



Susitikimas su šmėklomis: Henriko Šablevičiaus poetinių filmų (de)rekonstrukcija

Remigijus VENCKUS

Šiaulių universitetas

Pagrindiniai žodžiai: *poetinis kinas, dekonstrukcija, rekonstrukcija, metafora, sovietinis Lietuvos kinas.*

Įvadas

Sovietiniu Lietuvos laikotarpiu dėl griežtos cenzūros profesionalūs kino menininkai kūrybos metu buvo priklausomi nuo sovietinės ideologijos bei priverstinai turėjo dalyvauti kurdami Sovietinės Lietuvos įvaizdį. Meniniai eksperimentai dažniausiai rasdavosi pogrindyje ir dėl to beveik niekada neišvysdavo plačiųjų šalies kino ekranų. Siekdami originalios formos, padedančios išradingai maskuoti neleistiną filmo turinį, kino kūrėjai suformavo savitą poetinio kino braižą. Vienas pirmųjų poetinių kino metaforų kūrėjų laikomas Henrikas Šablevičius (1930–2004). Pasirinkdamas kasdienius personažus menininkas jų realybę ir asmenybės bruožus poetizavo. Šiam tikslui pasiekti buvo naudojami netikėti kino kameros posūkiai, montažo nenuoseklumai bei muzikai artimas montažo ritmas. Ilgainiui Henriko Šablevičiaus taikomi filmavimo ir medžiagos montavimo metodai įsisavinti ir pradėti plačiau naudoti kitų menininkų kūrybos procesuose. Poetinės metaforos Lietuvių kiną daro savitą ir išskirtinį, o jų analizavimas (metaforų dekonstravimas) leidžia atkurti išsiaiškinę socialinę sovietinės Lietuvos kino gilumoje glūdinčią realybę. Taip pat poetinių metaforų dekonstravimas yra ir savotiškas kino raiškos metodų raidos rekonstravimas, savitai atskleidžiantis ir įprasminantis nepelnytai užmirštą ir retai analizuojamą Šablevičiaus kūrybą.

Poetinių metaforų specifika lėmė šio straipsnio teorines nuostatas. Pagrindinės nuostatos siejamos su dekonstrukcijos strategija. XX a. pabaigoje ir XXI a. pradžioje kultūros ir meno objektų tyrimuose neretai remiamasi prancūzų filosofo Jacques'o Derrida'os (1930–2004) suformuota dekonstrukcija, kuri pirmiausia pasitarnavo analizuojant sudėtingus filosofijos ir literatūros tekstus. Vėliau ji pradėta taikyti ne tik humanitariniams, bet ir socialiniams mokslams. Ši tyrimo strategija turėjo įtaką ne tik Prancūzijos, bet ir Angloamerikietiškos filosofijos raidai bei menotyros evoliucijai (Г р и ц а н о в, Д е р р и д а, М а н ь к о в с к а я). J. Derrida'os plėtotus estetikos ir meno tyrimus galima suskirstyti į keturis laikotarpius:

1. XX a. 7 dešimtmetis – fenomenaloginė, struktūrinė estetika;
2. XX a. 8 dešimtmetis – poststruktūralistinė estetika;
3. XX a. 9–10 dešimtmetis – literatūros filosofija;
4. XXI a. 1 dešimtmetis (2002–2004) – kinematografijos analizė.

Straipsnyje svarbiausias ketvirtasis etapas, kuris aptariamas atskiroje straipsnio dalyje. Šiuo atveju straipsnio tikslą galime formuluoti taip: išryškinti specifines J. Derrida'os suformuotas sąvokas ir jas pritaikyti Šablevičiaus kūriniam dekonstruoti ir menininko kūrybiniam braižui atskleisti.

Tyrimo metodai: kadangi šiuolaikinio meno ir mokslo formų kaita reikalauja bendrakultūrinių studijų išmanymo, gebėjimo žvelgti iš skirtingų pozicijų, dėl to remiamasi tarpdisciplinų tyrimų strategija, dažnai vadinama kontekstinės dailės kritikos metodologiniu principu. Šis metodologinis principas grindžiamas kūrinių ir reiškinių aprašomaisiais, koreliaciniais bei istoriniais metodais. Atliekama literatūros analizė ir interpretacija, empirinė ir teorinė kūrinių refleksija. Kūrybiškos, bet pagrįstos racionalia logika, išvalgos leidžia rekonstruoti situaciją arba reiškinių.

Dekonstrukcijos samprata ir J. Derrida kino dekonstrukcijos strategija

Dekonstruojant remiamasi įvairiomis teorijomis. Šio proceso metu iš karto atsisakoma išankstinių nuostatų apie tiriamąjį reiškinį. Taikant įvairias mokslo žinias siekiama pateikti naują reiškinio ar objekto suvokimą, išsiaiškinti jo struktūrą ir veikimo principus. Dekonstrukcija demaskuodama tai, kas slypi analizuojamojo gilumoje, išardo ir iš naujo sudaro struktūrą (A n d r i j a u s k a s 2001, 542–547, D e r r i d a 2006, 39, 84, 154). Kadangi tiriamo objekto turinys ir reikšmė pakinta, dėl to galima pastebėti, kad dekonstrukcijos metu išryškėja ir rekonstrukcijos galimybės. Čia rekonstruojama tyrimo objekto dalis, apie kurią buvo žinoma labai nedaug arba apie kurios egzistavimą net nebuvo įtarta (J o n a t h a n 1982, 180–184).

Remdamasis apibrėžtu dekonstrukcijos veikimo principu J. Derrida analizavo ir kinematografijos fenomeną. Mokslininkas pastebėjo, kad kino esmėje glūdi kitų medijų dekonstravimo strategija, t. y. kinas manipuliuoja kitų medijų įvaizdžiais ir funkcijomis. Tokiu būdu kai kurios labai arba ne visai aktualios dabarčiai medijos „nužudomos“ arba „prikeliamos naujam gyvenimui“. Prikeltos medijos lieka pakitusios ir praradusios savo pirminę funkciją. Dėl to galima teigti, kad kine medijos dažnai atlieka tik puošybinio elemento vaidmenį, sąlygojamą filmavimo ir montavimo procesų (Д е р и д а 2007, 111–112). Reikia paminėti, kad montażą J. Derrida sulygina su kompiuterio rašomu ir redaguojamu tekstu. Tekstą rašant išskyla išivaizduojamų neregimų vaiduoklių arba kitaip vadinamų rašytinių vaiduoklių, o kiną montuojant vaiduokliai tampa įtikimais vizualūs (Ibd., 119–124).

Žiūrovui įteigiama, kad filme išskylančios medijos egzistuoja kaip organiška ir tikra kino meno savasties dalis. Čia taip pat pasinaudojama medijų sąlygojama realybės situacijų įvairove, kurią įprasminęs kinas įgauna daugiau valdžios ir galios (M u l v e y 2006, 161–170). Žiūrovą įtraukdamas į savo realybę, kinas priverčia

patikėti iš ekrano sklindančia tikrove. Toks manipuliavimo ir įtraukimo metodas kino seansą priartina prie psichoanalitinio, kurio metu ne tik dekonstruojama esama realybė, bet ir rekonstruojama su žiūrovo patirtimi susijusi praeitis (Д е р р и д а 2007, 112–119; B a r t h e s 1986, 62).

Ekране pasirodantys personažai nėra tikri ir dėl šios priežasties, anot filosofo, gali būti vadinami vaiduokliais arba šmėklomis. Aplinką kuriantys daiktai kine tampa pavidalais. Ir šmėklos, ir pavidalai lemia savanorišką žiūrovo išitraukimą į vaizduojamą situaciją ir jos aplinką. Čia savanoriškas išitraukimas kyla iš žmogaus prigimtinio noro bendrauti su vaiduokliais. Toks geismas gali būti numalšinamas psichoanalizės arba kino seanso metu, kai susitinkama ne tik su vaiduokliais, bet ir su asmeniškai išgyventos praeities ženklais (Д е р р и д а 2007, 115–118).

Poetinių metaforų dekodavimo būdai

Sovietinio kino metaforos pasitarnauja kaip perkeltinių prasmų kalba, kurią galime vadinti slėptuve nuo sovietinės realybės. Tačiau metaforos niekada negali paneigti ar neutralizuoti galios, sklindančios iš ekrano. Norėdami išsiaiškinti metaforose glūdinčią tiesą apie istorinį laikmetį arba dokumentuojamą asmenį, turime išlaikyti tam tikrą racionalią distanciją tarp kūrinio, kaip fikcijos, ir dabarties, kaip tiesos atskaitos taško. Britų sociologas Stuart'as Hall'as iš ekrano sklindančius vaizdus siūlo dekoduoti trimis būdais:

1. Visus reginius priimti kaip besąlygiškai teisingus.
2. Vadovaujantis asmenine patirtimi ir išsilavinimu įvertinti regimą vaizdą ir kompromiso būdu išskirti tai, kas neabejotinai atstovauja tiesai.
3. Nesutikti su jokiais iš ekrano sklindančiais vaizdais, nes jie yra menininko sukonstruoti ir dažniausiai neturi nieko bendra su jokia tiesa.

Kaip ir bet kokį iš kino, televizijos ar videoekrano sklindantį vaizdą, taip ir poetinių metaforų kupinus filmus geriausiai dekoduoti remiantis antruoju mokslininko pateiktu dekodavimo būdu. Tokiu atveju žiūrovas vienu metu tampa psichoanalitiko pacientu ir psichoanalitiku (H a l l 1973, 128–138).

Ši duali situacija taip pat pastebima Šablevičiaus kūryboje. Laiko distancijos atžvilgiu kūriniai įgauna didesnę meninį ir istorinį svorį. Ekране vaizduojama dokumentinė praeitis nepraranda šmėklos bruožų ir grįžta kaip asmeninis žiūrovo išgyvenimas ar asmeninės dramos rudimentai. Šiuo atveju galima pritarti J. Derrida minčiai, kad visa kinematografija egzistuoja kaip šmėkla, renovuojanti mūsų praeityje nugrimzdusią ir istorija tapusią asmeniškai išgyventą dramą. Šmėkliška yra ir tai, kad kino juosta ir kino projektorius nėra kino vaizdas, nors tik jų padedami galime regėti filmą. Kino seanso metu juosta ir projektorius aktualiai nebeegzistuoja, aktualumas atitenka virtualiam iš ekrano skleidžiamam pasauliui (Д е р р и д а 2007, 111–115).

Tautos ir religijos įvaizdinimas H. Šablevičiaus filmuose

Nors tauta ir religija menininko filmuose neakcentuojama, tačiau galime pastebėti išradingai šiuos reiškinius reprezentuojančių ženklų, įpinamų į siužetą.

Šiam tikslui parenkama sakrali erdvė, pavyzdžiui kapinės (*Pabuvome savo lauke*, 1988 m.; žr. Priedas nr. 1 filmo aprašymas nr. 5). Tokioje erdvėje beveik neįmanoma panaikinti religinių ženklų. Ženklų formos nėra aktyvios, kadangi personažų dialoguose ženklai neakcentuojami. Dėl ženklų neakivaizdumo cenzūra neutralizuojama ir paverčiama nepavojinga, bejėgiška šmėkla. Šiuo atveju prieš kūrinio struktūrą net nedera pradėti kovos. Filme, *Pabuvome savo lauke*, poetiškai pristatoma nereikšminga kasdienybė, leidžianti išvengti nenaudingo ir pavojų keliančio politikavimo bei socialistinės ideologijos kritikavimo. Daugelyje filmo vietų skamba malda. Šis epizodas gali būti suvokiamas kaip ideologijai priešiškas, tačiau jis neutralizuojamas pačios kūrinio struktūros. Besimeldžiantys žmonės rodomi ne gausiai ir iš didelės distancijos. Religinių simbolių beveik nėra, o maldos skaitymas niveliuojamas traktoriaus keliamo triukšmo. Toks garsas šiandien gali būti suvokiamas kaip priešprieša religijai ir laisvai žmogaus minčiai. Triukšmas simbolizuoja sunaikinimo, suniveliavimo ir identiteto panaikinimo asociacijas. Vėliau maldos vaizdas supinamas su žmonių kalbėjimu apie praeitį (dalinimasis prisiminimais). Malda iš tikro virsta pagrindine kūrinio ašimi – savita atminties metafora. Filmu pabaigoje parodomi suarti ir apsnigę laukai, žiemos vaizdai lydimi nuotaikingo vyrų dainavimo ir paukščių čiulbėjimo. Šis epizodas atmintį demaskuoja kaip šmėklą. Čia reginys ir garsas išsitiesia nuo dabarties iki praeities.

Įvykių ir personažų fragmentavimas

Šablevičius filmuose akcentuoja kasdienes personažų veiksmus ir pokalbius. Paprasti dialogai išplėsti iš kasdienybės neneigia ir nepaklūsta sovietinei ideologijai. Dėl šios priežasties filmai įgauna apolitiškumo braižą, o cenzoriai gali išsakyti tik priekaištą dėl sovietinės realybės akivaizdaus neakcentavimo.

Personažų kasdienybę menininkas dažnai surenka iš smulkių ir beveik nereikšmingų fragmentų. Ženkliai beveik nesusiję su socialine herojaus padėtimi arba jo vaidmeniu tam tikrame istorijoje nugrimzdusiame laikotarpyje. Personažas virsta kasdieniškų ir netikėtų ritualų, artimų žiūrovo tikrovei, apsuptimi (*Žiniuonė*, 1975 m.; žr. Priedas nr. 1 filmo aprašymas nr. 3). Nustebinę savo paprastumu personažai sutrumpina distanciją, tvyrančią tarp žiūrovo realybės ir kūrinio. Šiuo atveju galima patikėti personažo realybe, kaip savosios realybės praeities ženklais, bei atsiduoti iš ekrano skleidžiamai valdžiai ir galiai (M u l v e y 2006, 161–170). Nevientisas personažų ir aplinkos portretas taip pat dezorientuoja žiūrovą, neleidžia greitai perprasti portretuojamo asmens padėties, elgesio ir mąstymo. Kitą vertus, reikia pastebėti, kad veikėjai, nekreipdami dėmesio į kino kamerą, kuria sekimo įspūdį ir taip iš ekrano skleidžiamą valdžią ir galią grąžina žiūrovui (*Pabuvome savo lauke*, 1988 m.; žr. Priedas nr. 1 filmo aprašymas nr. 5).

Ne visos asmens reprezentacijos būna fragmentuotos ir kasdieniškos. 1972 m. sukurto filmo *Mūsų trylika* (žr. Priedas nr. 1 filmo aprašymas nr. 1) pradžioje galima pastebėti, kaip visa kasdienybė atitolinama nuo buitisko kasdieniškumo. Šiame epizode kiekvienas personažas nevengia kino kameros ir dėl to specialiai pozuoja. Į kino kamerą greitai artėjantys, vienas kitą keičiantys veidai ir fone skambantys

prisistatymai kuria taisyklingai reprezentacijai būdingą kūrinio prologą. Vėliau montažas tampa chaotišku kasdienybės įvykių kratiniu. Štai viename iš epizodų fragmentiškai rodomi muzikuojantys vaikai, o staigūs judesiai ir ypač artimi kameros planai dažnai neleidžia suvokti, kas apskritai dedasi ekrane. Reikia pastebėti, kad Šablevičius vienas pirmųjų lietuvių sovietiniame kine pradėjo naudoti stambių planų filmavimo ir montažo metodą. Šie abstraktūs vaizdai menininko kūryboje veikia kaip netikėti intarpai. Vėliau, Nepriklausomos Lietuvos laikais, aktyviai besirutuliojančioje videomeno raiškoje stambūs ir nekonkretūs epizodai tampa abstraktaus videofilmo pagrindu. Kartais personažai įgauna amorfiškumo ir atrodo kaip surrealistinio pasaulio gyventojai. Reikia paminėti, kad tokiu būdu menininkas personažų neironizuoja. Dėl to žiūros kampo keitimas, padidinantis filmuojamo kūno dalis, gali sukurti tik fragmentišką ir netikėtą ironijos išpūdį. Bet tuomet tokia kino dogmų nesankcionuota struktūra leidžia nuodugniau patirti filmuojamojo tikrovę.

Muzikinis ir vizualinis kino filmo ritmas

Kino filmų montažo ritmą dažnai lemia specialiai parinktas ritminis garso takelis, kuris diktuoja vaizdų seką. Šis montažo metodas labai aktualus vėlesnei lietuvių medijų meno raidai. Reikia paminėti, kad muzikinis ritmas lėmė muzikinių vaizdo klipų atsiradimą ir tolimesnę plėtotę, raidą. Tiesa, XX a. 8 dešimtmetyje muzikinių vaizdo klipų kultūra Lietuvoje dar išgyveno savotišką embriono stadiją, dėl to galima teigti, kad 1972 m. sukurtas filmas *Mūsų trylika* (žr. Priedas nr. 1 filmo aprašymas nr. 1) pasižymėjo montažo ritmu iki tol Lietuvoje neturėjusiu jokių analogų. Kūrinyje nufilmuoti muzikavimo epizodai specialiai supinami su duonos valgymo ir nereikšmingais buities darbų vaizdais. Ši filmo dalis virsta dekodavimui sunkiai pasiduodančia metafora. Žiūrovas gali pradėti klausti, ar jis vis dar mato tą patį filmą? Duonos valgymo epizodas šmėkšteli kaip vaiduoklis ir galinėjasi su kitais muzikavimo vaizdais. Galbūt pakylėtas muzikavimas ir kasdienis duonos valgymas yra abu verti pagarbos veiksmai. Galima pastebėti, kad duonos valgymo epizodu iš dalies apeliuojama į Lietuvos žiūrovo pasaulėžiūroje suformuotą pagarbą duonai.

Muzikinis ritmas, kaip kūrinio pagrindas, ypač akivaizdus 1979 m. filme *Oranžinė legenda* (žr. Priedas nr. 1 filmo aprašymas nr. 2). Jis yra tai, kas lemia automobilių lenktynių įtampą, per kurią žiūrovas paklūsta ekrano vaizdams, tarsi ženklams iš atminties, plūstantiems psichoanalizės seanso metu. Įtampa neutralizuojama tuomet, kai ekrane išvystame ramius, romantinio pobūdžio gamtos ir avarijų vaizdus. Tuo metu greitis tęsiasi kažkur už ekrano, bet jo aktualiai jau nebėra. Reikia pastebėti, kad šiame filme išryškėjęs radikaliai skirtingų vaizdų priešinimas Šablevičiaus kūryboje veikia kaip pagrindinė metaforos formavimo sąlyga.

Supriešinimų gausu ir filme *Žiniuonė* (žr. Priedas nr. 1 filmo aprašymas nr. 3). Čia greitai kintantys ir pasikartojantys skirtingo konteksto vaizdai realybę paverčia muzikaliais ritmiškais. O 1981 m. dokumentiniame kino filme *Medžio atmintis* (žr. Priedas nr. 1 filmo aprašymas nr. 4) neišryškinama jokia socialistinė ideologija,

tik stebimas tvirtas žmogaus ir gamtos ryšys. Čia, kaip ir filme *Žiniuonė*, tikrovė išreiškiama per ritminius žmogaus ir gamtos sugretinimus, virstančius individualios žmogaus dramos metaforomis. Filmo *Medžio atmintis* nepateikia pagrindinio personažo. Pagal balsu išsakomą personažo mintį kinta kameros padėtis ir filmuojami objektai. Objektų ir garsų neadekvatumas regimąją filmo dalį verčia iš naujo permąstyti ir suvokti kaip iš praeities į dabartį sugrįžtančią individualią žmogaus istoriją.

H. Šablevičiaus poetinio kino metodo naudojimas šiuolaikiniame Lietuvos kine

Nepriklausomos Lietuvos laikais poetines metaforas ypač mėgsta Šarūnas Bartas ir Audrius Stonys. Tačiau jų filmuose kuriamos laisvos ir nepriklausomos asociacijos dažnai veikia kaip kūrinio nuotaiką formuojantys ir turinį pagražinantys elementai. Vadinasi, Nepriklausomoje Lietuvoje poetinės metaforos nebėra svarbios. Šiuo atveju galima teigti: jeigu metaforą vadinsime specifiniu kalbos įrankiu, o kalbos įrankis bus suvokiamas kaip medija, tuomet poetinės metaforos paskirtis postsovietiniame kine pakinta arba [blogiausiu atveju] nebelieka pirminės jos paskirties. Metafora kaip medija miršta arba patiria savotišką neutralizavimą. Taigi susiklosčius šioms naujoms aplinkybėms metaforos, kaip įrankis turiniui maskuoti, nebeturi jokios reikšmės. Tokiu atveju galima teigti, kad metafora kartais virsta visiškai neutralizuota šmėkla. Taip pat galima pastebėti, kad metaforos įpynimai į filmo audinį beveik visada gali būti siejamas su šmėklos fenomenu, nes metaforoje glūdintis turinys niekada nebuvo ir nėra adekvatus formai. Turinys tik kartais pasirodo per formą, bet visada netikėtai dingsta kaip šmėkla.

Išvados

1. Sovietinės Lietuvos laikotarpiu išpuoselėtas poetinis kino braižas leido neakivaizdžiai prabilti apie ideologijos draudžiamas temas. Dėl to metaforų dekonstravimas, žvelgiant iš šiandienos perspektyvų, įgauna rekonstrukcijos pradmenis, galimybes, kuriais (-iomis) siekiama atskleisti formoje užmaskuotą turinį. Šiandien, Nepriklausomos Lietuvos laikais, šios metaforos dažnai nebetenka pirminės paskirties ir atlieka tik filmo puošybinį vaidmenį.
2. Kinas naudojasi kitų medijų įvaizdžiais ir veikimo principais. Medijas, kaip ir bet kokius daiktus, paverčia tikrąją realybę atkartojančiais pavidalais, o žiūrovo emocijas veikiantys aktorių vaidmenys virsta šmėklomis. Įtraukdamas žiūrovą į savo realybę kinas veikia panašiai kaip ir psichoanalizės seansas – tarsi šmėklas gražina į realybę praeityje išgyventus ir asmeninėje arba visuotinėje istorijoje nugarimzdusius ženklus.
3. Pirmasis poetines kino metaforas pradėjo formuoti H. Šablevičius. Jis aktualizavo kasdienius ir nereikšmingus personažų ritualus, neišduodančius kino filme portretuojamo žmogaus socialinio statuso. Tokiu būdu personažas, tar-

si šmėkla, priartinamas prie žiūrovo išgyvenamos arba išgyventos realybės ženklų ir virsta individualios žiūrovo dramos dalimi.

4. H. Šablevičiaus poetinės metaforos kuriamos pasitelkiant netikėtus kino kameros judesius, skirtingus filmavimo kampus, montažo nenuoseklumus, įvairaus konteksto vaizdų ritminius sugretinimus, nevengiama stambių ir greitai priartinamų arba nutolinamų vaizdų. Jis vienas pirmųjų lietuvių sovietiniame kine pradėjo naudoti greitai kintamą stambių planų filmavimo ir montavimo metodą.
5. H. Šablevičius specialiai tarpusavyje jungia skirtingus ir priešiškus vaizdus bei garsus. Sparčiai kintantys ir pasikartojantys skirtingo konteksto vaizdai realybę paverčia muzikaliai ritmiška. Greitas ritmas kartais specialiai nutraukiamas, nes kurį laiką rodomas su filmo turiniu beveik nesusijęs, žiūrovą specialiai dezorientuojantis, vaizdas.
6. Tarp religinių ir tautos simbolių įsiterpusi realybė, sujungta su disonuojančiu garsu, neutralizuoja cenzūrą. Čia draudžiami simboliai, kaip ir fragmentiški kasdienybės bei personažų portretai, paklaidina žiūrovą, o simbolių turinys fragmentiškai šmėsteli kaip vaiduoklis.

Literatūra

- A n d r i j a u s k a s 2001 – Antanas Andrijauskas, *Lyginamoji civilizacijos idėjų istorija*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla.
- B a r t h e s 1986 – Roland Barthes, “The Third Meaning: Research Notes on Several Eisenstein Stills”, *The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art, and Representation*, Oxford: Basil Blackwell.
- D e r r i d a 2006 – Jacques Derrida, *Apie gramatologiją*, Vilnius: Baltos lankos.
- H a l l 1973 – Stuart Hall, *Encoding / Decoding*, London: Hutchinson.
- J o n a t h a n 1982 – Culler Jonathan, *On Deconstruction, Theory and Criticism after Structuralism*, New York: Ithaca.
- M u l v e y 2006 – Laura Mulvey, *Death 24x a second: Stillness and the Moving Images*. London: Reaktion Books.
- Г р и ц а н о в – А. А. Грицанов, *Деррида. Культурология XX век. Энциклопедия*. Prieiga internete: <<http://velikanov.ru/philosophy/derrida.asp>> (žiūrėta 2008-04-15)
- Д е р р и д а – Жак Деррида, *Энциклопедия Krugosvet. Ru*. Prieiga internete: <<http://krugosvet.ru/articles/06/1000683/1000683a1.htm>> (žiūrėta 2008-04-15)
- Д е р р и д а 2007 – Жак Деррида, *Человек мира*, Санкт-Петербург: издательство Вектор.
- М а н ь к о в с к а я – Н. Б. Маньковская, *Деррида. Новейший философский словарь*. Prieiga internete: <<http://velikanov.ru/culturology/de.asp#BM5006>> (žiūrėta 2008-04-15).

Henriko Šablevičiaus filmų siužetų aprašymas, charakteristika

Eil. nr.	Kino filmo pavadinimas	Siužeto aprašymas, charakteristika
1	<i>Mūsų trylika</i> , 1972	Filmas prasideda stambiu planu nufilmuotų kojų epizodu. Vėliau ekrane rodomi miegančių ir išdykaujančių vaikų veidai. Staiga vieno personažo veidas priartina ir montažu greitai keičiamas kitų personažų veidais. Fone girdisi kiekvieno portretuojamojo prisistatymas. Personažų lūpos nejuda, svarbiausias – skvarbus žvilgsnis. Vėliau ekrane parodoma sutuoktinių pora, kuri glaustai paaiškina apie tai, kad šis filmas perteikia muzikalios trylikos vaikų šeimos kasdienybę. Filme gausu ištraukų iš muzikinių repeticijų ir pasirodymų koncertuose. Muzikuojantys personažai dažnai filmuojami pasirinkus ypač stambų planą. Nevengiama staigių ir netikėtų filmuojamo personažo judesių, keliančių žiūrėjimo nepatogumus. Stambus muzikinių instrumentų ir muzikavimo planas netikėtai pakeičiamas į skalbinių velėjimo, sviesto tepimo ant duonos ir valgymo epizodus. Nors keistų vaizdų gausa filmą daro vizualiai patrauklų, tačiau nuoseklaus siužeto režisierius neišrutulioja.
2	<i>Oranžinė legenda</i> , 1974 m	Kino filme pasakojama apie automobilių lenktynes ir lenktynininkus. Kūrinio pradžioje rodomos mažų automobilių modelių lenktynės, kurios ilgainiui pakeičiamos tikrų ir pavojingų lenktynių epizodais. Šiame filme daug chaotiškų kameros judesių. Gausiai naudojamosi montažo ir filmavimo greičiais, leidžiančiais sukurti betarpiško buvimo lenktynėse išpūdį. Lenktyniavimo epizodai išradingai ir netikėtai jungiami su vaizdą papildančiais arba specialiai priešiškais muzikiniais kūriniais. Filmo viduryje netikėtai įpintas 1975 m. dokumentiniame filme <i>Žiniuonė</i> panaudotas muzikos klausymo epizodas. Lenktynių greitis sukuriama abstrakčiais kameros judesiais. Greičiui netikėtai priešpastatomi avarijų ir ramios gamtos vaizdai. Filmo pabaigoje regimas finišo epizodas, kuris netikėtai atskleidžia, kad kūrinyje buvo reprezentuojamas lenktynininkas Stasys Brunza.
3	<i>Žiniuonė</i> , 1975 m.	Pagrindinis dokumentinio filmo herojus – garsi Lietuvos mokslininkė dr. Eugėja Šimkūnaitė. Kūrinio siužetas sudarytas iš kasdienių personažo gyvenimo epizodų. Filmo pradžioje girdimi šnabždesiai, panašūs į užkalbėjimą, rodomi gamtos vaizdai ir pamiškėje vaikštinėjanti filmo heroje. Ne tik ši, bet ir daugelis kitų filmo akimirų pasakoja apie užkalbėjimus ir liaudies mediciną. Visų šių įvykių centre filmo herojė parodoma nenuilstamai bendraujanti su kolegomis, kaimo žmonėmis ir studentais. Reikia pastebėti, kad užkalbėjimai neilustruoją vaizdo. Čia vaizdai skirtingi ir ne visada turintys bendrą ryšį su garsu. Filmo viduryje fragmentiškai įpinama mokslininkės paskaita apie šiuolaikinės ir liaudies medicinos santykį. Iš pradžių studentų gausi auditorija filmuojama iš viršaus, vėliau iš labai arti rodomas mokslininkės veidas. Reginys netikėtai nutraukiamas chaotiškų akimirų, surinktų iš kino filmų ir spektaklių, kratinio. Šis miesto kultūrą reprezentuojantis reginys pakeičiamas E. Šimkūnaitės apsilankymo gamtoje ir mielo bendravimo su žmonėmis vaizdais. Filmo struktūra nėra griežta, siužetas nenuoseklus, o visas kūrinys artimas kasdienybės ritualams ir ritmams.

Susitikimas su šmėklomis: Henriko Šablevičiaus poetinių filmų (de)rekonstrukcija

Eil. nr.	Kino filmo pavadinimas	Siužeto aprašymas, charakteristika
4	<i>Medžio atmintis</i> , 1981 m.	Filme pasakojama apie lietuvių liaudies skulptūrų drožėjus. Kūrinyje dominuoja taisyklingi kameros judesiai ir nepriekaištinga kadro kompozicija. Filmo pradžioje rodomas žmogus, sėdintis prie didžiulio medžio. Po to – akmenys ir jais čiurlenantis vanduo. Kūrinyje pakartotinai rodomi į medžio kamieną atsisrėmę personažai. Šie vaizdai lemia savotišką egzistenciją, reprezentuojamą gamtos ir žmogaus gyvenimo paralelės įprasminimą metafora. Gamtos ritmą reprezentuojantys vaizdai supinami su skulptūros gimimo epizodais. Vandens iš šulinio sėmimo epizodas netikėtai papildomas nuosekliai sumontuotais drožėjų portretais. Paprasti ir buitiniai personažų monologai, saviti montažo metodai ir kameros padėtys kūrinių priartina prie reportažo stilistikos. Kulminacinis filmo taškas pasiekiamas tuomet, kai gaudžiant varpams kranas nuo žemės pakelia ir prie pamato tvirtina skulptūrą. Šis epizodas lyriškas ir pakankamai ilgai trunkantis.
5	<i>Pabuvome savo lauke</i> , 1988 m.	Kino filme pasakojama apie jau nebeegzistuojančio kaimo gyventojų susibūrimą. Iš pradžių rodomos kapinės ir į jas susirenkantys filmo herojai. Garsas minimalus, dažnai girdima malda, kuri pakartotinai keičiama paprastai susirinkusiųjų pasikalbėjimais apie jų kasdienybę ir buitį. Girdimi pasakojimai neilustruojami vaizdais. Dažnai vietoj kalbančių personažų vaizdų rodomi kapinių tvarkymo, sveikinimosi, vaikščiojimo ir meldimosi kapinėse epizodai. Kamera tarsi seka personažus, ji nėra pastebima. Kartais personažai filmuojami iš nugaros. Galima pastebėti, kad filmas sudarytas iš nereikšmingų buitinių bendravimo epizodų. Atrodo, kad kūrinyje poetizuojami reikšmės neturintys įvykiai arba kasdienybė. Išradingai poetizuojama malda. Besimeldžiantys žmonės rodomi iš labai didelės distancijos, o jų kolektyviai skaitomą tekstą užgožia traktoriaus burzgimas. Tarp maldos girdimi žmonių prisiminimai. Vėliau kapinių vaizdai pakeičiami iškylos gamtoje epizodais. Fone girdimi įvairūs prisiminimai ir pokalbiai apie buitį. Filmo paskutiniame epizode rodoma, kaip visi susirinkusieji vaikšto po pievas ir pasakoja, kur kieno stovėjusi troba ir kokie įvykiai šiame kaime yra nutikę. Bendrų pokalbių ir prisiminimų refleksijos dėka išryškėja žmonėms padaryta kolektyvizacijos žala. Filmo pabaigoje regimi apsnigę suarti laukai ir girdimas paukščių čiulbėjimas bei toluoje aidintis nuotaikingas vyrų dainavimas.

Remigijus Venckus

Susitikimas su šmėklomis: Henriko Šablevičiaus poetinių filmų (de)rekonstrukcija

S a n t r a u k a

Pagrindiniai žodžiai: *poetinis kinas, dekonstrukcija, rekonstrukcija, metafora, Sovietinis Lietuvos kinas.*

Šiame moksliniame straipsnyje analizuojami Lietuvių poetinio kino pradininko, kino menininko, Henriko Šablevičiaus dokumentiniai filmai. Analizei atlikti remiamasi pagrindiniais dekonstrukcijos strategijos principais. Glaustai aptariami Jacques'o Derrida'os kino dekonstravimo principai ir išryškinama kino dekonstravimo kryptis, kuri pasitarnauja

Henriko Šablevičiaus sukurtų poetinių kino metaforų analizei ir jose glūdinčio turinio rekonstrukcijai. Straipsnyje taip pat išryškkinamas Henriko Šablevičiaus braižas, pagrindiniai menininko suformuoti metaforų kūrimo principai.

Remigijus Venckus

Meeting with ghosts: (de)reconstruction of poetic films of Henrikas Šablevičius

S u m m a r y

Keywords: *poetic films, deconstruction, reconstruction, metaphor, films in Soviet Lithuania.*

The paper deals with the documentary films of Henrikas Šablevičius, founder of Lithuanian poetic documentaries. Analysis is based on the main principles of deconstruction. Jacques Derrida's principles of film deconstruction are briefly discussed and a particular trend of film deconstruction is highlighted with the aim to analyse poetic metaphors in Henrikas Šablevičius' documentaries and reconstruct the content of these metaphors. The paper focuses on the style of his films and the main principles of creating metaphors as they are formulated by the film maker.

R e m i g i j u s V E N C K U S
*Audiovizualinio meno katedra
Menų fakultetas
Šiaulių universitetas
Aušros al. 50
Šiauliai
[venckusremis@yahoo.com]*