

Semiotinė Jimo Jarmuscho filmo *Kontrolės ribos* analizė

2009 m. amerikiečių režisieriaus Jimo Jarmuscho filmas *Kontrolės ribos* (angl. *The Limits of Control*) trikdo. Trikdo lėtu tempu, primygtiniu vaizdinio „realumu“, gausybę ostensinių nuorodų į tikrovę per žinomus kitų medijų tekstus (filmus, dailės, literatūros kūrinius, realią architektūrą), jame daugybė citatų. Filmą konstruojamas tarsi taikant į trilerio žanrą: kuriant didelės įtampos regimybę, įterpiant dažnus ir netikėtus siužeto pasikeitimus, eksplacitiškai veiksmą nukeliant į neįprastas vietas (dykumas, apleistus pastatus, didmiesčių labirintus, Pietų Andalūzijos kalnus už Almerijos – „spagečių vesternų“ vietas), rezgant regimai paslaptinę istoriją, dar ir pavadintą „trileriška“. Tarsi vaizduojamas kažkoks blogosios ir gerosios pusių konfliktas, įveikiami priešininkai, ir..? Ir nieko, neapleidžia jausmas – tai kažkas visai kita, tikrosios reikšmės slypi visai kitur ir bandymas skaityti kino tekstą kaip tradicinį trilerį veda aklavietės link.

Tačiau visai „netrileriška“ tai, kad netikėti pasikeitimai filme lydimi *nuolatinio to paties, tik kitaip kartojimo*. Paslaptingos istorijos baigtis, neaiški istorijos visuma *nepaaiškėja ir filmo pabaigoje*. Gerosios ir blogosios pusių konfliktas, kai neaišku *kuri pusė yra kuri, kas laimi*. Žūna „teigiami“ veikėjai, bet *nepaaiškėja, kodėl, dėl kokios priežasties, kas žudikas ir etc.* Daugelis citatų taip ir lieka tarsi savitikslių, koduoti pranešimai nieko neatskleidžia. Dviprasmybę kelia ir pagrindinio veikėjo Vienišiaus atlikėjas Isaach De Bankolė, kurio veidas pažįstamas tiek iš trilerių, tiek ir komedijų. Tai – tarsi trilerio paneigimas, „išvirkščias“ menamam savo žanrui filmas. Peršasi išvada, kad denotuota (tiesiogine, „pažodine“) tai „trileris“, arba pasakojimas apie užsakytą žmogžudystę; perkeltine (konotuota) reikšme – tai pasakojimas apie meno problemiką, vaizduotės ir loginio mąstymo įtampą.

Iš minėtų ostensinių nuorodų, citatų *The Limits of Control* suaudžiamas naujas kino teksto „audinys“ – „Geriausio filmo yra kaip sapnai, kuriuos nesi tikras, ar sapnavai.“ (Jarmusch). Tad šį kino audinį, matyt, pravardčiausia mėginti skaityti tiek denotuota (kaip „trileris“), tiek konoruota (perkeltine) reikšme.

Figūratyvinis-diskursyvinis lygmuo

Erdvės

Praktiškai visas filmo veiksmas, filmo pradžios ir pabaigos scenos, vyksta įvairiose ir dažnai kontrastingose Ispanijos vietose, nuo didelės ir modernios sostinės Madrido, maurų architektūra garsėjančios Sevilijos, iki mažo miestelio Ocaños ar nuolat kintančio peizažo pro traukinio langą. Nuorodos į konkrečią šalį, vietovę labai aiškios, akcentuotos (keliskart rodomi ženklai su Madrido pavadinimu, užrašai stotyse ir pan.). Iš šiuolaikiškų miesto erdvių ir interjerų tarsi persikeliama „į praeitį“, į ne tokią modernią ir sterilią Seviliją ar beveik išvis neurbanizuotą Ocañą, ryškus spalvinis kontrastas – nuo šaltų Madrido spalvų margumyno pereinama prie kelių spalvių ar apskritai beveik vienspalvio kolorito.

Erdvėse, ypač oro uoste ir Madride, daug stiklo, poliruoto metalo, veidrodžių, kitų vaizdą atspindinčių paviršių. Atrodo, kad čia krepiama link buvimo ir atrodymo, tikrovės ir fikcijos problemos. Pats Vienišius į veidrodį pasižiūri tik filmo pradžioje ir pabaigoje, abu kartus oro uoste, tarsi įeidamas ir išeidamas iš fikcijos. Taip pat kalbose minimi sudužę veidrodžiai, paskutiniame

kambaryje rodomas pridengtas suskilęs veidrodis, sudužęs stoglangio stiklas. Tai sąveikauja su filmo pradžioje subtitruose išnyrančia Arthuro Rimbaud citata iš poemos *Le Bateau ivre* (liet. *Girtas laivas*): „Comme je descendais des Fleuves impassibles, Je ne me sentis plus guide par les haleurs...” (liet. „kai įžengiau į neišbrendamas upes, daugiau nebesijaučiau vadovaujamas vairininko.“), beje, nuskambanti ir kiek ankstesniame Jarmuscho darbe *Numirėlis* (angl. *The Dead Man*). Ši citata tarsi verčia suvokti – filme kaip tik per ostencines nuorodas į realybę konstruojama kita, fikcinė realybė, paklūstanti saviems dėsniams, neišbrendama ir nepasiduodanti įprastai logikai. Rimbaud poema nurodo ir nusileidimą į požemio pasaulį, kaip kad *Gilgamešo epas*, *Odisėja*, Orfėjo mitas, *Eneida* ar Ezros Poudo *Cantos*. Be to, lėktuve taip pat įterpta nuoroda, kad visa filmo tikrovė, į kurią vyksta Vienišius, yra sukonstruota. Ant kedės apmušalo matomas užrašas su skrydžių kompanijos pavadinimu *Air Lumière* – veikiausiai tai nuoroda į brolius Lumière, išradusius kinematografą ir žinomus dėl gausybės trumpų filmukų. Taigi kviečiama į sapną, keliantį dvejone: ar tikrai buvo sapnuotas.

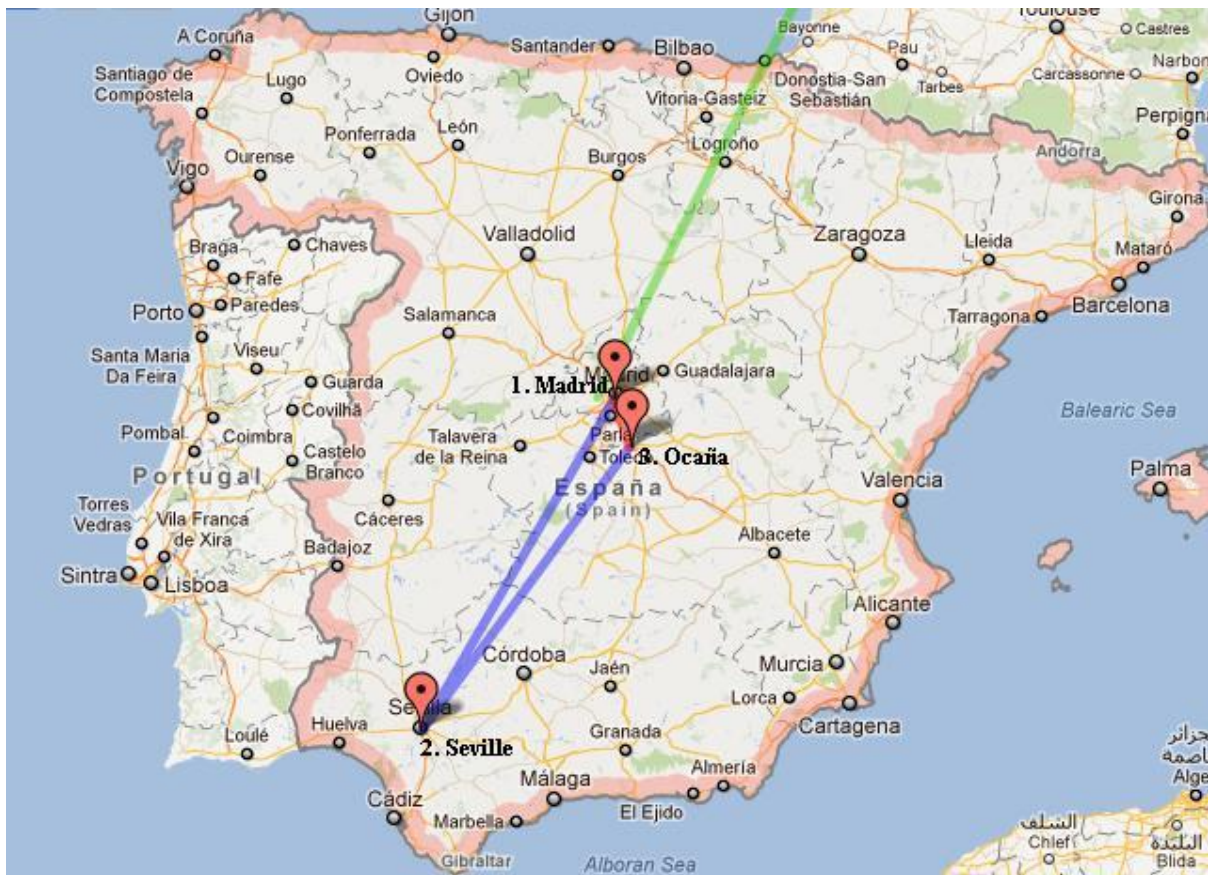
Kintant erdvei kinta ir veikėjo judėjimas vertikalia ašimi: pirmosios filmo scenos vyksta Paryžiaus Charles De Gaulle oro uoste, iš kurio leidžiamasi į kelionę lėktuvu, Madride apsistojama „Torres Blancas“ (liet. „Baltieji bokštai“) dangoraižyje, Vienišius apsigyvena viename viršutinių aukštų, lipa ant stogo pasižiūrėti panoraminio miesto vaizdo, klaidžioja po miesto labirintą, kasdien lankosi meno muziejuje *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia*, kavinėje. Sevilijoje apsistoja antrame namo aukšte, Ocañoje pastatas vienaukštis, o beveik pačioje filmo pabaigoje Amerikietis (vaid. Bill Murray) nužudomas bunkeryje, kuris yra belangis, tarsi po žeme, tarsi Hadas. Tuomet tarsi grįžtama atgal – atsirandama Madride, dangoraižyje, iš miesto vėlgi išskrendama į Paryžių. Keičiant erdves keičiasi ir Vienišiaus išvaizda, jis vis persirengia kostiumą: prieš išskrisdamas persirengia tamsiai pilką ir lieka juo vilkėti Madride, rudas keičiamas traukinyje vykstant į Seviliją, tuomet dar kartą pilkas, tik šįsyk šviesiai, vykstant į Ocañą; kostiumas pakeičiamas į žalią sportinę aprangą grįžus į Paryžių ir išeinant iš oro uosto erdvės. Panašu, kad Vienišius prisitaiko prie aplinkos spalvinio kolorito, maskuojasi, kai kuriuose kadruose tarsi išnyksta susiliejęs su erdve. Galima įtarti norą sutapti su aplinka, neišsiskirti, būti nematomam, nesusekamam.





Erdvių kaita filme atrodytų taip:

Paryžius, Charles de Gaulle oro uostas → **Madrid**o moderni finansų erdvė → **Sevilijos** istorinė aplinka → **Ocaños** griuvėsiai → bunkeris → **Madridas** → **Paryžius**



Filme svarbus bokšto vaidmuo: oro uoste Vienišius sulaukia paliepimo „Go to the towers, go to the cafe, wait for a couple of days and watch of the violin“ (liet. „Kelčiau į bokštus, kavinę, palauk porą dienų ir dairykis smuiko“). Madride Vieničius apsistoja architekto Francisco Javier Sáenz de Oiza suprojektuotame „Torres Blancas“, 25 aukštų pastate (statytame 1964–68 m.), kuris turėjo būti 2–3 bokštų, taip ir nepastatytų, komplekso dalimi. Sevilijoje svarbus XIII a. gynybinis stebėjimo bokštas „Torre del Oro“ (liet. „Aukso bokštas“), Viduramžiais buvęs kalėjimu, brangiųjų metalų saugykla, dabar – Karinės jūros laivybos muziejus. Jis filme pasirodo įvairiomis formomis: paveiksle, kaip skulptūrėlė, atvirutė, parodomas ir pats bokštas, ir greta jo esantis imperatoriaus Trajano statytas Triano tiltas (isp. Puente de Trian) ir pan. Ir, atrodo, vienas iš filmo raktų – ieškomas bokštas atsiduria

Vienišiaus ir mįslingojo jo priešininko sandūros erdvėje, bunkeryje, kuris įtaisytas bokšto formos tvirtovėje, mažytis Sevilijos bokšto maketas-šviestuvas stovi ant stalo. Taigi viso filmo metu nuosekliai vykdomas pirmasis paliepimas ieškoti bokšto.



Antroji paliepta vieta – kavinės, dažnai pasirenkamos esančios greta fontano, gana nuošaliose Madrido ir Sevilijos vietose ar tiesiog privataus namo terasoje įsikūrusią lauko kavinukę Ocañoje. Jose vienišius laukdamas įvairių veikėjų tarsi sutartą ženklą užsisako du puodelis espresso kavos, ir būtent du, o ne dvigubą espresso, sutinka įvairius personažus, keičiasi su jais degtukų dėžutėmis, tarsi įgyja kažkokią kompetenciją. Madride lankosi *Restaurant Conache*, o Conache yra miestas, garsus karnavalu. Tuomet patraukiama į istorinėje aplinkoje (Alkazare, isp. Real Alcázar de Sevilla) įsikūrusią Sevilijos kavinę ir minėtą Ocaños lauko kavinę, taigi judama tarsi nuo karnavalų, persirengimo, fikcinės erdvės prie gamtinės erdvės, nuo kultūros prie natūros.

Erdvei kintant nuo racionalumo, struktūruotumo prie gamtinio pasaulio, Vienišiaus veikimo strategija plėtojama irgi panašia linkme – pradėjus nuo modernaus meno pamažu pereinama prie tokių jo formų, kur ypatingai svarbi tampa vaizduotės veikla. Meditacija, išsižiūrėjimas į vis konceptualesnes meno formas, realių veiksmų atlikimas vis vaizduotės būdu – ši tendencija stiprėja pereinant nuo griežtai struktūruotos erdvės iki tokio, kurios struktūros atskleidimas reikalauja intensyvaus vaizduotės darbo, kaip kad Ocaños bokšto atveju.

Iš esmės toks aptartų erdvių išsidėstymas ir jų ypatybės žvilgsnį kreiptų naratyvinės Greimo gramatikos link ir jo pasakojimo erdvių skyrimą. Anot Greimo, apglobiančios pasakojimo pradinę ir pabaigos erdvės yra heterotopinės (pranc. *espace hétérotopique*), jos apima topinę erdvę kaip pasakojimo transformavimui dažnai būdingos pradinės pasakojimo būsenos apvertimą pasakojimo pabaigoje; čia veikiausiai tokį apvertimą „indikuojančia“ vieta galima būtų laikyti oro uostą Paryžiuje, iš kur pradedama veikti, ši erdvė tarsi „sava“: pradžioje matome tarsi iš atspindžio išnyrantį pagrindinį veikėją (t. y. jo deformuotą atspindį virš tualetų kabinos įtaisytoje stiklinėje lubose), persirengiantį pilkuoju kostiumu ir traukiantį į pirminį susitikimą su ispanakalbiu Kreolu (vaid. Alex Descas), pateikiančiu citatų prancūzų kalba tarsi užšifruotų raktų rinkinį į tolesnę „misiją“; filmo pabaigoje matome lygiai tą pačią tualetų kabiną, veikėjas persivelka „kasdienį“ žalią kostiumą ir pasprukęs iš nestabilios, tarsi bėgančio žmogaus laikomos kameros akies įsilieja į minią ir grįžta į „tikrovę“.

Atrodytų čia vėl aktualizuojama tikrovės ir fikcijos problema: pirmą kartą „išeinama“ iš atspindžio, nerealumo erdvės, antrą kartą panyrama į nestruktūruotą „tikrovę“.



Jau minėta topinė erdvė (pranc. *espace topique*) – išbandymų erdvė; tokia erdvė svetima, į ją vykstama, šiuo atveju, atskrendama. Iš esmės tokia galima laikyti erdvę, apglobtą dviejų skrydžių, Ispanijos erdvę. Topinėje erdvėje skiriama utopinė erdvė (pranc. *espace utopique*) – itin ypatinga lemiamo išbandymo vieta, kur žmogaus veiksmas įstengia nugalėti būties tęstinumą, ir paratopinė erdvė (pranc. *espace paratopique*) – kvalifikacinio išbandymo vieta, kurioje sutinkami pagalbininkai ir įgyjamas galėjimas veikti. Panašu, kad šias dvi erdves jau nusako ir pranašauja minėta pirmojo filmo pokalbio frazė: „Keliauk į bokštus, kavinę, palauk porą dienų ir dairykis smuiko.“ Būtent kavinėse sutinkami „agentai“, papasakojantys apie įvairių dalykų prigimtį, esmę, mainomasi degtukų dėžutėmis, kartais daiktais, todėl laikyti jas paratopine erdve būtų pagrįsta.

Pagrindinė sandūra, kurios link tarsi keliaujama viso filmo veiksmo metu, jos ieškoma, be to, vieta sunkiai pasiekiamą, įrengta giliai po žeme, budriai saugoma, dykvietėje, joje lūkuriuoja amerikietis, yra bunkeris, kuris ir galėtų būti laikytinas utopine erdve, mat atitinka bene visas svarbiausias tokios erdvės apibrėžtis. Be to, paties bunkerio išdėstymas kalno šlaite stebėtinai primena pirmojo pokalbio metu minėtą bokštą, ir, beje, ant stalo būtent čia aptinkame ir kito bokšto, „Torre del Oro“, modelį-šviestuvą ir plaukuotą kaukolę, kuri veikia kaip nuoroda į Williamo Shakespearo „Hamletą“ ir sceną su kaukolę, kurios akivaizdoje princo Hamleto užduodamas būties tęstinumą lemiantis klausimas „Būti ar nebūti – Štai klausimas. Ir kas / Yra kilniau, ar nusilenkti dvasioj / Strėlėmis ir dūžiams atšiauraus likimo, / Ar su ginklu prieš negandų marias / Į kovą stot ir jais nusikratyti? / Numirt? Užmigt? – ir tiek; ir baigt užmigus / Širdies kančias bei sopulių šimtus...“ Tačiau filme iš pirmo žvilgsnio scena utopinėje erdvėje, kurioje nugalima būties tęstinumas kaukolės akivaizdoje, be galo keista, kur užduodami iš pirmo žvilgsnio bereikšmiai klausimai ir atsakymai, o tuomet amerikietis tiesiog pasmaugiamas tarsi taip išsprendžiant egzistencinį klausimą.





Laikas

Filme išskirtinis vaidmuo tenka būtent šviesiajam paros metui, kuriuo atliekami veiksmai, vykstantys iš vienos vietos į kitą, sutinkami agentai kavinėse ir mainomasi degtukų dėžutėmis. Tai pabrėžia ir keli apsilankymai baruose (vienas Madride, antrasis Sevilijoje), vykstantys vakare ar naktį; Vienišius užsisako alaus (ne du espresso, kaip dienos metu), tačiau jo negeria ir tiesiog stebi aplinką; antrojo apsilankymo metu netgi išvysta agentą Flamenko muzikantą su degtukų dėžute, bet mainai neįvyksta: nėra dviejų espresso, paros metas – naktis. Be to, naktimis Vienišius niekuomet nemiega, budi. Tad naktis tampa trumpo atokvėpio metu, o veiksmai rutuliojami tik dieną.

Be to, Vienišiaus programa įdomiai išsidėsto dienų atžvilgiu: Oro uoste jam liepiama nuskridus į Madridą lūkuriuoti porą dienas; toks laiko tarpas atsiskleidžia ir pasekus vaizduojamą paros ritmą. Vėliau išvyksta į Seviliją, kur praleidžia dar kelias dienas, tuomet į Ocañą, kurioje praleidžia vieną naktį ir leidžiasi į bunkerį, ir kurio išvyksta irgi naktį. Tad laiko požiūriu pagal dienas susidarytų tokia tvarka:

1–3 dienos. Madridas

3–5 dienos. Sevilija

5–6 dienos. Ocaña – žmogžudystė (7 diena)

7 diena

Ši tvarka įdomi tuo, kad nejučiomis kreipia žvilgsnį į Šventojo rašto *Pradžios knygą* (Pr 1), kur pasakojama, kaip šešias dienas Dievas kūrė pasaulį, šeštąją sukūręs žmogų, o septintąją ilsėjęsis. Čia Vienišius šešias dienas klajoja, šeštąją nužudo visagali Amerikietį (taigi vietoj žmogaus sukūrimo čia atsiranda jo nužudymas), o septintąją ištrūksta, atrodo, pasiekia vaizduotės išvadavimą iš logikos kontrolės, ilsisi ir pasitraukia iš tolesnio pasaulio kūrimo, kaip kad pasitraukia Dievas po šešių dienų darbo, nusakomo *Pradžios knygoje*. Tad čia laiko atžvilgiu Vienišius naratyvinė programa tampa tarsi Dievo antiprograma: šešias dienas (ir būtent dienas, kaip akcentavome, naktimis neveikiama niekuomet) kuriamas vaizduotės be kontrolės pasaulis, arba ardomas logikos kontroliuojamas pasaulis, o nužudžius žmogų, iš kūrimo (ardymo) pasitraukiama septintąją dieną.

Teminiai vaidmenys

Filme galima kalbėti apie kelių tipų veikėjus. Visų pirma jie veikia arba kaip *individualūs* veikėjai, arba kaip kolektyviniai, *grupiniai* atlikėjai, kurie savo ruožtu reiškiasi kaip *sudarantys integralią visumą* (agentai), arba kaip *padalyta visuma* (Amerikiečio komanda). Čia kaip individualus veikėjas veikia tik Vienišius; iš pradžių atrodo, kad ir filme sutinkami agentai veikia individualiai, kiekvienas jų – išskirtinė ir įsimenanti asmenybė. Tačiau netrukus paaiškėja – visi jie veikia pagal panašų modelį – susitinka kavinėje Vienišiui užsisakius du espresso, paklausia, ar kalba ispaniškai (nors patys dažniausiai nėra ispanai), domisi, ar Vienišių domina viena ar kita su menu ar vaizduote susijusi sritis ir galiausiai keičiasi degtukų dėžutėmis. Be to, apie jų kaip integralios visumos veikimą byloja ir tai, kad jie nurodo kitų agentų pasirodymą, nusako tolesnio veikimo ir santykio su jais būdą. Taigi agentų kaip visumos veiksmai tarpusavyje koordinuoti, nors tai nėra akivaizdu iš pirmo žvilgsnio.

Antroji grupė – kaip padalyta visuma veikianti Amerikiečio komanda, atliekanti Vienišiaus priešininko vaidmenį. Iš pradžių atrodo, kad po tris pasirodančių kostiumuotų ir labai panašios išvaizdos vyrų grupė, danguje skraidantys sraigasparniai – preciziškai savo veiksmus koordinuojanti komanda. Tačiau bunkerio scenoje paaiškėja – šios organizacijos viduje gausybė vidinių perskyrų, saugumo sienų, ji akiai pasikylauja naujausiomis ryšio priemonėmis, ginklais, o susidūrusi su netikėtu priešininku tampa neįgali funkcionuoti ir suskyla į padrikai, neintegraliai veikiančias dalis.

Panašiai šios dvi dalys skyla ir tautiniu atžvilgiu – visi agentai parinkti įvairiausių rasių ir kultūrinių grupių atstovai, šnekantys įvairiausiomis kalbomis; tuo tarpu panašu, kad Amerikiečio komanda sudaro valdantys amerikiečiai ir j samdyti vietiniai ispanai, su kuriais kyla komunikacinių sunkumų; tad pasirenkama, viena vertus, Amerikos kaip XXI a. modernių technologijų lyderiaujanti rasė ir vietinės šalies, Ispanijos, grupė, kuriems alternatyvą sudaro tarsi likusi pasaulio dalis, agentai. Panaši skirtis ryškėja ir pagal lytiškumo principą – Amerikiečio komandoje veikia vien vyrai, tuo tarpu agentų tarpe atsiranda bent trys moterys – Blondinė, Nuogalė ir Kreolė vairuotoja.

Taigi kalbant apie grupių integralumą pravartus pasitelkti tiesosakos kvadratą ir pažiūrėti, kaip keičiasi buvimo ir atrodymo suvokimas pasakojimo eigoje: I. Amerikiečio komanda pasakojimo pradžioje: atrodo kaip integrali visuma, bet tokia nėra (Melas/iluzija, s_2 , $-s_1$); II. Amerikiečio komanda pasakojimo pabaigoje: neatrodo kaip integrali visuma ir bet tokia nėra (Klaidingumas, $-s_2$, $-s_1$); III. Agentai pasakojimo pradžioje: neatrodo veikia kaip visuma, bet veikia (Paslaptis, s_1 , $-s_2$); IV. Agentai pasakojimo pabaigoje: paaiškėja, kad ir atrodo, ir veikė kaip visuma (Tiesa, s_1 , s_2).



Taigi tekste integralumo santykis skleidžiasi kryptimi *Melas–Klaidingumas* ir *Paslaptis–Tiesa*.

Naratyvinis lygmuo

Pasikartojimai

Visą filmą struktūroja įvairūs pasikartojimai, izotopijos. Kelias ryškiausių atsekti nesunku. Tai – kostiumo keitimas, gaunami raktai, degtukų dėžutės su lapeliais, kuriuose užrašyti mįslingi ženklai, geriami du puodeliai espresso kavos, sutiktų veikėjų pateikiami klausimai apie domėjimąsi viena ar kita meno sritimi, taip pat pirmajame filmo pokalbyje pateiktos citatos, kurios vėliau sutinkamos visai naujame kontekste.

Pirmasis pokalbis oro uosto laukimo salėje – viena svarbiausių filmo scenų, raktas, leidžiantis perskaityti, atrakinti daugelio pasikartojimų reikšmes. Čia subjektas (Vienišius) sutinka paslaptinę ispanakalbį kreolą, vienintelį kitą juodaodį filme be vienišiaus, ir būtent tuo į jį panašų, ir jo vertėją. Pokalbis rodo padrikas, nors situacija verčia manyti – siūlomas nelegalaus darbelis ar užsakoma žmogžudystė, nors konkrečiai nesitariama dėl jokių sąlygų, terminų, užmokesčio, taikinio. Kreolas iš pradžių pasako kreolų ispanų kalba, o vertėjas verčia į anglų: „Tas, kuris mano esąs didesnis už kitus, turi keliauti į kapines. Ten jis supras, kas gyvenimas yra iš tiesų – sauja purvo.“ Vėliau papaiškėja, kad taip užkoduojamas programos taikinyo ir jo pašalinimo priežastys. Tuomet ima klabėti prancūziškai: „naudokis savo vaizduote ir sugebėjimais“, „viskas yra subjektyvu“, „deimantai – geriausi merginų draugai“, visą laiką rankoje sukdamas paslaptinę apskritimą, tarsi „akį“. Šios frazės izotopiškai kartojasi ir vėliau, tampa raktais veikimo būdo (vaizduote), požiūrio taško (subjektyvumo) ir būdo išgauti tolesnes koordinatas iš Nuogalės, susekti jos vėlesnį likimą ir išgauti paskutinę degtukų dėžutę. Juodaodžiui vienišiui dar įteikiami raktai ir raudona degtukų dėžutė, ir paliepiama „Keliauk į bokštus,

kavinę, palauk porą dienų ir dairykis smuiko.“ Tuomet vienišius leidžiasi į skrydį lėktuvu, kurio metu užsisako pirmąją porą espresso kavos puodelių.

Pažvelgus į situaciją semiotiškai pirmąją aktantų porą – *subjektu ir objektu*, panašu, derėtų laikyti Vienišių. Denotuota reikšmė Vienišius, trilerio veikėjas, veikia kaip subjektas Amerikiečio nužudymo naratyvinėje programoje: jis samdomas žudikas, teisingumo vykdytojas, o jo siekiamas vertės objektas – sėkmingas „užsakymo“ įvykdymas, Amerikiečio pašalinimas. Konotuota reikšmė susiduriame su antižanro, antitrilerio problema ir matome – Vienišiaus siekiamas objektas – Vaizduotės išlaisvinimas iš logikos kontrolės ribų. Išlaisvinimas suteikia supratimą, įgaunamą nugalėjus save didesniu už kitu laikantįjį – supratimą, kad gyvenimas – tai purvo sauja, liekanti išardžius visus labirintus, visas struktūras, formuojančias filmo „tikrovę“. Tuo tarpu Kreolas, kurio filme daugiau nebesutinkame, taptų antrosios aktantų poros nariu – *lėmėju*, skatinančiu siekti vertės objekto ir suteikiančiu verčių sistemą. Demotuota reikšmė jis – žmogžudystės užsakojas, įkvepiantis subjektui norą siekti sėkmingo nužudymo, o konotuota jis atsiskleidžia kaip lėmėjas, įkvepiantis norą įveikti logikos kontrolę, įkūnytą Amerikiečio figūroje. Jo frazės tampa vertės objekto siekimo gairėmis, o degtukų dėžutės su koduotais pranešimais viduje ir raktai pasitarnauja kaip pagalbiniai objektai siekiant tikslo. Šią pirmąją sceną galima laikyti *manipuliacijos stadija*, kurioje subjektui įkvepiamas noras siekti pamatinio modalinio vertės objekto.

Kompetencijos stadija, kurioje įgyjamas žinojimas ir galėjimas veikti (kompetencija), sutinkami pagalbininkai, laikytina atkarpa nuo atvykimo į Ispaniją iki vykimo bunkerio link, po paskutinio susitikimo su Kreole vairuotoja, kuri paduoda raktus ir žemėlapi, paskutinį daiktą, reikalingą sėkmingam misijos įgyvendinimui. Šios stadijos metu kavinėse ir kitose vietose sutikti pagalbininkai agentai mainosi degtukų dėžutes ir suteikia, denotuoto skaitymo atveju, žinojimą apie Amerikietį, jo buvimo vietą, nužudymo įrankius, konotuoto skaitymo atveju, žinojimą apie įvairius meno, kultūrinio (sukonstruoto) pasaulio aspektus: muziką, filmus, mokslą, tapybą, haliucinacijas, apie veikimo būdus, nepaklūstančius logikos kontrolei. Kai kurie agentai paduoda ir raktus, bet jie, skirtingai nei daugelis dėžučių, niekuomet nepaduodami kavinėse, veikiau išvykimo vietose ar transporto priemonėse (oro uoste, traukinyje, automobilyje). Be to, įsidėmėtina ir visus be išimties lydinti izotopija – visi jie dėvi akinius nuo saulės (išskyrus Nuogalę, kurios akiniai be toninio atspalvio), užtamsinančius regėjimą, keliančius sunkumų matyti, ko niekuomet nedaro Vienišius, be to, susitikimo metu nė vienas jų niekuomet negeria espresso kavos, renkasi vandenį (ar alų, kaip Gitaristas Ocañoje).

Pirmasis raktų komplektas gaunamas oro uoste, juo atrakinamas butas Madride, antrasis – traukiniu vykstant į Seviliją, juo atrakinamas antrasis butas tame mieste, o trečiąjį paduoda Kreolė vairuotoja prie savo automobilio, kurio paveža Vienišių Ocaños būsto link. Šie paskutiniai pasitarnauja kaip priemonė patekti į apleistą namą. Atrakinę skirtingus namus, kartu jie atrakina ir tarsi skirtingus tikrovės lygmenis, nuo visiškai struktūruoto postmodernaus Madrido būsto, pilno įvairiausių formų, tradicinių, su ryškiu regiono prieskoniu Sevilijos namų, dar žinomų La Judería vardu, iki apleisto būsto Ocañoje, balto, akmeninio; kinta ir meno kūriniai: jei Madride įsižiūrima į didmiesčio panoramą vaizduojantį paveikslą, atveriantį vaizdą nuo dangoraižio, Sevilijoje – į bokšto, tai Ocañoje matome maksimaliai nuo formų ir spalvų apvalytą, baltos medžiagos klostėmis nuklostytą darbą. Taigi per raktų izotopiją atsiskleidžia jau ne kartą minėtas judėjimas nuo kultūrinių formų, struktūrų, link jų išardymo, formos grynumo ir tuštumos, kurioje gali veikti vaizduotė be ribų. Be to, tai kartu judėjimas prieš laiką – nuo modernaus miesto, tuomet istorinio, iki visiškos dykvietės ir griuvėsių, kas pakartotą jau aptartą antikūrimo programą, kai šešias dienas judama logikos sunaikinimo link, čia judama dar ir „antiistoriškai“, apverčiant laiko tėkmę.



Dar viena izotopija – kostumo keitimas keičiant miesto erdvę kaip būdas prisitaikyti, adaptuotis prie keičiamos aplinkos, o galiausiai paliekamas oro uosto bagažo saugykloje – jau buvo aptarta. Pabandžius sustruktūruoti svarbiausias izotopijas gautume maždaug tokią schemą,

Paryžius, Charles de Gaulle oro uostas.

- *Kreolas* ir vertėjas [keičiamas kostiumas, raktai, citatos, **raudoni degtukai**, raštelis, 2 puodeliai espresso].
- **Madrido** moderni, finansų erdvė
 - *Smuikininkas*. „Domitės muzika“ [citasos, **mėlyni degtukai**, raštelis, 2 puodeliai espresso, vanduo]
 - *Blondinė*, „Domitės filmais“ [citasos, **raudoni degtukai**, raštelis, 2 puodeliai espresso, vanduo]
 - *Nuogalė*. „Domitės Schubertu“ **NE** [citasos, deimantai į **mėlynus degtukus**, raštelis]
- **Sevilijos** istorinė aplinka
 - (Traukinys. *Japonė*. „Domitės mokslu“ [keičiamas kostiumas, raktai, citatos, **raudoni degtukai**, raštelis, 2 puodeliai espresso].)
 - *Flamenko muzikantas* [citasos, **mėlyni degtukai** parodomi, raštelis, alus]
 - *Gitaristas*. „Domitės tapyba“ [citasos, **mėlyni degtukai**, raštelis, 2 puodeliai espresso, vanduo]
- **Ocaña** griuvėsiai [traukinys, keičiamas kostiumas]
 - *Meksikietis*. „Domitės haliucinacijomis“ [citasos, **raudoni degtukai** mainomi į gitarą ir vairuotoją, raštelis, 2 puodeliai espresso, vanduo]
 - *Kreolė vairuotoja* [raktai, žemėlapis]
 - *Mirusi nuogalė*. **mėlyni degtukai**
 - **Amerikiečio mirtis** (No guns, no phone)
 - (Traukinys. Tuščias raštelis)

Paryžius, Charles de Gaulle Airport

- Kostiumas į saugyklą, treningai, degtukai išmetami

Kompetencijos metu sutinkami aštuoni agentai, bevardžiai kaip ir visi kiti filmo veikėjai: Smuikininkas (vaid. Luis Tosar), Blondinė (vaid. Tilda Swinton), Nuogalė (vaid. Paz de la Huerta), Japonė (vaid. Youki Kudoh), Flamenko muzikantas, Gitaristas (vaid. John Hurt), Meksikietis (vaid. Gael García Bernal), Kreolė vairuotoja (vaid. Hiam Abbass). Jis visi laikytini Vienišiaus naratyvinės programos pagalbininkais. Bene visi sutiktieji kaip sutarto ženklo ispaniškai teiraujasi, ar Vienišius kalba ispanų kalba, o šiam papurčius galvą ar paneigus, imasi kalbėti angliškai, tarsi įsitikinę, kad tai tikrai reikiamas asmuo. Įdomu tai, kad visi jie net tik reprezentuoja skirtingas rases ir kultūras (mat nors pradeda ispaniškai, didžioji dalis prisipažįsta ir patys nemoką šios kalbos), bet yra dar ir „pasiskolinti“ iš kitų įvairių medijų tekstų, tarsi reprezentuojantys stipriai kultūriškai konotuotus veikėjus:

Blondinė, vaidinama Tildos Swinton, – aliuzija į Ritos Hayworth personažę iš filmo *Šanchajaus ledi* (angl. *The Lady from Shanghai*, 1947). Be to, plakate su jos atvaizdu, kabančiame klube, užrašyta *Un Lugar Solitario*, o tai filmo *Vienišoje vietoje* (*In a Lonely Place*, 1950) vertinys. Ji pasakoja apie Welleso filmą *Ledi iš Šanchajaus* (*The Lady from Shanghai*, 1947) ir sako „Geriausieji filmai tarsi sapnai, dėl kurių nesi tikrai, ar tikrai kada juos sapnavai“ – frazė iš Alleno *Šėšėlių ir miglos* (*Shadows and Fog*, 1992). Taip pat mini Andrejaus Tarkovskio *Stalkerį* (Сталкер, 1979) ir Alfredo Hitchcocko *Įtarumą* (*Suspicion*, 1941). Nuogalė siejasi net su keliais filmais: pirmojo susitikimo baseine metu ji akivaizdžiai „pasiskolinta“ iš Jean-Luc Godardo *Panieka* (*Mépris*, 1963); kita scena, kai Nuogalė guli lovoje ir klausia „Ar mano užpakaliukas gražus?“ akivaizdžiai kartoja to paties filmo sceną su Brigitte Bordo; be to, jos vaizdas susiejamas ir su muziejuje kabančiu miegančios merginos aktu *Nuogalė* (*Desnudo*, 1922), tapytu Roberto Fernándezo Balbuenos. Į kitą Godardo filmą *Pagaminta JAV* (*Made in U.S.A.*) nurodo scena su pistoletu, kurį nuogalė nutaiko Vienišiui į veidą, taip pat jos permatomas lietpaltis.

Japonė jau matyta kitame paties Jarmuscho filme *Paslaptingas traukinys* (ang. *Mystery Train*, 1989). Gitaristas ištaria kito filmo, Rogelio A. Gonzálezo darbo pavadinimą *Gyvenimas nieko nevertas* (isp. *La vida no vale nada*, 1955), ir, panašu, pasiskolintas iš Jarmuscho draugo suomių režisieriaus Aki Kaurismäki filmo *La vie de bohème* (1992). Meksikietis, papasakojęs istoriją apie Huicholų indėnų gentį ir jų rankomis gaminamus smuikus, įsirašo į muzikos terpę. Smuikininko, Flamenko muzikanto ir Kreolės vairuotojos sąsajos su kitais tekstais nėra aiškios.

Atitinkamai visos šios aptiktos intertekstinės nuorodos, panaudotos konstruojant agentų tapatybę, panašu, ne tik dalyvauja pačioje pasakojamoje istorijoje, bet ir atskleidžia, viena vertus, kino kaip medijos apskritai specifiškumą, jos įvairialypiškumą, kitų medijų apėmimą ir susintetinimą savo viduje, antra vertus, šį konkretų filmą parodo kaip savirefleksinį metakinematografinį pasakojimą, pasakojimą apie vaizduotės ir logikos sandūrą per įvairius jau žinomus meno kūrinius kaip terpę vaizduotės veiklai. *The Limits of Control* estetinės nuostatos kitų medijų tekstų atžvilgiu tampa antrinis jų panaudojimas, perdirbimas, naujai apmąstant kino tradicijai priklausančių tekstų montavimą, citavimą ir nurodymą. Filmą tampa jau esamų tekstų montažu.

Visi agentai suteikia Vienišiui tam tikrą *žinojimą, kompetenciją*, atskleidžia kultūrinio pasaulio, įvairių meno formų esmę. Smuikininkas sako: „Galbūt kartais domitės muzika? Tikiu, kad instrumentai, ypač mediniai – violončelės, smuikai, gitaros – tikiu, kad jie virpa net tuomet, kai jais niekas negroja. Jie turi atmintį. Kiekviena kada nors jais skambinta nata yra vis dar juose, virpina medžio molekules. Manau, kad tai, kaip ir bet kas kita, yra tik suvokimo dalykas, taip?“ ir taip tarsi parodo, kas slypi po muzika, kaip veikia ir gyvuoja muzikos instrumentai. Blondinė papasakoja apie kino esmę: „Galbūt kartais domitės filmais? Man patinka tikrai seni. Gali pamatyti, kaip pasaulis atrodo prieš trisdešimt, keturiasdešimt, šimtą metų. Suprantate, drabužiai, telefonai, traukiniai, kaip žmonės rūkė, mažos gyvenimo detalės. Geriausieji filmai tarsi sapnai, dėl kurių nesi tikrai, ar tikrai kada juos sapnavai. Galvoje turiu smėlio pilno kambario vaizdinį. Paukščiai skrenda manęs link ir palytėja smėlių sparnais. Ir tikrai nesuprantu, iš kur kyla šis vaizdinys – iš sapno ar iš filmo. Kartais filmuose man

patinka, kai žmonės tik sėdi ir nieko nesako.“ Taigi čia kinas parodomas tarsi meno forma, kurianti sapno iliuziją, leidžianti sapnuoti ir pasinerti į kitą realybę. Be to, frazės pabaigoje dar sugebama įterpti vaizdinę nuorodą į Alfredo Hitchcocko filmą *Paukščiai* (*The Birds*, 1963), o nupasakota scena apie smėlį sparnais liečiančius paukščius – Tarkovskio *Stalkerio* scenos perpasakojimas.

Nuogalė virsta Vienišiaus gundytoja, kurios dėka jis sugeba atsispirti ir atsisako ginklų, sekso ir mobilaus telefono – taigi galios įrankio, geismo patenkinimo ir ryšio priemonės. Šie trys dalykai „realiame“ pasaulyje juk kaip tik laikomi pavaldžiais galios poliui, net suteikiantys jį. Nuogalės ir Vienišiaus duetas vėlgi virsta antitrilerine filmo strategija: pasitelkiami du tipiški šio žanro filmų tipažai – fatališka moteris ir šaltas, racionalus samdomas žudikas; scena miegamajame, kai greta kostiumuoto žudiko priglunda nuoga moteris, dar labiau išryškina šį įspūdį. Tačiau tai, kad moteris nesulaukia jokio dėmesio, netgi neigiamo, jau atskleidžia ironišką distanciją su menamu žanru, kai vėlgi nesutampa denotacinė ir konotacinė reikšmės. Be to, Nuogalė klausia: „Galbūt kartais domitės Schubertu? Aš jį dievinu. Jis mirė būdamas trisdešimt vienerių ar kažkas panašaus.“ Tik į jos vienintelės klausimą Vienišius atsako apskritai ir atsako „Ne“, taip atskleisdamas šios agentės išskirtinumą. Be to, ji vienintelė klausia ne apie meno kūrinį, o apie konkretų asmenį, kūrėją ir toliau savo minties nė nemėgina plėtoti, nesuteikia žinojimo.

Traukinyje sutikta Japonė papasakoja apie mokslinį pasaulėvaizdį: „Galbūt kartais domitės mokslu? Mane domina molekulės. Sufijai sako, kad kiekvienas mūsų yra ekstazėje besisukanti planeta. Bet aš manau, kad kiekvienas mūsų yra formos keičiančių molekulių rinkiniai. Besisukantys ekstazėje. Netolimoje ateityje susidėvėję daiktai bus atnaujinami tiesiog pertvarkant jų molekules. Pabodusi batų pora. Molekulinis tyrimas taip pat atskleis objekto fizinę praeitį. Pavyzdžiui, šios degtukų dėžutės. Jos molekulinės sąjungos gali atskleisti visas vietas, kuriose buvo. Taip pat galima ir su jūsų drabužiais ar net jūsų oda.“ Ji, kaip ir kiti agentai, įveda skirtį tarp atrodymo ir buvimo, tarp to, kas regimai realu, paklūsta griežtai logikai, ir to, kas protu suvokiant atrodo netikra.

Flamenko muzikantas tiesiogiai nekalba su Vienišium, neperduoda jam savo degtukų dėžutės, bet jo vadovaujama atlikėja Carmen Linares, dainuodama tradicinę petenerą, pakartoja pokalbio oro uoste frazę: „Ten jis pamatys, kas iš tiesų yra pasaulis. / Tik saujelė purvo.“ Gitaristas mėgina atskleisti, iš kur atsiranda bohemos sąvoka: „Ar kas nors šituos pavadintų „bohemičiais“? Mano senelis buvo bohemietis, suprantate, Prahos prasme. Abejoju, ar jis būtų jautęs bent kriselį palankumo tokio tipo homeniečiams. Ir tuomet, išties, jie yra tikri menininkai. Ar gi ne? Galbūt kartais domitės manu? Tapyba? Taigi, aptarinėjome bohemičio kaip menininkų ar meno tipų vartosenos kilmę. Tikslios kilmės nežinau. Žinoma, Puccini sukūrė operą *La Bohème* pagal prancūzišką Henrio Murgerio knygą *Scènes de la vie de bohème*, veikiausiai išleistą devyniolikto amžiaus viduryje. Prieš kelerius metus pasirodė keistai gražus suomių filmas pagal tą knygą. Tačiau bohemičio ar bohemos vartoseną prancūzų kalboje kilo iš... tegaliu tikrai spėti.“ Meksikietis atskleidžia haliucinacijų esmę, įtampą tarp tikrovės ir atvaizdų pasaulio, tarp logikos ir vaizduotės – kas yra tikriausiai: „Senieji mano kaimo vyrai sakydavo: *viskas kinta priklausomai nuo stiklo, per kurį žiūri*. Nieko nėra tikra. Viskas yra įsivaizduota. Ar žinote šiuos atspindžius? O man atspindžiai kartais gerokai tikresni nei atspindimi dalykai. Galbūt kartais domitės haliucinacijomis? Ar mėginote kada nors kvaitulinį pejotlį? Ar žinote, kas yra huicholai? Aplink kaklus jie dėvi veidrodžius. Ir groja smuikais, rankų darbo smuikais. Bet tik su viena styga“ Be to, viena iš jo ištartų frazių tampa pirmojo susitikimo oro uoste parafraze: „Viskas yra subjektyvu“ ir aliuzija į stygą, kurią reikia surasti, ir kurią suradus, frazė pakartojama akistatos su Amerikiečiu akimirka. Kreolė vairuotoja kažką pasako kreolų kalba, tačiau vertimo aptikti nepavyko.

Agentai nurodo vienas į kitą, liepia laukti ar ieškoti. Paryžiuje gavęs nurodymą ieškoti smuiko, Vienišius pirmiausia susiduria su įvairių meno formų smuikais, iki kavinėje sulaukia Smuikininko, kuris liepia laukti merginos kryžkelėje. Muziejuje išvydęs Roberto Fernández Balbueno paveikslą *Desnudo* (liet. *Nuogalė*), grįžęs ją aptinka ir savo bute, nutaikiusią ginklą. Nuogalė atveria ir antrą įsižiūrėjimą ant Madrido bokšto stogo – Vienišius įsižvelgia į panoramą, kuri virsta Antonio Lópezo paveikslu *Madrid Desde Capitán Haya* (1987–1994); be to, Vienišius atsisako trijų jos „siūlomų“

dalykų – ginklų, sekso, mobilaus telefono; vėliau telefonu neleidžia naudotis ir Meksikiečiui bei vairuotojai Kreolei. Antrąją merginą Vienišius sutinka toje pačioje kavinėje – Blondinę, kurią einančią gatve iš už kampo stebi ir Smuikininkas. Blondinė pakartoja pirmojo pokalbio frazę „Deimantai – geriausi merginų draugai“ ir paduoda degtukų dėžutę su deimantais, pareiškusi, kad dabar Vienišius turi visa, ko reikia, o kalbėdama apie „Ledi iš Šanchajaus“, kuri galų gale miršta, taip nurodo ir Nuogalės likimą. Taigi čia panašu, sukeistas merginų eiliškumas – Blondinė yra kryžkelėje sutinkama mergina, duodanti degtukų dėžutę su deimantais, kurie reikalingi Nuogalei, išmainančiai juos į dar vieną dėžutę. Tuo Vienišiaus misija Madride baigiasi.

Traukinyje sutinkama nauja agentė Japonė, duodanti nurodymą palaukti tris dienas, iki pamatys duoną ir jį susiras gitara. Iš pradžių vienišius lankosi Flamenko klube, kuriame skamba gitarų muzika, susiduriama su agentu Flamenko muzikantu, kuris parodo degtukų dėžutę, bet nieko nekalba, o aptikus duoną ištis sutinkamas Gitaristas nurodantis į dar du agentus: „Jus susiras Meksikietis. Jis turi vairuotoją.“ Ir priduria „La vida no vale nada“ (liet. „gyvenimas nieko nevertas“). Tuomet Vienišius keliai į Ocañą, kurioje sutinka minėtus du agentus ir netiesiogiai vėl susiduria su nuogale radęs savo kavoje deimantą ir kavinės prieangyje pamatęs permatomąjį palatą. Gitaristo minėta frazė „La vida no vale nada“ šįkart, pasirodo, nurodė į Kreolės vairuojamą automobilį, papuoštą būtent šiuo užrašu. Mainais į gitarą Vienišius gauna teisę važiuoti automobiliu, taigi artėjimo link bunkerio teisę, taip pat iš Kreolės sulaukia raktų ir kelio bunkerio link žemėlapiu. Taip Kreole tampa paskutine jam pagelbėjusia agente, bet paskutinę degtukų dėžutę visgi randa po žvalgybų prie bunkerio grįžęs į namą, nužudytos Nuogalės, greta kurios mėtosi ir jos kaip agentės ženklas – sudaužyti akiniai, rankoje. Tačiau skirtingai nei kitų dėžučių Vienišius neatidaro, neperskaito raštelio ir jo nesuvalgo. Dėžutės paliekama nuošalyje iki važiavimo traukinyje po susidūrimo su Amerikiečiu scenos.

Taigi mainų sistema tarp agentų funkcionuoja taip:

Smuikas → Deimantai → Duona → Gitara → judėjimas ir žemėlapis

Deimantai ir gitara tampa pagalbiniais vertės objektais, kurios gavusi nuogalę įgalina Vienišių toliau tęsti misiją, o Meksikietis atiduoda vairuotoją, iš kurios gaunamas bunkerio žemėlapis – trečiasis pagalbinis objektas. Taigi šie trys objektai ir sėkmingas jų gavimas ir formuotų tris kompetencijos pakopas.

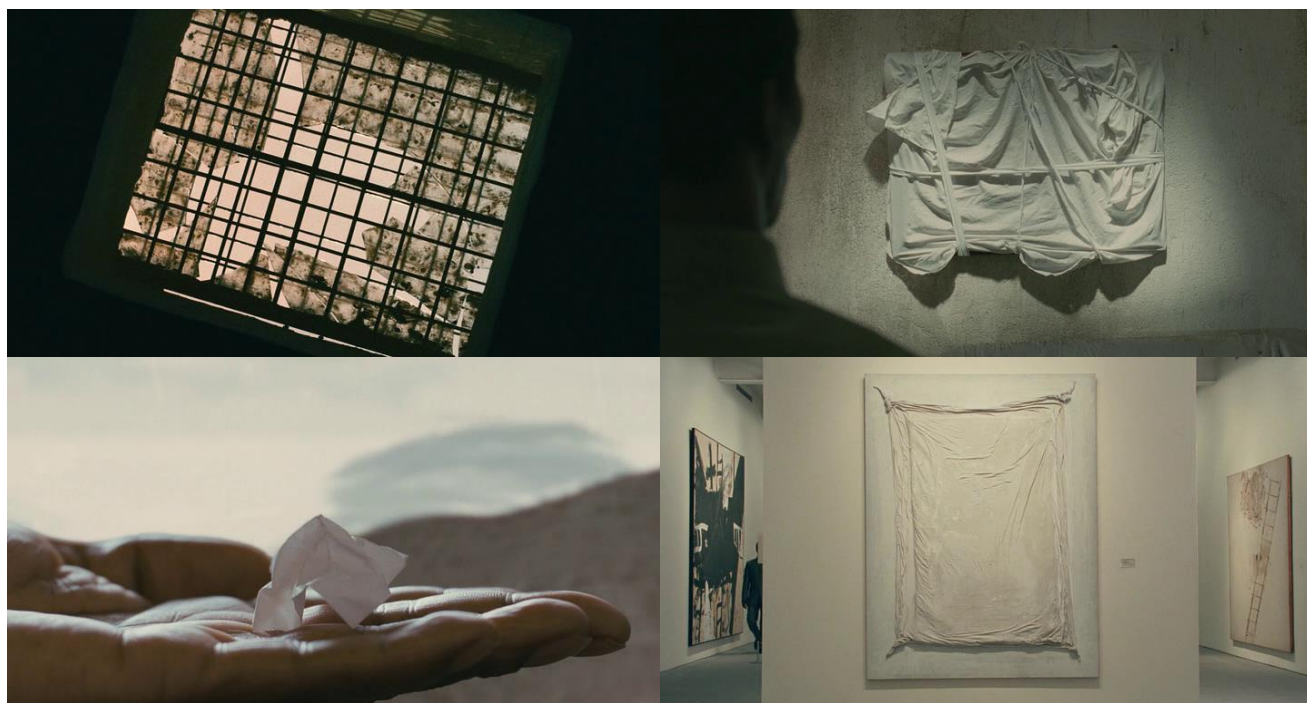
Kita izotopija – mainai degtukų dėžutėmis. Filme funkcionuoja dviejų tipų degtukų dėžutės – mėlynos ir raudonos. Labai gali būti, kad čia vėlgi sužaidžiama su citavimu, kultūrinės medžiagos „perdirbimu“, antriniu panaudojimu. Iš esmės realumo ir nerealumo, tikrovės ir fikcijos klausimas keliamas per dviejų spalvų – raudonos ir mėlynos – opoziciją dar viename garsiaame kino tekste – brolių Wachowskių *Matricos* Trilogijoje (angl. *The Matrix*, 1999, 2003, 2003). Čia filmo veikėjas Neo gali rinktis tarp raudonos piliulės – ištrūkimo iš *Matricos* ir sandūros su tikrąja realybe, ir mėlynos, kuri dovanotų užmarštį, paskendimą *Matricos* iliuzijoje ir tolimesnį funkcionavimą joje. Neo pasirenka raudoną ir pabėga iš *Matricos* kontroliuojamos sistemos, taigi vietoj sistemos kuriamos iliuzijos pasirenka nesisteminę realybę.



The Limits of Control degtukų dėžučių spalva irgi, panašu, vaidina kažkokį vaidmenį. Jų, kaip ir agentų, yra aštuonis, beveik visose slypi užkoduoti pranešimai, kuriuos perskaitęs Vienišius prarija. Joje, galima numanyti, užšifruotos vietos ir laiko koordinatės, man Vienišius visuomet žino, kur ir kada turi pasirodyti.

1 raudona degtukų dėžutė	Oro uoste iš Kreolo. 1 apsilankymas muziejuje. Smuiko paveikslas, tada ir realus smuikas
2 mėlyna degtukų dėžutė	2 apsilankymas muziejuje. Nuogos moters paveikslas (vaizdas suliejamas), tada Nuogalė. Miesto panorama (suliejama), virsta tapyta panorama (3 apsilankymas muziejuje).
3 raudona degtukų dėžutė	Su deimantais (Blondinės): Gordardo filmų mėgdžiojimas.
4 mėlyna degtukų dėžutė	(Nuogalės) įsiklausimas į muziką.
5 raudona degtukų dėžutė	Iš pradžių matoma Sevilijos bokšto paveikslas, atvirutė, šviestuvas, o tuomet pastatas.
6 mėlyna degtukų dėžutė	Filmo su realiai matyta blondine plakatas.
7 raudona degtukų dėžutė	Paklodėmis <i>uždengti</i> objektai Ocañoje.
8 mėlyna degtukų dėžutė	Iš mirusios Nuogalės. Sevilijos bokšto šviestuvas, „uždengtas“ paveikslas galerijoje (4 apsilankymas muziejuje); tuščias lapelis be kodo. Išmetama.

Tai čia į žaidimą dėžutėmis įeinama su raudona (tikrovės? dėžute) ir čia veikia santykis meno kūrinys – tikrovė (paveikslas, Smuikininkas su instrumentu), antroji kuria santykį tiek paveikslas-tikrovė, tiek ir tikrovė-paveikslas, su trečiąja pereinama prie kino medijos citavimo ir žvilgsnis kreipiamas už filmo į kitą žinomo filmo žinomą sceną. Ketvirtoji įtraukia muzikos mediją, penktoji kuria daugiapakopį meno kūrinių-tikrovės santykį, šeštoji vėlgi per plakatą atveria kino mediją per santykį tikrovė-kinas, septintoji pateikia kardinaliai naują meno kūrinio traktuotę, reikalaujančią būtent vaizduotės: įsižiūrėjus į išdaužtą stoglangį ima kisti jo spalva, audeklu aptraukti baldai virsta meno kūriniais. Gavus aštuntą dėžutę iš mirusios Nuogalės rankų nužudomas Amerikietis ir balto paveikslo izotopija atsikartoja tuščio suglamžyto paskutinės dėžutės lapelio ir kalnagūbrio už lango žaisme bei Antoni Tapieso paveiksle *Didžioji dykra* (*Gran Sábana*, 1968).



Taigi čia aštuonios dėžutės tampa aštuoniais žingsniai išvaduojant vaizduotę iš logikos ribų. Skirtingai ne *Matricoje*, čia paskutinė dėžutė mėlyna, iliuzijos dėžutė, kuri vėlgi, nenurijama kaip piliulė, bet išmetama į šiukšliadėžę prieš Vienišiui pranykstant minioje, tarsi parodant, kad tikrovės ir iliuzijos dichotomija įveikus griežtąją logiką apskritai nustoja prasmės, o bet kuris iš galimų *Matricos* pasirinkimų – likti *Matricoje* ar eiti jos – vis tiek lieka kontrolės, sistemos arba logikos kontrolės ribose, už kurių išeinama *The Limits of Control*.

Be to, kalbant apie dėžutę, ji apskritai įdomus kaip jau nebe pirmas šio filmo brikoliažinis objektas. Ant dėžutės figūruoja prancūziškas užrašas *Le Boxeur* (liet. boksininkas). Įdomu, kad Vienišiaus atlikėjas Isaachas De Bankolė būtent *Le Boxeur* vardu pavadintą vaidmenį jau yra atlikęs tais pačiais metais nufilmuotame režisierės Claire Denis filme *Baltoji medžiaga* (angl. *White Material*, 2009). Pats dėžutės viršelio dizainas pasiskolintas iš Jean-Marco Fiesso fotografijų knygos *Quel Punch ! Le Boxeur* viršelio (ten naudojamas raudonas boksininkas). Filmo pabaigoje parodomas ir užrašas ant dėžutės „Pagaminta Kamerūne“ (angl. „Made in Cameroon“, „Le boxeur. Fabrique au Cameroun“), kurios atveda į Kamerūną: paieškojus paaiškėja, kad firmos „SAWA“ prekės ženklas susijęs su degtukais – gaminami analogiškai naudojamiems filme (su mėlynu boksininku). Žalius treningus, kurių dizainas, kaip ir nekalbaus veikėjo klajoklio samdomo žudiko tipažas, panašus, pasiskolintas iš kito Jarmuscho filmo *Šuo vaiduoklis: Samurajaus kelias* (*Ghost Dog: The Way of the Samurai*, 1999), taigi treningus su šios šalies vėliava filmo pabaigoje persirengia ir Vienišius. Hipotezę, kodėl pasirenkamas Kamerūnas, centrinės Afrikos valstybė, kaip Vienišiaus galimos kilmės vieta, galėtų būti jo kuriama priešprieša Amerikiečiui kaip „Pirmojo pasaulio“ atstovui, besivadovaujančiam grynąja logika, kai tuo tarpu kilmė iš Kamerūno, „Trečiojo pasaulio“ krašto, vadinamo „miniatiūrine Afrika“ dėl geologinės ir kultūrinės įvairovės, skirtingiausių gamtinių sąlygų: paplūdimių, dykumų, savanų, kalnų, netgi drėgnųjų miškų ir istorinių vingių (buvusi Vokietijos, Prancūzijos, Didžiosios Britanijos kolonija), įrašytų Vienišių į bendrą gretą su multikultūriniais agentais. Taigi veikiausiai ir šiuo būdu kuriama logikos ir nelogiškos opozicija.



Be to, jeigu jau raudonai priskiriama realumo, o mėlynais – iliuzijos reikšmė, į dėmesį krenka erdvių išsidėstymas ašimi raudona/mėlyna. Paryžiaus oro uoste spalvos išskirtinai šaltos (iliuzija), Madride tiek Vienišiaus bokšte, tiek kavinėje, tiek naktniame bare, tiek užrašuose ant muziejaus figūruoja raudona spalva (tikrovė). Sevilija tampa tarsi pereinamąja zona – ten veikiau sutinkamos gamtos, žemės spalvos, tąsa Flamenko bare; tačiau jį žymi taip pat raudonos ant žemės sutryptos gėlė (tikrovė). Taigi čia jau kryptama nuo tikrovės izotopijos. Ocaña apskritai bespalvė, balta (nei tikrovė, nei iliuzija). Amerikiečio bunkeris nudažomas šaltomis spalvomis; atrodytų, turėtų būti priešingai – logikos buveinė tik raudona, tačiau visgi šios spalvos pasirinkimas logiškas – juk logiką nugali vaizduotė, tikrovę netikrovė. Išėities erdvė – vėlgi tas pats šaltų spalvų oro uostas ir balta dienos šviesa (nei tikrovė, nei iliuzija).

Atlikties stadijos pradžią, kurioje įgyjamas (arba ne) vertės objektas, čia galima laikyti laiką po išsiskyrimo su paskutine agente Kreole, iš jos gavus žemėlapi. Nuo šiol Vienišius įgijęs kompetenciją imasi veikti be niekieno pagalbos.

Geriausiai Vienišiaus veikimo taktiką jau anksčiau pastebėjo Nuogalė: „No mobiles, no guns, no sex“ (liet. „Jokių mobiliųjų telefonų, jokių ginklų, jokio sekso.“). Jis tarsi sąmoningai ir labai motyvuotai renkasi šią taktiką, kardinaliai priešingą savo antipodui – Amerikiečiui, kurį čia galima laikyti antisubjektu. Amerikietis įsitaisęs bokšte, nuolat supamas gausybės apsauginių, ginkluotas, prieš pat susidūrimą su Vienišium kaip tik kalbasi telefonu, be to, aplink rezidenciją skraido sraigtasparniai, į kuriuos jau anksčiau dėmesį atkreipęs buvo Vienišius: pastebėjo pirmą kartą išėjęs iš muziejaus Madride, taip pat tik įėjęs į butą juos pro balkoną pamato skraidančius Sevilijoje, kiek vėliau prisėdęs to miesto kavinėje ir atvykęs į Ocañą. Straigtasparniai kas kartą pasirodo vis arčiau. Jis tarsi stebimas, sekamas priešininko „paukščių“. Atvykęs prie bunkerio išvysta, kaip Amerikietis atsikraidinamas straigtasparniu, o viskas aplinkui stebima jo kostiumuotų agentų.

Tuos kostiumuotus agentus pirmą kartą išvystame dar Paryžiaus oro uoste; vėliau jie Sevilijoje pagrobia Blondinę, o čia atsiduria amerikiečio apsaugos komandoje. Atrodo, kad būtent amerikiečio agentai kalti ir dėl Nuogalės mirties.

Kalbusis, moderniomis technologijomis apsiginklavęs Amerikietis tampa tikru antisubjektu ir Vienišiaus priešingybe. Vienišius kalba labai mažai, užsiima Tai Chi meditacine praktika, vengia bet kokių modernių technologijų ir būtent sąmonės sutelktumo, įsivaizdavimo būdu patenka į gausiai moderniausiomis technologijomis aprūpintą bunkerį, kuriame styga pasmaugia savo priešininką. Vienišius tamsus, savo apranga derinasi prie aplinkos, išnyksta gamtovaizdyje, geria tik kavą, kuria užsigeria, įsiima į save koduotus raštelius, jis tarsi priklauso žemės stichijai. Meditacija užsiima prieš imdamasis užduoties: tai daro pirmoje scenoje Paryžiaus oro uoste, vėliau tik atvykęs į butą Madride prieš gitaros paieškas, abu kartus keliaudamas traukiniu, bute Sevilijoje prieš duonos paieškas, taip pat po žvalgybos prie bunkerio grįžęs namo; taip jis pasiruošia lemiamam susidūrimui su amerikiečiu. Atvykęs prie bunkerio žvalgytis išžiūri į žemėlapi ir galiausiai jį tiesiog sudegina, taip atsisakydamas bet kokio sąlyčio su technologijomis ir racionalumo apskritai.

Lemiamam susitikimui labai svarbi stygos izotopija, vystoma nuo pat filmo pradžios ir tampanti amerikiečio nužudymo instrumentu. Pirmojoje scenoje Kreolas liepia dairytis smuiko, kuris tik pačioje filmo pabaigoje paaiškėja kaip nužudymui būtinas instrumentas, ar, kalbant semiotiškai, pagalbinis vertės objektas. Taigi Vienišius pirmiausia namuose klausosi Schuberto *String Quintet in C, D 956*. – 2 *adagio (Styginių kvintetą in C. D 956)*, tuomet apsilanko muziejuje, ten apžiūri įvairius kubistiniai tapybos darbus, vaizduojančius smuiką, gitarą: Juano Griso *El Violin* (1916), į kurį isižiūri įdėmiausiai, to paties dailininko *La mesa del músico* (1926), *El libro de la musica* (1922). Netrukus po to sutinka apie muzikos esmę papasakojusį Smuikininką, kuris liepia laukti merginos kryžkelėje. Blodinė atiduoda deimantus, kurių siekusi Nuogalė juos gavusi drauge su Vienišiumi praleidžia vakarą klausydamasi Schuberto styginių kvinteto. Netrukus po to paliekamas Madridas. Traukinyje sutikta Japonė parodo, kur toliau Sevilijoje ieškoti stygos: „Luktelkite tris dienas, iki išvysite duoną. Gitara jus susiras. Tarp mūsų yra tokių, kurie nėra tarp mūsų.“ Į tai Vienišius atsako: „Aš esu vienas iš tokių“.

Be to, Japonė nurodo, kad gitara susiras jį Sevilijoje, kai pamatys duoną. Netrukus Vienišius užsuka į Flamenko klubą, kur išklauso programą, atliekamą gitara, ir sutinka Flamenko muzikantą ir Gitaristą; jis papasakoja savo gitaros istoriją: „Ar žinote, kad ši gitara priklausė, ja grojo Manuelis el Sevillano. Buvo padarytas įrašas vaško cilindre trečiajame XX a. dešimtmetyje. Kas jam nutiko, nežino tik Dievas.“ Ir perduoda Vienišiui gitarą, kurios stygą traukinyje šis nusiima. Meksikietis, ant kurio kaklo kabo gitaros pakabutis, gavęs gitarą, pasakoja apie indėnų gentį Huicholus, kurie groja rankų darbo vienastygiais smuikais; vienastygis tampa tarsi patvirtinimu Vienišiaus pasirinktai vienos stygos taktikai.

Be to, pokalbio su ispanakalbiu Kreolu pasakyta frazė, tik čia išaiškėjusi kaip amerikiečio nusakymas, irgi turi sąsają su muzika ir stygomis: „Tas, kuris mano esąs didesnis už kitus, turi keliauti į kapines. Ten jis supras, kas gyvenimas yra iš tiesų – sauja purvo.“ – pirmieji žodžiai – tai vertinys iš *El que se tenga por grande* (kas laiko save didesniu už kitą), tradicinės peteneros, vieno seniausių flamenko žanrų, pasižyminčio itin niūria atmosfera, pavadinimas. *El que se tenga por grande* net vengiamas atlikti dėl sklاندančių legendų apie šios muzikos nešamą prakeiksmą („patenera“ liet. „žmonijos prakeiksmas“). Taigi filmo pradžioje, pasirodo, pasiunčiamas tiesioginis amerikiečio prakeiksmas.

Į slapčiausią bunkerio vietą, amerikiečio kabinetą, apsaugotą įmantrios apsaugos sistemos, gausybės ginkluotų agentų, aprūpintą naujausiomis ryšio priemonėmis ir ginklais, Vienišius patenka tiesiog užsimerkęs ir įsigilinęs į savo paties vidujybę. Taigi į racionalumo tvirtovę prasibraunama iracionalybe ir vaizduote.

Paskutiniame pokalbyje atsiskleidžia racionalybės ir iracionalumo sandūra, racionalaus proto kaip įvedančio kontrolę neracionaliam kūrybos principui. Čia pakartojamos beveik visos raktinės pokalbio oro uoste frazės: Amerikietis paaiškėja kaip „tas, kuris mano esąs didesnis už kitus, turi keliauti į kapines. Ten jis supras, kas gyvenimas yra iš tiesų – sauja purvo“, į bunkerį patenkama paklausius patarimo „naudokis savo vaizduote ir sugebėjimais“, o amerikietis, kaip siūlantis objektyvistinį ir tik vieną galimą požiūrį, nužudomas, nes „viskas yra subjektyvu“. Taigi atrandamas bokštas, įgyjamas pagalbinis vertė objektas – styga, kuria belieka pasmaugti realybę, grįsta griežtąja logika.

Pokalbis su Amerikiečiu tampa atsaku oro uosto pokalbiui:

– Tie šūdžiai ispanai. Jėzau Kristau! Adingtonai! Prakeiktos garsui nepralaidžios durys. Kaip čia patekai?

– Pasinaudojau vaizduote.

– Ar tai kažkokia iškrypusi keršto idėja?

– Ne, kerštas yra beprasmis.

– Adingtonai! Apsauga! Po velnių! Kokia tavo darbotvarkė čia? Jūs, žmonės, neturite nė menkiausio supratimo, kaip iš tiesų veikia pasaulis.

– Aš suprantu, tačiau suprantu subjektyviai.

- *Tai prakeista nesąmonė. Tavo sergantis protas buvo užkrėstas šlamštu. Jūsų muzika, filmai, mokslas. Prakeikti bohemičiai, vartojantys haliucinogeninius narkotikus. Visas tas šlamštas užnuodijo tave. Ir jis neturi nieko bendro su tikruoju pasauliu. Ir nutuokiu, kad manaisi pašalindamas mane tu pašalinsi kažkokio prakeikto netikro pasaulio kontrolę.*
- *Tikrovė yra arbitrari (sutartinė).*
- *Eik po velnių.*

Vienišius, atkartodamas Kreolo žodžius ir atsisakydamas Amerikiečio veikimo strategijos, netgi priešingai, vaizduotės jėga užblokuodamas apsaugos ir komunikacijos sistemą, užkirsdamas ginklus, priešininką pasmaugia visiškai archajiška priemone – vielos atkarpa, styga. Taip jis išpildo savo naratyvinę programą: denotuota reikšmė sėkmingai atlieka žmogžudystės užsakymą, konotuota – vaizduotės galia nugali logikos primestą kontrolę.

Po šios scenos atsiduriama Kreolės vairuotojos automobilyje. Jame į akis krenta kinematografinė kalba: tarsi išjungus bet kokią logiką ir vestibuliarinį aparatą, pro langą slenkant haliucinacijas primenantiems vaizdams Vienišius gabenamas naktinio miesto šviesų link. Kamera nestabili, „išplaukianti“, kadruotė sulėtinta. Įveikus lemiamą išbandymą atsiduriama situacijoje be jokios logikos kontrolės, haliucinacijoje.

Po šio išbandymo prasideda *sankcijos stadija*, kurioje sunku kalbėti apie konkrečią instanciją ar asmenį, atliekantį teisiančiojo, vertinančio lėmėjo vaidmenį. Nebent jeigu paskutinė degtukų dėžutė su tuščiu raštelio būtu palaikyta ispanaklabio Kreolo ženklu, kad misija sėkmingai atlikta, tuomet ir Vienišiaus naratyvinės programos pabaigoje ši laikytume teisiančiuoju lėmėju, tuščiu raštelio patvirtinančiu: misija baigta. Panaikinamos reprezentacijos ir tikrovės plotmės, „išeinama“ iš filmo.

Apie sėkmingą išbandymo įveikimą byloja tolesnės iš kontrolės išsilaisvinusios vaizduotės panaudojimo galimybės išsižiūrint į lapelį, paveikslą muziejuje. Be to, grįžtama į išeities erdvę, Paryžiaus oro uostą, pilkasis kostiumas ir krepšys užrakinami konteineryje, o degtukų dėžutė išmetama, – šitai dar kartą patvirtina misijos pabaigą. Titruose pasirodo vaizduotės pergalė prieš logiką grindžianti frazė „No limits, no control“ (liet. „jokių ribų, jokios kontrolės“).

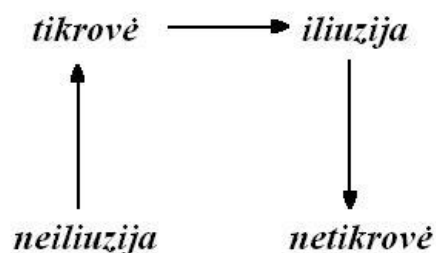
Beje, pati filmo pavadinimo frazė, paneigiama pasakojimo pabaigoje, pasiskolinta iš amerikiečių rašytojo William S. Burroughs esė *Kontrolės ribos* (angl. *Limits of control*, 1978). Darbe kalba mėginama atskleisti kaip kontrolės mechanizmas: „žodžiai vis dar yra pagrindinis kontrolės mechanizmas. Pasiūlymai yra žodžiai. Įtikinėjimai yra žodžiai. Įsakymai yra žodžiai. Jokia iki šiol išrasta kontrolės mašina negali funkcionuoti be žodžių, ir bet kuri kontrolės mašina, pamėginusi tai daryti, pasikliovusi vien išorine jėga ar fizine proto kontrole, greitai susidurs su kontrolės ribomis.“ Panašu, kad esė tampa atspirties tašku filme apmąstant, kaip suvokiami dalykai, kaip juos mėginama kontroliuoti. Tačiau kalbėti galima ne apie pažodinį esė naudojimą filme, o veikiau jos kaip atspirties taško kino teksto apmąstymuose vaidmenį.

Galbūt su šia kalbos kaip kontrolės instancijos role susijusi ir Vienišiaus kaip beveik nekalbančio personažo amplua. Tai tarsi dar vienas būdas neigti kontrolę, laisvintis iš jos. Nugalėjęs Amerikietį Vienišius išvis liaujasi kalbėti, taip dar ir šiuo būdu išsilaisvindamas iš kontrolės.

Semantinis lygmuo generuoja ir valdo jau išanalizuotus lygmenis (naratyvinį ir diskursyvinį-figūratyvinį), tačiau jį atsekti įmanoma tik išanalizavus kitus. Šiame, giliausiame lygmenyje cirkuliuoja abstrakčiausios vertės, skatinančios mainus ir besireiškiančios opozicijomis.

Jau išsiaiškinome, kad didžiausią krūvį šiame kino tekste kelia įtampa tarp „realybės“, kurioje pasikliaujama grynąja logika, ir kitos tikrovės, glūdinčios po struktūruota kasdienybė ir generuojamos vaizduotės. Tik įveikus logiką tampa įmanoma atverti suvokimą dalykų, su kuriais negali susidoroti grynoji logika. Viso kino teksto pagrindinės vertės ir opozicijos ir generuojamos ašies *logika /vs/ vaizduotė* ir atitinkamai *tikrovė /vs/ netikrovė*.

Jau apardami *raudonos /vs/ mėlynos* spalvų opozicijas įžvelgėme: tekste judama nuo išeities erdvės (šalto oro uosto ir atspindžio); kadangi joje veikia logikos kontrolė, nors kitos reikšmė nurodo į netikrovę, šią pradinę situaciją galima laikyti *neiliuzija*. Atskridus į Madridą patenkama į logikos kontroliuojamą *tikrovę*, kurios palaipsniui artėjant bunkerio link mažėja. Bunkeryje nugalėjus Amerikietį ir logiką atsiveria *iliuzija* (ką parodo ir užplūdusios haliucinacijos). Išeities erdvė, kai iš oro uosto išnyrma į dienos šviesą tampa, viena vertus, logikos nekontroliuojama, antra vertus, ir ne iliuzinė (išnyrma į dienos šviesą, erdvę už mėlynos iliuzijos); tai *netikrovė*. Taigi pagrindinis judėjimas verčių kvadratu vykta tokia kryptimi:



Kino kalba. Filmo kino kalba grįsta įvairaus tipo pasikartojimais – kartojami ilgi bendri planai su Vienišiaus pasivaikščiojimais, kuriuose kameros akis seka einantį veikėją iš profilio perspektyvos, taip pat pro langą slenkančio kraštovaizdžio bendrieji planai. Kartojami ir statiški meditacijos, poilsio planai, scenos lūkuriuojant traukiniuose, kavinėse. Dar vienas gana reikšmingas pasikartojimas – nestabilios kameros ir nefokusuoto vaizdo. Pirmą sykį tokio tipo planą matome filmo pradžioje, kai tarsi „įneriama“ į filmo tikrovę; analogiško tipo planas pasikartoja po Amerikiečio nužudymo, juo tarsi „išneriama“ iš logikos kontroliuojamos realybės; kiek kito tipo planas pasirodo pačioje filmo pabaigoje, išmetus degtukų dėžutę, kai nestabili kamera seka Vienišių ir staigiu kadro kirpimu baigiamas filmas, taip tarsi „išmetant“ į užkadrinę tikrovę.

Be to, „įvedimui“ būdinga ir atspindžio izotopija – filmo pradžioje Vienišių išvystame lubų atspindyje, matome veidrodžiuose, kituose atspindinčiuose paviršiuose, kas vėlgi dar sustiprina tą netikrumo įspūdį, ardo filmo kaip sapno iliuziją ir palieka netikrumą ardant tradicinės hollywoodinės kino kalbos slepiant montažo pėdsakus konvencijas: tai sapnuota ar buvo tikra. Panašų ardymo įspūdį kelia ir nestabilia kamera filmuoti vaizdai važiuojant automobiliu, o ypač tuomet, kai viename kadre parodomas Vienišiaus veidas, o tuomet tarsi jo akimis matomas vaizdas.

Svarbus vaidmuo filme tenka užkadriniams garsams, jie išryškinami ir pabrėžiami taip griauinant tikroviškumo įspūdį, kai kino filme atskleidžiama tai, kad jis visgi sukonstruotas, turintis savo vidinę struktūrą. Išryškinti garsai ir kreipia žvilgsnį konstravimo link. Tokius girdime oro uoste žėrint deimantams, vėliau akcentuojami varpai, miesto paukščiai, vanduo, šaukšteliu maišomos kavos garsas, sirenos, griautinis, gaidžio giedojimas.

Kino kalba išryškinamas ir epizodas su Blodine, kai ši pasakoja apie dūmus ir pateikiama bendro plano rūkančio padavėjo vaizdas: kadruotė kiek sulėtinama, akcentuojami dūmai, veikėjas atrodo tarsi pasiskolintas iš nespaltotų vesternų. Panašus sulėtinimas naudojamas ir sutinkant agentus: kadruotė sulėtinama, rodomas jų artėjimas gatve ar kita erdve, nutildomi aplinkos garsai ir išryškinama užkadrinė muzika, vaizdas pateikiamas įvairiausiais kampais (kamerai žvelgiant iš apačios, viršaus, įkypai), per staigius kadro kirpimus, taip formuojant trumpų, staigiai nutrauktų planų seką. Šitaip vėlgi akcentuojamas visų agentų kinematografiškumas ir jų priklausymas būtent kino medijai. Tai dar labiau atsiskleidžia, kai Sevilijoje, pro balkoną Vienišius pamato Nuogalę, kuri pasukdama už kampo išnyksta, tarsi išsisklaido kaip netikras darinys. Taigi kino kalba akcentuojamas pats agentų buvimas filmo veikėjais, jų konstrukcinis pobūdis.

Stambiais planais itin išryškinami kai kurie ypatingas reikšmes filme kuriantys objektas: du espresso puodeliai, degtukų dėžutės ir rašteliai, gitaros styga. Stambiu planu, tiksliau vaizdą vis labiau pritraukiant rodomi ir įvairūs galerijos paveikslai, kiti meno objektai, į kuriuos Vienišius įsižiūri. Tuo pačiu pakaitomis rodomas vis stambesnis jo paties planas, kol lauke telieka tik veidas, žvelgiantis į kūrinių.

Labai įvairiai pateikiamas pats Vienišius, kamera nuolat seka veikėją, filmuoja judantį erdvėje. Pasitelkiami įvairiausi filmavimo kampai: iš apačios, viršaus, iš šono, naudojami įvairaus tipo planai. Tokia įvairialypė kameros strategija išskirtinai šio veikėjo atžvilgiu kuria įtampą su jo paties emocijos nebuvimu, visuomet šaltu ir neišraiškingu veidu. Kameros judėjimas tarsi perima emocijos, raidos reiškejo funkciją.

Filmas *The Limits of control* – tai filmas apie tikrumo ir netikrumo, logikos ir vaizduotės sandūrą ir jų įtampą kine, kino prigimtį, jo santykį su tikrove, todėl pasirenkamas ypatingas filmavimo, rodymo būdas, kuriuo pateikiama istorija, veikėjai, erdvės, jų santykiai. Klajonės tarp skersgatvių, pastatų erdvių, koridorių ir ypatinga kameros strategija tarsi atskleidžia – filmo pasaulis sukurtas ne iš cemento, plytų, betono, jis veikia funkcionuoja kaip minčių, proto labirintas, kuriame slepiasi atmintis ir patirtis, dalykai, vaidinantys ašinį vaidmenį bet kokio meno kūrinio suvokime.

The Limits of Control – filmas, per ironišką distanciją virstanti įvairių lygmenų „anti“. Tai ir anti-trileris, ir anti-kūrimo aktas, ir anti-Matrica. Tai filmas, perdurbantis kultūrinės klišės, per antrinę jų panaudojimą iškeliantis įtampos tarp „realybės“ ir meninės tikrovės, tarp griežtosios logikos ir vaizduotos problemiką. Apie ką pasakojama šiame filme? Kas čia yra ta kontrolė? Ko kontrolė? Kieno ribos? Vienareikšmiškai atsakyti nelengva, tačiau peršasi išvada, kad būtent per vaizduotės ir logikos kontrolės sandūrą mėginimama atskleisti meno kūrinio, nesvarbu, kokio tipo, suvokimo problemika – kur nubrėžtos ribos ir kur suvokėjui pačiam tenka „nužudyti“ griežtąją logiką vardan suvokimo kitaip sukonstruoto meno kūrinio pasaulio, jo giluminės prasmės.

Literatūra

1. Nijolės Keršytės naratologijai skirtos knygos rankraštis.
2. Nijolės Keršytės naratologijos paskaitų konspektai.
3. Nastopka Kęstutis, *Literatūros semiotika*, Vilnius: Baltos lankos, 2010.
4. „The Limits Of Control“, in: *Unspoken Cinema*, prieiga internete (žiūrėta 2013 01 03)
<http://unspokencinema.blogspot.com/2010/01/limits-of-control.html>