačiau dėl tikslumo reikėtų pridėti, kad „vaidybinis filmas su autobiografiniais elementais“ šiame darbe vadinamas autobiografiniu filmu. Galima prieštarauti teigiant, kad, jei filminė autobiografija nėra įmanoma, tad dokumentika, kurią autorius kuria apie save, yra autobiografinis filmas, o vaidybinį filmą, naudojantį autobiografinius elementus, vertėtų priskirti autobiografinėi fikcijai. Tokios perspektyvos šiame darbe atsisakoma, nes laikomasi nuostatos, kad dokumentinis pasakojimo būdas taip pat yra konstruktas, reikalaujantis režisūros, montažo, scenarijaus, garso takelio ir kitų efektų. Tai fakto (dokumentikos) ir fikcijos (vaidybinio filmo) perskyra galima, tačiau nepakankamai įtikinama, kad jai būtų skiriama didelė reikšmė.

Tad autobiografiniu filmu, atitinkančiu anksčiau aptartą autobiografinį pasakojimą (1 schema), vadinama juosta, kurioje pasitelkiama asmeninė autoriaus istorija, jos elementai ar įvaizdžiai.

Taip apsibrėžus autobiografinius filmus, į šį lauką patenka labai daug kino kūrėjų ir skirtingų būdų, kaip jie, varijuodami įvairiomis autobiografinėmis detalėmis, konstruoja savo pasakojimus. Išsamiai tipologizacijai reikėtų atskiro darbo, tačiau aptarsiu kelias kino istorijoje naudotas strategijas, kurių kontekste ir vertėtų analizuoti Dolano kūrybą.

Pirmas savęs konstravimo-representavimo būdas – tai antrininko susikūrimas. Bene ryškiausiu pavyzdžiu galėtų būti prancūzų režisierius François Truffaut ir jo *alter ego* Antuanas Doinelis ( Antoine Doinel), kurį vaidina aktorius Jean-Pierre'as Léaud. Šį personažą Julie F. Codell

---

<sup>37</sup> RUGG, Harvey Linda. Keaton's Leap: self-projection and autobiography in film. In *Biography*. 2006, Nr. 29.1, p. vii.

<sup>38</sup> GERNALZICK, Nadia. To act or to perform: distinguishing filmic autobiography. In *Biography*. 2006, Nr. 29.1 p. 2.

vadina kartu ir fikciniu, ir autobiografiniu<sup>39</sup>. Aktorius skirtingais gyvenimo etapais suvaidina personažą penkiuose Truffault filmuose<sup>40</sup> (beje, užaugęs jis net fiziškai buvo panašus į Truffaut). Léaud užaugo su šiuo personažu, kartu reprezentuodamas ir *Naująją bangą* (*Nouvelle Vague*). Tai pavyzdys, kaip režisierius susikuria personažą tokį, kokį mato (ar norėtų matyti) save, pasirinkdamas aktorį, kuris įkūnytų jo atvaizdą<sup>41</sup>.

Trumpai aptarsiu, Truffault filmą „400 smūgių“, nes Dolano filmą „Aš nužudžiau savo motiną“ galima laikyti šios juostos architekstu<sup>42</sup>. Juostoje vaizduojama berniuko vaikystės Paryžiuje epizodas. Dirbantys tėvai neskiria jam pakankamai dėmesio, tad kartu su draugu jis prasimano visokių išdaigų: vietoje pamokų eina į kiną, vėliau mokytojui teisinasi motinos mirtimi (ji iš tiesų nemirė, tačiau tuomet Atuanui nereikia pateisinamojo raštelio), per naktį negrižta namo, galiausiai, iš patėvio biuro pavagia rašomąją mašinėlę. Nepavykus jos parduoti, berniukas ją gražina ir taip įkliūna. Tėvai nusprendžia Antuaną išsiųsti į pataisos mokyklą, kurioje gyvena problemiški ir nusikalsti linkę berniukai ir paaugliai. Po motinos vizito, kurio metu ji pasako jau galvojusi apie jo susigrąžinimą, tačiau nusprendusį jį palikti internate, Antuanas pabėga prie jūros. Antuano šeima reprezentuoja Truffault šeimą: „Pavogtuose bučiniuose“ Antuanas parašo romaną, kritikuojančią savo artimuosius (kaip Truffault padaro kurdamas „400 smūgių“). Kituose filmuose, kaip ir Truffault, Antuanas nutraukia santuoką, įstoja į kariuomenę, persikrausto, kad būtų arčiau savo mylimosios<sup>43</sup>. Toks personažo panaudojimas, kaip autobiografinio pasakojimo būdas, padeda išvelgti kaip antrininko panaudojimas atskleidžia sukonstruotą, iš dalies fikcinį, bet ir autobiografinį režisieriaus „aš“.

Kita autobiografinio pasakojimo strategija – panaudoti fizinį savo kūną. Paprasčiausias to įgyvendinimas – kai režisierius pats vaidina į save panašų personažą, kitaip tariant, jis pats tampa savo antrininku. Tokiu filmu laikomas Truffault „Laukinis vaikas“ (*L'Enfant Sauvage*, 1970). Filmu veiksmas vyksta XVIII a. amžiuje. Truffault vaidina gydytoją Žaną Itardą, kuris imasi „civilizuoti“ rastą laukinį berniuką. Berniuko, pavadinto Viktoru, figūra iš dalies siejama su jaunuoju nepaklusniu Truffault, analogiškai pasireiškiančiu ne viename jo filme. Tai, anot Codell, yra vienas šios juostos autobiografiškumo sluoksnių<sup>44</sup>. Ji pagrįstai atkreipia dėmesį į svarbesnį autobiografiškumo dėmenį – tai mokytojo-mokinio santykio pasikartojimas, dvejopai

<sup>39</sup> CODELL, Julie F. Playing doctor: François Truffaut's *L'enfant sauvage* and the auteur/autobiographer as impresionator. *Biography*. 2006, Nr. 29.1 p. 102.

<sup>40</sup> „400 smūgių“ (pranc. *Les Quatre Cents Coups*, 1959 m.), Antuanas ir Koletė (pranc. *Antoine et Colette*, 1962), „Pavogti bučiniai“ (pranc. *Baisers volés*, 1968 m.), „Šeimos židinytis“ (pranc. *Domicile conjugal*, 1970 m.), „Prabėganti meilė“ (pranc. *L'amour en fuite*, 1979 m.)

<sup>41</sup> Ten pat, p. 310.

<sup>42</sup> Architektas yra tekstų klasė (diskurso, sakymo tipas, stilius ar forma, žanras ir t.t.), į kurią įrašomas arba įsirašo kūrinys, nesvarbu, tiesiogiai į jį nurodoma ar ne. MELNIKOVA, Irina. *Literatūros (inter)medialumo strofos, arba Žodis ir vaizdas*. 2016, Vilnius, p. 371.

<sup>43</sup> CODELL, Julie F. Playing doctor: François Truffaut's *L'enfant sauvage* and the auteur/autobiographer as impresionator. In *Biography*. 2006, Nr. 29.1 p. 102.

<sup>44</sup> Ten pat, p. 101.

reflektuojantis Truffault gyvenimą<sup>45</sup>. Pirma, tai tampa nuoroda į jo ir kino teoretiko André Bazino santykius. Pastarasis buvo Truffault globėjas, padėjęs įsitvirtinti kine ir susitvarkyti su nelengvomis gyvenimo situacijomis. Antra, pastebi Codell, tai tampa ir aliuzija į Léaud (Truffault įvardijus kaip jo mokytoją), tad filme Truffault savotiškai įkūnija ir save (Léaud gyvenime) ir Baziną (savo gyvenime)<sup>46</sup>.

Antroji šios strategijos variacija – akcentuoti autoriaus kūną ir geismą steigiantį žvilgsnį. Pasiremsiu vienu iš Bruss pasiūlytų pavyzdžių – amerikiečių eksperimentinio kino kūrėjo ir aktoriaus Kennetho Angerio filmu „Fejerverkai“ (*Fireworks*, 1947 m.). Scenarijų parašė ir filme suvaidino pats Angeris, juosta sukurta jo tėvų namuose<sup>47</sup>. Siurrealistiniame trumpametražiam filme nėra žodžių (režisieriaus prologas pridėtas tik vėliau), bet siužetas, sukonstruotas kaip sapnas, atskleidžia jaunojo Angerio homoerotines fantazijas ir geismus. Protagonistas bendrauja su keletu gerai sudėtų vyrų, stambiais planais vaizduojamos nuogos jų kūnų dalys, kol būrys JAV laivyno jūreivių nuplėšia Angerio drabužius (kuriama iliuzija, kad pasitelkiama ir seksualinė prievarta), jį muša, o sudraskę jo kūną randa kompasą. Nors toks siužetas nėra realistiškas, žiūrovui suteikiama nemažai vizualinės informacijos: jis sužino, kaip atrodė dvidešimtmetis Angeris, kaip konstruojamas jo žvilgsnis į geismo objektus – nuogos vyrų kūnus. Ši juosta tampa ne tik meniniu, bet ir politiniu atsiskleidimo<sup>48</sup> aktu. Nes, pabrėždamas, kad filmas išreiškia jo vaizduotės ir geismų fejerverkus, menininkas viešai steigia savo kaip homoseksualo tapatybę (tuo metu buvimas homoseksuali JAV dar buvo laikoma nusikaltimu). Taip pasakojimas nurodo į Smith ir Watson išreikštas tapatybės, įkūnijimo ir veikimo kategorijomis, steigiančiomis autobiografinį subjektyvumą. Kūryboje Dolanas taip pat naudoja faktinį savo kūną ir geidžiantį žvilgsnį, kuris steigia homoseksualų jo identitetą. Kartu parodoma, kaip tokia raiška apverčia visuomeninio veikimo struktūrą, Angerio filme veikiančią kaip šokiravimo, sukrėtimo priemonę – Dolano kūnas jaučia trauką tos pačios lyties kūnams, tačiau tai nebėra sąmoningai pasirinktas politinis žingsnis.

### 1.3.3. Kūnas ir žvilgsnis kaip autobiografiškumo steigtis

Kine matomas tik kūno atvaizdas, o ne pats kūnas, Bet kūno tema autobiografiniame pasakojime netampa mažiau reikšminga. Toks vaizdas atlieka keletą funkcijų. Pirma, autoriui tai tampa identifikacijos priemone. Be to, vaizdu jis pristato save žiūrovui (adresatui), tarsi pareiškia

---

<sup>45</sup> Ten pat, p. 103.

<sup>46</sup> Ten pat, p. 103.

<sup>47</sup> FREEMAN, Nate. *The Devil in the Details: Kenneth Anger, the Inventor of a Celluloid Avant-Garde, Nears 90*. 2016-02-23 [interaktyvus]. [žiūrėta 2017-04-25]. Prieiga per internetą: <http://www.artnews.com/2016/02/23/the-devil-in-the-details-kenneth-anger-the-inventor-of-a-celluloid-avant-garde-nears-90/>.

<sup>48</sup> Atsiskleidimu (angliškai *coming out*) LGBT+ bendruomenėje vadinamas aktas, kuomet asmuo viešai atskleidžia netipinę savo seksualinę ar lytinę tapatybę.

„toku ir tokiu laikotarpiu aš atrodau/atrodžiau taip“ mat kūnas išreiškia tokias kategorijas kaip lytis, rasė, seksualinė tapatybė, socialinis statusas, politinės pažiūros, etc. Antra, per subjektyvų autoriaus žvilgsnį adresatas išsiaiškina, kaip jis žvelgia į savo ir kitų kūnus. O tai per geismo objektą identifikuoja žvilgsnio subjekto lytinę/seksualinę tapatybę.

Atvaizdo reikšmę autobiografiniame naratyve atskleidžia Rolandas Barthes'as. Savo autobiografijoje vietoje chronologinio pasakojimo jis pateikia sąvokų sąrašą. Kaip tokios sąvokos pateikiamos ir fotografijos, kurios ne iliustruoja rašytinį tekstą, bet tampa jam lygiaverčiu informacijos šaltiniu, į autobiografinį pasakojimą įpinančios ir fizinio kūno aspektą. Į vieną puslapį įdedamos dvi Barthes'o portretinės fotografijos (1942 m. ir 1970 m.). Autorius klausia, kur yra autentiškas žmogaus kūnas. „Tu esi vienintelis, kuris gali save pamatyti vien tik kaip atvaizdą“, – rašo Barthes'as. Pasak jo, subjektas savo akis, žvilgsnį pats gali pamatyti tik veidrodyje arba per objektyvą<sup>49</sup>. Tai ypač aktualu autobiografiniam kino pasakojimui, kadangi nusprendęs vaidinti pats, sukonstravęs vienokį ar kitokį atvaizdą, režisierius save pastato ir į žiūrovo poziciją – tampa savęs suvokėju, įsitraukia į savi-identifikacijos procesą.

Kine egzistuoja kelių skirtingų tipų kūnai. Kamera iš principo kuria ryšius tarp trijų skirtingų kategorijų: personažo, žiūrovo ir filmo kūnų<sup>50</sup>. Filmų kūnas nėra identiškas žmogaus kūno sampratai – tai ne antropomorfinė koncepcija. Kinas pasaulyje egzistuoja tik ikūnytas dėl to, kad jo percepcija veikia per jusles<sup>51</sup>. Kiekvieną iš šių tipų galima pavadinti filminiu kūnu (*filmic body*). Šiame darbe bus apsiribojama tik personažo ir žiūrovo kategorijomis jas tiesiogiai siejant su režisieriaus ir pasakojimo autobiografiškumo santykio variacijomis.

Verta atkreipti dėmesį, kad kine kūnas neegzistuoja pats savaime ar toks, koks yra už kadro. Patricko Fuery'io teigimu, kine kūnas visada yra pakeičiamas, pritaikomas geismo sukėlimo ar politinėms funkcijoms. Jis gali būti dirbtinai pagražintas (pavyzdžiui, moterų kūnai erotizuojami vyriškai auditorijai) arba specialiai subjauroti (pavyzdžiui, vaizduojant monstrus siaubo filmuose)<sup>52</sup>. Tokiu būdu jie ne tik reprezentuojami, kartu jie nurodo ir santykį su žiūrovais – jam sufleruojama, kaip tą personažą (jo kūną) priimti.

Tokios kūno transformacijos padeda kurti ir autobiografinį protagonistą. Fuery'io duotas pavyzdys – Bobo Fosse'o miuziklas „Visas tas džiazas“ (*All That Jazz*, 1979 m.) gerai atspindi tokią strategiją<sup>53</sup>. Rojų Šeiderį įkūnijantis aktorius Joe'us Gideonas tam, kad būtų panašus į Fosse'ą, paverčiamas mirtimi apsėstu, piliules ryjančiu ir alkoholiu piktnaudžiaujančiu kūnu, kurio savidestrukcines tendencijas pabrėžia tobulų šokėjų kūnų, esančių aplink, opozicija.

<sup>49</sup> BARTHES, Roland. *Roland Barthes by Roland Barthes*. 2010, New York, p. 36-37.

<sup>50</sup> BARKER, Jenifer, M. *The tactile eye: touch and the cinematic experience*. 2009, California, p. 4.

<sup>51</sup> Ten pat, p. 8-9.

<sup>52</sup> FUERY, Patric. *New developments in film theory*. 2001, Palgrave, p. 85.

<sup>53</sup> Ten pat, p. 86.

Sistemindami teorijas, kiną interpretuojančias per juslių prizmę, kino tyrinėtojai Thomas Elsaesseris ir Malte Hageneris atkreipia dėmesį į komunikacijos teoretiko Marshallo McLuchano suformuotą medijų, kaip žmogaus pratęsimo, suvokimą. „Nuo pat egzistavimo pradžios kino objektyvas dažnai funkcionuodavo tarsi akies protezas, praverčiantis kaip mechaninė žmogiškojo suvokimo tąsa“, – rašo jie<sup>54</sup>. Taip įvedama į žvilgsnio kine temą jį susiejant su kūniškumu. Ši paralelė suteikia pretekstą šią kategoriją, ypač dažnai naudojamą feministiniuose kino tyrinėjimuose, panaudoti ir autobiografinio pasakojimo analizei.

Žvilgsnio tema kino studijose apima daug ontologinių, estetinių, filosofinių, psichoanalitinių ir/ar politinių aspektų. Remdamiesi Jacques'o Lacano darbais, nemažai teoretikų, ypač kiną analizuojančių iš feministinės bei psichoanalitinės perspektyvos, jį susieja su identifikavimusi ir geismu žvelgiant į suobjektintą žmogaus figūrą (paprastai priešingos lyties). Bene ryškiausias darbas, šį klausimą nagrinėjantis per lyties, seksualumo ir galios santykių perspektyvą, yra kino teoretikės Lauros Mulvey esė „Vizualusis malonumas ir pasakojamasis kinas“. Joje pabrėžiama, kad būtent vaizdas konstituuoja sukonstruotus atpažinimo ir tapatinimosi modelius, kurie padeda artikuliuoti subjektyvųjį „aš“<sup>55</sup>. Atsispirdama nuo Sigmundo Freud'o, ji teigia, kad kinas gali suteikti du malonumus, kylančius iš skopofilijos ir tapatinimosi su matomu vaizdu. Abu jie suponuoja, kad yra aplinkybės, kada žiūrėjimas ir buvimas apžiūrimam suteikia malonumą<sup>56</sup>. Skopofilinis malonumas kyla žvelgiant į asmenį kaip į seksualiai stimuliuojantį objektą. Tapatinimasi jį sieja su narciziškumu besimėgaujant vaizdu<sup>57</sup>. Jos koncepcijoje svarbus atpažinimas aspektas, kuriuo akcentuojama, jog skaidrus atpažinimas nėra įmanomas, nes žiūrovas/ė identifikuojasi su vaizdu, tačiau jame mato ne „save“, bet tobulesnį, idealųjį „aš“.

Pagal Mulvey, objektas į kurį žiūrima, yra moteriškas (pasyvus), o žvilgsnis priklauso vyriškajam poliui (aktyvus) (nepriklausomai nuo žiūrovo lyties). Supaprastinus, galima konstatuoti, kad vizualinis malonumas reiškiasi taip: žvelgdamas į moters kūną vyriškas subjektas patiria skopofilinį malonumą – mėgaujamasi pasyviu moters kūnu, o tapatinimosi malonumas patiriamas identifikuojantis su aktyviu vyrišku protagonistu. Vadinasi, tapatybė (konkrečiau lyties aspektas) steigiama dvejopai: jaučiant trauką objektui, lytinė tapatybė steigiama per opoziciją – ji priešinga nei geismo objekto. Ir atvirkščiai, identifikuojamas su tuo, kuo norima būti – tos pačios lyties tobulesne savo versija.

Mulvey nekalba apie režisieriaus vaidmenį, tačiau svarbu jį aptarti, jei jos koncepcija taikoma autoriniam kinui. Būtent filmo autorius tampa atsakingas už tai, kaip kamera pateikia kūnus ir kokią identifikavimosi strategiją pasiūlo. Homoseksualaus režisieriaus atveju, ši

<sup>54</sup> ELSAESSER, Thomas, HAGENER, Malte. *Kino teorija: įvadas per juslių prizmę*. 2010, Vilnius, p. 106.

<sup>55</sup> MULVEY, Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema. In *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. 1999, New York, p. 836.

<sup>56</sup> Ten pat. p. 835.

<sup>57</sup> Ten pat p. 837.



konstrukcija iš dalies pasikeičia, nes objektu tampa būtent vyro kūnas. Aptardama vyriškumo temą feministinės kino teorijos kontekste, Anneke Smelik taikliai priduria, kad vyro kūnas, paverstas objektu, automatiškai dar nenurodo moteriai skirto malonumo<sup>58</sup>. Tikrai galima pastebėti, kad erotizuotas vyro kūnas dažnai vis tiek tarnauja homoseksualiam vyriškajam žvilgsniui.

Pritaikius šį modelį autobiografiniam pasakojimui, kurį kuria homoseksualus režisierius, galima pastebėti, kad savo tapatybę žiūrovui jis pateikia dvejopai. Pirmą, per tai, kaip reprezentuojami geismo objektais tapę tos pačios lyties kūnai. Antrą, per tai, kaip jis identifikuojasi su autobiografiniu protagonistu.

---

<sup>58</sup> SMELIK, Anneke. Feminist film theory. In *The Cinema Book* [interaktyvus]. [žiūrėta 2017-04-27]. Prieiga per internetą: <http://www.annekesmelik.nl/TheCinemaBook.pdf>.

## 2. AUTOBIOGRAFINIO NARATYVO KONSTRAVIMAS

Įvairiuose interviu Dolanas ne kartą pabrėžė, kad jo filmai atspindi, koks jis yra ir kaip mato pasaulį. Ir nors režisieriaus juostos nėra dokumentinės, tai, kaip konstruojami jų pasakojimai, apie jį pasako nemažai. Ne visuose analizuojamose Dolano filmuose autobiografiškumas vienodo intensyvumo, tad ir dėmesio filmams šiame darbe jiems skiriama pagal atitinkamą proporciją. Kaip pagrindinis šiame darbe labiausiai analizuojamas filmas „Aš nužudžiau savo motiną“.

### 2.1. Dolano kūrybos autobiografiškumas

Prieš pradėdama nagrinėti autobiografiškumą, aptarsiu pagrindines režisieriaus gyvenimo detales, kurias vienaip ar kitaip reflektuoja jo kūryba, t.y. atsikartoja režisieriaus filmuose.

Dolanas (Xavier Dolan-Tadros) gimė 1989 metais Monrealyje (augo priemiestyje), Kvebeko provincijoje (prancūzakalbėje Kanados dalyje). Nuo ketverių jis vaidino reklamose, filmuose, vėliau prancūziškai įgarsino serialų ir filmų veikėjus<sup>59</sup>. Būdamas aštuonerių, Dolanas parašė laišką „Titaniko“ žvaigždei aktoriui Leonardui DiCaprio, kuriame kviečia aktorį į Kvebeką ir žada ateiti į atranką, jei reikėtų aktoriaus-berniuko<sup>60</sup>. Kai jam buvo šešiolika, tėčio partnerės sesuo kino kritikė Odile Tremblay susipažino su Dolanu ir tapo jo kūrybine globėja<sup>61</sup>.

Jo tėvai išsiskyrė, kai jam buvo dveji. Globa priklausė abiem tėvams, tačiau tėtis, būdamas dainininkas ir aktorius, daug gastroliavo, tad motinai tekdavo vienai prižiūrėti sūnų. Pasak tėvo, vaikystėje Dolanas buvo labai energingas ir įnoringas, o tai labai vargino jo motiną. Kai gyveno kartu su mama, Dolanas dažnai su ja pykdavosi, bet jų santykiai pasitaisė, kai jis Monrealyje išsinuomavo butą. „Ji yra labai malonus žmogus. Tačiau tarp jų veikia įtampa ir kartais įvyksta trumpasis jungimas. Bet manau, kad juos vienija ir daug meilės“, – apie Dolano ir motinos santykius sakė tėvas Manuelis Tadros<sup>62</sup>.

Visi šie Dolano gyvenimo faktai pateikiami filme „Aš nužudžiau savo motiną“. Juokaudamas Dolanas teigė, jog filmo tikslumas – 240 proc<sup>63</sup>. Juosta buvo pristatyta Kanų kino festivalyje. Duodamas interviu, jis pasakojo, kaip motina jį išsiuntė į katalikišką internatinę mokyklą ir tai, jog filmo scenarijų parašė norėdamas atsikratyti pykčio, kurį jautė motinai ir savo

<sup>59</sup> Xavier Dolan. In *Canadian Encyclopedia*. [interaktyvus]. [žiūrėta 2017-04-29]. Prieiga per internetą: <http://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/xavier-dolan/>.

<sup>60</sup> Xavier Dolan's letter to Leonardo DiCaprio [interaktyvus]. 2014-06-01. [žiūrėta 2017-04-30]. Prieiga per internetą: <http://foodforthoughtinbucharest.over-blog.com/2014/06/xavier-dolan-s-letter-to-leonardo-dicaprio.html>.

<sup>61</sup> KANE, Laura. *Quebec filmmaker Xavier Dolan always had a 'vision,' father says*. [interaktyvus]. [žiūrėta 2017-04-30]. Prieiga per internetą: <http://www.cbc.ca/news/canada/montreal/quebec-filmmaker-xavier-dolan-always-had-a-vision-father-says-1.2875277>.

<sup>62</sup> Ten pat.

<sup>63</sup> CHSTAIN, Jessica. *Xavier Dolan featured in Interview magazine*. [interaktyvus]. 2015-01-18. [žiūrėta 2017-04-30] Prieiga per internetą: <http://www.thefashionisto.com/xavier-dolan-featured-interview-magazine-february-2015-shoot-chats-jessica-chastain/>.

paauglystei. Dėl to ir nusprendė vaidinti pats, nes tai – nors ir perkurtas, bet vis tik jo gyvenimas. Scenarijų būsimas režisierius parodė aktorei Suzanne Clément (ji filme vaidina mokytoją). Pastaroji jį paskatino teigdama, kad projektas ypač geras<sup>64</sup>. Filme pasikartoja ir Dolano gyvenime patirta smurto scena, kuomet bendraamžiai užpuola jį dėl buvimo homoseksuali<sup>65</sup>. Jame įprasminami meile-neapykanta grįsti sūnaus ir motinos santykiai, išsiskyrimai Dolanui gyvenant internatinėje mokykloje, susiradus butą, motinos, mokytojos ir šiaip moterų figūrų svarba (Dolanas augo apsuptas moterų), kūrybiška jo prigimtis, neheteronormatyvi tapatybė, maištingos paauglystės patirtys (interviu „The Guardian“ žurnalistui jis pasakojo, kaip nepasirodė vienoje atrankoje, nes buvo apsvaigęs, mama jį atvežė, bet perklausa buvo nesėkminga<sup>66</sup>). Filme yra scena, kuomet protagonistas Hubertas apsvaigęs nuo narkotikų kalbasi su motina). Neatsitiktinai juosta „Aš nužudžiau savo motiną“ panaši į Truffault „400 smūgių“. Ši filmą Dolanas įvardija kaip vieną tų, kurį išvydęs apie kiną pradėjo galvoti ne kaip apie pramogą, bet kaip apie meno formą<sup>67</sup>.

Kitų savo filmų Dolanas nelaiko autobiografiškais. Pasak jo, kiekvienas personažas labai susijęs su jo asmeniu, nes jis save įrašo į jų pyktį, vienatvę, įsiūtį prieš visuomenę ar žmones, atstumiančius kitokius žmones. Jų žodžius jis vadina savais ir taip priduria, kad juose nemažai ir jo motinos<sup>68</sup>. Tiesa, komentuodamas savo filmą „Įsivaizduojamos meilės“, jis pabrėžė, jog niekada nebuvo įsivėlęs į meilės trikampį, tačiau visos specifinės situacijos, veikėjų sakomo teksto eilutės, anekdotai ir nutikimai yra jo istorijos dalis – taip perdurbami jo gyvenimo epizodai<sup>69</sup>. Priešingai nei pristatydamas „Aš nužudžiau savo motiną“, Dolanas konkrečiai neįvardija tų situacijų, tad ir jas atsekti ganėtinai sunku.

Atidžiau susipažinus su režisieriaus kūryba, galima pastebėti, kad net jei juosta nėra tiesiogiai susijusi su Dolano gyvenimu, savo asmenį jis įrašo į kiekvieną savo filmą „Mano filmai netoli namų, labai arti odos. Neturiu holivudinio filmo biudžeto, tad dirbu labai asmeninėje teritorijoje. Tai, ar žmonės mėgsta mano kūrybą, man visada atspindi, kaip jie vertina mane kaip

---

<sup>64</sup> GILTZ, Michael. *Xavier Dolan at Cannes May 23*. Part 1. [interaktyvus]. 2009-05-24. [žiūrėta 2017-04-30]. Prieiga per internetą: <https://www.youtube.com/watch?v=F8vnnuZrsgo&t=8s>.

<sup>65</sup> GILTZ, Michael. *Xavier Dolan at Cannes May 23*. Part 3. [interaktyvus]. 2009-05-24. [žiūrėta 2017-04-30]. Prieiga per internetą <https://www.youtube.com/watch?v=mOMjaRSPV6o>.

<sup>66</sup> BRADSHAW, Peter. Xavier Dolan: 'If I didn't make movies, I would be a very angry man'. [interaktyvus]. 2017-02-22. [žiūrėta: 2017-04-30]. Prieiga per internetą: <https://www.theguardian.com/film/2017/feb/22/xavier-dolan-if-i-didnt-make-movies-i-would-be-a-very-angry-man>.

<sup>67</sup> GILTZ, Michael. *Xavier Dolan at Cannes May 23*. Part 1. [interaktyvus]. 2009-05-24. [žiūrėta 2017-04-30]. Prieiga per internetą: <https://www.youtube.com/watch?v=F8vnnuZrsgo&t=8s>.

<sup>68</sup> CHSTAIN, Jessica. Xavier Dolan featured in Interview magazine. [interaktyvus]. 2015-01-18. [žiūrėta 2017-04-30] Prieiga per internetą: <http://www.thefashionisto.com/xavier-dolan-featured-interview-magazine-february-2015-shoot-chats-jessica-chastain/>.

<sup>69</sup> VOLLMER, Deenah. *How Xavier Dolan plays the triangle*. [interaktyvus]. 2011-02-22. [žiūrėta 2017-04-30]. Prieiga per internetą: <http://www.interviewmagazine.com/film/xavier-dolan-heartbeats#page2>.

žmogų. [...] Tuose filmuose labai daug manęs. Jei žmonėms jie nuobodūs, aš gaunu žinutę, jog pats esu nuobodus“, – kino svetainei „IndieWire“ sakė Dolanas<sup>70</sup>.

Įvairiai išreiškiama motinos figūra pasikartoja visuose filmuose (trijuose ją įkūnija aktorė Anne Dorval), svarbūs ir tapatybės steigties niuansai. Dolano personažai paprastai panašūs į jį: jauni, homoseksualūs vyrai iš miesto, priklausantys viduriniajai klasei. Trijuose filmuose autorius pats atlieka pagrindinį vaidmenį, tad tai suteikia pretekstą į autobiografiškumo paradigma įtraukti ir kūno atvaizdo kategoriją, kuri atskleidžia dar vieną autobiografiškumo sluoksnį.

Autobiografinis pasakojimas, nebūtinai sutampantis su autoriaus intencijomis, Dolano filmuose skleidžiasi ne chronologiškai, kaip, tarkim, Truffault filmuose, kurio Antuanas įkūniją tą patį personažą skirtingais gyvenimo tarpsniais, bet per tai, kaip sukuriama jo pasakojimai: pasikartojančios figūros ir tematiniai vaidmenys, pagrindinio personažo įkūnijamos tapatybės, sukonstruotas kameros „žvilgsnis“. Būtent tai leidžia filmus grupuoti į jau minėtas grupes:

- 1) autobiografinio siužeto filmai;
- 2) autobiografinio protagonisto filmai.

Pirmajai grupei priskiriamos juostos „Aš nužudžiau savo motiną“ ir „Mamytė“. Filmus vienija panaši tema, tų pačių aktorių vaidinami moterų – motinos ir mokytojos – vaidmenys, tačiau „Mamytės“ Dolanas nebevadina autobiografiniu filmu. Tradicine prasme taip ir yra, tačiau autobiografiniai elementai, nors ir nėra tiesiogiai įvardijami, išlieka transformuojant pirmojo filmo naratyvą. Juostoje „Aš nužudžiau savo motiną“ rodomas paauglio Huberto paauglystės epizodas: sunkaus charakterio vaikas nuolat pykstasi su išsiskyrusia motina, teigia negalintis su ja gyventi ir nuolat ieško būdų, kaip nuo jos atsiskirti. Šalia yra mokytoja, kuri atlieka idealios motinos funkciją skatindama jo kūrybiškumą. Neapsikentusi motina išsiunčia sūnų į internatinę mokyklą, iš kurios jis pabėga. Filme „Mamytė“ nestabilios psichikos (personažui mediciniškai diagnozuotas sutrikimas) sūnus Stivas vėl apsigyvena su našle mama, nes socializacijos centro, kuriame jis buvo uždarytas, administracija jį išmeta. Žiūrovams rodomas Stivo paauglystės epizodas – kaip jis gyvena su motina, mokosi padedamas kaimynystėje gyvenančios mokytojos. Stivo santykiai su motina Diana taip pat permainingi: sūnus negeba valdyti savo emocijų, tad jų tarpusavio ryšys skleidžiasi pykčio-meilės amplitudėje. Diana savaip bando susitvarkyti su sūnumi, tačiau nesugebėdama to padaryti, jį atiduoda į psichiatrijos ligoninę, iš kurios pačioje pabaigoje Stivas bando pabėgti. Huberto motina Šantal nėra Diana, tačiau jos abi privalo kovoti dėl savo sūnų gerovės, net jei tą tenka daryti prieš savo valią. Hubertas nėra Stivas, tačiau abiejų meilė motinai neatitinka visuomenės nustatytų normų. Huberto ir Šantal konfliktas nėra tik paauglio maištas prieš sistemą atstovaujančią motiną. Jie iš esmės nesuderinami. Hubertas prisipažįstą mylintis savo motiną, bet šią meilę vadina ne

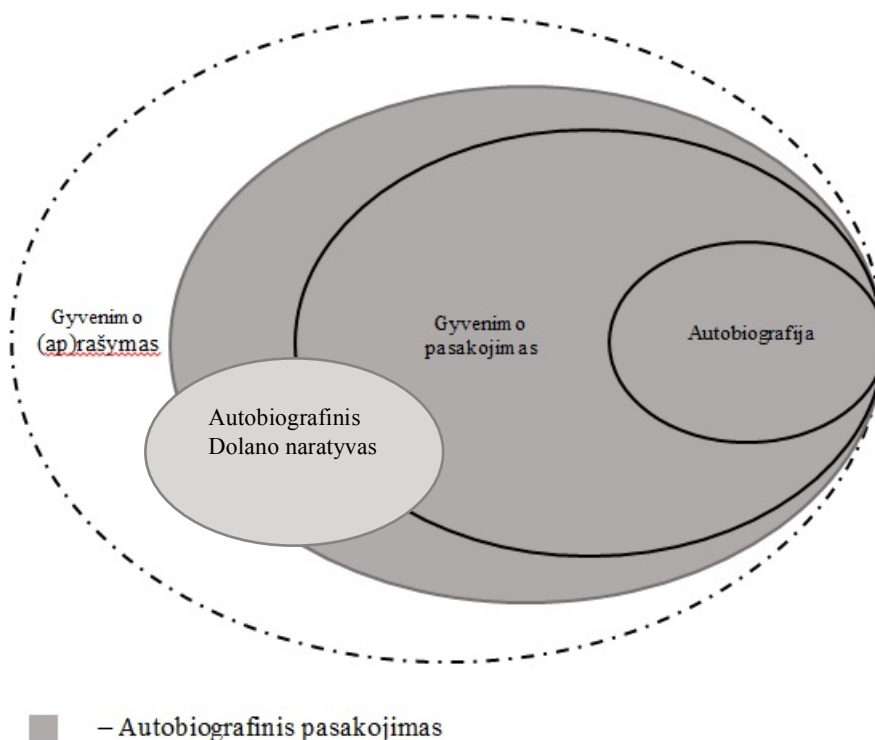
---

<sup>70</sup> KNEGT, Peter. Xavier, Anyways: *Quebec's Dolan On Making 'Laurence,' Returning to Cannes and Going Hollywood*: <http://www.indiewire.com/2012/09/xavier-anyways-quebecs-dolan-on-making-laurence-returning-to-cannes-and-going-hollywood-44904/>.

sūnaus. Tad jų meilė ir neapykanta peržengia sūnaus-motinos santykių normą, o pagrindinis konfliktas kyla dėl to, kad neatitinkantys nustatytų normų, personažai neranda alternatyvių santykio formų. Stivas myli savo motiną, tačiau ne kartą „Mamytėje“ parodoma, jog į Dianą sūnus žvelgia ne tik kaip į motiną, bet ir kaip į moterį – jis liečia jos krūtinę, bučiuoja ją į lūpas. Sutampančios detalės yra daugiau nei tik atpažįstamais Dolano kūrybiniais bruožais tapę elementai. Taip Dolanas atskleidžia savo santykių su motina išskirtinumą („Aš nužudžiau savo motiną“) ir kartu šios dinamikos universalumą bei pakartojamumą („Mamytė“).

Antrajai grupei priskirtini filmai, kuriuose Dolanas pats kuria pagrindinius vaidmenis: „Aš nužudžiau savo motiną“, „Įsivaizduojamos meilės“ ir „Tomas atvyko į kaimą“. Autobiografinis pirmojo filmo personažas steigia Dolano tapatybę, kuri sutvirtinama kitų juostų protagonistais. Filme „Įsivaizduojamos meilės“ du draugai – Francis (vaidina Dolanas) ir Mari įsimyli tą patį vaikina, kuris provokuoja jų geismą, kol galiausiai juos abu atstumia. Filmas „Tomas atvyko į kaimą“ pastatytas pagal to paties pavadinimo kanadiečių dramaturgo Michelio Marco Bouchardo pjesę. Homoseksualus reklamos kompanijos darbuotojas Tomas (vaidina Dolanas) atvyksta į kaime vykstančias mylimojo laidotuves ir sužino, jog mirusiojo motina nenutuokia apie tai, jog sūnus turėjo partnerį mat mirusiojo brolis kūrė iliuziją, jog mieste jis susitikinėja su mergina, vardu Sara. Nors tai, kad filmas paremtas grožiniu literatūros kūrinium, suponuoja, jog filmas priklauso tik fikcijos sričiai, Dolano įkūnijamas personažas, atkartodamas Huberto ir Francio tapatybes, kartu atkartoja ir pačiam Dolanui priklausančias savybes: miestietišką gyvenimo būdą, homoseksualumą, santykį su savo seksualine tapatybe. Visus tris filmus vienijantis Dolano kūnas tampa autobiografinio naratyvo šaltiniu, panašiai, kaip minėtame Angerio filme.

Tradicine to žodžio prasme Dolanas sukūrė vieną autobiografinį filmą. Šis filmas ir tampa pagrindiniu jo kūrybos autobiografinio naratyvo analizės atspirties tašku. Tačiau kiti filmai kuria kūrybinį lauką, kuriame varijuojama skirtingais autobiografiškumo laipsniais, reprezentuojančiais tai, kas yra filmų autorius. Tokia kūrybinė struktūra gali būti lokalizuojama pasitelkiant tokią autobiografinio diskurso schemą:



2 schema. Dolano filmų vieta autobiografiniame diskurse

Didžiąja dalimi Dolano kūryba fikciška, vadinasi, priskirtina plačiai ir abstrakčiai Smith ir Watson išskirtai gyvenimo aprašymo kategorijai, į kurią iš esmės patenka beveik visa meninė kūryba. Tačiau filmo „Aš nužudžiau savo motiną“ autobiografiškumas jį leidžia priskirti ir teoretikų išskirtam gyvenimo pasakojimui. Išsidėstymas tarp šių dviejų laukų įrašo jį į tai, kas darbe vadinama autobiografiniu naratyvu. Tad 2-oje schemeje pateikta schema nurodo perspektyvą, iš kurios reikėtų žvelgti į analizuojamus filmus.

## 2.2. Autobiografinės struktūros filme „Aš nužudžiau savo motiną“

Filme „Aš nužudžiau savo motiną“ autobiografinis pasakojimas konstruojamas varijuojant diegetinį ir metadiegetinį pasakojimo lygmenį<sup>71</sup>. Kinematografinėmis pauzėmis steigiamas vizualinis motinos ir sūnaus santykis, atskleidžiama, kaip pagrindinis veikėjas paauglys Hubertas

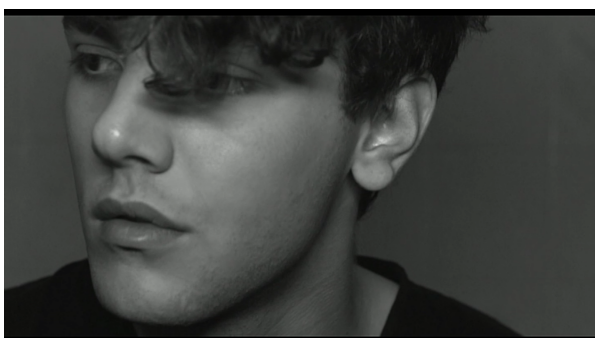
<sup>71</sup> Naratologijoje skiriami trys pasakojimo lygmenys. Pirmasis – ektradiegetinis lygmuo produkuoja antrąjį (intra)diegetinį lygmenį ir visada yra pagrindinio (pirminio) pasakojimo išorėje. Kiekvienas pasakojimas būtinai turi turėti (intra)diegetinį lygmenį, nes jame pateikiama pasakojimo istorija su visais įvykiais, veikėjais ir pasakotojais. Metadiegetinis lygmuo atitinka „pasakojimo pasakojime“ struktūrą – veikėjai patys tampa pasakojimo kūrėjais. Lygmenis galima atskirti pagal pasakotojo (sakytojo) ir adresato figūras – kiekvienas lygmuo privalo jas turėti. *(Intra)diegetinis pasakojimo lygmuo* [interaktyvus]. [žiūrėta 2017-05-01]. Prieiga per internetą: <http://www.avantekstas.flf.vu.lt/lt/intradiegetinis+pasakojimo+lygmuo>.

suvokia savo mamą. Taip Dolanas suintensyvina kontrastą tarp dviejų personažų, konstruoja įvairias motinos figūros percepcijos ir reprezentacijos galimybes.

### 2.2.1. Motinos-sūnaus santykių refleksija kūryboje

Filmo „Aš nužudžiau savo motiną“ siužetą sudaro Huberto ir jo mamos nesugebėjimo susikalbėti istorija. Per paauglio ir jo motinos buitį, kiekvienoje situacijoje kylančius konfliktus atskleidžiama, kad tarpusavyje jie neturi nieko bendro, rodoma, kaip kažkada glaudžiais buvę santykiai virto susvetimėjimu.

Į šį diegetinį pasakojimo lygmenį įterpiami metadiegetiniai pasakojimai – tai Huberto kūryba, iš kurios ypač išsiskiria video įrašai, kuriuose jis svarsto apie savo ir motinos santykius. Tai pasakojimai pasakojime, kurių pasakotojas – Hubertas, kalbantis filmo viduje esantiems veikėjams. Šie įrašai panašūs į dienoraštį – Hubertas nežiūri tiesiai į kamerą – jis nesikreipia į ką nors konkrečiau, galbūt tai skirta tik jam pačiam. Vėliau šiuos pasakojimus pamato/išgirsta motina. Kaip jungiami šie lygmenys iliustruoja 1–6 paveikslai.



1 paveikslas



2 paveikslas



3 paveikslas



4 paveikslas





5 paveikslas



6 paveikslas

Filmas pradamas metadiegetiniu lygmeniu – nespalvotais kadrais, kuriuose pagrindinis personažas Hubertas kalba, kaip būdamas mažas mylėjo savo mamą. Jis ją myli ir kalbamuoju laiku, tačiau mano negalintis būti jos sūnumi. Tokie intarpai filme pasikartoja 6 kartus. Šie pasakojimai koreliuoja su tarp Huberto ir motinos kilusiais konfliktais ir pasitarnauja ne tik kaip motinos-sūnaus santykių refleksija – Hubertas ieško išeičių, kaip išspręsti esamą konflikcinę situaciją, vykstančią diegetiniame lygmenyje. Pastarasis paaiškina, kodėl video pasakojime, apskritai jo kūryboje, tiek daug svarstymų apie motiną. Tai ne šiaip nesutarimai tarp kartų. Šis konfliktas užima didžiąją dalį Huberto minčių ir laisvalaikio, reiškiasi jo kūryboje įvairiais būdais, o tai suponuoja esminį šeimos narių nesuderinamumą.

Varijuojant lygmenimis kuriami teminiai ir priežastiniai santykiai. Abiejuose lygmenyse kalbama apie prarastą Huberto ir motinos ryšį, kurio niekaip neina atkurti, o metadiegetiniame lygmenyje tie nesutarimai komentuojami, aiškinami ir interpretuojami suteikiant jiems meninę formą. Huberto sakomas ar rašomas tekstas yra bandymai suprasti ir paaiškinti susiklosčiusią situaciją, apmaudą ir pyktį.

Du kartus video pasakojime Hubertas kalba, kaip vaikystėje su motina sutarė puikiai – jie buvo draugai ir nuoširdžiai vienas kitą mylėjo. Triskart jis kalba apie tai, kad tarp jų esama meilės, tačiau ši meilė – ne šeimos narių meilė. Vienas kito atžvilgiu, jie tiesiog netinka šiems socialiniams vaidmenims. Hubertas sako: „Negaliu būti jos sūnumi“, „Ji nesukurta būti motina“, „Tai tiesa, aš ją myliu, bet ši meilė – ne sūnaus“. Ši opozicija atskleidžia vieną pagrindinių filmo problemų, tampančia visos Huberto kūrybos pagrindu – neįmanomybę grįžti į pirminę būseną, kurioje motina bei sūnus buvo draugais ir galėjo nuoširdžiai kalbėtis. Bandymai tai padaryti kelia įtampą, virstančia Huberto kūrybos darbais.

Jo video-esė papildoma pamokoje Jacksono Pollocko stiliumi nutapytas abstraktus ir ekspresyvus paveikslas, kurį jis pavadina „Sūnumi“. Hubertas naudoja tik juoda-balta spektre esančias spalvas ir atspalvius. Šis paveikslas rodomas šalia Huberto vaikinio Antonino, filme taip pat atliekančio sūnaus tematinį vaidmenį, kūrinio. Jo drobė spalvinga. Antonino darbo pavadinimas nėra įvardijamas, tačiau jis įsirašo į žaismingus ir gerus jo santykius su motina, kurie filme



pateikiami kaip priešprieša Huberto situacijai namuose ir taip sustiprina įspūdi, kad Huberto atliekamas sūnaus vaidmuo nėra normalus. Tai reiškiamo ir per nuolat jo video pasakojime pasikartojančius teiginius, jog jie negali būti šeima. Šis negalimumas steigia „nesūnaus“ ir „nemotinos“ figūras. „Jei mano motina ir aš būtume svetimi, esu tikras, sutartume“ – savo video pasakojime sako Hubertas. Iš kart po šio intarpo herojus diegetiniame lygmenyje sugalvoja išeitį – jei jam išsikrausčius gyventi kitur. Taip nei jam, nei motinai neberekėtų atlikinėti normatyvinių sūnaus ir motinos vaidmenų.

Šis vaidmenų atmetimas reiškiasi Huberto kūryboje vis pasikartojančia mirties-žudymo temos izotopija. Video pasakojime Hubertas kalba, kad žmonės turėtų galėti nužudyti vienas kitą mintyse tam, kad atgimtų. Tokiu būdu jie su motina galėtų kalbėtis, žiūrėti vienas į kitą, būti kartu – bendrauti taip, lyg iki šiol jie nebūtų susitikę. Mirtis-nužudymas čia siejama su naujumo, atsinaujinimo verte. Galimybė išeiti iš užburto konfliktų rato – sukurti pertrūkį, naujovę, o tai gali būti pasiekama tik radikaliai – per nužudymą ir atgimimą. Ši mirties figūra susiejama su diegetiniame lygmenyje atliekamais veiksmais: Hubertas motiną simboliškai nužudo tris kartus. Pirmą kartą tai įvyksta mokytojai davus užduotį surinkti statistiką apie tėvų profesijas ir gaunamą darbo užmokestį. Jis meluoja (t. y. kuria tikrovės neatitinkantį pasakojimą) sakdamas, jog jo motina mirusi. Taip Hubertas ją „nubaudžia“ už ryte mašinoje įvykusį incidentą, kai motina išmetė jį iš mašinos. Antrą kartą motina „nužudoma“ po to, kai neleidžia Hubertui išsinuomoti atskiro buto. Į pasakojimą įpinamas Huberto galvoje gimęs vaizdinys, kuriame motina guli karste (10 paveikslas). Trečią kartą mirtimi motina „nubaudžiama“ po to, kai sūnų išsiunčia į internatinę mokyklą – klasėje Hubertas parašo rašinį „Aš nužudžiau savo motiną“. Jis žudo motiną tam, kad įvyktų harmoniją atkursianti „motinos“ transformacija į „nemotiną“.

Žudymo aktas nukreiptas ir prieš patį Hubertą. Video pasakojime jis sako, kad jei kas nors nuskriaustų jo motiną, jis tą asmenį nužudytų. Filmo kulminacija tampa paskutinis konfliktas, kuomet Hubertas sužino, jog internatinėje mokykloje mokysis dar metus. Jie pradeda rėkti ir motina išsiduoda žinanti, jog jis – homoseksualus. Šantal sūnui priekaištuoja ne dėl seksualinės jo orientacijos, bet todėl, kad jis nebuvo atviras (šį faktą Šantal atsitiktinai sužinojo iš Antonino mamos). Jai skaudu, jog sūnus ja nepasitiki, nežino, kaip ji jį mylinti. Tuomet Hubertas pratrūksta, ima šaukti „Tu nemoki manęs mylėti! Nustok mane mylėti!“, prieš motiną panaudoja fizinę jėgą. Susivokęs, jog peržengė ribą, sūnus puola atsiprašinėti, tačiau per vėlu – motina, kuri įprastai nevaldo savo emocijų ir reiškia jas garsiai, tyliai liepia jam išeiti. Pagal anksčiau išsakytą logiką, Hubertas turėtų nužudyti save (jis tapo pagrindiniu motinos skriaudiku). Vėliau rodoma, kaip Hubertas skersgatvyje savo sąsiuvinyje kuria dar vieną metadiegetį pasakojimą – rašo, jog vienintelis dalykas, kurį šiame gyvenime reikia užmušti – tai viduje esantis antrininkas, atliekantis prieš funkciją. Jį valdyti, anot Huberto, yra tam tikras menas. „Kiek geri mes menininkai?“ –

retoriškai klausia jis. Taip išryškinamas Huberto priešas – tai jo viduje esantis sūnus. Būtent menas, reflektuojantis jo patirtis, ir tampa Huberto priemone suvaldyti vidinį savo demoną. Jį įkūnija chaotiška sūnaus figūra, reiškiamą tamsiu klasėje nutapytu paveikslu, agresyviu elgesiu su motina. Vadinas, tam, jog jų komunikacija vėl būtų įmanoma, Šantal turi tapti „nemotina“, o Hubertas – „nesūnumi“.

Akimirka, kai Šantal atsitiktinai pamato Huberto įrašą, rodo, kad menas filme tarnauja kaip motinos ir sūnaus komunikacijos priemone. Tekstas, kurį ji išgirsta skamba taip: „Kai tai sakau, tą ir turiu omenyje. Giliai širdyje ją myliu, bet ši meilė – ne sūnaus. Keista... Jei kas nors ją nuskriaustų, aš nužudychiau tą žmogų. Ir kartu, galiu įvardyti šimtą žmonių, kuriuos myliu labiau nei ją. Tikras paradoksas, turėti motiną, kurios negali mylėti, bet negali ir nemylėti.“ Šių žodžių Hubertas savo motinai nepasakė, nes nuoširdus pokalbis jų gyvenime natūraliomis aplinkybėmis nėra įmanomas, komunikacijai reikalingas mediumas, per kurį motina virsta „ne motina“ – klausytoja, o sūnus tampa „ne sūnumi“ – menininku.

Be Huberto kūrybos filme funkcionuoja ir kitų menininkų sukurtos mintys. Pradžios epigrafu iš karto nurodoma filmo tema – pateikiama prancūzų rašytojo Guy de Maupassant'o citata apie tai, kad žmonės savo meilę motinai iš tiesų suvokia tuomet, kai jos netenka. Vėliau, Hubertui pietaujant su mokytoja, ji pacituoja prancūzų rašytoją, dramaturgą ir kino kūrėją Jeaną Cocteau. Mokytoja, sakydama, kad sūnaus motina niekuomet nebus jo drauge, bando Hubertui paaiškinti jo ir motinos santykių specifiką. Jam išvykstant į internatinę mokyklą, mokytoja įduoda prancūzų poeto Alfredo de Musset eilėraščių knygą ir nurodo puslapį bei posmą, kurį jis turi paskaityti. Ja kalbama apie sūnaus paklydimus ir motinišką švelnumą. Šie intertekstai įrašomi į motinos-sūnaus santykiais grįstos kūrybos tradiciją, šiuos santykius paverčiant svarbia tema. Taip Hubertas, o kartu ir pats Dolanas, įtraukiami į kūrybinę tradiciją, kvestionuojančią tipinį ir normatyvų motinos-sūnaus ryšį.

Varijuodamas diegetiniu ir metadiegetiniu lygmeniu, filme „Aš nužudychiau savo motiną“ Dolanas atkartoja savo gyvenimo situaciją: norėdamas susidoroti su pykčiu motinai, jis rašė scenarijų ir kūrė filmą. Tą patį daro ir Hubertas – savo kūrybą jis naudoja kaip susidorojimo su įtampa tarp savęs ir motinos mechanizmą. Huberto „Sūnus“ – tamsus, padrikas ir išplaukęs. Technika, kuria jis nutapytas akcentuoja ne konkretų objektą ar atvaizdą, bet ekspresiją, emocijas, išlietas ant drobės. Dolano filmas taip pat ekspresyvus ir emocionalus, o jo sukurtas personažas Hubertas, susiklosčius tam tikrom aplinkybėm, tampa agresyviu, galinčiu sukelti net ir fizinį skausmą. Hubertas klasėje parašo rašinį, kurio pavadinimas „Aš nužudychiau savo motiną“, Dolnas pastato tokio pat pavadinimo filmą. Dolanui ir jo antrininkui Hubertui kūryba tampa būdu suvaldyti savo vidinį priešininką. Abu jie virsta „ne sūnumis“, t.y. menininkais, kuriems kūryba pasitarnauja kaip susidorojimo su savimi priemone. Ne atsitiktinai interviu, kurį darė „The Guardian“

žurnalistui, jis sakė, jog jei nebūtų radęs būdo per filmus ištransliuoti savo pykčio ir apmaudo, būtų labai piktas žmogus<sup>72</sup>.

### 2.2.2. Motinos percepcija ir reprezentacija

Filme „Aš nužudžiau savo motiną“ periodiškai pasirodo daugiausiai stambiais planais kuriamos kinematografinės pauzės ir scenos. Dolano juostoje, laiką sustabdžius pauzėmis, pateikiami patys savaimė tarsi belaikiai, tačiau Huberto mintis, savijautą ar tai, kaip jis suvokia savo motiną, perteikiantys vaizdiniai, kurie demonstruoja ir jo motinos percepcijos kaitą. Diegetiniame lygmenyje funkcionuojančios figūros taip pat demonstruoja motinos, kaip socialinio vaidmens alternatyvas.

Pagrindiniai veikėjai filme konstruojami priešpriešos principu. Hubertas – kūrybingas, literatūra ir tapyba besidomintis jaunuolis, pasižymintis išlavinta estetinė pajauta, kuri reiškia ne tik subtilesne jo apranga, bet ir pabrėžtinu intelektiniu jo pranašumu prieš motiną. Jos laisvalaikis banalus, ji neskaito, o jos apranga dažnai kičiška. Hubertas savo kambaryje rodomas arba ką nors kuriantis – rašantis, filmuojantis – arba skaitantis. Kultūrinės jo žinios demonstruojamos ir tiesiogiai jam nurodant į kitus kūrinius – siūlymas skaityti Markizo de Sado veikalą „Filosofija buduare“ ar aiškinimas, kas yra ir kaip tapė Jacksonas Pollockas. Motinos neišprusimas pabrėžiamas ir epizode, kuriame tėvai siunčia Hubertą į internatinę mokyklą. Tėvas, motyvuodamas sprendimą, taria lotynišką frazę „Ad augusta per angusta“, lietuvių kalboje atitinkantį posakį „Per kančias į žvaigždes“ (tikslėnis vertimas „Į laimę per sunkumus“). Tiek sūnus, tiek tėvas tuomet ironiškai žvilgteli į ant sofos sėdinčią motiną, kuriai reikia šią frazę paaiškinti.

Kai motina su drauge rengiasi eiti į soliariumų saloną, kelias sekundes trunkantis kadras (7–8 paveikslai) parodo, kaip jų laisvalaikį įsivaizduoja Hubertas. Savo mamą jis laiko paviršutiniška, banalia, skonio neturinčia moterimi. Tokia visa jos aplinka – ne tik namų interjeras, bet ir ne namuose leidžiamas laikas ir draugės. Oponuojant jo pomėgiams ir skoniui, motinos įvaizdis pabrėžtinai siejamas su kiču, kuris reiškiamas per įvairią butaforiją – dirbtines gėles ir kita atributiką, ryškias, tarpusavyje nederančias spalvas (7 paveikslas).

Pauzės-vaizdiniai kartu sustiprina ir dviejų personažų santykių reprezentaciją. Šalia nuolatinių barnių, Huberto video pasakojimo, pokalbių su mokytoja, stambiais motinos veido planais pateikiamos ir personažo galvoje esantys motinos paveikslai (9–10 paveikslas).

---

<sup>72</sup> BRADSHAW, Peter. *Xavier Dolan: 'If I didn't make movies, I would be a very angry man'* [interaktyvus]. 2017-02-22. [žiūrėta 2017-05-18]. Prieiga per internetą: <https://www.theguardian.com/film/2017/feb/22/xavier-dolan-if-i-didnt-make-movies-i-would-be-a-very-angry-man>.



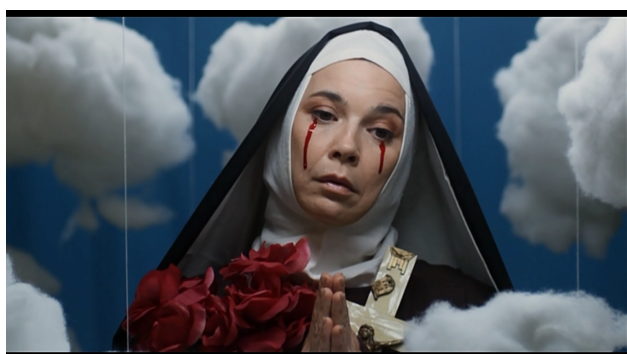
7 paveikslas



8 paveikslas



9 paveikslas



10 paveikslas

Hubertui sužinojus, kad iš senelės paveldėtų pinigų jis negalės panaudoti atskiro būsto nuomai, pasakojimo laikas sustabdomas ir pateikiamas motinos, gulinčios karste, kadras, įsirašantis į jau aptartą mirties izotopiją (9 paveikslas). Kitą stambų mamos veido plano vaizdinį matome tada, kai sūnus, išsiaiškinęs, kad dar metus paliekamas mokytis internatinėje mokykloje, sujaukia motinos kambarį. Ji pateikiama kaip Skausmingoji Motina (*Mater Dolorosa*). Taip ji reprezentuoja katalikišką internatą, į kurį Hubertas išsiunčiamas. Šis intarpas rodomas sūnui siaučiant motinos miegamajame, toliau jis kalba, kaip ant jos pyksta. Ironizuodamas faktą, kad šiaip jau nereligiinga motina jį išsiuntė į katalikišką internatą, Hubertas ją mato kaip žmogų, vaidinantį auką. Netikri ir ant siūlų pakabinti debesys, nupieštos kruvinos ašaros atskleidžia, kad jis pats jos tokia nelaiko – visa tai tėra butaforija.

Šiais statiškais vaizdiniais ne tik ironizuojamas motinos elgesys – kičinis laisvalaikis, kičinis religingumas, net ir tariama mirtis pažymėta kičinių laidotuvių elementais – bet ir reprezentuoja tai, jog motinos ir sūnaus santykiai užstrigę toje pačioje vietoje, nes motina nesiklauso, priešingai nei Hubertas, neieško išeičių, nebando keisti savo elgesio, kuris savotiškai taip pat yra kičas, motiniškos elgsenos šaržas. Pavyzdžiui, atlikdama įprastas tėvų funkcijas, ji tą daro pretenzingai ir su perdėtu patosu. Veždama sūnų į mokyklą ar į video parduotuvę, tai traktuoja kaip didelę paslaugą. Normalu, kai tėvai neleidžia paauglių kur nors išeiti, bet Šantal šį modelį suintensyvina versdama sūnų eiti į svečius pas savo amžiaus draugę. Tiek banalus motinos įvaizdis,

tiek lazdą perlenkiantis motinos elgesys atstumia Hubertą, tad jis nori nuo to pasišalinti: fiziškai, ar per savo kūrybą.

Priešpriešą tokiems statiškiems vaizdiniam sudaro dinamiška Huberto minčių vizualizacija, pasirodanti filmo pabaigoje. Po konflikto, kuomet Hubertas panaudoja fizinę jėgą, santykiei apsverčia. Motina, kuri nuolat bandė jį pririšti prie savęs, jį atstumia, prašydama, kad sūnus išeitų ir į internatinę mokyklą važiuotų iš Antonino namų. Būtent tuomet pateikiamas dinamiškas vaizdas – Huberto įsivaizdavimo vizualizacija – kuriame miškingoje vietovėje sūnus gauda nuotakos suknele apsirengusią motiną. Jis ją vejasi, bando suimti jos ranką, bet ji vis išslysta. Motina vaizduojama ilgesniais plaukais – tokiais pat, kokiais ji matoma praeitį rodančiuose kadruose ir imituotame namų gamybos video įrašė filmo pabaigoje. Todėl šią sceną galima interpretuoti kaip sūnaus bandymą pagauti praeities ryšį su motina. Balta suknie nurodo į santuoką, kuri simbolizuoja sąjungą. Filme sūnaus ir motinos „sąjunga“ nebėra įmanoma, tad ši scena atkartoja siekį transformuotis, tapti kitais – nesūnumi ir nemotina – tam, kad jie galėtų taikiai būti kartu. Santuokinė meilė šiuo atveju tampa motinos ir sūnaus meilės priešprieša, reprezentuojančia ne incestą, o veikiau meilės, nepagrįsto kraujo ryšiu, galimybę. Jei tarp motinos ir sūnaus meilė negalima, tai ji utopiškai galima tarp Šantal ir Huberto kaip jaunos, naujam gyvenimui pasiruošusios moters („nuotakos“) ir menininko.

Ne mažiau nei Huberto požiūris į motiną svarbu ir tai, kaip motina įsirašo į bendrą filmo kontekstą. Kaip alternatyvios motinos figūros filme veikia dar dvi moterys – tai Šantal visiškai priešingos Antoninio motina ir Huberto mokytoja.

Antonino motina – liberali, atvira, keliaujanti, stilinga, seksualinį gyvenimą atvirai gyvenanti moteris, taip pat viena auginantį sūnų. Kai ji pirmą kartą pasirodo ekrane, tame pačiame kadre už jos kabo Gustavo Klimto paveikslo „Motina ir vaikas“ (kitai dar vadinamas „Trys moterų amžiai“) fragmentas, kuriame vaizduojama jauna šviesiaplaukė motina, laikanti savo dukrą. Abi jos atrodo patenkintos viena kita, tarsi gyventu grožyje ir harmonijoje. Paveikslo motina sutapatinama su Antonino mama, kuri filmo realybėje su sūnumi taip pat gyvena harmoningai. Harmonija atsiranda dėl to, kad motina gyvena laisvą, savarankišką gyvenimą ir sūnui leidžia gyventi laisvai. Be to, jos vaidmuo – ne tenkinti jo materialius poreikius, o skatinti kūrybiškumą (ji pasiūlo jaunuoliams ištapyti savo biurą). Taip filmas sufleruoja, kad Huberto ir Šantal nesutarimo tikroji priežastis – anaipol ne nepilna šeima, kurioje trūksta tėvo (būtent tokią priežastį išvelgia katalikiškojo internato direktorius, manantis, kad berniukui būtų į naudą turėti vyrišką autoritetą). Konfliktų priežastis slypi juose pačiuose kaip asmenybėse.

Per mokytojos, kaip Šantal priešingybę, išryškėja dar viena opozicijų pora. Mokytoja – santūriai apsirengusi, kukli, visada kalbanti ramiu tonu, jos namuose daug knygų, ji apsiskaičiusi, o tai leidžia ją priskirti kultūros sferai. Huberto motina – priešingai. Filme ji vaizduojama kaip plėšrus

žvėris. Juostos pradžioje sulėtintai ir stambiu planu rodoma, kaip ji kramto maistą, iš arti matomi jos dantys, kaip juda žandikaulis, girdimi kramtymo garsai. Sukonstruojamas toks vaizdas, tarsi būtų stebimas ėdantis gyvūnas. Šią reprezentacijos liniją pratęsia nuolat pasikartojantys tigro arba leopardo raštai tiek namų dekore (paveikslas svetainėje, naujas šviestuvo gaubtas), tiek jos aprangoje (pavyzdys gali būti matomas 11-ame paveiksle). Galiausiai, plėšrūniškumas reiškiasi jos elgesyje. Šantal nereflektuoja savo poelgių, yra impulsyvi – nesibodi rėkti ant savo sūnaus viešoje vietoje, tarsi visuomeninės etiketo nuostatos jai negaliojotų. Scena, kai ji įsiveržia į pamoką, panaši į medžioklę. Įsiutusi dėl tariamos savo mirties, ji sparčiais žingsniais įsiveržia į Huberto mokyklą, atplėšia klasės duris, jas užtrenkusi tyko Huberto tarsi grobio, kurį vėliau ir vejasi.

Represuotas jos seksualinė energija, priešingai nei atvirai savo geismą patenkinanti Antonino motina, demonstruoja, kaip skirtingai jų pasauliuose veikia seksualinė sueitis. Šantal paradigmoje, seksas veikia kaip dauginimosi instinktas. Ji – vyresnio amžiaus moteris, nebeatliekanti reprodukinių funkcijų, tad ir lytinė sueitis nebėra reikalinga. Antonino motina, panašaus amžiaus, seksu užsiima kaip malonumu, kas yra būdinga moderniajai Vakarų kultūrai. Šantal sąryšį su gaivališkumu demonstruoja ir pokalbis su internatinės mokyklos direktoriumi. Ji sėdi savo kabinete, o už jos – keturi augalai ir puokštė gėlių, kurie sukuria džiunglių vaizdinį. Direktorius duoda jai draugiška patarimą, jog Huberto auklėjime praverstų vyras namuose. Tai perpildo jos kantrybės taurę ir ji, kaip sužeistas žvėris (žaizda – tai pašalinių nuostata, jog ji neatitinka motiniškos normos), ginasi – puola direktorių rėkdama. Per pokalbį telefonu Šantal papasakoja, su kokiais sunkumais gyvenime susidūrė – jai teko tvarkytis su rimta psichine liga sirgusia motina, daug dirbti, kad galėtų išlaikyti sūnų, kartu atlaikyti visuomeninį spaudimą dėl to, jog vaikino auklėjimui būtinas vyras. Gal ji ir nebuvo tobula motina ar tokia, kokios norėtų Hubertas, tačiau jos motiniškumas kyla iš instinktų, kurie nėra maskuojami kultūrinėmis normomis.

Apibendrinus, Šantal, kaip motina, yra kito pasaulio atstovė, įstrigusi aplinkybėse, kuriame jos prigimtis netinka. Ji tampa opozicijai viskam, kas atstovauja kultūros sferai – intelektualiam Huberto skoniui, Antonino motinos modernumui, mokytojos ramybei ir žinioms. Kičas ir iš jo kylantis dirbtinumas jos reprezentacijoje tik dar labiau pabrėžia, kaip ji nepritampa Huberto pasaulyje. Meninė kūryba ir kultūra, šį terminą vartojant plačiąją prasme, yra išimtinai žmogiška veikla, prie kurios žvėriškos prigimties Šantal nepritampa – ji geba veikti gamtos sferoje, kurioje vadovaujamais instinktais ir išgyvenimo taisyklėmis – savo sūnų ji aprūpina maistu, pastoge, o tai yra instinktyvūs motiniški veiksmai. Ji kaip narve (visi veikėjai dažniausiai vaizduojami uždaroje erdvėje, kurias papildo sankcionuojančios kultūrinės šeimos gyvenimą apibrėžiančios normos) uždarytas ir sužeistas žvėris, kuriam nuolat priekaištaujama dėl to, kad jis elgiasi pagal savo pasaulio taisykles.

### 2.3. Kitokybė kaip konfliktinė figūra

Veiksmų logika filme įprasmina pagrindines naratyvo struktūras, per kurias ir formuojamas autobiografinis pasakojimas.

Hubertas, kaip naratyvinis subjektas, siekia atsiskyrimo nuo motinos – laisvės, kuri yra ir fizinė – galėjimas judėti ten, kur jis nori, ir mentalinė – visokeriopa nepriklausomybė nuo motinos steigiamų taisyklių. Naratyvinė jo programa pradedama mašinoje, kai motina, veikianti kaip manipuolijantysis lėmėjas, išprovokuoja konfliktą, po kurio Hubertas mokytojai pareiškia, jog jo motina mirė – taip jis sankcionuoja jos veiksmus. Pagalbinu jo vertės objektu tampa atskiras butas, kuris fiziškai atskirtą motiną ir sūnų – taigi, Hubertui suteiktą fizinę laisvę. Šioje naratyvinės programos dalyje Šantal atlieka du vienas kitam prieštaraujančius, vienas kitą neigiančius naratyvinius vaidmenis. Viena vertus, jis skatina Hubertą veikti (atlieka manipuliuojančio lėmėjo vaidmenį) – leidžia pasikviesti Antoniną vakarienės, suteikia pagrindą Hubertui mąstyti apie atskirą butą, veža į video parduotuvę. Tačiau Hubertui pradėjus veikti, ji tampa priešininku, kuris trukdo veiksmo subjektui (Hubertui) atlikti suplanuotus veiksmus: vietoje Antonino vizito suplanuoja vakarą su drauge, kuriame privalo dalyvauti ir sūnus; Hubertui susiradus butą, sako, jog jie per jaunas ir neleidžia nuomai panaudoti močiutės palikimo, sūnui ilgai užtrukus parduotuvėje, palieką jį ir nuvažiuoja. Visus šešis konfliktus įžiebiamas nuolat pasikartojanti motinos prieštaravimo sau figūra – ji teigia viena, paskui kita ir nesuka sau galvos. Dėl to Hubertas ją kaltina nesiklausymu, sergant Alzheimerio liga. Į provokuojantį motinos elgesį Hubertas atsako pirmą kartą pabėgdamas iš namų ir apsisloja pas pagalbininkės funkciją atliekančią mokytoją. Ši jam suteikia laikiną pagalbinį vertės objektą – pastogę. Ši Huberto veiksmą neigiamai sankcionuoja motina – nusprendžia jį išsiųsti į internatinę mokyklą. Ji pradeda veikti nebe kaip priešininkas, bet kaip antisubjektas, nes pati pradeda siekti savo vertės objekto – drausmingo, taisyklėms paklūstančio sūnaus. Tokiu veiksmu Hubertui tariamai suteikiamas jo vertės objektas – jis fiziškai atskiriamas nuo motinos, tačiau jo laisvė rinktis ir judėti dar labiau suvaržoma, nes Hubertas išstumiamas į disciplinuojančią aplinką. Reaguodamas į tokį motinos veiksmą, jis atsako pažadu vos sulaukus 18-os su ja daugiau nesikalbėti suponuojant, kad savo vertės objektą – tikrąją laisvę – jis pasieks ateityje.

Pirmoji Huberto naratyvinė programa žlunga, kadangi tikras susijungimas su vertės objektu – laisve nuo motinos – neįvyksta. Antroji programa prasideda, kai konfliktas su motina dėl artėjančių dar vienerių metų internatinėje mokykloje, išprovokuoja fizinės jėgos panaudojimą. Motina pati atstumia Hubertą, taip apversdama jo vertės objektą: užuot siekęs išsilaisvinimo nuo motinos, jis ima siekti susitaikymo su ja ir buvimo kartu. Toks buvimas įmanomas tik erdvėje, kuri sietųsi su prarasta praeitimi – laiku, kuomet juos jungė ypatingas ryšys. Tokį siekį rodo ir po konflikto vonioje embriono poza gulintis Hubertas. Tokia pozicija suponuoja siekį grįžti į pirminį

būvį, kuomet motina ir sūnus buvo vienis – dar nebuvo įgiję socialinių motinos ir sūnaus vaidmenų, dėl kurių jie neteko santarvės. Siekdamas prarastos vienybės, Hubertas bėga iš internatinės mokyklos vildamasis, jog, grįžęs į ankstyvos vaikystės namus, iš naujo suartės su motina. Jis palieka užkoduotą raštelį, kurį suprasti gali tik motina (jame rašoma, kad jei ji norės pasikalbėti, jis jos lauks „savo karalystėje“). Ta vieta – vaikystės namai. Motina pas jį atvyksta ir jie vėl susivienija. Šantal jį apkabina, Hubertas suima jos ranka – jo vertės objektas pasiekiamas, nes jie vėl kartu.

Jei sūnaus veiksmai atliekami daugiausiai siekiant laisvės, tai motinos verčių sistema paremta priklausomybe grįstais santykiais. Jos vertės objektu tampa disciplinuotas ir visuomenės normas, bent jau tokias, kokias ji įsivaizduoja, atitinkantis sūnus. Šį vertės objektą steigia metalėmėjo funkciją atliekanti (hetero)normatyvi visuomenė, nuolat verčianti ją įrodinėti, kad viena motina gali užauginti normalų sūnų. Tą ji daro iš tos pačios visuomenės išmoktomis priemonėmis – siunčia jį į internatinę mokyklą. Su šia institucija ji sudaro sutartį, kad toji – katalikiškas internetas – pavers jį tokiau, kaip visi. Taip ji naikina Huberto išskirtinumą – vaikai internate dienomis priversti dėvėti vienodas uniformas, gyventi vienoduose kambariuose. Taip motina jį atskiria ir nuo viso „nenormatyvaus“ elgesio, į kurį, nors ir tiesiogiai neįvardijama, įeina ir homoseksualūs santykiai. Bet ši sutartis sulaužoma, nes Hubertas mokykloje tampa dar labiau nedisciplinuotas – jį sugundo klasės draugas Erikas (Hubertas sulaužo susitarimą su savo vaikinui, kurį simboliškai sudaro jam išvykstant – Hubertui dovanotas skulptūrėles jis vadina „skaistybės diržu“), su klasės draugu svaiginasi narkotikais, galiausiai pabėga iš internatinės mokyklos – jo nusižengimų amplitudė ne sumažėja, bet padidėja. Taigi, jos bandymas sūnų disciplinuoti, neigiamai sankcionuojamas tada, kai direktorius paskambina į jos darbovietę ir praneša, jog Hubertas dingsta. Kartu, jai mandagiai užsimenama, kad nepaklusnaus sūnaus situaciją išspręstu vyras namuose. Šiame epizode žlunga pirmoji jos naratyvinė programa – ji pati atsisako normatyvumo kaip siekio, ir pareiškia atsiimanti sūnų iš internatinės mokyklos (kartu sukritikuoja visuomenines nuostatas idealios šeimos atžvilgiu). Direktorius, išveda ją iš kantrybės nurodydamas, kad jos vertės objektas turėtų būti vyras namuose, galintis padėti auklėti sūnų. Šantal atmeta tokį vertės objektą. Taigi atvykusi į buvusius šeimos namus, ji susitaiko su sūnumi – ji taip pat pasiekia vertės objektą – sąjungą su sūnumi.

Ši naratyvinės sintaksės lygmens apžvalga reikalauja atskiro normalumo ir veiksmo vietos figūrų aptarimo. Šantal ir Hubertas nuolat vienas kitą lygina su įsivaizduojama statistika – Šantal vis liepia atlikinėti apklausas, kaip elgiasi kitų paauglių tėvai – ar jie veža juos į mokyklą, video parduotuvę, kalba pakeltu tonu. Hubertas, savo ruožtu, reikalaujamas, jog ji nustotų jį gretinti su kitais „jo amžiaus vaikais“, pats ją lygina su kitomis motinomis, irzdamas vadina ją unikalia arba blogiausia motina iš visų. Jie piktybiškai vis pabrėžia vienas kito nenormalumą, tačiau abiem tai neigiamas dalykas. Toks vienas kito vertinimas susieja su metadiegetiniame lygmenyje



pateikiamais Huberto svarstymais apie žodžių „ypatingas“ (pranc. spécial) ir „kitoks“ (pranc. différent) skirtį. „Ypatingas“ jo žodyne siejamas su negatyviomis savybėmis. Šį terminą, anot jo, vartoja žmonės, nesugebantys įvertinti kitoniškumo arba bijantys pripažinti, kad nekenčia kitokybės. Šiai grupei jis priskiria ir savo motiną, kuri dažnai jį vadina „ypatingu“ nepripažindama jo kitoniškumo. Priešingai elgiasi mokytoja, kuri, būdama pagalbininkė, vertina šią jo savybę. Pirmiausiai dėl to, kad ir pati yra panašioje situacijoje – jis negali pakęsti savo tėvo. Vėliau laiške ji lygina jį su giliuose vandenyse gyvenančia žuvimi, akla ir švytinčia, kuri plaukioja sudrumstuose vandenyse su šiuolaikinio pasaulio įsiūčiu ir poezija iš kitos eros. Tokį poetišką palyginimą sustiprina tiek jos Hubertui dovanojama poezija (de Musset, XIX. a.), tiek cituojamas Cocteau (XX a. pirma pusė), tiek Dolano parinktas epigrafas (de Maupassant'as, XIX. a.). Hubertas – ne savo gyvenamo pasaulio žmogus, kurį kalina šiuolaikinio pasaulio normatyvumas. Šios ir kitos nuorodos į meną stipriai susieja jį su kultūros sfera, kuri oponuoja Šantal kitoniškumui. Ji taip pat priversta gyventi aplinkybėmis, kurios ją varžo. Tik jos kitoniškumas reiškiamas per žvėriškumo ir instinktų plotnę, kurio įvertinti Hubertas nepajėgia. Ji abu vienas kitą mato kaip ypatingus individus, tačiau nei vienas nesugeba pozityviai įvertinti kito išskirtinumo.

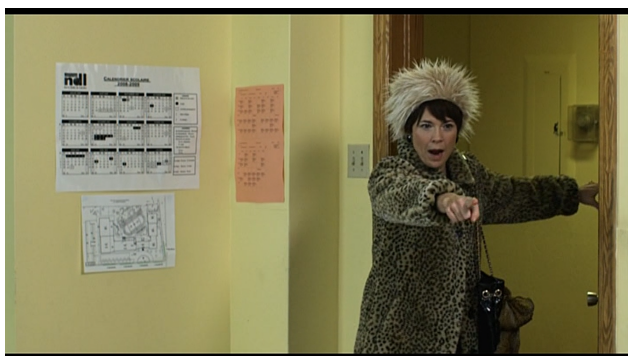
Huberto ir Šantal naratyvinės programos vykdomos erdvėse, kurias galima susieti su krikščionių bažnyčioje egzistuojančiomis trimis pomirtinės atgailos vietomis – pragaru, skaistykla ir rojumi. Visi jų konfliktai kyla uždaroje erdvėse: mašinoje važiuojant į mokyklą, virtuvėje, Šantal kambaryje, mašinoje grįžtant iš video parduotuvės, Huberto tėvo namuose. Jie, kaip dvi to paties krūvio fizikinės dalelės (abu kitokie, abu nevertina vienas kito kitoniškumo, abu isteriškai rėkia vienas ant kito), susidūrimo metu neatlaikę įtampos tiesiog atstumia viena kita – Šantal išmeta jį iš automobilio, jis palieka jos miegamąjį, po konflikto dėl video kasečių, Hubertas pats išsikrapšto iš jos mašinos. Uždaros erdvės, kuriose jie kartu, traktuojamos kaip pragaras. Tokią reikšmę sutvirtina Huberto motinos skambutis, kai Hubertas pirmąjį kartą pabėga. Šantal klausia Huberto, kuris tuo metu sėdi mokytojos namų svetainėje, kada baigsis ši jo skaistykla. Hubertas ironiškai klausia, ar Šantal mananti, kad gyvenimas su ja tai jau rojus, duodamas suprasti, kad, kai jie kartu, yra priešingai. Iš motinos palyginimo aišku, kad skaistykla yra buvimas atskirai. Tai – Huberto buvimas su mokytoja (kavinėje, jos namuose), Huberto buvimas su Antoninu ir jo motina (klasė, Antonino kambarys, jų valgomas), Huberto buvimas katalikiškame internate (į kurį motiną simboliškai išsiunčia tam, kad atpirktų nuodėmes). Tiek pragaro, tiek skaistyklos erdvės dominuoja filme – tai tos erdvės, kuriose nusidėjęs paprastai atperka savo nuodėmes. Huberto nuodėmė, kaip galima suprasti iš pokalbio su mokytoja kavinėje, kurio metu jis cituoja ketvirtąjį Dievo įsakymą, yra nepagarba savo motinai. Nejausdamas jai pagarbos, jis nusideda, tačiau nejaučia dėl to kaltės, tad ir blaškosi tarp pragaro ir skaistyklos. Rojus – vienintelė atvira erdvė, kurią Hubertas ir Šantal prarado dar prieš prasidedant rodomiems įvykiams, ir į kurią sugrįžta filmo pabaigoje. Šią erdvę

matome Huberto prisiminimuose ir pabaigos kadruose, kuriuose rodomi medžiai, saulė, prie namo esantys krūmai, kuriuos tvarko Šantal – tai nuorodos į biblijinį rojaus sodą. Šią vietą Hubertas raštelyje motinai pavadina savo karalyste – šis žodis taip pat leidžia susieti ją su rojumi, nes jis dar vadinamas ir Dangaus karalyste.

#### 2.4. Filmo „Aš nužudžiau savo motiną“ naratyvo transformacijos juostoje „Mamytė“

Pristatant Dolano filmą „Aš nužudžiau savo motiną“, nuolat pabrėžta, kad šis kūrinys – autobiografiškas. Juostos „Mamytė“ pradžioje demonstratyviai atsiribojama nuo tikroviškumo dimensijos, epigrafu nurodant, kad veiksmai vyksta išgalvotoje Kanadoje, kurioje priimtas realybėje neegzistuojantis įstatymas. Juostas „Aš nužudžiau savo motiną“ ir „Mamytė“ vienija tos pačios veikiančios motinos, sūnaus ir mokytojos figūros, tačiau jų patirtys suintensyvinamos. Vieniša ir biure dirbanti motina Šantal keičiama darbo netekusi našle Diana, su motina nesutariantis ir kartais isteriškas paauglys Hubertas – mediciniškai diagnozuotą psichikos sutrikimą turinčiu Stivu, su savo tėvu nesutarusi mokytoja tampa darbu dėl traumos sustabdžiusia pedagoge Kaila. Dvi iš trijų figūrų įkūnijamos tų pačių aktorių, kurių ir personažai vizualiai panašūs (11–16 paveikslai).

„Aš nužudžiau savo motiną“



11 paveikslas. Šantal (akt. Anne Dorval)

„Mamytė“



12 paveikslas. Diana (akt. Anne Dorval)



13 paveikslas. Žiuli (akt. Suzanne Clément)



14 paveikslas. Kaila (akt. Suzanne Clément)



15 paveikslas. Hubertas (akt. Xavieras Dolanas)



16 paveikslas. Stivas (akt. A. Olivieras Pilonas)

Filme „Mamytė“ įvykiai pasakojami iš trijų veikėjų perspektyvos, tad naratyve dominuoja kaitaliojamas vidinis fokusavimas<sup>73</sup>. Ekrane dažniausiai matomas tik vienas žmogus (jo reakcijos) ir tai, kas patenka į jo regos lauką. Tiesa, veikėjų – Dianos, Kailos ir Stivo suvokimo perspektyvos nėra lygiavertės. Į vertintojos poziciją pastatoma motina Diana (sūnus parodomas tik 10-ąją filmo minutę). Ji žino daugiau nei kiti personažai ar žiūrovai: apie Stivo vaikystę, tėvo mirtį, medicininę diagnozę, laišką, kuriame pranešama apie sūnaus nuskriausto berniuko žalos atlyginimo ieškinį. Stivas šiuo atveju mažiausiai privilegijuotas. Priešingai nei pirmasis Dolano filmas, „Mamytė“ pradeda ne nuo sūnaus, bet nuo motinos figūros. Šis kontrastas atsispindi ir filmų pavadinimuose. „Aš nužudžiau savo motiną“ – įvardis „aš“ nurodo į veikiantį subjektą. Šie žodžiai patys sudaro atskirą pasakojimą: subjektas-sūnus siekia savo vertės objekto – motinos mirties. Emocinis daiktavardžio „motina“ krūvis šaltas ir oficialus, nurodantis į šaltus sūnaus ir motinos santykius. Kito filmo pavadinime tėra vienas žodis – deminutyvinė to paties daiktavardžio forma, kuri reprezentuoja emocionalų ir šiltą santykį su pagrindiniu subjektu tapusia motinos figūra. Pavadinimai pažymi ir skirtingus šeimos ryšius. Pirmajame šeiminiis statusas kyta iš giminytės, bet ne emocinės bendrystės. Filme „Mamytė“, priešingai, šeimos nariai veikia kaip komanda, siekianti bendro tikslo – sugebėti gyventi kartu.

Dominuojantį fokusavimą per Dianos prizmę įtvirtina iškylos momentas. Matydama, kaip sūnus dūksta su kaimyne, Diana įsivaizduoja Stivo ateitį: išblukusiais kadrtais, dinamiška jų kaita papasakojama, kaip jis baigia vidurinę, yra priimamas į aukštąją mokyklą, išvyksta, veda, susilaukia vaiko. Taip – naiviai tikėdama, kad sūnaus psichikos būseną susitvarkys – ji vaizduojama beveik visą filmą. Tokia vizija iš tiesų – planuojamų veiksmų pateisinimas. Taip ji pagrindžia būtinybę (reabilituoja save savo ir žiūrovų akyse) sūnų atiduoti į psichiatrijos ligoninę (pasinaudoti S-14 direktyva, leidžiančią tėvams be jokio teismo sprendimo išsiųsti elgesio sutrikimų turinčius vaikus į gydymo įstaigas). Tos pačios išvykos metu Stivas paguldomas į psichiatrinę ligoninę. Filmo

<sup>73</sup> Vidinis fokusavimas – tai toks fokusavimas, kada įvykiai pateikiami iš kokio nors veikėjo perspektyvos. Pasakotojas žino ne daugiau nei veikėjas. Fokusavimas iš kelių veikėjų perspektyvos vadinamas kaitaliojamuoju. KERŠYTĖ, Nijolė. *Pasakojimo pramanai*. 2016, Vilnius, p. 339.

pabaigoje Diana, teisindama save prieš Kailą, dar kartą pakartoja turinti vilties, jog jos atžala gebės gyventi normalų gyvenimą. Tačiau, kai niekas nemato, jai pristinga oro ir ji pradeda verkti. Šis savigailos aktas nurodo, jog ne tokią jau ir stiprią viltį temdo sąžinės graužatis.

Figūratyviename-diskursyviame lygmenyje išryškėja mirties izotopija, sujungianti abu filmus. Juostoje „Aš nužudžiau savo motiną“ Hubertas motiną simboliškai nužudo tris kartus. Gali atrodyti, kad sūnus iš tikro nekenčia motinos, tačiau mirties figūrą, simbolizuojančią pabaigą, paradoksaliai galima sieti su atsinaujinimu. Viename savo video pasakojimo epizodu Hubertas kalba apie galimybę nužudyti vienas kitą mintyse tam, kad jo ir motinos santykiai prasidėtų iš naujo – taip, tarsi jie nebūtų vienas kito pažinoję. Tada jie galėtų iš tikrųjų kalbėtis. Savyje „žudydamas“ sūnų, o Šantal – motiną, Hubertas siekia jų atliekamų vaidmenų transformacijos. Juostoje „Mamytė“ mirtis, kaip transformacijos figūra, ne tokia akivaizdi, tačiau vis tik esanti. Filmo pradžioje Diana socializacijos centre atsiimdama sūnų dokumentus pasirašo inicialais „D.I.E.“, į trumpinio ir žodžio, nurodančio į mirtį, panašumą dėmesį atkreipia ir mokytoja Kaila. Susigrąžindama sūnų, Diana sako, kad tai – nauja pradžia. Stivui tai irgi naujas etapas, žymintis atsinaujinimą – jis grįžta namo. Tačiau šis žudymo aktas „Mamytėje“ atlieka priešingą funkciją. Diana, pasirašydama dokumentus, teigia, kad jos sūnus gali gyventi normalų gyvenimą – valdyti savo emocijas, baigti mokyklą, neatsidurti kalėjime. Šitaip ji žudo „ne sūnų“ – pacientą ir nusikaltėlį (jį atsiimti Diana priversta, nes Stivas sužaloja kitą vaiką). Pasiremiant filmo „Aš nužudžiau savo motiną“, galima pastebėti simbolinio žudymo akto transformaciją. Tai, su kuo savyje kovoja Hubertas, Dianai tampa siekiamybe Stivo asmenyje. Taigi, „ne sūnų“ ji bando paversti normas atitinkančiu „sūnumi“.

Naratyvinės sintaksės lygmenyje, motinos vertės objektą steigia tas pats metalėmėjas kaip ir juostoje „Aš nužudžiau savo motiną“. Per socializacijos centro darbuotoją įkūnyta visuomenė skatina Dianą siekti „normalaus“ ir visuomenės normas atitinkančio sūnaus. Priešindamasi visuotiniam sūnaus pasmerkimui, ji pasiryžta įrodyti, jog sociumas klysta dėl jos sūnaus nenormalumo. Pasakojimo eigoje Diana imasi įvairių veiksmų, kad išsaugotų sūnaus galimybę normaliai gyventi namuose, tačiau savo naratyvinės programos ji nerealizuoja – nepasiekia savo vertės objekto. Ji atiduoda sūnų į psichiatrijos ligoninę – pripažįsta, jog jos vienos pastangų neužtenka ir jai reikalingas pagalbininkas – psichikos sveikatos priežiūros institucijos. Tačiau šio vertės objekto ji neatsisako. Filmo pabaigoje ji Kailai sako, jog tikisi ir turi vilties, kad sūnaus problemos susitvarkys. Stivo vertės objektas priešingas Huberto. Jis siekia motinos meilės, teisingiau tikėjimo, kad mama jį myli, nes žiūrovai žino, jog Diana myli savo sūnų. Jo vertės objektą steigia tas pats metalėmėjas kaip ir motinos – visuomenė, netikinti jog jis gali būti normalus. Jo vertės objektas bus pasiektas tuomet, kai Diana įgis savąjį, tad jis siekia jai padėti: žada pasitaisyti, išmokti valdyti savo emocijas, mokytis, jog įgytų vidurinį išsilavinimą. Filme

„Mamytė“ vertės motinos ir sūnaus objektai susieti, jie kryptingai siekia to paties tikslo, kuris garantuotų, jog jie galės būti kartu. Taip apverčiama „Aš nužudžiau savo motiną“ kryptis, nes motinos ir sūnaus siekiamybės neprieštarauja viena kitai, vienas kito atžvilgiu veikia ne kaip priešininkai, bet kaip pagalbininkai.

Filmai „Aš nužudžiau savo motiną“ ir „Mamytė“ dažnai lyginami tarpusavyje. Nors motinos ir sūnaus santykiai apverčiami, juose iš ties nemažai panašumų, kurie labiausiai reiškiami per motinos figūrą. Abiejuose filmuose ji priešpriešinama iš šono priimtinoms normoms: Šantal oponuoja įsitikinimams, jog norint sėkmingai auginti sūnų būtina tėvo figūra, Diana priešinasi sistemai, siekiančiai izoliuoti tuos, kurie neatitinka nusistovėjusių dorų ir „sveiko“ elgesio modelių. Viena vertus, jos priešinasi normatyvumui. Iš kitos pusės, jos abi atsisako priimti ir įvertinti savo atžalų kitoniškumą. Diana atsisako pripažinti faktą, jog Stivas iš tikrųjų nenormalus – jis turi psichikos negalią, kuri niekaip negali būti įveikta jos pastangomis. Ir vietoje to, kad tai pripažintų ir mokytūsi gyventi priėmusi šią tiesą, ji spaudžia jį į visuomenės, prieš kurią kovoja, rėmus. Kaip ir filme „Aš nužudžiau savo motiną“ sūnaus kitoniškumą įvertinti sugeba tik pagalbininkė mokytoja, pati turinti panašių problemų. Huberto mokytoja neatitiko normos, nes nesikalbėjo ir nemylėjo savo tėvo. Kaila po trauminės patirties (iš nuotraukų jos namuose galima suprasti, kad ji neteko sūnaus) pati grumiasi su psichikos sveikatos sutrikimais – ji mikčioja, psichiškai nėra pasiruošusi grįžti į darbą mokykloje. Pati būdama kitokia, priešingai nei Diana, ji namie sugeba mokyti Stivą. Jų ryšys steigiamas per abiejų buvimą kitokiais.

**1-oji strategija.** Pirmoji Dolano autobiografinio naratyvo konstravimo strategija apibrėžiama per filmus „Aš nužudžiau savo motiną“ ir „Mamytė“. Tai – gyvenimo motyvų transformacija į fikcinį pasakojimą. Tokia transformacija vykdoma keleriopai: 1) pirmasis filmas reprezentuoja savo sukūrimo procesą ir motyvus – paaiškinama, kodėl Dolano kūryboje dominuoja nenormatyvios šeimos modelis; 2) įtvirtinama nuolat pasikartojanti autobiografinė motinos-sūnaus santykių struktūra; 3) ši struktūra keičiama: autobiografija paremtas sūnus-vertintojas transformuojamas į sūnų-vertinamąjį, motina-vertinamoji keičiama motina-vertintoja, tad Dolanas reflektuoja situaciją iš skirtingų perspektyvų; 4) filmų ašimi tampa kitoniškumo figūra, kuri tiesiogiai susiejama su Dolano asmeniu. Sujungus šiuos filmus į vieną lauką, galima pastebėti, kad įvairios motinos-sūnaus santykių ir kitoniškumo variacijos visada nurodo į Dolano gyvenimo pasakojimą.

## 2.5. Autobiografinis protagonistas

Antroji perspektyva, iš kurios žvelgiama į Dolano kūrybą, yra autobiografinis protagonistas ir su juo siejama kūno problema. Šioje grupėje nagrinėjami trys filmai, kuriuose pagrindinį vaidmenį atlieka pats režisierius: „Aš nužudžiau savo motiną“, „Įsivaizduojamos meilės“, „Tomas atvyko į kaimą“. Kaip ir pirmojoje analizės dalyje, autobiografiškumo, tradicine to žodžio prasme, chronologiškai mažėja. Pirmasis filmas itin autobiografiškas, o paskutinis analizuojamas filmas pabrėžtinai fikcinis – tai pjesės ekranizacija, kurioje Dolanas įkūnija dramaturgo sukurtą personažą. Šie filmai autobiografiškumą leidžia vertinti ne tik iš chronologijos ar pasikartojančių įvykių pozicijų.

Šioje dalyje pasitelkiama Smith ir Watson išskirtos autobiografinio subjektyvumo kategorijos. Tai tapatybė ir įkūnijimas. Abi jos glaudžiai susijusios kalbant apie autobiografinio protagonisto fizinės savybės, socialinę padėtį ir seksualinį identitetą.

### 2.5.1. Socialinės žymės (tapatybės steigtis)

Dolanas kratosi politiškai angažuoto ar šokiruotis siekiančio LGBT+ ar *queer* kino kūrėjo etiketės, tačiau neslepia, kad normatyvinio lytiškumo ir seksualumo identiteto neatitinkantys personažai jo kūryboje atsiranda dėl to, kad jis pats yra gėjus. 2012 metais kalbėdamas apie filmą „Bet kokių atveju Lorens“, jis žadėjo, jog tokių personažų bus ir ateityje<sup>74</sup>. Savo pažadą Dolanas išpildė ne tik analizuojamais, bet ir kitais savo filmais.

Nagrinėjant jo filmų autobiografiškumą, šis aspektas įsipina į platesnį tapatybės steigties kontekstą, kadangi jo seksualinė orientacija susisieja su kitais per kūną ir siužetą konstruojamais lyties, amžiaus, socialinės padėties identitetais.

Filmo „Aš nužudžiau savo motiną“ personažas Hubertas, kaip galima teigti iš Dolano pasisakymų, atitinka režisierių paauglystėje: tai mieste augantis homoseksualus jaunuolis per savo ir kitų menininkų kūrybą reflektuojantis savo santykius su mama. Kaip ir Dolanas, jis užsiima ne viena menine veikla – filmuoja, tapo, rašo. Juostoje „Įsivaizduojamos meilės“ geriausi draugai miesto *hipsteriai*<sup>75</sup> Francis ir Mari (vaidina Monia Chokri) įsimyli tą patį vaikina Nikolą (vaidina Nielsas Schneideris). Abu jie daug dėmesio skiria išvaizdai ir rūbams, Mari imituoja garsią XX a.

---

<sup>74</sup> KNEGHT, Peter. *Xavier, Anyways: Quebec's Dolan On Making 'Laurence,' Returning to Cannes and Going Hollywood* [interaktyvus]. [žiūrėta 2016 lapkričio 5 d.]. Prieiga per internetą: <http://www.indiewire.com/2012/09/xavier-anyways-quebecs-dolan-on-making-laurence-returning-to-cannes-and-going-hollywood-44904/>

<sup>75</sup> Hipsteris – tai paprastai jaunas ir madingas miestietis, pasižymintis išskirtiniu apsirengimo stiliumi, kuris priešinasi masinei popkultūrai, dažnai naudoja sendintus, ar praeitį imituojančius daiktus, klausosi alternatyvios arba senos muzikos, domisi menu.



vidurio mados ir kino ikoną Audrey Hepburn, Francis, bandydamas įtikti Nikolui, siekia būti panašus į XX a. jaunimo dievaitį Jamesą Deaną. Trys „draugai“ leidžia laiką kartu, Francis ir Mari vienas prieš kitą vaidina, jog Nikolui nieko nejaučia, kol galiausiai abu atskleidžia jam tiesą. Nikolas, išgirdęs Francio prisipažinimą, pasipiktina palaikytas gėjumi. Jis atstumia ir Mari, tad abu nieko nepėša ir susiranda kitą geismo objektą. Filme „Tomas atvyko į kaimą“ jaunas reklamos kompanijos darbuotojas atvyksta į provincijoje vykstančias mylimojo laidotuves. Nuoširdžiai gedėti Tomui neleidžia žuvusiojo artimieji – brolis Francis (vaidina Pierre-Yvesas Cardinalis) uždraudžia motinai atskleisti, kad mirusysis buvo homoseksualus. Taip brolis atstovauja agresyvaus, „vyriško“ homofobo tipą, tačiau jo jausmai Tomui reiškiami derinant smurtą ir homoerotiką.

Juostos „Įsivaizduojamos meilės“ protagonistas Francis – pereinamasis personažas. Šį „pereinamumą“ galima traktuoti dvejopai. Tai gali būti vidurinė grandis autobiografinio-fikcinio personažo grandinėje. Dolanas teigia, kad šio filmo epizodai sutampa su jo gyvenimo situacijomis<sup>76</sup>. Pavyzdžiu gali būti scenos, kuriose Francis ant vonios kambario sienos žymi atstūmimus – Dolanas kiekvieną kartą, kai kas nors sudaužo jam širdį, ant savo kūno išsitatuiruoja tai primenantį simbolį. Tad šis personažas, o ir pats filmas, atsiduria tarp „Aš nužudžiau savo motiną“ ir „Tomas atvyko į kaimą“ (fikciškumas akcentuojamas pirmiausiai per tai, jog Tomas – pjesės personažas). Kita vertus, šis personažas, atitikdamas socialinį Dolano statusą, reprezentuoja jaunuolio gyvenimo etapą, kuomet iš paauglio jis tampa vyru. Francis – suaugęs, gyvena vienas, tačiau jo poelgiai ir mąstysena gana vaikiški ir neracionalūs.

Filme svarbi homoseksualumo tema, kuri pasikartoja keliuose pasakojimo lygmenyse. Diegetiniame lygmenyje Francis, kartu su savo geriausia drauge, įsimyli tą patį vaikina. Pastarasis atvirai flirtuoja su abiem draugais, iki galo neatskleisdamas savo seksualinės tapatybės. Metadiegetiniame lygmenyje rodomi įvairūs tiesiogiai su diegetiniu lygmeniu nesusiję personažai, lyg terapijos seanse pasakojantys apie nenusisekusius romantinius santykius. Vienas jų turi problemų su savo partneriu, kuris, sakosi esąs biseksualus ir todėl turėjęs santykių su moterimi. Personažas, kalbėdamas apie žmogaus seksualumą, pristato Alfredo Kinsey skalę<sup>77</sup>, kuri atskleidžia seksualinę tapatybę sudarančias heteroseksualumo-homoseksualumo proporcijos variacijas. Pagal šią skalę, seksualinę trauką tos pačios lyties asmeniui jaučiantis ir ją rodantis žmogus nebūtinai yra homoseksualus. Šio lygmens pasakojimas tematiškai susiejamas su Francio situacija, nes iki pat

<sup>76</sup> VOLLMER, Deenah. *How Xavier Dollan plays the triangle* [interaktyvus], 2011 m. vasario 22 d. [žiūrėta 2016 lapkričio 5 d.]. Prieiga per internetą: <http://www.interviewmagazine.com/film/xavier-dolan-heartbeats#>.

<sup>77</sup> XX a. viduryje JAV biologas, zoologas ir seksologas Alfredas Kinsey atliko vyrų ir moterų seksualumo tyrimus, tuo metu sukėlusius didelį skandalą. Profesoriaus sukurta heteroseksualumo-homoseksualumo skalė naudojama iki šiol, kadangi ji atsisako seksualinės tapatybės dualumo. Skalėje nuo 0 iki 6 išdėstomas heteroseksualumo-homoseksualumo santykių proporcijos. 0 – visiškai heteroseksualumas, 1 – asmuo heteroseksualus, o homoseksualios tendencijos atsitiktinės, 2 – homoseksualios tendencijos daugiau nei atsitiktinės, 3 – heteroseksualus potraukis yra toks pats kaip ir homoseksualus, 4 – homoseksualumas dominuoja, tačiau heteroseksualus elgesys daugiau nei atsitiktinis, 5 – dominuoja homoseksualumas, o heteroseksualūs geismai atsitiktiniai, 6 – visiškai homoseksualumas.

filmo pabaigos nėra aiškios Nikolo seksualinės preferencijos. Tad Francio vilčiai, jog galbūt jo geismo objektas jam taip pat jaučia trauką, suteikiamas kontekstas, suprobleminantis dichotomija grįstą seksualinį geismą.

Homoseksualumą Dolano filmuose pristačiau todėl, kad šios temos (kuri pati savaime nėra svarbiausia jo kūrybos tema, ja laikytinas nuolat pasikartojanti neįmanomos meilės motyvas) pasirodymas ir varijavimas yra viena pagrindinių kategorijų, pagal kurią Dolanas identifikuoja save žiūrovui. Juosta „Aš nužudžiau savo motiną“ nėra tik kūrybinis debiutas. Juo, premjerą papildžiusiais interviu, kalbančių apie filmo ir Dolano gyvenimo sąsajas, jis save identifikuoja kaip homoseksualų XXI a. režisierių, kurio filmuose homoseksualumo tema nebėra skirtas pakeisti visuomenės požiūri į LGBT+ ar įgyvendinti kokį kitą politinį tikslą. Kartu tai nėra savo seksualumo paieškos (ši tema gan dažna homoseksualių ar apie homoseksualumą kuriančių režisierių filmuose), nes nuo pat pirmojo filmo pasirodymo jis atvirai sakėsi esąs gėjus – šis faktas niekuomet nebuvo slepiamas nuo žiūrovų. Homoseksualios jo tapatybės stabilumą atskleidžia ir autobiografiniai personažai, kurie nekvestionuoja savo seksualumo – dėl šio aspekto jiems kyla išorinių problemų, tačiau tai nėra vidinės prieštaros. Hubertas – homoseksualus paauglys, kuris atvirai draugauja su kitu vaikinui. Nuo motinos šį faktą jis slepia ne todėl, kad jo pasaulyje tai būtų koks nors tabu, bet dėl to, jog apskritai su mama nesidalija jokiais savo asmeninio gyvenimo detalėmis. „Įsivaizduojamose meilėse“ Francis kankinasi dėl to, jog jį nuolat atstumia. Jo problema, susijusi su homoseksualumu – meilė numanomai heteroseksualiam vaikinui. Filme „Tomas atvyko į kaimą“ pagrindinis personažas kenčia, nes negalėjo tinkamai atsisveikinti su mirusiu mylimuoju. Provincijoje, kurią reprezentuoja mylimojo šeima, homoseksualumas yra tai, apie ką garsiai nekalbama, tačiau tokios taisyklės sukuriamos Tomui nedalyvaujant, jis jų laikosi, bijodamas dėl savo saugumo. Tad autobiografiniai personažai dėl savo seksualinės tapatybės tikri, dėl to tikri ir žiūrovai. Visai kitaip yra su geismo objektais. Jų seksualinis identitetas nėra skaidrus. Save jie laiko heteroseksualiais, tačiau nei pagrindiniai veikėjai, nei žiūrovai iki galo to nemato. „Įsivaizduojamose meilėse“ Nikolas provokuoja Francio geismą, jį liečia, bučiuoja skruostus, apsikabina. Filme „Tomas atvyko į kaimą“ Francis demonstruoja panieką Tomo gyvenimo būdui, tačiau neleidžia jam išvykti, su juo šoka tango, dėl jo pasikvėpina, o per jų kūnų artumą, pavyzdžiui Franciui smaugiant Tomą, išryškėja smurto erotiškumas. Tad homoseksuali *dolaniško* protagonisto tapatybė – apibrėžta ir skaidri, kvestionuojama tik objekto, į kurį nukreiptas protagonisto geismas, tapatybė.

Autobiografiškumas Dolano filmuose reiškiasi įtvirtinant ir kitas jo tapatybės kategorijas. Filme „Aš nužudžiau savo motiną“ steigiami autobiografiniai identitetai, atsikartojantys kituose jo filmuose: vyras, menininkas, miestietis, vidurinėsios klasės atstovas. Dažnai jos konstruojamos pasitelkiant opozicijas. „Įsivaizduojamose meilėse“ per santykius su Mari išryškinama vyro-moters



opozicija, per ryšį su Nikolu – homoseksualumo ir heteroseksualumo priešprieša. Filme „Tomas atvyko į kaimą“ Tomas reprezentuoja miestietį, Francis – provincijos fermerį (taip dar kartą pabrėžiama ir homoseksualumo-heteroseksualumo opozicija). Šia personažų pora pateikiama ir klasės skirtis. Tomas – vidurinėsios klasės atstovas, dirbantis reklamos agentūroje, Francį galima priskirti valstiečių klasei. Be to autobiografiniai personažai atitinka ir tam tikrus kultūroje nusistovėjusius homoseksualios tapatybės modelius. Hubertas – meniškos prigimties homoseksualus jaunuolis, kurio problemiška šeima tampa šaltiniu jo kūrybai. Francis – stilingas, apie madą nutuokiantis miesto gėjus, įsimylintis heteroseksualų vaikiną. Tomas – homoseksualus miesto vyras, susidūręs su provincijos homofobija.

Aptarus kategorijas, per kurias steigama tapatybė, galima išvelgti, kad autobiografinis Dolano „aš“, reiškiamas per jo filmus, pritaikius Smith samprotavimus, pirmiausia, yra performatyvus, vadinasi, atliktas, sukonstruotas, nevientisas. Tad tokia bendrame diskurse, personažai, kuriuos įkūnija jis pats, atitinka autobiografinio kalbėjimo paradigmą – „atlieku save“. Žiniasklaidoje režisierius dažnai pabrėžia itin asmeninį ryšį su savo filmų personažais, kad per juos išreiškia dalį savęs. Šie interviu, ypač tie, kuriuose jis kalba apie savo praeitį, pasitarnauja kaip metaautobiografinis pasakojimas (jis komentuoja savo sukurtą autobiografinį naratyvą). Visuose gyvenimo pasakojimuose autobiografinis „aš“ yra konstruktas, tad Dolano filmuose pateikiami paskiri šios konstrukcijos elementai, kuriuos žiūrovas, gali priimti kaip fikciją, tačiau jam duodamas pagrindas ieškoti sutapimų su autoriumi. Taip Dolanas įtvirtina būdą, kaip auditorijai priimti jo kūrybą – implikuojama Lejeune'o išskirta fantazminė sutartis, kuri yra netiesioginė autobiografinės sutarties forma. Tokioje percepcijoje faktiškas Dolano gyvenimas susimaišo su kuriama fikcija, tad toks savi-identifikacinis naratyvas atitinka laukinę autobiografinio pasakojimo struktūrą (1 schema), į kurią įeina jo, kaip suvaizdinto autobiografinio „aš“ koncepcija, kurioje skirtis tarp tiesios ir fikcijos nėra aiški.

Iš analizuojamų filmų aišku, kokius tematinis vaidmenis jis sau priskiria. Bendrai galima išskirti motinos sūnų, kūrėją, miestietį, gėjų. Kiekviename filme išskiriamas vienas ar keli, kurie dominuoja ir akcentuoja skirtingas jo gyvenimo patirtis. Pasirinkdamas šias kategorijas, Dolanas nekuria savų, bet pasinaudoja visuomenėje egzistuojančiais ir atpažįstamais modeliais ir naratyvais (pavyzdžiui, nusprendžia vaidinti veikėją, sukurtą kito autoriaus), kurie žiūrovams padeda lokalizuoti jį nusistovėjusiame kultūriniame lauke.

Steigdamas savo tapatybę, Dolanas ypač akcentuoja kitokybės elementą. Net ir atitinkdami kultūrinės normos, jos visuomenėje dažniausiai priskiriamos „kitokiems“ (pirmiausiai menininkams ir homoseksualams). Huberto kitoniškumas aptartas išskiriant 1-ąją strategiją. Juostos „Įsivaizduojamos meilės“ personažo Francio kitoniškumas reiškiamas per *hipsterišką* gyvenseną, draugyste su XX a. vidurį imituojančia Mari, galiausiai – savo homoseksualumu. Filme „Tomas

atvyko į kaimą“ protagonistas visą laiką praleidžia sau svetimoje uždaroje kaimo aplinkoje, kurioje neįprasta viskas, kas susiję su miestietiška gyvensena, dėl jo homoseksualumo prieš jį panaudojamas ir fizinis smurtas. Taip vaizduodamas kitoniškumą, Dolanas kompensuoja pirmajame filme stipriai išreikštą atsisakymą priimti veikėjų išskirtinumą.

**2oji strategija.** Apibendrinant, galima įvardyti dar vieną autobiografinio pasakojimo konstravimo strategiją. Dolanas, kurdamas autobiografinį protagonistą, susikuria performatyvius antrininkus, kurie ne tik išgyvena panašias situacijas, bet ir steigia jo tapatybę atspindėdami ir pakartodami aiškiai apibrėžtus identifikatorius: buvimą miestiečiu, homoseksualumą, priklausymą viduriniajai klasei bei meno ir estetikos sferai. Kartu tie antrininkai įrašomi į kultūrinius stereotipinius modelius, klasifikuojančius, kokio tipo vyras, gėjus, menininkas Dolanas yra. Taip sudaroma alternatyvi autobiografinė sutartis, kuri Dolano pasakojimą leidžia traktuoti kaip struktūrą, kurioje susipina dvi tiesos: biografiniai faktai ir savi-identifikacija per fikciją, kuri įsirašo į kultūriškai apibrėžtų tapatybių diskursą.

### 2.5.2. Autobiografinis kūnas ir žvilgsnis

Būdamas skirtingo amžiaus Dolanas įkūnija tris personažus: Hubertą („Aš nužudžiau savo motiną“, Dolano amžius – 19 m.), Francį („Įsivaizduojamos meilės“, amžius – 21 m.) ir Tomą („Tomas atvyko į kaimą“, amžius – 24 metai). Taigi, nors Dolanas kuria personažus – jų kalbėjimo manieras, eisenos, judesių, balso, šukuosenos ar apsirengimo negalima vienareikšmiškai traktuoti kaip autentiškų elementų, tačiau jo kūno pokyčiai leidžia stebėti, kaip fiziškai keitėsi jo kūnas (16–19 paveikslas).



16 paveikslas. Hubertas



17 paveikslas. Hubertas



18 paveikslas. Tomas



19 paveikslas. Tomas

Truffault filmuose apie Antuaną Doinelį matoma, kaip auga aktorius Léaud. Tiesa, Dolano kino pasakojimai nėra apie tą patį personažą, o ir skiriasi laiko tarpsnis (kai pirmą kartą suvaidino Antuaną, Léaud buvo 15 metų, paskutiniame filme jam buvo 35-eri, tad jis tikrai užaugo kartu su filmais), tačiau paralelės tikrai esama. Žiūrovai, sekantys Dolano kinematografinę karjerą, filmus, kuriuose vaidina jis pats, gali naudoti kaip besikeičiančio jo kūno stebėsenos šaltinį.

Kitas su kūno branda susijęs autobiografinis elementas, kurį Dolanas naudoja savo filmuose – tai kartu su apnuogintu kūnu rodomi jo tatuiruočių atvaizdai. Filme „Aš nužudžiau savo motiną“ matomas užrašas ant mentės ir piešinys ant pilvo, „Įsivaizduojamose meilėse“ jau galima pastebėti raudoną apskritimą ant kairiojo dilbio, užrašus ant šlaunų, o juostoje „Tomas atvyko į kaimą“ žiūrovams jau rodomi ir tatuiruoti pečiai. Nei viename filme į jas neatkreipiamas joks dėmesys: nei personažams, nei žiūrovams nėra aiškinama, ką šie piešiniai reiškia protagonistų gyvenime – pasakojimuose jie neatlieka jokių kitų funkcijų išskyrus dekoratyvinę.

Tačiau šie elementai Dolano gyvenime yra reikšmingi: šio darbo rašymo metu režisierius ant savo kūno turėjo 27 tatuiruotes. Interviu jis pabrėžė, jog tatuiruotės ant jo kūno įprasmina keletą dalykų: širdgėlą (angl. *heartbreaks*) ir sukurtus filmus<sup>78</sup>. Įprastai tatuiruotės visam laikui įamžina reikšmingus žmogaus gyvenimo įvykius, jam svarbias mintis ar temas, jos tampa savotišku būdu fiksuoti ir konstruoti asmens gyvenimo pasakojimą. Dolano filmuose jos pasitarnauja kaip autobiografinės žymės, kuriomis jis, kaip autorius, nusprendžia pažymėti ir savo personažus (yra daugybė būdų, kaip galima jas paslėpti: rūbai, grimas, technologinės vaizdų redagavimo priemonės) užmegzdamas nebe panašumo, o identiškumo ryšį. Taip tarp protagonistų ir Dolano sukuriama anatomicinė jungtis.

Iš karto aišku, kad Dolano kūryba, net jei jis pats vaidina savo filmuose, sulaužo susitarimą, kurį Lejeune'as pavadino autobiografinė sutartimi, nes autorius, pasakotojas ir veikėjas jo kūryboje nesutampa. Tačiau toks savo kūno panaudojimas, kurį pateikia Dolanas, padeda išvelgti

<sup>78</sup> KNEGTH, Peter. *From Harry Potter to heartbreak: Xavier Dolan talks ink and inspiration*. [interaktyvus]. 2016-09-26. [žiūrėta 2017-04-25]. Prieiga per internetą: <http://www.cbc.ca/arts/exhibitionists/from-harry-potter-to-heartbreak-xavier-dolan-talks-ink-and-inspiration-1.3771216>.

nedidelį, bet vis tik užčiuopiamą autoriaus ir veikėjo identiškumą. Taip, sujungus tai, kas išgalvota (personažas, „kaukė“) ir tai, kas reprezentuoja faktinį Dolano kūną, juostose steigama autobiografinė erdvė, kuri auditoriją įpratina jo filmus žiūrėti specialiu būdu: priimti tikėtiną pasakojimo fikciškumą, bet tikrai žinant, kad kūnas ir jo žymės priklauso režisieriui-aktoriui, gyvenančiam už kadro ribų.

Nagrinėti, kaip Dolano kūryboje funkcionuoja kūnas ir žvilgsnis, ir kokią autobiografinę raišką jis atskleidžia, reikėtų iš trijų perspektyvų: 1) Dolanas, kaip žvilgsnio objektas; 2) Dolanas, kaip savo filmo žvilgsnio subjektas 3) Dolanas kaip žiūrovo žvilgsnio konstruotojas. Visas šias perspektyvas suvienija tai, kad režisierius (jo kūnas) kartu yra tai, kas apžiūrima, tas, kas žiūri ir tas, kuris reguliuoja, į ką ir kaip žiūrėti.

Trijuose filmuose atlikdamas pagrindinius veikėjo vaidmenis, Dolanas savo kūną konstruoja kaip kitų geismo objektą. Nuspręsdamas, kaip turi atrodyti jo kuriamas personažas (kūnas pakeičiamas taip, kaip reikia pasakojimui – parenkami rūbai, nukerpami ar nudažomi plaukai, parenkamas grimas), jis sukonstruoja kitą, įsivaizduojamą „aš“. Šis konstruktas tarnauja ir kaip skopofilinio malonumo šaltinis.

Faktinis Dolano kūnas, kaip autobiografinė žymė, pateikiama žvilgsnio turėtojo apžiūrai. Jį kaip geismo objektą konstituoja į jį nukreiptų kitų personažų žvilgsniai. Filme „Aš nužudžiau savo motiną“ Huberto, kurį įkūnija Dolanas, geidžia Antoninas (akivaizdžiausiai tai matoma scenoje, kurioje jaunuoliai mylisi ant dažais išteptų laikraščių) ir Erikas (kuris gundo Hubertą kol galiausiai su juo bučiuojasi klube). „Įsivaizduojamose meilėse“ Francio geidžia du vyrai, su kuriais kuriami atsitiktiniai seksualiniai santykiai (du epizodai, filme išskirti žalia ir mėlyną spalva). Filme „Tomas atvyko į kaimą“ Tomo geidžia mirusio mylimojo brolis Francis, savo geismą išreiškdamas fiziniu ir psichologiniu smurtu. Konstruodamas savo kūno atvaizdą, režisierius įtvirtina Mulvey holivudiniam kinui taikytą schemą, kurioje objektas – pasyvus, tad moteriškas. Dolano įkūnijami personažai suobjektinami ir ta prasme, jog jei jie ir geidžia, jų geismas nėra aktyvus, jie visada, šiuo atžvilgiu, atsiduria nelygiaverčiuose galios santykiuose su kitais personažais. Hubertui vykstant į internatinę mokyklą, kai vaikinai guli lovoje Antoninas, įteikdamas suvenyrus, sako, jog jie – skaistybės diržas, turintis užtikrinti, jog Hubertas liks ištikimas. Su Huberto kūnu elgiamasi kaip su nuosavybe, archetipiškai pastatant jį į moters poziciją. Neatsitiktinai mylėjimosi scenoje Hubertas atlieka pasyviojo partnerio vaidmenį. „Įsivaizduojamose meilėse“ Francis geidžia Nikolo, tačiau aktyvioji pozicija priklauso ne jam – Nikolas jį gundo diktuoamas savo taisykles, nuo kurių Francis priklausomas. Spalvotuose epizoduose, mylėdamasis su kitais vyrais, jis kompensuoja nerealizuotą geismą Nikolui. Pirmuoju atveju, paprašytas jis apibūdina tobulą vyrą – pats nepastebėdamas įvardija savybes, kuriomis pasižymi Nikolas. Antruoju atveju Francis vaizduojamas verkiantis, nes jo meilės objektas, šitam pagaliau prisipažinus, jį atstūmė. Abiem atvejais Francio partneriai jo

geidžia labiau, nei jis jų. Jie nėra tie objektai, kurių jis aktyviai siektų. Filme „Tomas atvyko į kaimą“ Tomas jaučią trauką agresyviajam Franciui, tačiau nesiima jokių proaktyvių veiksmų. Jo, kaip pasyvaus objekto įvaizdį, sustiprina ir tai, jog Tomo kūnas tampa smurto objektu – matomos mėlynės, sumušimai, tačiau jis nesigina, taip tapdamas nesipriešinančiu kūnu. Dėl dažno savo kūno vaizdavimo Dolanas kritikų yra pavadintas save įsimylėjusiu narcizu, tačiau toks požiūris nėra teisingas, nes kūryboje savo kūną Dolanas pateikia kaip pasyvų, esantį nelygiaverčiuose galios santykiuose su kitais. Taip jis įtvirtina savo identifikavimąsi su feministinėje kino teorijoje moteriai priskiriama pozicija, kylančią iš patriarchalinės kino sistemos.

Filme „Aš nužudžiau savo motiną“ veikia dviguba žvilgsnio konstravimo struktūra. Pirma, Hubertas, kurdamas video-esė, konstruoja kameros žvilgsnį į save. Per šį veiksmą, žvilgsnį į faktinį savo kūną konstruoja ir Dolanas. Taip vienas kūno atvaizdas atlieka identifikavimosi priemonę dviem subjektams. Režisieriui ypač būdingais stambiais planais šiame metadiegetiniame pasakojime pasirenkama, kokios dalys matomos – jis išskaido savo kūną. Video įrašė rodomas tik Dolono veidas, dažnai tik jo dalys: pradžioje kartais vaizdas sulietas, neskaidrus, vėliau išryškėja jo akys, blakstienos, lūpos, veido kontūrai, akys niekada nenukreiptos į objektyvą – šis kūnas, kaip ir tapatybė, nėra vientisas. Autobiografinis Hubertas savęs nevaizduoja kaip nuoseklaus vienio. Taip savęs nerodo ir Dolanas. Filme visas faktinis Dolano kūnas vaizduojamas itin retai – tai dažniausiai bendri planai, rodantis arba personažo mobilumą (judėjimą iš vienos vietos į kitą – važiavimas dviračiu,ėjimas šaligatviu), arba pabaigoje, kai ant uolos jis sėdi su motina (susivienijimo akimirka). Tik šiais atvejais kūnas nėra atidengiamas, jį slepia drabužiai, kurie priklauso tik fikciniam Huberto kūnui. Tad autobiografinis Dolano „aš“, reiškiamas per kūno plotmę, pirma, yra išskaidytas, antra, jei rodomas visas – jis maskuojamas personažo tapatybę steigiančiais atributais. Toks savęs suvokimas ne per visumą, o per dalis, sietinas su socialine tapatybe, kuri reiškiamą per pasirinktus, sufikcintus ir išskaidytus vaidmenis. Nei viename filme, kuriame vaidina Dolanas, autobiografinė tapatybė nėra reprezentuojama vientisa – pasirenkami skirtingi teminiai vaidmenys, išdėstomi skirtinguose filmuose. Taip tik pabrėžiamas vieno autobiografinio „aš“ neįmanomumas.

Dolano, kaip žvilgsnio subjekto ir konstruotojo, tapatybė jo kūryboje identifikuojama ir per tai, kaip jis operuoja vyrų ir moterų kūnais. Visi autobiografišką protagonistą supantys vyrai, ypač jo geismo objektai – patrauklūs, dažnai vaizduojami apnuoginti.

Filme „Aš nužudžiau savo motiną“ Huberto vaikas Antoninas apnuogintas parodomas dukart – tapymo scenoje ir Hubertui atsisveikinant prieš išvykstant į internatą. Polinkis apnuoginti ir erotizuoti jaunos vyrus išryškėja netgi smulkmenose. Naujas draugas Erikas internatinėje mokykloje gundo Hubertą pokalbio apie šeimą metu. Stambiu planu rodoma, kaip susiglaudžia vaikinų keliai. Erikas dėvi plėšytus džinsus ir jo kūno vieta, paliečianti Huberto kūną – nuoga. „Įsivaizduojamose meilėse“ Nikolas apnuoginamas ne tik trijulei miegant jo kambaryje. Nuogas jis

veikėjų sąmonėje. Filme Nikolas pavadinamas Adoniu, įkūnijančiu jaunystės ir grožio archetipą. Vakarėlio metu derinami kadrai (rodomos asociacijos, gimstančios Mari galvoje), kuriuose matomos šokančio Nikolo kūno dalys ir skulptūrų, vaizduojančių antikinius įvaizdžius, elementai (tobulo kūno, iškalto akmenyje vaizdiniai, tarp kurių – ir Michelangelo Dovydas). Tuo pat metu, Francio galvoje gimsta pornografinių eskizų vaizdai. Filme „Tomas atvyko į kaimą“ Francio personažas įkūnija seksualaus fermerio tipą, kurio kūnas pabrėžia ne tik fizinį patrauklumą, bet ir grėsmingą vyrišką jėgą, galinčią bet kada sukelti skausmą fiziškai daug silpnesniam Tomui. Toks žvilgsnis apverčia heteronormatyvią naratyvinę Mulvey išskirtą schemą ir nurodo į neheteronormatyvų žvilgsnio subjektą ir konstruotoją. Tad be jokių papildomų tekstų ar nežinant fakto, jog režisierius yra tas pats asmuo, kuris įkūnija pagrindinius personažus, galima suprasti, kad jis homoseksualus, o tai ir identifikuoja autobiografišką jo tapatybę.

Moterų kūnų interpretacija analizuojamuose filmuose visai kitokia. Jei vyro kūno funkcija – būti apžiūrimu, tai moterų reprezentacija kuria autonomiškas reikšmes. Tematiškai, moterys atlieka ribotas funkcijas – homoseksualaus jaunuolio motinos, mokytojos arba draugės vaidmenis. Tačiau būtent jų kūnai steigia *dolanišką* estetiką ir iš jos kylančią heteronormatyvumo kritiką.

Pagrindinių veikėjų moterų kūnai tampa meno objektais, kurie, vartojant dailės terminą, stilizuojami per nuorodas į kitus kultūros tekstus. Filme „Aš nužudžiau savo motiną“ Šantal vaizdavimas kaip Skausmingosios motinos (10 paveikslas) kuria architekstinį ryšį su būdu, kaip ši figūra reprezentuojama krikščioniškoje dailėje. „Įsivaizduojamų meilių“ herojės Mari vaizdavimas tokį pat ryšį kuria su ikoniškąja Hepburn. Ši veikėja įrašoma į pabrėžtino vintažo (*vintage*) stiliškumą, kuri funkcionuoja ir kaip ironijos šaltinis. Personažai suestetinami, išryškinami, paverčiami meno kūriniais, kurių autorius – žvilgsnio konstruotojas. Priešingai nei Nikolo atveju, kuomet meno kūriniai naudojami jo kūno tobulumui ir percepcijai pabrėžti, moterų kūnais Dolanas save konstituoja kaip kūrėją, nurodantį savo įkvėpimo šaltinius.

Išskirtine reprezentacija, kuri analizuojamuose filmuose priskiriama moterų kūnams, atliekama ir socialinė funkcija. Filmo „Aš nužudžiau savo motiną“ veikėja Šantal, o ir ją atitinkanti „Mamytės“ Diana, vaizduojamos per kempo<sup>79</sup> (angl. *camp*) estetiką. Šantal įvaizdžiai perdėtai manieringi – tigro ar leopardo kelių imitaciją papildo baltas ir pūkuotas kailinis švarkas, kičiškais daiktais užkrautos namų erdvės, nenatūralus jos įdegis. Pabaigos filmo scenoje, kuomet ji telefonu kalba su internatinės mokyklos direktoriumi ji vilki stereotipiškai moterims priskiriamos rožinės

---

<sup>79</sup> Žodis kempas savo atsiradimo pradžioje žymėjo miestietišką gejų pramogų kultūros estetiką. Kempo esmė – dirbtinumas, perteklius, pabrėžtinai dekoratyvumas. Tai ypač manieringą prastą skonį reabilituojanti kultūra. „Kempiniai tapatumai, taip pat ir kempiniai lyčių tapatumai, yra vaidybiniai, mėgdžiojantys, trinantys ribas tarp originalo, parodijos ir autoparodijos. [...] Feministinis kempas – tai kino ir kitokie popkultūros vaizdiniai (visų pirma moterų) bei jų skaitymo būdas. Jie pabrėžia ir kuria daugialypius lyties vaizdų (vaidmenų) „sukeistinio“ būdus bei jais žaidžia, taip užkirsdami kelią vienareikšmei, supaprastinančiais interpretacijai“, – rašo feministinės kino teorijos žinyną sudariusi prof. Natalija Arlauskaitė. ARLAUSKAITĖ, Natalija. *Trumpas feministinės kino teorijos žinynas*. Vilnius, 2010, p. 40–41.

spalvos megztuką, kuris papildomas skimbčiojančiais kaspinėliais. Tokiu stilistiniu perspaudimu Dolanas pabrėžia ne personažo banalumą, dėl kurio taip pyksta sūnus Hubertas, bet moterims primetamų normų ironiją, pasitelkiamą heteronormatyvumo dekonstravimui. Rėkdama ant direktoriaus Šantal įvaizdyje susikerta du skirtingi šios paradigmos modeliai. Jos apipavidalinimas įprasmina tai, kaip vienišas, neypatingai išprususias motinas mato visuomenė – į jas žiūrima iš viršaus, kaip į nelabai nuovokias, kritinio mąstymo ir skonio stokojančias moteris. Tačiau tekstas, kurį išsako Šantal, kritikuoja tokios visuomenės paviršutiniškumą, polinkį smerkti, norminti, šeimas, kuriose motinos vienos augina vaikus, laikyti nevisavertiškomis ir negalinčiomis užtikrinti kokybiško auklėjimo. Moterų personažų svarba ne karta išskirta ir jo paties. Toks moterų akcentavimas taip pat autobiografiškas, nes režisierius, augęs ganėtinai moteriškoje aplinkoje, teigia savo gyvenime matęs, jog moterys kaunasi daug dažniau nei vyrai<sup>80</sup>.

**3-ioji strategija.** Apibendrinus, galima konstatuoti, kad trečioji autobiografinio naratyvo konstravimo strategija Dolano filmuose yra kūno, kaip instancijos, funkcionavimas. Panaudodamas faktinį savo kūną režisierius steigia autobiografinę erdvę ir specifinį savo kūrybos percepcijos būdą, kuriuose susijungiami fiziniai įrodymais paremta tiesa apie autorių ir tai, kokias reikšmes kuria jo santykis su kitais kūnais. Tokia steigtis vykdoma trejopai: 1) savo kūną Dolanas pateikia žiūrovo apžiūrai, save įsteigdamas kaip pasyvų objektą, pastatydamas save į archetipiškai moteriai priskiriamą poziciją; 2) klasikiniam pasakojimui būdinga schema apverčiama suobjektinant ne moters, bet vyro kūną. Taip per homoseksualų žvilgsnį Dolanas identifikuoja seksualinę savo tapatybę; 3) moterų kūnų suestetinimu jis save pristato kaip menininką. Tokia reprezentacija dekonstruoja heteronormatyvumo paradigmą, įformina Dolano gyvenimo patirtį augant moterų supamoje aplinkoje.

---

<sup>80</sup> JUDELL, Brandon. *Mommy 's Boy: Xavier Dolan Explains Why Women Are Like Gay Men*. [interaktyvus]. 2015-05-02. [žiūrėta 2017-05-24]. Prieiga per internetą: [http://www.huffingtonpost.com/brandon-judell/mommys-boy-xavier-dolan-e\\_b\\_6590548.html](http://www.huffingtonpost.com/brandon-judell/mommys-boy-xavier-dolan-e_b_6590548.html).

## IŠVADOS

Autobiografinis naratyvas, kylantis iš įvairių tyrėjų bandymų apibrėžti autobiografiją, yra laukinė struktūra, į kurią patenka ir dokumentiniai, ir grožiniai pasakojimai. Autobiografinis pasakojimas pažeidžia autobiografinę sutartį, suponuojančią, kad teksto autorius, pasakotojas ir protagonistas privalo sutapti. Kai tokia sutaptis neįmanoma, implikuojama kitokio pobūdžio jungtis, kurią Lejeune'as pavadino fantazmine sutartimi, sujungiančią autobiografinę ir kūrėjo vaizduotės tiesas apie autorių.

Autobiografinį pasakojimą, kaip konstrukta, steigia Smith ir Watson išskirtos autobiografinio subjektyvumo kategorijos, nurodančios, pagal kokius rodiklius pasakojimą galima vadinti autobiografiniu. Tai atmintis, patirtis, tapatybė, įkūnijimas ir veikimas. Pastarosios trys leidžia identifikuoti, kaip kalba skirtingos įkūnytose socialinės grupės, paprastai atsiduriančios nelygiaverčiuose galios santykiuose daugumos atžvilgiu. Tai ypač būdinga neheteronormatyviems pasakojimams, kuriams moterų ir LGBT+ asmenų.

Apibendrinus šį baigiamąjį magistro darbą, galima padaryti šias išvadas:

1. Literatūrinio autobiografinio naratyvo teorija padeda išvesti paralelę tarp to, kas kine vadinama filmine autobiografija, ir to, kas laikoma autobiografiniu filmu. Kino pasakojimas suardo tradicinės autobiografijos lūkesčius, tačiau suteikia alternatyvių priegų, kaip konstruoti autobiografinį naratyvą. Darbe pateikti Truffault ir Angerio filmų pavyzdžiai atskleidžia, kad autobiografiškumas gali būti reiškiamas autoriui susikūrus panašius įvykius išgyvenusį antrininką arba autobiografinį „aš“ steigčiai panaudojant fizinį savo ar kito žmogaus kūną, kuris, žvelgiant per feministinę žvilgsnio kine perspektyvą, konstituoja seksualinę/lytinę jo tapatybę.

2. Tradiciniame prasme autobiografiniu galima laikyti tik pirmąjį Dolano juostą „Aš nužudžiau savo motiną“, tačiau kiti filmai papildo laukinę autobiografinio naratyvo struktūrą, kurioje varijuojama skirtingomis autobiografinį subjektyvumą steigiančiomis kategorijomis. Taip įtraukiamas autobiografinis protagonistas, reprezentuojantis įvairioms kategorijoms priskiriamą autobiografinį Dolano „aš“.

3. Susisteminius autobiografiškumo raišką Dolano filmuose, išskirtinos trys autobiografinio naratyvo konstravimo strategijos:

**1-oji.** Ji apibrėžiama per filmus „Aš nužudžiau savo motiną“ ir „Mamytė“. Tai – gyvenimo motyvų transformacija į fikcinį pasakojimą. Tokia transformacija vykdoma keliais lygmenimis: 1) pirmasis filmas reprezentuoja savo sukūrimo procesą ir motyvus – paaiškinama, kodėl režisieriaus kūryboje dominuoja nenormatyvinis šeimos modelis; 2) įtvirtinama nuolat pasikartojanti autobiografinė motinos-sūnaus santykių struktūra, kuri susiejama su simboliniu žudymo, kaip galimo atgimimo, aktu; 3) ši struktūra keičiama taip: autobiografinė informacija paremtas sūnus-



vertintojas transformuojamas į sūnų-vertinmąjį, motina-vertinamoji keičiama motina-vertintoja, tad Dolanas reflektuoja situaciją iš skirtingų perspektyvų; 4) filmų ašimi tampa kitoniškumo figūra, kuri tiesiogiai siejama su Dolano asmeniu. Šiuos filmus sujungus į vieną lauką, pastebima, jog įvairios motinos-sūnaus santykių ir kitoniškumo variacijos visada nurodo į Dolano gyvenimą.

**2-oji.** Kurdamas autobiografinį protagonistą, Dolanas susikuria performatyvius antrininkus, kurie, išgyvendami panašias situacijas, steigia jo tapatybę atspindėdami ir pakartodami aiškiai apibrėžtus identifikatorius: buvimą miestiečiu, homoseksualumą, priklausymą viduriniajai klasei, meno bei estetikos sferai. Taip šie antrininkai įrašomi į kultūroje nusistovėjusius modelius, klasifikuojančius, kokio tipo vyras, gėjus, menininkas yra Dolanas. Taip sudaroma alternatyvi autobiografinė sutartis, kuri režisieriaus pasakojimą leidžia traktuoti kaip struktūrą, kurioje susipina dvi tiesos: autobiografinės socialinės žymės ir savi-identifikacija per fikciją.

**3-ioji.** Ja tampa kūno funkcionavimo ir percepcijos variacijos. Panaudodamas faktinį savo kūną Dolanas steigia autobiografinę erdvę ir specifinį savo kūrybos suvokimo būdą, kuriuose sujungiami fiziniais įrodymais paremta neheteronormatyvi tiesa apie autorių ir tai, kokias reikšmes kuria jo santykis su kitais kūnais. Tokia steigtis vykdoma trejopai: 1) savo kūną Dolanas pateikia žiūrovo apžiūrai, save įsteigdamas kaip pasyvų objektą ir taip save priskirdamas archetipiškai moteriai taikomai pozicijai; 2) subjektindamas vyro kūną, Dolanas identifikuoja seksualinę savo tapatybę; 3) per moters kūno reprezentaciją, nurodančią į jo gyvenimą moterų apsuptoje aplinkoje, režisierius save identifikuoja kaip menininką, dekonstruojantį heteronormatyvią paradigmą.

## PANAUDOTA LITERATŪRA

2. (Intra)diegetinis pasakojimo lygmuo [interaktyvus]. [žiūrėta 2017-05-01]. Prieiga per internetą: <http://www.avantekstas.flf.vu.lt/lt/intradiegetinis+pasakojimo+lygmuo>.
3. ANDERSON, Linda. *Autobiography. The new critical idiom*. New York, Routledge: 2001, 156 p., ISBN-10: 0415572142.
4. ARLAUSKAITĖ, Natalija. *Trumpas feministinės kino teorijos žinynas*. Vilnius, Vilniaus universiteto leidykla: 2010, p. 111, ISBN 978-9955-33-529-0.
5. *Auteur theory* [interaktyvus]. [žiūrėta 2017-04-26]. Prieiga per internetą: <https://www.britannica.com/art/auteur-theory>.
6. BARKER, Jeniffer, M. *The tactile eye: touch and the cinematic experience*. California, University of California Press: 2009, 208 p., ISBN 10: 0520258428.
7. BARTHES, Roland. *Roland Barthes by Roland Barthes*. Translated by Richard Howard. New York: Hill and Wang: 2010, p. 189, ISBN: 978-0-374-25146-8.
8. BRUSS, Elizabeth, W. Eye for I: Making and Unmaking Autobiography in Film. In *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Princeton, Princeton University Press: 1980, p.296-316.
9. CODELL, Julie F. Playing doctor: Francois Truffaut's *L'enfant sauvage* and the auteur/autobiographer as impresionator. In *Biography*. Hawaii Press: 2006, Nr. 29.1 p. 100–122.
10. ČIČELIS, Ramūnas. *Autobiografinė literatūra ir kinas* [interaktyvus]. 2012 m. [žiūrėta 2017-04-25]. Prieiga per internetą: <http://tekstai.lt/zurnalas-metai/6919-ramunas-cicelis-autobiografine-literatura-ir-kinas?catid=713%3A2012-m-nr-03-kovas>. Originaliai publikuota: In *Metai*, 2012, Nr. 3.
11. D'AOUST, Jason R. *The Queer Voices of Xavier Dolan's Mommy*. In *European Journal of American Studies. Special Issue: Re-Queering The Nation: America's Queer Crisis*. 2017, Nr. 11-3 [interaktyvus]. [Žiūrėta 2017-05-09]. Prieiga per internetą: <https://ejas.revues.org/11755>.
12. DE MAN, Paul. *Autobiography as De-facement*. In *Comparative Literature*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press: 1979 p. 919-930.
13. DYER, Kester, LAFONTAINE, Andrée, MASSIMI, Fulvia. Introduction: "Locating the Intimate within the Global: Xavier Dolan, Queer Nations and Québec Cinema". In *Synoptique*, Montréal, 2016, vol. 4, No. 2 [interaktyvus], p. 5. [žiūrėta 2017-05-09]. Prieiga per internetą: <http://www.andreelafontaine.com/uploads/4/5/1/1/45112963/136-701-1-pb.pdf>.
14. ELSAESSER, Thomas, HAGENER, Malte. *Kino teorija: įvadas per juslių prizmę*. Vilnius, Mintis: 2010, p. 256, ISBN 978-5-417-011050-7.

15. FREEMAN, Nate. *The Devil in the Details: Kenneth Anger, the Inventor of a Celluloid Avant-Garde, Nears 90*. 2016-02-23 [interaktyvus]. [žiūrėta 2017-04-25]. Prieiga per internetą: <http://www.artnews.com/2016/02/23/the-devil-in-the-details-kenneth-anger-the-inventor-of-a-celluloid-avant-garde-nears-90/>.
16. FUERY, Patric. *New developments in film theory*. Basingstoke: Palgrave, 2001, 211 p., 0333744918.
17. GAUT, Berry. Film Authorship and Collaboration. In *Film theory and philosophy*. Edited by Richard Allen and Murray Smith. Oxford, Oxford University Press: 2003, p. 149-237.
18. GERNALZIKC, Nadia. To act or to perform: distinguishing filmic autobiography. In *Biography*. Hawaii Press: 2006, Nr. 29.1 p. 1-13.
19. KERŠYTĖ, Nijolė. *Pasakojimo pramanai*. Vilnius, Vilniaus universiteto leidykla: 2016, 510 p., ISBN 978-609-459-798-5.
20. LEJEUNE, Philippe. *On Autobiography* [interaktyvus]. [žiūrėta 2017-01-14] p. 4. Prieiga per internetą: [https://edocs.uis.edu/Departments/LIS/Course\\_Pages/LNT501/RN/Rosina's\\_on-ground\\_course\\_storage/Rosina's\\_LNT\\_501\\_Readings/On%20Autobiography%20pp3-30%20%20by%20Philippe%20Lejeune.pdf](https://edocs.uis.edu/Departments/LIS/Course_Pages/LNT501/RN/Rosina's_on-ground_course_storage/Rosina's_LNT_501_Readings/On%20Autobiography%20pp3-30%20%20by%20Philippe%20Lejeune.pdf).
21. LIVINGSTON, Paisley. Cinematic Authorship, In *Film theory and philosophy*. Edited by Richard Allen and Murray Smith. Oxford, Oxford University Press: 2003, p. 143–144.
22. MELNIKOVA, Irina. Literatūros (inter)medialumo strofos, arba Žodis ir vaizdas. Vilnius, Vilniaus universiteto leidykla: 2016, 376 p. ISBN 978-609-459-679-7.
23. MULVEY, Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema. In *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Edited Leo Braudy and Marshall Cohen. New York: Oxford UP: 1999, p. 833–844.
24. POSPIŠL, Tomáš. The Five Senses of cana Cinema: Introduction. In *Brno Studies in English*. Brno, Masaryk University: 2013, volume 39. No. 2, p. 5–13.
25. Queer Theory. In *New Dictionary of the History of Ideas* [interaktyvus]. 2005, The Gale Group. [žiūrėta 2017-05-13]. Prieiga per internetą: <http://www.encyclopedia.com/history/dictionaries-thesauruses-pictures-and-press-releases/queer-theory>.
26. RUGG, Harvey Linda. Keaton's Leap: self-projection and autobiography in film. In *Biography*. Hawaii Press: 2006, Nr. 29.1 p. v–xiii.
27. SMELIK, Anneke. Feminist film theory. In *The Cinema Book* [interaktyvus]. [žiūrėta 2017-04-27]. Prieiga per internetą: <http://www.annekesmelik.nl/TheCinemaBook.pdf>.

28. SMITH, Sidone, WATSON, Julia. *Reading Autobiography. A Guide for Interpreting Life Narratives*. Minneapolis, Univ. of Minnesota Press: 2001, 267 p., ISBN 0816628823.
29. SMITH, Sidone. Identities' body. In *Autobiography and Postmodernism*. Edited: Kathleen M. Ashley, Leigh Gilmore, Gerald Peters Boston. Univ of Massachusetts Press: 1994, p. 266-293.
30. *Tarptautinių žodžių žodynas*. Vilnius, Alma litera: 2005, 790 p.

## Šaltiniai

- DOLAN, Xavier. *J'ai tué ma mère*. Canada, 2009.
- DOLAN, Xavier. *Les amours imaginaires*. Canada: Alliance Atlantis Vivafilm, 2010.
- DOLAN, Xavier. *Tom à la ferme*. Canada: Xavier Dolan, Nathanaël Karmitz, Charles Gillibert, 2013.
- DOLAN, Xavier. *Mommy*. Canada: Metafilms, 2014.
31. BRADSHAW, Peter. Xavier Dolan: 'If I didn't make movies, I would be a very angry man'. [interaktyvus]. 2017-02-22. [žiūrėta: 2017-04-30]. Prieiga per internetą: <https://www.theguardian.com/film/2017/feb/22/xavier-dolan-if-i-didnt-make-movies-i-would-be-a-very-angry-man> .
32. CHSTAIN, Jessica. *Xavier Dolan featured in Interview magazine*. [interaktyvus]. 2015-01-18. [žiūrėta 2017-04-30] Prieiga per internetą: <http://www.thefashionisto.com/xavier-dolan-featured-interview-magazine-february-2015-shoot-chats-jessica-chastain/>.
33. COATES, Tyler. *Flavorwire Interview: Director Xavier Dolan on 'Laurence Anyways' and the Ghetto of Queer Cinema* [interaktyvus], 2013-07-27, žiūrėta 2016 lapkričio 5 d.]. Prieiga per internetą: <http://flavorwire.com/400845/flavorwire-interview-director-xavier-dolan-on-laurence-anyways-and-the-ghetto-of-queer-cinema> .
34. GILTZ, Michael. *Xavier Dolan at Cannes May 23*. Part 1. [interaktyvus]. 2009-05-24. [žiūrėta 2017-04-30]. Prieiga per internetą: <https://www.youtube.com/watch?v=F8vnnuZrsgo&t=8s>.
35. GILTZ, Michael. *Xavier Dolan at Cannes May 23*. Part 3. [interaktyvus]. 2009-05-24. [žiūrėta 2017-04-30]. Prieiga per internetą <https://www.youtube.com/watch?v=mOMjaRSPV6o>.
36. JUDELL, Brandon. *Mommy 's Boy: Xavier Dolan Explains Why Women Are Like Gay Men*. [interaktyvus]. 2015-05-02. [žiūrėta 2017-05-24]. Prieiga per internetą: [http://www.huffingtonpost.com/brandon-judell/mommys-boy-xavier-dolan-e\\_b\\_6590548.html](http://www.huffingtonpost.com/brandon-judell/mommys-boy-xavier-dolan-e_b_6590548.html).
37. KANE, Laura. *Quebec filmmaker Xavier Dolan always had a 'vision,' father says*. [interaktyvus]. [žiūrėta 2017-04-30]. Prieiga per interentą:

<http://www.cbc.ca/news/canada/montreal/quebec-filmmaker-xavier-dolan-always-had-a-vision-father-says-1.2875277> .

38. KNEGT, Peter. *Xavier, Anyways: Quebec's Dolan On Making ,Laurence,' Returning to Cannes and Going Hollywood*: <http://www.indiewire.com/2012/09/xavier-anyways-quebecs-dolan-on-making-laurence-returning-to-cannes-and-going-hollywood-44904/> .

39. KNEGTH, Peter. *From Harry Potter to heartbreak: Xavier Dolan talks ink and inspiration*. [interaktyvus]. 2016-09-26. [žiūrėta 2017-04-25].

40. VOLLMER, Deenah. *How Havier Dolan plays the triangle*. [interaktyvus]. 2011-02-22. [žiūrėta 2017-04-30]. Prieiga per internetą: <http://www.interviewmagazine.com/film/xavier-dolan-heartbeats#page2>.

41. VOLLMER, Deenah. *How Xavier Dollan plays the triangle* [interaktyvus], 2011 m. vasario 22 d. [žiūrėta 2016 lapkričio 5 d.]. Prieiga per internetą: <http://www.interviewmagazine.com/film/xavier-dolan-heartbeats#> .

42. Xavier Dolan. In *Canadian Encyclopedia*. [interaktyvus]. [žiūrėta 2017-04-29]. Prieiga per internetą: <http://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/xavier-dolan/> .

43. *Xavier Dolan's letter to Leonardo DiCaprio* [interaktyvus]. 2014-06-01. [žiūrėta 2017-04-30]. Prieiga per internetą: <http://foodforthoughtinbucharest.over-blog.com/2014/06/xavier-dolan-s-letter-to-leonardo-dicaprio.html>.

## Summary

### **The Strategies of Constructing Autobiographical Narrative in Xavier Dolan's Movies**

This master thesis analyses four Xavier Dolan's films in which autobiographical narrative could be noticed. The main object is the first film "I killed My Mother". The analysis is based on semionarrative methods which are complemented with feminist film theory. These approaches allow to examine autobiographical structures and meanings that function in films and also to track how the autobiographical "I" is constructed. In general, three strategies could be mentioned: 1) transforming live into fiction narrative; 2) creating of the double who defines identities that are socially defined; 3) varying of different bodies as a measure to identify oneself as a non-heteronormative artist.