

VILNIAUS UNIVERSITETAS

FILOLOGIJOS FAKULTETAS

Laura Kromalcaitė

Intermedialių literatūros studijų programa

Vardas Jimo Jarmuscho filmuose: funkcijos ir reikšmė

Magistro darbas

Darbo vadovė prof. dr. Irina Melnikova

Vilnius, 2024

Laura Kromalcaitė, „Vardas Jimo Jarmuscho filmuose: funkcijos ir reikšmė“ / “Name in the Films of Jim Jarmusch: Functions and Meaning”, magistro darbas, Vilnius: Vilniaus universitetas, 2024, p. 65.

Raktiniai žodžiai: Jarmusch, vardas, tikrinis daiktavardis, kinas, poetika, intertekstualumas.

Anotacija: Pasitelkus intertekstualumo teorijos bei kino poetikos studijų siūlomus įrankius, magistro darbe analizuojami Jimo Jarmuscho filmai *Mystery Train*, *Ghost Dog: The Way of the Samurai* ir *Paterson*. Darbo tikslas – atskleisti šiuose filmuose pasirodančių vardų (tikrinių daiktavardžių) funkcijas bei reikšmes. Analizėje išryškinami Jarmuscho kino poetikos bruožai bei aptariami intertekstiniai ryšiai, kuriuos aktyvuoja vardai.

Keywords: Jarmusch, name, proper noun, cinema, poetics, intertextuality.

Annotation: This Master thesis considers the issue of name (proper noun) in the three films by Jim Jarmusch: *Mystery Train*, *Ghost Dog: The Way of the Samurai* and *Paterson*. The thesis aims to reveal the functions of the names and the ways in which they participate in meaning-making. The examination focuses on the traits of the filmic poetics and discusses the intertextual relations activated by the names. The analysis is based on the ideas of studies in poetics of cinema and uses the tools and notions of the theory of intertextuality.

SANTRAUKA

Šiame magistro darbe analizuojama vardo problematika amerikiečių režisieriaus Jimo Jarmuscho (g. 1953) filmuose. Darbe aprašomas sudėtingo vardų tinklo bei skirtingų medijų sąveikos plotmių funkcijos ir jų produkuojamos reikšmės. Atliekant analizę laikomasi prielaidos, jog vardo samprata dėl specifinių vardui būdingų savybių (pvz. individualizuojančios funkcijos) aprėpia ne tik asmenvardžius (veikėjų, aktorių bei realių asmenybių) ir toponimus, bet ir filmų, knygų bei dainų pavadinimus. Jarmuscho kūrybai skirtuose mokslo darbuose buvo analizuoti Jarmuscho kino poetikos bruožai bei tam tikri šiam darbui svarbūs aspektai bei temos, tačiau vardas kaip reikšminga filmų struktūravimo ir intermedialius ryšius kurianti kino poetikos priemonė nebuvo aptarta. Tad šio darbo tikslas – išryškinti esminius Jarmuscho filmų poetikos bruožus, ypatingą dėmesį kreipiant į vardo pasirodymo būdus ir formas bei jo funkcionavimo dėsnius ir efektus.

Darbo objektas – trys vaidybiniai režisieriaus filmai, pasižymintys specifiniu vardų panaudojimu skirtingiems aspektams reprezentuoti: *Mystery Train* (1989), *Ghost Dog: the Way of the Samurai* (1999) ir *Paterson* (2016). Filmų analizė grindžiama Gerardo Genette'o intertekstualumo (ir kaip tam tikros jo atmainos suvokiamo intermedialumo) teorijos idėjomis bei Davido Bordwello kino poetikos studijų pasiūlytomis sąvokomis. Analizės dalyje aptariama, kokiais būdais pasitelkiant vardus į kiekvieną iš filmų „įrašomos“ naujos reikšmės bei kaip kuriamas filmų santykis su kitomis medijomis. Vardų pasirodymo ir funkcijų aptarimas atskleidžia filmo strategijas, leidžiančias kitoms medijoms – literatūrai ir muzikai – tapti esminiu filmų konstravimo pagrindu; išryškėja intertekstinių ryšių kūrimo būdai. Pasirinkti filmai – netipiški žanro požiūriu, tad aptariamas ir jų architekstinis ryšys su skirtingais žanro kanonais bei būdai, kuriais šie filmai transformuoja žanrines konvencijas.

Darbo išvadose teigiama, kad vardai Jarmuscho filmuose tampa pagrindine intertekstinių ir intermedialijų ryšių aktyvavimo priemone, žadinančia atmintį. Po vardu slypinčių reikšmių suvokimas reikalauja kultūrinių žinių, be kurių aktualizavimo prarandama dalis prasmės. Jarmuscho filmuose pasirodantys vardai yra daugiasluoksniai ir linkę „skilti“ – dažnai vienas vardas reprezentuoja skirtingus aspektus, pvz. *Paterson* tampa ne tik veikėjo, bet ir miesto bei literatūrinio kūrinio vardu. Kiti vardai nurodo į tam tikras savybes, kurios įvardijimo procedūros metu priskiriamos veikėjui, pvz. *Ghost Dogo* vardo atveju. Tuo tarpu *Mystery Train* atveju miesto vardas – Memfis tampa Elvio Presley'io sinonimu. Miestai režisieriaus filmuose dažnai reprezentuojami juose gyvenusių ar kūrusių asmenybių pagrindu, o veikėjų tapatybės konstruojamos literatūros pagrindu. Vardas

Jarmuscho filmuose ne individualizuoja, bet veikia grupuoja, konceptualizuoja ir leidžia kurti metaforas bei analogijas, tampančias istorijos ir jos raiškos stiliaus apibūdinimu. Vardas veikia kaip ypatinga, reikšmes kurianti kūrybinė strategija. Jis režisieriaus filmuose yra linkęs skilti, jo semantinis laukas praplečiamas. Renkantis specifines vizualines reprezentacijas laužomi kino žanrai, tad išryškėja ir architekstualumo problematika, atverianti kelią tolimesniems tyrimams.

TURINYS

ĮVADAS	6
Kritinės literatūros apžvalga	8
TEORINĖS ANALIZĖS GAIRĖS	11
Vardo samprata, kino poetika ir intertekstualumas	11
VARDAS JIMO JARMUSCHO FILMUOSE	14
<i>Mystery Train</i> – pavidalus keičiantis vardas-vaiduoklis	14
<i>Ghost Dog: The Way of the Samurai</i> – literatūros vardai kaip tapatybės sąlyga	27
<i>Paterson</i> : veikėjas, miestas, poema	39
IŠVADOS	57
LITERATŪROS SĄRAŠAS	60
SUMMARY	64

ĮVADAS

Šio darbo objektas – JAV kino režisieriaus Jimo Jarmuscho (g. 1953), kuris už savo antrąjį filmą Kanų kino festivalyje gavo „Camera d'Or“ apdovanojimą ir įsitvirtino kaip nepriklausomo (angl. *indie*) kino kūrėjas, vaidybiniai filmai ir jų poetika. Kaip rašo garsus amerikiečių kino teoretikas Davidas Bordwellas, „kiekvienos meno medijos poetika nagrinėja baigtą kūrinį kaip konstravimo proceso rezultatą – proceso, apimančio amato komponentą <...>, bendresnius kūrinio komponavimo principus ir jų funkcijas, poveikį bei naudojimą. Bet koks pagrindinių principų, kuriais remiantis kuriami artefaktai bet kurioje reprezentacinėje terpėje, ir iš tų principų kylančių padarinių tyrimas gali patekti į poetikos sritį.“¹ Trys pasirinkti filmai – *Mystery Train* (1989), *Ghost Dog: The Way of the Samurai* (1999) ir *Paterson* (2016) – darbe analizuojami kaip konstrukcijos, kuriose veikia (ir kurias kuria) tam tikros „taisyklės“ ir elementai, formuojantys estetinės ir intelektualinės pagavos efektus. Jarmuscho atveju tai – filmuose pasirodantys vardai, stilistinių figūrų pasikartojimai, montažo sprendimai (pavyzdžiui, įprotis filmą skirstyti į aiškiai atskirtus fragmentus), veikėjų figūros, specifinis miestų erdvių vaizdavimas. Šie aspektai kviečia kelti klausimus apie pasakojimo konstravimo būdo ypatumus ir reikšmes, kurias atveria filmo konstravimo strategijos.

Bendras žvilgsnis į režisieriaus filmus leidžia pastebėti, kad juose plėtojamos vienatvės, svetimumo ir kūrybos temos, pasaulis vertinamas iš marginalių perspektyvos. Siužetų centre atsiduriantys veikėjai yra ne sunkumus įveikiantys ir ryškias transformacijas patiriantys herojai, o veikiau pasyviai pasaulyje egzistuojantys subjektai, kurių transformacijos (jei tokių yra) – vidinės ir neakivaizdžios – kaip, pvz., Dono iš *Broken Flowers*. Veikėjų istorijos dažnai siejamos su jų egzistavimo ir judėjimo erdve – miestu, kuris pats tampa veikėju, turinčiu „veikiantį“ vardą, veidą ir balsą ir veikiančiu veikėjų būsenas bei motyvacijas. Veikėjų ir miesto bei jų sąveikos istorijos sutalpinamos į specifines formas, kuriomis laužomos žanrinės konvencijos. Kiekvienas iš trylikos režisieriaus kurtų vaidybinių filmų aktyvuoja vieno ar kito kino žanro konvencijas ir žadina tam tikrus žiūrovo lūkesčius, tačiau lūkesčių nepatenkina – Jarmuschas renkasi dekonstruoti žanrines formas; šiuo atveju dekonstravimas sietinas su intertekstualumu.

Kiekvienas režisieriaus filmas pasižymi kultūrinėmis nuorodomis, kuriančiomis itin ryškius ir sudėtingus intertekstinius ryšius, atveriančius daug „perskaitymo“ galimybių, o tuo pačiu savita kino poetika reflektuoja kūrybos procesą, kūrėjo santykį su kitų ir jo paties sukurtais kultūros objektais. Filmuose tiesiogiai cituojami, įvardijami ir/arba

¹ Bordwell, David, *Poetics of cinema*, New York: Routledge, 2007, p. 12.

vizualiai rodomi literatūriniai tekstai, minimi autoriai, kurių vardai tampa svarbiu reikšmių šaltiniu. Poetinis kalbėjimas ir kino priartėjimas prie literatūros dažnai reiškiasi vardinėmis nuorodomis į konkrečius tekstus. Kino dialogas su literatūra mezgamas ir kitais kino poetikos bruožais, pavyzdžiui, tam tikrais montažo sprendimais. Daugelio filmų siužeto struktūra sudaryta iš epizodų, kurie turi savo pavadinimus – kaip knygos skyriai. Filmuose taip pat gausu nuorodų į pop-kultūrą, muziką bei Holivudo kiną. Tokie filmo intertekstiniai ryšiai su kitomis medijomis, tekstais ir kultūra atveria papildomus suvokimo klodus, o kartu – perskaitymo galimybių daugį. Šie aptarti ryšiai užmezgami pasitelkiant vardus, tad jie atsiduria šio darbo centre. Tuo tarpu Jarmuscho filmų konstravimui būdingas nuoseklumas ir pasikartojantys stiliaus bruožai suteikia galimybę pamatyti, kaip dekonstruojami skirtingi kino žanrai, kokiais netikėtais būdais kino filme gali sąveikauti kultūrinės nuorodos bei kokias papildomas reikšmes jos atveria.

Siekiant tikslingai atlikti analizę, visų pirma, svarbu išskirti vardo pasirodymo būdus. Vardas Jarmuscho filmuose pasirodo kaip miesto pavadinimas, veikėjo vardas, už filmo ribų egzistuojančio subjekto (pavyzdžiui, rašytojo ar muzikos kūrėjo) vardas bei literatūros ir muzikos kūrinių pavadinimas. Remiantis režisieriaus filmuose aptiktais dėsningumais, vardus galima suskirstyti į tris dominuojančias kategorijas: miesto vardas, veikėjo vardas ir kultūros darinių vardai. Vardai filmuose užrašomi ekrane, parodomi susieti su objektu (pvz. knyga ar gatvės ženklų), ištariami užkadriniu balsu diegetiškai arba nediegetiškai. Įprastai vardas individualizuoja – erdvės fragmentą, žmogų, gyvūną, daiktą, tačiau Jarmuscho atveju vardo funkcijos praplečiamos – pasitelkdamas juos, režisierius savo filmuose ieško kultūros atspindžių ir juos reflektuoja, tuo pačiu metu filmus „įkrauna“ papildomomis reikšmėmis. Jarmuscho atveju teorinis vardo reikšmės klausimas komplikuojasi: jo reikšmė varijuoja arba jis jungia kelias reikšmes, žadina atmintį (vardas kaip intertekstinė nuoroda) ir panaudoja ją skirtingiems aspektams reprezentuoti. Jimo Jarmuscho filmuose „apverčiamas“ konvencinis požiūris į vardą – vardas paverčiamas imlesniu nei bendrinis žodis, turinčiu semantinio potencialo, kurį aktualizuoja filmo kontekstas.

Vardų analizė suteikia galimybę svarstyti ne tik apie vardų produkuojamas reikšmes, bet taip pat atveria kelią mąstyti ir apie tai, kaip specifiniai kino kūrimo įpročiai (netradicinis vardo naudojimas, taip pat įprotis skirstyti filmą į fragmentus ir įterpti literatūrinius paratekstus) veikia žanrą. Nors aptariami filmai akivaizdžiai nurodo į žanrinį kiną, tačiau kartu jais ardomi pažįstami žanriniai modeliai; Jarmuscho filmų žanrinis apibūdinimas tampa beveik neįmanomas.

Kritinės literatūros apžvalga

Kalbant apie temos ir objekto ištirtumo lygį, iki šiol straipsniuose bei knygose aptarta išties daug su Jarmuscho filmais susijusių ir šiam darbui aktualių temų – intertekstualumo, kino poetikos principų, žanrinių konvencijų laužymo ir kitos. Akivaizdu, jog režisieriaus filmų populiarumas kartu su jų gilumu ir gebėjimu taikliai reflektuoti žmogiškąją būtį pasitelkiant specifines stilistines priemones paskatino daug tyrėjų nagrinėti jų savitumą. Straipsnių autoriai dėmesį kreipia į intertekstualumą, muzikos, literatūros ir naratyvo ryšį bei atskirus motyvus, pavyzdžiui, kelionės, miesto erdvės vaizdavimą, tuo tarpu knygų autoriai aprėpia gerokai platesnį temų lauką.

Tyrėjai ir kritikai, aptarinėjantys Jarmuscho kūrybą paskiruose straipsniuose, analizuoja filmuose atsispindinčius kultūrinius skirtumus (Carmichael 1994), JAV erdvės ir miesto vaizdavimą (Bocuzzi 2000; Blum 2010; Irwin 2017; Nastase 2019), intertekstualumą ir intermedialumą (Montero 2021), muzikos vaidmenį (Gonzalez 2003; Gasiulytė-Dautartienė 2015), kino pasakojimo ir literatūros ryšį (Curley 2008; Welty 2014; Chan 2016), mitus (Ahmadi, Ross 2012), kelionės motyvą (Rožic 2016; Duarte 2017).

Išsamiausiai Jarmuscho filmai aptariami Juano A. Suarezo knygoje *Jim Jarmusch (Contemporary Film Directors)* (Suarez 2007). Knygoje pristatomi septyni filmai, taip pat ir platesnis režisieriaus kūrybos kontekstas, ieškoma estetinių ištakų, turėjusių reikšmės režisieriaus kūrybai. Aptariamas jo ryšys su bitnikų literatūra, minimalizmu, pankų kultūra, rokenrolu, gatvės fotografija, hip-hopu, Holivudo kinu, Europos siurrealizmu ir t.t. Plačiai tiriami kino poetikos ir kalbėjimo būdo bruožai bei režisieriaus išskirtinumas nepriklausomo kino lauke, santykis su kino žanrais, pasikartojimo svarba, intertekstualumas bei dialogas su ankstesniais režisieriaus filmais. Autorius svarsto būdus ir strategijas, tarnaujančius skirtingų sluoksnių „suklojimui“ viename filme, pavyzdžiui, kino juostoje *Dead Man* pasitelkiama vesterno struktūra ir ikonografija (tai tampa filmo pamatu), tačiau šis sluoksnis persidengia su Williamo Blake'o poezija, siurrealistiniu Henrio Michaux tekstu, Neilo Youngo muzikos takeliu. Tuo tarpu filme *Ghost Dog: The Way of the Samurai* susipina samurajų, jakuzų, *noir*, kovos menų žanrai, kuriuos papildė hip-hop'o muzika, RZA muzikinis takelis ir keli literatūros kūriniai. Kitaip tariant, šioje knygoje Suarezas taikliai užčiuopia Jarmuscho filmų daugiasluoksniškumą ir mikliai nuardo tankius filmų audinių sluoksnius tam, kad parodytų, kokios strategijos ir kokie reikšmių šaltiniai po jais slypi.

Kitose režisieriaus filmams skirtose knygose svarstomų aspektų ratas kiek siauresnis. Veikalų autoriai aptaria žanro problematiką, montažo ypatybes,

intertekstualumą, garsą plačiąja prasme bei poetiškumą. Ana Backman Rogers knygoje *American Independent Cinema: Rites of Passage and the Crisis Image* (Rogers 2015) išsamiai nagrinėja vesterno žanro problematiką filme *Dead Man*, o tuo pačiu – ir jame pasirodančias žanro dekonstrukcijos strategijas. Nemažai kalbama apie erdves, jų ištuštinimą kaip vieną iš žanro konvencijų laužymo strategijų. Išsamiau analizuojamas filmas *Broken Flowers*, kuriam būdingi kelio filmo (angl. *road movie*) bruožai. Atskleidžiamas filmo santykis su pasirinktu žanru; jis kuriamas pasitelkiant tam tikrus montažo sprendimus ir pasikartojimo motyvą, būdingą daugeliui Jarmuscho filmų. Patrizio Lombardo knygoje *Memory and Imagination in Film* (Lombardo 2014) glaustai aptariamos naratyvo ir montažo ypatybės, pavyzdžiui, pasakojimo skirstymas į epizodus. Taip pat trumpai išryškinami tam tikri Jarmuscho kino poetikos bruožai – literatūriniai intertekstai, poetiškumas, kontrastingų kultūrų jungimas, pavyzdžiui, samurajų ir hip-hopo kultūrų dialogas filme *Ghost Dog: The Way of the Samurai*. Jonathano Rosenbaumo knygoje *Cinematic Encounters 2* (Rosenbaum 2019) glaustai aptariamos nuorodos į ankstesnius Jarmuscho filmus, kūrybos temos ir režisieriaus ryšys su poezija. Užsimenama apie iki šiol mažai analizuotus filmus *Only Lovers Left Alive* bei *Paterson* – kalbama apie ryšį tarp jų, panašumus bei kūrybą kaip vieną pagrindinių šių filmų temų. Sara Piazza knygoje *Jim Jarmusch: Music, Words and Noise* (Piazza 2015) gilinamasi į garsą ir įvairias jo formas Jarmuscho filmuose – nuo ištauto žodžio poetikos iki muzikinio takelio, trumpai užsimenama apie literatūros nuorodas, pasakojimo struktūros ypatybes. Lyginami filmai *Ghost Dog: The Way of the Samurai* ir *Dead Man* – aptariamas abiemis būdingas poetiškumas, nuorodos į kitus kultūrinius tekstus. Kalbama apie *Ghost Dog: The Way of the Samurai* pasirodantį literatūros kūrinį *Hagakure*² – jo kontekstą, ryšius su šiuolaikine kultūra, kuriuos steigia Jimas Jarmuschas, pasirinkdamas cituoti japonų samurajų tekstą filme apie JAV gangsterius. Be *Hagakure* autorė aptaria ir *Rashomon*³ knygą, kuri filme tiek rodoma, tiek tiesiogiai komentuojama. Toliau aptariamas poetiškumas filme *Down By Law*, svarstoma, kaip konstruojamas poeto įvaizdis *Only Lovers Left Alive*, analizuojamas literatūriškumo aspektas filme *Mystery Train*, o pasikartojimas išryškinamas kaip reikšminga konstravimo strategija ir vienas svarbiausių Jarmuscho kino poetikos bruožų.

Šiame darbe pateikiama analizės perspektyva nekonfliktuoja su bendromis Jarmuscho kino tyrimų tendencijomis – jame taip pat kreipiamas dėmesys į intertekstualumą, erdvių specifiką bei žanro problematiką, tačiau tyrimo centre atsiduria vardas, tampantis atspirties tašku intertekstualumo ir architekstualumo bei erdvės

² Turima omenyje Yamamoto Tsunetomo knyga *Hagakure* (1716), laikoma praktiniu ir dvasiniu samurajų gidu.

³ Ryūnosuke Akutagawa knyga *Rashomon* (1915).

problematikai tirti. Tyrimų, kuriuose būtų išsamiai aptariami Jarmuscho filmuose pasirodantys vardai ir jų funkcijos bendroje reikšminėje teksto struktūroje, nepastebėta, tad galima teigti, jog tema – nepakankamai ištirta ir nauja kino tyrimų kontekste. Analizei pasirinkti trys filmai, kuriuose ryškiausiai atsiskleidžia specifiniai vardo panaudojimo būdai – *Mystery Train*, *Ghost Dog: The Way of the Samurai* ir *Paterson*. Tuo tarpu likusieji režisieriaus filmai aptariami kaip svarbus bendrinis režisieriaus kino kontekstas. Turint omenyje tai, jog jo filmuose pasirodantys vardai tebėra nepakankamai ištirti, galima teigti, jog pasirinkta **darbo tema** yra aktuali, o gilesnis žvilgsnis į vardo ryšį su Jarmuscho filmų naratyvo ir žanrinių konvencijų (de)konstravimu gali padėti išryškinti tam tikrus kino konstravimo bruožus bei suteikti reikšmingų įžvalgų tolimesniems tyrimams. Aptartuose straipsniuose ir knygoje taip pat stinga žvilgsnio į platesnį kultūros lauką, kuriam priklauso režisieriaus filmai, ir į kultūrinius aspektus, kurie yra nuolat reflektuojami ir susiję su vardais, tad jie taip pat įtraukiami į darbe svarstomų klausimų lauką.

Darbo tikslas – išryškinti esminius Jarmuscho filmų poetikos bruožus, ypatingą dėmesį kreipiant į vardo pasirodymo būdus ir formas bei jo funkcionavimo dėsnius ir efektus.

Darbo naujumas. Iki šiol režisieriaus filmuose pasirodanti specifinio įvardijimo strategija moksliniuose darbuose nebuvo analizuota.

Pasirinktą **teorinę prieigą** padiktavo tyrimo objektas. Peržiūrėjus trylika vaidybinių Jarmuscho filmų buvo pastebėta, jog juose esantys vardai – neatsitiktiniai, o įkrauti kultūrinėmis reikšmėmis, aktyvuojantys žiūrovo atmintį ir vaizduotę bei atveriantys kelią analizuoti kūrybines strategijas, tad šio darbo centre – vardas – jo funkcijų ir reikšmės problematika. Vardo samprata darbe aprėpia visą filmuose aptinkamų tikrinių daiktavardžių sritį – veikėjų vardus, miestų, kultūros objektų, knygų pavadinimus. Kadangi Jarmuscho filmuose pasirodantys vardai ne tik įpinami į intertekstualumu pasižymintį filmų audinį, bet ir patys dažnai yra intertekstualūs, o filmai konstruojami architekstiniame dialoge su skirtingomis žanrinėmis formomis, teoriniu analizės pamatu tampa intertekstinė (Gérard'o Genette'o terminais – transtekstinė) prieiga ir jos pasiūlyti ėjimai.

Uždaviniai:

1. Išskirti vardus ir išryškinti jų temines kategorijas.
2. Ištirti vardo kaip ypatingos, reikšmes kuriančios kūrybinės strategijos vaidmenį, jos ryšį su intertekstualumu ir kitomis filmų strategijomis.
3. Atskleisti, kaip vardai dalyvauja architekstiniame dialoge, kaip jie prisideda prie žanrinių konvencijų laužymo ir kokias reikšmės strategijas kuria.

Darbo struktūra. Darbą sudaro įvadas, skyrius, kuriame aptariamos teorinės analizės gairės ir pagrindinės analizėje taikomos sąvokos, trys analizės skyriai, išvados ir literatūros sąrašas.

TEORINĖS ANALIZĖS GAIRĖS

Vardo samprata, kino poetika ir intertekstualumas

Kaip minėta anksčiau, darbe analizuojama Jarmuscho filmų poetika – kino ypatumai ir jų dėsniai, organizuojantys filmą kaip tam tikrus efektus sukuriantį estetinį ir reikšminį darinį, kuriame ypatingą vaidmenį atlieką vardas. Vardo problematika įvairiais aspektais tiriama skirtingose mokslo srityse – kalbotyroje ir jos šakoje onomastikoje, kalbos filosofijoje ir logikoje, taip pat antropologijoje bei semiotikoje. Onomastikoje nagrinėjami „onimai“ (gr. *onyma* – vardas) – žodžiai ar žodžių junginiai, kuriais įvardijamos gyvos būtybės (žmonės, gyvūnai) ir objektai (vietovės, astronominiai kūnai ir pan.), t.y. vardų ir pavardžių, vietovardžių (toponimų) ir gamtos objektų pavadinimai, jų kilmės, etimologijos ir morfologijos klausimai⁴. Kalbos filosofų dėmesys nukreiptas į įvardijimo procesų logiką ir dėsnius, universalumo ir specifiškumo, vardo semantikos ir pragmatikos problemas⁵, tuo tarpu antropologų – į vardų kaip kultūrinių konstruktų, kurių analizėje svarbu atsižvelgti į vietos bei laiko papročius ir praktikas, funkcionavimą kalbiniame kontekste ir socialinėje aplinkoje⁶. Semiotinė prieiga svarsto vardo ir įvardijamo objekto santykio, ryšio tarp bendros ir kontekstinės žodžio reikšmės formavimosi ir vardų vartojimo funkcijų klausimus⁷. Taigi vardo problematika egzistuoja tarpdisciplininiame lauke, bet skirtingos mokslo sritys analizuoja skirtingus šios problematikos aspektus, dažnai neatsižvelgdamos į kitų mokslo laukų tyrimus ir idėjas⁸, ir tai skatina teoretikus bent dalinai aprėpti ir apmąstyti vardo tyrimų visumą⁹.

⁴ Žr. Hough, Carole, *The Oxford Handbook of Names and Naming*, United Kingdom: Oxford University Press, 2016.

⁵ Žr. Zabeeh, Farhang, *What Is in a Name? An Inquiry Into the Semantics And Pragmatics Of Proper Names*, Hague: Martinus Nijhoff, 1968.

⁶ Žr. De Stefani, Elwys, „Names and Discourse“, in: *The Oxford Handbook of Names and Naming*, edited by Carole Hough, United Kingdom: Oxford University Press, 2016, p. 53.

⁷ Pärli, Ülle, „Proper name as an object of semiotic research“, In: *Sign Systems Studies*, Tartu: University of Tartu, Vol. 39, No. 2/4, 2011, p. 197.

⁸ Zabeeh, Farhang, *What Is in a Name? An Inquiry Into the Semantics And Pragmatics Of Proper Names*, Hague: Martinus Nijhoff, 1968, p. 6.

⁹ Žr., pvz., Van Langendonck, Willy, *Theory and Typology of Proper Names*, Hague: Gruyter, 2008; Algeo, John, „Is a Theory of Names Possible?“, in: *Names*, Vol. 58, No 2, 2010, p. 90 – 96. Prieiga internete: <https://doi.org/10.1179/002777310X12682237915106> [žiūrėta 2024-01-29]; Algeo, John, „Onomastics as an Interdisciplinary Study“, in: *Names*, Vol. 48, No 3, 2000, p. 235 – 274. Prieiga internete: <https://doi.org/10.1179/nam.2000.48.3-4.265> [žiūrėta 2024-01-29].

Šiame darbe nesigilinama į teorines vardą analizuojančių prieigų problemas, nesvarstomos jų sąvokų ir siūlytų sprendimų komplikacijos. Darbe naudojami pagrindiniais onomastikos ir semiotikos idėjomis, kurios nėra kvestionuojamos prieigų visumoje. Vardu čia vadinamas platus ratas tikrinių žodžių (asmenvardžiai ir toponimai, meno tekstų pavadinimai ir kt.), kurie priešinami bendriniais žodžiams – onomastikos terminais, apeliatyvams (lot. *appellativus* – bendrinis), žymintiems ir visą daiktų ar gyvų būtybių rūšį, ir pavienį daiktą ar rūšies pavyzdį (pvz., „žmogus“). Darbe svarstomi perskyros tikrinis *versus* bendrinis žodis aktualizuojami vardo aspektai, jų raiška ir funkcionavimas meno tekstuose (filmuose). Dėmesys kreipiamas į toliau išdėstomus, vienas su kitu susijusius klausimus.

1) Referencijos/ identifikavimo/ individualizavimo klausimas.

Kitaip nei bendriniai žodžiai, žymintys ir visą daiktų ar gyvų būtybių rūšį, ir kiekvieną atskirą tos rūšies objektą, vardai nurodo į atskirą subjektą ar objektą ir atlieka identifikavimo ir individualizavimo funkciją¹⁰, nepaisant to, kad tuo pačiu vardu kalboje gali būti įvardijami skirtingi daiktai ar asmenys.

2) Bendrinių vardų virsmo tikriniais (onimizacijos) ir atvirkščiai (deonimizacijos) klausimas.

Kalboje yra onimų, atsiradusių iš apeliatyvų pirminės reikšmės išnykimo būdu (apeliatyvas „ąžuolas“ → onimas „Ąžuolas“), bet ir patys onimai gali virsti apeliatyvais, kai „išblanksta juo pavadinamo objekto konkretumas, prasiplečia jo vartojimo sfera ir suabstraktėja žodžio semantinis turinys“¹¹, pvz., bendrinis žodis „lovelasas“ – mergininkas, suvedžiotojas atsirado iš anglų rašytojo Samuelio Richardsono romano *Klarisė (Clarissa, or The History of a Young Lady, 1748)* veikėjo Lovelaso (Robert Lovelace) pavardės. Onomastikoje tokie virsmai nagrinėjami diachroninėje perspektyvoje.

3) Denotacijos vs konotacijos ir reikšmės klausimas.

Tikrinių vardų apibrėžimuose visuomet akcentuojama indivizualizavimo-išskyrimo funkcija suponuoją konkrečioje situacijoje pavartoto vardo denotato (to, kas pavadinama žodžiu ar ženklu, nuo lot. *denotatus* – pažymėtas) unikalumą ir leksinės reikšmės „antriškumą“ ar paneigimą, palyginus su apeliatyvu: pagrindine tikrinio vardo kaip kalbos ženklo reikšme/signifikatu laikomas jo ryšys su denotatu, suartinantis vardą su deiktinėmis kategorijomis, tad sutapatinantį denotatą su reikšme/signifikatu. Šis (konkrečioje situacijoje besireiškiantis) tapatinimas leidžia tyrėjamas abejoti ir galimybėmis kalbėti apie

¹⁰ Pärli, Ülle, „Proper name as an object of semiotic research“, in: *Sign Systems Studies*, Tartu: University of Tartu, Vol. 39 No. 2/4, 2011, p. 199.

¹¹ Enzdelytė, Renata, „Onimai“, in: *Visuotinė lietuvių enciklopedija*. Prieiga internete: <https://www.vle.lt/straipsnis/onimai/> [žiūrėta 2024-01-29].

tikrinių vardų reikšmę, ir apie konotacijų atsiradimo galimybes.¹². Šiame darbe pasirinkta vardus pateikti originalia kalba – tam, kad būtų galima užčiuopti in interpretuoti jų reikšmes.

Taigi, pasitelkiant esmines onomastikos idėjas, šiame darbe siekiama iširti onimų naudojimo ir funkcionavimo ypatumus Jarmuscho tekstuose, būdus, kuriais jie įrašomi į intertekstinį filmų audinį, ir jų vaidmenį bendroje estetinėje ir reikšminėje filmų struktūroje. Kadangi visi Jarmuscho filmai pasižymi neslepianu intertekstualumu (plačiaja ir siaurąja prasme), analizėje remiamasi Genette'o transtekstualumo koncepcija, kurioje skiriami penki santykių tipai:

- 1) Intertekstualumas – kai vienas tekstas įterpiamas į kitą tekstą;
- 2) Paratekstualumas – teksto ribiniai elementai – įžangos žodžiai, viršeliai;
- 3) Architektualumas – teksto santykis su bendresniu diskurso tipu (pvz., žanru);
- 4) Metatekstualumas – santykis, siejantis tekstą su jį komentuojančiu tekstu, Jarmuscho atveju – nuorodos į ankstesnius režisieriaus filmus;
- 5) Hipertekstualumas – ryšys, siejantis hipertekstą (naujesnį tekstą) su hipotekstu (anksčiau sukurtu tekstu).

Ypatingas dėmesys kreipiamas į su „kalbėjimo būdu“ bei žanrinių formų transformacijomis sietiną architekstinį ryšį, kuriame taip pat dalyvauja vardas. Darbe laikomasi požiūrio, jog kiekviena nuoroda į kitą tekstą – tai reikšmės židynys, kviečiantis ieškoti kitos, neakivaizdžios reikšmės. Transtekstinių ryšių tyrime siekiama atskirti prasmėkūros požiūriu svarbias nuorodas nuo tų, kurios atlieka pagalbines funkcijas, nedaro rimtos įtakos reikšmės kūrimo(si) procesams.

Kino poetika. Tiriant vardus, kurie filmuose tampa pasikartojančiais struktūros elementais, daugiausiai dėmesio skiriama filmo stiliui ir Jarmuscho kino poetikai. Dėmesys kreipiamas į tyrimui reikšmingus pasakojimo struktūros niuansus ir stilistinius elementus. Tam pasitelktos amerikiečių kino teoretiko Davido Bordwello siūlomos sąvokos bei kino poetikos samprata, trumpai pristatyta įvado pradžioje. Kino poetikos tyrimų laukas įprastai apima tematiką (pavyzdžiui, kai kreipiamas dėmesys į tam tikrą filme plėtojamą temą), naratyvo ypatumų tyrimus bei stilistikos aspektą, kuris svarbiausias šiame darbe. Stilių Bordwellas apibrėžia kaip filme sistemingai naudojamas kinematografinės priemonės, kurios įvairiais būdais sąveikauja su siužetu¹³. Analizuojant stilių, svarbiausia tampa tai, kokiais vizualiniais ir garso sprendimais (kurie apima paskiras detales, pasirinktą muzikinį

¹² Žr. Hough, Carole, *The Oxford Handbook of Names and Naming*, Oxford: Oxford University Press, 2016, p. 24.

¹³ Bordwell, David, *Narration in the Fiction Film*, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1985, p. 50.

takelį, montažo sprendimus) konstruojamos paskiros reikšmės, o galiausiai – pasakojimo visuma.

Kalbant apie kino poetikos tyrimą, Bordwellas išskiria šias tarpusavyje glaudžiai susijusias dedamąsias: detalės, jų pasikartojimo dažnis, tikslai, principai, praktinis pritaikymas ir apdorojimas¹⁴. Kino poetikos prieiga siūlo į filmą žvelgti kaip į visumą – konstrukta, kuriame kiekviena detalė reikšmiškai įgalina kitas. Taigi, reikšmingu tapti gali ir muzikinis takelis, ir kameros judėjimo trajektorija, veikėjo marškinėlių spalva ar kita detalė. Tad svarbiausia užduotimi tampa pastebėti tas detales ir dėsnius, kurie pasižymi sistemiškumu ir prasmingiausiai prisideda prie pasirinkto aspekto analizės. Būtent jie leidžia pagrįsti ir verifikuoti interpretaciją bei identifikuoti kūrybines strategijas. Išskyrus tyrimui reikšmingas detales, dėmesys kreipiamas į jų pasikartojimus – kokiuose kontekstuose šios detalės aptinkamos, kaip jos parodomos. Kartu su pasikartojimais išryškėja ir tam tikra struktūra, modeliai bei funkcijos. Įprastai struktūros veda prie principų – dažniausiai šioje fazėje aptinkamos įvairios normos ir konvencijos, dėl kurių tos detalės filme pasikartoja. Konvencijos yra centrinė kino poetikos tema, o normas galima vertinti kaip tam tikrus principus, kurie šias konvencijas valdo. Tiesa, Jarmuscho atveju konvencijų klausimas komplikuojasi, kadangi jos sistemingai laužomos. Galiausiai, apdorojimu Bordwellas vadina įvertinimą, kaip filmas paveikia žiūrovą, kaip / ar jis supranta sudėtingus stilistinius konstruktus. Dėl to, kad filmas vienaip ar kitaip veikia žiūrovą, Bordwellas teigia, jog poetika, visų pirma, yra mentalinės prigimties¹⁵, t.y. kinas veikia žiūrovo protą aktyvuodamas tam tikrus mąstymo modelius. Kaip pagrindinį kino poetikos klausimą Bordwellas įvardija šį: kaip filmai sukonstruoti tam, kad sukeltų tam tikrą poveikį?¹⁶ Šiame darbe taip pat laikomasi požiūrio, jog filmas kviečia žiūrovą atlikti tam tikras operacijas, kurių vienas pagrindinių tikslų – „perskaityti“ ir suprasti filmo istoriją¹⁷.

VARDAS JIMO JARMUSCHO FILMUOSE

Mystery Train – pavidalus keičiantis vardas-vaiduoklis

Mystery Train (1989) – tai komedija-drama, sudaryta iš trijų dalių: „Far from Yokohama“, „A Ghost“ ir „Lost in Space“. Kiekvienoje iš jų pasakojamos trys per tą pačią

¹⁴ Bordwell, David, *Poetics of cinema*, New York: Routledge, 2007, p. 24.

¹⁵ Ten pat, p. 44.

¹⁶ Ten pat, p. 54.

¹⁷ Ten pat, p. 93.

parą nutikusios istorijos, kuriose atsiskleidžia individualus veikėjų santykis su Memfio miestu ir kultūrine Elvio Presley'io figūra. Pirmoje dalyje pasakojama apie 1950-ųjų JAV muzikine scena besižavinčią stilingą paauglių porėlę Jun ir Mitzuko iš Japonijos, kuri į Memfį atvyksta ieškoti to meto muzikos atlikėjų pėdsakų. Antroje dalyje pasakojama italės našlės Luisos, dėl netikėtos vyro mirties neplanuotai likusios Memfyje, istorija. Trečios dalies centre atsiduria neseniai merginos ir darbo netekusio Johnny'io ir dviejų jo draugų nuotyčiai, o tarp jų – ir nusikaltimas naktiniame Memfyje. Visų veikėjų kelionė miesto erdvėmis baigiasi ten pat – keistame *Arcade* viešbutyje.

Kad filmas sudarytas iš trijų skirtingų istorijų, nurodoma jau filmo reklaminiu plakatu. Kiekvienos šių istorijų stop-kadras vizualiai apipavidalinamas lyg atskiras plakatas ir prie kiekvieno iš jų pakartojamas filmo pavadinimas bei užrašas: *a film by Jim Jarmusch*. Kiekvienas paveikslėlis vizualiai pakartotas du kartus, tad iš pirmo žvilgsnio primena kino juostą. Nors visi trys segmentai vizualiai „sukabinti“ vieni su kitais – vienas



1 pav. Filmo *Mystery Train* reklaminis plakatas

vaizdinys seka kitą, tačiau tuo pačiu jie – ir izoliuoti – kiekvienas savo rėmelyje. Tokiu būdu paratekstu netiesiogiai siūloma kiekvieną iš skyrių žiūrėti (ir suvokti) kaip autonomišką istoriją. Tokį perskaitymo būdą siūlo ir griežta vidinė filmo struktūra – šios dalys atskiriamos vizualiai – juodame fone užrašant kiekvienos iš jų pavadinimą. Nepaisant to, jas jungia ir tarpusavyje susieja bent keli pasikartojantys motyvai ir temos: Presley'is, viešbučio darbuotojai, Memfio gatvių ir *Arcade* viešbučio erdvės, romantinių santykių tematika, binarinė opozicija sava-svetima. Verta atkreipti dėmesį ir į tai, kad pavadinimą sudarantys žodžiai atskiriami vaizdu, reprezentuojančiu kadra iš kiekvienos dalies. Paskirų žodžių pakartojimas kuria „veidrodinės kartotės“ įspūdį, o žodžių atskyrimas vaizdais įveda žodinio ir vaizduojamojo meno opoziciją.

Plakate žaidžiama ne tik žodžių *mystery* – „paslaptis“, ir *train* – „traukinys“ derinio reikšme, bet ir paskirai abiejų daiktavardžių reikšmėmis: filme rodomi ir paslaptingi reiškiniai, pavyzdžiui, Presley'io vaiduoklis, ir traukinys. „Paslaptis“, kai ji suvokiama kaip nurodanti į kažką paslėpto ar nesuprantamo, tampa kertine kiekvienoje istorijoje. Pirmoje dalyje Jun ir Mitzuko paslaptimi tampa Memphis – tarsi vis nuo jų

besislepiančias ir visiškai kitoks, nei jiedu tikėjosi. Jie atvyko į šį miestą ieškoti 50-ųjų rokabilio, tačiau jis nuo jų slepiasi: už tuščių, apleistų pastatų, už sutrūkinėjusio tarpusavio ryšio, už kalbinio barjero – kai Jun ir Mitzuko atvyksta į legendinę *Sun Studio*, jie negali suprasti visko, ką pasakoja gidė, nes ši pernelyg greitai kalba angliškai. Antroje dalyje paslapties motyvą galima išvelgti abiejuose Luisos susidūrimuose su Presley'io vaiduokliu: pirmąjį – keisto vyriškio pasakojime, ir antrąjį – Elviui naktį pasirodžius jos kambaryje. Luisos naratyvinė programa pagrįsta motyvacija pargabenti netikėtai mirusio vyro palaikus į Italiją, tačiau tam, kad ją įgyvendintų, ji turi pabūti svetimoje erdvėje, kurioje vyksta mistiniai įvykiai. Memfis, kaip ir japonų porelę, ją tiesiog *ištinka*. Trečiame segmente, pavadintame „Lost in Space“ veikėjai ne kartą pažymi, jog juos ištikę įvykiai – paslaptingi, o vienas iš jų sako, jog jaučiasi kaip seriale *Lost in Space*. Antroji pavadinimo dalis – „traukinys“ akivaizdžiai sietina su kelione ir judėjimu, kuris šiame filme išreikštas vizualiai (visi veikėjai juda erdve, Memfio gatvėmis, skiriasi tik kiekvienos istorijos dalyvių judėjimo motyvacija ir trajektorija), verbaliai (veikėjai lygina Yokohamą, iš kurios atvyko, su Memfiu) ir muzikiniu takeliu (dainoje *Mystery Train* aptinkamas ryškus kelionės motyvas). Traukinio figūra tampa svarbia ne tik išryškinant kelionės tropą, kuriuo šiame filme „žaidžia“ Jarmuschas, tačiau turi įtakos ir filmo struktūravimui. *Mystery Train* prasideda ir baigiasi ta pačia važiuojančio traukinio scena, kuri įrėmina naratyvą. Bordwellas pabrėžia pradžios svarbą kine: „Įvykių tvarka lemia tai, kaip mes juos suprantame, o pirmasis iš jų yra ryškiausias. Taip pat filmo pradžia bus etalonas, pagal kurį sprendime, kas nutiks toliau.“¹⁸ Taigi, šiuo atveju traukinio figūra yra sietina su veikėjų naratyvinėmis programomis ir, negana to, veikia kaip kelionės tropą aktyvuojantis elementas. Traukinys tampa viena svarbiausių figūrų, apjungiančių visas veikėjų judėjimo erdve trajektorijas ir pačius veikėjus: visi jie pamato tą patį traukinį tuo pačiu metu (žr. 2 pav.) – tokiu būdu žiūrovas kviečiamas reflektuoti kiekvieno iš jų kelionę, o taip pat pabrėžiama, kokios jos skirtingos, tačiau tuo pačiu metu – ir panašios. Visos jos vyksta Memfyje, visose jose išryškėja romantinė tematika ir su ja susiję iššūkiai, skiriasi tik jų priežastys. Jos visos komunikuoja tarpusavyje vizualinėmis stilistinėmis priemonėmis – japonų porelė pirmoje dalyje pamato kadilaką, kuris aptiriamas trečioje filmo dalyje, antroje dalyje italė pamato prie mašinos palinkusį vaikiną iš trečios filmo dalies ir su juo pasisveikina, visi veikėjai tuo pačiu metu išgirsta šūvį viešbutyje.

¹⁸ Bordwell, David, *Poetics of cinema*, New York: Routledge, 2007, p. 100.



2 pav. Kadras iš filmo *Mystery Train*

Dvigubas pavadinimas, kurį sudaro du daiktavardžiai, matomas ir filmo *Ghost Dog: The Way of the Samurai* atveju, dalies kitų režisieriaus filmų pavadinimai sudaryti iš objekto pavadinimo ir jį apibūdinančio epiteto, pavyzdžiui, *Dead Man*, *Permanent Vacation*, *Broken Flowers*. Kiekvieną iš jų išvertus į lietuvių kalbą pažodžiui, gaunami tokie junginiai: „paslaptingas traukinys“, „šuo vaiduoklis“ „negyvas žmogus“, „amžinos atostogos“, „sulaužytos gėlės“. Kiekviename iš šių vardų-pavadinimų pastebimas alogiškumas, kuris kviečia žiūrovą apie jį mąstyti, tad filmu žiūrovui keliami klausimai dar iki filmo peržiūros pradžios.

Mystery Train varde-pavadinime identifikuojama daug atvaizdavimo problematikos variantų. Jis pasižymi dviguba denotacine funkcija: viena vertus, tai – konkretaus kultūrinio teksto (filmo) pavadinimas, kita vertus – nuoroda į dainos pavadinimą. Nors esama bent kelių jos oficialių versijų, filme suskamba dvi iš jų: vieną atlieka Presley'is, o kitą – Junioras Parkeris. Dainą *Mystery Train* 1953-aisiais parašė ir įrašė Parkeris, o jos pagrindu tapo kitos anksčiau gyvavusios grupės *Carter Family* dainos *Worried Man Blues* (1930) tekstas. Tuo tarpu *Carter Family*, kurdami tekstą šiai dainai, rėmėsi sena keltų balade. 1955-aisiais šios dainos aranžuotę pristatė Presley'is. Dainos tekste kalbama apie išsiskyrimą su mylima mergina, tad filmo kontekste ši daina tampa tarsi komentaru veikėjų naratyvinėms programoms. Visose trijose filmo dalyse pastebima nelaimingos meilės tema, tad filmo kontekste išryškėja trys dainos funkcijos: 1) ji tampa filmo pavadinimu, o taip pat – ir 2) veikėjų veiksmų komentaru, 3) ji mezga intertekstinį dialogą su bent trimis muzikos kūriniais (kai kiekviena tos pačios dainos versija laikoma autonomišku kūrinium). Ši daina turi daug atlikimo versijų, lygiai kaip ir Jarmuscho filmas turi daug būdų jį perskaityti. Jarmuscho filmai yra tarsi kultūriniai kaleidoskopai – juose

jungiami įvairūs kultūriniai kodai, įvairiomis priemonėmis atvirai deklaruojamas ryšys su literatūros, muzikos ir kino kūriniais. Režisieriaus filmuose aptinkami vardai (filmų pavadinimai, veikėjų vardai, kultūros objektų ir subjektų vardai) veikia kaip šį kaleidoskopą struktūruojantis elementas; struktūravimas prasideda jau nuo filmo pavadinimo. Tuo tarpu filmo struktūravimui svarbūs muzikos vardai „slepiasi“ po *Sun Studio* įrašų studijos vardu-pavadinimu. Abi filme skambančios dainos *Mystery Train* versijos buvo įrašytos *Sun Studio* įrašų studijoje. Varde-pavadinime *Sun Studio* aptinkamas saulės vaizdinys, kuris muzikos pasaulio kontekste galėtų būti suprantamas kaip aliuzija į ryškiausiai šviečiančias didžiausias muzikos žvaigždes. Tai tiesa – *Sun Studio* muziką įrašinėjo Carlas Perkinsas (jo pavardė nuolat linksniuojama Jun), Howling Wolfas (jis atliko dainą *I put a spell on you*, kurios tekstas netiesiogiai cituojamas viešbučio darbuotojo (jį vaidina šią dainą 1956-aisiais sukūręs „Screamin’ Jay“ Hawkinsas)), Roy’us Orbisonas (filme skamba jo daina *Domino*), Rufus Thomas (stotyje jis prašo Jun ir Mitzuko žiebtuvėlio). Aktyvuojama metafora, jog aplink šias ryškiausiai šviečiančias žvaigždes (saules) išties sukasi filmo pasaulis – tiek erdvių reprezentacija, tiek muzikinis garso takelis, tiek veikėjų naratyvinės programos.

Pavadinimas *Mystery Train* skyla trimis kryptimis: 1) žadina kolektyvinę atmintį, nurodo į kelis muzikos atlikėjus, atlikusius aptartą dainą, 2) filmo kontekste tiek dainos žodžiai, tiek junginys *mystery train*, turint omenyje abiejų sąvokų semantinę prasmę, sujungia veikėjų naratyvines programas, 3) nepaisant to, kad filme skambančią dainos versiją parašė Parkeris, filmo kontekste šis žodžių junginys sietinas su Presley’iu, kurį galima vadinti centrine figūra. Šis dainos vardas reiškia ir daug jos atlikimo versijų – kaip ir daug skirtingų to paties miesto patyrimo galimybių, daug panašių, bet ir skirtingų kelionių bei jų pabaigų, kurias ekrane stebi žiūrovas.

Kaip jau minėta, filmas pasižymi griežta vidine struktūra – jis suskirstytas į tris dalis, kurias vizualiai atskiria pavadinimai, mėlynai užrašomi juodame fone. Šie vardai-pavadinimai užčiuopia kiekvieno epizodo esmę. „Far from Yokohama“ pabrėžiama, kad veikėjai yra nutolę nuo pažįstamos erdvės ir atsidūrę nepažįstamoje – tai itin tipiška kelionės tropai, „A Ghost“ fiksuojamas svarbiausias antros dalies įvykis – susitikimas su Presley’io vaiduokliu, o „Lost in Space“ atveju dėmesys atkreipiamas į šioje dalyje vyraujančią chaosą, besireiškiantį veikėjų veiksmis, ir krypties bei apibrėžtumo stygiumi. Jarmuscho filmams būdingas bruožas surinkti skirtingus pasakojimus į vienį, naudojantis skirtingomis priemonėmis, pastebimas ir filmuose *Ghost Dog: The Way of the Samurai*, *Paterson*, *Night on Earth*, *Dead Man*, *Coffee and Cigarettes*. Kiekvienas iš jų taip pat suskirstytas į skyrius. Dalies šių filmų skyriuose pasirodančios istorijos tarpusavyje

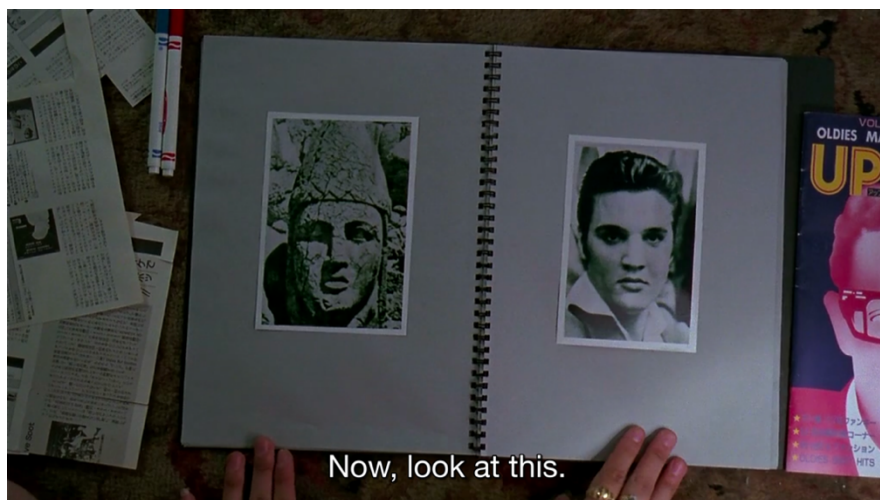
susijusios menkai, o kituose jos yra akivaizdžiai integralios dalys, ypač kalbant apie linijinius filmus, tokius kaip *Ghost Dog: The Way of the Samurai* ir *Dead Man*.

Filmo struktūravimui taip pat svarbi literatūra – ryšys su ja deklaruojamas jau filmo pradžioje – vos išlipusi Memfyje, Mitzuko sušunka: „Chaucer street!” Akivaizdu, jog dėmesys kreipiamas į tai, kad šis filmas mezga dialogą su Geoffrey Chaucerio apsakymų rinkiniu *The Canterbury Tales*. Kaip ir rinkinyje, taip ir šiame filme skirtingos istorijos surenkamos į visumą, t.y. šiuo atveju kinas iš literatūros perima (istorijų) jungimo tarpusavyje principą. Knygoje pasakojama apie piligrimus, keliaujančius iš Londono į Kenterberį, o kad kelionė neprailgtų, kiekvienas iš jų turi papasakoti po vieną istoriją. Taigi, abiejų šių kūrinių pagrindu tampa skirtingų istorijų, kurios susikerta vienoje vietoje, idėja: Chaucerio apsakymuose veikėjus sujungia ta pati erdvė – kelias į Kenterberį, o filmo atveju keliaujama į Memfį ir Memfyje. Jarmuschas tarsi perrašo Chaucerio apsakymus – „pasiskolina“ pasakojimo formą dalinti jį atkreipiant dėmesį į vis kitą veikėją ir jo istoriją, kurią užpildo šiuolaikinės pop-kultūros figūromis ir kodais. Chaucerio idėja pakaitomis pasakoti skirtingas istorijas tampa pagrindu, kurį pasitelkęs Jarmuschas apverčia kelionės filmo (angl. *road movie*) žanro klišes (važiavimas automobiliu ar motociklu, greitkelio motyvas, atviri peizažai, kelionės pabaigoje laukianti herojaus transformacija) parodydamas nekonvencines keliones ir sukurdamas žanrui neįprastą pastišinį siužetą.

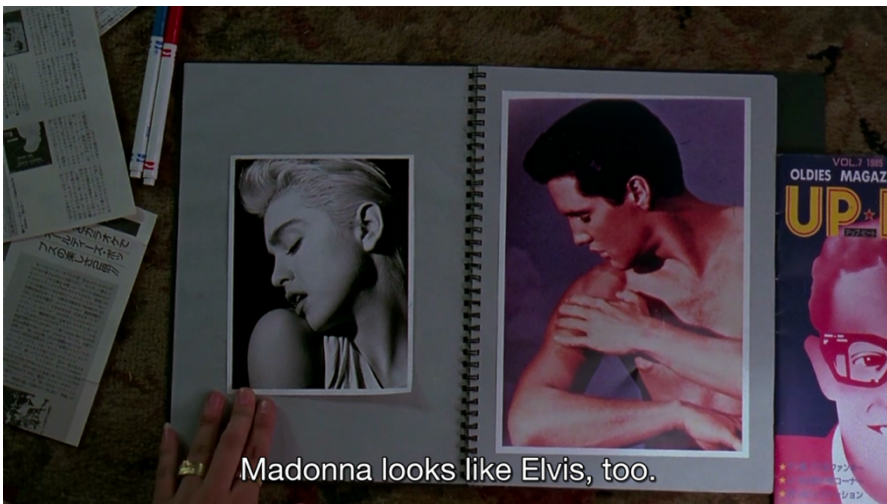
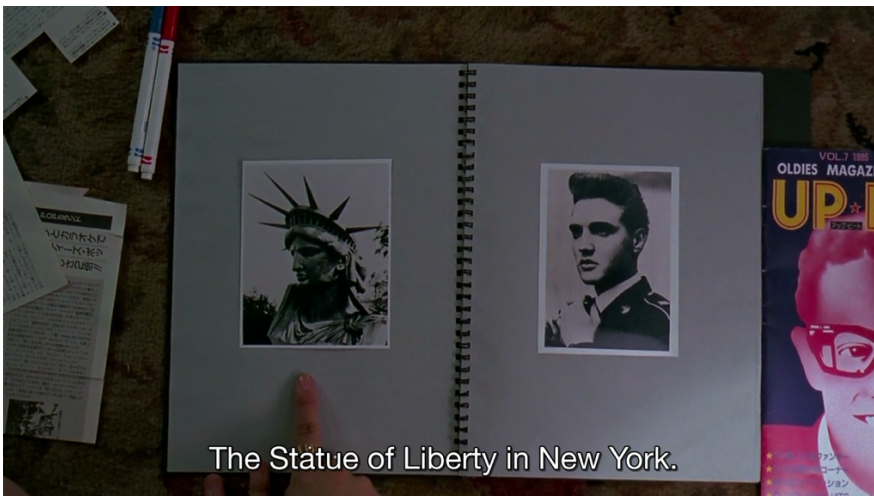
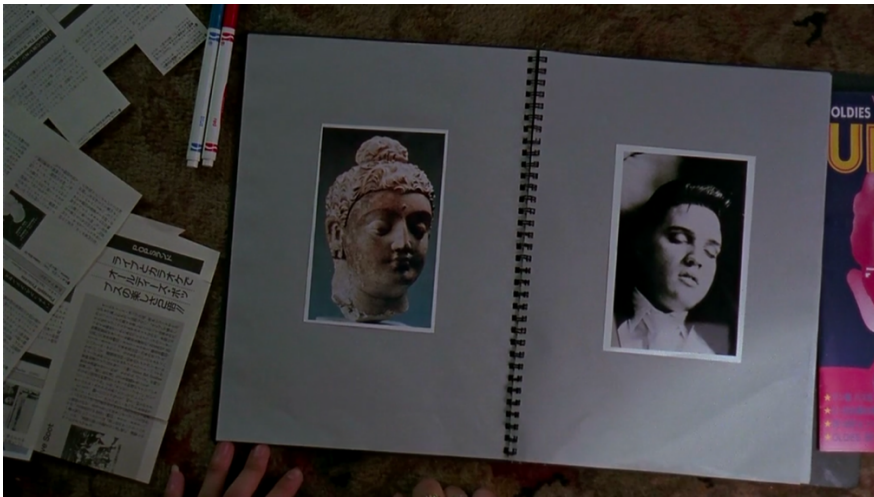
Aptartąjį literatūrinį pasakojimo būdą papildė filme pasirodančios kultūrinės figūros. Ryškiausia iš jų – Presley’is, kuris parodomas keliais skirtingais būdais. Vizualiai – jo portretai kabo *Arcade* viešbutyje, tame pačiame viešbutyje Mitzuko ant žemės dėlioja jo atvaizdų iškarpas, miesto centre stovi jo skulptūra, Luisos kambaryje Presley’is įgyja vaiduoklio formą, galiausiai, jis įsikūnija ir į veikėjus – į jį vizualiai (dėl šukuosenos ir aprangos stiliaus) panašūs Jun ir Johnny’is. Elvise figūra reiškiasi ir verbaliai – jis yra nuolat aptariamas, apie jį pasakojamos istorijos (turimas omenyje Luisos susidūrimas su praplikusiu vyriškiu užkandinėje), viešbučio administratoriai svarsto, kiek Presley’is svertų Jupiteryje, Mitzuko nuolat tauškia apie Presley pabrėždama, jog jis – karalius, Jun prieštarauja sakydamas, kad Carlos Perkinsas buvo geresnis už Elvį, Johnny’į draugai vadina Elvis. Negana to, Presley’is filme dar ir prabyla – nuskamba dvi jo atliekamos dainos, kurių tekstai tiesiogiai susiję su naratyvu. Kitaip tariant, Elvis tarsi užkariauja visą filmo pasakojimą – pradedant stilistinėmis vizualinėmis kino poetikos priemonėmis ir baigiant veikėjų naratyvinėmis programomis. *Mystery Train* jis išties tarsi atgyja, nes matomas tiek jo kūnas, tiek girdimas balsas – įvairiomis kino poetikos priemonėmis kuriama specifinė Presley’io, kaip kultūrinės figūros, interpretacija.

Presley'is filmo kontekste turi tris vardus, kuriuos veikėjai vartoja pakaitomis – Elvis Presley'is, Elvis ir Karalius. Elvis Presley'is yra tikrasis vardas (pilnas – Elvis Aaron Presley), turintis ypatingą vietą populiariojoje kultūroje, tuo tarpu Elvis yra šio vardo mononimas¹⁹. Tačiau kur kas įdomesnis Karaliaus vardo atvejis. Tiek filmo, tiek populiariosios kultūros kontekste bendrinis daiktavardis „karalius“ tampa Presley'io sinonimu: jį išgirdus, iškart aišku, jog kalbama apie atlikėją. Tai pavyzdys, kaip bendrinis daiktavardis vartojamas kaip vienetinis tikrinis vardas. Vakarų kultūroje daiktavardis „karalius“ liudija žmogaus (socialinį) statusą – tai žmogus, užimantis aukščiausią vietą (socialinėje ir valstybės) hierarchijoje. Šiai figūrai įprastai priskiriami specifiniai atributai. Išoriniai: karūna, skeptras, ilgas raudonas apsiaustas; vidiniai: galia, valdžia, sprendimų lėmėjo vaidmuo. Elvis buvo vadinamas karaliumi dėl to, kad buvo laikomas pirmuoju, geriausiu, garsiausiu atlikėju, užėmusiu aukščiausią vietą muzikos atlikėjų hierarchijoje. 5-7 deš. JAV jis buvo ryškiausia rokenrolo žvaigždė, taigi, tam tikra prasme turėjo neribotą galią (muzikos pasaulyje), be to, jis iš tiesų valdė mases – kaip karalius.

Filme jis ne tik vadinamas karaliumi, jis vizualiai sugretinamas su tokiomis religinėmis ir kultūrinėmis figūromis kaip Buda, Madonna ir Laisvės statula.



¹⁹ „Vienžodis vardas (paprastai duotasis arba slapyvardis), kuriuo kas nors, pvz., įžymus žmogus, yra žinomas.“ Apibrėžimas iš Oxford English Dictionary, nuoroda internete: https://www.oed.com/dictionary/mononym_n?tl=true#1358826240 [žiūrėta 2024-03-26].



3 pav. Kadrai iš filmo *Mystery Train*

Viešbutyje Mitzuko atsiverčia albumą, kuriame ji renka į Elvį fiziškai panašių objektų ir subjektų iškarpas: „Laisvės statula Niujorke – ji taip pat Elvis.“ Tokiu būdu paradoksaliai daiktavardis karalius tampa vienetiniu vardu, tačiau šiuo vardu įvardijamos figūros (Elvis) vienetinumas paneigiamas jo sulyginimu su kitomis kultūros ikonomis. Šių ikonų sujungimas filme parodo, kad kultūros „karalių“ egzistavimas nėra išskirtinis vieno ar kito

laikotarpio ar erdvės ypatumas. Taip pabrėžiama, jog skirtingais laikais skirtingose erdvėse egzistuoja/egzistavo panašūs reiškiniai.

Taip pat Memfis tampa Presley'io-Karaliaus figūros metonimija. Filme vaizduojamas erdves užkariauja Presley'io atvaizdas – skulptūromis, paveikslais, į jį panašiais veikėjais. Jis ne tik rodomas kaip kitų ikonų analogas, bet kartu kaip modelis, kurį mėgina atkurti kiti. Elvis šypsosi iš paveikslų ant viešbučio sienų ir jo portretai tampa tikrinio vardo paralele²⁰, iškyla iš antraplanių veikėjų pasakojimų ir net pasivaidena. Presley'io nėra, bet visam aptriušusiam Memfiui jis gyvensnis nei bet kada. Memfis tampa ketvirtuoju Presley'io vardu, kadangi tiek filme, tiek realybėje ši vietovė siejama su Karaliaus gyvenimu. Tiesa, Jarmuschas renkasi ne idealizuoti šį miestą, o priešingai – nukreipti žvilgsnį į jo dūlėjimą.

Kaip ir kituose režisieriaus filmuose, šiame taip pat atsisakoma konvencinio miesto erdvių vaizdavimo (kai rodomos ikoninės vietos ar pastatai): veikėjai keliauja apleistomis, ištuštintomis gatvėmis, visi jie apsistoja purviname pigiame viešbutyje *Arcade*, o legendinėmis laikytos vietos (*Sun Studio* ir *Graceland*) – apleistos, niekam neįdomios ir neatitinkančios veikėjų lūkesčių. Kitaip tariant, renkamsi vaizduoti marginalias erdves, kurios, nors ir būdamos tuščios, paradoksaliai atrodo daug autentiškesnės už nugludintus miesto „paveikslėlius“. Atrodo, kad filme tyčia palaikomas Memfio kaip Presley'io miesto mitas, tačiau renkamsi jo neidealizuoti, nepagražinti. Autentiško, neidealizuojamo miesto įvaizdis kuriamas ir filmuose *Stranger than Paradise*, *Broken Flowers*, *Paterson*, *Ghost Dog: The Way of the Samurai*.



²⁰ Lotman, Jurij, *Kultūros semiotika*, iš rusų k. vertė Donata Mitaitė, Vilnius: Baltos lankos, 2004, p. 244.



4 pav. Kadrai iš filmo *Mystery Train*

Memfis *Mystery Train* neabejotinai ir pats tampa veikėju. Čia vis dar menamas praėjęs laikas – vietiniai laikosi įsikibę Presley'io legendų, o atvykėliai, nori to ar ne, yra su jomis supažindinami ir privalo taikytis prie esamos (ne)tvarkos. Juos vienaip ar kitaip veikia Memfis – jie tarsi yra komunikaciniame procese su juo. Veikėjų santykis su miestu skleidžiasi klasikinėje sava-svetima opozicijoje: visi jie Memfyje yra atvykėliai – erdvėje, kurią patiria gana panašiai. Visi jie įkūnija piligrimo archetipą – skiriasi tik jų kelionės tikslas arba vertės objektai, dėl kurių jie palieka namus ir išsiruošia į svetimą erdvę. Veikėjų dialogai palaiko ir sustiprina apleisto Memfio vaizdinį, pvz. pirmoje filmo dalyje Memfis nuolat lyginamas su Yokohama. „Čia viskas kitaip nei Yokohamos stotyje. Ši – moderni ir turi gerą atmosferą!“, sako Mitzuko, sėdėdama senoje stotyje. O Jun atsako: „Man labiau patinka Yokohamos stotis. Ji modernesnė.“ Vėliau Jun sako, kad Memfis atrodo kaip Yokohama, o Mitzuko prieštarauja atremdama, jog Yokohama nė kiek nepanaši į Memfį, nes „Tai yra Amerika ir Elviso miestas. Mes neturėjome Elviso Japonijoje.“

Be specifinio miesto vaizdavimo Jimo Jarmuscho filmuose taip pat svarbus garso takelis – garsas juose generuoja prasmes, žadina atmintį ir veikia kaip kultūrinis kodas. Šis elementas svarbus ir *Mystery Train*, kuriame skamba Presley'io bei kitų to meto atlikėjų dainos, kurdamos prasminius ryšius su filmo naratyvu. Be aptartosios *Mystery Train* dainos filme aptinkamos ir kitos, pavyzdžiui, Roy Orbisono *Domino*. Ji pasigirsta iškart po to, kai Jun ir Mitzuko susipyksta. Dainos tekste kalbama apie „kietą“ vaikiną juodais plaukais ir išskirtiniu stiliumi, pasakojama, kaip dėl jo iš proto eina merginos.

He's got cool black hair and a solid style
 Long side-bums and a crazy smile
 A thousand girls, they'll tell you so
 They dig that cat called Domino
 They love him so that cat called Domino, Domino, Domino
 Well Domino, cool man go, Domino, they love him so
 Get out of the way, here comes Domino, Domino, Domino

5 pav. Roy Orbisono dainos *Domino* teksto ištrauka

Šis aprašymas apibūdina ir Jun, kurio vardas kartoja Elvis „vardą“ – Karalius (kinų kalba Jun – karalius, gražuolis), o taip pat – ir Johnny iš trečios filmo dalies. Abu šie veikėjai panašūs į Presley'į vizualiai, o Johnny'io atveju šis panašumas dar ir „žodinamas“ – jo bičiuliai jį vadina Elviu. Šiuo atveju daina tampa ne tik veikėjų komentaru, bet kartu aktyvuoja atmintį per Presley'io figūrą. Jun yra savimyla, Presley'ui jo paties vizualinė reprezentacija taip pat buvo be galo svarbi – du filmo veikėjai su juo siejami būtent vizualaus panašumo principu. Filme šis panašumas ironizuojamas – du aptarti veikėjai yra tarsi Presley'io parodijos, jo nevykusios versijos. Daina *Domino* įgauna ironišką toną, kai filme yra siejama su Jun ir Johnny.

Filme, kuris sukasi apie Presley, skamba tik dvi atlikėjo dainos. Pirmoji – anksčiau aptarta *Mystery Train*, o antroji – *Blue Moon*, kuri, kaip ir viešbučio, traukinio bei

Presley'io figūros, tampa jungiamąja visų trijų dalių grandimi. Daina komentuoja šias skirtingas keliones ir jų segmentus, įgyja vis kitą nuotaiką kiekviename epizode, kuriame pasirodo. Frazeologizmas „mėlynas mėnulis“ anglų kalboje paprastai naudojamas tada, kai kalbama apie retus reiškinius²¹. Mėlynas mėnulis metaforiškai pasirodo ir filme, nes jame netikėtai sujungiamos iš pirmo žvilgsnio tarpusavyje nesusijusios istorijos. Tiesa, šis kūrinys yra ne tik filme aktyvuojama metafora, bet ir naratyvo komentaras. Pirmoje dalyje jis skamba itin melancholiškai Jun ir Mitzuko konflikto kontekste:

You saw me standing alone

Without a dream in my heart

*Without a love of my own*²²

Antroje dalyje jis tampa kone humoristiniu, kadangi skamba tuo metu, kai viešbučio kambaryje pasirodo paties Presley'io vaiduoklis, o apsilankymą seka komiškas dialogas tarp vaiduoklio ir Luisos:

And then they suddenly appeared before me

Trečioje dalyje radijo imtuvas plėšia *Blue Moon* trimis girtiems vyrams riedant per tuščią miestą raudonu automobiliu. Vienas iš jų, Johnny'is, taip padaugino, kad impulsyviai nušovė parduotuvės darbuotoją. Po šio nesusipratimo jis rieda tuščiomis Memfio gatvėmis kartu su dviem draugais. Johnny'is atvyko į JAV genamas amerikietiškosios svajonės troškimo, tačiau galiausiai neteko visko – ir darbo, ir mylimos moters (antroje filmo dalyje sutinkamos Dee Dee):

Blue moon

You saw me standing alone

Without a dream in my heart

Without a love of my own

Tas pats kūrinys nuskamba trijuose skirtinguose kontekstuose, o dainos tekstas tarsi komentuoja matomus vaizdus. Negana to, dainos vardas-pavadinimas susijęs su filmo

²¹ Žr. Merriam Webster žodyną, nuoroda internete: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/once%20in%20a%20blue%20moon>, [žiūrėta 2024-04-02].

kontekstu ir jį apibendrina kaip neįmanomų, netikėtų įvykių seką. Šio filmo muzikinis takelis komentuoja veiksmą kaip laiku ir vietoje įsiterpęs pašnekovas, kurio balsas – ne mažiau svarbus nei filmo veikėjų.

Jarmuschas savo filmus visuomet konstruoja santykiyje su pasirinktu žanru: jį parodijuodamas, transformuodamas. Žanrinės konvencijos čia „pajungiamos“ reikšmei kurti, tad režisieriaus filmuose aptinkamos smalsumą žadinančios įtampos. Šiuo atveju jis pasirenka kelionės filmų žanrą (angl. *road movie*) ir aukščiau paminėtus jam būdingus elementus, tačiau, kaip ir vėlesniame režisieriaus filme *Broken Flowers*, tipiniai kelionės filmo kodai naudojami ironiškai. Johnny naktiniu Memfiu keliauja pašovęs žmogų, kelionės priemonė – automobilis – antroje dalyje vaizduojamas sugedęs, traukinys rodomas tolumoje – vizualiai jis tarsi atsiranda iš niekur (iš tamsos) ir juda taip pat į niekur (į tamsą), jis yra toli nuo veikėjų, kurie iš tiesų yra užstrigę Memfyje; šios kelionės veikėjus palieka dar didesnėje sumaištyje. Iš jos jie grįžta ne patyrę reikšmingas transformacijas, o atvirkščiai – dar labiau pasimetę, *lost in space*. Kaip ir filme *Broken Flowers*, ši kelionė veda į niekur ir dar labiau supainioja. Šiuos du filmus sieja ir Jarmuscho stiliui būdingas pasikartojimas – filme *Broken Flowers* pakartotinai rodomas lėktuvo skrydis danguje, o *Mystery Train* – važiuojančio tolumoje traukinio. Juo pradamos visos trys istorijos ir juo jos pabaigiamos. Traukinio vaizdinys primena rėmą, kuriamą ir Chaucerio rinkinyje. Šis literatūrinis ryšys padeda Jarmuschui sukeistinti kelio filmų konvencijas. Abu šie įvaizdžiai (traukinio ir lėktuvo) sietini su kelionės tematika ir abu jie matomi tolumoje – nutolę nuo Jarmuscho filmo veikėjų, kurių kelionės ir jas lydintys virsmai – veikiau vidiniai ir nepastebimi žiūrovui. Filmą struktūruoja ne tik trys atskiri skyriai, bet ir vardai – literatūros, muzikos, filmo pavadinimas. Griežtą filmo struktūrą palaiko ir pasikartojanti Presley'io figūra – atsiradusi skirtinguose kontekstuose, ji įgyja ir skirtingas reikšmes. Įvairiais (dažniausiai – ironiškais) būdais reprezentuojant Presley'io figūrą ne tik išlaikoma naratyvinė logika, bet ir permąstoma JAV pop-kultūra, žvaigždžių kultas, muzikos reikšmė ir jos tapšmas subjekto tapatybės dalimi.

Pro vardą Memphis nuolat prasišviečia Presley'io vardas – tokiu būdu Memphis parodomas kaip muzikos atlikimo ir išsaugojimo ženklas. Specifinis miestų vaizdavimas būdingas beveik visiems Jarmuscho filmams – kiekvienas iš jų turi savo „kultūrinį veidą“, su jais siejami tam tikri kultūriniai simboliai, reflektuojama JAV kultūra. Taigi, miestas tampa kultūros figūra, kuri įpinama į transtekstinį dialogą: šiuo atveju susiduriame su medija – filmu, kuriame aptinkamos nuorodos į literatūros ir muzikos kūrinis. *Mystery Train* parodoma, jog filmai, kaip kultūros tekstai, prisideda tiek prie mitų (subjektų ir erdvių) kūrimo, tiek prie jau egzistuojančių mitų palaikymo. Filme parodoma, kokiais

būdais muzikos legendos palaikomos gyvos kultūrinėje atmintyje: perdainuojamos jų dainos, cituojami ir interpretuojami jų sukurti ar dainuoti tekstai, jie įsikūnija į veikėjus aprangos stiliumi, jiems kuriamos atminties vietos. Šiame filme praplečiamas vardo semantinis potencialas, jis veikia kaip kultūrinę atmintį žadinantis elementas. Negana to, skirtingame kontekste tas pats vardas gali įgyti vis kitą reikšmę. Vardai šiame filme chaotišką filmo sujungia į darnią, loginiais ryšiais grįstą sistemą. Kaip kad *Sun Studio* užgimusiai rokenrolo muzikai pradžia davė bliuzo, R&B, ir hilibilio stilių susilieėjimas, taip ir Jarmuscho filmas *Mystery Train* yra tarsi specifinis kino „atlikimo“, t.y. kūrimo būdas – jungiantis literatūrinės nuorodas su muzikinėmis, kuriantis netikėtas įtampas ir iš žanrinio chaoso virstantis darnia sistema.

***Ghost Dog: The Way of the Samurai* – literatūros vardai kaip tapatybės sąlyga**

Filme *Ghost Dog: The Way of the Samurai* (1999) pasakojama apie afro-amerikietį samdomą žudiką, kuris laisvalaikį skaito knygas, praktikuoja kovų menus ir augina pašto balandžius, naudojamus kaip susisiekimo priemonę. Šis žudikas tarnauja italų-amerikiečių mafijos atstovui Louie, kuris kadaise išgelbėjo jam gyvybę, ir draugauja su knygų mėgėja-skaitytoja mergaite Pearline bei prancūziškai kalbančiu ledų pardavėju Raymondu. Raymondas moka tik prancūzų kalbą, o Ghost Dog tik anglų, bet jie puikiai supranta vienas kitą kalbėdami skirtingomis kalbomis. Savo veiksmus protagonistas atlieka vadovaudamasis senoviniu samurajų kodeksu, aprašytu Yamamoto Tsunetomo knygoje *Hagakure: The Book of the Samurai*, pritaikydamas knygoje išdėstytus elgesio principus šiūolaikiniam amerikietiškam gyvenimui.

Kaip ir kituose Jarmuscho filmuose, šiame taip pat jungiami sunkiai suderinami elementai ir temos: XVIII a. japonų samurajų pasakojimas, istorija apie Amerikoje esančią italų mafiją, kuri rodoma ironizuotai, hip-hopo kultūros apraiškos, garsaus reperio RZA pasirodymas bei šios kultūros ikonografija (apsmukę drabužiai, kasytės, juodaodžiai, grandinėlės) ir muzika, hollywoodiniai vaikiški animaciniai filmukai, kuriuos žiūri italų mafijos atstovai, ir pan.

Keistą temų, figūrų ir motyvų sampyną papildo hipertekstinis ryšys su 1967 m. Jeano-Pierre'o Melville'io sukurtu filmu *La Samourai*, kuriame samdomas žudikas Jefas Costello vadovaujasi taisyklėmis, kurias pramanytas režisieriaus epigrafas priskiria samurajų *busido* (t.y. „kario kelio“) kodeksui. Jarmuscho veikėjas praktiškai kartoja Melville'io filmo veikėjo kelią. Kaip ir jis, Ghost Dogas – idealus, nepagaunamas žudikas-vienišius, kurį bandoma sučiupti/nužudyti, nes liko liudininkė, galinti jį atpažinti. Tik

baltąjį Melville'io samurajų-italų bando pagauti policija, o juodąjį Jarmuscho – italų mafija. Kaip ir Costello gyvenime, Ghost Dogo gyvenime veikia paukščiai-pagalbininkai. Kaip ir Costello, jis ramiai priima mirtį, kuri labiau primena ne nužudymą, bet savižudybę. Ši hipertekstinė ryšį pagrindžia ne vien veikėjo kelio gairės, bet ir filmų plakatai.



1 pav. Filmų reklaminiai plakatai

Plakate rodoma žmogaus figūra mėlynoje *niekur* erdvėje, kurioje Melville'io saulę keičia *Hagakure: The Book of the Samurai* simbolis (žr. 2 pav.) ir fone įrašoma citata: „Live by the code. Die by the code“, keičianti pramanytą Melville'io epigrafą.



2 pav. Knygos „Hagakure“ viršelis ir filme pasirodantis simbolis

Knygos *Hagakure: The Book of the Samurai* simboliuje, filme pasirodančiu ant pagrindinio veikėjo grandinėlės bei drabužio nugaros, sujungiamos trys gervės, kurios japonų mitologijoje reiškia ilgaamžiškumą, o skaičius trys reprezentuoja praeities, dabarties ir ateities, o taip pat – kūno, minčių ir dvasios samplaiką. Tad intertekstualiai jau pats plakatas kelia klausimą – apie kokį laikų ir buvimo formų samplaiką kalba filmas, kuriam suteikiamas pavadinimas, atliepiantis knygos pavadinimą: *Ghost Dog: The Way of the Samurai* ← *Hagakure: The Book of the Samurai*. Pavadinimų gretinimas leidžia matyti, kad tekstų „vardų“ struktūros koreliacija kuria prasmę: „knygą“ keičia „kelias“, o „Hagakure“ (kas, išvertus iš japonų kalbos, reiškia „paslėptas lapų“ arba „lapų šešėlyje“) – „Ghost Dog“. Veikėjo ir knygos tapatinimas atliekamas specifiniu filmo „vardo“ struktūravimu, kuris leidžia išvelgti metaforinę „Hagakure“ kaip „besislepiančio“ arba „paslėpto lapuose“ neaiškių reiškinių reikšmę.

Pagrindinio veikėjo vardas sudarytas iš dviejų bendrinių daiktavardžių – šuo ir vaiduoklis – šis vardo konstravimo principas aptariamas filme. Komentuodamas *Ghost Dogo* vardą mafijos narys Sonny pastebi, kad jis primena reperių vardus – Method Man, Snoop Doggy Dog, Ice T – tuomet juos susieja su indėnų tradicija („Reminds me of indians: Red Cloud, Black Elk...“) ir vadina savo pavaldinius panašiai sukonstruotais vardais („Go get Sammy the Snake, Joe Rags, and Big Angie...“). Bendrinių žodžių pavertimas tikriniais ne tik įgyja individualizuojančią funkciją, bet ir priskiria juo įvardijamam objektui tam tikras savybes, jį apibūdina. *The Snake* (Gyvate) implikuoja

klastingumą, išdavikiškumą, nepatikimumą, Rags – žodis, anglų kalboje reiškiantis skudurus – netikėliškumą, buvimą pastumdėliu, Big – tikriausiai tiesiog nurodo į tai, kad žmogus, kuriam priskiriama ši pravardė, yra stambaus sudėjimo ar įtakingas. Būtent toks yra vietinių amerikiečių, t.y. indėnų vardų sudarymo (įvardijimo) principas. Kiekvienas vardas turi ką nors pasakyti apie esamus ar trokštamus žmogaus charakterio ir / ar temperamento bruožus; šis vardas gali laikui bėgant keistis. „Vėju“ pavadintas vaikas, suaugęs, gali tapti „Greitu Vėju“ ir pan. Filme kiekviena kultūrinė grupė (reperiai, indėnai ir mafijos nariai) pravardes naudoja apibūdinimui, sietinam su jų kultūros lauku. Pavyzdžiui, pirmoji vardo Ice T dalis Ice repo kultūroje reiškia ne ledą ar šaltį, o deimantus ir brangius papuošalus, kuriuos nešioja labiausiai „prasimušę“. Tuo tarpu mafijozų vardai-pravardės taip pat priskiriami remiantis jų pasauliui būdingomis savybėmis, bet šio pasaulio rodymo būdas filme šias savybes kvestionuoja. Pagrindinio veikėjo figūra apjungia visus tris pasaulius, o jo vardas funkcionuoja ir tiesiogine, ir perkeltine prasme Viena vertus, vizualiai veikėjas primena reperį (yra juodaodis, kuris rengiasi pagal šiai kultūrai būdingus kodus), kita vertus, jo veiksmai atitinka mafijozų veiksmus (žudo), o jo bendravimas su kitais (balandžiai ir per balandžius, juodasis kovinis šuo, etc.) – indėnų natūralumą. Ghost Dogo vardas, kuriame susijungia visi trys laukai, viena vertus, turi tiesioginę reikšmę: jis ištikimas (kaip šuo) tarnas, ir jis nematomas/nepagaunamas kaip vaiduoklis. Kita vertus, šis vardas, kaip ir pati figūra, palieka fiktyvumo paslapties, o filmas įvairiausiomis stilistinėmis priemonėmis tą fiktyvumą ryškina, rodydamas tylų, kitų nepastebimą judėjimą erdvėje, slampinėjimą gatvėmis ir pan., nuolat pabrėždamas jo ironišką priklausymą kitam bei kitų senų tradicijų pasauliui, tad keliančių klausimą: kas tai per pasaulis?

Atsakymą į šį klausimą leidžia išvelgti kiti filme pasirodantys vardai ir būdas, kuriuo jie pasirodo – sudaiktintais paratekstais. Pirmuoju neįprastu „paratekstu“ – filmo dėmeniu, esančiu slenkstyje tarp filmo tekstinės ir užtekstinės erdvės, – tampa trumpoje scenoje pasirodantis veikėjas, mafijozų sutinkamas tuomet, kai šie ieško Ghost Dogo, tad jis tampa savitu Ghost Dogo antrininku iš kito teksto. Pabaigos titruose jis įvardijamas kaip Nobody (akt. Gary Farmer), t.y. vardu kito, ankstesnio Jarmuscho filmo *Dead Man* (1995) veikėjo-indėno, Williamo Blake'o poezijos žinovo, gyvenančio Blake'o poezija ir sutinkančio Blake'o poezijos nepažįstantį Negyvėlį (Dead Man) Blake'ą. Ankstesniame filme istorijos lygmeniu kuriamas dialogas su literatūra nagrinėjamame filme perkeliamas į paratekstų ir vardų/pavadinimų lygmenį. Nobody gyvenimą grindžianti poezija ankstesniame filme buvo įkūnyta antropomorfinė Negyvėlio-žmogaus-(savo poezijos

neatsimenančio) poeto figūra (kurią Nobody siunčia į paskutinę kelionę), o vėlesniame filme gyvenimą grindžianti „poezija“ įkūnijama knygų pavidalu.

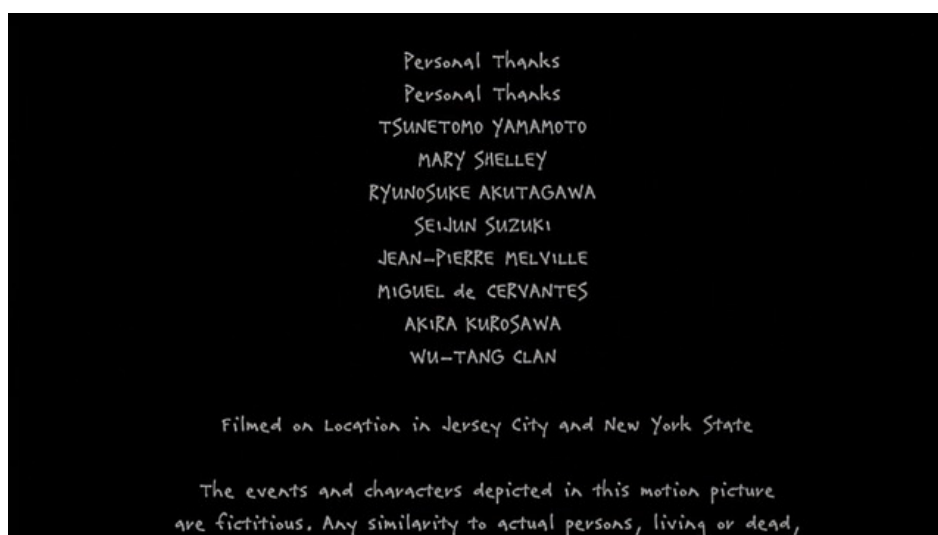
Tarp šių knygų – ne vien rodoma knyga vardu *Hagakurē*, kurios citatos struktūruoja pasakojimą, veikia kaip filmo struktūrą formuojantis rėmas: filmas sudaromas iš 13 fragmentų, kuriuos skiria ekrane atsirandančios knygos ištraukos. Tarp jų – iš rankų į rankas keliaujantis Ryūnosuke Akutagawa'os knyga *Rashomon* ir knygos, kurias Ghost Dogo bičiulė Pearline laiko priešpiečių dėžutėje (kaip jos gyvenimą maitinančias knygas).

Filmo pradžioje *Rashomoną* Ghost Dogui perduoda Vargo mafijos boso dukra Louise, po to ji atsiduria parke sutiktos mergaitės Pearline rankose, kuri vėliau ją gražina, ir filmo pabaigoje (krūvina) knyga perduodama Louie (su žodžiais „Perskaityk ją, tuomet pasakysi, ką manai“), ir automobilyje ją mato Louise. Kartu su pasakojimu, knyga „apeina ratą“, žymi istorijos pradžią ir pabaigą, yra pažymima ta pačia (bet skirtingiems veikėjams – Ghost Dogui ir Louie – adresuota) Louise'os fraze: „Senovės Japonija buvo pakankamai keista vieta. Turėtum ją perskaityti.“ Ir tuomet, kai Pearline gražina perskaitytą knygą Ghost Dogui, abu sutaria, kad geriausias joje esantis apsakymas – ne „Rashomon“, bet „In a Grove“, kuriame miręs samurajus ir jo mirties aplinkybės rodomi iš kelių viena kitai prieštaraujančių perspektyvų; jis pastato skaitytoją į seklio poziciją, bet nesuteikia jam argumentų nuspręsti, kuri iš jų yra teisinga. Būtent šis apsakymas tapo Akira Kurosawos, kuriam dėkojama titruose filmo pabaigoje, filmo *Rashomon* (1950) hipotekstu. Jarmuscho filmas rodo *Rashomon* vardu pavadintą knygą, bet dialogą kuria tik su jos dalimi, o taip pat – ir su Kurosawos filmu: įdėmus žiūrovas mato, kad Louie ir Ghost Dogo atsiminimų versijos apie kartinį įvykį, po kurio Ghost Dogas tampa jo tarnu, skiriasi. Ghost Dogo matymo perspektyvoje Louie tiesiogiai išgelbėja jį nuo užpuolikų šūvio, o paties Louie versijoje jis labiau gelbėjasi pats – užpuoliko ginklas nukreiptas ne į Ghost Dogą, o į Louie. Tad šios knygos pavadinimu, viena vertus, tikslinama tarptekstinio dialogo kryptis, kita vertus, fiksuojama filmo žiūrovo pozicija: jis atsiduria Akutagavos skaitytojo-seklio situacijoje, kurioje neįmanoma apsispręsti, kokia iš trijų (indėnų, reperių, mafijos) perspektyvų rodo „tiesą“, ir sykiu tarytum nuima poreikį spręsti, kas žudikas, kas auka; tradicinės opozicijos neutralizuojamos.

Pearline priešpiečių dėžutės knygos-vardai – tai Kennetho Grahame'o romanas vaikams *The Wind in the Willows* (sietinas su indėnų lauku, veikėjai – gyvūnai), Dora Macy psichologinis trileris *Night Nurse* (sietinas su mafijos lauku), afroamerikiečių literatūros tekstas *The souls of Black Folk* (sietinas su repo ir reperių lauku) ir Mary Shelley gotikinis romanas *Frankenstein; or, The Modern Prometheus*. Knygų vardai derina kitaip

filme pasirodančius laukus – (vietinių amerikiečių) indėnų, (afroamerikiečių) repo ir (baltaodžių italų) mafijos, bet jį papildo vardu, kuris šį derinį komentuoja – Frankensteinu.

Shelley romane rodomas Viktoras Frankenšteinas – mokslininkas, kuris iš negyvos materijos gabalų-fragmentų sukūrė milžinišką ir išoriškai baisią, gyvą bevardę (romane ji dažniausiai vadinama demonu) būtybę, kuri pradeda keršyti savo kūrėjui. Šiame romane yra kelios pagrindinės temos – ir mintis apie mokslinių eksperimentų pavojus, – tikrasis mokslininkas niekad negali nuspėti savo atradimų padarinių (ypač tolimesnėje perspektyvoje – tai ne vien gamtamokslinių eksperimentų problema); ir mintis apie tai, jog kiekvieno (nesvarbu, kokio) gyvo padaro viduje pirmiausia yra Kito poreikis. Demonas aiškina ir Frankenšteinui ir Woltonui, kad jis (tas, kuris pats sugeba pramokti kalbėti ir skaityti) pradėjo bendrauti su žmonėmis atvira širdimi. Jis norėjo, kad jį ne tiek pamiltų, kiek tiesiog neatstumtų, bet visi be išimties (įskaitant ir jo Kūrėją) jį atstūmė. Jis prašė Frankenšteino sukurti jam moterį – tokią, koks yra jis pats, kuriai jis nekeltų pasibjaurėjimo, ir su kuria galėtų pasitraukti kur nors, kad nekliudytų kitų žvilgsnio ir jausmų. Bet, bijodamas pasekmių, Frankenšteinas atsisako. Ir tik tada sukurtasis demonas pradeda keršyti/žudyti. Jarmuscho filmas – kaip Frankenšteino sukurtas demonas (iš fragmentų sukuriamas „gyvas“, reikšmes kuriantis objektas). Tuo tarpu Ghost Dogas taip pat yra Frankenšteino Demoną primenanti figūra: jis tas, kuris siekia meilės, bet jį atstumiantiems gali keršyti. Iš kokių fragmentų kuriamas šis filmas? Pabaigos paratekstetuose įvardijami visi aktorių, veikėjų ir cituojamų tekstų vardai, o kartu išreiškiama padėka tam, kurio teksto vardas tiesiogiai nepasirodo. Tai – Miguelis de Cervantesas.



3 pav. Filmo *Ghost Dog: a Way of the Samurai* pabaigos titrų kadras

Šis vardas tampa tuo paratekste minimu raktu, kuris leidžia subalansuoti Jarmuscho-Frankenšteino filmą-„demoną“. Ne veltui Jarmuscho filmo pabaigoje pasirodo

paskutinė *Hagakure* citata: „<...> The end is important in all things.“ Ji verčia prisiminti ir Don Kichotą, Cervanteso bajorą – vieną tų, „kurių visas labas – protėvių ietis, senovinis skydas, sunykęs kuinas ir šuo skalikas. [...] minėtasis bajoras laisvalaikiu (o laisvo laiko turėdavo jis kone ištisis metus) skaitydavo riterių romanus su tokiu įmėgiu ir atsidėjimu, jog beveik suvisam apleido ne tik tai medžioklę, bet ir ūkį; ir taip jam magėjo ir protą sumaišė tos knygos, jog pardavė kelias dešimtines ariamos žemės, idant galėtų jų įsigyti, o ilgainiui susipirko visas, kokių tik įmanė gauti²³“. Galiausiai, šis bajoras sugalvojo „apsiginkluoti, sėsti ant žirgo, iškeliauti į platųjį pasaulį nuotykių ieškoti ir daryti visa tai, ką knygoje daro klajojantieji riteriai, kitaip sakant, kovoti prieš bet kokią neteisybę, grumtis su negandais ir pavojais ir taip pelnyti sau nevystančią šlovę ir įamžinti savo vardą²⁴“.



4 pav. Kadras iš filmo *Ghost Dog: the Way of the Samurai*

Taigi, titruose nurodomu vardu (Cervantes) ir juo prikeliama istorija apie Don Kichotą filmu rodoma (su indėnu-Blake'o skaitytoju-Nobody siejamo) juodaodžio reperio istorija šiuolaikinėje Amerikoje; kaip (iš knygų atsiradusiais) riterių idealais vedamo Don Kichoto istorija, kurioje šie idealai priešinami tuometinei ispanų tikrovei, ir kurioje gėrio vs blogio, ironijos vs rimties ir visos kitos opozicijos nuvertinamos ir neutralizuojamos. Savo vidiniame pasaulyje Don Kichotas nėra riterio parodija, – jis ir yra tikrasis riteris, siekiantis savo riteriškų tikslų (ginti nuskriaustuosius, tarnauti), tik pasaulis, kuriame jis

²³ De Saavedra, Migelis Servantesas, *Išmoningasis bajoras Don Kichotas Lamančietis*. I tomas. Iš ispanų kalbos vertė Valdas Petrauskas. Vilnius: Vaga, 1995, p. 23.

²⁴ Ten pat, p. 25.

realizuoja savo siekius, gyvena pagal kitas taisykles²⁵. Baltaodžių vs juodaodžių priešprieša patenka į šį ironiškai kuriamo intertekstualumo ir opozicijų neutralizavimo lauką, kaip ir tarnavimo-gynimo keitimas tarnavimu-žudymu. Cervanteso vardu įvedamas Don Kichoto motyvas leidžia suvokti, kad vardo Hagakure reikšmės dalis – lapai (lapai, po kuriais slepiasi, lapai, kurie slepia) – tai ne medžio, tai – knygos lapai. Ir juodos vs baltos spalvos, t.y. juodaodžių vs baltaodžių priešprieša taip pat gali būti interpretuojama literatūros ir rašymo (literatūra – juoda ant balto, kinas – balta ant juodo/negatyvas) kontekste.

Peržvelgus šiuos tris (indėnų, reperų ir mafijos) kontekstus ir pasaulius, išryškėja vardo Ghost Dog vaiduokliškumas, galimybė keisti prasmę priklausomai nuo konteksto, kuriame jis atsiranda. Visais šiais atvejais – kiekviename iš pasaulių, kuriam būtų galima priskirti šį veikėją, vardas Ghost Dog sietinas su kažkuo nematomu, nepastebimu, paslaptingu – būtent toks yra ir veikėjas, vaiduokliškasis žudikas, kuris veikia tyliai ir nepastebimai judėdamas erdve – kaip vaiduoklis. Susitikimo su mafijos galva Vargo scenoje Louie atkreipia dėmesį į šią savybę ir susieja ją su vardu-pseudonimu: jis pasako Vargo, jog Ghost Dog’as veikia „kaip vaiduoklis“, turėdamas omenyje jo gebėjimą veikti nesusekamai. Šiam veikėjui būdingas vaiduokliškumas tarsi atskleidžia jo paties fiktyvumą – šiame neįvardintame mieste jis tarsi išvis neegzistuoja. Be to, stilistinėmis priemonėmis tarsi pabrėžiamas fiktyvumas, jomis tarsi patvirtinama, jog tai, ką matome ekrane – juodaodį samdomą žudiką, kuris rengiasi kaip reperis, žinutes perduoda pašto karveliais ir cituoja samurajų kodeksą – tėra žaidimas mūsų, žiūrovų, mąstymo procedūromis. Tuo tarpu kita vardo dalis, Dog, žinoma, nurodo į šunį ir šuniškas savybes – nuolankumą ir besąlygišką prierašumą. Ghost Dog’as ir vizualiai tapatinamas su šunimi, taip pat dukart patiria akistatą su kovinės veislės (!) šunimi, vizualiai jos tarsi sutapatinamos, suliejamos.



²⁵ Kaip rašė Nabokovas: „in a word, Don Quixote cannot be considered a distortion of those romances but rather a logical continuation, with the elements of madness and shame and mystification increased“. Nabokov, Vladimir, *Lectures on Don Quixote*, Mariner Books, 1984.



5 pav. Kadrai iš filmo *Ghost Dog: the Way of the Samurai*

Ne tik Ghost Dogas šiame filme pavadintas slapyvardžiu – juos turi ir didžioji dalis antraplanių veikėjų, vadinasi, du vardus – tikrąjį, duotą gimimo ar krikšto metu ir dirbtinį, fiktyvų – priskirtą gyvenimo eigoje. Atrodo, pats filmas slepiasi už kažko, jis tarsi žaidžia reikšmių slėpynes su žiūrovu – ta pati figūra ar tas pats vardas skirtingame kontekste (kurių filme – bent trys – samurajų, repo, italų mafijos), gali būti *perskaitomas* skirtingais būdais.

Kitų veikėjų vardai taip pat svarbūs. Mergaitės vardas – Pearlina – anglų kalboje reiškia perlus – tai, kas yra retai surandama giliuose vandenyse. Būtent per jos figūrą rodoma, kad knygos – tai „maistas“ ir gyvybės šaltinis – būtent jos pietų dėžutėje esančios trys knygos sietinos su trimis derinamais laukais, o ketvirtoji – apie Frankenšteiną, tampa šio derinio komentaru. Taip pat ši veikėja netiesiogiai tapatinama su Ghost Dogu. Scenoje, kurioje ji skaito *Hagakurę*, ji apsirengusi megztiniu, ant kurio pavaizduoti lokiai, o filmo pradžioje ledų pardavėjas Raymondas sulygina Ghost Dog'ą su lokiu (žr. 6 pav.). Tokiu nežymėtu ir subtiliu būdu suliejamos šios dvi filmo figūros. Be to, kai filmo pabaigoje ji liudija Ghost Dogo mirtį, mergaitė be baimės pakelia šautuvą ir nusitaiko juo į iš įvykio vietos sprunkantį Louie – figūratyviame plane ji rodoma kaip tapsianti (ar galinti tapti) naujuoju Don Kichotu.



6 pav. Kadrai iš filmo *Ghost Dog: the Way of the Samurai*

Atrodo, jog filmo veikėjų egzistenciją palaiko būtent knygos – Pearlina skaito savo amžiui sudėtingas knygas, Louise savo nuobodžias dienas su mafijos nariais leidžia skaitydama senovės japonų klasiką, o Ghost Dogo visą gyvenimą nulemia būtent knygos. Jis pats yra lyg parašyta istorija – kitokia, nei būtų galima tikėtis. Galima daryti prielaidą, jog literatūra, kalbant apie veikėjus, funkcionuoja kaip reikšminga statybinė medžiaga, kurią pašalinus sugriūtų visas filmo pastatas. Veikėjų vidinės transformacijos, kurias dalinai arba visiškai lemia literatūra, atsispindi išorėje – veiksmuose ir išvaizdoje. Ghost Dogas savo ramia stovėseną ir judėjimo maniera įkūnija samurajų kodeksą. Louise rekomenduoja knygą *Rashomon* dviems veikėjams – Ghost Dogui ir Louie, taip pat ją pakeičia faktas, jog ji liudijo savo meilužio ir tėvo mirtį – visai kaip istorijoje, aprašomoje *Rashomon*. Tuo tarpu Pearlina yra augantis, bręstantis subjektas, vaikas, kuriam lengva daryti įtaką, o filmo eigoje jos gilus žvilgsnis ir elgesys finalinėje scenoje (apie tai taip pat vėliau) atskleidžia, kaip literatūra ir ypač Ghost Dogo įduota *Hagakure* palengva kuria jos

identitetą. Suarezas taikliai pastebi, jog *Ghost Dog: the Way of the Samurai* yra tekstas apie kitus tekstus, jį „užvaldo kultūrinė atmintis, kurią, regis, priversta suvaidinti iš naujo, grįžtant prie to, kas jau nufilmuota, parašyta ir perskaityta“.²⁶

Ypatingas vardų naudojimas ir vardų aktyvuojamas intermedialių ryšių tinklas kviečia apsvarstyti žanro problematiką. Iš pažiūros šis filmas architekstualiai „įsirašo“ į gangsterių filmų grupę, tačiau geriau įsižiūrėjus išryškėja šio žanro pastišo kontūrai. Tai liudija nuolatinis ironizavimas ir ironiškas gangsterių vaizdavimas. Nusikaltėliai, kurie tipiniuose Holivudo filmuose vaizduojami kaip įtakingi ir pavojingi subjektai, šiuo atveju subtiliai išjuokiami. Jie, sunkiai pūškuojantys pilvoti seneliai, neturi pinigų susimokėti už nuomą, į juos vaikai gali svaityti mašinytes, o laisvalaikiu net mafijos bosas žiūri animacinius filmus. Jų veiksmai atrodo absurdiški, o šie filmukai tai tarsi patvirtina. Jeigu anksčiau aptartų veikėjų veiksmus ir esybę sąlygoja literatūros tekstai, tai šiuos veikėjus kuria primityvus turinys. Be to, gangsterių vardai yra tipiniai gangsteriams, pvz. Handsome Frank, Mr Vargo, Louie, dėl to dar labiau primena parodiją. Tačiau Jarmuschas čia nesustabdo savo žaidimo žanru: filmo pabaiga aktyvuoja vesterno kodą – tradicinį išsišaudymą, tačiau vėlgi – konvencija apverčiama – herojus miršta. *Ghost Dog: the Way of the Samurai* – tai žanrų salotos, kurios iš pažiūros atrodo paruoštos tiesiog bet kaip, tačiau įsižiūrėjus ir atnarpliojus kūrinio audinio siūlus pastebima, jog kiekviena nuoroda reikšminga ir susijusi su kitomis, kiekvienas žanrinės konvencijos lūžis reikšmingai funkcionuoja visumoje.

Ghost Dog: the Way of the Samurai, kaip ir *Dead Man* pasižymi tuo, kad jo pagrindu tampa populiarių kino žanrų struktūra ir ikonografija, o ant šio pagrindo „užklojamas“ intertekstinių nuorodų sluoksnis – literatūrinės ir su pasirinktu žanru nesusijusios kultūrinės nuorodos, o dar kitas sluoksnis mezga dialogą su konkrečiais literatūros ir kino kūriniais, tokiu būdu kurdamas naujas reikšmes. Šiuos du Jarmuscho filmus galima sulyginti su pastatu. Pastoliai – pasirinktas atpažįstamas kino žanras ir jo kodai, pirmas aukštas – šiam žanrui nebūdingi stilistiniai sprendimai, antras aukštas – šie stilistiniai sprendimai (pavyzdžiui, vardų pasirinkimas) veda į intertekstinių nuorodų lauką, trečias aukštas – intertekstinėmis nuorodomis filmas mezga dialogą su literatūros ir kino kūriniais, ketvirtas aukštas – visų ankstesnių aukštų sąveikų kuriamos reikšmės. Jarmuscho „kino namas“ – sudėtingas statinys, todėl žiūrovui norint pasiekti paskutinį, ketvirtą aukštą, kuris mintis praturtins svarbiomis reikšmėmis, reikia įveikti visus ankstesnius aukštus.

²⁶ Suarez, Juan A., *Contemporary Film Directors Ser.: Jim Jarmusch*, Illinois: University of Illinois Press, 2007, p. 129.

Šį filmą, kaip ir daugelį kitų Jarmuscho darbų, galima vadinti poetišku ne vien dėl veikėjų, bet ir dėl aptartų montažo sprendimų, pasirinkimo cituoti, komentuoti literatūros tekstus, pasirinkimas „statyti“ filmo statinį ant jau parašytų tekstų, rinktis juos kaip hipotekstus ar atspirties tašką. Kaip jau minėta, filmas suskirstytas į skyrius – kaip knyga, todėl net ir savo forma priartėja prie literatūros kūrinio. Šis kino poetikos bruožas būdingas ir kitiems Jarmuscho filmams – *Mystery Train*, *Paterson*, *Dead Man*, *Night On Earth*. Nors šie filmai pasižymi daugiau mažiau linijine naratyvine gija (išskyrus *Night On Earth*), kiekvienas jų skyrius tarsi pasakoja vis kitą istoriją, t.y. sąmoningai atkreipiamas dėmesys į vis skirtingus pasakojamos istorijos niuansus. Šio filmo atveju filmo panašumą į knygą paremia tai, kad kiekvienas skyrius žymimas citata, kuri įgarsinama, perskaitoma užkadriniu balsu. Atrodo, kad tokiu būdu samurajų kelio ir kodų mokomas ir žiūrovas – jis, nors ir žiūri filmą, tačiau yra netiesiogiai priverčiamas taip pat „perskaityti“ *Hagakure* knygos dalelę.

Filme pasirodantys vardai tampriai surišti su kultūrinėmis nuorodomis, kurios reiškiasi veikėjų ir literatūros kūrinių vardais, citatomis, kultūriniais kodais bei žanrine ikonografija. Akivaizdu, jog literatūra čia veikia kaip šaltinis, kuris „suriša“ viską tarpusavyje kaip jungtis, neleidžianti pasileisti šioms nuorodomis. Tuo pačiu literatūros vardai kuria veikėjus, o citavimas tampa gyvenimo būdu. Ghost Dogo vardas galų gale siejamas su kelių knygų pavadinimais – jis vaiduokliška persimaino, įsikūnija į kiekvieną iš jų. Stebima ne tik tai, kaip veikėją sukuria literatūros tekstai, kaip jis pats tampa tekstu, bet ir kaip pats filmas priartėja prie literatūros kūrinio, kaip jis pats primena knygą ir akivaizdžiais niuansais (literatūros tekstų citavimu ir rodymu, sprendimu filmą skirstyti į skyrius), ir ne tokiomis akivaizdžiomis priemonėmis, kaip vardas, kurį galima perskaityti (Ghost Dog, Louie ir Louis) skirtingais būdais, kuris filmo kontekste pats tampa įvairių žanrų istorijomis.

Išanalizavus filme pasirodančius vardus tampa aišku, jog Jarmuscho pasirinkti asmenvardžiai atveria specifinio skaitymo galimybę. Bendriniai žodžiai čia virsta tikriniais vardais, o Ghost Dog vardo atveju sujungiami du bendriniai žodžiai, ir, kadangi šis junginys nurodo į konkretų subjektą, įvyksta žodžių junginio onimizacija, apeliatyvai „vaiduoklis“ ir „šuo“ sujungiami ir virsta onimu. Tokiu būdu jie apgaubia veikėjo figūrą papildomomis reikšmėmis, kurių funkcionavimą palaiko naratyve išnyrančios stilistinės figūros, pavyzdžiui, vaiduokliškas šuo gatvėje. Kalbant apie kitų veikėjų vardus (pvz. Louie, Louise, Pearline), pastebima, jog šie taip pat pasižymi reikšmėmis, kurios aktualizuoja filmo kontekste. Tuo tarpu literatūros tekstų vardai-pavadinimai tampa

intertekstais, kurie aktyvina kultūrinę atmintį, ir ją panaudoja skirtingiems aspektams reprezentuoti. Kitaip tariant, jeigu žiūrovas rinktųsi nekreipti dėmesio į filme pasirodančius vardus ir kūrinių pavadinimus, tuomet šis tekstas atsivertų kaip gal ir ne visai eilinis, bet suprantamas gangsterių filmas su gan aiškia naratyvine programa ir simpatiškais veikėjais. Bet tokiu atveju filmo gelmė (o Patrizia Lombardo ją laiko atspindinčiu Jarmuscho autorinio kino braižą, pagrindinius visų jo filmų turinio ir stiliaus ypatumus)²⁷ lieka nematoma. Filmas, kaip ir veikėjai, sukurtas kaip kaleidoskopas – iš jau egzistuojančių fragmentų, kurių kuriamas raštas kinta tuomet, kai jis „sukamas“, kai kinta žvilgsnio perspektyva.

***Paterson*: veikėjas, miestas, poema**



1 pav. Filmo *Paterson* reklaminis plakatas

partnerė Laura, jų šunimi Marvinu ir kasdiene rutina.

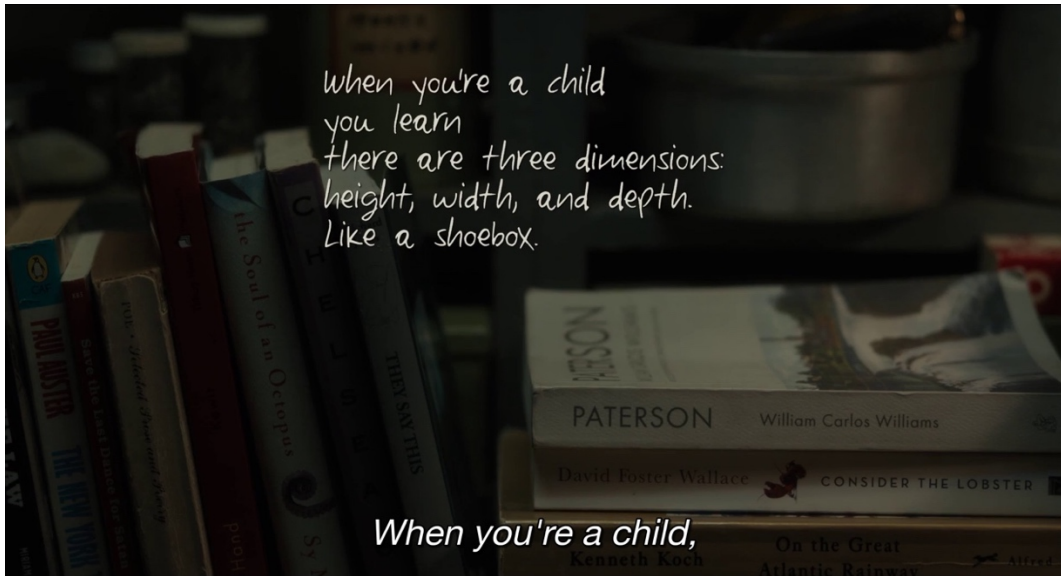
Patersono dienos pradžia užfiksuota ir reklaminiame filmo plakate – tokiu būdu tarsi iškart pradėdama pasakoti istorija. Be to, tam tikrais vizualiniais sprendimais užmezgamas dialogas su kita medija – knyga (arba – literatūra bendrai): matomas užrašytas eilėraštis ir pabiri, neįskaitomi žodžiai, užrašyti ant filmo stop-kadro – lyg ant

Trečiojo analizuojamo filmo *Paterson* (2016) centre – autobuso vairuotojas Patersonas, kuris laisvalaikį rašo ir skaito poeziją. Filmas suskirstytas į septynias aiškiai vizualinėmis ribomis atskirtas dalis – kiekvienoje iš jų matoma vis kita savaitės diena ir ta pati pagrindinio veikėjo gyvenimo rutina. Kiekvienas iš šių segmentų prasideda nuo ryto – šiose scenose pagrindinis veikėjas atsibunda kartu su savo mylimąja Laura – namų šeimininke, nuolat siekiančia save realizuoti skirtingose meno rūšyse. Tuomet Patersonas keliauja į darbą, o vakare eina išgerti vieno bokalo alaus į vietinį barą. Šiuose epizoduose atskleidžiamas veikėjo santykis su poezija,

^{27 27} Lombardo, Patrizia, „Jim Jarmusch’s Philosophy of Composition“, in: *Memory and Imagination in Film*, London: Palgrave Macmillan, 2014, p. 129.

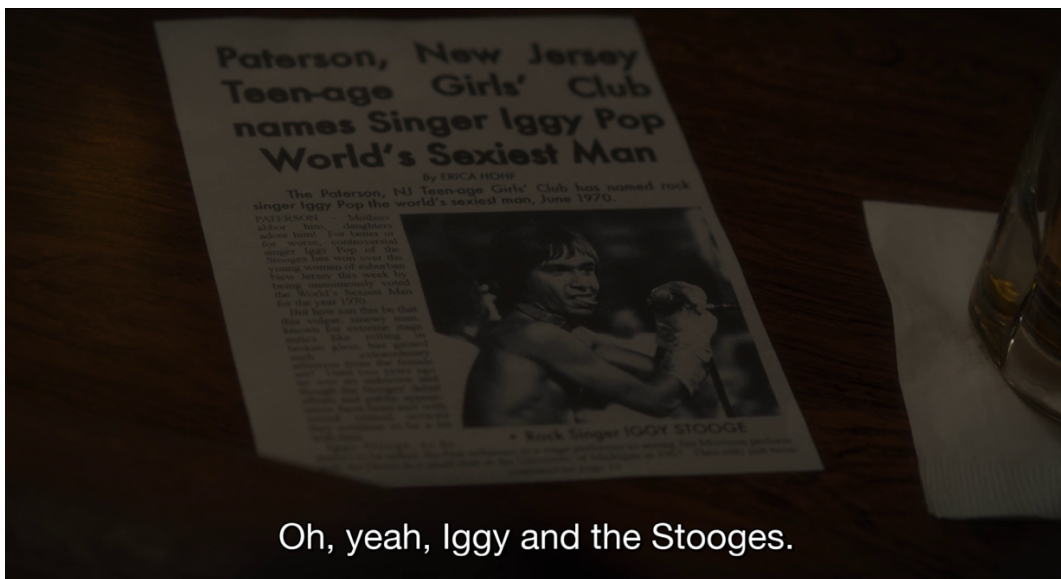
veikėjų „užrašyta“ istorija. Toks žymėjimo būdas rodo veikėjų ir ranka užrašytų žodžių lygiavertiškumą. Tarp šių žodžių – pavadinimas – vardas, sietinas su keturiais skirtingais objektais tuo pačiu metu. Vardas Patersonas skyla keturiomis kryptimis; jis yra: 1) filmo pavadinimas, 2) pagrindinio veikėjo vardas, 3) miesto, kuriame vyksta veiksmai, pavadinimas bei 4) Williamo Carloso Williamso (1881–1963) poemos, kurioje kalbama apie šį miestą, pavadinimas. Šis vardas „parodomas“ įvairiais būdais – jis ištiriamas skirtinguose kontekstuose (kai kalbama apie veikėją, miestą ir literatūrą), taip pat jis rodomas vizualiai – tapdamas filmo paratekstu (pavadinimas filmo plakate) ir filme:





When you're a child
you learn
there are three dimensions:
height, width, and depth.
Like a shoebox.

When you're a child,



Oh, yeah, Iggy and the Stooges.



Your name really Paterson,
or they just nickname you that?



2 pav. Kadrai iš filmo Paterson

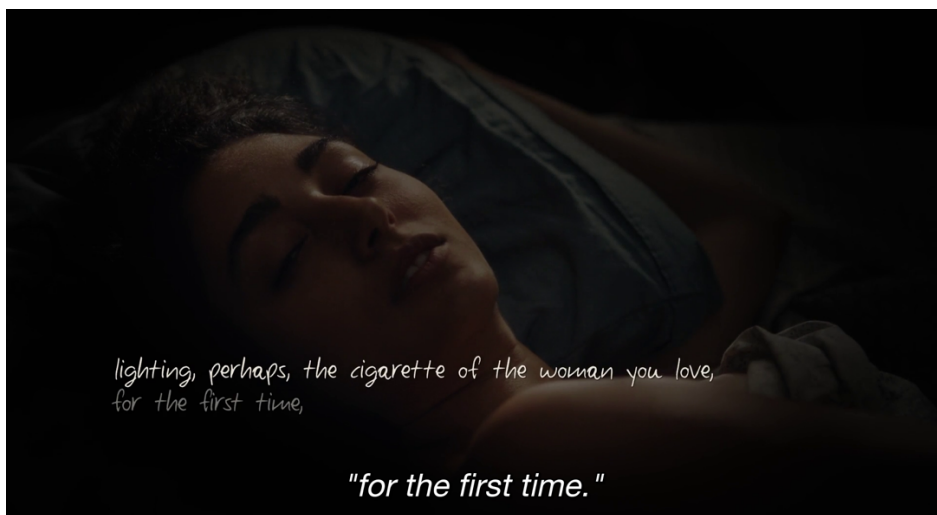
Šis vardas filmo pasakojime nurodo į tris skirtingus objektus/subjektus – poemą, miestą ir veikėją, intertekstinės ir intermedialios nuorodos papildomai išplečia šių objektų ir subjektų ratą.

I) Patersonas: veikėjo vardas. Filmo centre atsiduria Patersono mieste gyvenantis autobuso vairuotojas Patersonas, kuris rašo eilėraščius. Vairuotojo ir poeto Patersono vaidmenį šiame filme atlieka aktorius vardu Adamas Driveris, t.y. vardu, kuriuo kartu žymima veikėjo profesija. Tai kuria įtampą tarp veikėjo ir realaus žmogaus-aktoriaus bei kelia klausimą apie realybės ir fikcijos ryšį šiame filme. Šią įtampą sustiprina ir tai, jog filme ant naktinio stalelio stovi tikra Driverio nuotrauka iš laikų, kai jis buvo jūrų pėstininkas ir tik vėliau ėmė vaidinti kine (žr. 3 pav.) kaip ir veikėjas Patersonas, Driveris dirbo su menu niekaip nesusijusioje srityje. Tokiu būdu filme kuriama paralelė tarp veikėjo ir aktoriaus, realaus ir fikcinio pasaulių, vaidybinis filmas „apsimeta“ nevaidybinio.



3 pav. Kadras iš filmo Paterson

Patersono mylimosios vardas taip pat nėra atsitiktinis. Juo kartojamas XIV a. poeto Francesco Petrarco mylimosios Lauros vardas, tai komentuoja pati veikėja: „Internete perskaičiau, kad jo ankstyvosios poezijos eilėraščių knyga buvo pavadinta „Slaptoji užrašų knygelė“. Ir dar – visus savo meilės eilėraščius jis parašė gražiai merginai, kurios vardas buvo – tadam! – Laura.“ Patersonas, kaip ir Petrarca, į savo slaptą knygelę rašo eilėraščius apie savo Laurą. Šie eilėraščiai, kaip ir kiti, perskaitomi užkadriniu balsu (angl. *voice over*) ir užrašomi ant vaizdo.



4 pav. Kadras iš filmo Paterson

Taigi, Patersono Laura sugretinama su Petrarco Laura, o Patersonas – su Williamsu (dėl poemos) ir Petrarca (dėl to, kad kuria mylimajai ir rašo į savo slaptą knygelę. Kiti veikėjai taip pat siejami su tikrovėje egzistavusiomis poetų figūromis: mergaitė, kurią Patersonas sutinka prie gamyklos, sako, kad jai labai patinka Emily Dickinson, ir užsimena, jog savo eilėraščius rašo į slaptą knygelę – kaip ir jos minima

Dickinson²⁸. Patersonas daro tą patį, o apie Williamso ir Petrarcos slaptas knygeles filme užsimena Laura, gretindama Patersoną su šiais poetais. Skalbikloje sutiktas reperis Method Man (Cliff Smith) repuoja Williamso poemos *Paterson* eilutes –perkurdamas savu būdu, pritaikydamas savo autorinį braižą. Svarbu paminėti tai, jog XX a. amerikiečių poetai paprastai dirbo „paprastus“ darbus, o poeziją rašydavo tik likus laikui nuo jų – kaip ir Patersonas. Williamsas ir poetas Johnas Keatsas buvo gydytojai, Wallace'as Stevensas – teisininkas, o Sylvia Plath – namų šeimininkė. Brėžiama paralelė tarp pramanytų – (dar) nepripažintų figūrų ir realių pripažintų rašytojų. Šiuo atveju išryškėja įtampa tarp kanono ir šiuolaikinės kultūros, kadangi šie veikėjai-kūrėjai vaizduojami veikiantys šiuolaikiniame pasaulyje, o yra gretinami su kanoniniais autoriais.

II) Patersonas: miesto vardas. Vardas Patersonas nurodo ir į realybėje bei filmo erdvėje egzistuojančią geografinę vietovę – Patersono miestą Niudžersyje. Filme konstruojamas miesto, „kuriame niekas nevyksta“, įvaizdis. Rodomos monotoniškai pasikartojančios erdvės: baras, viena į kitą panašios gatvės. Ramus miesto gyvenimo ritmas, kuriame niekas nesikeičia, primena pagrindinio veikėjo gyvenimo ritmą. Miesto ir veikėjo ryšį stiprina pasikartojantis stilistinis elementas: keliskart matomas ant sienos užrašytas žodis „PATERSON“ – tokiu būdu vizualiai įvardijamas miestas, o kartu – ir tame pačiame kadre esantis veikėjas, taip juos suliejant; taip pat Patersonui vairuojant autobusą stikle atsispindi miesto vaizdiniai, tokiu montažo principu sutapatinant miesto ir veikėjo figūras. Williamso aprašytas miestas tampa Jarmuscho filmo miesto hipotekstu, kuris tampa svarbiu elementu, aktyvuojančiu kultūrinę atmintį, o taip pat sujungiančiu filme pasirodančias figūras bei intertekstus. Vardas Patersonas sujungia Jimo Jarmuscho filmą su Williamso poema tuo pačiu pavadinimu, negana to, aktyvuojamas ir ryšys su JAV kultūra, kadangi bare, kuriame kas vakarą lankosi Patersonas, ant sienos sukabinti šiame mieste gyvenusių ir kūrusių asmenybių atvaizdai. Miesto tapatybė kuriama jame gyvenusių asmenybių pagrindu – analogiškas atvejis pastebimas ir filmo *Mystery Train* atveju, kai miesto identitetas konstruojamas remiantis jame gyvenusiais ir kūrusiais 1950-ųjų rokabilio atlikėjais, ypač Elvis Presley'iu.

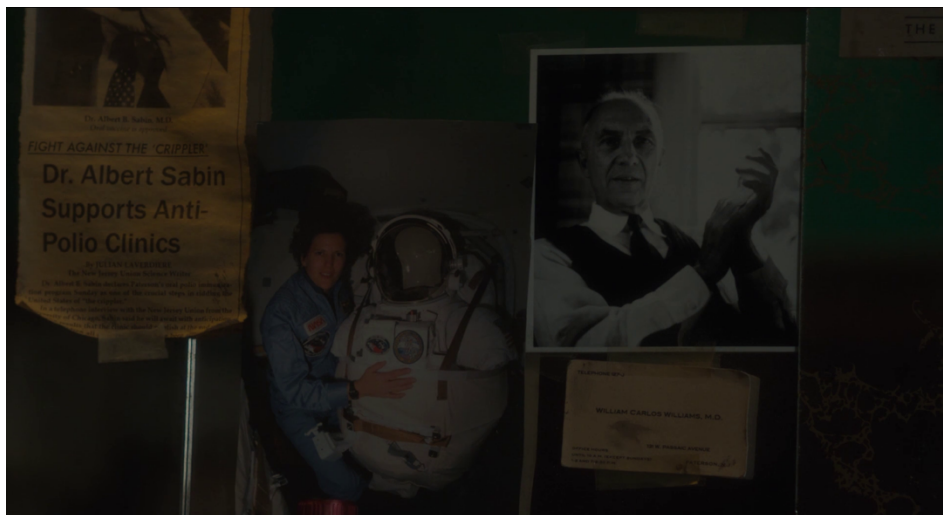
²⁸ Dickinson irgi rašė „į stalčių“ – didžioji dalis eilėraščių buvo publikuoti tik po jos mirties.



All right. Iggy Pop on the wall.

5 pav. Kadras iš filmo *Paterson*

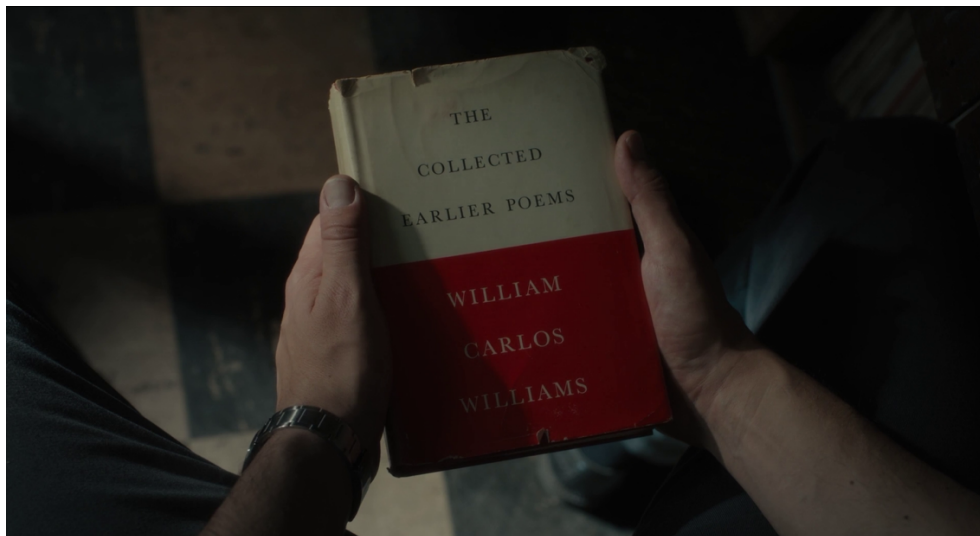
Tarp bare sukabintų žymių žmonių atvaizdų aptinkama ir Williamso nuotrauka; šis stilistinis sprendimas dar labiau sutvirtina poemos ir filmo ryšį. Nors ant minėtosios sienos aptinkami įvairių garsenybių vaizdiniai, visgi filmo kontekstas (turint omenyje jame pasirodančių intermedialių nuorodų kiekį ir pobūdį) sustiprina idėją, jog miestas filme konstruojamas kaip literatūros erdvė. Jeigu *Mystery Train* atveju miesto įvaizdis konstruojamas dominuojančiomis nuorodomis į muzikos kūrėjų figūras, tai šiuo atveju mito pagrindu tampa literatūra. Galiausiai, kaip ir filme *Mystery Train*, taip ir šiame miestas suvokiamas ne tik kaip geografinė vieta, bet ir kaip tankus literatūrinis tekstas.



6 pav. Kadras iš filmo *Paterson*

III Patersonas: poemos vardas. Vardas Patersonas – ir Williamso poemos pavadinimas. Žymėdamas veikėjo ir miesto vardą filmo pavadinimas deklaruoja santykį su konkrečiu literatūros tekstu, tad reikalauja literatūros konteksto išmanymo. Filmas *Paterson* taip pat sietinas su poema dėl jame pasirodančių žymėtų ir nežymėtų

intertekstinių nuorodų. Žymėtomis nuorodomis galima šiuos filme skirtingais būdais pasirodančius elementus: dukart parodoma Williamso knyga (žr. 7 pav.); Williamso portretas kabo ant vietinio baro garsenybių sienos bei Patersono namuose.



7 pav. Kadras iš filmo *Paterson*

Filme rodomas pramanytas poetas, kurio vardas kartoja Williamso poemos vardą ir kuris, kaip ir šios poemos kūrėjas, dirba „paprastą“ darbą, poezija nėra jo pagrindinė veikla (Williamsas buvo gydytojas), taip pat Williamsas gyveno ir kūrė Patersono mieste, kaip ir veikėjas Patersonas. Negana to, nedaugelis nežinojo, kad jis kuria eilėraščius – kaip ir Patersonas (kai filmo pabaigoje sutiktas nepažįstamasis paklausia, ar jis poetas, šis atsako, kad jis – tik vairuotojas). Taip pat galima išvelgti panašumų tarp jų kūrybos, kurioje atsispindi imažizmo krypties bruožai: paprastas, aiškus kalbėjimas, kintanti pėda, iš buities kylančios figūros bei įvaizdžiai, siužetai, kurių centre – kasdienis gyvenimas. Įkvėpimo šaltiniu Patersonui tampa pati buitis, kuri iš pirmo žvilgsnio gali pasirodyti nyki ar nejaudinanti: pvz. degtukų dėžutė. Kitaip tariant, kasdieniai objektai, pokalbiai, žmonės ir įspūdžiai tampa poezijos šaltiniu. Williamsas taip pat rašė apie kasdienos objektus. Be to, skalbykloje reperis repuoja vieną eilutę iš poemos: „no ideas but in things“.

Aktyvuodamas ryšį su literatūros kūriniais ir siedamas dviejų poetų figūras, režisierius atkreipia dėmesį į kūrybos, o kartu – ir į žanro problematiką. Jis interpretuoja kūrybinius Williamso principus, atkartodamas juos per pagrindinio veikėjo kūrybos įpročius, o taip pat per filmo struktūrą bei stilistinių elementų pasirinkimą, pasikartojimus, vaizduojamų žmonių tipažus. Šios sąsajos sukuria ir Williamso bei paties Jarmuscho kūrybos principų analogiją. Specifinis, *jarmuschiškas* kino konstravimo būdas atsispindėjo jau debiutiniame jo filme *Permanent Vacation* (1980), kuriame renkamosi vaizduoti marginalias miesto erdves, fokusas nukreipiamas ne į siužetinius įvykius, o į veikėjus,

filme gausu intermedialių nuorodų. Williamsas taip pat eksperimentavo su forma, tik ne su kino, o eilėraščio. Poetas *Paterson* išvystė tai, kas vadinama „kintama pėda“ (angl. *variable foot*) – eilučių skyrimą pagal šnekamosios kalbos intonacijas ir kirčius, viena eilutė atitinka vieną įkvėpimą. Williamsas nesistengė sudėlioti žodžių į tam tikrą iš anksto paruoštą metrinę schemą, veikia eilutės buvo skaidomos pagal organišką kalbos tėkmę²⁹. Eilėraštis Williamsui – tai struktūrinis objektas, sudarytas ne vien iš medžiagos (spaudinio ar garso), bet ir pasižymintis aiškia struktūra. Kaip ir poeto poema, taip ir analizuojamas filmas pasižymi aiškiais ribomis ir struktūra. Poema *Paterson* primena koliažo ar mozaikos būdu sukonstruotą kūrinį, kuriame aptinkamas simbolizmas, metaforos, taip pat iliustracinės prozos blokai, tokie kaip asmeniniai laišakai, laikraščių istorijos, kronikų ištraukos, žurnalų istorijos. Mąstant apie šias poezijos konstravimo priemones Williamsso kūryboje, galima atsigręžti ir į panašius filmo *Paterson* kino kalbos konstravimo principus:

Filmas	Poema
Pagrindinio veikėjo vardas Patersonas.	Pagrindinio veikėjo vardas Patersonas.
Pagrindinis veikėjas gyvena ir dirba Patersono mieste.	Pagrindinis veikėjas gyvena ir dirba Patersono mieste.
Pagrindinis veikėjas yra autobuso vairuotojas, rašantis poeziją.	Pagrindinis veikėjas yra gydytojas, rašantis poeziją.
Krioklys yra vienas svarbiausių įvaizdžių.	Krioklys yra vienas svarbiausių įvaizdžių.
Filmas konstruojamas koliažo, mozaikos principu (krioklys, Lauros veidas, užrašyta poezija). Asociatyviniu būdu montuojami kadrai „ištirpsta“ vieni kituose. Įterpiamos ir kitos medijos – kinas, paveikslai, laikraščių iškarpos.	Koliažo, mozaikos būdu sukonstruota poema, kurioje aptinkamas simbolizmas, mitai, pasikartojantys žodžiai ir metaforos, asociatyvinė seka, įtraukiamos iliustracinės priemonės, pvz. asmeniniai laišakai, kronikų ištraukos, laikraščių istorijos ir pan.
Rašymas susiejamas su „žodžiais, rašomais ant vandens“, bet taip pat fiksuojama akimirka, kai ant sienos matomas užrašas „FIRE“, o ugnis yra svarbus motyvas W. C. Williams poezijoje.	Williamso poemoje taip pat aptinkama ugnies figūra: „[...] The writing should be a relief, relief from the conditions which as we advance become — a fire,

²⁹ Žr. Cureton, Richard, *Readings in Temporal Poetics: Four Poems by William Carlos Williams*, Michigan: University of Michigan, 2017.

Knygoje *Paterson* aptinkama ir citata, kuria, regis, galima apibūdinti Jimo Jarmuscho filmo siužetą:

Say it! No ideas but in things. Mr.

Paterson has gone away

to rest and write. Inside the bus one sees

his thoughts sitting and standing. His thoughts

alight and scatter—³¹

Įvairiais būdais ir kino poetikos priemonėmis brėžiama paralelė tarp dviejų tekstų bei dviejų skirtingų medijų – poemos ir filmo. Šios paralelės kviečia filmą žiūrėti ne kaip eilinį vaidybinį filmą, bet veikiau jį „skaityti“ kaip tekstą. Per šį skirtingų medijų dialogą ir kino poetikos priemonėmis kuriamas įtampas išryškėja kino konstravimo ir kūrimo problematika. Tarsi keliamas klausimas: koks yra nuotolis tarp kino ir literatūros teksto? Williams idėjų kūriniai sėmėsi iš Jameso Joyce'o *Uliso*, kuriame šis aprašė gimtąjį Dubliną. Tuo tarpu Jarmuschas kaip atskaitos tašką savo filmui pasirinko poemą. Šis režisieriaus kino poetikos bruožas išryškėja ir anksčiau aptartuose filmuose – filmų (kūrybos) pagrindu tampa perinterpretuojamos ir tuo stereotipiškumą prarandančios kultūrinės klišės, literatūros ir kino tekstai, istoriniai įvykiai, realybėje egzistavusios asmenybės. Įdomu tai, kad Jarmuschas tai *rodo* – jis pasitelkia tam tikras vizualines stilistines priemones, kad parodytų kitus literatūrinius ir kino tekstus. Tai reiškiasi žymėtomis ir nežymėtomis intertekstinėmis nuorodomis. Kurdamas filmus jis dekonstruoja savo paties kūrybines procedūras atskleidamas, kaip, iš ko jie „padaryti“. Ir tik nuo žiūrovo išsilavinimo bei kultūrinio konteksto priklausomai, kiek nuorodų jis pastebės ir kiek reikšmių tai jam leis „atrankinti“. Pastebėti šias nuorodas tėra tik pirmas žingsnis; antrasis – susieti jas reikšminiais ryšiais tarpusavyje, o galop – išvelgti įtampas tarp jų ir išryškinti prasmes. Kitaip tariant, šis Jarmuscho filmas demonstruoja, jog režisieriaus filmui yra be galo sudėtingos konstrukcijos, demonstruojančios kūrybinės minties kelią – nuo jo

³⁰ Williams, Carlos Williams, *Paterson*, Revised edition prepared by Christopher MacGowan, New Directions, 1992, p. 113-114.

³¹ Ten pat.

pradžios iki vientiso kūrinio. Ryšys su poema atveria metatekstinės savirefleksijos lygmenį.

Filme aptinkama ir kitokių nuorodų į literatūrą. Jau pirmoje scenoje ant naktinio stalelio matoma Hermano Melville'io knyga *Moby Dick*. Filme rodomi ir aptariami kūriniai apima tiek literatūros klasika tapusius, tiek šiuolaikinius veikalus. Minimas Petrarca, Dickinson, Dantė (žr. 9 pav.), Niujorko mokyklos (New York School) poetai, kurie siejami su XX a. JAV poezijai būdingomis naujos kalbinės raiškos paieškomis.

Kaip kad filme *Ghost Dog: the Way of the Samurai*, kuriame literatūra naudota kaip maisto metafora patalpinant knygas į priešpiečių dėžutę, taip ir *Paterson* literatūra gretinama su maistu: priešpiečių dėžutėje Patersonas aptinka Dantės portretą su rože, o eilėraščiai dažnai rašomi per pietų pertraukas. Patersonas dažniausiai rašo atsisėdęs prie krioklio, kuris tampa minčių srauto, kūrybos metafora. Taip pat įsėdus į autobusą pradėti darbą prie priešpiečių dėžutės parodoma Franko O'Haros knyga *Lunch Poems*. Kūryba *Patersono* atveju tampa realybės atspindžiu, o taip pat – ir prasmės šaltiniu.



8 pav. Kadrai iš filmo *Patersonas*

Septynis filme pasirodančius eilėraščius (tiek, kiek dalių-dienų yra filme) parašė poetas Ronas Padgettas, kuris, kaip ir dauguma filme minimų poetų, priklausė Niujorko mokyklai. Filme taip pat aptinkamas ir vienas Jimo Jarmuscho parašytas eilėraštis – *Waterfalls*:

Water falls.

Water falls from bright air.

It falls like hair, falling across a young girl's shoulders.

Water falls making pools in the asphalt, dirty mirrors with clouds and buildings inside.

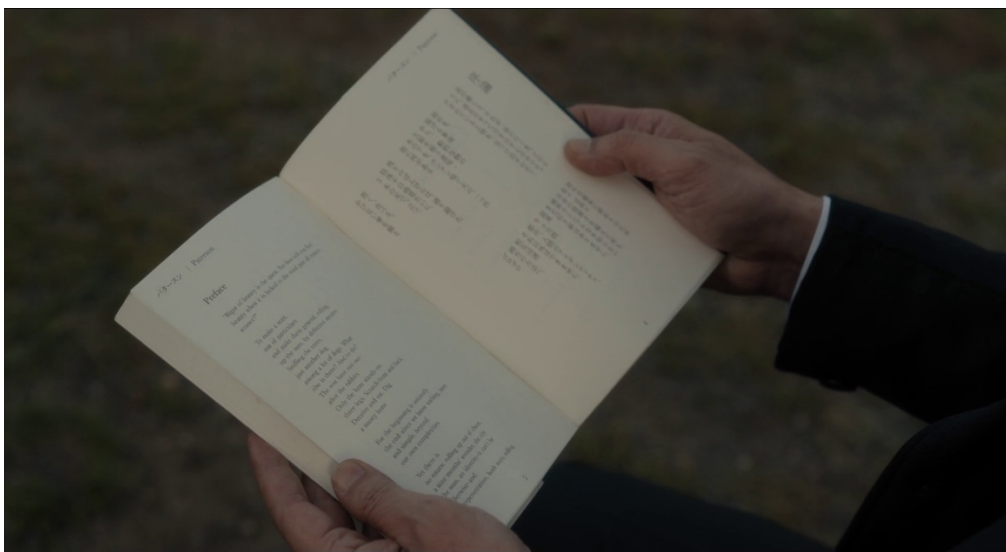
It falls on the roof of my house.

It falls on my mother and on my hair.

Most people call it rain.

Šis eilėraštis, regis, tampa svarbiausiu, nes veikėjo Patersono kūrybos akimirkas filme žymi pasikartojanti krioklio figūra. Jame užfiksuotas pastabumas smulkioms, kasdieniškoms detalėms, apie kurias nuolat kalbama ir filme: Patersonui nereikia patirti didelių sukrėtimų, kad galėtų rašyti; jo įkvėpimo šaltiniu tampa jo kasdiena ir tokios smulkmenos kaip degtukų dėžutė. Filme šis eilėraštis parašytas ne Patersono, o gatvėje sutiktos mergaitės. Mergaitė kuklinasi savo kūrybos – tai brėžia paralelę ir su pačiu Jarmuschu, kuris yra baigęs poezijos studijas, tačiau niekada nesidalino savo eilėraščiais (iki šio filmo), kuriuos rašė. Nepaisant to, filmai tarsi ir yra jo eilėraščiai – savo struktūra ir įvaizdžiais priartėjantys prie literatūros.

Krioklys (angl. *waterfall*) – pasikartojantis motyvas: ne tik scenose, kuriose Patersonas valgo pietus, bet kartais parodomas ir Patersonui rašant eilėraščius. Vėliau jis sutinka mergaitę, kuri parašė eilėraštį *Water Falls* – krioklio versmė sulyginama su mergaitės plaukais. Filmo pabaigoje japonas poetas laiko japonišką Williamso rinktinę, kurios viršelyje vaizduojama krioklio (miesto kūno dalies) ir plaukų (žmogaus kūno dalies) analogija, kuri dar kartą iliustruoja miesto ir žmogaus tapatinimo veikseną.



9 pav. Kadrai iš filmo *Patersonas*

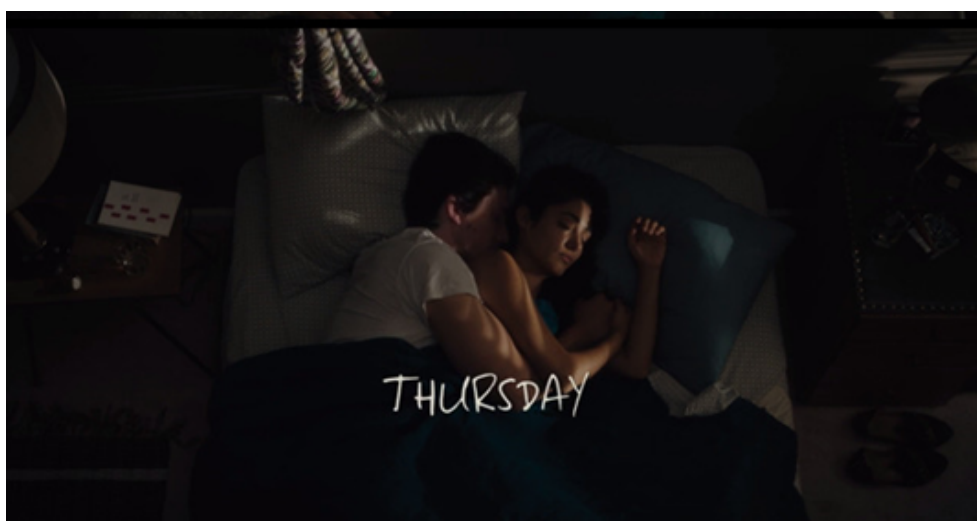
Filmo pabaigoje Patersonas vėl ima rašyti žiūrėdamas į tą patį krioklį. Krioklys, jo nevaldomas ir chaotiškas šniokštimas, tampa opozicija ramiam Patersono (tiek žmogaus, tiek miesto) gyvenimui. Krioklys, kaip ir vaizduotė, yra nesuvaldomas; metaforiškai kalbant, jį suvaldyti gali tik kūrėjas.

Vardas kaip autoreferencijos priemonė. Filmas dialogą mezga ne tik su literatūros kuriniais, bet ir su ankstesniais režisieriaus filmais. Kaip kad paratekstais kuriami jau aptarti ryšiai su kitais tekstais, taip ir pirmiausia paratekstais kuriami ryšiai su anksčiau sukurtais režisieriaus filmais. Filmo plakatas nurodo į *Mystery Train*.



10 pav. Filmų *Paterson* ir *Mystery Train* reklaminiai plakatai

Šis ryšys įtvirtinamas ir filmo scena: ketvirtadienio rytu:



11 pav. Kadras iš filmo *Paterson*

Kita nuoroda – aktorius (Masatoshi Nagase), kuris atlieka filmo pabaigoje pasirodančio japonų poeto vaidmenį, veidas ir vardas nurodo į jo vaidmenį *Mystery Train*. Abiem atvejais ieškoma pripažintų meno figūrų: *Paterson* – literatūros, o *Mystery Train* – muzikos. Šį kartą Nagase vaidina ne muzikos, o literatūros piligrimą: jis ieško nebe 1950-ųjų rokabilio, o poeto Williamso poemos *Paterson* pėdsakų.

Režisierius ne viename savo filme mezga dialogą su literatūriniais teksta: tiek pasitelkdamas tiesiogines nuorodas, tiek kinematografinius ėjimus, kurie kino kalbą priartina prie poetinio kalbėjimo. Filme *Dead Man* pagrindinis veikėjas yra vardu Williamas Blake’as, filme *Down by Law* nuskamba juokelis apie poetą Robertą Frostą.

Filme *Only Lovers Left Alive* aptinkama daug nuorodų į žinomus rašytojus, kurių dalis išnyra ir *Paterson*: Blake'as, Franzas Kafka, Edgaras Allanas Poe, Emily Dickinson plakatai kabo ant Adamo sienos, o Eve į kelionę pasiima skaityti Davido Fosterio Wallace'o *Infinite Jest*: ši knyga stovi ir ant Patersono stalo jo kūrybos erdvėje – rūsyje. *Patersonas*, kuriame pastebimas intensyviausias poetinis krūvis (nuorodų kiekiu ir pasikartojimo dažniu), yra tarsi paties Jarmuscho kūrybos refleksija, o kartu – odė literatūros kūriniams, poezijai ir rašytojams/poetams.

Režisierius mezga ryšius ne tik su savo filmais. Filme pasirodo ir Weso Andersono filmo *Moonrise Kingdom* (2012) veikėjai.



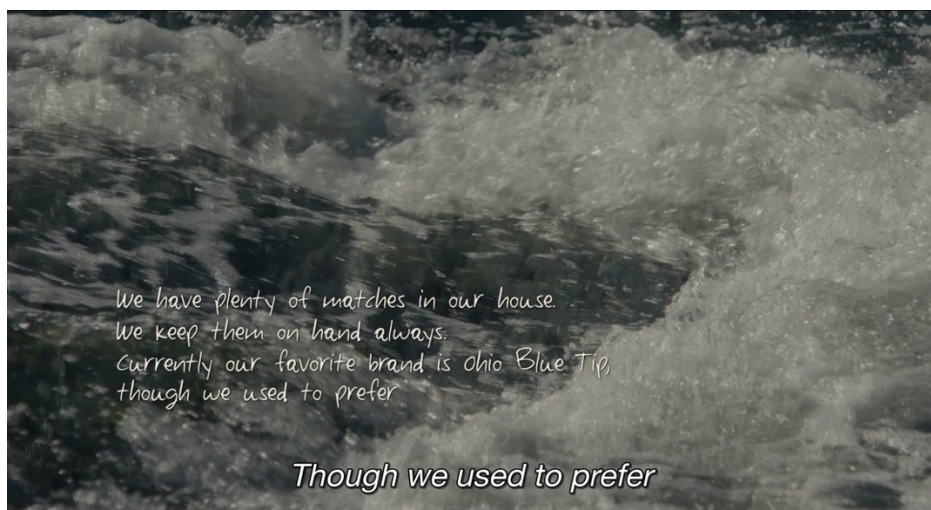
12 pav. Kadrai iš filmų *Paterson* (rež. Jim Jarmusch) ir *Moonrise Kingdom* (rež. Wes Anderson)

Tai – ne pirmas atvejis, kai Jarmuschas savo filmuose pakviečia vaidinti aktorius iš kitų filmų. Pavyzdžiui, *Night on Earth* Los Andželo segmente vaidina Gena Rowlands, žinoma iš Johno Cassavetes filmų, Niujorko segmente vaidina du aktoriai iš Spike'o Lee komedijos *Do the Right Thing*, o Helsinkio segmente visi aktoriai yra vaidinę Aki

Kaurismaki filmuose. Kviesdamas aktorius, vaidinusius kitų režisierių filmuose, rodydamas kitų režisierių filmų veikėjus, Jarmuschas sukuria dialogą su tais filmais ir režisieriais, kurie paveikė jo kinematografinį braižą. Kartu tai parodo, kad ne siužetas, o veikėjai, kaip atskiri autonomiški charakteriai yra svarbiausi jo filmuose.

Intermedialumas, žanras, struktūra. Architekstualumo aspektu filmas akivaizdžiai „įsirašo“ į romantinės komedijos žanrą, tačiau romantinei komedijai būdingi emocionalumas ir (kartais) jusliškumas čia perkeliama į kitą lygmenį: jusliškumu ir emocionalumu pasižymi ne santykiai tarp Patersono ir Lauros, bet kiekvieno iš jų santykis su kūryba ir kūrėjais, t.y. jusliškumas ir emocionalumas reiškiasi vieno ar kito veikėjo linijos viduje. Ir pats filmas kuria juslinį ryšį su kitais kultūros tekstais, „pats save“ struktūruoja taip, kaip struktūruojami literatūros tekstai. Būtent tokiu būdu laužoma įprasta žanrinė struktūra: santykių tarp žmonių/veikėjų vietą užima santykis tarp žmogaus/veikėjo ir kultūros teksto (filmo, knygos, muzikos kūrinio, etc.) kaip jo kūrybą įkvepiančio šaltinio/modelio. Prie žanrinės struktūros laužymo prisideda ir ypatingas filmo struktūravimas (dalijimas į septynias dienas), ir įvairiausio pobūdžio kartotė bei priešastingumo ryšių kūrimo atsisakymas, ir priartėjimas prie Williamso poemos.

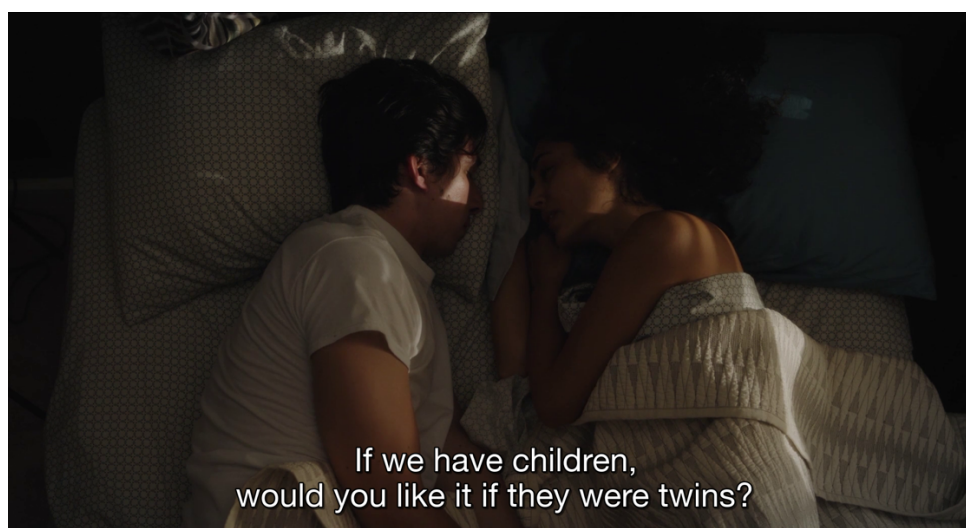




13 pav. Kadrai iš filmo Paterson

Filme nuolat pasikartoja dvynio-antrininko-kopijos motyvas, sietinas su filmo forma ir struktūravimu. Žiūrovui rodomi dvyniai ant suoliuko, dvynukai praeiviai, dvynukės keleivės, vaikų kalbos apie šešėlius, Patersonas-poetas sutinkantis mergaitę-poetę, kuri turi dvyne seserį, etc. Prie to sudvejinimo prisideda ir Lauros raginimas, kad Patersonas padarytų dar vieną savo eilių knygos kopiją, ir Lauros panašumas į filmo, kurį abu nueina pasižiūrėti, aktorę. Šie dublikatai ne tik stiprina komedinį filmo aspektą ir pabrėžia rutiną, bet ir daro jį dar panašesniu į eilėraščių, grindžiamą pasikartojančių rimų ir ritmų logika. Šioji ritmą kuriančių pasikartojimų tėkmė pastebima ir filme, o kultūrinių tekstų kartotė sukuria rimą (paraleles), padeda tuos pamatus, kurie įprastai „laiko“ poetinį tekstą.

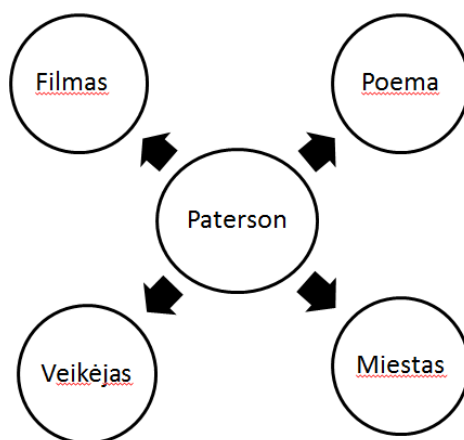




14 pav. Kadrai iš filmo Paterson

Šio filmo atveju vardas „Patersonas“ nurodo į kelis skirtingus objektus ir subjektus, o analizuojant jų ir pasakojimo ypatumų ryšį išryškėja Jarmuscho kino konstravimo strategijos bei jų tarpusavio ryšiai. Jarmuschas sukuria atsikartojančių analogijų kvadratą, kurio „poliai“ nuolat juda ir susikeičia (ar gali susikeisti) vietomis ir

patys savaime – papildomai – sukuria kitas (iš kitokių nuorodų atsirandančias) „geometrines“ figūras. Vardas čia netampa daiktu-savyje arba žodžiu, žyminčiu daiktą-savyje, – jis žymi daiktą (plačiaja prasme) kaip kitą ir per kitą.



15 pav. Vardo Patersonas funkcijos

Pasitelkiant veikėjų figūras filme parodomi ir skirtingi kūrybos principai. Patersono mylimoji Laura rodoma kaip menininkė, kurios veikla nėra nuosekli, ji nelaukia įkvėpimo ir niekaip neišsirenka meno srities. Jos stiliui būdinga ritmiška kartotė, atsikartojantys fragmentai, ji visur ieško simetrijos. Tuo tarpu Patersono darbas – besikartojanti rutina, bet kiekvieną dieną atsiranda aritmiški pokyčiai arba – asimetriškumas. Būdas, kuriuo rodomos šios dvi figūros leidžia jas vertinti kaip du (poetinės) kūrybos principus, vienas – kurti atsikartojimais ir simetrija grįstus rimuotus tekstus, kitas – atsisakant rimavimo, savitai / kitaip ritmizuoti kasdienybę / šnekamąją kalbą. Poetinę formą įgaunantis filmas sutalpina du priešingus kūrybos principus.

IŠVADOS

Mystery Train ir *Ghost Dog: the Way of the Samurai* analizė leido išskirti esminius Jarmuscho kino poetikos ir stilistikos bruožus: pasikartojimo motyvą, griežtą filmų struktūrą, tankų žymėtų ir nežymėtų intertekstinių nuorodų tinklą, specifinių jas aktyvuojančių stilistinių figūrų pasikartojimą, žanrinių konvencijų laužymą, atvirai deklaruojamą dialogą su kitomis medijomis – muzika ir literatūra, nekonvencinę amerikietiškos kultūros ir miestų erdvių reprezentaciją, kultūrinių mitų perkūrimą. Tuo tarpu filmą *Paterson* dėl jame pasirodančių nuorodų daugio ir sudėtingo „homoniminio“ vardų panaudojimo bei itin ryškaus autorefleksijos aspekto galima pavadinti koncentruota režisieriaus kino poetikos reprezentacija.

Atlikta analizė atskleidžia Jarmuscho filmų gylį, o taip pat ir svarbų žiūrovo vaidmenį jų suvokimo bei interpretavimo procese. Vardai, aktyvuodami kultūrinę atmintį ir megzdami dialogą su kitais tekstais, reikalauja daug skirtingų kultūros žinių – literatūrinių, muzikinių, kino. Be šių „įrankių“ panaudojimo Jarmuscho filmai tebutų ironiškai ir spalvingi tekstai, paslėpę giliąsias reikšmes bei su jomis susietas nuorodas, kurios, kaip matoma, nėra atsitiktinės, o veikiau sąmoningai užkoduotos ir integruotos kūrybinio proceso metu. Kitaip tariant, tai filmai, kurių atveju paviršutiniškas „skaitymo“ režimas tampa nepakankamas.

Analizės metu išryškėjo trys pagrindinės (dominuojančios) teminės vardų kategorijos: veikėjo vardas, miesto vardas-pavadinimas ir kultūros darinio vardas-pavadinimas. Vardai Jarmuscho filmuose tampa intertekstinėmis nuorodomis, kurios 1) žadina atmintį, 2) pasirodydamos skirtingais būdais veikia kaip filmus struktūruojantis elementas, 3) veikia kaip reikšmių kūrimo strategijų židiniai. Pagrindinių Jarmuscho filmų veikėjų vardai tampa daugiasluoksniais tekstais, sujungiančiais ir tapatinančiais veikėjus, miestus, filmus ir literatūros kūrinius (*Patersono* atveju), veikiančiais kaip slapyvardžiai ir apibūdinimo priemonė visų filmų atveju, steigiančiais veikėjų ir miestų tapatybę.

Jarmuscho filmuose pasirodantis vardas ne individualizuoja, o veikiau – grupuoja, konceptualizuoja ir leidžia kurti metaforas bei analogijas, tampančias istorijos ir jos raiškos stiliaus apibūdinimu. Vardas veikia kaip ypatinga, reikšmes kurianti kūrybinė strategija. Jis linkęs skilti, jo semantinis laukas praplečiamas. *Mystery Train* atveju filmo pavadinimas yra ir filme skambančios dainos pavadinimas, *Paterson* filmo pavadinimas yra veikėjo, miesto ir poemos vardas, o *Ghost Dog: the Way of the Samurai* pavadinime užkoduotas Melville'io filmo pavadinimas bei Hagakure pavadinimas. Vardai tarytum įrėmina naratyvą ir jį struktūruoja, sukuria intertekstualumo židinius ir padeda išnarplioti intertekstinį dialogą. Jie dalyvauja griežtos filmų struktūros kūrime, padedami skirti pasakojimą į dalis, steigdami vidines filmų ribas ir t.y. Šioji vardo inicijuojama filmų struktūravimo, jų veikėjų ir erdvių apibūdinimo veikla sukuria pasakojimą, kuris paneigia kino patirties linijiškumą, konstruoja vertikalius ryšius tarp fragmentų (kaip muzikoje ar poezijoje) ir siūlo žiūrovui priimti kvietimą aktyviai dalyvauti nelinijiniame reikšmės kūrime.

Per vardus žiūrovas supažindinamas ir su Jarmuschui kaip kūrėjui įtaką padariusiais kūrėjais: dalis jų arba jų kūrinių vardų yra įvardijami (veikėjų arba filmo paratekste-subtitruose kaip *Ghost Dog: a Way of the Samurai*), kita dalis pasirodo kaip netiesioginės nuorodos, pasitelkiant tam tikrus stilistinius ėjimus (pvz. kai filme *Paterson* vaidina aktoriai iš filmo *Moonrise Kingdom*). Atrodo, jog Jarmuschas ne tik rodo savo

filimą, bet – minėdamas vardus – kartu kviečia žiūrovą daugiau sužinoti apie skirtingas kultūras ir kitus kūrėjus. Kartu vardo minėjimas dažnai tampa ir nusilenkimu literatūros ir muzikos personoms ir reiškiniams: pvz. Patersonė nusilenkiama repo kultūrai, kurią reprezentuoja įvardijamas ir rodomas Method Man, repuojantis ir Williamso poemos eilutę repuoja; filme *Ghost Dog: a Way of the Samurai* nusilenkiama filmo garso takelį sukūrusiam RZA, reprezentuojančiam hip-hopo ir repo kultūros reiškinį; filme *Mystery Train* – ir Presley'ui, ir Screamin' Jay Hawkinsui, kurio vardu vadinamas viešbučio administratorius.

Dėl specifinių vardų naudojimo režisieriaus filmuose galima išvelgti ir ironišką amerikietiškos kultūros refleksiją – *Mystery Train* ir *Patersonė* per vardus atkreipiamas dėmesys į žvaigždžių kultą, *Ghost Dog: a Way of the Samurai* – į su mafija ir juodaodžiais susijusias klišes. Ironiškas kalbėjimo (rodymo) būdu ne tik reflektuojama kultūra, bet ir kino kūrimo principai. Žanrinių konvencijų apvertimas suponuoja kvietimą persvarstyti apskritai kino kūrimo meną ir kviečia mąstyti apie tai, kas kinas yra ir/ar kas gali būti kinas. Kviečiama kelti klausimus: kuo kinas skiriasi nuo literatūros, kuo jis skiriasi nuo muzikos, ir koks yra visų trijų santykis? Taip pat atsiveria galimybė svarstyti ne tik apie kūrybos ir kultūros aspektus, bet ir apie suvokimo problematiką, pvz. kokie miestų mitai kuriami kine, kaip jie reprezentuojami ir kas renkama rodyti, kaip kinas renkasi vaizduoti kitus kultūrinius aspektus. Jarmuscho filmai pasižymi nekonvenciniu erdvių ir veikėjų vaizdavimu: erdvės jo filmuose ištuštinamos, atmetami miestų mitai, renkama vaizduoti marginalius veikėjus, kurie nepatiria ryškių transformacijų.

Vardų analizė suteikia galimybę svarstyti apie tai, kaip specifiniai ėjimai (netradicinis vardo naudojimas, taip pat filmų skirstymas į fragmentus ir literatūrinių paratekstų įterpimas) veikia kino žanrą. Nors aptariami filmai akivaizdžiai nurodo į žanrinį kiną, tačiau kartu ardo pažįstamus žanrinius modelius ir Jarmuscho filmų žanrinis apibūdinimas tampa beveik neįmanomas. Jarmuscho filmai turi tendenciją tarsi apsimesti kažkuo kitu, keisti pavidalus. Kai žiūrovo sąmonėje atsiranda įspūdis, kad jis atpažįsta ir identifikuoja žanrą, tą pačią akimirką situacija apverčiama, žanras dekonstruojamas pasitelkdamas tarpusavyje nederančius vardus ir temas. Tačiau būtent šie lūžiai leidžia sujungti nederančius dalykus, tarp kurių ne tik vardai, į integralią visumą, kurios dalys ne atsitiktinės, bet motyvuotos. Kūrybiška filmų konstrukcija skatina ir žiūrovo kūrybiškumą – Jarmuscho filmų atveju galimos skirtingos analitinės procedūros. Kūrėjo kūrybos rezultatai skatina kūrybišką suvokėjo mąstymą, o per kūrybinį mąstymą skatinamas ir kritinis žvilgsnis.

LITERATŪROS SĄRAŠAS

Filmų sąrašas

- „Broken Flowers“ (2005), rež. Jim Jarmusch
„Coffee and Cigarettes“ (2003), rež. Jim Jarmusch
„Dead Man“ (1995), rež. Jim Jarmusch
„Do the Right Thing“ (1989), rež. Spike Lee
„Down by Law“ (1986), rež. Jim Jarmusch
„Ghost Dog: The Way of the Samurai“ (1999), rež. Jim Jarmusch
„Le Samourai“ (1967), rež. Jean-Pierre Melville
„Mystery Train“ (1989), rež. Jim Jarmusch
„Moonrise Kingdom“ (2012), rež. Wes Anderson
„Night on Earth“ (1991), rež. Jim Jarmusch
„Only Lovers Left Alive“ (2013), rež. Jim Jarmusch
„Paterson“ (2016), rež. Jim Jarmusch

Literatūra

1. Ahmadi, Amir, Ross, Alison, *Jim Jarmusch's Dead Man the cinematic telling of a modern myth*, in: *Journal of the Theoretical Humanities*, 2012, <https://doi.org/10.1080/0969725X.2012.747336>.
2. Algeo, John. „Onomastics as an Interdisciplinary Study“. *Names*, Vol. 48, No 3, 2000, p. 235 – 274. <https://doi.org/10.1179/nam.2000.48.3-4.265>
3. Algeo, John, „Is a Theory of Names Possible?“ *Names*, Vol. 58 No 2, 2010. p. 90 – 96. <https://doi.org/10.1179/002777310X12682237915106>
4. Blum, Ryan H., *Anxious Latitudes: Heterotopias, Subduction Zones, and the Historico-Spatial Configurations within Dead Man*, 2010.
5. Boccuzzi, Ellen E., „Rome: City and Myth in Fellini's Roma and Jarmusch's Night on Earth“, 2000.
6. Bordwell, David, *Narration in the Fiction Film*, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1985.
7. Bordwell, David, *Poetics of cinema*, New York: Routledge, 2007.
8. Carmichael, Thomas, „Postmodernism and American Cultural Difference: Dispatches, Mystery Train, and The Art of Japanese Management“, 1994.

9. Chan, Andrew, *Between the Lines. How does cinema reflect upon poetry? On three new films and complex kinship*, 2016.
10. Cureton, Richard, *Readings in Temporal Poetics: Four Poems by William Carlos Williams*, Michigan: University of Michigan, 2017.
11. Curley, Melissa Anne-Marie, *Dead Men Don't Lie: Sacred Texts in Jim Jarmusch's Dead Man and Ghost Dog: Way of the Samurai*, in: *Journal of Religion & Film*, Vol. 12, Issue 2, 2008.
12. De Saavedra, Migelis Servantesas, *Išmoningasis bajoras Don Kichotas Lamančietis*. I tomas. Iš ispanų kalbos vertė Valdas Petrauskas. Vilnius: Vaga, 1995, p. 23.
13. De Stefani, Elwys, *Names and Discourse*, in: *The Oxford Handbook of Names and Naming*, Edited by Carole Hough, United Kingdom: Oxford University Press, 2016.
14. Duarte, Jose, *Don's Journey, Broken Flowers by Jim Jarmusch*, in: *Cinematic Narratives: Transatlantic Perspectives*, 2017.
15. Elleström, Lars, „Identifying, Construing, and Bridging over Media Borders“, in: *Scripta Uniandrade*, v. 16, n. 3, Florianópolis: UFSC, 2018, p.
16. Enzdelytė, Renata, *Onimai*, in: *Visuotinė lietuvių enciklopedija*. Prieiga internete: <https://www.vle.lt/straipsnis/onimai/> [žiūrėta 2024-01-29].
17. Gasiulytė-Dautartienė, Elena, *Literatūra ir muzika kaip kino istorijos konstravimo šaltiniai: Jimo Jarmuscho Išgyvena tik mylintys (2013)*, 2015.
18. Gonzalez, Eric, *In and Along the Mississippi: The Motif of Music in Joel and Ethan Coen's "O Brother, Where Art Thou?" and Jim Jarmusch's "Mystery Train"*, 2003.
19. Grant, Barry Keith, *Film Genre Reader III*, Austin: University of Texas Press, 2003.
20. Hough, Carole, *The Oxford Handbook of Names and Naming*, Oxford: Oxford University Press, 2016.
21. Irwin, Matthew J., „Your Wilderness:” *The White Possession of Detroit in Jim Jarmusch's Only Lovers Left Alive*, 2016. <https://doi.org/10.1080/10455752.2016.1260614>
22. Jimas Jarmuschas, interviu su Geoffu Andrew, Londono filmų festivalis, 1999. Nuoroda internete: <https://www.theguardian.com/film/1999/nov/15/guardianinterviewsatbfisouthbank3>

23. Kripke, Saul, A., *Naming and Necessity*, Cambridge: Harvard University Press, 1980.
24. Lombardo, Patrizia, „Jim Jarmusch’s Philosophy of Composition“, in: *Memory and Imagination in Film*, London: Palgrave Macmillan, 2014.
25. Lotman, Jurij, *Kultūros atmintis*, iš rusų k. vertė Ieva Tomaševičiūtė, Jurga Perminaitė, Vilnius.
26. Lotman, Jurij, *Culture and Explosion*, transl. Wilma Clark, Berlin: Mouton de Gruyter, 2009.
27. Lotman, Jurij, *Kultūros semiotika*, iš rusų k. vertė Donata Mitaitė, Vilnius: Baltos lankos, 2004.
28. Melnikova, Irina, *Grimzdimas tarp semiotinių teorijų*, in: *Semiotika*, vol. 17, 2022, p. 116. Prieiga internete: <https://doi.org/10.15388/Semiotika.2022.27>, [žiūrėta 2024-01-29].
29. Melnikova, Irina, *Intermedial references and signification: perception vs conception*, in: *Semiotica* 236 (1/4), 2020, p. 231–250. Prieiga internete: <https://doi.org/10.1515/sem-2018-0098> [žiūrėta 2024-01-29].
30. Montero, Gonzalo, *Literature and Other White-Man Tricks: Borges and Jarmusch Imagine the Frontier*, 2021.
31. Nastase, Florina, *Re-Mystifying the West: Hybridity and Spirituality in Jim Jarmusch’s 'Dead Man'*, 2019.
32. Pärli, Ülle, *Proper name as an object of semiotic research*, In: *Sign Systems Studies*, Vol. 39 No. 2/4, Tartu: University of Tartu, 2011 Pärli, Ülle, *Proper name as an object of semiotic research*, In: *Sign Systems Studies*, Vol. 39 No. 2/4, Tartu: University of Tartu, 2011,
33. Piazza, Sara, *Jim Jarmusch: Music, Words and Noise*, p. 242-284. London: Reaktion Books, 2015.
34. Plett, Heinrich F., „Intertextualities“, in: *Intertextuality*, Berlin: De Gruyter, 1991, p.
35. Rogers, Anna Backman, *American Independent Cinema. Rites of Passage and the Crisis Image*, Edinburgh: University Press, 2015.
36. Rosenbaum, Jonathan, *Cinematic Encounters 2: Portraits and Polemics*, 2019.
37. Rožić, Andrea, *Travelling without Moving in Postmodernist (Road) Movies by Jim Jarmusch*, 2016.
38. Suarez, Juan A., *Contemporary Film Directors Ser.: Jim Jarmusch*, Illinois: University of Illinois Press, 2007.

39. Van Langendonck, Willy, *Theory and Typology of Proper Names*, Hague: Gruyter, 2008
40. Welty, William, “*Some Are Born to Endless Night*”: *Echo and Epitaph in Jim Jarmusch’s Dead Man*, 2014.
41. Williams, Carlos Williams, *Paterson*, Revised edition prepared by Christopher MacGowan, New York: New Directions, 1992.
42. Zabeeh, Farhang, *What Is in a Name? An Inquiry Into the Semantics And Pragmatics Of Proper Names*, Hague: Martinus Nijhoff, 1968.

SUMMARY

This master's thesis analyzes the problem of the name in the films of the American director Jim Jarmusch (b. 1953). The work describes the functions of a complex network of names and the interaction planes of different media and the meanings they produce. The analysis is based on the assumption that the concept of a name, due to its specific characteristics (e.g. individualizing functions), covers not only personal names (characters, actors and real personalities) and toponyms, but also names of films, books and songs. The scientific works dedicated to Jarmusch's work analyzed the features of Jarmusch's cinematic poetics and certain aspects and themes important to this work, but the name as a significant means of structuring films and creating intermedial relations in cinematic poetics was not discussed. Therefore, the purpose of this work is to highlight the essential features of the poetics of Jarmusch's films, paying special attention to the ways and forms of the appearance of the name and the laws and effects of its functioning.

The object of the work is three feature films of the director, characterized by the specific use of names to represent different aspects: *Mystery Train* (1989), *Ghost Dog: the Way of the Samurai* (1999) and *Paterson* (2016). The analysis of films is based on the ideas of Gerard Genette's theory of intertextuality (and intermediality perceived as a certain variety of it) and the concepts proposed by David Bordwell's film poetics studies. The analysis part discusses the ways in which new meanings are "inscribed" into each of the films by means of names, and how the relationship between the films and other media is created. A discussion of the appearance and function of names reveals the film's strategies for allowing other media—literature and music—to become the essential basis of film construction; ways of creating intertextual connections emerge. The selected films are atypical from the point of view of the genre, so their architextual relationship with different canons of the genre and the ways in which these films transform genre conventions are also discussed.

The analysis reveals the multilayeredness of Jarmusch's names, their tendency to split, and their "homonymic" character (the name is the same, but it represents at the same time, e.g., a character, a city, a literary and a cinematic work, thus as if has the same form, but different meanings). It shows that name in Jarmusch's films becomes able to perform the function of description and of the device which helps to connect seemingly incompatible elements of the filmic structure. It demonstrates how the name 1) connects the films with other texts of culture activating the memory of the viewer, 2) structures the films and 3) acts as a focal point for meaning-making. It proves that Jarmusch's names do not

individualise, but rather group, conceptualise, and provoke the appearance of metaphors and analogies that become a description of the story or the style of its expression. The name acts as a creative strategy, as a framing device and as the core of intertextual dialogue with literature, music and films by other directors and by Jarmusch himself.