

Rebusai ir savirefleksija

Jimo Jarmuscho filmo „Limits of Control“ analizė

Šis J. Jarmuscho filmas – tikrai nemenkas rebusas, dauguma žiūrėjusių pažįstamų teigė 1) arba neįstengę filmo nepažiūrėti iki galo, 2) arba nesupratę, apie ką jis. Taip, filmas yra nemenka mįslė (dargi labai lėta), tačiau pilna užuominų ir nuorodų, kurias perpratus daug kas ima aiškėti. Tiesą sakant tai, kad nesupratau, kas vyksta, ir buvo pagrindinė intriga, mane vertusi filmą peržiūrėti iki galo. Filmas pilnas intertekstinių nuorodų ir savirefleksijos, tačiau pirmiausia vertinga pradėti analizuoti nuo to, kas akivaizdžiausia ir ką filmas kaip toks rodo – aptarti pačią istoriją: naratyvą ir svarbiausias figūras.

I. Subjektas ir jo programa. Svarbiausios figūros

Veiksmas prasideda ir baigiasi oro uoste, kur pasirodo pasiruošęs savajai programai subjektas ir iš kur ją atlikęs išeina. Tai perteikta ir kameros darbu – pirmiausia rodomas apverstas subjekto atspindys tualetų kabinos lubose (1 pav.), pabaigoje – subjektas vėl stebimas tualetų kabinoje, tik vaizdas neapverstas (2 pav.), o paskui subjektas palydimas iki išėjimo, kamera sujuda ir išsijungia. Toks apvertimas reikštų būsenos transformaciją.



1 pav.



2 pav.

Subjektas į oro uostą atvyksta jau žinodamas, kad gaus programą – su kelioniniu krepšiu, taigi pasiruošęs, jis žino, į kurią salę jam eiti. Beje, toji salė – verslo klasė, tad taip nurodomas užduoties – objekto – tipas: tai abipusė nauda grįstas susitarimas (pats subjektas pasako, kad jis *dirba*). Tai rodytų ir deimantų, kaip užmokesčio, figūrą: kai kalbama apie užduotį, dėmesys nukreipiamas į deimantus vėrinčias merginas, deimantai vėliau atsiduria ir degtukų dėžutėje (galbūt kaip priminimas?), galiausiai vieną deimantą subjektas randa ir geriamojo kavoje (galbūt kaip dar vieną priminimą apie žadamą didesnę atlygį?). Oro uoste jo laukiantis tamsiaodis vyras, kaip leidžia manyti jo pasakyti žodžiai, yra subjekto *Lėmėjas* – jis suteikė jam verčių sistemą (išdėsto pagrindines vertybes) ir dabar nurodo programą (bent jos pradžią). Šis vyras pateikia subjektui

(beje, bevardžiui, bet apie tai vėliau) pirmąsias nuorodas, pasako frazes, kurios nuolat kartosis (apie visatos bekraštiškumą ir becentriškumą, apie gyvenimo bevertiškumą ir realybės subjektyvumą). Svarbu ir tai, kad Lėmėjas čia yra ne vienas – su amerikiečiu vyru. Kad tai amerikietis, išduoda jo kalbėjimo maniera: pabaigoje subjektas atvyksta į slaptą amerikiečių būstinę Ispanijoje, o jos vadeiva amerikietis kalba lygiai taip pat – daug keikiasi. Antrasis vyras yra pirmojo – tamsiaodžio – vertėjas.

Įdomu tai, kad filmas apskritai yra daugiakalbis – beveik visi kiti atlikėjai (išskyrus subjektą) kalba keliomis kalbomis, pvz., Lėmėjas – ispaniškai ir prancūziškai, Japonė – ispaniškai, angliškai ir japoniškai ir t. t. Todėl *vertimo ir suvokimo* problema čia tampa ryški – vertėjas išverčia vyro žodžius, bet net pats kelis kartus pakartoja, kad nieko nesupranta. Savitas pasišaipymas iš amerikiečių. Daugiakalbiškumas čia pasirodo kaip pasaulio įvairovė, nevienpusiškumas. Tai perteikia ir kultūriškai bei visaip kitaip skirtingi personažai, minimos kultūrinės veiklos įvairovė (kinas, šokis, muzika, tapyba, mokslas).

Lėmėjas rankoje laiko ir nuolat sukiojį daiktą (akmenį?), panašų į žmogaus akį (3 pav.).



3 pav.



4 pav.

Akies (regos, matymo) izotopija filme gana ryški. Nuolat kartojasi tokios su akimi siejamos figūros kaip akiniai, paveikslai muziejuje (vizualusis menas, einama *žiūrėti* į jį). Matymas čia perteikiamas per priešpriešą *atvira vs uždengta*: kiek galima matyti (pvz., nuoga mergina permatomu lietpalčiu ir skaidriais akiniais vs. gausiai apsitaęs, tamsius akinius nešiojantys agentai, uždengtas paveikslas apleistame name ir t. t.). Rega – pati paviršutiniškiausia joslė, anot Greimo. Taigi rega gali apgauti, ji nėra tikrovės, realybės garantas – tikrovė yra subjektyvi. *Subjektyvus požiūris į tikrovę* filme taip pat gan ryškiai akcentuojamas žodžiu (vis kartojama, kad realybė yra subjektyvi) ir vaizdu (4 pav.): subjekto stebima aplinka kartais rodoma kaip keičianti spalvą, taigi tikrovės matymas priklauso nuo *žiūrinčiojo akies* – subjektyvaus jo požiūrio ir pasirinkimo. Svarbu ir tai, kad subjektas niekada nemiega – kamera nepertraukiamai filmuoja veikėją, kai rodomas nakties ir dienos pasikeitimas. Niekada nesumerkiamos akys gali būti siejama su *nepertraukiamu sąmoningumu*.

Subjektas gauna nuorodą, kur vykti toliau, ir du daiktus: degtukų dėžutę bei raktus. Šie du objektai nuolat cirkuliuoja mainų principu – vieną dėžutę pakeičia kita, vienai erdvei priklausantys raktai pakeičiami kitai erdvei priklausančiais raktais. Kiekvieną erdvės keitimą galima sieti su atlikties fazėje esančiais papildomais kvalifikaciniais išbandymais (patikrinti, ar subjektas tikrai pajėgus atlikti užduotį, supranta jos esmę), mat subjekto kompetencija objekto steigėjas neabejoja: tai, kad pasakoma naudoti savo įgūdžius, nuorodo, jog subjektas yra vykdęs panašią programą ir *moka* bei *gali* ją atlikti, o tai, kad liepiama naudoti vaizduotę, nurodo, jog subjekto kompetencija neabejojama, jo individualiais sprendimais pasitikima. Taigi viena vertus Lėmėjo yra nustatomos programos ribos, antra vertus paliekama vietos vaizduotei, be to, degtukų dėžutėse esantys skaičiai ir ženklai yra tam tikros nuorodos, kurias subjektas turi pats perprasti, kad žinotų, ką daryti toliau.

Ant degtukų dėžutės nupieštas tamsiaodis. Tai galima laikyti paties subjekto atitikmeniu – tamsiaodis kovotojas. Kodėl tamsiaodis? Pačioje pabaigoje akivaizdžiai pabrėžiamas jo nematomumas, gebėjimas susiliesti su aplinka. Tamsoje jis, naudodamas tik senos gitaros stygą ir savo vaizduotę, pereina daugybės apsauginių saugomą pastatą (ir žiūrovas turi *use imagination*, nes šis veiksmas mums nerodomas) ir atsiduria pas jų vadeivą (5 pav.).



5 pav.



6 pav.

Žmonės, kurių subjektas turi laukti atvykęs į naują vietą, susiranda jį patys. Tam tikri Lėmėjo siunčiami agentai, jie tampa subjekto *padėjėjais*: pasako, ką daryti toliau, aktyvina subjekto vaizduotę kalbomis apie meną ar mokslą, paduoda degtukų dėžutę su užšifruota informacija. Visi jie turi išskirtinį bruožą – yra su tamsiais akiniais. Tamsūs akiniai kaip žvilgsnio pagaunamumą slopinantis dalykas čia slepia nuo santykio su kitu: kalbant su subjektu akiniai yra nusiimami, taigi atsiranda ryšys, kuris baigiamas vėl užsidedant akinius. Kaip priešprieša yra nuoga mergina – jos akiniai yra skaidrūs, skirti norint geriau matyti (tokius akinius, beje, nešioja ir amerikiečių vadeiva). Be to, ji visada nuoga arba devi permatomą lietpaltį, o nužudyta apdengiama paklode (taigi nebepermatoma) ir sudaužomi jos akiniai. Kai subjektas nužudo amerikiečių vadeivą (tokiu atveju amerikietis yra antisubjektas), jis paliekamas atmerktomis akimis ir su akiniais. Tad akys ir akiniai čia gali būti siejami su tam tikru matymu kaip suvokimu. Nuogalė, beje, vienintelė iš dėžučių davėjų būna subjekto erdvėje, ji pati ateina ir ten praleidžia ne vieną naktį. Ji pasirodo ir kituose

miestuose, kur subjektas keliauja (Sevilijoje mato ją kitame balkone, Almerijoje pirmiausia matomas tik jos lietpaltis, vėliau ji randama nužudyta subjekto erdvėje). Tai galima sieti apskritai su *atvirumu*. Nuoga tiesa, kitaip sakant.¹

Visi personažai filme yra bevardžiai, dažniausiai įvardijami per išorinius bruožus: ispanas, gražuolė ir pan. Bevardiškumas visuomet reiškia arba *visi*, arba *bet kas*. Tokiu atveju bevardiškumas išreikštų tam tikrą apibendrintą visuomenės idėją, bet, antra vertus, gana mįslinga užduotis reikalauja slaptumo – tamsių akinių, metaforiškų frazių, užkoduotos informacijos, nutylėtų vardų.

Mįslinga ne tik pati užduotis (programa), bet ir pats subjektas. Jis atlieka budistinius pratimus, nemiega, beveik nevalgo ir visada užsisako du puodelius espresso. Espresas yra labai stipri kava, o kava skatina kraujotaką, neleidžia užmigti. Dviejų atskirų puodelių svarba išreiškiama labai akivaizdžiai: subjektas labai supyksta ir atisako gerti dviguvą espresso viename puodelyje. Du gali būti siejama su dvipasmisumu, dvipusiškumu – subjektas užsisako du kaip *galimybę rinktis* (nes visada išgeria tik vieną puodelį, kito net nepaliesdamas). Slapti popierėliai iš degtukų dėžutės subjekto yra įsimenami ir suvalgomi, užgeriant kava. Taip dar kartą pabrėžiamas slaptumas – bet kokius įkalčius reikia sunaikinti (vėliau sudeginamas ir žemėlapis). Tai či pratimai, kuriuos atlieka subjektas, pažodžiui iš kinų kalbos reiškia „aukščiausios ribos kovos menas“ – tai savigynos menas, padedantis tobulėti fiziškai ir dvasiškai. Taigi Tai či ir du stiprios kavos puodeliai, kartu su jau minėtu nemiegojimu, gali būti siejama su sąmoningumu, visada budria sąmone. Subjektas mažai kalba, yra labai tvarkingas (visada tvarkingai ant krepšio pasideda švarką), o atlikdamas pratimus dar labiau susikoncentruoja. Užsisakydamas du puodelius espresso jis susikuria sau situaciją, kurioje gali pats pasirinkti.

Subjektas pabūna trijose vietovėse Ispanijoje: Madride, Sevilijoje ir Almerijoje. Erdvės keitimas lydimas ir persirengimo: subjektas visada pakeičia aprangą. Taip dar labiau pabrėžiama transformacija, perėjimas iš vienos plotmės į kitą. Keičiant erdves ir aprangą (pasikeičiant išoriškai) pereinama tarsi į kitą lygį (kaip kompiuteriniame žaidime). Artėjant prie lemiamojo išbandymo erdvės skurdėja (kartu sunkėja subjekto buitis), vykstama į vis rečiau gyvenamą vietą. Tai išduoda ir garsai: nuo mašinų burzgesio pilno Madrido iki paukščių čiulbesio pilnos Almerijos. Galiausiai, lemiamasis išbandymas įvyksta veik dykynėje, kur švilpauja tik vėjas ir girdisi sraigtasparnis. Visas erdves vienija sraigtasparnio figūra – jis girdimas ir matomas, o galiausiai nusileidžia dykynėje, kur subjektas, tinkamai išsiaiškinęs visas nuorodas ir išanalizavęs žemėlapi, ateina įvykdyti, kaip vėliau

¹ O tikrą tiesą sakant, man nuogale čia labai dviprasmiška, niekaip neperkandau, ką ji iš tikrųjų galėtų reikšti. Su ja siejami deimantai, be abejonės.

sužinoma, žmogžudystės. Sraigtasparnis priklauso amerikiečiams, kurie jo burzgimu trikdė, įsiterpia į bendrą erdvę, pvz., Almerijoje tylą perskrodžia sraigtasparnis, o vaikas net nurodo: *americanos*. Amerikiečių vaizdinys kuriamas negatyvus: be jau minėto vertėjo ir vadeivos, amerikiečiai, kaip išduoda vaikų klausimas, laikomi banditais (gangsteriais). Taigi sraigtasparnis, kaip amerikiečių metonimija, pasirodantis Ispanijoje, figūratyviai išreiškia priežiūros, stebėjimo ir galbūt kišimosi ten, kur nereikia, idėją – negatyvus stebėjimas siejamas su kontroliavimu (kartu ir filmo pavadinimas), kuris irgi turi savo ribas. Todėl subjektas ir turi įvykdyti savo programą, taip parodydamas, kad ne viskam reikia ribų ir kontroliavimo. *La vida no vale nada* (liet. gyvenimas yra nieko vertas), kartojama filme. Tad gyvenimo bevertiškumas čia priešinamas meno (ir mokslo) ilgaamžiškumui ir vertingumui – žmogaus gyvenimas trumpas ir niekuo nevertingas, bet jo sukuriama kultūrinė veikla yra nemari.

Žmogžudystės programa įvykdoma sėkmingai – amerikietis nužudomas, o gauta degtukų dėžutė su tuščiu lapeliu rodytų pozityvią sankciją: programa suprasta ir įvykdyta, nieko daugiau nebereikia daryti. Minimaliomis priemonėmis – tik viena senos gitaros styga, nes erdvė nesuteikia daugiau jokių fizinių priemonių, tik padeda maskuotis – subjektas įvykdo savo programą. Be to, tuščią lapelį subjektas sulanksto į formą, primenančią kalną (tai atsikartoja per kalno vaizdinį už lango, 6 pav.). Smailė į viršų rodytų teigiamą subjekto savęs paties vertinimą.

II. Intertekstai ir savirefleksija

Filme pilna intertekstinių nuorodų į kitus filmus, dailės kurinius ir pan. Šiuo atveju nesigilinsiu į kiekvieną jų atskirai, tik bandysiu apibendrinti, ką jos, mano subjektyvia nuomone, reiškia.

Filmas pradedamas simbolisto A. Rimbaud citata: „As I descended into impassible rivers I no longer felt guided by the ferrymen...“ Čia esama nuorodos į filmo pavadinimą apie kontroliavimo ribas. Tik miręs (į „nejautrias uper nusileidęs“) žmogus nustoja būti kontroliuojamas, ribojamas ir valdomas. Tačiau, kaip rodo pats filmas, mąstymo kontrolei nereikia pasiduoti, nors gyvenimas iš esmės ir yra nevertingas.

Filme nuolat cirkuliuoja meno kūriniai ir kalbos apie juos: pvz., einama į muziejų žiūrėti į paveikslus (paveikslai yra realūs, realių kūrėjų sukurti, pvz., pabaigoje žiūrima į *Gran sávana*, (aut. Antoni Tàpies (1968)), kalbama apie senus instrumentus, klausomasi Šopeno, nešiojamas senas smuikas ir sena gitara, stebima flamenko repeticija, ne kartą kalbama apie filmus, kartą minima Pučinio opera „Bohema“ (beje, minimi filmai ir opera dažniausiai pastatyti pagal knygas, taigi matomas kelialygis tekstų ryšys). Kalbama ir apie bohemą (menininkus), senąją priešinant dabartinei. Būtent *senumo* sema čia jungia minimus kitus tekstus – teigiamai vertinami senieji

kūriniai. Kaip pagrindimis fizinis ginklas juk pasiimama senos gitaros styga... Taigi minimi menai apima visas jusles.

Svarbus veikėjo santykis su paveikslais, nes ne kartą einama į dailės muziejų. Atkreiptinas dėmesys, kad žiūrint į paveikslą pasikeičia garsas ir filmavimo būdas – girdisi muzika ir kamera ima artėti prie veikėjo ir atitinkamai prie paveikslo (kitais atvejais tokio artinimo nėra), fiksuojamos tam tikros paveikslo detalės. Regos joslė čia pateikiama kaip viena svarbiausių, o įdėmus žiūrėjimas (akyla akis) gali padėti daug ką pamatyti (ir suprasti). Svarbu tai, kad panaši reakcija veikėjui kyla ir žiūrint į apleistame name paklode uždengtą paveikslą (o gal tik rėmą). Taigi estetinis išgyvenimas yra subjektyvus, ir nebūtinai pripažinti (pakabinti muziejuje) kūriniai ar kūriniai tiesiogine prasme gali sukelti meninį efektą. Menas šiame filme yra viena svarbiausių užuominų, susijusių ir su savirefleksija.

Svarbiausia scena, pateikianti didžiausią nuorodą į filmo savirefleksiją, yra su baltaplauke moterimi (aktorė Tilda Swinton; maždaug nuo 34 min.). Įvyksta pokalbis apie kiną: kalbama apie seną kiną, minimas Hitckockas, 1947 m. filmas „Lady from Shanghai“ (rež. O. Welles), kur aktorė Rita Hayworth turbūt vienintelį kartą iš visų filmų yra blondinė; pabaigoje ji miršta. Tas pats pasakytina ir apie pačią Tildą Swinton – nesu mačiusi daug jos filmų, bet iš tų, kuriuos mačiau, galiu teigti, kad Jarmuscho filmas turbūt yra vienintelis, kur ji yra *tokia blondinė*. Vėliau, kaip pamato pats herojus, baltaplaukė moteris yra pagrobiamą ir išvežama – galima numanyti, kad ji miršta, yra nužudoma. Viskas, kas sakoma baltaplaukės apie senus filmus, čia pat ir parodoma (pvz., iš senų filmų gali sužinoti, kaip žmonės rūkė – rodomas rūkantis barmenas; kokios buvo kasdienės smulkmenos – rodoma, kaip pilamas į stiklinę vanduo, o šalia stovi du kavos puodeliai). Be to, ji pasako, kad labiausiai jai patinka filmai, kuriuose veikėjai sėdi ir tyli – tad jie čia sėdi ir tyli. Taigi pačiame filme per kitų filmų pavyzdžius išvardijami pagrindiniai šio filmo kino kalbos principai. Taip šis filmas iš dalies tampa *filmu apie filmą*.

Jei į filmą žiūrimi kaip į Jarmuscho ir Holivudo santykį, tokiu atveju negalima apsieiti be ironijos. Labai subtilios, labai užlėptos. Šis filmas iš principo yra veiksmo filmas – yra gerieji, blogieji, gerasis turi nugalėti blogąjį ir pan. Bet įprastai holivudiniuose filmuose gerasis kovotojas būna: 1) baltaodis, 2) labai raumeningas, 3) šaudo ir gauda, 4) miega su seksualiausios moterimis, 4) naudoja ginklus (šautuvus ir pan.). Čia pagrindinis herojus yra beveik visiškai kontrastas: jis tamsiaodis, nenaudoja jokių įprastų ginklų (taip net akivaizdžiai pabrėžiama – jokių ginklų, jokios technikos (mobiliųjų)), atsisako mylėtis, nors moteris čia savo seksualumą rodo itin atvirai, o su veiksmo filmais sieja veikėjo rimtumas (jis nesišypso, tik kartais šypteli), mažakalbiškumas – visai kaip filmuose su, pvz., Stevenu Segalu. Be to, įprastą šaudymą ir gaudymą, t. y. *jėgos rodymą*, keičia įgūdžiai ir *vaizduotė* – įprastam holivudinio veiksmo filmo

mėgėjui turbūt su nekantrumu laukiant, kaipgi su viena styga bus nugalėtas būrys apsauginių, tenka nusivilti: ši dalis praleidžiama. Ne be reikalo holivudiniam kinui figūratyviai išreikšti pasirenkami amerikiečiai kaip blogieji, tie, su kuriais reikia „kovoti“, nes jie mano žinantys geriau: *He who thinks he is bigger than the rest, must go to the cemetery. There he will see what life really is. It's a handful of dirt.*

Amerikietis vadeiva čia sako, kad jo nužudymas neištrins dirbtinės realybės kontroliavimo. Taip, neištris, bet tai nereiškia, kad negali to daryti, jei subjektyviai manai esant būtina. Vadeivos žodžiais išreiškiama holivudinio kino tradicija: su daug keiksmažodžių pasakoma, kad menas, mokslas, kinas, bohema yra mėšlas, užkrėtęs protą (t. y. filmai, dėmesį skiriantys kitiems filmams, menui ir mokslui), ir jis geriausiai žino, kad to nereikia – t. y. filmams nereikia meno aliuzijų, remtis kitais meniniais tektais. Todėl ir yra nužudomas su sena žinomo muzikanto gitaros styga, be jokių modernių ginklų (kaip priešprieša rodoma, kad apsaugai vėliau per visą modernią technologiją yra sunku patekti į užrakintą kabinetą). Be abejo, niekas ir nepasikeičia, kova beprasmė, bet savo poziciją išsakyti vis tiek galima – kai kamera palydi veikėją iki durų ir išsijungia, einant filmo informacijai vėl girdime skraidantį sraigtasparnį...

Be to, filme riba tarp amerikiečių ir ne-amerikiečių kartais ne visai aiški. Pavyzdžiui, Sevilijoje veikėjo bute yra pastato formos šviestuvai, tokį patį šviestuvą jis deglioja ir vadeivos būstinėje. Viena agentė, be pokalbio apie mokslą ir molekules, besistojantį veikėją sulaiko ir dar pasako (sulaikymas nurodo, kad tai, ką ji pasakys, lyg ir nepriklausė būti pasakyta), kad „tarp mūsų yra tų, kurie ne su mumis“ (*Among us there are thus who are not among us*). Veikėjas atsako: aš su niekuo. Taip tarsi būtų reiškiamas ir režisieriaus pozicija dviprasmiškame kino pasaulyje.

Veiksmo filmas be veiksmo – taip būtų galima pavadinti šį gana lėtą filmą. Tikrovė yra subjektyvi, todėl geras kinas turi būti kaip sapnas: kai nežinai, ar sapnavai, ar matei tai iš tikrųjų; kai pažiūrėjęs tai, ką pamatei, gali suprasti subjektyviai, nes atsakymai neduodami (kaip kai kuriuose holivudiniuose veiksmo filmuose), o tik užduodami klausimai. Išlaikydamas savo stiliui būdingą lėtumą, Jarmuschas čia yra tas Vienišasis kovotojas – aplinkui pilna pagundų (kaip subjektui moteris) kurti *įprastus* filmus, tačiau jis, remdamasis subtiliu ir nepopsiniu menu, senų (tad gerų) filmų tradicija, išreiškia (mano subjektyvia nuomone) savo požiūrį į šiuolaikinį Amerikos kiną.

III. Dar labai trumpai apie kino kalbą

Be jau minėto estetinį išgyvenimą perteikiančio filmavimo, veikėjui atsidūrus prieš meno kūrinį (apgražos planas veikėjas–paveikslas ir optinis travelingas, priartinimas, toks nebūdingas daugiau jokiai scenai), režisieriaus naudojama ir keletas kitų gana reikšmingų kino kalbos

priemonių. Pavyzdžiui, svarbus čia atrodo vadinamasis travelingas ir plano ilgis – visada ilgai rodoma, kaip veikėjas važiuoja, rodomi ir lauko vaizdai, ir montažo principu pats subjektas. Toks lėtumas (nes tik važiuojama, pačiame kadre daugiau nieko nevyksta, kas leistų plano nelaikyti lėtu), tarsi veiksmo nebuvimas kuria ramybės įspūdį filmo pradžioje, kai keliaujama automobiliu; o pabaigoje, kai keliaujama automobiliu, kamera keliauja kartu, rodoma aplinka, tačiau kamera nėra labai stabili, ji nuolat kratosi (dėl kelio, be abejo), be to, aplinką apšviečia tik automobilio lempos, todėl dar ir judantis vaizdas kuria šiokią tokią įtampą, vaizdas tampa nemalonus akiai.

Svarbus ir pats kadras. Dauguma filmo kadrai labai įdomiai parinkti, pasirenkami neįprasti kampai, taip pabrėžiant ritmingas erdvės detales, pavyzdžiui:



Apskritai erdvės ir veikėjo santykis čia labai svarbus. Tai itin ryšku jam atvykus į paskutinį apleistą namą. Kamera ten neseka veikėjo, planas yra fiksuotas, todėl pats veikėjas įeina / išeina iš erdvės. O per pasirinktą kadro kampą veikėjas erdvės yra keliais lygiais rėminamas (tarsi kadro kadre principu, kartais net sukeliant abejonę, ar stebima ne per veidrodį), pvz.:



Išvados

Pirmiausia filmas mums pateikia mįslingą pasamdyto žudiko vieno darbo istoriją su daugybe besikartojančių figūrų ir frazių, išreiškiančių pagrindines idėjas: tikrovė yra subjektyvi, o visata – becentrė ir bekraštė, ir joks žmogus neturėtų jaustis geresnis už kitus – gyvenimas yra bevertis, nes vis tiek visi miršta ir lieka tik purvo krūvelė, ilgaamžė ir svarbi yra tik kultūrinė veikla. Niekas neturėtų jaustis aukštesnis ar teisesnis už kitus, nes tikrovė gali būti suvokiama tik

subjektyviai, nes ne visada gali atskirti, matai atspindį ar realų dalyką, spanuoja ar regi iš tikrųjų. Todėl kitaip manantis, suvokimą bandantis kontroliuoti vyras filme yra nužudomas.

Taigi J. Jarmuscho filmas „Limits of Control“ yra keliaprasmis: pirma, jis perteikia tam tikras pasaulėžiūrines idėjas apie meno ir ne-meno santykį, antra, jis labai savirefleksyvus, pasakojantis apie kiną apskritai, trečia, per tam tikras nuorodas galima manyti, kad jis save steigia kaip savitą įprastų holivudinių (veiksmo) filmų priešpriešą.