

VILNIAUS UNIVERSITETAS
FILOLOGIJOS FAKULTETAS

Vladas Rožėnas

Intermedialių literatūros studijų programa

Rašto darbas

Kinematografiškumo raiška šiuolaikinėje lietuvių prozoje

Darbo vadovė prof. dr. Irina Melnikova

2021 m. gegužės 24 d.

Vilnius 2021

Vladas Rožėnas, *Kinematografiškumo raiška šiuolaikinėje lietuvių prozoje; Manifestation of Cinematicity in the Modern Lithuanian Prose Fiction*, Magistro darbas, vadovė prof. dr. Irina Melnikova, Vilniaus universitetas, Filologijos fakultetas, 2021, 63 p.

Raktiniai žodžiai: kinematografiškumas, intermedialumas, intermodalumas, ikoniškumas, vizualumas

Keywords: cinematicity, indermedial dialogue, intermodality, visual text

Anotacija

Magistro darbe „Kinematografiškumo raiška šiuolaikinėje lietuvių prozoje“ analizuojami Alvydo Šlepiko, Virginijos Rimkaitės ir Vido Morkūno tekstai – juose atrandamos kinui būdingos pasakojimo technikos ir kiną primenančio žvilgsnio iliuzijos kūrimas. Teorine prieiga pasirenkama Charleso S. Peirce'o ženklo samprata grįsta Larso Elleströmo intermedialumo kaip indermodalumo koncepcija. Darbe klausiama apie išskirtinius kino patyrimo bruožus, kokios pasakojimo technikos literatūroje priskirtinos kino imitacijai bei koks šių technikų keliamas poveikis skaitytojui. Tirti XXI a. lietuvių prozos kūriniai skirtingais būdais kvestionuoja įprastas skaitymo strategijas, o medijų dialogas juose verčia reflektuoti skaitymą kaip aktyvios regos – ne tik klausos – reikalaujančią veiklą.

Annotation

The MA thesis considers the issue of intermedial dialogue between texts of two media – literature and cinema, specifically, the ways literary text employs cinematic techniques that influence the process of its reception and meaning-making. It re-examines the discussion of literature-cinema relationship within the field of existent intermedial research, and raises the following questions: What inspires the reader to classify phenomena, texts or devices as cinematic? What are the literary ways to imitate cinematic modes of expression? How do these literary devices create cinematic effects? The theoretical and methodological background for the study is Lars Elleström's concept of intermediality as intermodality, grounded in Peircean semiotics, and his three-layered notion of medium. The analysis focuses on the prose fiction of the modern Lithuanian writers Virginija Rimkaitė, Alvydas Šlepikas and Vidas Morkūnas. It examines the forms in which the texts reveal their cinematic traits, and the effects those traits produce.

Santrauka

Magistro darbe „Kinematografiškumo raiška šiuolaikinėje lietuvių prozoje“ analizuojamas kino bei spausdintos prozos literatūros medijų dialogas Alvydo Šlepiko, Virginijos Rimkaitės ir Vido Morkūno kūrinuose. Teorine prieiga prie problemos darbe pasirenkama Charleso S. Peirce'o ženklo samprata grįsta Larso Elleströmo intermedialumo kaip indermodalumo koncepcija. Laikomasi kertinės prielaidos, kad jutimis patyrimas yra pirma ir esminė bet kokios suvokėjo interpretacijos stadija.

Teorinėje darbo dalyje pateikiamas ankstesnių temai skirtų akademinų darbų aprašymas bei apibrėžiama, kas laikoma kinu kaip specifikuota medija. Pastebima, kokias jusles įprastai aktyvuoja kino žiūrėjimo patirtis ir kokių būdu medija mezga santykį su suvokėju. Būtent šis ryšio pobūdis (drauge su konkrečiomis kinui būdingomis technikomis) ir laikomas kinematografiškumo raiškos požymiu – kinematografiška laikytina ta literatūra, kuri vienokiu ar kitokiu būdu imituoja kino žiūrėjimo patirtį. Nors baigtinio sąrašo savybių, laikytinų būdingomis kinui, sudaryti neįmanoma, darbe pateikiamas sąlyginis tokių bruožų sąvadas, tampantis aiškesniu pamatu apibrėžiant įmanomas medijų dialogo formas.

A. Šlepiko romane *Mano vardas – Marytė* kinematografiškumo raiška laikoma nemedijuoto aplinkos aprašymo technika, skaitytojo priklausymo pasakojimo erdvei iliuzija, skirtingų pasakojimo laikų ir plotmių sutapatinimas, onomatopėjos bei vaizdaraštiniai ženklai, o bendras šių priemonių įspūdis padeda vaikiško patyrimo reprezentacijos kūrimui. Tekste kiną žiūrą primenančios priemonės padeda atskleisti kalbos kaip sistemos suvokimo problemą. Romanas sukuria įspūdį, jog įvykiai skaitytojo patiriami nešališkai – pasakotojas suvokėjui nepaaiškina, kokią vietą pasakojime užima pateikiamos scenos, kas priklauso pasakojimo realybei, o kas sapnui. Šis pateikimo būdas esmiškai susijęs su viena knygos temų – ženklų pažinimu bei kalbos suvokimo procesu kaip keliu nuo garsų pamėgdžiojimo iki jų reikšmės suvokimo.

V. Rimkaitės apsakyme „šeštas. Atmestieji. arba Gyvybės duona“ kino juostą primena teksto skaidymas kadrais, knygos lape keliantis nebe pasakojimo vientisumo, bet jo skaidymo įspūdį. Kino bei literatūros dialogo problemą tekste kelia kūrinio išdėstymas bei įforminimas, verčiantis skaitytoją pastebėti, kad veikėjų judesius dalimis skaido jau pati užrašymo forma. Neįprastomis žymėmis aktyvinamas skaitytojo žvilgsnis leidžia suformuoti teksto vienį tik suvokėjui supratęs, kaip laužomos tradicinės skaitymo strategijos bei pradėjus vadovautis naujomis, būdingomis kinui. Pasakojimo visumą sukuria skaitytojo gebėjimas fiziškai judėti tekstu ir savo žvilgsniu jungti dalis.

V. Morkūno novelėse iš rinkinio *pakeleivingų stotys* rega tampa priežasties ir pasekmės ryšiu nesiejamų įvykių jungimo principu – visuose aptariamuose kūrinuose derinami skirtingi žiūros taškai bei plotmės, nepateikiant skaitytojui atsakymo apie jų jungimo reikšmę, bet suteikiant informaciją apie vizualius panašumus. Pastebimas intertekstinis ryšys su Jameo Joyce'o „nušvitimo“ samprata.

Nors kiekvienu atveju kino žiūros iliuzija kuriama skirtingais būdais ir prie teksto įreikšminimo prisideda skirtingais keliais, nagrinėtuose tekstuose pastebimas aiškus persidengimas. Šiuolaikinės lietuvių prozos literatūros rėmuose kinematografiškumo raiška – tai būdas reflektuoti skaitymo patirtį. Istorškai bei kultūriškai nusistovėję kino bei spausdintos literatūros medijų supratimai kelia suvokėjams lūkesčius, ko galima tikėtis susidūrus su naujais šių medijų kūriniais. Kinematografinė raiška pasižymintis literatūros kūriniai visais tirtais atvejais lūkesčius griauna ir verčia skaitytoją – net ir nereflektuojantį intermedialumo problemos – žvelgti į tekstą bei jo tekstūrą kitokiu, daugiau panašumų su kinu turinčių būdu.

Turinys

Turinys.....	5
Įvadas.....	6
1. Kinematografiškumo samprata.....	7
1.1. Kinematografiškumo tyrimų tradicija	7
1.2. Teorinės kinematografiškumo analizės prielaidos	10
2. Žvilgsnis į ekraną ir žvilgsnis į lapą – „šeštas. Atmestieji. arba Gyvybės duona“.....	19
3. Nemedijuoto pasakojimo iliuzija romane <i>Mano vardas – Marytė</i>	27
3.1. Erdvės taško iliuzija ir vizualiomis detalėmis grįstas montažas.....	28
3.2. Onomatopėja ir knygos „garso takelis“	34
3.3. Kino ir literatūros priemonių dialogas.....	38
4. Kinematografinė „nušvitimo“ patirtis <i>pakeleivingų stotyse</i>	43
4.1. Vizualią metaforą konstruojantis montažas.....	45
4.2. Veikėjų minčių vizualumas	48
4.3. Teksto kvietimas matyti raštą.....	50
Išvados.....	54
Literatūros sąrašas	58
Summary.....	61

Įvadas

Šio darbo dėmesio centre – literatūros kinematografiškumo kaip dialogo tarp dviejų medijų problema bei šio dialogo įtaka teksto formuojamai reikšmei. Kinematografiškumo apraiškų literatūroje tyrimai sutartinai pažymi pačios kinematografiškumo sąvokos problemą – kad ir kaip išsamiai ją beapibrėžtume, vargu, ar sąvoka apims visas galimas kino imitacijos formas. Be to, kinematografiškumo vaidmens literatūroje aptarimą dar apsunkina faktas, jog modernistinės prozos kūriniuose naudojamas kinematografinės technikas analizuojantys autoriai pastebi pačių technikų maišymąsi, kai ne visuomet įmanoma atskirti, kas būdinga išskirtinai kinui, kas – literatūrai. Visgi sąlyginis pamatas, į kurį gali atsiremti kinui bei literatūrai būdingų priemonių sąveikos analizė – literatūros teksto santykis su rega bei erdve. Kinas įprastai rodo objektus, sukurdamas įspūdį, kad tarp jų ir suvokėjo nėra jokio tarpininko; proza rodo žodžius, apeliuojančius į skaitytojo vaizduotę. Kinas kuria trimatės erdvės iliuziją. Kinas suvokiamas per regą bei klausą, o literatūrai rega tėra priemonė aktyvuoti klausą – prozos tekste naudojami ženklai reikalingi tik prikeliant sąvokas skaitytojo mintyse, jų pačių forma ar išdėstymas dažniausiai neakcentuojami. Be abejo, šiems teiginiams paneigti galima rasti išimčių, tačiau tokios perskyros įprastam kino bei prozinės literatūros medijų supratimui atrodo kone neginčijamos.

Darbe keliami tikslai: 1) išsiaiškinti, kas laikytina kinematografiškumu literatūroje bei kaip šią sąvoką suvokia kiti tyrimai, tokiu būdu apibrėžiant, ką galima suvokti kaip kinematografiškumo raiškos tyrimo pamatą; 2) išanalizuoti XXI a. lietuvių spausdintos prozos literatūros tekstus, kuriems būdinga kinematografinė raiška bei išsiaiškinti, kokią įtaką šioji raiška turi teksto kuriamai reikšmei.

Teorinėje darbo dalyje aptariama kinematografiškumo tyrinėjimų tradicija ir darbe atliekamo tyrimo pamatas – Charleso S. Peirce'o ženklo samprata grįsta Larso Elleströmo intermedialumo kaip indermodalumo koncepcija. Ši teorinė prieiga leidžia konkretizuoti medijų ribų suvokimą ir reflektuoti ribų peržengimo atvejus. Praktinėse darbo dalyse siekiama parodyti, kaip kinematografiškumo raiška pasirinktuose lietuvių prozos kūriniuose daro įtaką tekstų reikšmių formavimuisi; koku būdu medijų dialogo kuriamas regos dvilypumas mezga santykį su pasakojimais bei juose egzistuojančiomis matymo, jutiminio patyrimo, vizualaus prisiminimo figūromis. Identifikavus šiuolaikinės lietuvių prozos kūriniuose kinematografiškumo apraiškas siekiama nagrinėti medijų dialogo ryšį su tekstų įreikšminimu.

Darbo objektu pasirinkti šie XXI a. lietuvių literatūros proziniai tekstai: Alvydo Šlepiko *Mano vardas – Marytė* (romanas išleistas 2011 metais, darbe naudojamas 2018 m. leidimas), Virginijos Rimkaitės *21 a.* (2017) ir Vido Morkūno *pakeleivingų stotys* (2019). Pirmoje praktinėje darbo dalyje nagrinėjamas Rimkaitės knygos *21 a.* apsakymas „šeštas. Atmestieji. arba Gyvybės duona“. Kinematografinių technikų panaudojimas kūrinyje aiškus vien iš teksto išdėstymo lape. Skyriuje analizuojama kaip kine tolydumui sukurti naudojamos technikos literatūriniame tekste kuria pasakojimo skaidymo dalimis įspūdį bei atskleidžia matymo vaidmenį atrandant pasakojimo vienovę. Antrajame dėstymo dalies skyriuje tiriamas Alvydo Šlepiko romanas *Mano vardas – Marytė*: analizė rodo, kaip skirtingos raiškos technikos kuria kinui būdingą nemedijuotos tikrovės įspūdį bei kaip reflektuojamas šio įspūdžio santykis su viena knygos temų – naujo kultūrinio lauko, visų pirma, kalbos, įsisąmoninimą. Paskutiniojoje dėstymo dalyje tiriamos Vido Morkūno novelių rinkinyje *pakeleivingų stotys* pateiktos istorijos, pasižyminčios ypatingu vizualiu montažu. Analizės dėmesys krypsta į būdus, kuriais komentuojamas matymo turinys ir drauge pats matymo veiksmas.

Paskutinėje darbo dalyje, išvadose, literatūros kūrinuose nagrinėti kinematografiškumo raiškos atvejai sugretinami siekiant išvelgti, kaip tokio tipo medijų dialogas keičia skaitytojo santykį su literatūros tekstu. Jei kino patirties iliuzija neleidžia skaityti literatūros teksto įprastu būdu ir savotiškai griauna suvokėjo lūkesčius, tai šios iliuzijos įreikšminimo tyrimui svarbu suvokti, kokio matymo būdo tokio tipo tekstai ima reikalauti – ir kaip tai keičia skaitymo kaip patyrimo sampratą.

1. Kinematografiškumo samprata

1.1. Kinematografiškumo tyrimų tradicija

Kinematografinių technikų panaudojimo literatūroje tema aptarta ne viename akademiniam darbe, tačiau aiškaus apibrėžimo, kas visgi laikytina kinematografinių technikų naudojimui, stinga. Dalis klausimą tiriančių mokslininkų pabrėžia ir tai, jog griežtas kinematografinių ar literatūrinių pasakojimo technikų skirstymas veda į aklavietę, nes tarp jų visuomet egzistavo persidengimas. Apie kinematografiškumo technikų panaudojimą rašantis H. Martinas Puchneris problemą įvardija taip:

Literatūros kritika atseka tokias pasakojimo technikas kaip montažas, staigūs perspektyvos pasikeitimai ir stambūs planai prie modernistinio *cause célèbre*: iškylančio nebyliojo kino.

Akivaizdi tiesa už šių pastebėjimų linkusi ignoruoti faktą, kad devyniolikto amžiaus romanas dalį šių technikų išvystė gerokai anksčiau negu broliai Lumièrai (Puchner, 1999).

Kita vertus, nepaisant aiškių apibrėžčių stokos, literatūros palyginimas su kinu nėra neįprastas reiškinys. Recenzijose bei apžvalgose kultūros leidiniuose bei portaluose („Delfi“, „15min“, „Bernardinai“ ir kt.) prozos kūriniai ne kartą apibūdinti kaip „kinematografiški“, šiemet antrą kartą organizuotas „Knyga + Kinas“ projektas, išrinkęs devynias pačias „kinematografiškiausias“ lietuviškas knygas. Nors paprastai šio apibūdinimo, deja, nelydi joks išsamesnis sąvokos apibrėžimas ar aiški motyvacija, kodėl įsitraukiamas būtent kino medijos aptarimas, knygų recenzijose ar apžvalgose minimas kinematografiškumas įrodo, kad medijų dialogas pastebimas ir lydimas impulso jį reflektuoti, net jei ši refleksija neapibrėžta bei nekonkreči.

Akademinėje literatūroje klausimas dažniausiai aptariamas modernistinės literatūros kontekste. Pažymėtinos tokios modernistinės literatūros ir kino ryšiui skirtos monografijos kaip Lauros Marcus *The Tenth Muse: Writing About Cinema in the Modernist Period* (2007), Susan McCabe *Cinematic Modernism: Modern Poetry and Film* (2005) ar Michaelio Northo *Camera Works: Photography and the Twentieth-Century Word* (2005). Modernistinės prozos tyrimuose naudojamas „kinematografinio romano“ (angl. *cinematic novel*) terminas, dažniausiai taikomas Alaino Robbe-Grillet ar Johno Dos Passoso tekstams. Šį terminą naudojančiose tyrimuose pabrėžiama, kad modernistinė literatūra ir modernistinis kinas vienas kitą formavo bei įtaką darė taip, jog „ryšys tarp kino ir romano turi ilgą daugybės persidengimų ir vertinių istoriją“ (Puchner, 1999), ir kad „kritinė „kinematografinio modernizmo“ kategorija literatūroje suponuoja ne tik tai, kad literatūriniai tekstai primena kiną, bet tuo pačiu ir tai, kad abi medijos aktyviai, struktūriškai viena kitą persmelkia“ (Fielding, 2009, p. 957). Be to, kino ir literatūros medijų dialogo nagrinėjimą apsunkina ir adaptacijos teorijose pasirodančios abejonės dėl galimybės vienareikšmiškai atskirti kinui bei literatūrai būdingas technikas. Pastangos aiškiai nubrėžti, kuo pasižymi ir kuo viena nuo kitos skiriasi medijos, įprastai susiduria su aibe prieštaravimų, pabrėžiančių, kad medijų galimybės plačiąja prasme yra kone beribės (Chatman, 1980, Leitch, 2003, Cardwell 2003).

Tačiau šį persmelkimo ir aiškių ribų neturintį medijų santykį daugeliu atvejų papildoma siekis apibrėžti, kodėl pasirinktų tekstų įspūdis skaitytojui visgi primena kino žiūrėjimo patirtį. Šiuose darbuose ne tiek formuojami apibrėžimai, kas yra ir visuose kūrinuose bus laikoma kinematografiškumu, kiek keliamas klausimas, kas konkrečiame aptariamame kūrinyje kelia neįprastą jauseną. Pavyzdžiui, Alaino Robbe-Grillet kūrybos kontekste apie kinematografiškumą kalbama dėl skirties tarp objektyvaus ir subjektyvaus pasakojimo

griovimo, aiškaus pasakojimo lokalizavimo laike griovimo, pasakojimo skaidymo scenomis, turinčiomis savo antraštes ar netgi stebėjimo pozicijas (lyg veiksmas būtų matomas per kameros akį) (Alter, 1964, p. 363-366), dėl daiktiškumo doktrinos grindžiamo dėmesio žodžiais reprezentuojamiems objektams, jų tekstūrai, dydžiui, ypatingos žiūros perspektyvos konstravimo, reikalaujančio ypatingos „akių judėjimo“ trajektorijos ir pan. (Melnikova, 2016, p. 140-144). Tuo tarpu Dos Passoso literatūroje kaip kinematografiškai akcentuojami kiek kiti bruožai: tik vizualiai rodomas detales aprašantis pasakotojas (personažų savijautą skaitytojas turi interpretuoti per jų išorės aprašymus), neskiriami aplinkos aprašymai bei minčių srautas (taip kuriamas vienodo, vizualaus, lygmens įspūdis), trumpas scenas jungiantis montažas (scenų jungimas tarpusavyje kuria atskirose scenose neegzistuojančią reikšmę), veikėjų pateikimas (kuris leidžia pagrindinius ir šalutinius veikėjus atskirti tik pagal jų vaizdavimo kiekį bei dažnį) ir kinematografiniai planai (akių lygio, apgražos ir t. t.) (Schaefer, 2019, p. 143-151).

Tarp Robbe-Grillet ir Dos Passoso kūryboje pabrėžiamų kinematografinių priemonių galima išvelgti tiek panašumų, tiek skirtumų. Vienas aiškus autorių kūrinių analizės jungiantis faktorius – regos bei matymo refleksija. Pastebimas prozos literatūrai neįprastas teksto santykis su skaitytojo žiūra, tampantis esmine priežastimi analizuoti tekstus būtent kinematografinių technikų aspektu. Konkrečių kinematografinių priemonių analizė leidžia paaiškinti šį įspūdį bei reflektuoti medijų dialogo tekste kuriamą įreikšminimą. Kinematografiškumo aspektus sisteminti bandantis Marco Bellardi tarp stereotipinių ir pasikartojančių kinematografinio rašto aspektų išskiria: 1) pasakojimą esamuju laiku, 2) montažo naudojimą, 3) tekstų vizualumą, 4) naratyvinę kameros akies situaciją, 5) „sausą“ dialogą ir 6) specifines kino technikas: judančios kameros iliuziją (*travelling*), kameros sukimą į dešinę ir kairę horizontolioje plotmėje (*pan*), fokusavimo židinio nuotolio pasikeitimus (*zoom*). Visgi svarbiau ne išvelgti būtent šiuos ar tik šiuos bruožus, bet įmanomų technikų visumą. Bellardi žodžiais tariant, „šie bruožai turi sąveikauti ir turi būti sujungti su laikine teksto konfigūracija tam, kad sukurtų ryškiai kinematografišką literatūrą“ (Bellardi, 2018)¹.

Šia dažnai atvirai neišsakoma išvada remiasi ir didelė dalis temos tyrimų. Vis dėlto, net dažniausiai aprašomos modernistinės literatūros kontekste kino bei literatūros ypatybių

¹ “Some of the most frequently repeated, but also stereotypical, features of cinematic writing include: present-tense narration, the montage in general, a ‘certain’ visual quality of the texts, the camera-eye narratorial situation, a ‘dry’ dialogue, and the use of specific cinematic techniques such as travelling, pans, and zooms. <...> I contend that these features need to interact and be combined with the temporal configuration of the text to result in strongly cinematised fiction.”

atskyrimas išlieka problemiškas – „Apie šį keistą dvidešimtam amžiuje gimusį hibridą kykla tiek nuolatinių ir nesuderinamų liudijimų, kad <...> įmanoma, jog „kinematografinio romano“ mes ir pamatę neatpažintume“ (Kellman, 1987, p. 468). Tiesa, net ir griežtai kino bei literatūros technikų atskyrimo negalimybę pabrėžiantys akademiniai darbai įveda matmenis, kurie leistų diskutuoti apie kūrinį vykstanti dviejų medijų dialogą. Ši trumpa apžvalga leidžia pastebėti, kad įprastai kinematografiškumo analizė prozos kūrinį motyvuojama ne iš anksto nustatytų technikų pastebėjimu, bet teksto visumos kuriamu įspūdžiu, susijusiu, be kita ko, su skaitytojo rega. Koks sunkiai išnarpliojamas bebūtų kinui ir literatūrai būdingų pasakojimo technikų tinklas, kaip keblu bebūtų jose įvesti tvarką, aišku tai, jog medijos turi radikaliai kitokį santykį su suvokėjo rega. Ne viename tekste būtent regos aktyvavimas ir yra pamatas, ant kurio „statoma“ tolesnė interpretacija. Kai kuriuose analizėse (ypač poezijos) kinematografiškumu ir laikomos ne konkrečios kinui būdingos technikos, o regą aktyvinantis linijinio skaitymo griovimas (Kong, 2005; McCabe, 2005).

Taigi, kinematografiškumo apibrėžimą visuomet lydi dvejopas judesys – pažymėjimas technikų, kurių naudojimas literatūriniame kūrinį kuria kino patirties įspūdį, kartu pabrėžiant, jog nėra ir negali būti aiškios ribos, kas būtinai priklauso ir nepriklauso kiekvienai medijai, todėl „kinematografiškų“ literatūros kūrinių tyrimas panašesnis ne į neginčijamą įkalčių radimą, bet į struktūrinę teksto analizę, pagrindžiančią visumos kuriamą įspūdį. Kino technikų naudojimo grožinėje literatūroje aptarimai – tai santykinių verčių bei konkrečių tyrimų laukas. Dėstymo logika ar kinematografinių technikų aptarimo priežastys juose kinta. Turint omenyje, kokie įvairiapusiai gali būti kino žiūrėjimo iliuzijų sukūrimo būdai, nemaž nekeistas vienijančios kategorizacijos stygius. Tačiau kiek užbėgant už akių verta svarstyti klausimą – ar regą aktyvinantis ir kinematografinę raišką naudojantys literatūriniai kūriniai vieningai negriauna spausdintai prozos literatūrai kaip specifiškai medijai būdingo skaitymo? Kitaip tariant, ar nepaisant visų skirtumų kinematografinių technikų atvejai literatūroje nesukuria bendro vardiklio – tam tikru būdu transformuojamo skaitymo veiksmo?

1.2. Teorinės kinematografiškumo analizės prielaidos

Kinas kaip istoriškai ir kultūriškai nusistovėjusi terpė visuomet susijęs su regos aktyvavimu² – jei rega neaktyvinama, jei kūrinys nereikalauja žiūrovo žvilgsnio, vargu ar kas nors jį pagrįstai laikytų būtent kino kūrinium.

² Net kai filmas pateikia vaizdą, kuriame nėra jokio judesio ar objektų, pavyzdžiui, Dereko Jarmano „Mėlyna“

Į šį medijos ir suvokėjo santykio su ja aspektą dėmesį kreipia Larsas Elleströmas, kuriantis savo paslankų medijos apibrėžimą, skiriančią tris – pagrindinės, specifikuotos ir techninės – medijų tipus. *Techninė* medija – tai materiali/fizinė teksto įforminimo priemonė, potencialus turinio įforminimo būdas, fizinė terpė ir priemonės, kurios dalyvauja įforminime. Kinematografiškumo analizei svarbesnės kitos dvi medijų „rūšys“: *pagrindinė* medija, kuri aprėpia keturis išskiriamus modalumus – būdus, kuriais patiriamas ir įreikšminimas medijos kūrinys (žr. schemą žemiau, Pav. 1), ir šios pagrindinės medijos grindžiamas istoriškai bei kultūriškai susiklostęs *specifikuotos* medijos supratimas (Melnikova, 2019, p. 95). Kino kaip specifikuotos medijos samprata sutampa su bendru, konvenciniu kino suvokimu: kas yra kinas, koku būdu jis veikia suvokėją, ką reiškia jį patirti ir t. t.

Larsa Elleströmo medijos modalumų ir jų raiškos būdų schema ⁵³		
<i>modalumas</i>	<i>kaip suvokiamas modalumas</i>	<i>svarbiausi modalumo raiškos būdai</i>
materialusis (<i>material</i>) modalumas ⁵⁴	materialios artikuliacijos fizinės formos	<ul style="list-style-type: none"> ✓ žmogiškieji kūnai ✓ kitoks žymėtasis materialumas ✓ nežymėtasis materialumas
juslinis (<i>sensorial</i>) modalumas	materialios artikuliacijos fizinių formų percepcijos aktai (fiziniai ir mentaliniai)	<ul style="list-style-type: none"> ✓ regėjimas ✓ klausa ✓ kvapo pajauta ✓ skonio pajauta ✓ lytėjimas
erdvėlaikio (<i>spatiotemporal</i>) modalumas	materialios artikuliacijos fizinių formų percepcijos struktūravimas erdvės ir laiko patyrimo aspektu	<ul style="list-style-type: none"> ✓ materialios artikuliacijos formoje apreiškta erdvė ✓ kognityvinė erdvė (visuomet esanti) ✓ virtuali erdvė ✓ fiziškai apreiškstas laikas ✓ perceptyvus laikas (visuomet egzistuojantis) ✓ virtualus laikas
semiotinis (<i>semiotic</i>) modalumas	reikšmės kūrimas skirtingais mąstymo ir ženklų interpretavimo būdais	<ul style="list-style-type: none"> ✓ konvencija (simbolinis ženklas) ✓ panašumas (ikoninis ženklas) ✓ gretimumas, nuoroda (indeksinis ženklas)

Pav. 1. Modalumų schema; pateikiama Melnikovos vertime (žr. Melnikova, 2019, p. 96; Elleström, 2010, p. 36).

Trilypis medijos supratimas leidžia išvelgti konkretaus teksto patyrimo atsirandantį konfliktą. Suvokėjas savo santykį pradeda kurti tikėdamasis susidurti su specifikuotai medijai būdingu modalumu – laukdamas tam tikro tipo juslinio santykio. Tačiau kartais kūrinys pasirodo reikalaujantis visai kitokios juslinės prieigos nei tikimasi. Pavyzdžiui – techniškai įmanomas kino kūrinys, kuris aktyvina suvokėjo juslę. Arba paprastesnis atvejis (tik vienas iš aibės galimų) – atėjus į kino salę pasirodo, kad filmo forma yra ne stačiakampė, o apvali³. Nors tokiu atveju aktyvinamos ir tos pačios juslės, vien išorinės formos pasikeitimas aiškiai prašo kitokio suvokimo principo, o savaime suprantama atrodžiusi ekrano forma staiga ima reikalauti apmąstymo.

Būtent šis posūkis ir verčia galvoti apie medijų ribų pažeidimų svorį kūrinių įreikšminime. Juk kinematografiška literatūra yra būtent tai, kas pavyzdyje apvalus filmas – kūrinys, verčiantis kitaip žvelgti į įprastą savo medijos skaitymo režimą. Kuo „kitoks“ žvilgsnis svarbus? Šiame darbe laikomasi esminės prielaidos, kad mediją reikėtų suvokti ne tik kaip būdą perteikti informaciją, bet ir kaip kanalą, kuris informaciją tam tikru būdu struktūruoja bei prisideda prie teksto įreikšminimo. „Medijos produktas iš tiesų nėra nei neutralus materialaus perkėlimo objektas (kaip traukinio vagonas), nei tarpinė erdvė be jokio efekto (kaip teleportacija); jis steigia svarbią ne tik transliavimo (*transmission*), bet ir kaitos (*transition*) stadiją“ (Elleström, 2018, p. 285)⁴. Pirmasis santykis su bet kokios medijos objektu – ir todėl esminis žingsnis suprantant jo formuojamas reikšmes – yra patiriančiojo subjekto santykis su medijos fiziniu pavidalu. Interpretacijos sąvoka, anot Elleströmo, apima tiek sąmoningą, tiek nesąmoningą suvokėjo jutiminį santykį su kūriniu, o pastarojo tipas, kokybė ir fizinė forma yra esmiškai susiję su skaitytojo interpretacijos sukūrimu (Elleström, 2018, p. 283). Šitoks medialumo supratimas verčia reflektuoti, pavyzdžiui, filmo projektavimo sąlygas bei kuria esminę skirtį tarp to, koku būdu patiriamas kūrinys: ar literatūrinė proza skaitoma, ar klausoma. Ir būtent šiuo aspektu kitaip aktyvinamos suvokėjo juslės turi esminę įtaką kūrinio interpretacijai.

Šiame darbe analizuojamai spausdintos prozinės literatūros specifikuotai medijai (toliau vadinama tiesiog literatūra), atrodytų, mažiau nei kinui aktualus teksto fono ar išdėstymo pasirinkimas, nes ji veikia suvokėją per sąvokas, ne tiesioginius objektus. Fizinis knygos pavidalas poveikio teksto reikšmių skaitymui tarsi neturi. Tačiau pakanka įsivaizduoti bet kokį linijinio teksto įspūdį griauinantį kūrinį ir tampa aišku, kad fizinis teksto struktūravimas lape mūsų skaitymo procesui svarbus, tik dėl savaime suprantamu tapusių

³ Pavyzdžiui, Gusto van den Berghe „Liuciferis“ arba Feng Xiaogang „Aš nesu ponio Bovari“

⁴ “The media product is actually neither a neutral object of material transfer, like a freight car, nor an intermediate space without effect, as in teleportation; it constitutes a crucial stage of transition, not only transmission.”

teksto formatavimo taisyklių rečiau sąmoningai pastebimas. Susidūrus su perpus sumažintu arba kitu kampu pakreiptų teksto eilučių išsidėstymu knygos fizinio pavidalo svarba, ko gero, taptų akivaizdi bet kuriam skaitytojui.

Taigi, dar nepradėjus svarstyti kino technikų ir konkrečių bruožų, galima brėžti aiškų tolesnės analizės kontūrą – kinematografiškumas literatūriniuose tekstuose išvelgiamas tik tais atvejais, kai skaitytojo santykis su kūrinio vienokiu ar kitokiu būdu labiau primena kino žiūrėjimo patirtį. Jei jokios teksto savybės nekuria jusliškai literatūrai neįprasto įspūdžio, net tiesioginis kino minėjimas netampa kinematografiškumo raiška, o nebent atskira pasakojimo figūra. Jei neįprastas įspūdis kuriamas, tačiau jis niekuo neprimena kino kaip specifikuotos medijos kuriamo įspūdžio, tuomet vargu ar vaisinga analizė kino bei literatūros medijų dialogo aspektu.

Kas būdinga literatūrai kaip specifikuotai medijai? Visų pirma – literatūroje reikšmės kuriamos žodžiais-simboliais. Įprastai literatūra laikoma nežymėto materialumo medija; jos juslinis modalumas – klausa; ji aktyvuoja virtualią erdvę ir virtualų laiką ir kuria reikšmes sutartiniais simboliniais ženklais (Melnikova, 2019, p. 97). Apie literatūros suvokimą įprastai galvojama kaip vien mentalinių vaizdinių formavimosi procesą. Jos skaitymo metu atsirandantys vaizdai kuriami suvokėjo sąmonėje simbolinių ženklų pagalba, tačiau „vaizdas“ atsiranda tik sąmonėje, ne lape priešais suvokėją. Materialus žodžių tekste pavidalas reikšmės neturi.

Literatūra vartoja žodžius, žyminčius sąvokas. Jei naudotume Charleso S. Peirce'o terminologiją (intermedialumo kaip intermodalumo koncepcija grįsta trinare Peirce'o ženklų samprata ir trimis jo išskiriamais ženklų tipais), literatūrą reikėtų laikyti simbolinių ženklų medija. Jos naudojami ženklai su savo žymimais objektais susieti tik konvencijos, bet ne tiesioginio panašumo. Popieriaus lape užrašyti ženklai siaurąja prasme – reprezentamenai, atstojantys kažką kitą. Objektai – tai, ką reprezentamenai atstoja – tiesiogiai literatūroje nepasirodo. Trečioji Peirce'o ženklų sampratos dalis, interpretantė, leidžia suvokti, kad tam tikru būdu išdėstyta rašto figūra turėtų būti suvokiama kaip sąvokos ženklas, o ne, pavyzdžiui, piešinys. Bet kadangi, pagal Peirce'ą, ženklai gali tapti bet kokio dydžio teksto elementas, jo fragmentas ar visas tekstas, vienas reprezentamenas gali provokuoti skirtingas interpretantes, t. y. nurodyti į skirtingus objektus (Elleström, 2013, p. 98-99). Tad nors žodžiai tekste išlieka atskirais ženklais, tačiau ir pats tekstas kaip visuma gali būti interpretuojamas kaip didesnės apimties ženklas. Pažymėtini du esminiai dalykai: pirma, literatūros specifikuota medija skaitytojui suvokiama per žodžius kaip simbolinius ženklus, antra, nepaisant šio pamatinio susitarimo tarp medijos ir jos suvokėjo, prozos tekstas nėra vien sudėtas iš ženklų, bet ir pats gali būti interpretuojamas kaip ženklas.

Kinas derina trijų tipų ženklus (ikonas, indeksus ir simbolius), bet dominuojančiais jame įprastai laikomos vizualios ikonos. Vizualūs filmo ženklai susiejami su objektais ne dėl arbitralaus ryšio, bet dėl panašumo. Kine rodomų objektų suvokimas nereikalauja pažinties su konvencijomis – jei rega atpažįstame daiktinės tikrovės objektus, ta pati operacija leis juos atpažinti ir kino ekrane. Nors kine ir naudojami visų trijų tipų ženklai, tačiau svarbiausia tai, kad judančios figūros kine yra būtent ikonos⁵. Tai reiškia, jog kinematografiškumo raiškos literatūroje klausimas susijęs su jo ikoniškumo klausimu, o kinematografiškumo ypatybės – tai panašumo išpūdzio aktyvavimas. Žvelgiant į kino ir literatūros specifikuotas medijas bei įvardijant, kas joms būdinga, skirtumą tarp simbolišiais operuojančios literatūros ir pirmiausia ikoniškumu pasižyminčio kino galima detalizuoti aiškesnėmis tezėmis. Jų sąrašas jokių būdu nėra baigtinis ir turėtų būti suprantamas tik kaip sąlyginis konvencijų sąvadas, padedantis aiškiau suvokti, kokios savybės visgi laikytinos kinematografiškomis.

1. Kinas rodo objektus tiesiogiai veikiančius mūsų jautimus, o literatūra operuoja sąvokomis, veikiančiomis mūsų vaizduotę (Bluestone, 1971, p. 1-5, 20). Kine dėmesys kreipiamas į tiesioginę vizualią pagavą, o konvencinis žvilgsnis į literatūros kūrinį kuria ne fiziškai prieš save pamatomus, bet mentalinius vaizdinius. Tai suponuoja, kad literatūroje vizualus knygos matmuo neturi reikšmės.
2. Abstrakti mintis kine reiškia konkrečiu vizualiu pavidalu. Literatūroje veikėjo reakcija gali būti apibūdinama kaip „liūdna“ ar „laiminga“ be jokio konkretizavimo – kine veikėjo reakcija turi konkrečius matomus ypatumus (Leitch, 2003, p. 153-157).
3. Nors suvokimo tvarka įrašoma ir pasakojamosios literatūros, ir kino tekstuose (abu suponuoja skaitytojo judėjimą iš pradžios į pabaigą), jų laikinis patyrimas skirtingas: kine trukmė fiksuota ir numatoma paties kūrinio, literatūroje suvokėjas pats nustato trukmę bei patyrimo (t. y. skaitymo) greitį.
4. Literatūra lengvai leidžia identifikuoti pasakojimo šaltinį (kalbančiojo balsą ir poziciją) ir įvykių suvokimo perspektyvą, nes kalboje pasinaudojama asmeniniais įvardžiais ir veiksmažodžiais, nusakančiais kalbantįjį subjektą (Chatman, 1980, p. 129). Kinas pirmiausia dviejų takelių – vaizdo ir garso – derinimu komplikuoja tiek pasakotojo, tiek fokusavimo (įvykių suvokimo perspektyvos) klausimą, sietiną su pasakojimo objektyvumo/subjektyvumo skirtimi (Keršytė, 2016, p. 338-353).

⁵ Išsamiau apie Peirce'o ženklą ir jo tipus žr. Savan, 1988; Atkin, 2013.

5. Kadangi kamera, priešingai nei literatūrinis pasakotojas, visuomet yra erdviškai lokalizuota, suvokėjas žino matantis tik dalį bendros veiksmo erdvės⁶.
6. Kinas bet kokią pasakojimo plotmę – pasakojimo realybę, sapną, pasakojimą pasakojime – pateikia suvokėjui tokiu pat būdu, visuomet iš šalies ir be priėjimo prie „vidinio“ situacijos suvokimo (Mitry, 2000, p. 30-32). Kinas visuomet veikia „dabarties“ režimu ir tik tēkmėje per kontekstą galima atpažinti prisiminimą, viziją ar sapną.
7. Kino pasakojimas konstruojamas iš kadru ir planų montažo. Tolydusis montažas gali kurti iliuziją, kad visas vizualus pasakojimas vientisas, tačiau pati kino forma reikalauja nuolatinio skirtingų planų, scenų, žvilgsnio taškų jungimo.

Šis nepilnas, galbūt kvestionuotinas⁷ sąrašas leidžia aiškiau formuoti kinematografiškumo literatūroje raiškos būdus arba numanomas priemones, kurių sistemiskas naudojimas bei jungimas galėtų kelti kino žiūrėjimo išpūdį. Tarp šių būdų:

1. Vizualumas (regos aktyvinimas ar vertimas reflektuoti skaitymą kaip matymą);
2. Paaiškinimų nebuvimas ar lakoniškumas, arba, kitaip tariant, nemedijuoto aplinkos aprašymo išpūdis, suponuojantis, kad pasakojimas yra pateiktas regai, bet neapibūdinamas ir nereflektuojamas pasakotojo;
3. Specifinis pasakotojo vaidmuo, kuriantis iliuziją, jog neegzistuoja jokia pateikiamus įvykius pasakojanti sąmonė, o matymas vyksta pats savaime;
4. Ryškus planų montažas, kuriantis išpūdį, jog scena skaidoma skirtingais žiūros taškais, o jos visuma suvokėjui sukuriama tik sąmonėje jungiant dalis į viena. Perdėtas detalių ryškinimas, kai simboliniais ženklais žymimi daiktai verčia skaitytoją prisiminti kino scenų skaidymą stambiais ir vidutiniais planais;
5. Palaikoma iliuzija, jog įvykiai yra matomi iš tam tikro trimatėje erdvėje esančio taško, apribojančio galimybę suvokti visą scenos aplinką. Skaitytojui siūloma įsivaizduoti, kad jo matymo taškas turi erdvinį santykį su įvykiais, pavyzdžiui, gali prie jų priartėti ar nutolti;

⁶ Įmanoma rasti kino pavyzdžių, kur tokia logika kvestionuojama. Viena vertus, tame pačiame kadre pateikiant kelis skirtingus laikus ir erdves tuo pat metu (pavyzdžiui, Dziga Vertovo „Žmogus su kino kamera“ arba Mike Figgis „Laiko kodas“ (ang. *Timecode*)). Antra vertus, kai panoraminis kadras kaip tik išlaikomas ilgai, verčiant žiūrovą patį nuspręsti, kur kreipti dėmesnį (pavyzdžiui, Jacques Tati arba Aleksandro Sokurovo filmai). Visgi, tai reikėtų laikyti specifikuotos kino medijos ypatybių laužymu, matomu tik retais atvejais.

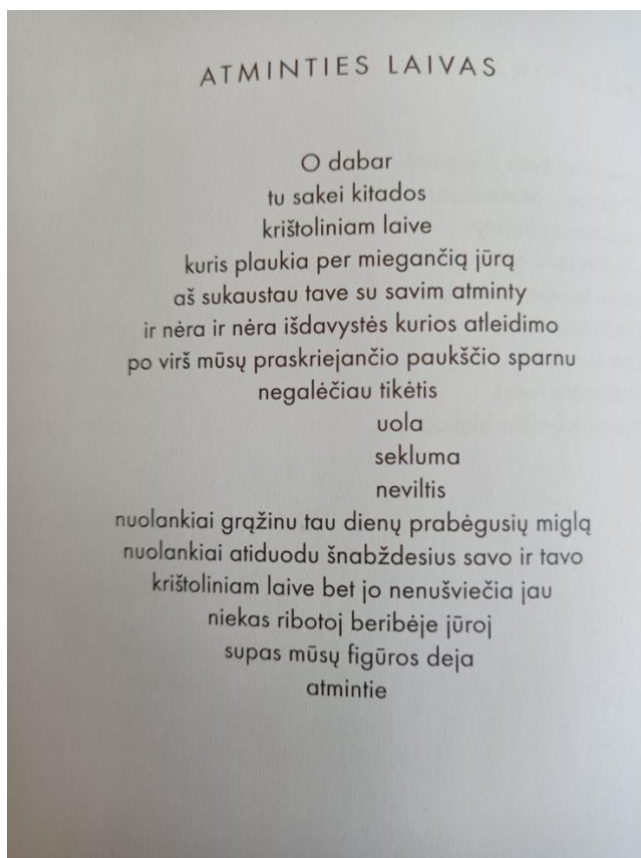
⁷ Žr. Melnikova, 2016, p. 115-117.

Kaip jau minėta, literatūra kaip specifikuota medija operuoja simboliniais ženklais. Tačiau įmanomas ir panašumo su nupasakojamu objektu paremtas tekstas, t. y. tekstas, veikiantis kaip ikoninio tipo ženklas. Tokiu atveju nors tekstas kuriamas iš simbolių ženklių, platesnė jo dalis arba visuma remiasi nebe arbitraliu konvenciniu ryšiu tarp reprezentameno ir objekto, bet jų panašumu. Teksto struktūra vienu ar kitu būdu verčia suvokėją pakeisti ženklo interpretantę bei žvelgti ne (tik) į sąvokas, į kurias nurodo ženklai popieriaus lape, bet ir į pačius ženklus, jų formą, išdėstymą ir t. t., matyti ikoninę teksto dimensiją. Tačiau ar ikoniškumas gali būti tapatinamas su kinematografiškumu? Regis, būtent tokia – ikoniškumo ir kinematografiškumo tapatumo – prielaida grįstas kritinėje spaudoje pasikartojantis menkai motyvuotas literatūrinių tekstų prilyginimas kinui. O juk vizualus matmuo taip pat galėtų reikšti prozos teksto dialogą su daile, fotografija ar bet koku kitu „vizualiuoju“ menu. Kiną išskiria judėjimo išpūdžio kūrimas, tad kaip ikoniškumas sietinas su judėjimu?

Būtent ikoniškumo ir kinematografiškumo tapatumą teigia dalis modernistinės poezijos kinematografiškumo tyrimų, pavyzdžiui, Ying Kong straipsnis „Cinematic Techniques in Modernist Poetry“: „Poemą [E. E. Cummings „l(a“] nauja ir modernistinė paverčia jos kinematografinė suskaidymo ir supriešinimo technika, kuri poetui leidžia paimti statiškus dalykus ar žodžius lape, juos išjudinti, ir pateikti judantį vaizdą – visa tai yra kino bruožai“ (Kong, 2005, p. 32). Linijinio skaitymo griovimas verčia skaitytoją judėti akimis lape neįprastu būdu ir taip kuria savotišką judesio iliuziją. Kas ir yra esminis kinematografiškumo bruožas, nes kiną iš kitų medijų išskiria būtent judesio vaizdavimas. Ar tuomet išeitų, jog nelinijinis išdėstymas yra pakankamas argumentas išvelgti kinematografiškumą?

Relevantiškų pavyzdžių gausu poezijoje, kurioje netradicinis teksto išdėstymas lape, ko gero, yra kiek dažnesnis reiškinys nei prozoje. Lietuvos poezijoje nesunku rasti pavyzdžių eilėraščių, kurių raidžių ar žodžių išdėstymas lape yra aiškiai susietas su kūrinio reikšmėmis. Kitaip tariant, šie eilėraščiai verčia skaitytoją matyti ne vien sąvokas, bet ir pateikimo formą – eilėraštis yra tuo pačiu metu ir simbolinio tipo ženklų rinkinys, ir pats virsta ikoninio tipo ženklu. Ar toks efektas sietinas su kino žiūrėjimo patirtimi?

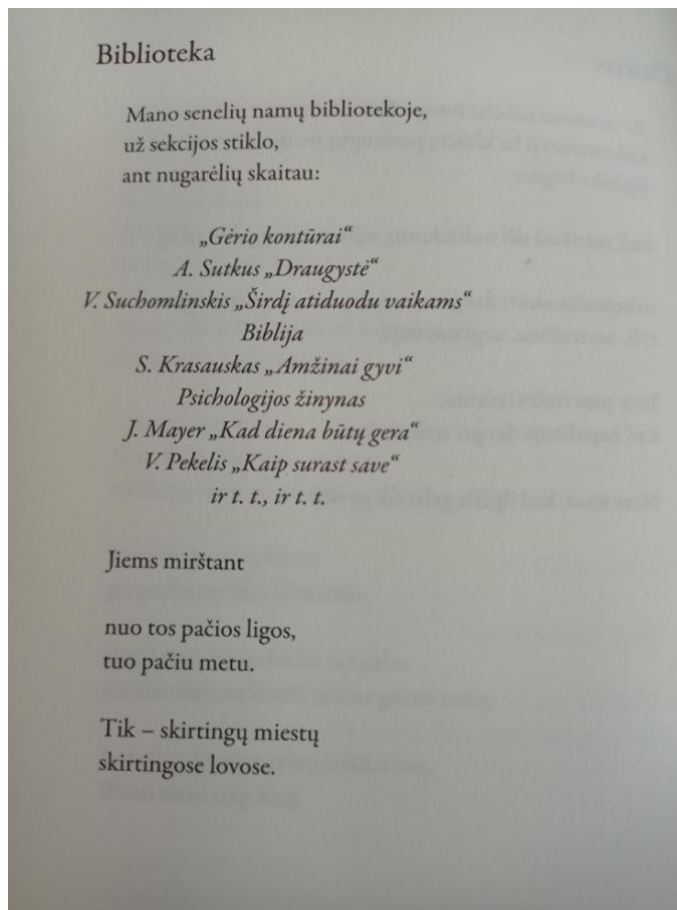
Vienas galimų lietuvių literatūros pavyzdžių – Antano A. Jonyno eilėraštis „Atminties laivas“ (žr. Pav. 2) – vos į jį pažvelgus aišku, kad tekstas prašo ne tik sąvokų bei jų tarpusavio logikos analizės, bet ir šių ženklų santykio su eilėraščio kaip ikoninio ženklo aptarimo.



Pav. 2. Antano Jonyno eilėraštis iš rinkinio *Šermukšnis. Pylimo gatvė* (Jonynas, 2017, p.76)

Visas eilėraštis tampa ikoninio tipo ženklu, verčiančiu teikti reikšmę ne tik žodžiams ir jų žymimoms sąvokoms, bet ir formai. Įtampa eilėraštyje kuriama tarp simboliais ir ikonomis žymimų ženklų: pirmaisiais reiškiami neapibrėžti, norimi sulaikyti, bet nesulaikomi jausmai, o ikona juos apibrėžia savo forma. Skirtingos laivelio dalys: burė, stiebas ir korpusas, pažymi skirtingas mintis. Viršuje, burėje, minimas laiko ir „aš“ bei „tu“ sujungimas, apačioje, laivo korpuse, jų atskyrimas: „gražinu“, „atiduodu“, o stiebas, jungiantis tiek laivo, tiek eilėraščio dalis, pateikia figūras, pakeičiančias sujungimo būseną pirmojoje dalyje ir atskirumo būseną trečiojoje. Eilėraštyje neabejotinai naudojamas spausdinai literatūrai neįprastas regos aktyvavimas. Jo struktūra implikuoja judėjimą per skirtingas laivo dalis – nors laivo figūra, be abejo, statiška, tačiau joje įrašyta skaitymo tvarka veržia suvokėją skaitymo veiksmu šią formą savotiškai „išjudinti“. Taigi, būtų galima argumentuoti, jog tekstas išties kinematografiškas.

Dar vienas įdomus pavyzdys – Indrės Valantinaitės „Biblioteka“ (Pav. 3). Šiame eilėraštyje nėra tokio į akis krentančio ikoniškumo, tačiau ir vėl teksto įforminimas kreipia dėmesį ne tik į žodžius, bet ir į jų vietą lape bei formą.



Pav. 3. Indrės Valantinaitės eilėraštis iš rinkinio *Trumpametražiai* (Valantinaitė, 2017, p. 44).

Kursyvu išskirti knygų lentynos pavadinimai sukuria kitokio, su pasakotojos matymu sutampančio žvilgsnio iliuziją. Be komentarų pateikiamas lentynos turinys tik sustiprina interpretaciją, jog pasakojimo tikrovės dalis pateikiama taip, kaip ji būtų pateikiama kine – į matymo lauką patenka dalis pavadinimų, jie išvardijami, bet neanalizuojami ir nekomentuojami. Be to, dalis pateikiama su, dalis be autorių (net atvejais kai knyga aiškų autorių, kitaip nei Biblija, turi), kartais su kabutėmis, kartais be jų, kai vardai pateikiami, pavardę lydi tik vardo inicialas. Visa ši lentynos turinio pateikimo specifika nurodo į tai, kas pateikta ant knygų nugarėlių, kitaip tariant, tai, kas patenka į matymo lauką. Ir tuo kursyvu pateiktas tekstas primena kino planą – matomą daiktinės tikrovės dalį, įrėminančią dalį lentynos iš tam tikro regos taško. Žvilgsnis į lentyną (ir ten pamatomų knygų tematika) papildo kitus kalbančio subjekto žodžius, nebesusietus su jo žiūros tašku – lentynos savininkai šiuo metu miršta atskirai, nors ir nuo tos pačios ligos. Knygų pavadinimai suponuoja abstraktų vertybinį pamatą, leidžia nuspėti apie senelių rūpestį „gėriu“, „draugyste“ ir panašiais klausimais. Tai, ką sužinome iš kalbančio subjekto, kaip tik nuteikia galvoti apie mirtį ir dar mirtį atskirtyje vienas nuo kito. Tačiau šią atskirtį ir nutraukia būtent

skaitytojo žvilgsnis. Kaip kalbančio subjekto žvilgsnis sujungia skirtingas knygas (o greičiau ne knygas, bet tik jų pavadinimus – sąvokas), skaitytojo žvilgsnis sujungia į vieną lapą ne tik mirštančius senelius, bet ir jų dabartį (mirtis) su praeitimi (lentyna). Eilėraščio skaitymas – tai regai atskirtų eilučių susiejimas, leidžiantis įžvelgti bendrumą tarp pavienių dalių. Valantinaitės eilėraštyje tai pažymima žodžių išdėstymu bei forma.

Kinematografiškumo raiška literatūroje susijusi su suvokėjo regos aktyvavimu, tad kiną primenantį įspūdį kelia tekstai, ryškinantys ikoniškumą. Suvokėjo santykis su kūrinium yra paremtas tuo, kurios suvokėjo juslės „verčiamos“ aktyviai reaguoti – ikoninio tipo ženklus naudojantis literatūrinis tekstas, grįstas panašumo su apibūdinamu objektu santykiu, kur kas labiau primena kino žiūrėjimo patirtį, kuri taip pat paremta vizualiu atpažinimu. Šis ikoniškumas gali priminti konkretų objektą (Jonyno eilėraščio atvejis), bet ir žiūrėjimo būdą (Valantinaitės eilėraščio atvejis). Be to, kinas nėra vienintelė regą aktyvinanti medija, tad vien ikoniškumas nėra pakankamas kinematografiškumo raiškos įrodymas – drauge tekste privalu įžvelgti ir kitas kinui būdingas technikas, arba, kitaip tariant, regos aktyvavimą būtent kinui būdingu keliu. Pateikti poezijos pavyzdžiai iliustruoja tai, jog nei pavienių kinematografiškumo technikų, nei teksto ikoniškumo pastebėti nepakanka, mat klausimas susijęs su poveikiu skaitytojui. Jonyno eilėraščio atveju kuriamas kitokio skaitytojo žvilgsnio poreikis, skatinantis reflektuoti statiškos figūros ir skaitytojo judėjimo tekstu priešpriešą, o Valantinaitės teksto atveju žvilgsnis fiksuoja daiktinės kūrinio tikrovės dalis ir kartu akcentuojamas žvilgsnis, kaip judesys.

Praktinės analizės skyriuose pateikiami kūriniai kinematografiškais laikytini dėl skirtingų priežasčių. Kai kurie kinematografiškumo bruožai juose įžvelgiami vien iš žodžių išdėstymo ar vartojamų sąvokų, kiti kino regą primena tik bendrame kūrinio kontekste. Visais atvejais svarbiausias yra poveikio skaitytojui klausimas: ar bendra teksto visuma skatina išskirtinį vizualumo suvokimą ir, jei taip, ar šis primena kino žiūrėjimo patirtį? Prielaida, jog specifikuotos medijos kuria priimtinus, įprastus suvokimo kelius, suponuoja ir tai, kad kiekvienas literatūros tekstas, turintis kinematografinės raiškos bruožų, reikalauja iš skaitytojo neįprasto santykio. Esminis klausimas, jungiantis visas tris kūrinių analizes – ką apie patį skaitymą pasako šis medijų dialogas? Kokių kelių kinematografinė raiška verčia reflektuoti suvokėjo santykio su spausdintu tekstu pobūdį?

2. Žvilgsnis į ekraną ir žvilgsnis į lapą – „šeštas. Atmestieji. arba Gyvybės duona“

Vienas ryškiausių ikoniškumo ir kinematografiškumo pavyzdžių lietuvių prozoje yra Virginijos Rimkaitės apsakymų rinkinio *21 a. šeštasis skyrius*: „šeštas. Atmestieji. arba Gyvybės duona“. Nors savo forma apsakymas į kiną nurodo visiškai aiškiai, taigi ir jo

skaitymą žvelgiant į kinematografinių technikų naudojimą motyvuoti sąlyginai paprasta, išlieka klausimas kokią reikšmę kūrinio skaitymui tai suteikia. Pavyzdžiui, Justino Dižavičiaus recenzijoje rašoma: „dėdės S. ir mokinio E. susitikimo vaizdavimas besikaitaliojančiais kadrais yra bent jau man labiausiai nevykęs ir nesuprantamas“⁸. Beje, tiek pastarajame tekste, tiek Renatos Šerelytės „Metuose“ išleistoje recenzijoje⁹ Rimkaitės knyga prilyginama serialui *Tvin Pyksas* (*Twin Peaks*, David Lynch, Mark Frost), tačiau analogija grįsta vien siužeto panašumu, bet ne iš kitos medijos perimtomis technikomis. Kad viename knygos skyrių egzistuoja nuorodos į kiną pastebėti lengva, bet kūriniai skirta kritinė literatūra išvis nereflektuoja kokias reikšmes kuria kino ir literatūros pasakojimo technikų supriešinimas.

Šioje analizėje siekiama parodyti, jog teksto forma, skaidanti pasakojimą į „kadrus“, bei pasakojime naudojamos kinematografinio pasakojimo technikos gali būti skaitomos kaip ženklas, kurio objektas – skaitytojo žiūra. Kitaip tariant, kinematografinių technikų panaudojimas verčia interpretuoti visą apsakymą kaip ženklą, nurodantį į patį aktyvaus žiūrėjimo veiksmą. Tiek pateikimo būdas, tiek siužetas verčia Rimkaitės kūrinyje išvelgti dviejų skirtingų žiūros būdų konfliktą.

Žvilgsnis bei žiūrėjimas ne kartą minimi pačiame tekste. Akcentuojamas veikėjų matymas bei nematymas („neperregimi“ objektai, akinių dioptrijų aptarimas, lęšių skystis, žvilgsnio vienas į kitą apgražos planais panaudojimas). Tačiau sykiu ir pats žodžių išdėstymas reikalauja aktyvinti regą. Tekstas skaidomas į numeruotus kadrus, kuriais kuriama montažinė struktūra: „I kadras“, „II kadras“ ir t. t. Šios dalys sukuria erdvėje lokalizuoto stebėjimo taško iliuziją – pasakojimas visuomet pateikiamas iš kažkokios erdvinės perspektyvos. Jų numeracija, rodos, žymi tam tikras fiksuotas kameros pozicijas. Šis teksto struktūravimo būdas leidžia iškart pastebėti sąsają su kinu, mat erdvė visuomet matoma tam tikru kampu: I kadras – didysis kambarys, II kadras – koridorius, III kadras – darbo kambarys ir t. t. Numeracija komplikuoja skaitymą, bet sykiu verčia rinktis kitokią skaitymo strategiją ir tampa tos strategijos dalimi. Iš suvokėjo reikalaujama sekti pokyčius, kuriuos fiksuoja perėjimas nuo vieno kadro prie kito.

Kaip ir kine, apysakoje kadrai jungiami pasinaudojant skirtingo tipo planais – pavyzdžiui, dalis jų įvardinti kaip „bendri planai“. Bent keletą kartų naudojamos kine itin populiarios montažo konvencijos, tokios kaip:

⁸ Justinas Dižavičius, „Kas išeina sujungus „Tvin Pyksą“ ir Evangeliją pagal Joną“, *Šiaurės Atėnai*, 2017 12 15. <http://www.satenai.lt/2017/12/15/kas-iseina-sujungus-tvin-pyksa-ir-evangelija-pagal-jona/> [žiūrėta 2021-01-18].

⁹ Renata Šerelytė. „Nėra prasmės – nėra ir mūsų“. *Metai* 12, 2017. <https://www.zurnalasmetai.lt/?p=2484>

1. „Steigiamojo plano“ (angl. *establishing shot*) pateikimas scenos pradžioje, vėlesniuose kadruose pateikiant jos dalis. „Steigiamasis planas į žiūrovo atmintį suguldo pagrindinius situacijos duomenis ir pateikia bendrą erdvės ir protagonistų santykių vaizdą“ (Jampolskij, 2011, p. 54). Pavyzdžiui: I kadras pateikia tik kambario aprašymą detalizuojant tai, kas jame yra, bet nesusiaurinant matymo lauko iki vieno objekto.
2. „Apgrąžos planų“ (angl. *shot-reverse shot*) naudojimas. Tokia montažo struktūra susideda iš „žiūros plano“ (angl. *look of outward regard*) bei „regos plano“ (angl. *eye-line shot*). Pirmasis – stambus veikėjo veido planas, kai personažo žvilgsnis nukreiptas į erdvę už kadro ribų. Antrasis – bendrasis planas, kuriame nėra ką tik matyto personažo. Apgrąžos planas per tokia kaitos seka einančią žiūros ir regos planų jungtį kuria įspūdį, jog iš objektyvaus tikrovės fiksavimo pereinama prie subjektyvios veikėjo žiūros plano.
Apgrąžos planas suteikia veiksmo vietai trimatį tūrį, leidžia pasakojimui pereiti į „pirmąjį asmenį“ ir sukurti dvigubą žiūrovo identifikacijos efektą (pirminės identifikacijos metu žiūrovas tapatinasi su personažo žvilgsniu, o antrinio – žiūrovas sieja save su personažu iš šalies) (Jampolskij, 2011, p. 54).

Apgrąžos planus rodo skirtingi pasakojimo fragmentai, pavyzdžiui:

VI kadras.

įsėdo į savo seną pikapą ir paskutinį kartą

VII kadras.

pažvelgė į neva tuščius daugiabučio langus, (Rimkaitė, 2017, p. 36)

VIII kadras.

Proskynoje pasirodė lokena apsigobęs atėjūnas. Kurį laiką vyrai nejudėdami stebėjo

IX kadras.

vienas

VIII kadras.

kitą. (p. 37-38)

Šios montažo konvencijos reikalauja pastebėti kinematografinę pasakojimo logiką, kurioje vaizdų seka leidžia sujungti atskirus judesius į vieną loginę seką – taigi, rodos, naudojamas ne vien su pozicija nupasakojamoje erdvėje susieti kadrai, bet ir tolydusis montažas¹⁰. Be to, kinematografinio vaizdavimo iliuziją kuria ir vizualūs apibūdinimai: „kažkokie dūmai (gal smilkalai, gal prirūkyta)“ (p. 34), „IX kadras. Dėdė gurkštelėjo alaus“ (p. 41) ir kt. Pasakotojas išsamiau neapibūdina daiktų, neaiškina jų atsiradimo priežasčių, neteikia jokių išsamių apibūdinimų, o apsiriboja tik fiksavimu, „vaizdo“ perteikimu, kai dūmų priežastis nėra nustatoma, nes nėra matoma.

Pirmasis iš apgražos plano pavyzdžių svarbus ir tuo, jog jį aiškiai galima laikyti „flashback’u“ – „grįžimu į praeitį“, į pasakojimą įsiterpusio praeities epizodo pateikimu (kitas „grįžimo į praeitį“ atvejis – XIV kadras 40 psl.). Apgražos planais bei „grįžimo į praeitį“ scenomis kuriama kinui būdinga objektyvaus ir subjektyvaus žvilgsnių kaita, kurią pastebime tik bendroje kadrų sekoje. Pateiktas aplinkos aprašymas, nesutampantis su jokio scenoje dalyvaujančio veikėjo žvilgsniu, laikytinas objektyviu kadru. Planai, sutapatinti su veikėjo žvilgsniu, laikytini subjektyviais, nes padeda kurti veikėjo ir žiūrovo susitapatinimą. Tačiau šią skirtį įvesti paprastai galima tik pastebint montažo logiką – lygiai tas pats kadras gali būti laikomas tiek objektyviu, tiek subjektyviu, priklausomai nuo to, koks planas sekė prieš tai. Taigi, skaitytojui pateikiamas kinui būdingas perspektyvos pasikeitimas, leidžiantis be paties pasakotojo pasikeitimo skaitytojui vienur „matyti“ veikėjo akimis, kitur skaityti apie nešališkai nupasakotą aplinkinę erdvę.

Šios „grįžimų į praeitį“ scenos bei tekste ne kartą skambantys dialogai kelia ir garso vaidmens apsakyme klausimą. Sesers Šd. žodžiai V kadre neišskiriami kaip dialogas, nors įprastai tokiai kalbai naudojama tradicinė skyryba:

V kadras.

Kai savo giminaičiams, kurių jau nedaug buvo likę, pasakė ketinąs palikti miestą, jo sesuo Šd. jam pareiškusi: mes gimstame vieni ir mirštame vieni, tačiau laiką tarp šių dviejų etapų turime praleisti būryje. Mes kaip kokie kirai; arba žuvėdros. Jis puikiai suprato jos žodžių prasmę, bet žmonių ir būrių jau buvo prisižiūrėjęs. Sesuo labai tūžo dėl tokio jo sprendimo, ir kai jis, pasiėmęs daiktų ryšulį

¹⁰ „Tradiciškai „tolydžiuoju montažu“ vadinama technika ar taisyklių rinkinys, kuris leidžia nepastebimai suspausti erdvę ir laiką, tuo pat metu kurdamas ir palaikydamas erdvinį ir laikinį rišlumą. Kaip tai pasiekti? Jungtis, t. y. erdvėlaikinės tolydaus plano struktūros trikdžius, paprastai „motyvuoja“ personažų judėjimas, veiksmas ir sąveika – šie taip pat verčia žiūrovą jungčių nepastebėti ar suvokti jas kaip netrukdančias“ (Elsaesser, Hagener, 2012, p. 113)

VI kadras.

įsėdo į savo seną pikapą ir paskutinį kartą

VII kadras.

pažvelgė į neva tuščius daugiabučio langus, (Rimkaitė, 2017, p. 36)

Kaip tai interpretuoti? Klausimą apie garso vaidmenį pagilina atvejai, kai pasakotojas kadruose pateikia informaciją, kuri niekaip negalėtų būti vizualiai išreikšta: „Dédé S. papjė maše (pranc. *papier-mâché*) technika gamina kaukes, nes Kalėdoms ketina namuose įsirengti prakartėlę. Papjė mašė yra plastiška popieriaus skiautelių žaliava arba masė, paprastai sumaišyta su klijais <...>, naudojama kai kuriems gaminiams daryti“ ir iškart po to „Dédé S. yra gana gabus ir, jo nuomone, jam visai neblogai sekasi“ (p. 35). Visa ši pastraipa (cituojant skaidoma todėl, jog pirmuoju atveju pateikiami faktai, antruoju – veikėjo vidiniai išgyvenimai) nereikalauja iš suvokėjo vizualiai įsivaizduoti tai, kas perskaitoma, ir nekuria vizualiomis technikomis grįsto panašumo su kinu. Ne todėl, jog kuris nors iš pateiktų faktų būtų neperteikiamas vizualiai, bet todėl, jog jų pateikimo būdas neturi konkrečios vizualios išraiškos. Pavyzdžiui, antrą sakinį vizualiai galima įsivaizduoti per Dédé S. išraišką ar kūno kalbą, bet šie ar jokie kiti fiziniai požymiai skaitytojui nepateikiami, pateikiama abstrakti mintis. Regis, labiausiai įtikinamas tokių atvejų paaiškinimas yra jų priskyrimas ne vaizdo, bet garso takeliui – pasakotojas garsu pateikia vizualiai neišreikštas detales.

Tai verčia prieiti išvados, jog tekste kuriama dviejų skirtingų tipų garso imitacija: diegetinis garsas, išskirtas brūkšniais, bei pasakotojo kuriamas, iš aplinkos apibūdinimo neišskirtas garsas. Ši interpretacija įveda dar ryškesnę objektyvumo ir subjektyvumo perskyrą: veikėjų „dabartyje“ vykstantys dialogai pateikiami juos išskiriant, kadangi tai objektyviai iš šalies pateikiamos scenos dalis, o štai kalba praeityje („flashback“ scenos) bei veikėjo viduje („papjė maše“) pateikiami iš jo perspektyvos, taigi, nekuriant autentiško girdėjimo „iš šalies“ įspūdžio.

Dar vienas svarbus aspektas – planų numeracijos pateikimas kursyvu. Šis grafiškai pateiktas skirtumas tarp numeracijos ir kitos kūrinio kalbos suponuoja klausimą apie žiūrą dar vienu lygmeniu. Apsakyme pasakotojas veikia dviem lygmenimis: pasakojant apie kadru turinį – lakoniškai pristatant mizansceną bei įvykius; bet tuo pačiu pažymint ir vaizdo bei montažo dėmenis, nebesietinus su objektais scenoje. Pirmasis tarsi atlieka kameros funkciją – fiksuoja „tikrovę“, o antrasis – montažo funkciją, nes iš pavienių to fiksavimo dalių kuria pasakojimo visumą (nors atitikmuo tik sąlyginis, nes plano parinkimas galioja tiek vienam,

tek kitam). Tokia teksto struktūravimo strategija (kurią kursyvo naudojimas tik išryškina) reikalauja iš skaitytojo skirti dvi sritis: egzistuoja ne tik pasakojimas, bet ir jam pašalinis įvardijimas apie pasakojimo vyksmo sąlygas – kadrus. Įprastai prozos tekste pats pasakojimas vienu ar kitu būdu pateisina laiko bei erdvės pasikeitimus – „šešto“ atveju apie pakitusią erdvę visų pirma sužinoma iš neutralaus, grafiškai išskirto numerio, kuris prieš bet kokią kitą informaciją leidžia suprasti, kad suvokėjas turi įsivaizduoti naują vietą erdvėje.

Rimkaitės kūrinyje formuojamas ikoniškumo santykis tarp literatūrinio teksto ir kino juostos. Žodžiai bei sakiniai išlaiko savo konvencinį ryšį su reprezentuojamais objektais, tačiau tiek bendra, teksto lape matoma struktūra, tiek specifinės kinematografinės technikos iš skaitytojo reikalauja skaidyti tekstą dalimis ir jungti jį į vientisą pasakojimą. Kursyvu pažymimas kadrų pasikeitimas tekste griaua vientisumo logiką, bet tuo pačiu per judėjimo (p. 35 I, II ir vėl I kadrai) ar apgražos planus skatina skaitytoją savo sąmonėje šias dalis sujungti į visetą.

Tačiau kinematografinės technikos Rimkaitės tekste nesukuria efektyvios tikrovės iliuzijos. Visų pirma, tikroviškumo iliuzijai atsirasti kelią pastoja aiškus teksto lūžis: 41 psl. kursyvu vietoje užrašo su kadro numeriu, kaip buvo ligi tol, parašoma „(pavargau)“, po kurio skaidymas kadrais dingsta. Iš skaitytojo nebereikalaujama teksto suvokti kaip pavienių dalių iš fiksuotų erdvinių perspektyvų. O apsakymo pabaigoje minimos „vienišystės“ susijungia į vienį („Kalno vienišystė, mėnulio vienišystė, trobelės vienišystė, dėdės S. vienišystė, mokinio E. vienišystė dabar susijungė į vieną didžiulį vienį“ (p. 42)). Tai pakartoja ir vizualia raiška įvykstantį pokytį – pavinius kadrus pakeičia vientisas tekstas, verčiantis matyti aiškų skirtumą tarp montažinės grafiškai fragmentuoto teksto atkarpos ir grafiškai vientiso teksto fragmento. Nepaisant naudotų tolydumo technikų, kino planų kartojimas pirmojoje teksto pusėje kuria ne vientisumo, bet priešingai, susiskaidymo įspūdį – kursyvu pateikiama kadrų numeracija kaip tik griaua skaitytojo galimybę matyti tekstą be pertrūkių (žiūrėti į jį taip, kaip skatina literatūra kaip specifikuota medija). Kadru „vienišystė“ – jų izoliacija vienas nuo kito – suponuojama pačios teksto formos. Bet dar radikalesnę atskirtį sukuria tai, jog kadrų numeracija teksto eigoje ima stokoti logikos. Pavyzdžiui, I ir II kadrų jungimai pirmuose dviejuose apsakymo puslapiuose, regis, nurodo į protagonisto judėjimą tarp dviejų to paties namo erdvių. Tačiau būtų galima klausti, ar I kadras 34 ir 35 puslapiuose tikrai žymi tą pačią erdvę: 35 psl. I kadre dukart „matomas“ židiny, kai tuo tarpu 34 psl. židiny neįvardijamas ir netgi pabrėžiama, kad dūmų kilmė nėra aiški. Tai itin keista turint omenyje, kad 34 psl. I kadras aprašo būtent kambaryje

esančius dalykus¹¹. Taigi, galbūt steigiamasis planas atliko tekste visai ne bendros erdvės pristatymo funkciją, o tik pristatė vieną iš aibės besikeičiančių erdvių. Kadru numeracijos tolydumu suabejoti ypatingai verčia V bei VII kadrai: 36 psl. V kadras žymi atsiminimą, o 41 psl. – dėdės S. ir mokinio E. dialogą, vykstantį pasakojimo dabartyje; VII kadre 36 psl. pateikiamas veikėjo žvilgsnis į daugiabučio langus (prisiminime), VII kadre 41 psl. – veikėjų dialogas dabartyje. Strategija kadru numerius priskirti konkrečioms erdvėms nepasiteisina.

Rimkaitės apsakyme kadrus sujungia veikėjo judesys ir suvokėjo žvilgsnis. Aktyvinant vien literatūros teksto skaitymui būdingą konvencijos (simbolinių ženklų) modalumą, pastebimas skirstymas kadrais, bet ne tai, jog į bendrą pasakojimą erdvės fragmentai sujungiami tik per protagonisto judėjimą bei skaitytojo suvokimą. Tik veikėjo atliekami veiksmai leidžia daryti prielaidą, jog tai ta pati erdvė ar tas pats laikas. Tai suvokėjo žvilgsnis į tekstą – ir kartu jo mentalinis pavienių veikėjo judesių jungimas į grandinę – paverčia dėlione visuma. Ir tuo skaitymo procesas prilygsta filmo suvokimui: pavienes erdves (kaip daugeliu apgražos plano atvejų) sujungia suvokėjo skaitymas. Taigi, teksto struktūravimas paverčia tekstą kino juostos ikona, o jo skaitymą – filmo peržiūros ikona.

Apsakymas kelia skaitytojo žvilgsnio ir matymo klausimą. Nematymas arba nesugebėjimas matyti pakankamai aiškiai ir atvirai išreiškiamas keliais lygmenimis. Pirmą, jį pabrėžia ir pasakotojas, ir patys veikėjai: „Jis puikiai suprato jos žodžių prasmę, bet žmonių ir būrių jau buvo prisižiūrėjęs“ (p. 36); „neperregimai baltas“ (p. 37); pokalbis apie dioptrijas ir lęšius (p. 41-42). Bet tuo pačiu matymo problema keliamas ir pačiam skaitytojui: matymo pasikeitimu griaunant tiesioginės kalbos vientisumą (*IX kadras*. – Kas naujo <...> *V kadras*. <...> mieste, - paklausė dėdė S.) (p. 40-41) ir pačia teksto struktūravimo numeruotais kadrais forma.

Tačiau kūrinio pabaigoje matymas įgauna teigiamą konotaciją – žvilgsnis veikėjus sujungia ir tampa jų triumfu: „Ir jie abu pasižiūrėjo į kalną. Tai buvo jų atkirtis, jų maištas. Nugalėję pasaulį jie atgavo gyvenimą. Tai buvo dieviškos vienatvės triumfas“ (p. 43). Pasakojimo pradžioje pastebimą regos nepakankamumą pabaigoje pakeičia veikėjų susijungimas, virstantis dieviškos vienatvės triumfu. Bet ta pati regos problema pabrėžiama ir teksto struktūravimu, kai kadru koliažią, trukdantį atskirti erdves, pakeičia įprastas literatūrai teksto formatavimas. Susivienija veikėjai ir drauge susivienija skaitytojo žvilgsnis.

¹¹ Kita vertus, su II kadru būtų sunku teigti kažką panašaus – tai vis koridorius ir vis šakos.

Kertine tampa tolydaus montažo struktūros ir kadru numeracijos „klaidų“ (bei prierišo „(pavargau)“ ir teksto išdėstymo pasikeitimo) priešprieša. Viena vertus, veikėjo judėjimas bei veikėjų žvilgsniai išties kuria vientiso veiksmo iliuziją. Kita vertus, jei pirmasis kinematografiškumo bruožas tekste – jo skaidymas kadrais – tos iliuzijos skaitytojui negriauna ir skaitytojas perskaito pasakojimą įsivaizduodamas ne aibę pavienių erdvių ir laikų, o erdvių bei laikų visetą, t. y. jei mintyse sukuriama tolydumo iliuzija, tuomet ją sugriauna detalesnis žvilgsnis į kadru numeraciją. Teksto struktūros pasikeitimas ir pabaigoje atsirandantis vienišysčių bendrumas leidžia kreipti dėmesį į viso teksto metu paties skaitytojo atliekamą užduotį – jo žvilgsnio atliekamą paskirų dalių jungimą į bendrą tekstą. Vienišystes (kadrus) jungiantis žvilgsnis turi pozityvų krūvį, o intarpas „(pavargau)“ ir įvykstantis pasikeitimas greičiau žymi ne teksto išdėstymo, bet skaitytojo žvilgsnio svarbą. Jei tekstas įtikina tolydumu, vadinasi, tai jo skaitymas, gebantis suskliausti mintyse nuolatinį teksto skaidymą, yra tai, kas sujungia dalis į vienį. Juo labiau, jog „apgavystė“ – kadru atitikime esančios klaidos – pastebima tik atidžiai sekant pasakojimui išorinius scenų numerius. Teksto skaitymas kaip kino juostos žiūrėjimas leidžia suvienyti skirtingus elementus į vientisą pasakojimą. Subjektyvių ir objektyvių kadru perskyra bei jų seka tekste suvokiama netgi nepaisant to, jog galima suabejoti kadru priklausymu tai pačiai vietai ar „dabarčiai“ – esminiu jungties reikalavimu tampa suvokėjo žvilgsnis, o ne objektyvus vizualus panašumas.

Ši tolydumo iliuzija aktualizuoja esminę literatūros ir kino kalbų skaitymo priešpriešą. Jei filmas sukurtas be specialios intencijos klaidinti, jame žiūrovui paprastai nepatikima spręsti klausimo, kurios erdvės sutampa su jau matytomis, o kurios ne. Rimkaitės novelėje, turėdami omenyje kadru numeracijos neatitikimus, turime klausti, ar vieną kart I kadre minimi dūmai ir kitą kart I kadre minimas židinytis turi vienas su kitu tiesioginį ryšį, ar yra visiškai skirtingos vietos. Kine žiūrovas paprasčiausiai atpažintų: tai arba yra, arba nėra ta pati erdvė. Žodžiu apibūdinant erdvę šis atitikimas tampa nebeįrodomas be įsiterpiančio ir atitikimą patvirtinančio pasakotojo. Šia prasme literatūra niekaip negali pakartoti tokio paties matymo, kurio iš žiūrovo prašo kinas.

Taigi, nepaisant skatinimo suvokti pasakojimo dalis iš tam tikros erdvinės perspektyvos, tekste žaidžiama faktu, jog net kino formą atkartojantis literatūrinės prozos kūrinys visgi reikalauja skaitytojo erdvę, trukmę bei vientisumą susikurti sąmonėje ir net du skirtingi teksto struktūravimo būdai (skaidomas ir vientisas) iš esmės nepakeičia skaitytojo atliekamo veiksmo imti pavienes dalis ir jas savo sąmonėje jungti į visetą. Tai kinematografinių bruožų panaudojimas būdu, kuriančiu kino žiūrėjimo iliuziją, reikalaujančią kinui būdingo paskirų elementų jungimo, bet tuo pačiu pabrėžiantis literatūros

skaitymo ypatumą – sąvokų formavimą sąmonėje. 21 a. apsakymo forma bei teksto išdėstymo būdas, drauge su naudojamomis konkrečiomis kinematografinėmis technikomis (montažo jungtimis, skirtingo tipo garso takeliais, trimatės erdvės iliuzijos kūrimo aprašymu, erdvėje lokalizuotais pasakojimo aprašymais) verčia prozos tekstui taikyti kai kurias kinui kaip specifikuotai medijai būdingas žiūros strategijas, tokias kaip paskirų elementų jungimas į bendrą visumą su laiko tęstinumu bei aiškiai nustatyta erdve. Tiek pasakojime, tiek jo struktūriniame įforminime (tekstas tampa ikona) kuriama skaidymo dalimis bei suvienijančio žvilgsnio įtampa skatina interpretaciją, jog apsakymo objektu tampa kino juostos žiūrėjimas. Kitaip tariant, apysaka yra ne apie tai, kas matoma, bet tai, kaip žiūrima. Analogiškai pasakojime pateiktam veikėjų žvilgsniui, sujungiančiam pavienius objektus, skaitytojo žvilgsnis į vientisą grandinę sujungia erdve bei laiku atskirtus „kadrus“.

3. Nemedijuoto pasakojimo iliuzija romane *Mano vardas – Marytė*

Alvydo Šlepiko romano *Mano vardas – Marytė* su kino medija kuriamas dialogas ryškėja per bendrą skirtingų pasakojimo technikų visumą. Skaitytojo regą aktyvina tiek įforminimas, tiek pasakotojo vaidmuo, tiek pasakojimo detalių pateikimo būdas, tačiau tik aspektų visuma verčia kalbėti apie kinematografiškumą. Tiesioginių nuorodų į kiną knygoje nėra itin daug – taigi, kinematografinių technikų analizės reikalauja ne konkrečios, akivaizdžios nuorodos (Rimkaitės atvejis), bet pavieniui kinui nebūtinai priskirtinų technikų derinimas viena su kita.

Kritinėje spaudoje romano stilius aprašytas kaip „šykštus“¹², kuriantis tik „strichų“, ne atskirų veikėjų išpūdį¹³. Tekstą analizuojant per intermedialumo teorijos prizmę tos pačios jo savybės, provokuojančios tokį išpūdį, kuria savitą juslinį skaitytojo santykį su kūriniumi. Neįprasto, literatūrai kaip specifikuotai medijai nebūdingo skaitymo būdo reikalaujantis romano su skaitytoju mezgamas ryšys ir yra esminis šios analizės objektas. Romane išties pastebimas detalių, vizualių apibūdinimų, faktų „šykštumas“. Tačiau šiame

¹² Saulė Pauliuvienė, „Recenzija: Alvydo Šlepiko „Mano vardas – Marytė“, *Alfa.lt*, 2012-03-07. <https://www.alfa.lt/straipsnis/13982669/recenzija-alvydo-slepiko-mano-vardas-maryte> [žiūrėta 2021-04-15].

¹³ Neringa Mikalauskienė, „A.Šlepiko knygos "Mano vardas - Marytė" recenzija: pasaka apie vilko vaikus, arba Sakmė apie išlikimą“, *Literatūra ir menas*, 2012-02-21. <https://www.delfi.lt/kultura/naujienos/aslepiko-knygos-mano-vardas-maryte-recenzija-pasaka-apie-vilko-vaikus-arba-sakme-apie-islikima.d?id=55800775> [žiūrėta 2021-04-19]

darbe tai interpretuojama ne kaip stoka ar trūkumas, o greičiau kaip viena iš daugelio priemonių, reikalaujančių skaitytojo neįprastu būdu reflektuoti pasakojimo vizualumą.

3.1. Erdvės taško iliuzija ir vizualiomis detalėmis grįstas montažas

Išskirtinį vizualų kūrinio įspūdį kurti pradeda pirmieji du romano skyriai. Juose ne tik pateikiamos aiškiausios nuorodos į kinematografines technikas, bet ir pristatomas savotiškas raktas tolesnei knygos analizei. *Mano vardas – Marytė* savo skaitytoją verčia priimti tam tikrą žiūrėjimo poziciją – pirmieji du skyriai akcentuoja, kokia ši pozicija bus. Pirmasis romano skyrius prasideda žodžiais „Ji sako“. Po šių sekantis dvitaškis verčia interpretuotą visą tolesnį skyriaus tekstą kaip „jos“ sakomus žodžius. Tačiau skaitytojui nepateikiamas joks paaiškinimas nei kas ši „ji“, nei kokiame kontekste vyksta sakymas – mes nesužinome kam, kodėl ir kur kalbama. Ši frazė verčia skaitytoją atkreipti dėmesį į klausą. Įvardis „ji“ nesuteikia mums jokių žinių apie kalbantį veikėją, bet leidžia suvokti, kad kalba moteris, o veiksmožodis „sako“ pozicionuoja kalbėjimą esamuoju laiku. Situacija primena filmą, prasidedantį nuo užkadrinio pasakotojo žodžių, iš kurių galima nustatyti pasakotojo lytį, bet negalima identifikuoti jo vardo, kalbėjimo laiko, santykio su būsima istorija ir t. t.

Po pirmųjų žodžių seka vizualių epizodų nupasakojimas, grindžiamas anafora „štai“. Vaizdai neturi aiškios chronologijos: „Visa tai iškyla iš praeities kaip iš miglos“ ir „Žmonės pasirodo tarytum iš rūko, iš speigo“ (p. 7). Pateikiama tai, kas patenka į pasakotojos matymo lauką ir tuo pačiu turi patekti į skaitytojo regos lauką. Tekstas įvardija, ką turi matyti skaitytojas, ir kartu pateikia aiškias nuorodas į žiūrėjimo/matymo poreikį – tai, kas nupasakojama „iškyla“ bei „pasirodo“. Pastraipas pradedantis besikartojantis „štai“ leidžia visus vaizdus vertinti kaip tiesiogiai viena su kita nesusijusias vizualias detales, sujungiamas pasakotojos, bet ne loginės įvykių sekos. Scenos nėra vienos kitų priežastys ar pasekmės. Jų santykis viena su kita neaiškus. Jos visos mums pateikiamos be jokių laiko detalių. Lyg kine, jų laikas yra esamasis, nors tuo pačiu puikiai suprantama, kad tai praeitis.

Pirmajame knygos skyriuje skaitytojui siūloma aktyvinti klausą bei regą. Antrajame skyriuje šis įvadinio teksto „prašymas“ tiesiogine nuoroda susiejamas su kinu. Pasakojimas prasideda žodžiais:

Tarytum iš tamsos, tarytum šešėlių ir šviesos žaismas, tarytum juodai baltas kinas pasirodo praeities atskalos:

1946 metai.

Žiema. (Šlepikas, 2018, p. 10)

Tiesioginis teksto palyginimas su kinu – aiški nuoroda į reikalavimą skaitytojui atkreipti dėmesį į kino suvokimo patirtį. Tačiau net jei kino patirtis nebūtų paminėta, ryšį su kino medija kurtų minėtos žymės „išskyla“ ir „pasirodo“. Pasakojime nėra veikėjų, kuriems šie vaizdai būtų rodomi, nieko, kam vaizdai galėtų iškilti ar pasirodyti. Jie „pasirodo“ skaitytojui.

Įrašas „1946 metai. Žiema“ ne tik patikslina veiksmo vietą bei laiką. Jis verčia skaitytoją prisiminti kinui įprastus, neretai pasakojimo pradžioje pasirodančius žodinius vietas bei laiko žymėjimus. Įterpus šią žymę į literatūros tekstą, aktyvinamos dvi semiotinės funkcijos. Pirma, ji atlieka simbolinio ženklo funkciją – skaitmenys bei raidės formuoja sąvokas, suteikia informacijos apie pasakojimo laiką. Antra, užrašas veikia ir kaip kinematografinės raiškos ikona, nes kuria santykį su filmo žiūrėjimo patirtimi per tiesioginį panašumą. Suvokėjo santykis su šia fraze dvejopas: tai niekuo neypatinga informacinė nuoroda, bet kartu ir teksto „pasirodymas“, kai prašoma ne įsisąmoninti sąvokas, kurias tekstas žymi, o pamatyti teksto vizualų pavidalą.

Tame pačiame skyriuje minimas dar vienas regos problemą literatūros tekste išryškinantis aspektas – skaitytojo dėmesys atkreipiamas į tai, koku būdu jis atlieka atpažinimo veiksmą. Aprašius berniuką pateikiamas sakiny: „Šį vaiką vėliau atpažinsime – tai mažasis Hanselis“ (p. 12). Pasakotojo užuomina „atpažinsime“ ne tik tampa prolepse, bet ir sukuria įspūdį, kad skaitytojas gali sudalyvauti veikėją atpažįstant. Tačiau vienintelė ypatybė, leidžianti atlikti šį atpažinimą, ir yra veikėjo vardas. Kine veikėjas turi konkretų fizinį pavidalą, tad jį įmanoma pažinti pagal išorinius bruožus. O literatūroje atpažinimas atliekamas per vardus. Joks išvaizdos apibūdinimo detalumas literatūros kūrinyje negalėtų skaitytojui garantuoti, kad kelis kartus minimas panašiai atrodantis vyras yra vienas ir tas pats. Romane *Mano vardas – Marytė* vizualių apibūdinimų beveik nėra, tad, jei ne pasakotojo priskiriami vardai, atskirti, kas veikia kuriame skyriuje, būtų paprasčiausiai neįmanoma. Vėliau ši veikėjo identifikavimo problema pasikartoja, kai Hanselis susimuša su Heincu ir tik jam pralaimėjęs skaitytojas sužino: „Heincas jo nepažįsta, tačiau mes juk žinome, kad tai mažasis Hanselis, į kurį, einantį per Nemuno ledą, šaudė rusų kareiviai“ (p. 67). Vienintelė priežastis, kodėl skaitytojas žino, jog tai Hanselis, ir yra būtent šis jo vardo pateikimas.

Pasakotojo minima atpažinimo problema – aiški nuoroda į skirtingą kino bei literatūros specifiką. Kine nesunku įsivaizduoti lengvai žiūrovui sekamą filmą su aibe veikėjų, kurie išvis neturi vardų, nes vardai nurodant į veikėją tampa reikalingi tik scenose, kur šis nėra matomas. Literatūroje atpažinimas taip pat atliekamas matant, tačiau ne fizine

išraišką, o vardą. Pats vardo „Hanselis“ minėjimas skaitytojui apibrėžia jo tapatybę, prie kurios lengva sugrįžti, kai vardas paminimas darsyk. Ir tam nebūtina pasakoti apie jo bruožus, nes fizinės išvaizdos nupasakojimas negali garantuoti tapatybės atitikimo taip, kaip kine. Scenos pateikimo tvarka, kurioje „berniukas“ tik pabaigoje įgauna vardą – taigi, nustoja būti „kažkuo“ ir įgauna jau skaitytojui pažįstamą tapatybę – taip pat yra kinematografinės patirties imitacija: matydamas bendrą planą arba judančios kameros išdarytą vaizdą žiūrovas gali atpažinti, kad tai berniukas, net pastebėti tam tikras jo fizines savybes, bet tik vidutinis ar stambus planas, įtraukiantis jo tapatybę patvirtinančias detales (įprastai – veidą), leidžia atpažinti bei susieti su konkrečiu, anksčiau matytu kūnu.

Ši technika knygoje pasireiškia ne kartą. Pavyzdžiui, 116 p. iš pradžių sužinome, jog mišku eina berniukas ir tik po to – kad šis berniukas yra Heincas. Taip neskaidant teksto į aiškiai atskirtus planus kuriamas kinui būdingas montažas, kai pirma bendresniu planu pamatomas kažkieno kūnas ir tik po to sekančiais artimesniais planais įmanoma įsitikinti, kas yra šis kūnas. Ta pati technika turi ir kitą poveikį – ji verčia skaitytoją įsivaizduoti, jog pasakojimas rodomas iš erdvinio taško. Jei pirma sužinome apie mišku einantį veikėją ir tik po to – kuris tai veikėjas, peršasi išvada, kad iš pradžių suvokėjo žvilgsniui konkreti personažo tapatybę nepasiekiamo. Analogiškai, kai jau sužinome, kas šis veikėjas, reikėtų suprasti, kad abstraktus, bet kam priklausantis kūnas, staiga įgijo konkretų pavidalą, kurį suvokėjas pamato, nes jam pateikiamas pakankamai artimas jo atvaizdas.

Erdvinės žvilgsnio lokalizacijos iliuzija romane kuriama nuolatos ir ne tik per veikėjų atpažinimą, bet ir per matymo nuotolius. Pavyzdžiui: „Jie [veikėjai] tolsta, mažėja“ (p. 124); „Jie išvažiuoja. Vežimas tolsta, įsimaišo į judantį, pustomą, prekiaujantį pasaulį. Išnyksta“ (p. 92); „Monika tuo metu įlenda į pusiau sugriuvusį pastatą, kurį laiką jos nematyti, paskui pasirodo linksma mergaitės galva“ (p. 52). Nei vienu iš šių atvejų pasakojime nėra nuo ko tolti ar į ką artėti, pasakojimas nerodo veikėjo, kurio akimis, pavyzdžiui, Monika galėtų būti matoma ir kito objekto užstojama. Pasakojimas konstruojamas taip, lyg būtų fiksuojamas kameros – heterodiegetinės ir nešališkos, bet užimančios konkrečią vietą. Kartais matymo pozicijos patikslinimas skatina tolesnę pastraipą ar skyrių matyti tam tikru būdu, arba pabrėžia, kas lieka nematoma. Tokiu matymo instrukcijų pavyzdžiu tampa skyrelio pradžios frazė „Tarytum paukščio akimis“ (p. 182), po kurios seka įvairios panoramos dalys – atskiri kadrai. Scenoje pasirodo veikėjai, atsiranda artimesni kadrai, bet baigiama ji „kraštutinai bendrą planą“ reprezentuojančiu sakiniu: „Jau nebegalima atskirti nei Stasės, nei Elzės, nei Antano, įsuka tolumoje į keliuką, matyti tik jo šviesos“.

Kitais atvejais specifinis žiūros taškas suponuojamas ir neminint vietos. Pavyzdžiui, Renatės sapno montažas:

Naktį Renatė sapnuoja: senojo pastoriaus namo priebutis. Krinta ryški elektros šviesa, snaigės sukasi, šoka, leidžiasi ir vėl kyla. Visur juokas ir muzika. Boriso ranka guli ant lentos daili ir balta, paskui ji tampa gėle, nematyta, plėšria ir skleidžia erzinantį salsvą kvapą. Nuo to kvapo ima tirpti sniegas. Tačiau netrukus pasirodo perkarės, išbadėjęs senas šuo, kurio kažkodėl niekas dar nesugavo, jis sugriebia dantimis Boriso ranką ir nusineša ją į tamsą. (Šlepikas, 2018, p. 59)

arba jos kelionė mišku su Elze:

Ir tada Renatė pajunta, kaip iš Elzės burnos ima plūsti kažkas šalta, tarytum ji atrytų vėja ir tuštumą, suošia miško viršūnės, ima kristi nuo apsnigtų žiemos eglėlių sniegas. Jau nebetoli, sako ragana ir sukasi ant vienos kojos, o iš jos burnos plūsta ir plūsta pūga, kuri visa apsiaučia, darosi balta ir medžiai siūbuoja tarytum burlaivio stiebai, vidury begalinės įsiutusios speigo jūros. (Šlepikas, 2018, p. 169)

Skaitytojas turi ne vien įsivaizduoti įvykius, bet ir sutapatinti savo žvilgsnį su numanomos kameros žvilgsniu, kuris apriboja matymą arba leidžia montažo keliu sujungti sapne ar fantazijoje esančius objektus (žr. 3.2 skyrių). Svarbiausia tai, jog kaip ir kino žiūrėjimo patirtyje, skaitytojui tokia pasakotojo kuriama kameros darbo imitacija leidžia patirti kūrinį lyg jis būtų pasakojamas vaizdais. Įprastai literatūroje heterodiegetinis pasakotojas neslepia veikėjų tapatybės ar išorinių scenos detalių – jei pasakojimas pateikiamas „iš šalies“, tai fizinis veikėjo santykis su aplinka neturi jokios įtakos heterodiegetiniam pasakotojui identifikuojant veikėją. Šis informacijos slėpimas panašesnis į nepatikimo, homodiegetinio pasakotojo žodžius. Tačiau romane *Mano vardas – Marytė* tokio pasakotojo nėra. Joks sakinyvis visame kūrinyje nenurodo į pasakojime aktyviai dalyvaujantį pasakotoją ar jo motyvaciją, nekalbant apie faktą, kad homodiegetinio pasakotojo ištraukimas į daugybę knygos scenų (juo labiau, jų visumą) yra tiesiog neįmanomas dėl pačių nupasakojamų įvykių pobūdžio bei laiko. Visa tai verčia romano pasakotoją laikyti panašesniu į kino, o ne į literatūros pasakotojus. Jis geba pažvelgti į veikėjus objektyviai iš šalies ir geba susitapatinti su jų matymu, tačiau būdas, kuriuo jis pateikia informaciją, visuomet grįstas jutiminiu patyrimu: tuo, kas matoma, ir tuo, kas girdima.

Vizualumo-regėjimo svarbą kūrinyje sustiprina ir keli neįprasti žodžių dėlionės lape atvejai. Pavyzdžiui, kai žmonės pūgoje nyksta iš regos lauko ir virsta „šmėklomis“, tekstas ima „slinkti“, vizualiai rodydamas nykimą ir dingimą (žr. pav. 4). Kitame pavyzdyje tekstas brūkšniais sukuria ikoninį kulkos skrydžio ženklą (žr. pav. 5).

Jai ten bus šalta...
Jai dabar šilčiau negu mums...
Begaliniuose pūgos laukuose mainosi keisti siluetai,
sniegas šoka ir dūksta, nešiojamas vėjo,
pro baltus pūgos potėpius retkarčiais išryškėja kapinės,
temsta,
moterų ir vaikų figūros – tarytum siūbuojančios
vėjyje šmėklos...

Pav. 4. Slinkimo pavyzdys (Šlepikas, 2018, p. 96)

girdi: sūnus, sūnus, jis neria po stovinčiu traukiniu, iš tam-
sos staiga išnyra į apšviestą, rusų saugomą plotą, pasigirsta
šūksnis, jam liepia sustoti, tačiau jis sustoti negali, paskui jį
ir berankis, išprotėjęs vyriškis nyra į šviesą, čia jis sustoja,
tarytum sustabarėja, iš jo pražiotos burnos plūsta garas, jo
akys kupinos baimės, kareivis šaukia – stot, šaukia – stot,
pasigirsta šūvis –

–

–

–

–

– trasuojančios kulkos

prašvilpia virš Heinco galvos ir tokios pat kulkos susminga į
jį persekiojančio bepročio krūtinę, prisiuva jį automato serija
prie atplūstančios nakties, užgesina jo lūpose žodį „sūnau“.

Heincas smunka į griovį, it katė neria pro tvoroje pra-
plėštą skylę, spygliuota viela perrežia skruostą, brezentinė
kuprinė užstringa spygliuose, tačiau berniukas, susiraižyda-
mas rankas, išplėšia ją, bėga tolyn, paskui krinta į juodą,
sudrėkusį sniegą ir klauso – nieko negirdėti, tik nuosavas
kvėpavimas ir širdis.

Pav. 5. Brūkšnio išdėstymas lape (Šlepikas, 2018, p. 132).

Abu šiuos atvejus derėtų laikyti aiškesnėmis užuominomis į tai, kad *Mano vardas* – *Marytė* skaitymas reikalauja skaitytojo regos aktyvavimo refleksijos, ir tais atvejais, kai

tekstas pateikiamas vizualiai neįprastu išdėstymu, ir atvejais, kai regos svarba pažymima pačiame pasakojime. Brūkšniais išskirtos kai kurių romano skyrių scenos tik dar labiau pabrėžia „montažą“ – tai, jog scenos „matymas“ niekaip neleidžia apibrėžti aiškių jos laiko parametrų ar užtikrinti priklausymo pasakojimo daiktinei realybei. Pavyzdžiui, Heinco ir Alberto laukimo daržinėje skyriuje brūkšniai pabrėžia, jog skaitytojas nieko nežino apie pasakojimo laiką. Kiek minučių prabėga nuo vieno pokalbio iki kito? Viena teksto dalių po brūkšnių perskyros prasideda sakiniu „Berniukai kurį laiką tyli“ (p. 86), bet kiek laiko jie kalbėjosi, tylėjo, laukė prieš šį „kurį laiką“ mes nežinome. Brūkšniai atkreipia dėmesį į tai, jog tarp skirtingų scenos dalių yra plyšys ir kadangi tekste fokusavimas yra tapatinamas matymui, tai visa knyga yra pilna niekaip nepamatuojamų pasakojimo plyšių. Jie neleidžia skaitytojui sužinoti, kiek laiko prabėga ne tik tarp skirtingų scenų, bet ir tarp skirtingų skyrių. Pasakojimas nefokusuoja įvykių trukmės, ir tik romano pabaigoje, kai paaiškėja, kad Renatė jau spėjo kur kas geriau pramokti lietuvių kalbą, pirmąkart tampa aišku, kad „tarp“ scenų prabėgo daug laiko. Bet ir po to laikas išlieka neapibrėžtas, įvykiai rodomi tik esamuoju laiku, tarsi vykstantys čia ir dabar. Nėra jokio literatūrai įprasto apibendrinimo laiko atžvilgiu (prabėgo tiek laiko, per kurį nutiko tai ir tai).

Dar viena kiną primenanti pasakojimo technika: teksto skaidymas į planus. Priešingai nei Rimkaitės apysakoje, planų pasikeitimas šiame romane nežymimas specialiais įrašais. Tačiau planų pasikeitimą kai kuriais atvejais žymi pastraipos:

Evai, rodos, užšąla kraujas, ji tik klauso ir laukia, tik klauso ir laukia.

Žingsniai artėja.

Kažkas sustoja prie malkinės durų.

Sudejuoja miegantis Helmutas.

Kažkas pasibeldžia, taip tyliai pasibeldžia. (Šlepikas, 2018, p. 36)

Kiekviena nauja eilutė leidžia įsivaizduoti tai, kas tuo metu turi būti matoma: pirma Eva, tuomet einančios kojos, sustojanti žmogaus figūra, miegantis Helmutas ir galiausiai beldimas. Šie planai ne tik skaido erdvę taip, jog skaitytojas pirma „pamato“ kūno detales ir tik vėliau sužino, kam priklausė šis ateinantis kūnas. Kartu jie sujungia dvi skirtingas erdves, kuriose veikia du skirtingas žinias turintys veikėjai. Jau anksčiau tame pačiame skyriuje brūkšniais išskirtos scenos apibrėžia Evos laukimą ir Heinco skubėjimą namo. Beldimo scenoje atskiri planai per jų jungimą drauge įgauna papildomą reikšmę – nors aprašomi tik pasyvūs „žingsniai“ ir „beldimas“, skaitytojas pagal anksčiau pateiktas detales žino kokias skirtingas emocijas turi šie kasdieniai veiksmai.

3.2. Onomatopėja ir knygos „garso takelis“

Anksčiau pateikti pavyzdžiai labiau akcentavo vizualios patirties aktyvinimą – ką ir kokių būdu skaitytojas turi įsivaizduoti matantis. Tačiau teksto pateikimo būdas verčia svarbą suteikti ir garsui. Pirmieji du knygos skyriai iš bendro jos konteksto aiškiai skiriasi tuo, kad tik juose išskiriama šnekamoji kalba (pirmajame apie ją įspėja įrašas „Ji sako:“, antrajame – vienintelis brūkšniais išskirtas knygos dialogas). Kituose skyriuose šnekamoji kalba tradicine skyryba neskiriama. Tai kuria neįprastą efektą, kai neretai tik perskaitęs sakinį skaitytojas sužino, jog šis buvo ištartas vieno iš veikėjų. Ir ne visuomet įmanoma pasakyti – kurio, pavyzdžiui:

Aš noriu valgyt... aš noriu valgyt, ima verkšlenti Helmutas.

Tuoj grįš mama, ji atneš ko nors, reikia tik pakentėti...

Aš noriu valgyt.

Paklausk pasakos, kol mama atneš valgyt... pamiegok...

Nenoriu pasakos... aš noriu duonos...

Vyriausioji sesuo Brigita neištveria nuolatinio Helmuto verkšlenimo, miegok tu, nezirk, manai, mums lengviau negu tau, manai, kad tu labiau alkanas negu mes?

Helmutai, mes visi norim valgyt, bet reikia pakentėt, rytoj eisim visi ieškot duonos ir rasim, būtinai rasim. O gal jau rytoj sugrįš tavo brolis Heincas iš Lietuvos ir atneš visko daug, daug, pamiegok dabar, pamiegok, mažyli...

O kas bus, jeigu Heincą miške suėdė vilkas? (Šlepikas, 2018, p. 27)

Nors šnekamoji kalba neišskiriama visame skyriuje, skyryba ypatingai gluminti ima pastraipoje, kur kalba Brigita, mat jos žodžiai prasideda viduryje pasakotojo kalbos ir paskutiniame citatos sakinyje, kur nuskambantis klausimas, lengvai galėtų priklausyti ne Helmutui, bet pasakotojui (kad tai Helmuto žodžiai suprantame tik iš tolesnio sesers atsakymo).

Viena vertus, atrodytų, kad tokia skyryba kaip tik užkerta kelią sėkmingam bet kokio girdėjimo iliuzijos kūrimui. Juk pasakotojo žodžiai įprastai žymi tai, kas matoma, o išskirta šnekamoji kalba – tai, kas girdima. Tad būtų galima ginčytis, kad ribos tarp dviejų kalbos registrų trynimasis kaip tik pastoja kelią matymo kūrimo iliuzijai, nes nebeatskiria matoma nuo girdima ir abiejų nuo to, kas reziumuojama pasakotojo. Jei veikėjo žodžius priskirti veikėjui paprastai galima jau tik juos perskaičius ir pamačius po to pateikiamą kontekstą,

kaip tuomet galima pagrįstai teigti, jog romanas siekia pamėgdžioti filmo žiūrėjimo patirtį, kur veikėjų žodžiai nėra problemiški, nes jie pateikiami klausai tiesiogiai?

Šis klausimas – tiesiogiai susijęs su pagrindinės kūrinio veikėjos kelione bei romano pavadinimu. Tačiau prieš tai reikia pabrėžti kitą neįprastą garso iliuzijos kūrimo būdą – vizualizuojamą garsą bei onomatopėjas: „Krummm, krummm, didžiulis juodas paukštis nukrečia sniegą nuo aukštos eglės viršūnės“ (p. 75) „Nnnnnnnieko nnnneklllausk jos, nieko nnnneklllausk, staiga beveik isteriškai, mikčiodamas ima spiegti Gilė, nnnnieko nnnneklllausk“ (p. 138). „Trrrrrrrr, stabdo arklį vyriškis“ (p. 197) ir kt. Skaitytojui nebandoma paaiškinti, kokių būdu įprastą šneką iškreipia mikčiojantis Gilė – tai pateikiama vizualiai iškreipiant teksto užrašymą. Žmogaus kalba pateikiama tokiu pat būdu kaip ir paukščio skleidžiami garsai arba prunkštimas stabdant arklį – tai ne tik kalbančiojo, šiuo atveju Gilės, kalbos turinio perteikimas, bet ir vizualiai išreikštas garsas. Literatūra kaip specifikuota medija aktyvina klausą, bet *Mano vardas – Marytė* nuolatos reikalauja skaityti žodžius ne vien kaip simbolius, bet kaip garso ikonas, pateikiamas teksto reikalavimas įsivaizduoti girdint, ypač turint omenyje, jog visuose šiuose pavyzdžiuose garso pamėgdžiojimas pateikiamas dar prieš pasakotojo patikslinimą kas tai per garsas ir kas jį skleidžia. Kadangi pačios Renatės lietuvių kalbos žinios tuo metu yra itin skurdžios, Gilės žodžių ir gamtos garsų ar jaustukų mėgdžiojimas atkartoja subjektyvų veikėjos santykį su aplinka – ji girdi žodžius, girdi konkrečiu būdu artikuliuotą kalbą, tačiau tik labai ribotai geba ją suprasti. Gilės žodžiai jai, visų pirma, yra sąvokų nekuriantis garsas.

Pati frazė „Mano vardas – Marytė“ Renatės išmokstama ją pakartojant. Mergaitei tai – ne turinys, bet tik tam tikru būdu sudėliotų garsų seka, kurią liepia išmokti pro stribus ją pravežti norintys lietuviai. Jos išsakoma frazė įtikina vyrus, kad ji lietuvė, vardu Marytė. Jie perskaito žodžius kaip simbolinius ženklus, tačiau tai yra tik imitacija, kadangi Renatė tuo metu nemoka lietuvių kalbos ir viskas, ką ji gali padaryti, tai prisiminti ir pakartoti garsus, o ne suprasti jų ryšį su sąvokomis. Šia prasme frazė „Mano vardas – Marytė“ ją sakančiai veikėjai nelyginant onomatopėja – garso ikona¹⁴. Renatei patekus į Stasės ir Antano namus ji ir toliau kartoja išmoktą frazę. Stasės išmokyta, ji Antano paklausia: „tėveli, ar tu turi

¹⁴ Beje, pastarąją interpretaciją sustiprina tarp skirtingų knygos leidimų atsirandantis pokytis. Pirmajame „Mano vardas – Marytė“ leidime Renatė pirma išmokoma frazės „Aš esu Marytė“, kuri apsigyvenus Antano ir Stasės namuose pakeičiama į „Mano vardas – Marytė“. Šis smulkus pasikeitimas nurodytų į tai, jog tarp šių dviejų scenų veikia išmoksta lietuvių kalbos pakankamai, jog galėtų tą pačią mintį išsakyti kitais žodžiais. Vėlesniuose leidimuose atliktas pokytis (abiejose scenose frazė yra „Mano vardas – Marytė“) labiau komplikuoja interpretaciją kada ir kiek lietuvių kalbos jau moka Renatė ir tuo pačiu sustiprina įspūdį, kad pirmieji jos pokalbiai lietuviškai yra grįsti gebėjimų įsiminti bei atkartoti garsus, už jų esančią prasmę suvokiant geriausiu atveju iš dalies.

blusų?“ (p. 154). Jam pradėjus juoktis, Renatė sutrinka, nes pati nesupranta, ko paklausė. Tai dar vienas atvejis, kai (lietuvių) kalba suprantama vien per jos juslinę išraišką.

Šį skirtumą suvokia Mikita, kurio Renatės kartojama frazė neįtikina, jog ji moka lietuvių kalbą. Neegzistuoja jokie vizualūs bruožai, kurie leistų patvirtinti arba paneigti jo hipotezę, kad mergaitė vokiečių. Bet jos tapatybę galima išsiaiškinti per tai, kaip ji interpretuos garsinius ženklus ir kaip į juos atsakys pati. Taip pat kaip pakartodama fonetiškai išmoktą frazę „Mano vardas – Marytė“, ji priskiria save priimtinam kultūriniam laukui, taip pakartodama Mikitos jai peršamą „Heil Hitler“ ji įrodytų priklausanti nepriimtinam. Kamantinėjimo scenoje paties Mikitos šneka sujungia tris skirtingas kalbas, taip pat užrašomas ne tikslia rašyba, bet atkartojant žodžių skambesį: „Čto dielaješ? A? Pasakyk, kas tu tokia? Tu vokiečių, vokiečių? Pasakyk Heil Hitler! Pasakyk Heil Hitler! Ar girdi? Tu – vokiečių“ (p. 173).

Taigi, galima išskirti dvi esmines literatūrai neįprastas romano nuostatas perteikiant šneką bei kitus aplinkos garsus: pirma, šie įtraukiami į pasakotojo kalbą būdu, kuris niekaip neleidžia prieš suvokiant žodžių turinį suprasti, kas žodžius taria, antra, reikšmė suteikiama ne tik žodžių prasmei, bet ir jų skambesiui bei tarimo būdui.

Šlepiko teksto kalbinis audinys verčia prisiminti Heike Schaefer atliktą Johno Dos Passos romano „Manhattan Transfer“ analizę. Nors pastarajame romane dažnai sudėtinga ar neįmanoma atskirti, kas yra kalbėtojas, šnekamoji kalba jame išskiriama kabutėmis, aiškiai atribojančiomis veikėjų ir pasakotojo žodžius. Nepaisant šio skirtumo, abiem romanams pritaikytina ta pati pasakojimo logika. Schaefer Dos Passos literatūros kinematografiškumą apibūdina taip:

Pritaikydamas, regis, nemedijuotą registravimo arba „parodymo“ režimą ne tik išorinių aplinkybių reprezentacijai, bet ir veikėjų minčių ir emocijų atvaizdavimui, romanas nesilaiko tradicinės perskyros tarp išorinių sąlygų ir vidinių būsenų, tad ir tarp viešos bei privačios sferų. <...> Tokia pasakojimo strategija tekstas sulieja skirtumus tarp realybės lygių ir pasipriešina savo paties dokumentiniam stiliui. (Schaefer, 2019, p. 152).

Tradicinės skyrybos naudojimas ar nenaudojimas – tik vienas iš aibės klausimų, susijusių su tuo, ką Dos Passoso atveju Schaefer pavadina „realybės lygių suliejimu“. *Mano vardas – Marytė* pasakojimo technikos sutapatina objektyvią ir subjektyvią (ar greičiau subjektyvias, nes aprašomos aibės veikėjų patirtys) realybes. Garso bei šnekamosios kalbos klausimu šis sutapatinimas primena kino žiūrėjimo patirtį tuo, jog, kaip ir kine, „garsas“ bei „vaizdas“ romane sudaro nemedijuotos reprezentacijos įspūdį. Nėra jokio kabutėmis ar brūkšniu išreikšto perspėjimo apie pasigiršančią veikėjo kalbą. Lyg įvykius perduodantis

pasakotojas išvis neegzistuoja ir įvykiai būtų perteikiami skaitytojui tiesiogiai. Būtent – ne sąvokos ar įvykių apibendrinimai, o patys įvykiai. Šis plotmių suliejimas (drauge su bendra pasakotojo pozicija) primena kiną ta prasme, jog užuot tikslinant, iš kokios perspektyvos pateikiamas pasakojimas, subjektyvus jis ar objektyvus, pasakojimas keičia subjektyvumo ir objektyvumo polius be jokio perspėjimo ir būdu, kuris patį paskirų dalių subjektyvumą ar objektyvumą atskleidžia tik ryšyje su aplinkiniais sakiniais, žodžiais, scenomis. Taip pat kaip apgražos planas pirma pateikia veikėją iš išorės, o po to sugretina veikėjo žvilgsnį su žiūrovo žvilgsniu, taip pat romane šnekamosios kalbos, pasakotojo kalbos ir minties užrašymai maišosi būdu, kuris perteikia įtampą tarp (subjektyvaus) veikėjo matymo ir (objektyvios) išorinės veikėjo reakcijos.

Kūrinyje naudojama tiesioginė menamoji nuosaka (pavyzdžiui: „Marta nugriebia ją už alkūnės, laikykis, sako, laikykis, Eva, prisimink vaikus. Evai nereikia priminti, ji apie vaikus tik ir galvoja“ (p. 14)) kalbančiųjų pasikeitimą pateikia tik dar sklandžiau, ir nelengva atskirti, kas kur kalba, nes pasakotojo objektyvi žiūra čia kartais susitapatina, o kartais atsitraukia nuo veikėjo matymo kampo.

Tačiau garso perteikimas – tik vienas plotmių suliejimo aspektas. Romane šnekamąją kalbą dažnai atskirti įmanoma tik tada, kai po jos įsiterpia pasakotojas, arba supratus iš konteksto. Bet dar sudėtingiau atskirti įmanomas plotmes tuomet, kai viename teksto fragmente persipina: 1) pasakotojo žodžiai, 2) veikėjų pasakomi žodžiai, 3) veikėjų mintys, pavyzdžiui:

Užsičiaupk! Suklykia Grėtė ir ima balsu raudoti, tarytum ašaros būtų upė, pralaužusi ledų sankaupas. Kodėl ji nieko nesako, kodėl ji tyli, kodėl ji šalta, kodėl ji ledinė, todėl, kad nebėra mamos, Otai, todėl, kad dabar čia jau tiktai šaltas negyvas kūnas, jau nebe mama, jau svetimas, šaltas daiktas, lavonas. Todėl, Otai, todėl, bet negi taip pasakyti mažiui, negi nuo to palengvės. Eik į vidų, Otai... (Šlepikas, 2018, p. 94)

Šioje ištraukoje ne tik veikia skirtingi kalbėjimo šaltiniai – iš pradžių dalį žodžių skaitytojas gali identifikuoti kaip priklausančius veikėjui, dalį kaip pasakotojui, tačiau netrukus pasirodo, kad veikėjos žodžiai kaip tik liko „neišsakyti“. Juos girdėjo tik pati veikėja ir skaitytojas. Šį epizodą įmanoma suprasti tik fragmentą perskaičius iki galo, ir tuo jis primena kine labai dažnai naudojamą pasakojimo „triuką“ pateikiant, pavyzdžiui, veikėjo sapnus, kurie tik jiems pasibaigus pasirodo buvę viso labo sapnai, nors iki veikėjo atsibudimo veiksmas rodomas kaip vykstantis pasakojimo realybės dabartyje. Vis tik esminis skirtumas tas, jog tokia scenos pabaiga kine retrospektyviai verčia visus scenos įvykius priskirti sapnui.

O štai *Marytėje* patys įvykiai ir net pokalbis, rodos, vyksta nepertraukti – tik į pokalbį įsiterpia realiai jam nepriklausanti vienos iš veikėjų mintis. Skaitytojas tik pastraipos pabaigoje suvokia savo skaitymo „klaidą“: atrodytų, jau nuskambėję žodžiai pasikeičia į nenuskambėjusias mintis. Tai – nebūdinga filmui, nes „klaida“ įsilieja į pasakojimo realybę visiškai organiškai nei vienam lygmenų kito neuzurpuojant. Nors frazės iš tiesų neištariamoms, tai niekaip neleidžia abejoti likusių scenos įvykių ar žodžių tikrumu.

Grėtės ir Oto pokalbio scena puikiai iliustruoja specifinę pasakotojo laikyseną. Skaitytojui dažniausiai neleidžiama identifikuoti fokusavimo šaltinio ir to, ką apie istoriją žino jos pasakotojas. Romane paprasčiausiai trūksta įvardijamo, sudėliojančio suvokėjui pateikiamą informaciją į stalčius: kur veikėjo kalba, kur veikėjo mintis, kur sapnas, kur iš šalies pateiktas situacijos apibendrinimas ir t. t. Tai nereiškia, jog šis suskirstymas neįmanomas, jis būtinas suvokiant, kas nutinka pasakojime. Tačiau jį privalo atlikti pats skaitytojas. Tekstas kuria iliuziją, kad pasakotojas perteikia įvykius tiesiogiai, o skaitytojas turi sukurti ryšį ne su būdu, kuriuo pasakojimas konstruoja situaciją, bet su pačiais nemedijuotais įvykiais. Pasakotojas atlieka ne vertintojo, o fiksuotojo/perteikėjo funkciją. Jis vieną po kito jungia epizodus. Jis susiaurina pasakojimą iki tam tikrų momentų. Jis pristato ne tik matomą aplinką, bet ir sapnus ar mintis. Tačiau jo komentarų nebuvimas, kaip ir objektyvumo ir subjektyvumo kaita, kuria įspūdi, jog visus įvykius, įskaitant ir vaikų išsigalvotus epizodus, skaitytojas turi patirti betarpiškai.

Šis betarpiškas santykis visų pirma grįstas matymu. Kadangi neegzistuoja jokios apie perėjimą į sapną perspėjančios pasakotojo frazės, visa skaitytojo suvokiama informacija yra vienodai „matoma“. Tai puikiai paliudija dar vienas pavyzdys – Heinco išgyvenimai, kuriuose sudėtinga atskirti, ką jis iš tiesų mato ir prisimena, o kas yra jo sapnas (žr. p. 141-143). „Išnyra mirties siluetas“, užmezgantis su juo pokalbį, bet kitame puslapyje jis mato jau nebe išsigalvotus žmones: „Pagaliau jis išskiria figūras – tai žmonės“. Jam pamačius prie sienos prikaltą moters kūną, atrodo, jog tai pasakojimo sugrįžimas į realybę, kaip ir epizodas, kai reaguodamas Heincas verkia, tačiau toliau pasakoma, jog jis verkia ne ašaromis, bet siera. Skaitytojui nėra rodoma jokia aiški skirtis tarp sapno ir realybės, nes tai, kas rodoma, – ne sapnas ir ne realybė – tai vaiko patirtis.

3.3. Kino ir literatūros priemonių dialogas

Iki šiol analizuotos kinematografinės priemonės – pasakotojo apibendrinimų ir komentarų nebuvimas, nemedijuoto pasakojimo iliuzija, skaitytojo įtraukimo į pasakojimo erdvę

iliuzija, skirtingų pasakojimo laikų ir plotmių sutapatinimas, onomatopėjos, vaizdaraštiniai ženklai, tiesioginiai palyginimai su kino priemonėmis, pasakojimo skaidymas į planus – kuria išskirtinį skaitymo įspūdį. Skaitytojas „mato“ įvykius be jokio iš anksto paruošiančio filtro, ar tai būtų šnekamąją kalbą išskirianti skyryba, ar laiko bei vietos nuorodos, ar minėjimas to, kas nutiko veikėjų gyvenimuose tarp pasakojimo epizodų. Taip pat kaip kine žiūrovas viską – veikėjų ir pasakotojo kalbą, vaizdą, metadiegetinius pasakojimus, analepses, prolepses ir t. t. – patiria esamuju laiku, taip romane *Mano vardas – Marytė* kuriamas nuolatinės dabarties įspūdis. Tai nereiškia, kad pasakojimas pateikiamas objektyviai ar jame neegzistuoja joks šališkumas. Tačiau kaip kino žiūrėjimo atveju, pasakotoju greičiau tampa ne konkreti figūra ar visažinis anonimas, bet „kamera“. Pasakotojas leidžiasi į veikėjų mintis bei sapnus, tačiau tik „pamatęs“ šiuos epizodus, dažniausiai jau jiems pasibaigus, skaitytojas gali įvertinti, kokią vietą pasakojime jie užima.

Romane nėra jokios filosofinės įvykių refleksijos, jokio istorinio konteksto, jokių komentarų apie veikėjų patirtą skausmą. Kūrinys sukonstruotas montažo principu jungiant epizodus, tarp kurių nėra priežasties ir pasekmės, laikinio ar bet kokio kito paaiškinamo ryšio. Tokia pasakojimo forma tiesiogiai atspindi veikėjų – vaikų – pasaulėvoką. Realios veikėjų patirtys susilieja su jų sapnais, nes vaikams ši skirtis iš tiesų kur kas sunkiau identifikuojama. Žinių apie aplinką (kur jie yra, kas yra jų sutinkami veikėjai ir t. t.) nepateikiama, nes vaikai to nežino. Laiko tarpai tarp skirtingų įvykių neaiškūs, nes vaikai neturi jokio būdo laiką sekti. Vaizdžiai tariant, miškas kūrinyje apibūdinamas tik kaip miškas, nes jis ir yra paprasčiausiai miškas – ne konkretus miškas, ne reali vieta. Tekstas skaitytoją verčia pažvelgti ne į baimės bei skausmo refleksiją, ne į jų paaiškinimą ar įvertinimą, o į vaiko akistatas su šias emocijas išprovokuojančiais įvykiais. Betarpiško pasakojimo iliuziją kuriančios priemonės kartu yra priemonės atspindėti vaikų patirtį. Karinei prozai būdingų karo ar skausmo apmąstymų nebelieka, pagrindiniai kūrinio veikėjai mąsto tik apie savo aplinkoje egzistuojančias problemas bei ryšius su kitais.

Mano vardas – Marytė kino žiūrėjimo patirtį primenančių teksto poveikį retsykais pertraukia išimty, grįstos aiškiu pasakotojo situacijos medijavimu. Aiškiausi atvejai – kursyvu pažymėti pasakotojo komentarai, atliekantys pasakojamo veiksmo apibendrinimą arba mediaciją: „(Juokiasi)“ (p. 151), „(Vokiškai)“ (p. 124), „(Heincui)“ (p. 122). Kitais atvejais vizualiai kinematografinės logikos laužymas neišskiriamas, tačiau suprantamas pagal minties abstraktumą: „Eva ima dainuoti gražią ir liūdną dainą, kurią galėtų dainuoti bet kurios tautos motina“ (p. 39). Pastarasis pavyzdys negalėtų būti priskiriamas kinematografiškumo iliuzijos kūrimui, nes jame ne tik nebandoma pamėgdžioti ar raštu perteikti garso, bet jis išvis neapibūdinamas. Nėra jokio konkretaus garso ar dainos – yra

mintis apie abstrakčią gražių ir liūdnu dainų aibę, kuriai nesvarbi konkreti kalba ar istorinis kontekstas. Toks pavyzdys galėtų priminti nebent filmo scenarijaus dalį, tačiau ne pačią žiūrėjimo patirtį.

Kursyvu pateiktos remarkos iškrenta iš bendro knygos konteksto, tačiau neprimena ir tradicinio literatūros pasakojimo, nes kursyvu išskirtos vieno žodžio replikos joje taip pat nėra dažnos. Juk kur kas labiau prozai būdingas niekaip neišskirtas pasakotojo pažymėjimas, kad veikėjas juokiasi, kokia kalba jis šneka ar kam adresuoja savo žodžius. Skliausteliuose ir kursyvu pateikta remarka labiau būdinga filmo titrams – šiuose beveik niekuomet onomatopėjos principu neatkartojamas girdimas garsas, tačiau praktika pabrėžti apie aplink skambantį garsą ar netgi grojančios muzikos nuotaiką yra visiškai įprasta. Tuo pačiu šios išskirtos remarkos primena scenarijaus dalis ar scenines nuorodas – režisieriui ar aktoriams pažymimas pastabas.

Išskyrimą kursyvu ir skliaustais galima priskirti kinematografiškumo technikoms, mat užrašus galima prilyginti antrojo skyriaus „tarytum iš tamsos“ „pasirodancia“ laiko nuoroda („1946 metai. Žiema“). Visi šie atvejai reikalauja dvejojimo skaitymo: tai simbolinių ženklų logika grįstas tekstas, bet kartu ir ikoniškas užrašas, primenantis kino žiūrėjimo patirtį ir pačia savo forma (pradžios pavyzdyje – pasakotojo apibūdinimu, toliau – pateikimo būdu, kursyvu) prašantis skaitytojo ne vien suvokti žodį, bet ir matyti teksto išdėstymą lape. Kita vertus, šie pavyzdžiai griauna iliuziją, jog pateikiami nemedijuoti įvykiai. Aprašant besijuokiantį veikėją galima sudaryti betarpiškumo įspūdį. Bet jis gerokai sumenksta, kai šiame aprašyme įsiterpia akivaizdžiai pasakotojo apibendrintas, kursyvu ir skliaustais išskirtas apibūdinimas – tarsi instrukcija ar nuoroda aktoriui. Kartu tai ir savotiškas dėmesio atkreipimas į tai, kas skaitant akivaizdu: kinematografinę iliuziją pateikiantis literatūrinis kūrinys pats ir yra tarsi filmo subtitrai – jis atspindi tai, kas matoma, bet pats operuoja simboliniais ženklais.

Antrasis pavyzdys („Eva ima dainuoti gražią ir liūdnu dainą, kurią galėtų dainuoti bet kurios tautos motina“) vargu ar gali būti laikomas kinematografiškumo raiška, mat jame situacija apibūdinama pasakotojo balsu ir jo suvokimu. Muzikos kūrinys minėtu atveju nekonkretizuojamas, tad jo įsivaizdavimas paliekamas pačiam skaitytojui. Taigi, tai teksto kvietimas ne įsivaizduoti tiksliai mintyse atkurti tai, kas matoma bei girdima veikėjams, o į vyksmą įtraukti abstrakčią mintį apie tam tikro tipo muziką – galbūt netgi prašyti skaitytojo prisiminti jam pačiam žinomą šio tipo dainą. Evos dainos atveju girdėjimo iliuzija kuriama literatūrai įprastu būdu.

Vertėtų pabrėžti, kad tai toli gražu ne vienintelis panašus pavyzdys. Nemedijuotas aprašymas – sąlyginis terminas, nes pasakojimo pateikimas žodžiais ir yra ne kas kita, o

medijavimas. Kinematografiškumo imitacija Šlepiko kūrinio (kaip ir bet kokio kito kinematografinės technikos naudojančio kūrinio) atveju mezga dialogą su literatūrai įprasta raiška. Tai aiškiai pažymima pirmuose dviejuose skyriuose. Literatūrai įprastą frazę „Ji sako“ seka ne veikėjo pasakomi žodžiai, bet teksto „montažu“ pateikiami vaizdai ir instrukcija, kaip jie pasirodo regos lauke. O antrajame skyriuje pirmą kartą susiduriama su vardo problema („Šį vaiką vėliau atpažinsime – tai mažasis Hanselis“) – aiškia nuoroda į tai, jog literatūros tekstas kitaip konstruoja atpažinimo galimybes. Šie atvejai, kaip ir pradžioje pateiktas vienintelis taisyklingai skiriamas knygos dialogas, nurodo į savotišką literatūrinių ir kinematografinių priemonių pynimą. Reikšmingiausias šių priemonių persipynimo taškas yra minėta vardo problema. Romane vardas yra vienintelis atpažinimą leidžiantis faktorius – tik vardų minėjimo dėka skaitytojas gali susieti skirtingas scenas su tų pačių veikėjų istorijomis. Kino patirties iliuziją kūrinyje stiprina ne vardų vartojimas, o jų neavartojimas ir šių nutylėjimų poveikis: pasakotojo minimas „atpažinimas“ žymi kino žiūrėjimui būdingą matymo patirtį, kai žiūrovas gali pirma pamatyti kūną ar jo dalis ir tik pasikeitus planui priskirti jas konkrečiam veikėjui. Matymo išpūdį kuriančioje knygoje vardų paminėjimas atlieka konkretizavimo funkciją – kažkoks berniukas tampa konkrečiu berniuku, kažkieno kūnas tampa skaitytojui pažįstamo veikėjo kūnu. Knygos metu įvairiausiais būdais skaitytojui siūloma atkreipti dėmesį į tai, kas yra matoma bei girdima veikėjams. Kūrinyje nuolat aktyvinamas ikoniškumas, prioritetas teikiamas garso atkartojimui, o ne žodžių reikšmei; aplinkos aprašymui, o ne kontekstinei informacijai apie šios aplinkos vietą, laiką ar reikšmę. Svarbi tampa veikėjų patirtis, ne filosofinė tos patirties refleksija.

Pirmuosius kartus sakydama „Mano vardas – Marytė“ Renatė nesupranta žodžių reikšmės (arba ją supranta tik iš dalies). Jos kalbėjimas – tai garso kartojimas, o ne įsisąmonintos sąvokos vartojimas. Gyvendama pas Stasę ir Antaną ji pramoksta lietuviškai, o iš knygos pabaigoje pateikiamų pokalbių galime suprasti, jog Renatė jau geba palaikyti pokalbį lietuviškai, bent iš dalies supranta anksčiau nerepetuotus klausimus bei pati sugalvoja atsakymus (aiškiausias pavyzdys – trumpas pokalbis su katalikų pora prie bažnyčios). Aišku, vargu ar galime galvoti, jog mergaitė jau moka lietuvių kalbą, tačiau akivaizdu, jog ji ne vien kartoja garsus, bet ir supranta, ką reiškia jos ištariamai žodžiai. Garso ikonos virsta simboliniais ženklais ir tiesioginė patirtis apmąstoma kitaip.

Veikėjos vardo pasikeitimas prasideda nuo garso pakartojimo ir palaipsniui perauga į sąmoningą identifikaciją. Šį procesą fiksuoja ir pasakotojo žodžiai, nes paskutiniuosiuose skyriuose mergaitė ne tik pati sako esanti Marytė, bet būtent taip retyškiais yra pavadinama ir pasakotojo: „Sapnuoja Marytė didžiulę pievą, o pievoj tiesiog iš žemės kaip grybai dygsta pyragai...“ (p. 197). Perėmusi skambesį veikia pamažu išmoksta žodžius naudoti kaip

simbolinius ženklus. Pradėjus kalbėti nauja kalba ji ne tik apsimeta esanti kita asmenybe – per besikeičiantį vardą ji ir keičia tapatybę – įgyja kitą asmenybę. Paskutiniuosiuose skyriuose minties apie grįžimą pas šeimą nebelieka, nes Renatė susipažįsta su Lietuva ir ima veikti, galvoti, elgtis taip, lyg būtent čia ir būtų jos namai. Jos matymui vėl ėmus lietus su objektyvia pasakojimo realybe mokytoja jai primena ne mamą, o Stasę. Ir margutį perduoti ji nori nebe mamai (nors juk parvežti maisto ir buvo pirmoji, jau senokai pamiršta, jos kelionės priežastis), bet Stasei: „Ji tiesia margutį tai nepaprasto grožio moteriai, mažųjų balerinų mokytojai, ir dabar mergaitei atrodo, kad ši moteris tokia panaši į Stasę“ (p. 203). Vos padavusi margutį, Renatė/Marytė nualpsta, „tačiau be jokios baimės“ (p. 203). Lietuviški žodžiai veikėjai prisipildo reikšmės tūrio, o kiaušinis virsta ne tik maistu (dėl tokio tiesmuko pirmojo margučio vertinimo mergaitė taip gailisi, ir būtent todėl taip vertina antrąjį), bet kultūriniu simboliu – iš daikto jis virsta į ženklą. Naujo, anksčiau jai nepažinto krašto kultūra įtraukiama į mergaitės pasaulio suvokimą.

Romano *Mano vardas – Marytė* kinematografiškumas leidžia skaitytojui kurti iliuziją, jog įvykiai matomi veikėjų – vaikų – akimis. Fokusavimas romane reiškiasi per situacijos, nesvarbu, ar ji reali, ar egzistuojanti tik vaiko fantazijoje, matymą. Istorinių detalių, priežasčių ar bet kokio kito platesnio istorinio konteksto, kaip ir patiriamų jausenų apibendrinimo apibrėžiant veikėjų patirtą skausmą, baimę, atstūmimą ir t. t. stygius čia yra ne „šykštumo“, bet vaikiškai matančio žvilgsnio ženklas. Knygos vartojamos priemonės – onomatopėjos, erdvinio matymo pozicijos iliuzijos kūrimas, subjektyvių ir objektyvių plotmių suliejimas – atspindi patirtį veikėjų, priverstų veikti sau nesuprantame pasaulyje, operuoti ženklais, kurių nesuvokia, ir judėti sau nepažįstamoje erdvėje. Nemedijuoto aprašymo technika sulieja įprastai aiškiai atskiriamas pasakojimo dalis – pasakotojo ir veikėjų žodžius, realybę ir sapnus, sukurdama įspūdį, jog nėra jokio apibendrinimą pateikiančio pasakotojo, o tik esamuoju laiku skaitytoją pasiekianti informacija, kurios priskyrimas vienam ar kitam veikėjui, vienam ar kitam pasakojimo lygmeniui, įmanomas tik pačiam skaitytojui tai vertinant bendrame kūrinio kontekste. Pagrindinės veikėjos pokytis, žymimas jos vardo pakeitimu, ir yra pokytis tarp gebėjimo pakartoti žodį kaip garsą ir gebėjimo suvokti jo reikšmę.

Galiausiai, skirtingų pasakojimo lygmenų susipynimas paveikia ir pagrindinės knygos veikėjos tapatybę. Veikėjų vardai veikia kaip vienintelis būdas kūrinyje atrasti tęstinumą ir skirtingų scenų sąryšį. Pagrindinei veikėjai perėmus naują – Marytės – tapatybę, ji pamažu ir pasakotojo žodžiuose imama vadinti Maryte. Sapnas susilieja su realybe, o „Renatė“ su „Maryte“. Vilko vaikai kūrinyje priverčiami atsiveikinti su savo namais bei elgesiu, išvaizda, kalba slėpti savo tapatybę, nes ši išprovokuos apatiją arba smurtą. Renatės

prisitaikymas prie naujo Lietuvos kultūrinio lauko, prasidedantis nuo garsų atkartojimo, pasibaigia tuo, jog pasakotojo kalboje dingsta atskirtis tarp Renatės ir Marytės. Šis pasikeitimas ženklina ne du skirtingus to paties subjekto vardus, bet du skirtingus kalbų laukus, su kuriais mergaitė turi ryšį.

4. Kinematografinė „nušvitimo“ patirtis *pakeleivingų stotyse*

Vido Morkūno novelių rinkinys *pakeleivingų stotys* pasižymi išsamių paaiškinimų skaitytojui stoka. Susitikimai atrodo nutinkantys lyg be priežasties arba, atvirkščiai, įvykiai pasakojami taip, jog neaišku, kokį poveikį jie turi veikėjų psichologijai. Tai bruožas, būdingas tiek novelėms, kuriose siužetas minimalus ir kasdienišką, tiek toms, kuriose pasirodo mistiniai elementai ar mirusiųjų šmėklos. Paralelės bei pasakojimus jungiančios temos ima ryškėti tik susipažinus su platesne Morkūno novelių aibe. Rinkinyje dažnai pakartojama mintis apie „didingų“ momentų banalumą. Veikėjai beprasmiškai miršta, dvasios pasirodo, tačiau nieko taip ir nepadariusios išnyksta, personažai susitinka, bet nesugeba užmegzti pokalbio. Ypatingai dažnai pasikartojantis mirties motyvas taip aiškiai siejamas su banalumu, kad viename skyrių prieš pranešdamas apie veikėjo mirtį pasakotojas rašo:

Mes taip norėtume, kad mįslingų įvykių ar dilginančių įžvalgų, vadinamųjų nušvitimų, aplinkybės visada būtų įdomios, ypatingos. Deja, dažniausiai jos būna banalios, kasdieniškos, dar blogiau – lyg persikėlusios į gyvenimą iš prasto kūrinio. (Morkūnas, 2019, p. 62)

Pirmoje knygos novelėje veikėjai keliauja pamatyti tik tam tikroje šviesoje pasimatančios freskos ir suranda pačią knygą, kurioje šis įvykis aprašytas:

Vedlys buvo pasišovęs parodyti man unikalią, anot jo, freską, ant apleistos bažnyčios sienos matomą labai trumpai, saulei vakarop tinkamai apšvietus marmurą.

<...>

Vedlys kikendamas vartė kažkokios knygos lapus.

- Įsivaizduok sau, - paaiškino, ko taip pralinks mėjęs, - čia rašoma apie du tipus, kurie atvaro į apleistą vienuolyną pasižiūrėti freskos!

Pasilenkęs dirstelėjau į viršelį. Autoriaus pavardės neįmačiau, tik pavadinimą: PAKELEIVINGŲ STOTYS. Tokios knygos nežinojau.

<...>

Laukėme kantriai, kone sustingę. Galiausiai ant grublėto, ištrupėjusio tinko sušvito siauras vakariškos šviesos rėželis ir ėmė plėstis... (Morkūnas, 2019, p. 11-12)

Knyga randama šiukšlyne ir po to numetama į šalį kaip nereikalinga. Pasakotojas atribojamas nuo paties rašytojo. Veikėjai siekia pamatyti freską, bet galiausiai pasakojimas baigiasi ne tik jos neaprašius, bet be jokio aiškumo ar toji freska išvis egzistuoja. Taigi, knyga/rašymas numetami į šalį kaip nesudominantys. O tai, kas matoma veikėjams, netampa matoma skaitytojams, nes pati išmesta knyga nepateikia pasakojimo pabaigos. Knyga rodo, kas svarbu – unikalios patirties *matymas*, bet nesuteikia būdo betarpiškai matyti. Menas (medijavimas) knygoje nuolat aptariamas kaip pernelyg dramatiškų lūkesčių tikrovei kaltininkas¹⁵. Ir regis, jog kritika meno potencialui deramai reflektuoti pasaulį, yra grįsta būtent minėta „nušvitimo“ sąvoka: žmogus norėtų įdomių, ypatingų aplinkybių, o nušvitimai, kai jau nutinka, priešingai, yra susiję su kasdienybe. Tai, kaip nušvitimus apibūdina Morkūnas, primena Jameso Joyce'o vartojamą nušvitimo sampratą. Nebaigtame romane „Herojus Stivenas“ nušvitimas apibrėžiamas taip: „netikėta dvasinė apraiška per ištaros ar gesto paprastumą ar įsimintiną paties proto fazę“ (cit. pagal Levina, 2019, p. 60). Įvykio ar kalbos paprastumas pagal šį apibrėžimą neužkerta kelio dvasinei patirčiai, bet priešingai – būtent buitiskumas ir leidžia patirti nušvitimą. Tokios patirties pavyzdžiu tampa Morkūno novelė „turtingosios“:

Jodvi su mama pirkto silkę. Pardavėja kilstelėjo iš statinės išgriebtą žuvį.

- Tiks?

Sidabriniais žvynais ir žieduotais moteriškės pirštais varvantis sūrymas sutvisko vėlyvoje spalio saulėje, ir tas reginys nedylamai įsirėžė mažosios Aidos atmintin. Vėliau ji lyg stebuklingą vaistą prisimins jį nelemtomis valandomis – bus jų daugel, oi daugel. Tirpdys ji tame įstabiam švytėjime juodą sielvartą. Tarsi žiburiu šviesis nevilties ir vienatvės dykynėse. Šios atrodys bekrastės, o laimės akimirkos – tokios trumpos...

Pardavėja susuko žuvį į rusvą, standų popierių ir padėjo ant svarstyklių lėkštės. Silkė svėrė 220 gramų. Na, iš tikrųjų šiek tiek mažiau... (Morkūnas, 2019, p. 66)

Kaip ir Joyce'o nušvitimų atveju, šis pasakojimas pateikia eilinį, niekuo neypatingą įvykį, tampantį ateityje prisimenamu simboliu, „stebuklu“. Kas šiame nutikime tokio išskirtinio? Paaiškinimo pasakojime nėra – tai vienas, trumpas momentas ir jo sukulto

¹⁵ Žr. „bedalės“ 43 psl., „bedaliai“, 74 psl., „rakštys“ 87 psl.

poveikio veikėjai aprašymas, bet ne nušvitimo priežasčių tyrimas. Šias nušvitimo patirtis *pakeleivingų stotyse* dažnai lydi medių dialogo motyvas – pasakojimuose pasirodančios nuotraukos, knygos, paveikslai ir pan. Ar novelėse kuriamos kino patirties išpūdžiui būdingos erdvinės suvokėjo pozicijos, montažo, judesio matymo imitacijos? Jei taip, kaip jos siejamos su banalumo tematika? Ar kino kamera gali leisti žiūrovui išvysti nušvitimo patirtį?

Nepaisant vizualumo, novelė „turtingosios“ nesuteikia pakankamai tvirto pagrindo galvoti apie kinematografiškumą. Kitos šiame darbo skyriuje nagrinėjamos novelės – „beginkliai“ (p. 35), „nedegto molio“ (p. 25) ir „bedalės“ (p. 54) – aktualizuoja literatūros dialogą su kinu. Jose aiškiai matomas skirtingų situacijų „montažas“, kuris leidžia sujungti situacijas į visumą tik tam skaitytojui, kuris mato fizinės pasakojimų tikrovės dalis iš tam tikros pozicijos. Visų trijų novelių skaitymui reikšminga ir juose tiesiogiai neminama nušvitimo samprata, leidžianti pagrįsti kasdienių įvykių svarbą.

4.1. Vizualią metaforą konstruojantis montažas

Kinematografiškumo išpūdį novelėje „beginkliai“ kuria būdas, kuriuo jungiamos dvi skirtingos scenos. Pomidorų padažo krovimo bei nužudymo scenos sugretinamos per pagrindinio veikėjo Rulio kūno poziciją ir per raudoną spalvą (nors spalvos sutapimas tiesiogiai ir neminimas). Daugiau situacijų nesieja joks priežasties ir pasekmės ryšys, pasakojimas nekuria jokios psichologinės situacijų paralelės, įvykiai nutinka skirtingu metu ir skirtingose vietose. Vienintelė šias situacijas sujungianti priemonė yra veikėjo pozų analogija ir scenų išdėstymas viena po kitos popieriaus lape – išdėstymas, leidžiantis skaitytojui matyti abiejose scenose sudaužomą „indą“ ir suvokti ypatingą regos vaidmenį. Vienintelis būdas, kuriuo jos išvis dera viena šalia kitos yra jų vizualus matmuo.

Pastebėjus šią vizualumu grįstą jungimo logiką, racionalu būtų interpretuoti pasakojimą kaip žmogiško patyrimo fiksavimą: jei scenos sujungiamos pagal tai, kaip jos matomos iš šalies, tuomet turėtų egzistuoti tas, kuris tai mato, arba, kitaip tariant, turėtų atsirasti įvykius suvokianti bei sujungianti sąmonė. Tačiau kitos pasakojimo detalės atskleidžia, kad šio numanomo matančiojo, kurio žvilgsnis sujungtų dvi scenas, pačiame pasakojime nėra. Pirmojoje scenoje pasakotojas dalyvauja įvykiuose ir su Ruliu veikia tame pačiame lygmenyje: „Į darbą kibome“, „stabteldavome“, „ištuštinome“. Pirmojoje novelės dalyje taip pat matyti pasakotojo frazių, perteikiančių ne pačią situaciją, bet jos apibendrinimą: „kai mūsų trijulės ryžtas prireikus krauti bet ką jau buvo beveik išblėsęs, anekdotai beveik išpasakoti, cigaretės beveik surūkytos“. Ši scena pateikiama iš bevardžio,

į vyksmą įsitraukusio pasakotojo perspektyvos. Antrojoje scenoje šio įsitraukimo nebelyka – Rulio grįžimas į malkinę žymimas vienaskaita. Čia nerodoma, jog tas pats pasakotojas būtų dalyvavęs įvykyje ir kad jo dalyvavimas išvis įmanomas. Antroji scena aprašyta būsimoju laiku, tad tik įvyksianti, bet ne vykstanti šiuo metu. Šįkart pasakotojo užimama pozicija yra heterodiegetinė.

Situacijas jungia vizualus pozų lygiagretės dėmuo, bet novelėje nėra to, kas matytų abi situacijas. Vienintelis subjektas, kuris „mato“ ar gali matyti abi scenas yra teksto skaitytojas: būtent jo žvilgsnis leidžia sujungti abi scenas į vienį. Regis, pasakotojo pozicijos ir jų kuriama subjektyvumo-objektyvumo kaita konstruoja montažinę figūrą. Novelė sukuria iliuziją, jog šie įvykiai sujungti juos mačiusios „akies“, bet iš tikrųjų vienintelis galintis pamatyti jų derinį yra skaitytojas. Šią mintį pagrindžia antrajame epizode pateikiama informacija. Pasakotojas neatskleidžia skaitytojui vidinio Rulio pasaulio. Nieko neaiškina ir nevertina, tik pateikia faktus: kaip jis stovėjo, kur buvo kirvis, kiek buvo kirčių, kad jų užteko. Jis netikslina, kam užteko šešių kirvio kirčių, numanoma, kad Rulio žmonai bei jos meilužiui, bet to niekas nepatvirtina. Toks dalinis informacijos pateikimas suponuoja ir tam tikrą matymo kampą arba planą: skaitytojas gali matyti smurto aktą, suskaičiuoti smūgius, bet jam tiksliai nerodoma, kas guli lovoje. Pasakojime kuriama informaciją apribojanti matymo rakurso iliuzija, tarsi ji sudarytų tik stambūs bei vidutiniai planai.

Laikinis pasakojimo šuolis veikėjui išvydus tam tikrą objektą taip pat dažnai naudojamas kine: veikėjas pamato objektą, o tai provokuoja analepsę, „paaiškinančią“ žiūrovui santykį tarp dabarties ir praeities, arba dabarties priežastį. Dabartis ir praeitis kine dažnai jungiami vienoje ir kitoje laiko sekoje rodomu „daiktu“. Bet novelėje įvykių panašumo ryšys nėra priežastinis ar paaiškinamasis. Iškritęs pomidorų padažas turi savo paprastą, buitinę priežastį – susiklijavusią tarą. Smurto priežastis, galima numanyti, yra pavydas (kai veikėjas išvysta lovoje „susiklijavusius“ kūnus „gulės joje [lovoje] dviese“). Vizualus jungimas verčia skaitytoją ieškoti ryšio ten, kur pasakotojas jo netikslina ir kur apie tiesioginę epizodų įtaką vienas kitam kalbėti nėra jokio pagrindo. Sugretinimas atlieka semantinio montažo funkciją – nesusiję vaizdai įgauna naują reikšmę per jų jungimą. Vizualios lygiagretės – padažas ≈ kraujas, stiklo tara ≈ žmogaus kūnas – verčia suvokti, jog mirties priežastis yra tokia pat triviali, tokia pat paprasta kaip ir išslydusio indo sudužimas. Novelėje nepateikiamo paaiškinimo „paslaptis“ ir yra tai, jog nėra jokio giliai užmaskuoto paaiškinimo žiaurumui, nes šis nutinka taip pat „banaliai ir kasdieniškai“. Tekstas gali padėti sukurti smurto matymo iliuziją, tačiau ne išpildyti skaitytojo poreikį tam suteikti esminį paaiškinimą.

Ir neaiškinamas bei neįvertinamas teksto fragmentų jungimas, ir pasakotojo pozicijos keitimas (homodiegetinis → heterodiegetinis) – tai kinui būdingos priemonės. Kaip ir kine, šiuo atveju semantiniu montažu siejamos novelės dalys leidžia skaitytojui sukurti metaforą: žmogaus kūnas toks pat trapus, kaip ir stiklo indas, ir žmogaus mirtis yra toks pat banalus įvykis kaip ir stiklo indų dužimas. Lygiai kaip filme žiūrovas mato paskiras detales, iš kurių supranta jam nepaaiškinamą visumą.

Šioje analizės vietoje verta prisiminti nušvitimo sąvoką. Kaip ir „turtinųjų“ atveju, eilinis epizodas tampa visiškai neeilinės patirties stimulu. „beginklių“ atveju skaitytojas susieja ne kasdienybės įvykį su abstrakčia emocija, kaip „turtingosiose“, bet ir pamato, su koku gyvybiškai svarbiu nutikimu susijęs pirmasis epizodas. Būtent palyginimas tarp dviejų novelių leidžia įvertinti „beginklių“ montažo reikšmę. Vizualus įvykių sujungimas nekuria portreto to, kas patiria nušvitimą, bet leidžia patirti nušvitimą pačiam skaitytojui. Užuoat paaiškinusi esminę, nematomą smurto priežastį, novelė rodo būtiniį įvykį, su kuriuo supriešina kitą įvykį, ir šis vizualus „gyvenimiškų“ įvykių supriešinimas leidžia atsirasti dvasiniam (buitinių įvykių išprovokuotam) nušvitimui: žmogus – trapus indas.

Tokį skaitymą pagrindžia ir tolesnis žvilgsnis į nušvitimą literatūroje kaip su jusline pagava susijusį skaitytojo dalyvavimo aktualizavimą. „Apžiūrėti“ literatūros meno kūrinį – vadinasi, jį skaityti, kūrinys atsiveria suvokimui kaip objektas, pagal savo ritmą, kurį diktuoja jo raiškos medžiagiškumas – kalba, ir kuris patiriamas per kalbos nukreipiamą „judėjimą“ virtualioje, kalbiškai nurodytų reikšmių erdvėje“ (Levina, 2019, p. 64). Šis judėjimas Morkūno novelėje, be kita ko, yra susijęs su kiną primenančiu kūniškumo montažu – pati knyga, jos išdėstymas yra objektas, pateikiamas skaitytojo juslėms, ir kartu pasakojime kuriama juslinio potyrio – matymo – iliuzija. Savo montažu bei erdvinės padėties iliuzija „beginkliai“ sukuria potyrį to, kuriam per vizualias kasdienybės detales atsiveria unikali patirtis. Ne tik kas pamatoma, bet ką išvis reiškia taip matyti.

Joyce'o nušvitimo sampratą Jūrate Levina aiškina pasitelkdama lietaus pavyzdį: girdėdami jo ritmą mes suvokiame lietų kaip juslėmis fiksuojamą daiktą, jo raišką, kuri ir pagavi tik jusliškai. „Dar daugiau: tik šios eidetinės pagavos sąskaita suvoki ir patį savo patirties juslumą, kaip tam tikrą kūniškai patiriamą nukreiptumą į pasaulio reiškiniį“ (Levina, 2019, p. 65). Morkūno atveju aptinkame būtent tokią apeliaciją į skaitytojo regos juslę, per kurią ir pasiekiamas aplinkos suvokimas. Bet tai nėra vien juslinės pagavos aprašymas – montažas tik įrodo, koku glaudžiu ryšiu juslinis patyrimas susijęs su gebėjimu apmąstyti pasaulį. Be vieno neįmanomas kitas. Būtent šią sąsają per pateikiamas scenas, kurias susieti turi pats skaitytojas, ir pabrėžia „beginkliai“.

4.2. Veikėjų minčių vizualumas

Kinematografiškumo apraiškų aptinkame ir kitoje smurtą vaizduojančioje novelėje „nedegeto molio“ (p. 25), kurioje pasakojama apie vyro įvykdytą nužudymą bei jį išprovokavusią buitinę situaciją. Tačiau tai kitoks vizualios plotmės kūrimo įspūdis – visų pirma, pasakojimo fokusavimas nebe vidinis, o nulinis. Tai leidžia pasakojimui pateikti tiek pasakotojo apibendrinimus, tiek apibūdinti veikėjų savijautą, įtraukiamą į pasakojimą beveik nepastebimai:

Iš tikrųjų jis niekur neskubėjo ir taip nekantriai laukė ne to prakeikto autobuso, o dingsties pratrūkti. Na, tarkim, kad šiukšlės iš pergrūstos dėžės pabirtų ant išėginių batų. Arba prapliuptų lyti. Arba – štai ko Vykšė Z. troško – žmona pagaliau prasižiotų ir imtų priekaištauti. Bet ji... strieva... kantriai tylėjo. Tyčia, aišku, tyčia! (Morkūnas, 2019, p. 25)

Skyryba ir žodis „strieva“ rodo, jog tai nėra vien nešališkas pasakotojo apibendrinimas, o veikėjo sąmonėje egzistuojantys vaizdai bei emocinės reakcijos į aplinką. Tai paties Vykšės Z. mintys.

Rodos, ir scenos novelėje jungiamos kiek kitokiu principu – tarp pirmosios scenos (autobuso gedimo) ir antrosios (nužudymo) egzistuoja priežasties ir pasekmės ryšys: „jeigu <...> stotelę autobusas būtų privažiavęs laiku, pagal grafiką, ir Vykšė Z. tikriausiai nebūtų spėjęs taip užkaisti...“. Žodis „tikriausiai“ verčia vertinti šį priežasties ir pasekmės santykį kaip sąlyginį – nėra garantijos, kad smurto proveržis nebūtų nutikęs autobusui nepavėlavus. Visgi tarp autobuso vėlavimo ir Vykšės Z. veiksmų egzistuoja tiesioginis ryšys. Ir jį sukuria ne vien scenų pateikimas viena po kitos, bet ir pasakotojo patikslinimas, kad tai panašiu metu vykstantys įvykiai.

Tačiau aiškumas, kurį neva sukuria epizodų jungtis, pasirodo nesąs toks visavertis, kaip atrodytų iš pirmo žvilgsnio. Kaip ir *Marytės* atveju, kinematografiškumo technikas panaudojantis literatūrinis tekstas geba sulieti subjektyvią ir objektyvią plotmes taip, jog skaitytojui ne visuomet aišku, kur prasideda ir baigiasi veikėjo sąmonės veiklų aprašymas. Šlepiko romane aplinkinis pasaulis (laikas, erdvė, aplinkinių tapatybės) vaikams nesuprantamas, tad toks pasakojimo būdas leidžia perteikti veikėjų santykį su aplinka, retsykiais net pateikti jų vertinimus, bet nesuteikti vietos pasakotojo ar pačių veikėjų aiškinimams bei interpretacijoms apie gilesnę įvykių reikšmę. Aplinkinis pasaulis veikia vaikus, o šie į jį reaguoja.

„nedegto molio“ panašus (ne toks pat – čia pasakotojo balsu sukuriama bendresnio žvilgsnio aprėptis ir aiškesni apibendrinimai) pasakojimo būdas turi kitokį poveikį. Nors autobuso pavėlavimas išties yra smurto priežastis ta prasme, jog šiam nevēluojant, „tikriausiai“ nebūtų likę laiko žmogžudystei, tai tik nominali priežastis. Kita priežastis – žmonos tylėjimas – taip pat tėra dalinė, nes patikslinama, jog Vykšė Z. pats laukė „priežasties pratrūkti“. Pasakotojo kuriami vaizdai vieną po kitos pateikia įvykio priežastis: autobuso gedimas, erzinančios, tik Vykšės Z. mintyse susikuriamos priežastys, galiausiai, žmonos žvilgsnis, bet šie skaitytojui pateikiami vaizdai, kaip ir „beginklių“ atveju, nelydimi paaiškinimo, kas sukėlė veikėjo susierzinimą. Tai, kad skaitytojas sužino išorinę veikėjo laukimo ir vidinę jo nemotyvuoto pykčio priežastį, tampančius smurtą provokuojančiu dirgikliu, įrodo matymo nepakankamumą: jis nepajėgus suvokti „nebanalios“ priežasties, nes tokios, regis, ir nėra. Analogiškai pateikiama ir antrojo autobuso pasiklydimo priežastis: „Gal triukšmo ankštame salone apkvaitintas, gal per išsiblaškimą vairuotojas kartą, kur reikėjo, nepasuko, kur nereikėjo, pasuko, taigi pasiklydo“. Vairuotojo pasiklydimo priežastimi tampa keliautojų dainavimo išprovokuotas susierzinimas ir nėra jokio anapus to esančio pateisinimo, kodėl dainavimas priverčia vairuotoją pasimesti (o gal net ne dainavimas, bet išvis nežinia ko išprovokuotas išsiblaškimas).

Skaitytojas ir vėl gauna išorinių dirgiklių apibūdinimus, tarp kurių įmanoma vesti aiškia paralelę, nors tiesioginis palyginimas pasakotojo ir nepabrėžiamas. Egzistuoja pamatomi, kasdieniai įvykiai, kurie provokuoja veikėjų reakcijas, galinčias virsti pasimetimu arba smurtu, esminio skirtumo tarp šių dviejų atsakų nėra. Ir net tuomet, kai pasakojimas leidžia susipažinti su paties veikėjo mintyse iškylančiais vaizdais, tai nėra nuorodos į įsivaizduojamas gilesnes pykčio priežastis: nėra jokių vaikystės traumų ar asmeninių nuoskaudų, yra lygiai tokie pat banalūs ir kasdieniai įvykiai, pavyzdžiui, iš dėžės išvirstančios šiukšlės.

Novelės pabaigoje vairuotojas pamato vyrą, kurio nori paklausti kelio. Įvykių jungimas leidžia daryti prielaidą, jog šis vyras yra Vykšė Z. (o pralenktas kitas autobusas – tas pats pradžioje sugedęs Vykšės Z. laukiamas autobusas). Kadangi vyras lieka neatpažintas, galima teigti, kad bet kokį reikšminį veikėjų ryšį kuria jų jungimas montažu. Bendra reikšmė atsiranda tik per tai, jog viena scena seka kitą. Kai pačioje pabaigoje tekstas vėl pateikia iš anksto neišskirtas veikėjo mintis („Pasiklausiu kelio, pamanė stabdydamas dainuojantį mikroautobusą“), tai tampa dar viena užuomina į tai, jog net į veikėjų mintis persikelti galintis pasakotojas negali skaitytojui „parodyti“ to, kas egzistuoja anapus susierzinimo ar pykčio, kas yra jų esminė priežastis. Nors šiuo atveju pasakotojas ne tik pateikia aplinkos aprašymą, bet ir į savo žodžius įrašo veikėjų mintis, tai nesukuria plataus,

įkontekstinto situacijos matymo. Tuo novelė skiriasi nuo „beginklių“ – matymas joje yra ne tik išorinio, bet ir vidinio pasaulio matmuo.

Novelių panašumas – skaitytojo regai pateikiamas kasdienių ir išskirtinių epizodų jungimas. Suvokėjui suteikiama galimybė peršokti per tris scenas, kuriose pasakojimas be jokio perspėjimo pateikia ir pačių veikėjų mintis. Šis plotmių bei įvykių susiejimas suteikia skaitytojiui šansą pamatyti ne tik smurtinę situaciją, bet ir įvairiapuses ją supančias priežastis. Bet tai išlieka žvilgsnio, o ne visažinio pasakotojo kuriama logika: ryšiai tarp situacijų nekonkretūs, jas susiejantis veikėjo pamatymas tik numanomas (nes apribotas matymo kampo). Ir jei tarp pirmosios ir antrosios scenų įmanoma atrasti priežastinį ryšį, tai trečioji su smurto protrūkiu tiesiogiai nėra siejama.

Scenų sąlyčio tašku tampa susierzinimas – veikėjų nebesugebėjimas susitvardyti. Tik šįkart nušvitimas pateikiamas „atvirkščia“ tvarka: pirma rodomas nužudymas ir vėliau kasdienė scena. Smurto trivialumas, jo priežasties banalumas pats tampa priežastimi pamatyti kur kas labiau įprastą darbinio susierzinimo įvykį, taip sukuriant įspūdį, kad nėra jokio esminio, kokybinio įvykių skirtumo. Autobuso vairuotojas susierzina dėl banalios priežasties. Nužudymas lygiai taip pat nutinka dėl buitinės priežasties. Ir būtent pirmojo epizodo sujungimas su antruoju steigia „nušvitimą“: esminės smurto priežasties nėra, savo buitiškumu ir paprastumu mirtis nesiskiria nuo kasdienių įvykių, nors pati ir yra kasdienybę sugriaunanti bei paneigianti.

Skaitytojas „mato“ smūgius, „mato“ aplinkos detales ir smurtą išprovokavusį veidą, „mato“ smurtautojo mintis su keiksmiais ir įsivaizduojamais dirgikliais. Bet matymas atskleidžia, kad novelė nepateikia nieko, kas pagrįstų smurto protrūkius. Lūkestis pateisinti ar pagrįsti smurtą neišpildomas lygiai taip, kaip pirmojoje knygos novelėje nepamatoma freska, tačiau tai ir yra savotiškas nušvitimas: skaitytojo žvilgsniu atliekamas scenų sujungimas leidžia įžvelgti, kad nekasdienis žiaurumas kyla ne iš monumentalių problemų ar psichoanalitiškai aiškinamų traumų, bet yra toks pat kasdienis kaip ir kiti susierzinimai. Regis, šįkart pasakojimo montažas rodo tai, ką pirmoje skyriaus citatoje Morkūnas vadina skaitytojų noru visuomet įžvelgti mįslingas, unikalias aplinkybes, kai tiesa paprastai kur kas banalesnė. Mirtis taip pat.

4.3. Teksto kvietimas matyti raštą

Novelėje „bedalės“ (p. 54) kuriamas paralelinis montažas tarp veikėjos elgesio ir jos rašomo laiško. Šiuo atveju smurtas neberodomas tiesiogiai, tik aprašomas pačios veikėjos rašomame laiške. Ir priešingai nei dviem ankstesniais atvejais, per semantinį montažą nekuriama jokia

analogija. Kinematografiškumo įspūdį novelėje kuria laiško pateikimo specifika: laiškas žymimas kursyvu, jame paliktos rašybos bei stiliaus klaidos, išbraukti žodžiai ir kt. Svarbą įgauna ne tik laiško žodžių reikšmės, bet ir vizualus jų pateikimo būdas, leidžiantis nuspėti veikėjos išsilavinimą. Šis kursyvu žymimas laiško tekstas kuria betarpiškumo ir procesualumo iliuziją.

Laiško atkarpos pateikiamos paraleliai su jį rašančios Valentinos P. aplinkos nupasakojimu. Šrifto kaita žymimos dvi erdvės – veikėjos veikimo (pateikiama pasakoto žodžiais) ir jos minčių erdvė (pateikiama jos pačios žodžiais). Pirmojoje aprašoma konkreti aplinka, veikėjos kūno padėtis ir t. t.; kitoje pateikiami tik užrašyti žodžiai ir nieko daugiau.

Pasakotojo žodžiai palieka užuominų apie suvokėjo matymu grįstą (kinematografišką) ryšį su aplinka. Pavyzdžiui: „Čia, raštinėje, buvo tylu“. Vietos nuoroda „Čia“ kuria kūniško priklausymo erdvei, kurioje ir matomas Valentinos P. laiškas, įspūdį. Tuo tarpu Valentinos P. laiškas, panašiai kaip datos nuoroda romano *Mano vardas – Marytė* pradžioje, kartu tampa ir simboliniu, ir ikoniniu ženklu, nes ikoniškai reprodukuoja veikėją apibūdinančią jos rašymo manierą.

Nors šioje novelėje, kitaip nei anksčiau aptartose, skirtingos pasakojimo dalys atrodo akivaizdžiai susietos ta pačia erdve ir laiku, joje analogiškai žaidžiama žvilgsnio geba priartėti bei nutolti nuo pasakojimo objekto. Bendrų planų įspūdį kuriantis veikėjos laiškas tarsi suteikia atsvarą iš šalies matomai jos aplinkai. Atsiranda dinamika tarp objektyvaus žvilgsnio iš šalies ir pačios veikėjos matomo bei tuo pat metu kuriamo teksto. Netikslu būtų sakyti, jog pasakotojo balsu išdėstomuose, kursyvu neišskirtuose žodžiuose nerodoma Valentinos P. savijauta ar mintys („Valentina P. su buku liūdesiu įsivaizdavo nelaimėles būsimas jų žmonas, po penkiolikos ar dvidešimties metų rašysiančias partijai tokius pat laiškus, kaip štai šiandien ji...“). Tačiau laiškas – nuo aplinkinių akių slaptas, tik jai matomas minties dėstymas – visgi kuria įspūdį, kad tai jos vidinio pasaulio atspindys, kad ji prisipažįsta (ne tik sau, bet visų pirma sau) nebegalinti tęsti buvusios gyvenimo rutinos. Kitaip tariant, skirtingų teksto dalių paralelinis montažas kuria priešpriešą tarp to, kas matoma iš šalies, ir kas matoma tik veikėjai – tarp viešo ir privataus. Ir, regis, išoriškai darbo diena „niekuo nesiskyrė nuo vakarykštės, užvakarykštės ir daugelio šimtų kitų dienų“, o viduje Valentina P. priėmė sprendimą gyvenimą keisti.

Bet novelės pabaiga, kai laiškas jau parašytas, verčia tokia perskyra suabejoti. Valentina P. ima jausti naštą ir jos neištvėrusi laiške aprašytam, smurtaujančiam sutuoktiniui nuperka penkis pakelius cigarečių. Ir šuo į veikėją žiūri taip pat kaip, tikėtina, skaitytojas, pamatęs, kad laiško rašymas nieko nepakeitė ir nepaisant visų išdėstytų argumentų Valentinos P. gyvenimas vis dar sukasi aplink ją skaudinantį žmogų, – su užuojauta. Veikėją

apima kaltės jausmas, tačiau graužulys išlieka „miglotas“, lyg nebūtų pačios jos valdomas ar net aiškiai suprantamas. Dar syki novelėje rodomas įvykis, turintis tik labai paprastą, kasdienę priežastį. Ir vėl veikėjas tarsi pats savęs nesuvaldo.

Taigi, „bedalėse“ žvilgsnio pasikeitimai sukuria ir pabaigoje sugriauna aiškia perskyrą. Pirmą kursyvu išskirtas laiškas kuria įspūdį, jog tai privati Valentinos P. minties erdvė – rašomo laiško nemato aplinka ir jame veikėja gali išreikšti tikrąsias savo mintis, kurių, numanoma, neišduoda kolegoms, nes apie jų būsimas klaidas išlieka tyli. Laiškas yra būdas Valentinai P. išreikšti tikrąsias savo mintis, kurių niekas nemato išoriškai. Bet galiausiai pasirodo, kad jos elgesys neatspindi laiške pateikiamos logikos, o veiksmai neatitinka vidinių ketinimų. Jei cigaretės Valentina P. pirktų tik iš pareigos, perskyra išliktų aiški. Tačiau kadangi Valentinos P. elgesys motyvuotas ne pareigos, o kaltės jausmo, tai cigarečių pirkimas prieštarauja jos pačios laiške išdėstytai logikai. Kodėl ji nuoširdžiai rūpinasi „nemylinčiu“, „žiauriu“, „piktu“ vyru, su kuriuo nori išsituokti? Prieš tai priimtas sprendimas rašyti laišką sukelia veikėjai kaltės jausmą – tad jos tikrasis elgesys, jos savijauta, visai nėra atmetimas bei pyktis ant sutuoktinio. Tai drauge atmetimas ir rūpestis, o galbūt netgi meilė. Novelės pabaiga leistų daryti išvadą, kad Valentinos P. gyvenime permainos noras pamiršamas. Skaitytojas „mato“ laišką – ypatingą įvykį. Bet jį parašius tęsiasi tokia pat diena kaip ir visos kitos. O tai dienai pasibaigus Valentina P. užpuola sunkumas ir kaltė – parnešus cigaretės gyvenimas visgi tęsis taip pat, kaip ir anksčiau.

Tai, ką „pamato“ skaitytojas, yra veikėjos susikurta, reflektuota mintis. Joje ji pateikia įvykių apibendrinimą ir emocinę savo reakciją. Bet tai tėra viena iš perspektyvų – tai įrodo faktas, kad pati Valentina P. novelės pabaigoje vadovaujasi jau visai kita perspektyva. Matymas leidžia pamatyti konkretybę. Bet šalia jos egzistuoja ir abstraktus, apibendrintas laikas („niekuo nesiskyrė nuo vakarykštės, užvakarykštės ir daugelio šimtų kitų dienų“). Ir vėl novelėje išskirtinis įvykis (pirmuose pavyzdžiuose – smurtas, šiame – laiško rašymas) parodomas kasdienybės kontekste, taip kasdienybę ir pertraukdamas, ir tuo pačiu leisdamas kasdienybei jį demistifikuoti. Smurto protrūkius aprašančiose novelėse šis įvykio menkumas pažymimas per paralelę su kasdieniais darbais. O laiško menkumas pažymimas per pasimiršimą dienos rutinoje, kuri priverčia Valentina P. elgtis priešingai tam, ką suponuotų laiško turinys.

„bedalės“ gretinant su anksčiau aptartomis novelėmis, ją norisi vertinti kaip pasakojimą, kuriame nušvitimas nenutinka. Dviejų plotmių jungimas lyg turėtų atskleisti nematomą ryšį tarp kasdienybės ir monumentalių įvykių. Bet jungimas atsikleidžia būtent tai, kad pati Valentina P. yra pasimetusi ir jokio konkretaus atsakymo nepriėjusi. Nušvitimas jos neaplinkė ir didi tiesa neatsivėrė. Tai dar viena laiško rašymo ikoniškumo funkcija – šis

pateikimo būdas atkreipia skaitytojo dėmesį, kad veikėjos išpažintis yra laikinis ir fizinis procesas, trukmę turintis tikrovės refleksijos veiksmas su klaidomis bei nuomonės pasikeitimais. Ir šia prasme rašymas nėra tikrosios veikėjos pasaulėžiūros išraiška – tai tik viena iš galimų minties krypčių, tik vienas būdų medijuoti supančią realybę. Tuo simboliškas novelės pavadinimas. Neįvykęs Valentino P. nušvitimas palieka ją bedalę – be aiškaus siekio ar tvirtos nuomonės. Ir nors skaitymo metu, atrodytų, veikėjos pasaulėžiūra aiški, perskaičius kūrinį iki galo matyti, kad net ir jos viduje aiškumo nėra. Šįsyk matymo iliuzija kuria kone atvirkščią įspūdį – suvokėjas ir vėl turi prieigą prie išorinės realybės ir veikėjos minčių, tačiau pasirodo, kad jos minčių bei elgesio vingiai vieni kitiems prieštarauja. Nėra jokio reikšmingo atsakymo, yra tik buitį.

Visose trijose Morkūno novelėse kinematografiškumo technikos ryškina matymo problemą. Ypatingi įvykiai gretinami su eiliniaisiai kasdienybės epizodais, rodant (bet ne komentuojant) tarp jų esančias paraleles. Esminį įvykius siejantį ryšį turi sukurti pats epizodus susiejantis skaitytojas. Pasakotojo apsvarstymų nepateikimas bei aprašomų situacijų buitiškumas sustiprina įspūdį, kad nėra jokio gilesnio, anapus matymo esančio situacijos paaiškinimo. Nėra priežasties, kodėl vieni padažo stiklainiai sulimpa, o kiti ne, taip paprasčiausiai atsitinka. Ir nėra priežasties, kodėl kasdienis pyktis būtent konkrečią dieną išauga į nužudymą. Jokio „gilesnio“ atsakymo nepateikia net ir pačių veikėjų mintys ar sau patiems pasakojamos istorijos. Jie jaučiasi kaip jaučiasi ir tik ieško priežasties tam pateisinti. Arba jaučiasi tam tikru būdu, bet netrukus savijauta visiškai apsverčia. Nėra jokios paslapties – priešingai, veikėjų motyvacijos yra labai aiškiai, dalykiškai parodomos.

Morkūno novelėse mirties ar tragedijos scenų sugretinimas su eiline kasdienybe, viena vertus, leidžia pamatyti „dingusių“ įvykių kasdieniškumą, jų menkumą ir banalias įvykių priežastis. Mirtis ar smurto protrūkis nėra centrinis veikėjų gyvenimo „filosofijos“ taškas, kurį galima paaiškinti bei aiškiai motyvuoti: smurtas kyla dėl minimalių, kasdienių dirgiklių. Net savo paties gyvenimo refleksija, savo suformuluotas pasakojimas, *pakeleivingų stotyse* pasirodo nepaaiškinęs veikėjai jos pačios veiksmų ir nesugebėjęs pakeisti kasdienybės.

Kita vertus, mirtis bei smurtas pasirodo kaip esantys nesuvokiami tradicine priežasties ir pasekmės logika. Skaitytojas atsiduria žiūrovo pozicijoje, matymu jam atsiveria nušvitimo patirtis – nereikšmingos detalės mistiniu būdu susisieja su reikšmingomis. Mirtis nepaklūsta kasdienybės reikalavimams. Ji nutinka banaliu, kasdieniu keliu ir tuo pačiu kasdienybę pertraukia ar sugriauna. Morkūno prozoje nėra Priežasties iš didžiosios raidės – jo vizualių pagrindų kuriamas novelių įvykių montažas leidžia pasakotojui pateikti šias išvadas kuriant iliuziją, jog nėra jokio tai vertinančio pasakotojo,

jokios epizodus komentuojančios sąmonės, o tai keičia įprastą mirties vaizdavimo logiką. Mirtis/smurtas/blogis tuo pat metu priklauso kasdienybės sričiai ir turi aiškiai įvardijamus dirgiklius-priežastis, ir kartu nėra paaiškinami vien per pačių įvykių priežastis. Tai itin ryšku trečiojoje novelėje „bedalės“, kur nušvitimo patirtis neįvyksta. Smurto analizė smurtą geba sudėlioti į lentynas, katalogizuoti bei paaiškinti. Tačiau ji neturi įtakos veikėjų buičiai. Sąmoninga smurto refleksija – priešingai nei betarpiškas matymas, nutinkantis nušvitimo metu – geba jį tiek pasmerkti, tiek išteisinti, bet abiem atvejais mediacija neleidžia išvelgti smurto kaip tuo pačiu kasdieniškos, ir kasdienybę griaunančios jėgos. Šią betarpiškumo iliuziją kuria būtent kinematografinės raiškos priemonės, leidžiančios smurtą aprašyti be didybės ar patoso.

Išvados

Darbo įvade ir jo teorinėje dalyje buvo keltas klausimas apie kino medijai būdingus bruožus ir savybes, laikytinas žyminčiomis literatūros teksto kinematografiškumą. Kūrinių analizė turėjo atsakyti į klausimą, koku būdu kino ir literatūros medijų dialogas tekste veikia jame formuojamas reikšmes bei kokią įtaką skaitymui turi naujas, kino patirtį primenantis, žvilgsnis. Ką parodė kinematografiškumo raiškos tyrimas?

Pirma, tyrimas atskleidė, kad intermedialumo problemų svarstymo pagrindu tampa kultūriškai ir istoriškai nusistovėję stereotipai – bendras įsivaizdavimas apie tai, kokias jusles aktyvina specifikuotos medijos (literatūra, kinas, tapyba ir pan.) ir kaip jos formuoja reikšmes. Net suvokėjui nereflektuojant juslinės savo santykio su tekstu patirties, ši pajauta yra esminė teksto interpretacijai. Remdamiesi stereotipiniu įsivaizdavimu be refleksijos, turime lūkesčių, kad kinas betarpiškai apeliuoja į regą ir klausą, o literatūrai aktuali tik žodžiais medijuota klausia. Tačiau literatūra dažnai laužo stereotipinį įsivaizdavimą, įsitraukdama į dialogą su kitomis medijomis. Kaip tik šie atvejai ir buvo analizuojami praktinėje darbo dalyje.

Atlikta tekstų analizė rodo, kaip, apeliuodama į konvencinį medijų suvokimą, literatūra verčia aktyvinti kinui būdingas patyrimo strategijas ir apmąstyti patį literatūros teksto skaitymo procesą. Analizė atskleidė, kokiais konkrečiais keliais tekste vyksta medijų dialogas, ką apie regą, skaitytojo žvilgsnį, kalbą sako tekstai, vienu metu reikalaujantys suvokti žodžius bei sakinius ir kaip simbolinius, ir kaip ikoninius ženklus. Ellestrōmo terminais kalbant, koku būdu laužomos spausdintos literatūros kaip specifikuotos medijos konvencijos.

Virginijos Rimkaitės knygos *21 a.* šeštajame apsakyme kinematografiškumas kuriamas teksto (dalies) fragmentavimu, neįprastu fragmentų apipavidalinimu (užrašais „I kadras“, „II kadras“), „kadru“ tvarkos sumaišymu ir t. t.). Žodžiais pasakojami „kadrai“ neleidžia sukurti fiksuotų objektų tapatybių ar pasakojimo laiko tęstinumo, o „kadru“ tvarkos sumaišymas tik dar labiau sustiprina skilimo ir vienovės nebuvimo įspūdį. Tačiau neįprastomis žymėmis aktyvinamas skaitytojo žvilgsnis leidžia suformuoti vienį tuomet, kai suvokėjas supranta, kaip laužomos įprastos žodinio teksto skaitymo strategijos ir pradeda remtis strategijomis, būdingomis kinui – medijai, kurios darbuose paskirų scenų kaita negriauna nei trimatės erdvės, nei pasakojimo tęstinumo iliuzijos. Toks skaitytojo žvilgsnis leidžia sujungti dalis į visumą ir suvokti, kad apsakyme minimi regėjimo bei „vienišystės“ motyvai nėra vien teminio lygmens figūros, kad „vienišystė“ reprezentuojama struktūriškai skiriant vieną „kadru“ nuo kito. Ir kaip teminiame lygmenyje „vienišystės“ susijungė į vieną didelį vienį“, taip ir teksto suvokimo lygmenyje galimas vienio atsiradimas. Ši galimybė realizuojama skaitytojui *matant*, kad fiksuotą tapatybę turinčių būtybių egzistavimą ir pasakojimo tęstinumą užtikrina skaitytojo gebėjimas fiziškai judėti tekstu ir jungti dalis į visumą. Realizuota ši skaitymo galimybė atskleidžia, kad tekstas konstruojamas kaip kino juostos ikona, o jo suvokimas primena kino žiūrėjimo patirtį.

Alvydo Šlepiko romane *Mano vardas – Marytė* kinematografiškumo technikų visuma sukuria vaiko pasaulėvokos ikoną. Vaiko žvilgsnį pateikianti knyga nekuria aiškiai perprantamos skirties nei tarp to, kas girdima, matoma ar suvokiama, nei tarp fizinės realybės ir sapnų bei įsivaizdavimų – visi šie pojūčiai pasiekia vaikus (ir pateikiami skaitytojui) betarpiškai, taip pat, kaip patiriant filmą, kai jo žiūrėjimo (dabarties) akimirka dažnai neįmanoma suvokti, tai sapnas ar tikrovė, dabarties ar praeities fragmentas. Pasakojimo fokusavimas čia sutapatinamas su matymu. Romanas neaiškindamas rodo tai, ką mato ir girdi veikėjai, patys nesuvokiantys įvykių konteksto. Romano dėstymo būdo analizė leidžia jį laikyti pasakojimu apie ženklų pažinimą ir kelią nuo garsų mėgdžiojimo iki jų reikšmės supratimo, apie tai, kokį vaidmenį pasaulio pažinime atlieka juslės, ir apie kalbos ženklų ribas. Kinematografiškumo bruožai romane verčia skaitytoją atsidurti pozicijoje vaiko, kuris nesuvokia daugybės skirtingų ženklų sistemų. O jo (bado, skausmo, smurto) patyrimas – betarpiškas ir tiesioginis. Romanas reprezentuoja keblią užduotį – rašto ženklais parodyti pasaulėvaizdį tų, kurie egzistuoja šių ženklų nepažindami. Pačia savo forma kūrinys pozicionuoja kalbos ženklų ribotumą perteikiant juslinę patirtį – kalba yra įvykių įvardijimas, o reali patirtis veikia prieš bet kokį įvardijimą. Pasakojimo lygmenų ir kalbos šaltinių suliejimas tradicinės skyrybos nenaudojančiame tekste verčia suvokėją priimti

įvykius ir tik jiems prabėgus juos pilnai suvokti bei įsisąmoninti, koks yra šio suvokimo būdas.

Vido Morkūno *pakeleivingų stočių* tekstuose kinematografiškumas reiškiasi ypatingu, priežastiniu santykiu nesusijusių fragmentų jungimu. Šių fragmentų sujungimas į reikšminę visumą tampa įmanomas tik skaitytojui aktyvinant regą. Čia naudojamos skirtingos vizualaus montažo technikos reikalauja skaitytojo žiūros, gebančios susieti, atrodytų, nieko bendro neturinčias detales, ir leidžia skaitytojui patirti veikėjus išstinkantį nušvitimą.

Kinematografinė raiška pasižyminti literatūra vienokiu ar kitokiu būdu verčia suvokėją reflektuoti žiūrėjimo procesą ir matymą. Įprastai manoma, kad detalus aplinkos aprašymas literatūroje leidžia skaitytojui įsivaizduoti objektus, tačiau nereikalauja jokios paties regėjimo veiksmo refleksijos, kadangi rega tėra būdas aktyvuoti klausą. Kinematografinį įspūdį kuriantys literatūriniai kūriniai leidžia pastebėti matymo bei įsivaizdavimo (vizualumo ir vaizdingumo) skirtį. Literatūriniu tekstu aktyvuota rega – ar tai būtų pasakojimo sukuriama ypatingos žiūros pozicijos perspektyva, ar netipinio teksto išdėstymo provokuojamas išskirtinis žvilgsnis į lapą – verčia skaitytoją atlikti papildomą, įprastai nebūtiną darbą ne tik įsivaizduoti pasakojimo vyksmą, bet ir atkreipti dėmesį kaip, koku rakursu, kokiomis dalimis išskaidytas ar, priešingai, iš kokių dalių sudarytas tekstas, ir kaip atsiranda bendras jo vaizdinys. Virtuali vaizduotės erdvė įgauna konkrečius fizinius parametrus.

Kaip parodė analizė, literatūros kinematografiškumas sietinas su pasakotojo pozicijos komplikavimu ir fokusavimo ribojimu matymu (o ne suvokimu). Įprastai literatūros kūrinuose aiškiai nustatoma fokusuotą pakeičia „pasakotojo balsas“, verčiantis skaitytoją suprasti, ar pakito ir kaip pakito suvokimo perspektyva, kokiam pasakojimo lygmenyje jis atsidūrė ir pan. Būtent pasakotojo balsu literatūroje dažnai žymimos pasakojimo analepsės ir prolepsės, kas leidžia skaitytojui suvokti, kokioje laiko plotmėje (praeityje, dabartyje) jis egzistuoja skaitymo metu. O analizuoti kinematografiškumu pasižymintis kūriniai verčia skaitytoją dalį šių suvokimo užduočių atlikti patį. Galbūt todėl nagrinėtų kūrinių recenzijose ir pažymima pasakojimo apibrėžtumo stoka, neaiškumas ir t. t. – teksto „prašymo matyti“ nepriimantis skaitytojas lieka be įprastos pasakotojo pagalbos. Kinematografiškumo raiška palieka įvykių susiejimo ar konteksto išaiškinimo užduotį pačiam suvokėjui, ir drauge kviečia jį įsisąmoninti juslinį savo santykį su lapu ir su žodžiais fiksuojamomis pasakojimo figūromis.

Kinematografiškumas griauna įprastą skaitymo tvarką ir rodo, kad literatūros stereotipai neaprepia būdų, kuriais raštas geba kurti santykį su skaitytoju. Skaitymo įprotį jis

paverčia permąstymo reikalaujančia veikla, verčiančia prisiminti, kad rega bei juslinis santykis su spausdinto kūrinio tekstūra yra pirmas ir esminis teksto reikšmių interpretavimo žingsnis. Tad kino ir literatūros medijų dialogas sietinas ne tik su konkrečių kūrinių įreikšminimu, bet ir su klausimu – kas yra literatūros patyrimas.

Literatūros sąrašas

- Alter, Jean V. "Alain Robbe-Grillet and the "Cinematographic Style". *The Modern Language Journal* 48 (6), 1964, p. 363- 366.
- Atkin, Albert. Peirce's Theory of Signs. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (2013, online). <https://plato.stanford.edu/entries/peirce-semiotics/> [Žiūrėta 2021-05-17].
- Bellardi, Marco. *The Cinematic Mode in Fiction. Frontiers of Narrative Studies* 4 (1), 2018, p. 24-57.
- Bluestone, George. *Novels into Film*. University of California Press. 1971.
- Cardwell, Sarah. "About Time: Theorizing Adaptation, Temporality and Tense". *Literature Film Quarterly*. 2003, 31(2): p. 82-92.
- Chatman, Seymour. "What Novels Can Do That Films Can't (And Vice Versa)". *Critical Inquiry*. 1980 7(1), p. 121-140.
- Dižavičius, Justinas. „Kas išeina sujungus „Tvin Pyksą“ ir Evangeliją pagal Joną“, *Šiaurės Atėnai*, 2017 12 15. <http://www.satėnai.lt/2017/12/15/kas-iseina-sujungus-tvin-pykxa-ir-evangelija-pagal-jona/> [Žiūrėta 2021-01-18].
- Elleström, Lars. "A medium-centered model of communication". *Semiotica* 224, 2018, p. 269-293.
- Elleström, Lars. "Spatiotemporal aspects of iconicity". *Iconic Investigations*, eds. Lars Elleström, Olga Fischer, Christina Ljunberg. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, 2013.
- Elleström, Lars. "The Modalities of Media: The Model for Understanding Intermedial Relations". *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, ed. by Lars Elleström. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010, pp. 11–48.
- Elsaesser, Thomas, Hagener, Malte. *Kino teorija: įvadas per juslių prizmę*, vertė Rima Bartašavičiūtė. Vilnius: Mintis, 2012.
- Fielding, Heather. "Mixing Media: Critical Approaches to Cinematic Modernism". *Literature Compass* 6 (4), 2009, p. 957-967.
- Jampolskij, Michail. *Kalba - kūnas - įvykis: kinas ir prasmės paieškos*, Vinius: Mintis, 2011.
- Jonynas, Antanas A. *Šermukšnis. Pylimo gatvė*. Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas: Vilnius, 2017.
- Kellman, Steven G. "The Cinematic Novel: Tracking a Concept". *Modern Fiction Studies*. 33 (3), 1987, p. 467-477.
- Keršytė, Nijolė. *Pasakojimo pramanai*. Vilniaus universitetas: Vilniaus Universiteto leidykla: 2016.

- Kong, Ying. "Cinematic Techniques in Modernist Poetry". *Literature Quarterly* 33 (1), 2005, p. 28-40.
- Leitch, Thomas M. "Twelve Fallacies in Contemporary Adaptation Theory". *Criticism* 45 (2), 2003, p. 149-171.
- Levina, Jūratė. „Nereprezentacinė modernizmo estetika: Joyce'o nušvitimai“. *Baltos lankos* 40, 2019, p. 57-76.
- Marcus, Laura. *The Tenth Muse: Writing About Cinema in the Modernist Period*. New York: Oxford University Press, 2007.
- McCabe, Susan. *Cinematic Modernism: Modern Poetry and Film*. Cambridge: Cambridge University Press: 2005.
- Mikalauskienė, Neringa. A. Šlepiko knygos „Mano vardas – Marytė“ recenzija: pasaka apie vilko vaikus, arba Sakmė apie išlikimą, *Literatūra ir menas*, 2012-02-21. Prieiga per internetą [Žiūrėta 2021-04-19]:
- Melnikova, Irina. "Intermedialumas, intermodalumas ir semiotika". *Colloquia* 42, 2019, p. 84-112.
- Melnikova, Irina. *Literatūros (inter)medialumo strofos, arba Žodis ir vaizdas*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla: 2016.
- Morkūnas, Vidas. *Pakeleivingų stotys*. Vilnius: Odilė, 2019.
- North, Michael. *Camera Works: Photography and the Twentieth-Century World*. Oxford: Oxford University Press: 2005.
- Pauliuvienė, Saulė. „Recenzija: Alvydo Šlepiko „Mano vardas – Marytė“, *Alfa.lt*, 2012-03-07. Prieiga per internetą [Žiūrėta 2021-04-19]:
<https://www.alfa.lt/straipsnis/13982669/recenzija-alvydo-slepiko-mano-vardas-maryte> [žiūrėta 2021-04-15].
- Puchner, H. Martin. "Textual Cinema and Cinematic Text: The Ekphrasis of Movement in Adam Thorpe and Samuel Beckett". *EESE* 1(99), 1999.
http://webdoc.sub.gwdg.de/edoc/ia/eese/artic99/puchner/4_99.html [Žiūrėta 2021-05-17]
- Rimkaitė, Virginija. *21 a*. Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2017.
- Savan, David. *An Introduction to Peirce's Full System of Semeiotic*. Toronto: Toronto Semiotic Circle, 1988.
- Schaefer, Heike. *American Literature and Immediacy: Literary Innovation and the Emergence of Photography, Film, and Television*. Cambridge: Cambridge University Press: 2019.

- Šerelytė, Renata. „Nėra prasmės – nėra ir mūsų“. *Metai* 12, 2017.
<https://www.zurnalasmetai.lt/?p=2484> [Žiūrėta 2021-01-18].
- Šlepikas, Alvydas. *Mano vardas – Marytė*. Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2018.
- Valantinaitė, Indrė. *Trumpametražiai*. Vilnius: Alma littera, 2017.

Summary

The MA thesis considers the issue of intermedial dialogue between texts of two media – literature and cinema, specifically, the ways literary text employs cinematic techniques that influence the process of its reception and meaning-making. It re-examines the discussion of literature-cinema relationship within the field of existent intermedial research, and raises the following questions: What inspires the reader to classify phenomena, texts or devices as cinematic? What are the literary ways to imitate cinematic modes of expression? How do these literary devices create cinematic effects? The theoretical and methodological background for the study is Lars Elleström's concept of intermediality as intermodality, grounded in Peircean semiotics, and his three-layered notion of medium, based on four modalities (material, sensorial, spatiotemporal and semiotic). The analysis focuses on the prose fiction of the modern Lithuanian writers Virginija Rimkaitė, Alvydas Šlepikas and Vidus Morkūnas. It examines the forms in which the texts reveal their cinematic traits, and the effects those traits produce.

The analysis of Rimkaitė's short story "Sixth. Excluded. Or the Bread of Life" reveals that it is configured as a filmstrip. It represents the unusual fragmentation of the text, marks the fragments as "shots/takes" ("shot I", "shot II", etc.), yet confuses their order. The narrative, which initially reminds the sequence of continuity editing, appears as featuring the essential lack of spatial, temporal and logical coherence, thus, forms the gaps in understanding. However, when the reader accepts the challenge of the literary text to change the sensorial modality of perception from hearing (considered to be intrinsic to the qualified media of literature) to seeing and examines the manner in which the text manipulates the reader's sight, – s/he succeeds in combining the fragments into the coherent meaningful whole. The reading becomes the experience, similar to watching a movie; and the activation of seeing helps to understand that "diegetic lonelineses" can be connected into the conceptual semantic unity by the reader's sight.

The novel *My name is Marytė* by Šlepikas, telling the story of a girl Renatė-Marytė during the World War II, also forms the gaps in understanding. Its montage-like fragmentation blurs the borders between different temporal sequences and different real and fictional spaces of dreams and unreal visions; it declines usual rules of marking the dialogue utterances and indicating the time of events by the verb tenses. It creates focal perspectives and positions that limit the field of vision and do not allow the reader to understand whether

s/he “sees” the moment of the present, or that of the past, what character participates in a dialogue or in the event, etc. Like Rimkaitė’s short story, the novel also inspires the experience similar to that of watching a movie, but in a different manner. It allows the spectator to specify the events and temporal sequences later than at the moment of its presentation. Specification or identification becomes possible when the reader’s sight covers the larger parts of the whole, and only then enables restoration of the logic of the whole. The cinematic modes in *Marytė* produce the effect of unmediated narration to imitate the worldview of a child, who experiences different states of being, but does not reflect the broader context of events taking place.

The novellas by Morkūnas, that represent different trivial moments and events of everyday life, are configured as the formal conjunction of two distinct events or spheres without any causal relationship between them. However, the fragments are connected by the details, different in each of the novellas. Thus the texture of novellas resembles the semantic montage structure, i.e. the form, created by the juxtaposition of the shots. This type of structure presupposes that the meaning “arises from the collision of independent shots” (Eisenstein), sometimes even opposite to one another; and, while creating the different collisions of distinct shots, the texts by Morkūnas force the reader not only to grasp the meaning of this collision but also to experience the aesthetic moment, similar to Joycean ‘epiphany’. To quote Joyce’s *Stephen Hero*, when the reader succeeds to adjust his/her “vision to an exact focus, s/he feels “a sudden spiritual manifestation [...] in the vulgarity of speech or of gesture or in a memorable phase of the mind itself”.

The analysis of cinematicity in the modern fiction reveals how the texts that imitate the cinematic techniques question the usual strategies of perception of literary text and force to reconsider the notion of reading and the processes of literary meaning-making.