



VILNIAUS UNIVERSITETAS
FILOLOGIJOS FAKULTETAS

DOVILĖ MEILĖ
INTERMEDIALIŲ LITERATŪROS STUDIJŲ PROGRAMA

Kultūros mitų transformacija Lilianos Cavani filmuose: formos, funkcijos, reikšmė
Magistro darbas

Darbo vadovas prof. dr. Irina Melnikova

Vilnius

2026

Dovilė Meilė, Kultūros mitų transformacija Lilianos Cavani filmuose: formos, funkcijos, reikšmė. Magistro darbas, vadovė prof. dr. Irina Melnikova, Vilniaus universitetas, Filologijos fakultetas, 2026, 50 p.

Anotacija

Šiame magistro darbe tiriamas Lilianos Cavani kinas, perinterpretuojantis kultūros mitus. Darbo objektu pasirinkti du filmai – *Kanibalai* (*I cannibali*, 1970) ir *Kur tu? Aš čia* (*Dove siete? Io sono qui*, 1993), kuriuose šis perinterpretavimo veiksmas ypatingai ryškus. Antigonės, Teiresijaus, Trojos Helenos, Fausto figūrų perinterpretavimo veiksmas atliekamas remiantis Gėrardo Genetė'o transtekstualumo koncepcija, su ja suderinamomis intermedialumo teorijos įžvalgomis ir jų siūlomais instrumentais. Tyrimu siekiama išnagrinėti, kaip kinta mitinių figūrų funkcijos bei reikšmės transformuojantis raiškos medijai ir kaip naujai kuriami intermedialūs saitai modifikuoja literatūrinius mitus.

Raktažodžiai: Kultūros mitai, kinas, intertekstualumas, Liliana Cavani, *Kanibalai*, *Kur tu esi? Aš čia!*

Abstract

This thesis examines the cinema of Liliana Cavani and its reinterpretation of cultural myths. Two films – *The Cannibals* (*I cannibali*, 1970) and *Where Are You? I Am Here* (*Dove siete? Io sono qui*, 1993) – have been selected as the research objects, as the act of reinterpretation is particularly prominent in them. The analysis of the reinterpretation of the myths of Antigone, Tiresias, Helen of Troy, and Faust is based on Gérard Genette's concept of transtextuality, as well as compatible insights and methodological tools from intermediality theory. The study aims to investigate how the functions and meanings of mythical figures shift during the transformation of the medium of expression and how newly established intermedial connections modify literary myths.

Keywords: Cultural myths, cinema, intertextuality, Liliana Cavani, *The Cannibals*, *Where Are You? I'm Here!*

TURINYS

ĮVADAS	4
1. ANTIGONĖS MITAS MEDIJOSE	6
1.1. Antigonė dailėje.....	6
1.2. Antigonė dramoje	8
1.3. Antigonė kine	9
2. ANTIGONĖS MITO INTERPRETACIJA CAVANI FILME <i>KANIBALAI</i>	12
2.1. Filmo <i>Kanibalai</i> pasaulio dėsniai	13
2.2. Teiresijo figūra	14
2.3. Haimono „praregėjimas“	19
2.4. Kanibalizmas, kaip kontrolės įrankis.....	20
2.5. Cavani Antigonė	21
3. HELENOS IR FAUSTO MITAS MEDIJOSE	24
3.1 Trojos Helena	25
3.2 Helena tapyboje	26
3.3 Fausto reprezentacija mene	29
3.4 Faustas dailėje	30
4. BENDRAVIMO BŪDŲ REPREZENTACIJA CAVANI FILME <i>KUR TU ESI? AŠ ČIA!</i>	33
4.1. Menas ir kultūra kaip savirefleksijos strategija	36
4.2. Poezija	36
4.3. Vaizdas ir garsas.....	38
4.4. Butoh teatras.....	39
4.5. Kinas.....	41
4.6. Figūrų pokalbis.....	42
IŠVADOS	45
ŠALTINIAI IR LITERATŪROS SĄRAŠAS	47
SANTRAUKA	49
SUMMARY	50

IVADAS

Liliana Cavani – viena ryškiausių XX a. antrosios pusės bei XXI a. pradžios Europos kino asmenybių, kurios kūryba pasižymi intelektualumu bei drąsa kvestionuoti nusistovėjusias socialines normas ir estetiškes konvencijas. Formuodamasi kaip kūrėja vyrų dominuojamoje Italijos kino erdvėje – greta tokių meistrų kaip Vittorio de Sica, Roberto Rossellini, Pieras Paolo Pasolini ar Bernardo Bertolucci – Cavani įtvirtino unikalią autorinę poziciją.

Cavani savo kūryboje analitiškai žvelgė į įvairias ideologines schemas, meninėmis priemonėmis atskleisdama jų ribotumą ir nepakankamumą sudėtingai žmogaus tikrovei interpretuoti. Ji išvengė septintojo dešimtmečio autoriams būdingo vėlesnio politinio nusivylimo ir atsisakė minimalistinio kinematografinio stiliaus. „Jei Lilianos Cavani kinas iš tiesų išlieka politiškai, tai aristoteliška prasme: politika čia apibrėžia esminį individo dalyvavimą socialiniame ir pilietiniame polio gyvenime“ (Marrone 2000, 64). Cavani kultūrinė laikysena, tabu laužymas sietinas su autorės poreikiu išsaugoti kūrybinės saviraiškos unikalumą. „L. Cavani karjera liudija menininkės pasiryžimą su vizionierišku įžvalgumu kelti visuomenei ir individui aktualias problemas. Filmą „Kanibalai“ užfiksavo tradicinių sisteminių prielaidų apie teisinės ir politinės valdžios žlugimą tuo metu, kai 1968-ųjų kartos aktyvistų branduolys dar tik telkėsi“ (Marrone 2000, 64). Tuo tarpu filmas *Kur tu? Aš čia* gilinasi į žmogiškųjų santykių politiką, kurios centre – (ne)susiklabėjimo problematika.

Šio darbo **objektas** du Cavani filmai *Kanibalai* (*I Cannibali* 1970) ir *Kur tu esi? Aš čia!* (*Dove siete? Io sono qui!* 1993), kuriuose transformuojami kultūros mitai. Filmų atranka grindžiama jų teminiu dvilypumu, leidžiančiu įvairiapusiškai analizuoti režisierės pasitelkiamus mitus ir jų figūrų transformacijas. Šie kūriniai kelia fundamentalius žmogaus egzistavimo klausimus. *Kanibaluose* keliamos globalios visuomenės problemos, totalitarinės valstybės mechanizmai ir galia, kurioje individo maištas tampa atviru politiniu aktu. Tuo tarpu *Kur tu esi? Aš čia!* susitelkia į intymią bendravimo su „kitu“ problematiką, atskleidžiant marginalizuoto individo izoliaciją ir tapatybės paieškas bei galios dinamiką tarpasmeniniuose (šeimos) santykiuose.

Darbo **aktualumas**. Tyrimui atrinkti Cavani filmai akademinėje literatūroje belieka labai menkai analizuoti. Daugiausia akademinio dėmesio lygi šiol sulaukė Curzio Malapartės romano motyvais sukurta *Oda* (*La Pelle*, 1981) bei vadinamoji „Vokiškoji trilogija“¹. Kiek rimtesnio, bet vis

¹ Cavani „Vokiškąją trilogiją“ sudaro savo laiku dėl cenzūros draustas *Naktinis portjė* (1974), nagrinėjantis destruktivų sadomasochistinių ryšių tarp buvusio SS karininko ir jo kalinės žydės; *Anapus gėrio ir blogio* (1977), aptariantis meilės trikampį tarp filosofo Friedricho Nietzsche's, psichologės Lou Andreas-Salomé ir rašytojo Paulio Réé; bei *Berlyno romanas* (1985) – pagal japonų rašytojo Jun'ichirō Tanizaki romaną *Kryžius* sukurta pasakojimas apie vokiečių diplomato, jo žmonos ir ambasadoriaus dukros pražūtingą, mazochistinių ryšių artėjančio karo fone.

vien nepakankamo dėmesio *Kanibalai* ir *Kur esi? Aš čia* sulaukė tik Gaetano Marrone knygoje (Marrone 2000). Atsižvelgiant į tai, kokį svarbų vaidmenį mitas vaidina šiose Cavani filmuose, darbu siekiama užpildyti jų tyrimo spragą.

Darbo **tikslas** – išanalizuoti būdus, kuriais filmai kuria hipertekstinę ryšį su mitais bei jų transformacijomis skirtingose medijose, ir ištirti, kaip šis hipertekstinis ryšys formuoja ir komentuoja filmuose rodomų istorijų prasmę ir šių istorijų implikuojamas socialines idėjas.

Terminai ir metodologijos įrankiai. Žodis „Mitas“ (gr. mythos – šneka, žodis, pasakojimas, padavimas) pavadinime ir darbe vartojamas dviem skirtingomis prasmėmis. Viena vertus, jis pasitelkiamas kaip neutralus techninis terminas, nurodantis į plačiai žinomas ir mene ne sykį vaizduotas istorijas ar figūras. Kita vertus, Cavani kūryba atsigręžia ne tik į paplitusius kultūrinius pasakojimus, reiškinius ir figūras (Faustą ir Charlie Chapliną, Williamo Blake'o ar Catullo poezijos figūras, bet ir į klasikinės mitologines figūras, siejamas su mitiniais pasakojimais (Antigonė, Teiresijas, Helena), todėl neišvengiamai aktualizuojama ir kita – mito kaip specifinio pasaulio / tvarkos / idėjų konceptualizavimo būdo, ypatingo figūratyvinio pasakojimo formos – prasmė. Šiame darbe Cavani kinas tiriamas kaip mitų per-/ap-mąstymo ir savo mitų steigties vieta. Taip atskleidžiantis dvilypę mito funkciją – mito kaip būdo komentuoti nemitologinį mąstymą ir mito kaip universalios metasistemos, sužadinančios ir aktualizuojančios mitologines situacijas bei patį mitologinį suvokimą (Lotman 2004). Analizėje naudojamosi Gėrardo Genetė'o transtekstualumo koncepcijos įrankiais jų išsamiau nepristatant, nes jie buvo pakankamai išsamiai aptarti Irinos Melnikovos knygos ir straipsniuose (Melnikova 2016) (Melnikova 2003).

Mitas darbe traktuojamas kaip hipotekstas, veikiantis ne tik kaip naratyvinis pagrindas, bet ir kaip mąstymo sistema bei universalus „kultūrinis kodas“, organizuojantis filmo suvokimą. Darbas tiria, kaip filmai pasisavina mito kodą, kaip jį perrašo kino medijoje ir kaip tas pasisavinimas bei perrašymas transformuoja prasmes.

Darbo **struktūra**. Darbą sudaro keturi skyriai ir išvados: pirmajame skyriuje aptariama kaip Antigonės figūra vaizduojama skirtingose medijose, kokios temos išryškėja; antrajame skyriuje analizuojama kaip kultūriniai mitai yra perinterpretuojami filme *Kanibalai*; trečiajame skyriuje glaustai apžlegiama Helenos ir Fausto vaizdavimo tradicija medijose; ketvirtajame gilinamasi į Helenos ir Fausto figūrų transformacija filme *Kur tu esi? Aš čia!*

1. ANTIGONĖS MITAS MEDIJOSE

1969 metais pasirodęs Cavani filmas *Kanibalai (I Cannibali)* rodo veikėjus mitiniais vardais – Antigonė, Ismenė, Teiresijas, etc., intertekstualiai nurodančiais, pirmiausia, į Antigonės mitą, su kuriuo kuriamas hipertekstinis ryšys. Hipertekstu Gérard'as Genette'as vadina tekstą, kilusį iš anksčiau sukurto teksto (hipoteksto) transformacijos ar imitacijos būdu (Genette 1997, 7,9). Mitų transformacijos atvejais susiduriame su alografiniais² hipertekstais (Genette 1997, 52, 438), kuriančiais ryšį su daugybe alografinių hipotekstų – ankstesnėmis mitinės istorijos transformacijomis, kurtomis įvairiose medijose. Tačiau Akademinėje literatūroje filmas traktuojamas kaip senovės graikų dramaturgo Sofoklio *Antigonės* (V a. prieš Kr.) transformacija, t.y. kaip autografinis, vieną konkretų hipotekstą „perrašantis“ filmas, keičiantis antikinę tragediją, perkeldamas įvykius iš Tėbų į distopinį šiuolaikybės pasaulį.

Sofoklio tragedija *Antigonė* remiasi Tėbų ciklo mitologija, kurioje brolžudiškas Eteoklio ir Polineikio konfliktas tampa tragedijos katalizatoriumi (Sofoklis 1988). Kreonto draudimas laidoti Tėbus puolusį Polineikį, sukuria konfliktą tarp valstybės poreikio ginti savo interesus ir žmogaus teisių į paprotines normas. Esminė vertybinė takoskyra išryškėja jau pradiniam seserų Antigonės ir Ismenės dialoge. Ismenės figūra įkūnija nuolankumą įstatymui, būdingą didžiajai visuomenės daliai, tuo tarpu Antigonė, pasiryžusi slapta palaidoti broį, mat to reikalauja Dievų įstatymai, pasižymi stoisiskumu ir vidine autonomija. Ši figūra vakarų mąstyme iškyla ne tik kaip tragiška herojė, bet kaip pamatinis taškas, kuriame susiduria teisė, lytis ir pati gyvybės prasmė (Žukauskaitė 2010, 1-16). Antigonės istorija tapo vienu iš pamatinių Vakarų pasaulio pasakojimu, kultūros mitų apie neišsprendžiamą valstybės *versus* žmogaus teisių konfliktą, kuris jau ne vieną tūkstantmetį pavergia kūrėjų ir mąstytojų vaizduotę ir protus.

1.1. Antigonė dailėje

Vakarų vaizduojamajame mene Antigonės figūra patyrė nemenką evoliuciją (Steiner 1996, 1-36). Renesanso ir Baroko epochose ji funkcionavo visų pirma kaip nuolanki, aklą tėvą Oidipą tremtyje lydinti dukra, atstovaujanti krikščioniškajam gailestingumui artimą pareigos simbolį. Šią tradiciją iliustruoja tokie kūriniai kaip Jean-Antoine-Théodore Giroust *Oidipas Kolone (Oedipus at Colonus, 1788)*, kur pagrindinis dėmesys sutelkiamas į jos, kaip tėvo globėjos, vaidmenį.

² Alogrāfai (gr. allos – kitas, kitoks + graphō – rašau) - tai raidžių, arba grafemų, poziciniai variantai. (žr. Aleksas Girdenis, Alografai. *VLE*. <https://www.vle.lt/straipsnis/alografai/>). Genette'as pritaiko terminą tekstų ryšiui aptarti.

Tačiau situacija keitėsi nuo XVIII a. pabaigos, kuomet tapytojai Antigonę pradėjo vaizduoti kaip bebaimę heroję, prioritetą teikiančią dieviškiesiems įstatymams. Kūrinių nuotaika išliko



pav. 1 Antigonė, Frederic Leighton, 1882



pav. 2 Antigonė prie Polineikio kūno, Sebastien Norblin, 1825

melancholiška, tamsi, persmelkta neišvengiamybės jausmo, tačiau kartu ir atvirai heroizuota. Antigonė kūrėjams tapo universaliu orumo, meilės artimui bei pilietinio nepaklusnumo simboliu.

Jos vaizdiniuose ėmė dominuoti rimtis, susikaupimas ir asketiškas grožis, o prasmė kūriniuose dažnai koduojama simboliais – šotis su vandeniu, gedulo skraistės ar uolėto kapo fonas. Tai rodo pre-rafaelitiško stiliaus atstovės Marie Spartali Stillman paveikslas *Antigone* (pav. 3), kur herojė vaizduojama saujoje laikanti žemę, skirtą brolio kūnui užberti. Šiame paveiksle svarbi ir dar viena kompozicija: Antigonės ranką laiko šviesiaplaukė sesuo Ismenė, tarsi skubindama greičiau užbaigti darbą. Panašus seserų vertybinis ir emocinis kontrastas kuriamas ir vokiečių tapytojo Emilio Teschendorffo paveiksle *Antigone ir Ismenė* (pav. 4), kuriame išsigandusi sesuo bando įtikinti Antigonę atsisakyti plano palaidoti brolių.



pav. 3 Antigonė, Marie Spartali Stillman (1844–1927), data nežinoma



pav. 4 Antigonė ir Ismenė, Emil Teschendorff, 1892

Antigonės figūros transformacija Vakarų tapyboje – nuo paklusnios aklo tėvo vedlės iki sąmoningos, tragiškos maištininkės – liudija šio mito lankstumą ir gebėjimą reikšti besikeičiančių sociokultūrinių epochų idėjas ir rodyti žmogaus sąmonėjimo ir individualaus pasirinkimo klausimus. Šiame darbe analizuojamas Cavani filmas *Kanibalai* cituoja klasikinę tapybą ją įtraukia į naujų prasmų formavimąsi.



pav. 5 Antigonė laidoja savo brolio Poliniekio kūną, Jules-Eugène Lenepveu, 1835–98

1.2. Antigonė dramoje

Kaip pastebi teatro tyrėjai (Mee, Foley 2011, 1-47), Vakarų kultūra, adaptuodama ir perrašydama Antigonės mitą, neišvengiamai priskiria jam savo, dažnai postkrikščioniškos epochos, vertybinius orientyrus. Jei graikų tragiko Sofoklio tekste užkoduotas fundamentalus konfliktas tarp valstybinio (polio) įstatymo ir nerašytų dievų dėsnių, tai XX amžiaus dramaturgijoje ir teatro pastatymuose šios kategorijos įgauna naujus politinius ir etinius atspalvius.

Robertas S. Miola pabrėžia, kad ankstyvųjų naujųjų laikų Antigonės recepcija pasižymėjo sistemingu sofokliškojo originalo perrašymu, siekiant pritaikyti kūrinį prie tuometinių krikščioniškų bei patriarchalinių sistemų (Miola 2014). Pagrindinis dėmesys kuriant naujus hipertekstus dažnai būdavo nukreipiamas nuo maištingos Antigonės į Kreontą, vaizduojant jį kaip tironą piktnaudžiaujantį valdžia. Pati Antigonė neretai likdavo nuošalyje arba būdavo transformuojama į pamaldžią šeimos puoselėtojos figūrą, meilužę ar dukteriško nuolankumo pavyzdį.

Esminiai konceptualūs ir teminiai Antigonės mito ir Sofoklio tragedijos poslinkiai išryškėjo XX a. viduryje, kai dramaturgai akcentavo politinės rezistencijos temą. Dažniausiai statomos ir analizuojamos versijos, kaip pavyzdžiui, Jeano Anouilh'jo 1944 m. drama tapo atviru politiniu

manifestu, pavertusiu antikinę istoriją alegorine parabole, vaizduojančią dviejų modernių pozicijų susidūrimą, idealistinio, griežto konformizmo atmetimo (prancūzų Pasipriešinimo judėjimo) ir pragmatinio kompromiso (kolaboracionistų) (Anouilh 1946). Antigonės maištas čia yra ne paprotinis ar religinis, o egzistencinis ir asmeninis. Pati Antigonė pripažįsta, kad laidojimo ritualas yra „absurdiškas“, kai Kreontas klausia, dėl ko ji aukojasi, atsako, kad dėl nieko, dėl savęs. Tuo tarpu Bertoldas Brechtas savo 1948 m. pjesėje atliko dar radikalesnę transformaciją – jis atmetė antikinės lemties koncepciją ir tragedijos svorio centrą iš religinės-mitologinės sferos perkėlė į politinę ir ekonominę (Brecht 1947). Tėbų valdovas Kreontas pradėjo karą prieš kaimyninį Argą, kurio tikslas užgrobti geležies rūdos kasyklas. Antigonė atvirai pasmerkia tokią karo politiką ir bando atverti akis Tėbų vyresniesiems, argumentuodama, kad karas griauja patį miestą, Kreontas už tai ją pasmerkia mirčiai. Brechtas kūriniu pabrėžė, kad katastrofa nėra akla dievų valia, o išimtinai žmogaus sukurto galios aparato ir racionalios politinės atsakomybės stokos rezultatas.

Antigonės mito hipertekstinių transformacijų tendencijos liudija nuoseklų istorijos politizavimo procesą. Jei ankstesnėse epochose tragedija buvo perrašoma siekiant ją pritaikyti prie kintančių mitologinių, religinių ar patriarchalinių normų, tai XX amžiuje Antigonės figūra pasitelkiama reflektuoti ideologinius konfliktus, kritikuoti totalitarines galios struktūras bei kvestionuoti asmeninę žmogaus politinę atsakomybę.

1.3. Antigonė kine

Kaip žymi Des O'Rawe'as, Antigonės mitas kino istorijoje tapo esminiu atskaitos tašku tyrinėjant modernybės ir tragedijos santykį bei šiuolaikines politines realijas (O'Rawe 2022). Pirmąją žinomą Antigonės ekranizaciją 1911 m. pristatė italų režisierius Mario Caserini (*Antígona*) ir kompanija „Società Italiana Cines“. Bet iš kart po to prasidėjo istorijos sušiuolaikinimas: 1916 m. Jacques'o de Baroncelli filme *Naujoji Antigonė (La nouvelle Antigone)* mitinė istorija perkeliama į Pirmojo pasaulinio karo kontekstą: herojė tapo pasiaukojančios moters simboliu, prižiūrinčia fronte apakusį vyrą. Po Antrojo pasaulinio karo televizija suvaidino svarbų vaidmenį populiarinant šį mitą, buvo dažnai adaptuojama Anouilh'jo pjesė (O'Rawe 2022).

1960-ųjų pabaigoje kine išryškėjo takoskyra tarp realistinio ir modernistinio pasakojimo: Graikas Tzavellas *Antigonėje (Antigone, 1961)* atgaivina graikišką autentiškumą keisdamas istorijos finalą (Kreontas atsisako sosto) ir pritaiko klasikinio Holivudo kino pasakojimo konvencijoms. Tuo tarpu Cavani distopijoje *Kanibalai (I cannibali, 1970)*, mitas perkeliamas į modernų, politinių neramumų ir nepalaidotų lavonų pilną Milaną.

Kūrėjai vakarų Vokietijoje, pasitelkdami Bertolto Brechto idėjas ar Erwino Piscatoro dokumentinio teatro koncepciją, aktualizavo Antigonės figūrą kaip pasipriešinimą totalitarizmui, priemonę diskutuoti apie Šaltojo karo paranoją, augantį terorizmą ir neišspręstą nacistinės praeities

naštą (O'Rawe 2022, 11-17). Rolfo Hochhutho 1963 m. novelėje ir vėlesnėje (1968 m., rež. Rainer Wolffhardt) jos televizijos adaptacijoje *Berlyno Antigonė* (*Die Berliner Antigone*), vaizduojamas medicinos mokslo bendrininkavimas legitimizuojant trečiojo reicho nusikaltimus. Antigonės interpretacijų politizavimas dar labiau aštrėjo 8-ajame dešimtmetyje, Vakarų Vokietiją sukrėtus vadinamajam „vokiškam rudenii“. Kaip atsakas į valstybės taikomą cenzūrą pasirodė kino antologija *Vokietija rudenį* (*Deutschland im Herbst*, 1978). Filmo segmentas, pavadintas *Atidėtoji Antigonė* (*Die verschobene Antigone*, rež. Volkeris Schlöndorffas pagal Heinricho Böllio scenarijų), satyriškai iliustruoja, kaip televizijos vadovai baiminasi transliuoti Antigonės pjesę, manydami, kad antikiniai motyvai paskatins jaunimą prisidėti prie radikalizmo sklaidos.

Kaip parodė Johno Hope'o Franklino humanitarinių mokslų instituto organizuoto Antigonės kino ciklo peržiūra, mito interpretavimas kine peržengia tiesioginės adaptacijos ribas³. Vienijančia filmus gija tampa politinis smurtas ir ginčijamas laidojimas, reflektuojantis istorinį brutalumą, glūdintį pačiuose valstybės pamatuose. Šiame cikle buvo rodomi keturi filmai. Be jau minėto filmo *Vokietija rudenį*, rodytas neo-vesternas nukeliantis į JAV ir Meksikos pasienį – *Trys Melkuadeso Estrados kapai* (*The Three Burials of Melquiades Estrada*, rež. Tommy Lee Jones, 2005). Čia pasienio patrulio nužudytas ir slapta dykumoje užkastas nelegalus imigrantas virsta institucinės neteisybės simboliu – jo kūnas nuolat „grįžta“ ir jį tenka laidoti tris kartus. Filmas *Sielvarto pienas* (*La Teta Asustada*, rež. Claudia Llosa, 2009) reflektuoja Peru pilietinio karo padarinius, nagrinėja Lotynų Amerikos istorinę traumą, jame pasakojama apie Faustą, siekiančią deramai palaidoti motinos palaikus jos gimtajame kaime. Paskutinis dokumentikos filmas pavadinimu *Lovaniumo fantomai* (*Les Fantômes des Lovanium*, rež. Cécil Michel, Thibault Verly, 2014) rodo Kinšasos universitetą, kur žinomas Kongo tapytojas bando įamžinti XX a. 7-ajame dešimtmetyje Mobutu režimo brutaliai nuslopintą studentų sukilimą. Istorija talpinama į Afrikos dekolonizacijos kontekstą, kuriame valstybė uždraudžia gedulą.

Didžioji dalis Antigonės interpretacijų perkelia antikinę istoriją į vienokią ar kitokią „šiuolaikybės“ erdvę, kaskart iš naujo išryškindamos universalią individualaus ar kolektyvinio politinio bei socialinio pasipriešinimo idėją, ir šiai idėjai išreikšti pasirenkamos skirtingos kino priemonės, įvairūs vizualūs ir/ar garso sprendimai. Jų dauguma sukuria / ryškina istorijos tikroviškumo iliuziją, nepriklausomai nuo to, kokiam laikotarpiui (Antikai ar Naujesiems laikams) priskiriama istorija ir kokioje erdvėje (Senovės Graikijoje ar kitur) ji vyksta. Cavani *Kanibalai* taip pat akcentuoja pasipriešinimą valstybės represijoms, kurio priemone čia tampa „grynas gestas“ – tyla ir fizinis veiksmas. Tačiau jos filmas gerokai praplečia interpretacijų tradiciją. Cavani aktualizuoja antikos ir šiuolaikybės susidūrimą, atveriantį mitologinio ir nemitologinio mąstymo jungimą, ir šis

³ John Hope Franklin Humanities Institute, „Antigone Film Series“, prieiga per internetą: <https://fhi.duke.edu/news/antigone-film-series-resources/>.

hipertekste vykstantis *jungiantis susidūrimas* realizuojamas specifinėmis vizualiomis ir garso veiksenaomis, įtraukiančiomis intertekstinį/intermedialųjį dialogą su ankstesnėmis istorijos interpretacijomis, atliktomis tapyboje, dramoje ir kine.

2. ANTIGONĖS MITO INTERPRETACIJA CAVANI FILME *KANIBALAI*

Kitaip nei dauguma kitų Sofoklio *Antigonės* hipertekstų, kurie sudaro Cavani filmo platų intertekstų (ir dalinai hipotekstų) ratą, paratekstas-pavadinimas *Kanibalai* tiesiogiai nerefereuoja į Antigonės istoriją. Ji aktualizuojama veikėjų vardais ir jų atliekamais veiksmams (siužetu). Kitas paratekstas – filmo prologas pajūryje – funkcionuoja kaip mitinis slenkstis, kuriame užmezgamos pagrindinės kūrinio prasminės gijos – regėjimo paradokso kryptys. Filmą pradžioje matome Teiresiją gulintį ant jūros kranto – jis pasirodo kaip nežinia iš kur atsiradęs atvykėlis, sustingęs it negyvėlis. Šis vaizdas tiesiogiai koreliuoja su vėliau rodomais Milano gatvėse tįsančiais kūnais, tačiau prologe rodoma mirtis tėra apgaulinga kaukė. Vaikų būrelis smalsumas ir jų nerūpestingas raginimas „bakstelti“ šį nepažįstamą objektą suteikia scenai ludiško nekaltumo atspalvį, kol Teiresijas staiga atsibunda lyg po ilgo miego. Tačiau šis „prisikėlimas“ vaikams reiškia mirtį. Teiresijai pakilus vytiš kopų link nubėgusių vaikų, aidintys pareigūnų šūviai akimirksniu nutraukia vaikų gyvybes. Pasaulyje, į kurį įžengia pabudęs Teiresijas, prisilietimas prie mirusiųjų gresia gyvybės praradimu.

Prologas vizualiai priešina ir jungia Antiką ir šiuolaikybę. Jį vainikuojanti sentencija – „Jūs matote mus, bet tai darydami nematote bedugnės, į kurią įkrintote“ formuoja žiūros perspektyvą. Jis, viena vertus, aktyvina matymo / nematymo problemą, kita vertus, brėžia perskyrą tarp dievų ir juos reprezentuojančių institutų, kokiais filme tampa ir valdžia, ir bažnyčia. Kai Teiresijas, nužiūrėjęs nužudytus vaikus, pakelia kriauklę, iškritusią bėgusiai mergaitei iš rankų, pasigirsta agresyvi Ennio Morricone daina „Song of Life“, kurioje skamba žodis „kanibalai“, o saulėtą pajūrį pakeičia pilkas, niūrus Milanas. Nuo šios akimirkos filmas pradeda plėtoti komplikotą matymo ir nematymo ryšį, kuris kreipiamas keliomis skirtingomis kryptimis:

Matymas kaip egzistencinis veiksmas. Filmą personažai kaip Antigonė ir Teiresijas reprezentuoja „reginčiuosius“. Nepaisant to, kad valstybė neleidžia liesti mirusiųjų/nužudytų, gulintį gatvėse, tad verčia jų nematyti, Antigonė ir Teiresijas mato lavonus gatvėse, atsisako palaikyti interpretuoti kaip nudvasintus objektus ir savo veiksmams bando priversti matyti ir aplinkinius. Jūdvių matymas tiesiogiai transformuojasi į veiksmą – laidojimo ritualą, Premjero įsakymu draudžiamą pasipriešinimą. Antigonė ir Teiresijas ne tik mato, bet ir savo buvimu rodo, kad mato, taip mesdami iššūkį sistemos suformuotoms taisyklėms.

„Egzistencinis“ nematymas/aklumas. Milano gyventojai stengiasi nematyti akivaizdaus ir bauginančio reiškinių – kūnų gatvėse. Taip, jie tarsi „atšaukia“ veiksmo poreikį – to veiksmo, kuris šiame pasaulyje baudžiamas mirtimi. Tai taktinis, savisaugos padiktuotas aklumas.

Matymas kaip valdymo įrankis. Valstybę valdantiems matymas yra tapatus stebėjimui. Premjeras mato viską, jo akimis tampa miesto piliečiai, perduodantys informaciją policijai. Toks matymas yra nuasmenintas ir fiksuojantis tik trikdžius, anomalijas. Miesto valdžia mato-stebi

grėsmės, bet ir kitus – pavaldinius – verčia žiūrėti į tuos, kurie nepakluso, buvo nužudyti ir liko gatvėse kaip bauginimo priemonė. Valdžia verčia matyti, galvodama, kad taip gyventojai bus sustabdyti nuo veiksmo, tačiau Antigonės atveju būtent matymas išprovokuoja veiksmą.

Vertinant Sofoklio istorijos interpretavimo aspektu, Cavani hipertekstas iš esmės perkelia konflikto svorio centrą ir aktualizuoja hipotekste tiesiogiai neplėtotą supančios erdvės dėsnių matymo bei interpretavimo perspektyvą. Jei antikinėje *Antigonėje* esminis susidūrimas vyksta tarp dviejų aiškiai suvokiamų ir artikuliuotų įstatymų (nerašytų dievų dėsnių ir polio tvarkos), tai moderniaame filmo pasaulyje tragedijos ašimi tampa žiūros perspektyva. Tai, kas Sofoklio tekste nebuvo akcentuojama, Cavani filme yra aktualizuojama: esminis filmo konfliktas kyla ne vien dėl paties laidojimo veiksmo, bet dėl gebėjimo (ar atsisakymo) „pamatyti“, pripažinti, vertinti ir interpretuoti supančią tikrovę.

2.1. Filmu *Kanibalai* pasaulio dėsniai

Toji matymo vs nematymo (ar regėjimo / interpretavimo perspektyvos) problema sietina su takoskyra, atsirandančia perkeliant Antikos mitą į „dabartį“, derinant antikinio ir krikščioniško pasaulių / laikų požiūrį į Dievą / Dievus. Antikos politeizme dievai buvo vaizduojami kaip antropomorfinės būtybės, kupinos žmogiškų ydų, aistrų, pavydo, keršto. Graikų etika rėmėsi herojaus santykiu su likimu ir paprotiniais įstatymais, tuo tarpu krikščioniškasis monoteizmas Dievą (Kristų) vaizduoja kaip tobulą žmogų, o jo etiką grindžia radikaliai skirtinga nuo Antikinės vidinės dorybės koncepcija. Cavani Milane, kuriame susiduria dvi etikos, įstatymas ir tvarka, kaip filme sako žurnalistas, grindžiami visų demokratinių jėgų bendradarbiavimu, padorumu bei pilietinėmis vertybėmis. Vis dėlto dar iki šio oficialaus pranešimo žiūrovas spėja susipažinti su tikrąja Milano realybe. Po įžanginės scenos su Teiresijumi pajūryje seka titrai, žiūrovas mato paralelinį montažą ir susipažįsta su šiuurpiu miesto vaizdu, kuriame dešimtys lavonų tįso ne tik ant šaligatvių, bet ir gatvių viduryje, ant krūmų ar tramvajaus pervažų. Jau filmo ekspozicijoje žiūrovui pristatomos negailestingos taisyklės – tie, kas nusižengia, yra nužudomi, o jų kūnai paliekami mirties vietoje kaip nuolatinis įspėjimas kitiems laikytis taisyklių. Tuo tarpu filmo pradžioje užsimezgęs Antigonės ir premjero sūnaus Haimono dialogas iškart apnuogina ne tik asmeninį judviejų konfliktą, bet ir kolektyvinį visuomenės nesusikalbėjimą. Paklaususi „Ar persigalvojai?“, Antigonė bando sužadinti Haimono ryžtą kartu palaidoti jos brolių. Į merginos argumentus „tu turi man padėti“ ir „viena aš negaliu“ – Haimonas atsako, kad nors ir norėtų padėti, tai esą tiesiog neįmanoma, o nei jai, nei mirusiajam neturėtų būti jokio skirtumo, kur guli kūnas. Kai Antigonė nusprendžia veikti viena, Haimonas bando ją sulaikyti žadėdamas paprašyti tėvo „išimties“. Šį siūlymą Antigonė palydi kandžia panieka, „Taip, pasirašyto popieriaus“. Šiame kontekste ir televizijos žurnalisto retorika apie demokratines jėgas skamba ciniškai, mat už viešųjų ryšių uždangos slypi vienvaldė premjero figūra.

Pastarajam filme sąmoningai nėra suteikiamas Kreonto, antikinio polio vadovo, vardas siekiant sukurti iliuziją, jog moderni sistema remiasi kolektyviniais sprendimais, o ne tironiška valia.

Cavani filme negyvi kūnai Milano gatvėse žymi brutalią ribą tarp privačios autonomijos ir viešosios erdvės pažeidimo. Valstybė siekia kontroliuoti ne tik gyvuosius, bet ir mirusius, paversdama jų palaikus politinio bauginimo instrumentais. Šiame kontekste Antigonės ir Teiresijos pasiryžimas pašalinti kūnus iš „gyvenamosios“ miesto erdvės į tą, kur jie gali būti palaidoti, tampa veiksmo aktu, kuris griauja nusistovėjusią, valstybės palaikomą tvarką. Palaikai gatvėse sukuria slegiančią nejaukos atmosferą, kuri virsta grotesku, pavyzdžiui, scenoje su negyvėliu tramvajaus viduryje, kur mirusiojo kūnas yra įspraustas į kasdienio viešojo transporto erdvę. Taip Milano peizaže emocijas kelia nebe žmonės ar jų poelgiai, o patys objektai arba suobjektinti kūnai. Šis poslinkis nuo subjekto prie objekto demaskuoja totalitarinės kultūros esmę ir žymi Antikos ir rodamos šiuolaikybės skirtumą: kai žmogus tampa daiktu, jo mirtis nebetenka antikinio tragizmo ir virsta tik vizualiniu trikdžiu.

Televizijos žurnalisto lūpomis ir Milano vaizdiniais žiūrovui yra pristatoma tokia santvarka, kurioje nebegalioja nei antikinės, nei krikščioniškos vertybės: čia nebėra nei antikinio likimo, nei kovos su tuo likimu, nei mirties tragizmo, nei pagarbos aukštesniajai tvarkai ar žmones globojantiems bei baudžiantiems dievams, nei krikščioniško gailestingumo ir pagarbos gyvybei bei mirčiai. Du pamatiniai Europos kultūros stulpai – ją formavę antikiniai ir krikščioniškieji mitai – galutinai praranda vertę. Tokiame fone žurnalisto kalbos apie tariamą „demokratiją“ anaipol nereprezentuoja laisvos visuomenės laimėjimų, oficiali retorika tik nuvertina patį žodį niveliuodama jo prasmę ir vertę. Šiame prasmę praradusių sąvokų pasaulyje išryškėja dar viena svarbi opozicija – žodis vs tyła, kuri tampa tokia pat svarbi, kaip ir anksčiau aptarta „matymo ir nematymo“ dinamika. Antigonės ir Teiresijos bežodis, bet veiksmu grįstas ryžtas – atlikti laidojimo ritualą tampa vieninteliu autentišku būdu pasipriešinti šiai sistemai ir sugrąžinti žmogiškumą kitam – tam, kurio nei modernūs įstatymai, nei pamiršti dievai nebesaugo.

2.2. Teiresijos figūra

Antikiniuose mituose ir tekstuose Teiresijas yra vaizduojamas kaip aklas žiniuonis, užsitarnavęs visuomenės ir polio valdovų pagarbą, kuriam dievai suteikė vidinę regą matyti jų valią ir ateitį. Cavani perinterpretuodama pastarojo tradicinį vaidmenį ir perkeldama šią figūrą į XX amžiaus 7-tąjį dešimtmetį reprezentuojantį filmą sukuria Teiresijos paralelę su Oidipu, Adomu bei Kristumi. Cavani filme cituojami dailės kūriniai, pavyzdžiui *Oidipas ir Antigonė* (pav. 7) ir citavimu kuriamas intermedialus dialogas su daile komplikuoja Teiresijos figūrą. Tapybos tradicijoje Antigonė dažnai vaizduojama kaip akis išsidūrusio tėvo palydovė, tačiau Cavani šį kanoną transformuoja, akląjį Oidipą filme vizualiai „pakeičia“ Teiresijas. Šią transformaciją pagrindžia rankšluosčių/drabužių

spalvinė gama (pav. 6). Cavani Teiresijas, priešingai nei mitinis prototipas ar akis išsidūręs Oidipas, nėra fiziškai aklas. Tačiau šis intermedialios nuorodos veiksmas sukuriamas ikonografinis



pav. 6 Scena iš Cavani filmo *Kanibalai*



pav. 7 Oidipas ir Antigonė, Aleksander Kokular, 1825-1828

„pakeitimas“ steigia intriguojančią įtampą: regintis Teiresijas negali matyti ateities, jis bet mato tai, kas vyksta čia ir dabar. Cavani filme regėjimo paradoksas apverčia antikinę tradiciją, jei senovės mituose aklumas simbolizavo vidinę regą bei gebėjimą numatyti ateitį, tai *Kanibalų* pasaulyje fizinio aklumo nebelieka – čia visi yra regintys, bet ne visi mato. Teiresijas mato, bet jo matymo laukas ribojamas „duotybės sfera“, o kitų matymo laukas ribojamas valdžios įstatymais. Šiame kontekste Teiresijas su Antigone išsiskiria tuo, kad jų matymas skatina veiksmą: jie perkelia gatvėse tįsančius kūnus į kitą – laidojimo – erdvę. Kartu su (ne)regėjimu kinta ir Teiresijaus statusas: jis netenka antikoje turėto valdovų patarėjo vaidmens, jis nebėra aukštoji instancija, kurios įžvalgomis remtųsi sprendžiantieji. Teiresijo figūra filme įprasmina ne ideologinę kovą, o pamatinę žmogiškąją pareigą: jis tiesiog atlieka tai, ką dera daryti žmogui ir ką numato ne valstybės institucijų, o aukštesnieji – Dievų ar Dievo – įstatymai bei tūkstantmečiai papročiai. Mirusiųjų laidojimas čia tampa ne politine deklaracija, o elementariu ir „savaime suprantamu“ aktu.

Teiresijo kitybė reiškiasi ir filmo kuriamoje žodžio vs vaizdo – kalbėjimo vs žiūrėjimo įtampoje. Jis reprezentuojamas kaip atvykęs iš anapus (jį pirma matome ne Milano erdvėje, bet gamtoje, prie jūros). Jis rodomas kaip svetimšalis, žurnalistas jį vadina „maugliu“, kuris negali susikalbėti su miesto gyventojais, nes nežino jų kalbos. Grąžindama Teiresijui regėjimą, Cavani atima iš jo kalbėjimo, atitinkamai ir pranašystės galią. Jau filmo pradžioje jis savo akimis regi beprasmišką vaikų nužudymą – tai tampa jo pirmąja pažintimi su sistema. Vėliau matome jį ne tik stebintį žmonių palaikus Milano gatvėse, bet ir atliekantį konkrečius, taktilinius pagarbos aktus: jis apsiaučia mirusiuosius savo drabužiais. Matymas čia tampa neatsiejamas nuo prisilietimo, stebėjimas – nuo

atsakomybės, o paties Teiresijo figūra „sukrikščioninama“ antikiniam Teirėsijui nebūdingu gailestingumu.

Antigonė pirmoji užmezga kontaktą su Teiresijumi, jiedviem susitikus kavinėje ji bando perprasti jo „kitoniškumą“, prašydama užrašyti ar nupiešti tai, ką jis sako nesuprantama kalba. Kai Teiresijas išeina iš kavinės palikęs iš pajūrio atsineštą kriauklę, būtent Antigonė priima šį ženklą, kuris veikia kaip objektas, įkūnijantis mitinę atmintį ir kitą – mitinį pasaulį, sykiu – tikro „garso“ kultūrą. Pastaroji čia išryškina priešpriešą tarp nuvertinto žodžio (kurį reprezentuoja žurnalisto retorika apie „demokratiją“) ir jo vertės, kuri priklauso anapusybei bei pranašystės tradicijai. Kriauklės garsas čia tarnauja ne tiesioginei komunikacijai, o žymi kitybės erdvę. Antigonė pasiėmusi kriauklę išeina iš kavinės paskui Teiresiją, taip tarsi pasirinkdama tapti jo kelionės dalimi. Nors jis atneša „žinią“, ji suteikia jam judėjimo kryptį mieste. Filme matome kaip Antigonė naviguoja ir lydi Teiresiją po Milaną, ji vairuoja mašiną atliekant judviejų misiją: sustoja prie lavono, jį įkelia į mašiną ir vežą už miesto, kur palaidoja.

Filmo pabaiga žymi kolektyvinį lūžį. Viešas Antigonės ir Teiresijaus nužudymas, turėjęs tapti dar vienu įbauginimo aktu, pasiekia priešingą rezultatą – jis suardo gyventojų apatiją. Matydami žūstančią „pirmąją porą“, žmonės perima jų estafetę. Filmo pabaigoje itin alegoriškai vaizduojamos susirinkusiųjų akys – apšvietimo pagalba jos primena juodas, tuščias akiduobes, tačiau toks susirinkusiųjų „aklumas“ padeda grįžti prie antikinės nereginciojo konotacijos – aklumas virsta praregėjimu, jie gali matyti ateitį ir/ar tai, kas yra už supančio pasaulio ribų. Filmas užbaigiamas mizanscena kai grupė piliečių, nešančių negyvuosius, atkartoja tuos pačius veiksmus, kuriuos filmo pradžioje demonstravo Antigonė ir Teiresijas. Ši nauja bendruomenė filmo pabaigoje nebesiremia Premjero leidimais, tačiau remiasi tuo, ką sociologas Victoras Turneris vadina *communitu* – spontanišku, betarpišku žmonių ryšiu, kylančiu iš ritualo.

Sistemos persekiojama pasipriešinimo bendruomenė filme vizualiai įtvirtinama per dar vieną pamatinių Europos kultūros kodų – krikščioniškąjį žuvies simbolį, kurį maištininkai pasitelkia kaip identifikacinį ženklą. Šis simbolis, dar žinomas kaip *Ichthys*, yra vienas seniausių krikščionybės ženklų, graikų kalba sudarantis akronimą, reiškiantį „Jėzus Kristus, Dievo Sūnus, Išganytojas“. Ankstyvaisiais krikščionybės amžiais, kai tikintieji patyrė persekiojimus, šis ženklas buvo naudojamas kaip slaptas atpažinimo kodas, leidęs saugiai identifikuoti bendraminčius.

Teiresijo ir Antigonės pirmasis susitikimas kavinėje yra jų bendros veiklos atskaitos taškas, mat čia Antigonės paprašytas, Teiresijas ant servetėlės nupiešta žuvį, kuri ir tampa tuo „slaptu kodu“ (krikščioniškosios moralės kodu pateikiamu vaizdu, o ne žodžiu), kuris, kaip ir ankstyvosios krikščionybės laikais, leidžia būsimiems persekiojamiesiems atpažinti vienas kitą. Tolimesnis žuvies simbolio plitimas mieste tampa sistemos dirgikliu. Tai, kad pareigūnai ir žiniasklaida priversti apie jį kalbėti, rodo valstybės bejėgiškumą prieš idėją, kurios ji negali suklasifikuoti ar uždrausti įstatymu.

Kai po Antigonės ir Teiresijaus egzekucijos jų bendraminčiai neša kitų miestiečių kūnus į uolas, norėdami atlikti laidojimo ritualus, vėl matomas ant uolos nupieštas žuvies ženklas patvirtina, kad Teiresijo atsineštas „slaptas kodas“ tapo bendruomene jungiančiu ir skatinančiu veikti simboliu.

Cavani Teiresijo personažą galima vertinti kaip modernią Kristaus figūros interpretaciją, kuri stipriai rezonuoja su filmo sukūrimo laikotarpio dvasia. Teiresiją įkūnijantis aktorius Pierre'as Clémenti savo išvaizda – ilgais plaukais ir barzda atspindi septintojo-aštuntojo dešimtmečių sandūroje išpopuliarėjusį „hipiško Kristaus“ vaizdinį. Šis įvaizdis tuo laikotarpiu ypač aktualizuotas naudojant popkultūrą atspindinčius plakatus reprezentuojančius „Wanted“ (Ieškomas) stilistiką, kuriuose Jėzus Kristus buvo vaizduojamas kaip sistemos priešas, „ieškomas“ už draugystę su atstumtaisiais ir pasipriešinimą nusistovėjusiai tvarkai. Toks vizualinis sprendimas filme Teiresijui suteikia ne institucinį ar dieviškąjį šventumą, o maištininko statusą, pavojingą valstybei dėl gebėjimo užjausti ir matyti tiesą. Tuo tarpu Pierre'o Clémenti pasirinkimas vaidmeniui suteikia papildomo idėjinio svorio, nes pats aktorius buvo laikomas to meto Europos pogrindžio, laisvo kūrėjo ir maišto simboliu.

Teiresijo ryšys su Kristaus figūra aktyvina filme išsiskleidžiančią priešpriešą Kristus vs bažnyčia. Itin svarbiu atskaitos tašku čia tampa groteskiška scena, kai dvasininkas eina priešais gatves dezinfekuojančią mašiną ir formaliai „laimina“ nuplaunamus, bet liekančius toliau gulėti lavonus. Vidutinio stambumo planą, vaizduojantį šį „švento vandens šlakstymo“ procesą, netrukus pakeičia stambieji planai, fokusuojantys žiūrovo žvilgsnį į laiminančiojo raudonus batus. Šis ikoniškas vaizdinys – ryškiai raudona avalynė, kontrastuojanti su balta sutana, turi istorinę, religinę ir kultūrinę prasmę. Istorškai tokios avalynės šaknys siekia senovės Romos imperatorių laikus ir simbolizuoja absoliutų autoritetą bei pasaulietinę galią, o krikščioniškoje tradicijoje popiežių nešiojami raudoni



pav. 8 scena iš Cavani filmo *Kanibalai*



pav. 9 Detalė iš paveikslo *Popiežius Pius VII*, Sir Thomas Lawrence, 1819

batai yra tiesioginė nuoroda į Kristaus kančią ir tikėjimą gynusių kankinių kraują, išreiškiantį atsidavimą tikintiesiems (Tribe 2020). Tačiau atidžiau pažvelgus į filme rodomus batus ir lyginant

juos su tradicine popiežiaus avalyne, matomas skirtumas: krikščioniškoje tradicijoje ant šventinių batų priekio būdavo išsiuvinėjamas kryžius, kurį tikintieji bučiuodavo išreikšdami pagarbą, tuo tarpu Cavani kadre yra matoma pasaulietiška sidabrinė sagtis (pav. 8, pav. 9). Kadangi laiminančiojo vilkima balta sutana ir raudoni batai atitinka išskirtinę popiežiaus spalvų gamą, galima teigti, jog gatvėse tįsančius kūnus laimina ne kunigas, o pats „Bažnyčios valdovas“. Teiresijas-Kristus ir bažnyčia reprezentuojama „popiežiaus“ atlieka priešingus veiksmus, pirmasis gailestingai rūpinasi mirusiais, o kitas juos „laimina“ kaip objektus. Cavani distopijoje tokios galios institucijos kaip Bažnyčia ar Valstybė yra praradusios pagarbą žmogui, tačiau išlaiko estetinį išorišką vaizdinį, religiją paversdamos vizualių sistemos kontrolės įrankiu.

Šią oficialiosios Bažnyčios vertybių „reprezentaciją“ filme atsveria Teiresijo veiksmai bei jo vizualinė raiška. Visų pirma, Teiresijas primena Kristų savo asketišku drabužių paprastumu, atliepiančiu septintojo dešimtmečio hipių stilistiką: jis vilki apelsino spalvos džinsus, baltą megztinį, juodą striukę ir ryši raudoną šaliką. Tačiau esminė vizualinė skirtis susiformuoja lyginant jį su Milano gyventojais, kurių aprangoje dominuoja griežtas, oficialus stilius – uniformos, marškiniai ir švarkai. Krikščioniškoje ikonografijoje Kristus dažnai vaizduojamas su raudonomis skraistėmis, ši spalva simbolizuoja Dievo sūnaus auką skirtą žmonijai – tam tikrą prigimtį ir vidinį žinojimą / matymą. Teiresijo ryšimas raudonas šalikas, priešingai nei oficialų nudvasinimą žymintys dvasininko batai, yra panaudojamas gailestingumo aktui – Teiresijas jį nusiima ir švelniai pakiša gatvėje tįsančiai mirusiajai po galva. Ši aukos, tyro ir prigimtinio poreikio gerbti ir mylėti žmogų dar labiau sustiprina jo atliekami sakralūs ritualai. Pavyzdžiui, kartu su Antigone laidojant jos brolį, Teiresijas prausia negyvėlį ir laimina jį bučiniu. Jo ir Kristaus tapatumas taip pat įtvirtinamas per atpažįstamą eucharistijos motyvą, kai jis iš savo striukės išsitraukia duoną ir dalijasi ja su Antigone. Distopiniame Cavani pasaulyje ši figūra ne estetizuotai „vaizduoja“ šventumą, o atlieka konkretų veiksmą, kuriantį realią etinę prasmę: maitina, laimina.

Cavani filme Teirėsijo figūra konstruojama pasitelkiant ir biblinį Adomo bei Ievos mitą, kurį režisierė organiškai įaudžia į *Antigonės* siužetą, paversdama herojus „pirmąja pora“, išdrįsusia nepaklusti totalitariniams valstybės dėsniams. Ši idėja ypač išryškėja „gaudynių“ scenoje, kai Antigonė su Teiresijumi, jau identifikuoti kaip oficialūs įstatymo pažeidėjai, bėga iš savo pirmosios slėptuvės pirtyje: nusimetę rankšluosčius, jie nuogi pasileidžia Milano gatvėmis, kol galiausiai įbėga į bažnyčią. Jų fizinis nuogumas čia veikia kaip pirmapradžio tyrumo ženklas, nuvedantis juos tiesiai prie altoriaus. Atidarę tabernakulį – šventą vietą, kurioje turėtų būti laikoma eucharistija, – vietoje Dievo kūno herojai randa gyvūnus, reprezentuojančius dvi kontrastuojančias tikroves. Teiresijo į laisvę paleidžiamas balandis tampa tiesiogine Šventosios Dvasios, taikos ir dieviškojo įkvėpimo metafora, atnešančia viltį. Tuo tarpu skrynioje tūnančios baltos pelės demaskuoja laboratorinį, nuasmenintą sistemos požiūrį į gyvybę ir kartu veikia kaip niūri pranašystė, nurodanti į kitą bėglių

stotelę – rekrutų centrą, kur žmonės traktuojami kaip eksperimentinė masė. Beveik tuščia bažnyčia ir tabernakulis be sakramento liudija Bažnyčios, kaip institucinės šventovės mirtį: ji nesugeba pritraukti tikinčiųjų, nes tikėjimas, kaip ir Dievo įsakymų laikymasis yra veiksmas, kuris Milano mieste yra draudžiamas. Ši „pirmosios poros“ vaizdinį papildo Teiresijo laikomas obuolys atliekant Antigonės brolio laidojimo ritualą. Vis dėlto, priešingai nei bibliniame pasakojime, filme nematome, kad Antigonė-Ieva būtų perdavusi šį obuolį vyrui. Ši detalė leidžia daryti prielaidą, jog režisierė iš esmės perrašo „prigimtines nuodėmės“ sampratą: obuolys čia simbolizuoja ne pražūtingą moters gundymą ar aklą nepaklusnumą, o savarankišką, abipusį ir sąmoningą norą pažeisti jų egzistavimo erdvėje (Milane) veikiančius įstatymus, o ir mitų „įstatymus“ bei ribas.

Cavani Teiresijo personažo veiksmas represinėje sistemoje kyla ne iš noro priešintis politinei sistemai, bet iš poreikio veikti pagal antikinius ir krikščioniškuosius dėsnius. Teiresijas santyki su „kitu“ kuria remdamasis ne uždaros valstybinės sistemos primestomis taisyklėmis ar ideologija, o universalie kultūrine atmintimi.

2.3. Haimono „praregėjimas“

Cavani atliekama Haimono figūros interpretacija žymi vieną radikaliausių posūkių nuo Sofoklio tragedijos. Jei antikinėje *Antigonėje* Haimonas veikia kaip tarpininkas, bandantis racionaliai įtikinti tėvą Kreontą pakeisti savo sprendimą ir galiausiai pasirenkantis tragišką savižudybę kaip nevirties aktą, tai Cavani *Kanibaluose* Haimono drama transformuojama į principingą ir ritualinį pasipriešinimą.

Šis Haimono virsmas prasideda nuo nesusikalbėjimo akimirkos. Nuvykęs į policijos areštinę aplankyti Antigonės, randa ją sumuštą ir negebančią formuluoti sakinių. Vienintelis žodis, kurį jis išgirsta – paslaptinis „senna, senna“. Haimonas racionaliai nesuvokia Antigonės ištartų žodžių, tačiau tokio suvokimo ir nereikia, tarsi burtažodį pašnabždėdama Haimonui į ausį Antigonė perduoda mitinio mąstymo kodą. Jau kitoje scenoje jis tiesiogiai konfrontuoja su savo tėvu – Premjeru, ironiškai dekonstruodamas jo formuojamos valdžios logiką. Jis perfrazuoja tėvo įsakymą siekdamas būti išgirstas: jei negyvi kūnai gatvėse yra „saugumo“ garantas, vadinasi, pati valstybė maitinasi mirtimi. Žiūrovas ir toliau stebi Haimono virsmą, jis eina laidoti kūnų, šis veiksmas paverčia jį iš pasyvaus stebėtojo į aktyvų pasipriešinimo dalyvį, tačiau dėl šios priežasties jis yra įkalinamas. Kulminacinė kalėjimo scena, kurioje tėvas aplanko sūnų, tampa Haimono „kitoniškumo manifestu“. Atsisakydamas išeiti į laisvę tėvo sąlygomis, jis pasirenka tapatybės daugialypumą kaip ginklą – deklaruoja norą tapti viskuo, ką totalitarinis įstatymas draudžia ar laiko paraštėmis: gyvūnu, anarchistu, ekscentriku, maištininku, nusikaltėliu, antisocialiu, ateistu, homoseksualu.

Šis sąrašas dekonstruoja vienmatį tapatybės kodą. Sofoklio Haimono vidinė prieštara, vedusi į nebūtį, Cavani filme virsta gyvenimu kraštutinėje opozicijoje. Haimonas pasirenka ne numirti už

idėją, o savo gyva būtimi tapti „sistemos klaida“, nuolatinio dirgiklio, kuris savo egzistencija žemina tėvo valdžią. Haimonas nebėra tik tragiškas įsimylėjęlis, jis tampa universaliu „kitoku“, kurio laisvė prasideda ten, kur baigiasi valstybės gebėjimas jį sutramdyti. Ši Haimono transformacija sustiprina Cavani kuriamą naujosios žmonijos viziją, kurioje maištas realizuojamas ne per politinę pergalę, o per socialinių kaukių atmetimą – savotišką egzistencinį „nuogumą“.

2.4. Kanibalizmas, kaip kontrolės įrankis

Filmo pavadinimas ir pagrindinės jo garso takelio daina „Song of life“ (Ennio Morricone) siūlo atkreipti dėmesį į kanibalizmo temą. Dainoje skambantys žodžiai – „vadink mane kanibalu, aš nemirsiu, laukinis kanibale, išprotėjęs kanibale, pagoni, aš nemirsiu ir būsiu toks laimingas, laukinis ir laisvas koks žmogus kadaise ir turėjo būti“ – siūlo suvokti, kas tampa kreipinių adresatu ir adresantu. Kino tyrėja Marrone pastebi, kad kanibalizmas čia „nėra netvarkos, sumaišties ar pilietinio suskaldymo metafora. Jis polemiškai nurodo į pirmąją žmogaus vienovę su žeme – tai autentiška kultūrinės nepriklausomybės metafora“ (Marrone 2000, 64). Šiame kontekste „kanibalai“ reprezentuoja tuos asmenis, kurie, anot pačios režisierės, drįsta trikdyti sustabarėjusią pilietinę tvarką ir atmeta visus socialinius suvaržymus, nes jų protai yra visiškai laisvi. „Europos liaudies pasakose, Dantės kūryboje ir populiariose legendose maitinantys žmonėmis vaizduojami išvietinti (netekę vietos) – išstumti anapus žemėlapių, apgyvendinami laukiniuose Rytuose ar Šiaurėje, arba Balkanuose, ar tarp Maurų, kažkur anapus Dunojaus“ (Jurevičiūtė 2009). Cavani filme valdžia taip pat stumia nepaklusniusius į socialines paraštes, paversdama juos atstumtaisiais. Tam naudojamos kalinimo ir „perauklėjimo“ įstaigos. Štai pavyzdžiui nuo persekiojimo bėgantys Antigonė ir Teiresijas persirengę šventikas slepiasi rekrutų centre. Čia jie stebi, kaip yra perauklėjami žmonės, kaip jiems vykdoma prievartinė kastracija, siekiant apriboti ir sukontroliuoti.

Vis dėlto, analizuojant kanibalizmo temą Cavani filme pirmiausia būtina atsižvelgti į pačios sąvokos reikšmę – kanibalas yra tas, kuris minta savo rūšies atstovais. Anksčiau minėtas prievartos institucijų pavyzdys leidžia daryti prielaidą, jog totalitarinei sistemai yra itin patogiu ir parankiu maištininkams bei nepritaipeliams suteikti „kanibalo“ etiketę. Šis epitetas veikia kaip psichologinės kontrolės įrankis: Milano gyventojai patys riboja savo veiksmus ir stengiasi išlikti „tyri“ valdžios akyse, tačiau tie, kurie pasipriešina, šį valstybės primestą terminą transformuoja ir priima kaip išsilaisvinimo aktą. Tai iliustruoja pagrindinės filmo dainos žodžiai, tampantys manifestu: „Vadink mane kanibalu, aš nemirsiu, išliksiu laisvas, koks ir turėjau būti.“ Taip susiformuoja esminis filmo paradoksas, demaskuojantis režimo veidmainystę, tikrasis kanibalas šiame distopiniame pasaulyje yra pati valstybės sistema. Tai negailestingas galios aparatas, kuris savo egzistenciją palaiko tiesiogine to žodžio prasme rydamas savo piliečius – juos žudydamas ir vartodamas jų laisvę.

2.5. Cavani Antigonė

Antigonė filme pasirodo kaip figūra, kuri fundamentaliai kvestionuoja valstybės teisę savintis mirtį ir kontroliuoti piliečio veiksmus. Jaunos moters poreikis veikti, atsiskleidžia jau pirmojoje jos pasirodymo scenoje. Kartu su seserimi Ismene Antigonė įlipa į tramvajų, kurio viduryje, tiesiog ant praėjimo, guli negyvas žmogus – dar viena anoniminė režimo auka. Kol išsigandusi Ismenė kviečia seserį prisėsti atokiau ir prašo neliesti kūno, Antigonė atsisako paklusti. Ji priklaupia prie lavono norėdama šiam suteikti bent žiupsnelį žmogiškojo orumo, užsagsto švarką, servetėlę švelniai nušluosto veidą. Išlipus iš tramvajaus, seserų dialogas dar kartą išryškina jų vertybių skirtį. Antigonė pabrėžia, kad nepaliks savo brolio kūno tįsoti gatvėje. Ismenė, atstovaujanti prisitaikiusiai visuomenės daugumai, nesuvokia tikslo rizikuoti savo pačios gyvybe dėl mirusiojo. Antigonė atsako lakoniškai, tačiau užtikrintai – jai asmeninis saugumas nerūpi.

Antigonė taip pat atvirai ir grubiai pastumia nepažįstamus žmones, kai šie abejingai perlipa lavoną, necenzūriniais žodžiais apšaukia padavėją, kai šis nesutinka bendradarbiauti ir padėti Antigonei nuo jo kavinės praėjimo patraukti šios mirusį brolių. Ji nebijo konfrontuoti, bet piktinasi, kad aplinkiniai bijo. Toks šios figūros pristatymas tiesiogiai atliepia ir pratęsia ilgametę Antigonės mito dramaturginę evoliuciją, prasidėjusią dar antikoje. Cavani filme matomas Antigonės sprendimas veikti, ignoruojant asmeninį saugumą, nėra tik instinktyvus gestas, tai – vakarų dramaturginės tradicijos realizacija, kurioje pamatinis žmogiškumas ir atsakomybė už „kitą“ tampa ginklu prieš bet kokios sistemos pastangas kontroliuoti visuomenę ir individą. Filmo Antigonė, demonstratyviai šlykštis tiek absurdiškais valdžios įstatymais, tiek pasyviu šeimos bei piliečių prisitaikymu, o jos tikslas peržengia asmeninės šeimos gerovės užtikrinimą, mat mergina atlikusi laidojimo ritualą savo broliui, tą patį daro ir kitiems, nepažįstamiems žmonėms.

Kol iš beprotnamio/kalėjimo paleistas Teiresijas klaidžioja Milano gatvėmis ieškodamas Antigonės, ji pati vis dar laikoma nelaisvėje. Teiresijas sistemai tėra nesuprantamas svetimšalis užaugęs svetur, ne šios sistemos auklėjimo rezultatas, taigi ir ne sistemos atsakomybė, o Antigonė – jos pačios produktas, privilegijuoto luomo atstovė, kurios išdavystė valstybės aparatui atrodo kur kas pavojingesnė. Jos sulaikymas ir tardymas atspindi ne tik fizinį, bet ir ideologinį atotrūkį tarp maištaujančio individo ir sistemą valdančio bei ją aptarnaujančio intelektualinio elito. Šis atotrūkis pirmiausia išryškėja per vizualinį kontrastą. Sumušta ir purvina Antigonė įvedama į švarų kambarį, kuriame kostiumuoti, kokteilius gurkšnojantys vyrai – sistemos „ekspertai“ – aptarinėja ją tarsi laboratorinę pelę. Jų atotrūkis nuo brutalaus realybės toks didelis, jog pamatęs mėlynės ant moters veido vienas iš vyrų klausia ar mergina tiesiog „taip padažyta“. Tuo tarpu Antigonė demonstruoja visišką apatiją šiam elitiniam spektakliui, atsisėdusi ant grindų, ji susikaupusi bando išsitraukti rakštį iš pėdos.

Intelektualų diskusija aplink tylinčią Antigoną demaskuoja totalitarinio režimo bandymą racionalizuoti ir absorbuoti bet kokią pasipriešinimą. Vyrai desperatiškai bando įsprausti jos veiksmus į jiems suprantamus rėmus: iš pradžių jie priskiria brolio laidojimą giminės pareigai, vėliau spėlioja kodėl gi ji ir toliau laidojo žmones, ar tai lėmė sąžinės priekaištai, ar paprasčiausias kerštas „konkreiems individams“. Vienas iš ekspertų, profesorius, pasitelkia statistiką, teigdamas, kad išsivysčiusioje kapitalistinėje visuomenėje jaunimas turi „30 procentų revoliucinio potencialo“, kurią jie privalo numatyti. Šiame monologe nuskamba ir esminė sistemos išlikimo taisyklė, valdžiai reikia tokių išsišokėlių, nes be jų „jėga tampa necivilizuota ir pasmerkta žūti“. Taip revoliucija paverčiama tik dar vienu statistiniu vienetu, madingu „ekshibicionizmu“ (vyrai prisimena, kad ji buvo sugauta nuoga su ekscentrišku vyru). Ekspertai teiraujasi apie Antigonės atstovaujamą „naująją grupuotę“, reikalauja manifestų, šūkių, bando išsifruoti žuvies ženklą, nesuvokdami, kad jos maištas remiasi ne politinėmis programomis, o pamatiniu siekiu ginti žmogiškumą.

Tačiau esminis šios scenos motyvas – visiška Antigonės tyla. Nors vyrai naiviai tiki, kad dialogas įmanomas, nes jie visi „mokėsi iš tų pačių mokytojų“ ir priklauso tai pačiai socialinei klasei, Antigonė atsisako žaisti pagal jų taisykles. Cavani keičia būdą, kuriuo reiškiasi Antigonės pasipriešinimas. Sofoklio tragedijoje Antigonė aktyviai ir argumentuotai ginčijasi su Kreontu, gindama dievų nerašytus dėsnius, tačiau Cavani filme žodžiai yra praradę prasmę. Jei Teiresijas negali susikalbėti su Milano gyventojais, tai dabar pati Antigonė tampa svetimšale savame pasaulyje. Jos tyla kostiumuotųjų akivaizdoje yra pasipriešinimo aktas – atsisakymas kalbėti kalba, kuri pateisina žmogiškumo sunaikinimą. Net ir paskutiniojo teismo scenoje, kurioje Antigonė viešai pasmerkiamai mirčiai – priima savo likimą ir nesinaudoja žodžių pagalba, nesikreipia į susirinkusią minią, išlieka tyloje.

Tokia Antigonės figūros reprezentacija formuoja specifinę grįžtamojo ryšio kilpos žiūros perspektyvą. Mieste, kur žiniasklaida, kiekvienas gyventojas ir tvarką prižiūrinti policija siekia viską paversti stebėjimo objektu, Antigonė sąmoningai priima „stebimosios“ vaidmenį, tačiau jį apverčia, t. y. siekia būti pamatyta, kad savo ruožtu galėtų parodyti stebintiems, jog ir ji juos mato. Šis apsikeitimas žvilgsniais kuria dinamiką – aplinkinių stebėjimas yra pasyvus ir represyvus, o Antigonės – aktyvus ir demaskuojantis. O tai, vėlgi, yra veiksmo atspindys, kuriantis kitokią, neverbalią kalbėjimo ir susikalbėjimo sistemą, kuri skatina matyti tai, kad vyksta tiesiai prieš akis.

Viešo Antigonės ir Teiresijo nužudymo scena filme tampa stebinčios / viską matančios valdžios gebėjimo nematyti „kito“ patvirtinimu. Sofoklio tragedijoje Kreontas, išgirdęs Teiresijo pranašystę ir pabūgęs dievų rūstybės, galiausiai praregi, jis atšaukia įsakymą nelaidoti Polineikio bei atsisako sprendimo pasmerkti Antigoną mirčiai. Cavani filme premjeras savo sprendimo neatsiima, tačiau režisierė jį vaizduoja ne kaip triumfuojantį tironą, o kaip baimės sukaustytą stebėtoją. Užsidaręs savo kabinete ir pro užtrauktą žaliuzių plyšį vogčiomis stebėdamas egzekuciją, jis įkūnija

absoliutų institucinį bejėgiškumą – mažą sutrikusį žmogų, keliantį juoką. Būtent šiame valdžios akumo fone Antigonės figūra reziumuoja ir įkūnija totalitarinio Milano vidinį lūžį bei sąmoningą prabudimą-praregėjimą. Būdama pačios sistemos dalimi, Premjero sūnaus Haimono mergina, ji turėjo visas galimybes likti saugi. Tačiau saugumas nėra susijęs su jos veikimo modeliu. Antigonė atlieka tai ką privalo atlikti, šiuo atveju nepaklusti įstatymui ir palaidoti žmogų. Šis jos veiksmas vaizduojamas ne kaip herojiškas elgesys, bet kaip natūrali žmogiškumo apraiška, egzistuojanti nepriklausomai nuo vertybių sistemos, ką padeda identifikuoti antikinio ir krikščioniško pasaulio figūros ir simboliai filme. Valdžiai slapta stebint, Antigonės mirtis tampa tuo katalizatoriumi, kuris galiausiai nutraukia visuomenės apatiją ir tiesiogiai išprovokuoja kitų, iki tol paralyžiuotų piliečių, veiksmą.

Vakarų dramos ir kino tradicijoje Antigonės mitas nuosekliai pasitelkiamas kaip universali socialinio bei politinio pasipriešinimo idėjos išraiška, tarnaujanti kaip esminis atskaitos taškas tyrinėjant modernybės, tragedijos ir šiuolaikinių politinių realijų santykį. Ši istorija dramos scenoje (pavyzdžiui Brechto ar Anouilh'o kūryboje) bei gausiose kino ekranizacijose dažnai perrašoma siekiant demaskuoti institucinį brutalumą ir įkūnyti pamatinį asmeninį ar kolektyvinį pasipriešinimą – nuo Pirmojo pasaulinio karo kontekstų ar nacistinės praeities refleksijų vokiečių kine iki šiuolaikinių globalių istorinių traumų vaizdavimo. Cavani filme *Kanibalai* sukuriama hipertekstinis ir intermedialus dialogas išryškina transformuotą Antigonės mito koncepciją, kuri ne tik pratęsia šią politizavimo tradiciją, bet ir esmiškai išplėčia šio mito interpretaciją. Antigonės maištas nebėra grįstas religinėmis dogmomis ar politiniais šūkiais. Jos pasipriešinimas kyla iš pamatinio, instinktyvaus, natūralaus siekio ginti žmogaus autonomiją. Režisierė perrašydamas kultūrinius mitus, kaip tapyboje įprastą aklo Oidipo figūrą šalia Antigonės ji pakeičia reginčiu, bet nebyliu Teiresijumi-Kristumi, taip pat dekonstruoja Adomo ir Ievos, popiežiaus bei eucharistijos simbolius. Antigonė ir Teiresijas čia veikia kaip savotiška „pirmoji pora“, metanti iššūkį ne vien politiniam Kreontui-Premjerui, bet pačiam totalitariniam masinio „aklumo“ mechanizmui. Jų fizinis, taktilinis prisilietimas prie mirusiųjų ir vieša auka tampa katalizatoriumi, suardančiu visuomenės apatiją. Taigi, hipertekstiniame santykiyje su Sofoklio tragedija ir kitomis medijomis, Cavani Antigonė iš tradicinės įstatymų laužytojos siekiant realizuoti dievų valią, transformuojasi į grynojo, ideologijomis neapriboto žmogiškumo išsaugojimo simbolį, sugrąžinantį autentišką veiksmą.

3. HELENOS IR FAUSTO MITAS MEDIJOSE

Kur tu esi? Aš čia! pasakojama dviejų kurčiųjų Elenos ir Fausto meilės bei savęs pažinimo, savirealizacijos istorija. Faustas, užaugęs pasiturinčioje šeimoje, visą gyvenimą buvo mokomas integruotis į „girdinčiųjų“ pasaulį: jam buvo draudžiama naudotis gestų kalba, jis mokomas skaityti iš lūpų ir artikuliuoti garsus. Filmo pradžioje yra rodoma, kad toji integracija pasiteisina – Faustas keliauja į užsienį, turi girdinčią merginą, darbą banke, mokosi anglų kalbos, tikisi paaugstinimo. Jo kasdienybė keičiasi kai Faustas nusprendžia į savo gyvenimą „įsileisti“ kitus komunikacijos būdus: su teta aptaria problematišką vaikystę, nueina į kurčiųjų bendruomenės susitikimą, susipažįsta ir įsimylį kurčiąją Elena, atranda naują meno formą, kuri reprezentuoja kūnišką ekspresiją (buto šokį). Filmo siužeto linija pasakoja klasikinę savirefleksijos istoriją, protagonistas suvokęs, kad ankstesni jo veikimo modeliai buvo nulemti aplinkos, ieško būdų kaip gali iš naujo, autentiškai pažinti ir jungti skirtingus bendravimo modelius.

Šiuo filmu Cavani tarsi atsigręžia į 1969 metais sukurta juostą *Kanibalai*, ir vėl, tik jau esmiškai kitaip, reflektuoja skirtingų komunikacijos formų, tylos ir kūno reprezentaciją. *Kanibaluose* mitai yra perinterpretuojami netiesiogiai nurodant į kitas medijas – literatūrą, tapybą, tuo tarpu į filmo *Kur tu esi? Aš čia!* audinį įterpiamos skirtingos medijos, menai ir kultūriniai mitai, kurių pažinimas/naudojimas tiesiogiai susijęs su pagrindine filmo keliamą problema – (ne)susikalbėjimu, kuris kyla dėl personažų naudojamų skirtingų komunikacijos formų.

Cavani filme pagrindinių veikėjų Fausto ir Elenos vardai yra tiesioginės nuorodos į du klasikinius Vakarų kultūros mitus. Fausto figūra kildinama iš XVI amžiaus vokiečių legendos apie mokslininką, kuris sudarė sandorį su velniu, atiduodamas savo sielą mainais į neribotą žinojimą. Elenos vardas nurodo į antikos mitologiją – Trojos Heleną, kuri graikų epuose minima kaip gražiausia pasaulio moteris, tapusi Trojos karo priežastimi. Šie du mitologiniai archetipai Europos literatūroje susitinka XVI a. dramaturgo Christopherio Marlowe dramoje *The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus*. Joje Faustas iššaukia Helenos dvasią ir prašo jos bučinio (šiam kūrinyje nuskamba garsioji frazė „Was this the face that launched a thousand ships / And burnt the topless towers of Ilium?“ (Marlowe 2005). Tačiau ryškiausias ir konceptualiausias Fausto bei Helenos susitikimas įvyksta Goethe's tragedijos *Faustas* (1808, 1831) antrojoje dalyje, kur jūdvių sąjunga simbolizuoja dviejų kultūros epochų – Antikos ir Viduramžių sintezę. Šios sąjungos vaisiumi tampa sūnus Euforionas, kuris įkūnija moderniosios poezijos, sujungiančios antikinį grožį su romantišku veržlumu, simboliu (kuriuo Goethe atidavė duoklę lordui Byronui (Goethe 2002).

3.1 Trojos Helena

Trojos Helena, Dzeuso ir Ledos dukra bei Spartos karaliaus Menelajo žmona buvo pagrobta (kitose versijose teigiama, kad pabėgo savo noru) Trojos princo Pario, kai šis lankėsi Graikijoje. Toks poelgis įsiutino ir suvienijo graikų valdovus, kurie surinko laivyną ir dešimčiai metų apgulė Trojos miestą, siekdami susigrąžinti karalienę ir nuplauti šią „pagrobimo“ gėdą. Po karo Helena grįžo į Spartą su Menelajumi, o Vakarų kultūroje ir mene visiems laikams įsitvirtino kaip fatališko grožio ir moteriškumo archetipas.

Akademiniėje literatūroje ankstyvasis Trojos Helenos įvaizdis dažnai analizuojamas koncentruojantis ne į Helenos mito senovės graikų mene ir literatūroje analizę, bet į ambivalentišką jos įvaizdį, tam tikrą fantomą (Austin 1994, 1-23). Homerinėje epinėje tradicijoje Helena suvokiama ne tiek kaip reali moteris, kiek kaip funkcija ir dievų sukurta „istorija“. Kaip rašo Ruby Blondell (Blondell 2013, ix-27), Homero epuose, ypač *Iliadoje*, Helena yra kaltinama dėl sukulto karo, bet tuo pačiu jos gailimasi ir jai simpatizuojama, tuo tarpu *Odisėjoje* išryškėja jos magiškos galios, gebėjimas manipuliuoti. Ankstyvojoje po-homerinėje Graikijos lyrikoje Trojos Helenos paveikslą interpretavo archajinės Graikijos poetai Stesichoro ir Sapfo. Stesichoro *Palinodijoje* pasakojama, kad į Troją keliavo tik dievų sukurta jos antrininkė, o dešimtmetį trukęs karas vyko tik dėl jos fantomo, šešėlio ar tuščios iliuzijos. Tuo tarpu Sapfo odėje *Anactoria*, Helena pasitelkiama kaip pavyzdys, pabrėžiantis, jog grožis nėra absoliuti vertybė – tai subjektyvus, eroso nulemtas vertinimas (Blondell 2013, ix-27).

Senovės graikų dramaturgo Euripido pjesėje *Helena* pasakojama, kad tikroji Helena niekada nevyko į Troją – dievai ten išsiuntė tik jos antrininkę, o pačią moterį perkėlė į Egiptą (Blondell 2013, ix-27). Praėjus septyniolikai metų, miršta ją globojantis Egipto karalius, ir jo sūnus Theoclymenas bando prievarta ją vesti, tačiau Helena išlieka ištikima savo vyrui Menelajui, kuris, laivui sudužus, netikėtai pasirodo Egipto krantuose. Kai paaiškėja tiesa apie realios Helenos buvimo vietą ir su Menelajumi keliavusi fantomė išnyksta ore, sutuoktiniai susivienija. Padedami Theoclymeno sesers žynės Teonijos, jie sukurpia pabėgimo planą, Helena apsimeta gedinti jūroje „nuskendusio“ vyro ir įtikina duoti laivą laidotuvių ritualui. Pabėgimo metu graikai išžudo egiptiečių įgulą ir sėkmingai pasprunka į Graikiją. Dažnai pabrėžiamas Helenos gudrumas ir gebėjimas manipuliuoti šiame kūrinyje naudojamos ne erotiniam gundymui, o ištikimybei pabrėžti, tuo pačiu čia Helena sąmoningai smerkia savo išvaizdą (nusikerpa plaukus, draskosi veidą).

3.2 Helena tapyboje

Tyrime apie Helenos vaizdinę tapyboje (Taylor 2020) žymima, kad nuo ankstyvojo VI a. iki IV a. pr. Kr. Atikos vazų tapyboje Trojos Helena laikoma nuotakos simboliu. Tapytojas Macronas



pav. 10 Raudonfigūrė gėrimo taurė vaizduojanti Helenos išvykimą, apie 490 m. pr. Kr., Macronas

(490–460 m. pr. m. e.) jos pagrobimą vaizduoja kaip ramią vestuvių procesiją, kurioje ji tampa pasyviu objektu, o Paris vaizduojamas atliekantis riešo suėmimo gestą (Pav. 10), kuris tradiciškai simbolizavo teisinį moters perleidimą vyrui. Šį vestuvių naratyvą dar labiau sustiprina Helenos apranga ir laikysena, kurioje ji įkūnija nuotakai būdingą kuklumą (nulenкта galva ir šydas). Nors įvairiuose literatūriniuose šaltiniuose ji aprašoma kaip ištekęjusi moteris pabėgusi su kitu vyru (akcentuojamas neištikimybės

motyvas), vazų tapytojai (kaip Macronas ar vėlesnių V a. pr. Kr. pabaigos dirbinių autoriai) sąmoningai ignoravo šiuos prieštarigus veiksmus ir vizualiai transformavo ją į tobulo nuotakos archetipą.

XV amžiaus pabaigos Venecijos dailininko Dario di Giovanni sukurtas ir Caterinai Corner⁴ santuokai su Kipro karaliumi skirtas paveikslų ciklas (pav. 11) naudoja Trojos Helenos pagrobimo mitą kilmingųjų reprezentacijai. Šis sprendimas atliepia dar nuo Viduramžių nusistovėjusią tradiciją Trojos herojus vaizduoti per riteriškosios kultūros prizmę. Pavyzdžiui, iliustracijose (pav. 13) Helena



pav. 11 Trojos Helenos sutikimas, Dario di Giovanni, 1468-1469



pav. 12 Jaunos moters portretas, Piero or Antonio del Pollaiuolo, 1470–1472

⁴ Caterina Corner buvo paskutinė Kipro karalystės monarchė, nuo 1474 iki 1489 m.

pristatoma kaip viduramžių karalienė su karūna ir purpurine suknele, o Paris kaip riteris kryžiuočio šarvais, kurių santuoka laiminama krikščionių vyskupų. Panašiai ir 1500 m. flamandų gobelenuose (pav. 14) Heleną priimantys trojiečiai vaizduojami vėlyvosios gotikos rūmuose, pabrėžiant aristokratišką prabangą. Dario di Giovanni kūrinys (pav. 11) Helena vaizduojama atitinkanti to meto Šiaurės Italijos grožio idealą (pav. 12) – auksiniai plaukai, skaisti oda, perlų ir/ar rubinų papuošalai. Helena čia tampa orios aristokratės archetipu, o jos romanas su Parisu įgauna riteriškos, idealizuotos meilės bruožų.



pav. 13 miniatiūra, vaizduojanti Pariso ir Helenos susitikimą bei kovą šventykloje, antroji redakcija, XIV a. antrasis ketvirtis.



pav. 14 Pariso ir Helenos atvykimas į Trojos karaliaus Priamo duris, Flandrija, apie 1500 m

Helenos įvaizdis mene ir kultūroje buvo glaudžiai susijęs su *kalon kakon* („gražaus blogio“) koncepcija (Taylor 2020), kuri graikų tradicijoje siejama su Pandora – pirmąją moterimi, atnešusia pasauliui nelaimes. Nors viduramžių riteriškoji literatūra reprezentavo Heleną kaip aristokratės idealą, „nerimas“ dėl destruktivos Helenos erotinės galios krikščioniškajame pasaulyje neišnyko. Šis požiūris suklestėjo XIX amžiuje, ypač tapyboje, kai, atgijus susidomėjimui Antikos mitologija, Heleną imta vaizduoti kaip *femme fatale* – aistringą figūrą, kurios destruktivus grožis yra tiesioginė Trojos žlugimo priežastis.

Tapytojas-prerafaelitas Dante Gabrielis Rossetti vaizduoja Heleną (pav. 15) kaip pusiau dievišką būtybę. Menininkas ypatingą dėmesį skiria jos auksiniams, vilnijantiems plaukams, kurie prerafaelitų ikonografijoje veikia kaip „kilpa“ – simbolis, gebantis pakerėti, įkalinti ir pražudyti vyrą. Panašus motyvas matomas ir Kasandros ikonografijoje. Rossetti Heleną tiesiogiai sieja su destrukcija, paveikslas ji liečia pakabuką su degančiu deglu, o fone vaizduojama liepsnojanti Troja. Jos abejingas žvilgsnis sukeltoms kančioms atkartoja kitų Rossetti lemtųjų moterų, pavyzdžiui, *Pandoros* (pav. 16), bruožus. Fredericko Sandyso darbe Helena, vaizduojama dar aršiau ir taip pat primena Pandorą (pav. 17).



pav. 15 Trojos Helena, Dante Gabriel Rossetti, 1863



pav. 16 Pandora, Dante Gabriel Rossetti, 1871



pav. 17 Trojos Helena, Frederick Sandys, 1867

XIX a. pabaigoje Evelyn De Morgan savo darbuose sugretina Heleną su jos priešingybe Kasandrą (pav. 18 ir pav. 19). Jei pastaroji įkūnija dvasinę kančią (už jos dega Troja), pasyvumą ir tyrumą (mėlyna tunika), tai Helena vaizduojama idiliškai stebinti savo grožį. Rožinė tunika, balti balandžiai ir Afroditės atvaizdas ant veidrodžio nurodo jos fizinį grožį.

Gustave'as Moreau XIX a. pabaigos dailėje sukūrė visiškai kitokią, subversyvią Trojos Helenos interpretaciją, kuri metė iššūkį tiek akademinėms tradicijoms, tiek prerafaelitų pamėgtam *femme fatale* įvaizdžiui. 1880-ųjų



pav. 18 Kasandra Evelyn De Morgan, 1898



pav. 19 Trojos Helena, Evelyn De Morgan, 1898



pav. 20 Trojos Helena, Gustave Moreau 1880



pav. 21 Helena prie Skėjos, Gustave Moreau, 1880



pav. 22 Šlovingoji Helena, Gustave Moreau, 1896

metų paveiksle *Trojos Helena* (pav. 20) ji vaizduojama kaip monumentali, statiška figūra su lotoso žiedu rankoje, stovinti virš karių lavonų krūvos. Kitame paveiksle *Helena prie Skėjos vartų* (pav. 21) ji pavaizduojama tarsi stilizuota šmėkla, aliuzija į senąją mito versiją, teigiančią, kad į Troją išvyko tik Helenos antrininkė. Drobėje *Šlovingoji Helena* (pav. 22) Moreau ją vaizduoja šviesiais plaukais (priešingai nei „lemtingosios“ tamsiaplaukės), pusiau nuogą, apsuptą žvaigždžių – tarsi deivę. Čia ji vizualiai primena Madoną arba Botticelli *Venerą*. Ši Helena – jau nebe karo priežastis, o universalaus grožio simbolis, įkvėptas Goethe's *Fausto*.

3.3 Fausto reprezentacija mene

Fausto legenda – vienas ryškiausių Europos kultūros ir literatūros archetipų, pasakojantis apie talentingą, tačiau žmogaus galimybių ribomis nusivylusį mokslininką, kuris sudaro kraujo sandorį su velniu. Išlikę XVI amžiaus pirmosios pusės šaltiniai liudija apie Georgą Johanną Faustą – keliaujantį magą, kuris universitetuose studijavo mediciną, alchemiją bei astrologiją, ir, kaip kalbėta, turėjo ryšių su tamsiosiomis jėgomis. Literatūroje šis mitas įsitvirtino 1587 m., kai Johanno Spieso spaustuvėje Frankfurte prie Maino buvo išleista liaudies knyga *Daktaro Fausto istorija*. Joje pasakojama, kad Faustas, trokšdamas suvokti giliausias visatos paslaptis ir esmines reiškinių priežastis, sudaro paktą su demonu Mefistofeliu. Paaukodamas savo laisvę, valią bei turtą, jis įsipareigoja 24 metus tęsti šį sandorį. Marlowe iš esmės transformavo primityvią Fausto legendą, kilusią iš senųjų liaudies knygų, ir paverė ją sudėtinga, laikui nepavaldžia tragedija, kuri paliko neišdildomą pėdsaką Vakarų literatūroje (Deats 2019, 40-77). Marlowe'o dramoje *The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus* (1604, 1616) dramatizuojama Vitenbergo universitetą baigusio ir teologijos daktaru tapusio Fausto istorija. Nusivylęs tradiciniu mokslu, pagrindinis veikėjas atspindi dvilypį renesansinio žmogaus idealą – jo begalinis intelektualinis smalsumas virsta pavojaingu siekiu peržengti leistinas mokslo ribas ir sužinoti nekromantijos (maginės komunikacijos su vėlėmis) paslaptis.

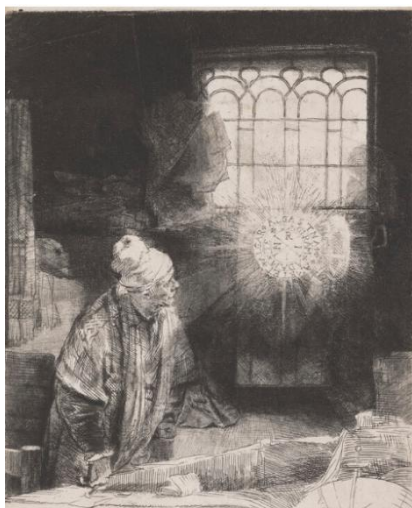
XVII–XVIII amžiuose Marlowe pjesė Anglijoje ir Vokietijoje prarado savo tragiškąjį gylį ir virto masėms skirtais pasilinksminimais. Charleso Mountforto adaptacija (1688) buvo paversta farsu, į siužetą įtraukiant Arlekino personažą ir pakeičiant pabaigą į makabrišką Fausto šokį. Priešingai nei ši lėlių teatrų ir pantomimų tradicija, Goethe siekė atkurti istorijos gylį. Rašęs beveik 60 metų (1773–1831 m.) jis sukonstravo tokios apimties bei sudėtingumo epą, jog pirmą kartą scenoje visu ilgiu parodytas spektaklis (1938 m. Dornache) truko maždaug parą (Deats 2019, 83). Goethe's kūrinys pasikeitė pagrindinių veikėjų charakteriai, jeigu Marlowe Faustas vaizduojamas kaip aistringas, stebuklingų galių ir turtų ištroškęs žmogus, tai Goethe jį paverčia pavargusiu ir gyvenimo prasmės ieškančiu mokslininku. Mefistofelis taip pat įgauna naujų bruožų – jis tampa šaltu, cinišku, intelektualu personažu. Tradicinę sutartį su velniu pakeitė lažybos, o kūrinio pabaiga atskleidė

Goethe's vizijos paradoksą, nepaisant herojaus nuodėmių, mirties akivaizdoje jo siela yra „išganoma“. (Deats 2019, 90). Taip pat pasikeičia moteriškojo prado traktuotė, jei ankstesnėse adaptacijose moterys dažnai sietos su demonišku gundymu, Goethei jos tampa simboliais: Margarita atspindi tyrumą bei meilę, o Helena kuri įkūnija nepasiekiamą klasikinio grožio idealą. Goethe versijoje Faustas su Helena susitinka jos autentiškoje antikinėje aplinkoje (Curran 2000). Straipsnyje pažymima, kad remdamasis Aristotelio „Poetika“ dėl mitų pritaikymo, Goethe ne tik tiksliai atkuria antikinę formą, bet ir praturtina Heleną modernia savimone bei paverčia Faustą savotišku jos „kūrėju“ (Curran 2000).

Fausto mito evoliucija nuo liaudies knygų iki Lessingo apšvietos idėjų ir Goethe's klasikinio kūrinio, parodo kaip šis iš pradžių neįmantrus siužetas tapo moderniu mitu, atspindinčiu esminius žmonijos nerimo ir žinių troškimo klausimus (Berghahno 1987). XVI a. Faustas padeda žmonėms įveikti velnio baimę, Apšvietos epochoje Lessingas reabilituoja Fausto žinių troškimą, o Goethe's rankose Faustas virsta modernaus, nepasotinamo žmogaus, ieškančio absoliuto, meilės ir išganymo per amžinąjį tobulėjimą, simboliu (Berghahno 1987).

3.4 Faustas dailėje

Nepriklausomai nuo epochos, menininkai dažniausiai vizualizavo kelis Fausto istorijos fragmentus/vaizdinius. Pirmiausia, mokslininkas kabinete: Faustas vaizduojamas tarp knygų, pergamentų, alchemijos kolbų, gaublių ir kaukolių. Šalia jo – Mefistofelis – velnias, kuris senesniuose kūriniuose vaizduojamas kaip demoniška, atstumianti būtybė, vėliau – kaip elegantiškas, rafinuotas



pav. 23 Mokslininkas savo studijoje)
Rembrandt van Rijn, 1652



pav. 24 Faustas, Jean-Paul Laurens (1838–1921)

džentelmenas, dažnai dėvintis raudonus ir juodus drabužius arba turintis vos pastebimų ragų ar kanopų užuominų. Taip pat dažnai vaizduojama Margarita – tyrumo ir nekaltybės įvaizdis,

dažniausiai matoma prie verpimo ratelio, bažnyčioje arba kalėjime. Ne mažiau svarbi ir Valpurgijos naktis – chaoso, raganų puotos, tamsių instinktų ir erotikos protrūkis.



pav. 25 Margarita ir Faustas sode, Ary Scheffer, 1846



pav. 26 Faustas savo kabinete Scheffer, 1840

Pirmoji Fausto mito interpretacija atspindi Rembranto paveiksle (pav. 23), kuriame mokslininkas savo tamsiame kabinete regi švytintį magišką diską, o tai primena labiau mistinio nušvitimo, o ne velnio gundymo sceną. Romantizmo menininkai Fauste matė kenčiantį genijų, maištininką, ieškančią absoliuto. Būtent Goethe's tragedija pavertė šį siužetą dailės fenomenu. žmogaus prigimties dvilypumo, audringų

jausmų ir tragiškos Margaritos meilės linijos. Prancūzų tapytojas Jean-Paul Laurensas Faustą pavaizdavo kaip gerokai vyresnį, senyvą, ilgo gyvenimo ir mokslinių studijų išvargintą vyrą (pav. 24). Prancūzų romantiko Eugène Delacroix litografijos, skirtos Goethes *Faustui* (pav. 27, pav. 28) dažnai vaizduoja veiksmą, aktyvų judesį ir dramatišką žaismą.

Tuo tarpu Ary Scheffer tapyboje dominavo sentimentalesnė Fausto ir/ar Margaritos santykių vizija, daug dėmesio skiriama susimąsčiusiai, susirūpinusiai veido išraiškai. Mefistofelis vaizduojamas žvelgiantis pro Faustą petį, o Margarita dažnai vaizduojama bažnyčioje vilkinti arba baltą arba juodą suknelę. Iliustracijose Mefistofelis yra androginiškas, hipnotizuojantis, o scenos primena sudėtingus, tamsius ir detalius vitražus.



pav. 27 Faustas, Eugene Delacroix, 1825 - 1827



pav. 28 Faustas ir Mefistofelis ant Blosbergo, Eugène Delacroix, 1826

Sero Briano Tuke'o portretas (pav. 29), Arnoldo Böcklino (pav. 30) ir Anton Kaulbacho (pav. 31) kūriniai ir sukurti skirtingose epochose, turi labai ryškų, juos vienijantį vizualinį bei idėjinį ryšį. Paveiksluose pasitelkiama „šešėlio už nugaros“ kompozicija, kurioje priekiniame plane vaizduojamas gerai apšviestas, susikaupęs mirtingasis, o tiesiai jam už nugaros, žvelgdama per petį, iš tamsos išnyra anapusinė, grėsminga figūra. Šis vizualinis sprendimas tiesiogiai atspindi klasikinį „memento mori“ motyvą, primenantį apie žmogaus laikinumą: Böcklino ir Tuke'o portretuose už nugaros stovi personifikuota, Mirtis, o Kaulbacho paveiksle jos vaidmenį perima Mefistofelis, primenantis Faustui apie neišvengiamą dvasinę pražūtį.

Jei ankstyvojoje tapyboje ir literatūroje Fausto ir Helenos archetipai dažnai funkcionavo kaip pasyvūs grožio idealai ar tragiški galios troškimo pavyzdžiai, tai Goethe's sukurta Antikos ir modernybės sintezė atvėrė kelią šiuolaikinėms interpretacijoms, tokioms kaip Cavani filmas, kuriuose mitas tampa įrankiu reflektuoti (ne)susikalbėjimo problemą. Nors vizualinėje dailės tradicijoje išlaikomas „šešėlio už nugaros“ motyvas pabrėžia nekintantį žmogaus akistatos su lemtimi bei mirtimi aktualumą, Fausto ir Helenos figūros evoliucionuoja į universalius simbolius, kurie, peržengdami epochų ribas, šiuolaikiniame pasaulyje reprezentuoja autentiškumą.



pav. 29 Seras Brianas Tuke, 1540, autorius nežinomas



pav. 30 Autoportretas su mirtimi grojančia smuiku, Arnold Böcklin, 1872



pav. 31 Faustas ir Mefistofelis, Anton Kaulbach, 1900

4. BENDRAVIMO BŪDŲ REPREZENTACIJA CAVANI FILME *KUR TU ESI? AŠ ČIA!*

Cavani filmo *Kur tu esi? Aš čia!* Pavadinimas-paratekstas susideda iš dviejų gramatiškai savarankiškų sakinių. Parateksto sąranga – klausimas-atsakymas – nurodo į dialogą, sukuria bendravimo vaizdinį, aktualizuoja komunikacijos problemą. „Tu“ ir „Aš“ žymi atskirtį tarp kito ir savęs, o „Kur“ ir „Čia“ – kontrastuoja personažų pozicionavimą erdvėje. Vis dėlto lietuviškasis vertimas ir originalas – *Dove siete? Io sono qui* turi kelis esminius skirtumus. Visų pirma originale esantis žodis „siete“ yra netaisyklingo veiksmažodžio *essere* (būti) esamojo laiko antrasis daugiskaitos asmuo (voi – jūs), taip pabrėžiama, kad kalbantysis kreipiasi ne į vieną asmenį (Kur esate?). Lietuviškas vertimas „Kur tu esi?“ paverčia šį klausimą į kreipinį skirtą vienam konkrečiam žmogui, tai sukuria labiau intymų dialogą. Antra, asmeniniai įvardžiai (aš, tu, jis, ji) paprastai praleidžiami, nes veiksmažodžio galūnė jau nurodo asmenį, taigi gramatiškai pakaktų pasakyti „sono qui“. Tačiau pavadinime sąmoningai naudojamas įvardis „Io“ – „Io sono qui“, taip akcentuojamas savęs, kaip individo pozicionavimas, poreikis pabrėžti įvardį „aš“. Ir trečia, itališkame atsakyme „Io sono qui“ („Aš esu čia“) veiksmažodis *sono* (esu) nurodo į aktyvią būseną, tuo pačiu gramatiškai neteisinga būtų praleisti šį veiksmažodį, nors lietuviškas atsakymo variantas yra tinkamas – „Aš čia“, jis praranda aktyvaus buvimo – esu – svorį, kurį originalui suteikia vartojamas „sono“. Pavadinimas nurodo į komunikacijos problematiką filme, kuriame iškeliama paties bendravimo būdo galimybių, tuo pačiu ir suvokimo, „girdėjimo“ (tiek tiesiogine, tiek perkeltine, plačiąja prasme) tema. Pavadinimas nurodo poreikį fiziškai ištarti klausimą ir/ar atsakymą, tačiau kur kas didesnę svorį čia turi siekis užmegzti ryšį.

Jau pavadinime užkoduotas komunikacijos aktas filme pasireiškia skirtingais bendravimo režimais – verbaline ir neverbaline kalba, kurią atspindi herojų Fausto ir Elenos išgyvenimai ir jų socialinė aplinka. Erdvę, kurioje galioja tik verbalinė kalba, ryškiausiai atspindi Fausto tėvų namai, kuriuose nuo mažens buvo draudžiamas bendravimas gestais. Filmą pradžioje, Fausto motina kalbėdamasi su jo mergina Marija teigia: „Nuolat abejoju, ar aš jam rūpiu. Aš darau viską, kad tik jam padėčiau, bet kartais jaučiu iš jo priešišumą. Gal aš kartais per griežta.“ Šis prisipažinimas tampa savotišku įvadu į vėliau matomą Fausto kasdienybę, kurioje motinos globa vis labiau primena poreikį atitikti „normalumo“ standartą – save reprezentuoti tik viena komunikacine forma. Kavinėje Faustui nepavyksta suprasti padavėjo, motina užsako patiekalą už jį, Faustas išgirdęs atsakymą į klausimą ką gi jie valgys, pabrėžia: „šį kartą pasisėkė“. Pokalbio metu motina reikalauja, kad jis naudotų klausos aparatą, nors Faustui šis atrodo bevertis ir nepatogus. Motina taip pat praneša sūnui apie suorganizuotą jo gimtadienio vakarienę, į ją pakviestas ne tik banko, kuriame jis dirba, direktorius, bet ir Londono skyriaus vadovas – taip motina bando manipuliuoti sūnaus karjera. „Ką aš be tavęs

daryčiau? Organizuoji visą mano gyvenimą,“ – su ironiška šypsena veide atsako Faustas, išgirdamas jau įprastą motinos pasiteisinimą: „Tu žinai, kad nieko prieš tavo valią nedaryčiau.“

Gimtadienio vakarienės scena (pav. 32) nufilmuota pabrėžiant Fausto atskirtį, kamera fiksuoja visus svečius sėdinčius tiesiai priešais jį, taip akcentuojama jo pastanga sekti pokalbį. Londono skyriaus direktoriui pasakojant makabrišką istoriją apie banko vietą, kurioje 1888 m. Džekas Skerdikas vykdė nusikaltimus, stambiais planais rodomos kalbančiojo lūpos ir įsitempęs Fausto veidas. Skaityti iš lūpų darosi vis sunkiau, nes direktorius nuolat nusisuka, taip iliustruojamas nuolatinis komunikacijos barjeras, su kuriuo susiduria verbalinės kalbos išmokytas kurčiasis.



pav. 32 scena iš Cavani filmo *Kur tu esi? Aš čia!*

Suvaldyta Fausto frustracija prasiveržia vėliau, nuvežęs Mariją namo ir atsisakęs pas ją likti, grįžęs prie savo automobilio išsirėkia balsu. Šio emocinio dusulio šaknys paaiškinamos kitoje scenoje. Faustas iš senos dėžutės ištraukia nuotrauką ir parodo ją tetai: „Tavo mama nežino apie šią nuotrauką,“ – atsako teta. Fotografijoje užfiksuotas mažas Faustas ir jo motina, rišanti berniukui abi rankas už nugaros. Šis suvaržymas filmo eigoje realizuojasi į Fausto poreikį atrasti kitus kūniškus bendravimo būdus, nenaudojant rankų.

Filmo pradžioje išryškėja visai kitoks bendravimo būdas tarp Fausto ir jo tetos, filmas prasideda scena oro uoste, iš lėktuvo išlipantį Faustą ir jo merginą Mariją pasiveja stiuardėsė, gražindama paliktą krepšį. Marijos pastaba, jog paliktajame krepšyje yra dovana motinai, o tame, kurio Faustas nepaleidžia iš rankų – dovana tetai, nuo pirmųjų filmo minučių formuoja Fausto

poziciją, nukreiptą į du artimus žmones, reprezentuojančius skirtingas bendravimo strategijas. Nors oro uoste Faustą pasitinka tėvai, jis nedelsdamas skuba pas tetą, prie jos namų vartų į taksofoną ištardamas „sono io“ (aš čia). Jų susitikimas dvelkia ypatinga šiluma – teta prisipažįsta net atšaukusi vizitą pas gydytoją, vildamasi, jog sūnėnas užsuks. Fausto Teta reprezentuoja alternatyvią, hibridinę komunikacijos erdvę: bendraudama su Faustu ji naudoja gestų kalbą, tačiau jis, išmokytas taikytis prie vienintelio bendravimo būdo, atsako artikuliuotais žodžiais. Vis dėlto būtent tetos namuose formuojamas požiūris į tarpasmeninę komunikaciją peržengia vienos kalbinės formos ribas ir virsta multimodalia, daugialype patirtimi. Teta, dar vaikystėje supažindinusi Faustą su gestų kalba, veikia kaip tarpininkė, liminali figūra tarp girdinčiųjų ir kurčiųjų pasaulių. Mažąjį Faustą ji supažindino su muzika, ją prilygindama su po kambarį besivejančiu siūlų kamuoliu, lapus judinančiu vėju, drugelių plazdenimu, o garso vibracija fiziškai įtvirtinama pridėdant vaiko ranką prie kolonėlės. Šis alternatyvus medijų vertimas atspindimas ir Fausto sukonstruotame įrenginyje (kuris yra laikomas ir naudojamas tetos namuose). Šis įrenginys paverčiančia muzikos melodijas vaizdo impulsais, o tetos namų sienos, nukabintose paveikslais tampa dar viena vizualios komunikacijos forma. Teta, nors ir girdinti, priima ir kaitalioja skirtingus kalbos būdus, rodydama platų komunikacijos galimybių spektrą.

Tetos mirtis žymi Fausto emancipacijos etapą, netikėtai infarkto ištiktos mirstančios tetos akivaizdoje, jis ištaria „sono qui“ („aš čia“) – frazę, kuri tiesiogiai koreliuoja su filmo pavadinimu ir žymi jo perėjimą nuo pasyvaus kalbos vartotojo, prie aktyvaus skirtingų kalbų derinimo. Persikraustymas į tetos namus tampa sąmoningu žingsniu į kitą komunikacinę erdvę. Motina, išgirdusi apie sūnaus sprendimą gyventi savarankiškai, išreiškia savo lūkestį – ji tikėjosi, kad Faustas paliks namus tuo atveju, jeigu nuspręs gyventi su girdinčia Marija, taip išlikdamas verbalinėje kalbos sistemoje. Faustas suponuodamas, kad jam taip bus geriau, referuoja į nenorą toliau taikytis prie vienmačio kalbinės saviraiškos būdo. Faustui, kuriam teta parodė kalbų bei medijų įvairovę, grįžimas į griežtai verbalinę erdvę tampa nebeįmanomas.

Tuo tarpu Elena gyvena kitokio – kurčiųjų bendravimo erdvėje. Ji ir jos šeima stengiasi užtikrinti šios kūno kalbos, bendravimo ir suvokimo sistemos integraciją į socialinę aplinką. Elenos motina mokykloje reikalauja, kad Elena tęstų vidurinį ugdymą, nors mokyklos direktorė siūlo mokytis neįgaliesiems skirtoje švietimo įstaigoje. Taip pabrėžiamas skirtingų kalbos sistemų negebėjimas egzistuoti vienoje erdvėje. Motina nesutinka, jai atrodo, kad mokymasis yra įmanomas ir galimas – tai įrodo Elenos pasiekti puikūs rezultatai, leidžiantys jai laikyti baigiamuosius egzaminus. Tai vienas iš pavyzdžių, reprezentuojančių pokyčio erdvę, rodančių, kad skirtingos bendravimo formos naudojamos drauge, kuria rezultatą, kurio realizacija matoma socialinėje aplinkoje.

Fausto patirtis atspindi prievartinės asimiliacijos modelį, jis jaučia atskirtį nes negali egzistuoti kurčiųjų pasaulyje dėl to, kad jo komunikacijos formos yra ribojamos. Visiškai kitokia situacija reprezentuojama Elenos, jos figūra atspindi šeimos formuojama galimybę kalbėti skirtingais būdais, būti skirtingais būdais. Kadangi kūrinys susiduria dvi skirtingos bendravimo režimų erdvės – dominuojanti verbalinė kalba ir neverbalinis bendravimo būdas veikėjai yra skatinami ieškoti naujų kalbėjimo ir girdėjimo būdų, pasitelkti kūną, šokį bei skirtingų medijų sintezę.

4.1. Menas ir kultūra kaip savirefleksijos strategija

Cavani kūrinys konstruojamas itin tirštas meno formų tinklas: žiūrovas stebi net keturis kartus pasikartojančias japonų butoh šokio scenas, mato Chaplino nebyliojo kino fragmentus bei juos kūno kalba pamėgdžiojančius kurčiuosius, girdi kaip yra skaitoma Blake'o bei Catullo poezija. Nors kiekvienas šių elementų galėtų būti vertinamas kaip atskira, savarankiška intertekstinė nuoroda, tačiau citatų dažnis, įvairovė ir sistemingumas siūlo vertinti ne tiek intertekstinį ir intermedialųjį reikšminį potencialą, kiek medijų formų įtraukimo į filmą logiką ir derinimą su pačia istorija. Šiame polifoniniame medijų tinkle Faustas vaizduojamas kaip vertėjas plačiaja šio žodžio prasme. Jo tapatybė filme formuojasi per nuolatinį tarpininkavimą tarp skirtingų komunikacijos režimų. Tiesioginiu skirtingų menų tekstų fragmentų inkorporavimu į siužetą kuriama erdvė, kurioje esmiškai skirtingos bendravimo formos tampa lygiavertėmis.

4.2. Poezija

Filme poezija funkcionuoja kaip viena iš kalbėjimo formų, ryškinančių skirtingų bendravimo būdų susidūrimą. Vienoje iš pirmųjų scenų matome Faustą pas logopedę, kur jis mokosi taisyklingai tarti naujos – anglų – kalbos žodžius, deklamuodamas Blake'o eiles. Blake'as minimas neatsitiktinai: tapytojas ir grafikas, jis pats iliustravo savo ir kitų tekstus, taigi kalbėjo keliais modalumais, „versdamas“ žodžius į vaizdinius piešinius/ofortus. Cavani filme Faustas taip pat vaizduojamas kaip vertėjas, gebantis perjungti bendravimo kanalus iš klausos į regą. Simboliška, kad logopedės kabinete stebimas šalia sėdinčios savo „girdinčiosios“ merginos Marijos, Faustas deklamuoja Blake'o eiles: „*Never seek to tell thy love / Love that never told can be*“ (Blake 1994). Faustas balsu pasako, kad patys giliausi jausmai apskritai negali būti išreikšti žodžiais. Ši scena reprezentuoja ne Fausto ir Marijos suartėjimą, o neišvengiamą jų ryšio praradimą. Kadangi jų meilę bandoma pagrįsti išskirtinai sakytine, žodine kalba, toks vienintelis jūdvių bendravimo būdas yra per siauras, nepakankamas.

Visiškai kitaip formuojama Fausto ir Elenos komunikacija, kurioje poezija peržengia žodinio bendravimo ribas. Kai Fausto teta pasikviečia juos pietų, atskleidžiama Elenos aistra lotynų kalbai. Šis pasirinkimas atspindi Elenos „norą“ apčiuopti ir pažinti „savo“, t. y. helenistinio pasaulio, kalbėjimo galimybių lauką. Elena balsu deklamuoja romėnų poeto Catullo 109-ąjį eilėraštį: „Meile, o mano svaja, <...> sakai, santaika ši amžina. O visagaliai dievai, tebūna šis pažadas tvirtas. Žodžiai

teplaukia tie tiesiai iš sielos tyros“ (Katulas 1969, 30). Catullo poezija tampa šios poros meilės ir naujos, hibridinės komunikacijos manifestu. Paradoksalu, bet būtent mirusios, archajiškos lotynų kalbos skambesys sukuria erdvę autentiškai „susikalbėti“. Scenoje, kurioje Faustas padeda Elenai ruošti literatūros pamokai, ji balsu skaito Katulo 51-ąjį eilėraštį, tiesiogiai referuojantį į senovės graikų poetės Sapfo 31-ąjį. Faustas jos tariamus žodžius seka knygoje ir tuo pat metu skaito iš jos lūpų. Paprašyta išversti Catullo eilutes į italų kalbą, Elena atlieka dvigubą vertimą, ji artikuliuoja išverstus žodžius lūpomis, bet tuo pat metu perteikia juos ir gestų kalba. Šis epizodas reikšmingas dėl kelių priežasčių. Visų pirma, pats Catullo eilėraštis, kiek kitaip nei Sapfo kūrinys, atvirai deklaruoja konkretų meilės objektą įvardydamas jį vardu (Lesbija), taip suteikdamas tekstui ir pačiai scenai asmeniškesnį, intymesnį atspalvį (D'Angour 2006). Visų antra, šioje scenoje kalbiniu atžvilgiu atskleidžiamas itin platus, simultaniškai veikiantis komunikacijos būdų spektras: rašytinė (mirusi) lotynų kalba, garsinė artikuliacija, vizualus lūpų skaitymas, vertimas į žodinę italų ir gestų kalbą čia susilieja į vieną daugiaplanį, hibridinį bendravimo aktą. Trečia, deklamuojamas konkretus tekstas apibrėžia patį Elenos ir Fausto santykį. Lesbija – tai ne viename Catullo tekste sutinkamas slapyvardis, suteiktas jo mylimajai, šis vardas, tiesiogiai reiškiantis „moteris iš Lesbo salos“, yra atvira nuoroda į VI a. pr. m. e. šioje saloje gyvenusią ir kūrusią poetę Sapfo, todėl tokiu pasirinkimu Catullas savo mylimąją tarsi prilygina dešimtajai mūzai⁵. Kartu Lesbija Catullo poezijoje įkūnija „išsilavinusios merginos“ koncepciją. Ji nėra tik pasyvus grožio objektas, ji intelektualinė, graikų kultūrą, poeziją bei estetiką išmananti partnerė. Tokią lygiavertę intelektualinę pašnekovę čia įkūnija Elena.



pav. 33 scena iš Cavani filmo *Kurt tu esi? Aš čia!*



pav. 34 scena Cavani iš filmo *Kurt tu esi? Aš čia!*

⁵ Senovės graikų mitologijoje tradiciškai egzistavo devynios mūzos – menų, poezijos ir mokslų globėjos, įkvepiančios kūrėjus. Tačiau graikų filosofas Platonas, sužavėtas poetės iš Lesbo salos talento vienoje iš savo epigramų pavadino ją „dešimtajai mūza“.

Šią komunikacijos formą dar labiau praplečia kitas, 5-ais Catullo eilėraštis: „Duok man tūkstantį bučinių, paskui šimtą, dar kitą tūkstantį, ir dar šimtą“ (Catullus). Šio kreipimosi centre esantis *carpe diem* motyvas atmeta bandymą racionalizuoti žmogaus ryšį ar išprausti jį į standartizuoto, normatyvinio diskurso rėmus. Vietoj to, pereinama nuo girdimojo suvokimo prie taktilinės, kūniškosios medijos. Pirmenybė teikiama tiesioginiam fiziniam artumui, kur pats kūnas tampa iškalbingiausiu pranešimu.

Šis poezijos motyvas ir jo atveriamą komunikacijos formų priešpriešą vaizduojama ir per Elenos literatūros rašinį, „Kas šaliai yra kalba ir koku būdu galima pažinti šalies vertybes“. Literatūros mokytoja šį tekstą perskaito kaip pavyzdį, pagrindžiantį Elenos potencialą tęsti mokymąsi tarp girdinčiųjų. Kol dauguma moksleivių rėmėsi televizijos pavyzdžiu (taip akcentuojama dominuojančio sakytinio žodžio, masinės medijos svarba), Elena teigia, kad šalies kalbą galima pažinti per jos poetus, autentiškai išreiškiančius žmogaus pasaulį.

4.3. Vaizdas ir garsas

Filmo pradžioje grįžęs iš kelionės Faustas įteikia tetai lauktuve – įrėmintą angliškosios romantizmo tapybos peizažą, kuriame pavaizduota pakrantė ir audringa jūra. Apsidžiaugusi teta nedelsdama suranda paveikslui vietą ir pakabina jį virš kompiuterio monitoriaus (pav. 35). Šis įrenginys – tai Fausto sukonstruotas aparatas, gebantis transformuoti neregimas akustines garso bangas į šviesos piešiamus įvairiaspalvius judančius vaizdinius. Pasiūlęs pasiklausyti muzikos, Faustas įjungia Antonio Vivaldi koncertą „Audra jūroje“ („La tempesta di mare“)⁶. Kambarį užplūdus ekspresyviai baroko muzikai Fausto teta ją patiria girdėdama, o Faustas – alternatyviai, matydamas garso fiziką, muziką išgyvendamas per išimtinai vizualinę, materializuotą jos išraišką. Scenos pabaigoje abu veikėjai pasiekia tą patį estetinio pasitenkinimo tašką. Cavani apjungia šiuos pažinimo



pav. 35 scena iš Cavani filmo Kurt tu esi? Aš čia!

būdus montažu – stambiu planu rodomos kompiuterio ekrane pulsuojančios šviesos bangos vizualiai susilieja su virš jo kabančiame paveiksle sustingusiu audros peizažu. Ekrane šėlstanti skaitmeninė šviesos audra tampa tiesioginiu tapybinės ir muzikinės audros atspindžiu.

⁶ Koncertas Es-dur smuikui ir styginiams, Op. 8, Nr. 5, RV 253, I d. – Allegro.

4.4. Butoh teatras

Butoh šokis susiformavo Japonijoje po Antrojo pasaulinio karo (Frleigh 2010, 1-37). Šios meno „kalbėjimo“ kūnu formos pradininkai Tatsumi Hijikata ir Kazuo Ohno atmetė, perinterpretavo tradicines choreografijos taisykles, atsigręždami į patį žmogaus kūną bei neribotas jo transformacijos galimybes. Pagrindinė butoh estetinė ir filosofinė ašis yra metamorfozė – nuolatinis būsenų virsmas išsižadant ego. Ne mažiau svarbi butoh filosofijos dalis yra „ma“ – tuštumos arba tarpinės erdvės koncepcija, leidžianti įvykti dvasiniams ir fiziniams asmens pokyčiams. Nors butoh šaknys giliai įsitvirtinusios japonų kultūroje, šiandien tai visą pasaulį apimantis fenomenas, atsisakantis bet kokio dekoratyvumo ir apnuoginantis universalią, pažeidžiamą žmogaus prigimtį.

Cavani filme butoh kultūrą įkūnija Murobushi Ko (1947–2015), vienas ryškiausių Japonijos butoh šokėjų bei choreografų. Jis išgarsėjo radikaliais, dažnai šokiruojančiais pasirodymais, kuriuose tyrinėjo ribines žmogaus būsenas, tapatybės nykimą ir gaivališką kūno energiją. 1993 metais pasirodžiusiame Cavani filme *Kur tu esi? Aš čia!* pirmoji scena, kurioje išvystame butoh pasirodymą, primena 1992 metais Italijos Veralio teatre vykusį Murobushi Ko spektaklį *Il Divenire* (liet. tapimas, kaita, tapsmas). Faustas, po susitikimo su Elena eidamas namo stabteli kavinėje, kur tampa užpuolimo liudininku. Jis nuskuba padėti mušamam vyrui, kuris, pasirodo, yra butoh šokėjas Murobushi Ko. Nors ir sumuštas bei negalintis savarankiškai paeiti, šokėjas vis tiek prašo nuvežti jį į teatrą. Faustas įvykdo prašymą ir pasilieka stebėti pasirodymo. Prasivėrus scenos užuolaidai, žiūrovas išvysta ant balto smėlio susirietusį, baltai nugrimuotą kūną. Šis konvulsiskai, per didžiulę fizinę pastangą mėgina stotis, tiesia rankas ir kojas į viršų, kol galiausiai išsitiesia visu ūgiu ir atsisuka į žiūrovus (pav. 36).

Susidūrimas su butoh šokėju ir jo pasirodymo stebėjimas paskatina Faustą įgalinti savo kūną kaip komunikacijos formą. Priglausdamas ranką prie kolonėlės, jis patiria muziką ir šokio teatrą ne



pav. 36 scena iš Cavani filmo *Kur tu esi? Aš čia!*



pav. 37 scena iš Cavani filmo *Kur tu esi? Aš čia!*

per klausą, o per lytėjimą ir regą. Šios patirties poveikis atsiskleidžia iškart po spektaklio, matome Faustą, naktį išeinantį į tetos kiemą. Pliaupiant lietui jis nusimeta marškinius ir iškelia rankas. Šis momentas – tai butoh filosofijos manifestacija Fausto sąmonėje, mat butoh filosofija teigia, kad kūnas pats savaime yra pilnavertis instrumentas. Po pastarosios scenos logiškai išdėstomos kitos dvi: pirmasis apsilankymas Elenos bute, ir Fausto sprendimas išsikraustyti iš tėvų namų.

Cavani filme butoh šokio motyvas vaizduojamas dar tris kartus, ir kaskart jis vis giliau integruojasi į Fausto sąmonę. Jei pirmasis susidūrimas buvo atsitiktinis, tai antrasis jau yra suplanuotas. Matome, kad teatras Faustui tapo artima erdve, kurioje bendraujama jam žinoma kalba – čia jis jaučiasi savas, bičiuliškai sveikinasi su technikais ir atsiveda Eleną stebėti specialiai jai surengto pasirodymo. Šįkart choreografija visiškai kitokia, šokėjas, vilkintis ilgą, aukso spalvos apsiaustą ir rankoje laikantis raudoną rožę, lėtai išnyra iš tamsos (pav. 37). Jis žengia į priekį ir atbulomis vėl pasitraukia į tamsą, sukurdamas efemeriškumo ir paslapties įspūdį. Cavani filme butoh šokėjo pasirodymas skirtas Elenai, sukuria paralelę su Goethe's tragedijos antrosios dalies pirmojo veiksmo „Helenos iššaukimo“ scena Imperatoriaus rūmuose (Goethe 2002, 87-92). Kaip Goethe's kūrinys Faustas išvysta tik išnyrančią tobulos Helenos viziją, kuri po akimirkos pradingsta, taip ir filme šokėjas, vilkintis aukso spalvos apsiaustą, lėtai išnyra iš tamsos ir netrukus vėl į ją atsitraukia. Šis trumpas vaizdinys tampa kūnu pasakojama paties Fausto ir Elenos susitikimo istorija vaizdu jiems rodoma teatre.

Trečiasis butoh intarpas pasirodo iškart po itin intymaus Elenos ir Fausto pokalbio. Elenai ruošiantis pamokai ir skaitant Katulo eiles, jiedu prisipažįsta, kaip stipriai trokšta išgirsti vienas kito balsą. Elena jaučia, kad jos balsas tarsi verčia Faustą, šiam atrodo taip pat. „Taigi, tavo balsas moteriškas, o mano – vyriškas“, – reziuumuoja Elena. Po šios scenos Faustas nuskuba į teatrą ir klausia techniko, kaip iš tiesų skamba jo balsas. Išgirdęs atsakymą – „normaliai“, ir raginimą verčiau pažiūrėti į scenos efektus, Faustas nukreipia žvilgsnį į erdvę. Juodoje scenoje, apšviestas tik ryškaus balto šviesos srauto, matomas šokėjas su ilgu juodu švarku/paltu. Į jį pučiamas oras kuria stipraus vėjo iliuziją, o šokėjo kūno judesiai atliepia šią nematomą stichiją. Viename iš Fausto prisiminimų teta jam bando paaiškinti kas yra muzika, nusivedusi prie lango ji pateikia vėjo pavyzdį, pirštu rodo į judančius medžių lapus ir teigia, kad tai kas juos judina yra nematoma, bet tampa matoma per kitą objektą, šiuo atveju medžių lapus. Faustas uždavęs klausimą kaip skamba jo balsas iš kart po, per fizinį pasirodymą išvysta jo skambesį. Šiame epizode girdima muzika perkeliama į kitą sceną, kur užsisvajojusi Elena žiūri pro mokyklos langą. Mokytojos pakviesta prieš klasę mintinai perskaityti Catullo poeziją, Elena to padaryti negali, nors ir mokėsi. Elenos tariami žodžiai jos mintyse skamba aiškiai ir tvirtai, tuo tarpu, tai ką girdi aplinkiniai, yra paprasčiausiai nesuprantama. Jos tariamos Catullo eilės primena žiūrovui jos mitinę kilmę, ji yra figūra atkeliavusi iš graikiškosios Helados kultūros. Tuo pačiu ši scena atspindi kalbos būdų konfliktą mat Elena yra pratusi kalbėti kūnu, ir

suvaldyti artikuliuotus žodžius terpėje, kurioje egzistuoja tik vienas oficialus-verbalinis bendravimo būdas, jai yra sudėtinga.

Ketvirtasis ir pats siurrealistiškiausias butoh vaizdinys matomas filmo kulminacijoje, po Elenos avarijos. Merginai gulint ligoninėje, Faustas, apimtas nevilties ir nežinios nugrimzta į viziją – įsivaizduoja jos laidotuves. Bažnyčios erdvėje tvyro mirtina tyła, karstą supa gedintieji, laikantys baltas gubojas, o pati laidotuvių ceremonija verčiama į gestų kalbą. Nuleidęs galvą, Faustas išgyvena mirties jausmą, tačiau ją pasukęs išvysta link karsto artėjantį auksiniu apsiaustu apsivilkusį Murobushi Ko su rože rankoje. Šokėjui padėjus rožę ant karsto, vizija nutrūksta – Faustas tarytum atsibunda po realistiško sapno ir sužino, kad Elena atsigaus.

Murobushi Ko pasirodymai ekrane nėra skirti vien perduoti konkrečią žinutę, informaciją ar papasakoti istoriją be žodžių. Šių butoh intarpų paskirtis filme – atverti būdą, kaip fiziškai išgyventi savo paties kūną, jį pajusti ir per jį patirti pasaulį. Butoh čia veikia kaip gestų kalbos analogas – kūniškos komunikacijos forma, atskleidžianti, jog kalbėti galima ne vien balsu ar rankomis, bet ir visu kūnu, taip „išsakant“ pačias sudėtingiausias, žodžiams nepavaldžias būsenas: džiaugsmą, meilę, gedulą ar nerimą. Tai ne tik naujas vizualus žodynas, griauantis socialinius bei verbalinius rėmus, bet ir performatyvus komunikacinis aktas – savotiškas „klausimas“. Šią dialoginę erdvę iliustruoja filmo naratyvo struktūra: po kiekvienos butoh šokio scenos seka labai konkretus, išimtinai fizinis personažų atsakas į šokio „parodytą žodį“. Po pirmojo susidūrimo su šiuo menu Faustas naktį išeina į kiemą ir, lyjant lietui, nusimeta marškinius, apnuogindamas savo kūną – tai jo asmeninis, tiesiogiai per odą ir raumenis artikuliuojamas kūniškas susidūrimas su pasauliu. Po antrojo pasirodymo, kurį Faustas jau stebi kartu su Elena, įvyksta jų emocinio ir fizinio suartėjimo lūžis – jiedu pirmą kartą bučiuojasi ir mylisi. Po trečiojo butoh intarpo matome, kaip Elenai pamokoje nepavyksta balsu ištarti lotyniškų žodžių – lūkestis ir mintis neatitinka fizinės, garsinės išraiškos. Kai Faustas po avarijos susiduria su mylimosios netekties grėsme, sielvartą jis taip pat išgyvena fiziškai – per butoh šokį išreiškiamas ir skausmas, ir meilė. Filmu pasaulyje butoh dekonstruoja ir perkuria tikrovę per vaizdą, padėdamas pajusti savo kūną ir per jį išgyventi juntamas emocijas.

4.5. Kinas

Kai Faustas, besistengęs pritapti prie girdinčiųjų pasaulio taisyklių, išreiškia tetai nepasitenkinimą motinos kontrole ir jos vienakrypčiu požiūriu į komunikaciją, teta pirmą kartą nusiveda jį į kurčiųjų bendruomenės susitikimą. Pastarasis filme konstruojamas kaip atvira, hibridinė bendravimo erdvė, kurioje lygiavertiškai funkcionuoja skirtingos formos: čia vienu metu entuziazmas reiškiamas ir vizualiai, kurčiųjų plojimas pakeltomis rankomis, ir akustiškai, delnų suplojimas, ant scenos kalbama gestais, o tekstas sinchroniškai verčiamas į artikuliuotą kalbą. Tai erdvė, performatyviai vaizduojanti, kad skirtingi bendravimo būdai gali ne išstumti, o papildyti vienas kitą.

Šį renginį papildo dar viena medija – kino menas. Susirinkimo metu rodomas nebylusis filmas grąžina žiūrovą prie paties kino ištakų ir jo gryniosios, fizinės formos, ekrane matoma Chaplino figūra. Jo kūno plastika, mimika ir judesys sukuria lingvistinius barjerus peržengiantį kalbėjimo būdą. Garsiausias jo personažas Valkata įkūnija visuomenės paraštėse atsidūrusį autsaiderį, kuris nuolat susiduria su abejingomis institucijomis bei griežtomis normomis. Šis archetipas atspindi pačios kurčiųjų bendruomenės padėtį: marginalizuojami dominuojančios fonocentrinės bendravimo sistemos, jie reikalauja teisių į galimybę pilnavertiškai reikštis visuomenėje gestų kalba. Būtent ši



pav. 38 scena iš Cavani filmo *Kurt tu esi? Aš čia!*

universalus, fizinio Chaplino „kalbėjimo“ būdą perima po seanso scenoje pasirodantys keturi „čaplinai“ – kurtieji jaunuoliai (pav. 38). Vizualus ir dinamiškas veiksmas tęsiamas pasigirdus raginimui rinkti parašus protesto peticijai – į salę įčiuožia riedutininkai su blankais ir geltonomis rožėmis. Būtent šiame veiksmo kūryje, tarp scenoje esančių „čaplinų“, Faustas atpažįsta merginą, kurią anksčiau atsitiktinai pastebėjo ir kuri jį suintrigavo būtent todėl, kad bendravo gestų kalba.

4.6. Figūrų pokalbis

Cavani filme vaizduojami Fausto santykiai su Marija ir Elena atvaizduoja Goethe's Fausto, Margaritos ir Helenos santykių dinamiką. *Faustą* pradedančiame „Prologe teatre“ pabrėžiamas ne tik žodžių, bet visų pirma veiksmo poreikis, tuo tarpu *Kur tu esi? Aš čia!* nuolatinis veržimasis link veiksmo tiesiogiai susijęs su skirtingų kalbos formų paieška ir jungtimis. Marija suteikia Faustui saugią užuovėją, naktį jis slepiasi po jos užklotu, teigia, kad nenori grįžti namo ir liksias pas Mariją, o ši jį laiko priglaudusi šalia savęs. Tačiau jų santykis yra trumpalaikis, o ryšys ribotas, nes Marija priklauso tai pačiai komunikacijos erdvei kaip ir Fausto motina. Būtent motinos figūroje filme atpažįstama Goethe's Mefistofelio interpretacija. Jei Goethe's tekste jis veikia kaip savotiška „tamsioji“ paties Fausto pusė, nuolat gundanti herojų peržengti žmogiškojo pažinimo bei patirties ribas, tai Cavani „Mefistofelis“ tampa jėga, kuri gundo ir verčia ne peržengti ribas, o prie jų prisitaikyti. Motinos siūlomas „sandoris“ – tai manipuliacija globėjišku rūpesčiu ir socialiniu

saugumu, dedant visas pastangas sugundyti Faustą apsiriboti tik vienu, girdinčiųjų pasauliui priimtinu, kalbėjimo ir buvimo būdu.

Tuo tarpu Goethe's *Fausto* antrojoje dalyje herojus perkeltas į kitą egzistencinį lygmenį – į objektyvų erdvių ir laikų pasaulį, šis perėjimas tragedijoje konstruojamas per mitologinę ir istorinę kelionę. Antrosios dalies veiksmas prasideda imperatoriaus rūmuose, kur maskarado metu rodomoje „Helenos pagrobimo“ scenoje Faustas išvysta Trojos Heleną – antikinio moteriškumo ir grožio idealą. Vizijai išnykus, Faustas pasiryžta ją surasti, ir šis tikslas įgyvendinamas antrosios dalies trečiajame veiksmo. Helenos ir Fausto figūrų, atstovaujančių Antikai ir viduramžiams, jungtis – šis dviejų Europos epochų susitikimas – realizuojamas per pačios kalbos sintezę. Susitikimo pradžioje Helena kalba iš antikinės dramos perimtu klasikiniu metru, tačiau išgirdusi Faustui būdingus rimuotus posmus, Helena pati perima rimuoto teksto struktūrą, taip sukuriant vieną gražiausių poetinės ir kultūrinės sintezės scenų Europos literatūroje.

Cavani filme Elena yra transformuojantis, autentiškumo įsikūnijimas, priklausantis visiškai kitam – kurčiųjų gestų – pasauliui. Faustas filme tampa savitu tarpininku tarp dviejų „kalbėjimo būdų“ erdvių. Kaip ir Goethe's kūrinioje, kur Faustas bando pažinti skirtingus pasaulius, Cavani filme Faustas stengiasi pažinti Eleną kaip pasaulį, jos kalbą ir jos kultūrą. Vis dėlto, abiejuose kūrinuose šis susidūrimas atskleidžia ir esminį pasaulių ne(su)derinamumą. Griežtas normatyvinės visuomenės (kuriai filme atstovauja Fausto motina) standartas atmeta šią hibridinę komunikacijos erdvę tarsi nurodant, kad Faustas turi likti tik vienoje, „teisingoje“ bendravimo sistemoje. Filmo pabaigoje Fausto motina Elenai sako: „Po to kai susipažino su tavimi, Faustas kaip nesavas. Jis pasikeitė. Jis visko atsisako, nebegalvoja apie darbą, apie savo ateitį. <...> Jis nepriklauso tavo pasauliui, jis gyvena tarp kitų, normalių žmonių. <..> Niekas negali atskirti jo nuo kitų žmonių! <..> Nei banke, nei gyvenime, nei meilėje.“ Veikėjai priklauso iš esmės skirtingoms kultūrinėms paradigmoms, o jų sąjunga kelia grėsmę dominuojančiai tvarkai.

Goethe's *Fauste* Arkadijoje iš Helenos ir Fausto sąjungos gimęs sūnus Euforionas, įkūnijantis nevaržomą baironišką romantizmą, žūsta nukrisdamas tarsi Ikaras. Ši mirtis užbaigia conceptualią tragedijos simetriją: žemiška aistra Margaritai atsispindi dvasinėje aistroje Helenai. Po sūnaus žūties Helena pranyksta palikdama tik savo drabužius. Cavani filme taip pat artėjama prie šios praradimo ribos, po avarijos ligoninėje budintis Faustas patiria surrealistinę viziją, kurioje stebi mylimosios mirtį ir butoh šoku palydimas laidotuves. Filmo naratyvas tarsi suponuoja Goethe's kūrinio būdingą atsiskyrimą. Tačiau čia režisierė perinterpretuoja klasikinį motyvą – pabudęs iš vizijos Faustas sužino, kad Elena išgyvens. Režisierė realizuoja simbolinę mirtį. Fausto vizijoje „miršta“ tik Helenos

kaip efemeriško idealo ar nepasiekiamo fantomo vaizdinys. Taip atveriamą naują erdvę, kurioje atsiranda galimybė susikurti autentišką susikalbėjimo būdą.



pav. 39 scena iš Cavani filmo *Kur tu esi? Aš čia!*

Trojos Helena antikinėje tradicijoje (Homero, Stesichoro, Euripido, etc. kūrinuose) ir vėlesnėje Vakarų tapyboje dažniausiai funkcionavo kaip ambivalentiškas simbolis: nuo destruktivios *femme fatale* iki efemeriško fantomo ar pasyvios/destruktivios grožio idėjos. Fausto figūra, savo ruožtu, evoliucionavo nuo XVI a. arogantiško šarlatano iki Goethe's nepasotinamo intelektualo. Cavani filme *Kur tu esi? Aš čia!* šios figūros perkeliama į šiuolaikinę socialinę realybę, kur įgauna naują – komunikacinę – prasmę. Fausto ir Elenos figūros čia atspindi nebe epochų, o skirtingų bendravimo režimų susidūrimą: girdinčiųjų pasaulio siekį apriboti komunikaciją tik artikuliuotu žodžiu ir kurčiųjų vizualų-kūniškąjį buvimą. Ši (ne)susikalbėjimą režisierė išryškina transformuodama tradicinį žodinį pasakojimą į daugialypį medijų audinį. Poezija (Catullus, Blake'as), Chaplino nebylusis kinas ir avangardinis *butoh* šokis čia funkcionuoja kaip alternatyvios kalbos formos, leidžiančios herojams peržengti logocentrinio pasaulio ribas. *Butoh* šokėjo pasirodymas su raudona rože filme tiesiogiai atkartoja Goethe's Helenos iššaukimo sceną, tačiau Cavani versijoje šis gestas skatina ne ieškoti abstraktaus idealo, o įgalinti kūną kaip pagrindinį komunikacijos įrankį. Simbolinėje Elenos „mirties“ scenoje miršta tik mitinė iliuzija, užleisdama vietą autentiškam, kūniškam buvimui. Filmo pavadinimas *Kur tu esi? Aš čia* tiesiogiai koreliuoja su šia mitologine tapatybės dichotomija, rodydamas skirtingų epochų ir erdvių „susikalbėjimo“, susitikimo gebą.

IŠVADOS

Tyrimas, kuriame buvo siekiama parodyti, kaip Cavani filmai *Kanibalai* ir *Kur tu esi? Aš čia!* perrašo mitus ir ankstesnes jų transformacijas skirtingų medijų tekstuose, atskleidė, kad jų kuriamas hipertekstinis ryšys su mitais bei būdai, kuriais jie konstruoja Antigonės, Teiresijo, Helenos ir Fausto figūras, įtraukdami tapybą, šokį ir muziką, sukuria judviejų tarpusavio dialogą.

Klasikinių tekstų ir mitologinių pasakojimų „vertimo“ ir permąstymo per vizualiųjų ir performatyviųjų menų prizmę analizė leidžia teigti, kad centrine, konceptualia šio permąstymo ašimi tampa kūnas, kurio funkcija išsiskleidžia per juslinės patirties tematizavimą. Vienu (*Kanibalų*) atveju susitelkiama į regėjimą (akis), kitu – į klausą (ausis), ką rodo ir filmų pavadinimai, ypač antrasis *Kur tu esi? Aš čia!* Ir viename, ir kitame filme kūnas tampa „kalba“, tačiau juslinė patirtis, kaip ji rodoma filmuose, formuoja konceptualią kūno kaip objekto ir subjekto dichotomiją.

Kanibaluose kūnas vaizduojamas kaip fizinis matomas vs nematomas objektas, aplink kurį formuojasi totalitarinės sistemos ir individo konfliktas. Distopinėje filmo erdvėje kūnas tampa politinių manipuliacijų ir egzistencinės rezistencijos taikiniu. Čia išryškėja opozicijos: gyvas vs. negyvas, matomas vs. nematomas, turintis vs neturintis būti matomas kūnas. Valstybė mirusius kūnus paverčia įbauginimo objektais – vizualiais trikdžiais, į kuriuos piliečiai priversti žiūrėti, bet kartu privalo apsimesti jų „nematantys“, taip formuojant masinio „aklumo“ erdvę. Moderniame *Kanibalų* šiuolaikybės pasaulyje Antigonės ir su Kristumi tapatinamo Teiresijo pasipriešinimas yra fizinį veiksmą provokuojančio matymo gestas. Jų poreikis veikti kyla iš atsisakymo priimti žmogaus kūną kaip bevertį, nudvasintą objektą. Fiziškai liesdami, prausdami ir laidodami kūnus, jie grąžina jiems žmogiškąjį orumą, reprezentuoja jų gyvenamajame pasaulyje beverčiais tapusius Dievų įstatymus, ritualus ir Dievo sakramentus. Tuo tarpu jų kūnų paaukojimas (vieša egzekucija) suardo visuomenės aklumą ir išjudina aplinkinių veiksmą.

Kur tu esi? Aš čia! filme kūnas vaizduojamas kaip subjektas, kuriantis ir produkuojantis reikšmes. Priešingai nei *Kanibalų* herojai, kurie veikia kūno-objekto matymo/nematymo erdvėje, kurioje stengiamasi riboti ir kontroliuoti matymą, *Kur tu esi? Aš čia!* filme paverčiami kurčiaisiais Faustas ir Elena atsiduria girdėjimo/negirdėjimo, klausos pasaulio erdvėje, kurioje komunikaciją stengiamasi apriboti žodžio girdėjimu. Perinterpretuojamos mitinės figūros čia įgalina savo kūnus rasti kitus „kalbėjimo“ ir „girdėjimo“ būdus, tuos būdus kaitalioti ir derinti rodant, kaip „žodis“ gali būti verčiamas į skirtingas fizines ir vizualias kalbas, kaip jis gali transformuotis į vaizdą, judesį, etc. Šiam reiškiniui išskleisti naudojamosi skirtingomis medijomis. Kūnas pats čia tampa kalba. Per butoh šokį, gestų kalbą ir lytėjimą (taktilinį muzikos pajautimą), herojai peržengia žodinio ne(su)sikalbėjimo ribas ir atranda įvairias kūniško susikalbėjimo formas. Filmą rodo, kad meilė,

gedulas, estetiškas pasitenkinimas ir kitos patirtys gali būti artikuliuojamos įvairiomis komunikuoti leidžiančiomis „kalbomis“.

ŠALTINIAI IR LITERATŪROS SĄRAŠAS

Šaltiniai

Cavani, Liliana, rež. *I cannibali*. Doria G. Film / San Marco, 1970.

Cavani, Liliana, rež. *Dove siete? Io sono qui*. 1993.

Literatūros sąrašas

Anouilh, Jean. 1946. *Antigone*. Vertė ir adaptavo Lewis Galantière. New York: Random House.

Austin, Norman. 1994. *Helen of Troy and Her Shameless Phantom*. Ithaca: Cornell University Press.

Berghahn, Klaus L. 1987. „Georg Johann Heinrich Faust: The Myth and Its History“. Knygoje *Our Faust? Roots and Ramifications of a Modern German Myth*, sudarė Jost Hermand ir Reinhold Grimm, 3–24. London: The University of Wisconsin Press.

Blake, William. 1994. *Blake Poems*. London: Everyman.

Blondell, Ruby. 2013. *Helen of Troy: Beauty, Myth, Devastation*. Oxford: Oxford University Press.

Brecht, Bertolt. 1947. *The Antigone of Sophocles*. Skaitmeninio RevSocialist.

Catullus. „Catullus, Poem 5“. *The Classical Anthology*. Paskelbė Jane Mason. [b. d.]. Žiūrėta 2026 m. balandžio 10 d. <https://classicalanthology.theclassicslibrary.com/2014/05/11/catullus-poem-5-contributed-by-jane-mason/>

Curran, Jane V. 2000. „Goethe’s ‚Helen‘: A Play within a Play.“ *International Journal of the Classical Tradition* 7 (2): 165–176.

D'Angour, Armand. 2006. „Conquering Love: Sappho 31 and Catullus 51.“ *The Classical Quarterly* 56 (1): 297-300.

Deats, Sara Munson. 2019. *The Faust Legend: From Marlowe and Goethe to Contemporary Drama and Film*. Cambridge: Cambridge University Press.

Mee, Erin B., ir Helene P. Foley, sud. 2011. *Antigone on the Contemporary World Stage*. Oxford: Oxford University Press.

Fraleigh, Sondra. 2010. *Butoh: Metamorphic Dance and Global Alchemy*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

Genette, Gérard. 1997. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Vertė Channa Newman ir

Claude Doubinsky. Lincoln and London: University of Nebraska Press.

Goethe, Johann Wolfgang. 2002. *Faustas*. Vertė Jurgis Švedas. Vilnius: VAGA.

Huddilston, John H. „An Archaeological Study of the Antigone of Euripides.“ *American Journal of Archaeology* 3, nr. 2/3 (1899): 183–201. <https://doi.org/10.2307/496750>.

Jurevičiūtė, Asta. 2009. „Siaubo antropologijos demaskavimas: istorijos, kurias pasakoja antropologai.“ *Inter-studia humanitatis* 8: 44–51.

Katulas. 1969. *Lyrika*. Vertė Vertė H. Zabulis. Vilnius: Vaga.

Lotman, Jurij. 2004. „Mitas – vardas – kultūra“. Knygoje *Kultūros semiotika*, 231–254. Vilnius: Baltos lankos.

Marlowe, Christopher. 2005. „The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus“. Knygoje *Doctor Faustus*, parengė John D. Jump, 46–114. London and New York: Taylor & Francis e-Library.

Marrone, Gaetana. 2000. *The Gaze and the Labyrinth: The Cinema of Liliana Cavani*. Princeton: Princeton University Press.

Melnikova, Irina. 2003. *Intertekstualumas: teorija ir praktika*. VU leidykla.

—. 2016. *Literatūros (inter)medialumo strofos, arba Žodis ir vaizdas*. Vilnius: VU leidykla.

Miola, Robert S. 2014. „Early Modern Antigones: Receptions, Refractions, Replays.“ *Classical Receptions Journal* 6 (2): 221–244.

O'Rawe, Des. 2022. „Plays and Fragments: Antigone, Film, Modernity“. *Modernist Cultures* 17 (1).

Sofoklis. 1988. *Antikinės tragedijos*. Vertė Antanas Dambrauskas. Pasaulinės literatūros biblioteka, t. 3. Vilnius: Vaga.

Steiner, George. 1996. *Antigones: How the Antigone Legend Has Endured in Western Literature, Art, and Thought*. New Haven and London: Yale University Press.

Wilmer, Stephen Elliot, ir Audronė Žukauskaitė, sud. 2010. *Interrogating Antigone in Postmodern Philosophy and Criticism*. Oxford: Oxford University Press.

Taylor, Lindsay M. 2020. „Terrible Beauty: The many faces of Helen of Troy in painting from antiquity to the nineteenth century“. Magistro darbas, Sotheby's Institute of Art.

Tribe, Shawn. 2020. „The History and Symbolism of the Pope's Red Shoes“. *Liturgical Arts Journal*, lapkričio 19 d. Žiūrėta 2026 m. balandžio 3 d.
<https://www.liturgicalartsjournal.com/2020/11/the-history-and-symbolism-of-popes-red.html>.

SANTRAUKA

Šiame magistro darbe tiriamas Lilianos Cavani kinas, perinterpretuojantis kultūros mitus. Darbo tyrimo objektu pasirinkti du italų režisierės filmai – distopinė juosta *Kanibalai* (*I cannibali*, 1970) ir drama apie kurčiųjų bendruomenę *Kur tu esi? Aš čia!* (*Dove siete? Io sono qui*, 1993). Šio darbo tikslas – išnagrinėti, kaip kinta mitinių figūrų (Antigonės, Teiresijus, Helenos, Fausto) funkcijos bei reikšmės transformuojantis medijoms, aprašyti šio proceso sukuriamą intermedialų dialogą ir įvertinti jo poveikį kūrinių prasmėms. Tyrimas grindžiamas Gêrardo Genette'o transtekstualumo koncepcija, su ja suderinamomis intermedialumo teorijos įžvalgomis ir jų siūlomais instrumentais.

Pirmame skyriuje analizuojama Antigonės mito raida Vakarų dailėje, dramoje ir kine, išryškinant transformaciją nuo nuolankios dukters vaizdinio iki politinio pasipriešinimo simbolio. Antrajame skyriuje analizuojamas filmas *Kanibalai* kaip Sofoklio tragedijos hipoteksto adaptacija (hipertekstas). Dėmesys skiriamas matymo paradoksui distopinėje šiuolaikybėje, kur valstybinė stebėjimo mašina verčia piliečius praktikuoti „taktinį aklumą“, tuo tarpu Antigonė ir Teiresijas-Kristus reprezentuoja „reginčiuosius“. Transformuojantis mitams apverčiama ir tapybos tradicija, o krikščioniški simboliai pasitelkiami demaskuoti „estetinį“ prasmę praradusį šventumą. Filme Antigonės pasipriešinimas realizuojamas ne per verbalinę kalbą, bet per tylą ir „grynąjį gestą“ – taktilinį mirusiųjų laidojimo ritualą, kuris suardo visuomenės apatiją ir išprovokuoja kolektyvinį veiksmą.

Trečiajame skyriuje apžvelgiama Helenos vaizdinio evoliuciją literatūroje ir dailėje nuo antikinio fantomo iki XIX a. *femme fatale* bei Fausto legendos raida. Ketvirtajame skyriuje analizuojamas filmas *Kur tu esi? Aš čia!* perinterpretuojantis Fausto ir Helenos mitus. Šiame kūrinyje susiduria dvi skirtingos bendravimo režimų erdvės – dominuojanti verbalinė kalba ir fizinis bendravimo būdas, o veikėjai yra skatinami ieškoti naujų kalbėjimo ir girdėjimo būdų, pasitelkti kūną, šokį bei skirtingų medijų sintezę. Fausto „sandoris“ čia suprantamas kaip atsisakymas taikytis prie girdinčiosios daugumos reikalavimų, o Helenos ir Fausto figūros suponuoja galimybę autentiškai „kūniškai ekspresijai“. Filmu vizualinė struktūra ir medijų „įaudimas“ į filmo vizualiką leidžia reflektuoti ne(susikalbėjimą).

Cavani filmuose *Kanibalai* ir *Kur tu esi? Aš čia!* mitų perrašymas formuoja konceptualią kūno kaip objekto ir subjekto dichotomiją, paremtą juslinėmis regos bei klausos patirtimis. *Kanibalų* erdvėje kūnas veikia kaip totalitarinės sistemos manipuliacijų ir rezistencijos objektas. Tuo tarpu *Kur tu esi? Aš čia!* kūnas emancipuojamas ir tampa reikšmės produkuojančiu subjektu. Abiejuose kūriniuose dekonstruojamos tradicinio, verbalinio ne(su)sikalbėjimo ribos, o pats kūnas iškyla kaip universali, autentišką ryšį ir prasmę kurianti kalba.

SUMMARY

This thesis examines the cinema of Liliana Cavani and its reinterpretation of cultural myths. The research objects are two films by the Italian director: *The Cannibals* (1970) and *Where Are You? I'm Here!* (1993). The aim of this work is to investigate how the functions and meanings of mythical figures (Antigone, Tiresias, Helen, Faust) change across media transformations, to describe the intermedial dialogue created by this process, and to evaluate its impact on the works overall meaning. The research is grounded in Gérard Genette's concept of transtextuality, integrated with insights and tools from intermediality theory.

The first chapter analyzes the evolution of the myth of Antigone in Western art, drama, and cinema, highlighting its transformation from the image of a submissive daughter to a symbol of political resistance. The second chapter examines the film *The Cannibals* as an adaptation (hypertext) of the hypotext of Sophocles tragedy. Attention is focused on the paradox of seeing in dystopian Milan, where the state surveillance machine forces citizens to practice "tactical blindness," while Antigone and Tiresias-Christ represent the "seers." As myths transform, the painting tradition is also overturned, while Christian symbols are utilized to expose a meaningless, "aestheticized" holiness. In this film, Antigone's resistance is revealed not through verbal language, but through silence and the "pure gesture" – the tactile ritual of burying the dead, which disrupts societal apathy and provokes collective action.

The third chapter reviews the evolution of the image of Helen in literature and art – from the ancient phantom to the 19th-century femme fatale – as well as the development of the Faust legend. The fourth chapter analyzes the film *Where Are You? I'm Here!*, which reinterprets the myths of Faust and Helen. In this film, the love story of two deaf young people is portrayed as resistance to phonocentric assimilation. Faust's "bargain" is understood here as a refusal to conform to the requirements of the hearing majority, while the figure of Helen suggests the possibility of authentic "corporeal expression." The film's visual structure and the "weaving" of various media into its aesthetics allow for a reflection on (mis)communication.

In Cavani's films *The Cannibals* and *Where Are You? I'm Here!*, the rewriting of myths forms a conceptual dichotomy of the body as both object and subject, based on the sensory experiences of sight and hearing. In the space of *The Cannibals*, the body functions as an object of totalitarian manipulation and resistance. Meanwhile, in *Where Are You? I'm Here!*, the body is emancipated and becomes a meaning-producing subject. In both works, the boundaries of traditional, verbal (mis)communication are deconstructed, and the body itself emerges as a universal language that creates authentic connection and meaning.