

VILNIAUS UNIVERSITETAS

FILOLOGIJOS FAKULTETAS

LITERATŪROS, KULTŪROS IR VERTIMO TYRIMŲ INSTITUTAS

A. J. Greimo semiotikos ir literatūros teorijos centras

Gintarė Valašinaitė

Figūra tarp kalbos ir vizualumo Luigi'o Serafini'o *Codex Seraphinianus*

Magistro darbas

Darbo vadovas asist. dr. Paulius Jevsejevas

Leidžiama ginti:

Vilnius, 2020

Anotacija

Remiantis Algirdo Juliaus Greimo semiotikos metodu tiriama figūratyvumo problematika Luigi'o Serafini'o sukurtoje įsivaizduojamo pasaulio enciklopedijoje *Codex Seraphinianus*. Aptarus pagrindinius su greiminės semiotikos figūratyvumo sąvoka susijusius aspektus, dėmesys yra sutelkiamas į šios sąvokos (ne)pakankamumą ir problematiką pasirinkto kūrinio analizei. Diskursinio lygmens analizės metu nustatytas natūraliojo pasaulio kategorijų transformavimas ir iš jo kylančios figūratyvumo bei tradicinės figūratyvinės analizės komplikacijos. Jos išsprendžiamos atskleidus, kad *Codex Seraphinianus* figūros reikalauja retorinio aprašymo, taip pat nustačius figūrų vidinius ryšius bei procesualumą. Semiotinės analizės metu šis į surrealizmą referuojantis kūrinys pasirodo kaip figūros sąvokos, jos ribų, taip pat autorystės ir pozityvistinio mokslo kritika, užklausianti ir atskleidžianti kompleksinę santykį tarp kalbos ir vizualumo.

Algirdas Julius Greimas, semiotika, figūra, figūratyvumas, kalba, vizualumas, enciklopedija, asemija.

Turinys

Įvadas	4
Įžanga	6
1. Teorinė dalis.....	7
1.1. Figūros samprata	7
1.2. Asemijos ir aseminio rašymo problematika.....	12
1.3. Enciklopedijos ir kodekso sampratos	14
2. <i>Codex Seraphinianus</i> iliustracijų analizė.....	16
2.1. Iliustracijų retorika ir diskursyvumas	16
2.2. Subjektas ir vizualinė rankos-plunksnakočio metafora.....	21
2.3. Rašto ir teksto būklės bei jų transformacijos	29
2.4. Sakymo situacija ir problematika.....	34
2.5. Autoriaus mirtis ir autorystės komentarai	40
2.6. <i>Prarasto laiko beieškant</i> ir pozityvistinio mokslo kritika	43
2.7. Figūratyvus rašto ir vaizdo santykis	46
Išvados	49
Summary.....	51
Literatūra	53
Priedai.....	56

Įvadas

Tyrimo objektas. Darbe semiotiškai analizuojama Luigi Serafini 1976–1978 m. kurta ir 1981 m. išleista įsivaizduojamo pasaulio enciklopedija *Codex Seraphinianus*. Devintajame, 2013 m. leidime prie enciklopedijos buvo pridėtas bukletas pavadinimu *Decodex*.

Kūrinys parašytas neperskaitomu (aseminiu) raštu ir iliustruotas siurrealistiškais piešiniais. Prasmės atžvilgiu jis sietinas tiek su panašiomis fantastinėmis, tačiau iššifravimo galimybę siūlančiomis enciklopedijomis (pavyzdžiui, *Voiničiaus rankraščiu*), tiek su realiais, visuminį žinojimą siekiančiais apimti leidiniais, pradedant Lukrecijaus *De Rerum Natura*, baigiant d'Alembert'o ir Diderot *Encyclopédie*. Savo forma ir turiniu šis kodeksas kvestionuoja pozityvistinį mokslą ir kelia perskaitomumo, atpažįstamumo, rašto ir vaizdo santykio klausimą.

Temos aktualumas ir naujumas. Išsiskiriantis savo forma bei turiniu ir laikomas viena iš sunkiausių bei neperskaitomiausių XX a. knygų, Luigio Serafinio *Codex Seraphinianus* sulaukė literatūros kritikų, tačiau ne semiotikų, dėmesio. Dažniausiai bandoma iššifruoti neperskaitomą raštą ir reikšmę pamirštant, kad raštas – tai tik dalis enciklopedijos kuriamos paslapties. Dėl šios priežasties šiame magistro darbe nagrinėjama problema yra *Codex Seraphinianus* kuriamas santykis tarp kalbos ir vizualiosios raiškos (piešinio). Negebant perskaityti kalbos (kuri pati tampa iliustracija) enciklopedinis pasaulio „aprašymas“ atliekamas vaizdais.

Kaip minėjau, lig šiol daugiausiai susitelkta į *Codex*¹ reikšmės paieškas. Sami Sjöberg'as savo straipsnyje „*Natura denaturans: Asemicizm and Surreal Interconnectedness in the Codex Seraphinianus*“ (2014) aptaria ne tik teksto, bet ir iliustracijų asemijos galimybę, kuri šiame darbe bus paneigta, taip pat jis atkreipia dėmesį į galimą vizualikos formavimo principą, kuriuo naudojasi *Codex*. Peter'is Schwenger'is straipsnyje „*Codex Seraphinianus, Hallucinatory Encyclopedia*“ (2001) kvestionuoja *Codex* išryškinamą santykį tarp realybės ir iliuzijos, haliucinacijos, bei perkuriamą pasaulio elementų klasifikacijos būdą. Nepaisant to, bene anksčiausiu bandymu interpretuoti šį kūrinį galima laikyti Italo Calvino pirmajam jo leidimui parašytą įžangą *Orbis Pictus* (1981). Referuodamas į Ovidijaus *Metamorfozes*, Calvino atkreipia dėmesį į svarbiausias ir dažniausias kūrinyje pasirodančias

¹ Toliau magistriniame darbe į *Codex Seraphinianus* bus nurodoma santrumpa *Codex*.

figūras, išryškina Seraphinio darbe kvestionuojamą požiūrį į absoliutų žinojimą, kuris, jo teigimu, vos sugautas nuolat praslįsta skaitytojui pro pirštus².

Šis darbas yra pirmoji nuosekli Luigio Serafinio *Codex Seraphinianus* semiotinė analizė. Didžiausias dėmesys skiriamas greiminei figūros problematikai, kalbos ir vaizdo santykiui. Teigiama, kad keisti *Codex Seraphinianus* atvaizdai perima aprašomąjį kalbos vaidmenį, bet kartu lieka atvaizdais. Dėl šios priežasties jiems būdingas dvejopas figūratyvumas: tai ir pasaulio objektų reprezentacijos, ir retorinės, metaforinės, perkeltinės reikšmės vietos. Darbe bus siekiama atskleisti tokių vizualinių metaforų formavimosi principus nagrinėjant konkrečius pavyzdžius, taip pat atkreipiamas dėmesys į figūros termino (ne)pakankamumą ir galimas perspektyvas tolesniam jo vystymui. Šis darbas aktualus ne tik literatūros, bet ir plastinės semiotikos tyrinėjimams, nes analizuojamo objekto figūros įmantriai jungia šias dvi sferas atskleisdamos figūros sąvokos potencialą.

Tikslas. Darbo tikslas – kritiškai pasitelkiant greiminės semiotikos teoriją ir metodą parodyti, kad santykis tarp kalbinės raiškos (rašto) ir vizualiosios raiškos (piešinio) yra meninės enciklopedijos *Codex Seraphinianus* prasmės sąlyga.

Uždaviniai:

- Atskleisti, kaip *Codex* atvaizdai perima ir atlieka aprašymo ir retorinę funkcijas;
- Nustatyti vizualinių metaforų formavimosi principus nagrinėjant konkrečius pavyzdžius;
- Analizuojant *Codex* atkreipti dėmesį į greiminės semiotikos figūros sąvokos privalumus ir trūkumus.

Darbo metodas. Darbe Luigio Serafinio kūrinio analizė yra atliekama pasitelkiant Greimo semiotikos teoriją ir metodą. Greimo suformuluoti diskursyvinės analizės principai taikomi pasirinktam kūrinio segmentui, taip pat remiamasi papildomais literatūros kritikos šaltiniais.

Darbo struktūra. Darbą sudaro trys dalys: pirmoji – teorinė, antroji – diskursyvinio lygmens semiotinė analizė, trečiojoje pateikiamos teorinės dalies ir semiotinės analizės išvados. Pirmiausia aptariama figūratyvumo sąvoka, susitelkiama į jos apibrėžimo aspektus bei dalinį nepakankamumą pasirinktam kūriniai aprašyti. Iškeliama asemijos problema. Aptariama enciklopediškumo svarba kūrinio reikšmės suvokimui. Analizės eigoje aptariamas kūrinyje per figūratyvumo prizmę keleriopai atsiskleidžiantis kalbos ir vizualumo santykis bei iš šio santykio kylančios interpretacijos galimybės. Rezultatai apibendrinami išvadose.

² Luigi Serafini, *Codex Seraphinianus*, 1981, Milan: Franco Maria Ricci. Prieiga per internetą: <http://www.aclockworkberry.com/orbis-pictus-essay-codex-seraphinianus/>, [žiūrėta 2020 m. balandžio 06 d.].

Ižanga

Susitikimas su enciklopedija dažniausiai yra elementarus – kaip leidinys, privalantis pateikti būtiną informaciją skaitytoją dominančiomis temomis, ji privalo pasižymėti tiesumu bei tikslumu. Tokiame kontekste enciklopedija *Codex Seraphinianus* pasirodo kaip pertrūkis, išsišokimas, tradicijos ir lūkesčių paneigimas, priverčiantis su ja susidūrusįjį ne tik suraukti antakius, bet ir pasijusti taip, tarsi visi jam žinomi skaitymo kodai būtų staiga išnykę. Prieš akis skaitytojui vėl atveriamą patirtis „iki skaitymo“ – neturint kompetencijos atpažinti keistą raštą, lieka tik it vaikui vartyti puslapius, kuriuose atpažįstamos ir gerai žinomos skaitytojo pasaulio figūros pasirodo naujose konsteliacijose. Iš pažiūros aiškinti ir mokyti turintis leidinys tik supainioja savo adresatą priversdamas kvestionuoti tai, ką šis manosi žinąs. Iškilus problemai suvokti keistas ir, rodos, logikos stokojančias iliustracijas, taip pat aktualizuojamas aprašymo, leksikalizacijos, figūratyvumo klausimas, santykio tarp vaizdo ir kalbos, plastikos ir leksikos, iliustracijos ir įvardinimo problematika. Kaip perteikti ir dalintis, kaip diskutuoti apie tai, ko negali papasakoti? Toks kūrinys reikalauja atidaus skaitymo, kurio metu žingsnis po žingsnio būtų atidengiami nepažįstamo pasaulio kūrimo ir formavimo principai, naujos, nepažįstamų figūrų slepiamos reikšminės struktūros ir procesai. Stokojant paprastos kalbos griebiamasi retorikos, o nei į įvardinimus, nei į verčių skirstymus netelpančios vizualinės retorinės figūros kviečia iš naujo pažvelgti į tai, kas jau žinoma ir aišku – naujame ir neįprastame kontekste pasirodančią pažįstamą kasdienybę.

1. Teorinė dalis

1.1. Figūros samprata

Figūrą galima laikyti viena iš pamatinių Greimo semiotikos sąvokų. Šiai disciplinai tobulėjant ir plečiantis, gimstant sritinėms semiotikoms (pavyzdžiui, plastinei), galima stebėti savotišką figūros sampratos evoliuciją. Nepaisant to, kai kurie kūriniai leidžia vėl svarstyti šios sąvokos pakankamumą, ją kvestionuoti, taip atverdami naujas erdves apmąstymams ir sąvokos plėtotei.

Pirmasis semiotikos akiratyje figūrą apibrėžia Louisas Hjemslevas – kaip terminą, naudojamą pavadinti „ne-ženklus, kurie įeina į ženklų sistemą kaip ženklų dalys“³ (vertimas mano). Greimo-Courtés'o žodyne patikslinama, kad figūros yra „vienetai, kurie atskirai steigia arba išraiškos, arba turinio plotmę“⁴. Semiotinę funkciją būtinai sudarant išraiškai ir turiniui, figūra suvokiama kaip abstraktus kalbos išraiškos *arba* turinio plotmės vienetas. Čia verta pastebėti, kad figūros terminas naudojamas daugiausiai kalbiniam dariniams. Jo dvilypumas byloja ir apie figūrų tarpusavio ryšius: išraiškos figūros nėra iš anksto susietos su turiniu, tad gali artikuluoti daugelį turinių. Susidaro įspūdis, kad Hjemslevo kalbinės figūros samprata susiskaido į dvi viena nuo kitos menkai priklausančias dalis.

Vėliau Greimo pasiūlyta figūros apibrėžtis atrodo konkretesnė, siauresnė. Greimo semiotikoje sąvoka apibrėžiama šitaip: tai „turinio figūros, kurios atitinka natūraliosios semiotinės sistemos (ar natūraliojo pasaulio) išraiškos figūras“⁵ (vertimas mano), t. y. kitaip, nei teigia Hjemslevas, figūros tampa skaitymo metu turinio plotmėje atpažįstamais ir su pasaulio raiška susijusiais vienetais, paskira pasaulio išraiškos figūra atitinka turinio figūrą. Čia ypatingai svarbi tampa natūraliojo pasaulio ar natūraliosios semiotinės sistemos sąvoka, žyminti turinio figūrų ir pasaulio ryšį. Suponuojamas kalbos turinio figūrų apibrėžimas per ryšį su pasauliu. Kaip teigė literatūros semiotikas Jaques'as Geninasca, figūros yra pasaulio buvimas kūrinyje⁶.

Paryžiaus semiotikos mokyklai pamatus padėjusioje *Struktūrinėje semantikoje* apmąstymai pradedami nuo natūraliojo pasaulio įtakos reikšmės pagavai. Pastaroji įvyksta

³ Louis Hjemslev, *Prolegomena to a Theory of Language*, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1969, p. 46.

⁴ Algirdas Julius Greimas, Joseph Courtés, *Semiotics and Language: an analytical dictionary*, „Figure“, iš prancūzų kalbos vertė Larry Crist, Daniel Patte [ir kt.], Bloomington: Indiana University, 1979, p. 120-121.

⁵ *Ibid.*, p. 120-121.

⁶ Algirdas Julius Greimas. *Asmuo ir idėjos*, 2, sudarė Arūnas Sverdiolas ir Eric Landowski, Vilnius: Baltos lankos, 2018, p. 535.

per juslinį suvokimą, kitaip tariant, nekalbinę plotmę, tad figūra, kalbinis turinio elementas, tuo pat metu yra ir suvokimo jutiminis darinys, išlaikantis sąsają su natūraliuoju pasauliu⁷.

Būtent ši savybė išskyla kaip ryškiausia ir aiškiausiai determinuojanti figūros ir figūratyvumo sampratą Greimo ir greiminėje semiotikoje. Turinio vienetų ir pasaulio sąsajos aktualizuojamos dažname figūros apibrėžime: pavyzdžiui, taip figūrą apibrėžia Dainius Vaitiekūnas⁸, Kęstutis Nastopka⁹, Jeanas Claude'as Giroud'as ir Louisas Panier¹⁰. Vadinasi, figūratyvumas priartėja prie referencinio įvardinimo, taikomo tiek literatūrinei, tiek kitoms semiotikoms. Taip pat dėmesį verta atkreipti į tokiose apibrėžtyse išryškinamą „turinio“ ir „kalbos“ sąvokų dominavimą, implicitiškai nurodantį į tekstą ir susitelkiantį ties žodinių kūrinų nagrinėjimu. Šitokią pastabą leidžia daryti pačių teorinių tekstų specifika, be to, akcentuojamas elemento kaip natūralaus pasaulio raiškos atpažįstamumas. Į figūros apibrėžimą tokiu atveju nebetelpa į natūralųjį pasaulį nereferuojantys elementai. Atrodo, kad tokie figūros apibrėžimai suponuoja figūrų rašytinę tekstinę būtį ir galimai neatliepia figūratyvinės raiškos kituose kontekstuose.

Greimo semiotikos logika veda prie minėtus apibrėžimus koreguojančio mąstymo, įgalinančio figūratyvumo būtį ne tik tekste, bet ir kitokio pobūdžio semiotiniuose objektuose. Čia vertėtų prisiminti tokius atvejus, kai semiotinis objektas nėra tekstinis, tačiau vis tiek gali būti laikomas figūratyviu, pavyzdžiui Roland'o Barthes'o neperskaitomi, aseminiai ir panašius į raštą „piešiniai“, kurių signifikatas, pasak autoriaus, tėra „betikslis brūkštelėjimas/užrašymas“, ar „signifikantas be signifikato“¹¹. Reikšmingo ir perskaitomo teksto nebuvimas nereiškia turinio nebuvimo. Savo ruožtu Greimas teigia, kad pats natūralusis pasaulis yra perskaitomas per figūras, kurioms priskirtas semantinis objekto požymis jas paverčia objektais, reprezentacijomis. Į figūras žiūrima kaip į kalbos ir kultūrinio

⁷ Algirdas Julius Greimas, *Struktūrinė semantika*, iš prancūzų k. vertė Kęstutis Nastopka, Vilnius: Baltos lankos, 2005, p. 35.

⁸ „Figūros – konkrečiausi turinio elementai, primenantys natūralaus pasaulio raišką. Natūralaus pasaulio raiška laikoma tai, ką žmogus suvokia pojūčiais, percepcija“. Iš: Dainius Vaitiekūnas, *Literatūrinės semiotikos pradmenys*, Vilnius: Vilniaus pedagoginio universiteto leidykla, 2006, p. 23.

⁹ „Semiotikoje figūratyvumo terminu apibūdinamas toks natūraliosios kalbos arba kurios kitos semiotikos (pvz., vizualinės) turinio vienetas, kuris turi atitikmenį natūraliojo pasaulio išraiškos plotmėje, jusliškai suvokiamoje realybėje“. Iš: Kęstutis Nastopka, *Literatūros semiotika*, Vilnius: Baltos lankos, 2010, p. 131.

¹⁰ „Figūra vadinamas santykiškai determinuotas ir skaitymo metu atpažįstamas elementas (...). Šie turinio elementai yra atpažįstami skaitant; jie priklauso skaitytojo „diskursyvinei atminčiai“. Jie tiesiogiai neatitinka raiškos plano vienetų; (...) gali būti išreikštos skirtingais kalbos žodžiais, šiems figūroms būdingas tam tikras reikšmės stabilumas“. Iš Giroud J.C. Panier L. „Semiotika. Diskurso analizės teorija“, iš prancūzų k. vertė D. Vaitkevičiūtė ir S. Žukas, *Baltos lankos*, Nr.1, Vilnius, 1991, p. 123

¹¹ Roland Barthes, *Roland Barthes by Roland Barthes*, Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1994, p. 187.

tinklelio nustatomus vienetus¹², kurie priklauso ne pačiam pasauliui, o žmogiškam jo perskaitymui. Projektuojant šį tinklelį sukuriamas pasaulio „signifikatas“, kuris atvaizduose (tapyboje ar pan.) leidžia atpažinti reprezentuojamą objektą. Taigi, pasitelkiant regimųjų požymių pluoštą sukuriama galimybė sudaryti figūratyvinius formantus, suteikti jiems signifikatus ir paversti juos į ženklus-objektus¹³. Ši operacija atliekama naudojantis minėtu skaitymo tinkleliu – Umberto Eco vadintu tai atpažinimo kodu, kurio pagrindu pasaulis suvokiamas kaip reiškiantis. Figūratyvumas tokiaime kontekste iškyla kaip „tam tikras „sukurtų paviršių“ skaitymo ar sudarymo būdas“¹⁴. „Paviršiaus“ terminas taip aprėpia įvairių tipų vizualinę figūratyvinę raišką – nuo realizmo iki abstrakcijos.

Vėlesniuose darbuose, beveik iki devintojo dešimtmečio, natūraliojo pasaulio ir figūratyvumo komponentai pasitraukia į antrą planą, hipotezė apie juslėmis suvokiamus konkrečius reikšmės pagrindus primirštama, laikoma šalutine¹⁵. Vietoje to susitelkiama į naratyvinę gramatiką, kuri dėmesį sukoncentruoja ties abstrakčiomis reikšmėmis. Plėtojant naratyvinę reikšmės aprašymo lygmenį teksto paviršiuje fiksuojamos figūros ir figūratyvūs požymiai „pasirodo tik tam, kad galiausiai paviršiuje sukonkretintų gilesniam lygmeniui priskiriamas struktūras jas susiedami su „laikiškumu“, „erdviškumu“ ir „atlikėjais““¹⁶. Rodos, kad figūratyvinio lygmens paskirtis tampa imanentiškai „aprengti“ naratyvinio lygmens struktūras ir loginio-semantinio lygmens abstrakcijas¹⁷. Tokią mintį pagrįstų ir generatyvinio tako pirmumo prieš analitinį pozicionavimas – jei prasmė laikoma ankstesne už pavertimą diskursu, raiškos artikuliacijos ir tekstualizavimo procesai gali būti ignoruojami, o pats turinio plotmėje esantis generatyvinis takas tampa nepriklausomu nuo natūraliųjų kalbų ir / ar pasaulių¹⁸. Galima teigti, kad Vaitiekūno, Nastopkos, Giroud'o ir Panier apibrėžimuose figūros laikomos žymikliais, t. y. figūratyvinio lygmens elementai atveria kelią naratyvinio, o vėliau ir loginio-semantinio lygmens analizei ir tampa juose fiksuojamų procesų, transformacijų ir verčių žymikliais.

Nors pats tam tikram laikui apleido figūratyvumo problematikos vystymą, Greimas skatino puoselėti natūraliojo pasaulio ir kitų semotikų plėtotę. Į figūratyvumą bene labiausiai

¹² Algirdas Julius Greimas, „Figūratyvinė semiotika ir plastinė semiotika“, iš prancūzų k. vertė Kęstutis Nastopka, Rasa Čepaitienė, Gintautė Lidžiuvienė, *Baltos Lankos*, Nr. 23, Vilnius, 2006, p. 77.

¹³ *Ibid.*, p. 79.

¹⁴ *Ibid.*, p. 80.

¹⁵ Algirdas Julius Greimas, *Struktūrinė semantika*, *op.cit.*, p. 23-24.

¹⁶ *Ibid.*, 24

¹⁷ Algirdas Julius Greimas, Joseph Courtés, „Figure“, *op. cit.*, p. 120-121.

¹⁸ Algirdas Julius Greimas. *Asmuo ir idėjos*, 2, *op.cit.*, p. 540.

susitelkė tuo metu vystyta plastinė semiotika su Jean‘u-Marie Flochu priešakyje. Daugiausiai dėmesio skyręs fotografijai, Flochas atsispyrė nuo Greimo pradinės hipotezės siekdamas persvarstyti figūros sampratą. Jis teigė, kad fotografinis ir bet koks kitoks vaizdinis pranešimas negali būti redukuotas iki psichologinio ir techninio jo produkavimo konteksto ar natūraliojo pasaulio reprezentacijos, kuri savo ruožtu visada vienoda ir mechaninė. Tik analizuojant pasakytų reikšminių vienetų tarpusavio sąsajas ir skirtingas atspaudo arba įspaudo formas¹⁹, ne ženklus, vaizdinis pranešimas atskleidžiamas kaip reikšminis objektas. Vizualinio teksto sąsaja su natūraliuoju pasauliu, ikoniskumas gali būti paaiškintas ne paties atvaizdo savybėmis, bet produkuojamu „realumo efektu“²⁰. Kuriant realumo efektą, adresantas jau žino tai, ką žino adresatas, t. y. tai, kas atitinka pastarojo „realybę“, tarp jų sudaromas savotiškas paktas, į kurį galima įtraukti ir tokius veiksnius, kaip, pavyzdžiui, kūrinio forma. Semiotikai svarbus ikonizacijos – „realumo efekto“ kūrimo, abstrakcijų ap rengimo figūromis – procesas²¹, kuris sutampa su generatyvinio tako siūloma samprata. Plastinės semiotikos atveju, kai susiduriama su figūromis, kurių mechaninis perskaitymas gali nurodyti tiesiog į realumą, nerealumą ar surrealumą, reikalinga tokia diskurso teorija, kuri įtrauktų ir skirtingas konotacines sistemas bei sociokultūrinius konstruktus.

Flocho požiūris į figūrų skaitymą atsiskleidžia pažvelgus į jo siūlomą objektų semiotiką, kurioje semiotinio tyrimo laukai suvokiami kaip santykių sistemos, suprantamos tik analizuojant procesus, kuriuose jie pasireiškia. Vizualinė semiotika susitelkia į formas, spalvas, ritmus, tačiau nekuria fiksuotų konceptų, nes kiekvieno atvaizdo atveju jie reikalautų pertvarkymo – kadangi vizualinių formų yra daug, neįmanoma sukurti vienos ir visoms joms tinkančios sistemos²². Dėl šios priežasties atsiribojama nuo tokių segmentacijos procedūrų, kurios priklauso vien nuo analizuojamus vizualinius pasakymus sudarančių figūrų leksikalizacijos, atsisakoma kūrinų reikšmę redukuoti tik iki atpažįstamų komponentų. Vietoje to susitelkiama į jų postuluojamas vertes – spalvas, formas, kompoziciją, etc²³.

Figūros tokiam kontekste atpažįstamos pagal jau minėtą kultūrinį tinklą, pasirodo ir kaip objektai, formos, susietos su kalba įvardijimo ryšiu, ir kaip plastiniai formantai, aprašomi plastinėmis kategorijomis. Toks figūratyvus perskaitymas laikomas semioze –

¹⁹ Angl. *Forms of impression*, orig. *formes de l’empreinte*.

²⁰ Jean-Marie Floch, „The Arms of the Moon Itself: Plastic Description of the Photograph "Nude No. 53" by Bill Brandt“, *American Journal of Semiotics*, 2000, Nr. 15, p. 169-170.

²¹ *Ibid.*, p. 171.

²² *Ibid.*, p. 173.

²³ *Ibid.*, p. 174.

signifikanto ir signifikato jungtimi; atvaizdas tampa teksto ekvivalentu, sudarytu iš diskretinių, „perskaitomų“ vienetų²⁴.

Greimui figūratyvumas yra tam tikras „sukurtų paviršių“ skaitymo ar sudarymo būdas, galintis reikštis perviršiu ar nepakankamumu ir varijuoti nuo ikonizacijos iki abstrakcijos²⁵. Nepaisant to, skaitoma figūras atpažįstant, įvardinant. Tokiame kontekste Flochui figūratyvumas, netolygus įkalbinimui, to, kas matoma, leksikalizacijai, atvaizdo ir įvairių jo savybių pakeitimui ir perteikimui žodžiu leidžia susikoncentruoti į kitus teksto aspektus ir tęsti analizę remiantis kitais kriterijais – pastinėmis vertėmis. Toks atvaizdo skaidymas įgalina tolesnį segmentavimą ir analizę net ir neatpažįstant figūrų²⁶.

Į Greimo akiratį figūratyvumas grįžo tik devintąjį dešimtmetį, dar vėliau į jį buvo susitelkta esė *Apie netobulumą*. Nors reikšmės problematikai parankiausi vidinę diskursų artikuliaciją atskleidžiantys naratyviniai modeliai, susikoncentravimas į juslinį pasaulį atveria kitokios prasmės pagavos, kylančios iš estezinių savybių, suvokimą. Toks požiūris vėl grąžina analitikus prie pirminės nuostatos „juslinį suvokimą laikyti ta nekalbine plotme, kurioje vyksta reikšmės pagava“²⁷ ir nurodančios, kad „natūralusis pasaulis yra *figūratyvi kalba* [langage], o jo figūros, kurias aptinkame natūraliųjų kalbų turinio plotmėje, yra sudarytos iš pasaulio ‚juslinių savybių‘ ir veikia žmogų tiesiogiai, be kalbos tarpininkavimo“²⁸. Į tokią figūros sampratą įtraukiamas ir suvokiantysis subjektas, nuo kurio priklauso sakymo apie prasmės objektą konstravimas, ir sakymo aplinkybės, diktuojančios figūrų panaudojimą²⁹.

Čia ir kyla figūratyvumo problema, į kurią susitelkiama šiame darbe: Greimui figūrą apibrėžiant per į natūralųjį pasaulį referuojančius tekstus ir taip nustatant jos reikšmę, o Flochui konstruojant figūrą remiantis atvaizdų įvardinimu žodžiais, kurių signifikatas yra sąvoka, pro pirštus praslysta tokie dariniai, kurie negali būti laikomi referenciniais, nepasiduoda leksikalizavimui, o jų analizė taikant plastinės semiotikos kategorijas taip pat nieko neduoda. Dažnai semiotinės analizės praktikoje figūros svarba slypi jos reikšmėje, atsirandančioje per abstrakčias artikuliacijas ir izotopijas: taip būna tekstuose ar, atvaizdų atveju, įvardijimuose. Analizuojamo objekto atveju toks modelis nepasitvirtina: įvardinant

²⁴ *Ibid.*, p. 176

²⁵ Algirdas Julius Greimas, *Baltos Lankos*, Nr. 23, *op.cit.*, p. 80.

²⁶ Jean-Marie Floch, *op.cit.*, p. 174

²⁷ Algirdas Julius Greimas, *Struktūrinė semantika*, *op.cit.*, p. 35.

²⁸ Algirdas Julius Greimas, „Apie netobulumą“, *Iš arti ir iš toli*, Vilnius: Vaga, 1991, p. 233-234.

²⁹ Algirdas Julius Greimas, *Struktūrinė semantika*, *op.cit.*, p. 17.

vien tik paskiras *Codex Seraphinianus* atvaizdo dalis visa figūra nėra aprėpiama, todėl kyla pavojus redukuoti ir / ar neaprepti viso jos reikšmės potencialo. Dėl šios priežasties tenka kurti savotišką žodinę metaforą, jungtinį terminą, nes pati figūra stokoja natūraliojo pasaulio referento, jos visuma taip ir lieka neatpažįstama, o kartu ir nesuprantama. Tokios figūros plastinis aprašymas taip pat nieko neduotų – kalbant apie spalvas, linijiškumą ar formas pro akis praslįstų figūros konkretumas. Čia taip pat verta paminėti ir tai, kad situaciją dar labiau komplikuoja kalbinio turinio, galinčio suteikti papildomą raišką ir medžiagą plastiniams dariniams paaiškinti, nebuvimas. Dėl šios priežasties ypatingai svarbus tampa figūrų pateikimas, o figūratyvus skaitymas tokiu atveju nėra vien tik atpažinimas ar išankstinio kultūrinio tinklėlio pritaikymas. Vadinas, šio kūrinio analizė kelia poreikį traktuoti figūros sampratą plačiau.

Reikšmės artikuliacija *Codex Seraphinianus* vyksta figūrų, o ne naratyviniame lygmenyje. Enciklopedijos forma dėl savo sterilumo (figūrų atskyrimo ir vaizdavimo baltame fone, izoliuotai nuo kitų, be platesnio konteksto) užkerta kelią įvardinti ir skaidyti figūras į erdvės, laiko ir atlikėjų. Dėl šios priežasties iliustracijų figūros iš pirmo žvilgsnio atrodo praradusios galimybę koreliuoti su aktantais kaip pasakojimo vienetais, jų naratyvumas neakivaizdus. Lieka tik jų teminiai vaidmenys, o duratyvinio laiko, kintančios erdvės nebuvimas ir kūrinio forma priešinasi tradicinei naratyvinei analizei, tad reikalinga kitokio tipo rekonstrukcija. Jurijus Lotmanas teigė, kad „pati pasaulio tvarkos konstrukcija neišvengiamai suvokiama remiantis tam tikra erdvės struktūra, organizuojančia visus kitus jos lygmenis“³⁰. Tyrimo objekto iliustracijos gali būti suvokiamos kaip standartinę sampratą peržengianti figūratyvi raiška. Negalint fiksuoti erdvės ir laiko išraiškos, o pateikiamam raštui neatliekant aiškinamosios funkcijos, tenka ieškoti kitų būdų kūrinio pasaulio tvarkai rekonstruoti, plėsti figūros sampratą.

1.2. Asemijos ir aseminio rašymo problematika

1981 m. išleistas *Codex Seraphinianus* išsiskiria gausiomis siurrealistiškomis iliustracijomis ir savo neperskaitomumu, kurį patvirtina ir pats autorius: „Oksfordo Universiteto bibliofilų draugijai skirtoje paskaitoje, vykusioje 2009 m. gegužės 8-ąją, Luigis

³⁰ Jurij Lotman, *Kultūros semiotika*, iš rusų kalbos vertė Donata Mitaitė, sudarė Arūnas Sverdiolas, Vilnius: Baltos lankos, 2004, p. 81-82.

Serafinis patvirtino, kad *Codex* raštas yra aseminis³¹. Kadangi nei neperskaitomas kūrinio tekstas, nei skirtingos kilmės tikrovės elementus kombinuojančios iliustracijos nepasiduoda įprastiniam skaitymui ir pirminei, tiesioginei interpretacijai, tikslinga atsigręžti į kūrinio, jo turinio elementų sudarymo ir pačios struktūros kūrimo principus bei asemijos vaidmenį.

Greimo semiotikoje asemantiškumu laikoma dviejų semantiškai nesuderinamų semantinio lygmens elementų sandūra³². Tokiu atveju reikšmės nesuderinamumas lieka tik turinio lygmenyje ir mažai ką turi bendra su išraiškos planu, kuris ypač svarbus kalbant apie darbo objektą. Tokie kūriniai kaip *Codex Seraphinianus* skatina atsigręžti ir į aseminio rašymo terminą, kurį poetas Timas Gaze'as apibūdina kaip „visa, kas atrodo kaip raštas, bet į kurį žvelgiantis asmuo negali perskaityti žodžių“³³, o Roland'as Barthes'as sulygina su tipografinė klaida (pavyzdžiui, anglų k. *offiver* vietoje *officer*). Aseminis darinys laikomas grynuoju signifikatu³⁴ – forma, kurios turinys yra „rašymas“. Su tokia mintimi sutinka ir Peter'is Schwenger'is teigdamas, kad „aseminis raštas yra raštas, kuris nebando komunikuoti jokios žinutės, išskyrus savo paties kaip rašto prigimtį“³⁵ (vertimas mano).

Codex aseminis raštas šiek tiek skiriasi nuo Barthes'o išsakytos pozicijos ir visiškai logikos neturinčių raidžių derinių, kuriuos gali kurti vaikai ar protingesni gyvūnai jiems suteikus reikiamas priemones (alfabetą ar spausdinimo mašinėlę). Tokiu atveju skaitytojas atpažįsta sistemą, bet negali iššifruoti žinutės. *Codex Seraphinianus* asemijos atveju skaitytojui žinoma sistema yra pašalinama ir pateikiama nauja, neperskaitoma, tačiau vis tiek pasirodanti kaip ženklų sistema, atpažįstama pagal tam tikras konvencijas³⁶ – atskirų raidžių / emenetų atpažinimą, linijiškumą ir t. t. Negebant perskaityti teksto, griauamas tradicinis skaitymo principas: einama ne nuo teksto aiškinamosios iliustracijos link, bet nuo iliustracijos link teksto. Pastarasis, nors ir suponuoja rašto iliuziją (imituoja rašybą ranka iš kairės į dešinę, sakinius, skyrybos ženklus, didžiųjų ir mažųjų raidžių skirtį, teksto skirstymą į pastraipas, lenteles, schemas bei kitus informacijos sisteminimo būdus ir t. t.), referuoja ne į ką kita, o į enciklopedinę veikalo tvarką.

³¹ Jeffrey Christopher Stanley, „To Read Images Not Words: Computer- Aided Analysis of the Handwriting in the *Codex Seraphinianus*“, magistrinis darbas, 2010, p. 18.

³² Algirdas Julius Greimas, Joseph Courtés, „Asemanticity“, *op. cit.*, p. 18.

³³ Tim Gaze, *Asemic Movement 1*, 2008 m., p. 1. Prieiga per internetą: <https://issuu.com/eexxiitt>, [žiūrėta 2020. balandžio 6 d.].

³⁴ Roland Barthes, *The Rustle of Language*, Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1989, p. 323,

³⁵ Peter Scwenger, *Asemic – The Art of Writing*, Minnesota: University of Minnesota Press, 2019, p. 1.

³⁶ *Ibid.*, p. 2.

1.3. Enciklopedijos ir kodekso sampratos

Codex Seraphinianus supratimui ypatingos svarbos turi jo forma. Savo pavadinimu kūrinys ne tik nurodo į autorių, kurio pavardė pateikiama lotynizuota forma (*Seraphinianus*), bet ir į tam tikrą žanrą – kodeksą. Pastarąjį galima apibrėžti kaip ranka ant pergamento ar popiruso rašytą kūrinį, pakeitusį susuktus rankraščius ir ritinius. Dėl komplikuoto užrašymo proceso kodeksų tiražas buvo ypač ribotas³⁷.

Codex Seraphinianus pasižymi tam tikra vidinių elementų hierarchija. Nors pats kūrinio tekstas lieka neperskaitomas, jo apipavidalinime galima atpažinti tam tikrą struktūrą, vidinę sąrangą: naujų skyrių žymiklius, aiškinamąsias tekstines dalis, kurios gali būti skaidomos į smulkesnius vienetus, pavyzdžiui, lenteles ir t. t. (žr. *Iliustraciją nr. 1* prieduose). Taip pat verta paminėti ir kūrinio turinį, atliepiantį tokiai struktūrai. *Codex Seraphinianus* sudarytas iš dviejų dalių: pirmojoje pateikiama informacija apie florą, fauną ir fiziką, o antrojoje susitelkiama ties žmogumi, jo gyvenamąja aplinka ir jos subtilybėmis (pvz. žaidimais, architektūra ir t. t.)³⁸. Aptarti elementai nurodo į atpažįstamą tradiciją, jos istoriją, filosofiją ir specifiką, tad leidžia šį kodeksą laikyti ir enciklopedija.

Enciklopedijos terminas kilo iš senovės graikų kalbos. *Enkyklios paideia* reiškia pilnutinį išsilavinimą, išmanymą³⁹, o šiuolaikiniame kontekste nurodo į leidinį, pretenduojantį aprėpti esamų žinių visumą ir ją sisteminti pagal tam tikras kategorijas ar principus. Kalbėdamas apie pirmąsias enciklopedijas Umberto Eco jas apibūdina taip: „(...) Enciklopedija bando užfiksuoti ne tai, kas iš tiesų yra, bet tai, ką žmonės tradiciškai tiki esant, – taigi, viską, ką turėtų žinoti išsilavinęs asmuo ne vien tam, kad turėtų žinių apie pasaulį, bet ir tam, kad suprastų diskursus apie tą pasaulį“⁴⁰ (vertimas mano). Viduramžių enciklopedijos prie tokio apibrėžimo, kuriame vienas šalia kito sugyvena tiek egzistuojantys, tiek išgalvoti fenomenai, pridėtų ir šventųjų tekstų aiškinimą⁴¹. Renesanso ir baroko

³⁷ *Merriam-Webster Dictionary*, įrašas „Codex“, [žiūrėta 2020 m. balandžio 16 d.]. Prieiga per internetą: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/codex>.

³⁸ Tomi Melka, Stanley C. Jeffrey, „Performance of Seraphinian in Reference to Some Statistical Tests“, *Writing Systems Research*, Nr 4 (2), 2012, p. 141.

³⁹ *Online Etymology Dictionary*, įrašas „Encyclopedia“. Prieiga per internetą: <https://www.etymonline.com/word/encyclopedia>, [žiūrėta 2020 m. gegužės 10 d.].

⁴⁰ Umberto Eco, *From the Tree to the Labyrinth: Historical Studies on the Sign and Interpretation*, Harvard: Harvard University Press, 2007, p. 26.

⁴¹ *Ibid.*, p. 29.

enciklopedijos veikiau pretenduoja sukurti idealą, žinojimo struktūrą, ir atsisako siekio aprašyti kiekvienos disciplinos turinį, nes tokį tikslą laiko neįmanomu ir nepasiekiamu⁴².

Taip atsiranda įdomi sandūra: detaliam aprašant pasaulio sąrangą ją turi atspindėti ir aprašomosios medžiagos struktūravimo principas. Eco kelia hipotezę, kad tokia struktūra gali būti lyginama su labirintu: „Kontempliuojančiam intelektui visatos rūmai pasirodo kaip labirintas, kaip neaiškių kelių, apgaulingai atrodančių daiktų ir ženklų raizignys“⁴³ (vertimas mano). Labirintas – jau ne loginė, bet retorinė struktūra, skirta ne rasti jau žinomą informaciją, bet anksčiau nepastebėtą santykį tarp kelių tarpusavyje nesusijusių elementų taip suformuojant naują ryšį. Tokį apibrėžimą galima sieti su retorinių figūrų veikimo principais ir kelti klausimą, ar ryšys tarp dviejų elementų netampa poetine figūra (pvz., metafora) ir ar pati struktūra, kad ir kokio masto bei specifikos būtų, nepretenduoja į savotišką aprašomos realybės metaforiškumą. Čia vertėtų grįžti prie *Codex*, kuris nepateikia jokių gairių, kaip turėtų būti skaitomas – vienintelės užuominos apie „teksto“ turinį glūdi neaiškiose iliustracijose. Nepaisant to, aiškiai eksplikuojama rašto grafinė forma suponuoja *Codex*’e glūdintį įmantriai užkoduotą visuminį žinojimą ar bent jo dalį.

„Įprastinės enciklopedijos tekstas skirtas paaiškinti į sistemą sudedamus dalykus ir aiškinamaisiais komentarais pašalinti bet kokias dviprasmybes iliustracijose“ (vertimas mano), teigia Peter’is Schwenger’is savo straipsnyje *Codex Seraphinianus: Hallucinatory Encyclopedia*⁴⁴. *Codex* atveju ši taisyklė yra sulaužoma: kadangi tekstas skaitytojui yra svetimas ir nesuprantamas, vienintelė turinio įsisavinimo galimybė atsiveria per iliustraciją. Kitaip tariant, griauamas tradicinis skaitymo principas: einama ne nuo teksto aiškinamosios iliustracijos link, bet nuo iliustracijos link „teksto“. Tokiu būdu atkuriamas skaitymo iki mokant skaityti patirtis, kitaip tariant, vaikiškas susitikimas su knyga. Jo metu iliustracijos tampa vieninteliu informacijos šaltiniu, tad neperskaitomo teksto turinį užpildo ne žinojimas, bet įsivaizdavimas, spėjimas.

⁴² *Ibid.*, p. 36.

⁴³ *Ibid.*, p. 37.

⁴⁴ Peter Schwenger, „Codex Seraphinianus, Hallucinatory Encyclopedia“. Prieiga per internetą: <http://faculty.msvu.ca/pschwenger/codex.htm> [žiūrėta 2020 m. balandžio 13 d.].

2. *Codex Seraphinianus* iliustracijų analizė

2.1. Iliustracijų retorika ir diskursyvumas

Analitinę dalį nuspręsta pradėti žmogaus, turinčio plunksnaktį vietoje rankos, iliustracijų diptiko analize (žr. *Iliustraciją nr. 2* prieduose). Šis diptikas pasirinktas dėl kelių priežasčių:

- a) **Išskirtinumas kūrinio kontekste.** Visas *Codex Seraphinianus* parašytas raštu, kurio neįmanoma perskaityti (išskyrus viršelį ir vėlesniuose leidimuose pridėtą paskutinį puslapį). Analizuojama iliustracija išskiria tuo, kad joje esama atpažįstamo teksto, kuris yra ištrauka iš Marcelio Prousto romano *Prarasto laiko beieškant*.
- b) **Sąsajos su kitomis kūrinio iliustracijomis.** Vyro su ranka-plunksnakočiu figūra sietina su kitomis *Codex Seraphinianus* iliustracijomis bei rašymo figūratyviu taku, plėtojamu visame kūrinyje. Tai leidžia atliekamą analizę taikyti ne tik vienai iliustracijai, bet, suvokiant šios iliustracijos svarbą viso kūrinio kontekste, megzti platesnes sąsajas ir daryti bendras išvadas.
- c) **Teorinėje dalyje aptartos figūratyvumo problemos akcentavimas.** Vienai *Codex* figūrai apjungiant kelis skirtingus elementus keliamas jos įvardinimo, santykio su kitomis figūromis ir galimos analizės klausimas. Analizuojamoje iliustracijoje tokia jungtis aiškiai akcentuojama, tad ji paranki problemos nagrinėjimui.

Dėl paskutiniame punkte minimos priežasties *Codex Seraphinianus* iliustracijos nepasiduoda įprastai diskursyvinio lygmens analizei ir reikalauja ieškoti kitokių prieigos būdų. Kadangi vienareikšmiškai negalima išskirti laiko, vietos bei atlikėjų figūrų ir jų įvardinti (t. y. remtis tradicine greimine diskursyvumo teorija), tam bus pasitelkiami sudėtiniai įvardinimai, kurie savaime tampa aprašomaisiais ir atskleidžia iliustracijų retorinį pobūdį, ne tik įvardina, bet ir sudaro retorines figūras. Šie sudėtiniai įvardinimai vadinami iliustracijų retorika ir leidžia megzti gilesnes sąsajas su diskursiniu lygmeniu, į analizę įtraukiant retorikos problemą, sakymą ir kt.

Siekiant apžvelgti šį dviejų iliustracijų junginį visų pirma verta išskirti aktualizuojamas ir kontrastuojančias pasaulio objektų klases, kurias parodo iliustracijos figūrų sąveikų turinį bet tuo pat metu tampa jų komentarai. Žengti tokį žingsnį verčia ypatinga subjekto – vyro, vietoj dešinės rankos turinčio plunksnaktį – figūra. Ją galima laikyti

nenormine – neįprastai jungdama skirtingus elementus ji nepasiduoda įvardinimui bei trikdė įprastas enciklopedines ir / ar žodynines klasifikacijas. Pirmojoje iliustracijoje vyro profilis sunkiai matomas, veido bruožai beveik neatskleidžiami, tačiau ir antrojoje jie nėra pernelyg išryškinti, sudaromas tik bendras veido išpūdis, nors žmogiška figūra lengvai atpažįstama. Pozicionuojama įvairių daiktų apsuptyje ši figūra išsiskiria žmogaus rankos jungtimi su plunksnakočiu. Dėl šios priežasties pirmos dvi klasės ir galėtų būti įvardinamos kaip kūno klasė ir daiktų klasė. Opoziciją, išskylančią žmogaus rankos (kūno) ir plunksnakočio (daikto) jungtyje, galima įvardinti kaip įtampos vietą, nes ji aktualizuoja *a priori* kūno ir daikto perskyrą kartu parodydama, kad *Codex Seraphinianus* semantiniame universume ši perskyra arba negalioja, arba jai suteikiamos naujos vertės, iškreipiant įprastą natūraliojo pasaulio supratimą. Naujos verčių samplaikos kviečia *a priori* enciklopedines ir / ar žodynines perskyras laikyti sąlygiškomis, priklausančiomis nuo figūrų formavimo principų – pasaulyje atskirti nuo kūno, *Codex* iliustracijose daiktai laikomi kūno dalimis.

Čia kyla referencijos klausimas: standartinėje greiminėje semiotikos teorijoje figūra laikoma leksikalizacija, įvardinimu, t. y. figūra visada nurodo į natūralųjį pasaulį, tad referencija gali būti laikoma neproblemiška. Tuo tarpu *Codex Seraphinianus* semantiniame universume vyksta figūratyvus referencijos iškreipimas – skirtingų klasių samplaika ir iš to kylantis „nenormalių“ figūrų atsiradimas įsiterpia konstruojant prasmę ir iškreipia teksto siejimo su pasauliu procesą.

Toliau būtų pravartu atidžiau pažvelgti į nagrinėjamą iliustraciją. Joje ryškiausia vyro su ranka-plunksnakočiu figūra yra apsupta įvairių objektų, kuriuos galima atpažinti kaip rašalo buteliuką, molbertą, užrašų knygutę (gretimoje iliustracijoje – jos draiskaną), vyras sėdi ant supamosios kėdės vilkėdamas dryžuotus marškinėlius, mėlynas kelnes, kojines ir sportbačius su pririšamais ratukais (tačiau ne riedučius – tai bus svarbu toliau), apsuptas ant žemės besimėtančių rašmenų.

Molbertas, tušinukas ir kėdė gali būti priskiriami daiktų klasei – jie neturi griežtai tiesioginės ir medžiagiškos sąsajos su vyro figūra ir / arba negali būti laikomi jo kūno dalimi: molbertas prilaiko užrašinę į kurią ranka-plunksnakočiu rašomas tekstas, tušinukas antrojoje iliustracijoje tampa vyrą nužudžiusiu daiktu, o supamoji kėdė tėra lokacija, kurioje vyras pozicionuojamas.

Greta šių objektų galima išskirti kelis kitus, kurie yra ypatingi tuo, jog išlaiko tam tikrą kūno pėdsaką: aprangą ir užrašinę. Juos galima traktuoti kaip ne-kūną. Drabužių

funkcija – apgaubti kūną, kuris savo ruožtu suteikia formą drabužiams. Tarp kūno ir aprangos vystomas priklausymo santykis: drabužis raukšlėjasi ir įgyja reljefą pagal kūno formas, jas kopijuoja. Čia verta pastebėti ir drabužio pasirenkamumą – rūbai gali būti suprantami kaip arbitralūs, kūno formą imituojantys daiktai. Šiai klasei taip pat galima priskirti užrašinę: nors ir galimai laikoma daiktu, ji pasižymi žmogaus joje palikta žyme – raštu, kurį formuoja vyro kūno dalis – ranka-plunksnakotis. Šiuo metu to užtenka atskirti drabužius ir užrašinę nuo grynosios daiktų sferos, mat net ir būdamos daiktiškos šios figūros įgauna gyvybinių, taigi vyro figūrai tiesiogiai priskirtinų, elementų, išsiskiria kūno juose paliktu pėdsaku.

Taip pat verta atkreipti dėmesį ir į kitus tarpinius objektus, kurių negalima priskirti nei daiktiškumo, nei kūniškumo sferoms. Šie objektai tampa kūno būtinybėmis – ne-daiktais. Visas vyro su ranka-plunksnakočiu kūnas vaizduojamas kaip raumeningas: ypač išryškinama krūtinė ir rankos, nukreipiančios dėmesį į ranką-plunksnakotį ir leidžiančios suponuoti, kad plunksnakočiu dažnai naudojamosi. Plunksnakotis, kurį panašiai kaip rūbą galima suvokti kaip gan daiktišką elementą, šiuo atveju nėra tik pasirenkama ir kūno formą atkartojanti dalis, bet kažkas „įgimto“, jau negrįžtamai turimo. Tai rodo tranzicija: perėjimas nuo kūno į plunksnakotį vyksta laipsniškai, sunku pasakyti, kur tiksliai prasideda vienas ir pasibaigia kitas.

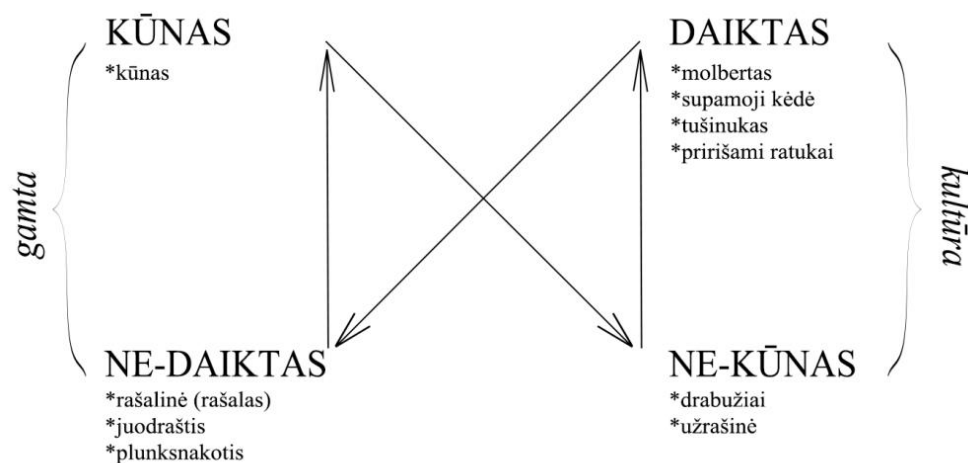
Čia verta pabrėžti šios figūros įvardinimo klausimą: vyras su ranka-plunksnakočiu privalo būti įvardinamas sudėtinu terminu, nes atskirdiant šias dvi jo figūros dalis atsiranda galimybė prašauti pro šalį – neatsiejamai surištos, tačiau galimai atpažįstamos kaip skirtingos figūros, jos sudaro vieną vienetą. Galima perėjimą tarp jų palyginti su batų ir ratukų jungtimi: pastaroji aiškiai artikuliuota, o štai organiška kūno ir plunksnakočio jungtis neleidžia griežtai skirti žmogaus ir rašiklio kaip dviejų objektų. Tai leidžia teigti, kad rašiklis yra žmogaus figūros dalis. Figūratyviai neskiriant rašiklio ir žmogaus jų skirtumas lieka tik kalboje, kaip įvardijime, tuo tarpu piešinyje kuriama kūną apimanti metafora. Dėl šių priežasčių ranka-plunksnakotį galima įvardinti kaip ne-daiktą.

Ne-daiktams galima priskirti ir šalia vyro ant žemės esantį juodrašį – jis ne tik neturi aiškaus rėmo ar formos, bet ir pasižymi gyvybės sema, suteikiančia jam kūniškumo aspektą. Juodraštis per ranką-plunksnakotį išsilieja iš žmogaus, todėl yra artimesnis kūno klasei nei užrašinė – jame nėra aiškių sakinių, matomi tik pavieniai žodžiai ir raidės. Juodraštis nepasižymi linijiškumu, išlaiko sakymo pėdsakus – rašalo dėmes; tai bus svarbu vėliau. Taip pat juodraštis išsiskiria savo beformiškumu: priešingai nei tekstas užrašinėje, jis nėra

įformintas, nepasižymi apčiuopiamumu taip sukeldamas sunkumų siekiant jį apibrėžti erdvėje ir įvardinti. Vienintelis išlieto rašalo kontaktas su kokia nors forma – jo kūniška prigimtis. Mat nors teksto užrašinėje ir juodraščio turiniai sutampa (prancūziškas tekstas), jų statusas kardinaliai skiriasi. Plastiškai raštas užrašinėje (kurį dėl jo pozicionavimo ant molberto galima būtų įvardinti kaip vaizdą ir taip vėl pabrėžti įvardinimo keliamą problemą) užima „aukštesnę“ poziciją nei juodraštis, esantis po vyro su ranka-plunksnakočiu figūros kojomis, taip pat jame galima fiksuoti reliatyvią išliekamumo vertę – jam suteikiama teksto forma, priešingai nei juodraščiui. Pastarasis yra chaotiškas ir nekuria „perskaitomo“ prasmnio objekto, o neįgaudamas teksto formos negali būti laikomas ir apčiuopiamu pėdsaku. Dėl šios priežasties juodraščių galima vadinti ne-daiktišku elementu, artimesniu kūnui. Taip pat verta paminėti ir kitą ne-daikto klasės elementą – rašalinę. Ji priskirtina šiai klasei dėl jau minėto ryšio su juodraščiu ir kūnu: nuguldamas ant žemės ar popieriaus rašalinėje laikomas rašalas privalo pereiti per tarpininką – kūną, taip įgaudamas gyvybiškumo vertę, vadinasi, tapti, bent jau iš dalies, vidiniu kūno elementu.

Nors ir suteikia pagrindą *kūno vs daikto* opozicijai, pats kūnas kelia klausimų: vietoje rankos atsiradus plunksnakočiui, kūnas perima šio veikimo principą ir jam paklūsta. Dėl šios priežasties kūno klasė tokiam kontekste taip ir lieka pusiau neišpildyta, nes vienintelis potencialus jos elementas (vyro su hibridiška galūne figūra) yra kone neatskiriamas nuo ne-daiktų klasės ir balansuoja ant jos ribos. Tokia figūrų maišatis kvestionuoja jų ribas ir hierarchiją *Codex* semantiniame universume ir skatina permąstyti figūrų klasifikaciją pagal natūraliojo pasaulio klasių konvencijas.

Turint omenyje tai, kas pasakyta anksčiau, galima bandyti formuoti objektinių verčių kvadratą ir fiksuoti jame vykstančius procesus:



Tarpinės ne-kūno klasės figūros atsiranda dėl virtualios kūno klasės elementų įtakos daiktų klasei. Dinamiškas kūnas geba įforminti ir išpildyti daiktus, kurie be jo pagalbos liktų statiški. Toks perėjimas susijęs su įveiksminimu bei funkcionalumu: drabužiui atliepiančią kūno formą, o užrašinei talpinant kūno diktuojamą turinį, dešinioji kvadrato vertikale pajungiamą vyro figūros ir jos numatomos veiklos išpildymui. Čia taip pat galima fiksuoti darbo vietas bei uniformos figūratyvinį taką – kitaip tariant, kūnas „kuria“ daiktus bei jų paskirtis.

Kiek kitokį judėjimą galima fiksuoti pažvelgus į ne-daikto klasę: plunksnakotis, juodraštis ir rašalinė, savo forma susiję su daiktų klasės elementais, išlaiko kūniškus turinius ir veikia kūno klasės figūras. Ši klasė rodo, kaip daiktų klasės elementai geba daryti tiesioginę įtaką kūnui: ne tik tampa jo dalimi, bet ir pakeičia jo veikimo principus.

Be veikiančio vyro-subjekto kūno prisilietimo ne-kūno klasės dėmenys galėtų būti laikomi tiesiog negyvais daiktais; ir priešingai – daiktai, kontaktuodami su ne-daiktų klasės dėmenimis, įgyja gyvybės vertę. Apie tai bus rašoma detaliau kitame skyriuje.

Figūrų klasių kvadratas taip pat leidžia fiksuoti tam tikrą ryšį tarp gamtos ir kultūros polių. Atsižvelgus į kiekvienai klasei priskirtas figūras, daikto ir ne-kūno vertikalei galima suteikti *kultūros* sudėtinį terminą – šias klases sudarantys elementai ne tik gali būti laikomi kultūros žymikliais, bet ir patys formuoja tam tikrą vyro figūros aplinkos dalį – „uniformą“ bei „darbo vietą“. Kaip priešprieša galėtų iškilti *gamtos* vertikale – kairioji kvadrato dalis. Kaip minėta, ne-daikto klasės figūros pasižymi kūniškumu, vadinasi, tokie elementai kaip rašalas ar plunksnakotis, kurie kitokiame kontekste greičiausiai galėtų būti laikomi kultūros sferos dariniais, *Codex* semantiniame universume tampa gamtos – vyro kūno – dalimi. Tokių daiktų virsmą gamtos dalimi galima apibūdinti *natura denaturans* sąvoka, kurią *Codex Seraphinianus* interpretacijai pasiūlė Sjöberg: *natura denaturans* – tai „Gamta, kurianti kažką kita nei „gamta“, ir tuo pat metu naikinanti įprastas ontologines kategorijas ir sąryšius tarp tos gamtos organizmų“⁴⁵. Taigi, tradicinis *gamtos* sudėtinis terminas pasiplečia ir įtraukia kultūrinės vertės nešančias figūras, daiktai tampa savotiška gamtos dalimi ir ima kurti kūną. Kūnas, pat būdamas gamtos dalimi, savo ruožtu kuria savo „gamtą“ – kultūrą. Jei *natura denaturans* sąvoka dėmesį sukoncentruoja į gamtiškumą prarandančią gamtą, daikto ir ne-kūno klasių sandūra atkreipia dėmesį į kultūros sugamtėjimą. Tokiu atveju daikto ir ne-kūno klases apjungiantis sudėtinis terminas galėtų būti *cultura naturans*.

⁴⁵ Sami Sjöberg, „Natura denaturans: Asemicizm and Surreal Interconnectedness in the Codex Seraphinianus“, *Image and Narrative*, 1, Nr. 20, 2019, p. 12.

Kvadrato su figūrų įvardinimu ir jų tarpusavio santykiais sietini procesai leidžia išskirti iliustracijos naratyvumo klausimą. Šis kyla ne iš tekstinės naratyvinės būsenos transformacijos, kaip įprasta, bet iš pačių figūrų veiksmo potencialo, tarp jų vykstančio numanomo, virtualaus judėjimo.

2.2. Subjektas ir vizualinė rankos-plunksnakočio metafora

Figūrų klasių išskyrimas parodo, kaip *Codex Seraphinianus* iliustracijose figūros peržengia įvardijamumo ribas ir formuoja savitą diskursą apie pasaulį. Siekiant detaliau aprašyti vizualinių figūrų retoriką, nepakanka atsižvelgti vien į figūrų klases, bet reikia įtraukti ir subjektą. Iliustracijoje ryškiausia vyro su ranka-plunksnakočiu figūra gali būti laikoma subjekto aktualizacija: ji vienintelė žymi numanomą *galėjimo veikti* modalumą, potencialą daryti poveikį savo aplinkai, siekti būsenos transformacijos; taip pat ši figūra ypatinga jau išskirta figūratyvia kūno jungtimi su daiktu – ranka-plunksnakočiu, nurodančiu į kalbinių retorinių figūrų lauką.

Pirmiausia vertėtų dėmesį atkreipti į perėjimą tarp kūno ir daikto klasių – žmogaus kūno ir plunksnakočio santykį. Šią tranziciją plastiškai moduliuoja tekstūra: pereinant iš odos į metalą, vietoj matinio paviršiaus atsiranda blizgus, raumenų linkius pakeičia plunksnakočio patogumui skirtos įrantės, kitaip tariant, tranzicija artikuliuoja ir jungia dviejų „įrenginių“, kūno ir rašiklio, materialumus. Dėl šios priežasties galima teigti, kad palaipsniškas perėjimas žymi perimamumą: vietoj galūnės perimamas įrankis tampa lygiaverte ir juntančia kūno dalimi; tuo pačiu kūnas pakeičia savo funkcionavimo principą – plunksnakočiui pakeitus ranką jis tampa varomas rašalu, kuris pakeičia žmogiškąjį kraują (jo pėdsakai matomi antroje iliustracijoje, kur iš vyro su ranka-plunksnakočiu pilvo bėga ne kraujas, o rašalas). Tokia plastiniame lygmenyje fiksuojama tranzicija gali būti turiningai interpretuojama ir padėti pamatus vizualinės retorikos paieškoms. Iliustracijoje išreikštas perimamumas signalizuoja apie *Codex Seraphinianus* mikrouniversume keičiamą giliųjų reikšmės struktūrų hierarchiją bei santykius. Mat persipinant kūnui ir daiktui gali kilti klausimas: kuris elementas (kūnas ar plunksnakotis) ima viršų ir primeta kitam veikimo principą? Į tai atsakoma antrąja iliustracijos dalimi, kurioje iš negyvo subjekto pilvo bėga ne kraujas, o rašalas. Tai leidžia teigti, kad bent jau šiuo atveju dalis perkeičia visumą, t. y. kuriama

vizualinė metafora⁴⁶. Iliustracijoje vystomas dalies santykis su visuma, kuriame pirmasis elementas (plunksnakotis) tampa hierarchiškai svarbesnis už antrąjį (žmogaus kūną) ir veikia jo buvimo būdą. Ranka-plunksnakotis nėra tik galūnė – visas kūnas perima plunksnakočio funkciją, todėl plunksnakotis gali būti suvokiamas ir kaip „gyvas“ organizmas. Toks drąstiškas funkcijos pakitimas leidžia įtarti čia slypint ne tik vizualinę metonimiją, bet ir daugiau elementų apimančią metaforą.

Kraujo-rašalo figūros dualumą galima sieti ir su jau išskirtomis figūrų klasėmis: kraujas-rašalas (kūniška substancija) nugulęs ant užrašinės be teksto (daikto) ją transformuoja į kūrinį, kurio kūrybai (šiuo atveju – raštui) naudojama „galūnė“ žmogiškuoju turiniu užpildo daiktą – užrašinę. Kitaip tariant, ranka-plunksnakotis, būdama kūno dalis, užpildo ir išpildo užrašinę. Rašantis kūnas aktualizuoja subjektyvumą ir veikia daiktų sferą, palikdamas joje turiningus pėdsakus – reljefą ir raštą.

Taip pat verta pastebėti, kad kraujo-rašalo prisitraukiama iš rašalinės, pažymėtos *Codex* raštu parašyta etikete. Turint omenyje tai, kad kraujas gali būti suprantamas kaip vienas iš būtinų elementų gyvam subjektui funkcionuoti, rašalinė gali būti identifikuojama kaip savotiška gyvybės talpykla. Čia verta atkreipti dėmesį į trifazę kraujo-rašalo būtį: iš *Codex* aseminiu raštu pažymėtos talpyklos-rašalinės jis ranka-plunksnakočiu patenka į kūną, kur virsta krauju, ir galiausiai skaitytojui atpažįstamu tekstu nugula užrašinėje. Į šį trifaziškumą galima žiūrėti kaip į grynai gamybinį procesą, kurio metu „žaliava“ (rašalas, kurio ypatingumą nurodo etiketė) perleidžiama per „įrankį“ (kūną) taip sukuriant „produktą“ (tekstą). Kraujas-rašalas pasižymi gyvybės palaikymo funkcija, todėl nuolatinė jo cirkuliacija tampa būtina subjekto egzistavimo sąlyga. Tokiu būdu *Codex* rašalinė tampa tiesioginiu gyvybės, o taip pat, turint omenyje rankos-plunksnakočio raiškos funkciją, ir kūrybos šaltiniu – plunksnakočiu iš rašalinės prisitraukiama gyvybę palaikančio kraujo, kuris, perleistas per kūną, privalo būti išstumtas kūrinio (šiuo atveju – teksto užrašinėje) pavidalu.

Virsmas iš kraujo į rašalą įvyksta plunksnakočio ir kūno samplaikoje ir yra užtikrinamas aktyviai veikiančio subjekto – rašančio žmogaus veiklos, jo saviraiškos, kūrybos veiksmo, sakymo, kuriuo rašalas iš medžiagos verčiamas į rašto substanciją ir formą. Be to, vaizduojamas kūrybos procesas gali būti suvokiamas kaip subjekto gyvybę palaikantis procesas, neatskiriamas nuo savotiškos savieikvos vardan kūrinio. Subjekto motyvacija

⁴⁶ Metafora apibūdinamas judesys, kai vieno nario savybės yra perkeliamos kitam nariui, bet šis perkėlimas turi būti tikslus ir atitikti panašumo reikalavimą. Žr. Zoltán Kövecses, *Metaphor: A Practical Introduction*, New York: Oxford University Press, 2010, p. X.

„kurti“ kyla iš negalėjimo rinktis, iš prigimties – rankos-plunksnakočio metonimija nulemia subjekto buvimo būdą (nuolatinę kūrybą siekiant palaikyti gyvybę) ir pasirodo kaip nuoroda į *kūrėjo* teminį vaidmenį, objektyvuotą ir, galima sakyti, tradicinį jo suvokimą. Šį vaidmenį dar galima apibrėžti kaip nuolat dėl kūrybos besikankinančio ar bent jau be kūrybos negalinčio gyventi ir pasiryžusio viską paaukoti asmens tropą. Toks jo buvimo būdas, dažniausiai pateikiamas kaip prigimtinis, ne pasirinktas ar įgytas, laikomas svarbesniu už visus kitus aplinkos veiksnius.

Čia taip pat verta paminėti ir subjekto darbo vietą, kuri papildo kūrėjo tropą ir leidžia dar kartą atsigręžti į jau išskirtas klases. Vienas iš labiausiai išsiskiriančių aprangos elementų – prie batų pririšami ratukai. Jie gali būti priskiriami daiktų sferai, nes neatliepia kūno formos, o jų jungtis su batais aiškiai artikuliuota. Nepaisant to, ratukai veikia subjekto buvimo būdą kinetiniu atžvilgiu – jie suteikia nestabilų pagrindą. Verta pastebėti, kad tokį pat efektą turi kitas daiktas – supamoji kėdė. Kartu šie elementai ne tik funkciškai papildo vienas kitą ir sudaro nestabilumo figūratyvinį taką, bet ir plastiškai pratęsia vienas kitą erdvėje (pėdos išriestumas tarsi pailgina supamosios kėdės apatinį lanką). Iš anksto neapibrėžtos formos drabužis ir rašalas įgyja formą ir statinę būklę tarpininkaujant kūnui, o paties kūno statiką ir jo erdvinės būklės apibrėžtumą sugriauna ratukai, kėdė, galiausiai – ir tušinukas, t. y. daiktai. Taip sudaroma savotiška subjekto uniforma ir darbo vieta, kuri, būdama dinamiška, yra pajungta savotiškai statikai kurti. Taigi, „uniforma“ kuriama priešinant ne tik klases *kūnas* vs *daiktas*, bet ir būklės *statiška* vs *dinamiška*, o tai leidžia išskleisti ir suprobleminti dažniausiai elementarų kūno ir daikto santykį bei subjekto buvimo būdą, pažymėdama jį kaip nuolatos apimtą judesio, nestatišką. Įdomu ir tai, kad šiuose elementuose slypi ir užkoduotas judesys: norėdamas pasisemti rašalo ir rašyti subjektas privalo siūbuoti į priekį ir atgal kėdėje.

Iliustracijoje taip pat esama keleriopai išreikšto subjektyvumo. Figūratyviai pavaizduojamas subjektui kuriant tekstą, rašalas, kaip gyvybę palaikanti medžiaga, įgyja gyvybišką turinį. Pats tekstas (turinys) rašomas rašalu-krauju, kurios gyvenimiškas (tiek fizine, tiek, galima sakyti, turinio prasme) turinys nugula užrašinėje teksto pavidalu. Pastarasis – ištrauka iš Marcelio Prousto *Prarasto laiko beieškant* – nurodo į autofikcijos⁴⁷,

⁴⁷ Tokį *Prarasto laiko beieškant* apibūdinimą galima rasti literatūros kritikos darbuose. Žr. Hywel Dix, *Autofiction in English*, London: Springer International Publishing AG, 2018, p. 37.

kvestionuojančios skirtumą tarp fikcinių ir realių memuarų⁴⁸ ar biografijos⁴⁹, sritį. Galima daryti prielaidą, kad taip ir subjekto gyvenimo patirtis – galimi jausmai, pasijos ir t. t. – per rašalą-kraują perkeliama į kūrinį, kurio intertekstinė nuoroda suponuoja atsiminimo, išlikimo, įamžinimo poreikį.

Šią įžvalgą paremtų kelių figūrų kontrastas, konkrečiau – juodraščio ir užrašinės priešprieša. Kaip buvo minėta, ne-kūno srities objektai (šiuo atveju – užrašinė) yra susiję su kūno paliekamu pėdsaku, tuo tarpu ne-daikto klasei priklausančios figūros, nors ir yra gyvybiškesnės, tokio pėdsako stokoja. Pėdsako svarbą ir iš to kylančią hierarchiją rodo ne tik privilegijuota užrašinės pozicija (ji užkelta ant molberto), bet ir juodraščių praktika: šiuo atveju tekstas šalia subjekto kojų gali būti suprantamas kaip a) rašto / šrifto užrašinėje juodraštis; b) rašymo priemonės funkcionalumo išbandymas. Šis pabandytas, kuris dažniausiai laikomas bereikšmiu ir daugiau ornamentišku, nesąmoningu, prasmės atžvilgiu netikslingu, iškyla kaip priešprieša turiningam tekstui užrašinėje. Taip juodraštis užklausia subjekto intencionalumo, sąmonės, tikslinio nukreiptumo ir pasąmonės, susijusios su gan kūniškai patiriamomis pasijomis, santyki. Įdomu tai, kad su pasijomis susijęs juodraščio tekstas: atkreipus dėmesį jame galima įskaityti tokius žodžius kaip *croire* – tikėti, *Croyance* – tikėjimas, *passioné* – aistringas, *bien* – gerai / labai, *ailleurs* – kitur, *franchir* – peržengti / kirsti, *c'est* – tai / tai yra, *désir* – aistra, *amour* – meilė, *cinq* – penki, *je* – aš. Iš vienos pusės pasirodantis kaip žodžių kratynys, juodraščio turinys pabrėžia jausminę plotmę ir pateikia užuominas į tikėjimo, ribos peržengimo motyvus. Toks juodraštinis chaosas, taip ir neįgaunantis konkrečios formos ir rašomas ant žemės, susistemintas užrašinėje – ilgalaikėje talpykloje.

Svarbu aptarti ir tai, kuo subjekto atžvilgiu skiriasi tekstas užrašinėje nuo juodraščio. Kaip jau minėta, tarp jų esama tam tikros plastiškai išreikštos hierarchijos, kurią lemia šių figūrų išsidėstymas tuščioje iliustracijos erdvėje / fone. Šalia to iškyla ir *linijiška* vs *chaotiška* opozicija: juodraštiniai teksto fragmentai ir / ar paskiri žodžiai priešpastatomi jau

⁴⁸ Autofikcijos apibrėžimą kaip „savęs fikcionalizavimą“ (anglų k. „fictionalization of the self“) analizuodamas būtent šį Proust'o romaną pateikia Gérard'as Genette. Žr. Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris: Seuil, 1982, p. 293.

⁴⁹ Memuarų ir biografijos terminai čia pasirenkami siekiant atkreipti dėmesį į realybės ir fikcijos trintį. Tokią mintį grįstų tai, kad „(...) autofikcinis tekstas pristatomas kaip romanas, bet toks, kuris imituoja ar atrodo panašus į skaidrų ir aiškų autobiografinį rašymą, tad skaitytojas gali įtarti, kad kalbama apie pseudoromaną ar pseudobiografiją, arba, labai panašiai, kad šiame tekste kažkur yra „šuo pakastas“. Jo autobiografinis permatomumas kyla iš implicitiško ar eksplisitiško pasakotojo ir / ar personažo tapatybės sutampimo su kūrinio autoriumi, kurio vardas ir pavardė nurodomi viršelyje“ (vertimas mano). Manuel Alberca, *El pacto ambiguo: de la novela a la ficción*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2007, p. 128.

sutvarkytam pagal konvencijas užrašinės tekstui. Toks teksto figūrų susisteminimas subjekto atžvilgiu reikalauja pastangos ir intencionalumo, o raštas ant žemės, ypač įgaudamas juodraščio formą, gali būti vadinamas pastangų nereikalaujančiu, „tiesiog atsirandančiu“. Kalbėdamas apie rašymą Villiėmas Flusseris teigia, kad šis procesas prasideda tada, kai mintys „manyje ima įgauti labai miglotą pavidalą“⁵⁰ (vertimas mano). Nepaisant to, iš tikrųjų rašyti reiškia šią neapčiuopiamą formą sudėti į aišką teksto eilutę: „Rašyti – tai sudėti idėjas į eilutes, nes neužrašytos idėjos, jei yra paliekamos savieigai, niekur neveda“⁵¹ (vertimas mano). Tik linijine forma pateikta mintis atpažįstama ir gali būti perskaitoma, vadinasi, ji reikalauja didesnių subjekto pastangų ir kryptingumo nei tai, kas nugula juodraštyje. Užrašinės tekstas tokiu atveju tampa svarbus ir pačiam subjektui, įgauna vertę, siekiama jo perskaitomumo ir numanomo adresato supratimo; tuo tarpu juodraščiui leidžiama būti neperskaitomam, laisvam (besistemiam). Žodžių nesudėjus į eilutes ar nesuteikus jiems konkrečios formos, šie pasmerkiami chaosui, maišačiai ir išnykimui.

Subjekto išskyrimas svarbus ir todėl, kad sudaro sąlygas atsirasti dar vienai – *gyvybės* ir *mirties* – verčių priešpriešai. Kūno klasė, į kurią įrašomas pats subjektas, gali būti laikoma *mirties* vertės išraiška. Subjekto kūną be jam gyvybę teikiančio rašalo ir jo implikuojamų kūniškų procesų būtų galima pavadinti tiesiog *daiktu*, kūno funkcionavimo trukmė tiesiogiai priklauso nuo gebėjimo tęsti cirkuliaciją, t. y. likusio rašalo kiekio. Kaip to priešprieša iškyla *gyvybės* vertė, figūratyviai vaizduojama kaip kraujas-rašalas (kartu su juo galima pozicionuoti ir rašalinės figūrą), suteikianti figūroms, su kuriomis palaiko vienokį ar kitokį sąryšį, gyvybės semą ir taip pakeičianti jų įprastą statusą. Kitaip tariant, rašalas-kraujas savo prisilietimu ir / ar žyme įgalina tradicinių figūrų transformaciją iš paprastų daiktų į jungtines, nešančias daugiau nei vieną interpretacijos ir perskaitymo galimybę, t. y. suteikia joms retorines, perkeltines reikšmes.

Taip pat verta paminėti ir tai, kad daiktų klasei priskirti elementai stokoja saito su kūryba – jie „pagaminti“ ir išbaigti, tarnaujantys veiklai ar tikslui, nesiejami su subjektyvia saviraiška. Saviraiška reikalauja tam tikros aukos, t. y. savieikvos – gyvybę palaikančio rašymo, kuris varinėja kraują subjekto kūnu. Savieikva vyksta pereinant iš kūno į ne-kūną, liejant rašalą-kraują tam, kad šis cirkuliuotų. Būtent šis procesas atitolina mirtį ir virsmą daiktu, kurio subjektas siekia išvengti. Čia implikuojamas *privalėjimo daryti* modalumas, subjektas neturi kitos išeities, tik palaikyti gyvybinį procesą, rašyti – stumti iš savęs rašalą.

⁵⁰ Peter Schwenger, *Asemic – The Art of Writing, op.cit.*, p. 7.

⁵¹ Vilém Flusser, *Does writing have a future?*, Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2011, p 6.

Antrojoje iliustracijoje matoma pargriuvusi rašalinės figūra netiesiogiai rodo, kad pastarojo beveik nebelikę ar likę nedaug. Čia taip pat vertėtų atsižvelgti į plastinį matmenį – rašalinės turinio ir subjekto kraujo-rašalo dėmės beveik sutampa, o tai leidžia šias dvi figūras susaistyti *mirties* vertės ryšiu – pasibaigus rašalui ir nutraukus jo cirkuliaciją baigiasi ir subjektas.

Šio modalumo išskyrimas suteikia galimybę dvejopai interpretuoti tušinuko figūrą. Iš vienos pusės ji išskyla kaip nužudymo įrankis, galimai sietinas su tam tikru kitos, žmogui su ranka-plunksnakočiu priešiškos, „genties“ ar grupės egzistavimu. Tokią prielaidą leidžia daryti ne tik plunksnakočio ir tušinuko figūrų priešprieša, *seno* ir *naujo* sankirta, bet ir įvairios užuominos visame *Codex Seraphinianus*. Vienas to pavyzdys – *Iliustracija nr. 3*. Joje vaizduojamas savotiškos „genties“ susikūrimas: žmonės renka iš žemės išaugančius plunksnakočius ir nešioja iš jų padarytus vėrinius. Čia svarbu tai, kad panašiai atrodo archainiai iš žmonių dantų ar gyvūnų ilčių gaminti papuošalai, dažniausiai žymintys statusą bendruomenėje, jėgą⁵² ar turintys magiškų galių⁵³. Įdomu, kad trečiojoje sekvencijos iliustracijoje ranka laikanti plunksnakočių su šaknimis panaši į kitą vyro su ranka-plunksnakočiu galūnę, ant jos taip pat užsegta laikrodžio. Čia vertėtų prisiminti Barthes'o esė „Autoriaus mirtis“ išsakytą mintį apie teksto kūrimą ir autoriaus figūros priešistorę: „<...> etnografinėse bendruomenėse nuopelnai už pasakojimą prisiimami ne vieno asmens, bet tarpininko, šamano ar pasakoriaus; gali būti žavimasi jo ‚atlikimu‘ – naratyvinio kodo išmanymu, bet ne jo ‚genialumu‘“⁵⁴ (vertimas mano). Prie išsamesnio Barthes'o autoriaus mirties koncepto aptarimo bus grįžta vėliau. Kol kas užteks paminėti tai, kad ši iliustracija



Iliustracija nr. 3

⁵² John K. Papadopoulos, Gary Urton, *The Construction of Value in the Ancient World*, Los Angeles: The Cotsen Institute of Archaeology Press, 2012, p. 294.

⁵³ Armando Favazza, *Bodies under Siege*, Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press, 1987, p. 126.

⁵⁴ Roland Barthes, *Image-Music-Text*, London: Fontana Press, 1977, p. 142.

veikia kaip nuoroda į rašytojo kaip mediumo, tam tikros „klasės“ ar „genties“ kaip ypatingos žmonių grupės atsiradimą.

Taigi, subjekto mirtis gali būti nulemta viena kitai oponuojančių pusių ir jų numanomo konflikto. Tokiu atveju analizuojamoje iliustracijoje subjekto kūną supančios daiktų nuolaužos ir tekstų draiskanos taptų oponuojančios genties destruktivumo išdava. Kita vertus, puslapių skiautės stokoja plėšimo žymių – jų kampai apkarpyti ir aštrūs. Turint omenyje besibaigiantį rašalą ir subjekto privalėjimą palaikyti rašalo cirkuliaciją kūne galima kelti hipotezę, kad subjektas bandė rašyti tušinuku, siekė pratęsti kūrybą / rašymą ir taip toliau palaikyti gyvybę. Plunksnakočio savybių stokojantis tušinukas nėra įgalus atlikti pirmojo funkcijos – jis ne tik talpina rašalą, bet ir išlaiko jį savyje, yra sau pakankamas ir nereikalauja papildomos cirkuliacijos, tad neatlieka subjektui gyvybiškai būtinos funkcijos. Be to, tušinukas aštresnis už plunksnakotį – pastarasis pasižymi buku, iš dviejų metalinių smailių sudarytu galu, yra įgimtas ir suteikia subjektui rašymo kompetenciją. Tušinukas tokiam kontekste pasirodo kaip svetimkūnis, pasižymintis priešingomis nei subjektui įprasta savybėmis. Galima numanyti, kad neturėdamas kompetencijos, bet jos siekdamas subjektas nauju įrankiu „sunaikina“ tai, ką jau buvo sukūręs – tušinuku „suplėšo“ savo darbus taip nuo kūrybos pereidamas prie (savi)destrukcijos, kurios galutinis rezultatas yra tolygus tapimui tuščiu kūnu – daiktu, *mirties* vertės įgavimui.

Čia vertėtų atsigręžti ir į kitas iliustracijoje atpažįstamas vertes. Perėjimą iš *gyvybės* į *mirtį* figūratyviai žymi tušinukas, kurį galima laikyti *negyvybės* vertės žymikliu. Taip leidžia teigti ir jau aptarti rašalo ir tušinuko figūros sugretinimo ypatumai. Jei anksčiau kraujas-rašalas buvo įvardintas kaip gyvybę palaikantis veiksnys, tušinuko figūra paneigia tokią rašalo funkciją dėl savo specifikos, t. y. statikos, cirkuliacijos nebuvimo ir nepriklausomumo nuo subjekto kūno. Tušinukas pasirodo ir kaip priešprieša rašalo-kraujo cirkuliaciją palaikančiam plunksnakočiui, galiausiai tampa subjekto mirties priežastimi. Viena iš to priežasčių yra tai, kad net ir pasižymėdamas gyvumo požymiu (rašalu), jis rašytojui atneša mirtį, nes nėra šio dalis ir negali palaikyti būtinos apytakos.

Po tokio komentaro verta atkreipti dėmesį į *nemirties* vertę, kurios figūratyviais žymikliais galima laikyti plunksnakotį ir užrašinę. Šios figūros įgalina sandūrą su kraujas-rašalu: plunksnakotis padaro įmanomą jo cirkuliaciją, t. y. tampa keliu į *gyvybę*, o užrašinė ne tik tampa vieta, kurioje liejamas rašalas, bet ir išlaiko dalį subjekto saviraiškos – raštą. Be to, čia galima pastebėti priešpriešą tarp *nemirties* ir *negyvybės* verčių žymiklių, t. y. tušinuko ir

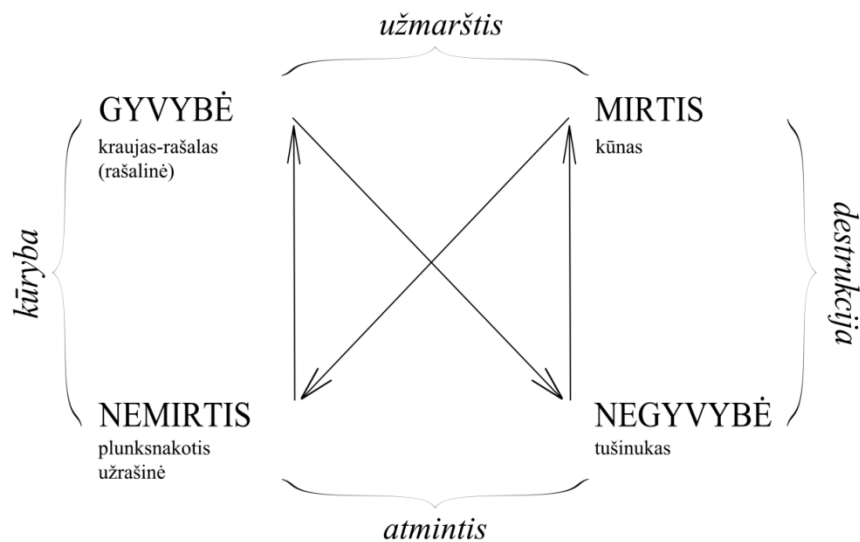
plunksnakočio. Nors natūraliojo pasaulio atžvilgiu jie atstovauja tai pačiai klasei (rašymo priemonėms), iliustracijoje jų įgyjamos vertės gali būti laikomos savotišku autorystės ir / ar kūrybos komentaru, pagrįstu binarine opozicija ir tarp jos narių vysktančiais procesais.

Perėjimą tarp *mirties* – *nemirties* – *gyvybės* verčių galima pavadinti *kūrybos* procesu: jame ne tik vyksta rašalo cirkuliacija, bet ir prienama prie šios cirkuliacijos „produkto“ – teksto užrašinėje, talpinančio tiek gyvybės, tiek mirties vertės pėdsakus, kurie savo ruožtu tam tikra prasme „išlaiko“ subjekto pėdsaką. Nepaisant to, kūrybos procesas yra baigtinis ir reikalauja eikvojimosi (kūno įnašo, rašalo liejimo): šis veiksmas atliekamas jau aptartos subjekto saviraiškos metu. Kaip priešingas procesas iškyla perėjimas tarp *gyvybės* – *negyvybės* – *mirties* verčių. Negebėjimas inicijuoti jau minėtos cirkuliacijos veda prie subjekto mirties ir kūno mirtingumo klausimo. Čia svarbu prisiminti minėtą tušinuko figūros savipakankamumą, uždaramą: pats nepriklausydamas nuo aplinkos jis nutraukia kūno, t. y. rašytojo figūros sąryšį su aplinka ir jo paties su kūrinium – tekstu užrašinėje. *Nemirties* vertę išreiškiančios figūros yra neatsiejamai susijusios su subjekto gyvenimu, o šį ryšį ir kūrybą įgalinančią cirkuliaciją nutraukiantis tušinukas postuluoja kitokį kūrybos ir funkcionavimo principą, todėl ryšį tarp *mirties* ir *negyvybės* galima pavadinti *destrukcijos* procesu.

Įdomu, kad tokie vienas kitam priešingi procesai gali būti dedukuojami ne tik iš iliustracijų, bet ir iš jų antraščių – diptiko dalis pavadinančio aseminio rašto. Atkreipus dėmesį į jo raidžių išdėliojimą matyti, kad antraštės sudarytos iš tų pačių, tačiau atbula tvarka parašytų simbolių. Tokiu atveju, jei pirmasis procesas (*kūryba* – tekstinių elementų ir idėjų sisteminimas) vaizduoja objektų (teksto užrašinėje) tvėrimą ir gyvybę palaikančią kraujoraišalo cirkuliaciją, antroje matomas procesas suvokiamas kaip atvirkščias – tos cirkuliacijos nutraukimas ir subjektyvia raiška sukurtos sistemos išardymas, *destrukcija*.

Taip pat verta dėmesį atkreipti ir į *nemirties* vs *negyvybės* popriešingybę. Į abi šias vertes nurodo figūros, kurios išlaiko tam tikrą pagrindinės priešingybės požymį – sąryšį su kūnu (kaip nepasižymintį gyvybe be kontakto su rašalu) arba gyvybiškumą (rašalo pėdsakus). Šios figūros gali būti laikomos išliekančiais ir atsimenančiais elementais, todėl jas galima apjungti *atminties* sudėtinium terminu. Taip, kaip plunksnakotis atsimena kūno procesualumą, o užrašinė – subjektyviu galimai laikomą pėdsaką, taip tušinukas talpina gyvybės apraiškas. Nepaisant to, nei vienos vertės elementai nėra įgalūs veikti savaime.

Taip pat verta dėmesį atkreipti į *gyvybės* vs *mirties* vertės. Jas žyminčios figūros stokoja savarankiškumo ir negali pilnai egzistuoti savaime, be kitoms vertėms priklausančių ir jas įveiksminančių figūrų. Sustojus tarp jų vykstantiems procesams, santykis tarp šių verčių tampa *užmarštimi* – kraujas-rašalas sunyksta neturėdamas paviršiaus, ant kurio galėtų lietus, o pats subjektas, negalėdamas palaikyti cirkuliacijos, miršta.



2.3. Rašto ir teksto būklės bei jų transformacijos

Minėtas kraujo-rašalo trifaziškumas taip pat nurodo ir į trejopą iliustracijoje pavaizduoto teksto-kūrinio būtį, iliustracijoje atitinkamai žymimą trijų figūrų: iš medžiagiško, beformio (skystis rašalinėje) darinio jis tampa kūnišku, gyvybišku, galbūt netgi jutimišku (ranka-plunksnakotis / subjektas), galiausiai virsdamas raštu, kurį kūno-daikto universume galima laikyti kūno pėdsaku, o subjekto universume – diskursu. Toks judėjimas ne tik atkartoja skaitymo kryptį (minėti elementai iliustracijoje išsidėsto iš kairės į dešinę), bet ir rezonuoja su kita gerai žinoma ir religijos bei kultūros lauke figūruojančia transformacija – transsubstanciacija, Eucharistijos sakramento stebuklu-perkeitimu, duonos ir vyno virsmu į Dievo sūnaus Kristaus kūną ir kraują⁵⁵. Šis perkeitimas įgalina tikinčiųjų, prieš tai išpažinusių savo kaltes, nuodėmių atleidimą ir tampa raktu į amžinąjį gyvenimą. Jo metu

⁵⁵ „Tridento Susirinkimas taip apibendrina katalikų tikėjimą: „Kadangi mūsų Atpirkėjas Kristus pasakė, jog tai, ką Jis aukojo duonos pavidalu, tikrai yra Jo Kūnas, tai Bažnyčia visada buvo įsitikinusi, ir Susirinkimas iš naujo tai pareiškia, kad konsekruojant duoną ir vyną įvyksta visos duonos substancijos prekeitimas į mūsų Viešpaties Kristaus kūno substanciją ir visos vyno substancijos – į Jo kraujo substanciją. Tą perkeitimą Katalikų Bažnyčia teisingai ir tiksliai pavadino transsubstanciacija [esmėkaita]“. Iš: Katalikų Bažnyčios Katekizmas. Prieiga per internetą: <https://katekizmas.lt/old/kbk1996p2003/N15301.html>, [žiūrėta 2020 m. gegužės 9 d.]

nematerialus (arba materialumą praradęs) kūnas vėl tampa aktualizuojamas kitu (duonos) pavidalu, įgauna apčiuopiamą formą ir šiai suteikia šventumo ypatybę, kuri priartina prie išliekamumo, amžinybės. *Codex Seraphinianus* atveju numanomo rašalo (beformės, neapčiuopiamos ir fluidiškos substancijos) virsmą krauju įgalina netikėta kūno ir plunksnakočio sandūra, kuri rašalui suteikia trejopą apčiuopiamą pavidalą: subjekto-žmogaus, užrašinės-kūrinio ir „juodraščio“. Šis procesas panašus į transsubstanciaciją: apčiuopiama žodžio forma atsiranda per kūną perleidus abstrakčią gyvybinę jėgą – kraują-rašalą, tad galima suponuoti, kad ir pats juo parašytas kūrinys potencialiai įgauna kūniškų savybių, tampa „gyvas“, pasikeičia jo esmė.

Tokį teksto gyvastingumą ir gaivališkumą patvirtina ir kitos *Codex Seraphinianus* rašto iliustracijos. Jose raštas, kurį vienaip ar kitaip galima interpretuoti kaip mažų mažiausiai turintį žodišką formą, pasirodo alsuojantis gyvybe: kraujuoja, krenta iš burnos, yra pilnas žuvų, žmonių, mašinų, (keli tokio reprezentavimo pavyzdžiai – žr. *Iliustracija nr. 4*, *Iliustracija nr. 5*). Tokiame kontekste galima kelti hipotezę, kad *Codex* rašalu-krauju parašytas tekstas taip pat yra „gyvas“, t. y. jo buvimas yra ne tik įgalintas veikiančiojo subjekto, bet ir persisėmęs jo gyvastimi, ją tęsiantis ir materializuojantis kita forma, kurią analizuojamoje iliustracijoje atstoja užrašinė.

Kaip vieta, kurioje „išleidžiamas“ kraujas, užrašinė verta dėmesio dar ir todėl, kad pozicionuojama neįprastoje vietoje – ant molberto. Toks jos lokalizavimas ir molberto akcentavimas nurodo ne tik į literatūros, bet ir į tapybos, vizualiųjų menų lauką ir suteikia pačiai užrašinei kūrinio



Iliustracija nr. 4

statusą. Čia taip pat vertėtų dėmesį atkreipti į tai, kad ir pats *Codex* gali būti laikomas literatūros ir dailės sričių susikirtimo tašku, mat yra ir pieštas, ir užrašytas ranka. Žodis, tiek perskaitomas, tiek aseminis, įgauna savotišką vizualinį krūvį, kartu išskeldamas intermedialumo klausimą. Schwenger'is teigia, kad „tradicinis raštas jau yra atvaizdas, net jei

paprastai jo neatpažįstame kaip tokio⁵⁶ (vertimas mano). Tam, kad įskaitomas raštas pasirodytų kaip atvaizdas reikia jį atskirti nuo reikšmės, o būtent tai ir daroma aseminiu raštu: „Aseminis raštas <...> implicitiškai verčia mus konceptualizuoti tai, ką matome, o ne skaitome“⁵⁷ (vertimas mano). Dėl šios priežasties diptiko iliustracijose galima fiksuoti kelių tipų atvaizdus:

- a) suponuojamus duotos vietos. Tai įvyksta užrašinę (žodiniams tekstams naudojamą priemonę) pastatant ant molberto – vietos, sietinos su vizualiaisiais menais, tapyba. *Codex* diptiko atveju forma prasilenkia su turiniu, sunku nustatyti, kas vėliau yra kūrinys ant molberto – tekstas ar vaizdas.
- b) kuriamus įskaitomu ir aseminiu raštais. Negebant perskaityti teksto ir suteikiant aprašomąją funkciją iliustracijoms, aseminis raštas perima atvaizdo funkciją; dėl užimamos vietos taip pat kvestionuojama ir a) punkte aptarta perskaitomo rašto interpretacija.
- c) iliustracijos kaip konvencinio atvaizdo.

Čia svarbu atkreipti dėmesį ir į raštų skirtį. Rašalinės figūra apima du rašto pavidalus – išgalvotą aseminį *Codex* raštą ant etiketės ir rašalą, skystą, takų, konkrečios formos dar neįgavusį buvinį, kuris vėliau kūno pagalba transformuojamas į prancūzišką tekstą ir gali būti laikomas viena iš rašto agregatinių būsenų⁵⁸. Priešingai nei prancūziška romano citata, kuri tiek pati, tiek jos atskiri dėmenys turi aiškia, atpažįstamą ir perskaitomą išraiškos formą ir turinio formą, *Codex Seraphinianus* „raštas“ turi tik išraiškos formą be apčiuopiamos reikšmės. Pasirodydamas kaip išraiškos forma be turinio formos, *Codex* raštas skatina numanomą skaitytoją ją susikurti individualiai ir įgalina jos daugialypiškumą ir polisemiją.

Šis išgalvotas raštas taip pat atliepia ir *Codex* visumą, patvirtina jo kaip kūrinio, kuriame taip pat rašoma ir piešiama, ir kuris pats yra parašytas ir nupieštas, statusą. Užtat užrašinėje esantis prancūziškas tekstas sudaro opoziciją išgalvotam raštui: raštas užrašinėje randasi transformuojant rašalą iš fluidiško būvio į apčiuopiamą ir sukonkretintą paveikslą-kūrinį ne tik dėl rėmo (užrašinės), bet ir dėl subjekto pastangų ir / ar sumanymo bei *galėjimo daryti*. Toks apibūdinimas priartėja prie diskurso sakymo apibrėžimo⁵⁹ – subjektas-sakytojas

⁵⁶ Peter Scwenger, *Asemic – The Art of Writing, op.cit.*, p. 7.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 8.

⁵⁸ Fizikinis terminas, apibūdinantis galimus medžiagų pavidalus. Pagrindinės medžiagų agregatinės būsenos: kietoji, dujinė, skystoji, plazminė. Žr. *Encyclopædia Britannica*, „Matter“. Prieiga per internetą: <https://www.britannica.com/science/matter>, [žiūrėta 2020. birželio 10 d.].

⁵⁹ Algirdas Julius Greimas, Joseph Courtés, „Enunciation“, *op. cit.*, p. 103-105.

įveiksmine kalbą, kurios ypatybė yra reikšminę vertę kuriantis amorfiškos psichinės substancijos įforminimas⁶⁰. Diskursas kuriamas subjekto, kuris šio virsmo pagrindu konstruoja prasmę konkrečioje sakymo situacijoje⁶¹.

Čia taip pat galima prisiminti ir Saussure'o kalbos apibrėžimą: kabos ženklas arbitraliai jungia ne daiktą ir pavadinimą, bet asociacijos ryšiu susijusius psichinio pobūdžio sąvoką (signifikatą) ir akustinį vaizdą (signifikantą)⁶². Turint tai omenyje galima manyti, kad kaip tekstas pasirodantis aseminis *Codex* raštas, kuris kūrinio kontekste tampa antraplaniu dėl savo neatpažįstamumo ir perduoda „kalbos“ funkciją iliustracijai, ilgainiui pakeičia atpažįstamo rašto sampratą, t. y. atpažįstamam signifikantui suteikia kitą ar bent jau praplečia esamą signifikatą. Atpažįstamas ir artimas elementas – prancūziškas tekstas – pasirodo kaip savieikva paremtos saviraiškos – svetimo, neatpažįstamo ir keisto – proceso vaisius. Tai neįprastų iliustracijų ir neatpažįstamo rašto pagalba formuojamame *Codex* semantiniame universume vienintelį skaitytojo atpažįstamą ir perskaitomą elementą kūrinio kontekste paverčia netikėtumu. Jį galima sulyginti su pirma išgalvoto rašto pagava, patiriama skaitytojo – citata pasirodo neįprastoje vietoje (molberte), užrašyta neatpažįstamu būdu, apsupta neperskaitomo teksto. Kitaip tariant, iliustracija esanti beveik kūrinio viduryje prie jo stiliaus ir estetikos jau pripratusiam ekstradiegetinio skaitytojo žvilgsniui pateikia gerai pažįstamus ir atpažįstamus elementus taip apgaudama jo jusles ir parodydama juos naujoje šviesoje bei suteikdama naujas vertes. Anksčiau nekėlę nuostabos šie elementai iš skaitytojo semiosferos centro priartėja prie jos ribos ar net ją kerta ir taip iškyla kaip nauji ir netikėti.

Galima paminėti ir tai, kad iš aseminio rašto gniaužtų ištrūkstama ne tik atpažįstamo rašto pagalba, bet ir per piešinį, esantį tiek diegetiniame (ilustracijos), tiek metadiegetiniame (teksto tekste, šiuo atveju – užrašinėje) lygmenyse. Aseminiam raštui neatliekant teksto (informacinės) funkcijos ją perima iliustracija, o metadiegetiką kuriantys užrašinė ir molbertas iškelia intermedialumo problemą: dažniausiai priklausanti rašto sričiai užrašinės figūra *Codex* semantiniame universume tampa referencija į piešimo / tapybos lauką. Detalesnė šio reiškinių analizė bus pateikiama vėliau, tačiau kol kas užteks pasakyti tiek, kad,

⁶⁰ Ferdinand de Saussure, *Bendrosios kalbotyros kursas*, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2014, p. 147.

⁶¹ „Sakymas, pasakymo (énoncé) kūrimo procedūra, atlieka tai, ką Benveniste vadina ‚kalbos virtimą diskursu‘. Šį virsmą nulemia situacija, kurioje yra kalbėtojas, jo specifinis *hic et nunc*, atspirties taškas, iš kurio jo diskursas semiasi reikšmės ir kuris padaro jį suprantamu kitiems“ (vertimas mano). Iš: Stéphane Mosès, „Émile Benveniste and the Linguistics of Dialogue“, *Revue de métaphysique et de morale*, Vol. 32, Issue 4, 2001, p. V. Prieiga per internetą: https://www.cairn-int.info/article-E_RMM_014_0509--emile-benveniste-and-the-linguistics-of.htm, [žiūrėta 2020 m. gegužės 28 d.].

⁶² Ferdinand de Saussure, *Bendrosios kalbotyros kursas*, *op. cit.*, p. 99-101.

atsižvelgiant į *Codex* visumoje taikomą sistemų apvertimo principą (rašto kaip iliustracijos ir iliustracijos kaip informatyvaus teksto), perskaitoma citata pasirodo ne kaip lingvistinis, bet vizualinis, vaizdinis darinys, prilygstantis paveikslui / iliustracijai, ne romano puslapiui.

Taip pat, kaip buvo minėta anksčiau, analizuojamoje iliustracijoje fiksuojamas skaitytojui iš tikrųjų suprantamas ir perskaitomas tekstas (citata iš Marcelio Prousto *Prarasto laiko beieškant*). Šio teksto atsiradimas žymi jau paruoštą, subjekto suvoktą ir apgalvotą formą bei raišką, kurios juodraščių ir numanomą naudojamų sistemos kūrimo procesą matome ant žemės. Kai kurie žodžiai juodraštyje net yra tiesiogiai paimti iš cituojamo sakinio („*bien*“ – gerai / labai, „*franchir*“ – peržengti / kirsti, „*je*“ – aš), tačiau nesudaro perskaitomo ir reikšmingo darinio, gali būti suprantami kaip nuorodos į rišlesnį užrašinės tekstą. Čia vertėtų prisiminti *Codex* raštu pažymėtą rašalinę, kuri, kaip minėta, talpina vieną iš teksto agregatinių būsenų. Jei juodraščių suprantamas kaip bandymas sukurti sistemą, o tekstas užrašinėje – kaip jau išvystyta ir gebanti komunikuoti konkretų turinį sistema, tai tokiu atveju rašalas iškyla kaip galima pirminė jos idėja, substancija, kuri gali būti laikoma sunkiau suvokiama, neišgryninta ir abstrakti, o raštą primenantys *Codex* ornamentai – tos idėjos žymiklis, forma. Taip, kaip rašalas suteikia sąlygas kurti ir presuponuoja kūrinio atsiradimą, taip ir raštas, net ir būdamas neperskaitomas ar neatpažįstamas, nurodo į reikšmės galimybę. Atsižvelgiant į skirtingus rašto būvius, taip pat jų išreiškiančių figūrų tarpusavio sąsajas galima kelti prielaidą, kad jos visos yra skirtingos yra to paties proceso dalys, kurių pirminis būvis fluidiškas (rašalinė) o galutinis – įformintas (užrašinė). Į panašų procesą dėmesį atkreipia Saussure'as kalbėdamas apie mąstymą ir kalbą. Jo teigimu, „<...> be ženklų mes negebėtume aiškiai ir nuosekliai atskirti dvejų idėjų. Pats savaime mąstymas yra nelyginant ūkas, kuriame niekas neturi tikslių ribų. Iš anksto neegzistuoja jokių idėjų [t. y. sąvokų] ir nieko nėra suskirstyta iki atsirandant kalbai. <...> Iš prigimties chaotiškas mąstymas yra priverstas skilti į dalis ir taip tapti tikslesnis“⁶³. Toks procesas matomas ne tik kraujui-rašalui palaipsniui įgaunant apčiuopiamesnę ir konkretesnę formą, bet ir vienam raštui keičiant kitą. Net jei *Codex* rašmenis laikytume kalbiniais ženklais, nėra kaip nustatyti jų signifikatų; jų reikšmė lieka nekonkreči, paslėpta ir numanoma, galimai atsekama tik per iliustracijas. Užtat ji sukonkretinama nupieštos kūno figūros pagalba, kuri rašymo procesą kildina iš gyvybės ir ją palaikančių funkcijų. Aptarta rašto metamorfozė leistų spėti, kad bet koks kūrybinis impulsas ir tolesnė jo tėkmė yra paremti *Codex* veikimo, sudarymo ir kūrimo principais (jutimiškumu, kelių elementų transformacijomis, metamorfoze, etc.), atsiskleidžiančiais skaitymo ir

⁶³ *Ibid.*, p. 148.

observacijos metu. Šie principai savo ruožtu duoda postūmį kitų, apčiuopiamesnių kūrinų atsiradimui (nagrinėjamos iliustracijos atveju tai būtų romano ištrauka užrašinėje).

2.4. Sakymo situacija ir problematika

Į analizuojamą iliustraciją ir *Codex* kaip kūrinį galima pažvelgti ir per sakymo / pasakymo prizmę. *Codex Seraphinianus* kontekste pasakymo plotmė skyla į dvi dalis: iliustraciją ir aprašą; tai du baziniai kūrinio elementai. Pastarasis – neperskaitomas aseminis raštas. Sjöberg‘as teigia, kad „Aseminis raštas suprantamas kaip ‚raštas‘ dėl mūsų kultūrinių lūkesčių, susijusių su rašto materialumu ir kontekstais, kuriuose jis dažniausiai aptinkamas – knygomis“⁶⁴ (vertimas mano). Šalia šio pasakymo matmens verta pridėti kitą, kurį galima rekonstruoti remiantis *Codex* figūromis. Jį atskleidžia *Codex Seraphinianus* pasirenkama forma bei žanras. Straipsniuose ir kitoje literatūroje *Codex* identifikuojamas kaip „enciklopedija“. Toks kūrinio pozicionavimas nurodo į specifinę tradiciją, o kartu suponuoja skaitymo būdą. Enciklopediškąjį sakymo procesą galėtume apibūdinti kaip faktų (ar specifiškų tiesų) rinkimą, teksto rašymą ir jo redagavimą. Toks enciklopedijos tipo leidinyje esantis visuminis pasakymas gali būti laikomas „užbaigtu“ – tikslu ir aiškiu informacijos apie aprašomąjį objektą ar procesą iki „dabarties“ – rašymo momento – pateikimu. Sakytojas (kai kuriais atvejais atvejais – sakytojų visuma) suvokiamas kaip vienos ar kelių sferų eruditas, kuris remiasi patvirtintomis ar visuotinai priimtomis žiniomis ir / ar tiesomis.

Dėl *Codex* formos implikuojamo enciklopedinio sakymo būdo galima teigti, kad net jei kūrinio raštas nieko nereiškia pats savaime, jis skaitytojui pradeda šį tą reikšti vien todėl, kad skaitytojas atsižvelgia į bendrą enciklopedijos savokos reikšmę, susijusius kontekstus, atpažįstamą sandarą⁶⁵, tradiciją⁶⁶. Neperskaitomą, asemišką *Codex Seraphinianus* raštą skaitytojas identifikuoja kaip jau kažką reiškiantį: „(...) kalba reiškia reikšmę, ji stimuliuoja norą įminti mįslę ir tą reikšmę suprasti“⁶⁷ (vertimas mano). Neįprastos iliustracijos ir šalia atsirandantis jas „aiškinantis“ tekstas enciklopedija apsimetančiame kūrinyje verčia skaitytoją siekti išsiaiškinti ir suprasti prieš akis esančius vaizdinius. Rašmenis primenantys ornamentai atpažįstami kaip kalba, o tai presuponuoja ir teksto, ir pagal enciklopedinę sakymo tvarką juo

⁶⁴ Sami Sjöberg, *op.cit.*, p. 10.

⁶⁵ Išskiriami tokie skyriai: matematika, geometrija, chemija, anatomija, biologija, kulinarijos menas, technologijos, mada, rašymo sistemos, sportas, gamtiniai reiškiniai. Žr. Melka, Tomi S., and Jeffrey C. Stanley, „Performance of *Seraphinian* in Reference to Some Statistical Tests“, *Writing Systems Research*, 4, Nr. 2, 2012.

⁶⁶ Sami Sjöberg, *op. cit.*, p. 8 psl.

⁶⁷ Katerina Babkina, „Luigi Serafini On How and Why He Created an Encyclopedia of an Imaginary World“, 2015. Prieiga per internetą: <https://birdinflight.com/media/luigi-serafini-on-how-and-why-he-created-an-encyclopedia-of-an-imaginary-world.html>, [žiūrėta 2020 m. balandžio 23 d.].

aiškinamos iliustracijos reikšmę. Šiuo atveju nei vienas, nei kitas elementas atsakymų nepateikia, jų prasmė lieka paslėpta, o tai verčia ieškoti kitų aiškinimo ir suvokimo būdų. Vis dėlto svarbu pabrėžti, kad negebėjimas perskaityti *Codex Seraphinianus* rašmenų automatiškai nenurodo į jų asemiškumą. Priešingai – sudaromas įspūdis, kad iliustracijos yra reikšmingos ir paaiškinamos, tačiau skaitytojas stokoja tam reikalingos kompetencijos – *Codex* kalbos mokėjimo.

Kaip buvo minėta, *Codex* įvardijamas kaip enciklopedija⁶⁸, t. y. cikliškas, vis grįžtantis mąstymas apie tai, kas bendra, kasdieniška, tačiau kūrinys taip pat vadinamas kodeksu⁶⁹ – pirmine knygos forma, rankraščiu. Jungiant šias sąvokas galima teigti, kad *Codex* siekiama sukurti seno, rankraštinio žinių rinkinio įspūdį⁷⁰. Turint omenyje tokios formos suponuojamą neutralią ir nešališką kalbėjimo manierą galima teigti, kad tokiuose leidiniuose sakymo procesas nei iliustracijose, nei rašte negali⁷¹ būti užfiksuotas, sakymas ir sakytojas turėtų būti suvokiami kaip numanomi ir apibrėžiami jau aptartos specifikos, kurią aktualizuoja enciklopedijos forma. Kita vertus, rankraštinio kodekso matmuo, ypač turint omenyje senuosius ir ranka rašytus ar kopijuotus veikalus, suteikia galimybę užčiuopti tam tikrus sakymo ir autorystės (nurodomos lotynizuotame kūrinio pavadinime) pėdsakus, kitaip tariant, fiksuoti pasakytą sakymą. Pačiame paskutiniame *Codex* puslapyje esančiame po turiniu galima pastebėti įterpiamų ir išbraukiamų žodžių, žyminčių rašymo eigą (žr. *Iliustraciją nr. 6*). Lyginant su kitais *Codex* puslapiais, paskutinysis išsiskiria tuo, kad jo turinys nėra visame kūrinyje įprasta informacijos ir iliustracijos jungtis, bet paties puslapio iliustracija. Ši iliustracija vaizduoja ne tik pasakyto sakymo ženklus, užuominas į kūrimo procesą bei progresą, bet ir paties puslapio judėjimo kryptį. Užlenktas, pribraukytas paskutinis puslapis – pasakymas su sakymo elementais – leidžia numatyti presuponuojamą sakymą, kuris šiuo atveju galėtų būti įvardinamas kaip juodraštinė enciklopedijos puslapių egzistavimas, jų redagavimas siekiant nepriekaištingo, žanro standartus atitinkančio varianto.

⁶⁸ Terminas kilęs sudūrus *enkyklios* ("circular", "general", iš *en* "in", see in + *kyklos* "circle", "revolve, move round") ir *paideia* ("education, child-rearing," iš *pais* "child"). Žr. *Online Etymology Dictionary*, įrašas „Encyclopedia“. Prieiga per internetą: <https://www.etymonline.com/word/encyclopedia>, [žiūrėta 2020 m. gegužės 10 d.].

⁶⁹ Seniausia knygos forma, rankraštis. Žr. *Cambridge Dictionary*, įrašas „Codex“. Prieiga per internetą: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/codex>, [žiūrėta 2020 m. kovo 13d.].

⁷⁰ „Suponuojamo įspūdžio“ sąvoka pasirenkama todėl, kad kūrinys buvo išleistas 1981 m., t. y. gerokai vėliau nei tokio tipo kūriniai, kurių formą *Codex Seraphinianus* siekia prisiimti.

⁷¹ Čia taip pat svarbu atsižvelgti ir į šiuolaikines, mechaniniu būdu spausdintas enciklopedijas. Jose visiškai pašalinami bet kokie sakymo pėdsakai, turinys paverčiamas grynuoju pasakymu. Taip pat svarbus ir tokių leidinių autorystės komentaras – autorius ar autoriai pasitraukia į paratekstą dėmesio centre palikdami leidinio specifiką.

Svarbiu elementu čia gali būti laikomas ir puslapio apačios užlenkimas, puslapio vertikalumas bei neįprastas įtvirtinimas, kontrastuojantis su kitais *Codex* puslapiais, kurie yra verčiami horizontaliai. Sunku nustatyti, kas lemia tokį formato pasikeitimą bei įvardinti jo priežastį – taip ir neužbaigiamas iliustruoto puslapio kontūras neleidžia to laikyti nei įrišimu, nei iškirpimu, nei (iš)plėšimu. Iliustracija-pasakymas fiksuoja neužbaigtą, vis dar vykstantį judėjimą, rašymo ir / ar kūrybos proceso (t. y. sakymo) nuotrupas. Šios paskutinio puslapio iliustracijos vertikalumas sietinas su prieš tai aptarta rašytojo-plunksnakočio iliustracija, kurioje juodraštinis kūrinio variantas taip pat kuriamas vertikaliai puslapius galinčioje versti užrašinėje.

Po paskutinio puslapio raštu išmargintu popieriumi slepiasi dar viena iliustracija, vaizduojanti dulkes, voratinklius, šokinėjančius vabzdžius ir rankos kaulus. Šie objektai dėl jų pozicionavimo po / kartu su verčiamu juodraštiniu lapo variantu taip pat gali būti suvokiami kaip pasakyto sakymo dalys, o visa iliustracija – kaip pragmatinis veikimo pasakymas. Įranti ranka, šokinėjantys vabzdžiai ir judesyje sustingęs besiverčiantis puslapis nesant nei aiškių konjunkcijos, nei disjunkcijos žymių matomi kaip besitęsianti transformacija. Iliustracijoje fiksuojami pasakyto sakymo ženklai veikia ne tik kaip galutinės situacijos žymikliai, bet ir kaip nuoroda į patį sakymo procesą. Iliustracijos elementai (kaulai, voratinkliai, vabzdžiai, dulkės) formuoja mirties, baigties figūratyvinį taką, o vertikalus puslapio judėjimas nurodo į vis dar vykstantį procesą, *Codex* neužbaigtumą.

Numanomas iliustracijos subjektas, kurį buvus rodo rankos kaulai, gali būti suvokiamas kaip *Codex Seraphinianus* kūrėjas-rašytojas. Toks jo įvardinimas presuponuoja ne tik veiklą, bet ir galimą vertės objektą žyminčią figūrą – patį *Codex*‘ą. Turint omenyje disforines figūrų vertes galima teigti, kad iliustracija fiksuoja nepasiektą tikslą, kuriuo galėtume laikyti įsirašymą į kodekso tradiciją: iš paskutinio puslapio sprendžiamo, kad *Codex* neužbaigtas, vadinasi, įsirašyti į tradiciją nepavyko. Čia verta atkreipti dėmesį į paties puslapio pozicionavimą *Codex* atžvilgiu – iliustracijoje fiksuojamas judėjimas rodo, kad kūrinio baigtis taip ir nebuvo pasiekta. Taip iliustracija į reikšmės formavimo procesą įtraukia ir knygos formatą, pati pasirodydama kaip *nepabaiga* ir akcentuodama, kad *Codex* paskutinio puslapio, o kartu ir kūrinio pabaigos, nėra. Toks elementų traktavimas iliustraciją leidžia įvardinti ir kaip disjunkcinės būsenos pasakymą – kūrinys taip ir nebaigiamas, tad ir galimybė įsirašyti į platesnę kultūrinę tradiciją išnyksta kartu su autoriumi.

Taip pat neverta pamiršti ir pačios erdvės už vertikaliai verčiamo puslapio. Ji – tuščia, balta, knygos formos „dėžė“, sukurianti gilumo, talpos įspūdį ir erdviškumą pačiame kūrinyje, bei suponuojanti to erdviškumo tąsą už kūrinio ribų. Pasirodanti kaip viena iš nedaugelio apčiuopiamų *Codex* erdvių, ji dėl savo pozicijos gali būti laikoma heterotopine – pabaigos erdve. Toks jos įvardinimas ir anksčiau aptartas kūrinio pabaigos klausimas leistų teigti, kad čia esama tam tikro „rato“ – į tokią erdvę užsiverčiantis puslapis ir pasakyto sakymo ženklai suponuoja tęstinumo, kartojimosi galimybę.

Be jau minėtų figūrų šioje erdvėje taip pat galima fiksuoti tekantį laiką ir vyksmą – į tokią jos savybę nurodo smulkiais punktyrais pažymėti vabzdžių šuoliai, suponuojantys tęstinį, tarsi nuotraukoje sustabdytą, tačiau tebevykstantį judėjimą (vabzdžiai vaizduojami pakibę ore, dar nenusileidę ant žemės). Tokią mintį pagrįstų ir judesio vaizdavimo komiksuose technikos: „Klasikinės greičio linijos žymi judesį vaizduodamos judančio objekto kelią <...>. Tai paprastos linijos ar jų grupės, piešiamos atgal nuo judančio objekto iki jo judėjimo pradžios taško. Dažniausiai kuo daugiau greičio linijų, tuo greitesnis atrodo objekto judėjimas“⁷² (vertimas mano). Daug trumpų ir smulkių hiperbolės formos linijų ne tik nurodo vabzdžių šuoliavimo trajektorijas ar šuolių kiekį, bet ir žymi didelį smulkių šuoliukų greitį. Vykstantis judėjimas pažymėtas ir fiksuojant vabzdžių figūrų poziciją – iliustracijoje laikas sustabdytas viduryje šuolio, vaivorykštiniais vabalams taip ir nepasiekiant žemės kuriamas procesualumas.

Čia vertėtų pabrėžti laiko figūrų svarbą. Tradicinėje Greimo semiotikoje laiko figūros priklauso nuo ir yra atpažįstamos per įvardijimą. Tuo tarpu *Codex Seraphinianus* universume laikiškumas fiksuojamas ir vizualiai, ir per nustatomą procesualumą: tik suvokus figūros veikimo / funkcionavimo principą įgalinamas laiko ašies atsiradimas. Tokia problematika ypatingai išryškėja pažvelgus į žmogaus-plunksnakočio iliustraciją, kurioje laikiškumas atsiranda įvardinus esant kraujo-rašalo cirkuliaciją. Nors paskutinio puslapio iliustracijoje laikas išreikštas daugiau plastiškai (greičio linijomis ir besiverčiančiu puslapiu), dėmesys vis tiek sutelkiamas į tarp figūrų susiklostančius veiksmo santykius. Panašiai nutinka ir su jau aptartu erdvės figūratyvumu – tiek paskutiniojo puslapio, tiek vyro su ranka-plunksnakočiu atveju ją tampa įmanoma identifikuoti atskleidus figūrų tarpusavio ryšius.

⁷² Andy Schmidt, *The Insider's guide to creating comics and graphic novels*, Cincinnati: F&W Publications Inc, 2009, p. 88.

Erdvė, kurioje vyksta šis judėjimas, gali būti traktuojama kaip pasakyto sakymo esamojo laiko išraiška. Kita vertus, ji paženklinta nuolatinės nykties. Tokiu atveju nuo knygos atplyštantis ir į ją pereinantis *Codex* puslapių juodraštis, kaip ir jo numanomo kūrėjo plaštaka, taip pat laikomas „nykstančiu“ – pamirštamam, trūnijančiu ir virstančiu į dulkes, susikaupusias kairajame erdvės kampe. Irsta rašytojo-piešėjo galūnė, tačiau ne popierius. Buvusios plaštakos figūra kuria ir patvirtina laiko išplėtimą, kuris apima ne tik *Codex* rašytojo-piešėjo gyvenimą, bet ir ilgą pomirtinio laiko tarpą, per kurį mėsa spėjo nunykti palikdama tik kaulus. Toks ilgalaikis ir esamuju laiku vykstantis nykties procesas (esamąjį laiką suponuojanti iliustracijoje fiksuojamas judesys) leidžia teigti, kad *Codex* peržengia gyvenimo laiko ribas. Numanoma šio elemento – nykstančios galūnės – transformacija gali būti suvokiama keleriopai:

- a) kūrinys ilgalaikiškesnis nei jo autorius;
- b) *Codex Seraphinianus* iškyla kaip enciklopedija / kodeksas, pateikiantis (alternatyvias) žinias apie (alternatyvų) pasaulį. Šalia irstančios galūnės pozicionuojant beužsilenkiantį puslapį galima teigti, kad nagrinėjamos iliustracijos kontekste kvestionuojama enciklopedijos ar panašią formą naudojančių kūrinių pateikiama pasaulio samprata ir iškeliamas jos laikinumas. Taip pabrėžiamas ir konvencinė bei teisinga laikomos pasaulio sampratos efemeriškumas, o kartu ir *Codex* siūlomos jos alternatyvos;
- c) *Codex* raštu išmargintą puslapio juodraštį galima sugretinti su jau aptarta žmogaus-plunksnakočio iliustracijos juodraščio figūra, suponuojančia formos paieškas. Jei *Codex* raštą, jo atsiradimą bei vertę pavadinsime kūrybinio gaivališkumu ir vaizduote, jo judėjimas paskutinio puslapio erdvėn gali reikšti ir numanomą kūrybinio postūmio nyktį.

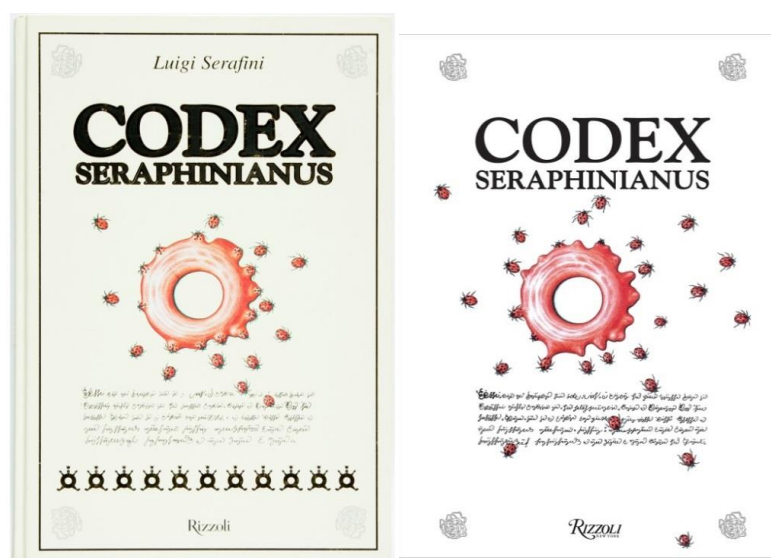
Čia dar galima paminėti ir tai, kad minima nyktis vyksta tarsi „už“ kūrinio pabaigos: vertikaliai verčiamo puslapio ir už jo esančios erdvės įvaizdinimas pasirodo už to, ką galime laikyti *Codex* turinio puslapiu (žr. *Iliustraciją nr. 7*) – keletos puslapių, kuriuose paryškintu ir paprastu šriftais atskiriami „tekstiniai“ elementai su nuoroda į puslapių žymėjimą. Nors toks turinys atrodo per trumpas, kad reziumuotų visą *Codex Seraphinianus* ir būtų laikomas jo apibendrinimu, tokią išvadą leidžia daryti aiškiai baigtas paskutinis skyrius, sutampantis puslapių žymėjimas ir padėtas „parašas“ – paskutinis puslapis. Tokiu atveju „pabaigos“ terminas ir jo samprata šiek tiek pakinta – judesyje užfiksuotas lapas su pasakyto sakymo elementais suponuojanti mintį, kad net ir apibendrinimu užbaigtas kūrinį jis ir toliau gali būti

(virtualiai) rašomas, taisomas ir tikslinamas. Taip tarp paskutinės iliustracijos ir enciklopedijos kyli paradoksas: iliustracija, suponuojanti tęstinumą atsiduria pačioje kūrinio pabaigoje – vietoje, kurioje tąsa, rodos, tampa negalima. Po paskutiniu ju pu slapiu formuojama erdvė leidžia *Codex Seraphinianus* tarsi užsidaryti „savyje“ taip nesudarant knygos, o kartu ir jos kuriamo pasaulio pabaigos.

Galimą šio teiginio pagrindimą siūlo po paskutinės iliustracijos įterpiamas paratekstas, kuriame skelbiama:

Šis *Codex Seraphinianus* leidimas, praėjus trisdešimt dviems metams po pirmojo, publikuoto 1981 m., autoriaus buvo papildytas dar viena originalia įžanga. Kalbant apie naują viršelį, pirmoji boružė (grafiškai) pajudėjo vieną šių metų kovo popietę Rokbriun Kap Martene (Pajūrio Alpėse). Po vieno mėnesio San Adriene (Kebeke) tikros boružės patvirtino ir visų kitų judėjimą⁷³.

Boružėlių judėjimas tikrai matomas palyginus 2008 m. ir 2013 m. leidimus (žr. *Iliustracija nr. 8*). Taigi, taip suponuojamas ne tik besitęsiantis pačios knygos gyvybingumas, bet ir galimybė ją toliau kurti bei plėsti. Šią mintį pagrįstų ir paties Serafinio viename interviu išsakytas komentaras, nurodantis į *Codex* tęstinumą po jo mirties: „*Codex* nuolat auga ir vystosi, kuriami jo priedai, naujuose jo leidimuose pasirodo nauji skyriai. Ketinu jį ir toliau taip vystyti. Kai būsiu per senas tęsti, suorganizuosiu konkursą ir parinksiu žmogų, kuris po manęs toliau kurs priedus *Codex*’ui“⁷⁴ (vertimas mano). Taigi, nepaisant nuolatinės ir grąšančios nykties, kūrinys net ir pasibaigęs negali būti laikomas užbaigtu, be to, galimas jo tęstinumas ir perdavimas.



Iliustracija nr. 8.

⁷³ Luigi Serafini, *Codex Seraphinianus*, New York: Rizzoli, 2013.

⁷⁴ Katerina Babkina, *op.cit.*

2.5. Autoriaus mirtis ir autorystės komentaras

Tęsiant paskutinę mintį ir paskutiniojo puslapio analizę vertėtų grįžti prie iliustracijos, vaizduojančios kūną-plunksnakotį. Pastarojoje kūrybos veiksmas gali būti laikomas savotiška kuriančio subjekto savieikva ir šio proceso iliustravimu, tuo tarpu paskutinysis *Codex* puslapis tarsi parodo tos savieikvos rezultatą. Rankos kaulai iškyla kaip priešprieša plunksnakočiui ne tik savo klasės aiškumu, bet ir kitokiu metonimijos konstravimu bei reikšme. Tiek ranka, tiek plunksnakotis yra dalys, nurodančios į visumą, kuri abejais atvejais yra intencionalus kūrėjas / rašytojas. Nepaisant to, šios dalys visumą apibrėžia skirtingai: pirmoji (kurią galima pavadinti tradicine metonimija) susikoncentruoja į numanomo subjekto žmogiškumą ir / ar mirtingumą, o referentas (rankos kaulai) ir visuma priklauso tai pačiai kasei; antroji kreipia į „pašaukimą“ / natūrą, procesualumą, jos referento (plunksnakočio) ir visumos santykis yra netapatūs, kuria ne tiesioginę, o perkeltinę reikšmę.

Iliustracijų metonimijos skirtingos ir dėl kai kurių figūrų dydžio. Paskutiniosios iliustracijos ranka gali būti laikoma beveik natūralaus dydžio, galimai atitinkanti „tikro“ žmogaus galūnę. Vyro su ranka-plunksnakočiu iliustracijoje iki tokios „natūralaus kūno dydžio“ skalės padidinamas plunksnakotis – kaip jau minėta, jo linkiai atitinka rankos linkius, daiktas tiek funkcija, tiek dydžiu tampa lygus žmogui. Nepaisant to, iliustracijose rankos ir plunksnakočio dydžiai skiriasi indikuodami pasikeitusią abiejų figūrų padėtį – plunksnakotis tampa lygus tikrai galūnei. Čia verta pastebėti ir kitas dydžiu išsiskiriančias figūras – rašalinę, užrašinę ir tušinuką. Visos jos gali būti jungiamos į rašymo ir / ar kūrybos figūratyvinį taką. Kaip jau minėta, visi šie elementai vienokia ar kitokia forma gali būti laikomi kaip gyvybės talpos (užrašinėje yra rašalas-kraujas, varinėjamas rankos-plunksnakočio ir liejamas gyvybiškumo sema pasižyminčioje užrašinėje; subjektas nužudomas „nepriklausomą gyvybiškumą“ – savo rašalą turinčio plunksnakočio). Dydžiu prilygdami vyro figūrai, šie objektai įgauna analogišką jai svarbą priešingai nei objektai, kurie tokia savybe nepasižymi.

Sutrūnijusi rankos kaulų figūra ne tik suponuoja autoriaus mirtį, bet ir savo natūraliu dydžiu indikuoja, kad pastarasis greičiausiai žmogus – t. y. ekstradiegetinis pasakotojas. Tai patvirtina ir šios figūros pozicionavimas ne „puslapyje“, o erdvėje už jo, taigi, ne pačioje knygoje. Kaip jo priešprieša išskylantis vyras su ranka-plunksnakočiu, dar viena kūrėjo / rašytojo metonimija, pasirodo kaip grynai *Codex* semantinio universumo dalis ir yra nužudomas naujesnių laikų objekto – tušinuko, kuris yra vienintelė figūra išsiskirianti savo paskirties neatitikimu ir vietoj rašymo priemonės tampanti ne potencialia kūrybos, bet daline

mirties vertės nešėja. Taip pat galima pabrėžti tarp jo ir plunksnakočio esamą ir „laikotarpio“ ar kartos neatitikimą, suponuojančią tradicijos kaitą. Čia galima fiksuoti ir tam tikrą humoro išraišką: vietoj plunksnakočio likus tik rankai visko lemėju tampa žmogiškoji prigimtis, pergalinti visa kita.

Tai galima laikyti savotišku autorystės komentaru: kūrinys⁷⁵ baigiasi, tačiau niekad nėra iki galo užbaigtas. Tokiu jis tampa todėl, nes miršta jo rašytojas. Ankstesni komentarai suponuoja mintį, kad kūrinio baigtis gali būti daugiau priverstinė nei pasirinkta – tai matoma aptartose rašytojo metonimijose, vaizduojančiose „autoriaus“ ir / ar jo įkvėpimo mirtį, naujovių pergalę prieš tradiciją. Nepaisant to, tai nereiškia kūrinio užbaigimo – apie tai byloja paskutiniojo puslapio vertimosi veiksmas, pasakyto sakymo pėdsakai, kuriuos galima laikyti tęstiniais ir vykstančiais, jo figūrų (boružių) judėjimas, kismas ir to proceso fiksavimas, anksčiau minėtas nuolatinis kūrinio papildymas nauja informacija ir skyriais.

Aptarti aspektai taip pat referuoja ir į jau minėtą Barthes'o autoriaus mirties konceptą: „Autorius, kai juo tikima, visad suvokiamas kaip savo knygos praeitis <...>. Manoma, kad Autorius puoselėja/maitina knygą, kitaip tariant, egzistuoja prieš jai atsirandant, mąsto, kenčia, gyvena dėl jos“⁷⁶ (versta mano). Būtent toks autoriaus figūros kaip pasaulio „tapytojo“ pateikimas matomas aprašytoje vyro su ranka-plunksnakočiu iliustracijoje. Joje ši figūra – tiesiogine prasme rašymo procesu gyvenantis subjektas. Čia esama tam tikro humoro ir parodijos elementų: pažymėtas įgimtu plunksnakočiu jis ironiškai nužudomas tušinuko – naujesnių laikų atributo. Tokią autoriaus figūrą galima priešinti paskutiniojo puslapio rankos kaulams ir po subjekto mirties besitęsiančiam kūriniiui – ranka, likdama tik kaip referencija į autorių ir besiverčiantis, veiksmė sustingęs puslapis nurodo į tai, ką Barthes'as apibūdina kaip modernų rašytoją-skriptorių: „<...> modernus raštininkas gimsta kartu su tekstu, jo būtis neegzistuoja prieš ar po rašymo, jis ne subjektas, kurio predikatas – knyga; nėra kito laiko nei sakymas ir kiekvienas tekstas yra amžinai rašomas *čia ir dabar*“⁷⁷ (versta mano). Tai galima susieti su kūrinio pabaigos interpretacija: rašantysis neperžengia kūrinio ribos ir su juo „pasibaigia“, o pats „tekstas“ toliau kuriamas; tik *Codex* atveju ši kūryba pretenduoja peržengti diegezės ribas ir pildyti patį kūrinį.

Barthes'o esė pasiūlo ir platesnę šių iliustracijų interpretaciją. Atskirdamas tradicinį „autorių“ ir modernų „skriptorių“ jis taip pat atkreipia dėmesį į skirtingus rašymo pobūdžius,

⁷⁵ Šiuo atveju – *Codex Seraphinianus* (bet galima numanyti, kad ši logika tinka ir kitiems kūriniais).

⁷⁶ Roland Barthes, *Image-Music-Text, op.cit.*, p. 145.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 145

atsispindinčius *Codex*'e. Juos galima aptarti pasinaudojant jau aptarta juodraščio figūra (necentruotu tekstu po vyro su ranka-plunksnakočiu kojomis) ir klaidomis, matomomis paskutiniojo puslapio iliustracijoje bei jų statuso skirtumu. Pirmuoju atveju juodraštis buvo naudojamas kaip „bandymas“ – rašto praktikos, beformė, ir todėl sunkiai įvardinama įrankio funkcijos patikrinimo vieta, esanti gan negarbingoje vietoje – po subjekto kojomis. Tuo tarpu aiškus, apdorotas ir „paruoštas“ tekstas atsiduria užrašinėje, ant molberto. Toks figūrų pozicionavimas sutampa su Barthes'o autoriaus aprašymu. Pastarojo ranka, jo įsitikinimu, yra per lėta minčiai ar polėkiui išreikšti, todėl jo darbų forma turi būti nuolatos tobulinama⁷⁸. Remiantis Barthes'u, modernaus rašytojo pozicija yra priešinga. Jis panašesnis į meistrautoją, jo „<...> ranka, atskirta nuo bet kokio balso, gimstanti iš tyro įsirašymo (ir ne ekspresijos) gesto, žymi sferą be kilmės – kuri neturi kitos kilmės nei pačią kalbą, kalbą, kuri nenustodama kvestionuoja visas kilmes“⁷⁹ (versta mano). Tokie darbai kurdami kažką nauja stovi ant kultūrinio klodo – anksčiau parašytų darbų, tad vienatinė autorystė nėra galima. Toks kūrėjas tarsi iš naujo perrašo jau esančius kūrinius. Į tai referuoja ir tokiam rašytojo tipui įvardinti pasirenkamas žodžis „skriptorius“ – asmuo vienuolynuose perrašinėdavęs knygas, raštininkas.

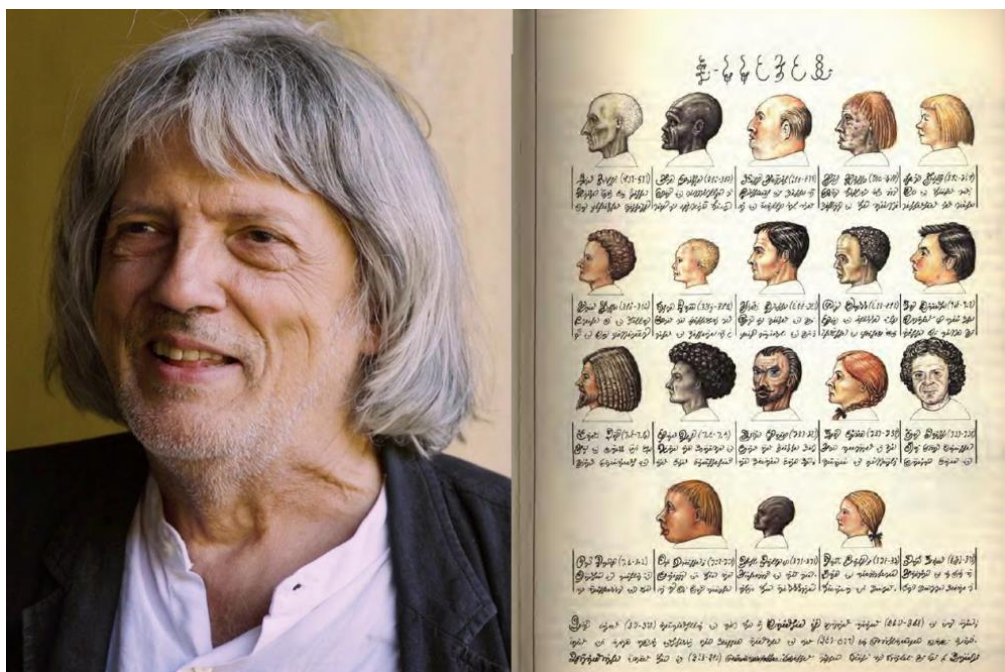
Panašų autorystės klausimą savo figūromis ir iliustracijomis iškelia ir pats *Codex Seraphinianus*. Po vyro su ranka-plunksnakočiu iliustracijos sekančiame skyriuje matoma tiek realistiškų, tiek išgalvotų portretų klasifikacija. Įdomu tai, kad jų tarpe pasirodo ir į Serafinį panašaus vyro profilis, žvelgiantis tiesiai į skaitytoją (*Iliustracija nr. 9*). Šios iliustracijos analizė nebus atliekama išsamiau, tačiau verta paminėti, kad veido krypties pakeitimas išskiria ne tik galimą Serafinio, bet ir kitą profilį, esantį šiek tiek kairiau. Jei šią iliustraciją galima laikyti autorystės daugialypiškumo parodymu vien dėl to, nes pirmasis ir iš būrio išsiskiriantis veidas – Serafinio, antrasis pasirodo kaip neatpažįstamas, tačiau pirmajam lygiavertis asmuo. Sudarantis menininko įspūdį ir sukiantis familiarumo jausmą veidas galiausiai taip ir lieka neatpažintas nes pasižymi net keliems menininkams bendrais veido bruožais ir gali būti įvardintas kaip keletas žinomų meno srities atstovų: Salvadoras Dali, Miguelis de Cervantesas, Robert'as de Montesquiou⁸⁰, Gustavas Courbet, figūra iš Jano

⁷⁸ *Ibid*, p. 146.

⁷⁹ *Ibid*.

⁸⁰ Įdomu tai, kad teigiama, jog Montesquiou galėjo būti vieno iš *Prarasto laiko beiėskant* veikėjų (barono Šarliuso) prototipas. Žr. Jack Murray, „Proust, Montesquiou, Balzac“, *Texas Studies in Literature and Language*, Vol. 15, No. 1, 1973, p. 177.

Švankmajer'io filmo „Faustas“ (1994)⁸¹ ar tiesiog tipinis dendžio portretas. Toks jo traktavimas leistų šią iliustraciją kartu su jau aptartomis laikyti autorystės komentaru. Autoriaus statusu suabejoti verčia ir *Codex Seraphinianus* gale esančioje kišenėlėje pridodamas bukletas *Decodex*. Priešingai nei siūlo jo pavadinimas, šis trumpas leidinys nesuteikia paaiškinimo – jame iškeliamas idėja, kad tikrasis *Codex* autorius yra pas Serafinį atklydusi katė, kuri miegodavusi ant jo pečių šiam dirbant⁸².



Iliustracija nr. 9

2.6. Prarasto laiko beiškant ir pozityvistinio mokslo kritika

Abi iliustracijos, sudarančios diptiką, gali būti įvardijamos kaip pasakymai, kurių sakymo procesas nėra fiksuojamas. Nepaisant to, pirmoji iliustracija gali būti laikoma pasakymu savyje talpinančiu sakymo elementų metadiegetiniame lygmenyje, kuriuos galima įvardinti metasakymo terminu. Jis gali būti suprantamas tiek pagal Greimą ir Courtés'ą, kuriems pasakytas sakymas yra metakalba⁸³, tiek kaip metadiegezė. Pastaroji leidžia suvokti iliustraciją kaip pasakojimą, įtraukiantį kitą pasakojimą. Iliustracijos turinys (rašymas ir / ar kūryba) nurodo į kitą, meta-lygmens pasakymą (užrašinę); kitaip tariant, iliustracija pati

⁸¹ Žr., Jan Svankmajer, „Lekce Faust FRAGMENT 10“, *Youtube*, 2016. Prieiga per internetą: <https://youtu.be/JnybGtIKOw>, [žiūrėta 2020 m. gegužės 25 d.].

⁸² „Privalau prisipažinti, kad tikrasis *Codex* autorius yra balta katė, o ne aš; net jei visad save pateikdavau kaip autorių tebuvau jį kuriančios rankos“ (versta mano). Luigi Serafini, *Decodex*, RCS Libri Spa, Milan, 2013, p. 10.

⁸³ „Morfema meta- skiria du lingvistinius lygmenis: objekto-kalbos (semiotinės sistemos) ir metakalbos“ (vertimas mano). Algirdas Julius Greimas, Joseph Courtés, „Metalanguage“, *op. cit.*, p. 188.

būdamą pasakymu (rašytojas su ranka-plunksnakočiu ir molbertu) savyje talpina ir dar vieną pasakymą (tekstą užrašinėje), ir to teksto sakymą (numanomą procesą: rankos-plunksnakočio judėjimą ir juodrašį).

Kaip buvo minėta, metadiegetinis pasakymas pirmosios iliustracijos atveju yra prancūziškas tekstas užrašinėje. Galima teigti, kad subjektas rašytojas-piešėjas užsiima teksto / kūrinio rašymu – vertės objekto konstravimu. Šis dėl savo neišbaigtumo ir ypatingo pozicionavimo atsiduria tarp *Codex Seraphinianus* ir intertekstu tampančio Prousto romano, užima tarpinę poziciją tarp piešinio ir teksto.

Čia vertėtų atsigręžti į iliustracijoje atpažįstamą romano fragmentą:

Apskritai, jei Andrė kalbėjo tiesą ir aš iš pradžių tąja tiesa nesuabejojau, tikroji Albertina, kurią pradėjau pažinti tik tada, kai sužinojau ją turint daug įvairių pavidalų, labai mažai skyrėsi nuo jaunos bakchantės, kuri, vos tik pasirodžiusi, jau pirmąją dieną buvo įminta it mįslė ant Balbeko užtvankos ir kuri padovanojo man daugybę įvairių ir besikeičiančių savo pusių, — taip mums artėjant miestas vis keičia savo pastatų padėtį erdvėje, ir mums atrodo, kad jis sunaikina, nutrina nuo žemės svarbiausią savo paminklą, vienintelį įžiūrimą iš tolo, bet galop, kai geriau jį pažįstame ir galime teisingai įvertinti, suprantame, jog tikrosios to miesto proporcijos atsiskleidė jau tada, kai pirmą kartą jį pažvelgėme, o visa, per ką ėjome, tebuvo virtinė viena po kitos besidriekiančių gynybinių linijų, kuriomis kiekviena būtybė atsiveria nuo mūsų žvilgsnio, ir norėdami pasiekti patį centrą turime patirti daug kančių, kad tas linijas vieną po kitos įveiktume⁸⁴.

Visų pirma į akis krenta atlikėjo – Albertinos – figūros daugialypiškumas. Ji apibūdinama kaip įminta *mįslė, miestas*, kuris keičia suvokėjo požiūrį prie jo artėjant ir *jauna bakchantė*, mažai besiskirianti nuo „tikrosios“ Albertinos. Galima pastebėti, kad didžioji dalis šio atlikėjo apibūdinimų yra dualistiški: tikroji Albertina vs jauna bakchantė, įminta vs. neįminta mįslė, nepažįstamas vs pažįstamas miestas. Abi apibūdinimo dalys ne tik susideda iš neperprantamo ir aiškaus polių, bet ir pasirodo per laikinį skirtumą: „iš pradžių“ vs „tik tada“, „vos tik pasirodžiusi“ vs „jau pirmąją dieną“, „mums artėjant“ vs „kai geriau jį pažįstame“. Pažinimo lūžis įvyksta ant Balbeko – neegzistuojančio miesto – užtvankos, vietos, kurioje taip pat lūžta vanduo. Tam, kad minėtas lūžis įvyktų, būtina įveikti erdvinę distanciją, kurią galima įvardinti kaip opoziciją *toli vs arti*.

⁸⁴ Darbe pateikiamas pilnas sakiny, kuriame fiksuojama nagrinėjamoje iliustracijoje cituojama teksto dalis. Šioje citatoje ji yra pabraukta. Marcel Proust, *Prarasto laiko beieškant*, iš prancūzų k. vertė Pranas Bieliauskas, Vilnius: Alma Littera, 2005, p. 172-173.

Ši opozicija tampa raktu tarp *uždara* ir *atvira* polių: priartėjus prie miesto ir / ar atsidūrus jo viduje išsitrina prieš tai turėtas žinojimas, „svarbiausio paminklo“, apibrėžiančio siekiamą pažinti objektą, žiūrint iš tolo pasirodanti perspektyvinė atskaitos taška. Subjektui, priverstam iš naujo pažinti jau pažįstamą objektą kitu rakursu atsiranda kelių perspektyvų galimybė: reikšmė konstruojama esant stebimo objekto viduje, kuriame atrandami dalykai papildomi prieš tai turėtą ir „svarbiausio paminklo“ – labiausiai išsiskiriančio objekto bruožo – sudarytą įvaizdį. Pats objektas, nors ir galimai apibendrinamas ir įvardinamas kaip „paminklas“, kuris gali būti laikomas stebimos būtybės reprezentacija, yra kur kas daugiau nei pastebimiausias ir labiausiai išsiskiriantis veiksnys, ir savyje talpina „daug įvairių pavidalų“.

Čia svarbi ir opozicija *toli vs arti*. Jei iš toli matomo miesto ir / arba objekto proporcijos žiūrinčiajam atskleidžia tikrąjį jo dydį, tai jo elementai žvelgiant iš arti (miesto vidaus) geba užstoti jau atpažįstamas jo dalis ir miestą pateikti kaip kažką nauja ir nepažįstama. Pagrindinį monumentą slepiančios ir stebėtoją apsupusios sienos pasirodo kaip sunkiai įveikiamos ir žvilgsnį blokuojančios „gynybinės linijos“, slepiančios jau pažįstamą vaizdą, ir kurias perėjus objektas, į kurį žvelgiama, vėl pasirodo kaip nauja visuma. Nepaisant to, minėtos „gynybinės linijos“ negali būti suvokiamos kaip paskiros dalys, kurias sujungus pagaliau prieinama prie žiūrinčiajam nuo pat pradžių atsiskleidusios objekto esmės. Omenyje visada turimas ir pats žiūrintysis, stebėtojas, jo trajektorija. Tai, kas jau pažįstama, t. y. matomas objektas neegzistuoja savaime ir atskirai nuo jį pažįstančiojo, vadinasi, jo suvokimas yra lydimas tam tikro subjektyvumo, asmeninės patirties.

Codex Seraphinianus kontekste aptartas intertekstas pasirodo kaip galima pozityvistinio mokslo kritika. Taip galima teigti ne tik dėl *Prarasto laiko beieškant* ir enciklopedijos sąsajos, bet ir intertekste pateikto požiūrio į pažinimą: net ir pažįstami objektai gali būti persvarstomi pažvelgus kitu kampu, subjektyviai, žinojimas apie juos praturtinamas, tačiau nebūtinai pakeičiantis požiūrį. Tokia pozicija matoma ir atsigręžus ir į patį *Codex*, kuris, pasitelkdamas atpažįstamas natūraliojo pasaulio figūras jas transformuoja, jungia ir taip įgalina kitokią, pasaulėžiūrį plečiančią prieigą prie kasdinių objektų taip jų iki galo ir nepakeisdamas. Čia ypatingai svarbi ir pasirinkta enciklopedijos forma – sudėtinės figūros pateikiamos kaip alternatyvus žinojimas, kvestionuojantis pozityvistinio mokslo kategoriškumą.

2.7. Figūratyvus rašto ir vaizdo santykis

Galiausiai verta apžvelgti ir tapymo svarbą, indikuojančią metadiegetinio kūrinio vaizdumą, tačiau tuo pat metu išskylančią kaip priešpriešą užrašinėje esančiam tekstui. Galimai laikomas tik išraiškos forma tekstas negali būti suprantamas kaip vaizdus konvenciniame tapybos kontekste. Nepaisant to, turint omenyje citatos literatūrinę prigimtį, vaizdumas nusikelia į turinį ir skaitytojo-žiūrovo vaizduotės matmenį, kuriame jis galimai pasirodo kaip savotiška parašyto teksto plastinė reprezentacija, – kitaip sakant, užrašinėje cituojamas tekstas gali būti suvokiamas kaip atvaizdas. Galima suponuoti, kad įvyksta grandininė reakcija – molberto figūra ir užrašinės pozicionavimas skatina perinterpretuoti situaciją ir plečia kai kurių figūrų suvokimą ir veikimo sferą. Šiuo atveju užrašinės funkcija praplečiama, o jai naujai suteikiama *tapybos* sema leidžia prilyginti ją drobėi. Dėl tokio mechanizmo vaizdumas tampa iššaukiamas ne ko kito, o atpažįstamų, tačiau tekstinių figūrų – kalbos ženklų referentai (kitaip tariant, tai, kas Greimo teorijoje vadinama figūromis) gali būti interpretuojami kaip vaizdai. Kitaip tariant, dėl atsirandančios retorinės figūros užrašinės-drobės žodžiai savo ruožtu suvokiami kaip piešiny. Tokiu būdu kuriama semantinė asociacija, kuri fiksuojama dvigubu sakymu ranka – raštu ir piešimu – pasireiškiančiu visame *Codex*'e.

Dėl šios priežasties būtina atkreipti dėmesį ir pabrėžti, kad savotiškas „rankų darbas“ yra ir visų *Codex* iliustracijų bruožas – visos jos pieštos pieštukais. Taigi, ir rašymas, ir piešimas yra neatsiejami nuo rankos ir įrankio. Rankraštis taip pat yra toks teksto būvis, kai šiame lieka „rankos įspaudas“, signalizuojantis apie kuriančiojo subjekto pastangą, pėdsaką. Saitas su ranka peržengia kalbos vidinių struktūrų ribas ir kyla ne iš to, ką galima pasakyti, bet iš to, kaip tai daroma. Turint omenyje tapybišką ir su plaštakų judesiu surištą iliustracijos subjekto būvį, kurį indikuoja molbertas ir plunksnakotis, galima teigti, kad: a) tiek rašymas, tiek tapymas šiuo atveju susiję su gyvybiniais procesais, viso kūno pajungimu vertės objekto gamybai (čia turima omenyje ne tik kraujo-rašalo cirkuliacija subjekto organizmu, bet ir virtualūs jo judesiai numanomo kūrybos proceso metu, savotiški alternatyvių pasaulių tvėrimo „ritualai“: rankos judesiai ir privalomas, besikartojantis rašalo pasisėmimas); b) rašymas ir tapymas hierarchiniu atžvilgiu lygiaverčiai ir vienas kitą keičia; todėl iliustracija ir tekstas gali perteikti tokią pačią informaciją be jokios pirmumo teisės, atsiranda intermedialumo matmuo. Pastarasis, Heinrich'o F. Plett'o dar vadinamas „medijos keitiniu“,

gali būti apibrėžiamas kaip vienos sistemos ženklo perkėlimas į kitą semiotinę sistemą⁸⁵. Plunksnakotis – įrankis, naudojamas išskirtinai rašymui – šiame kontekste įgauna teptuko bruožų, kuriuos priskiriame konceptualiai. Tokiu būdu intermedialiais galima vadinti ne tik kūrinius, bet ir figūras, įtarpinančias kelias medijas.

Kaip priešprieša šiam intermedialumui antrojoje iliustracijoje pasirodo tušinuko figūra. Ji suponuoja savotišką mechaniką, kuri nereikalauja rituališkumo bei nuolatinės cirkuliacijos. Taip pat galima teigti, kad tušinukas nereikalauja juodraščio ar pasiruošimo, yra „patikimesnis“ ir „patogesnis“ nei plunksnakotis. Verta pastebėti šios figūros aštrumą, indikuojamą ne tik nematomo, bet ir „mirtino“ smaigalio: tušinuku neįmanoma „tapyti“ taip, kaip subjektas tai daro plunksna, kuri yra elegantiška, lengva ir netgi gali būti laikoma truputį senamadiška. Tušinukas – beveik „naujausiųjų laikų“ išradimas, šiuolaikinis įrankis (užpatentuotas 1888), iliustracijoje pateikiamas kaip mirtį nešantis ginklas (ietis ar peilis). Kontrastuodama su plunksnakočiu, ši figūra atkreipia dėmesį ir į smaigalių skirtumus ir per juos pasireiškiantį paviršiaus pajautimą rankos atžvilgiu. Plunksnakotis, būdamas kūno dalimi, rašymą ranka pateikia kaip jutimišką, taktilinį, priešingą tušinukui, kuris gali būti suvokiamas ne tik kaip kietesnio smaigalio savininkas, bet ir pasižymintis tam tikra mechanika, atsietumu nuo rašančiojo, suponuojančio dvi skirtingas rašymo tradicijas ir dviejų rašymo būdų egzistavimą.

Šis skirtumas tarp figūrų tampa esminiu kalbant apie rašto ir vaizdo santykį ne tik analizuojamame kūrinyje, bet iš šių dienų kontekste, kartu išryškindamas ir jų figūratyvumo vaidmenį. Šiuolaikiniame pasaulyje vis dažniau atsisakant rašymo ranka kartu su juo nyksta ir gebėjimas jį perskaityti⁸⁶, pereinama prie mechaninėmis priemonėmis (kompiuteriais, planšetėmis, etc.) rinktų tekstų. Flusseris teigia, kad „rašymo gestas greit taps archainiu gestu, išreiškiančiu buvimo būdą, kurį pralenkė technologinis progresas“⁸⁷ (versta mano). Tokiame kontekste net ir paprastas rašymas ranka pretenduoja tapti (o kartais jau yra suvokiamas kaip) aseminis⁸⁸, bereikšmis, o žvelgiant iš *Codex* aptartos aseminio rašto perspektyvos – vaizdus.

⁸⁵ Heinrich F. Plett, *Intertextualities*, Berlin, New York: De Gruyter, 1991, p. 20.

⁸⁶ Užsienio mokyklose ir universitetuose plėtojant kompiuterinį raštingumą susiduriama su sunkumais skaitant dėstytojų ranka parašytus komentarus. Žr. Stephanie Reese Masson, „The Death of Cursive Writing“, *The Chronicle of Higher Education*, 2016. Prieiga per internetą : <https://community.chronicle.com/news/1625-the-death-of-cursive-writing> . [žiūrėta 2020 m. birželio 1 d.].

⁸⁷ Vilém Flusser, *Gestures*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014, p. 24.

⁸⁸ Net ir oficialių procesų, tokių kaip teismai ar edukacijos procesas, metu ima rasti atvejų, kai skaitantysis negali atpažinti ranka parašyto teksto. Vienas iš to pavyzdžių – žr. Karen Armstrong, „Cursive Handwriting in an Internet Age“, *International Scholarly and Scientific Research & Innovation*, Vol. 8, Nr. 11, 2014, p. 3601. Prieiga per internetą: <https://zenodo.org/record/1096938#.XuH8G0X7RPY>, [žiūrėta 2020 m. birželio 1 d.].

Tokią mintį pagrįstų ir Schwenger'is, kuris teigia, kad „tradicinis raštas jau yra atvaizdas, net jei mes jo neatpažįstame kaip tokio“⁸⁹ (versta mano). Kursyvui tampant vaizdu pats raštas įgauna naują, mechaninę formą, o šiuolaikiniame pasaulyje rašytinį tekstą vis dažniau pakeičia medijų siūlomi atvaizdai, tampantys nauja, savotiška „kalba“.

Tokia opozicija tarp vaizdo ir kalbos, tapymo ir rašymo bei jų kūniškos ir mechaniškos prigimties dualumo atsispindi ir analizuojamose iliustracijose, ji tematizuojama per figūratyvinę raišką. Kalbėdamas apie rašto linijškumą Flusseris jį susieja su procesualumu: „vakarietiškas mąstymas yra „istorinis“ ta prasme, kad pasaulį suvokia linijškai, taigi, kaip procesą <...>. Tas procesas yra sudedamasis – teksto skaitytojas seka atskirų dalių serija, kol pasiekia kulminaciją, kur įvyksta sintezė“⁹⁰ (versta mano). Taip pasirodantis net ir aseminis raštas, būdamas neperskaitomas, tampa nuoroda ir suponuoja „aprašomus“ procesus, kuriems iliustruoti *Codex Seraphinianus* pateikiamos statiškos ir techniškai judėjimą vaizduoti neįgalios iliustracijos. Tačiau čia kyla problema: užduotis paaiškinti aseminio rašto „turinį“ ir jo koduojamus procesus paliekama iliustracijoms, kurios savo ruožtu privalo būti analizuojamos. Susidūrus su atvaizdu fiksuojama priešinga kryptis: „paviršiaus medija, pavyzdžiui, paveikslas, apgręžia tą procesą: sintezė pasirodo iškart, o tada stebėtojas analitiškai atseka atskiras paveikslo dalis“⁹¹ (versta mano). *Codex Seraphinianus* atveju tokia grynai plastiškai pasirodanti iliustracijos esmė galiausiai ir lieka iliustracijoje, negali būti pilnavertiškai perkeliama į figūratyvią kalbą: negalint tiksliai įvardinti iliustracijoje vaizduojamos figūros skaitytojas privalo pasitelkti metaforas ir interpretaciją, sukurti savotišką naratyvą, kuris tampa būtinas norint iškomunikuoti atvaizde matomas reikšmes. Kitaip tariant, *Codex* figūrų neįmanoma atpasakoti nekuriant subjektyvaus naratyvo – jas reikia rodyti.

Toks per figūratyvią raišką tematizuojamas kalbos ir vaizdo santykis iškelia šiuolaikiniame pasaulyje vis aktualesnę ir jau trumpai paminėtą problemą: aštrėjantį kalbos ir vaizdo santykį. Vis labiau atsisakant rašytinės kalbos ir susitelkiant į medijas, kurios savo ruožtu kliaujasi lengviau ir greičiau suvokiamais atvaizdais, pereinama nuo linijinio link „visuminio“ – sintetinio – skaitymo, iš karto pateikiančio visą informaciją. Stokojančios natūraliojo pasaulio referento *Codex Seraphinianus* figūros tokia kontekste atkreipia dėmesį ir kvestionuoja kalbos ir vaizdo santykį bei abiejų šių priemonių pakankamumo ribas.

⁸⁹ Peter Schwenger, *Asemeic – The Art of Writing*, op. cit., p. 8.

⁹⁰ Villiem Flusser, *Writings*, Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2002, p. 21.

⁹¹ Peter Schwenger, *Asemeic – The Art of Writing*, op. cit., p. 6

Išvados

Apžvelgus Greimo ir Flocho semiotinę figūros sampratą bei su šia sąvoka susijusią problematiką, iškeltas figūros sąvokos pakankamumo klausimas. Atliekant enciklopedijos diskursinio lygmens analizę paaiškėjo, kad kūrinyje neveikia tradicinis greiminės semiotikos siūlomas figūrų skirstymas, nes atsiranda naujas natūraliojo pasaulio klases ir jų vertes modifikuojantis požiūris, reikalaujantis leksikalizuojant ir aprašant figūras griebtis retorikos. Sudarius klasių kvadratą fiksuojami tarp figūrų susiklostantys naujoviški ryšiai, kurie gali būti laikomi vienu iš vizualinių metaforų formavimosi principų.

Į analizę įtraukus subjektą, atsiranda erdvės formuoti naratyvumo principui, pasireiškiančiam ne per tekstiškai išreikštą būsenos transformaciją, bet per procesualius ryšius tarp figūrų. Tai leidžia nustatyti virtualius subjekto modalumus, buvimo būdą, teminį vaidmenį, taip pat atkreipiamas dėmesys ir į tai, kad per šius procesus galima atsekti ir laiko bei erdvės figūras, iš pirmo žvilgsnio nepasirodančias iliustracijose. Šios laiko figūros paprastai leksikalizuojamos, o šiuo atveju pasireiškia kaip figūratyvios procesualumo žymės, kurios savo ruožtu suteikia galimybę rekonstruoti iliustracijose fiksuojamą vyksmą, o kartu ir užčiuopti jo laikiškumą.

Suformavus *gyvybės* ir *mirties* verčių kvadratą nustatyta, kad esminė transformacija įvyksta sąryšyje su rašalo-kraujo figūra, kuri savo prisilietimu įgalina tradicinių figūrų virsmą ir suteikia joms retorines, perkeltines reikšmes. Karujo-rašalo figūra taip pat atveria galimybę figūrų sąryšius interpretuoti ir *kūrybos* bei *destrukcijos* terminais: įveiksminti subjekto kūno *nemirties* ir *gyvybės* klasių žymikliai tampa kūrinio, palaikančio dinamiką ir išlaikančio subjektyvumo žymes, gimties išraiška; tuo tarpu statiškumu ir atsietumu pasižymintis *negyvybės* ir *mirties* santykis, kuriame nepalaikoma cirkuliacija, gali būti įvardinamas kaip *destrukcija*. Užfiksuotuose procesuose per figūratyvinius žymiklius taip pat išryškėja ir *atminties* ir *užmaršties* santykis: subjektyvumą bei gyvybiškumo požymius talpinančios ir nuo cirkuliacijos nepriklausančios vertės laikomos išliekamumo išraiška; tuo tarpu nesavarankiškomis figūromis išreiškiamos vertės laikomos praeinamumo žymėmis. Visa tai atskleidžia ne tik konkrečioje iliustracijoje, bet ir visame *Codex Seraphinianus* akcentuojamą autorystės komentarą, sietiną su Barthes'o autoriaus mirties konceptu: diptiko ir paskutiniosios iliustracijos kuriamos rašytojo vizualinės metaforos figūratyviai nurodo du požiūrius į kūrybą, perskyrą tarp autoriaus ir skriptoriaus.

Analizuojant intertekstą (Prousto *Prarasto laiko beieškant*), *Codex Seraphinianus* figūratyviai pasirodo kaip pozityvistinio mokslo kritika: kvestionuodamas tradicinį pažinimą retorinio įvardinimo reikalaujančiomis figūromis ir klaidindamas aseminiu raštu kūrinys siekia išplėsti „žinojimo“ sąvoką ir pateikia kitus meninius kūrinius kaip alternatyvų mokslinį diskursą. Taip *Codex Seraphinianus* savo forma bei turiniu atkreipia dėmesį į šiuolaikiniame pasaulyje išskylantį ir vis aktualesniu tampantį vaizdo ir rašto santykį, kūrinyje atsispindintį per figūratyvinę raišką. Vizualinės figūros reikalaujančios retorinio aprašymo ir / ar įvardinimo galiausiai jame neišsitenka, skatina kurti subjektyvų naratyvą neperprantamiems procesams aprašyti ir reikšmei iškomunikuoti. Toks kelių medijų įtarpinimas figūrose formuoja vizualines metaforas ir kvestionuoja kalbos ir vaizdo ribas, jų pakankamumą.

Šame darbe atskleidžiant iliustracijų reikšmės formavimo ir skaitymo principus paneigiama ankstesniuose darbuose kelta hipotezė, kad *Codex Seraphinianus* iliustracijos taip pat, kaip ir jo raštas, gali būti laikomos aseminėmis. Jame taip pat buvo padėti pamatai *Codex* pasaulio klasifikacijos principų rekonstrukcijai, galinčiai pasitarnauti tolesniuose šio kūrinio ir enciklopediško tyrinėjimuose. Aptikti, tačiau detaliam neanalizuoti intertekstai bei iliustracijų ir kalbos ryšys leidžia numanyti intertekstualumo ir intermedialumo tyrimų svarbą tolesniems *Codex* tyrinėjimams, galintiems detaliam atskleisti komplikotą santykį tarp kalbos ir vaizdo.

Summary

Gintarė Valašinaite

Figure between language and visuality in Luigi Serafini's „Codex Seraphinianus“

The study analyses Luigi's Seraphini's *Codex Seraphinianus* – an imaginary encyclopedia of a nonexistent world, written in asemic language. While from the perspective of images this work of Serafini is associated with surrealism and hallucination, it also raises question of meaning not only on visual level, but also on the plane of scripture and its possibility to be deciphered. By imitating the form belonging to an old codex tradition *Codex Seraphinianus*, itself being a relatively new creation (released in 1981), also permits its reader to question categorical position of science by flipping the reading principle: whilst not being able to understand the text, the reader is forced to „read“ surreal images and relive the childish experience that existed before the knowledge of alphabet. This study is one of the first consistent semiotic analyses of Luigi Serafini's *Codex Seraphinianus*. The research is composed by applying principles of the classical semiotic analysis by Algirdas Julius Greimas and other sources of literary criticism.

The main focus of the study is a problem of figurativity and term „figure“ in relation with language and visuality. For this reason, the study is not only relevant to the field of literary, but also of plastic semiotics. In case of *Codex*, the term „figure“, understood as either lexicalization or description of plastic categories, appears as not sufficient to fully describe the object of the analysis – illustrations, and thus has to be amplified and use rhetoric figures in order to function. The main goal of the study is to reveal the principle of the formation of these visual metaphors, how they function as a description device and perform their rhetoric function, while also questioning the sufficiency of the term „figure“.

At first, the term „figure“ in literary and plastic semiotics is revised, problem of asemic and encyclopedia are discussed. The research focuses on the transformation procedures that occur between recognizable classes of the world objects, relation between text and image and the need of rhetoric figures in order to describe the object of analysis. The problem of figurativity is summarized, rhetoric related semiotic analysis procedures are discussed, and the commentary on the object itself, its relation to the question of an author and science is raised. The results of analysis are depicted in two veridiction squares and are summarized by linking them to the problem of text and image in today's world.

The analysis of discursive level allows discovering that the figure division used in traditional semiotics is invalid, because the transformations in figures undermine *a priori* division of the natural world, thus creating new entities. These new imaginary beings deny simple lexicalization and division into plastic categories, thus requiring rhetorical description, resulting in metaphor creation and revealing one of the principles in forming visual metaphors. The processes established between these new Codex'ian world classes allows to discover the subject and with it reveal its virtual modalities, thematic role (writer), figures of time and space, that appear as traces of processuality. The subject also underlines the figure of blood-ink, in relation to which binary oppositions of *life* and *death*, *creation* and *destruction*, *memory* and *oblivion* can be established. These oppositions lead to the question of author. The results of a discursive analysis show that *Codex* appears as critique to conventional science by raising works of art as legitimate sources of knowledge, questions the limits of text and image by using more than one mode of media in one figure, thus forming visual metaphors.

Literatūra

1. Alberca, Manuel *El pacto ambiguo: de la novela a la ficción*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.
2. Armstrong, Karen, „Cursive Handwriting in an Internet Age“, *International Scholarly and Scientific Research & Innovation*, Vol. 8, Nr. 11, 2014.
3. Babkina, Katerina „Luigi Serafini On How and Why He Created an Encyclopedia of an Imaginary World“, 2015.
4. Barthes, Roland, *Roland Barthes by Roland Barthes*, Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1994.
5. Barthes, Roland, *The Rustle of Language*, Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1989.
6. Barthes Roland, *Image-Music-Text*, London: Fontana Press, 1977.
7. Dix, Hywel, *Autofiction in English*, London: Springer International Publishing AG, 2018.
8. Eco, Umberto, *From the Tree to the Labyrinth: Historical Studies on the Sign and Interpretation*, Harward: Harward University Press, 2007.
9. Floch, Jean-Marie, „The Arms of the Moon Itself: Plastic Description of the Photograph ‚Nude No. 53‘ by Bill Brandt“, *American Journal of Semiotics*, Nr. 15, 2000.
10. Flusser, Vilém, *Does writing have a future?*, Mineapolis, London: University of Minnessota Press, 2011.
11. Flusser, Vilém, *Gestures*, Mineapolis: University of Minnesota Press, 2014.
12. Flusser, Villiem, *Writings*, Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2002,.
13. Giroud J.C. Panier L. „Semiotika. Diskurso analizės teorija“, iš prancūzų k. vertė D. Vaitkevičiūtė ir S. Žukas, *Baltos lankos*, Nr.1, Vilnius, 1991.
14. Genette, Gérard *Palimpsestes*, Paris: Seuil, 1982.
15. Gaze, Tim, *Asemic Movement 1*, 2008 m.
16. Greimas Algirdas Julius, „Figūratyvinė semiotika ir plastinė semiotika“, iš prancūzų k. vertė Kęstutis Nastopka, Rasa Čepaitienė, Gintautė Lidžiuvienė, *Baltos Lankos*, Nr. 23, Vilnius, 2006.
17. Greimas, Algirdas Julius, „Apie netobulumą“, *Iš arti ir iš toli*, Vilnius: Vaga, 1991
18. Greimas, Algirdas Julius, Courtés, Joseph, *Semiotics and Language: an analytical dictionary*, Bloomington: Indiana University, 1979.

19. Greimas, Algirdas Julius, *Struktūrinė semantika*, Vilnius: Baltos lankos, 2005.
20. Hjelmslev, Louis, *Prolegomena to a Theory of Language*, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1969.
21. Lotman, Jurij. *Kultūros semiotika*, iš rusų kalbos vertė Donata Mitaitė, sudarė Arūnas Sverdiolas, Vilnius: Baltos lankos, 2004.
22. Masson, Stephanie Reese, „The Death of Cursive Writing“, *The Chronicle of Higher Education*, 2016.
23. Murray Jack, „Proust, Montesquiou, Balzac“, *Texas Studies in Literature and Language*, Vol. 15, No. 1, 1973.
24. Melka, Tomi S., and Jeffrey C. Stanley, „Performance of Seraphinian in Reference to Some Statistical Tests“, *Writing Systems Research*, 4, Nr. 2, 2012.
25. Mosès, Stéphane, „Émile Benveniste and the Linguistics of Dialogue“, *Revue de métaphysique et de morale*, Vol. 32, Issue 4, 2001, p.
26. Tomi Melka, Stanley C. Jeffrey, „Performance of Seraphinian in Reference to Some Statistical Tests“, *Writing Systems Research*, 2012.
27. Nastopka, Kęstutis, *Literatūros semiotika*, Vilnius: Baltos lankos, 2010.
28. Serafini, Luigi, *Codex Seraphinianus*, 1981, Milan: Franco Maria Ricci.
29. Sjöberg, Sami „Natura denaturans: Asemicizm and Surreal Interconnectedness in the Codex Seraphinianus“, *Image and Narrative*, 1, Nr. 20, 2019.
30. Sverdiolas, Arūnas, Eric Landowski, *Algirdas Julius Greimas. Asmuo ir idėjos*, 2, Vilnius: Baltos lankos, 2018.
31. Stanley, Jeffrey Christopher „To Read Images Not Words: Computer- Aided Analysis of the Handwriting in the Codex Seraphinianus“, magistrinis darbas, 2010.
32. Schwenger, Peter „Codex Seraphinianus, Hallucinatory Encyclopedia“, 2001.
33. Vaitiekūnas, Dainius, *Literatūrinės semiotikos pradmenys*, Vilnius: Vilniaus pedagoginio universiteto leidykla, 2006.
34. Saussure, Ferdinand de *Bendrosios kalbotyros kursas*, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2014.
35. Schmidt, Andy, *The Insider's guide to creating comics and graphic novels*, Cincinnati: F&W Publications Inc, 2009.
36. Serafini, Luigi, *Decodex*, RCS Libri Spa, Milan, 2013.
37. Svankmajer, Jan, „Lekce Faust FRAGMENT 10“, *Youtube*, 2016.
38. Schwenger, Peter, *Asemic – The Art of Writing*, Minnesota: University of Minnesota Press, 2019.

39. *Merriam-Webster Dictionary*
40. *Online Etymology Dictionary*
41. Kövecses, Zoltán *Metaphor: A Practical Introduction*, New York: Oxford University Press, 2010.
42. Papadopoulos, John K., Urton, Gary, *The Construction of Value in the Ancient World*, Los Angeles: The Cotsen Institute of Archaeology Press, 2012.
43. Favazza, Armando, *Bodies under Siege*, Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press, 1987.
44. *Encyclopædia Britannica*.
45. Plett, Heinrich F., *Intertextualities*, Berlin, New York: De Gruyter, 1991.
46. Proust, Marcel, *Prarasto laiko beiėškant*, iš prancūzų k. vertė Pranas Bieliauskas, Vilnius: Alma Littera, 2005, p.

