

Vilniaus universitetas
TARPTAUTINIŲ SANTYKIŲ IR POLITIKOS MOKSLŲ INSTITUTAS

POLITIKOS IR MEDIJŲ MAGISTRO PROGRAMA

Vitalij Binevič
II kurso studentas

**SMURTO VAIZDAVIMAS KINE: NICOLASO WINDINGO REFNO
ATVEJIS**

MAGISTRO DARBAS

Darbo vadovas/ė: prof. Natalija Arlauskaitė

Vilnius, 2019

Bakalauro/magistro darbo vadovo/ės išvados dėl darbo gynimo:

.....
.....
.....

.....
(data)

.....
(v., pavardė)

.....
(parašas)

Magistro darbas įteiktas gynimo komisijai:

.....
(data)

.....
(Gynimo komisijos sekretoriaus/ės parašas)

Magistro darbo recenzentas/ė:

.....
(v., pavardė)

Magistro darbų gynimo komisijos įvertinimas:

.....

Komisijos pirmininkas/ė:
Komisijos nariai:

Binevič V. Smurto vaizdavimas kine: Nicolaso Windingo Refno atvejis: Politikos ir medijų speicalybės, magistro darbas / VU Tarptautinių santykių ir politikos mokslų institutas; darbo vadovė N. Arlauskaitė. – V., 2019. – 59 p.

Reikšminiai žodžiai: kinas, smurtas, ultrasmurtas, smurto vaizdiniai, kino atrakcionas, naratyvas, cenzūra, politika, mimezė, estetika.

Magistriniame darbe analizuojami vėlyvieji režisieriaus Nicolaso Windingo Refno filmai. Darbe daroma prielaida, kad jie geriausiai reprezentuoja nūdienos ultrasmurtinį kiną. Naratyvinė filmų analizė atliekama politinio diskurso kontekste, kuriame nagrinėjamas smurto vaizdinių cenzūros legitimumo klausimas. Darbe taip pat pristatomos filosofinės smurto vaizdinių kritikos prielaidos. Parodoma, kad paplitęs neigiamas smurto vaizdinių vertinimas yra neteisingas, kadangi ultrasmurtinis kinas gali padėti žiūrovui originaliai ir kritiškai apmąstyti patį smurto fenomeną. Taip ginama pozicija, kad estetiškas ultrasmurtinio kino diskursas tampa savarankišku mąstymo būdu.

Darbe pristatomos ir nagrinėjamos su kino smurto tyrinėjimais susijusios kategorijos: mimezė, smurto atrakcionas, naratyvas, fokusavimas ir pan. O režisieriaus filmams pritaikyta naratyvinė analizė leidžia patikrinti, ar smurto vaizdiniai tikrai tampa kontr–naratyviniu žiūrovą šokiruojančiu bereikšmiu smurto atrakcionu.

Turinys

1. Įvadas.....	5
2. Metodologija.....	13
2.1 Teorinis pagrindas.....	13
2.2 Metodinis pagrindas.....	16
3. Tyrimas.....	22
3.1 Bronsonas.....	22
3.2 Artėjanti Valhala.....	26
3.3 Vairuok.....	31
3.4 Tik Dievas atleidžia.....	36
3.5 Neoninis demonas.....	40
4. Išvados.....	44
5. Literatūros sąrašas.....	50
6. Priedas.....	54
7. Summary.....	59

1. Įvadas

Smurtas yra neišvengiama tikrovės dalis. Žmogus visada siekė jį suprasti, todėl kūrė filosofines, mokslines, politines, estetines ar etines smurto teorijas. Taip per visą intelektualaus mąstymo istoriją atsirado plejada mąstytojų ir diskursų, skirtingais būdais interpretuojančių smurto fenomeną.

Šiuo atveju naudinga atkreipti dėmesį į kino smurtą. Juk landi kameros turėtų leisti pamatyti tai, kas tikrovėje nuslėpta. Priešingai nei gyvenime, ji leidžia mėgautis estetizuotu smurto vaizdiniu. Štai kodėl žymiausias naratyvinio kino režisierius ir steigėjas Davidas W. Griffithas tikėjo, jog smurtas apibrėžia ne tik žmogaus, bet ir filmų prigimtį¹. Taip medija, kurią visada domino smurto tema², savaip apmąsto ir pateikia fenomeno interpretaciją.

Tačiau smurtą demonstruojančio kino recepcija neišvengiamai priklauso nuo paplitusių tikrovės, fikcijos, prievartos ar kitų konceptų suvokimo³. Politinis smurto diskursas pagrindžia estetinį, etinį ar moralinį smurto vertinimą, ir *vice versa*. Nagrinėjant kino smurtą keliami ir žiaurių vaizdinių cenzūros, poveikio, moralumo, ar kūrybinės laisvės klausimai. Štai kodėl galima drąsiai teigti, jog smurtas yra fundamentali kino tema⁴, kelianti ir politinės kontrolės klausimą.

Iki XX a. smurtas nagrinėjamas netiesiogiai, kitų politinių problemų kontekste. Pavyzdžiui, Platono politinei filosofijai įtaką darė pilietinio karo baimė. Filosofas gyveno destruktivaus Peloponeso karo laikotarpiu, todėl sukūrė pateisinamo karo teoriją, neutralizuojančią tarp graikų kilusios priešpriešos galimybę⁵. Thomas'as Hobbes'as taip pat regėjo pilietinio karo pasekmes, todėl savo žymiajai antropologinei ištarai „*homo homini lupus est*“ (lot. žmogus žmogui vilkas) ieškojo politinio priešnuodžio⁶. Griežtas ir nepajudinamas Leviatanas, turintis politinio smurto monopolį, privalo apsaugoti žmones nuo nepasotinamų įgeidžių ir visų karo prieš visus. O Šv. Augustinas pateisina karo veiksmus ir prievartą, jeigu ji nukreipiami prieš nusidėjėlius, kitatikius ar tvarkos trikditojus⁷.

¹ William Rothman, „Violence and Film“ Kn. J. David Slocum (sud.), *Violence and American Cinema*. London: Taylor and Francis Ltd, 2000, 39.

² James Kendrick, *Film Violence: History, Ideology, Genre*. London: Wallflower Press, 2010, 32.

³ Nerijus Milerius, *Žiūrėti į žiūrintįjį: kinas ir prievarta*. Vilnius: Jonas ir Jokūbas, 2018, 10.

⁴ Thomas Shatz, „Introduction“ Kn. Steven Jay Schneider (sud.), *New Hollywood Violence*. Manchester: Manchester University Press, 2004, 1.

⁵ Henrik Syse, „Plato: The Necessity of War, the Quest for Peace“ *Journal of Military Ethics*, Volume 1, 2002, 34-44.

⁶ Thomas Hobbes, *Leviatanas*. Vilnius: Pradai, 1999.

⁷ John Langan, „The Elements of St. Augustine's Just War Theory“ *The Journal of Religious Ethics*, 12(1), 1984, 25-27.

Daugiausia prie politinio smurto nagrinėjimo prisidėjo modernųjų laikų intelektualai. Kaip pastebėjo Hannah Arendt, XX a. totalitarizmas smarkiai apribojo žmogaus laisvę, todėl ši nauja politinė patirtis privertė kelti prievartinio išsilaisvinimo klausimą⁸. Šiuo laikotarpiu Walteris Bejaminsas kalba apie mistinį dieviškąjį smurtą, sugebantį atkurti individualų žmogaus suverenitetą⁹. George'as Sorelis pateikia anti-intelektualistinę socialistinės ateities idėją, pasak kurios, smurtas prieštarauja racionaliai utopijai ir kuria ateities visuomenę¹⁰. Frantzas Fanonas paskelbia savo antikolonijinį manifestą, kuriame teigia, jog būtent laisvas pasirinkimas smurtauti prieš metropolijos valdžią išlaisvina ir formuoja naują žmogų¹¹. Beje, pats Jeanas P. Sartre'as knygai parašo pratarinę, kurioje atrandama žymioji ištara: „Smurtas, kaip Achilo ietis, gali gydyti žaizdas, kurias pats ir padarė.“¹². Mita, jog smurtas turi regeneratyvią galią, nagrinėja Richardas Slotkinas¹³. Istoriko tyrinėjimai leidžia suprasti, kaip atsiranda įsitikinimas, jog smurtas privalo dalyvauti naujos ir geresnės visuomenės kūrimo. Šiame kontekste būtina prisiminti ir sociologą Norbertą Elias'ą, teigiantį, jog žmonija juda link taikaus sugyvenimo¹⁴. Nors N. Elias'as, kaip ir ankstesniųjų amžių mąstytojai, smurtą nagrinėja platesniame teoriniame kontekste, jo mąstymo logika leidžia kelti drąsia hipotezę, jog Vakarų pasaulio žmonės vis rečiau susiduria su fizine prievarta. Šią tezę bando patvirtinti Richardas Besselas¹⁵, Robertas Muchembledas¹⁶ ir Stevenas Pinkeris¹⁷. Nors dažnai manoma, jog XX amžius yra kruviniausias šimtmetis, pastarieji mąstytojai įrodinėja, jog mes gyvename ramiaisiais laikais, ir nepaisant dviejų pasaulinių karų smurtas prarado savo politinį ir moralinį legitimumą. Hipotezė, jog fizinis smurtas vis labiau pašalinamas iš kasdienės patirties, tapo svarbiu klausimu, dėl kurio ginčijasi politiniam diskursui priklausantys mąstytojai. Pavyzdžiui, Slavojus Žižekas mano, jog mes turime kalbėti ne apie smurto mažėjimą, bet jo transformaciją – subjektyvų kasdienybės smurtą pakeitė nepastebima sisteminė kapitalizmo, valstybių ar kitų didesnių politinių darinių prievarta¹⁸.

⁸ Hannah Arendt, *On Violence*. New York: Harcourt Publisher, 1970, 83.

⁹ Kasparas Pocius, „Nepaprastoji padėtis ir Dieviškasis smurtas: Carlo Schmitto ir Walterio Benjamino minčių kryžkelės“ *Problemos*, 83, 2013, 107-120.

¹⁰ Georges Sorel, *Reflections on Violence*. New York: Dover Publications Inc, 2004, 49.

¹¹ Frantz Fanon, *The Wretched of the Earth*. London: Penguin Books Ltd, 2014, 118.

¹² Jean-Paul Sartre, „Introduction“ Kn. Frantz Fanon, *The Wretched of the Earth*. London: Penguin Books Ltd, 2014, 25.

¹³ Richard Slotkin, *Regeneration Through Violence: The Mythology of the American Frontier 1600-1860*. Oklahoma: University of Oklahoma Press, 2000.

¹⁴ Norbert Elias, *The Civilizing Process: Sociogenetic and Psychogenetic Investigations*. Oxford: John Wiley and Sons Ltd, 2000.

¹⁵ Richard Bessel, *Violence: A Modern Obsession*. London: Simon & Schuster Ltd, 2016.

¹⁶ Robert Muchembled, *A History of Violence: From the End of the Middle Ages to the Present*. Oxford: Polity Press, 2012.

¹⁷ Steven Pinker, *The Better Angels of Ourselves: A History of Violence and Humanity*. London: Penguin Books Ltd, 2012.

¹⁸ Slavoj Žižek, *Smurtas*. Vilnius: DEMOS kritinės minties institutas, 2010, 12.

Politinis smurto nagrinėjimas neišvengiamai kelia estetinį klausimą. Platonas savo tobuloje valstybėje norėjo įgyvendinti griežtą meno cenzūrą¹⁹. W. Benjaminas kritikuoja komunizmo ideologijos propaguojamą estetikos politizavimą ir nacių vykdomą politikos estetizaciją²⁰. O R. Slotkino regeneracijos idėja leidžia nagrinėti smurto kultūrą – prievartos kultas, kurio apraiškas autorius pastebi holivudiniuose filmuose, kyla iš Ameriką formavusio prievartinės regeneracijos mito. Esminė šio ginčo figūra – Aristotelis, savo kūrinyje „Poetika“ pasiūlęs katarsio idėją. Katarsio kategorija nurodo į teatro žiūrovo patirtį, kai stebima pasakojimo atomazga sukelia emocinį apsisvalymą²¹. Pats Aristotelis nenagrinėja katarsio ir žiaurių vaizdinių santykio, tačiau filosofas savo kūrinį rašė žiauraus reginio, Atėnų teatre tapusio ritualu, kontekste²². Ši kategorija leidžia naujai suprobleminti smurtinį kiną²³, kadangi taip atkreipiamas dėmesys į žiaurių vaizdų poveikį žiūrovams ir praktines šio poveikio pasekmes. Jau ankstyvieji Vakarų filosofijos estetišiai tekstai smurtą implicitiškai susiejo su politine praktika.

XVIII a. filosofo Gottholdo E. Lessingo keltas klausimas, kokia nutapyta kankinimo scena kelia didžiausią poveikį²⁴, taip pat naujai aktualizuojamas XX a. Kaip pastebėjo Maggie Nelson, būtent šiuo laikotarpiu atsiranda žiaurumo estetika, turėjusi panaikinti perskyrą tarp meno ir gyvenimo²⁵. Futurizmo steigėjas Filippo T. Marinetti savo manifeste pašlovina karą ir viską, kas naikina visuomenės sustabarėjimą²⁶. Antoninas Artaud kuria žiaurumo teatrą, kurio *bakchanališkas* siautulys įtraukia žiūrovą į rodomą reginį ir pakeičia jo įsitikinimus²⁷. Aristotelio pasiūlytą katarsio kategoriją prisimena ir antropologas Rene Girard'as. Būtina pastebėti, kad šis mąstytojas yra žymiausias smurto teoretikas, o jo intelektualus palikimas įkvėpė smurto fenomeną nagrinėjančių knygų seriją²⁸. R. Girard'as teigia, jog smurtas yra bet kurios visuomenės struktūrinis pamatas²⁹. Visuose didžiuosiuose mituose pastebimi pirminio smurto akto ir iš jo kilusios civilizacijos pėdsakai: Roma turėjo Romulo ir Remo mitą, žydai – Abelio ir Kaino istoriją, babiloniečiai – dievybės Tiamat suplėšymą ir t. t. Girard'as atkreipia dėmesį į mimetinį smurto pobūdį, pagrindžiantį dvejopą smurto pasireiškimą: 1) smurtas gali veikti kaip nesuvaldomas chaoso plitimas, kai abipusis keršto aktas vykdomas *ad infinitum*; 2) smurtas gali veikti kaip *in illo tempore*

¹⁹ Platonas, *Valstybė*. Vilnius: Pradai, 2001, 376e-383c.

²⁰ Walter Benjamin, „Meno kūrinys techninio reprodukuojamumo epochoje.“ Kn. *Nušvitimai*. Vilnius: VAGA, 2005, 242.

²¹ Aristotelis, *Poetika*. Vilnius: Mintis, 1990, 1449b.

²² Thomas Leitch, „Aristotle v. The action film“ Kn. Steven Jay Schneider (sud.), *New Hollywood Violence*. Manchester: Manchester University Press, 2004, 113.

²³ Milerius, 179-184.

²⁴ Michail Jampolskij, „Montažas“ Kn. *Kalba – kūnas – įvykis: kinas ir prasmės paieškos*. Mintis, 2011, 150-153.

²⁵ Maggie Nelson, *The Art of Cruelty: A Reckoning*. New York: WW Northon & Co, 2012.

²⁶ Filippo T. Marinetti, „The Futurist Manifesto“ Kn. Alex Danchev (sud), *100 Artists' Manifestos: From the Futurists to the Stuckists*. London: Penguin Books Ltd, 2011, 4.

²⁷ Antonin Artaud, *Teatras ir jo antrininkas*. Vilnius: Scena, 1999.

²⁸ <<http://msupress.org/books/series/?id=Studies+in+Violence%2C+Mimesis%2C+%26+Culture>> [Žiūrėta 2019 01 10]

²⁹ Rene Girard, *Violence and the Sacred*. London: Bloomsbury Publishing PLC, 2013, 101-134.

pirminę žmogžudystę atkartojantis simbolinis veiksmas, palaikantis stabilią pasaulio tvarką. Antroji smurto apraiška suspenduoja pirmojo galimybę ir panaikina fizinės prievartos paplitimą. Būtent taip R. Girard'as interpretuoja žiaurius holivudinius filmus – atkartodami Atėnų teatro simbolinio smurto akto mechanizmą, jie padeda kontroliuoti tikrojo smurto protrūkį³⁰. Kitaip tariant, kine demonstruojama prievarta apsaugo visuomenę nuo tikrojo smurto paplitimo, kadangi filmo žiūrovas patiria katarsį. Vakarų civilizacijos progresas kuria naują, fizinių pasekmių išvengiantį ir visuomenės stabilumą palaikančią smurto formą, paneigiančią cenzūros ar politinio įsikišimo poreikį. Taip per mimetinį smurtą R. Girard'as naujai aktualizuoja senovės graikų žodį *pharmakon*, nurodantį tiek į vaistą, tiek į nuodus.

Nūdienos kino prievartos kritikai taip pat naudoja mimetinio smurto kategoriją³¹. Tačiau jų samprotavimai leidžia formuluoti visiškai priešingą išvadą – mimetinis meno pagrindas kino smurtą paverčia pavojingu objektu. Pasak šios logikos, kino smurtas kopijuoja tikrovės fizinę prievartą, arba leidžia žiūrovui kopijuoti ekrane matomą smurtą ir perkelti jį į tikrovės plotmę. Daugelis psichometrinių tyrinėjimų leidžia teigti, jog smurto vaizdiniai kaip tik įaudrina žiūrovą ir padidina agresyvių reakcijų galimybę³². Šiuo atveju, įdomu prisiminti Nigerijos karių pavyzdį, kurie prieš karines operacijas buvo verčiami žiūrėti ultrasmurtinį Samo Peckinpah filmą „Laukinė gauja“ („The Wild Bunch“, 1969 m.). Čia smurtas veikia ne kaip katarsis, bet kaip dirgiklis, keliantis grėsmę visuomenės tvarkai. Taip pat žinoma, jog tokie režisieriai kaip Michaelis Haneke, Alfredas Hitchcockas ar Quentinis Tarantino savo filmus apibrėžia per jų pačių vidinį poreikį smurtauti prieš žiūrov(ę)ą. Šią poziciją kaip tik kritikuoja katarsio teorijos priešininkai: „Tu negali žmogaus išprievartauti taip, kad jis taptu laisvas [...]“³³. Taip paneigiamas katarsinis smurto reginio potencialas ir aktualizuojamas žiaurių vaizdinių pavojus. Tačiau tiek R. Girard'o, tiek kino prievartos kritikų samprotavimai demonstruoja, kad kino smurto analizė *a priori* grindžiama nuostata, jog fikcija ir tikrovė yra mimetiškai susijusios, todėl filmuose demonstruojama fizinė prievarta turi ir praktinį poveikį. Įsitikinimas, jog dirbtinai sukurtas vaizdinys neigiamai veikia fizinį pasaulį, jau nuo mimezės kritikavusio Platono laikų kelia politinio įsikišimo ir cenzūros klausimą.

R. Girard'as ir kino smurto kritikai pateikia pakankamai abstrakčią smurto vaizdų ir politinės tikrovės sąsają. Tačiau estetiniai klausimai dažnai turi konkrečias politines pasekmes. Maxas Rieseris pastebėjo, kad estetika gali nurodyti į politinę ir geografinę plotmę: Sovietų sąjunga

³⁰ Rene Girard, *I See Satan Fall Like Lightning*. Maryknoll: Orbis Books, 2001, 37.

³¹ Asbjorn Gronstad, *Transfigurations: Violence, Death and Masculinity in American Cinema*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2008, 52-56.

³² Richard B. Felson, „Mass Media Effects on Violent Behavior“ Kn. Stephen Prince (sud.) *Screening violence*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2003, 237-266.

³³ Nelson, 4.

propagavo sovietinį realizmą, kontinentinė Europa tikėjo laisva egzistencine ir fenomenologine formų transcendencija, o neutrali epistemologinė analitinė analizė paplito D. Britanijoje ir JAV³⁴. Šie estetiški pasirinkimai priklauso nuo regiono politinių prielaidų. Sovietinis realizmas bandė realizuoti progresyvaus meno idėją, iškeliančią tikrojo gyvenimo ir nuskriaustųjų vaizdavimo poreikį. Menas negalėjo tapti proletariškai ydingu, nes tai neleidžia plėtotis socializmui ir tikrovės transformacijai. O kontinentinėje Europoje puoselėjimas avangardas, naujų patirčių poreikis ir priešinimasis sustabarėjusiai monotonijai, todėl realizmas privalo paklūsti meninei formai ir „peržengti“ kasdienę patirtį. Tokioje vertybių sistemoje cenzūra vertinama kaip kraštutinė priemonė. Visa tai leidžia kelti klausimą, ar viešai propaguojamas estetiškas diskursas nenurodo į vyraujančią politinę tvarką – būtent tokia kontekste turi būti nagrinėjamas kino smurtas. Mimetiskai kopijuodamas ir veikdamas tikrovę žiaurusis kinas gali neigiamai paveikti žiūrovus. Transcendendami tikrovę utrasmurtiniai filmai gali suteikti prasmingą ir naują patirtį. Abi pozicijos skirtingai vertina cenzūros, politinio įsikišimo ir kasdienybės kontrolės klausimą. Abi kino smurtą apibrėžia per skirtingas kategorijas: pavojinga ir beprasmė prekė arba originali patirtis ir kūrybinė laisvė.

Tokį ginčą dėl kine regimo smurto poveikio taip pat galima pastebėti cenzūros mechanizmo įteisinimo istorijoje. Jau 1912 metais JAV valdžia uždraudė rodyti bokso kovas inscenuojančius filmus³⁵. Tuometiniame Thomo Edisons filmų kataloge rašoma, kad ekrane demonstruojamas smurtas įkvepia nusikaltėlius, todėl žiūrovų minias pritraukianti pramoga kelia grėsmę visuomenės moralei³⁶. 1968–aisiais Amerikos kino kompanijų asociacijos (angl. MPAA) pirmininkas Jackas Valenti'is turėjo apginti naują, žiauresnes smurto scenas leidžiančią demonstruoti filmų reitingavimo sistemą G–M–R–X prieš JAV smurto prevencijos komisiją³⁷. Kino ekrane rodomas smurtas, kaip manė tų laikų politikai, atsakingas už 70–imtojo dešimtmečio fizinės prievartos protrūkį Amerikoje. Beje, prabėgus keliems dešimtmečiams pats J. Valenti'is pakeitė savo nuomonę ir pradėjo propaguoti sugriežtintą smurto vaizdinių cenzūros aparatą³⁸. Tokia smurto vaizdų cenzūra 1997 m. įgavo tarptautinį mastą, kai UNESCO paskelbė vaikų apsaugojimo nuo ekrane rodomo smurto programą³⁹. Nuo 2013 m. Lietuvoje taip pat veikia kino reitingavimo

³⁴ Max Rieser, „Problems of Artistic form: The Concept of Art“. *Journal of Aesthetic and Art Criticism*, 27(3), 1969, 261.

³⁵ J. David Slocum, „Introduction: Violence and American Cinema: Notes for an Investigation“ Kn. J. David Slocum (sud.), *Violence and American Cinema*. London: Taylor and Francis Ltd, 2000, 5.

³⁶ Peter Kramer, „Clean, Dependable Slapstick“: Comic Violence and the Emergence of Classical Hollywood Cinema“ Kn. J. David Slocum (sud.), *Violence and American Cinema*. London: Taylor and Francis Ltd, 2000, 113.

³⁷ Jack Valenti, „The Statement by Jack Valenti, MPAA President, before the National Commission on the Causes and Prevention of Violence“ Kn. Stephen Prince (sud.) *Screening violence*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2003, 62-75.

³⁸ Sylvia Chong, „From „blood auteurism“ to the violence of pornography: Sam Peckinpah and Oliver Stone“ Kn. Steven Jay Schneider (sud.), *New Hollywood Violence*. Manchester: Manchester University Press, 2004, 250-251.

³⁹ Gronstad, 23.

sistema, kuri atlieka ir smurto vaizdinių kontrolę⁴⁰. Galiausiai, 2018 metais JAV prezidentas Donaldas Trumpas eilinį kartą pakartojo nuvalkiotą argumentą – pagrindinis fizinio smurto šaltinis yra kinas ir video žaidimai⁴¹.

Būtina pastebėti, jog katarsio kritika plėtojama laikotarpiu, kai siekiama naujai interpretuoti vizualumą ir pačią regos juslę. Tokį įtarumą akivaizdžiai įrodo Guy Debord'o intelektualus palikimas: „Spektaklis yra visos vakarietiškos filosofinės minties silpnybės įpėdinis, minties, suprantamos kaip veikla, kurioje vyrauja regėjimo kategorijos.“⁴². G. Debord'as abejoja, ar nūdienos postmoderniame pasaulyje vaizdiniai apskritai gali turėti kokią nors reikšmę. Tačiau tuo pačiu metu postuluojamas vaizdinių praktinis poveikis. Nagrinėdama fotografijas, Susan Sontag pastebėjo, jog „Fotografija ne tik reprodukuoja realybę, ji ją perdirba.“⁴³. S. Sontag atkreipia dėmesį į vaizdinių ikoniskumą⁴⁴. Būtent ikoniniai vaizdiniai sugeba išlikti žiūrovų atmintyje, todėl jie supaprastina pačią tikrovę. Pavyzdžiui, kokia nors įžymi karinio konflikto fotografija pradeda reprezentuoti visą karą. Postmodernizmą nagrinėjusio Jean'o Baudrillard'o filosofija taip pat leidžia teigti, jog bet koks nūdienos vaizdas neišvengiamai virsta simuliakru – tuščiu ženklu, nurodančiu į kitus ženklus⁴⁵. Pasak filosofo, mes privalome kalbėti apie vaizdinių smurtą, kai fizinį arba simbolinį smurtą pakeičia hipertikrovę kuriantis tuščias smurto simuliakras⁴⁶.

Kaip tik į šį ginčą dėl vaizdinių reikšmės ir poveikio įsijungia ultrasmurtinį kiną nagrinėjantys mąstytojai. Dvi priešingas stovyklas puikiai apibendrina Antonino Artaud ir Bertoldo Brechto teatro modelių supriešinimas⁴⁷. Kaip jau minėta, A. Artaud svarbus žiūrovo įsitraukimas į žiaurų reginį, kuris ir pagrindžia kūrinio prasminį turinį ir katarsio galimybę. O B. Brechtas pasiūlo modelį, kuriame pabrėžiama distancijos tarp žiūrovo ir reginio svarba⁴⁸. Pasak Brechto, būtent reginio dirbtinumo atskleidimas leidžia žiūrovui kritiškai įvertinti ir pačią tikrovę, į kurią galimai nurodo pasirodymas. Galima drąsiai teigti, jog šios dvi kategorijos padarė didžiausią įtaką kino smurto diskursui⁴⁹, kadangi daugelis mąstytoju kalba apie *artaudišką* arba *brechtišką* smurto vaizdinių pobūdį. Artaud mąstymo stovyklai priklausantys mąstytojai bando apginti ultrasmurtinį kiną ir teigia, jog jis turi katarsinį potencialą. Pavyzdžiui, Markas Pizzato kino smurtą interpretuoja per Friedricho Nietzsche'ės pasiūlytą Dioniso/Apolono estetinę perskyrą ir Jacques'o Lacan'o

⁴⁰ <<http://www.lkc.lt/filmu-indeksavimas/>> [Žiūrėta 2019 01 10]

⁴¹ <<https://www.youtube.com/watch?v=3RKZn2Sf7bo>> [Žiūrėta 2019 01 10]

⁴² Guy Debord, *Spektaklio visuomenė*. Kaunas: Kitos knygos, 2006, 47.

⁴³ Susan Sontag, *Apie fotografiją*. Vilnius: Baltos lankos, 2000, 172.

⁴⁴ Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*. London: Penguin Books Ltd, 2011.

⁴⁵ Jean Baudrillard, *The Evil Demon Of Images*. Sydney: Power Institute of Fine Arts, 1987.

⁴⁶ Video paskaita: <<https://www.youtube.com/watch?v=vB3baRqDbyY&t=2s>> [Žiūrėta 2019 01 10]

⁴⁷ Stephen Prince, *Savage cinema: Sam Peckinpah and the Rise of Ultraviolent Movies*. Austin: University of Texas Press, 1998, 164.

⁴⁸ Ten pat, 168.

⁴⁹ Mark Pizzato, *Theatre of Human Sacrifice: From Ancient Ritual to Screen Violence*. Albany: State University of New York Press, 2004, 6.

trinarę sistemą: Realumą, realybę ir simbolinį registrą⁵⁰. Pasak M. Pizzato, dionisinis smurto perteklius pasireiškia kaip Realumo sferos trauminė patirtis, kuri ir padeda apmąstyti tikrąjį smurtą ne estetinėmis kategorijomis. Šiai stovyklai priklausantys mąstytojai taip pat bando naujai interpretuoti R. Girard'o mimetinio smurto teoriją. Christopherio Sharretto straipsnių rinktinės „Smurto mitologija postmodernioje medijoje“ pagrindinė mintis – kino smurtas tampa „atpirkimo ožiu“, nes cenzūra nuslepia sisteminių kapitalizmo smurtą ir palaiko stabilią sistemos tvarką⁵¹. Brechto stovyklai priklausantys mąstytojai kritikuoja katarsio idėją. Labiausiai pripažintas ultrasmurtinio kino teoretikas Stephenas Princas teigia, jog nūdienos ultrasmurtinio kino režisieriams rūpi kinematografinis stilius, bet ne prasmingas turinys⁵². Trijose nūdienos žiaurų kiną nagrinėjančiose straipsnių rinktinėse: S. Princo sudarytoje „Rodant smurtą“, Steveno Schneiderio sudarytoje „Naujojo Holivudo smurtas“ ir J. Davido Slocumo sudarytoje „Smurtas ir Amerikos kinas“, teigiama, jog po „naujojo holivudo“ mirties ultrasmurtiniai filmai tapo tuščia, bet pavojinga postmodernia preke. Taip daugelis autorių neigia katarsio galimybę ir aktualizuoja smurto vaizdinių pavojų⁵³.

Visos išvardintos teorijos nagrinėja tuos pačius klausimus: ar kino smurtas turi reikšmę, ar jis yra pavojingas, ir ar jis turi būti cenzūruojamas? Nors kino teoretikus galima suskirstyti į dvi besivaržančias stovyklas, abiem pusėms būdinga bendra yda – jos empyriškai nenagrinėja pačių smurto vaizdinių, bet teikia drąsias filosofines, politines ar estetines ultrasmurtinio kino interpretacijas. Abi stovyklos remiasi mimetine smurto prielaida, kuri iš anksto susieja fizinę tikrovę ir estetinį lauką. Būtent šiame politinio/estetinio ginčo kontekste plėtojamas magistro darbas.

Nuo 1968 metų, kai įtvirtinama liberali G–M–R–X kino reitingavimo sistema, smurtą demonstruojančių filmų daugėja, o kino smurtas kompanijoms atneša vis didesnę pelną⁵⁴. Būtent septinto dešimtmečio filmams, atvirai demonstruojantiems kraują, mirtį ir kūno žaizdas, pritaikytas ultrasmurtinio kino terminas⁵⁵. Cenzūros sistemos pakeitimas ir žiaurių vaizdinių populiarumas tapo esminiu kino smurtą nagrinėjančio diskurso atspirties tašku. Taip akademinėje literatūroje atsirado „70–imtųjų“ tropas – temų, diskusijų ir įsitikinimų visuma, susiaurinti platų istorinį laikotarpį ir

⁵⁰ Ten pat, 83-97.

⁵¹ Christopher Sharrett, „Introduction“. Kn. *Mythologies of Violence in Postmodern Media*. Detroit: Wayne State University Press, 1999, 9-19.

⁵² Prince, *Savage cinema*, 241.

⁵³ Ten pat, 116.

⁵⁴ Michael Yan, David Waterman and Weiting Lu, „An Economy Study of Violence in Motion Pictures: Genre Trends and Technological Change“ Pranešimas konferencijoje „Annual Meeting of the International Communication Association“ Dresden, 2013 gruodžio 17d.

⁵⁵ Prince, *Screening Violence*, 13.

ultrasmurtinio kino tyrinėjimų lauką⁵⁶. Galima pastebėti, kad šiam tropui būdinga minėta aprioriškai nusistovėjusi prielaida, teigianti, kad kino smurtas mimetiškai veikia arba yra veikiamas tikrovės. Dažniausiai tokiomis prielaidomis besiremianti analizė baigiasi metodologiškai nepatikrinta išvada, jog nūdienos ultrasmurtinis kinas yra bereikšmė prekė, kelianti pavojų išoriniam pasauliui. Taip smurto kategorija tampa tuščiu signifikantu⁵⁷, pateisinančiu cenzūrą ir politinį įsikišimą. Kaip tik čia kyla magistrinio darbo **problema** – nors daugelis kino smurtą nagrinėjančių mąstytojų teigia, kad nūdienos ultrasmurtinis kinas yra bereikšmė ir pavojinga prekė, patys smurto vaizdiniai kuria prasmingos ir kritiškos interpretacijos galimybę. Štai kodėl būtinas naujas žvilgsnis į kino smurtą.

Šiuo atveju kyla darbo **klausimas** – kokie smurto vaizdiniai naudojami nūdienos ultrasmurtiniame kine, ir kodėl jie galimai ne/kuria kritiškos interpretacijos galimybę? Juk ultrasmurtinio kino kritikai postuluoja ne tik tokių filmų keliamą pavojų, bet ir žiūrovų nesugebėjimą kritiškai vertinti žiaurius filmus. O taip formuluojamas ir paternalistinės valdžios ar smurto vaizdinių kontrolės poreikis. Ši logika panaikina estetinio diskurso teisę apmąstyti patį smurto fenomeną ir atima iš žiūrovo kritinės smurto vaizdinių recepcijos galimybę.

Magistriniame darbe pasirenkama nagrinėti penkis vėlesnius danų režisieriaus Nicolaso Windingo Refno filmus. Ankstyvieji režisieriaus kūriniai skirti vidinei Danijos rinkai, todėl tyrimas pradedamas nuo filmo „Bronsonas“ („Bronson“, 2008 m.), kuriame pastebimas holivudinio kino standartų atsiradimas: veikėjų vaidmenis atlieka įžymūs aktoriai, naudojama naujausia filmavimo technika, o garso takelį kuria populiarūs atlikėjai. Nors N. W. Refnas 2003 m. sukūrė holivudo rinkai skirtą filmą „Baimė X“ („Fear X“), jis buvo nesėkmingas ir privertė režisierių grįžti prie Danijos rinkai skirtų filmų. Magistriniame darbe daroma prielaida, kad vėlyvieji N. W. Refno filmai geriausiai reprezentuoja naują ir populiarią nūdienos ultrasmurtinę estetiką. Pirma, režisierius aiškiai formuluoja, jog smurtas yra jo kūrybos *idée fixe* – jam „smurtas yra gryna fantazija (...), dominuojanti galia mene“⁵⁸. Holivudiniai gandai byloja, jog scenų filmavimo pradžią jis skelbia ne klasikiniu šūkiu „veiksmas“ (angl. *Action!*), bet „smurtas, moč**šiai!“ (angl. *violence, motherf***ers!*)⁵⁹. Daugelis jo filmų tiesiogiai nagrinėja smurto fenomeną. Antra, jis yra pripažintas kino *auteur*, susilaukęs tiek oficialių kritikų apdovanojimų, tiek žiūrovų dėmesio. Trys vėlyvieji režisieriaus filmai buvo rodomi Kanų kino festivalyje, o filmas „Vairuok“ („Drive“, 2011 m.) laimėjo geriausio režisieriaus apdovanojimą. Kino akademija šį filmą taip pat apdovanojo už geriausią garso montažą. Kitas režisieriaus filmas „Neoninis demonas“

⁵⁶ J. David Slocum, „The „film violence“ trope: New Hollywood, „the Sixties,“ and the politics of history“ Kn. Steven Jay Schneider (sud.), *New Hollywood Violence*. Manchester: Manchester University Press, 2004, 20.

⁵⁷ Slocum, *Introduction*, 2.

⁵⁸ <<https://www.youtube.com/watch?v=1Y8VXAXZvyY>> [Žiūrėta 2019 01 10]

⁵⁹ <<https://www.indiewire.com/2016/05/the-neon-demon-nicolas-winding-refns-verbal-jabs-at-models-to-keep-tension-high-8-more-set-secrets-290566/>> [Žiūrėta 2019 01 10]

(„The Neon Demon“, 2016 m.) oficialiai pristatytas ir Lietuvoje⁶⁰, o 2014 m. „Kino pavasaryje“ rodytas dokumentinis filmas apie režisieriaus nestabilią karjeros pradžią. Taip pat svarbu pastebėti, kad režisieriaus kūryba pradeda figūruoti ir akademiniuose tekstuose^{61,62}, o tai reiškia, kad ji įtraukiama į platesnius teorinius ginčus.

Magistrinio darbo **tikslas** – ištirti, kaip ir kokie smurto vaizdiniai naudojami N. W. Refno filmuose. Tyrimas leis atskleisti mechanizmą, nulemiantį ultrasmurtinio kino (be)prasm(yb)ę. Tai leis atsakyti į klausimą, ar tikrai nūdienos smurtą demonstruojantis kinas veikia kaip tikrovės smurtą kopijuojanti ir nusikaltėlius įkvepianti prekė, reikalaujanti cenzūros ir politinio įsikišimo, ar kaip laisvai ir originaliai smurtą apmąstantis diskursas.

2. Metodologija

2.1 Teorinis pagrindas

Magistriniame darbe naudojamas naratologinis metodas. Remiantis Tomo Gunningo pasiūlyta naratyvo ir atrakciono perskyra, nagrinėjama, kaip N. W. Refnas kuria savo filmų pasakojimą. Savo samprotavimais T. Gunningas netiesiogiai kritikavo klasikinės naratyvinės kino teorijos prielaidą, pasak kurios, naratyvo reikšmę kuria žiūrovo įsitraukimas į filmo vidinį pasaulį⁶³. Mąstytojas parodė, kad istorijos priežastingumu ir diegetinio pasaulio kūrimu besiremiantis naratyvas yra ne vienintelis pasakojimo būdas, kadangi atrakcionas išlieka kino pagrindyje.

Kinematografijos priešistorė leidžia teigti, kad ankstyvasis kinas atsirado iš atrakcionų – dioramų ar panoramų, turėjusių tų laikų žiūrovams suteikti naujus įspūdžius. Pavyzdžiui, viena įžymi panorama veikė kaip traukinio vagonas, pro kurio langus stebimi judantys ir horizontą simuliuojantys paveikslai. Nejudančio vagono drebėjimas ir dirbtiniai važiavimo garsai, kartu su judančiais vaizdiniais, kuria vagono judėjimo įspūdį⁶⁴. Pasak T. Gunningo, iki 1906 metų kinematografai taip pat kūrė kiną, turėjusį atkartoti tokią atrakciono logiką ir kelti žiūrovų susižavėjimą. To laikotarpio kino teatro lankytojas norėjo pamatyti ne ekrane rodomą istoriją, bet patį projektorių ar naujos medijos galimybes. Taip tiesiogiai į žiūrovą besikreipiantis ankstyvasis kinas demonstravo „kažką įdomaus“.

⁶⁰ <<https://www.delfi.lt/veidai/zmones/isskirtine-filmo-neoninis-demonas-premjera-suviliojo-smalsius-kino-gerbejus.d?id=71801180>> [Žiūrėta 2019 01 10]

⁶¹ Justin Viscari, *Nicolas Winding Refn and the Violence of Art: A Critical Study of the Film*. Jefferson: McFarland & Co Inc, 2014.

⁶² Caetlin Benson-Allott, „Generic Imperative“ *Film Quarterly*, 65(3), 2012, 12-13.

⁶³ Tom Gunning, „The Cinema of Attraction[s]: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde“. Kn. (sud.) Wanda Strauven, *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam University Press, 2006, 381-389.

⁶⁴ Michail Jampolskij, „Totalusis“ ir „montažinis“ kinas“ Kn. *Kalba – kūnas – įvykis: kinas ir prasmės paieškos*. Mintis, 2011, 26-51.

Atrakcioninį ir naratyvinį kiną apibrėžia nevienodas santykis tarp žiūrovo ir vaizdinio. Pasak T. Gunningo, tai perskyra tarp egzibicionistinės konfrontacijos ir diegetinio įsitraukimo⁶⁵. Ankstyvasis atrakciono kinas veikia kaip reginys, kuriame nebandoma nuslėpti pačios medijos dirbtinumo. Tokiuose filmuose aktoriai drąsiai žiūri į kamerą ir taip kviečia žiūrovą stebėti ir stebėtis. O naratyviniam kinui, kurio pradininku laikomas minėtas Davidas W. Griffithas, būdingas diegetinio pasaulio (filmo įvykių) rišlumas. Tokio tipo filmai pasakoja naratyviškai prasmingą istoriją, kurią pagrindžia įvykių kauzalumas. Šie filmai slepia savo dirbtinumą, kadangi pasakojimas turi žiūrovą įtraukti ir įtikinti rodomo reginio tikrumu.

Skirtingus filmų žanrus kuria abiejų pasakojimo tipų variacija, todėl atrakcionas vis dar svarbus miuzikle ar pornografijoje. Nors atsiradus klasikiniams hollywoodiniams standartams kino smurtas vis labiau paklūsta naratyvo logikai⁶⁶, atrakcionas išlieka svarbia naratyvinio kino kategorija. Marsha Kinder pastebėjo, kad kartais atrakcioniniai smurto vaizdiniai tampa esminiu filmo reikšmę kuriančiu elementu⁶⁷. Ji prisimena kultinę Quentino Tarantino filmo „Pasiutę Šunys“ („Reservoir Dogs“, 1992 m.) ausies nupjovimo sceną – nors ji neturi naratyvinės reikšmės, žiūrovas įsimena būtent ją. Tai autorei leidžia teigti, kad kino smurto atrakcionas laužo naratyvinę logiką, o filmas tampa Levo Manovichiaus nagrinėta informacijos duombaze, kurioje sukaupti smurto vaizdiniai. Rikke‘as Schubartas atkreipia dėmesį į kino erdvėlaikio pasikeitimo greitį ir atrakciono/naratyvo perskyrą pritaiko moderniems veiksmo filmams. Pasak R. Schubarto, tokiuose filmuose svarbūs ne jausmai (angl. *passion*), o pagreitis (angl. *acceleration*)⁶⁸. Pastaroji kategorija papildo naratyvo ir atrakciono perskyrą ir pabrėžia temporalų jos pobūdį. Veiksmo filmuose svarbus nesustabdomas ir greitėjantis pagrindinio veikėjo judėjimas – vis daugiau mirusių kūnų, vis daugiau sudaužytų mašinų, vis daugiau veiksmo. Tobulas pagreitį įgavęs veikėjas – nesustabdomas terminatorius, nejaučiantis skausmo, dvejonų ar keršto jausmo. Veiksmo filmuose atrakcioninės scenos išlieka esminiu filmo prasmę kuriančiu vaizdiniu.

T. Gunningo pasiūlyta skirtis leidžia nagrinėti, ar smurto scenos kuria naratyvinę reikšmę. Kaip minėta, akademinėje literatūroje kino smurtas dažniausiai aprioriškai apibrėžiamas kaip kontr–naratyvinis žiūrovų susižavėjimą keliantis reginys, neperteikiantis reikšmingos informacijos. Neretai teigiama, jog nūdienos medijose vyrauja savitiksliis smurto vaizdavimas, neigiamai veikiantis žiūrovą⁶⁹. O ultrasmurto kiną kuria gražių epizodų seka, kuri iškrenta iš bendro

⁶⁵ Gunning, 384.

⁶⁶ Kramer, 106.

⁶⁷ Marsha Kinder. „Violence American Style: The Narrative Orchestration of Violent Attractions“. Kn. J. David Slocum (sud.), *Violence and American Cinema*. London: Taylor and Francis Ltd, 2000, 63-100.

⁶⁸ Rikke Schubart, „Passion and Acceleration: Generic Change in the Action Film“. Kn. J. David Slocum (sud.), *Violence and American Cinema*. London: Taylor and Francis Ltd, 2000, 198.

⁶⁹ Rugilė Kiguolytė ir Gintautas Valickas, „Smurto rodymas Lietuvos Televizijos laidose“ *Psichologija*, 37, 2008, 62.

kūrinio konteksto⁷⁰. Šios žiaurių vaizdinių sekos tampa mikro–naratyvais, kurie žiūrovui daro įspūdį ir kelia jų susižavėjimą⁷¹. Taip žiauriausios scenos, pasak smurto atrakciono kritikų, tampa įsimintiniausiu kūrinio aspektu. T. Gunningo teorija metodologiškai leidžia patikrinti prielaidą, ar smurto vaizdiniai neišsvengiamai tampa savitiksliu kino reginiu.

Nagrinėjant smurto atrakcioną, magistriniame darbe T. Gunningo teoriją papildo fokusavimo kategorija (angl. *focalization*). Į lietuvių kalbą šis terminas kartais verčiamas kaip „fokalizavimas“, tačiau darbe naudojamas geriau skambantis vertimas⁷². Fokusavimas leidžia nagrinėti, kam priklauso smurto suvokimas⁷³: fokusuoti gali vidinis diegetiniam filmo pasauliui priklausantis veikėjas, išorinis tikrojo pasaulio žiūrovas, arba abu. Toks tekstualus suvokimo paskirstymas esmiškai prisideda prie naratyvo reikšmės formavimo. Vidinis fokusavimas kuria subjektyvaus, pasakojimo veikėjams priklausančio suvokimo įspūdį. O išorinis fokusavimas kuria objektyvaus, dažnai neįvardintai sąmonei priklausančio suvokimo įspūdį. Vidinį fokusavimą apibrėžia fenomenologiškai aiškus vaizdo suvokimas iš kūrinio vidaus. Išorinio fokusavimo atveju suvokimas pateikiamas anonimiškai ir objektyviai – toks suvokimas primena kameros žvilgsnį. Trečia galimybė vadinama nuliniu fokusavimu – ji pastebima kai neįmanoma išskirti subjekto, kuriam priklauso suvokimas. Dažniausiai toks fokusavimas pasireiškia šokinėjimu tarp skirtingų veikėjų ir pasakotojo žvilgsnio. Svarbu pastebėti, kad filmuose neretai dominuoja vienas fokusavimo būdas, nuo kurio priklauso ir nulinio fokusavimo scenų reikšmė. Kitaip tariant, nulinio fokusavimo scenų interpretaciją nulemia filmą steigiantis žvilgsnis – objektyvus arba subjektyvus fokusavimas.

Jau minėta, jog T. Gunningo nagrinėtas ankstyvasis kino atrakcionas realizuojasi per filmo mechanizmo atskleidimą, todėl tokiam filme sugriaunama „ketvirtoji siena“ ir žiūrovas pakviečiamas tiesiogiai stebėti reginį. Taip žiūrovui netiesiogiai perduodama fokusavimo teisė ir jis įtraukiamas į kino atrakcioną. O naratyviniame kine fokusuoja filmo veikėjas, taip kuriantis rišlų diegetinį filmo pasakojimą. Vidinį fokusavimą taip pat gali pabrėžti neapibrėžtas istorijos pasakotojas, kurį reprezentuoja subjektyviai judanti kamera. Subjektyvus veikėjo fokusuojantis žvilgsnis pateisina naratyvą, o objektyvus išorinis žvilgsnis – atrakcioną. Klasikiniame naratyviniame kine fokusavimas yra griežtai kontroliuojamas⁷⁴, todėl atsiranda daug strategijų, padedančių žiūrovą nepastebimai įtraukti į diegetinį filmo pasakojimą. Šiuo atveju, fokusavimo kategorija suteikia galimybę aiškiai atskirti atrakcioninius ir naratyvinius smurto vaizdinius. Priimta

⁷⁰ Aaron Kerner and Jonathan Knapp, *Extreme cinema: Affective Strategies in Transnational Media*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017, 5.

⁷¹ Ten pat, 130.

⁷² <<http://www.avantekstas.flf.vu.lt/lt/fokusavimas>> [Žiūrėta 2019 01 10]

⁷³ Nijolė Keršytė, *Pasakojimo pramanai*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2016, 337-341.

⁷⁴ Thomas Elsaesser ir Malte Hagener, *Kino teorija: įvadas per juslių prizmę*. Vilnius: Mintis, 2012, 212.

manyti, jog „subjektyvumo žymės neatsiejamos nuo diegetinio–naratyvinio bloko, todėl jos visuomet kontekstinės.“⁷⁵. Kitaip tariant, subjektyviai fokusuoti smurto vaizdiniai turėtų pateisinti naratyviškai reikšmingą smurtą, o objektyviai fokusuoti smurto vaizdiniai kaip tik turėtų kurti kontr–naratyvinį smurto atrakcioną. Taip N. W. Refno filmuose matomų smurto scenų analizė leidžia patikrinti, ar jos neišvengiamai virsta kino atrakcioniu.

2.2 Metodinis pagrindas

Smurtas neturi vieno griežto apibrėžimo. Tai nėra daiktas ar kategorija, kurią galima lengvai aprašyti pagal objektyvius standartus. Kalbant filosofiškai – smurtas neturi stabilios substancijos. Smurtu vadiname tiek žiaurų sumušimą, tiek lengvą pliaukštelėjimą per veidą. Jis visada priklauso nuo vertintojo(s) prielaidų. Tai pastebima ir filmų recepcijoje – ultrasmurtinis kinas yra nuolatinė reikšmių kūrimo ir priskyrimo praktika, atsirandanti per subjektyvią žiūrovo patirtį⁷⁶. Skirtingai demonstruojamas kino smurtas skirtingai ir vertinamas: kaip stiprus arba silpnas⁷⁷, kai moralus arba amoralus⁷⁸, kaip atrakcioninis arba naratyvinis. Būtent toks verčių priskyrimas smurtą ir smurto vaizdinius padaro politinio lauko dalimi, kur kategorijos apibrėžimas nulemia paties fenomeno vertinimą ir tolesnius politinius tikslus⁷⁹. Šiuo atveju, įsitikinimas, jog ultrasmurtinis kinas veikia kaip bereikšmis smurto atrakcionas nulemia neigiamą tokio kino vertinimą. Tačiau jei įrodysime, kad filmuose demonstruojamas smurtas gali formuoti naratyvine kūrinio reikšmę, tai ultrasmurtiniui kinui užtikrinsime estetinę ir intelektualinę laisvę – jis galimai yra originalus smurto apmąstymo būdas, kurį bando kontroliuoti politinis diskursas. Štai kodėl būtina vaizdinių matrica, padedanti surūšiuoti smurto vaizdinių įvairovę pagal vertybiškai neutralias vaizdinio savybes.

Kino smurtą nagrinėjančioje literatūroje dažnai kalbama apie kūnišką (angl. *visceral*) vaizdų pobūdį⁸⁰. Ši kategorija nurodo į smurto scenos potencialiai keliamus žiūrovo kūno procesų pasikeitimus: vėmimą, šoką, širdies ritmo pasikeitimą ir adrenalino išsiskyrimą, žvilgsnio nusukimą ir pan. Kuo žiauresnė ir atviresnė smurto scena yra stebima, tuo daugiau kūniškų pojūčių ji potencialiai gali sukelti. Ši vaizdinių savybė remiasi vieninteliu stabiliu smurto fenomeną apibrėžiančiu faktu – smurtas, fizinis ar psichologinis, patiriamas per kūniškas reakcijas. Stebimas psichologinis smurtas žiūrovui kelia pyktį, ką parodo kūno temperatūros ir odos spalvos pokyčiai. O

⁷⁵ Keršytė, 351.

⁷⁶ Kendrick, 5.

⁷⁷ Devin McKinney, „Violence: Strong and the Weak“ Kn. Stephen Prince (sud.) *Screening violence*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2003, 99-109.

⁷⁸ Vivian Sobchak, „The Violent Dance: A Personal Memoir of Death in the Movies“ Kn. Stephen Prince (sud.) *Screening violence*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2003, 110-124.

⁷⁹ Martin Barker, „Violence Redux“ Kn. Steven Jay Schneider (sud.), *New Hollywood Violence*. Manchester: Manchester University Press, 2004, 57.

⁸⁰ Kendrick, 8.

net nekaltas, bet staigus rankos pakėlimas gali priversti instinktyviai sureaguoti į potencialų sutrenkimo pavojų. Štai kodėl jau nuo W. Benjamino klasikinės esė „Meno kūrinys techninio jo reprodukuojamumo epochoje“, Vivian Sobchack fenomenologinės kino interpretacijos ir Mary Ann Doane siaubo žanro tyrinėjimų, kinas neišvengiamai siejamas su taktiliniais žiūrovo pojūčiais ir kūniškų procesų pasikeitimais⁸¹. Šiame diskurse svarbią vietą užima ir Lindos Williams „kūniškųjų“ žanrų tyrinėjimai⁸². Pasak L. Williams, siaubo, melodramos ir pornografijos kinas paveikus būtent dėl organinių kūno nuorodų – kraujo, ašarų ar spermos – kurios žiūrovą priverčia reaguoti į kino vaizdinį.

Šiame darbe formuluojama smurto matrica pradedama kurti nuo kūniško vaizdinių pobūdžio. Šiuo atveju, silpną kūnišką smurtą reprezentuoja vizualiai skurdūs smurto vaizdiniai: smurtas be kraujo, žaizdų ar kitų perteklinių simbolių. Stiprų kūnišką smurtą reprezentuoja pertekliniai (angl. *excessive*) vaizdiniai, kuriuose žiūrovas gali matyti vizualų smurto atributų perteklių: kraują, atviras žaizdas, kulkų žymes, galūnių nupjovimą ar pan.

Smurto matricoje taip pat naudojama potencialaus ir aktualaus smurto perskyra. Potencialiu smurtu vadinami vaizdiniai, kuriuose nematomas tiesioginis smurto aktas, bet pastebimos jo nuorodos: demonstruojamos smurto pasekmės, grėsmės apraiškos, kultūriniai simboliai ir pan. Aktualiu smurtu vadinami vaizdiniai, kuriuose stebimas pats smurto akto veiksmas: mušimas, žudymas, šaudymas ir t. t. Suderinus abi smurto kategorijas, gaunama smurto vaizdinių klasifikavimo matrica:

	Silpnas smurtas	Stiprus smurtas
Potencialus smurtas	1. Kontekstualus smurtas	2. Pasekmių smurtas
Aktualus smurtas	3. Švelnus smurtas	4. Perteklinis smurtas
	Naratyviniai vaizdiniai	Kontr–naratyviniai vaizdiniai

Filmo plotmėje šios keturios kategorijos nurodo į konkrečias smurto vaizdinių specifikacijas. Kontekstualus smurtas dažniausiai pasireiškia per veikėjų pokalbius arba su smurtu susijusių objektų demonstravimą, pranešantį apie galimą smurto aktą. Šiai kategorijai taip pat priklauso vizualios ir kalbinės užuominos, kurias kuria filmo naratyvas arba intertekstuali žiūrovo

⁸¹ Susan Crutchfield, „Touching Scenes and Finishing Touches: Blindness in the Slasher Film“ Kn. *Mythologies of Violence in Postmodern Media*. Detroit: Wayne State University Press, 1999, 280.

⁸² Linda Williams, „Film Bodies: Gender, Genre, and Excess“ *Film Quarterly*, 44(4), 1991, 2-13.

patirtis. Pavyzdžiui, filme „Tik Dievas atleidžia“ („Only God Forgives“, 2013 m.) nuolatos demonstruojami sugniaužti pagrindinio veikėjo kumščiai, kurie filmo pabaigoje nupjaunami. O vienoje filmo „Neoninis demonas“ scenoje atsiranda lūpdažis „Red Rum“. Tai nuoroda į Stanley'io Kubricko filmą „Švytėjimas“ („The Shinning“, 1980 m.), kur per veidrodinį atspindį žodis „Redrum“ perskaitomas kaip „murder“ (liet. žmogžudystė). Galima teigti, jog kontekstualus smurtas veikia kaip „Čechovo ginklas“ – tai objektas, kuris turi konkrečią naratyvinę reikšmę. Švelnaus smurto vaizdinį kuria smurto atributų trūkumas arba netiesioginis fizinės prievartos akto demonstravimas. Šiai kategorijai priklauso įprasti sutrenkimai, kurių metu nematomas kraujas, arba smurto scenos, kur smurto aktas demonstruojamas netiesiogiai. Būtina pastebėti, kad apie tokią fizinę prievartą gali pranešti ir filmo garso takelis. Smurtą nagrinėjantys teoretikai teigia, kad būtent tokio tipo vaizdiniai dominavo kine iki 1968 m. Akivaizdu, kad tiek kontekstualus, tiek švelnus smurtas reprezentuoja naratyviškai reikšmingus smurto vaizdinius, todėl darbe juos vadinsime naratyviniais smurto vaizdiniais. Pasekmių ir perteklinio smurto vaizdiniai drąsiai demonstruoja potencialiai stiprias kūniškas reakcijas sukeliančius objektus: kraują, randus, kūno žalojimą ir pan. Kaip tik tokio tipo vaizdiniai turėtų dominuoti ultrasmurtiniame kine, kurį viena kritikė taikliai pavadino „skylių ir kraujo“ kinematografija⁸³. Kitaip tariant, kuo daugiau filme yra pasekmių ir perteklinio smurto vaizdinių, tuo labiau jis turėtų įaudrinti arba šokiruoti žiūrovą. Pasekmių ir perteklinį smurtą darbe vadinsime kontr–naratyviniais smurto vaizdiniais. Šiuo atveju, įdomu pastebėti, kad Lietuvoje buvo atliktas per televiziją rodomo smurto tyrimas, kuriame straipsnio autoriai naudoja panašią smurto vaizdinių vertinimo sistemą⁸⁴. Tyrime taip pat atskiriami kalbiniai pranešimai apie smurtą, žiaurūs ekrane rodomi smurto aktai ar su smurtu siejamų objektų demonstravimas. Šio tyrimo išvados patvirtina spėjimą, kad nūdienos medijose vyrauja naratyviškai nereikšmingos smurto scenos, kurios nepriklauso bendram kūrinio kontekstui. Kaip tik šia hipotezę gali paneigti arba patvirtinti smurto atvaizdų matrica, pritaikyta N. W. Refno filmams.

Kino istorijoje pastebima smurtinių filmų žanrinė gausybė ir stilistinė smurto vaizdinių įvairovė⁸⁵. Pavyzdžiui, *film noir* filmuose smurtas dažnai vaizduojamas netiesiogiai, pasitelkiant pagrindinių veikėjų šešėlius⁸⁶. Vesterno kinas taip pat turi savo žanrines smurto taisykles – herojui prievarta dažniausiai yra kraštutinė priemonė, kurią jis nukreipia prieš dažnai prievartą naudojančią filmo antiherojų⁸⁷. Tačiau XXI a. atsirado nauji ultrasmurtinio kino stiliai⁸⁸:

⁸³ <<http://flavorwire.com/609140/bonnie-and-clyde-pauline-kael-and-the-essay-that-changed-film-criticism>> [Žiūrėta 2019 01 10]

⁸⁴ Kiguolytė ir Valickas, 60.

⁸⁵ Gronstad, 155.

⁸⁶ Ten pat, 97-116.

⁸⁷ Lee Clark Mitchell, „Violence in the Film Western“ Kn. J. David Slocum (sud.), *Violence and American Cinema*. London: Taylor and Francis Ltd, 2000, 176-191.

⁸⁸ Kerner and Knapp, 130-153.

kankinimų filmai (angl. *Torture Porn*, į jį įeina „Pjūklo“ serija („Saw“)), naujasis ekstremalus Prancūzijos kinas (angl. *New French Extreme*, šiam judėjimui priklauso tokie režisieriai kaip Gasparas Noe), ir Azijos ekstremalus kinas (galima paminėti japonų režisierių Takashi Miike, iš Pietų Korėjos kilusį Kim Ki-duką arba Jee-woon Kim‘ą). Šiuos naujus ultrasmurtinio kino stilius apibrėžia režisierių naudojamos bendros kinematografinės priemonės. Paties N. W. Refno kino stilių galima pavadinti spalvotu ultrasmurtu – tai filmai, kuriuose vyrauja iškreipta spalvinė gama. Režisierius yra prisipažinęs, kad serga daltonizmu, todėl savo filmuose naudoja ryškius spalvinius kontrastus⁸⁹. Tai, pasak N. W. Refno, padeda įprastiems daiktas suteikti išskirtinumo⁹⁰.

Kino istorijoje spalvos visada atliko nevienareikšmį vaidmenį⁹¹. Filme naudojamos spalvos gali priklausyti tiek nuo kūrėjų naudojamų kinematografinio priemonių (materialios juostelės savybės), tiek nuo bendro filmo *mise-en-scène* dizaino (erdvinis šviesos šaltinių išdėstymas). Kitaip tariant, spalvinę filmo gamą nulemia tiek techniniai, tiek kompoziciniai sprendimai. Spalvotas ultrasmurtas kaip tik pasižymi diegetinių paryškintų spalvų arba nenatūralių šviesos šaltinių naudojimu. Scenose dažnai figūruoja tokie objektai kaip: neoninės lempos, ryškūs šviesos šaltiniai ar ryškiai nudažyti daiktai. Tokiose filmuose aiškiai pastebima sąsaja tarp smurto ir ryškių bei nenatūralių diegetinio pasaulio spalvų. N. W. Refno sukurtoms smurto scenoms kaip tik dažnai būdinga iškreipta spalvinė gama, potencialai tampanti svarbiu filmo prasmės arba smurto beprasmės estetizacijos šaltiniu. Kitaip tariant, kompozicinis sprendimas, kuris nulemia diegetinio pasaulio spalvas, tiesiogiai gali dalyvauti naratyvo reikšmės kūrime.

Štai kodėl smurto vaizdinių nagrinėjimui kuriama spalvinė filmo laiko juosta (angl. *movie colour timeline*). Spalvinė laiko juosta taip pat palengvina smurto vaizdinių registravimą, kadangi spalvos pasikeitimas leidžia orientuotis, kurioje filmo vietoje demonstruojama smurto scena. Spalvinės laiko juostos apačioje nurodoma, koks smurto vaizdinys demonstruojamas ir kas jį fokusuoja. Smurto vaizdiniai žymimi pagal smurto vaizdinių matricą vertėmis nuo 1 iki 4. Subjektyviai fokusuotas smurto vaizdinys žymimas verte F+, objektyviai fokusuotas smurto vaizdinys žymimas verte F-, o nulinio fokusavimo smurto vaizdiniai verte F. Svarbu pastebėti, kad greitas smurto vaizdinių pasikeitimas žymimas vertikaliai iš viršaus į apačią, ir taip užregistruojama smurto vaizdinių seka. Smurto vaizdinių seka parodo, kaip ir kokie smurto vaizdiniai chronologiškai išdėlioti konkrečioje filmo scenoje, todėl abu terminai (smurto vaizdinių seka ir smurto scena) dažnai naudojami sinonimiškai. Kai demonstruojama kita smurto scena, kurią apibrėžia erdvės, laiko, veikėjų, kinematografinių priemonių arba loginis pasakojimo kauzalumo

⁸⁹ <<https://www.maximumfun.org/sound-young-america/nicolas-winding-refn-director-drive-interview-sound-young-america>> [Žiūrėta 2019 01 10]

⁹⁰ <<https://www.youtube.com/watch?v=QPQTAHbD5o8>> [Žiūrėta 2019 01 10]

⁹¹ Peter Verstraten, *Film Narratology*. Toronto: University Press of Toronto, 2009, 68.

pasikeitimas, smurto vaizdiniai vėl pradedami žymėti horizontalioje plotmėje iš viršaus į apačią. Kuo daugiau smurto vaizdinių demonstruojama vienoje scenoje (t.y. kuo ilgesnė smurto vaizdinių seka), tuo didesnė tikimybė, kad tokia scena šokirus žiūrovą ir taps atrakcionu. Šis metodas suteikia galimybę atskleisti keletą svarbių filmo savybių:

- 1) Naratyvo ir atrakciono sąveiką. Smurto vaizdų matrica ir fokusavimo kategorija leidžia nagrinėti kaip ir kokie smurto vaizdiniai tekste yra naudojami. Kaip jau minėta, pasekmių ir perteklinio smurto vaizdinių gausa turėtų kurti kontr–naratyvinį smurto atrakcioną. Kino atrakciono įspūdį dar labiau turėtų sustiprinti išoriškai fokusuotų smurto scenų gausa. Smurtinis kinas, kuriame žiaurias smurto scenas tiesiogiai fokusuoja išorinis žiūrovas (objektyvus fokusavimas), ir yra įvardijamas kaip pavojų keliantis darinys, reikalaujantis politinės kontrolės.
- 2) Smurto vaizdinių ritmą. M. Kinder teigia, jog smurtiniuose filmuose svarbus vaizdinių ritmas⁹². Klasikiniame žanriniame kine smurto scenos neretai yra naratyviškai nusistovėjusios. Pavyzdžiui, gangsterių filmuose nusikaltimas dažniausiai įvyksta filmo pradžioje, pusiaukelėje arba atomazgoje. Ultrasmurtiniame kine, pasak Kinder, ši logika negalioja – smurto vaizdiniai demonstruojami atsitiktinai ir izoliuotai, todėl aplink juos susidaro tam tikri prasminiai pertrūkiai. Toks smurto vaizdinių išdėstymas priešinasi filmo naratyvui. Vaizdinių ritmo kategorija svarbi ir žymiausiam montažinio kino režisieriui Sergėjui Eizenšteinui, kuris ankščiau pradėjo kalbėti apie atrakcioninį kino pobūdį⁹³. S. Eizenšteinas tikėjo, jog montažu į vieną seką sujungti įvairių krūvių turintys kadrai iššaukia pageidaujamą žiūrovo reakciją⁹⁴. Toks vaizdinių išdėstymas primena fizinę atrakciono kilimo ir nusileidimo ritmą – kadru pasikeitimas turi tai sujaudinti žiūrovą, tai jį nuraminti. Ši kino atrakciono savybė, pasak Eizenšteino, leidžia šokiruoti ir paveikti filmo žiūrovą. Būtent tokį kino atrakcioną režisierius naudojo savo propagandiniuose filmuose. Šiuo atveju, svarbu apibrėžti skirtumą tarp atrakcioninio vaizdinio, vaizdinių sekos, atrakcioninio scenų ritmo ir atrakcioninio kino kategorijų. T. Gunningo aptartas atrakcioninis vaizdinys nurodo į išoriškai fokusuotą ir pasakojimo diegetinį pasaulį naikinantį vaizdinį. Montažinis paskirų smurto vaizdinių jungimas į vieną seką kuria smurto vaizdinių sceną (viena seka dažniausiai sudaro vieną sceną). O atrakcioninis scenos ritmas nurodo į S. Eizenšteino aptartą montažą, kuriame

⁹² Kinder, 87.

⁹³ Sergei Eisenstein, „The Montage of Attractions“ Kn. Richard Taylor (sud.), *The Eisenstein Reader*. New York: Bloomsbury Publishing PLC, 1998, 29-34.

⁹⁴ Milerius, 242.

jaudulį keliantys kontr–naratyviniai smurto vaizdiniai maišomi su naratyviniais vaizdiniais. Toks ritmas kuria atrakcioninę sceną, kuri privalo šokiruoti žiūrovą. Atrakcioniniu kinu kaip tik vadinsime filmus, kuriuose pastebimas atrakcioninio montažo ir atrakcioninių scenų perteklius.

- 3) Naratyvo, smurto scenų ir filmo spalvinės gamos sąveiką. N. W. Refnui, kaip ir kitiems nūdienos spalvoto ultrasmurto režisieriams, iškreipta spalvinė gama tapo svarbia estetinė priemone, naudojama smurto scenose. Filmų spalvinė gama gali kurti naratyvinę filmo reikšmę, arba tapti bereikšme smurto estetizacijos priemone. Spalvinė laiko juosta kaip tik leidžia nagrinėti, kokį santykį tarp smurto scenų, naratyvo ir spalvinės gamos kuria N. W. Refnas.

Tyrimo dalyje kiekvienas filmas nagrinėjamas atskirai. Kiekvienos analizės pradžioje pateikiama suskaičiuotų smurto vaizdinių lentelė. Spalvinė filmo laiko juosta su sužymėtu smurto vaizdinių išdėstymu pateikiama darbo priedo dalyje. Šie duomenys interpretuojami bendrame kūrinio kontekste. Kaip pastebėjo Nijolė Keršytė: „Tekstas – tai prasminė visuma, kuri atsiranda iš pradžių atlikus *analizės*, arba *skaidymo į atskirus elementus*, darbą, o vėliau – *interpretacijos*, arba tų elementų jungimo į sąryšingą visumą, darbą.“⁹⁵. Savaiminė smurto vaizdinių klasifikacija tegali suteikti informaciją, kiek ir kokių smurto vaizdinių filme yra. Tačiau jų naratyvinę reikšmę gali paaiškinti tik kritiškas požiūris į tai, kaip šie smurto vaizdiniai yra naudojami bendrame kūrinio kontekste. Šiame etape nagrinėjama, kaip naratyvas sąveikauja su filme demonstruojamais smurto vaizdiniais. Taip pat trumpai aptariama spalvinė filmo gama ir kokią naratyvinę reikšmę ji kuria. Kiekvienos analizės pabaigoje vėl atkreipiamas dėmesys į konkrečius smurto vaizdinius – nagrinėjama, ar spalvinėje filmo laiko juostoje pastebimas S. Eizenšteino aptartas žiūrovą šokiruojantis atrakcioninis montažas. Išvadų dalyje trumpai aptariami visi penki W. N. Refno filmai. Kritiškai patikrinama prielaida, ar ultrasmurtinis kinas yra tik bereikšmis kino atrakcionas. Aptariama, ar kine demonstruojamas smurtas kuria naratyvinę reikšmę ir ar suteikia žiūrovui prasmingos refleksijos galimybę. Atkreipiamas dėmesys į mimetinę kino smurto kritiką ir aptariamas kine demonstruojamo smurto santykis su tikrove. Aptariama politinio įsikišimo ir smurto vaizdinių cenzūros problematika.

⁹⁵ Keršytė, 213.

3. Tyrimas

3.1 Bronsonas

93 smurto vaizdiniai	Kontekstualus smurtas	Pasekmių smurtas	Švelnus smurtas	Perteklinis smurtas
F- (50)	8	9	27	6
F+ (44)	22	4	18	0
F (9)	1	4	4	0

(Filmo „Bronsonas“ smurto scenų kiekis. Spalvinė filmo laiko juosta pateikta priede)

„Bronsonas“ yra pirmasis N. W. Refno filmas, kuriame smurtas tampa pagrindine tema. Beveik visas veiksmas plėtojasi institucijose, oficialiomis priemonėmis kontroliuojančiomis fizinės prievartos galimybę – kalėjime ir psichiatrinėje ligoninėje. Atsidūręs laisvėje, pagrindinis veikėjas Bronsonas (vaid. Tomas Hardis) tuojau pat sudalyvauja nelegaliai organizuotose gatvės muštynėse ir apvagia parduotuvę. Galima teigti, jog prievarta yra vienintelis dalykas, kuriuo jis neabejoja⁹⁶.

Filmas pateikiamas kaip „tikra istorija“, pasakojanti apie žymiausią ir pavojingiausią Didžiosios Britanijos nusikaltėlį. Iš pirmo žvilgsnio atrodo, kad tokiam biografiniame filme pagrindinis veikėjas turėtų suskilti į du subjektus: žiūrovui teoriškai pažįstamą tikrojo nusikaltėlio prototipą, į kurį referuoja vidinis kūrinio personažas, ir fiktyviai sukurtą personažą, pasakojime reprezentuojantį tikrąjį nusikaltėlį ir pasakotoją. Tačiau „Bronsonas“ ši mimetinė logika sulaužoma, o filme pastebimi trys pagrindinio veikėjo variantai. Pirmąjį Bronsoną demonstruoja vidutinis planas (angl. *medium shot*) – aprengtas kalėjimo uniforma jis žvelgia tiesiai į kamerą ir kreipiasi į numanomą išorinį filmo žiūrovą. Antrasis Bronsonas įtrauktas į diegetinį filmo pasaulį, kuriame smurtauja prieš kitus veikėjus. Tai filmo istoriją plėtojantis lygmuo, kur chronologiškai parodomi epizodai iš jo gyvenimo. Trečiasis Bronsonas teatralizuotuose tarpuose stovi scenoje ir kreipiasi į auditoriją, matomą per apgrąžos planą (angl. *reverse shot*). Taip filmo naratyvą kuria trys lygmenys. Pirmąjį galima įvardinti kaip ekstradiegetinį, pasakojimo atsiradimo, lygmenį⁹⁷. Čia filmo peržiūros veiksmas su savimi atsineša ir žiūrovo žinias ar kitą papildomą tikrojo pasaulio informaciją⁹⁸. Jį aktualizuoja kūrinio pradžioje matomas užrašas „Šis filmas paremtas tikrais faktais“ ir archyvinių vaizdų, kuriuose užfiksuotos tikrojo Bronsono sukeltos riaušės, diegetinė peržiūros scena. Pastaroji kūrinio vieta suproblemina vidinio veikėjo ir išorinio žiūrovo žvilgsnio santykį, kadangi abu stebi tikrą, ekstradiegetinį reportažą. Antrą lygmenį kuria diegetinio pasaulio

⁹⁶ Viscari, 130.

⁹⁷ Keršytė, 372.

⁹⁸ Elsaesser ir Hagener, 12.

Bronsonas, sąveikaujantis su kitais filmo veikėjais. Trečią lygmenį kuria minėti teatro žiūrovai, balansuojantys tarp diegetinio ir intradiegetinio pasaulio – kai jie yra nematomi, girdimas jų užkadrinis juokas arba plojimai. Kitaip tariant, jie dažniausiai netiesiogiai dalyvauja diegetiniame filmo pasakojime. Taip filme pastebimi trys herojaus variantai: diegetinio pasaulio kalinys, intradiegetinio pasaulio scenos artistas ir ektradiegetinio pasaulio pasakotojas.



(Trys Bronsonai)

Visa ši sudėtinga sistema apsunkina filmo recepciją, kadangi pasidaro neaišku, kam priklauso filme demonstruojamo smurto suvokimas. Ar jį turėtų įvertinti vidiniai veikėjai ir teatro žiūrovai ar išorinis filmo žiūrovas? Margaret Olin pastebėjo, kad kartais kine kuriama ironiška į išorinį žiūrovą nukreipta scena, atskleidžianti dirbtinį naratyvinio kino pagrindą. Tačiau kartu išsaugoma ir diegetinio pasaulio logika, kadangi tokia scena yra griežtai kontroliuojama⁹⁹. Būtent toks metadiegetinis (diegetinių plotmių persiklojimo) mechanizmas pastebimas „Bronsonė“. Spalvinė filmo laiko juosta rodo, jog pirmoje filmo dalyje dominuoja išorinis fokusavimas – čia užregistruoti 36 objektyvaus fokusavimo ir 10 subjektyvaus fokusavimo smurto vaizdiniai. Šiame pasakojimo etape pagrindinis veikėjas pirmą kartą patenka į kalėjimą ir supranta, kad jam čia patinka. Pasakojimo pusiaukelėje, Bronsonui išėjus į laisvę, įvyksta lūžis, kuris filmo smurtą perkelia į subjektyvaus fokusavimo plotnę. Štai kodėl antroje filmo dalyje užregistruoti 44 subjektyvaus fokusavimo ir 14 objektyvaus fokusavimo smurto vaizdiniai. Būtent čia Bronsonas suvokia savo gyvenimo paskirtį – tapti žymiausiu nusikaltėliu ir susilaukti pripažinimo. Kitaip tariant, subjektyvus smurto fokusavimas pabrėžia Bronsono sėkmę – nors filmo pradžioje jo smurtas fokusuojamas objektyviai, jį gali patvirtinti tik subjektyvus diegetinių veikėjų žvilgsnis. Štai kodėl Bronsonas įžymiu tampa tik jį mušančių policininkų akyse.

Dvigubą kūrinio fokusavimą esmiškai kuria perėjimas nuo išoriškai fokusuotų pasekmių ir perteklinio smurto vaizdinių prie diegetiniame pasaulyje stebimų naratyvinių smurto scenų. Būtent taip kontr–naratyviniai smurto vaizdiniai įpinami į naratyvą – išoriškai fokusuotas žiaurus smurtas pabrėžia pagrindinio veikėjo performatyvų prievartos pobūdį, todėl Bronsono

⁹⁹ Margaret Olin, “Gaze” Kn. Robert Nelson and Richard Shiff (sud.), *Critical Theories for Art History*. Chicago: University of Chicago Press, 1996, p. 212.

vykdomas smurtas paverčiamas menu. Priešpaskutinė filmo smurto scena kaip tik plėtojama meno pamokoje, kur Bronsonas pateikia smurtinę Rene Magritte'o paveikslo kopiją. Užbaigęs kūrinį, jis yra sumušamas, o išoriškai fokusuotas smurto aktas vėl nurodo į meninį smurto aspektą – šioje scenoje kiekvieną policininkų smūgį lydi plano pasikeitimas, kuris suderintas su įkvepiančios orkestro muzikos ritmu. Toks dvigubas žvilgsnio padalinimas padeda reflektuoti patį ultrasmurtinį kiną – ekrane stebimo smurto foksuavimo teisė perduodama žiūrovui, tačiau reikšmingu jis tampa tik diegetiniame naratyvo pasaulyje. Taip filmas patvirtina kino atrakciono ir naratyvo perskyros bendrumą, kadangi tiek naratyviniai tiek kontr–naratyviniai smurto vaizdiniai kuria pasakojimo reikšmę. Šiuo atveju, taip pat kyla klausimas, ar trys nagrinėti naratyviniai filmo lygmenys nepadedą „Bronsonui“ tapti metakinu, kurio svarbą kino smurto recepcijoje pabrėžia Nerijus Milerius¹⁰⁰ ir Asbjornas Gronstadas¹⁰¹.



(Smurtinė nuoroda į Rene Magritte'o kūrybą)

Filmo spalvinė laiko juosta rodo, kad „Bronson“ smurto vaizdiniai dažniausiai grupuojami – jie neišmėtyti atsitiktinai, bet išdėlioti pagal tam tikrą logiką. Visi izoliuoti smurto vaizdiniai priklauso kontekstualaus arba švelnaus smurto kategorijoms. Kitaip tariant, šios scenos lengvai pasiduoda naratyviniam įprasminimui. Svarbu pastebėti, kad filmas pradedamas ir baigiamas žiauriomis išorinio fokusavimo scenomis – filmo pradžioje pastebima kontr–naratyvinių vaizdinių seka 1F-→2F-→4F-→3F-→4F-→4F-→4F-→2F-, o filmo pabaigoje izoliuota scena 2F-. Pastarasis vaizdinys taip pat paklūsta naratyvui, kadangi daugelis kino žanrų naudoja tokį smurtinių vaizdinių ritmą – smurto scenos išdėstomos filmo pradžioje ir pabaigoje. Filme galima pastebėti 6 ilgas smurto vaizdinių sekas. 3 iš jų kuria vien tik švelnaus smurto vaizdiniai, o tai reiškia, kad šios smurto scenas pateisina bendras filmo kontekstas. Atkreipkime dėmesį į ką tik minėtą filmo pradžioje matomą ir išoriškai fokusuotą smurto vaizdinių seką. Jai būdingas atrakcioninis ritmas, kadangi pastebimas naratyvinių ir kontr–naratyvinių vaizdinių pasikeitimas. Tuo metu per išorinį fokusavimą demonstruojamas Bronsono sumušimas, ir fone skamba muzikinis kūrinys, kurio ritmas lemia vaizdinių pasikeitimo greitį. Savaiame ši scena yra naratyviškai nereikšminga. Tačiau kaip

¹⁰⁰ Milerius, 9-21.

¹⁰¹ Gronstad, 163.

minėjome, bendrame filmo fokusavimo kontekste ji nurodo į Bronsono performatyvų smurtą – būtent atrakcioninis reginys ir turėtų pritraukti kitų žmonių žvilgsnius ir išgarsinti herojų. Taip iš pirmo žvilgsnio savitiksle smurto scena pajungiama kūrinio kontekstui. Antroje ilgoje smurto vaizdinių sekoje 1F+→3F-→3F-→3F-→3F-→3F-→3F-→3F-→4F-→3F-→3F-→2F-→2F-→2F-→2F- taip pat pastebimas atrakcioninis vaizdinių ritmas. Tačiau ir ši scena kuria naratyvinę reikšmę – čia Bronsonas pasakoja apie savo sėkmę, o žiaurius pasekmių smurtą demonstruojančius kadrus keičia laikraščių iškarpos, pranešančios apie veikėjo populiarumą. Taip net ilga smurto vaizdinių seka gali savyje turėti naratyvinį krūvį. Priešpaskutinėje ilgoje smurto scenoje 2F→2F+→2F+→2F→2F+→2F+→2F sumuštas Bronsonas kalbasi su jo populiarumą pripažįstančiu kalėjimo vadovu. Nors šioje scenoje naudojami kontr–naratyviniai pasekmių smurto vaizdiniai, scena lengvai interpretuojama, kadangi paklūsta vidiniam veikėjų fokusavimui. Kaip tik šioje filmo scenoje diegetiniame pasaulyje galutinai patvirtinama Bronsono prievartos teatro sėkmė. Kaip minėjome, paskutinėje ilgoje smurto vaizdinių sekoje 3F+→3F-→3F-→3F-→3F-→3F-→3F-→3F-→3F- sugrįžtama prie išorinio fokusavimo. Ši scena taip pat primena atrakciono veikimą – išoriškai fokusuojamas Bronsono sumušimas, o smurto vaizdiniai keičiasi pagal įkvepiančios muzikos ritmą. Tačiau taip filmo pabaiga dar kartą pabrėžia Bronsono smurto teatrališkumą, o išorinis fokusavimas suteikia žiūrovui teisę pačiam įvertinti tokį žiaurų „meną“.



(Išorinis fokusavimas praneša apie Bronsono smurtą, kuris vėliau paklūsta vidiniam fokusavimui)

Filmo smurtą lydi nenatūrali spalvinė gama. Pastebimi du diegetinio pasaulio šviesos šaltiniai: ekspresionistinį tamsos ir šviesos žaismą kuriantys langai¹⁰², arba nenatūraliai ryškią šviesą skleidžiančios lempos. Spalvinėje laiko juostoje daugelį kalėjimo ar ligoninės scenų galima atpažinti pagal joms būdingą tamsiai žalią, rudą ar juodą spalvas. Akivaizdu, kad šios spalvos priklauso diegetiniam pasauliui, tačiau neaišku, kas būtent jas fokusuoja, kadangi patys filmo veikėjai niekada jų neaptaria. Taip iškreipta filmo gama apsunkina smurto vaizdinių recepciją, kadangi pasidaro neaišku, kieno žvilgsniui ji „apšviečia“ pasaulį. Vienintelis galimas ryškios spalvinės gamos paaiškinimas – pasakojimas plėtojamas 8–ame dešimtmetyje, į kurį nūdienos kine dažniausiai nurodo ryškių spalvų perteklius. Tačiau akivaizdu, kad tokią chronologinę nuorodą

¹⁰² Viscari, 134

puikiai gali atlikti ir kitos kinematografinės priemonės, pavyzdžiui, titrai. Tai leidžia teigti, jog smurtas, kurį fokusuoja žiūrovas, susijęs su spalvinės estetizacijos procesu. Tačiau nepaisant visų interpretacinių sunkumų, filmo fokusavimo pasikeitimas ir smurto vaizdinių išdėstymas leidžia išskirti vieną bendrą pasakojimą – tai istorija apie mušeiką, norėjusį tapti įžymiu.



(Filmo spalvinė gama)

3.2 Artėjanti Valhala

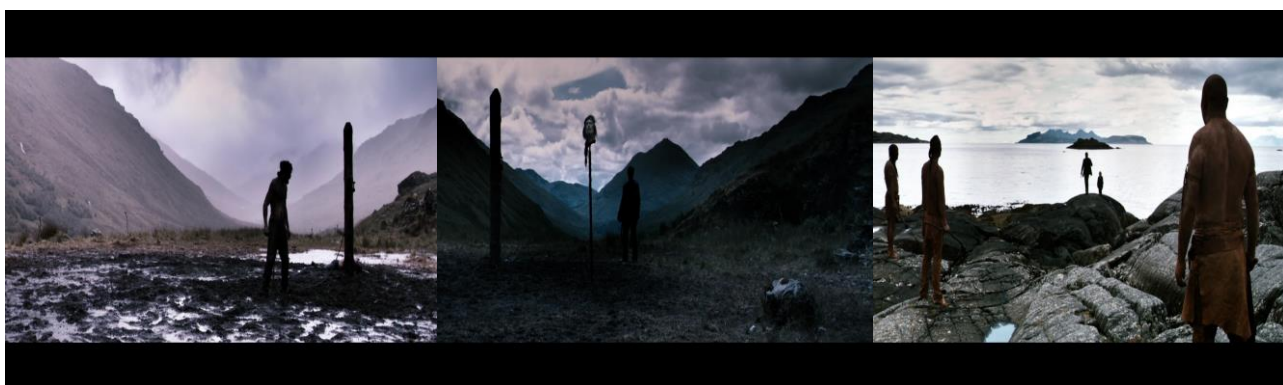
253 smurto vaizdiniai	Kontekstualus smurtas	Pasekmių smurtas	Švelnus smurtas	Perteklinis smurtas
F- (53)	34	5	7	7
F+ (142)	95	14	26	7
F (58)	44	4	7	3

(Filmo „Artėjanti Valhala“ smurto scenų kiekis)

Galima teigti, jog „Artėjanti Valhala“ yra žiauriausias N. W. Refno filmas. Spalvinė filmo juosta rodo, kad jį sudaro smurto vaizdinių sekos, tarp kurių beveik nelieka tuščių tarpų. Tai leidžia spėti, jog kūrinys turėtų tapti vienu dideliu ritmingu smurto scenų atrakcionu. Filme pasakojama, kaip į krikščionybę priėmusių vikingų gretas patenka buvęs kalinys ir kovotojas Vienaakis (vaid. Mads Mikkelsen), sutikęs kartu keliauti į „Pažadėtąją žemę“. Jau pačių istorinių veikėjų ir laikotarpio pasirinkimas (XI a.) reikalauja ultrasmurtinių vaizdinių naudojimo.

Filme dominuoja vidinis fokusavimas – užregistruoti net 142 tokio tipo smurto vaizdiniai. Tai reiškia, jog žiūrovas dažnai yra įtraukiamas į diegetinį pasakojimo pasaulį. Tačiau filmo veikėjai ir filmo žiūrovai turi nevienodą smurto fokusavimo teisę. Filmo pradžioje vikingai rengia mirtinas kalinių kovas, kurios kaip tik paklūsta vidiniam veikėjų žvilgsniui. Šiose kovose dalyvauja ir Vienaakis. Nors daugelyje smurto scenų kameros judėjimas intuityviai kuria subjektyvaus fokusavimo išpūdį, Vienaakio smurtą kartais fokusuoja objektyvus žvilgsnis. Tokiose scenose susidaro išpūdis, kad jo smurtą turėtų įvertinti pats filmo žiūrovas. Filmui įpusėjus kaip tik netikėtai padaugėja išoriškai fokusuotų nesmurtinių scenų ir pačių smurto vaizdinių – pirmoje filmo

dalyje užregistruoti 23 objektyviai fokusuoti smurto vaizdiniai, o antroje dalyje 30. Naratyvo plotmėje tai sutampa su vikingų atvykimu į laukinę ir neištyrinėtą teritoriją (greičiausiai Šiaurės Ameriką), kurią jie pavadina „Pragaru“. Čia filmo diegetinis pasaulis susitapatina su išoriškai fokusuotu Vienaakio smurtu. Vienoje ankstesnėje filmo scenoje vikingai Vienaakio paklausia, iš kur jis yra kilęs. Kadangi jis pats negali kalbėti, jį lydintis berniukas pasako – „jis yra iš pragaro“. Būtent „Pragaro“ dalyje, apie kurią praneša ir ekstradiegetiniai titrai, filmą padalinantys į penkias dalis, atsiranda daugiau išorinio fokusavimo scenų. Nors bendroje kūrinio fokusavimo plotmėje akivaizdu, jog vikingai subjektyviu žvilgsniu stebi Vienaakį, jie nemato objektyviai Vienaakio vykdomo smurto. Štai kodėl patekę į išoriniam fokusavimui paklūstantį „Pragarą“ vikingai pasimeta – pradeda smurtauti vienas prieš kitą ir abejoti Dievo būvimu. Taip naratyvo plotmėje smurto vaizdinių fokusavimo paskirstymas pabrėžia veikėjų priklausymą skirtingoms plotmėms – subjektyvus vikingų smurtas neprilygsta objektyviam Vienaakio smurtui.



(Išoriškai fokusuotas Vienaakis. Paskutinis planas taip pat gali būti vertinamas kaip subjektyvaus fokusavimo pavyzdys, tačiau bendrame scenos kontekste akivaizdu, kad čia vyrauja objektyvus fokusavimas)

Justinas Viscaris pastebėjo, kad filmo pasakojimas pateikia Vienaakio dvasinio išsilaisvinimo istoriją¹⁰³. Priešingai nei vikingai, jis yra verčiamas smurtauti prieš savo valią, todėl jo smurtas reprezentuoja aukštesnę sąmonės ir moralės pakopą. Naratyvo lygmenyje fokusavimo pasikeitimas kaip tik susijęs su atvykimu į naują teritoriją, kurioje Vienaakis vis mažiau paklūsta kitų veikėjų kontrolei. Pasak J. Viscario, tarp vikingų ir Vienaakio esančią įtampą kaip tik pabrėžia erdvinė diegetinio pasaulio transformacija. Autorius „Artėjančią Valhalą“ palygina su režisieriaus Carlo Theodoro Dreyerio kūrinio „Žanos d’Ark aistra“ („La passion de Jeanne d’Arc“, 1928 m.). Pastarasis filmas kaip tik žinomas dėl sudėtingos montažinės konstrukcijos, apsunkinančios vienos diegetinės erdvės formulavimą. Būtina prisiminti, jog diegetiniam pasauliui, kurį kaip tik palaiko

¹⁰³ Viscari, 151-177.

filmo veikėjų žvilgsniai, būdinga tam tikra erdvinė tvarka¹⁰⁴. Pavyzdžiui, veikėjų dialogai privalo paklusti „aštuoniukės“ arba „180 laipsnių“ taisyklėms, nes kitaip bus sulaužyta logiška diegetinio pasaulio erdvė. Kitaip tariant, diegetinis veiksmas priklauso nuo erdviškai logiško subjektyvių planų išdėliojimo. C. Dreyerio kūrinys kaip tik nepaklūsta diegetinės erdvės logikai, kadangi veikėjai vienas į kitą žiūri tokiu kampu, kad tampa neaišku, ar jie tikrai priklauso vienai erdvei. Būtent tokią asimetriją kuria ir filmo „Artėjanti Valhala“ dvigubas smurto scenų fokusavimas. Tarp subjektyvių vikingų smurto vaizdinių įterpiamas išoriškai fokusuotas Vienaakio smurtas, kuris laužo vienos logiškos erdvės galimybę. Taip iškreipta diegetinė erdvė pabrėžia pagrindinio filmo veikėjo išskirtinumą – Žana d'Ark supriešinama su savo budeliais, o Vienaakio objektyvus smurtas atskiria jį nuo subjektyvaus ir žiauraus vikingų pasaulio.



(Smurto scena, kur naikinama diegetinė erdvė. Priešpaskutiniame plane Vienaakis turėtų judėti iš kairės į dešinę, tačiau parodomas veidrodinis planas, kuris naikina vienos diegetinės erdvės galimybę)

Vienaakio veidą demonstruojantis planas taip pat pabrėžia jo išskirtinumą. Jį „puošiantis“ randas pastebimas kiekvieną kartą, kai tik jis dalyvauja filmo veiksmė. Šiuo atveju, pagrindinio veikėjo veidas turėtų būti vertinamas kaip kontr–naratyvinis pasėkmių smurtas. Spalvinėje filmo laiko juostoje šie vaizdai neregistruojami, kadangi tokia smurto apraiška yra esminė veikėjo išvaizdos savybė – randas ir yra jo veidas. Galiausiai žiūrovas pripranta prie jo, ir atvaizdas netenka kūną veikiančio (visceralinio) potencialo. Tačiau randas išlieka pamatine pasakojimo išlyga. Erichas Auerbachas puikiai parodė, kokį statusą kūrinys gali turėti pagrindinio

¹⁰⁴ Michail Jampolskij, „Dialogas ir kino erdvės struktūra“ Kn. *Kalba – kūnas – įvykis: kinas ir prasmės paieškos*. Mintis, 2011, 52-69.

veikėjo randas¹⁰⁵. Mąstytojas atkreipia dėmesį į svarbią Homero „Odisėjos“ sceną – Odisėjo grįžimo namo ir jo atpažinimo pagal randą istoriją. Ši scena veikia kaip pirminio pasakojimo pauzė, kurios metu pateikiama išorinė dalinė analepsė¹⁰⁶ – rando atsiradimo istorija, pagrindžianti ir tikrojo herojaus atpažinimo galimybę. Taip randas tampa pasakojimu pasakojime, pabrėžiančiu Odisėjo unikalumą. Nors pats E. Auerbachas pastebėjo, kad šioje atpažinimo scenoje nekuriamas psichologinis veikėjo paveikslas, randas vis tiek su savimi atsineša naratyvinį krūvį. Klasikiniame mene žaizdos, kurios yra randų pirmtakės, taip pat atliko svarbų vaidmenį – jos turėjo pabrėžti reginio tikroviškumą ir patvirtinti kūrinio reikšmę¹⁰⁷. Šiuo atveju, galima prisiminti ir legendinį filmą „Žmogus su randu“ („Scarface“, 1931 m., rež. Howardas Hawksas), kuris paskatino griežtesnės filmų cenzūros sistemos įvedimą¹⁰⁸. Taip Vienaakio randas, turintis kontr–naratyvinio vaizdo požymių (būtina pabrėžti, kad filme jis fokusuojamas tiek subjektyviai, tiek objektyviai), tampa naratyviškai reikšmingu. Vienaakis yra išskirtinis, ką pabrėžia jo objektyvus smurtas ir jo paties smurtinė patirtis – randas ant veido. Filme išoriškai fokusuoti smurto vaizdiniai priešinami subjektyvaus fokusavimo smurtui, o toks dvilypis fokusavimo paskirstymas tampa filmo naratyvo varikliu. Išoriškai stebimas Vienaakis iškrenta iš diegetinio smurto konteksto, kas leidžia pabrėžti jo išskirtinumą ir priklausymą objektyviai pasakojimo plotmei. Vis demonstruojamas Vienaakio randas padeda kurti metadiegetinį filmo lygmenį, kai pirminiame diegetiniame pasakojime atsiranda antrinis jo praeities pasakojimas.



(Žana d'Ark ir Vienaakio veidas)

Iš pirmo žvilgsnio atrodo, kad filme turėtų dominuoti „neramus“ smurto scenų ritmas, kadangi visą kūrinį sudaro smurto vaizdinių sekos. Tačiau daugelyje sekų neužregistruotas atrakcioninis vaizdinių ritmas. Dažniausiai kontr–naratyviniai pasekmių ir perteklinio smurto vaizdiniai grupuojami šalia ir demonstruojami sekos pabaigoje (augančios įtampos scenos) arba viduryje (nyslūgstančios įtampos scenos). Šiuo atveju, interpretacinį sunkumą gali kelti tik staigus foksuavimo pasikeitimas. Pavyzdžiui, ilgoje sekoje

¹⁰⁵ Erich Auerbach, *Mimezis: Tikrovės vaizdavimas Vakarų pasaulio literatūroje*. Vilnius: Baltos lankos, 2003, 7-30.

¹⁰⁶ Nijolė Keršytė, 195-202.

¹⁰⁷ Michail Jampolskij, „Mirtis kine“ Kn. *Kalba – kūnas – įvykis: kinas ir prasmės paieškos*. Mintis, 2011, 206-207.

¹⁰⁸ Gronstad, 113.

3F+→3F+→3F+→3F+→3F+→3F+→3F+→3F+→4F+→4F-→3F+→3F+→3F du kartus keičiasi naratyvinių ir kontr–naratyvinių vaizdinių demonstravimas, ir kartą vaizdinio fokusavimas. Tačiau kaip minėjome, toks iš bendro filmo fokusavimo konteksto iškrentantis žvilgsnio pasikeitimas naratyviškai pagrindžia pamatinį vikingų ir Vienaakio skirtumą. Taip dvigubas kontr–naratyvinių smurto vaizdinių fokusavimas pabrėžia veikėjų nevienodą priklausymą laisvės ir moralės plotmei. Nors Vienaakio smurtas turėtų tapti smurto atrakcionu, bet jis kaip tik kuria naratyvo reikšmę. Šią interpretaciją patvirtina paskutinė filmo smurto scena, kurioje Vienaakis paaukoja savo gyvybę, kad išgelbėtų jį lydintį berniuką. Čia taip pat pastebimas išorinis fokusavimas, kuriuo demonstruojamas savanoriškas Vienaakio pasidavimas – jis numeta ginklus ir leidžia vietiniams laukiniams jį nužudyti. Taip antroje filmo dalyje atsiradęs išorinis fokusavimas pabrėžia Vienaakio išsilaisvinimą iš diegetinės prievartos pasaulio. „Artėjanti Valhala“ parodo, jog net smurto vaizdinių perteklius gali priklausyti platesniam pasakojimo kontekstui ir kurti naratyvinę reikšmę.

Šiame darbe „Artėjanti Valhala“ yra vienintelis filmas, kuriame nėra dirbtinai spalvą iškreipiančių šviesos šaltinių (lempų, spalvoto stiklo ir pan.). Filme šviesos ir spalvų pasikeitimą pagrindžia natūralūs gamtos reiškiniai – rūkas, saulės užtemimas ir pan. Tačiau spalvinė laiko juosta rodo, jog filmui būdingos paryškintos pasaulio spalvos, kurias akivaizdžiai kuria techninės priemonės. Tai pirmas režisieriaus filmas, kuriame veikėjai reflektuoja diegetinio pasaulio spalvas (pasaulio spalvas taip pat atpažįsta filmo „Neoninis demonas“ veikėjai). Pavyzdžiui, vienoje scenoje jie teigia, kad rūkas privertė juos pasiklysti. Tai leidžia teigti, kad ryški spalvinė gama šiame filme yra naratyviškai reikšminga. Tačiau akivaizdu, kad spalvos žaidimai svarbūs režisieriui – jie tampa jo stiliaus savybe, pagal kurią jį gali atpažinti potencialūs žiūrovai.



(Ryškios filmo spalvos)

3.3 Vairuok

78 smurto vaizdiniai	Kontekstualus smurtas	Pasekmių smurtas	Švelnus smurtas	Perteklinis smurtas
F- (24)	11	9	1	3
F+ (39)	21	6	9	3
F (15)	5	5	4	1

(Filmo „Vairuok“ smurto scenų kiekis)

Filme „Vairuok“ N. W. Refnas sugrįžta prie savo pamėgtos temos – nusikaltėlių. Tėvynėje režisierius išgarsėjo su narkotikų rinką nagrinėjančia trilogija „Stūmikas“ (angl. „Pusher“ 1996–2004 m.), kuri jam galiausiai padėjo atsikratyti finansinių skolų, atsiradusių dėl nesėkmingo pirmojo hollywoodinio projekto – „Baimės X“¹⁰⁹. „Vairuok“ pateikia klasikinį pabėgimo iš nusikalstamo pasaulio naratyvą – bevardis filmo herojus Vairuotojas (vaid. Ryanas Goslingas) įsimyli merginą ir bando ją išgelbėti iš žiaurios nusikaltėlių įtakos. Filmo spalvinė laiko juosta rodo, kad šiam filmui būdingas įprastas smurto scenų išdėstymas. Pirmoje filmo dalyje beveik nedemonstruojamas smurtas, bet pristatomi filmo veikėjai ir paaiškinama jų motyvacija ir charakteriai. Antroje filmo dalyje veikėjai susiduria su sunkumais, kuriuos gali išspręsti tik smurtinės priemonės. Taip fizinės prievartos vaizdinių perteklius atsiranda naratyviškai nusistovėjusiose konflikto ir atomazgos filmo vietose.

Iš pirmo žvilgsnio atrodo, kad spalvinėje laiko juostoje vyrauja subjektyviai fokusuotos smurto scenos – filme užregistruoti 39 subjektyvaus fokusavimo vaizdiniai. Tačiau išoriškai fokusuoti smurto vaizdiniai pastebimi ilgose prievartos scenose – filmo pasakojimui įsibėgėjus užregistruojami 24 išorinio fokusavimo smurto vaizdiniai. Naratyvo lygmenyje šį skirtumą realizuoja prasiveržusi Vairuotojo prievarta, kai atsiranda objektyviai fokusuojami kontr-naratyviniai smurto vaizdiniai. Šią įtampą pabrėžia Vairuotojo striukės demonstravimas – objektyviai fokusuojamas ant veikėjo nugaros išsiuvinėtas skorpionas. Filme jis dažnai rodomas izoliuotai ir iškrenta iš vyraujančio subjektyvaus fokusavimo konteksto. Spalvinėje laiko juostoje visi objektyviai fokusuoti kontekstualaus smurto vaizdiniai reprezentuoja būtent šiuos skorpioną demonstruojančius planus. Nors filmo pradžioje akivaizdžiai pastebimas subjektyvus pasaulio rišlumas, tarp šių diegetinių scenų įsiterpia kontekstualaus smurto objektyviai fokusuoti vaizdiniai, nurodantys į pagrindinio veikėjo subjektyvią savybę. Taip objektyviai fokusuotas skorpionas žiūrovą iš anksto perspėja, kad šis veikėjas yra pavojingas ir jis bus atsakingas už visas kontr-naratyvinės objektyviai fokusuotas smurto scenas. Kitaip tariant, skorpionas nurodo į Vairuotojo potencialų perteklinį smurtą ir perspėja apie filmo pasakojimo pabaigą. Šiuo atveju, svarbu

¹⁰⁹ Apie tai pasakojama dok. filme „My Life Directed by Nicolas Winding Refn“ (2014 m. rež. Liv Corfixen).

prisiminti XX a. viduryje paplitusią istoriją, bylojančią apie skorpiono žiaurią prigimtį. 1955 m. Orsono Wellso sukurtame filme „Ponas Arkadinas“ („Mr. Arkadin“) kaip tik yra scena, kurioje pasakojama, kaip skorpionas paprašo varlės, jog ši perplukdytų jį per upę. Kelionei įpusėjus, skorpionas įgelia varlei ir abu nuskęsta. Kai pastaroji prieš mirtį paklausia, kodėl skorpionas taip pasielgė, jis atsako – „toks mano charakteris, kitaip aš negalėjau“. Filme „Vairuok“ yra panaši scena, kurioje pagrindinis nusikaltėlis Vairuotojo taip pat klausia, kodėl jis tiesiog nepaliko merginos ir nepabėgo su pavogtais pinigais. Kaip tik filmo antroje pusėje atsiranda išoriškai fokusuoti kontr–naratyviniai smurto vaizdiniai, kuriuose beveik visada dalyvauja ir pagrindinis veikėjas. Šioje filmo dalyje atsiskleidžia pagrindinio veikėjo („skorpiono“) charakteris.



(Skorpionas ant pagrindinio veikėjo striukės)

Vienoje esminėje filmo scenoje skorpionas pereina į subjektyvų diegetinį lygmenį. Čia pagrindinis veikėjas su savo mylimąja važiuoja liftu, kur taip pat randasi juos persekiojantis nusamdytas žudikas. Kadangi scena plėtojama mažoje erdvėje, vyrauja subjektyvus fokusavimas, ką parodo ir šios scenos smurto vaizdinių seka: 3F+→3F→2F→3F+→4F+→3F+→1F+→1F-. Čia mylimoji stebi kaip Vairuotojas žiauriai susidoroja su užpuoliku ir pirmą kartą pamato jo žiaurumą. Scena užbaigiama kai mergina išsigandusi išeina iš lifto ir pažvelgia į Vairuotoja nugarą, o lifto durims užsidarius, Vairuotojas lieka vienas ir skorpionas vėl fokusuojamas objektyviai. Šioje scenoje taip pat pastebimas atrakcioninis montažas (kontr–naratyvinių ir naratyvinių vaizdinių maišymas). Tačiau kaip matėme, ši scena perteikia naratyvinę informaciją, kadangi ji paklūsta vidiniam fokusavimui ir nurodo į dviejų veikėjų psichologinį pasikeitimą – mergina praregėjo, o Vairuotojas parodė tikrąjį savo veidą. Naratyvinę scenos svarbą puikiai apibrėžia intelektualus eksperimentas – klausimas, ar scenos pašalinimas kaip nors pakeis filmo naratyvą? Kitaip tariant, nagrinėjant ultrasmurtinį kiną visada reikia klausti, ar demonstruojama smurto scena perteikia naratyviškai svarbią informaciją. Šiuo atveju galima teigti, kad be šios scenos nebus suvoktas pagrindinio veikėjo ir jo mylimosios psichologinis pasikeitimas.



(Skorpiono fokusavimo pasikeitimas)

Įdomu tai, kad filme apstu nuorodų į atrakcionines pramogas. Pirmoje filmo scenoje Vairuotojas per televiziją stebi krepšinio rungtynes. Sporto reginys yra atrakcionas *par excellence*, kadangi ten kaip tik svarbi žiūrovo emocijų kaita. Kai Vairuotoją nusamdę nusikaltėliai įsėda į mašiną ir paprašo, kad jis paspruktų nuo policijos, prasideda gaudynių scena, o per radiją rungtynių komentatorius praneša apie metamus lemiamus metimus. Šiame rungtynių etape kaip tik būna didžiausia įtampa. Taip sporto atrakcionas dubliuoja kitą, nūdienos veiksmo filmuose dažnai pastebimą automobilių gaudynių atrakcioną. Kaip jau nurodo filmo pavadinimas, šiame kūrinyje svarbią vietą užima vairavimas, todėl filme dažnai matomos lenktynės ar avarijos. Tokios scenos nūdienos veiksmo filmuose dažniausiai paklūsta objektyviam fokusavimui, kadangi jų tikslas – kuo įstabiau parodyti greičio reginį. Tačiau N. W. Refnas savo filme būtent smurtui skiria daugiausia dėmesio, todėl ultrasmurtinis atrakcionas užima hierarchiškai svarbesnę poziciją. Šiuo atveju, naudinga atkreipti dėmesį į smurto ir automobilių santykį nagrinėjantį filmą „Avarija“ („Crash“, 1996m., rež. Davidas Cronenbergas). Pastarasis filmas pasakoja apie žmones, erotinį susijaudinimą patiriančius tik avarijų metu. Filme taip pat figūruoja smurtas, o vis žiaurėjančios avarijos priverčia kelti klausimą apie veikėjų žiaurius autodestrukcinius polinkius. Tačiau Martino Barkerio atlikta filmo žiūrovų apklausa leidžia teigti, kad žmonės šį filmą vertina kaip nepakankamai žiaurų¹¹⁰. Tai leidžia spėti, kad greičio kino atrakcionas savo kūniškais pojūčiais nusileidžia ultrasmurtiniam atrakcionui. Štai kodėl filme, kurio pavadinimas nurodo į automobilius („Vairuok“), daugiau dėmesio skiriama būtent smurtui. Tačiau toks atrakcionų dubliavimas taip pat leidžia atkreipti dėmesį į ultrasmurtinio kino atrakciono paplitimą.

¹¹⁰ Barker, 71.

Filmo spalvinė laiko juosta leidžia išskirti tris ilgus smurto vaizdinių sekas. Ilgą sceną lifte mes jau aptarėme ir nurodėme, kad ji formuoja kūrinio naratyvą. Panagrinėkime trečią ilgą seką 1F+→1F+→1F+→3F+→4F-→4F-→1F-. Čia subjektyvus naratyvinių smurto vaizdinių fokusavimas pereina į išorinį kontr–naratyvinių vaizdinių fokusavimą. Tačiau toks staigus fokusavimo ir smurto vaizdinių pasikeitimas taip pat leidžia plėtoti naratyvui. Šioje scenoje rodoma, kaip pagrindinis filmo antiherojus supyksta ant Vairuotojo ir sumuša vieną savo gaujos narį. Iki šios scenos jo smurtas buvo fokusuojamas subjektyviai, tačiau dabar jis pereina į objektyvų, t.y. Vairuotojo vykdomo smurto lygmenį. Kitaip tariant, toks žiaurėjantis smurto vaizdinių ritmas (įtampos augimas) ir fokusavimo pasikeitimas pabrėžia veikėjo savikontrolės praradimą ir transformaciją. Į Vairuotojo išoriškai fokusuojamą smurtą jis tegali atsakyti taip pat objektyviu pertekliniu smurtu. Štai kodėl filmo pabaigoje dominuoja išorinio ir nulinio fokusavimo scenos. Pavyzdžiui, priešpaskutinėje sekoje 3F→3F→3→2F- abu veikėjai kaip tik pradeda smurtauti vienas prieš kitą. Toks neutralus fokusavimas, kurį užbaigia objektyviai pasekmių smurtą fokusuojantis planas, pabrėžia subjektyvaus/objektyvaus smurto įtampą. Abu veikėjai tarsi subjektyviai kovoja vienas prieš kitą, tačiau viską užbaigia išoriškai fokusuota Vairuotojo pergalė. Paskutinė išorinio fokusavimo scena 2F-→2F→2F- kaip tik parodo pagrindinį veikėją ir blogietį po lemiamos kovos.

Tačiau įdomesniu pavyzdžiu tampa ilga smurto vaizdinių seka 4F-→3F+→2F-→2F-→3F+→3F+→4F→1F-→4F-→3F+→2F+→2F+→2F-. Galima pastebėti, jog jau scenos pradžioje atsiranda S. Eizenšteino nagrinėtas atrakcinis vaizdinių ritmas ir dažnas fokusavimo pasikeitimas. Taip skirtingą kūnišką potencialą turinčių smurto vaizdinių kismas (kontr–naratyvinių vaizdinį keičia naratyvinis vaizdinys, ir atvirkščiai) primena ne tik fizinį atrakciono pobūdį – kilimo ir nusileidimo etapus, bet ir širdies kardiogramą. Šiuo atveju, ultrasmurtinis atrakciono ritmas tiesiogiai nurodo į susijaudinimo būseną, kai širdies plakimas keičia savo ritmą. Ši scena kaip tik puikiai reprezentuoja atrakciono ritmui paklūstančią montažinę smurto vaizdinių seką, kurią taip pat kuria nelogiškai besikeičiantis fokusavimas. Įdomu tai, kad šioje scenoje pastebima ir smurto estetizacijos priemonė *par excellence* – sulėtintas vaizdas (angl. *slow motion*)¹¹¹, leidžiantis dar geriau apžiūrėti smurto aktą. Šioje scenoje po nesėkmingo apiplėšimo Vairuotoją ir kitą apiplėšime dalyvavusią merginą užpuola samdytų žudikų gauja. Kai Vairuotojas pastebi pavojaus ženklus, parodomas žiaurus ir sulėtintas merginos nužudymo vaizdinys, kuris fokusuojamas objektyviai. Iš viso scenoje 8 kartus keičiasi naratyvinių/kontr–naratyvinių vaizdinių išdėstymo tvarka ir 6 kartus keičiasi šių vaizdinių fokusavimas. Taip smurtas demonstruojamas įvairiais rakursais ir atsiranda proga pamatyti daugiau, nei turėtų leisti logiškas subjektyvus veikėjų suvokimas. O filmo žiūrovas

¹¹¹ Stephen Prince, „The Aesthetic of Slow-Motion Violence in the Films of Sam Peckinpah“ Kn. Stephen Prince (sud.) *Screening violence*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2003, 175-204.

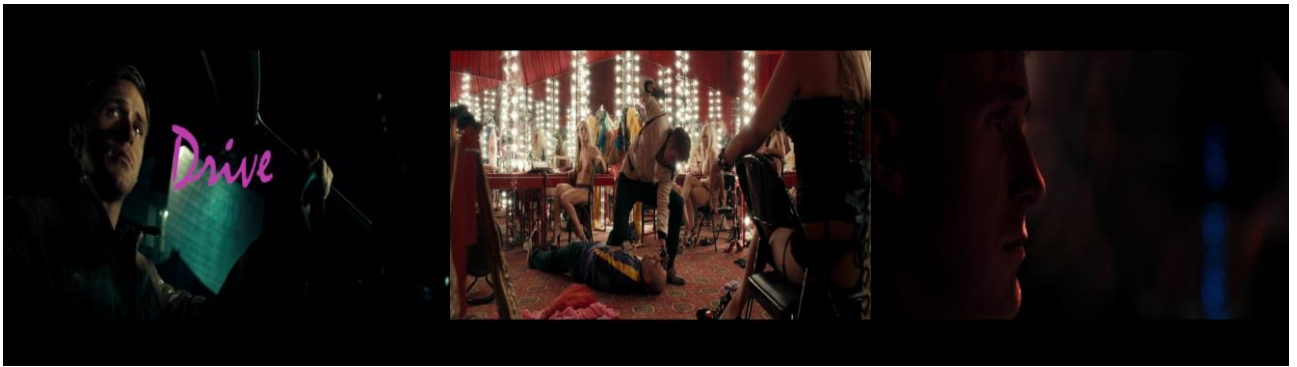
po žiauraus smurto vaizdinio spėja nusiraminti, kad ir vėl išvystų smurto perteklių. Jei ši scena būtų pašalinta, filmo naratyvas visiškai nenukentėtų. Būtent tokias smurto scenas kritikuoja ultrasmurtinio filmo kritikai. Tačiau stebina tai, kad filme demonstruojamas smurtas vis tiek gali prisidėti prie naratyvinės reikšmės kūrimo, nors jame ir užregistruota smurto atrakciono scena.



(Atrakcioninė smurto scena)

Filmo smurto scenose pastebimas diegetinis ryškių spalvų kontrastas. Tačiau tai nėra nuolatinė filmo savybė, kadangi kai kurios smurto scenos plėtojasi pakankamai neutralioje spalvinėje aplinkoje. Tačiau iškreiptos spalvos dažnai pastebimos aplink smurtą esančiose scenose. Tai leidžia teigti, jog filme vis tiek pastebima ir potencialių žiūrovų atpažįstama režisieriaus stilistinė savybė – ji turi „įrėminti“ smurto scenas. Tai puikiai įrodo ryškūs filmo titrai, kuriems pasirinkta ryški rožinė spalva. Šiame filme veikėjai taip pat nereaguoja į diegetinius ryškius spalvos šaltinius, todėl neaišku, kokį naratyvinį krūvį jie turėtų kurti. Tačiau kaip ir „Bronson“, filmo garso takeliui pasirinkta elektroninė muzika. Galima įtarti, jog toks ryškių spalvų ir muzikos derinys veikia kaip melancholiškas, 8-ojo dešimtmečio filmus atkartojantis stilius. Tuo labiau, režisierius savo interviu neslepia, kad senesnė muzika dažnai tampa jo įkvėpimo šaltiniu¹¹².

¹¹² <<https://slate.com/culture/2013/07/only-god-forgives-director-nicolas-winding-refn-discusses-his-favorite-music-in-cinema-history.html?via=gdpr-consent>> [Žiūrėta 2019 01 10]



(Filmo „Vairuok“ spalvos)

3.4 Tik Dievas atleidžia

86 smurto vaizdiniai	Kontekstualus smurtas	Pasekmių smurtas	Švelnus smurtas	Perteklinis smurtas
F- (36)	10	4	12	10
F+ (42)	24	8	9	1
F (18)	11	2	4	1

(Filmo „Tik Dievas atleidžia“ smurto scenų kiekis)

„Tik Dievas atleidžia“ yra trečiasis režisieriaus kūrinys, pristatytas prestižiniame Kanų kino festivalyje. „Vairuok“ sėkmė iškėlė aukštą kokybės kartelę, tačiau daugelis recenzentų filmą įvertino neigiamai. Viena kritikė net rašė, jog filmo metu ji jautėsi tarsi „ant jos būtų išsytuštinę“¹¹³. Tokia reakcija nestebina, kadangi filme apstu kontr–naratyvinių vaizdinių, kurie priešinasi aiškiai naratyvinei interpretacijai. Kūrinį tegalima apibrėžti kaip pasakojimą apie teisingumo atkūrimą – policininkas Chanas (vaid. Vithaya Pansringarm) žiauriai baudžia nusikaltėlio Juliano (vaid. Ryanas Goslingas) gaujos narius ir jo šeimą už įstatymo laužymą.

Spalvinė laiko juosta rodo, kad smurto vaizdinių išdėstymas nepaklūsta naratyvinei logikai. Nors filme nesmarkiai vyrauja subjektyviai fokusuoti smurto vaizdiniai (42), smurto scenose jie maišomi su objektyvaus (36) ir nulinio fokusavimo (18) smurto vaizdiniais. Svarbu pastebėti, kad izoliuoti smurto vaizdiniai taip pat neleidžia išskirti vieno dominuojančio fokusavimo. Toks neaiškus žvilgsnio paskirstymas pastebimas ir filmo naratyvo lygmenyje. Kaip teigia J. Viscaris, „Tik Dievas atleidžia“ gali būti vertinamas kaip pirmasis filmas, papasakotas iš universalios dvasios pozicijos, skirtingu metu užvaldančios veikėjų subjektyvią sąmonę¹¹⁴. Kitaip tariant, filme sukurta nevienareikšmė žvilgsnio konstrukcija, kuri objektyvų ir subjektyvų fokusavimą paskirsto taip, kad pasidaro neaišku, kam priklauso galutinis žodis.

¹¹³ <<https://www.thewrap.com/ryan-goslings-only-god-forgives-critics-really-really-hate-crime-drama-93196/>> [Žiūrėta 2019 01 10]

¹¹⁴ Viscari, 198.

Tokį žvilgsnio nestabilumą puikiai įrodo Chango teisingumo aktai, kurie sudaro didesnę filmo smurto scenų dalį. Pavyzdžiui, pirmoje teisingumo scenoje policininkas netiesiogiai baudžia Juliano brolių, žiauriai nužudžiusį gatvės prostitutę. Chango atveda prostitutės tėvą ir leidžia jam pačiam įvykdyti keršto aktą, todėl šioje atkarpoje dominuoja subjektyvus veikėjų fokusavimas. Tačiau pats keršto aktas jau fokusuojamas išoriškai. Ilgos scenos pabaigoje policininkas nubaudžia ir prostitutės tėvą, bet šią smurto sceną kažkodėl užbaigia nulinio fokusavimo smurto vaizdinys. Antroje scenoje Chango baudžia Juliano motinos nusamdytą profesionalų žudiką. Čia iš dalies neutralizuojama subjektyvaus fokusavimo galimybė, kadangi visoms patalpoje esančiomis moterims liepiama užsimerkti, o vieninteliais subjektyviais žiūrovais išlieka kiti policininkai. Tačiau šioje scenoje šokinėjama nuo vidinio policininkų prie išorinio objektyvaus fokusavimo, o tai daroma taip dažnai, kad pasidaro neaišku, kas konkrečiai stebi šį smurto aktą. Trečioje scenoje Julianas ir Chango pirmą kartą susiduria tiesiogiai ir sutaria viską išsiaiškinti kumščiais. Šioje scenoje vėl pastebimas nevienareikšmis fokusuotų smurto vaizdinių pasikeitimas – pradžioje pabrėžiamas subjektyvus fokusavimas, kadangi aplinkiniai žmonės stebi kovą iš šono, tačiau muštynėms įsibėgėjus, smurto vaizdiniai fokusuojami objektyviai. Tada vėl sugrįžtama prie vidinio pačių besimušančiųjų fokusavimo, o viską užbaigia objektyviai fokusuotas smurto vaizdinys. Be abejo, toks vaizdinių išdėstymas primena „meistro“ plano veikimą (angl. *master shot*)¹¹⁵, kai bendras objektyviai stebimas planas nurodo į visus diegetinėje scenoje dalyvaujančius veikėjus. Toks išoriškai fokusuotas ir nuolatos atsikartojantis vaizdinys leidžia naudoti stambų planą (angl. *close up*) ir jau minėtą „180 laipsnių taisyklę“, kuri palaiko diegetinę filmo erdvę. Tačiau filme „Tik Dievas atleidžia“ ši logika kaip tik sulaužoma – vidiniai veikėjai, kurių žvilgsniai galėtų patvirtinti subjektyvų smurto suvokimą, tai demonstruojami, tai ignoruojami. Jie netikėtai dingsta arba pasirodo kadru pakraščiuose. O subjektyviai judantį žvilgsnį keičia statiška iš šono viską filmuojanti kameros pozicija. Galiausiai, ketvirtoje teisingumo scenoje Chango nužudo Juliano motiną. Scenos pradžioje užregistruotas subjektyvus veikėjų žvilgsnis, kurį netikėtai nutraukia perteklinio smurto nulinis fokusavimas. Daugelis filmo smurto scenų paklūsta tokiam dviprasmiškam ir neaiškiam fokusavimo derinimui. Būtina pripažinti, kad taip pateikiamas įstabus smurto atrakcionas, kurį galima apžiūrėti iš visų įmanomų pusių. Tačiau kartu pašalinama ir aiškios interpretacijos galimybė – pasidaro visiškai neaišku, kokią naratyvinę reikšmę kuria šios smurto scenos.

¹¹⁵ <<http://www.lkc.lt/wp-content/uploads/2013/10/Audiovizualiniu-terminu-zodynas.pdf>> [Žiūrėta 2019 01 10]



(Fokusavimo pasikeitimai smurto scenoje)

Akivaizdu, kad Chango turėtų reprezentuoti dieviškąjį smurtą. Prieš bausmes jis visada žvelgia iš viršaus į apačią (kamera filmuoja iš apačios), o savo aukų klausia, koks yra jų pasiteisinimas. Taip kuriama galios asimetrija. Tačiau policininko teisingumas nepaklūsta vien tik objektyviam fokusavimui, kadangi jis taip pat yra įtraukiamas į diegutinį bausmės aktą. Ką tik aptartos teisingumo scenos parodo, kad Chango smurtą gali fokusuoti tiek vidiniai veikėjai, tiek neapibrėžtas objektyvus žiūrovas. Tačiau neaišku, kodėl policininko vykdomas teisingumas demonstruojamas skirtingais būdais. Smurto vaizdiniai tiesiog jungiami į gražias smurto vaizdinių sekas, o taip kuriamas smurto atrakcionas. Kaip matėme kituose nagrinėtuose filmuose, naratyvinę smurto scenų reikšmę kaip tik padeda kurti aiškus fokusavimo paskirstymas. Būtent tokio aiškaus žvilgsnio nerandame filme „Tik Dievas atleidžia“ – čia pastebimas atsitiktinas smurto vaizdinių fokusavimo išdėstymas, kuris visiškai pašalina vienos interpretacijos galimybę.

Iš pirmo žvilgsnio atrodo, jog filme yra tik dvi ilgos smurto vaizdinių sekos. Tačiau filmo pradžioje pirmoji Chango teisingumo scena užtrunka 5 minutes 14 sekundžių. Tai minėta Juliano brolio ir nužudytos prostitutės tėvo bausmės scena. Šiuo atveju, susiduriame su dar nematytu smurto atrakciono veikimu. Vieną ilgą ultrasmurtinę sceną kuria trumpos smurto vaizdinių sekos ir lėtas vaizdinių pasikeitimo ritmas: $2F+ \rightarrow 2F+$, $2F \rightarrow 1F+ \rightarrow 2F+ \rightarrow 3F-$, $2F \rightarrow 2F-$ ir $1F+ \rightarrow 3F- \rightarrow 3F$. Šias sekas atskiria tarp jų įterpti planai, nurodantys į erdvės ir laiko pasikeitimus – parodoma, kaip atvedamas tėvas, arba kaip Čangas jį palieka keršyti ir nueina išgerti arbatos. Tačiau galima išskirti vieną erdvę, kurioje plėtojasi ši konkreiti filmo scena. Svarbu pastebėti, kad visam kūriniai būdingas toks lėtas vaizdinių pasikeitimo ritmas, ką galima pastebėti ir antroje ilgoje smurto vaizdinių sekoje $1F+ \rightarrow 4F- \rightarrow 1F+ \rightarrow 3F \rightarrow 2F+ \rightarrow 1F- \rightarrow 4F- \rightarrow 3F \rightarrow 1F \rightarrow 3F-$. Tai minėta samdomo žudiko bausmės scena. Ji trunka 5 minutes 23 sekundes, o vieną smurto seką leidžia

formuluoti iššęstiniis veiksmai vienoje fizinięje erdvęje. Priešingai nei prieš tai aptartoje scenoje, čia veiksmai aiškiai plętojasi apibręžtoje erdvęje. Šioje scenoje akivaizdžiai pastebimas atrakcinis montažas – 6 kartus keičiasi kontr–naratyviniai ir naratyviniai smurto vaizdiniai, ir 3 kartus keičiasi šių vaizdinių fokusavimas. Ilgiausia filmo smurto vaizdinių seka (dėl ilgumo ji čia neįterpiama) taip pat trunka 5 minutes 13 sekundžių. Joje demonstruojamos minętos muštynęs tarp Julaino ir Chango. Nors šioje neįaurioje scenoje perteklinis smurtas vaizduojamas tik sekos pabaigoje, net 10 kartų pasikeičia fokusavimas. Taip pateikiama ilga atrakcininė scena, kuri nekuria jokios naratyvinęs reikšmęs. Tačiau būtina pabręžti scenos daromą kinematografinę įspūdį – būtent šios scenos planą J. Viscaris panaudojo savo knygos viršeliui. Įdomu pastebęti, kad trys ilgiausios filmo smurto scenos užtrunka net 16 minučių. Taip filmas „Tik Dievas atleidžia“ tampa puikiu kino smurto atrakcinio pavyzdžiu, kurį ultrasmurtinio kino kritikai nori cenzūruoti.



(Atrakcininė smurto scena, kur keletą kartų keičiasi fokusavimas)

Spalvinę laiko juosta leidžia teigti, jog filmui būdingos iškreiptos ir ryškios spalvos. Didesnę smurto scenų dalį apšviečia diegetinio pasaulio dirbtiniai šviesos šaltiniai: neoninės lempos, iškreipti saulęs spinduliai ar įvairiaspalvęs lempučių. Svarbu pastebęti, jog filme užregistruota 10 objektyviai fokusuotų perteklinio smurto vaizdinių, ir tik 1 subjektyviai fokusuotas ir 1 nulinio fokusavimo perteklinio smurto vaizdinys. 9 perteklinio smurto scenos kaip tik plętojasi kai filme dominuoja iškreiptos spalvos. Tai reiškia, kad įauriausius smurto vaizdinius filme lydi spalvinę estetizacija. Šiame filme veikėjai taip pat nereaguoja į diegetinius šviesos šaltinius, todėl pasidaro neaišku, kam konkrečiai šis šviesos žaismas yra skirtas. Tai tik dar labiau apsunkina smurto scenų interpretaciją. Tačiau atspalviai padeda kurti smurto atrakciną – fizinię prievarta tampa gražia, ją galima mėgautis dėl staigios fokusavimo kaitos ir spalvinio žaismo. Štai kodėl šis filmas tampa puikiu atrakcinio kino pavyzdžiu – gražiai demonstruojami ultrasmurtiniai vaizdiniai veikai kaip smurto atrakcinas, ir būtent jie tampa svarbiausiu filmo elementu.



(Filmo „Tik Dievas atleidžia“ iškreipta spalvinė gama)

3.5 Neoninis Demonas

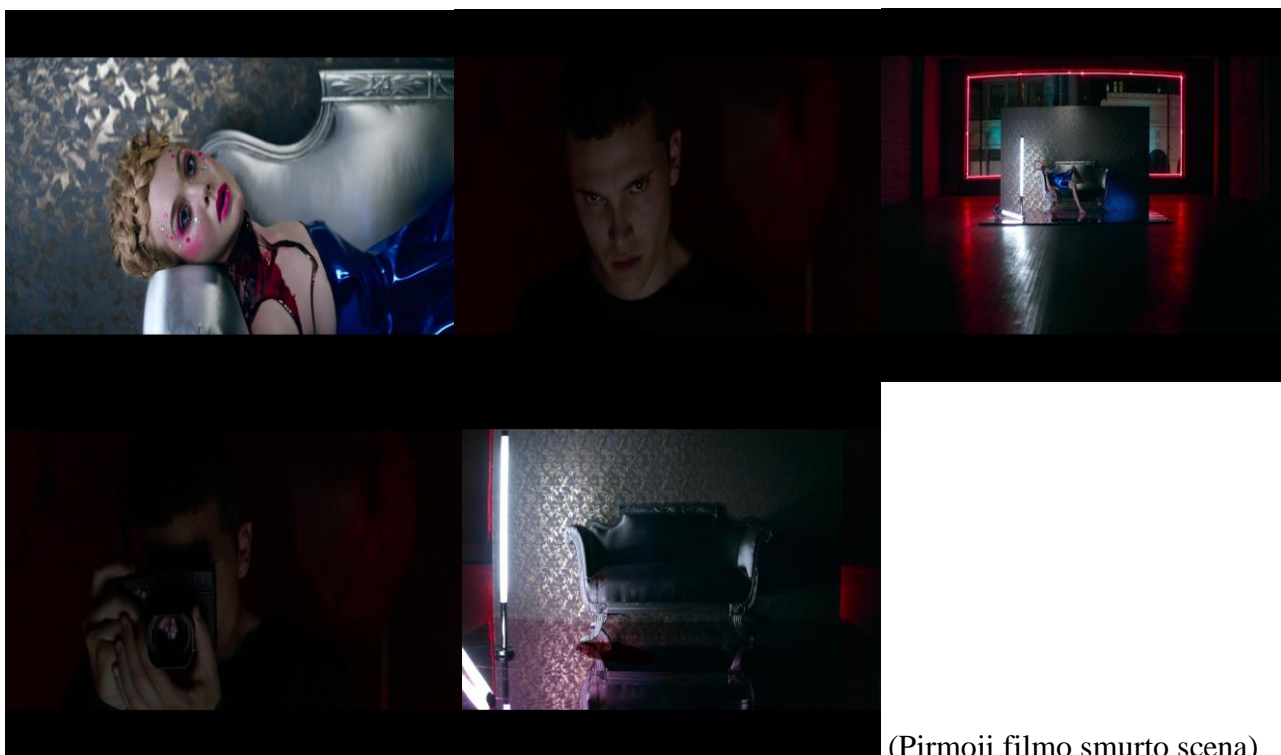
50 smurto vaizdinių	Kontekstualus smurtas	Pasekmių smurtas	Švelnus smurtas	Perteklinis smurtas
F- (13)	4	6	2	1
F+ (24)	9	11	2	2
F (13)	2	4	5	2

(Filmo „Neoninis demonas“ smurto scenų kiekis)

Iš visų šiame darbe nagrinėjamų filmų, „Neoniniame demone“ užregistruotas mažiausias kiekis smurto vaizdinių (50). Tačiau tai nereiškia, kad šis kūrinys nepriklauso ultrasmurto kinui. Filme pasakojama, kaip modelių pasaulyje atsiranda jauna ir visus savo grožiu nustelbianti mergina Džesė (vaid. Elle Fanning). Priimta manyti, jog mados verslas susijęs su fizine prievarta prieš savo kūną – badavimu, plastinėmis operacijomis ar ilgomis fotosesijomis. Režisierius šiuos mitus transformuoja į kraštutines prievartos formas, todėl filme galima išvysti maudynių kraujuje, persekiojimo su peiliu ir kanibalizmo sceną.

Filmo laikinė juosta primena „Tik Dievas atleidžia“ smurto vaizdinių išdėstymą – čia smurto scenose taip pat nėra vieno dominuojančio fokusavimo. Filmą pradeda dvi vaizdinių sekos: 2F-→2F+→2F→2F ir 2F-→2F+→2F+→2F+→2F-→2F+. Abejuose pastebimas tiek subjektyvus, tiek objektyvus fokusavimas. Tačiau toks nevienalytis fokusavimas padeda grožio industriją susieti su žiaurių kino vaizdinių kūrimu. Panagrinėkime pirmą filme matoma smurto sceną. Pirmasis planas žiūrovams demonstruoja „nužudytą“ merginą. Antras planas rodo tą pačią merginą, tačiau kadras paslenkamas į šoną ir taip keičiama vaizdo kompozicija. Trečiu, fotografą demonstruojančiu planu parodoma, jog tai jis stebi šį reginį. Ketvirtame plane naudojama judanti doli kamera (angl. *dolly shot*), kuri lėtai juda atgal ir maksimaliai didina regos diapazoną. Penktame plane vėl parodomas vaikas, tačiau prieš tai ėjęs planas sukūrė per didelį atstumą tarp veikėjų, kad jam galėtų priklausyti toks judantis žvilgsnis. Paskutiniame plane vėl naudojama doli kamera, kuri šį

kartą maksimaliai priartina vaizdą. Toks vaizdinių išdėstymas, neigiantis vieno fokusavimo ir vienos logiškos diegetinės erdvės galimybę, primena atrakcioninės smurto scenos veikimą. Kaip parodė filmo „Vairuok“ ir „Tik Dievas atleidžia“ smurto scenų analizė, atrakcioninis montažas jungia į vieną seką skirtingai fokusuotus naratyvinius/kontr–naratyvinius smurto vaizdinius. Tokiu pat principu sukurta ir ši įvadinė filmo scena. Nors čia demonstruojamas tik vienos rūšies vaizdinys – atrakcioninis pasekmių smurtas – judanti kamera ir foksuavimo pasikeitimas leidžia atkreipti dėmesį į pačias kinematografines priemones, kuriomis ir kuriama vaizdinių seka. Kitaip tariant, scenoje sąmoningai susiejamas smurtas ir jo estetizacija – tuo pačiu metu demonstruojamas tiek pasekmių smurtas, tiek pats smurto fotografavimo aktas. Taip N. W. Refnas savo filme pabrėžia atrakcioninį smurto estetizavimą – viskas turi būti pavaizduota taip, kad scenos montažas leistu pamatyti kuo daugiau gražios moters/smurto detalių.



(Pirmoji filmo smurto scena)

Toks montažas kūrinių perkelia į metalygmenį, kur smurto estetizavimo priemonės padeda apmąstyti patį smurto estetizavimo procesą. Taip pats filmas referuoja į kinematografinį filmo kūrimo ir pasakojimo veiksmą. Kitaip tariant, kūrinys nuolatos referuoja į savo dirbtinį pagrindą – žiūrovui sąmoningai primenama, kad tai tik „netikras“ smarkiai estetizuotas smurto aktas. Taip gražių, bet beprasmiškų nuotraukų produkavimas atkartoja ultrasmurtinio kino atrakcioną. Ne veltui vienas filmo veikėjas prasitaria, kad „Grožis yra vienintelis dalykas, kurį mes turime.“. Įdomu pastebėti, kad visą kūrinių galima vertinti kaip tam tikrą kino apmąstymą, kadangi filme pastebima ir daugiau metalygmeniui priklausančių nuorodų. Akivaizdu, kad esminę vietą

filme užima vyrų kuriama žvilgsnio asimetrija – būtent jų fotoaparatus objektyvai moterį padaro įdomiu ir gražiu objektu.

Šiuo atveju, naudinga prisiminti Lauros Mulvey pasiūlytą vojeristinio ir fetišistinio žvilgsnio perskyrą¹¹⁶. Pasak L. Mulvey, naratyviniame kine moteris gali būti rodoma dviem būdais: kaip gražus objektyvumo netekęs daiktas, arba kaip bausmės reikalaujanti grėsmė. Svarbu pastebėti, kad fotografavimo aktas savyje turi tam tikrą prievartinį aspektą. Prisiminkime, kad pirmasis fotoaparatas savo išvaizda ir veikimu kaip tik primina pistoletą¹¹⁷. Besisukantis pirmojo fotoaparato būgnas, kuriame buvo registruojami kadrai, veikia kaip revolveris. Tokia sąsaja akivaizdžiai pastebima kalboje – angliškas žodis „shoot“ (liet. šaudymas) nurodo tiek į fizinį ginklo panaudojimą, tiek į fotoaparato mygtuko nuspaudimą. Tai akcentuoja ir filmo „Neoninis demonas“ veikėjos, teigdamos, jog kažkuris modelis jau buvo nušautas/nufotografuotas („Jack was shooting her“). Taip ultrasmurtinis kinas tampa estetizuotų mirčių produkavimo priemone.

Diegetiniame filmo „Neoninis demonas“ pasakojimo lygmenyje galima pastebėti abu L. Mulvey aptartus žvilgsnio variantus. Istorijos pradžioje kaip tik matome vojeristinį spoksojimą, kai Džesė pritraukia tiek fotografų, tiek modelių žvilgsnius. Filmui įpusėjus veikėja pagaliau supranta, kaip naudotis savo privalumais, todėl pradeda elgtis vis drąsiau. Tačiau tai kelia kolegijų pavydą, todėl filmo atomazgoje jos susivienija ir Džesę nubaudžia. Čia pastebimas fetišistinio spoksojimo logika – Džesė yra žiauriai nužudoma, o jos kūnas suvalgomas. Tačiau tokį metadiegetinį filmo lygmenį, nurodantį į baudžiančio/adoruojančio kino spoksojimo mechanizmą, kuria ne logiškas smurto vaizdinių fokusavimo paskirstymas, bet kinematografinė smurto vaizdinių estetizacija – tuo pačiu metu demonstruojamos gražiai baudžiamos moterys. Priešingai nei „Bronstone“, „Artėjančioje Valhaloje“ ar „Vairuok“, šiame filme neįmanoma išskirti, kam koks žvilgsnis priklauso. Kitaip tariant, smurto scenos fokusuojamos atsitiktinai, o todėl jos priešinasi aiškiam naratyviniam pasakojimui. Paradoksalu, tačiau N. W. Refnas šiame filme sukuria smarkiai estetizuotą atrakcioną, kurio gražiai demonstruojamas smurtas kaip tik suteikia galimybę reflektuoti patį kino smurto atrakciono veikimą. Kitaip tariant, būtent aiškaus naratyvo nebūvimas ir estetizuotų smurto scenų perteklius leidžia atkreipti dėmesį į atrakcioninį ultrasmurtinio kino mechanizmą.

¹¹⁶ Laura Mulvey, „Vizualinis malonumas ir pasakojamasis kinas“ Kn. Karla Gruodis (sud.), *Feminizmo ekskursai: moters samprata nuo antikos iki postmodernizmo: antologija*. Vilnius: Pradai, 1995, 351.

¹¹⁷ Neringa Kažukauskaitė et al., *Trumpa kino istorija: Nuo ištakų iki Antrojo pasaulinio karo*. Vilnius: Vaizdų kultūros studija, 2011, 13.



(Vojeristinis žvilgsnio pavyzdžiai)

Spalvinė filmo laiko juosta rodo, kad tik vienoje ilgoje smurto vaizdinių sekoje užregistruotas vientisas fokusavimas: $3F+ \rightarrow 2F \rightarrow 4F+ \rightarrow 2F+$. Visoms kitoms smurto scenoms dažniausiai būdingas staigus fokusavimo pasikeitimas. Tačiau kaip jau minėjome, filme nėra aiškios fokusavimo paskirstymo logikos. Dažnai lieka neaišku, kodėl smurto scenoms būdingas subjektyvus/objektyvus žvilgsnis. Tokia filmo savybė stebina, kadangi kaip parodė L. Mulvey, moters vaizdinys kine akivaizdžiai leidžia žaisti aiškiais žvilgsnio variacijomis. Svarbu pastebėti, kad filme taip pat nėra įprastu atrakcioninio montažo scenų. Dažniausiai vaizdinių sekas sudaro įvairiai fokusuoti vienodi smurto vaizdiniai. Taip susiduriame su dar viena atrakcioninio montažo išimtimi – atrakcioninę sceną kuria vienodų vaizdinių nevienodas fokusavimas. Būtent tokį atrakcioninį montažą matome minėtoje įvadinėje filmo scenoje $2F- \rightarrow 2F+ \rightarrow 2F \rightarrow 2F$. Tačiau taip kuriamas filmo metalygmuo leidžia įtarti, kad toks atrakcioninis montažas naudojamas specialiai. Būtent jis turi atkreipti dėmesį į smurto estetizaciją ir leisti žiūrovui apmąstyti patį ultrasmurtinį kiną. Taip filmas „Neoninis demonas“ apunkina smurto vaizdinių cenzūros klausimą. Kaip reiktų vertinti savitikslius smurto vaizdinius, kurie kaip tik leidžia apmąstyti savitikslių smurto vaizdinių naudojimą?

Jau filmo pavadinimas nurodo, kad kūrinyje svarbų vaidmenį atliks iškreipta šviesa ir nenatūralios spalvos. Daugelyje filmo smurto vaizdinių pilna ryškių diegetinio pasaulio detalių, todėl filme sunkiai sekasi atrasti scenas, kuriose vyrautų natūralios diegetinio pasaulio spalvos. Įdomu tai, jog šiame filme visomis įmanomomis priemonėmis pabrėžiama ši stilistinė režisieriaus savybė. Apie tai praneša ne tik filmo pavadinimas, tačiau ir filmo veikėjai – jie neretai patys reaguoja į neoną ar šviesos žaidimus. Galima teigti, kad šiame filme spalvinė smurto estetizacija pasiekia maksimalų lygį. Tačiau tai taip pat leidžia atkreipti dėmesį į minėtą smurto estetizacijos mechanizmą. Kaip ir naratyvui besipriešinančios smurto scenos, spalvinė filmo gama taip pat leidžia pastebėti smurto estetizacijos procesą. O demonstruodamas tokią spalvinę smurto estetizaciją režisierius leidžia reflektuoti patį estetizuotą smurtą.



(Filmo spalvinė gama)

4. Išvados

Šioje darbo dalyje turime prisiminti ultrasmurtinio kino politinį kontekstą. Kaip minėjome, kalbėjimas apie ultrasmurtinį kiną tuo pačiu metu yra kalbėjimas apie svarbius politinius klausimus¹¹⁸. Kaip teigia Jacques'as Ranciere'as, tokios su vaizdinio suvokimu susijusios opozicijos kaip žiūrėjimas/žinojimas, fikcija/tikrovė ir aktyvumas/pasyvumas nėra griežtai logiškai apibrėžtos¹¹⁹. Jos dažnai nurodo į politinius konceptus – kas leistina ir kas uždrausta. Todėl kalbėjimas apie kino smurtą kaip apie postmodernią beprasmę prekę taip pat prisideda prie ideologiškai pagrįsto diskurso kūrimo¹²⁰. Taip kino smurtas tapo ideologiškai įkrauta kategorija – jei pasakome, kad mums patinka ultrasmurtiniai filmai, mes smerkiame. Tačiau jei pasakome, kad mes nemėgstame kino smurto, mes tampame „normaliais“¹²¹. Būtent šią logiką gali paneigti ultrasmurtinis kinas, žiūrovui suteikiantis kritiškos interpretacijos ir recepcijos galimybę.

1. Smurto naratyvinė reikšmė

N. W. Refno filmų analizė leidžia teigti, kad neįmanoma pateikti vieno griežto ultrasmurtinio kino vertinimo. Smurto vaizdiniai visada „balansuoja ant tariamos dviprasmybės ribos“¹²² – jie gali tapti tiek naratyvo dalimi, tiek S. Eizenšteino nagrinėtu kino atrakcionu. Ultrasmurtinis kinas tuo pačiu metu gali kurti kritiškos refleksijos galimybę, o taip pat tapti gryna pramoga. Trys iš penkių nagrinėtų filmų rodo, kad naratyvo logiką atitinkantis smurto vaizdinių išdėstymas ir fokusavimo paskirstymas smurto vaizdiniams padeda kurti pasakojimo reikšmę. Ir tik dvejuose filmuose smurto vaizdiniai neperteikia naratyvinės informacijos, nors vienas iš jų leidžia žiūrovui kritiškai apmąstyti patį smurto vaizdinių estetizavimo procesą.

Dvigubas filmo „Bronsonas“ smurto vaizdinių fokusavimas pabrėžia pagrindinio veikėjo transformaciją – jis supranta, kad nori išgarsėti ir tapti žymiausiu D. Britanijos nusikaltėliu.

¹¹⁸ Kendrick, 3.

¹¹⁹ Jacques Ranciere, *The Emancipated Spectator*. London: Verso Books, 2011, 12.

¹²⁰ Gronstad, 163.

¹²¹ Barker 67.

¹²² Milerius, 19

O išoriškai fokusuoti kontr–naratyviniai pasekmių arba perteklinio smurto vaizdiniai pabrėžia performatyvų smurto pobūdį – fizinė prievarta tampa menu, kuris gali susilaukti žiūrovų pripažinimo. Tokia žvilgsnio konstrukcija leidžia kelti klausimą, kas atsakingas už smurto vaizdinių suvokimą – subjektyviai Bronsono smurtą fokusuojantys filmo veikėjai ar į smurto atrakcioną žvelgiantys filmo žiūrovai. Taip net išoriškai fokusuotos atrakcioninės smurto scenos, kuriose stebimas žiaurus Bronsono sumušimas, padeda apmąstyti patį kino smurto fenomeną.

„Artėjanti Valhala“ yra žiauriausias šiame darbe nagrinėtas filmas. Tačiau ir čia smurto scenos yra naratyviškai reikšmingos. Smurto vaizdinių fokusavimo paskirstymas pabrėžia moralinį ir dvasinį veikėjų skirtumą. Išoriškai fokusuojama Vienaakio fizinė prievarta supriešina jį su vikingais, kurie kaip tik ir verčia jį smurtauti. Vis labiau filmo progresijoje pastebimas išorinis fokusavimas pabrėžia Vienaakio išsilaisvinimą, kurį vainikuoja filmo pabaigoje demonstruojamas savanoriškas pasiaukojimo aktas. Stebina tai, kad smurto vaizdinių perpildytame filme beveik nėra atrakcioninių smurto scenų. Dažniausiai smurto vaizdinių sekose kontr–naratyviniai pasekmių arba perteklinio smurto vaizdiniai pateikiami scenos viduryje arba pabaigoje. Kitaip tariant, jie išdėliojami ne pagal S. Eizenšteino nagrinėtą atrakcioninį ritmą. Šis filmas puikiai parodo, kad net smurto scenų perteklius gali tapti naratyviškai reikšmingu.

Filmo „Vairuok“ spalvinė laiko juosta primena klasikinį naratyvinį smurto vaizdinių išdėstymą. Tokiuose filmuose apie smurtą užsimenama filmo pradžioje, jo padaugėja filmo viduryje, ir jis esmiškai išsprendžia kilusias problemas filmo pabaigoje. Šiame filme taip pat pastebimas logiškas fokusavimo paskirstymas, kuris pagrindžia veikėjų psichologinį pasikeitimą – prisiminkime minėtą objektyviai/subjektyviai fokusuotą skorpioną. Nors tokia kūrinio forma leidžia teigti, kad smurto vaizdiniai paklūsta prasminei naratyvo progresijai, filme galima atrasti vieną iš pasakojimo konteksto iškrentančią atrakcioninę smurto sceną. Kaip matėme, joje daug kartų keičiasi naratyviniai (kontekstualūs ir subtilūs) ir kontr–naratyviniai (pasekmių ir perteklinis) smurto vaizdiniai ir jų fokusavimas. Tokia montažinė konstrukcija kuria įspūdingą smurto atrakcioną, kuriame prievarta aprodoma iš įvairių perspektyvų. Kaip tik tokį iš bendro naratyvinio kūrinio konteksto iškrentantį smurto atrakcioną nagrinėjo S. Eizenšteinas. Šios scenos pašalinimas niekaip nepaveiks bendros kūrinio prasmės – būtent šią smurto atrakciono savybę kritikuoja ultrasmurtinio kino kritikai. Tačiau filmo „Vairuok“ analizė tuo pačiu metu rodo, kad naratyviniame kine naudojamos atrakcioninės smurto scenos nebūtinai visą filmą paverčia vienu dideliu kino smurto atrakcioniu.

Filmas „Tik Dievas atleidžia“ puikiai reprezentuoja ultrasmurtinį kino atrakcioną. Čia atrandamos trys atrakcioninės smurto scenos, kuriose pastebimas atrakcioninis montažas ir naratyviškai neaiškus fokusavimo paskirstymas. Visas filmas tampa vizualiai įspūdingu, tačiau

berekšmiu smurto reginiu, kuriame smurtas demonstruojamas iš visų įmanomų pozicijų. Įdomu tai, kad šio filmo nesuprato ne tik pagrindinis filmo aktorius Ryanas Goslingas¹²³, bet ir pats režisierius. Minėtame dokumentiniame filme N. W. Refnas prisipažįsta, kad kūrinį „Tik Dievas atleidžia“ jis kūrė tris metus ir vis tiek nesupranta, apie ką šis filmas pasakoja. Galima teigti, kad didesnę filmo dalį kaip tik sudaro ilgos smurto scenos, kurios neperteikia naratyvinės informacijos. Šis filmas taip pat puikiai parodo, kokį svarbų vaidmenį ultrasmurtiniame kine atlieka naratyvo logiką atitinkantis fokusavimo paskirstymas. Taip jau paties pasakojimo forma nulemia, ar žiūrovas galės kūrinį suvokti kaip prasmingą visumą.

Filmas „Neoninis demonas“ tampa įdomiausiu pavyzdžiu. Šiame kūrinyje nėra S. Eizenšteino nagrinėtų atrakcioninių smurto scenų, kadangi daugelį smurto sekų kuria vienodi smurto vaizdiniai. Tačiau filmas vis tiek nepasiduoda vienai aiškiai interpretacijai. Čia net pastebimas kitoks atrakcioninio montažo veikimas. Tokios kinematografinės priemonės kaip doli kamera ar sulėtintas vaizdas, kartu su neaiškiai paskirstyti fokusavimu, taip pat kuria atrakcioninį kiną. Tačiau šis perteklinis kinematografinių priemonių naudojimas leidžia atkreipti dėmesį į patį smurto estetizavimo procesą. Kitaip tariant, šios scenos ne šokiruoja, bet priverčia grožėtis smurto vaizdiniais. Taip filmas „Neoninis demonas“ tampa smurto atrakcioniu, leidžiančiu apmąstyti patį estetizuoto ultrasmurtinio kino fenomeną. „Neoninis demonas“ apsunkina ultrasmurtinio kino kritiką, kadangi pati bereikšmė smurto estetizacija gali suteikti kritinės ultrasmurtinio kino receptijos galimybę.

Smurto vaizdinių reikšmė priklauso nuo bendro kūrinio konteksto. Negalima teigti, kad „smurto rodymas dažniausiai yra savitiksliis“¹²⁴. Be abejo, filmas „Tik Dievas atleidžia“ parodė, kad smurtas gali tapti savitiksliu atrakcionu, pritraukiančiu žiūrovo dėmesį. Keturių filmų analizė parodė, kad ultrasmurtinis kinas suteikia prasmingos kūrinio receptijos ir interpretacijos galimybę, o todėl kino smurtas nėra *a priori* bereikšmis. Šiuo atveju, kino smurto cenzūros mechanizmas susiduria su sunkumu – kaip atskirti atrakcioninius ir naratyvinius ultrasmurtinius filmus? Juk smurto scenų reikšmė taip pat priklauso nuo žiūrovo pasiryžimo intelektualiai įvertinti smurto vaizdinių ir naratyvo sąryšį. Kitaip tariant, tik žiūrovas gali apmąstyti, ar konkrečiame filme naudojami smurto vaizdiniai pajungiami naratyvo logikai. Filmų analizė taip pat parodė, kad ultrasmurtinį kiną neįmanoma suprasti atskirai, be bendro kultūrinio konteksto ar intertekstualios žiūrov(o)ės patirties. Tai leidžia teigti, kad N. W. Refno ultrasmurtinių filmų peržiūra reikalauja intelektualaus pasiruošimo. Įvesta fokusavimo kategorija taip pat patvirtina šią cenzūros aparato kritiką, kadangi ji leidžia kelti vizualios atsakomybės klausimą – kas atsakingas už ekrane stebimo

¹²³ <<https://www.indiewire.com/2013/07/ryan-gosling-on-not-understanding-all-of-only-god-forgives-and-how-hes-highly-influenced-by-violence-36594/>> [Žiūrėta 2019 01 10]

¹²⁴ Kiguolytė ir Valickas, 66.

smurto suvokimą? Ultrasmurtiniui kinui pritaikyta fokusavimo kategorija leidžia teigti, kad visas ultrasmurtinis kinas neišvengiamai tampa metakinu¹²⁵, keliančiu vizualaus smurto suvokimo, atsakomybės ir interpretacijos klausimus.

2. Smurto Estetizacija

N. W. Refno filmuose naudojami paryškinta spalvinė gama taip pat atlieka dviprasmią vaidmenį. Ji gali prisidėti ir prie kūrinio naratyvinės reikšmės kūrimo, ir prie atrakcioninės smurto estetizacijos. Filme „Bronsonas“ iškreipta spalvos turi nurodyti į laikotarpį, kuriame plėtojasi pasakojimas. „Artėjančioje Valhaloje“ spalvų ir šviesos šaltinių pasikeitimą pateisina naratyvo progresija – veikėjai keletą dienų per rūką nepastebi kur jie keliauja. O filme „Neoninis Demonas“ spalvinė estetizacija padeda atkreipti dėmesį į pačią smurto estetizacijos procesą. Tačiau filmuose „Vairuok“ ir „Tik Dievas atleidžia“ ryškios spalvos neįpinamos į bendrą kūrinio naratyvą, todėl tampa neaišku, kodėl jos yra naudojamos. Tai leidžia kalbėti apie spalvinę smurto estetizaciją. Kaip matėme, daugelyje žiaurių smurto scenų pastebimos ryškios diegetinės spalvos, kurios formuoja atpažįstamą režisieriaus stilių. Kristin Thompson teigia, kad būtent taip atsiranda kino vaizdinio stilistinis ekscesas (angl. *cinematic excess*). Pasak autorės, kiekvienas vaizdinys turi materialų pagrindą, todėl jame galima išvelgti daugiau detalių, nei to reikalauja naratyvas. Pavyzdžiui, kai filme demonstruojama gėdinti motina, žiūrovas gali atkreipti dėmesį į jos ypatinga odos baltumą ar išraiškingus drabužius. Vaizdinių materialus ekscesas kaip tik yra toks kontr–naratyvinis akcentavimas, kuris neesminėms detalėms suteikia daugiau dėmesio, nei to reikalauja naratyvas. Pasak K. Thompson, taip gali atsirasti ekscesinis režisieriaus stilius – kūrėjui būdingu kinematografinių priemonių visuma, kuri „neišvengiamai verčia žiūrovą atkreipti dėmesį į materialų filmo pagrindą“¹²⁶. Būtent taip veikia ir N. W. Refno spalvinė filmų gama – kinematografinis režisieriaus stilius verčia žiūrovą fiksuoti naratyviškai nesvarbias vaizdinio detales. Tai leidžia grožėtis vizualiai įspūdingu diegetiniu filmo pasauliu, tačiau tuo pačiu metu apsunkinamas naratyvo interpretacijos procesas. Tuo labiau, šis stiliaus perteklius pastebimas smurto scenose – iškreipta spalvinė gama labai dažnai lydi būtent atrakcioninius smurto vaizdinius. Dėl tokios spalvinės estetizacijos ultrasmurtiniai N. W. Refno filmai kelia dvigubą vertinimo galimybę – jie gali tapti tiek prasmingu naratyvu, tiek gryna pramoga.

Naudinga atkreipti dėmesį ir į ilgų smurto scenų montažą. Atrakcionines smurto scenas kuria kinematografinių priemonių įvairovė: sulėtintas vaizdas, muzikinių kūrinių naudojimas, doli kamera ar skirtingų smurto vaizdinių montažinis jungimas. Kaip jau minėjome, tokios scenos dažniausiai pateikia žiūrovo susižavėjimą kelianti reginį, o smurto aktas tampa

¹²⁵ Gronstad, 137.

¹²⁶ Kristin Thompson, „The Concept of Cinematic Excess“. *Cine-Tracts* 2, 1(2), 1977, 59.

įspūdingu kino atrakcionu. Kitaip tariant, smurto atrakcioninės scenos priklauso nuo kinematografinių priemonių pertekliaus. Tokios scenos smurtą parodo taip, kaip žiūrovas jo negali pamatyti tikrame gyvenime. Šiuo atveju, svarbu pastebėti, kad jau pats atrakcioninis montažas yra kinematografinės estetizacijos priemonė – tai meninių operacijų ir sprendimų visuma, kuri padeda paprastus vaizdinius paversti meno kūriniumi. Spalvinis N. W. Refno stilius ir atrakcioninių smurto scenų montažas leidžia teigti, kad ultrasmurtinis kinas priklauso nuo kinematografinio smurto estetizavimo proceso – kuo filme daugiau smurto scenų, tuo daugiau kinematografinių priemonių turi būti panaudota. Tai akivaizdžiai pastebima tokiuose filmuose kaip „Tik Dievas atleidžia“ ir „Vairuok“, kur žiauriausias smurtas demonstruojamas ilgose atrakcioninio smurto scenose. Tačiau įdomu tai, kad nepaisant tokios smurto estetizacijos, režisierius vis tiek sugeba įpinti smurto vaizdinius į kūrinio naratyvą.

3. Mimetinės logikos kritika

Mimetinė ultrasmurtinio kino kritika susiduria su paradoksu. Prisiminkime, kad jos šalininkai teigia, kad ekrane rodomas smurtas yra neišvengiamai susijęs su tikruoju smurtu. Ultrasmurtiniai filmai, pasak šios logikos, ne tik kopijuoja tikrovės smurtą, tačiau padeda projektuoti ekrane matomą smurtą į tikrovės plotmę. Taip susiejami estetikos ir politikos diskursai, ir pastarajam atiduodama sprendimo teisė. Tačiau N. W. Refno ultrasmurtinių filmų analizė leidžia kvestionuoti pačią mimetinę logiką. Ultrasmurtiniai filmai kaip tik labiau susiję su žiūrovo kognityviniais procesais, o ne tikrove. Kaip parodėme, smurto vaizdiniai gali turėti naratyvinę reikšmę. Jei kino smurto scenos nagrinėjamos ne atskirai, o bendrame kūrinio kontekste, tai pastebimas akivaizdus jų svarbumas. Kaip teigia kino smurtą nagrinėjęs A. Gronstadas: „Neįmanoma tyrinėti smurto be naratyvo, o naratyvą nagrinėti be smurto aptarimo.“¹²⁷. Galima drąsiai teigti, kad ne visi ultrasmurtiniai filmai virsta savitiksliau ir bereikšmiu kino atrakcionu. Jie kaip tik bando ir leidžia apmąstyti daugelį klausimų: kam priklauso kino smurto suvokimas („Bronsonas“), ar smurto estetizacija yra beprasmiška („Neoninis demonas“), ar smurtas gali tapti laisvės sąlyga („Artėjanti Valhala“), ar smurto naudojimas yra pateisinamas („Vairuok“) ir pan.

Šį argumentą patvirtina ultrasmurtinių filmų montažinė bei spalvinė estetizacija. Atrakcioninis montažas ir spalvinio stiliaus perteklius taip pat verčia kvestionuoti mimetinę logiką. Kaip minėjome, N. W. Refno filmuose žiauresnės smurto scenos reikalauja vis įvairesnio kinematografinių priemonių naudojimo. Tuo labiau, bet koks ultrasmurtinis kinas jau užsiima smurto estetizacija, nes pats kino menas yra estetinių kinematografinių operacijų naudojimas. Tai reiškia, kad žiaurios smurto scenos per kinematografinę estetizacijos procesą kaip tik nutolsta nuo

¹²⁷ Gronstad, 66.

tikrovės smurto. Tokią kritiką patvirtinta ir ultrasmurtinio kino intertekstualumas. Daugelyje ultrasmurtinių filmu kaip tik svarbesnės nuorodos į kitus kultūrinius tekstus, o ne tikrovę. Kitaip tariant, pats ultrasmurtinio filmo peržiūros faktas su savimi atsineša intertekstualią interpretacijos galimybę – žiūrovas turi lyginti tekstus, juos suprasti ir įvertinti. Citatų ir nuorodų perteklius dar neužtikrina, kad kūrinys netaps pastišu. Tačiau jau pati pastišo kategorija nurodo, kad ultrasmurtinis kinas susijęs su kitais kultūriniais tektais.

Be abejo, tai nereiškia, kad ultrasmurtiniai filmai visiškai ignoruoja tikrovę. Tačiau kaip pastebėjo jau minėtas J. Ranciere'as: „mimezė yra ne panašumas, bet tam tikros rūšies panašumas“¹²⁸. Santykis tarp ultrasmurtinės fikcijos ir tikrovės yra žymiai sudėtingesnis, nei teigia ultrasmurtinio kino kritikai. Tikrovė gali tapti ultrasmurtinių filmų įkvėpimo šaltiniu. O ultrasmurtiniai filmai taip pat gali veikti žiūrovą ir priversti jį nerimauti dėl tikrovėje galimai patiriamo smurto. Tačiau kino smurto demonstravimas priklauso nuo kinematografinių operacijų ir mąstymo procesų: nuo kūrėjų montažo ir stilistinės estetizacijos iki žiūrov(i)ų refleksijos ir interpretacijos. Prisiminkime, kad menas tampa menu būtent tada, kai jis iškrenta iš kasdieninės monotoniškos patirties, t. y. nutolsta nuo įprastos tikrovės. Būtent ši ultrasmurtinio kino, kaip tam tikros meno rūšies ir estetinio diskurso nepriklausomybė kelia politinę problemą. N. W. Refno ultrasmurtinių filmų analizė verčia permąstyti mimetinę logiką ir estetinio bei politinio smurto diskurso susiejimą. Tačiau kvestionuodamas mimetinį tikrovės ir fikcijos susiejimą, ultrasmurtinis kinas taip pat kvestionuoja kitų aprioriškai nusistovėjusių ir politiškai įkrautų kategorijų legitimumą: leistina/draudžiama, normalu/nenormalu, prasminga/beprasmiška ir tikrovė/fikcija. Šiuo atveju, politinis skandalas kyla dėl potencialaus ultrasmurtinio kino gebėjimo keisti politinių konceptų suvokimą.

¹²⁸ Jacques Ranciere, *Future of the Image*. London: Verso Books, 2009, 73.

5. Literatūros sąrašas

1. Arendt, Hannah, *On Violence*. New York: Harcourt Publisher, 1970.
2. Aristotelis, *Poetika*. Vilnius: Mintis, 1990.
3. Artaud, Antonin, *Teatras ir jo antrininkas*. Vilnius: Scena, 1999.
4. Auearbach, Erich, *Mimezis: Tikrovės vaizdavimas Vakarų pasaulio literatūroje*. Vilnius: Baltos lankos, 2003.
5. Barker, Martin, „Violence Redux“ Kn. Steven Jay Schneider (sud.), *New Hollywood Violence*. Manchester: Manchester University Press, 2004.
6. Baudrillard, Jean, *The Evil Demon Of Images*. Sydney: Power Institute of Fine Arts, 1987.
7. Benjamin, Walter, „Meno kūrinys techninio reprodukuojamumo epochoje.“ *Nušvitimai*. Vilnius: VAGA, 2005.
8. Benson-Allott, Caetlin, „Generic Imperative“ *Film Quarterly*, 65(3), 2012.
9. Bessel, Richard, *Violence: A Modern Obsession*. London: Simon & Schuster Ltd, 2016.
10. Chong, Sylvia, From „blood auteurism“ to the violence of pornography: Sam Peckinpah and Oliver Stone“ Kn. Steven Jay Schneider (sud.), *New Hollywood Violence*. Manchester: Manchester University Press, 2004.
11. Crutchfield, Susan, „Touching Scenes and Finishing Touches: Blindness in the Slasher Film“ Kn. *Mythologies of Violence in Postmodern Media*.
12. Debort, Guy, *Spektaklio visuomenė*. Kaunas: Kitos knygos, 2006.
13. Eisenstein, Sergei, „The Montage of Attractions“ Kn. Richard Taylor (sud.), *The Eisenstein Reader*. New York: Bloomsbury Publishing PLC, 1998.
14. Elias, Norbert, *The Civilizing Process: Sociogenetic and Psychogenetic Investigations*. Oxford: John Wiley and Sons Ltd, 2000.
15. Elsaesser, Thomas, Hagener Malte, *Kino teorija: įvadas per juslių prizmę*. Vilnius: Mintis, 2012.
16. Felson, Richard B., „Mass Media Effects on Violent Behavior“ Kn. Stephen Prince (sud.) *Screening violence*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2003.
17. Frantz Fanon, *The Wretched of the Earth*. London: Penguin Books Ltd, 2014, 118.
18. Girard, Rene, *I See Satan Fall Like Lightning*. Maryknoll: Orbis Books, 2001.
19. Girard, Rene, *Violence and the Sacred*. London: Bloomsbury Publishing PLC, 2013.
20. Gronstad, Asbjorn, *Transfigurations: Violence, Death and Masculinity in American Cinema*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2008.

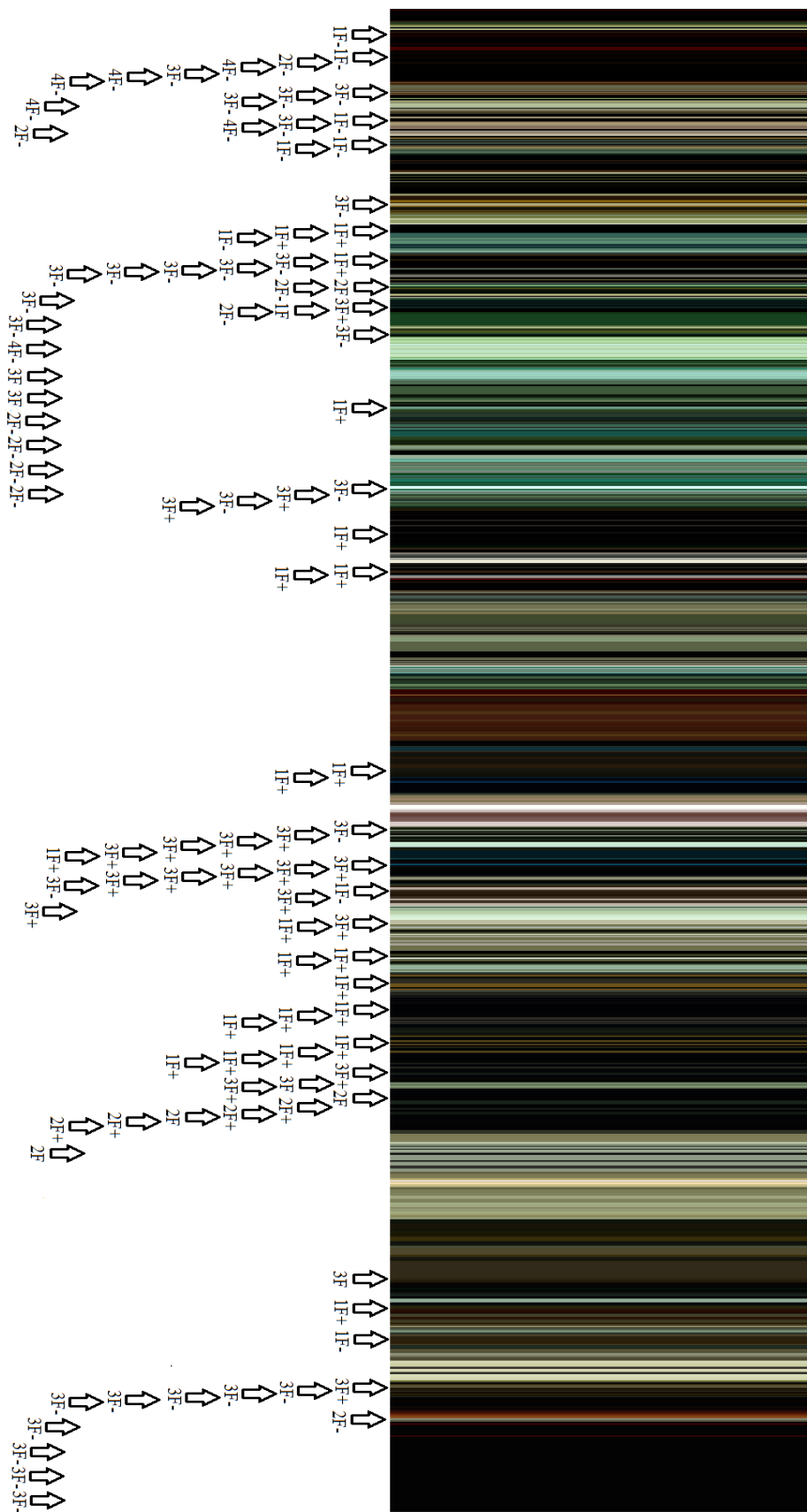
21. Gunning, Tom, „The Cinema of Attraction[s]: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde“. Kn. (sud.) Wanda Strauven, *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam University Press, 2006.
22. Hobbes, Thomas, *Leviatanas*. Vilnius: Pradai, 1999.
23. Jampolskij, Michail, „„Totalusis“ ir „montažinis“ kinas“ Kn. *Kalba–kūnas–įvykis: kinas ir prasmės paieškos*. Mintis, 2011.
24. Jampolskij, Michail, „Dialogas ir kino erdvės struktūra“ Kn. *Kalba–kūnas–įvykis: kinas ir prasmės paieškos*. Mintis, 2011.
25. Jampolskij, Michail, „Mirtis kine“ Kn. *Kalba–kūnas–įvykis: kinas ir prasmės paieškos*. Mintis, 2011.
26. Jampolskij, Michail, „Montažas“ Kn. *Kalba–kūnas–įvykis: kinas ir prasmės paieškos*. Mintis, 2011.
27. Kažukauskaitė, Neringa et al., *Trumpa kino istorija: Nuo ištakų iki Antrojo pasaulinio karo*. Vilnius: Vaizdų kultūros studija, 2011.
28. Kendrick, James, *Film Violence: History, Ideology, Genre*. London: Wallflower Press, 2010.
29. Kerner, Aaron, Knapp Jonathan, *Extreme cinema: Affective Strategies in Transnational Media*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017.
30. Keršytė, Nijolė, *Pasakojimo pramanai*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2016.
31. Kiguolytė, Rugilė, Valickas Gintautas, „Smurto rodymas Lietuvos Televizijos laidose“ *Psichologija*, 37, 2008.
32. Kinder, Marsha, „Violence American Style: The Narrative Orchestration of Violent Attractions“. “ Kn. J. David Slocum (sud.), *Violence and American Cinema*. London: Taylor and Francis Ltd, 2000.
33. Kramer, Peter, „„Clean, Dependable Slapstick“: Comic Violence and the Emergence of Classical Hollywood Cinema“ Kn. J. David Slocum (sud.), *Violence and American Cinema*. London: Taylor and Francis Ltd, 2000.
34. Langan, John, „The Elements of St. Augustine’s Just War Theory“ *The Journal of Religious Ethics*, 12(1), 1984.
35. Leitch, Thomas, „Aristotle v. The action film“. Kn. Steven Jay Schneider (sud.), *New Hollywood Violence*. Manchester: Manchester University Press, 2004.
36. Marinetti, Filippo T., „The Futurist Manifesto“ Kn. Alex Danchev (sud.), *100 Artists’ Manifestos: From the Futurists to the Stuckists*. London: Penguin Books Ltd, 2011.
37. McKinney, Devin, „Violence: Strong and the Weak“ Kn. *Screening Violence*.
38. Milerius, Nerijus, *Žiūrėti į žiūrintįjį: kinas ir prievarta*. Vilnius: Jonas ir Jokūbas, 2018.

39. Mitchell, Lee Clark, „Violence in the Film Western“ Kn. J. David Slocum (sud.), *Violence and American Cinema*. London: Taylor and Francis Ltd, 2000.
40. Muchembled, Robert, *A History of Violence: From the End of the Middle Ages to the Present*. Oxford: Polity Press, 2012.
41. Mulvey, Laura, „Vizualinis malonumas ir pasakojamasis kinas“ Kn. Karla Gruodis (sud.), *Feminizmo ekskursai: moters samprata nuo antikos iki postmodernizmo: antologija*. Vilnius: Pradai, 1995.
42. Nelson, Maggie, *The Art of Cruelty: A Reckoning*. New York: WW Northon & Co, 2012.
43. Olin, Margaret, „Gaze“ Kn. Robert Nelson and Richard Shiff (sud.), *Critical Theores for Art History*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.
44. Pinker, Steven, *The Better Angels of Ourselves: A History of Violence and Humanity*. London: Penguin Books Ltd, 2012.
45. Pizzato, Mark, *Theatre of Human Sacrifice: From Ancient Ritual to Screen Violence*. Albany: State University of New York Press, 2004.
46. Platonas, *Valstybė*. Vilnius: Pradai, 2001.
47. Pocius, Kasparas, „Nepaprastoji padėtis ir Dieviškasis smurtas: Carlo Schmitto ir Walterio Benjamino minčių kryžkelės“ *Problemos*, 83, 2013.
48. Prince, Stephen, „The Aesthetic of Slow-Motion Violence in the Films of Sam Peckinpah“ Kn. Stephen Prince (sud.) *Screening violence*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2003.
49. Prince, Stephen, *Savage cinema: Sam Peckinpah and the Rise of Ultraviolent Movies*. Austin: University of Texas Pres, 1998.
50. Ranciere, Jacques, *Future of the Image*. London: Verso Books, 2009.
51. Ranciere, Jacques, *The Emancipated Spectator*. London: Verso Books, 2011.
52. Rieser, Max, „Problems of Artistic form: The Concept of Art“. *Journal of Aesthetic and Art Criticism*, 27(3), 1969, 261.
53. Rothman, William, „Violence and Film“ Kn. J. David Slocum (sud.), *Violence and American Cinema*. London: Taylor and Francis Ltd, 2000.
54. Sartre, Jean-Paul, „Introduction“ Kn. Frantz Fanon, *The Wretched of the Earth* London: Penguin Books Ltd, 2014.
55. Schubart, Rikke, „Passion and Acceleration: Generic Change in the Action Film“. “ Kn. J. David Slocum (sud.), *Violence and American Cinema*. London: Taylor and Francis Ltd, 2000.
56. Sharrett, Christopher, „Introduction“. Kn. *Mythologies of Violence in Postmodern Media*. Detroit: Wayne State University Press, 1999.

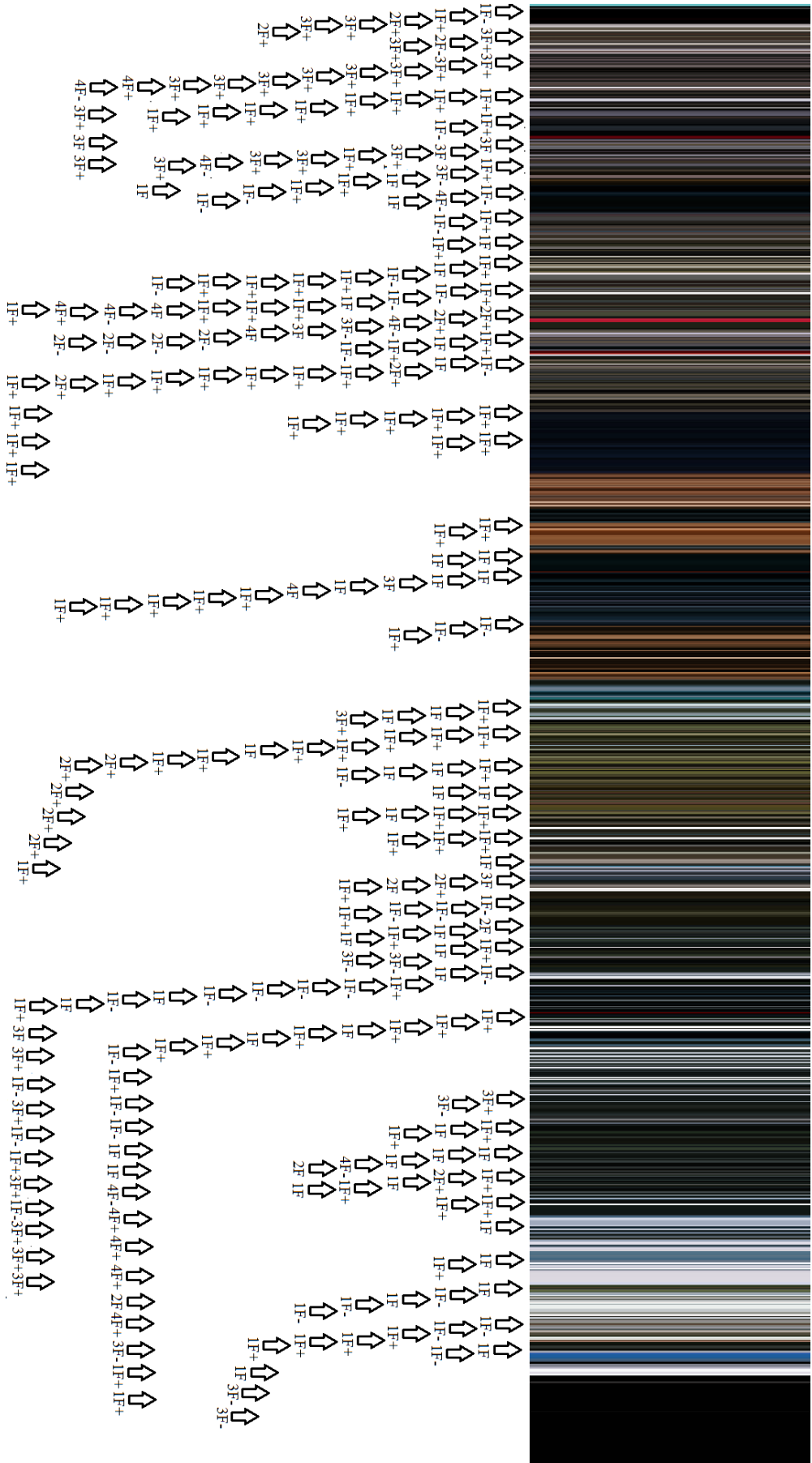
57. Shatz, Thomas, „Introduction“ Kn. Steven Jay Schneider (sud.), *New Hollywood Violence*. Manchester: Manchester University Press, 2004.
58. Slocum, J. David, „Introduction": Violence and American Cinema: Notes for an Investigation“ Kn. J. David Slocum (sud.), *Violence and American Cinema*. London: Taylor and Francis Ltd, 2000.
59. Slocum, J. David, „The „film violence“ trope: New Hollywood, „the Sixties,“ and the politics of history“ Kn. Steven Jay Schneider (sud.), *New Hollywood Violence*. Manchester: Manchester University Press, 2004.
60. Slotkin, Richard, *Regeneration Through Violence: The Mythology of the American Frontier 1600-1860*. Oklahoma: University of Oklahoma Press, 2000.
61. Sobchak, Vivian, „The Violent Dance: A Personal Memoir of Death in the Movies“ Kn. *Screening Violence*.
62. Sontag, Susan, *Apie fotografiją*. Vilnius: Baltos lankos, 2000.
63. Sontag, Susan, *Regarding the Pain of Others*. London: Penguin Books Ltd, 2011.
64. Sorel, Georges, *Reflections on Violence*. New York: Dover Publications Inc, 2004.
65. Syse, Henrik, „Plato: The Necessity of War, the Quest for Peace“ *Journal of Military Ethics*, Volume 1, 2002.
66. Thompson, Kristin, „The Concept of Cinematic Excess“. *Cine-Tracts* 2, 1(2), 1977.
67. Valenti, Jack, „The Statement by Jack Valenti, MPAA President, before the National Commission on the Causes and Precention of Violence“. Kn. Stephen Prince (sud.) *Screening violence*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2003.
68. Verstraten, Peter, *Film Narratology*. Toronto: University Press of Toronto, 2009.
69. Viscari, Justin, *Nicolas Winding Refn and the Violence of Art: A Critical Study of the Film*. Jefferson: McFarland & Co Inc, 2014.
70. Williams, Linda, „Film Bodies: Gender, Genre, and Excess“ *Film Quarterly*, 44(4), 1991.
71. Yan, Michael, Waterman David and Lu Weiting, „An Economy Study of Violence in Motion Pictures: Genre Trends and Technological Change“ Pranešimas konferencijoje „Annual Meeting of the International Communication Association“ Dresden, 2013 gruodžio 17d.
72. Žižek, Slavoj, *Smurtas*. Vilnius: DEMOS kritinės minties institutas, 2010.

6. Priedas

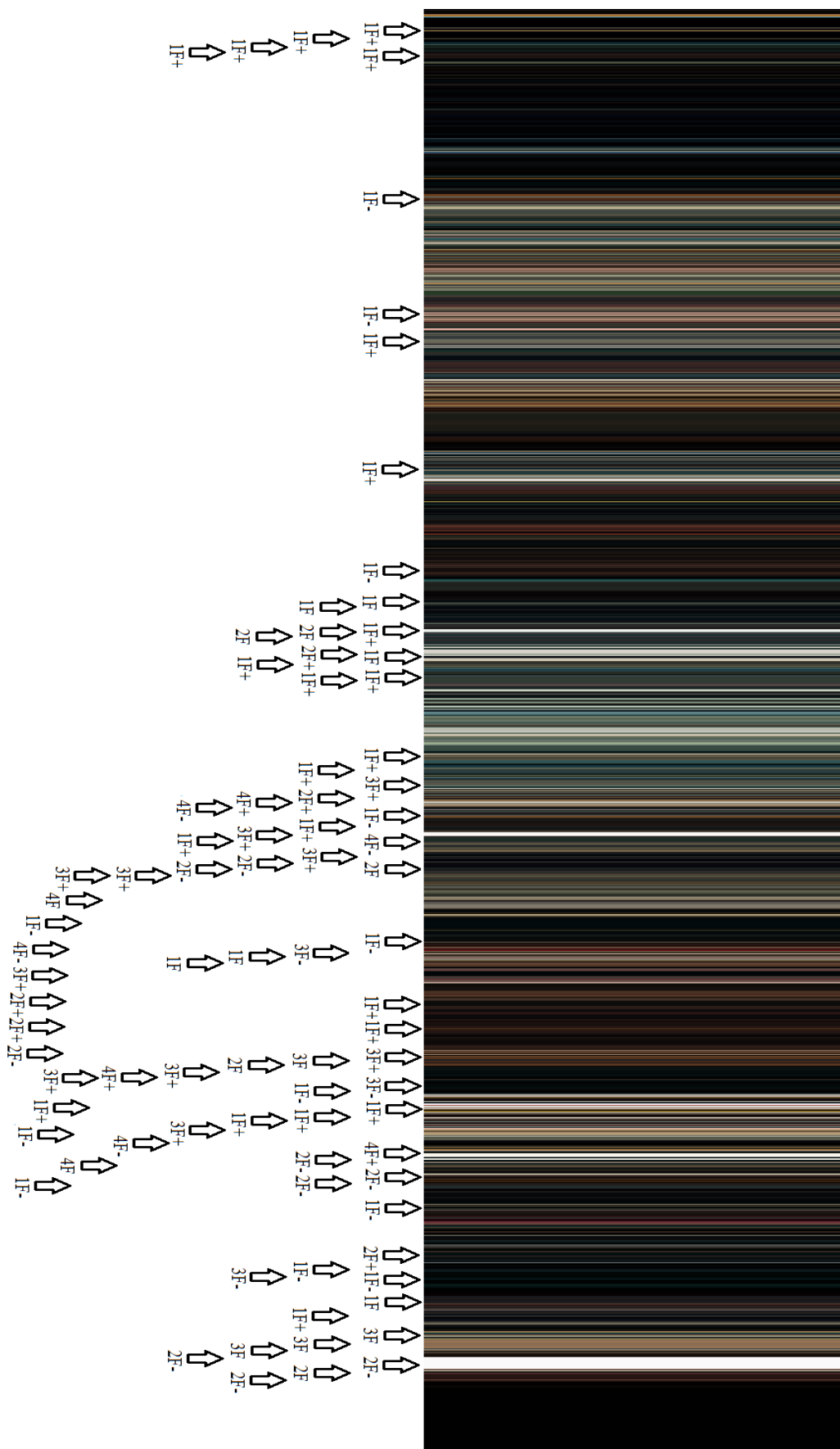
Filmo „Bronsonas“ spalvinė laiko juosta



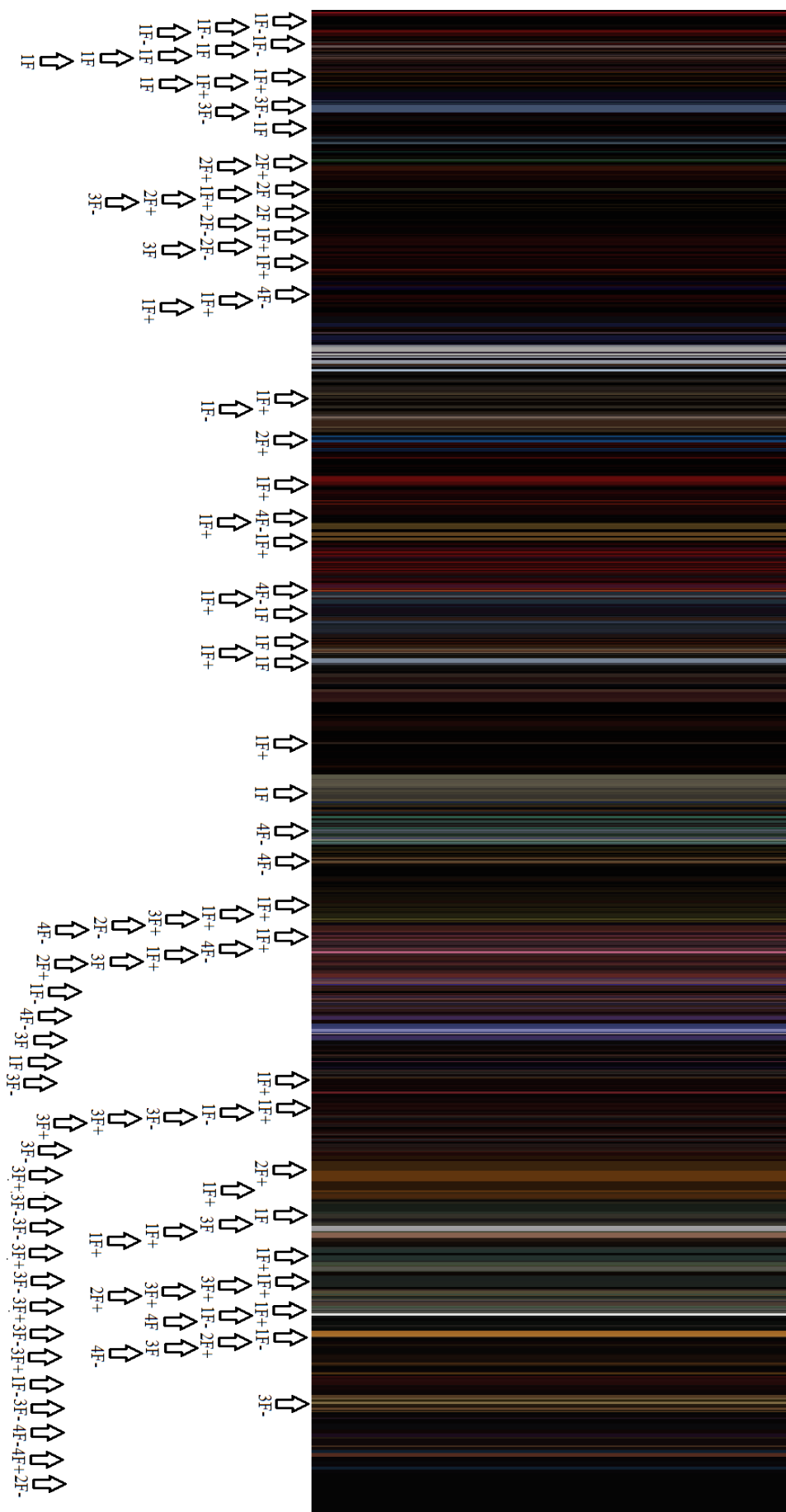
Filmo „Artėjanti Valhala“ spalvinė laiko juosta



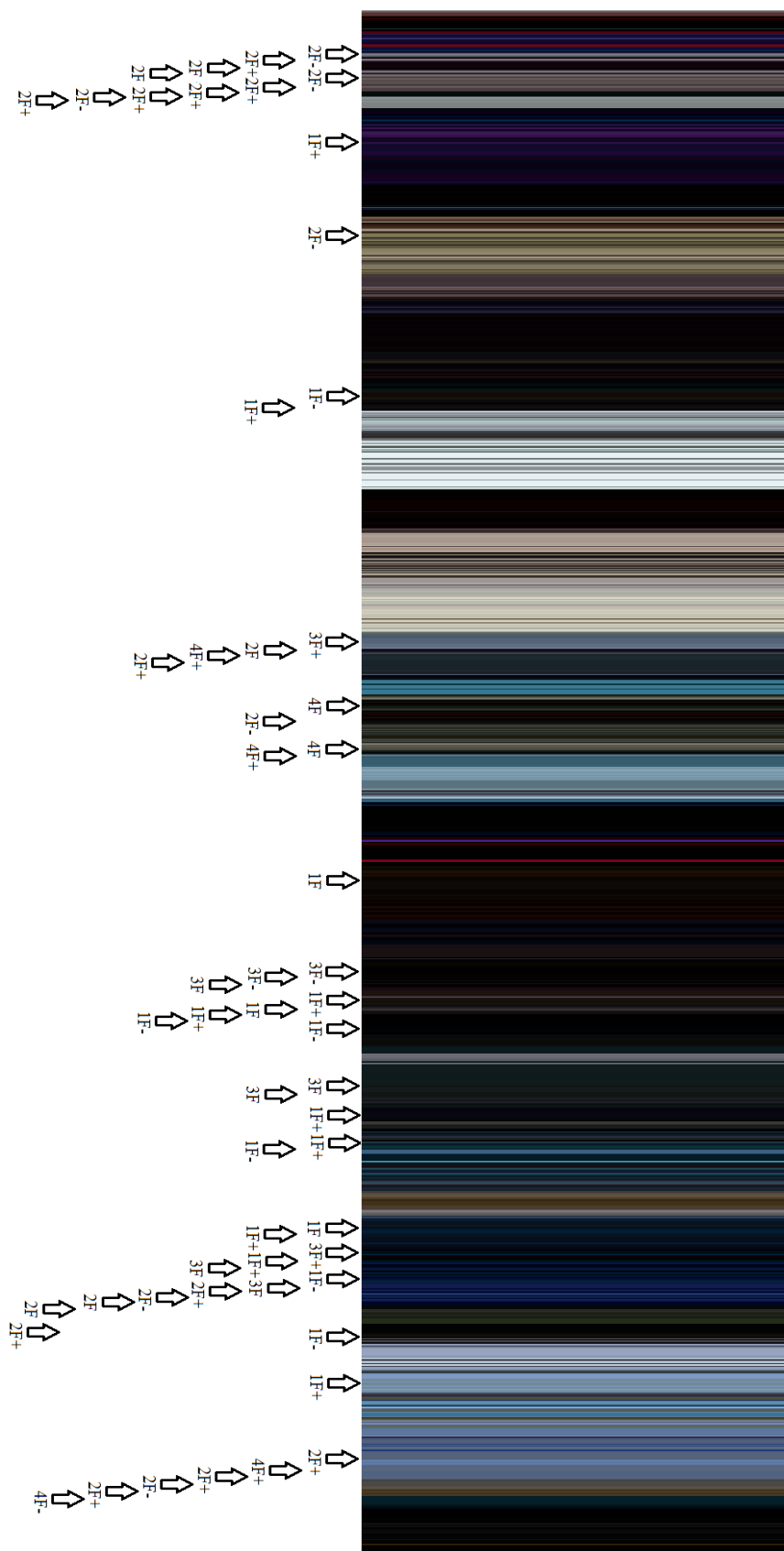
Filmo „Vairuok“ spalvinė laiko juosta



Filmo „Tik Dievas atleidžia“ spalvinė laiko juosta



Filmo „Neoninis demonas“ spalvinė laiko juosta



English summary

Violence in Cinema: the Case of Nicolas Winding Refn

Key words: cinema, violence, ultraviolence, politics, censorship, cinema of attractions, narrative, mimesis, aesthetics.

Violence was always a popular theme in movies. Nevertheless, through the history of cinema, we can track an everlasting critique of violent images. Since the beginning of the 20th century, violent cinema has been under constant political pressure, that required implementation of a strict censorship mechanism. That is why we can boldly state, that violent cinema is fundamentally connected to political questions of censorship and political order. By analyzing cinema violence, we raise questions about political concepts like fiction/reality, permitted/prohibited, moral/amoral and normal/abnormal. Usually, critics of violent cinema claim that violent films are a meaningless, but a dangerous product, that can transgress into reality. For example, violent movies can inspire the spectator to repeat the things that he saw on the screen. But such claims *a priori* deny the possibility that violent movies can become an original examination of violence itself. In this paper we claim that ultraviolent movies can raise an original discussion about the phenomenon of violence. This is where the problem of this paper arises. The goal of this paper is to critically analyze five ultraviolent movies made by Danish director Nicolas Winding Refn, and to examine how he creates his violent cinema. By investigating the relationship between narrative and violent images, we raise the question, do violent images inevitably become a meaningless and a dangerous object. The narratological analysis of five ultraviolent movies proves that movie violence can help the spectator raise important intellectual questions: who is responsible for viewing violent images, is the narrative and violence related and so on. This proves that cinema violence is more concerned with the cognitive processes of the creator or the spectator than with reality. And this gives ground for the criticism of mimetical theory of images and reality and the claim that movie violence is an insensible and dangerous product. This inquiry raises the question of the legitimacy of censorship of violent images. The originality of this paper comes in the methodological investigation of violent images, that is usually ignored by other researchers.