

Ona Kotryna Dikavičiūtė

Filmo „Nakties įkaitas“ (Collateral, 2002, rež. Michael Mann) analizė

Pirmiausia bus aptariamas naratyvinis filmo lygmuo, vėliau pereinama prie diskursyvinio-figūratyvinio lygmens, bandant apčiuopti tai, ko nepavyko išryškinti naratyvinio lygmens analizėje. Galiausiai, išskirtos vertės bus sujungtos į semiotinį kvadratą. Taip pat pristatoma naratologinė filmo analizė.

Naratyvinis lygmuo

Pažiūrėjus filmą „Nakties įkaitas“ iškart į galvą šauna A. J. Greimo mintis, kad vietos keitimas nurodo į geismo išraišką. Na, o šis veiksmo filmas būtent ir yra paremtas dviejų centrinių Subjektų, kuriuos aptarsime kiek vėliau, judėjimu iš vienos erdvės į kitą. O taip pat ir pradinė situacija sudrumsčiama Subjekto atvykimu į naują erdvę.

Imantis analizuoti filmo „Nakties įkaitas“ naratyvinį lygmenį, matome, kad filmą galima dalinti į du stambius segmentus pagal Makso ir Vincento santykius, naratyvinių programų tarpusavio sąveiką. Lūžio taškas, dalinantis filmą į šias dvi dalis – autoavarijos scena, kai Maksas tampa antisubjektu Vincento naratyvinėje programoje: iš siekio išgyventi vedamo ir užduotą programą vykdančio subjekto tampa antisubjektu, siekiančiu paneigti Vincento steigiamą verčių sistemą. Negalima sakyti, kad naratyvinės programos sutampa su šiais dviem segmentais: Vincento naratyvinė programa tęsiasi visą filmą, o Makso būtent ir „skyla“ šiame taške. Taip pat naratyve dalyvauja ir kiti subjektai su savomis programomis. Toliau ir bus aprašomos minėtos naratyvinės programos, kuriančios poleminę naratyvinę filmo struktūrą, paryškiniami šių programų santykiai.

Vincento (S1) naratyvinė programa: Samdomas žudikas (NP1)

Šioje naratyvinėje programoje Subjekto aktantinę poziciją užima Vincentas, kuris mums vaizduojamas kaip subjektas, jau turintis mokėjimo ir norėjimo veikti modalumus, o galėjimo veikti modalumą pagalbininkų dėka įgyja oro uoste.

Nors manipuliacijos fazė filme neišryškinama, ją galime presuponuoti: žinome, kad jis atvyksta į Los Andželą jau turėdamas pirminius nurodymus (Oro uoste susitikti su pasiuntiniu, apsikeisti lagaminėliais). Kas užima lėmėjo aktantinę poziciją šioje naratyvinėje programoje taip pat galime rekonstruoti filmo eigoje. Tai Feliksas užsakęs šį konkretų darbą – policijos liudininkų nužudymą. Mainais į atliktą darbą Vincentas gauna pinigų, tačiau pinigai nėra Vincento vertės objektas. Galima sakyti, kad Feliksas tėra metalėmėjo reprezentantas. Kaip metalėmėjas išryškėja – nihilistinė pasaulėžiūra, neigianti tiek gyvybės, tiek mirties svarbą. Taigi, galima sakyti, kad Vincento siekiamas vertės objektas ir yra žudymas, gyvybės neigimas, figūratyviai išreikštas kaip darbo atlikimas, visų penkių aukų nužudymas. Tai paryškina ir figūratyvinėje plotmėje ne kartą pasikartojanti sakininė figūra, kurią kartoja Vincentas: „Aš tuo užsiimu, kad pragyvenčiau“ (angl. *I do this for a living*). Tokia formuluotė suponuoja, kad žudymas – ne tik „darbas“, bet ir galimybė įprasmiti savo egzistenciją, steigti tvarką atitinkančią gyvenimo filosofiją. Iš filmo galime suprasti, kad tai sąlygota iš jo šeimos istorijos, o praktikoje ši žudymo veikla įgyvendinama jau 6 metus. Vincentas vaizduojamas kaip profesionalus, puikiai vykdomas ir išmanantis žudymo „meną“.

Kompetencijos fazė, kuria ir pradedamas filmas, apima segmentą nuo Vincento atvykimo iki Makso pasamdymo. Pagalbininko aktantinę poziciją užima vyras, kurį pamatome jau pirmoje scenoje oro uoste. Jis slapta perduoda lagaminėlį su aukų informacija, taip užtikrindamas Vincento žinojimo modalumą. Tam, kad pasiektų galėjimo veikti modalumą ir sėkmingai įgyvendintų savo naratyvinę programą, Vincentui reikia dar vieno pagalbininko, turinčio specifines kompetencijas: gerai pažįstančio miestą, gebančio įvertinti atstumus ir kelionių trukmes. Šią aktantinę poziciją ir užima Maksas. Svarbu paminėti, kad pirmosios kelionės metu Vincentas išbando jį ir rezultatą sankcionuoja teigiamai, sudaroma sutartis, kuri išsamiau aprašyta prie Makso naratyvinių programų.

Galiausiai, atlikties fazė didžiąją filmo dalį ir gali būti suskirstyta į 5 atlikties etapus, remiantis nužudymų skaičiumi. Pirmajame, antrajame ir trečiajame etapuose Vincentas nesusiduria su didesniais sunkumais. Ketvirtąjį nužudymo, kai kėsiniasi į Peterį Limą, metu pasirodo kolektyvinis priešininkas – FTB, siekiantys užkirsti kelią Vincentui ir išsaugoti šio liudininko gyvybę. Penktojo etapo metu pats Maksas iš pagalbininko tampa antisubjektu ir, galiausiai, nugalė Vincentą. Keturis išbandymus Vincentui pavyksta įvykdyti su didesniais ar mažesniais nesklandumais, tačiau paskutinio – lemiamojo – nepavyksta. Galima mąstyti taip, kad dalinė konjunkcija su vertės objektu įvyksta, nes keturis iš penkių žmonių jis, šiaip ar taip, nužudo. Tačiau pilnos konjunkcijos nėra, nihilistinė pasaulėžiūra „nenugali“, figūratyviai tai išreiškta kaip Anos išgyvenimas, auštantis rytas. Tarsi suponuojama, kad filmas baigėsi viltinga nata, ateina nauja šviesi diena.

Makso (S2) naratyvinės programos

Su Makso naratyvinėmis programomis situacija ne tokia paprasta – jis kaip subjektas patiria ne vieną transformaciją, jo horizonte iškyla vis nauji vertės objektai, o skirtingų naratyvinių programų fazės laike persidengia. Toliau pamėginsiu „išpinti“ šį naratyvinių programų taką.

Neryžtingasis taksi vairuotojas (NP2)

Šios naratyvinės programos manipuliacijos fazė filme nerodoma, tad ir lėmėjas tik numanomas, jį galima mėginti rekonstruoti iš filmo siužeto.

Atsispirsime nuo diskurso plotmėje įvardyto vertės objekto – nuosavo verslo, limuzinų kompanijos „Salų limuzinai“. Iš to, kaip ir ką Maksas pasakoja apie savo verslo planą Anai, galima suprasti, kad į šį verslą yra investuota *rūpestčio žmonėmis* teminė vertė. Jis nori ne tik nuvežti savo keleivius iš taško į tašką, tačiau ir suteikti malonią patirtį: „kai atvyksi į oro uostą, nenorėsi išlipti iš mano limuzino“. Šios ir kitos diskurso lygmenyje atsikartojančios figūros, vaizduojančios Maksą kaip rūpestingą, sąžiningą žmogų, leidžia samprotauti, kad šioje naratyvinėje programoje veikia metalėmėjas – Makso internalizuota humanistinė pasaulėžiūra¹. Tais pačiais rūpestingumo, profesionalumo principais jis vadovaujasi ir dirbdamas taksistu: čia priskirtinos puikios miesto geografijos išmanymo, laiko planavimo, rūpinimosi klientais, švaros palaikymo figūros.

Ši Makso naratyvinė programa filme rodoma nuo kompetencijos fazės. Minėtos figūros nurodo į Makso galėjimą veikti, tai yra, tam tikrų reikalingų kompetencijų – gerų vairavimo įgūdžių,

¹ Šiame kontekste apibrėžiama kaip „pažiūrų sistema, žmogų laikanti didžiausia vertybe, jo gerovę – socialinių institutų vertinimo mastu, teigianti lygybę, teisingumą, žmoniškumą“, pgl. <https://www.zodynas.lt/terminu-zodynas/H/humanizmas>

puikaus miesto išmanymo, laiko apskaičiavimo, profesionalaus aptarnavimo – turėjimą. Vienintelis likęs barjeras iki lemiamojo išbandymo yra pagalbinių vertės objekto, užtikrinsiančio Makso pilną galėjimą veikti – pinigų – stoka.

Vis dėlto, norisi atidžiau pažvelgti į šią naratyvinę programą. Įdomu tai, kad Maksui, net ir turinčiam reikalingas „branduolines“ kompetencijas (gebėjimą vairuoti, miesto išmanymą ir kt.), niekaip nepavyksta pereiti prie lemiamojo išbandymo – limuzinų kompanijos įsteigimo. Tai aptariama ir filme, kai Vincentas demaskuoja jo situaciją: dvylika metų už taksi vairo – tai nebe laikinas užsiėmimas, o trukdžiai, kuriuos Maksas įvardina – nerelevantiški, nes gali būti išspręsti kitais būdais. Maksas vaizduojamas kaip subjektas, nuolatos tobulinantis savo įgūdžius, siekiantis (nepasiekiamos) tobulybės.

Galima daryti prielaidą, kad čia veikia psichoanalizėje suformuluotas neigimo gynybinis mechanizmas: subjektas nepripažįsta savo tikrųjų sunkumų (tikrosios stokos – ryžto) ir tie sunkumai pasireiškia negebėjimu pereiti į atlikties stadiją ir atsikartojančių, kompulsyvių veiksmų forma². Taigi, galima svarstyti, kad tokia internalizuota forma šioje naratyvinėje programoje pasireiškia priešininkas. Panagrinėjus atidžiau, ryškėja, kad pinigai, vis dėlto, nėra tas reikalingiausias pagalbinis vertės objektas šiai naratyvinei programai įgyvendinti. Jai įgyvendinti reikalinga ryžto kompetencija, kuri figūratyviai pasireiškė kaip aktyvus veiksmas vietoje tikėjimosi, kad viskas „išsispręs savaime“. Svarbu išryškinti šį niuansą, nes subjektų Vincento ir Makso santykis vėliau sudarys prielaidas šiam pagalbiniam vertės objektui pasiekti.

Filme neparodoma, kaip ši naratyvinė programa baigiasi: nesužinome, ar galiausiai įvyksta konjunkcija su vertės objektu. Tačiau, sprendžiant iš Makso naratyvinio tako vystymosi, galima teigti, kad jis įgijo esminę reikalingą kompetenciją veikti – ryžtą daryti.

Nakties įkaitas (NP3)

Į pirmąją naratyvinę programą įsiterpia *Nakties įkaito* naratyvinė programa. Ji, kaip minėta aptariant Vincento naratyvinę programą, prasideda „slaptu“ kompetencijos išbandymu, figūratyviai išreikštu kaip kelionė į pirmosios aukos namus. Vincentas teigiamai sankcionuoja Makso galėjimą daryti ir pereinama į manipuliacijos stadiją: šioje naratyvinėje programoje Vincentas užima manipuliuojančio lėmėjo aktantinę poziciją. Maksui siūlomas vertės objektas – pinigai. Kaip tik tas, kuris (iš pirmo žvilgsnio) gali užpildyti stoką išryškėjusią pirmoje Makso naratyvinėje programoje. Taigi, *Nakties įkaito* naratyvinę programą galima laikyti pagalbine pirmosios atžvilgiu. Šio vertės objekto (pinigų) priėmimas prieštarauja Makso kaip profesionalaus, pagal taisyklės veikiančio taksisto teminiam vaidmeniui, taigi, prieš priimdamas Vincento siūlomą atlygį, jis dvejoja. Bet galų gale, vis keliama vertė nugali ir numatomi tokie mainai: septyni šimtai dolerių už penkis sustojimus mieste ir kelione į oro uostą.

Negyvam policijos informatoriaus kūnui nusileidus ant mašinos stogo, išryškėja buvimo ir atrodymo problematika ir sutartis, kurios pagrindas buvo norėjimas daryti virstą į sutartį, kuri paremta privalėjimu daryti. Bandoma grįžti prie sutarties ir ją „persidėrėti“ – konstatuojama, kad ši, nihilistinė verčių sistema Maksui-subjektui nepriimtina, tačiau atsisakyti kelio nėra. Vincentas, šių derybų metu, išryškėja kaip manipuliuojantis lėmėjas, grasinimais verčiantis Maksą veikti. Šis veikia, nors ir nepripažįsta Vincento kaip episteminio lėmėjo ir jo siūlomų verčių. Nuo šio taško, Makso vertės objektu tampa siekis išsaugoti gyvybę. Čia įvyksta ir

² Figūratyviai tai iliustruojama perdėtu tvarkos laikymusi, iracionaliu perfekcionizmo siekiu, savo ir taip jau pakankamai gerų įgūdžių tobulinimu.

akivaizdus pamatinių filmo verčių sistemų susidūrimas: Vincentas atstovauja nihilistinei verčių sistemai, o Maksas – humanistinei. Tai figūratyviai skleidžiasi per jų pokalbį apie žudymo ir gyvybės prasmę ir galiausiai šis susidūrimas nuveda prie filmo kulminacijos.

Atlikties fazė apima 4 nužudymus. Atliktimi šioje naratyvinėje programoje laikomas Makso veiksmas vežant Vincentą į reikiamas vietas, taigi, atliekant taksisto teminį vaidmenį.

Nakties herojus (NP4)

Ši naratyvinė programa vystosi paraleliai *nakties įkaito* naratyvinei programai. Viena vertus, Maksas vykdo Vincento nurodymus, bet nepriimdamas jo verčių sistemos, jis kaupia reikalingas kompetencijas pasipriešinimui. Pasipriešinimas – ne kas kita kaip figūratyvinė vertės objekto raiška. O vertės objektu galima laikyti Makso siekį išgelbėti savo ir kitų gyvybes, steigti humanistines vertybes. Kompetencijas šiam vertės objektui pasiekti jis įgija tiek kognityvinėje (internalizuota Vincento filosofija), tiek pragmatinėje (Vincento veiksmų imitavimas) plotmėse. Galiausiai, ši naratyvinė programa visiškai atsiskiria nuo *nakties įkaito*, kai Maksas sąmoningai padaro avariją, norėdamas nutraukti žudymus. Tai sustiprina ir žvilgsnis į diskurso lygmenį, kur Makso teminis vaidmuo pasikeičia iš taksi vairuotojo į gelbėtoją, herojų.

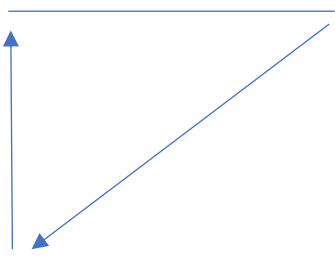
Šios naratyvinės programos kompetencijos fazė išsitiesia didžiąją dalį filmo ir, kaip minėta, persidengia su *nakties įkaito* naratyvinės programos atlikties faze. Vincentas, pats to nežinodamas, šioje programoje užima pagalbininko aktantinę poziciją. Nagrinėjant, kaip tai įvyksta verta pažvelgti į pasakojimo komunikacijos ašį ir panagrinėti, kokią funkciją atlieka Vincento pasakojimai Maksui – tai bus daroma prie naratologinės filmo analizės skyrelio.

Atlikties fazė apima visą segmentą nuo autoavarijos iki filmo pabaigos, o lemiamasis išbandymas įvyksta metro, kur Maksas išgelbsti Aną. Naratyvinė programa baigiasi konjunkcija – Maksui pavyksta išgelbėti Aną.

Aprašant Makso-subjekto santykio su vertės objektu, kurį laikytume humanistinių vertybių steigimu (aktyviai veikiant, gelbstint gyvybes), dinamiką galima aprašyti pasitelkiant štai tokį kvadratą:

Realizacija

Maksas padaro avariją ir likusi filmo dalis, kai jis gelbsti (ir galų gale išgelbsti) Aną.



Aktualizacija

Maksas sunaikina lagaminėlį, stengdamasis nutraukti užduotį. Maksas imituoja Vincentą susitikimo su Feliksu metu, „demonstruoja“ tai, ką iš jo išmoko.

Virtualizacija

Maksas dirba taksi vairuotoju. Maksas vežioja Vincentą mašina, kalba, kad nepritaria jo veiksmams, bet yra labiau įbaugintas, negu galintis veikti, tad paklūsta.

Potencializacija

Simuliakrų sfera: Maksas leidžia mamai tikėti, kad turi limuzinų kompaniją (tai yra, kad yra pakankamai ryžtingas ją įkurti ir išlaikyti).

Kolektyvinio subjekto *teisėtvarkos pareigūnų* (S3) naratyvinė programa

Šį kolektyvinį subjektą sudaro FTB ir Los Andželo policija. Nors tai – kolektyvinis subjektas, jis veikia kaip padalyta visuma ir jame išryškėja tam tikros figūros su skirtingais teminiais vaidmenimis: detektyvas Rėjus Faningas, FTB vadas Frenkas Pedrosa. Šį kolektyvinį subjektą veikti verčia metalėmėjas – teisingumo tvarkos palaikymas. Svarsčiau ar šiuos atlikėjus galima išskirti kaip savarankiškus subjektus, ar jiems priskirti priešininkų/pagalbininkų vaidmenis skirtingose programose. Vis dėlto nusprendžiau juos įvardyti kaip kolektyvinį subjektą, nes jie vaizduojami kaip geidžiantys ir aktyviai veikiantys – geidžiantys užkirsti kelią nusikaltėlių grupuotėms ir atstatyti tvarką.

Taigi, nuo autoavarijos prasidedančiame segmente naratyvinė struktūra yra grįsta dviejų viena kitai prieštaraujančių naratyvinių programų akistata. Maksas išryškėja kaip subjektas, o Vincentas jo atžvilgiu – antisubjektas. Jų negalima laikyti priešininkais vienas kito naratyvinėse programose, nes priešininkas negali turėti vertės objekto. O šie subjektai, akivaizdu, siekia Anos. Maksas – ją išgelbėti, o Vincentas – nužudyti ir taip išpildyti savo pamatinę naratyvinę programą. Apibendrinant šių dviejų centrinių subjektų naratyvinių programų sąsają, aiškėja, kad nors jų verčių sistemos yra skirtingos, filmo pradžioje juos vienija tobulas, grynas funkcionalumas – siekis tobulai atlikti darbą, profesionalumas. Vincento atveju perfekcionizmo siekimas užtikrina jo veikimą, Makso atveju – priešingai – jį stabdo. Tai rodo, kad Maksui reikalinga *ryžto* kompetencija, kuri įgyjama būtent susidūrus šių dviejų subjektų naratyvinėms programoms.

Diskursyvinis-figūratyvinis lygmuo: Atlikėjai

Remiantis naratyvinio lygmens analize jau išryškėjo tam tikros atlikėjų ypatybės, tačiau verta atidžiau pažvelgti į diskursyvinį-figūratyvinį lygmenį, siekiant sutvirtinti išsikeltas prielaidas. Norint kategorizuoti figūrą kaip atlikėją jis turi turėti bent vieną teminį vaidmenį ir užimti bent vieną aktantinę poziciją. Jau iš paviršinio žiūrėjimo, galima identifikuoti, kad šiame filme pasirodantys atlikėjai yra antropomorfiniai, tai yra, turintys gyvumo, žmogiškumo semas. Gali būti išskiriami individualūs (Maksas, Vincentas, Ana, detektyvas rėjus Faningas, Feliksas) ir kolektyviniai atlikėjai (FTB).

Siekiant atlikėjus suskirstyti pagal jų atliekamus teminius vaidmenis, ryškėja dvi grupės: siekiantys palaikyti įstatyminę tvarką ar jos nepažeidžiantys ir priklausantys nusikalstamam pasauliui, pažeidžiantys įstatyminę tvarką. Prie palaikančiųjų teisėtvarkos struktūras galima priskirti šiuos atlikėjus: prokurorė Ana, Maksas, detektyvas Rėjus Faningas, FTB, policijos pareigūnai, norėję patikrinti Makso ir Vincento automobilį. Kitai grupei – Vincentą, Feliksą ir jo pavaldinius, nužudytas Vincento aukas: narkotikų platintoją Ramoną, advokatą-nusikaltėlį Silvesterį Klarką, kalėjime sėdėjusį džiazų muzikantą Danielį ir Peterį Limą. Taip pat nusikaltėlius užpuolusius Maksą skersgatvyje. Iš šios priešpriešos galima pamatyti ryškėjančią paradoksalią tendenciją: Vincentas nužudo nusikalstamam pasauliui priklausančius, o teisėtvarkos pasauliui priklausantys lieka gyvi (išskyrus detektyvo R. Fanningo atvejį). Tai, atrodytų, prieštarauja kanoniniam veiksmo filmų anti-herojaus tropui. Norint išsiaiškinti kodėl, verta pamėginti detaliau panagrinėti Vincento kaip atlikėjo figūrą.

Vincentas filme įgauna samdomo žudiko teminę vertę. Filme jis vaizduojamas kaip „vienišas vilkas“ – tai sustiprina ne tik jo veikimo būdas ir filosofija kuria jis vadovaujasi, bet ir vienoje iš scenų pasirodanti vilko figūra ir montažo pagalba atliekamas sugretinimas. Taip pat į šią

vilkiškumo izotopiją reikėtų priskirti atsikartojančią pilkos-sidabrinės spalvos figūrą – Vincento aprangą, nuolat rodoma reklama su užrašu „Silver“.³ Vilkui kaip gyvūnui priskiriamos vienišumo, plėšrumo, pavojaus, klasingumo vertės.⁴ Toks mums rodomas ir Vincentas. Nihilistinę, pesimistinę jo verčių sistemą sutvirtina ir akinių nuo saulės figūra: jis mato aplinką per tamsius stiklus, patamsintą. Jo vilkiškumą, žvėriškumą palaiko ir Makso monologas, kurio metu jis sako, kad žmonės savyje turi tam tikrus elementus, kurių Vincente nėra. Vincentas funkcionuoja pagal aiškias taisykles, jo veiksmai gerai suplanuoti, koordinuoti, atlikdamas operacijas jis išlaiko šaltakraujiškumą. Vincentas rodomas kaip gebantis prisitaikyti prie situacijų įgyjant skirtingus (melagingus) vaidmenis: nekilnojamo turto agento, prokuroro, advokato, džiazio mėgėjo, Makso draugo. Tačiau šių „persikūnijimų“ metu jo pamatinis tikslas, vertės objektas nesikeičia, tad jis išlaiko tam tikrą rigidiškumą, yra apribotas vienos naratyvinės programos rėmuose. Tad tas prisitaikymas, vis dėlto, yra paviršinis ir tikra transformacija neįvyksta. Kitaip tariant, visi jo veiksmai yra nukreipti į funkcijos atlikimą: nužudymą, o kas ir kokios jo aukos – visai nesvarbu.

Priešingai yra su Makso persikūnijimais, kurie sukuria kokybinį skirtumą šio atlikėjo teminiuose vaidmenyse: jis iš tiesų iš taksi vairuotojo tampa gelbėtoju, herojumi. Apskritai, šiame filme Vincentas ir Maksas sudaro priešpriešą – tai pastebima ir naratyvinio lygmens analizėje. Maksas iš pradžių vaizduojamas kaip geranoriškas, negalintis už save pakovoti, plaukiantis pasroviui ir gyvenantis savo susikurtu ateities simuliakru. Jo geranoriškumą sutvirtina ir akinių figūra, sudaranti priešpriešą su Vincento akiniais nuo saulės. Tai galima būtų sieti su gebėjimu (ir polinkiu) matyti gerą aplinkoje, kituose žmonėse. Maksas per savo skaidrius, regėjimą gerinančius akinius tarsi mato pasaulį kaip šviesesnį, aiškesnį. Jo teminis vaidmuo – taksi vairuotojas – nurodo į tai, kad jis dirba aptarnavimo srityje, įkūnija paslaugumą, judėjimo erdvėje palengvinimą.

Naratyviniame lygmenyje užčiuoptą, su Makso atlikėju susijusią, psichologinių sunkumų izotopiją galima rasti ir diskursyviniame-figūratyviniame lygmenyje. Čia svarbu įvardyti, kad su šiuo atlikėju siejama taksi automobilio figūra: jau vienoje pirmųjų filmo scenų iš triukšmingos taksi parko erdvės jis „izoliuojasi“ savoje, saugioje ir švarioje taksi automobilio erdvėje (ta izoliacija išreiškiama garso takelyje: užsidarius durims diegetinės erdvės triukšmas nutyla). Čia jis „daug kartų per dieną atostogauja“ – pabėga nuo realybės žiūrėdamas į atviruką. Jis – visuomet už automobilio vairo, jo rankose kontrolė. Vincentas į šią savą erdvę įsiveržia ir įsitaiso gale, šešėlyje ir tarsi Id balsas iš pasąmonės transliuoja nihilistinę, cinišką filosofiją, verčia Maksą meluoti ir nusižengti įsitikinimams, paklusti neva visuose žmonėse slypinčiam „vilkui“. Kad „kažkas su Maksu negerai“ sutvirtina ir jo mamos Idos pasakyti žodžiai: „Maksas kalbasi su savimi veidrodyje, tai nesveika“, tai, kad ji elgiasi taip, lyg jo nebūtų patalpoje. Žinoma, čia toli gražu nepretenduojama „diagnozuoti“ Makso, tačiau ši izotopija leidžia sutvirtinti hipotezę, kad Maksas savo gyvenime vadovaujasi ne tikrove, o tikrovės simuliakru ir negeba tapti veikiančiu subjektu. Kadangi naratyviniame lygmenyje su Makso atlikėju susiejome humanizmo vertę, šis atsisakymas priimti realybę gali būti traktuojamas kaip humanizmo kritika: humanizmo siekimas reikalauja ir šiek tiek nihilizmo, kuris leistų nusižengti taisyklėms vardan siekiamo tikslo.⁵

³ Galima versti kaip „sidabras“ arba „sidabrinis“.

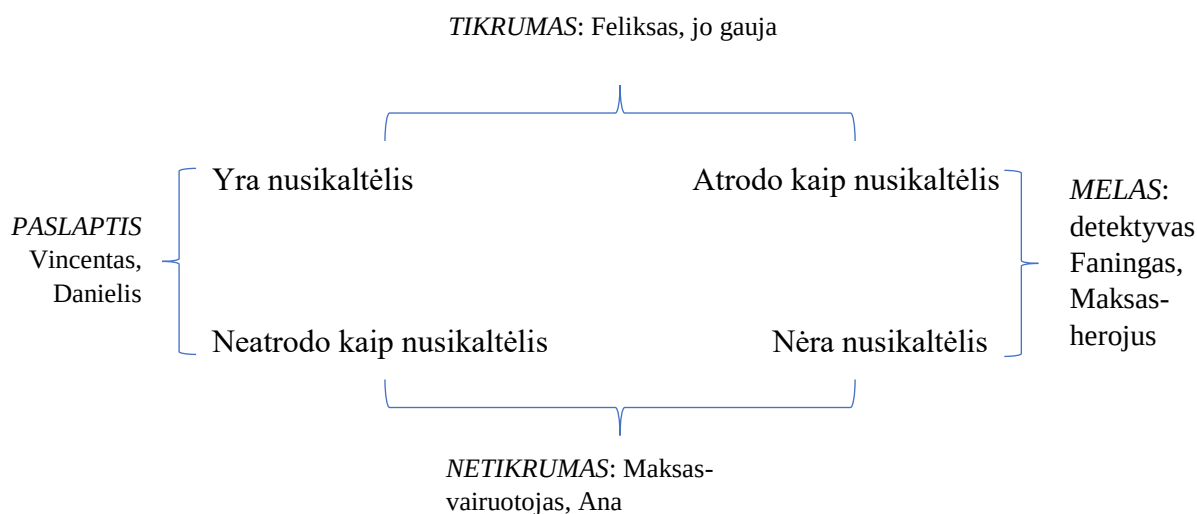
⁴ Šios surinktos iš Collins žodyno. Pasirinktas žodynas anglų kalba, nes dėl filmo kilmės šalies, keliant prielaidą, kad tai labiausiai atitiks filme užkoduotas prasmes: <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/wolf>.

⁵ Pavyzdžiui, šiame filme tik dalinai perėmęs Vincento cinišką požiūrį į žmones, Maksas gali iš tiesų išgelbėti Aną: grasinti policininkui ginklu, pavogti telefoną ir, galų gale, atimti gyvybę Vincentui.

Teisėsaugos kolektyviniam atlikėjui priskirtini detektyvas Rėjus Faningas, jo partneris Ričardas Veidneris, policininkai ir FTB agentai. Jie visi siekia vieno tikslo – nuteisti Feliksą ir sustabdyti Vincentą. Tačiau vis dėlto, veikia kaip padalyta visuma, įgauna skirtingus teminius vaidmenis. Labiausiai iš šio kolektyvinio atlikėjo išsiskiria detektyvas Rėjus Faningas. Jau pačioje pirmoje scenoje kai jį pamatome, jis atrodo kaip vienas iš aukos bičiulių, taip pat nusikaltėlis: kalba ispaniškai (kaip, beje ir Feliksas bei jo gauja), yra apsirengęs tamsiais, neoficialiais drabužiais, ausyje įsisegęs auskarą – jo išvaizdoje nėra jokių identifikacijos ženklų, kad jis priklauso teisėsaugos sferai. Iš dalies tai atitinka jo teminį vaidmenį – prieš sistemą dėl didesnio gėrio kovojančio policininko – jis nusižengia protokolui savarankiškai gilindamasis į Ramono nužudymo bylą. Šiuo atžvilgiu sudaro priešpriešą su savo partneriu Ričardu Veidneriu, kuris laikosi protokolo ir nesuka sau galvos. Šis kolektyvinis teisėsaugos atlikėjas – tarpusavyje gerai organizuotas, turi išvystytą komunikacinę sistemą, kuri užtikrina sėkmingą jų veiklos organizavimą.

Kaip minėjau anksčiau, priklausantiems nusikalstamam pasauliui, pažeidžiantiems įstatyminę tvarką priklauso jau aprašytasis Vincentas, Feliksas su kolektyviniu atlikėju pavaldiniais ir Vincento aukos: Ramonas, Silvesteris, Danielis, Peteris. Šie atlikėjai, nors priklauso vienai grupei ir yra siejami jų ryšio su Feliksu, tarpusavyje aiškos priešpriešų ar panašumų sistemos nesudaro. Feliksas ir Danielis yra labiausiai iš šios grupės išsiskiriantys atlikėjai, tačiau taip nutinka dėl jų pasakojimų, tad šį aprašymą paliksiu naratologinės analizės daliai.

Pagal išskirtąją teisėtvarkos ir nusikalstamo pasaulio priešpriešą atlikėjus galima suskirstyti į štai tokį tiesosakos kvadratą:



Diskursyvinis-figūratyvinis lygmuo: Erdvės

Filmo veiksmas vyksta Los Andžele, tiesiogiai išveriant pavadinimą – kritusių, dingusių angelų mieste. Jau pirmosiomis filmo scenomis, Maksui paliekant taksi parko erdvę, mums parodoma laukinių vakarų siužetą vaizduojanti freska: kaubojus lasu tramdo juodą bulių. Laukiniais vakarais laikoma vakarinė Jungtinių Valstijų dalis – būtent vakarinėje dalyje ir yra įsikūręs Los Andželas. Istoriskai, keliautojų atvykstančių iš rytinės į vakarinę Amerikos dalį laukė nežinomybė ir pavojus – vyko kovos su vietiniais indėnais. Laukiniai vakarai buvo laikomi

tokia erdve, kurioje nėra įstatymų, joje smurtas ir stipresniojo viršenybė yra pagrindinis įstatymas. Todėl ir dabar kontrolės mechanizmų stokojančias situacijas kartais apibūdina „kaip laukiniuose vakaruose“.⁶ Vincentas atvykęs į Los Andželą taip pat apibūdina jį kaip per daug tuščios erdvės turintį, lyg išsibarsčiusį – tai sustiprina šį laukinių vakarų įvaizdį. Taigi, pagrindinei filmo erdvei, miestui, tai leidžia pritraukti pavojaus, nežinomybės vertes, nurodo, kad jame išlieka stipriausieji. Ši galios prieš silpnesnius figūra atsikartoja filme ne kartą, pavyzdžiui, kai Vincentas apgina Maksą nuo jo viršininko.

Apžvelgus bendrą Los Andželo „verčių panoramą“, bus aptariamas erdvių išsidėstymo ir veiksmų santykis, atsižvelgiant į dviejų centrinių subjektų – Vincento ir Makso – naratyvinės programos.

Vincento naratyvinėje programoje heterotopinę erdvę galima tik rekonstruoti, žinome, kad jis atvyksta į Los Andželą iš kitos erdvės ir į ją planuoja sugrįžti įvykdęs nužudymus. Taigi, ta figūratyviai neįvardijama erdvė yra stokos erdvė iš kurios ir išvykstama į topinę erdvę – Los Andželą. Paratopinę erdvę apima oro uostas ir Anos darbovietės prieigos, kur jis pirmą kartą sutinka Maksą. Čia įgyjamos reikiamos kompetencijos. Utopinė erdvė, kuriai priskiriamas lemiamasis išbandymas – Anos nužudymas – vyksta Anos darbovietėje ir metro.

Vertėtų atidžiau panagrinėti, kokias vertes įgauna ir kaip funkcionuoja kiekviena iš erdvių. Jau filmo pradžioje Vincentas įvertina, Los Andželą disforiškai: kiekvieną kartą čia atvykęs jis nori kuo greičiau išvykti. Tai erdvė, į kurią jis investuoja susvetimėjimo vertę. Tai pabrėžia ir jo pasakojimas Maksui apie vyrą mirusį metro, kurio mirties niekas nepastebėjo šešias valandas. Oro uosto erdvė įgauna anonimiškumo semą – ji vaizduojama kaip pilna žmonių, Vincentas gali pasislėpti minioje. Šioje minioje taip pat gali įvykti slaptas informacijos perdavimas. Sužinome, kad Vincento galia ir viena pagrindinių sąlygų veikti slypi jo anonimiškume, o oro uosto erdvė būtent tai ir užtikrina. Kaip priešprieša jai būtų požeminė metro stotis, kur Vincentą matome vieną, demaskuotą.

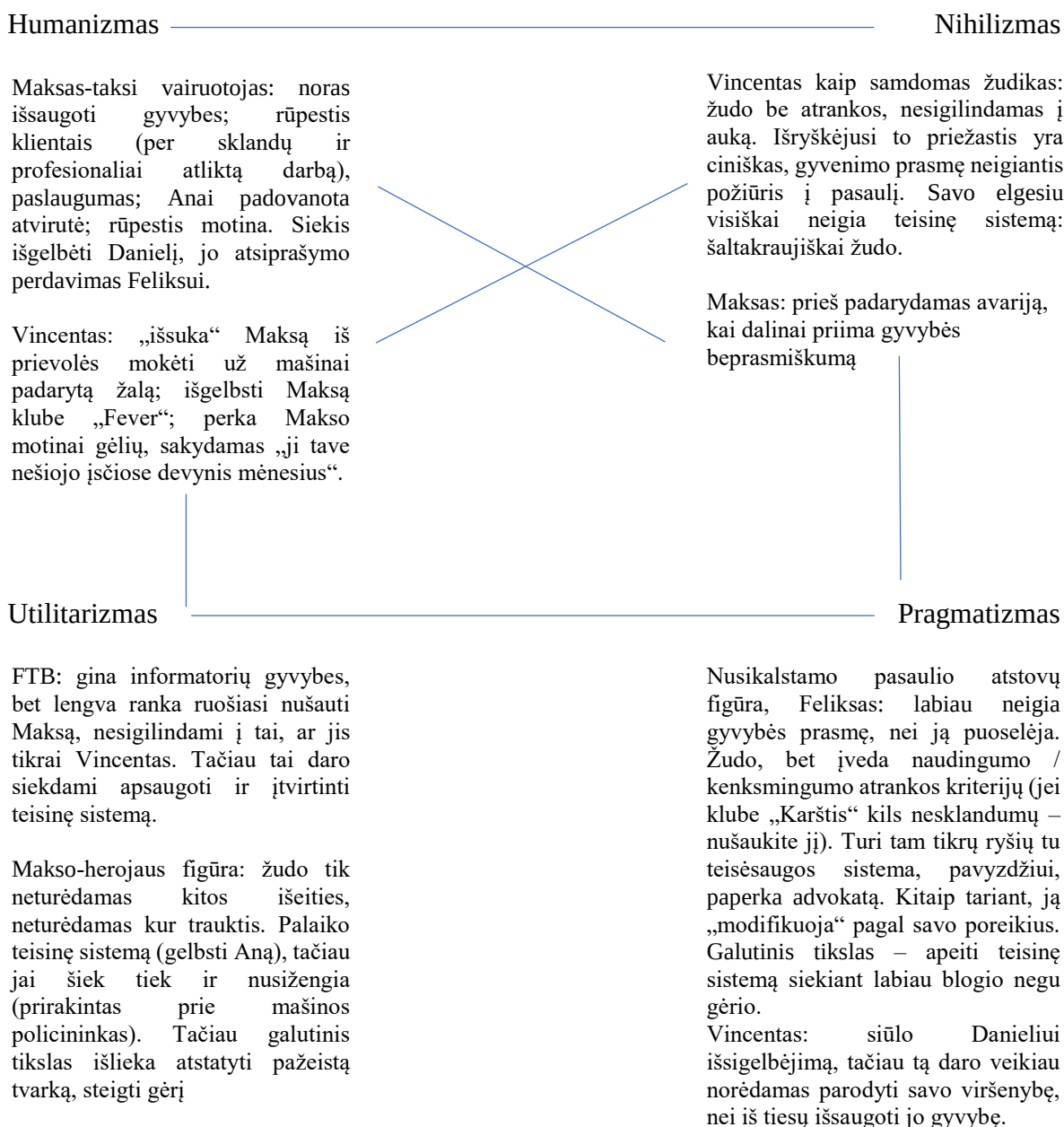
Atsiremiant į išryškintą laukinių vakarų figūrą, galima mąstyti, kad Maksas yra šių laukinių vakarų vietinis, kuris spaudžiamas į kampą ima kovoti su atvykėliu Vincentu, tik ir siekiančiu pažeisti tvarką. Makso naratyvinėse programose toks, statiškas, erdvių skirstymas kiek komplikuoatas, tačiau apytiksliai galima būtų suskirstyti taip: Heterotopinė erdvė, kur nevyksta jokie išbandymai, Maksas iš jos išvyksta – taksi parkas. Paratopinei erdvei, kurioje vyksta kvalifikaciniai išbandymai galima būtų priskirti naktinius klubus „Karštis“, „El Rodeo“, taksi automobilį, kuriame jis su Vincentu kalbasi, Anos darbovietės kiemą. Topinė lemiamojo išbandymo erdvė sutampa su Vincento naratyvinės programos utopine erdve – Anos darbovietė (dangoraižis), požeminė metro stotelė ir metro. Čia galima pastebėti, kad Maksui įprastas judėjimas po erdvę yra taksi automobiliu, kuriam, jau aptarėme yra priskiriama saugumo, „savumo“ vertė, jis laiko automobilio vairą rankoje, yra tas, kuris profesionaliai ir efektyviai atlieka funkciją. Šią saugumo zoną, per kūno judesio plotmę, galima sieti su pasyvumu – nors ir judama po miestą, tačiau per tam tikrą barjerą – automobilio stiklą. Tačiau kai vyksta Makso transformacija, jis tampa aktyviai veikiančiu subjektu, jis sudaužo automobilį – savą, saugią erdvę – ir leidžiasi po miestą pėsčiomis. Taigi, utopinėje erdvėje matome Maksą visiškai priešingame jam vaidmenyje: jis yra ne vairuotojas, o keleivis (nepaisant to, kad ta kelionė labai specifiška). Tikras ryžtas ir transformacija pareikalauja paleisti smulkmenišką kontrolę iš savo rankų ir imti „veikti visu kūnu“ – tai yra, ne taip, kaip yra įprasta, ne pagal įprastas taisykles, o gal net joms nusižengti.⁷

⁶ Pagal Longman žodyną: <https://www.ldoceonline.com/dictionary/wild-west>

⁷ Ką jau tokioje įtemptoje gyvybės ar mirties situacijoje kalbėti apie metro bilietėlių pirkimą! :)

Loginis-semantinis lygmuo

Ryškiausia šio filmo priešprieša iškyla tarp Vincento ir Makso atlikėjų, kuriems analizės metu priskirtos nihilizmo ir humanizmo vertybinės sistemos. Kiti filmo atlikėjai ir jų steigiamos verčių sistemos – utilitarizmas ir pragmatizmas – telpa į semiotinio kvadrato popriešingybių pozicijas.



Apibendrinant semiotinę analizę galima matyti, kad išryškėja kelios dimensijos, kuriose per atlikėjų figūras ir jų veikimą ryšyje su teisine sistema pasireiškia vertybinių sistemų priešpriešos. Filmas pateikia visą gamą galimo santykio su teisine sistema. Galiausiai rodoma,

kad *utilitarizmo* pozicija, kurioje atsiduria ir mūsų herojus Maksas, yra, jei taip galima pasakyti, produktyviausia: *nihilizmas* baigiasi pralaimėjimu, vienišumu (Vincentas miršta ir primena mums apie filmo pradžioje papasakotą pasakojimą, keldamas klausimą, ar kas nors pastebės jo mirtį). *Humanizmas* – trukdo veikti, siekti savo tikslų ir stumia į melo pasaulį, tarsi neleidžia pamatyti tikrovės tokia, kokia ji yra. *Pragmatizmo* pozicija apibūdina savo asmeninių tikslų išaukštinimą, asmeninės galios įtvirtinimą (Vincenzo manipuliatyvūs veiksmai, Felikso užsakomieji nužudymai). Ši verčių sistema ir jai atstovaujantys atlikėjai taip pat vaizduojami kaip pralaimintys, tačiau tai daroma nevienareikšmiškai: disforinė sankcija tik numanoma.⁸ *Utilitaristinėje* pozicijoje atsiduria atlikėjai, galutiniu tikslu laikantys visuomeninį gerį, tačiau jo siekdami nusižengia nustatytoms normoms. Šiai verčių sistemai priklausantis Maksas-herojus, galiausiai, iškeliauja į švintantį rytą su savo dama parankėje. Aušros figūrą būtų galima sieti su viltimi, „geresniu rytojumi“, ypač priešpriešoje su filmo pradžia, kur Makso ir Vincenzo istorija prasideda temstant.

Vincentas filme tvirtai užima *nihilizmo* poziciją, tačiau santykiyje su Maksu atsiskleidžia kaip prieštaringas personažas, nes demonstruoja *humanizmo* ir *pragmatizmo* pozicijoms būdingą elgesį. Šis elgesys nėra realaus humanistinių verčių internalizavimo ženklas: tik pademonstravęs gerumo, žmogiškumo aktą, jis kaip mat pasielgia žiauriai, ima smurtauti. Šie iš pažiūros geranoriški veiksmai, iš tiesų veikia kaip tam tikros išmoktos programos, kurios padeda Vincentui prisitaikyti įstatymų ir žmogiškos moralės valdomame pasaulyje: padiktuoja, kaip turi elgtis žmogus eidamas lankyti kito ligoninėje; kokius žodžius turi sakyti, siekdamas atstatyti teisybę darbo santykiuose. Negalime laikyti, kad santykiyje su Maksu jis patiria vidinę transformaciją, nes jo pamatinis vertės objektas ir elgesys iš esmės nepakinta, jis negeba pagal aplinkybes adaptuoti savo verčių sistemos. Išaukštindamas prisitaikymą, jis pats nesugeba to padaryti, o tai, galiausiai, baigiasi jo mirtimi.⁹

Iš *humanizmo*, per *nihilizmo* į *utilitarizmo* poziciją Maksas atkeliavo dėka santykio su Vincentu. Susidūrus dviems prieštaraujančioms verčių sistemoms, Maksas iškilo kaip subjektas gebantis internalizuoti išgyvenimui ir tikslo įgyvendinimui reikalingas vertes. Santykiyje su Vincentu Maksas pamato tamsiąją pasaulio pusę: prievartą, melą, klastą ir šių veiksmų efektyvumą siekiant tikslo. Neatsisakydamas savo moralinio kompasu nukreipto į gyvybės išsaugojimą, jis išmoka prisitaikyti prie tokio, žiaurumo atspalvį turinčio, pasaulio. Paveiktas Vincenzo kalbų apie improvizaciją, jis įstengia išsivaduoti iš sau įprastų, jau automatiniais tapusių veiksmų¹⁰ ir realizuoti savo kaip herojaus potencialą. Tik pripažinęs realybę, kurioje visuomenės nustatytos taisyklės neveikia¹¹, o gyvybė (net ir jo paties) gali būti nesvarbi, jis iš tiesų gali prisiimti atsakomybę ir kovoti už jos išsaugojimą.

Naratologinė pasakojimų analizė

⁸ Labai norisi, tai paraštėse gal galima šiek tiek ir pafantazuoti: Ana išgelbėta, o ją išgelbėja potencialus pagrindinis bylos liudininkas – Maksas, kuris susitiko su Feliksu akis į akį, tad galės jį identifikuoti teisme. Ir šis romantinis Anos ir Makso tandemas įvykdys teisingumą.

⁹ Susišaudymo scenoje metro mums neatsitiktinai parodomos kulkų žymės duryse: tai Vincentui įprastas šaudymo būdas (du šūviai į krūtinę ir vienas į galvą). Kadangi Maksas atsistoja tiesiai už metalinių durų, jos (ir Vincenzo negebėjimas keistis) išgelbsti Maksui gyvybę ir leidžia nugalėti priešininką.

¹⁰ Įprastiems, automatiniais Makso veiksmams galima priskirti jo darbą (jau 12 metų naktimis važinėja po miestą, kurį pažįsta kaip savo penkis pirštus), kompulsyvų automobilio švarinimą, „atostogavimą“ žiūrint į atvirutę keliolika kartų per dieną.

¹¹ Figūratyviai tai išreiškiama nepavykusia FTB operacija, detektyvo Fanigano nužudymu.

Filmas prasideda ilgu sulėtintu planu, kai Vincentas atvyksta į Los Andželą. Galima sakyti, kad pasakojimo laikas šiuo atveju yra ilgesnis nei pati scena, tai yra, realus jo ėjimo oro uosto erdvėje veiksmas. Sulėtintas kadras čia sukuria svarbumo įspūdį ir, galima sakyti, pabrėžia, kad rodomas personažas bus reikšmingas istorijai. Tai ypatingai išryškėja lyginant su likusiu filmo tempu, kuris, kaip ir pridera veiksmo filmams, yra rodomas kaip pagreitinatas: veiksmo scenose, ypatingai į filmo galą, planų ilgiai ima trumpėti, montažas greitėti. Taip pat nuolatos atsikartojanti laiko skaičiavimo figūra, tam tikrų laiko terminų užbrėžimas sukuria žūtbūtinės skubos efektą. Taigi, šis sulėtintas Vincentą sekantis planas funkcionuoja tarsi tyla prieš audrą.

Naginėjant atskirus filmo pasakojimus ir pasakotojus, paranku būtų pradėti nuo pasakojimo lygmenų išskyrimo. Kadangi nėra jokio užkadrinio balso, ekstradiegetinio pasakotojo, galima daryti išvadą, kad visas filmo veiksmas vyksta diegetiniame lygmenyje. Čia nuskambantys pasakojimai yra metadiegetiniai, kuriuos produkuoja diegetiniai pasakotojai diegetiniams adresatams. Taip pat verta pabrėžti, kad visi filme sutinkami pasakotojai – antropomorfiški, žmogiški.

Didžiausias filmo „pasakorius“, produkuojantis daugiausiai pasakojimų, yra Vincentas. Jo pasakojimai reguliarūs: vyksta tarp nužudymų, Maksui jį vežant iš vienos užduoties į kitą. Pirmasis jo analepsinis pasakojimas, kuriame jis heterodiegetinis pasakotojas (tai yra, nedalyvavęs šioje istorijoje) yra apie vyruką, kuris įsėda į metro ir miršta, o to niekas nepastebi. Šio pasakojimo adresatas yra Maksas. Iš pradžių sunku nustatyti kokių ryšių šis metadiegetinį lygmenį produkuojantis pasakojimas yra susijęs su diegetiniu lygmeniu. Tik pamačius visą filmą, iš Genetto išskirtų funkcijų šiam galėtume priskirti analogijos ryšį: galiausiai pats Vincentas tarsi tampa tuo anoniminiu mirusiuoju, kursuojančiu po miestą. Prieš mirdamas jis dar Maksui ir Anai pakartoja sutrumpintą pasakojimo versiją ir tarsi ją „atvaidina“ savo mirtimi. Šis pasakojimas tarnauja kaip Vincento nihilistinės pasaulėžiūros patvirtinimas: iš tiesų žmonės yra tokie susvetimėję ir taip vieni kitiems nerūpi, kad nepastebi mirusiojo, nepastebi mirties. Vincentas nemezga artimesnių ryšių, netiki žmogiškumo galimybe. Mirdamas jis įkūnija šį pasakojimą ir tarsi neišsižada savo nusistatymų, nesitiki, kad kam nors rūpės jo mirtis.

Vincentas dažnai pasirodo kaip nepatikimas pasakotojas, produkuoja melagingus pasakojimus¹², tai verčia ne tik Maksą, bet ir žiūrovus abejoti ir kitų jo pasakojimų tiesa. Šie pasakojimai atskleidžia Vincento požiūrį į pasaulį – jis žmones mato kaip tokius, kuriais galima lengvai manipuliuoti, silpnus ir patiklius. Kadangi pasakodamas jis demonstruoja tam tikroms specialybėms reikalingas žinias, specifinį išmanymą, adresatai tokiais jo pasakojimais neabejoja, priima juos kaip teisybę ir taip tik patvirtina Vincento požiūrį į juos. Vis dėlto, mums šiek tiek praskleidžiama Vincento praeitis ir, tuo pačiu, jo veiksmų motyvacija. Pasakodamas atsiminimus apie savo šeimą (subjektyvioji, išorinė dalinė analepsė) jis apibrėžia savo asmenybės kontūrus. Šis analepsinis pasakojimas tarnauja kaip dabartinės situacijos paaikškinimas: apibūdinamas mechanizmas, sukūręs cinizmu persismelkusį, manipuliatyvų sociopatą. Per šį pasakojimą taip pat išryškėja Vincento santykis su jo praeitimi, o tuo pačiu, ir su atsiminimais. Jis vaizduojamas kaip jau priėmęs savo traumą¹³ praeitį, galintis ją netgi pašiepti. Jo nekamuoja nevalinga atmintis ar kankinantys prisiminimai. Jis tarsi žmogus be

¹² Jo pasakojimai Maksui vaizduojant, kad jis – nekilnojamo turto brokeris, tvarkantis reikalus Los Andžele. Šio melagingo pasakojimo pagrindu sudaroma melaginga sutartis. Vincentas pasakoja Leniui, kad jis yra prokuroras ir paduos jį į teismą dėl darbininko išnaudojimo. Abiem šiais atvejais jis pasakoja taip įtikinamai, kad adresatai nesuabejoja jo sakomų žodžių teisingumu.

¹³ Mirusi motina, ankstyva smurtaujančio ir geriančio tėvo mirtis

„emocinės atminties“, be praeities. Tai leidžia jam būti šaltakraujišku, efektyviu savo darbo atlikėju.

Vincento pasakojimai Maksui taip pat atlieka ir „edukacinę“ funkciją: jie išmoko prisitaikyti, apsimesti, išgyventi (Maksas apsimeta Vincentu ir cituoja jo žodžius, taip įtikindamas Feliksą savo tapatybe), išmoko aktyviai veikti. Taigi, palaipsniui, Vincento pasakojimų dėka, Maksas įgyja pirmojoje jo naratyvinėje programoje aprašytą *ryžto* kompetenciją. Žinoma, ta edukacija vyksta nekonvencinėmis priemonėmis: Vincentas jėga, grasinimu verčia Maksą prisitaikyti prie jam nebūdingų situacijų, specialiai niekaip jo neinstrukuodamas. Mokymasis vyksta per stebėjimą ir imitaciją. Verta pabrėžti, kad Vincentas kaip nepatikimas pasakotojas santykiuose su Maksu pasikeičia, kai jo tikroji – žudiko – tapatybė yra sužinoma. Nuo to laiko Vincentas Maksui pasakoja tiesą, tačiau su kitais adresatais vis dar išlaiko paslaptį (anonimiškumas, kaip minėta anksčiau, yra viena pagrindinių jo sąlygų veikti). Tai ženklina pasikeitusį Makso ir Vincento santykį, byloja apie apsikeitimą vertybėmis¹⁴.

Dar vienas pasakojimas, kurį galima laikyti kartojamuoju – Makso pasakojimas apie limuzinų kompaniją. Pirmą kartą jis papasakojamas Anai ir tai daroma atvirai, be didesnių raginimų, didžiuojantis. Ana patiki šiuo pasakojimu, priima jį ir galiausiai duoda savo vizitinę kortelę su atviru kvietimu pratęsti pokalbį. Matome, kad užsimezga prielankus santykis. Šioje scenoje, beje, išryškėja ir Ana kaip pasakotoja. Jos pasakojimas apie savo bylą – vidinė kartojamoji prolepsė. Iš pradžių mes nežinome, kodėl apie tai yra pasakojama, tačiau vėliau filme išaiškėja, kad būtent jos profesija pastato ją į pavojingą padėtį. Taigi, šis pasakojimas ir šis personažas yra tarsi „pistoletas, kuris būtinai anksčiau ar vėliau iššaus“ ir sudarys prielaidas filmo kulminacijai, subjekto Makso transformacijai.

Grįžtant prie pasakojimo apie limuzinus, antrą kartą filme iškilus klausimui apie Makso planus, apie tai klausia Vincentas, o Maksas, nužvelgęs jį, atsisako pasakoti. Šį atsisakymą galima interpretuoti taip, kad Vincentas Maksui pasirodo kaip sėkmingesnis, labiau pasiturintis, todėl Maksas neišdrįsta jam pasakoti savo planų. Vėliau Maksą demaskuoja jo mama Ida ir kalba taip, tarsi Makso nebūtų šalia. Taigi, paslaptis atskleidžiama kito pasakotojo dėka taip galutinai atimant (net ir informacijos) kontrolę iš Makso rankų. Tai funkcionuoja kaip vienas iš katalizatorių Makso transformacijai. Vėliau Maksas ir pats papasakoja Vincentui apie savo planą. Tai, jog pasakojimas kartojamas tris kartus ir skirtingais būdais, skirtingomis situacijomis, paryškina Makso ir Vincento santykio raidą. Ši informacija tampa kaip dar vienas elementas, kurį Vincentas panaudoja prieš Maksą jų kulminaciniame pokalbyje.

Būtent kulminacinio pokalbio metu Maksas galutinai apsisprendžia imti iniciatyvą į savo rankas. Tai iššaukia Vincento žodžiai, apie grėsmę gyvenimą nugyventi pasyviai, nuolat kalbant, tačiau nesiimant realių veiksmų, taip ir likti nematomam, nieko nepasiekusiam. Maksas reaguoja sarkastiškai sakydamas, kad „niekada taip nežiūrėjo į savo situaciją“. Prisiminus analizės pradžioje aptartą Makso neryžtingumą, galima interpretuoti, kad Vincentui pavyksta gan tiksliai nupasakoti slopinamas vidines baimes. Tokioje įtampos atmosferoje Maksas praranda racionalius saugiklius ir tyčia padaro avariją.

Maksas mums pasirodo kaip imituojantis, atvaidinantis pasakotojas. Tai įvyksta jo susitikimo su Feliksu metu, kai pasakojama apie Darviną, prisitaikymą ir „I Ching“ knygą. Pasakodamas jis cituoja Vincento žodžius, pakeičia savo kalbėjimo toną, neverbaliką, taip transformuodamasis ir prisitaikydamas prie aplinkybių. Taip yra pabrėžiamas Vincento pasakojimų efektas Maksui: jis iš tiesų keičiasi, evoliucionuoja, prisitaiko. Šioje scenoje vertėtų išskirti ir spalvingą, fantastinių elementų turintį Felikso pasakojimą apie Kalėdų senelį

¹⁴ Šie vertybių, verčių mainai išsamiau aprašyti aptariant semiotinį kvadratą.

ir jo padėjėją. Šis pasakojimas yra grasinamojo pobūdžio.¹⁵ Galima sakyti, kad šiame filme gebėjimas įtikinamai pasakoti yra gyvybę gelbėjantis veiksmas¹⁶.

Taip pat šiame filme kaip pasakotojai išryškėja detektyvas Rėjus Faningas ir džiaz klubo savininkas Danielis. Pastarojo pasakojimas apie jo jaunystę ir susitikimą su Milesu Davisu sudaro išorinę dalinę, subjektyviąją analepsę. Šis pasakojimas irgi turi melavimo ir imitacijos elementą: jis sako, kad buvo pašauktas į kariuomenę, tačiau iš tiesų sėdėjo kalėjime. Danielis negali įvertinti, kad jo adresatas Vincentas žino daugiau apie jo praeitį. Šiame santykiuje išryškėja dar vienas atvejis, kai pasakojimas gali pražudyti arba išgelbėti gyvybę.

Detektyvas Faningas kaip pasakotojas pasirodo du kartus. Jo pasakojimo tikslas – įtikinti. Vienu atveju įtikinti partnerį, kitu atveju FTB. Situacijoje su FTB jis savo pasakojimui iliustruoti pasitelkia ir stebėjimo kameras: per jas matome, kad mašinos stogas sudaužytas. Rekonstruojama įvykių eiga ir šio pasakojimo dėka teisingumo sferai atstovaujantys atlikėjai įgalinami veikti.

¹⁵ Įdomu tai, kad pasakojimo grasinamoji potekstė kuria įtampą su pasakojimo forma (stebuklinių, vaikiškų pasakojimų motyvai) ir pačio Felikso atlikėju (jis vaizduojamas kaip karalius, įsikūręs savo pilyje, kurią saugo apsauginiai. Klubas „El Rodeo“ vizualiai yra visai kitoks nei likęs filmas, tarsi patenkama į kitokią, Maksui svetimą erdvę.

¹⁶ Tas pats įvyksta ir kai Maksas pasakoja Anai apie Vincetą, įtikinėja ją, kad jai grėsia pavojus. Tai, kad pasakojimas yra įtikinantis išgelbsti Anai gyvybę.