



Meno istorija ir kritika 8
Art History & Criticism 8

**ERDVĖS IR LAIKO REPREZENTACIJOS MENĖ.
PASAULĖVAIZDŽIAI, DISKURSAI, ARTEFAKTAI
REPRESENTATIONS OF SPACE AND TIME IN THE ART.
WORLDVIEWS, DISCOURSES, ARTIFACTS**



REDAKCIINĖ KOLEGIJA / EDITORIAL BOARD

Pirmininkas / Editor-in-chief:

Prof. habil. dr. Vytautas Levandauskas (Vytauto Didžiojo universitetas, Lietuva / Vytautas Magnus University, Lithuania)

Redakcijos taryba / Editorial Council

Prof. Ph. D. Joakim Hansson (Gotlando universitetas, Švedija / University of Gotland, Sweden)

Dr. Rūta Kaminska (Latvijos dailės akadēmija / Art Academy of Latvia)

Prof. dr. Vojtěch Lahoda (Čekijos mokslų akademijos Meno istorijos institutas / Institute of Art History of the Academy of Sciences of the Czech Republic)

Prof. dr. Aliaksandr I. Lakotka (Baltarusijos nacionalinės mokslų akademijos K. Krapivos meno, etnografijos ir folkloro institutas / The K. Krapiva Institute of Study of Arts, Ethnography and Folklore of the National Academy of Sciences of the Belarus)

Prof. dr. Małgorzata Sugera (Jogailaičių universitetas, Lenkija / Jagiellonian University, Poland)

Prof. Ph. D. Bronius Vaškėlis (Vytauto Didžiojo universitetas, Lietuva / Vytautas Magnus University, Lithuania)

Prof. Ph. D. Kęstutis Paulius Žygas (Arizonos valstijos universitetas, JAV / Arizona State University, USA)

Redakcijos valdyba / Publisher Board

Dr. Linara Dovydaitytė (Vytauto Didžiojo universitetas, Lietuva / Vytautas Magnus University, Lithuania)

Doc. dr. Edgaras Klivis (Vytauto Didžiojo universitetas, Lietuva / Vytautas Magnus University, Lithuania)

Dr. Tomas Pabedinskas (Vytauto Didžiojo universitetas, Lietuva / Vytautas Magnus University, Lithuania)

Doc. dr. Aušrinė Slavinskienė (Vytauto Didžiojo universitetas, Lietuva / Vytautas Magnus University, Lithuania)

Atsakingoji sekretorė/ Secretary of the Responsible

Doc. dr. Nijolė Taluntytė (Vytauto Didžiojo universitetas, Lietuva / Vytautas Magnus University, Lithuania)

Žurnale spausdinami straipsniai yra recenzuojami dviejų redakcijos kolegijos narių arba jų paskirtų recenzentų.

All papers published in the journal are peer-reviewed by members of Editorial Board or its appointed experts.

TURINYS / CONTENTS

I. ERDVĖLAIKIS NAUJŪJŲ MEDIJŲ MENE SPACETIME IN THE MODERN MEDIA ART

Rimantas Plungė

Erdvės ir laiko dimensijos sampratos pokyčiai šiuolaikiniuose sociokultūriniuose kontekstuose:
teorinės įžvalgos ir modeliai / 6

The Transformations in the Conceptions of the Space and Time Dimensions in Contemporary
Socio-Cultural Contexts: Theoretical Insights and Models

Gintautas Mažeikis

Apgręžtas erdvėlaikis ir jo funkcijos šiuolaikiniame mene: Rimanto Plungės koliažai / 23

Détourned space-time and its functions in contemporary art: collages of Rimantas Plunge

Tomas Pabedinskas

Peržengiant akimirkos ribas: humanistinis pasaulėvaizdis Vilniaus šiokiadienių fotografijose / 39

Beyond the Limits of Moments: Humanistic Worldview in the Photographs of Vilnius' Weekdays

Shaun Camp

Zones of Interrogation: Borders and Space for Intervention / 46

Apklauso zonos: intervencijos ribos ir erdvė

Remigijus Venckus

Veidrodžio atspindžio teoriniai aspektai kino imersijos koncepcijoje / 56

The Theoretical Issues on the Mirror Reflection at the Concept of Immersion

II. LAIKO DIMENSIJOS ŠIUOLAIKINIAME LIETUVOS TEATRE TEMPORARY DIMENSIONS IN CONTEMPORARY LITHUANIAN THEATRE

Ina Pukelytė

Text and Time Dimensions in the Contemporary Theatre Discourse / 67

Tekstas ir laiko dimensijos šiuolaikiniame teatro diskurse

Edgaras Klivis

Sovietinio režimo reprezentacijos šiuolaikiniame Lietuvos teatre: *kritinės atminties link* / 74

Representation of the Soviet Regime in Contemporary Lithuanian Theatre: Towards *Critical Memory*

Rūta Mažeikienė

On Anti-Mimetic Acting: The Legacy of Modern Acting Theories in Contemporary Performance / 85

Apie antimimetinę vaidybą: modernistinių vaidybos teorijų palikimas šiuolaikiniame teatre

Martynas Petrikas

(Ne)artimas miestas: lietuviškos erdvės problema šiuolaikiniame Lietuvos teatre / 93

Distant City: Issue of National Space in Contemporary Lithuanian Theatre

Jurgita Staniškytė

Tarp naujojo realizmo ir mito: dabarties versijos šiuolaikiniame Lietuvos teatre / 102

Between New Realism and Myth: Visions of Contemporary Society on Lithuanian Theatre Stage

III. LIETUVOS KULTŪRINĖS ATMINTIES ARTEFAKTAI
ARTIFACTS OF THE LITHUANIAN CULTURAL MEMORY

Lina Preišegalavičienė

The Interaction of Memory and the Interior in the Interwar Kaunas Living Spaces (1918–1940) / 111
Atminties ir interjero sąveika tarpukario Kauno gyvenamųjų patalpų interjeruose (1918–1940)

Vytautas Levandauskas, Nijolė Taluntytė

Lithuanian Old Brick Size Variations over Time / 131
Lietuvos senųjų plytų dydžių kaita laiko tėkmėje

VARIA

Laima Šinkūnaitė

Klemensą Čerbulėną prisimenant / 151
In memoriam of Klemensas Čerbulėnas (1912–1986)

Linara Dovydaitytė

Apie dabarties istorijos rašymą / 157
About the writing of today's history

MŪSŲ AUTORIAI / OUR AUTHORS / 161

Remigijus VENCKUS
Vilniaus dailės akademija

VEIDRODŽIO ATSPINDŽIO TEORINIAI ASPEKTAI KINO IMERSIJOS KONCEPCIJOJE

Reikšminiai žodžiai: imersija, veidrodžio atspindžio koncepcija, stambiaplanis veido atvaizdas, ekranas, *kitas*, tikrovės atspindys.

Kino menas vystėsi ne tik kartu su kitomis meno kūrybos sritimis (literatūra, teatru, daile ir pan.), bet ir su technologijomis. Technologijų nulemti estetiniai sprendimai lėmė naujas kūrinių patyrimo galimybes. Kinematografinio kūrinių patyrimas yra susijęs ne tik su technologijomis, bet ir su tikrovės klausimu. Kinematografinis kūrinys ne tik atrodė (ir atrodo) adekvatus realybės tikrumui, bet kai kuriais atvejais vaizdas, regimas ekrane, yra pranašesnis už įprastą tikrovės išpūdį. Dažnai vaizdas ekrane patiriamas kaip savosios, tikrosios, natūralios aplinkos dalis arba kaip kita realybė, kurios vizualumas tarsi pakeičia dabartinės tikrovės vaizdą. Taigi kinematografinio kūrinių sėkme galima laikyti kokybišką, realybę tarsi pakeičiančią, kūrinių tikrovę. Kai kuriais atvejais vaizdai ekrane ne tik atrodo kaip aplinkoje esantys tikri vaizdai, bet ir šokiruoja savo natūralistiniu tikrumu. Ši kinematografinio kūrinių galia meno teoretikus ir filosofus verčia remtis psichoanalize ir kelti klausimus – kodėl ekrano tikrovė tikresnė už realybę? Kodėl ekrano vaizde žiūrovas demonstruojamą įvykį suvokia kaip vykstantį čia ir dabar, vykstantį fizinės tikrovės aplinkoje? Gausūs teoretikų bandymai įvardinti meno kūrinių galią, verčiančią suabejoti tikrovės tikrumu, ir žiūrovo norą patirti ekrane regimą fikciją kaip čia ir dabar kintančią tikrovę, nuotykią, įvykį ar tragediją, ilgainiui lėmė *kino imersijos* koncepciją (jos atsiradimą ir formavimą).

Imersijos idėja labai gausiai plėtojama prancūzų filosofo Jean-Louis'o Baudry *aparato* teorijoje, pagal

kurią visi imersiškumo klausimai susiję su siekiu demaskuoti kino žiūrovo patyrimą. Tačiau ekrane tikrovės nėra. Tikrovė nėra patiriama, yra patiriamas tik jos efektas. O kinematografo įtaigumą įrodo tai, kad žiūrovas pradeda tapatintis su personažais, vaizduojamą aplinką ir įvykį patirti kaip tai, kas yra išgyvenama asmeniškai. Taigi imersijos metu yra įsitraukiama į reginį, į siužetą, į vaizduojamą aplinką ar įvykį ir susitapatinama su tuo, kuris komunikuoja, arba su ta aplinka, kuri lemia personažo veiksmus. Šiuo atveju galima tvirtai teigti, kad imersijai būdingas susitapatinimas ir įsitraukimas¹.

Klausimą apie įsitraukimą į kino ekrano vaizdą savo teorijose gausiai plėtoja prancūzų psichanalitikas ir filosofas Jacques Lacan'as (1901–1981). Anot J. Lacan'o, susitapatinimas su tuo, kuris regimas ekrane, yra panašus į savęs regėjimą veidrodžio atspindyje. Taigi atvaizdas ekrane pripažįstamas kaip savo kūno ir savo aplinkos atspindys veidrodyje. Pastebėtina, kad imersijos ir veidrodžio atspindžio koncepcijos gvildena panašias ir beveik tapačias idėjas. Šios koncepcijos formuoja bendrą probleminį tinklą, tačiau šiame straipsnyje vyrauja imersijos konceptualinė pozicija. Taigi specialiai visos galimos, į imersijos projekto sudėtį patenkančios, kandidatės (teorijos) nebus aptariamoms ir analizuojamos.

Straipsnio tyrimo objektas yra veidrodžio atspindžio teorijos santykis su imersijos fenomeną kvestionuojančiomis teorijomis. Straipsnio tikslas – įsitraukimą

į vaizdų tėkmę, regimą kino ekrane, kvestionuoti kaip veidrodžio atspindžio patyrimą.

Šį mokslinį straipsnį galima laikyti teoriniu atsigrėžimu į veidrodžio atspindžio idėją ir jos plėtotę. Siekiama pagrįsti kino, kaip psichoanalizės seanso, sampratą; atskleisti veidrodžio atspindžio idėjos santykį su ekranu, kaip lango ir rėmo, koncepcijomis; pagrįsti veido atvaizdo stambaus kadro sampratą; atskleisti žvilgsnio ir žiūrėjimo kaip *kito* sampratą bei nustatyti jos ryšį su veidrodžio atspindžio idėja; pagrįsti savojo Aš vietos pakeitimo / sukeitimo koncepciją, atsižvelgiant į veidrodžio atspindžio idėją.

Atsigrėžimas į veidrodžio atspindžio teoriją yra būtinas, nes šiais laikais imersijos klausimas nebėra siejamas vien tik su kino medija. Teoretikai dažnai pasuka imersinių, virtualios erdvės plėtotei priklausančių medijų tyrimo lauko link. Grįžimas į veidrodžio atspindžio teoriją ir jos kritiką atveria tam tikrus (nebūtinai kino) fundamentalaus ekranu suvokimo modelius. Tačiau dėl ribotos apimties imersijos klausimai ir veidrodžio atspindžio galimybės, išskylančios kitose medijose, tekste nėra išsamiai aptariamasi.

Straipsnyje visa teorija yra gausiai siejama su kino meno kūrybos pavyzdžiais. Glaustai analizuojami ir aptariamasi 29 įvairaus laikotarpio kino filmai. Visi pavyzdžiai įrodo akivaizdų teorijos ir kino kūrybos ryšį. Šiuolaikinio kino pavydžiai atveria veidrodžio atspindžio idėjos taikymo dabartinėje kinotyroje galimybes. Visi kino filmų pavydžiai yra parinkti skirtingi, nesilaikant kokios nors aiškios chronologijos, bet, priešingai – siekiama atverti veidrodžio atspindžio koncepcijos įvairiapusiškumą ir tinkamumą įvairiems kino meno pavydžiams tirti.

VEIDRODŽIO ATSPINDŽIO TEORIJOS ATSIRADIMO PRETEKSTAS: KINO IR PSICHOANALIZĖS SEANSAS

Kino tyrimų lauke imersijos problema labiausiai plėtojama remiantis psichoanalizės ir / ar psichanalitinės filosofijos idėjomis. Dažniausiai šios idėjos yra empirinio pobūdžio. Jos nulemtos natūraliai susiklosčiusio ryšio su požiūriu į tikrovę; santykio su kino filmo realybe; susitelkimo į filmo realistiškumą

(pastebėtina, kad ne visada realistinio, bet ir fantastinio tipo, pvz., specialiųjų efektų, kūriniai geba žiūrovą įtraukti į netikrą pasaulį, kuris verčia žavėtis estetika ir į antrą planą nustumia klausimus, kiek vaizdas atitinka realybę)².

Klausimai apie ekraną, kaip fikciją, darančią įtaką žiūrovo suvokimui, pirmiausia buvo formuluojami remiantis Sigmund'o Freud'o (1856–1939) ir Carl'o Gustav'o Jung'o (1875–1961) teorine žiūra. Remiantis psichoanalize konstatuotina, kad imersijos metu, panašiai kaip ir psichoanalizės seanse, sapnai ir simptomai, kartu su svajonėmis ir geismais, jungiasi į vieną sistemą. Tikrovėje (ne)įvykusi situacija yra reprezentuojama per svajonę ir geismą. Svajonę kino ekranas iškelia ir / arba įteigia kaip realų nutikimą. Kiekvienas teigiamo įvykio įsivaizdavimas lemia tam tikrą malonumą, kuris sąlygoja akimirksniu atsiveriančią pozityvią praeitį bei jos sukeliama pilnatvės pojūtį. Žiūrėjimo metu kinas suteikia galimybę numalšinti svajones ir geismus bei patirti malonumą, kai susitapatinama su reginiu. Būtent malonumas, kaip pilnatvės pajautos sąlyga, yra projektuojamas kino ekranu plokštumoje. Ekranas virsta melo mašina, nes vaizduojami geismai ir svajonės veikia kaip melaginga tikrovės reprezentacija. Žiūrėjimo akto metu patiriamas malonumas kai įsitikinama, kad realybėje gyvenama ir elgiamasi lygiai taip pat, kaip ir ekranu tikrovėje. Filmo „vartojimo“ metu per ekraną žiūrovas pats legalizuoja melą ir grindžia jo poreikį. O kino imersijos idėja susijusi su geidžiamu objektu kaip malonumu, kuris yra ne kažkas konkretaus, bet efemeriškas melas apie tikrovę³.

Anot Elizabethos Annos Kaplan, psichoanalizės idėjos yra taikomos kinui dėl to, kad psichoanalizė suvokiama ne tik kaip mokslas arba terapinė praktika, bet ir kaip kultūros reiškinių ir / ar produktų tyrimo instrumentas. Iš psichoanalizės į kino imersijos koncepciją perkeliama iracionali subjekto motyvacija. Kino žiūrovas geidžia atvaizdo ir taip tarsi išsižada tikrovės. Per vaizdą, demonstruojamą ekrane, yra formuojama socialinė žiūrovų ir socialinė kino personažų visuomenė, su kuria ne tik siejamasi, bet ir yra tapatinamasi⁴.

**VEIDRODŽIO ATSPINDŽIO
TEORIJOS UŽUOMAZGOS:
EKRANAS KAIP LANGAS IR RĖMAS**

Viena fundamentaliausių kino imersijos sampratų yra siejama su kino, kaip veidrodžio atspindžio, idėja. Šią teorijos kryptį lėmė psichoanalitiko Jacqueso Lacano *veidrodžio etapo (stade du miroir)* teorija. Anot mokslininko, vaikas, matydamas savo atvaizdą veidrodyje, pradeda suvokti, kad jis nėra mama. Atpažinęs save, ugdo savo tapatumo pojūtį ir savąjį ego. Veidrodžio etapas prabyla apie progresyvią individo savikūrą, o remiantis šia idėja suformuota *veidrodžio atspindžio koncepcija* nurodo egzistuojant individo regresyvią kūrybą, patiriamą per fiktyvius atvaizdus. Veidrodžio atspindys konstatuoja tai, kad žiūrovas, remdamasis panašiais principais kaip ir vaikas, atpažįsta ekrane demonstruojamas adekvačias savojo gyvenimo akimirkas ir su jomis tapatinasi. Ši koncepcija ypač suaktualinama tuo metu, kai kadro sekoje akcentuojamas žiūrinytis, jo žvilgsnis, ir kyla klausimas – ar žiūrovas iš tikrųjų stebi personažą, ar jį (žiūrovą) stebi personažas? Žiūrėjimas į savo atspindį veidrodyje tuo pačiu metu veikia ir kaip žiūrėjimas į išorę. Šis žiūrėjimo aktas ypač individualus.

Nors kritikui sunku numatyti, tačiau įmanoma hipotetiškai konstatuoti veiksnius, lemiančius reginio ekrane, tarsi savęs paties arba savosios aplinkos patyrimą. Hipotetiškai galima konstatuoti, kad susitapatinimas patiriamas, kai:

a) kūrinyje dominuoja žiūrovo kasdinei kultūrai adekvati aplinka. Ji konstruojama atsižvelgiant į tam tikrą aplinką nulėmusią arba keitusią visuomenės ir jos atstovų egzistenciją. Ši aplinka kino kūriniuose pasirodo per naratyvą, glaustai susijusį su tam tikra vieta. Naratyvas gali būti išplaukiantis iš tam tikros vietos pokyčių, susijęs su kultūriniais papročiais ir gyvenimo būdu. Kaip pavyzdį galima paminėti kino filmą *Keturi* (4, 2005 m.) (Ilja Hržanovskis (Илья Хржановский) g. 1975 m.). Kūrinyje susikerta keturios istorijos. Kiekviena iš istorijų atskleidžia Rusijos provincijos kasdienybę. Daugiausia filme pasakojama apie merginą, kuri nuvyksta į kaimą ir dalyvauja draugės laidotuvių rituale. Po laidotuvių mergina lieka kelias dienas kaime ir įsitraukia į vietinių išger-tuves, barnius, mirusiosios gedėjimo ritualus.

b) kūrinyje nutinka įvykis, kurį (arba kažką panašaus į ekrane regimąjį įvykį) žiūrovas jau yra patyręs ir išgyvenęs. Įvykis suvokiamas lyg asmeninės atminties likutis. Ši situacija yra ypač būdinga psichologinėms dramoms, susijusioms su tam tikra žiūrovui artima kultūra. Kaip pavyzdį galima paminėti tokius filmus, kaip Algimanto Puipos (g. 1951 m.) *Nuodėmių užkalbėjimas* (2007 m.) ir *Miegančių drugelių tvirtovė* (2012 m.). Šiuose filmuose, sukurtuose pagal rašytojos Jurgos Ivanauskaitės (1961–2007) kūrybą, įvykių plėtotė ir visa vaizduojama kultūrinė aplinka artima dabartinei Lietuvai ir jos gyventojams. Būtent dėl to Lietuvos kultūrinėje erdvėje filmas veikia kaip tikrovę adekvačiai atspindintis veidrodis.

c) kūrinyje taip pat gali būti formuojama įtaigi dar nepatirta aplinka ir įvykis. Šiuo atveju per nepatirtąjį įvykį ir aplinką reginys veikia kaip tai, kas yra geidžiama išsipildymo, arba kaip tai, kas baugina, nes tikima, kad kada nors išsipildys. Kaip pavyzdį galima paminėti Roland'o Emmerich'o (g. 1955 m.) kino filmą *2012* (2009 m.), kuriame pasakojama apie paskutiniąsias Žemės planetos gyvavimo akimirkas ir žmonijos bandymus išsigelbėti. Šis fantastinis apokaliptinis filmas sukėlė audringas plačiosios visuomenės reakcijas. Vėliau NASA (JAV nacionalinės aeronautikos ir kosmoso administracija) ramino įaudrintos vaizduotės visuomenę ir internetu platino pranešimą, kuriame buvo skelbiama, kad pasaulio pabaigos 2012-aisiais nebus.

Šie trys išvardinti punktai leidžia teigti, kad pats žiūrėjimas virsta nauju žiūrėjimu, kuris nebėra susietas su žiūriniučiuoju; žvilgsnis *pamiršta* žiūrintįjį ir tampa neįvardijamu *kitu*, kuris tarytum pradeda vertinti patį žiūrintįjį. Kaip pavyzdį galima paminėti kino filmus, kuriuose dominuoja du laisvai judančios kameros tipai, leidžiantys reginį patirti kaip savo akies žvilgsnio rezultatą:

1. Judanti kamera primena veiksmo arba aplinkos stebėjimą. Ši kamera juda laisvai skirtinguose kadruose. Kameros judėjimas, sekdamas įvykius, aplinką ir kitus personažus, sukuria betarpiško buvimo kitoje aplinkoje išpūdį. Įvykis lyg įterpiamas į aplinką, kuri apžiūrima savomis (žiūrovo) akimis. Šis *žiūrėjimas* būdingas visų žanrų filmams,

tačiau specialiai labiausiai plėtojamas dramų ir trilerių kūryboje. Pasitelkiant šį kameros tipą, siekiama sukurti asmenišką dialogą tarp žiūrovo ir ekrano tikrovės. Kaip pavyzdį galima paminėti Lars'o von Trier'o (g. 1956 m.) kino filmą *Melancholija* (2011 m.), kuriame nufilmuoti vestuvių vaizdai primena dokumentinį įvykio ir aplinkos stebėjimą.

2. Naudojant namų kino filmavimo ir montavimo metodą, kuriamas išpūdis, kad žiūrovas yra savotiško dokumentinio įvykio dalyvis, kad jis (žiūrovas) viską patiria asmeniškai, o kai kada net lemia ekrane demonstruojamo veiksmo pokyčius. Paskutiniu metu šis metodas ypač gausiai naudojamas siaubo trileriuose, tokiuose kaip *Antgamtinė energija* (Oren Peli *Paranormal Activity*, pirma dalis – 2007 m.; Tod Williams *Paranormal Activity*, antra dalis – 2010 m.; Henry Joost, Ariel Schulman, *Paranormal Activity*, trečia dalis – 2010 m.), kai šeima įsigyja vaizdo kamerą ir bando užfiksuoti namuose vykstančio antgamtinio reiškinio priežastis; filme *Šėtonas manyje* (William Brent Bell *The Devil inside*, 2012 m.), kai mergina bando sukurti dokumentinį filmą apie savo mamą, apsėstą demonų. Visuose išvardintuose kūriniuose filmuojama namų kino metodu. Taigi kuriamas dokumentinio fiksavimo (filmavimas be jokio pakartojimo ir be jokio montavimo į vientisą filmo sistemą) išpūdis.

Imersijos atžvilgiu svarbų vaidmenį atlieka artimo plano ir netgi suasmenintų / įasmenintų vaizdų keliamos inspiracijos, apie kurias jau buvo kalbėta net XX a. 3 dešimtmečio kino teorijoje, kvestionavusioje kiną kaip ideologijos instrumentą⁵. Anot kino kritiko Andrew'ui Dudley'aus (g. 1954), XX a. 3 dešimtmečio laikotarpiu vyravo du kino ekrano suvokimai: kinas kaip *langas* (*window*) ir kinas kaip *paveikslo rėmas* (*frame*). Andre Bazin'as (1918–1958) manė, kad visas pasaulis yra už lango rėmų, o kinas leidžia langą sukinėti (tarsi dairytis) ir (*per jo rėmus?*) stebėti pasaulį. Ekrane regimas pasaulis yra toks elementarus ir objektyvus, kad su juo tapatintis nereikia jokių pastangų. Tačiau Sergejus Eizenšteinas (Сергей Михайлович Эйзенштейн; 1886–1948) ir Rudolf'as Arnheim'as (1904–2007) buvo linkę manyti, kad įrėminimo būdu yra konstruojamas suvokimas ir iš anksto numatomas tikrovės efektas; t.y. į rėmą išpaudžiama objektyviai

atrodanti (tačiau subjektyvi) prasmė, kuri jau nebėra paprastas absoliučiai objektyvus langas. Taigi su kuo ir kada turi tapatintis žiūrovas, yra iš anksto nustatoma. Šią mintį praktinėje kino kūryboje įrodė ir pats kino režisierius S. Eizenšteinas, sukurdamas garsųjį propagandos šedevrą *Šarvuotis Potiomkinas* (*Броненосец «Потёмкин»*, 1925 m.), o vėliau ir Leni Riefenstahl (1902–2003) didingame propagandiniame kino filme apie Adolfą Hitlerį (1889–1945) *Valios triumfas* (*Triumph des Willens*, 1935 m.) grindė šią rėmo idėją. Pastebėtina, kad rėmo idėjos plėtotę galima išvysti ir Levo Kulešovo (Лев Владимирович Кулешов; 1899–1970) teorinio pobūdžio svarstymuose ir kino eksperimentuose, kai vienas kadras, gretinamas su keliais skirtingais kadrų, sukelia visiškai netikėtus ir pirmajam kadrai neadekvačius asociacijas. Remdamasis L. Kulešovu ir S. Eizenštainu Jean'as, Mitry (1907–1988) iškeilia ir grindžia idėją, kad lango ir rėmo koncepcijos ilgainiui susijungia į vieną visumą ir taip lemia naujos – veidrodžio atspindžio – koncepcijos suformulavimą ir plėtotę⁶.

VEIDO / ŽVILGSNIO ATVAIZDAS, KITAS IR VEIDRODŽIO ATSPINDŽIO KONCEPCIJA

Veidrodžio atspindžio idėjos pradžia galima laikyti filosofų ir kino kritikų pastabas apie stambaus plano kadrai, veido atvaizdą ir jo įtaką žiūrovo suvokimui. Dar 1924 m. šias mintis pradėjo gvildinti kino teoretikas ir praktikas Bela Balazs'as (1884–1949). Jo teorinė žiūra postulavo, kad kritinėse filmo naratyvo situacijose, dažniausiai suvokiamose kaip konflikto vaizdavimas, visada yra akcentuojama iš stambių kadrių sudaryta įvykio(ių) seka. Šiuo atveju stambumas neatsiejamas nuo konfliktuojančiųjų personažų veido arba veido dalies demonstravimo. Artimas planas visada suteikia dvi galimybes: pirma – rodyti tik veidą, antra – žiūrovui / pasauliui pažvelgti iš tokių pozicijų, iš kokių buvo sukonstruota filmo tikrovė (apie šią galimybę straipsnyje rašyta anksčiau, kur atkreipiamas dėmesys į susitapatinimą su vieta ir įvykiu). Taigi veidrodžio atspindžio koncepcija postuluoja ne tik žvilgsnio ir ekrano, kaip veidrodžio, sąveiką, bet ir aktualizuoja per ekraną patiriamą savotišką afekto būsenos analogą. Pastebėtina, kad šiuo atveju afekto būseną sietina su

prancūzų filosofo Gilles'o Deleuze'o (1925–1995) teorine žiūra – kadangi afekto vaizdas yra stambus planas, o stambus ir dėmesį patraukiantis planas yra tas, kuriame regimas veidas. Taigi afektas dažniausiai sukuriamas iš stambaus plano, kurio pagrindas yra veidas. Taip veidas suponuoja veidrodžio atspindžio kategoriją (t.y. afektinis vaizdas = veidrodinis atspindys). Afektinis veido vaizdas ypač pastebimas Alfred'o Hitchcock'o (1899–1980) kino filmo *Psycho* (1960 m.) epizode, kai rodomas moters nužudymo duše aktas. Stambiaplanis rėkiančio veido kadras pakartojamas net kelis kartus. Jis (kadras) filmuojamas iš kelių skirtingų kameros pozicijų. Pastebėtina, jog nors Gilles'o Deleuze'o afektinis vaizdas yra atspindėjimo ir atspindžio junginys, tačiau Jacques'o Aumont'o (g. 1942) teorinėje žiūroje veido atvaizdas laikytinas hermenautine mįsle. Čia veidas yra kažkieno kito, t. y. paslėpto, vidus⁶. Šiuo atveju teigtina, kad kito, paslėptojo vidaus = veido idėja gali būti siejama ir su Ridley'aus Scott'o (g. 1937 m.) filmų *Svetimas* (pvz., *Alien* 1979 m.) serija ir 2012 m. pasirodžiusiu kūriniu *Prometėjas* (*Prometheus*, 2012 m.). Visuose R. Scott'o filmuose gvildinama panaši kosmose gyvenančio, gyvybę užkariaujančio, įsikūnijančio ir parazituojančio žmogaus kūne padaro idėja. Nerimas personažų veiduose (ypač artimo plano) visada išduoda, kad filmo aplinkoje veikia kažkas kitas, kažkaip kitaip atrodantis ir persekiojantis gyvus personažų kūnus.

Veidrodžio atspindys, patiriamas per kino ekraną, yra regresyvaus pobūdžio; o progresyvus atspindys siejamas su J. Lacan'o idėja, kad nuo šešių iki aštuoniolikos mėnesių kūdikis nekontroliuoja savo kūno judesių, bet jau pradeda atpažinti savo kūną veidrodžio atspindyje. Atspindys suteikia priežastį atsirasti idealiam *ego* (idealizuotai savęs projekcijai) ir *ego* idealumui (idealiai kažkieno kito, bet ne savo kūno, projekcijai). Kino analizės atveju idealizuoto ir idealaus *ego* santykis yra regresyvus, nes susietas su įsitikinimu, kad *kito* žvilgsnis yra jo paties (žiūrovo) žvilgsnis. Žiūrovo reflektuojamas veidrodžio / ekrano paviršius nurodo, kad kiekviena diena yra išgyvenama per savikontrolę, kaip tam tikras savivartojimas per atvaizdą (nebūtinai veido), o *ego* idealumas yra siekiamas kaip idealistinis objektas. Kai *kito* (t.y. ekrane regimas) žvilgsnis nesutampa su

žiūrovo žvilgsniu, kyla savotiškas konfliktas. Konfliktu taip pat laikoma tai, kad kino seanso metu pats žiūrovas niekada nebūna savimi, bet nuolat svyruoja tarp idealaus *ego* ir *ego* idealumo kategorijų. Šiuo atveju galima teigti, kad vaikas progresyviai pradeda savęs pažinimą identifikuodamasis su *kitu* (t.y. atvaizdu), o žiūrovas, veikiamas kino ekrano, tarsi užbaigia savęs identifikavimo aktą (regresuoja). Dvejojimas tarp idealaus *ego* ir *ego* idealizmo išgyvenamas ir paties vaiko. Tačiau kino ekrano dėka norai, kuriuos rodo ekranas, nėra suvokiami kaip savyje esantys trūkumai. Norai leidžia save patį patirti kaip kažką kitą (arba save – kaip įsivaizduojamą svajonę). Geidžiami norai dažniausiai išskyla ir tampa aktualūs romantinio pobūdžio filmuose. Kaip pavyzdys paminėtinas bendras skirtingų dvidešimties režisierių kino kūrinys *Aš myliu tave, Paryžiau* (Olivier Assayas, Frédéric Auburtin, Emmanuel Benbihy, Gurinder Chadha, Sylvain Chomet, Ethan Coen, Joel Coen, Isabel Coixet, Wes Craven, Alfonso Cuarón, Gérard Depardieu, Christopher Doyle, Richard LaGravenese, Vincenzo Natal, Alexander Payne, Bruno Podalydès, Walter Salles, Oliver Schmitz, Nobuhiro Suwa, Daniela Thomas, Tom Tykwer, Gus Van Sant, *Paris, je t'aime*, 2006 m.). Kūrinyje iš skirtingų pozicijų ir skirtingais stiliais bandoma parodyti Paryžiaus miestą ir jo tikrovę. Romantinio pobūdžio kūrinyje siekiama sukurti estetišką nostalgijos jausmą, nulemiantį ir geidžiamą Paryžiaus, kaip reiškinių, išpūdį. Šiuo atveju galima teigti, kad suromantintas tikrovės atspindys, atsi-veriantis veidrodžiškame ekrano atspindyje, leidžia prarasti savikontrolę ir taip regresuoti – pasinerti į įtaigesnį kino medijos demonstruojamą tikrovės atvaizdą. Šis ekranas nuskurdina tikrovę ir palieka tik jos suaktyvintus pėdsakus (taip pat nuskurdina ir veido atvaizdą – paliekamas tik aktyvus ir įtaigus veido pėdsakas). Taigi galima kelti hipotetiškai retorinį teiginį ir su juo sutikti, kad tik kitos sistemos arba kitos realybės (t. y. kino realybės) pėdsakas yra imersiškasis, įtraukiantis ir afektingas (t. y. kitos realybės pėdsakas ir yra veidrodžiškasis atspindys).

Ekranas veikia kaip iškreiptas veidrodis, kuris (su)geba prikelti prarastus šešėlius, t. y. realybės užkulius paversti matomais. Pastebėtina, kad veidrodžio atspindžio ir šešėlio santykis buvo gausiai

plėtotas vokiečių ekspresionistiniame kine (Stellan Rye (1880–1914), Paul Wegener (1874–1948) *Prahos studentas* (*Der Student von Prag*; 1913 m.), Robert Wiene (1873–1938) *Daktaro Kaligario kabinetas* (*Das Kabinet des Dr. Caigari*; 1919–1920 m.), Friedrich Wilhelm Murnau (1888–1931) *Nosferatu* (1922 m.); iš dalies veidrodžio atspindžio ir šešėlio santykis pastebimas ir prancūzo Louis'o Feuillade (1873–1925) pirmuosiuose begarsio kino serialuose *Fantomas* (*Fantômas*; 5 serijos, 1913–1914 m.), *Vampyrų* (*Les Vampires*; 10 serijų, 1915 m.)⁸.

Kino seanso metu žiūrovas, nebegalėdamas skirti, kur yra realybė, kur – įsivaizduojama tikrovė, tarytum pradeda regresuoti iki ankstyvos vaikystės stadijos, kuri, anot J. Lacan'o, yra *ikioidipinė vaizduotė*, kai vaikas nesupranta aplinkos, kuri egzistuoja jo žvilgsnio lauke⁹. Kino atveju regresuojantis žiūrovas pradeda vykdyti *emocijų perkėlimo programą*, t. y. ekrane suformuojamos emocijos, kurios iš tikro yra perkeliamos iš realybės arba kitų, anksčiau patirtų, ekranų¹⁰. Šis emocijų perkėlimas ypač paveikus fantastiniuose kūriniuose. Štai kino filme *Krante* (Hamish Hamilton, *On the Beach*, 2009 m.) pasakojama apie paskutiniąsias žmonių civilizacijos Žemėje dienas. Po atominio karo liko vienintelė gyventi tinkama vietovė – Australija. Dramos ašis – viena karininkų šeima, kuri bando susitaikyti su artėjančia mirtimi, nes žemyno link artėja radioaktyvus debesis. Melancholiško filmo konstrukcija artima kitoms panašaus pobūdžio dramoms ir realybėje jau įvykusioms katastrofoms. Iš to, kas jau įvyko ir buvo pavaizduota ekrane (arba iš to, apie ką žiūrovas turi žinių), ir yra vykdoma emocijų perkėlimo programa. Šiuo atveju teigtina, kad veidrodžio atspindžio sąlyga yra žiūrovų žinojimas. Taip pat pastebėtina, kad emocijų perkėlimo programa ypač akivaizdi parodijos pobūdžio filmuose, tokiuose kaip *Pats baisiausias filmas* (Keenen Ivory Wayans, *Scary Movie* – pirma dalis, 2000 m.; Keenen Ivory Wayans, *Scary Movie* – antra dalis, 2001 m.; David Zucker, *Scary Movie* – trečia dalis, 2003 m.; David Zucker, *Scary Movie* – ketvirta dalis, 2006 m.) ir *Vampyrų užknisa juodai* (Jason Friedberg, Aaron Seltzer, *Vampires Suck*, 2010 m.). Šie pavyzdžiai rodo, kad emocijų perkėlimo programa

dažniausiai vykdoma su tam tikrais tikslingais iškraipymais, kurie taip pat būdingi ir ne vien tik parodijų filmams.

Žiūrovo patirtis konstruojama remiantis nevisiškai patikimomis ir trapiomis ribomis, kurios veikia tarp įsivaizduojamų santykių. Santykiai grindžiami ne tarp savęs ir aplinkinių, bet tarp kitų, esančių ekrane (esančių atspindyje). Santykiai ne stabilūs, bet reglamentuoti ekrano. Veidrodžio atspindžio (*imersinis*) patyrimas virsta nesąmoningu aktu, kuris veikia kaip mąstymas išorėje, o vidumi tampa tai, kas priklauso jusliniam pažinimui (ši situacija artima J. L. Boudry *aparato teorijai*). Išorė yra nesąmoninga, ne kaip kolektyvinė sąmonė, bet kaip kažkas, kas nėra individualizuota, kaip gyvenimo erdvė, kurioje nėra skirtumo tarp technikos ir gamtos, kur nėra skirtumo tarp gamybos ir vartojimo, kaip ta erdvė, kurioje veikia daugybė geidžiamų veidrodžio atspindžių¹¹. Ši ne visiškai individualizuota, ne žiūrovo, tačiau *kito* vidinė erdvė konstruojama nuotykinio pobūdžio Tim'o Burton'o (g. 1958 m.) filmuose *Čarlis ir šokolado fabrikas* (*Charlie and the Chocolate Factory*; 2005 m.), *Alisa stebuklų šalyje* (*Alice in Wonderland*, 2010 m.) ir kt. Visuose išvardintuose kūriniuose formuojamas fantazijų, realybės faktų ir bendrų tikrovės dėsnių neatitinkantis pasaulis, kuris išsiveržia į ekraną lyg kažkokio *kito* fantazijos vaisius (lyg kažkokio *kito* vidus).

Anot kritikės Kajos Silverman (g. 1947), veidrodžio efektą lemia naratyvo konstrukcijos. Jos manymu, naratyvo konstrukcijų pagrindą sudaro montažo logikos, kadro kompozicijos ir kameros darbo sąjunga. Naratyvo konstrukcijos veidrodžiškai atspindi žiūrovo sąmonės veiklą. Šis atspindys pačiam žiūrovui iš dalies leidžia pasisavinti ekrane regimą vietą¹². Panašiai mano ir sociologas kino kritikas Daniel'is Dayan'as (g. 1943). Jis teigia, kad per ekraną vyksta *kito* (nesavosios) subjekto vietos pasisavinimas. Šio proceso metu kodai, kurie leidžia atlikti pasisavinimo aktą, nėra regimi, ir dėl to būtis signifikantai *ištirpsta* subjekto sąmonėje. Anot teoretiko, kino seanso metu (į)vykstantis identifikacijos procesas iš žiūrovo reikalauja vienu metu būti dviejose vietose (realybėse). Vienu metu būti ten, kur kamera yra ir atlieka žvilgsnio krypties funkciją, kitu metu būti ten arba tuo, kas yra suvokiama kaip

filmo personažas. Žiūrovas sudvejinamas; jis virsta ir žiūriniu subjektu, ir apžiūrimu objektu¹³. Būvimas vienu metu dviejose vietose pastebimas kino kūrinyje *Ketvirtoji rūšis* (Olantunde Osunsanmi, *The fourth kind*, 2008 m.). Filme pasakojama apie neaiškius ir neregimus, bet jusliškai patiriamus padarus, grobiančius žmonių kūnus. Į vieną sistemą jungiami ir derinami dokumentiniai vaizdo įrašai ir specialūs vaidybos epizodai. Žiūrovui suteikiama savotiška dalyvavimo įvykyje ir jau buvusio arba patirto įvykio apžiūrėjimo galimybė.

EKRANAS, KALBA IR SAVOJO AŠ POZICIJOS

Ekrane tarsi veidrodyje žiūrovas aptinka *kitą* kaip save patį, o kartais ir idealistinę savęs apraišką *kitame*. Kyla geismas save atverti per tam tikrą desublimacijos procesą, o kartais išryškėja ir lyčių konfliktas (įvyksta lyties netapatumas tarp personažo, kuris regimas ekrane, ir žiūrovo, kuris yra priešais ekraną). Pavyzdžiui, žiūrovas vyras gali jausti simpatiją ir pritarimą moteriško personažo veiksmams ir nesąmoningai tapatintis su ja (ir atvirkščiai). Ši situacija įmanoma kino filme *Valandos* (Stephen Daldry, *The Hours*, 2002 m.), kuriame pasakojama kontroversiška rašytojos Virginišos Adeline Woolf (1882–1941) istorija. Jos gyvenimo epizodai kūrybiškai persipina su kitų (tikėtina, kad romanuose sukurtų) herojų gyvenimo linijomis ir tragiškais dramomis. Kūrinyje veikia trys moterų personažai. Išryškinamas tragiški visų jų panašūs likimai. Vientisa, melancholiška nuotaika, puikus ir nuoseklus persipinančių istorijų naratyvas, loginės skirtingų istorijų jungtys leidžia tapatintis su visomis filmo herojėmis, nepaisant nuo jų lytinės tapatybės. Šis tapatinimasis tikriausiai įmanomas ir dėl panašių tragiškų situacijų pakartojimo, ir dėl atpažįstamų, neretam žiūrovui simpatijas keliančių aktorių. Pagrindinių personažų vaidmenis atliko šiuolaikinio Amerikos kino žvaigždės Meryl Streep (g. 1949 m.), Nicole Kidman (g. 1967 m.) ir Julianne Moore (g. 1960 m.). Kaip kitą įtaigų pavyzdį galima paminėti kino filmą *Vienišas Vyras* (Tom Ford, *A Single Man*, 2009 m.). Kūrinyje pasakojama apie vienišą homoseksualų vyrą, kurio partneris žuvo automobilio avarijoje. Kūriniu siekiama perteikti vienatvės

ir ilgesio jausmą. Formuojamas užuojautos jausmus keliantis vienišo vyro portretas.

Šie abu glaustai aptarti filmai, kaip ir begalė kitų straipsnyje nepamintėtų kino kūrinių, leidžia konstatuoti, kad vietoj to, kad būtų sublimuojamasi (pvz., vietoj seksualinio išnaudojimo arba prievartos būtų atliekamas kūnui ir visuomenei naudingas darbas), ekranas taip pat suteikia galimybę užsiimti desublimacija (iš dalies patenkinti savo kūno geismą). Šiuo atveju desublimacija veikia kaip kompromisas tarp potraukio, kuris transformuojamas į visuomenės sankcionuotą veiklą, ir tarp potraukio realizavimo, kuris atliekamas, nepaisant jokios sankcionuotos veiklos. Taip pat pastebėtina, kad tai, kas yra sankcionuota ir nesankcionuota, iš tikrųjų reglamentuojama ir legalizuojama pačių veidrodžiškų atspindžių ekrano paviršiuje tarsi vienos tam tikros institucijos¹⁴.

Tai, kad desublimacija nustatoma paties ekrano tarsi institucijos, ypač pastebima tuose kino kūriniuose, kur balansuojama ties kvestionuotais leidžiamais ir draudžiamais, seksualumo ir lytiškumo, kūniškumo ir dvasingumo ar panašiais vaizdais (tikrovės įvaizdžiais ir atspindžiais). Viskas vyksta ties tam tikra riba, tarytum Pier'o Paolo Pasolini filme *Salo arba 120 Sadomos dienų* (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*, 1975 m.). Šiame kūrinyje pasakojama apie vyrų ir moterų draugiją, užsidariusią rūmuose. Pagrindiniai personažai seksualiai (sadistiškai ir mazochistiškai) išnaudoja jaunuolius. Filmo siužetas gali būti traktuojamas kaip savotiškas specialus balansavimas tarp erotikos ir pornografijos, tarp kūno puoselėjimo ir visiško naikinimo, tarp lyties išryškinimo ir jos išsižadėjimo.

Nors įsitraukimas į reginį lemia savo paties atvaizdo ir savojo Aš suirutės patyrimą, tačiau kiekvienas reginys veikia kaip paradoksalus veidrodis, gebantis atspindėti vidinį subjekto pasaulį, priversti grožėtis / bjaurėtis juo (subjektu) ir tuo pačiu metu jį išbaigti. Pavyzdžiui, kūrinyje *Ponas Niekas* (Jaco Van Dormael, *Mr. Nobody*, 2009 m.) reflektuojamas įsivaizduojamas vaiko pasaulis. Nevienalytis, keblus ir prieštaraujantis siužetinių linijų persipynimas paklaidina žiūrovą. Nors ekrane regimo *kito Aš* yra sukuriamas ir tuo pačiu metu ardomas, tačiau filmo

pabaigoje, kai konstatuojama, jog viskas vyksta vaikiškoje vaizduotėje, šis Aš yra tiesiog išbaigiamas. Kino filmas *Ponas Niekas* patvirtina Bruno Bettelheim'o (1903–1990) idėją, kad veidrodžio atspindys hiperbolizuoja (arba bent jau siekia hiperbolizuoti) patyrimą ir nulemia ateities perspektyvos (per)konstravimą. Reali šio (per)konstravimo pradžia įvyksta kino seansui pasibaigus (po filmo visada kitaip vertinama tikrovė ir kitaip vertinama tai, kas buvo patiriama per veidrodžio atspindį)¹⁵.

Christian'as Metz'as (1931–1993), kaip ir J. Lacan'as, plėtoja idėją apie kiną kaip nesąmoningą kalbos aktą ir prabyla apie įsivaizduojamą kino filmo ženklą. Realybės atvaizduose esantys daiktai yra suvokiami kaip dabarties trūkumo konstatavimas (šiuo atveju galbūt suvokiami ir kaip kompensavimas). Atvaizdų kombinavimas yra dinamiškas realybės pakeitimas, kurio metu žiūrovas suformuojamas iš įsivaizduojamos arba ekrane projektuojamos dabarties ir virsta realybės pakaitalų (metaforų) grandine. *Kinas yra kalba be kalbos sistemos*, nes kalba jis (kinas) virsta tik žiūrovo suvokimo dėka. Kino kalba panaši į sapną, veikiančią veidrodžio atspindžių pagrindu, o įsivaizduojamas ženklas yra tas, kuris eliminuoja filmo, kaip lingvistinio teksto, skaitymą ir iškelia žiūrovo fragmentuotos percepcijos (sudarytos iš regėtų tikrovės atspindžių) svarbą. Kinas virsta *mentaline mašina – aparatu*, kuris sudaro galimybę žiūrovui save suvokti kaip esantį dabartyje ir savo patirtį traktuoti kaip tęstinę skirtingų kadru visumą¹⁶.

IŠVADOS

1. Tarp ekrane regimos fikcijos ir žiūrovo veikia imersinis ryšys, kuris teoretikų įvardijamas ir analizuojamas dažniausiai remiantis empirine prieiga. Kino vaizdai tampa psichoanalizės objektu, nes per ekraną, kaip ir psichoanalizę, išgyvenama iracionali subjekto motyvacija bei regresyvus ir nemotyvuotas tapatinimasis su vaizdu lyg geismu arba svajone. Šis geidžiamasis yra kaip tam tikras malonumas, kuris atsiveria ne tik kaip kažkas konkrečiau, bet ir kaip efemeriškas melas apie tikrovę.

2. Iš kino ekrano sklindanti fikcija ne tik verčia tapatintis, bet ir žiūrėjimo tarsi į save metu plėtoti

melagingą savikūrą. Žiūrovas verčiamas patikėti, kad ekrane regima aplinka yra adekvati kasdienei kultūrai, o regimas įvykis jau yra išgyventas arba dar bus išgyvenamas kaip visiška neišvengiamybė. Čia kamera tampa savuoju žvilgsniu arba įsmenintu patirtos praeities dokumentu, leidžiančiu ekrane, kaip veidrodžio atspindžio analoge, plėtoti desublimacijos aktą.

3. Kinematografijos atžvilgiu veidrodžio atspindys yra sukonstruotas kaip tai, kas tvyro tarp objektyvaus ir ideologijos nulemtu vaizdo. Afektiškas kadras dažniausiai pabrėžia įtaigią ideologijos kategoriją. Tapatindamasis su atvaizdu, žiūrovas niekada nebūna ir netampa savimi, bet nuolatos išgyvena ekraninės (veidrodžio atspindžio) ir savosios tikrovės konfliktą, kylantį iš afektyvių kadru. Šis konfliktas yra savotiškas veidrodžio atspindžio ir pačios tikrovės nesutapimas, kuris pasiekiamas per stambiaplanius afektiškai veikiančius (tarsi *kito* vidų žyminčius) kadrus. Buvimas konflikte nuskurdina tikrovę. Paliekant tikrovės pėdsakus, yra suaktyvinama emocijų perkėlimo programa ir *kito* vietos pasisavinimas.

4. Veidrodžio atspindžio metu subjektas save išbaigia, vienu metu tapdamas ir žiūrinčiu, ir save reginčiu. Šiame išbaigtume visada veikia įsivaizduojamas ženklas, kuris kompensuoja realybės trūkumą. Žiūrovas realybės pakaitalus sujungia į vientisą sistemą, o jo (žiūrovo) suvokimas (kaip tas, kuris nusako santykį su *kita*, anksčiau regėtu ekrane) lemia veidrodžio atspindžių sekos, kaip kino kalbos, pagrindo susidarymą.

Straipsnyje analizuojami kūriniai

1. Hržanovskis, Ilja (Хржановский Илья). 4, 2005 m., 02:06:00.
2. Puipa, Algimantas. *Nuodėmių užkalbėjimas*, 2007 m., 01:38:00.
3. Puipa, Algimantas. *Miegančių drugelių tvirtovė*, 2012 m., 02:00:00.
4. Emmerich, Roland. *2012*, 2009 m., 02:38:00.
1. Trier, Lars von. *Melancholija*, 2011 m., 02:16:00.
2. Peli, Oren. *Antgamtinė energija (Paranormal Activity)* – pirma dalis, 2007 m., 01:26:00.

3. Williams, Tod. *Antgamtinė energija (Paranormal Activity)* – antra dalis, 2010 m., 01:31:00.
4. Joost, Henry; Schulman, Ariel. *Antgamtinė energija (Paranormal Activity)* – trečia dalis, 2010 m., 01:23:00.
5. Bell, William Brent. *Šėtonas manyje (The Devil inside)*, 2012 m., 01:23:00.
6. Eizenštein, Sergej. *Šarvuotis Potiomkinas (Броненосец «Потёмкин»)*, 1925 m., 01:15:00.
7. Riefenstahl, Leni. *Valios triumfas (Triumph des Willens)*, 1935 m., 01:54:00.
8. Hitchcock, Alfred. *Psycho*, 1960 m., 01:39:00.
9. Scott, Ridley. *Svetimas (Alien)*, 1979 m., 01:47:00.
10. Scott, Ridley. *Prometėjas (Prometheus)*, 2012 m., 02:04:00.
11. Assayas, Olivier; Auburtin, Frédéric; Benbihi, Emmanuel; Chadha, Gurinder; Chomet, Sylvain; Coen, Ethan; Coen, Joel; Coixet, Isabel; Craven, Wes; Cuarón, Alfonso; Depardieu, Gérard; Doyle, Christopher; LaGravenese, Richard; Natal, Vincenzo; Payne, Alexander; Podalydès, Bruno; Salles, Walter; Schmitz, Oliver; Suwa, Nobuhiro; Thomas, Daniela; Tykwer, Tom; Sant, Gus Van. *Aš myliu tave Paryžiaus (Paris, je t'aime)*, 2006 m., 02:00:00.
12. Rye, Stellan; Wegener, Paul. *Praho studentas (Der Student von Prag)*, 1913 m. 00:41:00.
13. Wiene, Robert. *Daktaro Kaligario kabinetas (Das Kabinet des Dr. Caigari)*, 1919–1920 m., 01:18:00.
14. Murnau, Friedrich Wilhelm. *Nosferatu*, 1922 m., 01:34:00.
15. Feuillade, Louis. *Fantomas (Fantômas)* 5 serijos, 1913–1914 m.
16. Feuillade, Louis. *Vampyrų (Les Vampires)* 10 serijų, 1915 m.
17. Hamish, Hamilton. *Krante (On the Beach)*, 2009 m., 03:13:00.
18. Wayans, Keenen Ivory. *Pats baisiausias filmas (Scary Movie)* – pirma dalis, 2000 m., 01:28:00.
19. Wayans, Keenen Ivory. *Pats baisiausias filmas (Scary Movie)* – antra dalis, 2001 m., 01:23:00.
20. Zucker, David. *Pats baisiausias filmas (Scary Movie)* – trečia dalis, 2003 m., 01:24:00.
21. Zucker, David. *Pats baisiausias filmas (Scary Movie)* – ketvirta dalis, 2006 m., 01:23:00.
22. Friedberg, Jason; Seltzer, Aaron. *Vampyrų užknisa juodai (Vampires Suck)*, 2010 m., 01:22:00.
23. Burton, Tim. *Čarlis ir šokolado fabrikas (Charlie and the Chocolate Factory)* 2005 m., 01:55:00.
24. Burton, Tim. *Alisa stebuklų šalyje (Alice in Wonderland)*, 2010 m., 01:48:00.
25. Osunsanmi, Olantunde. *Ketvirtoji rūšis (The fourth kind)*, 2008 m., 01:38:00.
26. Daldry, Stephen. *Valandos (The Hours)*, 2002 m., 01:54:00.
27. Ford, Tom. *Vienišas Vyras (A Single Man)*, 2009 m., 01:39:00.
28. Pasolini, Pier Paolo. *Salò arba 120 Sadomos dienų (Salò o le 120 giornate di Sodoma)*, 1975 m., 01:56:00.
29. Dormael, Jaco Van. *Ponas Niekas (Mr. Nobody)*, 2009 m., 02:21:00.

Nuorodos

- ¹ Elsaesser, Thomas; Hagener, Malte. *Film Theory: an Introduction Through the Senses*, New York: Taylor & Francis, 2010, p. 67, 68, 94; Baudry, Jean-Louis. *Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus*. In: *Narrative, Apparatus, Ideology: A film Theory Reader*, New York: Columbia University Press, 1986.
- ² Neuendorf, Kimberly A.; Lieberman, Evan A. *The Original Immersive Medium*. In: *Immersed in Media: Telepresence in Everyday Life*, New York: Routledge, 2010, p. 29–30.
- ³ Marcus, Laura. *Sigmund Freud's The interpretation of dreams: new interdisciplinary essays*, New York: Manchester University Press ND, 1999, p. 140–142.
- ⁴ King, Mike. *The American Cinema of Excess: Extremes of the National Mind on Film*, North Carolina: McFarland, 2009, p. 78–79; Sigh, Greg. *Film After Jung. Post-Jungian Approaches to Film Theory*, London, New York: Routledge, 2009.
- ⁵ Elsaesser, Thomas; Hagener, Malte. *Film Theory: an Introduction Through the Senses*, New York: Taylor & Francis, 2010, p. 55–57.
- ⁶ Dudley, Andrew J. *Concepts in Film Theory*, Oxford: Oxford university Press, 1984, p. 134.
- ⁷ Balazs, Bela. *Preface to Visible Man, or the Culture of Film (1924)*. In: *Screen*, Nr. 48 (1), 2007, p. 91–108; Elsaesser, Thomas; Hagener, Malte. *Film Theory: an Introduction Through the Senses*, New York: Taylor & Francis, 2010, p. 60–61.
- ⁸ Elsaesser, Thomas; Hagener, Malte. *Film Theory: an Introduction Through the Senses*, New York: Taylor & Francis, 2010, p. 65, 66, 71, 88, 89, 94; Собчак, Вивиан. *Девственность астронавтов: секс и фантастическое кино*. In: *Фантастическое кино. Эпизод первый*, Москва: Новое литературное обозрение, 2006, с. 182.
- ⁹ Грант, Барри Кит. *Совершенствование чувств: Разум и визуальное в фантастическом кино*. In: *Фантастическое кино. Эпизод первый*. Москва: Новое литературное обозрение, 2006, с. 30.
- ¹⁰ Собчак, Вивиан. *Девственность астронавтов: секс и фантастическое кино*. In: *Фантастическое кино. Эпизод первый*, Москва: Новое литературное обозрение, 2006, с. 177–178.
- ¹¹ Аронсон, Олег. *Космическое бессознательное. Аналитика Стенли Кубрика*. In: *Фантастическое кино. Эпизод первый*, Москва: Новое литературное обозрение, 2006, с. 222–227; Лакан, Жак. *Семинары. Книга 2. "Я" в теории Фрейда и в техники психоанализа (1954/1995)*, Москва: Гнозис/Логос, 1999, с. 279.
- ¹² Neuendorf, Kimberly A.; Lieberman, Evan A. *The Original Immersive Medium*. In: *Immersed in Media: Telepresence in Everyday Life*, New York: Routledge, 2010, p. 29–30.
- ¹³ Dayan, Daniel. *The Tutor-code of Classical Cinema*. In: *Film Quarterly*, 1974, No. 28(1), p. 22–31; Neuendorf, Kimberly A.; Lieberman, Evan A. *The Original Immersive Medium*. In: *Immersed in Media: Telepresence in Everyday Life*, New York, Routledge, 2010, p. 29–30.
- ¹⁴ Mažeikis, Gintautas. *Kūrybinės industrijos: vaizduotės gamyba (Paskaita)*. Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, 2011-09-05; Venckus, Remigijus. *The Philosophy of Biological and Genetic Art*. Šiauliai, 2011 (Dvi straipsnio versijos pateiktos publikuoti recenzuojamame humanita-

rinių mokslų srities menotyros krypties žurnale *Kūrybos erdvės*, Šiaulių universiteto leidykla ir *Baltic, Russian and Scandinavian Art Territory*. Prieiga internete: <http://www.artterritory.com/>).

¹⁵ Peake, Thomas H. *Cinema and life development: he-*

aling lives and training therapists, Westport: Greenwood Publishing Group, 2004, p. 30–31.

¹⁶ Elsaesser, Thomas; Hagener, Malte. *Film Theory: an Introduction Through the Senses*, New York: Taylor & Francis, 2010, p. 63–66.

Remigijus VENCKUS
Vilnius Academy of Arts

THE THEORETICAL ISSUES ON THE MIRROR REFLECTION AT THE CONCEPT OF IMMERSION

Keywords: immersion, reflection of mirror, close up face frame, screen, another, reflection of reality.

Summary

The author of this article makes the research about the immersion of the cinema. The immersion must be understood as a feelings of the film spectator. The specific feelings belongs with the regressive self-creation. In this article the immersion working as a psychological involvement in the images on the screen.

The basics of this article is the fundamental ideas of the Jacques Lacan. The thoughts of the philosopher inspire the conception of mirror reflection. Article draws from the J. Lacan theories to the critical comments from the different theorists. Also introduce to the theories which draws no away from the mirror reflection or working like earlier basic in the immersion discourse (Andre Bazin, Lev Kuleshova, Sergei Eisenstein, Rudolf Arnheim).

The immersion in this article is a similar to the seance of the psychoanalysis (Ann Elizabeth Kaplan, Mike King). The mirror reflection is created from the understanding of screen as a window and as a frame (Andrew Dudley, Jean Mitra), from the close-ups theories which belongs to affect (Bela Balazs, Gilles Deleuze, Jacques Aumont), and from the possibilities of the viewer to make self identification with another place and another like unrecognized person shown on the screen (Kaja Silverman, Daniel Dayan, Bruno Bettelheim), etc.

Gauta: 2012 07 19

Parengta spaudai: 2012 10 30

Mi 121 **Meno istorija ir kritika / Art History & Criticism**. T. 8. Erdvės ir laiko reprezentacijos mene. Pasaulėvaizdžiai, diskursai, artefaktai / Representations of Space and Time in the Art. Worldviews, Discourses, Artifacts. – Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, 2012. 166 p.: iliustr.

ISSN 1822-4555

Aštuntajame *Meno istorijos ir kritikos* numeryje *Erdvės ir laiko reprezentacijos mene. Pasaulėvaizdžiai, diskursai, artefaktai / Representations of Space and Time in the Art. Worldviews, Discourses, Artifacts* nagrinėjami erdvės ir laiko dimensijų sampratos pokyčiai šiuolaikiniame mene – naujosiose medijose, teatre. Leidinyje šiuolaikinio ir praeities meno artefaktų interpretacijos siejamos su kintančiais sociokultūriniais ir sociopolitiniais kontekstais.

UDK 7(05)

MENO ISTORIJA IR KRITIKA
ART HISTORY & CRITICISM

8

ERDVĖS IR LAIKO REPREZENTACIJOS MENE. PASAULĖVAIZDŽIAI, DISKURSAI, ARTEFAKTAI
REPRESENTATIONS OF SPACE AND TIME IN THE ART.
WORLDVIEWS, DISCOURSES, ARTIFACTS

Kalbos redaktoriai / Language editors: Kristina Švagždienė (anglų k. / English language)

Dr. Nijolė Taluntytė (lietuvių k. / Lithuanian language)

Vertėjai / Translators: Virginija Tuomaitė, Kristina Švagždienė

Viršelio iliustracija / Cover illustration: Kimsooja. *A Mirror Woman*: instaliacija *Brave New World* parodoje. Liuksemburgo Modernaus meno muziejus (MUDAM), 2010. Tomo Pabedinsko nuotrauka / Kimsooja. *A Mirror Woman*: Installation. *Brave New World* exhibition, MUDAM (Luxembourg), 2010. Photography by Tomas Pabedinskas.

Maketavo / Designed by: Rasa Švobaitė

Tiražas / Print run: 150

Užs. nr. / Ord. No. K11-126.

Pasirašyta spaudai / Printed 2012 12 07

Išleido / Publisher: Vytauto Didžiojo universiteto leidykla

S. Daukanto 27, LT-44249 Kaunas

Spaudė / Printed by: Morkūnas ir Ko

Draugystės 17, LT-51229 Kaunas