

# Lietuvos meno kūrėjų asociacija

## Tuštuma kaip įkvėpimas

2012-03-05

ŽURNALAS: KULTŪROS BARAI

TEMA: Kinas

AUTORIUS: Rasa Paukštytė

DATA: 2012-03

## Tuštuma kaip įkvėpimas

### Rasa Paukštytė

Algimanto Puipos „Miegančių drugelių tvirtovė“

Kinui visai nesvarbu, kad Jurgos Ivanauskaitės romanas „Miegančių drugelių tvirtovė“ niekuo ypatingu neišsiskiria iš literatūros proceso, – ryškus, rišlus ir „ne iš gyvenimo“ paimtas siužetas, į visas puses besišakojantis daugiau ar mažiau skandalingomis (žinoma, laikraštinėmis) personažų istorijomis istorijėlėmis, veržte veržiasi į ekraną. Kiekvienas romano sakinytis parašytas taip, kad atrodytų kuo įmantresnis, mandresnis – imkit mane ir vartykit į visas puses...

Jurgos Ivanauskaitės kūriniai tiesiog negalėjo praslysti nekliudę Algimanto Puipos kūrybinės biografijos – pernelyg ambicinga ir populiari autorė, kad režisierius, užgrūdintas grumtynių su nacionaline literatūra, neišmėgintų ir šio paklausaus (tuo kinui ypač patrauklaus) produkto.

Puipa siužetų semiasi ne iš asmeninės patirties, o dažniausiai iš literatūros kūrinių. Svetima, kitokia patirtis įkvepia jį vaizdais reflektuoti savąją. Gal todėl Puipos kūrybos visuma neprimena vieno nesibaigiančio filmo, bet kartu visuose esama panašių personažų, (post)modernistinių pokštavimų, šiek tiek paniekinamai vadinamų „puipizmais“. Beje, būtent jie yra vienas iš svarbiausių elementų, nusakančių gal pagrindinę jo filmus vienijančią plotmę, – tai sapnas. Sunku surasti tokią šio režisieriaus juostą, kur kas nors ko nors nesapnuotų. Jau nekalbant apie tokius išvien vizionieriškus kūrinius kaip „Vilko dantų karoliai“ pagal Leonardą Gutauską, net ir vizualiai mažiau įmantrių juostų herojams pasitaiko užmigti – sapnuoja ir Valkata („Nebūsiu gangsteris, brangioji“), ir Veronika („Žuvies diena“).

Apskritai Puipai sapnas nėra griežtai apibrėžta sąvoka ir reiškia anaip tol ne tik konkretaus sapnuotojo patirtį. Sapnu laikomas ir kažkieno kito nutapytas paveikslas, ir

sukurta erdvė, pavyzdžiui, paroda, filmuojama filmavimo aikštelė, žodžiu, viskas, kas ne visai realu, kam realybė tik duoda postūmį atsirasti.

Šiuo atžvilgiu jis nuosekliai, bet nežinia, ar sąmoningai, priešinasi realistinėms šiuolaikinio kino tendencijoms, kurios būdingos tiek festivaliniam, tiek masiniam kinui. Beje, danų manifesto *Dogme,95* prieš 15 metų pasėta hiperrealizmo bacila suvešėjo ne tik Europos kine – į normalų žmogų jau darosi panašus net Džeimsas Bondas. Todėl nemaža dalis publikos, pripratintos prie vaizdavimo, kad vaizduojama realybė, santūriai vertina Puipą, neatsibundantį iš sapnų.

„Miegančių drugelių tvirtovėje“ realybės labai nedaug, o ten, kur ji išnyra be jokios estetiškos „klaidos“, be ryškesnio fantazijos pleišto, iškart atsiranda kažkoks netiesos dvelksmas.

Realybė įkvepia sapnams ir viskam, ką režisierius jiems prilygina – kūrybai, svajonėms, klajonėms be konkretaus tikslo. Jie užpildo beveik visą „Miegančių drugelių tvirtovės“ erdvę ir net dvi valandas išlaiko dėmesį. Nors Puipai, sukūrusiam 20 vaidybinių filmų, tai nėra joks komplimentas, vis dėlto pasakysiu, kad Lietuvoje ne tiek jau daug režisierių, kurių profesionalumas vis dar suteikia garantiją dėl rezultato. Net tie, kuriems nepriimtinas lietuviškai kalderoniškas Puipos požiūris, kad gyvenimas – tai sapnas, jo filmuose turi ką veikti. Nesvarbu, patinka ar nepatinka „Miegančių drugelių tvirtovė“, žiūrovai vis tiek kapituliuoja prieš režisieriaus gebėjimą taip interpretuoti tikrovę, kad tas pats dalykas sukeltų pačias įvairiausias reakcijas – nuo pasibjaurėjimo Monikos (Janina Lapinskaitė) kaklo raukšlėmis iki pasigėrėjimo irgi jomis.

Filmas prasideda nuo dviejų „nerealybių“ – pagrindinė herojė Monika pasakoja savo sapną dailininkei Miglei, kuriančiai jos portretą ir savo sapnus sapnuojančiai drobėje. Sapnuojantys, kuriantys, fantazuojantys žmonės filmo erdvę paverčia kūriniumi modernistine šio žodžio prasme – maksimaliai subjektyvizuoja vaizduojamąjį objektą. Jis yra pamatytas *kito*. Beje, režisierius nė nemano įrodinėti, kad jo pamatytas pasaulis yra adekvatus tikrovei.

Pagal siužetą penkiasdešimtmetė Monika su savo vyru Linu (Vytautas Balsys) turi sutikti ir nublokšti mašina prostitutę, nes kitaip neįmanoma normaliam žiūrovui logiškai paaiškinti, kam Monikai prireikė trijų prostitučių istorijos. Dabar aišku – ją grauzia sąžinė, kad sutraiskė tą naktinę plaštakę. Monika dar išlydės vyrą į komandiruotę, padės palaidoti prostitutę, žodžiu, iki pagrindinio sapno – tikrojo filmo – žiūrovams reikės išverti išangas, reikalaujančias motyvacijos. Keistas dalykas – filme pati tikroviškiausia savižudės prostitutės Larisos (Sonata Visockaitė) istorija, realistiškai ir įtikinamai suvaidinta, kokybiškai nufilmuota, „žmoniškai“ surežisuota, atrodo pilkesnė negu pilka...

Viskas, kas sukasi aplink šią istoriją, – tai jau kiti sapnai, sufleruojantys, kas paskatino Moniką globoti prostitutes. Tuštumos pojūtis, neturėjimas kuo užpildyti gyvenimą, tikrų jausmų, tikro kraujo troškimas filme išryškėja lyg tarp kitko, neprikišamai. Net tokia, atrodytų, įprastinė sutuoktinių meilės scena nufilmuota lyg vizija. Monikos ir jos vyro Lino – genealogės ir teisininko – santykiai „kaip kine“ įsuka ne formalų, o emocinį „Miegančių drugelių tvirtovės“ siužetą. Toliau jis rieda lengvai ir laisvai. Monika „iš dyko buvimo“ parsiveža į dvarą tris prostitutes. Rafinuota, dekoratyvi,

labiau grožėtis, negu gyventi skirta aplinka sustiprina „tvirtovės“ laikinumo išpūdį.

Tuštumos, suvaidinto gyvenimo motyvai kartosis ir vėliau – socialinės darbuotojos demonstruos perdėtą operetinių rūpinimąsi „mergaitėmis iš Vokietijos“, aukštuomenė, susirinkusi į parodą, apsimetinės, neva domisi ja, bet tylomis šaudys akimis vieni į kitus. (Parodos gide „įdarbinta“ televizijos „žvaigždė“ Algimanta Žukauskienė tarsi sufleruoja, kas formuoja publikos skonį.)

Pagrindinis „filmas“ filme – sapnas sapne – kaip ir romane yra pabrėžtinai išgalvotas, sumodeliuotas, surežisuotas. Tai Monikos „režisūrinis sprendimas“, o ją vaidina dokumentinio kino režisierė Janina Lapinskaitė. Jos kūrybinė biografija antrina Monikos užgaidai imtis prostitučių gyvenimo režisūros, pagrindinį vaidmenį skiriant sau pačiai. Argi ne Lapinskaitė sukūrė dokumentinius filmus apie pozuotojas („Venera su katinu“), apie plastinių operacijų fanatikę, masažuotoją, teikiančią ir dar malonesnes paslaugas („Šokanti ant stogų“), apie nuogalių fotografę („Aktas“). Privertė jas būti prieš kamerą, bandydama iškvosti, kas pastūmėja keistiems užsiėmimams, kurie, na, jeigu yra ir ne tabu, tai bent jau keisti, neįprasti, susiję su kūniškumo suvokimu ir pavaizdavimu. Kas ten, už socialinės sensacijos ribų?

Janinos Lapinskaitės herojė „Miegančių drugelių tvirtovėje“ režisuodama „savo mergaites“ jaučiasi tvirtai, Monikai nė motais, kad į ją niekinamai dėbčioja Eglė, o Gita neslėpė pašaipios intonacijos net per pirmą susitikimą oro uoste. „Na, mergaitės, gal jau važiuojam“, – įsako režisierė būsimo savo kūrinio herojėms. Svarbiausia, kad tai nuotykiu pradžia. (Avantiūros dvasia, beje, vienija Lapinskaitės ir Puipos filmus, tokius skirtingus tiek stiliaus, tiek žanrų, tiek patirties, tiek šaltinių atžvilgiu.) Tose scenose sunku atspėti, kur baigiasi režisierė ir prasideda herojė, tačiau malonumą, kurį teikia režisierės vaidmuo, Lapinskaitei sunku nuslėpti. Bet kai ji imasi vaidinti Moniką, reikalai, bent jau laikinai, pablogėja. Įnirtingą aktorinį darbą liudija galvos purtymas, paaiškėjus, kad Linas turi kitą moterį ir su ja laukiasi kūdikio, verkšlenimas automobilyje, maldavimai apsirengti kadais padovanotu megztiniu, tampantys jeigu ne deguto šaukštu filme, tai bent jau akmenimis kukliame aktorės Lapinskaitės darželyje. Dirbtinės, melodramatiškos intonacijos išduoda, kokia banali ši matrona. Ta triviali jausmų sekluma koduota jau romane, vis dėlto filme Monika galėjo būti gilesnė – reikėjo tik išmintingiau patylėti. Prasmingesnė, paslaptingesnė Monikos laikysena yra tada, kai ji atsainiai, abejingai arba šaltai, net ciniškai stebi kitus. Kuo daugiau stambių planų, tuo aiškiau, kad Monikos neįmanoma pažinti, bet galima ja gėrėtis su sąlyga, kad tai, ką ir kaip ji šneka, yra nesusipratimas, garso brokas, koncepcijos paklydimas.

Ne veltui režisierius apsaugo Lapinskaitę nuo ilgesnių vaidybinių scenų, benefisai atiduoti profesionalioms jaunoms aktorėms. Specialiai parinkti pagal kiekvienos aktorės tipažą, priderinti prie jų galimybių, dosnūs sodrių dialogų – džiaugsmas tiems, kurie visą laiką burba dėl nenatūralios kalbos.

Puipa, padedamas operatoriaus Viktoro Radzevičiaus, plastiškai įmantrius sapnus, įnirtingai gražiai įkomponuojančius Moniką erdvėje, pakeičia jokiomis gudrybėmis nemaskuojamu malonumu lipdyti personažą iš detalių, frazės pradedamos Ivanauskaitės žodžiais, o baigiamos savais (scenarijus parašytas ne „pagal motyvus“, o paverstas pingpongu tarp romano teksto ir scenarijaus replikų). „Nelabai protinga“

Kristutė (Miglė Polikevičiūtė) mintį apie „vyrą – tėvynę“ užbaigia teiginiu, atseit išsiskyrusios moterys tada yra nelegalės. Jos logika tvirtesnė, žodžiai sąmojingesni negu egzaltuoti Monikos svarstymai.

Tik Puipa gali duoti tokią nevulgarią, skanaus juoko sklidiną pamoką apie oralinį seksą: atrodo, kad „profė“ Gita (Giedrė Giedraitytė) smaguriauja ne pikantiškomis detalėmis, o pasakoja, kaip tvarstyti sužeistąjį karo lauke. Ir užkariauja bet kokią publiką – tiek kviestinę premjerinę, tiek užbėgusią „pasislėpti nuo lietaus“. Gita panašesnė ne į seniausios profesijos atstovę, bet į gailestingąją seserį. Taip ir norėusi aprenkti ją Pirmojo pasaulinio karo medikės uniforma ir įstumti į kokią Steveno Spielbergo „Karo žirgą“...

Šie epizodai filme tampa tarsi atskiromis novelėmis. Vizualinė jų kulminacija – renesansiškas gyvasis paveikslas su vaisiais ir merginomis, kurios pozuoja, apvilktos senovinėmis suknelėmis. Tai replika – iliustracija, nukelianti į pirmuoju Nepriklausomybės dešimtmečiu dažnai rengtas menininkų akcijas. Jau istorijos artefaktais virsta ironiški atvirukai su senųjų paveikslų inscenizacijomis. Tai buvo režisieriaus brolio dailininko Audriaus aistra, jo „puipizmas“. Pozuoti nuotraukoms su gyvaisiais paveikslais jis kviesdavo savo bičiulius menininkus, dažnai į vaidmenį įsijausdavo ir pats.

„Jūs man visą paveikslą suėsit“, – sako Eglė (Elzė Gudavičiūtė) vynuoges iš naturmorto skabančioms pozuotojoms, nelaimės draugėms. Tapydama ji užsimiršta – toks „terapinis“ niuansas padeda ir aktorei, ir režisieriui išvengti pretenzingos užuominos į menininkę prostitutę, atsiranda gana subtilus tiesiog nelaimingos sielos, besislapstančios tarp teptukų, dažų ir drobių, paveikslas.

Režisierius Puipa, galima sakyti, yra Lietuvos Spielbergas, nes jo filmai, viena vertus, geba suburti tokią kritinę masę žmonių, kuriuos jau galima vadinti žiūrovais apskritai, antra vertus, kiekvienas jo filmas yra autorinis kūrinys. „Miegančių drugelių tvirtovė“ – tai lietuviškas „arthauzas“, t. y. supaprastintas autorinis kinas, siekiantis patraukti kuo daugiau žmonių. Išėitų, Puipa sėdi ant dviejų kėdžių – sąlygiškai tariant, tai ir masinis, ir festivalinis kinas su visomis šio pasirinkimo pasekmėmis, neišvengiant praradimų (iš jų pats akivaizdžiausias – nuspėjamumas: jeigu jau Monikai baisu, kad mirusią ją kas nors pamatys su prairusia kojine, neišvengiamai taip ir atsitiks). Bet toji simbiozė rodo tam tikrą atsakomybę prieš publiką, šio režisieriaus ambicija – kurti ne (tik) sau.

Bet čia Puipos tyko pretenzingas paradoksas. Jeigu kuriama ne tik sau, vadinasi, kažkas pranešama, kaip dabar madinga sakyti, perduodama žinutė (*message*). O Puipa yra iš tos režisierių kartos, kuriai pats „žinutės“ perteikimo aktas, spėju, atgrasus, nes reiškia pamokymą, kuris buvo privalomas socrealizmo metodui. Tiesą sakant, „žinutėmis“ lyg planktonu minta ir socialinis kinas. Puipos prigimčiai tai visiškai svetima – sąvoka „plastinis sprendimas“ jam yra tapati kino idėjai, o ne pagalbininkė, kaip literatūros kūrinį išversti į kino kalbą. Todėl jo filmai, tarp jų ir „Miegančių drugelių tvirtovė“, nieko nemoko, neperteikia jokios žinutės, jokio moralalo, nors medžiagos tam apstu. Kokia dar tema labiau skatintų kalbėti apie socialinę ir moralinę nuopuolį negu prekyba savo kūnu? Ne veltui Jurgai Ivanauskaitei ši tema buvo net pretekstas kalbėti – nei daugiau, nei mažiau – apie pasaulio pabaigą.

O Puipa kalba tik apie vieną moterį, kuriai dvasinis ir fizinis bergždumas (čia scenaristas taip persistengė, kad banalumu pralenkė net romano autorę, nes knygos Monika vis dėlto turi dukrą) yra katastrofa. Svetimais likimais ir vaidyba dvasinės tuštumos neužkamšys. Gal labiausiai tuo filmas ir skiriasi nuo knygos. Puipai vienas žmogus svarbesnis už žmoniją. Visais požiūriais.

„Miegančių drugelių tvirtovė“ yra aktuali tiek, kiek apskritai aktualu apie dabarties pasaulį, šiuolaikinio žmogaus baimes kalbėti ne lozungais ar „žinutėmis“, o išvelgiant jų atspindį kiekvieno iš mūsų veide. Vieni režisieriaus sapnai labiau sutampa su publikos regėjimais, kiti su jais prasilenkia, bet vien jau priminimas, kad kiekvienas turi teisę savaip interpretuoti tiek realybę, tiek fantazijas, yra labai svarbus. Net jeigu kino (ir apskritai meno) socialinių užduočių kontekste tai atrodytų atgyvena. Monika turi teisę, kad gyvenimo tiesas jai paaiškintų budistų vienuolis. Gita turi teisę svajoti, kad ištekės už liliputo Jurgeno. Puipa turi teisę į savo režisūrinį braižą (pamirštas žodis).

„Miegančių drugelių tvirtovėje“ Puipos - kino, o ne vien šio filmo - režisieriaus erdvė yra filmavimo aikštelės, po kurias laksto Kristina, ta silpnaprotė, kad vaidindama masinėse scenose užsidirbtų pusšimtį litų. Režisierius „atsigriebia“ tose aikštelėse ekranizuodamas kadaise nerealizuotus dalykus, pasišaipydamas iš puoselėtų vilčių arba replikuodamas kolegoms. Liūdna replika: Puipos filme matome, kaip vienoje filmavimo aikštelėje triūsia atvykėlis italas Maksas fon Ziudovas - lietuvių režisieriui kadaise „grėsė“ rimta profesinė karjera užsienyje, būta realių planų šį aktorių (Max von Sydow) filmuoti, bet ta galimybė išslydo iš rankų (o gal aš tai išsigalvojau - Puipos fantazijos gyvenime ir ekrane neatsiejamoms). Dar vienas savotiškas Puipos kaip režisieriaus praradimas, greičiau nesėkmė, - Roberto Urbono prodiusuotas projektas „Dievų miškas“. Tad suvaidinti atvykėlių vokiečių - pikta, nemalonų režisierių - jis paprašė būtent Urboną. Tai tikras kino režisieriaus kerštas kino prodiuseriui - šmaikštus, tačiau išlaikantis kūrybinę ir (savi)kritišką distanciją.

Šie asmeninio kūrybinio gyvenimo epizodai, atrodytų, skirti saviems, bet tuo neapsiriboja, pavyzdžiui, išreiškia režisieriaus požiūrį į kultūrinį globalizmą. Italo filmuojamo serialo scena su driskiais lietuviškame peizaže ir jų išlaisvinimas iš romėnų - kičas, kvailystė, melas, o tikri jausmai, nesuvaidintas impulsyvumas vejami šalin, kaip ir Kristutė iš filmavimo aikštelės, sušukusi „Viva la bomba!“

Filmavimų, į kuriuos veržiasi masuočių aktyvistė, ironiškose scenose išnyra dar vienas tuštumos motyvas - šalis, paversta paviljonu, filmavimo aikšte, kuri naudojama sumaniai, pelningai. Tai gera vieta gaminti „greitam vartojimui“ skirtus serialus, čia galima imituoti ir itališką peizažą, ir karo lauką. Tai plotas butaforijai laikyti.

Bendrųjų kultūros reikalų kontekste šios „Miegančių drugelių tvirtovės“ scenos/replikos įgauna ir visuotinesnę prasmę: šiandien prodiuseriai, perkeldami prasminius „kirčius“, įnirtingai įrodinėja, esą nacionalinis kinas - tai tik industrija, o ne kultūros dalis ir, atrodo, nejuokais galvoja, kad būtent jie yra nacionalinio kino avangardas. Bet juk ir Kristutei neužtenka protelio suvokti, kad ji statistė, o ne artistė.

Kino motyvai šiame filme apskritai sklidini prasmių ir asociacijų - tai ir pornojuosta, kurią suka pora nepraustaburnių, ir autocitatos iš diplominio darbo „Kelio ženklai“.

Beveik neatpažįstamai pasikeitę jo herojai, blaškydamiesi po asmeninę Puipos kino istoriją, „Miegančių drugelių tvirtovėje“ suvažinėja ne tik katiną, bet, matyt, ir Kristutę, prisistačiusią Mona Liza. Taigi Arūno Storpriščio ir Adolfo Večerskio personažai, perėję per „Kelio ženklus“, „Ir ten krantus smėlėtus“, pasiekė liepto galą su katinu ir prostitute. Ironiška ir savikritiška. Aplinkybių primestas gyvenimas, savirežisūra (įvaizdžio kūrimas) – visa tai daugiau ar mažiau atvirai aptaria režisierius, pagrindinę heroję Moniką gramzdindamas į tuštumą, kurios neužpildo net jos susikurtas filmas, todėl (ne)gyventi teks be merginų trijulės.

Šalia siužetui būtinų daugybės personažų, „puipizmai“ tampa tokia svarbia, rišlumą užtikrinančia filmo matrica, kad jų negalima traktuoti kaip režisieriaus užgaidos, ornamentų, kuriais pagražinama banali istorija.

Filmo personažams, temoms, plastikai – viskam lyg ir galima prikišti bulvarinį žiniasklaidos „geltonumą“. Personažai atpažįstami ne todėl, kad jie yra kaimynai (nors medijos jau iškreipė ir šį apibrėžimą), o todėl, kad „kažkur jau mačiau“ herojės palta, skaičiau tos prostitutės istoriją... O įžymybių skyrelyje nuolat pranešama apie skyrybas, naujus santykius ir turto dalybas. Filmo plastika ne taip jau retai glosto akį lyg blizgus niekam neįpareigojančio moteriško žurnalo viršelis. Vis dėlto „Miegančių drugelių tvirtovėje“ yra ir neblizgus lygmuo.

Blizgesį kartkartėmis prislopina tam „žurnalui“ visai nepritinkantis juodas humoras – kad ir kačiuko viduriai, lėtai, lyg šaipantis iš ponių aikčiojimo, dingstantys automobilio išmetamojo vamzdžio dūmuose. Ne mažiau fiziologiškos, neglotnios, operatoriaus nedailinamos scenos yra Eglės isterija, Kristinos epilepsijos priepuolis, laidotuvės su pabrėžtinai asocialiais gedėtojais, šleikštus Eglės juokas: „mergai galvą nupjovė, o jai ...humoras“...

Gal filmas labiau apsimeta miesčioniškas, negu toks iš tikrųjų yra? Gal tiesiog jo plastiką ir sapnų „matrioškas“ visi šifruojame pagal savąjį pasaulio supratimą? Esu linkusi taip manyti, nes Puipos kūryba niekada nekalė prie kryžiaus miesčionių, režisieriaus nuostata greičiau tokia: „Visa, kas žmogiška, man nesvetima.“ „Žuvies dienos“ (1989) laikais atrodė, kad laisvėjančios Rytų Europos „kieme“ tvarką daro feministės, „Miegančių drugelių tvirtovė“ teigia, esą viskam vadovauja teisininkai, o detales režisuoja nuobodžiaujančios jų žmonos ir meilužės. Gal tai, ką koneveikiame kaip kasdienes banalybes, yra ne tik Puipos, bet ir daugelio žiūrovų kolektyvinis košmariškas sapnas? Beje, kino sapnai, pernelyg nutolę nuo to, kas sapnuojasi publikai, du mėnesius Lietuvos kino teatrų repertuare tiesiog neišsilaiko.

Filmo pabaiga atliepia kardinaliai skirtingų žiūrovų lūkesčius. Mirusi Monika sentimentaliai džiaugiasi, kad buvusiam vyrui pagal romano raidę gimė sūnus Nojus, o režisierius pateikia jeigu ir ne unikalų, tai bent jau tikrai originalų, išmoningą grynojo kino epizodą – iš gyvųjų pereiti į mirusiųjų karalystę, iš tikrovės į sapną, iš gyvenimo į kiną pagrindinio vaidmens atlikėjai pakanka vos vieno judesio: Monika paleidžia automobilio vairą ir atsisuka į žiūrovus, o šis rieda kaip riedėjęs. Ji patogiai įsitaiso krėsele, kalba banalybes, o viskas toliau važiuoja. Už lango šmėsčioja tikrovė be kontūrų, o pirmame plane matome mirusios Monikos šmėklą, kuri realesnė už pačią realybę. Pagal Puipą tikrovė neturi kontūrų, juos įgauna tik į nebūtį grimztantys veidai, įvaizdžiai, regėjimai.

