

Absurdo tradicija ir juodasis humoras dokumentiniame kine: A. Žegulytės *Animus animalis* ir R. Barzdžiukaitės „Rūgštus miškas“

Akvilė GELAŽIŪTĖ

Lietuvos muzikos ir teatro
akademija

ANOTACIJA. Absurdo tradicija, nors akademinio požiūriu kine, o tuo labiau dokumentiniame, nagrinėjama itin retai, režisierių gali būti naudojama kaip specifinė kūrybinė strategija. Filmų naratyvuose iškeliant gyvenimišką absurdą bei žmogaus elgesio nelogiškumą, auditorija kviečiama atsisukti ir susidurti su *iškasdieninta* mus supančia aplinka, tokiu būdu įgyjant šviežio, kritiško žvilgsnio galimybę. Režisieriams įžvelgiant komizną net ir sunkiose, *tamsiose* temose, žiūrovams suteikiamas apvalantis, išlaisvinantis juoko malonumas. Šio straipsnio tikslas – apžvelgti absurdo komizmo prielaidas dokumentiniame kine ir iširti, kaip absurdo komizmas reiškiamas per naratyvą ir naraciją. Bus pasitelktos mokslinės publikacijos (Dano Armstrongo *Wiseman's Cinema of the Absurd: „Welfare“, or „Waiting for the Dole“* (1988), Billo Nicholso *Introduction to Documentary* (2001), Emre Çağlayan *Poetics of Slow Cinema: Nostalgia, Absurdism, Boredom* (2018) bei Eszter Simor *Absurd Black Humour as Social Criticism in Contemporary European Cinema* (2019)) skelbtos teorinės įžvalgos analizuojant du nacionaliniu ir tarptautiniu lygiu pripažintus dokumentinius filmus – Aistės Žegulytės „*Animus animalis* (istorija apie žmones, žvėris ir daiktus)“ (2018) ir Rugilės Barzdžiukaitės „Rūgštus miškas“ (2018).

REIKŠMINIAI

ŽODŽIAI:

absurdo komizmas,
absurdo kinas, humoras,
dokumentinis kinas,
lietuviškas kinas,
kūrybinė strategija.

Ar absurdas yra juokingas? Absurdo komizmo prielaidos

Šnekamojoje kalboje „absurdas“ ar „absurdiškas“ dažnai vartojami kaip žodžių „juokingas“ ar „nesąmonė“ sinonimai, tačiau šios reikšmės labai nutolusios nuo akademinio konteksto. XX a. viduryje „absurdo“ terminą įtvirtinęs filosofas, rašytojas Albertas Camus jį apibrėžė kaip „konfrontaciją tarp žmogaus poreikio ir nepaaiškinamos tylos iš pasaulio“ (Camus 2019: 26). Garsiojoje knygoje *Sizifo mitas* (1942) autorius absurdu vadino

individo patiriamą frustraciją susiduriant su tuščiu, beprasmiu pasauliu, o žmogaus būti apibrėžė kaip nuolatinį konfliktą. Tiesa, po Antrojo pasaulinio karo rašytojo apibūdinta „nepaaiškinama tyla į žmogaus šauksmą“ nebuvo siejama nei su humoru, nei tuo labiau su komedija. Rašytojas, dramaturgas Eugène Ionesco, komentuodamas Franzo Kafkos esė, rašė: „Absurdas yra tai, kas neturi tikslo. [...] Atskirtas nuo savo religinių, metafizinių ir transcendentinių šaknų, žmogus yra sutrikęs; visi jo veiksmai tampa beprasmiški, absurdiški, nenaudingi“ (Ionesco 1957: 3). Tad centrinė absurdo būvį nusakanti mintis kalba apie žmogaus troškimą, jog pasaulis ir jo veikimas turėtų prasmę, būtų logiškas, kai, deja, jis toks nėra. Suvokus šią prieštarą, amžiną konfrontaciją, galimos trys reakcijos: filosofinė savižudybė, tiesioginė savižudybė arba absurdo laisvė. Panašiai absurdą suprato ir kiti menininkai bei mąstytojai: Sørenas Kierkegaard’as, Friedrichas Nietzsche, Jean-Paul Sartre’as, Franzas Kafka, Samuelis Beckettas, Fernando’as Pessoa etc.

Nors įprasta absurdą, kaip filosofinę idėją, suvokti pesimistiškai (arba net tragiškai), tačiau net *Sizifo mite* yra užfiksuota, kad juokas yra įrankis susidoroti su absurdu: Sizifas, nors niekada negalės sėkmingai atlikti savo užduoties, pasišaipos iš dievų sugebėdamas išsivaduoti iš nusivylimo ir įgydamas intelektualinį pranašumą, o tai, pasak Camus, ir yra gyvenimas absurde. Plėtodamas Camus mintį filosofas Thomas E. Wartenbergas teigia, kad jei žmogus priima savo likimą ir sugeba į jį žvelgti su pajuoka, jis gali pasiekti vienintelę laimę, įmanomą žmogui absurdiškame pasaulyje (Wartenberg 2008: 113–120). Įdarbindami humoristinį žvilgsnį į pasaulį, sugebėdami juoktis iš to, kas savaime yra nemalonu ar net skaudu¹, mes įgyjame galimybę kovoti su absurdu, randame būdą, kaip jame *išbūti*.

Juoko sritis, savaime būdama sudėtinga, papildomai komplikuojama dėl Vakarų pasaulio ir Rytų Europos juoko tyrimo tradicijų sąvokų skirtybių. Anglosaksiškoji tyrimų tradicija į pirmą planą iškelia 1) *humoro* sąvoką, kuria nusako ir daikto (objekto) juokingumą; 2) intelektualinę veiklą, kai objektas suvokiamas kaip juokingas; 3) iš šios veiklos patiriamą malonumą; 4) galiausiai ir patį kūnu išreiškiamą rezultatą – šypsena, juoką (Vidugirytė 2012). O „europietiškoje tradicijoje humoro samprata pirmiausia nurodo į savitą pasaulėžiūrą, smagaus, kartais pašėpiamo, bet pakantaus ir atlaidaus žvilgsnio į netobulą tikrovę galimybę, paprastai susijusią ir su žmogaus jautrumu juokingiems reiškiniams bei polinkiu juokauti“ (Vidugirytė 2012: 10–11). Kitaip sakant, europietiškojoje tradicijoje, kuria remiantis ir atliekamas šis tyrimas, humoras nusako proto būseną, asmens būdo bruožą, o komizmas – objekto juokingumą.

1 Sigmundas Freudas veikalė „Sąmojis ir jo ryšys su pašamone“ (1905) rašė, kad humoras yra būdas pasiekti malonumą nepaisant trukdančių neigiamų afektų. O pati humoro technika susijusi su perkėlimu, kuris yra vienas gynybos procesų.

Taikant lyginamosios analizės metodą bus apžvelgiami du lietuvių autorių kurti dokumentiniai filmai, sulaukę festivalinės sėkmės ir auditorijos pripažinimo: 2018 m. pasirodę Aistės Žegulytės „*Animus animalis* (istorija apie žmones, žvėris ir daiktus)“ ir Rugilės Barzdžiukaitės „Rūgštus miškas“. Analizei šie filmai pasirinkti dėl keleto priežasčių: abiejų filmų režisierės atstovauja jaunajai Lietuvos kino kartai (filmai pradėti kurti kaip baigiamieji menų akademijų – Lietuvos muzikos ir teatro akademijos bei Londono universiteto *Goldsmiths* koledžo – diplominiai darbai), jie aktualūs tiek nacionaliniu, tiek tarptautiniu mastu, abu filmai stiliumi ir pasakojimo forma atspindi poetinės dokumentikos žanro estetikos ypatybes, be to, turi daug teminių panašumų. Tačiau šiam tyrimui svarbiausias aspektas yra juose naudojamas absurdo komizmas. Tad analizės tikslas – tiriant filmus „*Animus animalis* (istorija apie žmones, žvėris ir daiktus)“ ir „Rūgštus miškas“ atskleisti, kaip absurdo komizmas perteikiamas ir per naratyvą, ir per naraciją dokumentiniame kine.

Absurdo komizmas kine

Pasak filosofės, knygos *It Kept Us Alive: Humor in the Holocaust* (2014) autorės Chaya'os Ostrower, humoras susideda iš trijų komponentų: sąmojo, malonumo ir juoko. Sąmojis yra kognityvinė patirtis, džiaugsmas – emocinė patirtis, o juokas – viso to fizinė išraiška (Ostrower 2014). Tačiau labai dažnai „humoro“ ir „juoko“ terminai suplakami į vieną, nors juokas gali kilti dėl įvairių priežasčių (kutenimas, nervingumas ir t. t.), kas nėra tapatu humorui. Tas pats ir su humoru, kuris itin dažnai netampa juoku (dėl nuotaikos, socialinio konteksto ir kita). Kodėl komiška situacija gali būti nelydima juoko, aiškina psichologai Tomas Fordas ir Rodas Martinas knygoje *The Psychology of Humor: An Integrative Approach* (2018). Autoriai teigia, kad tai, kas žmogui pasirodys juokinga, labai priklauso nuo kultūros, kurioje jis gimęs, patirties, kurią jis gavęs, susiformavusių moralinių standartų ir pan. (Martin, Ford 2018: 2). Tad būdami skirtingi, turėsime ir skirtingą humoro jausmą.

Absurdo tradicijos idėjoms atrakinti labiausiai tinka kognityvinė, *neatitikimo* (angl. *incongruity*), juoko teorija, kuri plėtojama nuo Immanuelio Kanto (1724–1804) laikų. Pasak filosofo, šiuolaikinių mokslininkų pagal neatitikimo teoriją aiškinamas juokas remiasi žmogaus sąmonės tam tikru (paprastai maloniu) patiriamu psichologiniu lūžiu, „kurį išprovokuoja suvoktas neatitikimas, pavyzdžiui, tarp daikto ir jo idėjos (ar pavadinimo), tarp formos ir turinio, tarp to, ko tikimės (veiksmo, žodžio, sprendimo), ir to, ką realiai gauname“ (Vidugirytė 2012: 77). Perfrazavus mintį būtų galima teigti, kad neatitikimo teorijoje humoras kaskart kyla iš naujo susikirtimo taško tarp idealo ir to,

kas įvardijama absurdo esme; tai dvi oponuojančios prasmės, kurios susiduria tuo pačiu metu ir prieštarauja viena kitai.

Nors filosofinių veikalų ar mokslinės literatūros, nagrinėjančių absurdą ir jo bruožus mene, yra tikrai daug, didžioji jų dalis apsiriboja tik keliomis meno šakomis – literatūra, teatru ir daile, o filmai, kaip ideali medija absurdui atskleisti, buvo ir tebėra itin apleisti. Nepaisant tokio akademinio ignoravimo, terminai „absurdo režisierius“ ar „absurdo filmas“ buvo plačiai naudojami nuo pačios kino atsiradimo pradžios. Tarkime, Luisas Buñuelis, atstovaujantis siurrealizmui, kino istorikų dažnai įvardijamas kaip absurdo filmus kūręs režisierius (Gurung 2017); Martinas Esslinas Charlie’io Chaplino ir Busterio Keatono 3–4 deš. nebylišias komedijas apibūdino ne tik kaip nuostabią terpę absurdui, bet ir kaip „kūrinius, kurie turėjo didelę įtaką paties absurdo teatro formavimuisi“ (Esslin 2004: 328). Tačiau atmetus profesionalias ar mėgėjiškas filmų recenzijas, filmų aprašus kataloguose ar interviu, akademinį šaltinių, kuriuose būtų analizuojamas absurdo kinas, randama vos keletas.

Per beprasmybės prizmę absurdas, patiriamas dėl gyvenimo prasmės nebuvimo, referuojamas Johannos Petsche straipsnyje *Religion, God and the Meaninglessness of it all in Woody Allen’s Thought and Films* (2009). Autorė teigia, kad 1975–1989 m. kurtuose Woody Alleno filmuose aiškiai matoma Albert’o Camus įvardyta absurdiška egzistencinė dilema, kai režisieriaus „intelektualinis polinkis į ateizmą konfliktuoja su jo emociniu prasmės, objektyvių moralinių vertybių ir teisingumo poreikiu“, o pats kūrėjas „visatą mato kaip iš esmės bedievę, taigi beprasme, bergždžią ir sugadintą“ (Petsche 2009: 25). Ruchika Gurung straipsnyje *Fatherhood, Narcissism, and Indulging in the Absurd in „The Life Aquatic with Steve Zissou“* (2017), remdamasi klasikiniiais egzistencialistais, absurdo teatro atstovais bei Armstrongu (Armstrong 1988), analizavo Weso Andersono kūrybą, kurioje atrado absurdą, konstruojamą per tyčinę dialoginę diskomunikaciją ir rodomą pagrindinių personažų frustraciją – kančią, kuri, ją režisieriui parodžius išlaikant distanciją, žiūrovui atrodo juokinga. Kino teoretikas Emre Çağlayanas monografijoje *Poetics of Slow Cinema: Nostalgia, Absurdism, Boredom* (2018) išskiria atskirą skyrių, kuriame, remdamasis absurdo teatro atstovais ir neatitikimo sąvoka, aprašo, iš kur kyla absurdas ir jo komizmas *lėtajame kine* (angl. *slow cinema*). Svarbu akcentuoti, kad visi paminėti absurdo kino tyrinėjimai tik atsispiria nuo XX a. egzistencializmo mąstytojų įžvalgų, o juose apie absurdo kino bruožus, funkciją ir raišką kalbama per pastarųjų lyginimą su Esslino knygoje *Absurdo teatras* (1961) suformuluotomis idėjomis. Kertiniu kūriniu tampa Becchetto pjesė *Belaukiant Godo* (1953), kurioje atsispindi absurdo filosofija, siurrealizmas, nonsensizmas, žodžių žaismas bei visi kiti įprasti absurdo kūrinio bruožai.

Kaip didžiausią indėlį į šiuolaikinio absurdo kino analizę įdėjusį mokslininką reikėtų išskirti Eszter Simor, savo disertacijoje *Absurd Black Humour as Social Criticism in Contemporary European Cinema* (2019) atlikusią išsamų tyrimą šia tema. Moksliniame darbe Simor perbraižo absurdo kaip filosofinės idėjos jungtis su (juodoju) humoru ir analizuoja po 2000-ųjų sukurtus aštuonis ryškiausius Europos kino filmus; ji teigia, kad absurdas juose naudojamas kaip socialinė kritika (ir kvietimas visuomenę keisti) Europos neoliberalizmo krizės kontekste. Anot minėto tyrimo autorės, absurdas yra skirtis, nuolatinis svyravimas tarp dviejų skirtingų suvokimo būdų, kaip mes įsivaizduojame save pačius ir mūsų pasaulį, „ir tai verčia žiūrovą suvokti, kad arba mūsų troškimų patenkinimas yra neįgyvendinamas, arba laimė įmanoma, bet tik fantazijose“ (Simor 2019: 125). Simor absurdo juoką skirsto pagal du galimus jo patyrimo ir raiškos būdus: arba kaip ironišką atsiribojimą (angl. *ironic detachment*), arba nepatogumą (angl. *awkwardness*). Pasak tyrėjos, pirmuoju atveju absurdo humoras veikia kaip pesimistinis, gynybinis mechanizmas, nes auditorija į komišką situaciją žvelgia iš pašaliečio perspektyvos: „Ironija reikalauja reflektuoto supratimo, o suponuodama kritišką poziciją, ji sukuria distanciją“ (ten pat: 214). Antruoju atveju – kaip priešingas ironiškam atsiribojimui – per nepatogumą besireiškiantis absurdo humoras turi pozityvumo ir vilties. Nepatogumas yra universalus, bendražmogiškas jausmas, reikalaujantis nuasmeninimo, tačiau, kadangi žiūrovas dėl pačios kino prigimties negali likti nuošalyje, pasitraukti, humoristinės situacijos filme verčia juoktis *kartu*, o ne *iš*. Simor teigimu, toks juokas yra viltingas, nes „visuotinai bendra patirtis gali paskatinti didesnę besijuokiančiųjų tarpusavio supratimą“ (ten pat). Tyrėjos bene svarbiausios įžvalgos susijusios su tuo, kaip absurdui būdingą neracionalumą, neatitikimą filmuose režisieriai transliuoja ne tik per naratyvą (*kas yra absurdas?*), bet ir per naraciją (*kaip absurdas atrodo ekrane?*). Vis dėlto net ir išsamus Simor absurdo kino tyrimas nepaliečia dokumentinio kino. Bandymas sujungti absurdo humoro idėjas su dokumentikos tikslais daugeliui išties kelia rimtų klausimų dėl tokių jungčių prasmės ir, žinoma, jų susikirtimo su etikos normomis galimybės.

Bene visos etikos problemos dokumentikoje kyla iš klausimo, kaip mes turėtume elgtis su tais, kuriuos filmuojame. Pagrindinį filmo objektą (aktorių) dažniausiai keičia tikri žmonės, todėl filmuojant jų tikras asmenines gyvenimo istorijas šis kontrolinis klausimas yra esminis. Kurdamas dokumentinį filmą režisierius visada užims galios poziciją prieš tą, kurį filmuoja, todėl patyčiomis grįstas humoras ir yra tai, kas gali kelti pagrįstų etikos klausimų dėl *juokavimo* dokumentiniame kine. Jeigu (ar labiau kai) taikomas komizmas bus grindžiamas šaipymusi ir (performuluojant Billo Nicholso trišalę kūrėjo–auditorijos–personažo santykių raišką) santykiu *aš* kartu *su tavim* juoksiuosi *iš jų*, jų tarpusavio santykiai praras balansą, taps nesąžiningi, žeminantys ir darantys žalą

personazams. Tačiau jeigu filme bus įgyvendintas santykis *aš su jumis* juokiuosi *iš mūsų* arba *mes* juokaujame apie *tai*, etikos ribos neturėtų būti peržengtos, o juokavimas atliktų įtampos nuleidimo arba dėmesio į alogiškumą atkreipimo funkciją (Nichols 2001: 17–18).

Absurdo komizmas dokumentiniame kine nėra nagrinėjamas išsamesniuose tyrimuose. Išskirtinis yra 1988 m. *Film Criticism* žurnale pasirodęs Dano Armstrongo straipsnis *Wiseman's Cinema of the Absurd: „Welfare“, or „Waiting for the Dole“*, kuriame į kino chrestomatiją įėjusio amerikiečių dokumentalisto Fredericko Wisemano kūryba analizuojama XX a. vidurio absurdistų idėjų kontekste. Armstrongo teigimu, tai, kaip režisierius kuria dokumentinius filmus, yra „nuolatinis iliuzijų strategijos taikymas, kai, maišant *cinéma vérité* teikiamą „realybės efektą“ su refleksyvosios dokumentikos bruožais, žiūrovams yra sugriaunamas tiesos suvokimas“ (Armstrong 1988: 2). Wisemanas ne kartą spaudoje savo filmus yra pavadinęs absurdiškomis realybės fikcijomis (angl. *reality fiction*), kuriose žiūrovas verčiamas ieškoti besislepiančios politinės žinutės. Apie tokį *politinį absurdą* rašė ir Ionesco, apibūdindamas jį kaip „atotrūkį tarp ideologijos ir realybės“, o ne kaip fundamentinę žmogaus gyvenimo būties beprasmybės būseną (ten pat: 3). Armstrongas taikliai įvardijo šį absurdo kilmės skirtumą teigdamas, kad „Wisemano filmai – juodosios komedijos, pasakojančios ne apie žmogaus, bet apie mūsų laikotarpio socialines aplinkybes“ (ten pat).

Siekiant atskleisti, kaip absurdo komizmas tampa, kaip įvardijo Esslinas, specifine kritikos raiška, nukreipta į dezintegruojančią visuomenę, toliau tekste bus aptarti du lietuvių autorių kurti dokumentiniai filmai, sulaukę festivalinės sėkmės ir auditorijos pripažinimo. Žegulytės filmas „*Animus animalis* (istorija apie žmones, žvėris ir daiktus)“ (2018) (toliau tekste – *Animus animalis*), pradėjęs festivalinę kelionę su premjera prestižiniame „DOK Leipzig“ (Vokietija) festivalyje, „Sidabrinę gervę“ pelnė už geriausią dokumentinį filmą ir yra aptarinėjamas iki šiol². Tais pačiais metais pasirodė ir Barzdžiukaitės „Rūgštus miškas“. Pasaulinė šio filmo premjera įvyko garsiajame 71-ajame Lokarno (Šveicarija) kino festivalyje, kur „Rūgštus miškas“ buvo apdovanotas pirmojo ilgametražio filmo kategorijoje, o lietuviškuose apdovanojimuose nominuotas dviejose kategorijose – už geriausią dokumentinį filmą ir už geriausią operatoriaus darbą. Abu dokumentiniai filmai kalba *sunkiomis*, poliarizuojančiomis temomis – apie žmogaus ir gamtos santykį, iš šio santykio ateinančią mirtį bei antropoceninį žmogaus įsigalėjimą. Interviu ir filmų pristatymuose režisierės užsiminė, kad žinodamos, jog pasirinktos

2 2022 m. balandžio 30 d. laidoje „Kine kaip kine“ (ved. Aistė Stonytė) iš režisierės Žegulytės imtas interviu apie filmą *Animus animalis*.

temos yra nemalonios žiūrėti, humoro jose ieškojo specialiai. Toliau tekste trumpai bus apžvelgiama, kaip režisierės konstravo absurdo komizmą per naratyvą ir naraciją.

Animus animalis ir prisikėlimo stebuklo troškimas

Į faktinės dokumentikos rėmus netelpantis filmas estetizuotai (operatorius Vytautas Katkus) pasakoja istoriją apie egzistencinį absurdą – žmogaus norą kontroliuoti tai, ko neįmanoma, t. y. laiką ir mirtį. Jau iš pirmo žvilgsnio *Animus animalis* įspėja žiūrovus, kad filmas nėra objektyvus pasaulio vaizdavimo būdas, o kūrėjų komandos perspektyva į jį. Pasirinktas kadro kraštinių santykis 4:3 – šiais laikais neįprastas nei kino teatrui, nei televizijai, be to, primena paveikslų rėmą. Naudojama daug sulėtinto (angl. *slow-motion*) arba pagreitinoto judesio (angl. *time-lapse*) kadru, kurie indikuoja apie papildomą pasiruošimą filmavimui ar, pavyzdžiui, pelės irimo scenos atveju, režisūrinę inscenizaciją³. Taip pat filme naudojama daug muzikos (kompozitoriai Gediminas Jakubka, Mindaugas Urbaitis), kuri kartais atlieka iliustracijos, kartais naratyvo vedimo, o kartais absurdiškos priešpriešos su rodomu vaizdu vaidmenį. Filme nėra naratoriaus ir jokių užkadrinių komentarų, aiškinamųjų titrų, nėra ir išplėtotų personažų, kurie patys būtų savarankiški pasakotojai. Montažo režisieriaus Miko Žukausko dėliojamas *Animus animalis* sunkiai pasiduoda tipiniam chronologinio veiksmo varomam naratyvo pasakojimui, iš žiūrovo reikalaujama pasinerti į alegorijų ir simbolių skaitymą, taip pat piktintis ir mėgautis režisierės pastebėtu mus supančiu absurdu.

Minėtoje Simor disertacijoje yra atskiras skyrius apie absurdo, reiškiamo per žmogaus ir žvėries palyginimą, kiną. Autorė, sekdamą Vakarų civilizacijoje įsigalėjusia dualizmo filosofija, atskiriančia žmogaus protą ir kūną, protą „nuplaunant“ ir išaukštinant, o kūną – „supurvinant“ ir sugyvulinant, teigia, kad tokia skirtis lemia absurdo komizmo atsiradimą iš „kūno turėjimo“ (angl. *having a body*) ir „buvimo kūnu“ (angl. *being a body*):

„Absurdas yra skirtis, nuolat svyruojanti tarp dviejų skirtingų būdų, kaip mes galvojame apie save. Viena vertus, mes esame visiškai apibrėžiami mūsų fiziškumo. Kita vertus, mes taip pat mąstome apie save kaip apie kūno ir proto dualizmą“ (Simor 2019: 123).

3 Interviu su Daiva Juonyte režisierė Žegulytė teigė, kad šios scenos filmavimas užtruko net metus: „Bendravome su mokslininkais, biologais, inžinieriais, operatorių komanda, pagaliau kalbėjau ir su pačiu [pelėsiniu] grybu. Ir po daugelio nepavykusių filmavimų, kai atrodė tikrai nebeužauginsime, pavyko – po metus trukusių bandymų turėjome pirmą filmo sceną.“ Žr. „Režisierė Aistė Žegulytė: „Iškamšos gaminamos tam, kad žvėris žiūrėtų į žmogų“. 15 min Kultūra, 2019 03 22. Prieiga per internetą: <https://www.15min.lt/kultura/naujiena/kinas/rezisiere-aiste-zegulyte-iskamsos-gaminamos-tam-kad-zveris-ziuretu-i-zmogu-4-1119676> [žiūrėta 2023 09 20].

Pasitelkiant humorą nagrinėjusio filosofo Simono Critchley (2002) mintis, žmogų būtų galima apibrėžti kaip dinaminio proceso dalyvį, kuris nuolat svyruoja tarp tapatinimosi su žvėrimi ir atsiskyrimo nuo jo. Komizmas čia kyla dėl nuolatinio situacijų pasikeitimo, kai riba tarp žmogaus ir žvėries teritorijų pasislenska: „Taigi, tai, kas mus juokina, yra žmogaus sumenkinimas iki gyvūno arba gyvūno išaukštinimas iki žmogaus“ (Critchley 2002: 29). Filmas *Animus animalis* naudoja šį žmogaus suvokimo fenomeną, kai dėl empatijos žiūrovai gali lyginti save su žvėrimi ir jo skausmu, tačiau tuoj pat nuo jo atsiskirti ir sugrįžti prie antropocentrinio pasaulio matymo būdo.

Vėliau filmo, prasidėjusio žudymo ir mirties scenomis, siužetas pasuka link žmogaus pastangų *animuoti* (lot. *animatio* – gaivinimas, gyvybės įkvėpimas) negyvus žvėris. Aibėje scenų vaizduojami absurdo jausmą keliantys kadrai, kai rodomi objektai nedera būti vienas prie kito. Pavyzdžiui, įvadinė scena į taksidermistų pasaulį rodo kroviniu autobusiuku dardant vos telpantį į transporto priemonę briedį, t. y. briedžio iškamšą. Gyvūną suvokiame ir kaip *negyvą* (matome jį laikančias tvirtinimo virves; gyvūnas juda tik dėl fizikinių reiškinų, atsirandančių važiuojant transporto priemonei), ir kaip *gyvą* tuo pačiu metu (briedžio ekspresija įtikinamai atkurta, akys žėri, kailis lygus ir sveikas). Toks suvokimo keitimasis nuo vienos prie kardinaliai priešingos reikšmės kuria efektą, kompiuterinėje grafikoje įvardijamą terminu „keistasis slėnis“⁴ (angl. *uncanny valley*), kai stebintysis patiria neigiamą ar atmetimo reakciją į kūrinio tikroviškumą, jam artėjant prie neatskiriamumo nuo tikrovės ribos. Tiesa, keistojo slėnio sąvoka buvo konceptualizuota gerokai anksčiau – dar XX a. pradžioje. Tuomet Ernstas Jentschas kartu su Sigmundu Freudu neįauka (angl. *uncanny*) įvardijo psichologinę patirtį, kai pažįstamas daiktas ar įvykis aptinkamas nerimą keliančiame, šurpiame ar tabu kontekste (Bate 2004: 39–40). Galima sakyti, kad neįaukos efektu, trikdančiu žiūrovo suvokimą, yra pagrįsta visa antroji filmo pusė – ji verčia vis iš naujo ir iš naujo pergaltoti, *kaip mes gyvą atskiriame nuo negyvo*, o toks kitimas kuria absurdo komizmą.

Filme dialogų labai mažai, bet kai jų yra, girdimas tekstas dažniausiai komiškai opo- nuoja vaizdui ar scenos konstruojamai prasmei. Turbūt ryškiausias dialogu kuriamo absurdo komizmo pavyzdys matomas taksidermistų muziejininkų epizode, kai mokslininkams atliekant darbą suskamba telefonas. Numanoma kūrybinės komandos provokacija

4 Estetikoje „keistasis slėnis“ (jap. 不気味の谷) nusako hipotetinį ryšį tarp objekto panašumo į žmogų laipsnio ir emocinės reakcijos į tą objektą. Pagal šią koncepciją manoma, kad humanoidiniai objektai, netobulai panašūs į tikrus žmones, stebėtojams sukelia keistus, nerimo ar net pasibjaurėjimo jausmus. Keistasis slėnis grafiškai atvaizduoja stebėtojo prieraišumo prie replikos kryptį – santykį, kuris kitu atveju didėja didėjant replikos panašumui į žmogų. Nors terminas daugiausiai vartojamas kalbant apie humanoidų vaizdavimą robotikoje ar kompiuterinėje grafikoje, naujaisi tyrimai (V. Schwind, K. Leicht, S. Jäger, K. Wolf, N. Henze, 2018) rodo, jog žmonės jaučia panašų efektą ir žiūrėdami į gyvulių replikas.



Kadrai iš dokumentinio filmo „*Animus animalis* (istorija apie žmones, žvėris ir daiktus)“, režisierė Aistė Žegulytė, operatorius Vytautas Katkus

prasideda klausimu, kiek apytiksliai laiko užtruktų iškimšti skambinančiosios augintinį, nes ji kitą savaitę planuoja išvažiuoti į užsienį. Darbuotojas pasitiksina, ar „jis dar gyvas“. Merginai tai patvirtinus, užuot atsakęs, kad toks prašymas yra negalimas (ko mes tikimės kaip žiūrovai), jis paklausia, koks tai gyvūnelis. Situacijos komizmas kyla dėl Čağlayan aprašytos *žiūrovo lūkesčio defliacijos*, kai netikėtai susiduria tai, kokias prielaidas žiūrovas daro apie scenos baigtį ir tų lūkesčių nuvylimą (Čağlayan 2018: 144). Vėliau skambinusiškai atsakius, kad iškimšti ji norinti barsuką, taksidermistat suabejoja, ar tai įmanoma, nes „barsukų niekas neaugina“. Galiausiai iš balso atrodo, kad darbuotojas išsižeidžia ir pasako, kad „tokiais dalykais neužsiima“, o jei ji pati negalinti auginti gyvūno, geriausia būtų, jei jį perduotų zoologijos sodui. Taip dar kartą vykstant tam pačiam pokalbiui žiūrovo ekspektacijos yra sugriaunamos. Jeigu iš pradžių juokinga dėl to, jog tikimės, kad mokslininkas, paisydamas etikos normų, atsisakys kimšti dar gyvą augintinį, bet jis to nepadaro, tai pokalbio gale pasidaro vėl juokinga, kai žiūrovas jau tikisi, kad visgi bus imtasi daryti iškamšą, mokslininkas staiga užsispiria, kad barsuko jis nekimš, nes tai ne naminis gyvūnas.

Animus animalis filmo kulminacinėje scenoje stabiliais kadrais rodomi gyvūnai, jau sustatyti į savo *gyvybės langelius* – apšviestus, nupieštus ir dekoracijomis apstatytus kelis kvadratinis metrus, imituojančius to žvėries natūralią aplinką. Iki tol rodomi kadrai keičiasi kaip nuotraukos – nėra nei judesio kadre, nei kameros judesio. Viskas yra sustingę, viskas yra negyva – visiškai natuirmortas (pranc. *nature morte* – negyvoji gamta). Tačiau staiga įvyksta stebuklas ir sustingusi lapė atgyja – išlipa iš kadro rėmelio, uostinėdama grindis vaikštinėja po ekspozicijų salę, dairosi į už stiklo sudėtus laukinius žvėris

ir išbėga lauk, į laisvę. Pasigirsta džiugi sakralinė chorinė muzika, tinkamai įgarsinanti tai, kas ką tik įvyko – *prisikėlimą iš numirusiųjų*. Kino teoretikas ir filosofas Toddas McGowanas teigia, kad stebuklai yra juokingi, nes jie jau iš prigimties yra perdėti, o šis „stebuklo perdėtumas liudija Dievo nebuvimą“ (McGowan 2017: 40). Lapės atgijimas yra komiškas ir kartu absurdiškas, nes jis, nors ir lauktas, yra neįmanomas, o laukdami to, kas neįmanoma, mes neigiame Dievo buvimą ir susiduriame su nihilistine absurdo žmogaus situacija.

Žegulytės filme *Animus animalis* karnavalas, prasidėjęs dar ekspozicijų salėje, kai žmonės persirengė žvėrimis, o žvėrys supanašėjo su žmonėmis, užsibaigia klasikine ritualine atributika – šokiais ir dainomis. Renginio vedėjai laužyta anglų kalba praneša, kad laikas pradėti apdovanojimų ceremoniją, ir kviečia lankytojus dainuoti kartu Beno E. Kingo dainą *Stand by Me*. Pasigirsta nurodytos dainos pradiniai akordai, į kadraį įžengia mokyklinio amžiaus rungtynių šokėjų kolektyvas (angl. *cheerleaders*) ir į sceną įneša rozetėmis apkabinėtą nugalėtoją – stirnos iškamšą. Negalinčios nusišėpti juoko paauglės laiko iškamšą rankose, o antrame plane kolektyvas pradeda šokti tipinį *cheerleader*'ių šokį, per kurį merginos atlieka įvairius sinchronizuotus gimnastikos triukus. Kadrai filmuojami sulėtintai, suteikiant jau savaime siurrealiai situacijai dar daugiau keistumo. Džiugioje, šventinės nuotaikos persmelktoje scenoje ima aiškiai skambėti dainos žodžiai *When the night has come / And the land is dark / And the moon is the only light we'll see / No I won't be afraid / Oh, I won't be afraid / Just as long as you stand, stand by me*⁵, kurie vėliau parodomi filmo pabaigos titruose. Tad galima sakyti, kad filmo pabaiga kuria dar vieną absurdą: karnavališkai švenčiama gyvūno pergalė, kai jis negyvas, o dainos žodžiuose minima simboliška ateinanti naktis (mirtis) nugalima susitaikymu, būdingu absurdo žmogui.

„Rūgštus miškas“ ir žmogaus veiklos absurdas

Barzdžiukaitės dokumentinis filmas „Rūgštus miškas“, sukurtas bendradarbiaujant su Dovydu Korba, pasakoja apie Kuršių nerijoje esančią apžvalgos aikštelę, į kurią turistai plūsta pamatyti mirusio miško. Žmonės čia iš medžių viršūnių stebi tūkstančiai kormoranų. Vieniems paukščių nusiaubtas miškas yra natūralus gamtos procesas, o kitiems – argumentas juos šaudyti. Ekologijos tema, arba kaip žmogus braunasi į gyvąją gamtą ir ją griaua, yra toli gražu ne vienintelė „Rūgščiame miške“. Režisierė interviu minėjo, kad ją domina apskritai žmogaus siekis kontroliuoti, perdaryti tvarką, o per tai

5 Liet. „Kai ateis naktis / Ir žemė bus tamsi / Ir mėnulis bus vienintelė šviesa, kurią matysime / Ne, aš nebijosiu / O, aš nebijosiu / Tol, tol tu būsi, būsi su manimi“ (aut. vertimas).

atsispindi ir istorinis kontekstas, kai bandyta vienos gyvūnų rūšies skaičių reguliuoti, o kitą rūšį – saugoti.⁶ Filmas pasirodė 2018 m., praėjus vos keleriems metams po didžiosios Europą užplūdusios karo pabėgėlių krizės, tad dažnai „Rūgštus miškas“ interpretuojamas ir geopolitinės situacijos kontekste. Filmo dramaturgija yra tarsi atbulinis pasakojimas, kai žiūrovas turi per apžvalgos aikštelės lankytojų dialogus išsiaiškinti, kur jis yra, ką jis mato, kas atsakingas už tą vaizdą, kaip reikėtų spręsti konkrečią problemą ir ar ją išvis reikėtų spręsti. Kol viena linija dėliojamas naratyvas apie mirusio miško ir kormoranų sąsają, antrąja linija koliažo principu pradedamas dėlioti abstraktus, bet graudus, gerai atpažįstamas žmonijos, kartojančios savo klaidas, portretas. Filmo pabaigoje, kai reporterės kalbinama biologė pateikia faktus apie šį gamtos reiškinių, žiūrovas pats turi būti jau susidėliojęs požiūrį į žmogaus, kaip būtybės, destruktivyvų veikimą Žemėje.

Vienas Lokarno kino festivalio programos sudarytojų Sergio Fantas apie „Rūgštų mišką“ pasakė, kad tai „dokumentikos apie gamtą, trilerio, komedijos ir siaubo filmo sintezė“⁷. Jurgitos Jačėnaitės kalbinama režisierė patvirtino, jog komiško įpynimas buvo sąmoningas, išieškotas. Barzdžiukaitės pritaikytas kalbėjimo apie rimtas problemas juokaujant būdas yra gana įprasta praktika: „humoras jau seniai mokslininkų pripažintas vienu iš pagrindinių įrankių dorotis su sunkumais tiek individui, tiek masėms“ (Vaillant 2000: 46). Tad galima sakyti, kad kino kūrinys komizmo kūrimas gali būti suvokiamas ne tik kaip komedijos žanro bruožas, bet ir kaip specifinė režisūrinė strategija, kuria filmo kūrėjai sąmoningai renkasi kalbėti su auditorija, stengdamiesi neigiamus dalykus padaryti lengviau *išbūnamus*. Teiginys pagrindžiamas kino teoretiko Ricko Altmano aprašyta kino žanrų klasifikacija pagal tai, ar jų pavadinimai vartojami kaip *būdvardžio*, ar kaip *daiktavardžio* reikšmę turintis žodis (Altman 1999: 51). Simor, remdamasi Altmano ir Kingo išsakytomis mintimis, teigia, kad „komedija⁸ yra būdas, kurį galima taikyti bet kuriam žanrui, nes bet kuris filmas gali būti pristatomas komišku būdu“ (Simor 2019: 185). Šiame komizmo apibrėžime, kai nė vienas iš pasirinktųjų filmų niekaip neatitinka grynojo komedijos žanro, yra apibūdinamas komiškas pasakojimo būdas.

6 Jurgita Jačėnaitė. „Žmonių ar kormoranų pusėje? Pokalbis su „Rūgštaus miško“ režisiere R. Barzdžiukaite“. *Bernardinai.lt.*, 2019 04 12. Prieiga per internetą: <https://www.bernardinai.lt/2019-04-12-zmoniu-ar-kormoranu-puseje-pokalbis-su-rugstaus-misko-rezisiere-r-barzdziukaite/> [žiūrėta 2023 09 20].

7 Oficialus filmo „Rūgštus miškas“ pristatymas festivalio „Kino pavasaris“ internetiniame puslapyje, 2018. Prieiga per internetą. [interaktyvus]: <https://kinopavasaris.lt/lt/filmai/6738-rugstus-miskas> [žiūrėta 2023 09 20].

8 Tiek Simor, tiek Altmanas terminą „komedija“ vartoja dvejopai – arba apibrėžti filmo žanrą (angl. *comedy as a genre*), arba nurodyti būdą, nuotaiką, kuriuo filmas yra sukurtas (angl. *comedy as a mode*). Nors komedija, kaip būdas, galėtų būti suprantama kaip kūrinio komizmas, autoriai, nenurodydami priežasčių, tekste žodį „komedija“ vartoja dviprasmiškai.

Pasirinkdama formalistinę prieigą perteikti žvilgsnį į žmogų iš paukščio perspektyvos, kamerą režisierė pakelia nuo žemės ir įtaiso medyje, imituodama paukščio žvilgsnio rakursą. Valandos trukmės filme ištisai girdėdami plepančius turistus arba jų nematome visai, arba matome iš tokio didelio atstumo, jog atsiranda ne tik fizinė, bet ir emocinė distancija. Filmą prasideda itin bendrais planais, vaizduojančiais neįprastą, *ne žalią* mišką. Tarptautinei auditorijai kurtas filmas titrais ar užkadriniais komentarais neaiškina nei kur esama, nei kas matoma. Tarp mirusių medžių bendru planu ir aukštu rakursu pristatoma stebėjimo aikštelė, pilnutėlė turistų, suaugusiųjų ir vaikų, besidalijančių ką tik aplankytos vietos įspūdziais. Pasigirsta paukščio klyktelejimas, vyras ironiškai bando imituoti jo balsą. Kormoranas tupi nuogo medžio viršūnėje, kedenasi plunksnas, tuomet lyg niekur nieko paleidžia žemėn gausią išmatų čiurkšlę, lydimą purptelėjimo garso, ir šiuo veiksmu sukuria komišką situaciją (skatologinis ar su kitomis kūno funkcijomis susijęs juokas yra universalus, jis remiasi tabu laužymu, kai žmonės juokiasi iš *kūno turėjimo*). Į apžvalgos aikštelę ateina stereotipinė azijiečių šeima: moteriai besupant kūdikį ant rankų, vyras įvairiais rakursais fotografuoja mišką. Moteris stebisi, kodėl šie medžiai nuvirtę. Pirmą kartą pamatome stambų negyvo medžio planą: jo viršūnėje, lizde, tupi kormoranas⁹; jam už nugaros kiti kormoranai irgi peri savo vaikus; paukščiai tarpusavyje kalbasi žmonėms nesuprantama kalba. Tai leidžia žiūrovams susimąstyti apie apverstą įprastą logikos modelį – šįkart ne žmonės stebi gyvūnus, o gyvūnai stebi žmones ir juos *aptarinėja*.

Pasak literatūrologo Neilo Cornwello, absurdo literatūroje dažnai aptinkami verbaliniai žaidimai, kuriuose kalba perkonstruojama, vartojami panašų sąskambį turintys priešingos reikšmės žodžiai arba įvairūs ritmo pasikartojimai, taip pat kalbinės klišės ar alogiški žodžių deriniai. „Rūgščiame miške“ tokių verbalinių kalbos *nesusipratimų*, kai kalbėjimas ir kalba atskleidžia komunikacinę skirtį tarp individų, yra gausu. Iliustratyvus komiško priešingų reikšmių žodžių sąskambio pavyzdys matomas scenoje, kur angliškai diskutuojanti, iš kur čia tie paukščiai atskrenda, grupelė sako: *From Poland. / Oh, from Holland!*¹⁰ Vyras sutinka vienas su kitu, nors patys to nesuprasdami kalba apie nieko bendro neturinčius dalykus. Kita ryški scena, paremta sąskambiu, vaizduoja lietuvių turistų grupelę. Jai priklausantis vaikinai, save laikydamas profesionaliu istoriku, giriasi žinantis tokią slaptą informaciją, kuri šiaip nuo žmonių slepiama. Tad stovėdamas ant kormoranų apžvalgos aikštelės, rodo pirštu kažkur į krūmus ir sako, kad „va ten buvo Hitlerio bunkeris“ – jame jis neva slėpėsi per Antrąjį pasaulinį karą. Situacija juokinga

9 Kormoranai kiaušinius peri poromis, todėl filmuojant kadra lizde galėjo būti užfiksuotas tiek patinas, tiek patelė.

10 Liet. „Iš Lenkijos.“ / „A, iš Olandijos!“



Kadrai iš dokumentinio filmo „Rūgštus miškas“, režisierė ir operatorė Rugilė Barzdžiukaitė

dėl apsimitinėjimo ekspertu, kai pateikiami *faktai* kelia rimtų abejonių. Dar komiščiau, kad vaikino besiklausančiai grupei nekyla abejonių – tai lyg dokumentinis *deadpan*'as¹¹, kai rimta veido išraiška reaguojama į nesąmonę. Istorine prasme dar mažiau patikimas pokalbis darosi dėl vardo iškraipymo – grupelė tarpusavyje vis maino žodžius: viename sakinyje skamba „Gitleris“, kitame – „Hitleris“. Pasirodo, kad tarp lankytojų yra ir vienas užsienietis. Jam išverčiama, kad taip, karo metais ten Gitlerio bunkeris buvo: „Ne Hitle-
ris, bet Gitleris.“ / „Gitleris?“ / „G“ / „Kas toks buvo Gitleris?“ / „Nežinau.“

Absurdo komizmas per kalbines klišes atsikartoja turistų palyginimuose pamačius kormoranų peryklą. Filmo pradžioje gidė, pristatinėdama turistų grupei lankomą objek-
tą, sako, kad Europos Sąjungoje kormoranus medžioti draudžiama, todėl jų populiacija auga. Tačiau tuoj pat priduria, kad, nepaisant to, daugeliui šita vieta primena Alfredo Hitchcocko „Paukščius“. Kad tas *daugelis* iš tiesų yra, patvirtina po kurio laiko pasirodan-
tys vokiečių pensininkai turistai, tarpusavyje juokaujantys, kad viskas taip vaiduokliška atrodo, „kaip pas Hičkoką“, kad „dabar jie turėtų mus užpulti“. Vyrų pradeda imituoti puolančių paukščių garsus, kas bendrame plane iš paukščio perspektyvos ir filmo temos kontekste atrodo tiesiog kvailai – žmonės patys kuria konfliktą su gamta, o norėdami pasirodyti originalūs, kartoja tas pačias klišes.

Nors per visą dramaturginę naraciją filmas, siekdamas *išbūti* nemaloniais situacijas, naudojo humorą kaip įrankį, „Rūgštus miškas“ baigiasi tragiškai. Atėjus nakčiai, bene pirmą kartą kameros perspektyva nusileidžia iki žmogaus akies lygio. Matome, kaip tamsoje žmonės kuičiasi automobiliuose, iš tolo stebime figūras, dėliojančias sprogme-
nis kormoranų perėjimo vietose. Jas uždegus, pasigirsta kurtinantis garsas ir fejerverkas

11 Angl. *deadpan* – absurdui būdinga emociškai neutrali ar net atbukusi veikėjų raiška ar vaidyba, prieš-
taraujanti rodomo dalyko juokingumui, bjaurumui, netikėtumui ar kita.

šauna į viršų. Išgąsdinti paukščiai būriu pakyla ir skrenda tolyn nuo miško. Anksčiau scenoje girdėtas dviejų moterų pokalbis padeda suvokti, ką paukščių nubaidymas reiškia: kormoranų kiaušiniai labai jautrūs šalčiui, todėl, jeigu jie bus palikti ilgesnį laiką vieni, neišsiritę jaunikliai žus. Paskutinė scena – vienas išsisas kadras vaizduoja mariose besileidžiančią raudoną saulę, fone tebešaudant makabriškai šventės atributikai – fejerverkams, ir kormoranų būrius, paniškai besigelbėjančius nuo netikro pavojaus. Kadangi paskutinis kadras itin bendras, veiksmiškai nejudrus, o jo trukmė ilga, atsiranda laiko žiūrovams jį reflektuoti ir interpretuoti. Žvelgiant į marių bangose atsispindintį kruviną saulėlydį, tuoj pat kyla asociacijų su viena garsiausių lietuvių liaudies pasakų „Eglė žalčių karalienė“. Besiritanti iš tolių į krantus kraujo puta, ore tvyranti nelaimės nuojauta primena apie ksenofobiją, pasireiškusią net tautosakoje – apie Eglės brolius, užkapojusius dalgiais jos vyrą, atvykusį iš tolimų jūrų marių. Ši alegorija leidžia interpretuoti filme portretuojamą žmoniją ne kaip egzistencinio absurdo auką, o kaip destruktavyaus absurdo kūrėją.

Išvados

Apžvelgus dokumentinius filmus „*Animus animalis* (istorija apie žmones, žvėris ir daiktus)“ bei „Rūgštus miškas“, galima teigti, kad juose matoma ryški absurdo tradicija, besiskleidžianti per juodąjį humorą ir neatitikimu grįstą komizmą. Režisierės Žegulytė bei Bardzdžiukaitė, filmų naratyvuose iškelamos gyvenimišką absurda ir žmogaus elgesio nelogiškumą, kviečia auditoriją atsisukti ir susidurti su *iškasdieninta* mus supančia aplinka, tokiu būdu įgyti šviežio, kritiško žvilgsnio galimybę. Autorių subtilus humoro jausmas padeda įžvelgti komizmą net ir sunkiose, *tamsiose* temose, suteikia auditorijai apvalančio, išlaisvinančio juoko malonumą. Remiantis Simor absurdo komizmo klasiifikacija, kurios pamatus padėjo Altmanas, šiuose filmuose judama nuo žiūrovo ironiško atsiribojimo, kai vaizduojamos situacijos yra *per keistos*, iki jautimosi nepatogiai būsenos, kai su situacijomis galima tapatintis. Svarbu akcentuoti, kad analizuojamuose filmuose komizmas vertintinas ne kaip komedijos žanro bruožas, o kaip specifinė režisūrinė strategija, tam tikras požiūris ar būdas, kuris pasirenkamas mėginant užmegzti dialogą su auditorija.

Pakeisdamos tipinę žmogaus perspektyvą (*Animus animalis* žiūrovą perkeliama į žvėries žiūros tašką, o „Rūgščiame miške“ – į paukščio) režisierės absurda per naraciją reiškia gana skirtingai. Filme *Animus animalis* neatitikimo komizmas ir juodasis humoras daugiausiai kuriamas vaizdu, t. y. derinant du ar daugiau objektų viename kadre ar kadru sandūroje, kurie prieštarauja vienas kitam savo prasme, verčia mąstyti asociatyviai. O „Rūgščiame miške“, leidžiant stebėjimo aikštelės lankytojams kalbėti laisvai,

filmas remiasi absurdo komizmu, kylančiu iš šių žmonių dokumentinio pobūdžio dialogų. Tekstine nesąmone grįsta filmo dramaturgija žiūrovui leidžia naujai įsiklausyti į *beveidžius* pokalbius, šįkart aiškiai išgirstant kalbines klišes, prieštaringų prasmių žodžių sąskambius, minties loginius neatitikimus ir visa tai interpretuoti tiesiogiai nerodomuose socialiniuose ir geopolitiniuose kontekstuose.

„Rūgštų mišką“ nemaža auditorijos dalis perskaitė ne tik kaip komentarą ekologijos tema, nes per paukščius ir jų elgseną kuriamos aliuzijos į *žmonių migraciją* – dėl jos ir įvairių šalių gyventojų skirtumų kylanti priešiška. Kitaip sakant, rasizmo, agresijos, nukreiptos į *svetimą*, apraiškos buvo pastebimos jau nuo filmo pradžios. Alegorijų taikymas yra dar viena tipinė absurdo kūrinio meninė raiškos priemonė (Esslin 2004; Cornwell 2006). Jų tikslas – skatinti skaitytoją ar žiūrovą pačiam atkoduoti prasmes, ieškoti asociacijų, sąsajų su kūrinyje tiesiogiai neminimais socialiniais ar kultūriniais aspektais. Analizuojant *Animus animalis* buvo aprašytas McGowano požiūris į komizmą, kylantį iš žmogaus ir žvėries palyginimo. Pasak autoriaus, būdami panašūs ir skirtingi, žmonės vis išgyvena paradokso jausmą, kai, norėdami pasirodyti tokie patys, atsiskleidžia kaip visiškai skirtingi, o norėdami išsikirti, jie negali nematyti didelių panašumų, tačiau vis tiek jaučiasi viršesni už kitus (McGowan 2018: 179).

Remiantis atlikta analize galima teigti, kad tikslingiausia absurdo tradicijos apraiškų šiuose filmuose ieškoti ne per grynąją egzistencialistinę Camus individo frustracijos tuščiamame pasaulyje koncepciją, bet per Ionesco pasiūlytą politinio absurdo sąvoką, nurodančią absurdą suvokti kaip „atotrūkį tarp ideologijos ir realybės“ (Claude Bonnefoy, cit. iš Armstrong: 5). Šis skirtumas kūrinuose svarbus todėl, kad jis pasakoja ne tiek apie žmogaus kaip individo, kiek apie visuomenės socialines aplinkybes. Tad ir filmai, kuriami per politinio absurdo prizmę, tik atsispiria nuo konkrečių personažų likimų ar istorijų ir kalba apie šiuolaikinę laiko dvasią (vok. *zeitgeist*) bendrąja prasme. Toks fokuso atitraukimas yra efektyvus ir dėl kinui būdingo siekio kalbėti masėms, ir dėl dokumentikos etikos normų, nes kalbėjimas ne per *tu*, o per *mes* kuriamą santykį visada bus sąžiningesnis.

*Įteikta 2023 09 14
Priimta 2023 12 16*

LITERATŪRA

- Altman, R. *Film / Genre*. London: BFI Publishing, 1999.
- Armstrong, D. Wiseman's Cinema of the Absurd: 'Welfare', or 'Waiting for the Dole.' *Film Criticism*, Vol. 12, No. 3, p. 2–19, 1988. Prieiga per internetą: www.jstor.org/stable/44075875.
- Bate, D. *Photography and Surrealism*. London: Routledge, 2004.
- Çağlayan, E. *Poetics of Slow Cinema. Nostalgia, Absurdism, Boredom*. London: Palgrave Macmillan, 2018.
- Camus, A. *Sizifo mitas*. Vilnius: Baltos lankos, 2019, p. 46.
- Cornwell, N. *The Absurd in Literature*. Manchester, New York: University of Manchester Press, 2006.
- Critchley, S. *On Humour*. London: Routledge, 2002.
- Esslin, M. *The Theatre of the Absurd*. New York: Vintage Books, 2004.
- Freud, S. Humor. *The Philosophy of Laughter and Humor*, ed. by John Morreall. New York: Albany, 1987, p. 111–117.
- Gurung, R. Fatherhood, Narcissism, and Indulging in the Absurd in *The Life Aquatic with Steve Zissou*. *Quarterly Review of Film and Video*, 34:8, 2017, p. 746–764. Prieiga per internetą: <https://doi.org/10.1080/10509208.2017.1330629>.
- Ionesco, E. Dans les armes de la ville. *Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault*, No. 20, October 1957.
- Martin, R. A., Ford, T. E. *The Psychology of Humor: An Integrative Approach*, 2nd edition. Cambridge: Academic Press, 2018.
- McGowan, T. *Like an Animal: A Simile Instead of a Subject*. Basu Thakur Gautam & Jonathan Michael Dickstein (eds.). Lacan and the Nonhuman. (The Palgrave Lacan Series). Cham: Springer International Publishing; London: Palgrave Macmillan, 2018.
- McGowan, T. *Only a Joke Can Save Us: A Theory of Comedy*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2017.
- Nichols, B. *Introduction to Documentary*. Indiana: Indiana University Press, 2001.
- Ostrower, Ch. *It Kept Us Alive: Humor in the Holocaust*. Jerusalem: Yad Vashem Publications, 2014.
- Petsche, J. Religion, God and the Meaninglessness of it all in Woody Allen's Thought and Films. *Sydney Studies in Religion*, 2009, p. 25–33.
- Simor, E. *Absurd Black Humour as Social Criticism in Contemporary European Cinema*, PhD dissertation. Edinburgh: The University of Edinburgh, 2019.
- Vaillant, G. E. Adaptive Mental Mechanisms: Their Role in a Positive Psychology. *American Psychologist*, Vol. 55(1), 2000, p. 46.
- Vidugirytė, I. *Juoko kultūra*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2012.
- Wartenberg, T. E. *Existentialism: A Beginner's Guide*. Oxford: Oneworld Publications, 2008.

The tradition of the absurd and black humour in documentary cinema: A. Žegulytė's *Animus animalis* and R. Barzdžiukaitė's *Acid Forest*

SUMMARY. Although the tradition of the absurd is rarely researched in the context of cinema, let alone in documentary cinema, it can be employed as a specific creative strategy by film directors. The exposure of the absurdity of life and the illogicality of human behaviour in the narratives of the films under analysis invites the audience to turn around and confront the environment that surrounds us with a renewed view, thus gaining a fresh, critical perspective. The director's insight into the comic nature of even the most difficult, dark themes provides the audience with a cathartic, liberating laughter experience. The aim of this article is to explore how the comic nature of absurdity manifests itself in narrative and narration. Drawing on Dan Armstrong's *Wiseman's Cinema of the Absurd: 'Welfare', or 'Waiting for the Dole'* (1988), Eszter Simor's *Absurd Black Humour as Social Criticism in Contemporary European Cinema* (2019), Emre Çağlayan's *Poetics of Slow Cinema. Nostalgia, Absurdism, Boredom* (2018) and Bill Nichols' *Introduction to Documentary* (2001), this article analyses two nationally and internationally acclaimed documentaries – Aistė Žegulytė's *Animus animalis (A story about People, Animals and Things)* (2018) and Rugilė Barzdžiukaitė's *Acid Forest* (2018).

KEYWORDS:

absurd,
absurd cinema,
humour,
documentary cinema,
Lithuanian cinema,
creative strategy.