



VILNIAUS UNIVERSITETAS
FILOLOGIJOS FAKULTETAS
LITERATŪROS, KULTŪROS IR VERTIMO TYRIMŲ INSTITUTAS
A. J. GREIMO SEMIOTIKOS IR LITERATŪROS TEORIJOS CENTRAS

Karolina Rymkevič
Semiotikos studijų programa

Garso ikonizavimas Peterio Stricklando filmuose
Magistro baigiamasis darbas

Darbo vadovė: Prof. Dr. Irina Melnikova

Vilnius
2026

Karolina Rymkevič, *Garso ikonizavimas Peterio Stricklando filmuose*. Magistro darbas, vadovė prof. dr. Irina Melnikova, Vilniaus universitetas, A. J. Greimo semiotikos ir literatūros teorijos centras, 2026, 38 p.

Reikšminiai žodžiai: kino garsas, ikona, ikonizavimas, Peter Strickland, *Berberian garso įrašų studija*, *Flux Gourmet*

Santrauka

Šiame magistro darbe nagrinėjama kino garso geba aktualizuoti vizualinį ikoniškumą. Darbo objektu tapo du britų režisieriaus ir scenaristo Peterio Stricklando filmai, vertintini kaip institucinis diptikas – *Berberian garso įrašų studija* (*Berberian Sound Studio*, 2012) ir *Flux Gourmet* (2022). Darbe tiriamos strategijos ir būdai, kuriais Stricklando filmai padaro garsą matomu, keičia garso ikonas vizualiosiomis, steigia erdves ir reprezentuoja kūnus, verčia žiūrovą matyti tai, kas nėra rodoma ekrane, ir jausti fizinį garso takelio poveikį. Su vizualizavimu siejamas (bet vizualumu neapribojamas) ikonizavimas darbe suprantamas ne kaip metafora, o kaip semiotinis reiškiny. Tyrimas vykdomas remiantis Charleso S. Peirce'o semiotikos siūlomu požiūriu į reikšmės gamybos principus, sietinus su ženklų tipologija, skiriančia ženklus į ikonas, indeksus ir simbolius, priklausomai nuo to, koks ryšio tipas – panašumas, priežastingumas ar konvencija – pasirenkamas semiozės procese. Filmų analizėje identifikuojamos ikonizavimo strategijos ir rodoma, kaip jos formuoja reikšmių generavimo procesus.

TURINYS

IVADAS	4
TEORINĖ DALIS	6
1.1 Garso ir vaizdo santykio problematika teoriniuose kino svarstymuose	6
1.2 Semiotinė metodologija	11
1.3 Peteris Stricklandas – „akustinis autorius“	14
ANALITINĖ DALIS	18
2.1 <i>Berberian garso įrašų studija</i> (2012) analizė	18
2.1.1 Įžanginės pastabos	18
2.1.2 Pirmasis motinos laiškas. Pečialindų jaunikliai	20
2.1.3 Antrasis motinos laiškas. Studijos garsinė logika	23
2.1.4 Trečiasis motinos laiškas. Griūtis	25
2.2 <i>Flux Gourmet</i> (2022) analizė	28
2.2.1 Įžanginės pastabos	28
2.2.2 Filmo struktūra ir paratekstų analizė	29
2.2.3 Stounso „gedimas“	32
2.2.4 Garso ikonizavimo politika	33
2.2.5 Institutas kaip kūnas	35
IŠVADOS	37
LITERATŪROS SĄRAŠAS	39
ŠALTINIAI	42
SUMMARY	43

Įvadas

Įprastai garsas kine traktuojamas paradoksaliai – kaip esminis kino konstruojamos patirties elementas, kuris vis dėlto pavaldus vaizdui, suprantamam kaip pagrindinė kino reikšmės produkcijos sistema. Šis pavaldumas reiškiasi ne tik per įprastą kino kaip vizualinės medijos apibūdinimą, bet ir per kino garsui skirtą terminologiją, atsiradusią kartu su vaizdo ir garso sinchronizavimu. Šiame magistro darbe nagrinėjamas nedaug teorizuotas garso problemos aspektas: garso pavertimas matomu vaizdu kreipiant dėmesį į būdą (principą), kuriuo garsas produkuoja reikšmę, į tai, kaip iš garso ikonos jis tampa vizualia ikona.

Darbo **objektu** tapo du britų režisieriaus ir scenaristo Peterio Stricklando filmai, vertintini kaip institucinis diptikas – *Berberian garso įrašų studija* (*Berberian Sound Studio*, 2012) ir *Flux Gourmet* (2022). Abu filmai turi nemažai struktūrinių panašumų: jų veiksmas vyksta institucinėse garso kūrimo erdvėse ir garso praktikos jose iškeliamos į dėmesio centrą, o skirtingos ikonizavimo strategijos šiuos filmus padaro analitiškai įdomiais objektais. Peteris Stricklandas laikomas į garsą orientuotu šiuolaikinio kino kūrėju ir skirtingi tyrėjai analizavo garsą jo kine: Danijela Kulezic-Wilson apibūdino jo filmus kaip organizuojamus pagal garsinę, o ne vizualiąją naratyvo logiką, o Emilija Talijan aptarė ir kontekstualizavo jo filmus platesnėje garsinio kino kūrimo tradicijoje, metančioje iššūkį vizualumo viršenybei kine. Tačiau tyrėjai aptarė toli gražu ne visus garso funkcionavimo aspektus ir, kiek žinoma darbo autorei, semiotiškai šių filmų nenagrinėjo. Tad semiotinės garso analizės Stricklando filmuose tyrimas yra **aktuali** užduotis, kurią atliekant siekiama ne tiek užpildyti esamą Stricklando filmų garso tyrimų spragą, kiek inicijuoti diskusiją šiame lauke. Darbo **tikslas** – ištirti strategijas ir būdus, kuriais Stricklando filmai padaro garsą matomu, jį vizualizuoja ir ikonizuoja, steigia erdves ir reprezentuoja kūnus, verčia žiūrovą matyti tai, kas nėra rodoma ekrane, ir jausti fizinį garso takelio poveikį. Su vizualizavimu siejamas (bet vizualumu neapribojamas) „ikonizavimas“ darbe suprantamas ne kaip metafora, o kaip semiotinis reiškinys: tai garso galimybė aktualizuoti vizualiniu panašumu grįstą ikoninį ryšį.

Metodologiniu tyrimo pagrindu tapo Charleso S. Peirce'o semiotikos siūlomas požiūris į reikšmės gamybos principus, sietinas su ženklų tipologija, skiriančia ženklus į ikonas, indeksus ir simbolius, priklausomai nuo to, koks ryšio tipas – panašumas, priežastingumas ar konvencija – pasirenkamas semiozės procese. Peirce'o semiozės kaip „nesibaigiančios kognityvinės

interakcijos proceso“¹ aiškinimas koreliuoja su garso (kine) procesualumu ir nestabilumu, o jo semiotika siūlo įrankius, kurių taikymas leidžia suvokti, kaip garsas veikia ir gamina prasmes. Be Peirce'o semiotikos, darbe naudojami ir Gérard'o Genette'o transtekstualumo koncepcijos terminai, aptariami hipertekstiniai, paratekstiniai ir intertekstiniai filmų ryšiai su kitais kultūros tekstais. Kadangi ryšys su kitais tekstais visuomet turi ne tik indeksiškumo, bet ir ikoniškumo dėmenį, abi prieigos traktuojamos kaip viena kitą papildančios, leidžiančios pažvelgti į reiškinį iš skirtingų teorinių perspektyvų.

Darbą sudaro dvi dalys. Teorinės dalies pirmame skyriuje pateikiamas kritinis kino teorijos kontekstas, kuriuo atskleidžiamas ideologinis vaizdo ir garso hierarchijos kine formavimasis: nuo ankstyvosios kino kritikos iki šiuolaikinių, dialoginę prieigą siūlančių perspektyvų. Antrame skyriuje aptariama semiotinė metodologija, kurios siūlomi įrankiai pristatomi konkrečiais kino garso pavyzdžiais. Trečiame teorinės dalies skyriuje pateikiama Peterio Stricklando filmus svarsčiusių tyrėjų indėlio apžvalga. Antrą, analitinę, šio magistro darbo dalį sudaro dviejų Peterio Stricklando filmų analizė: pirmasis skyrius skirtas *Berberian garso įrašų studijai* (2012), antrasis – *Flux Gourmet* (2022). Darbą užbaigia išvados, kuriose aptariami tyrimo rezultatai.

¹ Irina Melnikova, „Charleso S. Peirce'o semiotikos tradicija ir skaitymas“, Irina Melnikova, Jurgita Katkuvienė, Silvi Salupere, *Grimzdimas. Semiotiniai skaitymo modeliai*, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2024, p. 18.

Teorinė dalis

1.1 Garso ir vaizdo santykio problematika teoriniuose kino svarstymuose

Nuo pat kino istorijos pradžios vaizdo ir garso santykio kine teoretizavimas nestokoja prieštaravimų. Pagal bendrai priimtą nuomonę, garsas kine atsirado su filmu *Džiazas dainininkas* (*The Jazz Singer*, rež. Alanas Croslandas, 1927) – tai pirmasis filmas, kuriame technologiškai pavyko sinchronizuoti vaizdo ir garso takelius. Tačiau verta atkreipti dėmesį, jog iki tol sukurtuose nebyliuose filmuose garsas buvo reprezentuojamas vizualiniais ženklais: garo švilpukas galėjo reikšti netrukus išvyksiantį traukinį, stambūs ausies planai nurodydavo į garso „gaudymo“, klausymosi procesą, taip pat ir tarp filmo scenų atsirandantys titrai (įreikšminantys dialogą), dažnai grafiškai stilizuoti taip, kad reprezentuotų tam tikrą nuotaiką, įkūnydavo „įtekstintą“ garsą. Verta paminėti ir gyvą muzikinį įgarsinimą, kurio dėka kiekviena filmo peržiūra tapdavo vienetine patirtimi. Taigi, nebylieji filmai iš tikrųjų nebuvo nebylūs – juos lydėjo gyvai atliekama muzika, formavusi žiūrov(i)ų emocinę patirtį, o tai, kas buvo vaizduojama ekrane, susijungdavo su girdimais garsais ir formavo reikšmes.

Nors garso reprodukavimo įrenginiai atsirado anksčiau nei skirti judantiems vaizdams reprodukuoti², kino teorijoje ilgą laiką dominavo nuostata, kad būtent garsas, kuris kine atsirado vėliau nei judantys vaizdai, yra (ir turėtų būti) pavaldus vaizdo plotmei. Ankstyvųjų kino teoretikų, tokių kaip Rudolfas Arnheimas ar René Clairas, darbuose³ buvo akcentuojamos vizualios kino meno ištakos ir nuogaustaujama, jog garso įvedimas kiną vulgarizuos, kinas taps elementaria tikrovės reprodukcija, taps „mechanizuotu teatru“, nustos būti menu. Garso atsiradimą kine teoretikai vertino veikiau kaip nuostolį, o ne laimėjimą, ne kino technologijos pažangą, bet jo kaip meno nuosmukį. Kino teoretiko Ricko Altmano teigimu, būtent toks požiūris sudarė pagrindą hierarchizuoti vaizdinę ir garsinę plotmes, teikiant pirmenybę vaizdui, o ne garsui. Kritikuodamas ir analizuodamas šios nuostatos atsiradimą, jis reziumuoja, jog ankstyvųjų kino kritikų refleksijos apie garsą kine atspindi dvejopo pobūdžio paklydimus⁴.

² Thomaso Alvoso Edisono Kinetografas (kino pirmtakas) sukurtas kaip priedas jo anksčiau sukurtam fonografui, t. y. plokštelių grotuvo pirmtakui: „1887 m. man kilo mintis, kad įmanoma sukurti instrumentą, kuris akiai padarytų tai, ką fonografas padaro ausiai“. W. K. L. Dickson, „A Brief History of the Kinetograph, the Kinetoscope, and the Kinetophone“ in: Raymond Fielding, *A Technological History of Motion Pictures and Television*, cituojama pagal: James Monaco, *How to Read a Film. Movies, Media and Beyond*, New York: Oxford University Press, 2009, p. 85.

³ Žr. René Clair, „The Art of Sound“, in: *Film Sound: Theory and Practice*, New York: Columbia University Press, 1985, p. 92–95, taip pat žr. Rudolf Arnheim, „A New Laocoön: Artistic Composites and the Talking Film“, in: *Film Sound: Theory and Practice*, New York: Columbia University Press, 1985, p. 112–115.

⁴ Rick Altman, „The Evolution of Sound Technology“, *Film Sound: Theory and Practice*, New York: Columbia University Press, 1985, p. 51.

Viena vertus, istoriškai klaidingą išvadą grindžia hierarchizavimas pagal reiškinių atsiradimo laiką – vargu ar tai, kad garsas kine atsirado vėliau, leidžia jį traktuoti kaip vaizdo priedą. Kita vertus, pabrėžiant kino medijos vizualines ištakas, prieinama ontologiškai klaidingos išvados, kad kino atvaizdai yra tie kino elementai, kurie filmą struktūruoja ir perteikia jo reikšmes.

Tiek Altmanas⁵, tiek Mary Ann Doane⁶ pastebi, kad kino teorijos teikiama pirmenybė vaizdui turi reikšmingą poveikį ir žodynui, naudojamam garso procesams kine apibūdinti. Teoriniuose ir analitiniuose kino svarstymuose naudojama terminologija yra vaizdinės prigimties. Ji susijusi su kino kameros judėjimu, kameros atstumu ir (arba) kampu vaizduojamo objekto atžvilgiu (bendrasis, stambusis, vidutinis planas), naudojamas vertikalumo / horizontalumo krypčių identifikavimo, apšvietimo, kadro formato, specialiųjų efektų aspektus žyminčiais terminais. Žodyno kino garsui nusakyti tiesiog nėra. Doane atkreipia dėmesį, kad kino industrijoje dirbančių garso specialistų žodyne dažniausiai figūruoja terminai „nuotaikai“ bei „atmosfera“ apibūdinti ir sukurti, o konkrečių mikrofonų pavadinimai ir jų išdėstymą kino aikštelėje, garso įrašymo metodus ir garso takelio suvedimo praktikas nusakantys terminai lieka garso specialistų profesiolekte⁷.

Nors garsams apibūdinti kine naudojama neterminologizuota kalba, o konkretūs garsai įvardijami onomatopėjomis (plg. filmų titruose pritaikytuose kurtiesiems ir neprigirdintiems naudojama leksika „šiugžda“, „bilda“, „dunksi“, „čeža“), vis dėlto kino teorijoje nusistovėjo tyrėjos Claudijos Gorbman 1987 m. knygoje *Unheard Melodies. Narrative Film Music* kino muzikos analizei pasiūlyti terminai, susiję su diegeze. Garso pozicijai apibūdinti, ji adaptuoja Gérard'o Gennette'o naratologijos terminus, kuriuos papildė Etienne'o Souriau detalizavimu⁸. Jos įvesti ir aktyviai vartojami terminai – diegetinis (*diegetic*) / nediegetinis (*non-diegetic*) garsas, garsas ekrane (*onscreen*) / garsas už ekrano (*offscreen*), užkadrinis balsas (*voice-over*) / nekadrinis balsas (*voice-off*) – garsą siūlo nagrinėti vaizdo ekrane atžvilgiu, garsą įvardijant pagal tai, ar jo šaltinis matomas plane, ar ne. (Ne)diegetiniai garsai, kurių šaltinis glūdi filmo pasakojimo pasaulyje arba ne, priešinami ekrane pasakojamosios istorijos lygmeniu, tuo tarpu užkadriniai ir nekadriniai balsai priešinami filmo plano lygmeniu. Diegetiniai garsai priklauso filmo pasakojimo pasauliui, juos girdi ir (arba) patiria veikėjai ekrane (dialogai, muzika, aplinkos garsai) – jie įtvirtina žiūrovą pasakojamosios istorijos (siejamos su vizualumu)

⁵ Ibid., p. 44.

⁶ Mary Ann Doane, „Ideology and the Practice of Sound Editing and Mixing“, in: *Film Sound: Theory and Practice*, New York: Columbia University Press, 1985, p. 54.

⁷ Ibid., p. 55.

⁸ „Diegesis, diegetic: all that belongs, „by inference“, to the narrated story, to the world supposed or proposed by the film's fiction.“ cit. pagal: Claudia Gorbman, *Unheard Melodies. Narrative Film Music*, London: The British Film Institute, 1987, p. 20–21.

erdvėje ir sukuria rišlios erdvės įspūdį. Tuo tarpu nediegetinis garsas, kuris neturi šaltinių ekrane matomos istorijos rėmuose, yra orientuotas į žiūrovę ir formuoja jos interpretaciją bei emocinę patirtį (muzikinis takelis, užkadrinio balso komentaras, garso efektai ir panašiai). Šie terminai parankūs ir plačiai naudojami filmų analizėse naratyvinėms struktūroms nagrinėti (jie bus naudojami ir šiame darbe), tačiau vis dėlto atspindi eksplicitinę vaizdo ir garso hierarchiją kine.

Ši vaizdo ir garso supriešinimo logika formuoja tam tikrą kino suvokimo ideologiją, kuria remiantis kino atvaizdai ir garsai implikuoja du priešingus suvokimo registrus – intelektinį ir emocinį. Atvaizdus skaitome ir interpretuojame racionalių kognityvinių procesų pagalba, tuo tarpu garsų analizei pasitelkiamas emocinis registras. Vadinasi, jeigu atvaizdus galime „apdoroti“ remiantis empiriniais duomenimis, neapčiuopiamas garso pobūdis ir jo konkretumo stoka verčia jį priskirti emocijų arba intuicijos pažinumo registru⁹. Tačiau toks supriešinimas yra netikslus ir net klaidingas. Emocinį registrą sužadina ne vien tik garsai – tereikia pagalvoti apie filmo aktorių veido išraiškas, kameros judesius, kadru kompozicijas. Tuo pačiu ir filmų garsinė plotmė dažnai reikalauja racionalios analizės – juk filmo dialoguose atpažįstama ironija ar sarkazmas reikalauja intelektinių procedūrų pajungimo. Kino patirtis savo esme yra nedaloma – žiūrovės patirtyje vaizdas ir garsas sinestetiškai susilieja. Pavyzdžiui, siaubo filme disonansinis garsas ir tamsus vaizdas sukuria vieną, nedalomą afektinį-kognityvinį patyrimą. Abiejų informacijos pagavos registrų priskyrimas dviem priešingiems pažinumo modusams yra dirbtinis ir savaime prieštaraujantis (fenomenologinei) kino patirčiai.

Griežta vaizdo ir garso derinio hierarchija skatina suabejoti Thomaso Elsaesserio ir Malte's Hagenerio žvilgsnis į kiną „per juslių prizmę“. Kreipdami dėmesį į juslių vaidmenį garso ir vaizdo derinyje, tyrėjai laikosi dialogiškos ir dinamiškos prieigos – hierarchijos klausimą sprendžia ne per vieno registro viršenybės nustatymą ar paneigimą, bet pripažindami abiejų nuolatinę dinaminių santykių kaitą: „Santykis tarp garso ir vaizdo (...) kuria įtampą: garsas ir vaizdas sukasi vienas aplink kitą amžiname klausimo ir atsakymo žaidime“¹⁰. Šio „žaidimo“ įtampos skleidžiasi tiek ekrane, tiek ir už jo ribų – kino salėje, žiūrov(i)ų sąmonėse ar kūnuose. Elsaesserio ir Hagenerio dėmesys jusliškumui, kūniškumui ir erdviškumui perkelia dėmesio centrą į pusiausvyros ir erdvinio jautrumo pojūčius, kur žiūrovas tampa „kūniška

⁹ Ibid., p. 55.

¹⁰ Thomas Elsaesser, Malte Hagener, „Kinas kaip ausis – akustika ir erdvė“, *Kino teorija: įvadas per juslių prizmę*, vert. Rima Bertaševičiūtė, Vilnius: Mintis, 2012, p. 170.

būtybe, akustiškai, erdviškai ir afektiškai įpainiota į kino audinį¹¹, o ne tik pasyviu atvaizdų gavėju.

Garsas kaip trimatis, visas kryptis apimantis erdvinis fenomenas, besirealizuojantis erdvėje (panašiai kaip objektai steigia erdvę) ir laike (nepasiduoda redukcijai iki vienos paskiros akimirkos – priešingai nei kino atvaizdus, jį galima tik reprodukuoti), viena vertus, „tiesiogiai ir metaforiškai įtvirtina ir stabilizuoja žiūrovo kūną (ir savivoką kaip suvokiančio subjekto) erdvėje“¹². Kita vertus, garsas gali žiūrovės kūną destabilizuoti. Jis gali dezorientuoti subjekto suvokimą apie erdviškumą ir šį aspektą geriausiai iliustruoja siaubo žanro filmų stilistinės priemonės. Susidūrus su garsu, įprasta ieškoti mentalinio suvokinio, kuris atitiktų skleidžiamo garso šaltinį ir jo poziciją erdvėje, t. y. identifikuoti, ar garsas diegetinis, ar ne. Tačiau tais atvejais, kai neįmanoma nustatyti, iš kur tiksliai sklinda garsas, garsinės informacijos identifikacija yra kur kas silpnesnė – pavyzdžiui, Alfredo Hitchcocko *Psichopato* (*Psycho*, 1960) dušo scenai¹³ panaudotame (nediegetiniame) garso takelyje, kuriame aukšto tono, šiurkštūs smuiko „klyksmai“ persidengia su peilio dūriais. Toks garsinis „išpuolis“ yra neįmanomas lokalizuoti, nes žiūrovas nesugeba identifikuoti, kur vyksta minėtoji scena – ar pasakojamosios istorijos erdvėje, ar mirštančios veikėjos, ar žiūrov(i)ų sąmonėse – ir būtent čia slypi šios scenos keliamas šiurpas.

Elsaesseris ir Hageneris pažymi, jog vaizdo ir garso hierarchijai iššūkį metė ne tik istoriniai ar teoriniai tyrimai – šią hierarchiją ėmė kvestionuoti pats Holivudas 7-ojo dešimtmečio pabaigoje¹⁴ susidūręs su krize, kuomet žiūrovai mieliau rinkosi garso užvaldytus roko koncertus nei tamsias kino sales. Investavimas į garso įrašymo technologijas prisidėjo prie naujo Amerikos kino industrijos produkto – *blokbasterio* – atsiradimo. Reikšmingu šio laikotarpio filmu tapo *Šių dienų Apokalipsė* (*Apocalypse Now*, Francis Ford Coppola, 1979), kurio garso kūrėjas Walteris Murchas tapo pirmuoju garso dizaineriu¹⁵, apdovanotu „Oskaru“ už garso dizainą *Apokalipsėje* ir kurio pareigybė (kartu su vardu ir pavarde) pristatoma filmo pradžios titruose. Tokiuose filmuose kaip *Pokalbis* (*The Conversation*, Francis Ford Coppola, 1974) ar *Blow Out*¹⁶ (Brian De Palma, 1981) apsvarstomas ne tik garso technologijų postūmis

¹¹ Ibid., p. 162-163.

¹² Ibid., p. 162.

¹³ Nuoroda į aptariamą sceną: <https://www.youtube.com/watch?v=0WtDmbr9xyY>, [žiūrėta: 2026-02-04].

¹⁴ Ibid., p. 172.

¹⁵ Akcentuojama pareigybės kontekste. Iki W. Murcha Holivude ši pareigybė buvo įvardijama kaip garso montuotojas arba garso režisierius (*sound editor*).

¹⁶ Filmas, kuris kuria dialogą su Michelangelo Antonioni 1966 m. filmu *Fotopadidinimas* (*Blow-Up*), sukeisdamas slaptos informacijos tiekimo registrus – kur pas Antonioni žmogžudystės momentas liudijamas vaizdu (t. y. padidinant nuotrauką), De Palmos filmo veikėjas liudija žmogžudystę perklausydamas garso įrašą.

(garso įrašymo įrangos mobilumas), bet ir implicitiškai dramatizuojama įtampa tarp garso ir vaizdo, nes pagrindinės reikšmės juose skleidžiasi būtent per garso takelį.

Elsaesseris ir Hageneris svarsto garsą kaip poliseminį reiškinį. Jis suteikia plokščiam kino atvaizdui trečiąjį matmenį (suteikia kinui „kūną“¹⁷ ir jį demaskuoja¹⁸), turi taktilinių ir haptinių savybių (kai jis atsiranda liečiant objektą ir verčia objektą vibruoti; sudarytas iš bangų, tad susijęs ir su judėjimu), gali nuolat keisti formą (ją artikuliuoti ir po akimirkos iškreipti). Toks ambivalentiškas ir daugiareikšmis fenomenas klasikiniame (Holivudo) kine¹⁹ turėjo būti pajungtas vaizdui ir neutralizuotas, paverstas „negirdimu“ – mimetiškai atkartojančiu ir iliustruojančiu tikrovės fragmentus. Tačiau ir čia kyla įtampa, nes, kaip ir vaizdas, garsas yra konstruojamas, o garso dizainas implikuoja nuolatinės kompromiso paieškas tarp tikrovės ir reprezentacijos.

Šiame skyriuje aptarta garso ir vaizdo santykių teoretizavimo trajektorija siekiama parodyti nusistovėjusią asimetriją, kuria buvo conceptualizuoti garsas ir vaizdas kine. Nuo ankstyvojo nebylaus kino, kuris vis dėlto vaizdavo garsą vizualiais ženklais, per pirmuosius kino teoretikus, besipriešinančius sinchronizuotam garsui kine, iki skurdaus ir neapibrėžto žodyno, skirto garsinei kino plotmei apibūdinti, vizualumas nuolat užėmė kontekstualizavimo ir įskaitomumo vaidmenį. Netgi garsui apibūdinti skirta terminologija, kaip parodo Gorbman pasiūlytas žodynas, išlieka struktūriškai pavaldi vizualinei logikai. Teiginys, kad racionalaus kino skaitymo registras priklauso vizualumui, o emocinis registras pasitelkiamas garsinių reiškinų skaitymui, yra ne neutralus pastebėjimas, bet ideologinė klišė, veikusi tiek kino garso kūrimą, tiek jo teorizavimą. Elsaesserio ir Hagenerio atliktas šios hierarchijos performulavimas ne tik ją apverčia, bet ir atskleidžia jos konstruktyvumą bei atveria galimybę traktuoti garsą ir vaizdą kaip vienas kitą palaikančius, nuolat tarpusavyje konkuruojančius registrus filmo reikšmių generavimo procesuose.

¹⁷ Ibid., p. 169.

¹⁸ Tyrėjai pasitelkia *Dainuojančių lietuje* (*Singin' in the Rain*, rež. Stanley Donen, Gene Kelly, 1952) pavyzdį, kuriame dramatizuojama grėsmė kūno vientisumui ir iš to kylančios įtampos. Kūno ir balso vientisumo kine problematiką sinchronizavimo kontekste svarstė taip pat ir Mary Ann Doane straipsnyje „The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space“, *Film Sound: Theory and Practice*, New York: Columbia University Press, 1985, p. 162–176. Žr. taip pat James Buhler. *Theories of the Soundtrack*. New York: Oxford University Press, 2019.

¹⁹ Turima omenyje klasikinio Holivudo kino era (~1920–1960), kuri susijusi su specifiniais vaizdavimo ir pasakojimo būdais – priežastingumo ryšiu grįstomis aiškiai artikuliuotomis naratyvinėmis schemomis, kurių centre atsiranda tikslo vedami veikėjai turintys įveikti įvairias kliūtis. Pagal: David Bordwell, Kristin Thompson, Jeff Smith, *Film Art. An Introduction*, New York: McGraw-Hill Education, 2020, p. 98–100.

Būtent šios atverties kontekste siekiama plėtoti darbe iškeltą problemą, pasitelkiant ne vien tik kino teorijos, bet ir semiotinę prizmę, kuri leidžia nagrinėti garsą kaip ženklą, gebantį kurti savo reikšmes ir keisti vaizdo takelio ženklų reikšmes.

1.2 Semiotinė metodologija

Šio darbo rėmuose pasirinktas Charleso S. Peirce'o semiotinis instrumentarijus motyvuojamas specifiniais analitinio objekto reikalavimais. Garso kine kaip kokybinio, su procesu ir patirtimi susijusio, santykyje su vaizdu generuojančio reikšmę, reiškinių nagrinėjimas reikalauja atsižvelgti į (1) ženklo motyvuotumą; (2) ženklo ryšį su „objektais“ už semiotinės sistemos ribų; (3) semiozę aktyvinantį subjektą ir pačios semiozės procesualumą.

Garso ikoniškumo ir ikonizacijos aspekto svarstyme tinkamu instrumentu tampa Peirce'o ženklų klasifikacija – skirtis tarp simbolių, indeksų ir ikonų pagal tai, kokio tipo ryšį steigia subjektas, jungdamas reprezentameną su objektu. Atitinkamai, kokį reikšmės gamybos principą jis renkasi ar yra priverčiamas pasirinkti paties konteksto, kuriame vyksta semiozė. Simbolio atveju reprezentameną (skambantį muzikos ar žodžio garsą, triukšmą, etc.) siejame su objektu konvencijos įpročio, taisyklės principu; indekso atveju jį siejame priežastiniu ar įtakos ryšiu; ikonos atveju veikia panašumas, analogija. Svarbu pažymėti, kad skirtingi principai aktualizuojami priklausomai nuo kiekvienos konkrečios situacijos ir (arba) teksto plačiąja prasme. Peirce'o semiotikoje ženklai nėra simboliniai, indeksiniai ar ikoniniai patys savaime, jie funkcionuoja kaip tokie, priklausomai nuo konteksto²⁰. Šio paslankumo pavyzdį rodo vienas iš pirmųjų kino istorijoje sukurtų garsinių efektų – Vilhelmo klyksmas (*Wilhelm scream*)²¹, kuris turi tiek simbolio, tiek ikonos požymių. Kai garsas buvo įrašomas 1951 m. filmui, jis turėjo ikonos savybių – jo kokybiniai požymiai (aukštis, intensyvumas, netikėtumas) siejosi su jo objektu panašumo principu (žmogaus riksmas, primenantis skausmo, baimės ar kūniškos kančios vokalinę reakciją). Tačiau per pasikartojantį jo naudojimą skirtinguose filmuose ir kontekstuose, garsas pradėjo veikti kaip simbolis – dabar jis atpažįstamas kaip konvencija. Taigi, žiūrovas gali girdėti ir ikoniškas, ir konvencija paremtas efekto savybes.

Pagal tai, kokio tipo panašumas aktyvuojamas per ikonos funkciją, Peirce'as išskiria tris ikonų tipus:

²⁰ Irina Melnikova, „(Skaitymo) ikoniškumas. *Lolita*“, in: *Semiotika*, t. 16, 2021, p. 30.

²¹ Joshua Dudley, „The Wilhelm Scream: The History of Film's Most Popular Sound Effect“, *Backstage*, June 22, 2023. Prieiga internetu: <https://www.backstage.com/magazine/article/wilhelm-scream-explained-75982/>, [žiūrėta: 2026-04-28]. Nuoroda į originalų klyksmo įrašą: <https://www.youtube.com/watch?v=rksd5v43zxI>, [žiūrėta: 2026-04-28].

(1) ikoną-atvaizdą, kuri reprezentuoja objektą per paprastą, tiesioginį kokybinį panašumą. Ikonos-atvaizdo reprezentameną su jo objektu sieja bendros kokybės: spalva, ritmas, garsas. Panašumo ryšys identifikuojamas jaslėmis prieš bet kokią interpretacinę veiksmą – todėl ikona-atvaizdas siejamas su pirmybės²² fenomenologijos kategorija. Toks ikonos-atvaizdo pavyzdys yra onomatopėja – reprezentamenas siejamas su objektu dėl garsinio panašumo;

(2) ikoną-diagramą, kuri reprezentuoja objektą ne kokybiniu panašumu (kaip ikonos-atvaizdo atveju), o struktūrine analogija tarp ryšių – vidiniai ikonos-diagramos dalių santykiai atspindi vidinius objekto dalių santykius. Ikona-diagrama gali reprezentuoti tiek jaslėmis grįstą ryšį (pavyzdžiui, erdvėlaikio ar garsinių struktūrų), tiek mentalinį ryšį (priežastingumą naratyviniame lygmenyje);

(3) ikoną-metaforą, kuri reprezentuoja objektą netikėto paralelizmo ryšiu – šis reprezentatyvumas reiškiasi per „objekto kitoniškumą – kai reprezentuojamas kito moduso ar kitos semantinės srities objektas“²³. Ikonos-metaforos aktualizavimą iš dalies motyvuoja indeksinis ryšys, kuris reikalauja asociatyvaus, interpretacinio veiksmo – identifikuojant bendrą paradigminį bruožą, jungiantį abu lyginamus reiškinius. Ankstesniame skyriuje kaip pavyzdys naudojama *Psichopato* dušo scena čia gali pasitarnauti pakartotinai – aukšto diapazono smuikų ostinato neturi tiesioginio ryšio su peilio dūriais, bet agresyvus styginių griežimo būdas kuria paralelę su sukeliamomis durtinėmis žaizdomis aktorės kūne, t. y. girdimas garsas „verčia matyti“ styginių stryką kaip žaizdas paliekantį ginklą, vertinti specifinį garsą kaip ginklą.

Kaip ir ikonos, indekso ir simbolio atveju, ikonų tipai neturi stabilių reikšmių ir priklauso nuo santykius aktualizuojančio, suvokiančio subjekto interpretacinės veiklos. Bernardo Herrmanno *Psichopato* dušo scenai sukurtas garso takelis gali būti aktualizuojamas kaip: 1) betarpis, trikdantis ir grėsmingas juslinis išpuolis (garso ikona-atvaizdas); 2) struktūrinė analogija tarp styginių ir išpuolio ritmo (ikona-diagrama): izomorfizmas tarp muzikinių elementų (ritmas, kartotė, minorinė dermė) ir Normano Beitso išpuolio (ritmas, kartotė, neišvengiamybė); 3) smuikas ~ peilis (ikona-metafora): agresyviai griežiamų stygų garsas kuria paralelę su ritmingais ir tikslingais peilio dūriais – strykas juda per stygas taip kaip peilis juda link aktorės kūno. Pastaruoju atveju vyksta garso ikonos vizualizavimas.

²² Pirmybė Peirce'as vadina „galimybės, pojūčių, grynų ir nediferencijuotų kokybių (qualities), potencialumo ir neapibrėžtumo kategorija, aprėpianti reiškinius, neįtrauktus į jokių santykių“ (CP 5.56, CP 8. 328. žr. Melnikova, *Grimzdimas*, p. 18).

²³ Ibid., p. 28.

Garso ikoniškumo aptarime labai svarbus aspektas – pats reiškiny, kurį laikome garsu – skambantis žodis, muzika, triukšmas, tikrovės pasaulio garsai. Kitaip nei skambantis žodis, kurį girdime garso takelyje (ir kuris įprastai funkcionuoja kaip simbolis), muzika, triukšmas, filmo pasaulio garsai teoriškai turėtų funkcionuoti kaip garso ikonos – kaip atvaizdai, reprezentuojantys garsus. Tačiau kaip kad skambantis žodis kine gali įgyti vizualios ikonos savybių ir gali būti reprezentuojamas vizualiai (rašytinio žodžio pavidalu), nežodiniai garsai taip pat gali „rodyti“, tapti vizualiomis ikonomis. Būtent šis ikoniškumo žaismas bus aptariamas analitinėje darbo dalyje. Ikoniškumo pobūdis yra generuojamas tekstu (plačiąja prasme) ir objektų pozicija teksto atžvilgiu.

Kitas svarbus aspektas, kuris įveiklinamas analitinėje darbo dalyje, yra Jørgeno Dineso Johanseno²⁴ įvedama skirtis tarp pirmojo ir antrojo laipsnio ikonų, kurią aiškina Melnikova²⁵, taikydama šią idėją poetinio teksto analizei. Pirmojo laipsnio ikoniškumui priskiriamas ikoninis ryšys su dinaminiu objektu, esančiu už teksto – į šį lauką filmo atveju patenka ir analoginis garso ryšys su užfilminės tikrovės garsais, ir intertekstinė muzikos kartotė, pavyzdžiui, filmui „cituojanč“ kitame filme skambėjusią muziką. Atitinkamai, antrojo laipsnio ikoniškumu laikomas analogijos ryšys, siejantis garsą su objektu, esančiu filmo viduje. Taigi, ikoniškumas reiškiasi kaip išorinių ir vidinių „objektų“ kartotė-atvaizdavimas-paralelizmas, ir ši kartotė gali būti tiek garsinė, tiek vizualizuojanti.

Garso vizualizavimo paradoksų iliustracija tampa istorija, susijusi su Michelio Hazanavičiaus 2011 m. filmu *Artistas* (*The Artist*), kuris cituoja originalią muziką iš kito filmo – meilės temą iš Bernardo Herrmanno sukurtą takelį Hitchcocko filmui *Svaigulys* (*Vertigo*, 1958). Aktorė Kim Novak (kuri beveik prieš 50 metų vaidino šiame filme) paviešino laišką amerikiečių savaitraštyje *Variety*: „Noriu pranešti apie išprievartavimą. Jaučiuosi tarsi mano kūnas ar mažu mažiausiai mano darbo kūnas buvo išniekintas filmu *Artistas*“²⁶. Komentuodama, ji pabrėžė, kad „*Vertigo* muzika glaudžiai jungiasi su istorija. Jūs negalite jos atskirti. Tai lyg perkant rėmą palikti patį paveikslą“²⁷. Šis metaforinis aprašymas žymi laipsnį, kuriuo kine garsas susilieja su vaizdu. Aktorė keikia režisierių už muzikos iškūnijimą. Tačiau kai garsas „ištraukiamas“ iš originalaus konteksto, vizualusis vaizdinys kaip toks nedingsta. Jis lieka kaip vizualus garso figūros komponentas ir implikuoja figūratyvumą. Perkeltas į kitą

²⁴ Jørgen Dines Johansen, *Literary Discourse. A Semiotic-Pragmatic Approach to Literature*, Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 2002, p. 179–180.

²⁵ Op. cit., p. 45, 48–49.

²⁶ John Burlingame, „Novak angered by *Vertigo* music in *Artist*, *Variety*, 10 January 2012, prieiga internetu: <https://variety.com/2012/film/news/novak-angered-by-vertigo-music-in-artist-1118048370/>, [žiūrėta: 2026-05-01].

²⁷ Ibid.

filmą, jis persikelia kartu su vizualia ikona, su kuria buvo susietas. Toks garsas aktualizuoja regą ir siūlo įvertinti ikoninį santykį tarp dviejų audiovizualinių figūrų dviejuose kontekstuose, t. y. matyti, kaip du ženklai sukuria audiovizualinę metaforą arba kitokį paralelizmą (žr. pav. žemiau):



Su intertekstualumu susijęs pirmojo laipsnio ikoniškumas, kuriam aptarti analitinėse dalyse bus vartojama Gérard'o Genette'o terminija, Stricklando filmuose sukuria labai įdomų ir svarbų (reikšmės kūrimo principų atžvilgiu) žaismą. Tačiau ir garso vizualizavimo, ir vaizdo perteikimo garsu atžvilgiu, antrojo laipsnio ikoniškumas taip pat yra nemažiau svarbus.

1.3 Peteris Stricklandas – „akustinis autorius“

Peteris Stricklandas yra britų kilmės režisierius, debiutavęs 2009 m. *Katalin Varga* – mažo biudžeto filmu, kuris patraukė žiūrov(i)ų dėmesį ne tik dėl savo vizualių sprendimų ir trauminius įvykius atpasakojančios istorijos, bet ir įspūdingo garso takelio, kuris režisieriui pelnė „Sidabrinį lokį“ 2009 m. Berlyno tarptautiniame kino festivalyje. Stricklandui, iki tol kūrusiam trumpametražius eksperimentinius filmus, jo debiutinis filmas ne tik atvėrė

galimybes tolesniam kūrybiniam keliui, bet ir pratęsė kūrybinę partnerystę su aktore Fatma Mohamed, kuri suvaidino kiekviename iš penkių Stricklando iki šiol sukurtų ilgametražių filmų.

Stricklandas yra į kino garsą orientuotas režisierius – garsas jo filmuose ne tiek papildo vizualųjį lygmenį, kiek su juo konkuruoja. Garsas čia veikia ne tik kaip pasakojimo plėtojimo elementas, kaip naratyvui skleisti leidžiantis įrankis, bet ir kaip veikėjas. Tikėtina, jog tokį požiūrį į garsą suformavo ir paties režisieriaus muzikiniai projektai, vienas iš jų – 1996 m. įkurtas kolektyvas *The Sonic Catering Band* derina performanso meną, eksperimentinį garsą ir maisto ruošimą, traktuodamas gaminto procesą kaip garsą produkuojančią veiklą. Grupės kuriamus garsinius peizažus sudaro maisto ruošos procesų garsų manipuliavimas, amplifikuojant temperatūros veikiamų maisto produktų garsus gyvo pasirodymo metu. 2022 m. režisieriaus patirtis šiame kolektyve pasitarnavo jam kuriant penktąjį ilgametražį filmą, *Flux Gourmet*.

Nors dėl novatoriškų garso panaudojimo būdų režisierius neliko nepastebėtas, vis dėlto jo filmai susilaukė tik kelių nuodugnesnių aptarimų anglakalbėje akademiniėje spaudoje.

Airių muzikologė Danijela Kulezic-Wilson vadina Stricklandą „akustiniu autoriumi“ (*acoustic auteur*²⁸), kurio estetinę tapatybę žymi dažnas elektroakustinės ir „konkrečios muzikos“ (*musique concrète*²⁹) naudojimas garso takeliuose vietoje konvencinės lyrinės muzikos, siekiančios paveikti žiūrovo kino patirtį ir emocijas. Stricklando filmams apibūdinti autorė naudoja „santūrumo estetikos“ (*aesthetics of reticence*³⁰) sąvoką, siejamą su meninio filmo (*art film*) principais – estetiškai santūriuose filmuose pirmenybė teikiama užuominoms ir dviprasmiškumui, o ne informacijos pertekliui; intelektiniam ir jusliniam įsitraukimui vietoje pasyvaus judėjimo plėtojamo pasakojimo paviršiumi. Stricklando filmų atveju, santūrumo estetikos daugiaprasmiškumas perkeliamas į garso plotmę. Jo filmų garso takeliai neprojektuoja emocijų, net priešingai – dažnai didelio emocinio krūvio scenas lydi intencionali tyla (aukščiau minėto *Katalin Varga* atvejis). Filmuose naudojami elektroakustiniai nediegetinio garso fragmentai susilieja su diegetiniais filmų garsais ir tokiu būdu jie (1) destabilizuoja žiūrovo suvokimą apie tai, kas vyksta ekrane (ir filmo diegetiniame lygmenyje),

²⁸ Danijela Kulezic-Wilson, *Sound Design is the New Score: Theory, Aesthetics, and Erotics of the Integrated Soundtrack*, Oxford University Press, 2020, p. 56.

²⁹ Eksperimentinės muzikos žanras, atsiradęs XX amžiaus penktuoju dešimtmečiu, kurio pradininkai – Pierre’as Schaefferis ir Luciano Berio. *Musique concrète* kompozicijos pagrindu kūrėjams tapo iš anksto įrašyti aplinkos, gamtos ar techniniai garsai, įrašomi magnetofono juostomis, kurios buvo manipuliuojamos – karpomos, greitinamos, lėtinamos, deformuojamos ir panašiai. Pagal: Simon Reynolds, „Tapeheads: The History and Legacy of Musique Concrète“, *Tidal*, May 15, 2021, prieiga internetu: <https://tidal.com/magazine/article/musique-concrete/1-78792>, [žiūrėta: 2026-05-08].

³⁰ Danijela Kulezic-Wilson, id., p. 59.

o kas vyksta anapus diegezės (nediegetiniame, postprodukciniame lygmenyje), bet svarbiausia – (2) kvestionuoja ir ardo nusistovėjusią klasikinio garso takelio hierarchiją, kurioje dominuoja dialogas, o muzika, aplinkos ir kiti garsai yra antraplaniai, atliekantys mimetinę ir (arba) manipuliacijos funkciją. Šį poslinkį Kulezic-Wilson sieja ne tik su technologinių galimybių proveržiu kine, bet taip pat ir su tam tikra estetinė ideologija, susijusia su šiuolaikinio autorinio kino kryptimis, kurių P. Stricklandas – vienas iš ryškesnių atstovų.

Garsą tyrinėjanti Emilija Talijan³¹ svarsto antropocentrinę kino interpretacijos perspektyvą, kurioje kinas yra konstruojamas ir sukasi vien apie žmogaus suvokimą, psichologiją ir jo kuriamus naratyvus. Remdamasi spekuliatyviojo realizmo, į objektus orientuotos ontologijos ir fenomenologijos idėjomis, Talijan kelia klausimą, ar kino garsas priklauso žmogiškų emocijų sferai ir apmąsto triukšmo gebėjimą atskleisti tai, kas nepasiduoda interpretacijai. Jos knygos skyriuje, skirtame kasdienio triukšmo (*foley*³²) menininko vaidmens reikšmei, aptariamas Stricklando filmas *Berberian garso įrašų studija*, kuriame kasdienio triukšmo kūrimo procesai tampa matomi. Šio kūrybinio proceso metu yra naudojami materialūs objektai (pavyzdžiui, girgždantis krakmolos atkartoja sniego girgždėjimą, kopūsto galvos traiškymas iliustruoja kaukolės daužymą), kurie išryškina (1) priežastinio ryšio nestabilumą (vizualumo ir skambesio neatitikimą), (2) kino realizmo dirbtinumą ir (3) atotrūkį tarp garso ir jo šaltinio. Anot Talijan, Stricklando filmas griauja įprastą kino logiką, kuria vadovaujantis garsas patikslina atvaizdą, sustiprina pasakojimo priežastinį ryšį, įtvirtina erdvės vientisumą ir vadovauja emocijų interpretavimui. Stricklandas *Berberian* šią logiką sugriauja, į avansceną iškeldamas garso kūrimo procesą. Užuoat paslėpus filmo garso šaltinį (kaip yra įprasta kine), slepiama kuriamo garso tikslinė vieta – filme kuriamas filmas, kurį žiūrovas patiria per jam kuriamą garsinę plotmę.

Matthew Melia straipsnyje³³ svarstoma apie klyksmą ne tik kaip apie siaubo žanro garsinį tropą, bet ir kaip filosofškai bei semantiškai relevantišką žanro struktūrą. Atkreipdamas dėmesį į tai, kad klyksmas kine asocijuojamas su žmogiška reakcija į siaubą ir (arba) skausmą keliantį reiškinių, Melia pastebi, kad Stricklando filmuose klyksmas yra perkoduojamas ir dekonstruojamas. Jis rodomas ne kaip spontaniška veikėjų reakcija, o kaip dirbtinas, dvigubai

³¹ Emilija Talijan, *Resonant Bodies in Contemporary European Art Cinema*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2022.

³² *Foley* – garso dizaino postprodukcijos etape kuriami garso efektai, atkartojantys kasdienes garsus siekiant sustiprinti jų efektą, pvz. saliero stiebo laužymas dažniausiai naudojama sustiprinti lūžtančių kaulų kine efektą. Toliau darbe bus vartojamas lietuvių kalba pasiūlytas Rimos Bertaševičiūtės terminas – kasdienis triukšmas.

³³ Matthew Melia, „Reading the Scream in *Berberian Sound Studio* and the Films of Peter Strickland“, *Frames Cinema Journal*, May 22, 2017. Prieiga internetu: <https://framescinemajournal.com/article/reading-the-scream-in-berberian-sound-studio-and-the-films-of-peter-strickland/>, [žiūrėta: 2025-11-26].

surežisuotas³⁴ filmo elementas. Autorius skaito *Berberian garso įrašų studijos* klyksmą per XX amžiaus modernaus meno ir literatūros prizmę, filme įžvelgdamas dialogą su Franciso Bacono nebyliu ir rėmų suvaržytu klykiančiu popiežiumi (*VI-oji galva*, 1949), Samuelio Becketto monologu *Ne aš* (1972) ir Antonino Artaud radijo pjese *Dievo teismo baigtis* (1947). Daugiausia dėmesio Melia skiria filmų kadru, vaizduojančių klykiančią figūrą (bet pats klyksmas lieka negirdimas), analizei ir pažymi, kad atskyrus klyksmą nuo jį skleidžiančio kūno (*disembodied*) iš esmės imama kvestionuoti filmo žanrinė klasifikacija (filmo *Berberian* priskyrimas siaubo žanrui). Čia įvyksta paradigminis prasmės poslinkis – kuomet klyksmas ima funkcionuoti ne vien tik kaip meninės raiškos stilistinė priemonė (tropas ir neatskiriamas siaubo žanro filmų elementas), bet taip pat ir kaip diskursyvi priemonė, diskursyvus vienetas, kurį galima skaityti kaip metaforą.

Šiame darbe analizuojami Stricklando filmai yra žinomi Lietuvos kino festivalių žiūrovams³⁵, tačiau kol kas jie nebuvo išsamiai aptarti. Filmas *Berberian garso įrašų studija* buvo analizuotas Mariaus Juknevičiaus teatrologijos ir kinotyros magistro darbe³⁶, kuriame autorius tiria eksperimentinės muzikos vaidmenį filmų garso takeliuose per apriopiacijos ir legitimacijos teorijos prizmę. Darbe pateikiama filmo stilistinių (tiek vizualių, tiek garsinių) bruožų ir sprendimų apžvalga, tačiau akcentas išlieka reiškinių ir jų estetinės funkcijos identifikavimo lygmenyje. Prasmės generavimo aspektai, kylantys iš filme besikuriančios garsinių struktūrų sąveikos su vaizdu ir naratyvu, lieka beveik neartikuluoti.

Stricklando filmų garso tyrimai leidžia daryti kelias išvadas. Pirma, Stricklando filmuose garsas skatina aktyvų žiūrov(i)ų įsitraukimą, sukeistindamas įprastines kino suvokimo strategijas. Garso struktūromis naikinamos diegezės ribos destabilizuoja ekrane vaizduojamos erdvės vienovę, sujaukia pasakojimo priežastinį ryšį, grįstą kine priimta logika. Antra, filmų garsas išklibina klasikinio kino garso takelio hierarchiją, nustumia dialogą kaip klasikinę pasakojimo plėtojimo priemonę į antrąjį planą, o žanrinio kino tropai ir vaizdą papildantys garso takelio elementai tampa autonominėmis priemonėmis, veikiančiomis naratyvines struktūras. Tačiau šios išvadas palieka klausimų, kuriuos bandoma kelti analitinėje darbo dalyje – kaip konkrečiai sukeistinamos suvokimo strategijos, kokiais būdais garsas pradeda fiziškai vizualiai veikti žiūrovę, leidžia pamatyti tai, kas nėra rodoma, kaip filmai paverčia garsą pagrindiniu filmų žanrinės tapatybės dėmeniu.

³⁴ *Berberian* filmo atveju, aktorių klyksmą režisavo ir Stricklandas, ir filme vaidinantis filmo filme prodiuseris.

³⁵ Abu filmai buvo rodomi kino festivalyje Scanorama. *Berberian garso įrašų studija* – 2021 m., *Flux Gourmet* – 2022 m.

³⁶ Prieiga internetu: <https://gs.elaba.lt/object/elaba:166013201/166013201.pdf>, [žiūrėta: 2026-02-27].

Analitinė dalis

2.1 Berberian garso įrašų studija (2012) analizė

2.1.1 Įžanginės pastabos

Berberian garso įrašų studija filmo veiksmas vyksta hermetiškoje Italijos postprodukcijos studijos erdvėje, kur britų garso inžinierius Gilderojus atvyksta kurti garso takelį *giallo*³⁷ filmui, manydamas, kad kurs garsą filmui apie žirgus. Filmu metu kuriamas filmas, kurio vizualus turinys nuo žiūrov(i)ų yra nuslepiamas (išskyrus pradžios titrų sekvenciją), žiūrovams pasireiškia per garsus – kasdienio triukšmo kūrimo metu, kur daržovės yra badomos peiliu, skandinamos akvariume, traiškomos kirviais – ir per veikėjų, stebinčių studijos ekraną, veido išraiškas. Įrašų studija vienu metu yra ir garso produkavimo, ir vaizdo slėpimo vieta, kur garsas tampa matomu, o vaizdas – girdimu. Gilderojus atvyksta kaip svetimas – ir apie jo svetimumą jam nuolat primenama – anglas, dirbantis Italijos institucijoje, natūralaus ir nemanipuliuoto garso dokumentuotojas, perkeltas į dirbtinai sukurtą, su smurtu susijusio garso pasaulį. Tolygi jo psichologinė dezintegracija filmo metu yra neatsiejama nuo vis progresuojančio pasinėrimo į studijos garsinę logiką. Riba tarp jo iki šiol kurto garso ir realybės, kurioje atsidūrė, pamažu nyksta, kulminacijai įvykstant tuomet, kai studijos ekrane atsispindi nebe jo paties integrali versija, bet itališkai kalbantis Gilderojus, veikiantis fikcijoje, kurią buvo pasamdytas sukurti. Todėl *Berberian garso įrašų studija* yra filmas tiek pat apie garsą, kiek ir apie tai, ką garsas padaro subjektui – kaip garsas transformuoja, absorbuoja ir ikonizuoja jį (su)kuriantį kūną.

Įžangoje verta atkreipti dėmesį į filmo pavadinimą, kuriuo implikuojami keli aspektai. Garso studijos pavadinimas – Berberian – tai nuoroda į amerikiečių kilmės mecosoprana ir kompozitorę Cathy Berberian, kuri didesnę gyvenimo dalį praleido Italijoje. Berberian bendradarbiavo su tuometiniais avangardinės muzikos kūrėjais (tame tarpe su Igoriu Stravinskiu, Johnu Cage'u ir ilgamečiu jos partneriu Luciano Berio – vienu iš „konkrečios

³⁷ Kino subžanras, susiformavęs ir klestėjęs Italijoje maždaug 1960–1979 metais. *Giallo* (italų k. „geltonas“, filmams naudojama daugiskaita: *gialli*) pavadinimas kildinamas iš populiarių trilerių ir detektyvų geltonais viršeliais, kurias leido leidykla Mondadori nuo 1929 m. Filmų tematika įvairuoja, bet dažniausiai centre – žmogžudystė ir jos paslapties atskleidimas, susvetimėjimas modernia mieste, trauma ir represuota atmintis. Filmai išsiskiria stilistinėmis priemonėmis, kameros naudojimu, ryškiomis spalvomis ir barokinėmis scenografijomis. Ryškiausi *giallo* kūrėjai – Dario Argento, Mario Bava, Lucio Fulci. Žr. Ian Olney, *Euro Horror: Classic European Horror Cinema in Contemporary American Culture*, Bloomington: Indiana University Press, 2013, p. 104, taip pat žr. Gavin F. Hurley, „Giallo“, in: *The Microgenre. A Quick Look at Small Culture*, New York: Bloomsbury Academic, 2020, p. 104–107.

muzikos“ pradininkų), adaptavo ir įdainavo The Beatles dainas, aranžuotas barokinės muzikos stiliumi, o kartu su Umberto Eco, praminusiu ją „Magnificathy“, vertė amerikiečių politinius komiksus į italų kalbą. 1966 m. Berberian sukūrė *Stripsody*³⁸ – kompoziciją, sudarytą iš komiksuose naudojamų onomatopėjų (t. y. garso ikonų-atvaizdų), kurioje žaismingai nagrinėjo vokaliųjų duomenų diapazoną ir galimybes.

Berberian pavardės naudojimas filmo pavadinime nėra atsitiktinis – jis kuria dialogą su eksperimentinės vokalinės muzikos kryptimi. Filme save vaidina du šiuolaikiniai šios krypties atstovai – Katalin Ladik ir Jean-Michel Van Schouwburg, kurie pačiu savo pasirodymu vizualiai reprezentuoja tam tikrą garso skleidimo būdą. Ladik, *Berberian garso įrašų studija* filme kuriamam filmui įgarsinanti prabundančią ragana, yra vengrų kilmės poetė ir performanso menininkė, kurios darbai apima be kita ko ir garso poeziją – tarpdisciplininio meno formą, kurioje pirmenybė teikiama garsui, ritmui ir fonetikai, o ne teksto prasmei. Tuo tarpu filmo gobliną įgarsinančio Jean-Michelio Van Schouwburgo, belgų savamokslio improvizatoriaus, naudojamoms garsų atlikimo technikoms būdingas dinamiškas balso, burnos ir gerklės naudojimas, greita artikuliacija, glosolalijos ir jodliavimas. Taigi, filmo pavadinime atsirandanti nuoroda į Cathy Berberian traktuotina kaip daugiau nei paprasčiausias omažas atlikėjai, nes filme atsiranda save vaidinantys aktoriai, reprezentuojantys specifinę eksperimentinės vokalinės muzikos atlikimo techniką.

Kitas filmo pavadinimu aktualizuojamas aspektas – tai erdviškumo žymėjimas. Filmo veiksmas vyksta tik vidinėse studijos (sub)erdvėse, išorinis pasaulis į šias erdves patenka per rašytinį žodį (Gilderojaus motinos laišakai), o išorės iliuzija yra kuriama tais pačiais metodais, kurie naudojami filmo filme tikrovės iliuzijai sukurti – čirpiantys svirpliai po Gilderojaus langu sukuria lauko išorinės erdvės įspūdį, kurį filme nuolatos paneigia montažas. Garsas tarsi „stengiasi“ praplėsti rodomos erdvės ribas, bet vizualus takelis to padaryti neleidžia, šiuo atveju kvestionuodamas garso galią. Svarbu taip pat pažymėti, kad filmo istorija prasideda ne garso kūrimu, o (pirmiausia, garso kuriamu) biurokratijos indeksu – spausdinimo mašinos tarškėjimu, spaudų stambiu planu, rekomendaciniu laišku, kelionės kompensavimo prašymu. Dar nepasigirdus nei vienam filme kuriamo filmo garsovaizdžiui, žiūrovui nurodoma, kad garsas šiame pasaulyje pirmiausia laikomas dokumentu – sukurtu, įrašytu, prižiūrimu ir priklausančiu institucijai. Šioje institucijoje ir atsiskleidžia pagrindinė filmo įtampa tarp garso kaip dirbtinai sukurto darinio ir garso kaip nekontroliuojamos jėgos, kuri išsiveržia iš įrangos, skirtos jai talpinti.

³⁸ Nuoroda į partitūrą: <https://www.are.na/block/7373927> [žiūrėta: 2026-03-20].

Filmo ritmas yra labai takus – scenos jungiamos derinamojo montažo (*match cut*) būdu į nepertraukiamas sekvencijas tiek vaizdo priemonėmis (pavyzdžiui, kamerai slenkant horizontalėje veikėjui už nugaros keičiama scenos erdvė), tiek pasitelkiant garsą (scenoje girdima nediegetinė muzika tampa diegetine kitos scenos erdvėje arba atvirkščiai). Tokia retai pertraukiamų sekvencijų seka kelia iššūkį pirmam analitiniam žingsniui: filmo skaidymas į dalis, kai tarp scenų ir sekvencijų yra mažai aiškių riboženklų, kuriuos galima būtų traktuoti kaip sakymo epizodo pabaigą, tampa intuityvus ir dėl to reikalauja papildomo paaiškinimo. Filmą galima būtų nagrinėti iš studijos erdvių perspektyvos ir šį žingsnį patvirtintų filmo pavadinime žymimas erdviškumo aspektas, tačiau tokiu atveju analizę konstituentų asmeninės Gilderojus erdvės priešinimas su likusia studijos aplinka (suvedimo kambarys, kino salės erdvė, koridorius, ir pan.). Nors studijos (sub)erdvių išryškėjimas yra reikšmingas filmo analitikai, toks skaidymas nebūtų produktyvus dėl kelių priežasčių. Visų pirma, ribos tarp studijos (sub)erdvių filmui įsibėgėjant yra intencionaliai trinamos. Filmu kuriamas klaustrofobiškas, susitraukiančios erdvės įspūdis išplaukia būtent iš erdvių neapibrėžtumo ir nuoseklaus skirtumo tarp jų naikinimo. Visų antra, erdvėmis paremta analizė kelia perdėto deskriptyvumo riziką, o šiai analizei reikalinga ne tiek apibūdinti, kas tose erdvėse vyksta, kiek tai, kaip skleidžiasi ikonizavimo procesai, kitaip tariant, filmo erdvės netampa ikonizavimo vieta. Atsižvelgiant į tai, pasirinkta tokia analitinė architektūra, kuri konceptualiai atskleistų filme konstruojamą semiotinę veikėjo transformaciją, kurios mechanizmu tampa garsas, o sąlyga jai skleistis tampa filmo autoreferentiškumas.

2.1.2 Pirmasis motinos laiškas. Pečialindų jaunikliai

Pirmasis motinos laiškas (ekrane atsirandantis grafinių ženklų pavidalu) sutampa su Gilderojus atvykimu ir susipažinimu su studijos tvarka. Motinos laiškas steigia skirtį tarp garsinio pasaulio, iš kurio kyla Gilderojus (britų kaimo gyvenvietė, idiliška gamta ir namų jaukumas) ir studijos pasaulio, kuriame jis atsidūrė. Laiško skaitymui akompanuoja diegetiniame lygmenyje girdimas židinio laikrodžio tikėjimo įrašas, kurį Gilderojus atsivežė su savimi – tai jo garsinio žodyno dalis: nemanipuliuotas, „grynas“ garsas-indeksas, kurio santykis su jo šaltiniu paremtas priežastingumo.

Motinos laiške paminėtos pečialindos (*chiffchaffs*), susukusios lizdą šalia Gilderojaus sandėliuko, kuriame jis įprastai kuria garsą³⁹, turi dvejetainį vaidmenį filme. Paukščio pavadinimas anglų kalba – tai onomatopėja, reprezentuojanti šio paukščio skleidžiamą garsą⁴⁰, todėl šis žodis, ekrane atsirandantis grafiniu pavidalu ir žiūrovo mintyse įgarsinamas, aktualizuoja garsą kaip ikoną-atvaizdą. Tačiau atsižvelgiant į tai, kad laiškai filme atsikartoja ir kiekviename iš jų pečialindos aprašomos skirtinguose virsmo etapuose, jos tampa ir ikonomis-metaforomis, semantiškai įprasminančiomis Gilderojaus psichologinės būklės kaitą. Pirmojo laiško pečialindų aktualizuojama ikona-metafora reprezentuoja nemanipuliuotą, natūralaus pasaulio garsų pasaulį, iš kurio kyla Gilderojus.

Gilderojaus asmeninio garso pasaulio ir Berberian studijos institucinės logikos sandūra išryškinama viena konkrečia scena. Elektros energijos tiekimo nutraukimo metu (vienu iš kelių parodomų filme, žyminčių nevalingą studijos veiklos tęstinumo pertrūkį) Gilderojus visai filmo komandai pademonstruoja vaikų laidai jo paties kurtą garsą. Jis lėtai ir švelniai braukia lemputę daržovių trintuvės dantukais, išgaudamas nežemišką, stiklą virpinantį garsą (žr. pav. žemiau):



Šia scena reprezentuojama Gilderojaus garsinė tapatybė – konstruktyvi, o ne destruktivi, paremta kūrybiška prieiga prie kasdienių objektų: garso kūrimo procese jie nėra manipuliuojami, t. y. jų pirminiai pavidalai išlieka nepakitę. Scenoje naudojama šviesotamsa ir

³⁹ Ši informacija atskleidžiama dialogo plotmėje, kai prodiuseris Frančesko priešindamas Berberian įrašų studijos patogumus juos supriešina su Gilderojui įprasta garso kūrimo vieta – jo sandėliuku („Gilderojaus studija – tai paprasčiausias sodo sandėliukas“).

⁴⁰ Šaltinis: <https://www.songbird-survival.org.uk/songbirds/chiffchaff>, [žiūrėta: 2026-04-23].

aplinkinių išsidėstymas erdvėje (Gilderojaus garso objektai centre, jis pats – apsuptas jį stebinčių) kuria hipertekstinę ryšį su 1768 m. Josepha Wrighto iš Derby nutapytu paveikslu „Eksperimentas su paukščiu oro siurblyje“⁴¹ (žr. pav. žemiau):



Wrighto drobėje vaizduojamas mokslininkas, atliekantis eksperimentą, kurio metu stikliniame inde su jame uždarytu paukščiu sukuriamas vakuumas. Eksperimentas gali nužudyti paukštį, bet akimirka yra suspenduota – klaidžiojanti akis krypta į mokslininką supančius stebėtojus ir jų reakcijų spektrą. Galime matyti vienas nuo kito neatitraukiančius žvilgsnio įsimylėjęlius, mokslinį smalsumą, sielvartą dėl paukščio potencialaus likimo bei eksperimento išprovokuotą susimąstymą dėl žmogaus pažinimo ribų. Tačiau, vis dėlto, paveikslo centre – ant stalo stovintis indas, uždengiantis vienintelį scenos apšvietimo šaltinį (degančią žvakę), kuris, savo ruožtu, išryškina indo turinį – (žmogaus) smegenis. Būtent į jas ir yra nukreiptas dešinėje sėdinčios figūros žvilgsnio vektorius. Šis paveikslas turi *vanitas* bruožų ir per tai aktualizuoja su laiko tėkme, žmogaus laikinumu ir neišvengiama jo mirtimi susijusias reikšmes. Hipertekstinėje filmo scenoje Gilderojus užima ir mokslininko, ir paukščio pozicijas – to, kurio trapi dovana yra stebima ir vertinama bei to, kuris galiausiai bus sunaikintas jį supančios aplinkos. Jo

⁴¹ Joseph Wright from Derby, *An Experiment on a Bird in the Air Pump* (1768). Nuoroda į skaitmeninę reprodukciją: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/joseph-wright-of-derby-an-experiment-on-a-bird-in-the-air-pump>, [žiūrėta: 2026-04-20].

sukurtas ir pademonstruotas garso efektas yra intymiausias Gilderojaus indėlis, sukurtas ne *giallo* filmui, bet egzistuojantis kaip jo paties garsinio žodyno dalis, trumpai akimirksniui paverstas matoma savastimi, kurią palaipsniui išardys susitraukianti studijos erdvė.

Ši pirmojo laipsnio ikona, kurianti intertekstinę ryšį su kitos medijos kultūros tekstu, sutvirtina motinos laiške per atsikartojantį paukščio motyvą atsirandančią ikoną-metaforą (pečialindas). Tai leidžia pasikartojančiuose motinos laiškuose vystomą pečialindų „pasakojimą“ interpretuoti ir kaip ikoną-diagramą, įprasminančią semantinę-struktūrinę Gilderojaus virsmą, ir kaip Gilderojaus garsinio pasaulio ikoną-metaforą.

2.1.3 Antrasis motinos laiškas. Studijos garsinė logika

Viso filmo metu kamera stambiais planais akcentuoja mechaninę kino kūrimo infrastruktūrą, rodant kino projektoriuje besivyniojančią juostą, besisukančias magnetinių juostų rites, ranką, spaudžiančią projektoriaus mygtukus. Šie atvaizdai veikia kaip sinekdochos – kiekvienas aparato elementas reprezentuoja filmo kūrimo procesą kaip visumą (dalis, matoma vietoj visumos). Semiotiškai šios sinekdochos funkcionuoja kaip indeksai: zvimbantis projektorius yra saistomas priežastiniu ryšiu su filmu, kuris yra demonstruojamas veikėjams. Šis veikėjams rodomas filmas žiūrovėms nėra rodomas, bet nelieta nematomas – jis „tampa matomas“ per garsą. Būtent ši sąmoningai konstruojama filme kuriamo filmo vizualinė nesatis paverčia garso ikoną (ir į vizualumą nurodantį indeksą) vizualia ikona. Eliminavus vizualinį objektą, į kurį nurodo kino projektorius, žiūrovui paliekamas tik garsas kaip vienintelis reprezentacijos skleidėjas. Garsas tampa nebe vaizdo papildu, bet jo pakaitalu – ne nurodančiu į vaizdą, bet jį įtvirtinančiu, asociatyviu ir vieninteliu reikšmę konstruojančiu elementu. Taigi stambūs įrangos planai funkcionuoja tiek kaip vizualus motyvas, nuolat pabrėžiantis sakymo / darymo procesą, tiek kaip autoreferentiškumo mechanizmas. Rodant kino gamybos priemones, kurios įprastai yra slepiamos nuo žiūrov(i)ų, tuo pačiu slepiant tos gamybos rezultatą, filme kino kūrimo procesas tampa ženklu, nurodančiu į save – filmas tampa filmu apie sąlygas, kurių dėka garsas tampa ne tik pagrindiniu reikšmės generavimo, bet ir vaizdą steigiančiu principu.

Filme atsikartojantys kasdienio triukšmo kūrimo epizodai – ryškiausias filmo autoreferentiškumo pavyzdys. Pats procesas savaime turi ikoniškumo kokybių, nes jo metu kuriami garsai yra siejami su jų referентаis (objektais) sąmoningai konstruojamu kokybiniu ryšiu. Daržovė (medijuotas reprezentamenas) neturi tiesioginio priežastinio ryšio su aktorės kūnu, tačiau ja manipuluojama taip, kad ji skambėtų kaip smurtą patiriantis kūnas (objektas ekrane, kurio nematome). Šis garsas tuo pačiu metu turi ir pirmybės bruožų prieš bet kokią

kūniškumą žymingą reprezentaciją, nes ji visų pirma patiriame per naudojamų daržovių garsines kokybes – drėgmę, susidūrimo su paviršiumi intensyvumą, ir panašiai. Arbūzų traiškymas, numestas dūžiantis moliūgas, peiliu duriamas kopūstas, plėšiami ridikėlių lapai – Berberian studijos garso technikų bei Gilderojaus rankomis manipuluojami maisto objektai aktualizuoja vizualias ikonas-metaforas, kurios atitinkamai filme reprezentuoja: kaukolių skylimą ir traiškumą, krentančio kūno kaulų lūžius, kūno durtines žaizdas, raunamų plaukų garsą. Šios ikonos-metaforos, aktualizuojančios netikėtą garsinį paralelizmą tarp reprezentamųjų (maisto objektų) ir objektų (aktorių kūnų ekrane, kurio nematome), konstruoja mentalines interpretantes, verčiančias matyti tai, kas nėra rodoma, ir žiūrovui užpildančias tai, ko nesuteikia vizualusis filmo sluoksniu.

Vis dėlto vienu metu garsą vizualizuojanti ikona-metafora, struktūruojanti kasdienio triukšmo procesą, nustoja būti vien žiūrovo interpretacine konstrukcija – ji patvirtinama pačioje diegėžėje. Po vienos iš kasdienio triukšmo įrašymo sesijų kamera sustoja ties prieš akimirką sudaužytu moliūgu, kadre atsiranda Klaudija (įgarsinanti Moniką) ir besijuokdama pareiškia: „Tikėjau, geresnės pabaigos nei ši“. Teiginys be galo paprastas, tačiau labai tikslus – aktorė žodžiu patvirtina reprezentanto (daržovės) ir objekto (kūno) sąsają, išsakomu žodžiu fiksuodama metaforinį šuolį, kurį kasdienio triukšmo proceso atvaizdavimas iki tol tik implikavo. Jos ištarti kalbos žodžiai suvokiami kaip simboliniai ženklai, kurių interpretantės steigiamos konvencinio ryšio. Tačiau jų performatyvus identifikavimo(si) veiksmas suteikia jiems ir ikonos-metaforos bruožų – veikėja steigia santykių paralelizmą (įvardindama moliūgo dūžimą, susijusį su jos kaip veikėjos pabaiga), kuris kasdienio triukšmo kūrimo metu buvo konstruojamas ir egzistavo kaip žiūrovo interpretantė. Todėl ši filmo akimirka yra ne tik filmo juodojo humoro, bet ir semiotinio autoreferentiškumo pavyzdys. Ikona-metafora, paprastai aktualizuojama subjekto (žiūrovo), čia per dialogą aktualizuojama filmo veikėjos – tarsi ženklas, suvokiantis savo paties veikimą, referuotą į save.

Kasdienio triukšmo epizodai filme veikia kaip ikonizacijos praktika, o ne tik kaip ikonizavimo pavyzdžiai. Siaubo filmas – objektas, į kurį nukreiptas kasdienio triukšmo kūrimo procesas – nėra rodomas, bet tampa „matomas“ žiūrovui per garsą. Garsai sukuria vizualius ikoninius ženklus, kurių objektai iškyla žiūrovo sąmonėje. Žiūrovas lyg ir neturi galimybės įsitikinti savo kuriamo vaizdo relevantiškumu, bet pats mechanizmas yra patvirtinamas diegėžėje.

Antrasis Gilderojaus motinos laiškas sutampa su vis didėjančia garsinių pasaulių opozicijos keliama įtampa ir savo turiniu kuria didžiulį kontrastą – pečialindos ruošiasi išskristi ir motina išreiškia viltį, kad Gilderojus spės sugrįžti prieš joms išskrendant. Laiško skaitymui

akompanuoja nediegetiniai gamtos garsai (paukščių čiulbėjimas) ir nutolęs vaikiškas juokas, bet taip pat galime girdėti ir fleitą, kuria grojama „Terezos tema“. Idilišku fleitos garsu „prisidengiantis“ garsinis studijos pasaulio įsiveržimas žymi dviejų pasaulių susikirtimą. Tačiau skirtingai nei ankstesniame skyriuje aptartu atveju (lemputės braukimas trintuvės dantukais funkcionuojantis kaip priešprieša studijoje kuriamam garsui), čia muzika tik skamba taip, lyg priklausytų Gilderojaus pasauliui, bet iš tikrųjų nėra jo dalis. Šis garsinis ženklas funkcionuoja sykiu bent trimis lygmenimis: 1) kaip „grynas“ garsas, kaip garso ikona-„atvaizdas“ (dėl fleitos garsinių kokybių juslinė patirtis nefiksuoja įsibrovimo, būtent dėl tų kokybių juntamas tęstinumas su laiške projektuojama namų šiluma); 2) kaip ikona-metafora, aktualizuojanti paralelizmo ryšį tarp šią muzikinę temą įdainavusios aktorės Silvijos ir Gilderojaus, kuriuos sieja noras ištrūkti iš studijos; 3) kaip ikona-diagrama, reprezentuojanti studijos garsinio pasaulio struktūrinį prasiskverbimą į asmeninę Gilderojaus erdvę.

Apgaulė ar klaida čia veikia todėl, kad fleitos garso kokybė (jos idiliškumas) laikinai slopina žiūrovo suvokimą apie jos institucinę kilmę, o ikona-metafora (aktualizuojanti būsenų paralelizmą tarp Gilderojaus ir Silvijos) slopina ikoną-diagramą, kuri išsiskleidžia tik pakartotino žiūrėjimo metu. Ikonos-diagramos funkcija aktyvuojama tik studijos pasauliui pilnai absorbavus Gilderojų.

2.1.4 Trečiasis motinos laiškas. Griūtis

Filme vaizduojama „tikrovė“ pradeda sparčiai irti kuomet Gilderojus eilinį kartą pareikalavęs skrydžio kompensavimo, kitoje ragelio pusėje išgirsta: „Tokio skrydžio nebuvo“ (*There is no **record** of the flight*). Šis balsu ištariamas teiginys veikia dviem registrais – biurokratiname (institutiniame) lygmenyje tai paprastas neigimas (tokios dokumentacijos nėra), bet studijos logikos formuojamame ontologiniame lygmenyje, kur egzistavimas grindžiamas fiksavimu, saugojimu ir atkūrimu, šis neigimas implikuoja, kad Gilderojaus atvykimas nepaliko jokių pėdsakų realybę fiksuojančioje sistemoje. Daiktavardis „record“ (įrašas) anglų kalba reiškia ir kažką dokumentuoto (pavyzdžiui, praeities įvykiai ar žinomų ir užfiksuotų faktų apie ką nors visuma), ir fizinį objektą-laikmeną, kurioje saugomi įrašyti vaizdai arba garsai⁴². Egzistuoti Berberian garso įrašų studijoje reiškia būti įrašytam ir, atitinkamai, neturėti įrašo reiškia neturėti egzistencijos patvirtinimo.

⁴² Merriam-Webster žodynas, prieiga internetu: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/record>, [žiūrėta: 2026-04-24].

Šios logikos inversiją reprezentuoja Silvijos savanoriškas išėjimas iš studijos. Palikusi studiją, ji sunaikina visus su savo dalyvavimu filmo produkcijoje susijusius įrašus šitaip ištrindama savo įrašytą egzistenciją iš studijos garsinės ontologijos. Gilderojui neleidžiama būti „įrašytam“ į studijos vidinį pasaulį, tuo tarpu Silvija iš jo pasitraukia savo noru. Šios dvi skirtingos judėjimo trajektorijos, iš kurių viena nepavykusi, o kita sėkminga, sykiu įtvirtina ir įrašinėjamą kaip filmo mechanizmą, kurio pagalba „tikrovė“ įleidžiama į studijos sistemą arba iš jos pašalinama. Tad tolesnis Gilderojaus realybės skylinimas tampa ne tik psichologinio, bet ir semiotinio pobūdžio griūtimi – jo tolygi įtrauktis į studijos garsinį pasaulį žymi ir jo transformaciją iš įrašančiojo subjekto į subjektą, kuris yra *įrašomas*. Čia taip pat susidaro filmo paradoksas – Berberian studijoje kuriamas filmas, kuris žiūrovėms nėra rodomas, per garsą (kaip nematomą reiškinių) tampa matomu, bet Gilderojaus, kuris filme yra rodomas ir reiškiasi simboliais (žodžiu dialoguose), tam tikra prasme filmo „tikrovėje“ nėra.

Trečiasis ir paskutinis Gilderojaus motinos laiškas žymi svarbų momentą naratyviniame lygmenyje, o jo reikšmingiausias elementas yra onomatopėjos stoka. Pečialindos tapo tiesiog „jaunikliais“ (*chicks*) – bendrinium, ikoniskumo bruožų nebeturinčiu žodžiu. Ikoną-atvaizdą išstūmė arbitralus simbolis. Motina rašo, kad „jaunikliai neišgyveno“, bet jaunikliai neišgyveno ir laiško tekste – kaip šarkos sudraskė pečialindas, taip ir laiško kalba sunaikino jų garsinę kokybę. Šis ikonos-atvaizdo pašalinimas laikytinas atvirkštinio ikonizavimo atveju – tam pačiam objektui įvardyti naudojamas kitas žodis ištrina iki tol žiūrovės formuotą interpretantę, t. y. reprezentamenas (ikona-atvaizdas) netenka garsinio tapatumo su reprezentuojamu objektu.

Trys Gilderojaus motinos laišakai sudaro ikoną-diagramą, kurios struktūrinė logika tampa atpažįstama retrospektyviai – kai trečias laiškas užbaigia ir uždaro šį modelį. Vidiniai trijų laiškų ryšiai reprezentuoja tris Gilderojaus psichologinio ir fizinio nuosmukio etapus. Pirmame laiške minimas pečialindų lizdas šalia jo sandėliuko atitinka jo atvykimą į Berberian studiją – svetimas, bet vis dar nepraradęs savo garsinės (ir fizinės) tapatybės atskaitos taško. Antrame laiške pečialindos ruošiasi išskristi – šiame etape studijos garsinis pasaulis pradeda skverbtis į Gilderojaus savastį, kai apgaulinga fleita, akompanuojanti antro laiško skaitymą, atlieka „Terezos temą“. Trečiojo laiško tonas ir pečialindų onomatopėjos (ikonos-atvaizdo) stoka atitinka ribos tarp autentiškos Gilderojaus ir fiktyvios studijos tikrovių nyksmą. Trečiojo laiško nustatytą diagramatinę trajektoriją uždaro scena, kurioje Silviją pakeitusi aktorė Gilderojui skaito savo vaidmens tekstą. Turėsimi skaityti filmo scenarijų, ji skaito ne jį, o Gilderojaus motinos trečiojo laiško fragmentą apie šarkų sudraskytus jauniklius. Tik šį kartą tekstas skamba kita – italų kalba. Motinos laiškas parašytas anglų kalba ir rodytas ekrane grafinių ženklų

pavidalu (kuriuos žiūrovas sau įgarsino mentaliai) tampa įgarsintu, į kitos kalbos sistemą transponuotu dariniu – intymus ir asmenišką laišką dabar yra traktuojamas kaip scenarijus ir užbaigia ikonomis-diagramomis fiksuotą abiejų garsinių pasaulių susiliejamą ir fizinį paties Gilderojaus kūno virsmą garsu.

Filme kurtos tikrovės griūtis manifestuojama dviem scenomis – filmo apie Bokso kalvą (*Box hill*) fragmentu, kuris užbaigiamas trečiuoju motinos laišku, ir scena Gilderojaus kambaryje, kurioje žiūrovas susiduria su absoliučia garso stoka. Bokso kalvos filmas įsiveržia kaip vizuali transgresija – visiškai kito teksto objektas, ką išryškina jo spalviškumas (ryškus ir kontrastuojantis) ir reprezentuojamas objektas (gamta, natūralus pasaulis). Tačiau dėmesingas žiūrovas pastebės, kad šio reprezentameno interpretantė – tai filmas, ties kuriuo dirbo Gilderojus prieš atvykstant į Italiją. Pirmame motinos laiške šalia pečialindų lizdo minimas ir Bokso kalvos filmo prodiuseris, kuris turėjo pastabų dėl „per smarkiai gaudžiančių varpų“ – tų pačių, kuriuos žiūrovės girdi kaip nediegetinio lygmens akompanimentą iškart po Bokso kalvos filmo fragmento ekrane atsirandančiam trečiajam motinos laišku. Šis pirmojo laipsnio ikonos funkcionavimas kaip antrojo laipsnio ikonos (intratekstinės tikrovės ženklas, kuris nurodo į užtekstinę, bet intratekstinės tikrovės sukurtą), t. y. fiktyvaus hiperteksto žymėjimas, aktualizuoja Gilderojaus išorinės arba istorinės tikrovės, ir studijos tikrovės permutaciją: tikrovė pradeda skverbtis į sistemą, kuri turėjo talpinti fikciją. Antroji transgresija yra garsinė ir yra susijusi su visiška garso stoka: tyla griaua bet kokią logiką filme, kurio kuriama tikrovė paremta būtent garsu. Toks garso nebuvimas tampa ženklu, formuojančiu žiūrovo dezorientaciją.

Ši tuštuma nusako ekrano kaip veidrodžio interpretaciją. Scena, kurią Gilderojus ir Frančesko stebėjo filmo pradžioje (kai Gilderojus supažindinamas su studijos pasauliu ir jo laukiančia užduotimi), kartojasi. Tačiau atsiranda esminis skirtumas: 1) ekrane jis mato (ir žiūrovams tai parodoma) prieš tai įvykusios scenos fragmentą – patį save besigrumiantį su užpuolike; 2) nuo šiol Gilderojus pradeda kalbėti itališkai. Kartojimas yra diagramatiškas (ta pati veikėjų santykių struktūra, tas pats jų erdvinis išdėstymas ir naratyvinė scenos funkcija), tačiau garsinis turinys yra transformuotas. Dabar jau matome (ir girdime) studijos pasaulio absorbuotą Gilderojų – kalbantį akivaizdžiai dubliuota italų kalba.

Reikia pažymėti, kad filmų įgarsinimas postprodukciniame etape yra dažna *giallo* filmuose taikoma praktika, tad šioje vietoje aktualizuojama tiek pirmojo laipsnio ikona (indeksinis ryšys su *giallo* filmų tradicija), tiek antrojo laipsnio ikona (indeksinis ryšys su filme kuriama filmo „Jojimo kūryba“ praktika). Gilderojaus absorbuojimas į studijos pasaulį yra užbaigtas. Jis tampa svetima kalba, svetimu balsu kalbančia savo paties atvaizdu-ikona.

Struktūriniai ryšiai tarp ženklo ir objekto (Gilderojaus ir jo reprezentacijos) išnyksta abiem lygmenimis (garsiniu ir vaizdiniu). Ekranas ekrane Gilderojui parodo jo paties ikoną (grįstą panašumo ryšiu), tačiau tokia, kuri pažeidžia indeksinius lūkesčius. Nors ekrane itališkai kalbantis Gilderojus išsaugo savo tapatybės bruožus, priežastinis tęstinumas, kurio reikalauja indeksiškumas (kine), yra pažeidžiamas. Tai ne atvaizdas, bet ikoninis-indeksinis iškraipymas, paverčiantis ekraną retoriniu veidrodžiu: iškraipydamas reprezentaciją, jis demaskuoja patį reprezentacijos mechanizmą. Vizualus ekranas rodo Gilderojaus ikoną, bet garsinis pokytis (italų kalba, balsas, garso iškraipymas) yra tai, kas aktualizuoja jo perėjimą nuo veikėjo prie ženklo – Gilderojui tampant tuo, kas buvo leidžiama išgirsti ekrane.

Ekranas kaip veidrodis yra garso ikonizavimo rezultatas, kurį palaiko vizuali plotmė, o ne atvirkščiai – ekranas čia tampa ikonizavimo vieta, o garsas ir balsas – jo ikonizavimo mechanizmais. Taigi, ekranas tampa veidrodžiu dėl to, kad garsas jį ikonizuoja būtent kaip veidrodį. Garsą reprezentuojančio ekrano ir veidrodžio izomorfizmas grindžiamas pačioje filmo semiozėje.

2.2 *Flux Gourmet* (2022) analizė

2.2.1 Įžanginės pastabos

Flux Gourmet tai juodojo humoro komedija, kurios veiksmas vyksta Garso teikimo institute (*Sonic catering institute*) – rezidencijoje, skirtoje gastronominiam garso menui, garsą išgaunant iš maisto produktų ir jais manipuliuojant. Trijulė eksperimentinių menininkų – El, Bilis ir Lamina – reziduojančių institute tris savaites, susiduria su vidinėmis įtampomis bei autonomijos problemomis ir laviruoja tarp meninių kompromisų, kurių reikalauja instituto direktorė, Džen Styvens. Rezidenciją dokumentuoja Stounsas (instituto direktorės vadinamas *dossierge*, bet save apibūdinantis menkinančiu *hack writer*⁴³), kurio užkadrinis balsas graikų kalba žiūrovams retrospektyviai atpasakoja trijų savaitių įvykius. Stounsas kenčia nuo virškinimo sutrikimų, kurie jį paverčia ironiškai kontrastuojančiu kūnu estetizuotoje erdvėje – sutrikusiu kūnu, nevalingai produkuojančiu nekontroliuojamus garsus institucijoje, skirtoje kontroliuojamam ir estetizuotam garsui išgauti.

Filmo pavadinimas Lietuvos žiūrovams nebuvo verstas, tačiau reikalauja kelių pastabų. *Flux* – iš lot. *fluxus* (srautas) darinys anglų kalba, reiškiantis tekėjimą, nuolatinį kismą. Tuo

⁴³ Samdomas rašytojas, kuris greitai ir pigiai kurpia neoriginalius darbus, pirmenybę teikdamas kiekybei, o ne kokybei.

tarpu medicinoje šis terminas siejamas su staigiu ir gausiu skysčių pašalinimu iš kūno (pavyzdžiui, kraujosruva ar viduriavimu)⁴⁴. Šią kūniškumo semą turinčią reikšmę aktualizuos tolesnė analizė, kurioje bus pademonstruota, kaip kūniškumas ir gyvybingumas tampa pagrindu siūlomai filmo interpretacijai bei jo atskirų dalių ikonoms-diagramoms.

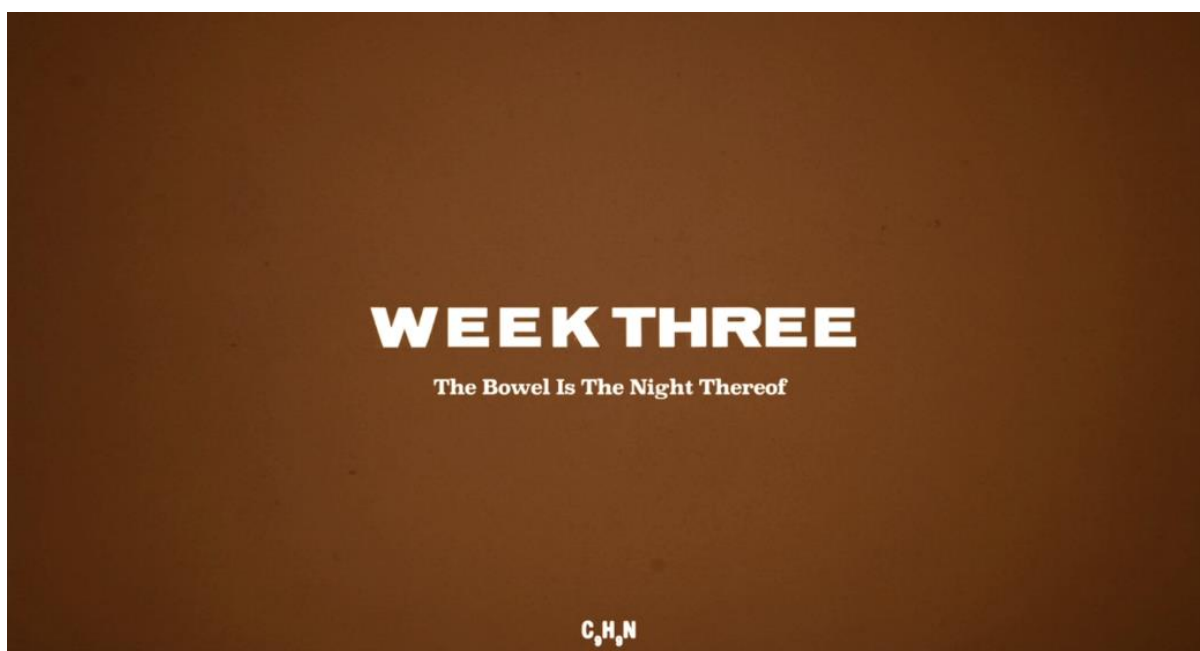
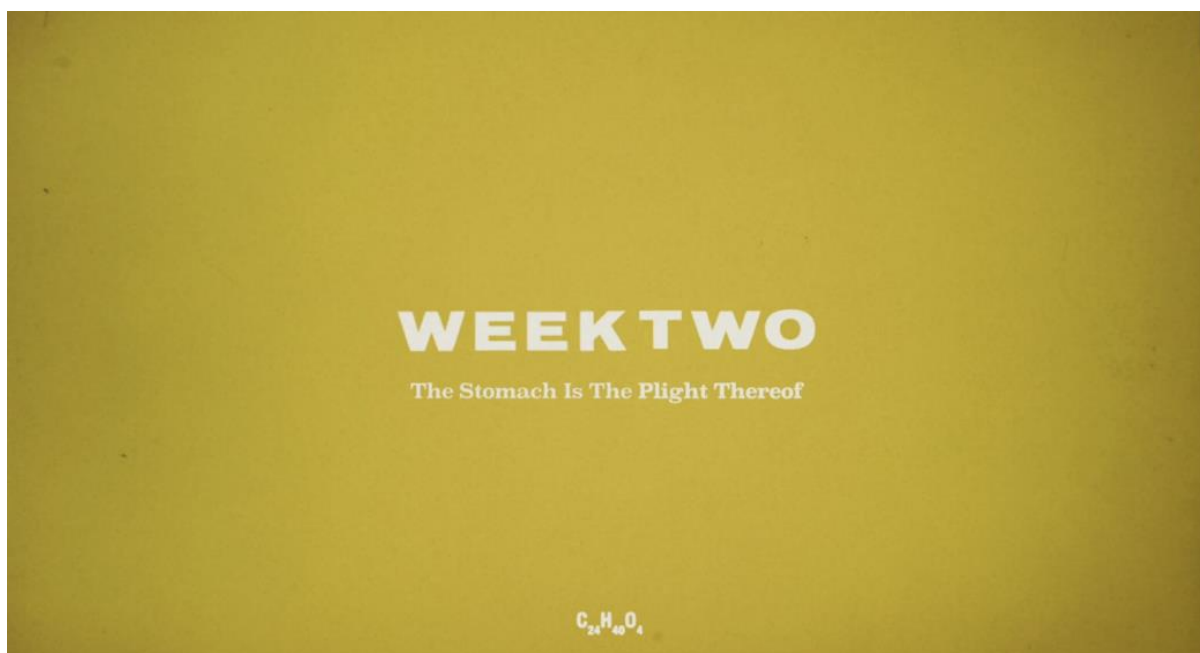
2.2.2 Filmo struktūra ir paratekstų analizė

Filmą *Flux Gourmet* sudaro trys dalys, atvaizduojančios trijų savaitių rezidencijos įvykius Garso teikimo institute, o filmo struktūra turi žiedinę kompoziciją – pirmieji kadrai (dar iki filmo pavadinimo atsiradimo ekrane) yra atkartojami filmo pabaigos scenoje, tokiu būdu paverčiant atvaizduojamą filmo pasakojimą analepse. Analeptinę struktūrą fiksuoja ir pirmieji Stounso užkadriniu balsu ištariami žodžiai: „Taip neturėjo baigtis. Visos instituto rezidencijos ėjo kaip per sviestą, tačiau šį mėnesį reziduojantis kolektyvas nuo pat pradžių braškėjo per visas siūles“.

Kiekviena dalis turi savo slenkstį – vizualųjį paratekstą, kuriame žiūrovė susiduria su rašytiniu, sąmonėje įgarsinamu žodžiu. Trijuose paratekstuose nurodoma savaitė, paantraštėse yra patalpintos citatos, o žemiau pateikiamos cheminės formulės. Paratekstų vizuali sintagmatika leidžia teigti, kad laiko bei veiksmo trukmės žymėjimas (pavyzdžiui, *WEEK ONE* – PIRMOJI SAVAITĖ didžiosiomis raidėmis kadro centre) yra pagrindinė, bet ne vienintelė šių paratekstų funkcija (žr. pav. žemiau):



⁴⁴ Douglas M. Anderson et al., „Flux“, *Dorland's Illustrated Medical Dictionary*, 31st ed., Philadelphia: Saunders, 2007, p. 731.



Paratekstinių kadrų apačioje mažiausiu šriftu pateiktos cheminės formulės – garsus vizualiai fiksuojantys raidės ir skaičiai – reprezentuoja akiai nematomus gyvybingus elementus:

- (1) C2952H4664N812O832S8Fe4 Hemoglobinas (lemia kraujo spalvą, neša deguonį iš plaučių į audinius ir anglies dvideginį grąžina iš kūno audinių į plaučius),
- (2) C24H40O4 Tulžies rūgštys (kepenyse gaminami junginiai, būtini riebalų virškinimui ir įsisavinimui žarnyne),

- (3) C₉H₉N Skatolas (organinis, rudos spalvos junginys, randamas žinduolių išmatose, kuris naudojamas kaip kvėpiklis, mažais kiekiais atkartoja gėlių žiedų kvapą, tuo tarpu didesniais kiekiais primena išmatų).

Cheminių formulių turinys atitinkamai jungiasi su paratekstų fono spalvomis: hemoglobinas ~ raudona; tulžies rūgštys ~ žalsvai gelsva; skatolas ~ ruda.

Trijų paratekstų grafinių ženklų išdėstymas yra analogiškas (skiriasi tik patys ženklai ir fono spalva), paratekstai sukuria kartotę – jie atsiranda ekrane tam tikrais intervalais bei juose atsikartoja informacijos pateikimo būdas – galima matyti, kaip viena simbolių sistema atvaizduoja kitą (spalvos koreliuoja su cheminių formulių reikšme). Atsižvelgiant į tai, peritekstai, t. y. archajiškai stilizuotos citatos po savaitės žyma, formuoja trijų dalių visumą-ženkla:

- (1) *The Mouth is the **Light** Thereof* (Burna yra jo šviesa)
- (2) *The Stomach is the **Plight** Thereof* (Skrandis yra jo bėda)
- (3) *The Bowel is the **Night** Thereof* (Viduriai yra jo naktis)

Tokiu būdu išdėstytose citatose anglų kalba sakinių papildiniai suformuoja žodžius siejančią aliteraciją: *Light – Plight – Night*. Šiame išdėstyme taip pat galima matyti visų trijų citatų sintaksinę simetriją, kurioje veiksniai atitinka papildinius ir atvirkščiai (šviesa yra jo burna, bėda yra jo skrandis, naktis yra jo viduriai). Šiuo atveju vizuali žodžių kartotė implikuoja garsinę kartotę, leidžiančią atsirasti analogijoms (1) **burna ~ skrandis ~ viduriai** ir (2) **šviesa ~ bėda ~ naktis**. Pirmosios triados ikoniškumas reprezentuoja kryptingą ir (pageidautinai) negrižtamą seką, kurią diktuoja virškinimo procesas.

Paratekstų pagrindinių elementų analizė leidžia pamatyti, kad jais konstruojamas su kūniškumu susijęs, kūniškumą žymintis reikšmės laukas, kuris paruošia žiūrovi filmo skaitymo prizmę. Paratekstai, kaip susikertančių ženklų grupė, apimanti kelis registrus (spalvą, kalbą, chemiją, pavadinimą), ne tik anonsuoja laiko tėkmę ir trukmę (žymi savaites), bet ir sufleruoja žiūrovui interpretacijos kryptį ir nurodo į tą patį objektą: konkretų virškinimo sistemos segmentą. Paratekstų junginys yra diagramatiškas: ženklų elementų santykiai kiekviename paratekste atspindi kūno sistemos santykius virškinimo procese, tad paratekstai struktūriškai tapatina trijų dalių filmo pasakojimą su virškinimo traktu.

Kiekvienoje iš trijų filmo dalių Stounsas kalbina vieną reziduojančio kolektyvo narį. Pirmoje dalyje Stounsas kalbasi su El di El (Elle di Elle), antroje – su Biliu Rubinu (Billie Rubin), o trečioje savo istorija pasidalina Lamina Propria. Veikėjų vardai nėra atsitiktiniai – jie taip pat įtraukiami į paratekstuose kuriamą žaismą.

El di El skamba kaip italės vardas. Paprastai priešdėlis „di“ itališkose pavardėse funkcionuoja kaip patronimas, nurodo kilmę, priklausymą tam tikrai giminei, kaip antai Giuseppe Tomasi di Lampedusa, Piero di Cosimo. Šis onomastikos kontekstas leidžia išgirsti (ir skaityti) filmo veikėjos vardą kaip turintį reikšmę „priklausanti pati sau“. Tokią reikšmę palaiko ir El demonstruojama nepriklausomybė ir užsispyrimas. Tačiau anglų kalba El di El yra „LDL“ homonimas, o LDL – tai trumpinys, kuris reiškia *low-density lipoprotein* (mažo tankio lipoproteinai). Dar kitaip vadinamas „bloguoju cholesteroliu“, šis organinis junginys sukelia apnašas arterijose, kurios laikui bėgant kemšasi ir gali sukelti širdies bei kraujagyslių ligas⁴⁵. Būtent taip El funkcionuoja Garso teikimo instituto socialiniame organizme – kaip griauanti ir destabilizuojanti jėga, kurios cirkuliavimas šios institucijos hierarchinėje kraujotakoje nuolat sukelia trintis su instituto vadove.

Antrasis Stounso pašnekovas – Bilis Rubinas. Jo vardo homonimas – bilirubinas – tai geltonas tulžies pigmentas, audinius apsaugantis antioksidantas⁴⁶. Bilis užima pereinamąją, metabolinę poziciją kolektyve – jeigu El trikdo, Bilis perdirba ir apdoroja.

Lamina Propria – tai plonas jungiamojo audinio sluoksnis, sudarantis dalį drėgnų gleivinių, kuriame kaupiama imuninių ląstelių gausa, dalyvaujanti gijimo procesuose ir naikinti į organizmą patenkančius patogenus⁴⁷. Lamina funkcionuoja kaip kolektyvo pamatas – nei ardantis, nei metabolizuojantis, bet visame organizme esantis tylus, pamatinis audinys.

Veikėjų vardai-simboliai, kuriuos žiūrovės pirmiausia išgirsta ir, jei juos semantizuoja, paverčia (vizualiomis) ikonomis, jungiasi su filmo dalis skiriančiais paratekštais, verčiant matyti kaip vieni (vardai) atvaizduoja kitus (chemines formules ir spalvas). Trys veikėjai reprezentuoja virškinimo procesą kaip socialinę sistemą: kiekvieno iš jų vardai veikia kaip antrojo laipsnio ikonos, steigiamos paratekstų ir egzistuojančios filmo rėmuose.

2.2.3 Stounso „gedimas“

Tarp instituto veikėjų daktaras Glokas užima struktūriškai reikšmingą poziciją – tai veikėjas, kuris filmo kūnišką diagramą paverčia anatomiškai operatyvia, o ne vien semiotine. Jo vardas taip pat nurodo į jo funkciją – pavadintas preciziško šaunamojo ginklo vardu,

⁴⁵ „Lipoproteinai“, *Medicinos enciklopedija*, 1991, 1 tomas A–M, p. 508.

⁴⁶ Bilirubinas susidaro iš kepenyse, blužnyje, kaulų čiulpuose yrančio hemoglobino. „Bilirubinas“, *ibid.*, p. 111.

⁴⁷ Nicholas Carr Hightower, „The gastrointestinal tract as an organ of immunity“, in: *Encyclopedia Britannica*, prieiga internetu: <https://www.britannica.com/science/human-digestive-system/The-gastrointestinal-tract-as-an-organ-of-immunity#ref294231>, [žiūrėta: 2026-04-05].

daktaras Glokas būtent taip ir veikia: taikliai ir kliniškai. Konsultuodamas Stounsą, kuris kreipėsi dėl jį kankinančio pilvo pūtimo, jis ištaria garsiąją Hipokrato citatą: „Tegul maistas būna tavo vaistas“ (*Let food be thy medicine*). Nors šią sentenciją filme girdime anglų kalba, jos ištara aktualizuoja graikų kontekstą. Originalioje citatoje graikų kalba vaistas yra įvardijamas kaip „farmakonas“. Tai, kad ši mintis ištariama Stounsui – veikėjui, kurio kūnas tiesiogiai reprezentuoja mitybos sutrikimą – sukuria ryšių grandinę, susijusią su kūniškumo reikšmių lauku. Hipokrato citata ir sveikatos mokslams pamatiniai jo raštai kuria ryšį su paratekstų struktūra. Tačiau netiesioginis farmakono naudojimas šioje vietoje pranoksta Hipokrato kontekstą. Kaip rodo Derrida *Faidro* interpretacija, farmakono terminas nepasiduoda redukcijai iki vienos reikšmės, nepaneigiant jo prigimties – tai ir vaistas, ir nuodas tuo pačiu metu⁴⁸. Šia prasme Stounsas ir yra filmo farmakonas – jis yra ir instituto vaistas (instituto kasdienybę dokumentuojantis rašytojas, instituto atmintis), ir jo nuodas (kaip netinkamai veikiantis kūnas). Tuo tarpu Platonas *Faidre* rašymą identifikuoja kaip farmakoną atminčiai⁴⁹, o Stounsas kaip rašytojas, kurio profesionali terpė yra žodinis fiksavimas to, kas yra matoma, įkūnija šią ambivalenciją tiek savo praktikos (vienu metu ir dokumentuoja raštu, ir kalba nediegetiniame lygmenyje žiūrovui), tiek kūno lygmeniu.

Daktaro Gloko diagnostinė funkcija išsiplečia ir į instituto pasirodymų erdvę, kurioje atsiskleidžia jo figūros struktūrinė reikšmė. Antrosios savaitės performanso metu jis atlieka Stounso gastrokopiją, jo skrandžio vidų paversdamas reginiu. Trečiąją savaitę leidimasis virškinimo traktu tęsiamas toliau – daktaras Glokas viešai atlieka Stounso kolonoskopiją. Dviejų pasirodymų seka atitinka žmogaus virškinimo sistemos tvarką ir, pridėjus Stounso burnos ertmės apžiūrą pirmąją savaitę, užbaigia peritekstų kuriamą sintagmą (burna-skrandis-viduriai). Taigi, daktaro Gloko trijų savaitžių intervencijos, kurias anatomiškai patiria Stounsas, sukuria ikoną-diagramą, reprezentuojančią peritekstais nustatytą seką – *burna* → *skrandis* → *viduriai*, kurioje kiekviena grandis rodoma kaip kitos analogija.

2.2.4 Garso ikonizavimo politika

Garso ikonizavimo politika atsiskleidžia per kovą dėl flanžero (angl. *flanger*)⁵⁰ – įrenginio, moduliuojančio garsą arba jo tembrą, t. y. filme rodomo kūno, gebančio „dubliuoti“ ir tuo keisti

⁴⁸ Jacques Derrida, „Plato’s Pharmacy”, in: *Dissemination*, London: The Athlone Press, 1981, p. 99.

⁴⁹ Platonas, *Faidras*, vertė Naglis Kardelis, Vilnius: Aidai, 1996, p. 88–90.

⁵⁰ Harald Bode, „History of Electronic Sound Modification“, *Journal of the Audio Engineering Society*. Vol. 32, No. 10, 1984, p. 730, prieiga internetu: https://www.econtact.ca/13_4/bode_history.html, [žiūrėta: 2026-05-07].

garsą⁵¹. Flanžero veikimas grindžiamas tuo, kad įeinantis garsas skaidomas į du nepriklausomus signalus, kurių vienas lieka be pakitimų, o kitas atkartojimas su vėlavimu, galiausiai juos sujungiant į vieną garsą. Signalų rezonansas sukuria flanžero efektą, primenantį lėktuvo kilimo ar „nežemišką“ garsą. Flanžeras transformuoja garsą tarsi siūlydamas vykti į psichodelinę kelionę. Jis keičia ne vien garso tembrą, bet ir jo erdvinį suvokimą, sukuria gylio ir judėjimo iliuziją ten, kur buvo „vienmatis“ plokščias signalas.

Džen Styvens laikysena, jos siūlymas kolektyvui sumažinti prietaiso naudojimą, implikuoja indeksinį požiūrį į garsą ir flanžero kuriamo garsinio ikonizavimo atsisakymą (ikoniškumą čia sukuria garso signalų rezonansas). Anot jos, garsas turėtų išsaugoti ryšį su jo šaltiniu, t. y. garso ryšys su jį kuriančiais maisto objektais turėtų būti atkuriamas ir nepažeistas. El priešinasi šiam siūlymui ne vien iš principo. Kai Džen Styvens reikalauja indeksinio ryšio išsaugojimo, El siekia garsą paversti ikona, taip jį nutolindama nuo šaltinio, kad šis nebegalėtų būti siejamas su konkrečiu objektu, o reprezentuotų pats save. Tad kova dėl flanžero vizualiai atvaizduoja kovą dėl ikonizavimo galimybių. Flanžero užrakinimas paukščių narve vizualizuoja institucinį garso ikonizavimo suspendavimą, o paukščių narvas nėra atsitiktinė flanžero įkalinimo vieta. Tai objektas, skirtas laikyti gyviems, garsus leidžiantiems paukščiams, t. y. sutalpinti gyvą garsą į uždara erdvę (kaip tai apskritai daroma kine). Tai, kad garsą keičiantis, dubliuojantis, išlaisvinantis prietaisas laikomas įkalintas narve, sieja flanžero likimą su platesne filmo logika: institutas reguliuoja garsus, kuriems leidžiama peržengti indeksiškumo ir įskaitomumo ribas. El pasipriešinimas ir jos inicijuota flanžero gelbėjimo operacija – nakties įsilaužimas į Džen Styvens kambarį vizualiai įkūnija siekį išlaisvinti „aidintį“, ikonizuotą garso kūną iš institucijos projektuojamos valios jį susaistyti indeksiniais ryšiais.

Šis argumentas atliepia garso traktuotę kino istorijoje, aptartą teorinėje dalyje. Kino garso istorija yra susijusi su suvaržymu: garsas įleidžiamas į kino aparatą su sąlyga, kad jis liks pavaldus vaizdai bei lengvai atsekamas iki savo šaltinio ir bus skaitomas kaip papildymas, o ne reikšmę konstituojantis elementas. Džen Styvens reikalavimas išlaikyti garso atsekamumą yra institucinė šios logikos išraiška – garsas gali būti kuriamas, atliekamas ir estetizuojamas, tačiau jis turi likti identifikuojamas kaip konkretaus materialaus objekto vibracijų pasekmė. El pasipriešinimas čia yra garso pasipriešinimas savo paties įkalinimui, o flanžero garso ištempimas nėra trūkumas, bet jo išvadavimas – akimirka, kai garsas nustoja nurodyti į savo

⁵¹ Dėl termino vertimo į lietuvių kalbą stokos, čia ir toliau bus naudojama sulietuvinta fonetinė anglų kalbos termino versija.

šaltinį ir pradeda veikti kaip ženklas. Flanžeras nesunaikina indeksinio ryšio tarp garso ir jo (maistinės kilmės) objekto – ištempdamas garsą jis susilpnina šį ryšį tol, kol lieka tik kokybinis panašumas (reprezentamenas su objektu sietinas panašumo ryšiu). Todėl El inicijuota flanžero gelbėjimo operacija veikia ne tik kaip naratyvinis maisto aktas, bet ir semiotiškai reikšmingas gestas.

2.2.5 Institutas kaip kūnas

Prieš paskutiniam performansui atskleidžiant instituto kūniškąją logiką, vienas išorinis trikdys kristalizuoja kūniškosios diagramos gebėjimą atskirti, identifikuoti ir galiausiai metabolizuoti tai, ką ji į(si)leidžia ir ką išstumia. „Mangrovės užkandžiai“ (*Mangrove Snacks*) – kolektyvas, kurio paraišką reziduoti institute Džen Styvens atmetė dėl to, kad jai „nepatiko, ką jie daro su vėžliais“ – visas tris savaites lieka instituto paraštėse, jų šantažuojantys telefono skambučiai, skirti Džen Styvens, pertraukia filmo pasakojimą, bet jo neįtakoja. Jų egzistavimas žymi ribą tarp instituto organizmo ir to, ką jis pasirinko išstumti. Pirmasis jų fizinis įsiveržimas yra diagramatiškas: pirmosios savaitės atvaizduojamų įvykių metu pro valgomojo langą įmestas vėžlys – jų atmetimo priežastis paversta ginklu ir praleista pro instituto „membraną“ – įkrenta į raudonos spalvos sriubą, kuri aptaško Laminos veidą. Į jungiamąjį organizmo sluoksnį (~Lamina) patenka svetimkūnis, jau anksčiau instituto kūno atpažintas ir pašalintas. Tai, kad El kolektyvas vėliau apsirengia identiška juoda apranga kaip ir „Mangrovės užkandžiai“, kad susigrąžintų pavogtą flanžerą, dar labiau sustiprina autoimuninę logiką: instituto elementai tampa neatskiriami nuo patogeno, kurį jis atmetė, imuninė sistema praranda gebėjimą atskirti save nuo svetimkūnio. Šioje vietoje įsiterpia ir Stounso „gedimo“ priežastis – celiakija⁵², kuri taip pat yra autoimuninė liga.

Vis dėlto svarbiausias „Mangrovės užkandžių“ išpuolis yra ir labiausiai netyčinis: siekdami nušauti Džen Styvens, jie pataiko į El. Patogeno ataka, nukreipta į instituto kraujotaką trikdantį elementą, nesunaikina instituto iš išorės, bet inicijuoja jo medžiagų apykaitos pertvarkymą iš vidaus. „Mangrovės užkandžiai“ niekuomet taip ir neprasisiskverbia į instituto kūną – jų šantažas ignoruojamas, o vėžlys patenka ne į gyvybiškai svarbius organus, bet yra „absorbuojamas“ organizmo jungiamojo audinio. Ir vis dėlto nesunaikindami instituto, jie netyčia atlieka veiksmą, kurio reikalavo paties instituto organizmas – pašalina labiausiai jį

⁵² Liga, atsirandanti dėl sutrikusios virškinamojo trakto absorbcijos, kurią sukelia padidėjęs jautrumas javų grūdų baltymams, įskaitant glitimą ar jo darinius, esančius kviečiuose, miežiuose ir avižose. Antikūnai, reaguojantys į glitimą atsiranda lamina propria. Laikantis dietos be glitimo, uždegimas praeina. Žr. Julius M. Cruse, Robert E. Lewis, *Illustrated Dictionary of Immunology*, Boca Raton: CRC Press, 1995, p. 122.

ardantį elementą, kurio medžiaga bus perdirbta. „Mangrovės užkandžiai“ veikia kaip išorinis patogenas, atmetas dėl maistinių ir etinių priežasčių, per klaidą tampantis instituto biologinio pertvarkymo veiksmu.

Instituto biochemija paremta logika, sekama tris savaites rėminančių paratekstų, palaikoma su kūniškumu susijusių veikėjų vardų, diagnostinių intervencijų ir garsinių konfliktų, atsiveria paskutinio performanso metu. El di El, kurios vardas fonetiškai ikonizuoja jos destabilizuojantį vaidmenį instituto socialinėje sistemoje, yra metabolizuojama – jos ikoninė funkcija ištirpsta maiste, kurį Lamina ir Bilis paruošia ir pateikia Stounsui. Šis veiksmas sykiu yra ir farmakologinis, ir semiotinis. Tai, kas instituto organizme veikė kaip nuodas (kraujotaką trikdančias elementas, kurio pasipriešinimas garso indeksiškumui sukėlė flanžero konfliktą) per institute praktikuojamą veiklą tampa vaistu, kuris užbaigia farmakono ambivalencijos grandinę. Stounso išgijimas patvirtinamas užkadriniu balsu graikų kalba, sudaro filmo galutinę interpretantę: semiotinį rezultatą, į kurį linko visa kūniškumą žymėjusi diagrama nuo pat pirmojo filmo parateksto. Filmu „slenksčiais“ nustatytas ikoninis tapatinimas (*burna* → *skrandis* → *viduriai* kaip pagrindas skaityti institutą kaip kūną) čia yra pilnai aktualizuojamas: „nuodas“ yra metabolizuojamas, autoimuniniai sutrikimai išsprendžiami, o biologinis procesas užbaigiamas paskutiniu garsiniu performansu. Garsas *Flux Gourmet* nėra tik kūno reprezentacija, bet semiotinė šios interpretacijos sąlyga – institutas ne tik primena kūną, o veikia kaip toks.

Išvados

Šiuo darbu buvo tiriamos strategijos ir būdai, kuriais Peterio Stricklando filmai paverčia garsą matomu, jį vizualizuoja ir ikonizuoja, steigia erdves ir reprezentuoja kūnus, priverčiant žiūrovę matyti tai, kas nėra rodoma ekrane, ir justų fizinį garso takelio poveikį.

Remiantis Peirce'o semiotikos idėjomis, šiame darbe atskleista, kad garso ikonizavimas Peterio Stricklando filmuose yra tikslingas reikšmės generuojantis procesas, o ne atsitiktinė stilistinė tendencija. Garso ikonizavimas veikia per atpažįstamus ikoninius mechanizmus, sukuria identifikuojamas semiotines pasekmes ir fundamentaliu lygmeniu lemia filmų naratyvinę logiką. Garsas Stricklando filmuose daro kur kas daugiau nei tik iliustruoja filmų vaizdinę plotmę – jis palaiko ir transformuoja kūnus (tiek veikėjų, tiek pačių filmų plačiąja prasme) per ikoninius ženklų santykius, kurie veikia nepriklausomai nuo vaizdo ir kartais jam prieštarauja. Peirce'o semiotinės idėjos, kurios atsižvelgia į ženklų motyvuotumą, ženklų ryšius su objektais už semiotinės sistemos ribų, semiozės procesus aktyvinantį subjektą bei semiozės procesualumą, įrodė esančios ne tik pritaikomos šiai analitinei medžiagai, bet ir būtinos tyrimo rezultatams atskleisti.

Berberian garso įrašų studija filmo analizė parodė, kad garso ikonizavimas veikia kaip semiotinis subjekto transformacijos procesas. Filmų autoreferentiškumas (kasdienio triukšmo kūrimo procesai, stambūs planai-sinekdochos) ir vizualios plotmės dalinis slėpimas sukuria sąlygą garsui formuoti vaizdą ir užpildyti tai, kas lieka nematoma. Kasdienio triukšmo kūrimo proceso ikonos-metaforos aktualizuoja netikėtą paralelizmo santykį tarp maisto objektų ir smurtą patiriančio kūno. Šios ikonos-metaforos ne tik konstruoja mentalines interpretantes, kurios verčia matyti tai, kas nėra rodoma, bet yra patvirtinamos ir pačioje diegezėje dialogo plotmėje. Pečialindų onomatopėja kaip ikona-atvaizdas ir pečialindų pasakojimas kaip ikona-diagrama struktūruoja veikėjo psichologinę trajektoriją. Diagramatizuojanti ikona išryškėja, kai ikona-atvaizdas pašalinama iš laiško teksto – vidiniai trijų laiškų ryšiai aktualizuojami kaip tokie, kurie reprezentuoja tris Gilderojaus psichologinio ir fizinio nuosmukio etapus. Ikoniškumo aktualizavimo sąlygų analizė leido interpretuoti ekraną kaip veidrodžio analogą, kuriame įvyksta semiotinė veikėjo transformacija.

Flux Gourmet garso ikonizavimas veikia kaip kūną konstituoji praktika – kaip procesas, kurio metu socialinis organizmas konstruojamas, kontroliuojamas ir transformuojamas. Garsas *Flux Gourmet* neatspindi kūno procesų, o juos sąlygoja. Analizėje parodoma, kaip filmo paratekstinė struktūra formuoja žiūrovo interpretaciją, kurdama su kūniškumu ir gyvybingumu susijusių reikšmių lauką. Veikėjų vardų analizė atskleidė jų fonetinį ikoniškumą, diagnostinės

intervencijos (burnos ertmės apžiūra, gastroskopija, kolonoskopija) reprezentuoja paratekstais kuriamą ikoną-diagramą. Flanžero konfliktas parodo pagrindinę teorinę įtampą: priešpriešą tarp indeksinio ir ikoninio garso. Tai leidžia skaityti flanžerą ir kaip ikoninio garso metaforą filmo lygmeniu, ir kaip garso kine metaforą apskritai.

Abiejų analizių rezultatai pateikiami lentelėje žemiau:

filmas	<i>Berberian garso įrašų studija</i>	<i>Flux Gourmet</i>
ikonizavimo vieta	ekranas	kūnas
ikonizuojamas kūnas	individualus, skylantis	kolektyvinis, sukuriamas
ikonizavimo sąlyga	autoreferentiškumas	paratekstai
aktualizuojama ikona	atvaizdas, diagrama, metafora	atvaizdas, diagrama, metafora

Abiem filmais artikuliuojamas nuoseklus ir savitas požiūris į garso kūniškumą kine. *Berberian* kūnas yra individualus ir psichologiškai yrantis – garsas ikonizuoja vidinį irimą, subjekto garsinę savastį pakeisdamas studijoje kuriama fikcija. *Flux Gourmet* kūnas yra kolektyvinis ir iš vidaus sukuriamas jį ikonizuojančio garso. Kartu šie filmai parodo, kad garso ikonizavimas čia nėra stilistinė priemonė, o veikiau struktūrinis principas, sukuriantis ir organizuojantis filmų pasakojimus.

Nustačius, kad garso ikonizavimas yra nuosekli praktika šiuose filmuose, tyrimas galėtų būti praplėstas įtraukiant kitus režisieriaus filmus, pavyzdžiui, *Raudonosios suknelės prakeiksmas* (*In Fabric*, 2018). Tuo pačiu ši semiotinės analizės perspektyva galėtų būti taikoma ir kitų į garsą orientuotų režisierių, tokių kaip Davido Lyncho, Guso Van Santo ar Apichatpongo Weerasethakulo filmams.

Literatūros sąrašas

1. Anderson, Douglas M. et al., *Dorland's Illustrated Medical Dictionary*, 31st ed., Philadelphia: Saunders, 2007.
2. Altman, Rick, „The Evolution of Sound Technology“, in: *Film Sound: Theory and Practice*, New York: Columbia University Press, 1985, p. 44–52.
3. Arnheim, Rudolf, „A New Laocoön: Artistic Composites and the Talking Film“, in: *Film Sound: Theory and Practice*, New York: Columbia University Press, 1985, p. 112–115.
4. Bode, Harald, „History of Electronic Sound Modification“, in: *Journal of the Audio Engineering Society*, Vol. 32, No. 10, 1984, p. 730, prieiga internetu: [CEC — eContact! 13.4 — History of Electronic Sound Modification by Harald Bode](#), [žiūrėta: 2026-05-07].
5. Bordwell, David, Thompson, Kristin, Smith, Jeff, *Film Art. An Introduction*, New York: McGraw-Hill Education, 2020.
6. Buhler, James, *Theories of the Soundtrack*, New York: Oxford University Press, 2019.
7. Burlingame, John, „Novak angered by *Vertigo* music in *Artist*“, in: *Variety*, 10 January 2012, prieiga internetu: <https://variety.com/2012/film/news/novak-angered-by-vertigo-music-in-artist-1118048370/>, [žiūrėta: 2026-05-01].
8. Clair, René, „The Art of Sound“, trans. Vera Traill, in: *Film Sound: Theory and Practice*, New York: Columbia University Press, 1985, p. 92–95.
9. Cruse, Julius M., Lewis, Robert E., *Illustrated Dictionary of Immunology*, Boca Raton: CRC Press, 1995.
10. Derrida, Jacques, „Plato's Pharmacy“, trans. Barbara Johnson, in: *Dissemination*, London: The Athlone Press, 1981.
11. Doane, Mary Ann, „Ideology and the Practice of Sound Editing and Mixing“, in: *Film Sound: Theory and Practice*, New York: Columbia University Press, 1985, p. 54–62.
12. Doane, Mary Ann, „The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space“, in: *Film Sound: Theory and Practice*, New York: Columbia University Press, 1985, p. 162–176.
13. Dudley, Joshua, „The Wilhelm Scream: The History of Film's Most Popular Sound Effect“, *Backstage*, 22 June 2023, prieiga internetu:

- <https://www.backstage.com/magazine/article/wilhelm-scream-explained-75982/>, [žiūrėta: 2026-04-28].
14. Elsaesser, Thomas, Hagener, Malte, *Kino teorija: įvadas per juslių prizmę*, vertė Rima Bertaševičiūtė, Vilnius: Mintis, 2012.
 15. Gorbman, Claudia, *Unheard Melodies. Narrative film music*, London: The British Film Institute, 1987.
 16. Grabauskas, Vilius et al., *Medicinos enciklopedija*, T. 1 (A–M), Vilnius: Valstybinė enciklopedijų leidykla, 1991.
 17. Hightower, Nicholas Carr et al., „The Gastrointestinal tract as an Organ of Immunity“, in: *Encyclopedia Britannica*, prieiga internetu: [Human digestive system - Gastrointestinal Tract, Immunity, Digestion | Britannica](#), [žiūrėta: 2026-04-05].
 18. Hurley, Gavin F., „Giallo“, in: *The Microgenre. A Quick Look at Small Culture*, New York: Bloomsbury Academic, 2020, p. 103–111.
 19. Johansen, Jørgen Dines, *Literary Discourse. A Semiotic-Pragmatic Approach to Literature*, Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 2002.
 20. Juknevičius, Marius, *Eksperimentinė muzika kino garso takeliuose: apropiacija, legitimacija, tyrimai*. Magistro baigiamasis darbas, Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2023. Prieiga internetu: <https://gs.elaba.lt/object/elaba:166013201/166013201.pdf>, [žiūrėta: 2026-02-27].
 21. Kulezic-Wilson, Danijela, *Sound Design is the New Score: Theory, Aesthetics, and Erotics of the Integrated Soundtrack*, New York: Oxford University Press, 2020.
 22. Melia, Matthew, „Reading the Scream in Berberian Sound Studio and the Films of Peter Strickland“, in: *Frames Cinema Journal*, May 22, 2017. Prieiga internetu: <https://framescinemajournal.com/article/reading-the-scream-in-berberian-sound-studio-and-the-films-of-peter-strickland/>, [žiūrėta: 2025-11-26].
 23. Melnikova, Irina, *Intertekstualumas. Teorija ir praktika*, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2003.
 24. Melnikova, Irina, Katkuvienė Jurgita, Salupere, Silvi, *Grimzdimas. Semiotiniai skaitymo modeliai*, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2024.
 25. Melnikova, Irina, „(Skaitymo) ikoniškumas. Lolita“, in: *Semiotika*, t. 16, 2021, p. 24–65, prieiga internetu: <https://www.zurnalai.vu.lt/Semiotika/lt/article/view/24568>, [žiūrėta: 2025-10-19].
 26. Monaco, James, *How to Read a Film. Movies, Media and Beyond*, New York: Oxford University Press, 2009.

27. Olney, Ian, *Euro Horror. Classic European Horror Cinema in Contemporary American Culture*, Bloomington: Indiana University Press, 2013.
28. Platonas, *Faidras*, vertė Naglis Kardelis, Vilnius: Aidai, 1996.
29. Reynolds, Simon, „Tapeheads: The History and Legacy of Musique Concrète“, *Tidal*, May 15, 2021, prieiga internetu: <https://tidal.com/magazine/article/musique-concrete/1-78792>, [žiūrėta: 2026-05-08].
30. Talijan, Emilija, *Resonant Bodies in Contemporary European Art Cinema*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2022.

Šaltiniai

1. *Berberian Sound Studio* (Peter Strickland, 2012).
2. *Flux Gourmet* (Peter Strickland, 2022).
3. Merriam Webster Online Dictionary, < <https://www.merriam-webster.com/>>.
4. Songbird Survival, < <https://www.songbird-survival.org.uk/>>.
5. *Stripsody* partitūra, < <https://www.are.na/block/7373927>>.
6. The National Gallery, < <https://www.nationalgallery.org.uk/>>.

Summary

This master's thesis examines the capacity of film sound to actualise visual iconicity. The objects of analysis are two films by British director and screenwriter Peter Strickland, which are to be read as an institutional diptych – *Berberian Sound Studio* (2012) and *Flux Gourmet* (2022). The thesis investigates the strategies and means by which Strickland's films make sound visible, convert sonic icons into visual ones, establish spaces and represent bodies, compel the spectator to see what is not shown on screen and to feel the physical impact of the soundtrack. Iconisation – associated with visualisation but not limited to the visual – is understood in this thesis not as a metaphor but as a semiotic phenomenon. The research is conducted drawing on the perspective offered by Charles S. Peirce's semiotics on the principles of meaning production, connected to a sign typology that distinguishes signs into icons, indices and symbols, depending on the type of relation – resemblance, causality or convention – is operative in the process of semiosis. The analytical part of the thesis identifies iconisation strategies across both films and demonstrates how they shape the processes of meaning generation.