

## IDEOLOGIJA IR FIKCIJA („KIETAS RIEŠUTĖLIS“)

NIJOLĖ KERŠYTĖ

Teorinėje straipsnio dalyje glaustai pristatoma ideologijos sampratos kaita (neo)marksistinėje tradicijoje. Čia siekiama palyginti neomarksizmo (Althusserio) ir struktūrinės semiotikos (Greimo) ideologijos supratimą. Praktinėje dalyje semiotiškai analizuojamas veiksmo filmas „Kietas riešutėlis“ (*Die Hard*, 1988) ir ideologijos raiška jame. Analizė parodo, kad šiame kine pasakojime susiduria bent keturios skirtingos ideologijos.

### ***1. Ideologijos supratimas (neo)marksizme ir struktūrinėje semiotikoje***

Meno kūrinio ideologiją pirmiausia ėmėsi nagrinėti marksistinė kritika. Tačiau pačioje marksizmo tradicijoje ideologija suprantama skirtingai, nors kai kurie komentatoriai mini tik Karlo Marxo požiūrį ir neteisingai jį ekstrapoluoja vėlesniems autoriams<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Žr., pavyzdžiui, Šidlauskas M., „Marksizmas, ideologijos kritika, sociokritika“, *XX a.*

---

Nijolė Keršytė – Vilniaus universiteto A. J. Greimo semiotikos ir literatūros teorijos centro docentė; Lietuvos kultūros tyrimų instituto vyresn. mokslo darbuotoja (Šiuolaikinės filosofijos skyrius) (el. paštas: nijolius@gmail.com).

© Nijolė Keršytė, 2013

Straipsnis įteiktas redakcijai 2012 m. spalio 8 d.

Straipsnis pasirašytas spaudai 2013 m. vasario 5 d.

Tam tikra (neo)marksistinės ideologijos sampratos raida leidžia ją lyginti su visai kitokios pakraipos struktūralistine teksto teorija – Algirdo Juliaus Greimo naratyvine semiotika – ir jos pateikiamu ideologijos apibrėžimu. Struktūrinė (naratyvinė) semiotika<sup>2</sup> paranki tuo, kad ji pateikia metodologinių priemonių analizuoti ideologijos raiškai fikciniame naratyviniame diskurse.

Neomarksizmą ir struktūralizmą gretinti įgalina XX a. antrosios pusės prancūzų filosofo Louis Althusserio figūra. Filosofijos istorijoje jis žinomas kaip filosofas, struktūralistiškai perinterpretavęs Marxo teoriją. Tad, glaustai aptardama ideologijos sampratos kaitą (neo)marksistinėje tradicijoje, kiek ilgiau apsistosiu prie Althusserio požiūrio.

### *1.1. Ideologija (neo)marksizmo tradicijoje: nuo falsifikacijos prie neišvengiamybės*

Marxas ideologiją traktuoja kaip *iškreiptą, apverstą* realaus pasaulio vaizdą, analogišką tam, kuris gaunamas *camera obscura*<sup>3</sup>. Tad iš pradžių marksizmo teorijoje ji suvokiama siaurai ir negatyviai: kaip dominuojančios socialinės klasės interesų išraiška, tikrovės falsifikacija, bevaisė iliuzija, kurios laikosi „klaidinga sąmonė“ ir kurią reikia išsklaidyti. Vėliau vadinamajame „neomarksizme“ ideologiją imta suprasti daug plačiau ir ne vien neigiamai.

Perinterpretuodamas marksizmą, Althusseris imasi kurti ideologijos apskritai teoriją. Savo žymiajame straipsnyje „Ideologija ir ideologiniai valstybės aparatai“ ideologiją jis apibrėžia kaip pasaulėžiūrą,

---

*literatūros teorijos*, sud. A. Jurgutienė, Vilnius: VPU, 2006, p. 238–257 (ypač p. 249–250, kur pristatomas Louis Althusserio požiūris į ideologiją; beje, ten klaidingai nurodomas jo pagrindinio ideologijai skirto straipsnio išleidimo laikas ir vieta) (tikslią nuorodą žr. šio straipsnio 4-oje išnašoje).

<sup>2</sup> Čia prancūziškoji, arba A. J. Greimo, semiotika (kitaip dar vadinama Paryžiaus semiotika), atskiriama nuo rusiškosios (Jurijaus Lotmano, arba Maskvos–Tartu mokyklos) ir amerikietiškosios (Charles'o Sanderso Peirce'o) semiotikos. Straipsnyje bus kalbama vien apie struktūrinę Greimo semiotiką.

<sup>3</sup> Čia remiuosi Paulio Ricceuro pateikiamu Marxo ideologijos sampratos aptarimu. Ricœur P., *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris : Seuil, 1986, p. 380–381.

idėjų ar vaizdinių visumą ir atskiria *paskiras* (lokalines, regionines) *ideologijas*, kurios visuomet išreiškia kokios nors klasės pozicijas ir yra istorinės, nuo *ideologijos apskritai*, kurios struktūra bei funkcionavimas suteikia jai neistorinį, t. y. „visa-istorinį“, „amžiną“ realumą<sup>4</sup>. Ši perskyra atitiktų struktūralizmo tradicijoje veikiančią, Ferdinando de Saussure'o įvestą perskyrą tarp konkrečių žodinių kalbų (*langue*) ir kalbos apskritai (*langage*), o persakant filosofijos terminais – tarp juslinių reiškinių sferos ir transcendentalinės sąlygų sferos. Taip suprasta ideologija yra ne laikinas, praeinantis, istoriškas reiškinys, o būtina, neišvengiama, nuo istorijos aplinkybių nepriklausanti, žmogaus santykį su pasauliu konstituojanti transcendentalinė sąlyga. „Žmogus iš prigimties yra ideologinis gyvūnas“, sako Althusseris<sup>5</sup>.

Aiškindamas ideologijos transistoriškumą, Althusseris ideologiją sieja su Sigmundo Freudo nagrinėta pasąmone: „<...> ideologija yra amžina, kaip ir pasąmonė.“<sup>6</sup> Psichoanalizėje pasąmonės dariniai (sapnai, fantazijos, apsėdusios idėjos) traktuojami ne kaip beprasmiai tušti kliedesiai, o kaip pagal tam tikrą logiką transformuota tikrovės patirtis. Panašios nuostatos ideologijos atžvilgiu, atrodo, laikosi ir Althusseris: jam tai ne *demaskuotinos iliuzijos-sapnai*, kaip Marxui, o *interpretuotini vaizduotės konstruktai*. „Ideologija reprezentuoja įsivaizduojamą individų santykį su realiomis savo egzistencijos

---

<sup>4</sup> Althusser L., „Idéologie et appareils idéologiques d'État“ (1970), *idem, Positions (1964–1975)*, Paris : Les Éditions sociales, 1976, p. 67–125. Čia ir toliau cituoju ir puslapius nurodau iš į internetą įkelto skenuoto šio straipsnio varianto: [http://w7.ens-lyon.fr/amrieu/IMG/pdf/Althusser\\_ideologie\\_Etat\\_1970.pdf](http://w7.ens-lyon.fr/amrieu/IMG/pdf/Althusser_ideologie_Etat_1970.pdf), p. 35–38.

<sup>5</sup> Althusser L., *op. cit.*, p. 46 (p. 265). Čia ir toliau – mano vertimas iš originalo. Esama ir lietuviško šio straipsnio fragmento vertimo: Althusser L., „Ideologija ir ideologiniai valstybės aparatai“, vert. I. Ragaišienė, D. Daugirdienė, *XX a. literatūros teorijos: chrestomatija*, sud. A. Jurgutienė, t. 2, I dalis, Vilnius, LLTI, 2011, p. 257–272. Bet lietuviškame vertime daug netikslumų, nes jis darytas ne iš originalo, o iš angliško vertimo. Be to, lietuviškai išverstas tik ketvirtadalis viso straipsnio. Skliausteliuose bus nurodomi lietuviško vertimo puslapiai.

<sup>6</sup> Althusser L., *op. cit.*, p. 37. Šiuo požiūriu Althusseris, atrodo, seka vokiečių tradicija (Frankfurto mokykla), konkrečiai Jürgenu Habermasu, kuris savo darbuose ideologijų teorijas nuolat lygina su psichoanalize. Vėliau ideologijos ir pasąmonės analogiją, pastūmėdamas ją iki kraštutinumo, plėtoja Slavojus Žižekas.

sąlygomis.<sup>7</sup> Keldamas klausimą, kodėl žmonėms reikia vaizduote perkeisti realias egzistencijos sąlygas, Althusseris tvirtina, kad ideologinėse reprezentacijose pateikiamas ne pats realus pasaulis, ne realios gyvenimo sąlygos, o žmogaus *santykis* su juo (jomis), kuris neišvengiamai susijęs su vaizdiniais<sup>8</sup>.

Vadinamieji neomarksistinės pakraipos postmodernistai ideologijos neišvengiamumą nusako per jos santykį su tikrove. Jie kritikuoja galimybę atskirti tikrovę ir reprezentaciją, o ideologija visada laikyta viena iš tokių reprezentacijų (tik falsifikuotų, iškreipiančių). Jų tvirtinimu, tokia perskyra neįmanoma, nes nėra jokios tikrovės anapus reprezentacijų. Kitaip sakant, viskas yra reprezentacijos ir tikrovės mums prieinama vien per jas. Postmodernistai ideologiją sieja su kalbiškumu, diskursyvumu, simbolinėmis konstrukcijomis arba su pašamoninėmis fantazijomis<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> Althusser L., *op. cit.*, p. 38 (p. 257).

<sup>8</sup> Šiuo aspektu klaidingas Audronės Žukauskaitės aiškinimas (veikiausiai paveiktas Slavojaus Žižeko perskaitymo), esą Althusseris mano, jog „<...> tai, kas ideologijoje laikoma išvaizduojama pasaulio reprezentacija, ir yra „žmogaus egzistencijos sąlygos“, t. y. jo realus pasaulis“ (p. 15) (ta pati mintis pažodžiui pakartojama p. 125) – Žukauskaitė A., *Anapus signifikanto principo. Dekonstrukcija, psichoanalizė, ideologijos kritika*, Vilnius: Aidai, 2001. Šį teiginį Althusseris priskiria savo kritikuojamiems švietėjams, taip pat Feuerbachui ir Marxui, o pats siūlo kitokį požiūrį („Tad visos šios interpretacijos pažodžiui skaito teiginį, kurį jos suponuoja ir kuriuo remiasi: tai, kas atspindi išvaizduojamoje pasaulio reprezentacijoje, aptinkamoje ideologijoje, yra žmonių egzistencijos sąlygos, taigi realus jų pasaulis“ (p. 40) (p. 259)).

<sup>9</sup> Šio požiūrio pristatymą žr. Žukauskaitė A., *Anapus signifikanto principo*, p. 121–145. Tik šioje knygoje, mano manymu, netiksliai nusakomas Althusserio požiūris (žr. 8-ą išnašą) – jis neteisingai tapatinamas su postmoderniu požiūriu į ideologiją. Pabrėždamas, kad ideologija pateikia ne pačią tikrovę, o santykį su ja, Althusseris samprotauja kaip struktūralistas, o ne postmodernistas. Jis tuo nenori pasakyti, kaip vėliau tvirtina postmodernistai, o paskui juos – Žukauskaitė, jog „ideologinė konstrukcija“ „yra vienintelis būdas „tikrovei“ pasirodyti“ (p. 15), jog „<...> socialinė „tikrovė“ nėra pasiekiamą mąstymui niekaip kitaip, kaip tik per šias ideologines reprezentacijas“ (p. 123). Priešingai nei apie Althusserį teigia Žukauskaitė, jis netvirtina, kad „subjektas nepajėgus pats konstatuoti savo priklausymo ideologijai“ (p. 126). Ideologijos teoretikas tiki, jog įmanoma „nutraukti ryšius su ideologija“ ir sukurti „mokslinį diskursą (be subjekto) apie ideologiją. <...> Reikia būti už ideologijos ribų, t. y. mokslinio pažinimo viduje, kad galėtum pasakyti „esu ideologijos viduje“ (išimtinis atvejis) arba „buvau ideologijos viduje“ (dažnas atvejis). Gerai žinoma, kad kaltinimas priklausymu ideologijai galioja tik kitiems, ne sau pačiam (nebent žmogus iš tiesų yra

Taigi (neo)marksistinėje tradicijoje nuo ideologijos kaip falsifikuoto pasaulio *vaizdo* pereinama prie ideologijos kaip simbolinių-*kalbinių* struktūrų. Althusserio pozicija čia atrodo tarpinė. Nors Althusseriui ideologija – „*įsivaizduojama* pasaulio reprezentacija“, vis dėlto jis ją sieja ir su kalba: „ideologija interpeliuoja individus kaip subjektus“; „ideologijos buvimas ir individų kaip subjektų interpeliavimas – tai vienas ir tas pats dalykas“<sup>10</sup>. Toks poslinkis leidžia gretinti neomarksistinių ir semiotinių požiūrių į ideologiją ir jos raišką meno kūrinyje – įsivaizduojamų santykių su realia tikrove reprezentacijoje.

### 1.2. Neomarksizmas ir struktūrinė prancūzų semiotika

Vienas ryškiausių prancūziškojo struktūralizmo atstovų Roland'as Barthes'as šios teorijos įsiviešpatavimo pradžioje pažymi, kad pagrindinis pasipriešinimas struktūralizmui – marksistinės kilmės<sup>11</sup>. Iš pradžių taip veikiausiai ir buvo: marksizmo dėmesys istorijai (struktūralistai sakytų „diachronijai“), o ne dabarčiai („synchronijai“), jų operavimas klasikinės filosofijos kategorijomis – materija, sąmonė, kurias kaip tik atmeta struktūralistai, paradantys, jog kalboje jos neveikia ir netgi trukdo suprasti kalbos funkcionavimą, – visa tai, be abejo, daugiau skyrė nei siejo abi teorijas. Tačiau po to, kai Althusseris pateikė struktūralistinę Marxo *Kapitalo* interpretaciją, griaudamas materialistinį socialinį modelį, struktūralizmo idėjos persismelkė į marksizmo teoriją, tad skirtumai tarp neomarksizmo ir struktūralizmo gerokai išblėso, o dalis jų gal ir nusitrynė. Spėčiau, kad būtent struktūralistinis mąstymas paskatino marksistinę kritiką (ir iš jos išaugusią sociokritiką) atsikratyti deterministinės atspindin-

---

spinozistas ar marksistas, o tai šiuo aspektu reiškia tą patį“ (Althusser L., *op. cit.*, p. 48, 50 (p. 266, 268)). Spinoza, kaip ir Marxas, buvo ideologijų griovėjas, tik jų dar taip nevadino. Althusseris kartu su šiais autoriais tikėjo galimybe per tam tikro tipo mąstymą (mokslinį marksizmą) ištrūkti iš ideologijos. O tai visiškai nesiderina su postmodernistiniu požiūriu.

<sup>10</sup> Althusser L., *op. cit.*, p. 46, 50.

<sup>11</sup> Barthes R., „L'activité structuraliste“ (1963), *Essais critiques*, Paris : Seuil, 1964, p. 213.

džio teorijos, pagal kurią meno kūrinys „atspindi“ istorinę-socialinę aplinką, klasinius, ekonominius visuomenės santykius, o materialios ekonominės sąlygos („bazė“) determinuoja kultūrą („antstatą“, arba „superstruktūrą“)<sup>12</sup>.

Bendriausia nuostata, siejanti (neo)marksistinę meno teoriją ir struktūrinę semiotiką, sakyčiau, yra dėmesys ne individui, o sociumui, visam tam, kas susiję su įprastomis, vidutiniškomis elgsenomis, kolektyvinėmis struktūromis<sup>13</sup>. Ir viena, ir kita teorija linkusi atmesti (ar bent sumenkinti) romantinės, istoristinės pakraipos tyrinėtojų iškeltą individualumą, kūrėjo genijų, nepakartojamą jo stilių<sup>14</sup>. Struktūralistams bet koks reikšminis darinys (mitas, pasakojimas, paprotys, gestas ir t. t.) nėra kokia nors nepakartojama, nepaiškinama paskirybė, jis yra virtualios sistemos realizacija, panašiai kaip individualus kalbėjimas yra kalbos sistemos (gramatikos) realizacija.

Althusserio nuostata, kad ideologijoje pateikiamos ne pačios gyvenimo sąlygos, o santykis su jomis (požiūris į jas), atitinka tai, kaip semiotikoje apibrėžiamas tekstas: jis ne atspindi realų pasaulį, o fiksuoja santykį su pasauliu. Taip pat neomarksistų postmodernistų tvirtinimas apie pačios tikrovės diskursyvumą atliepia semiotikų pateikiamą socialinės tikrovės sampratą: tai nėra anapus kalbos esanti būtis, kurią kalbiniai (ideologiniai) dariniai tik atspindėtų; nėra už-

<sup>12</sup> Determinizmo idėja buvo kritikuota ir nemarksistinės pakraipos sociologų, pavyzdžiui, konstruktyviojo stuktūralizmo atstovo Pierre'o Bourdieu. Šio žymaus prancūzų mokslininko socialinę teoriją sudaro dvi, o ne viena dimensija, kaip marksistinėje teorijoje: ekonominis kapitalas (ekonominiai individo ištekliai – uždirbamos pajamos ir paveldėtas turtas) ir kultūrinis kapitalas (instituciniai laipsniai bei diplomai, kompetencijos, žinios ir t. t.). Kiekvienas individas socialiniame lauke užima tam tikrą poziciją – tai priklauso nuo to, kokį kapitalą, sudarytą iš šių dviejų dimensijų, jis turi. Žr. Bourdieu P., *Raisons pratiques*, Paris : Seuil, 1996, p. 21. Taip pat žr. Bourdieu P., *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris : Seuil, 1992; Bourdieu P., „Kultūrinės produkcijos laukas, arba atvirksčias ekonomikos pasaulis“, vert. L. Jakonytė, *XX a. literatūros teorijos: chrestomatija*, t. 2, I dalis, p. 273–327.

<sup>13</sup> Žr. Greimas A. J., „L'actualité du saussurisme“, *La mode en 1830*, Paris : PUF, 2000, p. 378, <[http://www.revue-texto.net/Saussure/Sur\\_Saussure/Greimas\\_Actualite.html](http://www.revue-texto.net/Saussure/Sur_Saussure/Greimas_Actualite.html)>.

<sup>14</sup> „Marksistinė kritika formavosi atsiremama į materialistinę-pozytyvistinę estetiką, kaip alternatyvą I. Kanto estetiniam idealizmui bei romantikų mistifikuotam genijaus kultui, nusigręžimui nuo socialinės tikrovės“ – Šidlauskas, *op. cit.*, p. 242.

tekstinės tikrovės, visa žmogiška tikrovė – įžodinta, įkalbinta. Semiotikai, kaip ir postmodernūs neomarksistai, tvirtina, kad tekstas ne tik ir ne tiek išreiškia tikrovę, kiek ją konstruoja, joje dalyvauja<sup>15</sup>.

Tačiau post- ar neomarksistinė kritika neturi kokių nors savo metodų, leidžiančių tyrinėti ideologijos raišką kūrinyje<sup>16</sup>. Tad ji pasitelkia semiotikos, pragmatinės lingvistikos, dekonstrukcionizmo metodus.

### *1.3. Ideologija ir veiksmai naratyvinėje gramatikoje (Greimas ir Althusseris)*

Greimo sukonstruota naratyvinė gramatika ypač paranki nagrinėti tam, ką Althusseris vadina ideologija – per praktikas pasireiškiančiam vaizduotės konstruktui. Althusseris pabrėžia materialų ideologijos pagrindą, t. y. *ideologijos neatsiejamumą nuo veiksmų*, papročių sferos ir netgi jos radimąsi iš praktikos<sup>17</sup>. Naratyvinė gramatika tekstą ar diskursą visų pirma traktuoja kaip *veiksmų transformacijų* algoritmą. Ji parodo, kokios verčių sistemos pagrindu atliekami veiksmai, poelgiai, gestai, t. y. „praktikos“ (semiotikoje nesvarbu, ar tos praktikos realios, ar fiktyvios). Semiotiniu požiūriu žmogaus veiksmus socialinėje sferoje lemia ne fizinės priežastys, o motyvai, kurie tiesiogiai susiję su siekiamomis ar atmetamomis vertybėmis.

Greimo semiotikoje, kaip ir neomarksistinėje teorijoje, ideologija suvokiama labai plačiai<sup>18</sup>. Vis dėlto iš daugumos (neo)marksistų

<sup>15</sup> Apie teksto ir praktikos perskyros nevienareikšmiškumą semiotikoje žr. Landowski E., „Skaitymo išbandymas“, vert. N. Keršytė, *Baltos lankos*, 2004, Nr. 20, p. 91–95.

<sup>16</sup> Plg. Maingueneau D., *Literatūros kūrinio kontekstas*, vert. J. Skersytė, Vilnius: Baltos lankos, 1998, p. 24–26.

<sup>17</sup> Norėdamas paaiškinti atvirktinę idėjų ir praktikos tvarką (ne idėjos, kuriomis tikima, lemia veiksmus, elgseną, bet priešingai), Althusseris parafrazuoja Blaise'ą Pascalį: „Pascalis sako maždaug taip: „Klaupkitės ant kelių, judinkite lūpas melddamiesi ir jūs imsite tikėti.“ Šitaip jis skandalingai apverčia dalykų tvarką“ (Althusser, *op. cit.*, p. 44). Iš tiesų Pascalis rašo taip: „Norint ką nors iš Dievo gauti, reikia, kad su vidumi būtų susieta išorė, t. y. klauptis, melstis lūpomis ir t. t.“ (250) – Pascal B., *Mintys*, vert. A. Tamošaitis SJ, Vilnius: Aidai, 1997, p. 86.

<sup>18</sup> Tiesa, reikia paminėti, kad pati ideologijos sąvoka Greimo semiotikoje vartota ypač

darbų semiotinė ideologijos samprata išsiskiria tuo, kad ji aiškinama ne *vaizdo* (vaizdinio, įsivaizduojamybės (*imaginaire*) ar atvaizdo, reprezentacijos), o *kalbos*, *diskurso* terminais. Greimas ideologiją apibrėžia per santykį su aksiologija ir tam pasitelkia struktūrinės kalbotyros pasiūlytas *sistemas* (*paradigmos*) ir jos *realizavimo* (*sintagmos*) sąvokas<sup>19</sup>. *Aksiologija* – tai bet kokių verčių (etinių, estetinių, politinių, religinių) *sistema* (paradigma), o *ideologija* – tai tų verčių *aktualizavimas*, kai jas prisiima koks nors subjektas (individualus ar kolektyvinis), siekiantis kokio nors vertės objekto (taip vertės įgauna sintaksinę raišką, jos susijungia į *sintagmą* – minimalų naratyvą arba diskursą)<sup>20</sup>.

Kitais žodžiais tariant, žmogus, kaip reikšminiame pasaulyje gyvenanti būtybė, veikia siekdamas vienokių ar kitokių verčių. Mes patys tų verčių nesukuriame, mes ateiname į pasaulį, kuriame jau veikia vienokios ar kitokios vertės, verčių sistemos (aksiologijos). Mes tik galime rinktis tas vertes, jas investuoti į vienokius ar kitokius daiktus, žmones ar užsiėmimus (tarkime, grožio vertę galime susieti su kokiu nors meno kūriniumi, kurį norime įsigyti, ar moterimi, su kuria norime užmegzti artimą ryšį). Tai tampa mūsų paskata veikti. Veikiantis subjektas patiria transformacijas, ir taip formuojasi jo sėkmės ar nesėkmės „istorija“, t. y. „ideologinis“ jo veiklos diskursas (numanomas, virtualus ar realus, t. y. papasakotas).

Čia galima išvelgti tam tikrą paralelę su Althusserio mąstymu. Jis tvirtina, kad ideologija individus transformuoja į subjektus: „<...> bet kokios ideologijos funkcija (kuri ją apibrėžia) – konkrečius individus „konstituoti“ kaip subjektus.“<sup>21</sup> Būti subjektu [ *sujet*] – reiškia būti

---

retai ir iš esmės neaptarta. O juolab jos reikšmė nėra niekur lyginta su šios sąvokos vartoseną kitose teorijose.

<sup>19</sup> Jos atitinka Saussure'o įvestą žymiąją perskyrą tarp kalbos kaip sistemos (*langue*) ir kalbos realizacijos, arba šnekos, kalbėjimo (*parole*).

<sup>20</sup> Žr. Greimas A. J., Courtés J., *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris: Hachette, 1976, p. 179–180; Nastopka K., „Ideologija“, *Avantekstas: lietuviškų literatūros mokslo terminų žodynas*, <http://www.avantekstas.ff.vu.lt>.

<sup>21</sup> *Op. cit.*, p. 46 (p. 264).



pavaldžiam [assujeti]: „<...> *individus interpeliuojamas kaip (laisvas) subjektas, kad laisva valia paklustų Subjekto įsakymams, t. y. kad (laisva valia) priimtų savo pavaldumą.*“<sup>22</sup> Subjekto steigtis (konstitucija) suponuoja Kito Subjekto, kurio vardu ideologija „visus individus interpeliuoja kaip subjektus“, buvimą (krikščionių religijoje tai – Dievas, kitur – bet kokia valstybės aparato institucija). Tad ideologijos subjekto steigtį Althusseris aprašo pasitelkęs Feuerbacho ir Lacano veidrodinį modelį: kaip subjekto ir veidrodinio jo atspindžio – vienintelio ir absoliutaus Subjekto abipusio pripažinimo santykių<sup>23</sup>.

Tai, ką Althusseris pateikia kaip sudvejintą veidrodinę struktūrą, Greimas savo naratyvinėje gramatikoje, paremtoje pasakojimų (juos galima vadinti „ideologiniais diskursais“) nagrinėjimu, aprašo kaip trilypę struktūrą be jokio veidrodinio atspindžio (susidvejini) būtinybės. Pasakojimo subjektai (žmonės ar antropomorfinės būtybės) visuomet veikia kokiam nors žmogiškame universume, kurį sudaro nusistovėjusių (ar besiformuojančių) verčių sistema. Socialiniame pasaulyje kiekvienas daiktas, žodis, poelgis ar veiksmas yra vienaip ar kitaip vertinamas. Vertės cirkuliuoja veikiantiems subjektams mainantis vertės objektais<sup>24</sup>.

Remiantis bendriausiu struktūralistiniu principu, pagal kurį reikšmė gimsta tik per skirtumus, t. y. per vienus elementų santykius su kitais, semiotikoje subjektas irgi randasi tik per santykį: visų pirma, per santykį su norimu, gėdžiamu, siekiamu vertės objektu (nesvarbu, ar tai būtų koks nors daiktas, žmogus ar padėtis), – ir toks subjekto apibrėžimas atliepia platoniską bei fenomenologinę subjekto sam-

<sup>22</sup> *Op. cit.*, p. 56–57 (p. 270). Taip pat: „*Subjektai egzistuoja tik būdami pavaldūs ir tam, kad būtų pavaldūs*“ – *op. cit.*, p. 57 (p. 270).

<sup>23</sup> Ideologija apskritai – tai sudvejinta veidrodinė struktūra, sudaryta iš keturių momentų: a) individų kaip subjektų interpeliacija; b) jų pajungimas [*assujetissement*] Subjektui; c) visų šių subjektų abipusis pri(at)pažinimas; d) Subjekto suteikiama garantija, kad viskas turi būti taip, kaip jo nustatyta (žr. p. 55–56 (p. 269–270)).

<sup>24</sup> Greimas diskursui pritaiko Claude'o Lévi-Strausso aprašytą pirmykštės bendruomenės funkcionavimo principą: ji veikia kaip mainų turtais ir moterimis sistema. Tik pasakojime cirkuliuojančios, mainuose dalyvaujančios vertės neapsiriboja vien turtais ir moterimis.

prata<sup>25</sup>, – antra, per tiesioginį ar numanomą santykį su Lėmėju, kuris subjektui suteikia verčių sistemą ir paskatina siekti vertės objekto. Lėmėjas atitiktų tai, ką Althusseris (paskui Feuerbachą ir Lacaną) vadina didžiuoju Kitu ar Subjektu, tik semiotikoje jis suvokiamas daug plačiau. Tai nebūtinai subjektinė instancija ir juolab ne veidrodinis ideologijos subjekto atspindys. Tai bet kokia verčių sistema, kurios pats subjektas nesukuria (ir nė negali sukurti) ir kuriai paklūsta, t. y. veikia ja vadovaudamasis, siekdamas savo pasirinkto vertės objekto<sup>26</sup>. Lėmėjas – tai sintaksinė (tad formali) pozicija, kurią gali užimti bet kas, atliekantis būtent šį vaidmenį: suteikti kitam (subjektui) verčių sistemą ir paskatinti veikti<sup>27</sup>.

Per šią analogiją išryškėja vienas pamatinis (neo)marksizmo ir struktūrinės semiotikos skirtumas. Marksistinė ideologijos analizė grįsta jos kritika, demaskavimu, todėl šio tipo teorija vadinama „įtarumo hermeneutika“ (Ricœur terminas). Greimo semiotikoje verčių sistemos (aksiologijos) ir jų dalyvavimas ideologinėse pasakojimo struktūrose nagrinėjami laikantis mokslinio nešališkumo principo, t. y. vengiant vertinimo<sup>28</sup>. Semiotikas aprašo, kaip *yra*, užuot svarstęs, kaip *turi būti*<sup>29</sup>, o marksistinė kritika paprastai yra ne vien aprašomoji, bet ir normatyvinė<sup>30</sup>.

<sup>25</sup> Fenomenologijoje subjektas (sąmonė) apibrėžiamas kaip nukreiptumas į kokį nors objektą, intencionalumas (Husserlis, Heideggeris); Platono filosofijoje subjektas (žmogaus siela) nusakomas kaip stokojanti, taigi geidžianti, kažko nuolat norinti, trokštanti būtybė.

<sup>26</sup> Būtent tokią Begalybės idėjai ir kartu Kitam pavaldaus subjekto, „idealistinio santykio už ideologijos ribų“ sampratą savo filosofijoje siūlo Emmanuelis Levinas. Žr. Levinas E., „Ideologija ir idealizmas“, *Apie Dievą, ateinantį į mąstymą*, vert. N. Keršytė, R. Matuzevičiūtė ir kt., Vilnius: Aidai, 2001, p. 84 (taip pat žr. p. 333–336).

<sup>27</sup> Kai kuriuose mitiniuose pasakojimuose pats subjektas gali būti sau Lėmėjas, jei jis, tarkime, su kitu Lėmėju (tokiu atveju – Antilėmėju) kovoja dėl pasaulio valdymo (dievų kova; Dievo ir velnio kova dėl žmogaus sielos).

<sup>28</sup> Tiesa, norint semiotiniai instrumentai gali būti panaudoti ir demaskuojančiai kritikai.

<sup>29</sup> Tai kyla iš Saussure'o lingvistinės nuostatos: struktūralistinė kalbos teorija yra aprašomoji, o ne normatyvinė.

<sup>30</sup> Plg. „Palyginti su kitomis literatūros teorijomis marksistinė kritika yra aprioriškai pasaulėžiūrinė ir labiausiai susijusi su socialine praktika – veiksmu, pokyčiu, konfliktu,

Iš kitų teksto (diskurso) teorijų semiotika išsiskiria tuo, kad pateikia išsamiausių ir nuosekliausių instrumentarijų, leidžiantį aprašyti diskursą (pasakojimą) kaip tokį *veiksmų* ir per juos cirkuliuojančių *verčių* algoritmą, kuris sudaro *rišlią reikšminę sistemą*. Struktūrinėje semiotikoje laikomasi nuostatos, kad diskursą (pasakojimą), kaip ir žodinę kalbą, sudaro skirtingi lygmenys. Reikšmė gimsta judant nuo abstrakčiausių semantinių verčių lygmens (jame verčių santykiai pateikiami semiotinio kvadrato pavidalu) per naratyvinių veiksmų lygmenį, kuriame išskiriami subjektai, objektai ir jų Lėmėjai, arba verčių sistemos, pagal kurias jie veikia, – abu šie lygmenys pasiekiami tik atlikus specialų analitinį darbą, – link trečiojo bet kokiam skaitytojui ar žiūrovui prieinamo „paviršinio“ lygmens, kuriame susiduriame su veiksmo vieta, laiku ir konkrečiais veikėjais<sup>31</sup>. Būtent atliekant semiotinę diskurso analizę išaiškėja, kaip abstrakčiausios vertės virsta vaizduotės sukonstruotais vaizdiniais, t. y. fikciniais pasakojimais<sup>32</sup>.

## 2. Ideologijos raiška veiksmo filme „Kietas riešutėlis“

Pradinis struktūrinės analizės rūpestis – parodyti, *kaip padarytas* koks nors tekstas. Bet ji taip pat paranki norint analitiškai išnagrinėti, kokia *ideologija* (ar net kelios) slypi konkrečiame tekste, kokias *vertes* jis pateikia kaip teigiamas, siektinas ar neigiamas, atmestinas.

Norėdama parodyti semiotinės analizės galimybes atskleisti ideologiją fikciniame diskurse, panagrinėsiu vieną geriausių devinto–dešimto dešimtmečio amerikiečių veiksmo filmų „Kietas riešutėlis“

---

jai ne tik ir ne tiek rūpi, kokia literatūra buvo ir yra, bet kokia galėtų ar privalėtų būti. Todėl marksizmas tradiciškai yra aktyvus, direktyvinis, neretai agresyviai intervencinis, o ne stebėtojiškas, pasyvus“ – Šidlauskas, *op. cit.*, p. 245.

<sup>31</sup> Althusserio kalba tai būtų „konkretūs individai“.

<sup>32</sup> Kaip atliekama semiotinė pasakojimo analizė, žr. Giroud J.-Cl., Panier L., „Semiotika: diskurso analizės teorija“ (vert. S. Žukas), „Parabolė apie vynuogyno darbininkus“, vert. D. Vaitkevičiūtė, S. Žukas, *Baltos lankos*, 1991, Nr. 1, p. 119–162; Nastopka K., *Literatūros semiotika*, Vilnius: Baltos lankos, 2010.

(*Die Hard*). Iki šiol skirtingų režisierių pastatytos keturios šio filmo serijos. Analizuoti pasirinktas režisieriaus Johno McTiernano sukurtas pirmasis filmas<sup>33</sup>.

Lietuvoje Greimo semiotika daugiausia taikyta literatūriniam tekstams analizuoti, daug rečiau – vizualiniams diskursams (dailei, fotografijai, reklamai). Filmai naratyvinės semiotikos metodu iš esmės nenagrinėti<sup>34</sup>. Vakaruose analizuojant kino filmus struktūralistinis metodas imtas taikyti nuo pat šio judėjimo įsigalėjimo septintame dešimtmetyje<sup>35</sup>, tačiau konkrečiai Greimo naratyvinė semiotika kino srityje beveik netaikyta<sup>36</sup>.

Veiksmo filmo analizė turėtų paneigti semiotikos priešininkų skleidžiamą prietarą, esą šis metodas yra siaurai lingvistinis ir netinkantis vizualiniams ar audiovizualiniams diskursams. Tiesa, naratyvinė gramatika buvo konstruojama remiantis žodiniais pasakojimais (daugiausia folkloriniais), tačiau ji skirta bet kokios substancijos diskursui (ir žodiniam, ir vizualiniam, ir audiovizualiniam). Nors ji geriausiai pritaikoma pasakojamajam diskursui, bet ji galioja ir nenaratyviniams (istorijų nepasakojantiems) tekstams (pvz., virtuvės receptui, juridiniam, politiniam diskursui).

Dėl straipsnio apimties nepateiksiu išsamios semiotinės „Kietojo riešutėlio“ analizės, kuri, pereinant iš vieno pasakojimo lygmens į kitą, leistų parodyti nepaprastą vidinį šio filmo rišlumą. Aptarsiu tik tuos aspektus, kurie labiausiai išryškina ideologinę jo struktūrą.

<sup>33</sup> *Die Hard* (1988), rež. John McTiernan.

<sup>34</sup> Turiu omenyje tik viešas publikacijas. Akademinėje terpėje tai jau daroma ne vienerius metus: Vilniaus universiteto A. J. Greimo semiotikos ir literatūros teorijos centras kurioja semiotikos magistrantūros programą, kurioje, be kitų dalykų, dėstoma ir kino semiotika, rašomi naratyvine semiotika paremti magistro darbai.

<sup>35</sup> Struktūralistinės kino teorijos pradininkas – Christianas Metzas. Rusijoje struktūralistinės idėjos kino teorijoje pradėtos taikyti dar anksčiau, su rusų formalistų tyrinėjimais tarp Pirmojo ir Antrojo pasaulinio karo.

<sup>36</sup> Išimtis būtų Greimo semiotikos mokyklos atstovo Jacques'o Fontanille'o studija *Subjektivitys erdvės: įvadas į stebėtojo semiotiką (Les espaces subjectifs – introduction à la sémiotique de l'observateur*, Paris: Hachette, 1989), kurioje analizuojama stebėtojo problema literatūroje, dailėje ir kine. Tiesa, nagrinėjant kelis filmus, naratyvinė semiotika čia taip pat iš esmės netaikoma.

## 2.1. Atstatyti ar sugriauti tvarką?

Fikcinio pasakojimo veikslių mašina paprastai ima veikti tada, kai tam tikrame verčių universume (socialiniame ar individualiame) įvyksta koks nors nustatytos tvarkos *pažeidimas* ar išrinka kokia nors *krizė*. Dėl to susidaro *stokos* situacija, kurioje ir steigiasi veikiantis subjektas – herojus, besimantis atstatyti pažeistą tvarką, įveikti krizinę situaciją, t. y. su(si)grąžinti trūkstamą vertės objektą. Tokie pasakojimai (jiems priklauso visi veiksmo, nuotykių filmai ar romanai, detektyvai, stebuklinės pasakos) semiotikoje vadinami *išbandymu*, arba *ieškojimo*, arba *tvarkos atstatymo*, pasakojimais. Pridurčiau, kad veiksmo filme rodomas ne šiaip sugriautos tvarkos atstatymas, bet *konflikto valdymas visuomenėje*.

„Kietas riešutėlis“ prasideda Džono Makleino (jį vaidina Bruce’as Willis) skrydžiu lėktuvu. Kelionė pasakojime paprastai yra patiriamos stokos apraiška. Makleino stoka ne iš karto akivaizdi: jis atvyksta iš Niujorko į Los Andželą švęsti Kalėdų su čia dirbančia žmona ir dviem vaikais, bet greit paaiškėja, kad Makleinų šeima išgyvena krizę ir tikrasis kelionės tikslas – atkurti pašlijusius santykius. Po kiek laiko prie vieno trūkumo prisideda kitas. Kaip ir stebuklinėse pasakose, jis atsiranda dėl to, kad į imanentinį (uždara) tos bendruomenės universumą (tarptautinę Nakatomi bendrovę) iš išorės įsiveržia „priešininkas“, „antiherojus“ – vokiečių „teroristai“ – ir pagrobia „vertės objektą“ – Makleino „princesę“ (jie paima įkaitais visus darbuotojus, tarp kurių – Makleino žmona Holė, dešinioji bendrovės direktoriaus ranka). Privati „kietojo riešutėlio“ stoka tampa visuotiniu esamos miesto tvarkos pažeidimu. Antroji stoka, panašiai kaip pirmoji, paslėpta po tariamai vieningos (Kalėdas kartu švęsti besiruošiančios) šeimos regimybė, ilgą laiką lieka neakivaizdi, mat niekas mieste nė neįtaria, kad Nakatomi pastatas užgrobtas (vos atvykę teroristai sunaikina visus komunikacinius ryšius su išoriniu pasauliu). Ir toliau per visą filmą bus žaidžiama šiuo neatitikimu tarp *buvimo* (to, kas iš tiesų yra) ir *atrodyimo* (regimybės). Tiek privati, tiek visuotinė stoka

turi dar ir kitą bendrumą: jos pasireiškia kaip normalaus *komunikacinio ryšio* (tarp vyro ir žmonos ar tarp visuomenės narių) *sutrikimas*.

Čia nesileisiu į išsamią filme vykstančių *veiksmų* analizę, tik pasakysiu, kad įvairiausios filmo peripetijos, daugybė tariamai chaotiškų įvykių išanalizavus, pasirodo, susidėsto į stebėtinai simetrišką (dualumo principu grįstą<sup>37</sup>) tvarką. Nors iš pažiūros „Kieto riešutėlio“ naratyvinė schema nesiskiria nuo archajinės stebuklinės pasakos modelio<sup>38</sup>, vis dėlto įdėmiau pažvelgus išryškėja įdomi šio kinematografinio pasakojimo specifika.

Pagal kanoninę naratyvinę schemą pasakojimo pabaigoje subjektas herojus atstato tvarką. Bet kokią tvarką atstato Makleinas? Formaliai žiūrint, jis tai padaro išgelbėdamas įkaitus, tarp jų ir savąją „princesę“. Bet įdėmiau pažvelgus, tvarkos atkūrimas nėra toks akivaizdus: Nakatomi dangoraižis pusiau sugriautas, o operacijai vadovavęs policijos vadas Robinsonas, užuot padėkojęs Makleinui už atliktą darbą, jam grasina iškelsiąs bylą už pastatui padarytą žalą ir trukdymą policijos darbui, taigi, jis jo visai nepripažįsta kaip žygdarbi atlikusio herojaus.

Atrodo, kad Džonas ne atstato, o sugriauna Nakatomi bendrovės tvarką, tarsi pats būtų buvęs vienas iš teroristų (žinia, Los Andželo policija, o vėliau ir Federalinių tyrimų biuras operacijos metu įtaria jį tokį esant). Tiesa, Makleino veikimo būdas skiriasi nuo teroristų veikimo – Makleinas panašesnis į kovotoją su kapitalizmu. Jis išplėšia savo žmoną iš *dviejų antisubjektų* – ne tik vokiečių teroristų, bet ir tarptautinės bendrovės – nagų. Jų abiejų pagrindinis vertės objektas – *pinigai* ir *galia* (pinigais pasiekiamą galia). Neatsitiktinai vokiečiai sėkmingai

<sup>37</sup> Dualumo principui pajungti ne tik veiksmai, bet ir veikiantieji: jie visi veikia „promis“. Be to, jis išryškėja ir per tam tikrų figūrų pasikartojimą po du kartus (tai bus akivaizdu tolesnėje analizėje).

<sup>38</sup> Filmų veiksmų išdėstymas iš esmės atitinka kanoninę naratyvinę schemą, kurią Greimas sukūrė remdamasis rusų formalisto Vladimiro Proppo stebuklinės pasakos tyrimais. Žr. Greimas A. J., Courtés J., „Naratyvinė schema“, „Naratyvumas“, vert. N. Keršytė, *XX a. literatūros teorijos: chrestomatija*, t. 1, I dalis, p. 200–208; Nastopka K., „Naratyvinė schema“, *Avantekstas: lietuviškų literatūros mokslo terminų žodynas*, <http://www.avantekstas.flf.vu.lt>.

apsimeta Nakatomi bendrovės tarnautojais ir prisiima jiems priskiriamą „teroristų“ vaidmenį, nors viso labo tėra stambaus plauko vagys, neturintys jokių politinių interesų. „Ponios ir ponai, turint omeny vi- same pasaulyje gerai žinomą Nakatomi valdančiųjų godumą, būtina juos pamokyti, ką reiškia tikroji galia“ (00:25:16)<sup>39</sup> – tokiais žodžiais „teroristų“ vadas Hansas Gruberis kreipiasi į Nakatomi darbuotojus. Tarptautinė japonų bendrovė, įsikūrusi falo pavidalo dangoraižyje<sup>40</sup>, įkūnija pasaulinę finansinę galią, o jos du svarbiausi atstovai savo ga- lia veikia Džono žmoną Holę (Nakatomi direktorius Takagi – darbo sferoje, o jos kolega ir gerbėjas Elis – jausmų sferoje); jie abu žūva tuo pat būdu – nuo Hanso Gruberio šūvio iš arti. Teroristų vado ir Nakatomi bendrovės vadovų netiesioginę paralelę galima išvystyti vie- noje iš paskutinių scenų, kur Džonas, siekdamas išgelbėti Holę, jai nuo rankos nusega „Rolex“ firmos laikrodį (tai brangi dovana, korporacijos padovanota Holei už gerą darbą), su kuriuo iš dangoraižio aukštumų nukrenta Gruberis. Taip amerikietė princesė, atrodytų, galutinai išlais- vinama iš pinigų karalijos ir savo praeities (laikrodis – laiko figūra).

Vis dėlto Holė nėra paprasta pasakų princesė, kuri kaip (mainų) vertės objektas cirkuliuotų iš vienu vyrų rankų į kitas ir kurią jos vyras herojus išplėštų iš konkurentų bei priešų gniaužtų. Pasakoji- mo metu aiškėja, kad pamatinė sutuoktinių nesantaikos (sutrikusios komunikacijos) priežastis – *abipusio pripažinimo* stoka, ir būtent jis taps jų pasiektu vertės objektu. Praeityje Džonas nenorėjo priimti savo žmonos siekio realizuotis už šeimos ribų, pripažinti jos teisės į tam tikrą autonomiją (leisti kitam turėti norų, siekių – tai pripažinti jį subjektu<sup>41</sup>). Įvykiai dangoraižyje priverčia Džoną pakeisti požiūrį į žmoną ir savo santykį su ja. Šitai jis išsako per savotišką priešmirti- nę išpažintį seržantui Paelui, kai gailisi niekuomet nepalaukęs savo

<sup>39</sup> Čia ir kitur – vertimas šio straipsnio autorės. Skliausteliuose nurodomas sakomų žo- džių laikas valandomis, minutėmis ir sekundėmis.

<sup>40</sup> Vėliau matysime, kad dangoraižio figūra yra dviprasmiškesnė nei atrodo iš pradžių.

<sup>41</sup> Subjektas semiotikoje apibrėžiamas per norėjimą, kokio nors vertės objekto sieki- mą.

žmonos jai darant karjerą<sup>42</sup>. Bet herojų pripažįsta ir jo žmona: kitaip nei policijos viršininkas, ji įvertina Džoną kaip tikrą herojų (savo gelbėtoją) ir kaip savo vyrą (Džono pristatyta Dženero, ji jį „pataiso“, prisistatydama Hole Maklein<sup>43</sup>). Pripažinimo galia disponuoja tik subjekto, o ne objekto vaidmenį atliekantis veikėjas. Savo kaip subjekto galią ponja Maklein rodo per visą filmą, o ne tik jo pabaigoje. Iš baimės apimtų ir savo valios visiškai atsisakusių įkaitų (semiotikoje tokie veikėjai vadinami „nesubjektais“) ji išsiskiria drąsa ir ryžtingumu: eina derėtis su teroristai dėl geresnių sąlygų. Pabaigoje ji ne mažiau ryžtingai skelia antausį žurnalistui, taip pademonstruodama, kad kaip „princesė“ yra verta savojo „princo“.

Naratyvinis moters vaidmuo šiame filme neapribojamas vertės objekto vaidmeniu, būdingu tradiciniams pasakojimams, kur moterys yra tik tos, kurių subjektai herojai siekia, kurias gelbėja ir kuriomis mainosi. Moteriai čia priskiriamas ir subjekto vaidmuo: ji savarankiškai, aktyviai siekia savo vertės objekto (darbo, karjeros), eina derėtis su antisubjektu (teroristų vadu), teisia tariamus pagalbininkus (žurnalistus). Visa tai rodo šio pasakojimo modernumą: jis aiškiai paveiktas feministinės ideologijos.

Bet ne mažiau kompleksiškas čia ir vyro vaidmuo. Džonas yra ir *tvarkos saugotojas* (policininkas), ir *tvarkos griovėjas* (tariamas teroristas). Tad kyla klausimas: kokią gi verčių sistemą jis reprezentuoja? Jeigu Makleinas ne atkuria kapitalistinę (pinigų pasaulio) tvarką, bet veikiau padeda ją sugriauti, tai ar galima teigti, kad jis steigia naują

<sup>42</sup> Džono požiūrio kaitą rodo ir tai, kad išėjęs su žmona iš dangoraižio, seržantui Paelui ją pristato jos mergautine Dženero pavarde, dėl kurios filmo pradžioje kaip tik jai priekaištavo ir sukėlė eilinį barmį.

<sup>43</sup> Vardų pasirinkimas šiame filme turi panašią funkciją kaip ir mituose: vardas atlieka vaidmenį tokio vertės objekto, kurio įgijimas suteikia žinojimą ir leidžia įgauti galią to vardo turėtojui. Kaip tik dėl to Džonas ir vokiečių vadas ilgą laiką slepia savo tikruosius vardus. Bendraudamas su seržantu Paelu nešiojamąją radijo stotele, kurios bangos yra bendros visiems, Džonas prisistato „kaubojų karaliaus“ Rojaus Rodžerso slapyvardžiu, bet Holės kolega Elis išduoda jo vardą teroristams. Dvigubas Holės vardas (bendrovėje ji dirba Dženero pavarde) jai taip pat ilgą laiką leidžia išlikti saugiai, kol galiausiai ją netiesiogiai išduoda televizijos žurnalistai, pasinaudoję jos mažamečiais vaikais ir suruošę su jais tiesioginį interviu.



tvarką? Norint atsakyti į šį klausimą, reikia iš veiksmų lygmens (vadinamo naratyvinės sintaksės lygmeniu) pereiti į veikėjų, vietos ir laiko lygmenį (vadinamą diskursyvinės-figūratyvinės sintaksės lygmeniu) ir išsamiau jį panagrinėti.

## 2.2. Programuotas ir prisiderinantis veikimas

Tradicinėse pasakojimų analizėse dėmesys dažniausiai kreipiamas į paskirus veikėjus kaip individus. Taip fokusuoti žvilgsnį dar labiau skatina hollywoodiniame kine puoselėjamas aktorius kaip žvaigždės kultas. Bet pasakojimo analizei ne mažiau svarbūs ir grupiniai atlikėjai. Sociosemiotikoje, vienoje iš Greimo semiotikos atšakų, socialinėms grupėms ar kolektyviniams atlikėjams aprašyti buvo pasiūlytos *integralios visumos (totalité intégrale)* ir *padalytos visumos (totalité partitive)* kategorijos<sup>44</sup>.

„Kietame riešutėlyje“ visų pirma išryškėja priešprieša tarp dviejų grupinių atlikėjų: amerikiečių ir vokiečių.

„Teroristai“ (antiherojus) pateikiami kaip integrali grupė, t. y. vieninga, gerai organizuota visuma; joje kiekvieno nario veiksmas suderintas su kitų veiksmais, lyg tai būtų to paties kūno dalių judesiai. Visi jų veiksmai iš anksto numatyti ir užprogramuoti. Jie įkūnija vokiečių stereotipą: racionalūs, paklūstantys tvarkai, šaltakraujiški.

Visi amerikiečių kolektyviniai atlikėjai – Los Andželo policija, FTB ar TV žurnalistai – priešingai, rodomi kaip padalytos visumos: jas iš vidaus skaldo konkurencija tarp individų (žurnalistai) ar tarp grupių (santykiai tarp policijos ir FTB), kova dėl valdžios (kas vadovaus dangoraižio šturmo operacijai), asmeninės ambicijos ar arogancija (policijos viršininko pavaduotojas Robinsonas ar du FTB agentai<sup>45</sup>). Tų grupių nariai veikia neatsižvelgdami į kitus, grasin-

<sup>44</sup> Žr.: Greimas A. J., Landowski E., „Analyse sémiotique d'un discours juridique“, *Sémiotique et sciences sociales*, Paris: Seuil, 1976, p. 96–107; Landowski E., *Passions sans nom*, Paris: PUF, 2004, p. 127, 227.

<sup>45</sup> Pašiepiamas požiūris į juos matyti iš to, kad jiems suteikiamas tas pats vardas: jie abu vadinasi Džonsonais. Taip kuriama priešprieša su kitais, individualiais atlikėjais: kiti (Džonas, Holė) turi po du vardus, o šie – dviese vieną tokį patį!

dami jiems (Džonui ar Paelui nuolat grasina Robinsonas; miesto elektrikams grasina FTB agentai), apgaudinėdami ir meluodami (TV žurnalistai), šantažuodami (Elis su Džonu, žurnalistas su Makleinu vaikų aukle). Kuriama aiški priešprieša tarp vokiečių veikimo *racionalumo* ir amerikiečių veikimo *chaotiškumo*.

Amerikiečių grupių manevrai ne tik neveiksmingi (šarvuoto policijos visureigio, vėliau FTB sraigtasparnio sprogimas), bet net ir kenksmingi, ypač kai tariamai svarbiausi vadai (FTB agentai) perima vadovavimą operacijai. Atjungdami elektrą visame dangoraižyje, jie, patys to nežinodami, padeda vokiečiams atrakinti septintąją didžiausių bendrovės turtų saugyklos spyną.

Federalinių agentų veiksmai yra užprogramuoti, kaip ironiškai sako seržantas Pauelas, pagal „universalų kovos su terorizmu vadovėlį, kuriuo jie seka paraidžiui“ (01:43:17). Jie vertina konkrečią situaciją ne pagal jos specifiką, o pagal tipiškumą. Po to, kai policijos vadas pristato esamą padėtį, vienas iš agentų replikuoja: „Tipiškas scenarijus A-7“ (01:32:13). Programuotos dvasios absurdiškumas išryškėja tada, kai policijos vadas sako seržantui Paelui nesąs tikras, kad dangoraižyje – įkaitai, nes iki šiol niekas neprašė išpirkos; tad jis nežinąs, ar išvis esama teroristų, nes jis nematęs jokio reikalavimų sąrašo (01:08:11). O tuo metu TV žurnalistai postringauja apie terorizmą, pasikvietę į pagalbą žymų specialistą, parašiusį knygą *Įkaitas-teroristas, teroristas-įkaitas. Dualizmo studija*. Šis imasi kalbėti apie dar vieną terorizmo „scenarijų“ (kitokį nei numatytas FTB) – vadinamąjį Stokholmo sindromą, kai įkaitai psichologiškai prisiriša prie teroristų. Šių kalbų kvailybę atskleidžia kita scena: skambant ankstesnio epizodo specialisto užkadriniam balsui, rodomas Nakatomi dangoraižio vidus, kur vienas iš teroristų tempia ką tik nušautą Elis – tą, kuris, matyt, buvo pernelyg „prisirišęs“ prie savo budelių...

Šitoks grupinių atlikėjų pateikimas rodo akivaizdžią kritiką, nukreiptą prieš valstybines galios institucijas, Althusserio terminais, „represinius aparatus“ – policiją, FTB – ir „ideologinius aparatus“,

t. y. masinės informacijos skleidėjus<sup>46</sup> (ši „ketvirtoji valdžia“ filme neretai gretinama su „teroristų“ valdžia<sup>47</sup>). Šių institucijų valdžios subjektų (didžiųjų Subjektų, ideologijos vardu interpeluojančių pavaldžius subjektus) – policijos vado, FTB vadų – pašiepimas prilygsta Althusserio atliekamam ideologijos demaskavimo judesiui ir gali būti laikomas filmo kairuoliškumo (marksizmo?) ženklu.

Teroristai taip pat veikia pagal tam tikrą programą, tam tikrą paruoštą planą, bet jie moka prisitaikyti prie situacijos, „prisiderinti“, kaip sako sociosemiotikas Ericas Landowskis. Jis supriešina du sąveikos režimus – *programavimą* ir *derinimąsi* (greta kitų dviejų – *atsitiktinumo* ir *manipuliavimo*)<sup>48</sup>. Derinimasis – tai toks sąveikos su kitu (nesvarbu, gyva būtybe ar daiktais) režimas, kuris, kitaip nei programavimas, grįstas ne racionalumu, o jautrumu konkrečiai situacijai, ne išankstiniu apskaičiavimu, tipišku dalykų numatymu, o gebėjimu prisitaikyti prie paskirybių ir reaguoti iš anksto nenumatytu būdu.

Visų pirma, vokiečių vadas prisitaiko prie programuojančios amerikiečių vadovų dvasios, tiksliau, savąją programą *priderina* prie jų programos. Kadangi policijos vadas laukia iš vokiečių teroristinių reikalavimų, Gruberis jiems pateikia absurdiškiausią jų sąrašą, šitaip tikėdamasis papildomai laimėti laiko.

Gruberio gebėjimas *prisiderinti* prie priešininko dar geriau išryškėja per pirmąjį tiesioginį jo susitikimą su Džonu, kai šis jį atsitiktinai pričiumpa visiškai vieną ir be ginklo. Šiuo atveju jis prisitaiko ne prie numatomos kartotinės priešininko programos, o prie nenumatytos vienkartinės situacijos. Nepriekaištingu kostiumu vilkintis Hansas panašus į Nakatomi darbuotoją. O Džonas, kurio kūnas nubrozdyntas, drabužiai suplyšę ir kruvini, rankose – automatas, gali būti nesunkiai palaikytas teroristu. Kaip tik prie šios regimybės (atrodomo) ir pri-

<sup>46</sup> Althusser, *op. cit.*, p. 20–23.

<sup>47</sup> Apsimetėliai ir šantažuotojai filme lyginami su blogais TV aktoriais.

<sup>48</sup> Žr. Landowski E., „Sociosemiotika“, vert. K. Nastopka, *Baltos lankos*, 2009, Nr. 29, p. 180–187. Taip pat Landowski E., *Passions sans nom*, Paris : PUF, 2004, p. 27–32 (Landowski E., „Skaitymo išbandymas“, p. 91–119). *Idem*, „Les interactions risquées“, *Nouveaux Actes Sémiotiques*, 2005, Nr. 101–103.

siderina Gruberis, *manipuliuodamas* Džonu, priversdamas jį priimti sukonstruotą savojo asmens simuliakrą: Hansas apsimeta manęs, kad Džonas – teroristas, šitaip nesunkiai priversdamas patikėti, kad jis pats – įkaitas. Tačiau paaiškėja, jog Džonas irgi sugeba prisitaikyti prie situacijos. Įtaręs apgavystę, jis savo ruožtu imasi *manipuliuoti* Hansu ir išprovokuoja jį išsiduoti, parodyti, kas jis iš tiesų esąs (Hansas nutaiko ginklą į Džoną).

Labiausiai nuo grupinių veikėjų elgsenos skiriasi Džono veikimas. Jis yra autsaideris, veikiantis neprogramuotai ir netgi griauanantis programas<sup>49</sup>. Kad Džonas neatitinka policininko, kaip socialinio vaidmens, programos, rodo tai, jog, skirtingai nei kiti filme veikiantys policininkai, jis nedėvi uniformos, o, palyginti su Nakatomi kalėdinio vakarėlio svečiais, yra visiškai netinkamai apsirengęs, galiausiai išvis lieka pusplikis, basas. Los Andželo policija nenori patikėti, kad Džonas – policininkas ir jį pripažįsta tik tam, kad įsakytų nesipainioti, o ne tam, kad pasiūlytų bendradarbiauti.

Neprogramuojamą Džono elgseną geriausiai atskleidžia jo ir kitų veikėjų santykis su erdvėmis.

### 2.3. Inžinieriaus ir meistrautojo ryšys su erdve

Pasakojimo erdvė gali būti aptariama *statiniu* ir *dinaminu* požiūriu.

Klasikinėje naratyvinėje semiotikoje vyravo statiško pobūdžio erdvės traktuotė: keturios veiksmų stadijos siejamos su keturiais erdvių tipais. Glaustai juos pristatysiu analizuojamo filmo pavyzdžiu.

Makleinas vyksta iš *heterotopinės* (savos) erdvės, iš JAV šiaurės rytų (Niujorko), kur jis patyrė savo pirmąją stoką (išvykus žmonai)<sup>50</sup>,

<sup>49</sup> Filme „Kietas riešutėlis 3“ (*Die Hard: With a Vengeance* (1995)), Makleinas vogtu taksi važinėja Niujorko gatvėmis priešinga eismui kryptimi arba skersai kerta miesto parką, kur žaidžia vaikai. Filme „Kietas riešutėlis 4“ (*Live Free or Die Hard* (2007)) Džonas, programiškiaus padedamas, „išsilaužia“ į kompiuterines programas, kuriomis valdomos ištisos miesto komunikacijos.

<sup>50</sup> Ši erdvė per visą filmą nepasirodo, ji minima tik veikėjų kalbose. Niujorkas Džonui tampa grįžimo erdve tik kituose „Kieto riešutėlio“ filmuose.

į išbandymų, arba *topinę* (svetimą), erdvę<sup>51</sup> – pietvakarius (Los Andželą), Kalifornijos valstiją, kurios svetimumą jis pajunta vos atvykęs („Fuckin’ California !“ – sušunka jis bent kelis kartus). Niujorkiečiui nepriimtini perdėm laisvi kaliforniečių papročiai: atviras erotizmas, prabanga, narkotikai<sup>52</sup>. Nakatomi Plaza dangoraižis – *utopinė* erdvė *topinės* erdvės (Los Andželo) viduje<sup>53</sup>. Filme Nakatomi Plaza yra utopinė ne tik savo padėtimi, – pastatas, kylantis „iki pat dangaus“, – bet ir savo izoliuotumu viso miesto atžvilgiu (teroristai atkerta visas „komunikacijas“ su „išore“). *Paratopine* erdve, kurioje įgyjama kompetencija veikti, čia galima laikyti Nakatomi Plaza supančią erdvę, nes joje veikia tikri ir tariami Džono pagalbininkai, o šie visada susiję su subjekto kompetencija (galėjimu ar negalėjimu) veikti<sup>54</sup>.

Tačiau šio žanro kino pasakojimuose (veiksmo filmuose) dar svarbesni *dinaminiai* veikėjų santykiai su erdve. Dėl to prie įprastos naratyvinės erdvės analizės pridursiu *judančio kūno* ir *fizinės erdvės* sąveikos analizę. Šio tipo santykį su erdve, kaip matysime, diktuoja ne naratyviniai veiksmai, o vien *kūniškas judėjimas* erdve. Tokiu atveju į erdvę žiūrима ne *figūratyvinio* požiūriu – kaip į kokią nors

<sup>51</sup> Greimo pasiūlyta heterotopinės / topinės erdvės (arba pradinės stokos erdvės ir išbandymų erdvės) perskyra atitinka tai, ką Proppas vadina savos / svetimios erdvės perskyra (pasakų herojaus išbandymai visada vyksta „kitur“, svetimose šalyje). Topinės erdvės sąvoka universalesnė, nes anaipol ne visada išbandymai vyksta svetimose erdvėse (antai kituose filmuose Džonas juos patiria jau „savame“ mieste – Niujorke).

<sup>52</sup> Į Nakatomi Plaza Džoną atveža prabangus limuzinas, atsiųstas žmonos šefo. Vos įžengusį į kalėdinį vakarėlį Džoną puola glėbesčiuoti vienas iš nepažįstamų svečių, paskui jis susiduria su pora, akivaizdžiai ieškančia, kokiame kabinete pasimylėti. Bendrovės direktoriaus atvestas į Holės kabinetą, Džonas ten aptinka Elį, uostantį kokainą. Vos pasirodžius Holei, Elis reikalauja, kad šioji vyrui pasigirtų savo ką tik dovanų gautu „Rolexu“.

<sup>53</sup> Utopinėje erdvėje paprastai vyksta svarbiausi išbandymai (tarp jų – lemiamasis). Greimas utopinę erdvę apibrėžia taip: „<...> kur herojus pasiekia pergalę <...> – vieta, kuri mitiniuose pasakojimuose dažnai būna po žeme, danguje ar po vandeniu“ – Greimas A. J., Courtés J., *Sémiotique. Dictionnaire raisonné*, p. 413.

<sup>54</sup> Tikriesiems priklauso du juodaodžiai – limuzino vairuotojas Argailas ir policijos seržantas Paelas. Pagrindinė jų pagalba – psichologinio (kognityvaus) pobūdžio: jie moraliai palaiko Džoną. O pačioje pabaigoje jie abu pereina į pragmatinio veikimo plotmę – kiekvienas jų nužudo po vieną Gruberio pagalbininką. Tariami Makleino pagalbininkai – Los Andželo policija, FTB ir žurnalistai.

funkciją, vaidmenį atliekančią vietą (pvz., vieta darbui, poilsiui ar panašiai), o daugiausia *plastiniu* aspektu – kaip į darinį, kuriam būdingos materialios ypatybės: tūris, paviršiai, plastinės formos, dinaminės ašys.

Savo struktūra dangoraižis determinuoja judėjimą *vertikalia* ašimi. Ja juda visi filmo veikėjai – nuo teroristų iki įkaitų. Vertikalė primeta elementariausią juslinę priešpriešą *viršus* vs *apačia*. Semantinėje plotmėje šiame filme ji atitinka *iš(si)gelbėjimo* vs *pražūtis* priešpriešą. Džonas išsigelbėjimo ieško viršutiniuose aukštuose, vėliau kviečia pagalbą nuo dangoraižio stogo. Teroristams leidimasis žemyn reiškia pražūtį, mirtį. Pirmasis teroristas miršta krisdamas nuo laiptų (pastato viduje), paskutinis (Gruberis) – nuo dangoraižio (pastato išorėje). Pats Džonas nuleidžia žemyn kelis priešus, siekdamas taip pasiūsti grėsmės ženklą. Tiesa, Džonui ši *viršaus* vs *apačios* opozicija ambivalentiška: ji svyruoja tarp buvimo ir atrodymo. Tai, kas iš pradžių atrodo kaip išsigelbėjimas, vėliau paaiškėja esąs didžiausias pavojus: ieškodamas išsigelbėjimo ant stogo, Džonas ten susilaukia šūvių (iš pradžių teroristų, vėliau – FTB); leisdamasis ar šokdamas žemyn, jis rizikuoja gyvybe, bet visuomet išsigelbėja.

Vis dėlto tose pačiose erdvėse veikėjai juda skirtingai.

Teroristai į erdves patenka „normaliu“, „teisėtu“ būdu – persirengę ir naudodamiesi padirbtais dokumentais. Jie kontroliuoja erdves ir erdvės jiems atsiveria. Gruberis žavisi Nakatomi direktoriaus Takagi architektūriniais maketais: „Kai Aleksandras išvydo savo imperijos platybes, jis pravirko, nes nebeliko ko užkariauti. <...> Kaip nuostabu! Man patiko konstruoti maketus, kai buvau vaikas. Tikslumas, dėmesys mažiausiai detalei“ (00:27:48). Gruberis ir Takagi palaiko racionalų „inžinieriaus“ santykį su erdve.

Džonas, visai priešingai, su erdve elgiasi nelyginant „meistrautojas“ (naudojantis Lévi-Strausso priešprieša<sup>55</sup>) ir ja juda paslapčia,

<sup>55</sup> Lévi-Straussas įveda „meistrautojo“ (*bricoleur*) ir „inžinieriaus“ priešpriešą, kalbėdamas apie mitinio ir mokslinio mąstymo skirtumus. Žr. Lévi-Strauss C., *Laukinis mąstymas*, vert. M. Daškus, Vilnius: Baltos lankos, 1997, p. 29–30 ir t.

nelegaliai – atsarginiais išėjimais, avariniais laiptais, ventiliacijos angomis ar vamzdžiais, lifto šachta. Jis priverstas įveikti erdvę, ji jam pati neatsiveria. Jis nuolat naudoja jėgą ar meistrautojo įrankius (metalinę lazda ar atsuktuvą, atsitiktinai rastus po ranka dar nebaigta-me įrengti pastato aukšte, arba automata) lifto durims ar ventiliacijos angai atidaryti.

Lyginant su kitais, Džonas yra mobiliausias: jis juda ir aukštyn, ir žemyn, ir pastato viduje, ir išorėje. Be to, kai kurie jo judėjimo būdai saviti tik jam. Jis vienintelis iš veikėjų vertikalia ir horizontalia ašimi juda *uždaromis, siauromis, apglobtomis erdvėmis*: tuneliais, šuliniais, angomis, visais dangoraižio „viduriais“.

*Plastinėje* plotmėje toks *slaptas*, „užkulisinis“ *angų* bei *kiaurymių labirintas* sudaro priešpriešą *viešoms*, „oficialioms“ Nakatomi Plaza erdvėms, kuriose valdė tarptautinės japonų bendrovės direktorius, o vėliau valdo vokiečių teroristų vadas: tai *languota*, *į keturkampius padalyta (quadrillé)* (permatoma ar baltų plytelių paviršiaus) erdvė. Michelio Foucault tyrimai<sup>56</sup>, kuriuose nagrinėjami skirtingi galios veikimo (taikymo) režimai ir jų pasireiškimas erdvėje, leidžia šią languotą erdvę sieti su *disciplinavimo* mechanizmu, grįstu *racionalumu, normalizavimu, dominavimu, pavergimu*, smulkiausios *detalės kontrole*<sup>57</sup>. Šią skaidrią (stiklinę) languotą erdvę Džonas sudaužo – pramuša joje skylę<sup>58</sup>.

*Figūratyviu* lygmeniu tos užslėptos, „pogrindinės“, nematomos, nelankomos dangoraižio erdvės susijusios su moters kūnu. Kelis kar-

<sup>56</sup> Foucault M., *Surveiller et punir*, Paris : Gallimard, 1975, p. 161–175 (Foucault M., *Disciplinuoti ir bausti* (vert. M. Daškus), Vilnius: Baltos lankos, 1998); idem., *Sécurité, territoire, population*, Paris : Seuil/Gallimard, 2004, p. 46. Taip pat apie tai žr. Keršytė N., „Erdvės kontrolė: pėsčiųjų judėjimas Paryžiaus ir Vilniaus gatvėse“, *Naujasis Židinys*, 2007, Nr. 11–12, p. 368–376.

<sup>57</sup> Įdomu, kad jau kino istorijos pradžioje hierarchiniais santykiais grįsta, beasmėnė, racionali valdžios erdvė pateikiama kaip languota, *į keturkampius padalyta* erdvė. Žr., pavyzdžiui, viešbučio erdves žymaus vokiečių režisieriaus Friedricho Wilhelmo Murnau, kūrpusio ir JAV, filme „Paskutinis žmogus“ (*Der Letzte Mann*) (1924).

<sup>58</sup> Kai nori išmesti pro ją vieno teroristo lavoną, kad prisišauktų pagalbos; vėliau – kai nori išskoti iš dangoraižio išorės *į* vidų.

tus kirsdamas vieną jų, Džonas pamato ant sienos pakabintus plakatus su apsinuoginusiomis seksualiomis moterimis<sup>59</sup>. O itin specifinis Džono judėjimas šiomis erdvėmis verčia jas sieti su *moters iščiomis*. Tokią interpretaciją skatina kitų figūrų atsikartojimas:

- a) pasikartojanti *nėščios moters* figūra (filme jų yra dvi: Holės asistentė ir Pauelo žmona<sup>60</sup>);
- b) laikinė *Kalėdų nakties* figūra (visi išbandymai vyksta Kūčių naktį – Kalėdų išvakarėse);
- c) Džono kaip policininko atliekamas tematinis *gelbėtojo* vaidmuo.

Prie viso to dar prisideda kelios kitos pasikartojančios figūros.

Visų pirma – *basos pėdos*. Pačioje filmo pradžioje Džono pakeleivis, matydamas jo baimę leidžiantis lėktuvui, duoda keistą patarimą, kaip išverti skrydį: „Kai nukeliausit ten, kur vykstate, <...> basas pavaikščiokite po kilimą, sugniaužęs lyg kumščius kojų pirštus“ (00:01:09). Apie tai Makleinas prisimena prausdamasis po kelionės Elis biure ir laukdamas sugrįžtant Holės, bet išiveržia teroristai ir jis visą likusį laiką taip ir lieka basas. Šios basos kojos, kurios pabaigoje sužeidžiamos ir palieka kraujo pėdsaką ant languoto grindų plytelių, laikraščiais nukloto paviršiaus (abi figūros susijusios su valdžios, galios tema), sugretintos su gelbėtojo vaidmeniu, kuria trapius, pažeidžiamus, beginklius, o ne visagalio *Gelbėtojo* įvaizdį.

Be to, *virvės* figūra. Kaskart šokdamas žemyn, Džonas prisikabina kokia nors virve: ventiliacijos šulinyje leisdamasis nuo vienos angos prie kitos, pasinaudoja automato diržu; šokdamas nuo dangoraižio stogo, prisiriša gaisrininkų gelbėjimo juosta<sup>61</sup>.

Visas šias iš pažiūros atsitiktines figūras sujungus į viena ir susiejus su kūno judėjimu erdve, galima atrasti netiesioginę analogiją:

- a) tarp specifinio Džono būdo judėti pastato viduje ir būdo, ku-

<sup>59</sup> „Mergaitės!“ (00:48:02) – sumurma Džonas, prabėgdamas pro šalį.

<sup>60</sup> Kaip Pauelas sako, „ji darbuojasi prie jų pirmojo [vaiko]“ (01:21:36).

<sup>61</sup> Šis epizodas ypač išsiskiria tuo, kaip, kybodamas ant virvės, Džonas pramuša dangoraižio langą ir išsoka į vidų kraujuojančiomis pėdomis į priekį.



riuo gimstantis kūdikis, prikabintas virkštele, juda motinos įsčiomis;

- b) tarp Jėzaus, Gelbėtojo ir nuodėmių Atpirkėjo, ateinančio į pasaulį mažutėlio kūdikio pavidalu, ir naujojo pasaulietinio Mesijo, nusilpusio, apiplyšusio, pažeidžiamo, ateinančio gelbėti Los Andželo pasaulio, sugadinto prabangos ir geidulių.

#### 2.4. *Naujos tvarkos gimimas*

Išnagrinėjus „paviršini“ (labiausiai matomą) pasakojimo lygmenį (veikėjus, erdves, įvairias pasikartojančias figūras<sup>62</sup>), galima pereiti prie giliausio ir abstrakčiausio semantinio lygmens ir suformuluoti, kokios bendriausios vertės valdo šį kino pasakojimą.

Pradėdama naratyvinę analizę minėjau, kad bendriausia stokojama vertė, išryškėjanti filmo pradžioje, – tai *darni komunikacija, taikūs socialinis saitas*. Jos trūkumas kaip tik ir įveikiamas pasakojimo pabaigoje tiek visuotiniu, tiek asmeniniu mastu: įkaltai atkuria ryšį su „išoriniu“ pasauliu, o Džonas atranda santarvę su žmona.

Tad didžiausių priešpriešą šiame pasakojime sudaro du komunikaciniai būviai – *santaika* (kito asmens pripažinimas) ir *kova* (kito asmens neigimas). Pasakojimas prasideda nuo *taikaus būvio neigimo*, nuo *fizinės kovos su kitu*, kai kitas *sunaikinamas* primetant jam savo valią. Toks yra teroristų vado Gruberio santykis su įkaitais, ypač su Takagi ir Elis, o vėliau ir su savo „dešiniąja ranka“ Karlu<sup>63</sup>. Tai bejausmiu, viską programuojančiu racionalumu grįstas santykis. Viso to priešybė – *pasitikėjimas kitu*, kito asmens pripažinimas neatsisakant savęs ir leidžiant kitam realizuoti savo galimybes, abipusis palaikymas. Toks santykis užsimezga tarp Džono ir Pauelo, ir net tarp jo ir Gruberio per pirmąjį jų susitikimą<sup>64</sup>, pagaliau, tokį santykį

<sup>62</sup> Semiotinėje analizėje svarbūs tiek skirtumai (opozicijos), tiek pasikartojimai (izotopijos).

<sup>63</sup> Gruberis pasirošęs pabaigoje paaugoti artimiausią pagalbininką Karlą, kai ryžtingai spaudžia sprogmenų paleidimo mygtuką.

<sup>64</sup> Kai Džonas dar nežino, su kuo turi reikalą.

Džonas atranda su žmona. Čia kaip bejausmio racionalumo priešybė veikia jautrumas kitam, pažeidžiamumas.

Tarp šių dviejų kraštutinių būvių filme išryškėja ir tarpiniai būviai, nesudarantys radikalios priešpriešos. Fizinio neigimo būvį papildo *dvasinis neigimas*, *kito niekinimas*, savo galios jam primetimas *grasinant* ar *šantažuojant* (teroristų santykis su įkaitais, Elis, policijos šefo santykis su Džonu, žurnalistų santykis su Makleinių vaikais) arba kito nepripažinimas siekiant savęs pripažinimo, *konkurencija* su kitu ar *nepasitikėjimas* juo (Džono elgesys su žmona įvykių pradžioje, Robinsono – su Džonu, FTB agentų – su policijos šefu, žurnalistų tarpusavio santykiai). Čia veikiama gudrumu, išradingumu, apgaule, klasta. O taikaus pripažinimo būvį papildo *pasidavimas kitam*, kai kitas pripažįstamas atsisakant savęs (įkaitai prieš teroristus). Čia reikiasi neracionalumas, instinktu besiremiančios emocijos (įkaičių klyksmai, chaotiškas reagavimas į situaciją).

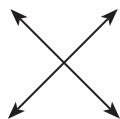
Šių keturių priešingų komunikacijos būvių, ar socialinio santykio su kitu, sistemą galima pavaizduoti semiotiniu kvadratu:

santaika

*kito pripažinimas, pasitikėjimas kitu*  
(išpažintys, moralinis palaikymas)  
jautrumas

kova

*kito naikinimas*  
(moralinis ir fizinis smurtas)  
bejausmis racionalumas



pasidavimas

*paklusimas kitam*  
(bevališkumas, bejėgystė)  
neracionalumas, instinktai

nesantarvė

*kito niekinimas*  
(konkurencija, grasinimai, šantažas)  
gudrumas, apgaulė, klasta

Tie, kurie veikia neigdami kitą (dešinioji kvadrato pusė, vadinama neigiama deikse) – teroristai, policija, FTB, žurnalistai – kaip vertės objekto siekia *Galios* (arba tarpinio, pagalbinio vertės objekto, padedančio pasiekti Galios – pinigų). Bendraudami su kitais, jie juos traktuoja kaip daiktus<sup>65</sup>. Jų komunikacijos priemonės – *ginklai* ir nešiojamoji *radijo* stotelė. Kad ginklas – taip pat komunikacijos įrankis, matome ne tik pasakojimo turinio plotmėje (kai vyksta mainai ginklais ar jais grasinama, šantažuojama), bet ir pasakojimo veiksmo (sakymo) plotmėje: ne vieną kartą filmo veikėjai (Karlus, Džonas, Pauelas) nukreipia ginklą tiesiai į filmo žiūrovą<sup>66</sup>. Tokios scenos pačią *komunikaciją* verčia suvokti kaip *prievartos aktą*. Taip įprastai euforiniam komunikacijos vertinimui šiuolaikinėje masinėje kultūroje (komunikuoti ir kuo daugiau – didžiausias gėris) priešpriešinamas daug ambivalentiškesnis požiūris į šį fenomeną, parodant, kad komunikuoti – tai taip pat prievartauti kitą, naudojant įvairiausias smurto formas – žeminimą, grasinimą, šantažą.

Tie, kurie veikia pripažindami kitą (kairioji kvadrato pusė, arba teigiama deiksė), arba nieko nesiekia (įkaitai), arba jų vertės objektas – tarpusavio *sutarimas*, *abipusė pagarba* (Džonas, Holė ir Pauelas). Jų komunikacijos priemonė – tas pats nešiojamasis *radijas*. Tai rodo šios priemonės ambivalentiškumą: ji gali būti panaudota tiek

<sup>65</sup> Žr. teroristų, taip pat policijos, o ypač FTB, požiūrį į įkaitus. Agentai ciniškai skaičiuoja būsimas aukas procentais: „Likvidavę teroristus, prarasim maksimum 20–25 proc. įkaitų“ (01:51:15).

<sup>66</sup> Į filmo žiūrovą nutaikyto ginklo vaizdas, aišku, nėra naujas kine. Pirmą kartą jis pasirodo Edwino S. Porterio filmo „Great Train Robbery“ (1903) pabaigoje. „Kietame riešutėlyje“ tai nėra šiaip žiūrovus šokiruojantis triukas, jis integruotas į pasakojimą ir yra gerai sukonstruotos naratyvinės sistemos dalis. Kai paskutinį kartą matome Pauelo pistoletą, nutaikytą į žiūrovą (jis ką tik juo nušovė iš pastato išbėgusį Karlą), gražiai sužaidžiant pirmu ir antru planu, pistoleto vaizdas ištirpsta ir į pirmą planą iškyla sutrikęs Pauelo veidas, žvelgiantis tiesiai į žiūrovą, o kitame plane jau rodomas išsigandęs Džono, žvelgiančio tiesiai į ekraną, žvilgsnis. Taip panaudojama *veido* ir *ginklo* priešprieša, o kartu – paralelė. Ji ypač taikliai įvardijama prancūzų filosofo E. Levino: „<...> kito žmogaus veidas kartu yra ir mano pagunda užmušti, ir [įsakymas] „nežudyk“, kuris štai mane kaltina ar įtaria ir man draudžia, bet taip pat manęs prašo ir reikalauja“ – Levinas E., *Apie Dievą, ateinantį į mąstymą*, p. 324 (Lévinas E., *De Dieu qui vient à l'idée*, Paris : J. Vrin, 2004 (1-ière éd. 1982), p. 246).

grasinimui, tiek išpažinčiai<sup>67</sup>. Vokiečių siektiems *pinigams*, kuriuos Nakatomi korporacijos seife jie aptinka *vertybinių popierių* (obligacijų) pavidalu, priešpriešą sudaro *balti popieriaus lapai*, filmo pabaigoje krentantys iš apgriuvusio dangoraižio tarsi sniegas, tarsi Geroji Žinia. *Sprogmenims – mirties* figūrai – priešpriešą sudaro panašiai atrodantys *Twinkie pyragėliai*, kurie palaiko *gyvybę*<sup>68</sup>. Taip pat ginklamis priešpriešą sudaro *juokas*, kuriuo Džonas „nuginkluoja“ Hansą<sup>69</sup>, ir *cigaretės*<sup>70</sup>.

Dabar jau galima suprasti, kokia nauja tvarka iškyla su naujojo Gelbėtojo pergale. Ši tvarka nėra matoma, nes ji steigama be jokios institucijos, ji veikia individualiame žmogaus santykiyje su kitu žmogumi. O kartu ji sudaro priešpriešą visoms galios institucijoms – represiniams ir ideologiniams valstybės aparatams, veikiantiems pagal „senąją“ tvarką.

### Išvados

Pamatinės šio filmo semantinės kategorijos, valdančios visą pasakojimą, labai bendros, abstrakčios: *karas-kova* (naikinimas-smurtas), *santaika* (pripažinimas), *nesantarvė* (niekinimas), *nekova-pasidavimas* (paklusi-

<sup>67</sup> Plg. kaip ja naudojasi Džonas, kai kalbasi su Hansu Gruberiu ir kai kalbasi su Paelu.

<sup>68</sup> Juos nėščiai žmonai perka Paelas, o vėliau ragauja Džonas. Į Džono klausimą, iš ko jie padaryti, Paelas atsako, kad *Twinkie* „idealiai tinka augantiems vaikams“ (01:21:32). Šie po du parduodami pyragėliai savo forma primena filme rodomus sprogmenis (žr. <http://en.wikipedia.org/wiki/Twinkie>). Paralelė figūratyvinėje plotmėje leidžia juos susieti ir tarp jų išvelgti semantinę gyvybės / mirties opoziciją.

<sup>69</sup> Kalbėdami vienas su kitu jie visą laiką juokauja – dažniausiai piktdžiugiškai, kandžiai, ironiškai. O paskutinėje jų susidūrimo scenoje Džonas besijuokdamas atitraukia Hanso dėmesį ir taip sugeba vos keliomis kulkomis nušauti likusius priešininkus.

<sup>70</sup> *Cigaretės, kaip pasitikėjimo ženklas, priešpriešinamos pistoletui kaip disforinės komunikacijos figūrai*. Bendraudamas su savo tikroju pagalbininku seržantu Paelu, su juo atvirai kalbėdamasis, Džonas visada rūko. Tai leidžia cigaretei priskirti euforinės, pozityvios komunikacijos semą. Ginklas (pistoletas) paprastai susijęs su disforine, negatyvia komunikacija ar net su komunikacijos riba – jos pabaiga. Džono ir Hanso pirmojo susitikimo pradžioje kuriama paralelė tarp cigaretės ir pistoleto – jų mainai žymi bendrininkavimą, pasitikėjimą. Bet pistoletą gavęs Hansas numeta ant žemės cigaretę, ją pamina batu (iš tiesų jis nerūko) ir nutaiko ginklą Džonui į nugarą. Taip jis supriešina cigaretę ir ginklą.

mas). Tokiu abstrakčiausiu lygmeniu „Kietas riešutėlis“ iš esmės nesiiria nuo daugelio kitų – senovinių ir modernių – pasakojimų.

Šios „kalėdinės pasakos“ specifika ima ryškėti naratyvinės sintaksės, arba pasakojimo veiksmų, lygmenyje, kuriame galima matyti, kad herojaus žmonai priskiriamas ne vien pasakoms įprastas vertės objekto vaidmuo, ji atlieka ir subjekto vaidmenį. Taip atsiskleidžia šio pasakojimo modernumas – atitikimas vakarietišškai feministinei ideologijai. Bet labiausiai filmo specifika ryškėja iš diskursyvinio-figūratyvinio (erdvės, laiko, veikėjų) lygmens. Iš to, kaip pateikiami kolektyviniai veikėjai – policija, FTB, žurnalistai – ir su kokiomis vertėmis jie siejami (nesantarvė, galios siekimas niekinant kitą), galime matyti aiškiai kritinį požiūrį į amerikietiškus „represinius“ bei „ideologinius aparatus“, ir toks požiūris prilygsta altuseriškajai kairuoliškai (marksistinei) kritikai. O ypač originalus erdvės ir pagrindinio veikėjo judėjimo erdvėmis panaudojimas, susiejus jį su kitomis pasikartojančiomis figūromis, leidžia pamatyti anaipol neakivaizdų krikščioniškų vertybių sluoksnį.

Akivaizdu, kad norint atskleisti, kokia ideologinė verčių sistema ginama ar kritikuojama konkrečiame pasakojime, nepakanka išryškinti abstrakčias semantines kategorijas, kurių dinamika (santykių sistema) išreiškiama semiotiniu kvadratu. Skirtingos ideologinės stovyklos ar filosofinės mokyklos operuoja tomis pačiomis bendriausiomis universalijomis (*taika vs karas, gėris vs blogis, gamta vs kultūra*), todėl būtina aprašyti, kokie veikėjai jų siekia, kokiais jusliniais pavidalais jos „įkūnijamos“, į kokias figūras „investuojamos“<sup>71</sup>. Matome, kad šiame kino pasakojime išryškėja bent keturios labai skirtingos aksiologijos, arba „lokalios ideologijos“ (Althusserio terminais kalbant) – krikščioniškoji, feministinė, kairuoliškoji, kapitalistinė. Jos sujungiamos į tokią rišlią reikšminę sistemą, kurioje hierarchiniai

<sup>71</sup> Panašią mintį randu Ricœur, komentuojančio Greimą, tekste: „Gyvenimo ir mirties vertės prisiima visi žmonės. Tai, kas būdinga vienai ar kitai kultūrai, vienai ar kitai mąstymo mokyklai, vienam ar kitam pasakotojui, – tai būtent šių didžiausių verčių investavimas į apibrėžtas figūras...“ – Ricœur P., *Temps et récit II*, Paris : Seuil, 1984, p. 102.

galios santykiai, grįsti kito asmens niekinimu ar naikinimu, atsiduria neigiamame poliuje (šios vertės atmetamos, jas reprezentuojančios institucijos sugriaunamos, asmenys sunaikinami ar bent išjuokiami), o santarvės santykiai, kuriais pripažįstamas kitas asmuo visiškai juo pasitikint, – teigiamame poliuje (šios vertės palaikomos ar atrandamos). Nagrinėtas pasakojimas neturi vienos ideologijos, jis skleidžia si kaip skirtingų ideologijų susidūrimo laukus.

Semiotinė analizė išmoko vertybes, idėjas, ideologiją išvelgti ten, kur jų šiaip iš pirmo žvilgsnio visai nematyti – veiksmuose, poelgiuose, pasirinkimuose, arba ten, kur apie jų buvimą nė neįtartum – tarkime, pasakojimo erdvėse, veikėjų judėjimo jomis būduose. Galimybė pamatyti tokius savaime neakivaizdžius dalykus pateisina semiotinės analizės kruopštumą, išsamumą, nuoseklų metodiškumą.

### LITERATŪRA IR ŠALTINIAI

Althusser L., „Idéologie et appareils idéologiques d'État“ (1970), *Positions (1964–1975)*, Paris : Les Éditions sociales, 1976, p. 67–125.

Althusser L., „Ideologija ir ideologiniai valstybės aparatai“, vert. I. Ragaišienė, D. Daugirdienė, *XX a. literatūros teorijos: chrestomatija*, sud. A. Jurgutienė, t. 2, Vilnius: LLTI, 2011, p. 257–272.

Barthes R., „L'activité structuraliste“ (1963), *Essais critiques*, Paris : Seuil, 1964.

Bourdieu P., *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris : Seuil, 1992.

Bourdieu P., *Raisons pratiques*, Paris : Seuil, 1996.

Bourdieu P., „Kultūrinės produkcijos laukas, arba atvirksčias ekonomikos pasaulis“, vert. L. Jakonytė, *XX a. literatūros teorijos: chrestomatija*, sud. A. Jurgutienė, t. 2, Vilnius: LLTI, 2011, p. 273–327.

Eagleton T., *Marxism and Literary Criticism*, London: Methuen, 1976.

Foucault M., *Surveiller et punir*, Paris : Gallimard, 1975.

Foucault M., *Sécurité, territoire, population*, Paris : Seuil/Gallimard, 2004.

Greimas A. J., Courtés J., *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris : Hachette, 1976.

Greimas A. J., „L'actualité du saussurisme“, *La mode en 1830*, Paris : PUF, 2000.

Landowski E., *Passions sans nom*, Paris : PUF, 2004.

Landowski E., „Les interactions risquées“, *Nouveaux Actes Sémiotiques*, 2005, Nr. 101–103.

Landowski E., „Skaitymo išbandymas“, vert. N. Keršytė, *Baltos lankos*, 2005, Nr. 20, p. 91–119.

Landowski E., „Sociosemiotika“, vert. K. Nastopka, *Baltos lankos*, 2009, Nr. 29, p. 180–187.

Lévi-Strauss C., *Laukinis mąstymas*, vert. M. Daškus, Vilnius: Baltos lankos, 1997.

Lévinas E., *De Dieu qui vient à l'idée*, Paris : J. Vrin, 2004 (1-ière éd. 1982).

Levinas E., *Apie Dievą, ateinantį į mąstymą*, vert. N. Keršytė, R. Matuzevičiūtė ir kt., Vilnius: Aidai, 2001.

Maingueneau D., *Literatūros kūrinio kontekstas*, vert. J. Skersytė, Vilnius: Baltos lankos, 1998.

Ricœur P., *Temps et récit II*, Paris : Seuil, 1984.

Ricœur P., *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris : Seuil, 1986.

Šidlauskas M., „Marksizmas, ideologijos kritika, sociokritika“, *XX a. literatūros teorijos*, sud. A. Jurgutienė, Vilnius: VPU, 2006, p. 238–257.

Žukauskaitė A., *Anapus signifikanto principo. Dekonstrukcija, psichoanalizė, ideologijos kritika*, Vilnius: Aidai, 2001.

## SUMMARY

### IDEOLOGY AND FICTION (“DIE HARD”)

The first, theoretical, part of this article presents a brief survey of the Marxist and neo-Marxist theory concerning ideology. Starting from the conception of ideology as a false image of the world, this tradition has evolved towards the definition of ideology as a set of symbolic and discursive structures. This change, which is performed in Althusser's works, allows to compare the Althusserian neo-Marxist conception of ideology with Greimas' structural semiotics, which offers methodological tools for the analysis of ideological manifestations in narrative fiction.

The second part is devoted to a semiotic study of the action film “Die Hard” with the purpose of disclosing the organisation of its ideological dimension. In this film, ideological values are mostly conveyed by the way how narrative roles of individual characters are constructed, by the form attributed to collective identities, and by the relations of both to space. The analysis shows that four different ideologies intersect in this cinematographic narration.