

VILNIAUS UNIVERSITETO

FILOLOGIJOS FAKULTETAS

A. J. GREIMO SEMIOTIKOS IR LITERATŪROS TEORIJOS CENTRAS

Justinas Mazūra

Semiotikos studijų programa

**Plastinių bruožų perrašymas: Alan Moore ir Dave Gibbons grafinė novelė  
„Stebėtojų lyga“ ir Zack Snyder ekranizacija**

Magistro darbas

Darbo vadovė: dr. Gintautė Žemaitytė

Vilnius

2018

## **Anotacija**

Šio baigiamojo darbo tikslas yra plastinių bruožų perrašymo galimybės, tiriant Alano Moore'o ir Deivo Gibbons'o grafinės novelės „Stebetojų lyga“ ir Zako Snaiderio ekranizacijos vizualikos sklaidą. Taikomos teoretinės apibėžtys leidžia semiotiniame kontekste nustatyti medijos apibrėžimą, kuriuo remiantis grafinės novelės ir ekranizacijos plastinių bruožų skirtumai. Šių skirtumai nusakomi, kaip identiškų plastinių bruožų raiškos pokytis įvykstantis, dėl medijos pasikeitimo, suponuojančio skirtingų verčių veikimų priskyrimą komunikacijos procese tarp teksto kaip sakytojo, ir žiūrovo kaip sakymo adresato.

## **Turinys**

<b>Įvadas</b> .....	4
1. Medija kaip semiotikos objektas.....	8
1.1. Semiotinis medijos apibrėžimas.....	8
1.2. Medijų santykiai.....	10
1.3. Komikso medijos specifika.....	12
1.4. Kino filmo medijos specifika.....	16
1.5. Tiriamosios analizės gairės.....	19
2. Alano Moore'o ir Deivo Gibbons'o komikso „Stebėtojų lygos“ ir jo adaptacijos analizė.....	20
2.1. „Stebėtojų lygos“ grafines novelės plastinių bruožų analizė.....	23
2.1.1. Kompozicija.....	23
2.1.1. Spalvų paletė.....	29
2.1.2. Tipografiniai elementai.....	33
2.2. „Stebėtojų lygos“ kino filmo plastinių bruožų analizė.....	36
2.2.1. Kompozicija.....	36
2.2.1. Spalvų paletė.....	41
2.2.1. Įterpiniai.....	45
3. Medijų perrašymo galimybių aptarimas.....	48
<b>Išvados</b> .....	51
<b>Literatūros sąrašas</b> .....	52
Elektroniniai šaltiniai.....	53
<b>Iliustracijų sąrašas</b> .....	55
<b>Summary</b> .....	56

## Įvadas

Komiksą apibūdinti galima dvejopai: kaip raiškos, arba kaip pasakojimo būdą. Įprastai visuomenėje laikomasi požiūrio, jog tai istorijos, pasakojamos pasitelkiant nuosekliai einančią vaizdinę medžiagą, daugeliu atvejų šią papildant tekstiniais elementais, ar kitokio pobūdžio vizualine informacija. Panašiai, kaip literatūros ar dailės apibrėžimų atvejais, nėra visuotinai priimto susitarimo, kas yra komiksas. Įvairūs bandymai nustatyti žanrines komikso ribas, arba yra per platus ir todėl netiksliai įvardina esmines šios medijos savybes, arba yra per siauri ir apibrėžia tik nedidelę tekstyno dalį. Literatūros teoretikas Laurence Grove knygoje *Comics in French: The European Bande Dessinée in Context* (2010) pastebi, jog komiksas pasižymi tam tikra kompozicinė vaizdo ir teksto kombinacija, tačiau tai negalėtų būti taikoma pantomimos komiksų pavyzdžiams, kuriuose užrašų iš viso nėra.<sup>1</sup> Kiti tyrinėtojai kaip Evan Thomas pabrėžia vaizdinės sekos svarbą nusakant „komiksiškumo“ kriterijų, kuris susijęs su kompoziciniu tęstinumu, o ne jungtimi tarp teksto ir vaizdo.<sup>2</sup> Tad tai tebėra aktuali problema meno ir medijų teorijos lauke.

Pirmuoju komiksu suformulavusiu žanrines gaires laikomas karikatūrų žurnalas „Glazgo veidrodis“ leistas nuo 1825 iki 1826 metų. Būtent šiame masiškai leidžiamame leidinyje pirmą kartą pasirodė kalbos balionai, kaip priemonė perteikianti dialogo situaciją, ir tęstinės istorijos, kurių pabaigą buvo galima perskaityti vėlesnio mėnesio numeryje. Dabartiniai komiksai vis dar taiko tą patį raiškos priemonių inventorių, nors pasitaiko ir įvairių eksperimentų. Būtent dėl komikso raiškai esmiško vizualumo, šis žanras ilgą laiką buvo priskirtas prie vaikų literatūros dėl tariamo nereiklumo skaitytojų kompetencijoms lyginant su įprastiniais romanais ar poezija. Šiandien jau nieko nestebina grafinės novelės, leidžiamos kietu viršeliu, kaip stambesni komiksų rinkiniai. Tokie leidiniai pamažu susilaukia vis didesnio pripažinimo ir iš tradicinių „rimtos literatūros“ vedlių. Pavyzdžiui, Arto Spiegelmano grafinė novelė *Maus* (1991) praėjus metams po išleidimo tapo pirmąja tokio žanro knyga gavusia Pulicerio premiją. Šie procesai rodo, jog komiksų žanro pripažinimas tarp kultūros vartotojų linkęs augti, o tai sviri priežastis ir analitiniams darbams.

Didėjantis komiksų populiarumas daro įtaką ir kitų meno rūšių kūrėjams. Aiškiausiai šis poveikis matomas tiesioginėse komiksų knygų adaptacijose kine. XX a. pradžioje komiksų knygose pasirodę superherojai, t.y. tam tikrų antžmogiškų galių turintys herojai, pasišventę kovai su nusikalstamumu ir saugantys žmoniją nuo superpiktadarių, netrukus persikelė ir į kino ekranus. Juos kaip ir komiksus buvo įprasta laikyti kino žanru, skirtu vaikams, tačiau situacija pasikeitė pasirodžius režisieriaus Richardo Donnerio filmui *Supermenas* (1978), tapusiam pirmuoju didelį

---

<sup>1</sup> Laurence Grove, *Comics in French: The European Bande Dessinée in Context*, Berghahn Books, 2010, p. 17–19.

<sup>2</sup> Evan Thomas, „Invisible Art, Invisible Planes, Invisible People“, in *Multicultural Comics: From Zap to Blue Beetle*, University of Texas Press, 2010, p. 157.

biudžetą turinčiu superherojų filmu, susilaukusių liaupsų tiek iš kino kritikų, tiek iš visuomenės. Komiksų ekranizacijos tapo Holivudo sensacija, o superherojų žanras daugelio kritikų laikomas naujuoju vesternu, tiek dėl populiarumo, tiek dėl panašios tematikos. Didėjantis tiek superherojų komiksų, tiek jų adaptacijų populiarumas lėmė tai, kad pirmasis XXI a. dešimtmetis pasižymėjo dideliu tokios produkcijos kiekiu, kuris auga iki šiol.

Paradoksalu, tačiau kiekybė šiuo atveju nereiškia įvairovės: daugelis per pastaruosius dvejus dešimtmečius pasirodžiusių komiksų ekranizacijų kine labai mažai kuo tarpusavyje skiriasi. Superherojų žanras neieškodamas inovacijų išsikvėpia, o eksperimentuoti jam neleidžia adaptacijos pagrindas, t.y. komiksas, kuris aplink save yra subūręs skaitytojų ratą, kurie žino, kaip filmas turi atrodyti dar iki filmui pasirodant. Žanro kritikai teigia, jog ir turinio požiūriu irgi juntamas didelis sąstingis. Kaip teigia sociologas Jasonas Dittmeris, tokios tematikos kūrinuose superherojai ne tik įsteigia valadančiąją klasę, bet gindami pasaulį tokį, koks jis yra dabar, jie stabdo jo galimą progresą ir jį užrakina *status quo*.<sup>3</sup>

Tačiau nuolatos atsikartojantis tradicinis superherojų komiksų šablonas gali tapti ir kūrybiniu atspirties tašku. Autoriaus Alano Moore'o ir dailininko Dave Gibbons'o 1986–1987 metais leista dvylikos numerių komiksų serija *Stebėtojų lyga*, kuri galiausiai buvo perleista į grafinę novelę 1987-taisiais apverčia žanrinį superherojų kanoną. *Stebėtojų lygos* siužetas pasakoja apie 1985-ųjų alternatyvią Jungtinių Amerikos Valstijų realybę, kurioje superherojai yra kasdienio gyvenimo dalis. Dauguma jų arba yra pensijinio amžiaus, arba pagal sutartį dirba valdžiai. Pagrindiniai veikėjai yra nugrimzdę į tikro gyvenimo realijas: paranoją, beprotybę, prievartą, nuolat tvyrančią branduolinio karo su Sovietų Sąjunga grėsmę. Taip vystomas pasakojimas apie tikroviškus superherojus veikiančius tikroviškame pasaulyje ir susiduriančius su tikro pasaulio problemomis apie kurias kalbama pasitelkiant komiksų tropus.

Itin svarbus ne tik *Stebėtojų lygos* turinio, bet ir vizualinis aspektas. Autorius Alanas Moore'as yra pasakęs, jog jei komiksus matysime tik juos siejant su jų adaptacijomis kine, jie liks tik filmais, kurie nejudą; dėmesį reikėtų kreipti į komiksų galimybes reikšti milžinišką vizualinės informacijos kiekį, atsirandantį jungtyje tarp to, ką veikėjas sako ir ką rodo vaizdo rėmas.<sup>4</sup> *Stebėtojų lygos* dailininkas Daveas Gibbons'as sąmoningai konstravo vizualinius komikso elementus taip, kad jie skirtųsi nuo kitų superherojų fikcijos ir išreikštų ypatingą komiksų medijos galimybę reikšti.<sup>5</sup> Šiam požiūriui antrina ir kritikai, teigiantys, jog ypatinga *Stebėtojų lygos* komikso vizualinė forma

<sup>3</sup> Jason Dittmer, *The Tyranny of the Serial: Popular Geopolitics, the Nation, and Comic Book Discourse*, [žiūrėta 2018 m. sausio 23 d.] Internetinė prieiga: <https://www.scribd.com/document/135976024/Dittmer-Jason-The-tyranny->

<sup>4</sup> DeZ Vylenz (režisierius) (2005), *The Mindscape of Alan Moore*, Shadowsnake Films.

<sup>5</sup> Mark Salisbury, *Artists on Comics Art*, Titan Books, 2000.

yra pasakojimas naratyvizuotas ne veikėjų veiksmiais, bet jų rodymo būdu.<sup>6</sup> Tokios išvalgos būtent šį komikso variantą skatina rinktis komparatyvinei analizei.

Šiame darbe analizuojamas vienos iš superherojų žanro grafinių novelių *Stebėtojų lygos* ir jos kino ekranizacijos tuo pačiu pavadinimu santykis. Taikant plastinės semiotikos metodologinį inventorių, darbe bus siekiama atskleisti, kaip *Stebėtojų lygos* grafinės novelės vizualika perrašoma į jos ekranizaciją, lyginant konkrečių medijų plastinių matmenų ir figūratyvinių lygmenų skirtumus bei jais remiantis apsprendžiant šių medijų raiškos ypatybes ir jų įtaką prasminių efektų artikuliacijoms. Darbo metodologiniai sprendimai grindžiami prielaida, jog grafinės novelės kaip šaltinio prasminiai efektai koduoja ne tik vizualinę, bet ir garsinę medžiagą, kurią ekranizacijos režisierius rekonstruoja kino filme, taip kitoje medijoje ir kitomis priemonėmis siekdamas atkurti identiškas juslinės artikuliacijos formas. Darbe keliami hipotezė, jog medijos pobūdis sąlygoja reikšminių tekstų artikuliacijos formas ir juslinės išraiškos kuriamus prasminius efektus. Tokio pobūdžio tyrimas leistų geriau suprasti medijiškumo specifikos įtaką reikšmei ir tiksliau apibrėžti medijos sampratą semiotiniame lauke.

Medija – semiotiniuose tyrimuose retai pasirodantis terminas ir dažniau suskleidžiamas, apeinamas nei adresuojamas įvairių analitinių praktikų metu. Išimtimi galėtų būti laikoma Juriiaus Lotmano semiotika, kurioje tekstas kaip semiotinis objektas nusakomas kaip apibrėžtas pasakymo tipas, kuriam būdingas fiksuotumas ir tam tikra bendra tekstinė reikšmė.<sup>7</sup> Kiekvienas semiosferoje cirkuliuojantis tekstas be pabaigos transformuojamas, keičiasi jo išraiškos forma, taip pat ir medija. Taip Lotmano semiotikoje teksto išraiškos planas ir medija vartojama sinonimiškai, tačiau taip pražiūrimas medijos kaip tarpininko tarp teksto ir suvokėjo aspektas, galimai turintis įtaką prasminei teksto sklaidai. Dėl šios priežasties, tiriamieji darbai semiotiniame diskurse atsižvelgiantys į medijos specifiką leistų papildyti reikšminių visetų aprašymą relevantišku nariu, galimai prisidedančiu prie reikšmės produkavimo.

Kitas tokio tyrimo objekto aspektas – komiksų analitikos ir jų ekranizacijų stoka lietuviškame kontekste. Komiksai dažniau tampa analizės objektu šalyse, kurios turi ilgesnes jų skaitymo ir rašymo tradicijas, pavyzdžiui, Jungtinėse Amerikos Valstijose, Prancūzijoje. Lietuvoje komiksų skaitymo kultūra dar tik pradeda formuotis, po truputį vaduodamasi iš posovietinio požiūrio į žanrą, kaip į laikraštines humoristines istorijas (V. Suchockio ir B. Petrauskaitės

---

<sup>6</sup> Sean Carney, *The Function of the Superhero at the Present Time*, [žiūrėta 2018 m. sausio 23 d.] Internetinė prieiga: <http://ir.uiowa.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1127&context=ijcs>

<sup>7</sup> Jurij Lotman, „Sakytinė kalba kultūros istorijos perspektyvoje“, in: *Kultūros semiotika: Straipsnių rinktinė*, sudarė Arūnas Sverdiolas, iš rusų k. vertė Donata Mitaitė, Vilnius: Baltos lankos, 2004, p. 161.

*Paršiukas čiukas*), kyla jauni komiksų autoriai, kaip Miglė Anušauskaitė, Tomas Mitkus. Tačiau semiotinių komiksų ar jų ekranizacijų tyrimų rasti nepavyko.

Darbo tikslui pasiekti yra iškeliami šie uždaviniai:

1. Remiantis literatūra apibrėžti medijos sampratą semiotiniame kontekste
2. Apžvelgti medijų sąveikos principus
3. Išnagrinėti specifinius komikso ir kino medijų sandaros bruožus
4. Semiotiškai išanalizuoti *Stebėtojų lygos* komiksą ir jo ekranizaciją siekiant perprasti jų kompoziciją, koloritą ir kitus elementus
5. Palyginti plastinės raiškos artikuliacijos principus, jais remiantis suformuluoti bendresnio pobūdžio išvadas apie medijų raiškos specifikos įtaką jiems.

Analizės korpusą sudaro iš 1986 – 1987 metais leistų periodinių komiksų leidinių sudaryta *Stebėtojų lygos* grafinė novelė bei Zacko Snyder'io 2009 metų ekranizacija tuo pačiu pavadinimu.

Pirmoje dalyje semiotiniame kontekste įvedama medijos sąvoka, paaiškinama jos koncepcija, aptariamas medijų tarpusavio santykių reiškinys bei komikso ir kino medijų bruožai. Antroje dalyje analizuojamai *Stebėtojų lygos* komikso ir ekranizacijos plastiniai matmenys ir figūratyviniai lygmenys. Trečioje dalyje apžvelgiami pastebėti plastinių efektų artikuliacijos principai, juos interpretuojant kaip specifinių medijų raiškos požymius.

## 1. Medija kaip semiotikos objektas

### 1.1. Semiotinis medijos apibrėžimas

„Medijos“ terminas estetikoje, filosofijoje ir medijų teorijoje skirtingomis priemonėmis ir proporcijomis apjungia technologinius, socialinius, komunikacinius ir estetinius aspektus, taip išskiriant tokius apibrėžimus: 1) technologinius pranešimo gamybos būdus ir priemones 2) socialinės komunikacijos būdus ir institucijas, funkcionuojančias kultūroje ir visuomenėje 3) estetiškos komunikacijos būdus ir formas.<sup>8</sup> Medijų teorijos pradininko Marshallo McLuhano teigimu, medija gali būti traktuojama kaip pranešimas, o kadangi bet kokio medio poveikis žmogui ar visuomenei priklauso nuo technologijų įvesto charakteristiško pokyčio, tai medijos raiškos forma ir būdas sudaro jos turinį.<sup>9</sup> Nors pats McLuhanas, pavyzdžiui, sakytinę kalbą įvardintų kaip naujos technologijos įvestą mediją, kurios turinys – neverbalinis minčių procesas, galima būtų išvesti sąlygines analogijas su struktūralistine paradigma. Tokie samprotavimai galėtų Romano Jakobsono kalbinės komunikacijos modelį, kuriame kodas, kaip pranešimo formulavimo būdas, pranešimui primetantis tam tikrus apribojimus, kuriais remiantis pranešimas užkoduojamas ir iškoduojamas, įvardinti kaip tam tikrą technologinę inovaciją, apjungiančią ir socialinės ar estetiškos komunikacijos būdus. Nors šią teoriją reikėtų įrodyti ir pagrįsti išsamiau, čia ji tik apibendrintai nusako, jog tarpdisciplininės šių teorijų jungtys yra galimos ir produktyvios.

Gerokai labiau išbaigtą ir funkcionalią McLuhano tezių ir semiotikos sintezę siūlanti semiotikė Eléni Mitropoulou pastebi, jog semiotika kaip metodika nutolusi nuo ženklų, ar tekstų analizės priartėjo prie kitų imanentinių *semiozės-praxis* lygmenų, būtent tokioje perspektyvoje siūloma medio kaip specifinio reikšminio viseto analitinė procedūra.<sup>10</sup> Jei kokios nors praktikos gali būti laikomos semiotinėmis, jos turi būti asimiliuotos kalboje, o kalbos neapsiriboja vien išraiškos ir turinio planais, joms būtini ir kalbos kodai bei normos.<sup>11</sup> Dėl šios priežasties semiotika turi atsigręžti į mediją-formą sudarytą iš medijos išraiškos plotmės ir apsikaitimo kaip turinio plotmės, nes, būtent, apsikaitimo metu išraiškos plotmei priskiriamos tam tikros vertės, taip tarpininkaujama, medijuota komunikacija suvokiant, kaip semiotinio objekto konstrukciją.<sup>12</sup> Taip suvokiama medija kaip semiotinis objektas gali būti analizuojama kaip tarpininkavimo veiksmu iš

---

<sup>8</sup> Irina Melnikova, „Medija“, *Avantekstas: Lietuviškų literatūros mokslo terminų žodynas*, Vilniaus universitetas. Prieiga internetu: <http://www.avantekstas.flf.vu.lt/>.

<sup>9</sup> Marshall McLuhan, *Kaip suprasti medijas: žmogaus tęsiniai*, Vilnius: Baltos lankos, 2003.

<sup>10</sup> Eléni Mitropoulou, *Vers une sémiotique du médium : Outil, objet, pratique En guise d'introduction ACTES SÉMIOTIQUES*, Nr. 191, 2012, [žiūrėta 2018 m. gegužės 1 d.] Prieiga internetu: <https://www.degruyter.com/view/j/sem.2012.2012.issue-191/sem-2012-0051/sem-2012-0051.xml>

<sup>11</sup> Jacques Fontanille, cituojamas pagal Eléni Mitropoulou, „Vers une sémiotique du médium : Outil, objet, pratique En guise d'introduction“ in *ACTES SÉMIOTIQUES*, Nr. 191, 2012, [žiūrėta 2018 m. gegužės 1 d.] Prieiga internetu: <https://www.degruyter.com/view/j/sem.2012.2012.issue-191/sem-2012-0051/sem-2012-0051.xml>

<sup>12</sup> *Ibid.*



pasakymo atkuriamą komunikacinio sakymo situacija. Semiotikė Maria Giulia Dondero tirdama santykį tarp tapybos ir fotografijos pastebi, jog prisiimama vaizdo institucinė rolė (t.y. gamybos forma) nustato ir medijos produkuojamas prasmines konfigūracijas ir reikšmingas medijos vertes.<sup>13</sup> Taip medija gali būti laikoma ne tik tekstų egzistavimo savybe, bet ir reikšminį turinį produkuojančiu komponentu.

Be to, Mitropoulou, sekdamą MacLuhano medijos apibrėžimu, pabrėžia ir medijos ideologinį matmenį, taip mediją traktuojant kaip tam tikrą komunikacinio akto aksiologinį aktantą, sąlygotą technologinės pažangos.<sup>14</sup> Tokiu pagrindu gali būti kuriama medijų semiotika besiremianti medijos įtaką signifikacijos procesui ir tirianti, kaip modalines vertes suteikiantis manipuliacijos profilis, kiekvienos masinės medijos atveju turintis savo specifika, suintensyvinamas mediacinų praktikų, t.y. apsikeitimo metu.<sup>15</sup> Kaip teigiama, šis suintesyvėjimas susideda iš kontrastinio santykio: mediumas įveda tam tikrą naują mediacinę praktiką, kuri priešinasi to meto duotoms vyraujančioms mediacinėms praktikoms, identifikuojant juos per tris priklausymu grįstu santykio nutraukimus: 1) sustojus vystytis technologiniam progresui 2) sumažėjus recepciniam imlumui 3) sumenkus medijuotojo patyrimo efektui.<sup>16</sup> Pavyzdžiui, semiotikė Odile Le Guern pastebi, jog pereinant iš neolitinių urvų tapybos, kurioje paveikslas ir gamtinis paviršius tapatus, į šiuolaikinę tapybą, kurioje paviršius uždaras ir atribotas, būtent, medija šiuo atveju konstituoja išraiškos plotmę.<sup>17</sup> Taip patvirtinamas technologijos kaip naujos mediacinės praktikos įsitvirtinimas (šiuo atveju – dirbtinio plokštuminio paviršiaus, turinčio rėmą įvedimas) vaizdui suteikiantis uždara kompoziciją ir paveikslą atskyrimą nuo gamtinio pasaulio. Dėl šios priežasties, Mitropoulou teigia, jog tirti mediacinę praktiką reiškia tirti paskiro mediumo apsikeitimo aksiologinį kontraktą, kurį kiekviena masinės medijos forma reiškia kaip sakymo proceso rekonstrukciją.<sup>18</sup>

Semiotikas Jeanas Cloutieras pastebi, jog kiekvienas mediumas papildo komunikacijos procesą įvesdamas kokį nors medžiagišką tarpininką ir kiekvienu atveju šis tarpininkavimas turi nuosavą medijos kalbą būdingą konkrečiai medijai, taip, pavyzdžiui, audio-vizualinis menas gali būti atskiriamas nuo rašytinės kalbos.<sup>19</sup> Šios skirtingos „medijų kalbos“ būdingos tam tikroms medijoms, aptarto komunikacinio apsikeitimo metu ir medijos išraiškos plotmei priskiriančios vertės yra svarbus aspektas, sąlygojantis jų reikšminę sklaidą. Taip pagrindžiamas šiame darbe

<sup>13</sup> Maria Giulia Dondero, „La sémiotique face à la médiation du discours religieux“, in *Semiotica*, Nr. 191, 2012, [žiūrėta 2018 m. gegužės 1 d.] Prieiga internetu: <https://orbi.uliege.be/handle/2268/125373>.

<sup>14</sup> Elėni Mitropoulou, „Vers une sémiotique du médium: une problématique à légitimer ACTES SÉMIOTIQUES, 1970, [žiūrėta 2018 m. balandžio 30 d.]. Prieiga internetu: <http://epublications.unilim.fr/revues/as/3167>.

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> Odile Le Guern, „Le support comme limite et les limites du support“, in *Semiotica*, Nr. 191, 2012, [žiūrėta 2018 m. gegužės 1 d.] Prieiga internetu: <http://epublications.unilim.fr/revues/as/3196>.

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> Jean Cloutier, „L’audiovisuel remis en question“, in *Communication et Langages*, Paris: Retz, 1973, p. 42.

taikomos tokios teorinės prieigos, kaip komikso ir filmo medijų buožų išskleidimas, bet tarpmedijinių santykių aptarimas.

## 1.2. Medijų santykiai

Istoriškai žvelgiant į literatūros studijas, intermedialumo termino pasirodymas, kaip ir dėmesys su šiuo reiškiniu susijusiai problematikai yra gana naujas reiškinys. Susidomėjimą juo, galima būtų spekuliatyviai aiškinti remiantis sąsajomis su technologiniu progresu, t.y. tokiais išradimais kaip garsinis kinas, dabartinė skaitmeninė revoliucija. Tačiau, kaip teigia Irina Melnikova, nors intermedialumo sąvoka žymi ribų tarp medijų (t.y. heterogeniškų praktikų laukų) peržengimo reiškinį šiuolaikinėse literatūros, kino, muzikos, teatro studijose, patys reiškiniai ir jų aptarimas sietinas su seniai egzistuojančiomis santykių tarp menų studijose dar Antikos epochoje: graikų poeto Simonido (VI–V a. pr Kr.) dailės ir poezijos lyginime ir romėnų poeto Horacijaus poemoje *Ars poetica*.<sup>20</sup>

Kaip teigia Melnikova, intermedialumo tyrėjai medijų (jas suprantant, kaip konvencijų ir kultūros sąlygojamą priemonę pranešimams perteikti ir kaip terpę, kur šie pranešimai formuluojami, taip nenutolstant nuo artikuliacijos formą iškeliančio apibrėžimo, kuris pagrįstai gali būti papildomas ir su Mitropoulou apibrėžimu) ribų peržengimo reiškinį suvokia kaip atvirą ir implikuotą medijos ribų įveikimą, kuriantį įvairaus pobūdžio ryšius tarp medijų ir jų tekstų ir jį tira aiškindamiesi įtraukiamų medijų įtaka kūrinio signifikacijos procesui.<sup>21</sup> Su įtaka kūrinio signifikacijos procesui siejamas ir intertekstualumo terminas, žymintis teksto įtraukimą į įvairialypį dialogo lauką, kur jis suvokiamas kaip suaustas iš citatų, kitų tekstų nuorodų, kurios jį kiaurai skrodžia, nes jis pats yra kokio nors kito teksto tarptekstis.<sup>22</sup> Galima samprotauti, jog bendrąja prasme intermedialumo terminas tyrimo objektu laiko išraiškos plotmės, medžiagos transformacijas, o interteksto tyrimo lauku tampa perkuriamos turinio plotmės struktūros.

Šiuolaikinių santykių tarp meno formų svarstymų centre beveik visada atsiduria ir medijų specifikos aptarimas, jų bruožų palyginimas. Kaip teigia medijų teoretikas Larsas Elleström'as, nors apsikeitimas reikšmingais turiniais, kurie keičia formas vyksta nuolat: nupasakodami matytą nuotrauką, vizualinį ir statinį vaizdą perkonfigūruojame į girdimus žodžius, o komikso kino ekranizacijoje, vizualinis ir statinis mediumas sudarytas iš reikšminių struktūrų transformuojamas į audiovizualinį, erdvinį ir laikinį mediumą, kuriuo siekiamas perteikti tapatus turinys, tačiau nei

<sup>20</sup> Irina Melnikova, „Intermedialumo žemėlapis : *Colloquia*, Nr. 26, 2011, Vilnius : Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, p. 17.

<sup>21</sup> Irina Melnikova, „*Literatūros (inter)medialumo strofos*, arba *Žodis ir vaizdas*“, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2016, p. 27.

<sup>22</sup> Aage A. Hansen-Löve, cituojamas pagal Irina Melnikova, „*Literatūros (inter)medialumo strofos*, arba *Žodis ir vaizdas*“, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2016, p. 27.

vienu atveju šis perėjimas nevyksta be nuostolių.<sup>23</sup> Iš esmės, tai reiškia ir tai, jog kiekviena meno rūšis, pavyzdžiui, dailė ar literatūra, turi tik sau būdingą medijinę raišką, koreguojančią ir juslinės raiškos priemones. Medijos pakeitimas taip gali būti suprantamas kaip neatkuriamas juslinės reikšmės praradimas.

Kita vertus, tokį procesą galima vertinti iš neutralesnės pozicijos ir jį laikyti perrašymu. Ši samprata nurodo, jog esama dviejų terpių, t.y. šaltinio iš kurio kažkas perrašoma ir kitos terpės, į kurią šaltinis perrašomas. Semiotikas Alexie Tcheuyap perrašymo sampratą nusako kaip modalinių verčių (norėjimo, privalėjimo, galėjimo, žinojimo, mokėjimo) atnaujinimą kitoje medijoje, taip ją atskiriant nuo semiotinio perkeltimo sąvokos.<sup>24</sup> Kaip teigiama, tai, kas sudaro tokio verčių atnaujinimo galimybes gali būti kitokio išraiškos plotmės kodo taikymas, kuris ne tik skaitančiojo iškoduojamas kitomis priemonėmis, bet įsiterpia ir į modalinių verčių sritį.<sup>25</sup> Taip Mitropoulou medijos kaip apsikeitimo kontraktas išraiškai priskiriantis vertes, perrašymo atveju gali būti suprantamas, kaip verčių atnaujinimo procedūra kitoje medijoje priskirianti kitokią (nei ankstesnę) vertę.

Perrašymo metu taikant platesnį techninės įrangos spektrą ir, pavyzdžiui, literatūrinį tekstą ekranizuojant, jį paverčiant audiovizualiniu, galima fiksuoti ir neišvengiamą prasminių efektų prieaugį. Tai sietina ne tik su platesnėmis technikos galimybėmis veikti jusles, bet ir su medijos raiškos galimybėmis kurti prasminius efektus. Tcheuyap, analizuodamas Afrikos literatūros adaptacijas kine, pastebi, jog adaptacija ne tik praplėčia literatūros kūrinį pridėdama elementų, kurių šaltinyje nebuvo, bet ir montažo kaip diskurso įvedimas reikšminį lauką suintensyvina išryškindamas verčių opozicijas.<sup>26</sup> Toks literatūros adaptacijos kine statusas, leidžia ją matyti kaip galimą pirminio šaltinio perskaitymo galimybę. Kadangi adaptacijos apibrėžimas suponuoja ir perrašymą, galima sakyti, jog žvelgiant iš semiotinės perspektyvos, gera adaptacija veikia perkeldama teksto prasminio universumo opozicijas į kitokio pobūdžio juslinę raišką. Ši juslinė raiška specifika kiekvienos medijos atveju ir išryškina tam tikrus savo sandaros elementus reikšminį svorį perteikdama tam tikru jai būdingu būdu. Juos verta aptarti detaliau išryškinant abiejų darbe tiriamų objektų medijų specifikas.

---

<sup>23</sup> Lars Elleström, *Transfer of Media Characteristics among Dissimilar Media*, [žiūrėta 2017 m. balandžio 14 d.]. Prieiga internetu: <http://www.scielo.org.co/pdf/pacla/v20n3/0122-8285-pacla-20-03-00663.pdf>

<sup>24</sup> Alexie Tcheuyap, „De l'écrit à l'écran: les réécritures filmiques du roman africain francophone“, Ottawa: Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2005, p. 33.

<sup>25</sup> *Ibid.*

<sup>26</sup> Alexie Tcheuyap, *La réécriture comme plus-value sémantique : montage, technique et discours dans le cinéma africain*, [žiūrėta 2018 m. balandžio 20 d.]. Prieiga internetu: <https://www.erudit.org/fr/revues/cine/2000-v111-n1-cine1882/024835ar/>

### 1.3. Komikso medijos specifika

Komikso arba grafinės novelės (šiuos suprantant kaip sinonimiškus dėl raiškos formų tapatumo) funkcionavimo būdas labiau primena literatūros tyrimų lauką: tai objektas sudarytas iš viršelio ir vartomų puslapių, skaitymas seka iš kairės į dešinę (Azijos komiksų pavyzdžiai dažniau skaitomi ir iš dešinės į kairę, taip pat puslapius verčiant priešinga kryptimi). Tad iš dalies, objektine forma komiksas mezga paraleles su literatūra, ne tik savo knyagine forma, bet ir skaitymo būdu.

Gilinantį į puslapio kompoziciją, komikso atveju, įrėminimą galima suprasti dviem prasmėmis. Viena vertus, komiksą įrėmina puslapis, kuriame sudėliojami kvadratų blokai su vizualiniu signifikantu, o kita vertus – paskiras kvadratas yra ir paskiras vizualinės grandinės dalyvis, įvairiais ženklinimo būdais atskiriamas nuo kitų bloko narių. Čia veikia struktūralistinis principas, jog reiškia ne pavieniai kvadratai, bet jų seka, taip blokų grandinė reiškia ne autonomiškai, bet kaip sekvencija. Iš esmės, tai reiškia, jog peršokant nuo vieno prie kito komikso bloko, ne tik identifikuojamas skirtumas tarp dviejų blokų, bet taip pat implicitiškai suvokiamas ir veiksmo, prasidėjusio pirmame bloke ir lėmusio rezultatą antrame bloke pasikeitimas. Svarbu tai, kad ši sritis slypi pertrūkyje tarp dviejų skirtingų grandinės dalyvių rėmų. Taip komikso medija gali būti aiškinama kaip manipuliacinė struktūra, apsisikeitimo metu adresatui pavedanti tik dalinai apdirbtą vizualinių transformacijų seką – kvadratų blokų, tarp kurių fiksuojami būsenos pasikeitimai grandinė, kurios tarpus į tolydžią seką rekonstruoja skaitytojas. Taip nusakomas ir komikso medija-forma, apibrėžianti komikso raiškos būdą, kuriame sekvencijos rekonstrukcijos principas sudaro gaires diskurso organizavimui.

Jean-Marie Flochas analizuodamas Hergé komiksą *Tintino nuotykių*, jį pirmiausia semiotiškai apibrėžia kaip reikšminę visumą, kurią tirdamas išskaido į smulkesnius vienetus, norėdamas suprasti, kaip jie jungiami.<sup>27</sup> Šiuos smulkesnius vienetus jis laiko, būtent, naratyvinėmis masėmis, o jų jungimą aptaria tirdamas erdvines, laikines ir aktantines disjunkcijas, teigdamas, kad šios žymi įvykių grandinę.<sup>28</sup> Taip jis pateikia analizę, kurioje išskiria įvairius segmentacijos būdus: erdvinę, laikinę ir aktantinę, kiekvieną iš jų aptardamas plačiau, parodydamas įvairias būsenos transformacijas.

Tačiau sekvencija komikse nėra izoliuota: reikšmė komikse gali būti produkuojama ne tik sekant iš kairės į dešinę, bet ir nelinijiniu būdu. Erdvinis komikso kvadratų išdėliojimas puslapyje užklumpa skaitytoją vos tik jis atsiverčia puslapį, taip jam pirma apžvelgiant jį visą ir tik tada eiliškai perskaitant. Jei kine vaizdas pateikiamas izoliuotai ir matoma kadru seka yra vienintelė

---

<sup>27</sup> Jean-Marie Floch, *Une lecture de Tintin au Tibet*, Paris: Presses Universitaires de France, 1997, p. 7-8.

<sup>28</sup> *Ibid.*

galima matyti seka, t.y. žiūrovas nemato kadru, kurie dar bus, kaip ir nemato jau praėjusių kadru, tai komikso puslapis pateikia visą vaizdinę periferiją vienu metu.<sup>29</sup> Nematoma yra tik tai, kas yra tolimesniuose ir jau buvusiuose puslapiuose, nei skaitomasis.

Santykiai tarp komikso kvadratų puslapyje gali būti nusakomi pagal jų dydį, jungimo būdą, poziciją ar kitais jų vizualines savybes.<sup>30</sup> Kai kuriais atvejais tokiomis priemonėmis siekiama išskirti svarius reikšminius momentus, nusakyti veikėjo emocinę įtampą. Taip gali būti siekiama prasminį efektą kurti ne tik vaizduojamame pasaulyje, bet veikiant ir vaizdo rėmą.

Galimas kvadratų santykių būdas yra ir inkrustavimas – vienas ar daugiau mažesnių kvadratų gali būti pozicionuojami taip, kad sudarytų didesnę vaizdą.<sup>31</sup> Taip ir mažesnių kvadratų visuma matoma kaip vienas didelis kvadratas ir kaip mažesnių kvadratukų seka vienu metu. Taip komikso puslapio kompozicija neša didesnę reikšminę krūvį grindžiamą pozicionuojamų blokų savybėmis, nei, pavyzdžiui, įprastinis romano puslapis, neturintis pretenzijos vizualinei raiškai (žinoma, atsižvelgiant į tai, jog esama ir išimčių). Tai susiję ir su intuityviu komikso skaitymo būdu, kai skaitytojas atsivertęs puslapį jį apžvelgia ir tik tada skaito kaip seką. Skaitytojas apžvelgdamas puslapio visumą, nužvelgia ir didesnius kompozicinius blokus dar iki jų perskaitymo paeiliui, taip rekonstruojama komunikacinė sakymo situacija tarp medijos ir stebėtojo formuojama laisvai.

Siekiant atsakyti į klausimą, kas sudaro smulkesnių komikso kvadratų kompoziciją, galima apsibrėžti, jog bendrai komikso panelė gali būti sudaryta iš rašytinių ir vaizdinių elementų. Menotyrininkas Neilas Cohnas šias plotmes apibūdina kaip signifikantų formas (t.y. juslines išraiškas) ir išskiria keturis rašytinių ir vaizdinių elementų sąveikos būdus: neatskiriomybės, pasirodymo, šliejimo ir savarankiškus.<sup>32</sup>

Neatskiriomybės – elementariausias rašytinės ir vaizdinės plotmių sąveikos būdas, kai tekstas pasirodo kaip vaizdinės plotmės dalis.<sup>33</sup> Tokiu būdu rašytinis tekstas pateikiamas kaip esantis vaizduojamajame pasaulyje, pavyzdžiui, laikraščių antraštės, vitrinų iškabos, kurias gali matyti veikėjai.

---

<sup>29</sup> Ann Miller, *Reading Bande Dessinée: Critical Approaches to French-language Comic Strip*, Bristol: Intellect Books, 2007, p.83.

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> *Ibid.*

<sup>32</sup> Neil Cohn, „Beyond speech balloons and thought bubbles: The integration of text and image“, in *Semiotica*, Nr. 197, 2013.

<sup>33</sup> *Ibid.*

Pasirodymo – sąveikos atvejis, kai tekstas turi vizualinių elementų, bet nepriklauso vaizdinei plotmei, t.y. yra už vaizduojamojo pasaulio ribų.<sup>34</sup> Be to, toks sąveikos būdas yra konstruojamas iš kelių dėmenų apjungiamų į bendrą formą ir veikiančių kartu.

Šliejimo – sąveikos būdas, kai tekstas ir vaizdas yra integruojami toje pačioje vaizdinėje plotmėje, tačiau tarp jų nėra tiesioginės sąveikos.<sup>35</sup> Pavyzdžiui, tekstą gretinant su vaizdu kaip antraštę, ar pažymint laikines nuorodas.

Savarankiškumo – toks sąveikos būdas, kai tekstas niekaip nėra integruojamas su vaizdu.<sup>36</sup> Pavyzdžiui, akademinėje literatūroje numeruojant iliustracijas ir tarp skaičiaus ir vaizdo nesant jokios interakcijos.

Tačiau, toks skirstymas savaime nebūtų pakankamas, dėl skirstymo ribų nekonkretumo. Todėl siekiant patikslinti šias ribas, kartu naudojamos papildomos priemonės, komikso išraišką struktūruojančios į tam tikrus rėmus ir leidžiančios geriau atpažinti aptartus teksto ir vaizdo sąveikos būdus.



II. 1.

Teksto rėminimo funkciją dažnai atlieka įvairūs simboliniai konstruktai tokie kaip nešėjas – įrėminantis tekstą ir daugeliu atvejų turintis savo foną, šaknis – nurodanti vizualinės plotmės dalyvį, aktantą, kuris diegetiniame pasaulyje tekstą sako žodžiu, nors ekstradiegetinis skaitytojas jį skaito raštu ir uodegos – atliekančios rodyklės funkciją, kryptingai apjungiančios nešėją su šaknimi į visumą ir leidžiančios skaitytojui atrinkti, kuriam aktantui ir kurie žodžiai priklauso.<sup>37</sup> Tokia komikso konvencija daro komiksą suprantamą ir iškoduojamą į pasakojimą kone intuityviai, be to,

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> *Ibid.*

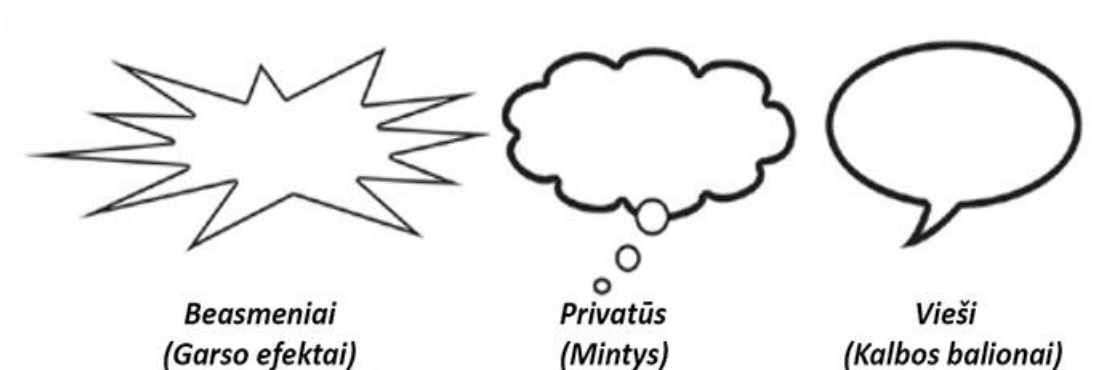
<sup>36</sup> *Ibid.*

<sup>37</sup> *Ibid.*

tai leidžia ir skirtingai įforminti nešėją siekiant kokių nors išvestinių reikšminių efektų, pavyzdžiui, perteikiant rėkimą nešėjas būtų sudarytas iš laužytų linijų, perteikiant mintis nešėjas įgauna apvalumo ir t.t. Svarbiausias tokio ženklavimo aspektas – tekstas ir vaizdas taip sutapatinamas integraliame semantiniame vienetė, nors vaizdinė ir tekstinė plotmės atskiriamos.<sup>38</sup> Dažnai atvejais pastebima, jog nešėjas gali įrėminti ne tik tekstą, bet ir tam tikrus skyrybos ženklus, ar kitus simbolius, siekdamas perteikti abstraktyvią emociją, bet ne rišlų tekstinį pranešimą.<sup>39</sup>

Turinio požiūriu, nešėjai reprezentuoja garsą suprantamą kaip Sosiūro akustinis vaizdas. Taip abstraktus garsas, neskirstant, ar jis kalbamas veikėjo mintyse, ar išsakomas balsu, sustingdomas ir įrašomas į nešėją kaip signifikatas (t.y. konceptualus turinys). Šie signifikatai dažnai yra nematomi vaizduojamojo pasaulio veikėjams ir veikia daugiau kaip pagalbiniė priemonė skaitytojui, bet ne kaip diegetinio pasaulio reikiamybė (žinoma, pasitaiko išimčių, kai kurie komiksų autoriai sąmoningai laužio šias žanrines konvencijas).

Pagal vaizdavimo būdą ir priskiriamą funkciją, nešėjus dar būtų galima suklasifikuoti smulkiau.



## II. 2.

Beasmeniai nešėjai dažniausiai perteikia įvairius garso efektus, kurių šaltinis nėra sakytojas turintis intencionalumą perduoti informaciją.<sup>40</sup> Taip komikse pateikiami įvairūs natūraliojo pasaulio reiškiniai: griūtys, sproginiai, avarijos, šūviai, smūgiai, kurie girdimi visų netoliese esančių vaizduojamojo pasaulio veikėjų.

Privatūs nešėjai pasižymi ypatingu statusu – tam tikra vidine veikėjo minčių skirtimi nuo išorinio pasaulio.<sup>41</sup> Nors nešėjo tekstą, t.y. ir mąstančiojo mintis gali perskaityti išorinis skaitytojas,

<sup>38</sup> *Ibid.*

<sup>39</sup> *Ibid.*

<sup>40</sup> *Ibid.*

<sup>41</sup> *Ibid.*

ši informacija lieka paslaptimi kitiems vaizduojamojo pasaulio veikėjams: tai asmeninės mintys, vidiniai monologai, įtarimai ir t.t.

Daugiausia sutinkami – vieši nešėjai, naudojami dialoginių situacijų plėtojimui tarp kelių besikalbančių veikėjų.<sup>42</sup> Toks vaizdavimo būdas tiesiogiai išreiškia sustingdytą oru sklindantį garsą, kurį skaitytojas gali perskaityti, o vaizduojamojo pasaulio veikėjai – išgirsti. Dėl šios priežasties informacija yra vieša ir prieinama kitiems pokalbio dalyviams.

Dėl tokių simbolinių įrėminimo konstrukčių, teksto ir vaizdo integravimo būtų ir t.t. retas komiksas siekia tikslios natūraliojo pasaulio reprezentacijos ir veikiau atlieka schematišką jo perkūrimą. Tam panaudojami ne tik jau aptarti raiškos būdai, bet ir spalvos. Spalvos užpildo vaizduojamoji vizualinį pasaulį perteikdamos tam tikrą emocinį toną, veikiantį skaitytoją dar prieš jam pradėjus skaityti tekstą pagal vaizdų seką.<sup>43</sup> Vadinasi, dar iki figūrų nuskaitymo, jau būna įvykusi ir plastinių bruožų pagava.

Apibendrinant komikso raišką, galima paminėti, jog nors savo skaitymo forma komiksas atrodo panašus į literatūrą, kurioje aplinkos aprašymai pateikiami ne deskriptyviai, o tiesiogiai vaizduojant, komikso žanras pasižymi ryškia prasminių efektų formavimo skirtimi. Komikso puslapio kompozicija, įvairūs teksto ir vaizdo derinimo būdai, taikomi kompoziciniai konstruktai, kaip ir chromatinės kategorijos formuoja ypatingą ir tik komiksui būdingą išraiškos būdą. Šis būdas medijinio apsikeitimo metu pasirodo kaip laisva sakymo rekonstrukcija, kuri dėl daugelio galimų vaizdo ir žodžio derinimo būdų variantų, turi būti apžvelgiama pasitelkiant konkrečius pavyzdžius.

#### **1.4. Kino filmo medijos specifika**

Jacques Fontanille mokinio Giano Maria Tore disertacijoje siūloma filmo medijos teorija, suprantama kaip prieiga prie modusų, kurių audiovizualinis potyris (kaip juslinė patirtis) valdoma *praxis* veiksmo, kuris yra specifinė tekstualizacijos priemonė, t.y. kino kaip objekto konstravimo priemonė.<sup>44</sup> Taip traktuojant kiną ir sutinkant, jog jusliniai prasminiai efektai matomi kine valdomi tam tikrų tekstualizacijos priemonių sudarančių kiną, galime šį reiškinį laikyti analogišku aptartam medijos veikimo modeliui ir jo specifinius bruožus aptarti detaliau.

Kino ir audiovizualinės komunikacijos teoretikas Janas Marie Lambertas Petersas modifikavęs Louiso Hjelmslevo erdvinius reikšmės vienetus teigia, jog filmo medžiaga, susideda iš turinio plotmės – mentalinio objekto, kurį vaizdas reprezentuoja, substancijos – grafinės arba

---

<sup>42</sup> *Ibid.*

<sup>43</sup> Ivan Brunetti, *Cartooning: Philosophy and Practice*, New Haven: Yale University Press, 2011, p. 62.

<sup>44</sup> Gian Maria Tore, *Expérience et figuration au cinéma : pour une sémiotique audio-visuelle*, Limoges, 2007.



garsinės materialios vaizdo išraiškos) ir formos – būdo, kuriuo reprezentuojamas objektas perteikiamas (pavyzdžiui, tos pačios spalvotos pozityvinės ir negatyvinės nuotraukos forma būtų identiška, bet vaizdinė substancija būtų skirtinga).<sup>45</sup> Vaizdo sąvoka kino medijoje turi būti suvokiama išskiriant du autonomiškus, bet visada sinchroniškai veikiančius jo lygmenis: viena prasme, ja nusakomi reprezentuojami objektai esantys kino vaizde, kita vertus, ja nusakomi kameros-akies judėjimas kuriuo reprezentuojamas objektas matomas.<sup>46</sup> Šių lygmenų autonomiškumas leidžia atskirti veiksmą diegetiniame vaizde ir perspektyvinį kameros judėjimą abu šiuos procesus priskiriant prie kino medijos išraiškos savybių.

Pasak Peterso, kino vaizdo savybės plačiaja prasme – tai tokios juslinės išraiškos kategorijos kaip spalva, kameros greitis ir garso efektai priskiriami reprezentuojamiems objektams.<sup>47</sup> Pavyzdžiui, objektyvo fiksuojamų objektų spalva visada laikoma objektų, o ne kameros savybe, išskyrus tuos atvejus, kai scena nufilmuojama naudojant spalvotą filtrą taip, kad vaizdas matomas tarsi pro mėlyną ar žalią miglą.<sup>48</sup> Garso efektai taip pat gali būti identifikuojami kaip diegetiniai arba nediegetiniai ir priskiriami kino savybėms. Kameros greičio variacijos leidžia išgauti sulėtinto arba pagreitinto judesio efektus, ir vienu, ir kitu atveju, savybes priskiriant objektui, o ne kamerai kaip istorijos pasakojimo tarpininkui.<sup>49</sup> Filmą matantis žiūrovas, specialiai nesigilinantį į techninius aspektus, šias išskirtinai technines kino vaizdo savybes yra filmo medijos manipuluojamas priskirti išraiškos plotmei, tiesiogiai interpretuodamas vaizduojamuosius objektus.

Tiesioginis ir filmą kaip savarankišką raiškos priemonę traktuojantis požiūris, būdingas klasikinei semiotikai, šiuo atžvilgiu, supaprastina filmo apibrėžimą. Aiškinantis filmo medijos aspektus, sekant MacLuhano ir semiotikos sintezę, jie šiuo atveju turėtų būti suprantami, kaip vienos medijos apsikeitimo tapsmas, kitos medijos turiniu. Taip kino medija gali būti suprantama, kaip vizualizacijų seka, artikuluojama aktorių, aplinkos ir kitų vizualinių elementų, kurie kamera fiksuojami tam tikru būdu su galimais akomponuojančiais tekstiniais, ar garsiniais elementais.<sup>50</sup> Šie vizualiniai lygmenys gali būti pavaizduojami ir grafiškai:

---

<sup>45</sup> Jan Marie Lambert Peters, *Pictorial Signs and the Language of Film*, Amsterdam: Rodopi, 1981, p. 13.

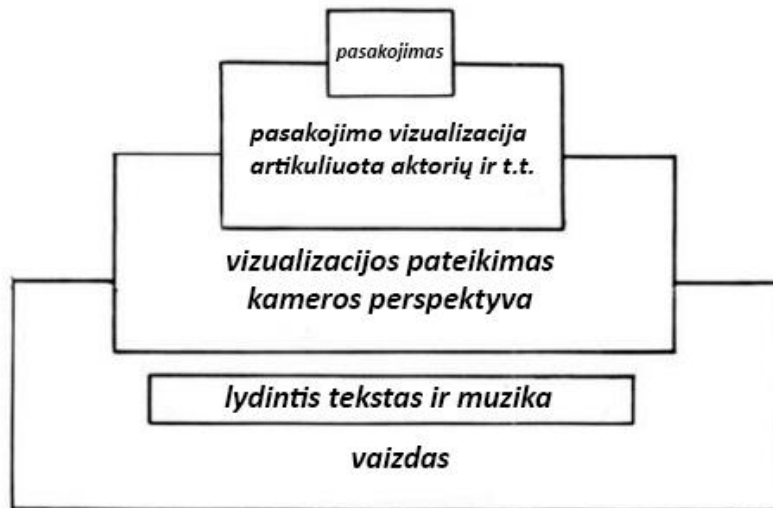
<sup>46</sup> *Ibid.* p. 15.

<sup>47</sup> *Ibid.* p. 17.

<sup>48</sup> *Ibid.*

<sup>49</sup> *Ibid.*

<sup>50</sup> *Ibid.* p. 19.



### II. 3.

Diagrama leidžia matyti, jog filmo substacija esantis vaizdas sudaro ir smulkesnes vizualizacijų grupes, taip galima išskirti naratyvo vizualizacijos substancijas (aktorių, jų veiksmų, kostiumų, grimo, aplinkos, dekoracijų, šviesos, garso efektų ir t.t.), kameros perspektyvos substancijas ir lydinčio teksto bei muzikos substancijas.<sup>51</sup> Ši santykių sistema realizuojama paskiro filmo atveju.

Remiantis Kristianu Mecu, ši santykių sistema kiekvieno filmo atveju artikuliuojama taikant ir tam tikrus kino kodus. Toks aiškinimas remiasi analogija su Sosiūro *langue* (kaip virtualios kalbos sistemos) ir *parole* (kaip konkrečios sistemos realizacijos), šį modelį taikant kinui kaip virtualiai sistemai ir pavieniui filmui realizuojančiam šią sistemą taikant ir kuriant kodus.<sup>52</sup> Tai rodo, jog panašų kodą taikantys filmai gali būti skirstomi į žanrus, dažnai atvejais kodui nulemiant ir jų kaip reikšminių tekstų skaitymą.<sup>53</sup>

Išryškinius šiuos struktūralistinius principus, reikia pastebėti, jog filmo organizacijos raiška paklūsta sintagmatikai, t.y. reiškia ne pavieniai elementai, bet jų seka. Dėl šios priežasties montažas filme atlieka filmo sintaksės funkciją: stabdantis, nukerpantis, gretinantis vaizdus ir per šias kompozicijas valdantis vaizdų seką ir kuriantis prasminius efektus.<sup>54</sup>

Apibendrinant, galime pastebėti, jog vaizdas kino filme paklūsta kompoziciniams principams, kurie įvedami kameros perspektyvos, aktorių vizualizacijų, montažo ir įvairių akomponuojančių elementų dėka. Taip filmo medija parodoma kaip manipuliacinė struktūra kreipianti stebėtojo žvilgsnį, generuojanti sekas, taip valdydama ir stebėtojo juslinę raišką.

<sup>51</sup> *Ibid.*

<sup>52</sup> Christian Metz, *Language and Cinema*, The Hague: Mouton & Co., 2011, p. 123.

<sup>53</sup> Peters, op. cit., p. 40.

<sup>54</sup> Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris: Klincksieck, 1968, p. 67-68.

## 1.5. Tiriamosios analizės gairės

Aptarus specifinius komikso ir filmo medijos bruožus matyti, jog abiejų medijų konstravimo pobūdis skiriasi, tačiau tai neatmeta komparatyvistinės analizės galimybės. Šiame darbe itin svarbus plastinių bruožų aspektas leidžiantis išskirti tiek plastinių bruožų specifiką kiekvienos medijos atveju, tiek jų skirtumus ir iš to sekančias prasmines transformacijas.

Metodologinį šių tyrimų pagrindą sudaro Algirdo Juliaus Greimo straipsnis *Figūratyvine semiotika ir plastinė semiotika*. Greimas įveda reprezentacijos sąvoka, teigdamas, jog tai, kas plokštuminiuose paviršiuose matoma yra veikiau ne pasaulio objektai, bet figūros, kuriančios natūralią reikšminę reprezentaciją.<sup>55</sup> Galima pastebėti, jog ši reprezentacija skirtingomis priemonėmis artikuluojama komikso ir filmo medijų atvejais, taikomi ir kiti kodai, sietini su medijų specifika.

Reprezentuojamos regimosios figūros identifikuojamos pasitelkiant skaitymo tinklelį, kuris iš nevienodo tankio regimųjų požymių pluošto sudarydamas figūratyvinius formantus, kuriems priskiria (kultūriškai reliatyvistinius) signifikatus, taip regimąsias figūras paversdamas išraiškos plotmės figūromis.<sup>56</sup> Ši procedūra remiasi plastinių bruožų kuriamais prasminiais efektais.

Tad *Stebėtojų lygos* grafinės novelės analizė, remdamasi plastinės semiotikos metodologiniu inventoriumi ir teoretinės dalies išvalgomis dėl kompozicijos, kolorito ir tipografinių elementų svarbos, šiuos struktūrinius dėmenis tirs siekiant išsigryninti esminius vizualumo organizavimo principus.

Siekiant suderinamumo su grafinės novelės tyrimo prieigomis, *Stebėtojų lygos* ekranizacija irgi bus tiriama taikant analogiškus plastinės semiotikos metodologinės analizės instrumentus: tiriant plastinį matmenį ir figūratyvinį lygmenį. Tiriant ekranizacijos kompoziciją, koloritą ir tipografiją bus atsižvelgiama į šių elementų raišką specifiską medijai.

Rezultatai bus apibendrinami, siekiant bendrų teoretinio pobūdžio išvadų, aptariant gautuosius plastinių analizių rezultatus.

---

<sup>55</sup> Algirdas Julius Greimas, „Figūratyvinė semiotika ir plastinė semiotika“, iš prancūzų k. vertė Kęstutis Nastopka, Rasa Čepaitienė, Gintautė Lidžiuvienė, in: *Baltos lankos*, nr.23, Vilnius: Baltos lankos, 2006, p. 77.

<sup>56</sup> *Ibid.* p. 79.

## 2. Alano Moore'o ir Deivo Gibbons'o komikso „Stebėtojų lygos“ ir jo adaptacijos analizė

Tiek filmo, tiek komikso pasakojimai, iš esmės, sutampa, tad siužeto santrauka bendra abiem tekstams.<sup>57</sup> Pasakojimas vyksta alternatyvioje laiko linijoje<sup>58</sup>, kurioje reali Jungtinių Amerikos Valstijų istorija papildoma 1939-taisias įvedant Minitmenų<sup>59</sup> komandą – kostiumuotų kovotojų su nusikaltimais būrį, suformuotą kaip atsaką į kylantį persirengusių nusikaltelių skaičių. Šį būrį sudaro Holis Meisonas (Nakties Pelėda I), Selė Juspeczyk (Šilkinė Šmėkla I), Nelsonas Gardneris (Kapitonas Metropolis), Kaukėtasis Teisingumas, Baironas Levisas (Žmogus kandis), Uršula Zandt (Siluetė) ir Edvardas Bleikas (Komediantas). Po metų nuo įkūrimo, dėl pasikėsimo išžaginti Šilkinę Šmėklą I iš būrio pašalinamas Komediantas, o 1946-taisiais išaiškėjus, jog Siluetė homoseksualios orientacijos ir kilus skandalui, po poros savaitių ji randama nužudyta savo namuose. Likusiems nariams išsivaikščiojus Minitmenų būrys išyra 1960-taisiais.

Tais pačiais metais Džonas Ostermanas, įvykus nelaimingam atsitikimui branduolinės fizikos eksperimento metu, įgyja antžmogiškų galių: telekinetinę dalelių kontrolę, teleportaciją ir aiškiaregystę, jam leidžiančią vienalaikiškai suvokti praeitį, dabartį ir ateitį, bet negalintį savo valia jų keisti dėl predeterminuotumo. Iškart po to, JAV vyriausybė pasiūlo jam tapti kostiumuotu herojumi, suteikdami jam Daktaro Manheteno pseudonimą, šiam sutinkant.

1966-taisiais suformuojamas Minitmenų pagrindu suformuojamas Stebėtojų lygos būrys, kurį sudaro Komediantas, Adrianas Veidtas (Ozimandijas), Valteris Kovakas (Roršachas), Danielis Dreibergas (Nakties pelėda II), Lauri Juspeczyk (Šilkinė Šmėkla II) ir Dr. Manhetenas. Būrys suyra beveik iškart po įkūrimo, Komediantui netikint, jog galbėti link apokalipsės judantį pasaulį nėra prasmės, Roršachui manant, jog didelė komanda yra per daug nepaslanki, jog ko nors pasiektų ir tik Dreibergui tikint, jog taip įmanoma suvaldyti įsisiautėjusias gaujas. Po metų Dr. Manhetenas ir Lauri Juspeczyk tampa pora.

1970-taisiais JAV vyriausybės agentais tapę Dr. Manhetenas ir Komediantas užtikrina pergalę Vietnamo kare, taip šaliai suteikiantį strateginį pranašumą prieš Sovietų Sąjungą. Po karo Veidtas įkuria savo verslą. Komediantas nuslepia Votergeito skandalo (angl. Watergate) įkalčius, taip sudarydamas sąlygas Ričardui Niksonui būti perrinktam ir eiti kelias prezidento kadencijas. Jo

<sup>57</sup> Tam tikrų skirtumų esama, tačiau jie vargiai gali būti laikomi esminiais, pavyzdžiui, siužetinės linijos filme aptariamoms glausčiau, atsisakoma tam tikrų pašalinių istorijų ir t.t.

<sup>58</sup> Ši sąvoka kreipia į spekuliatyvosios fikcijos žanrą, kuris pateikia kitokią jau nutikusių istorinių įvykių variantą, svarstantį galimus „kas būtų, jeigu būtų buvę“ scenarijus ir padarinius.

<sup>59</sup> Minitmenas - (angl. minute-man): 1. kareivis, savanoris JAV nepriklausomybės kare (1775-1783); 2. prk. žmogus, pasirengęs veikti bet kada.

populiarumui išaugus dėl pergalės kare ir išsaugojus šviesią reputaciją, jis anuliuoja dvidešimt antrąją JAV Konstitucijos pataisą<sup>60</sup> ir yra perrenkamas trečiais, ketvirtais ir penktais kadencijoms.

1977-taisiais augantis visuomenės pasipiktinimas kaukėtais linčiuotojais išprovokuoja nacionalinę policijos streiką, kuris perauga į riaušes didžiausiuose miestuose. Šias numalšinus, JAV senatas 1977-taisiais ratifikuoja Keno nutarimą, kriminalizuojantį kaukėtus nuotykių ieškotojus, kovotojus su nusikaltimais ir jų veiksmus. Nors dauguma Stebėtojų lygos narių pasišalina visam laikui, Roršachas veiklą tęsia nelegaliai, o Dr. Manhetenas ir Komediantas toliau dirba kaip valstybės įgalioti agentai.

1985-taisias Sovietų Sąjungą vedama revanšistinės ideologijos pradeda plataus masto termobranduolinio karo eskalaciją. Tais pačiais metais, tirdamas valstybės agento Edvardo Bleiko nužudymą, Roršachas atranda, jog šis buvo Komediantas, taip įtardamas, jog kažkas bando eliminuoti buvusius superherojus. Jis perspėja Dreibergą, Lauri ir Dr. Manheteną, nors šis į jį visiškai nekreipia dėmesio. Drebergas į šią versiją irgi žvelgdamas skeptiškai, pagalbos kreipiasi į milijonieriumi tapusiu Veidta, kuriam ši versija irgi pasirodo neįtikima.

Kilus skandalui dėl Dr. Manheteno radiacijos, jis pasišalina į Marsą, taip suteikdamas Sovietų Sąjungai progą įsivežti į Afganistaną. Roršacho versija sulaukia patvirtinimo, kai Veidtas vos per plauką išvengia pasikėsinimo nužudyti, o pats Roršachas neteisingai apkaltinamas dėl buvusio kaukėto piktadario Moloko nužudymo. Sulaikius Roršachą, atskleidžiama tikroji jo tapatybė – Valteris Kovakas, jis uždaromas į kalėjimą. Lauri išsiskyrusi su Dr. Manhetenu apsistoja pas Dreibergą, nubudus jų jausmams vienas kitam, jie ryžtasi sugrįžti į kaukėtų kovotojų su nusikaltamumu profesiją. Išvadavę Roršachą iš kalėjimo, jie susiduria su Dr. Manhetenu, kuris kartu su Lauri teleportuojasi į Marsą. Ten ištyręs jos prisiminimus, Dr. Manhetenas atskleidžia, jog jos tėvas – Bleikas. Šokiruota Lauri su Dr. Manhetenu grįžta atgal į Žemę.

Sąmokslą tiriantys Drebergas su Roršachu atranda, jog tai Veidto darbas. Roršachas savo įtarimus užrašo į savo dienoraštį, kurį įmeta į dešiniųjų politinių pažiūrų leidinių biurą. Kartu su Drebergu, Roršachas atseka su Veidta slaptavietėje Antarktidoje. Veidtas pripažįsta nužudęs Bleiką, suplanavęs Dr. Manheteno pasitraukimą į Marsą, apšmeižęs Roršachą ir siekdamas išvengti įtarimų, inscenizavęs pasikesinimą į savo paties gyvybę. Jis paaiškina, jog jo planas – suvienyti JAV ir Sovietų Sąjungą sunaikinant didžiausius pasaulio miestus energijos reaktoriais, paliekančius tokius pačius radioaktyvius pėdsakus, kaip Dr. Manheteno. Roršachas su Drebergu mėgina jį sustabdyti, bet Veidtas praneša, jog jo planas buvo pradėtas vykdyti dar prieš jiems atvykstant: reaktoriai detonuojami ir radiaktyvios žymės pasaulio valstybių atpažįstamos kaip Dr. Manheteno.

---

<sup>60</sup> Ši pataisa nustato limitą, kiek kartų vienas žmogus gali eiti JAV prezidento pareigas.

Lauri su Dr. Manhetenu atvykę į sunaikintą Niujorką supranta, jog tai Veidto darbas. Jie teleportuojasi į jo slaptavietę, kurioje Veidtas mėgina nužudyti Dr. Manheteną. Bandymui nepavykus, jis parodo televizijos naujienų pranešimą, kuriame Niksonas teigia, jog abi supervalstybės susivienijo prieš jų bendrą priešą – Dr. Manheteną. Nors Roršacho bendrininkai supranta, jog tiesos atskleidimas reikštų taikos sužlugdymą, jis bando sugrįžti į JAV, kad atskleistų Veidto planą. Dr. Manhetenas įsikiša ir patenkina Roršacho prašymą: verčiau būti nužudytam, nei veltis į kompromisus.

Dr. Manhetenas paskutinį kartą prieš išvykdamas į kitą galaktiką pabučiuoja Lauri, kol įniršęs Dreibergas talžo Veidtą, kuris net nesistengia gintis. Vis dėlto, jis gina savo veiksmus tvirtindamas, jog tam, kad pasaulinė taika būtų įmanoma reikėjo aukos. Dreibergas teigdamas, jog tokia logika iškreipė ir suluošino žmoniją, su Lauri grįžta į Niujorką, kaip kaukėti didvyriai tęsti kovą su nusikaltamumu. Vėliau, dešiniųjų politinių pažiūrų leidinių biuro redaktorius širsdamas, jog kai pasaulyje taika, nėra medžiagos pranešimams, pašto dėžutėje radęs šūsnį laišką, su jais nusprendžia išspausdinti ir Roršacho dienoraštį.

## 2.1. „Stebėtojų lygos“ grafinės novelės plastinių bruožų analizė

### 2.1.1. Kompozicija

Sekant aptartomis analitinėmis gairėmis, šioje dalyje bus pateikiama topologijos, t.y. kompozicinio išdėstymo savybių analizė, atspirties tašku laikant plastinį matmenį ir nuo jo einant į abstrakčius, plastinius efektus. Siekiant aiškumo, kas bus aptariama plastinio matmens analizėje, reikėtų pastebėti, jog grafinės novelės skaitymas leidžia jos kompoziciją struktūruoti į tokias elementų kategorijas kaip: viršelį, paviršelius, priešlapis, kvadratų blokus, dokumentus ir paskutiniuosius, paviršelių sekvencijas užbaigiančius puslapius.



II. 4.

#### *Plastinis matmuo*

Plastiškai skaitant viršelį, jį galima skirstyti į vertikalių objektų seką kairėje pusėje bei ovalaus ir pailgo objektų sankirtą centre. Vertikalių objektų seka tarsi spaudžiama dešinės pusės, ji ženkliai mažesnė už dešinę plotą, kuriame fiksavome ovalaus ir pailgo objektų sankirtą. Galima pastebėti formų tapatumą tarp vertikalių objektų sekoje esančio ovalaus achromatinio tarpo ir centre perkertamo ovalaus objekto. Taip pat, žemiausiai esantis vertikaliuos, kairės pusės sekos elementas yra šiek tiek pasviręs, panašus posvyrio kampas matomas ir ovalų centrinių objektą perkertančiame ovaliame objekte. Todėl, galima teigti, jog kairė pusė smulkina, o dešinė pusė – stambina identiškus plastinius formantus. Kairiajai pusei būdingas ir ritmiškumas, devyni elementai sudarantys vertikalę yra vienodo pločio (išskyrus kraštinius įterpinius reminančius šiuos devynis elementus), be to, visų jų dešinysis kraštas susilieja su dešinės pusės fonu. Tad tai tam tikras buvimo santykių, bet ir metonimijos principas tarp kairės ir dešinės pusių.

Paviršelių plastinis skaitymas, taip pat, kaip ir viršelių atveju, leidžia vaizduojamus objektus sugrupuoti į vertikalias objektų sekas kairėje pusėje bei ovalių ir pailgų objektų kombinacijas centrinėje dalyje, vienais atvejais išdidinant ir taip pabrėžiant pailgumą, kitais ovalumą arba ovalumo ir pailgumo sankirtas. Taip kompoziciniai kodai įsteigti viršelio, kaip pirmojo sekos elemento atkartojami visų dvylikos elementų sekvencijoje. Galima sakyti, jog einant nuo viršelio,

per visus dvyliką paviršelių, abstraktyvus viršelio modelis paviršeliuose papildomas sudėtingesnėmis tokio paties modelio kombinacijomis, jų variantais.

Priešlapis, taip pat suskirstomas į dvi dalis, tik šiuo atveju tarp jų skirtumas įsteigiamas ne topologiškai, bet per achromatinę dalį ir baltą foną. Kreivinis achromatinis elementas tiksliai atkartoja žemiausiai esančio kairės pusės devynių objektų vertikalės elementą. Šis elementas išdidinamas ir nukertamas per pusę, likusi jų seka neatkartojama. Tokia objekto modifikacija sukuria naują objekto konfigūraciją, kuri yra tik iš dalies panaši į žemiausiai esantį kairės pusės devynių objektų vertikalės elementą. Kaip jau pastebėjome, aptardami paviršelius, kurie savaip modifikuoja viršelio konfigūraciją, taip priešlapis pateikia savo viršelio variantą, t.y. atkartodamas žemiausiai esantį vertikalės elementų sekos narį, bet jį modifikuodamas – kurdamas naują jo variantą.

Esama tam tikros analogijos tarp dešinės ir kairės pusių: viršelio kairės pusės vertikalės elementų seka „skolina“ konfigūracijas dešinei pusei, šiuos išdidindama, tai galioja ne tik priešlapiui, bet ir komiksų blokui (ypač pirmajam jo puslapiui). Šio plastinis skaitymas atkartoja pailgų ir ovalių objektų sankirtų konfigūracijas. Šios konfigūracijos komiksų bloke įvairiai pozicionuojamos pasitelkiant devynių eilėmis po tris sudėliotų kvadratų struktūrą. Kai kuriais atvejais, ši struktūra modifikuojama, pavyzdžiui, išdidinat vieną kvadratų eilę, taip panaikinus jų skiriamąsias ribas. Kartais įterpiami grafiniai elementai, primenantys viršelio kairės pusės vertikalės sekos elementus. Pastebima, jog tam tikrais momentais devyneto struktūra laužoma ją smulkinant, tai retai sutinkamas reiškinys, bet turintis sąsają su kairės-dešinės išdidinimo procedūra. Smulkinimo atveju devynių struktūra suraikoma, vėliau atkuriant devynių struktūravimo principą. Tokia procedūra kuria panašumą su priešlapiu. elemento modifikacija. Pavieniai kvadratų blokai struktūruojami ir smulkiau. Pavyzdžiui, į šiuos įterpiant kitas kvadratinės, arba rutuliškas struktūras. Šios įvairių savybių struktūros papildomos horizontalių elementų sekomis.

Panašiai, kaip ir kvadratų blokų įterpiniai, dokumentų sekcijos užpildomos horizontalių sekų grandinėmis, šias įvairiai kaitaliojant tarpusavyje, bet išsaugant kompozicinį tapatumą, kiekviename jų variante. Pirmųjų dokumentų puslapių konfigūracija atkartojama visuose sekvencijų variantuose, taip kuriant bendrą jų vienalytiškumą. Šis vienalytiškumas gali būti priešinamas kitoms, sekvencijoms, turinčioms skirtingo pobūdžio vienalytiškumus.

Paskutiniųjų puslapių plastinis skaitymas leidžia kompoziciją suskirstyti į tris sritis: netolygaus ovalumo zoną viršutinėje dalyje, achromatinį foną ir ovalų elementą perkertamą įžambių linijų. Fiksuojama, jog viršutinės dalies netolygaus ovalumo zonos užimamas plotas ir achromatinis fonas yra proporcingas tarpui tarp įžambių linijų – kuo mažesnis tarpas tarp įžambių linijų, tuo mažiau achromatinio fono ir tuo didesnė netolygaus ovalumo zona. Įžambiomis linijomis dalinamas ovalus elementas, taip pat mezga sąsajas su viršelio, paviršelių kombinacijomis.



### *Figūratyvinis lygmuo*

Grafinės novelės viršelis atkartoja krauju suteptą paviršelio ženklelį, kuris savo ruožtu atkartoja pirmojo kvadratų bloko kvadratą. Taip viršelis gali būti fiksuojamas ne kaip išorinis elementas, bet diegetinės plotmės dalyvis, dalyvaujantis vaizdo fokusavimo procedūroje ir taip palaipsniui didindamas nuotolį nuo objekto. Tuo pat metu, ženklelį figūratyviai galima perskaityti a) kaip laikrodį, kurio minutinę rodyklę sudaro kraujo lašas b) kaip krauju išteptą jausmaženklį.

Linksmo jausmaženklio ir kraujo formantų apjungimas, atskleidžia dviejų priešingų figūrų apjungimą: vaizduojamą šypsena, kuri figūratyviai gali būti siejama su laime, gėriu, ir kraujo intarpą, sietinu su skausmu, mirtimi (toks ženklelio netobulumas mezga ryšį ir su grafinės novelės pabaiga, kai taika pasiekama dalį žmonijos paaukojus ir apkaltinus tariamą priešą). Toks figūrų apjungimas nurodo smurto, mirties ir laimės, taikos susietumą – tiek vizualiai, tiek naratyviai.

Ženklelio kaip laikrodiškumo figūratyvinis skaitymas atskleidžia sąsają ir su šalia esančiu grafinės novelės pavadinimu: angl. *Watchmen*, pabrėžiant žodžio *watch* daiktavardinę arba veiksmažodinę formas ir taip išreiškiant laikrodį, arba žiūrėjimą, stebėjimą.<sup>61</sup> Šios stebėjimo nuorodos kreipia į superherojų komikso žanro kanoną – kaukėtus sergėtojus, stebinčius miestą ir gelbėjančius nuo pavojų ir į JAV 1775–1783 metų nepriklausomybės karo savanorius, vykdančius greitus ir operatyvius (t.y. per minutę) karinius veiksmus prieš Didžiosios Britanijos karalystę. Taip abu amerikietiškos kultūros objektai (superherojai ir istoriniai įvykiai) sukabinami ne tik per ženklelį, bet ir per tekstinius elementus.

Taip pat kaip viršelis atkartoja pirmąjį paviršelį, taip kiekvienas paviršelis atkartoja pirmąjį kvadratų bloko kvadratą. Šią grafinę novelę sudaro 12 skyrių, turinčių atskirus paviršelių, kvadratų bloką, dokumentų ir paskutiniųjų puslapių variantus, todėl yra ir 12 pirmojo bloko kvadratų atkartojimų.

---

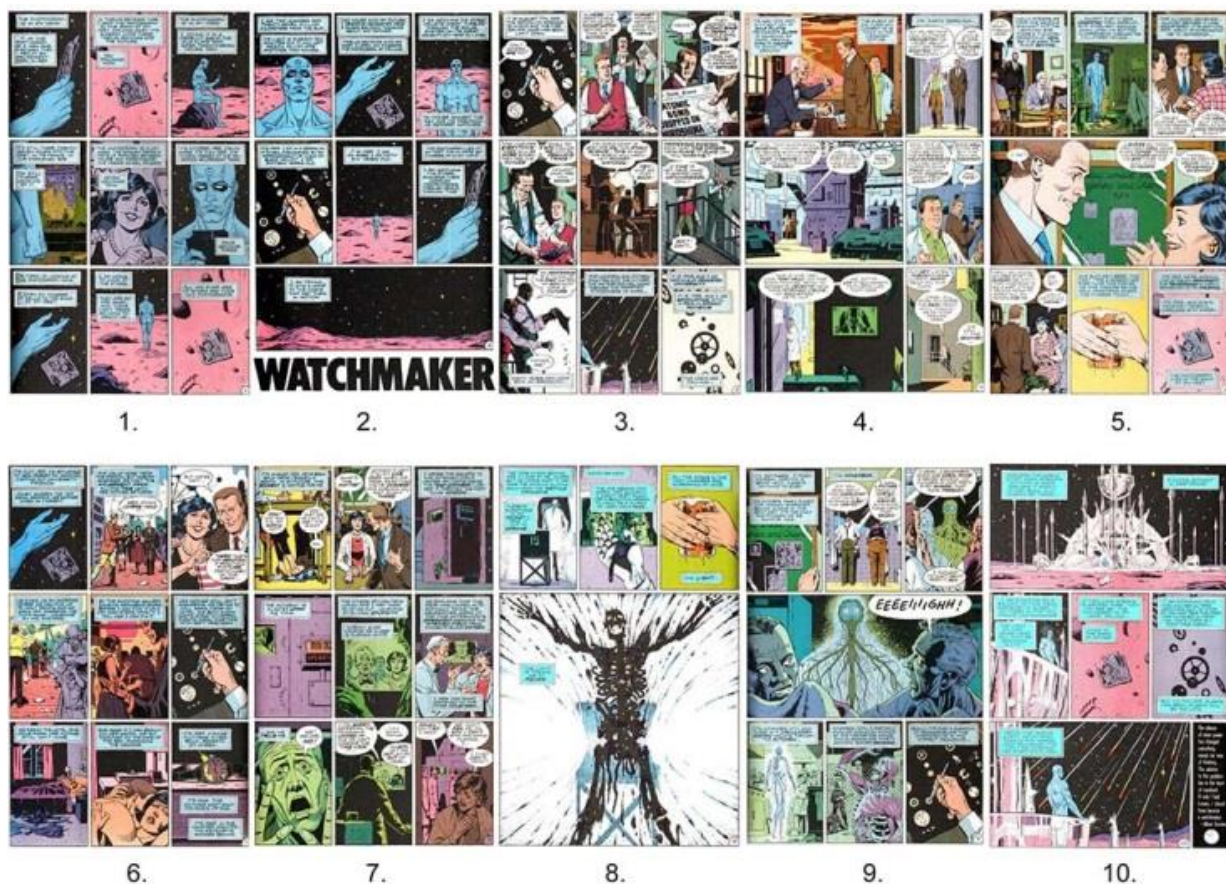
<sup>61</sup> *Merriam-Webster Dictionary* [interaktyvus], [žiūrėta 2018 m. gegužės 6 d.]. Prieiga internetu: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/watch>.



II. 5.

Visi paviršeliai struktūruojami į tekstinę ir vizualinę dalį: kairėje pusėje vertikalus užrašas *Watchmen*, o dešinėje – išdidintas pirmų puslapių komikso panelės atvaizdas. Toks skirstymas – komikso medijos struktūros reliktas, nes pirmieji leidimai buvo leidžiami nuo 1986-tųjų rugsėjo iki 1987-tųjų spalio atskirai. Toks paviršelių pobūdis, juos pozicionuoja viršelių srityje, kurioje atliekama pristatymo funkcija. Šie pristatymai siejami su tuo, apie ką bus pasakojama ir kas bus vaizduojama nuo vienos sekvencijos pradžios iki pabaigos. Taip sekvencijų temos centruojamos vizualinėmis priemonėmis – iškeliant kokį nors objektą, šiam apaugant papildomomis reikšmėmis pasakojimui tęsiantis. Galima sakyti, jog paviršelio atvaizdas tampa būsimos pasakojimo metonimija ir pirmuoju elementu (t.y. pirmuoju elementu komiksų bloke). Taip kiekvienas paviršelis pristato ir su tam tikru veikėju siejama įvyki, pavyzdžiui: 1. Kruvinas komedianto ženklelis nusako jo mirtį 2. Kapinių statula su lietaus „ašaromis“ nusako Komedianto laidotuvių gedulą 3. Priešradiacinė apsaugos bunkeris nusako augančią įtampą tarp JAV ir Sovietų Sąjungos ir t.t. Galima pastebėti ir tai, jog figūratyviai skaitant nuo geltono ženklelio kraujo klane ir su kraujo lašu sekvencijos pabaigoje pereinama prie kruvino laikrodžio rodančio dvyliką valandą, t.y. pasaulio pabaigą pagal pasaulio pabaigos laikrodį.

Priešlapiai atkartoja išdidinto užrašo *Watchmen* šriftą, jo vidoje sutalpinama leidėjų, autorių informacija. Įdomu tai, jog šriftas išdidintas tokiu būdu, kad „W“ nukerpami kraštai ir likusi dalis yra laužyta kreivė žemyn. Šia prasme figūratyviai mezgama sąsaja su pasaulio pabaigos laikrodžio vedančiu į mirtį ir kreivės krypties.



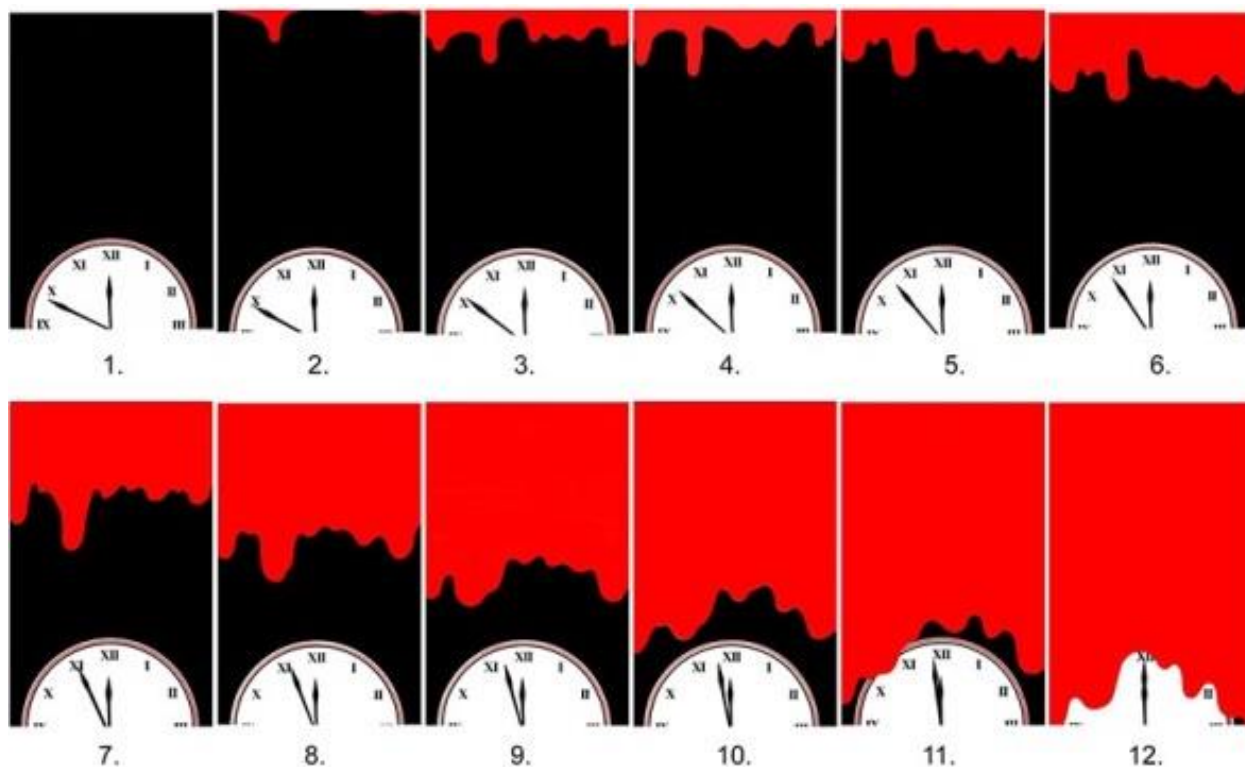
## II. 6.

Pagrindinis kvadratų blokų struktūravimo principas – trijų kvadratų seka horizontaliai, išdėliota trimis vertikaliomis eilėmis. Tokia „devyneto“ struktūra kartais suardoma, siužetiškai svarbiems momentams, pabrėžiamoms scenoms sąmoningai suteikiant didesnę plotą, taip proporcingai užimant du trečdalius, trečdalį, dvi devintąsias arba vieną devintąją ploto skirto kvadratiniais blokams. Vis tik, net ir šiai kompozicinei taisyklei pasitaiko tam tikrų išimčių. Pavyzdžiui, kiekvienos sekvencijos pabaigoje visuomet įterpiamas juodas kvadratas pagal proporciją sudarantis 1/18 kvadratų dalį, kuriame talpinamas laikrodis, kurio minutinė rodyklė sutampa su paskutiniųjų puslapių rodomu laiku, bei papildomas kokia nors garsia citata, ar dainos žodžiais siejamais su sekvencijos tematika, kaip ir poviršelyje vaizduojamas objektas. Pačių lemtingiausių siužetinių metamorfozių metu, centruota devynetų struktūrą papildoma 1/18 kvadratais perteikiant labai staigių, dramatiškų įvykių seką. Be to, pirmuose-antruose kvadratų blokų puslapiuose visada nurodomas ir sekvencijos pavadinimas.

Fikciniai dokumentų skirsniai, po kiekvienos sekvencijos pabaigos suteikia papildomos informacijos. Pavyzdžiui, po pirmų trijų sekvencijų pateikiami penki pirmojo Nakties Pelėdos autobiografinio romano skyriai, po ketvirtosios sekvencijos pateikiama profesoriaus Milono Glaso įžanga į jo studiją apie Dr. Manheteno galias, po ketvirtosios – vaikų psichiatrinės ligoninės turima Roršacho asmens byla ir t.t. Kaip ir poviršeliai, visi šie dokumentai atitinka sekvencijos temą, ją



papildant šalutine informacija. Dokumentų kompozicija imituoja tikrų failų ir dokumentų formų minimalizmą, taip atsisakant įprastinių kvadratų blokų ir formos atžvilgiu priartėjant prie imitacinių natūraliojo pasaulio objektų formos reprezentacijų, kuriant realumo įspūdį.



II. 7.

Poviršelių segmentų paskutiniai puslapiai vaizduoja laikrodžio ir kraujo santykį. Pradedant nuo 11 valandos 48 minučių, ilgoji laikrodžio rodyklė pasisuka tolyn lygiai per vieną minutę, kol paskutinis segmentas išmuša dvyliktą valandą. Šis laikrodžio motyvas atkartojamas visoje grafinėje novelėje ir simbolizuoja „pasaulio pabaigos laikrodį“, šie grėsmės įvaizdžiai sustiprinami puslapius sulig kiekviena minute užpildant didesniu tekančio kraujo kiekiu, kol šis galutinai apgaubia laikrodį. Tokiu gretinimo principu mezgama paralelė tarp laiko ir mirties figūrų.

### Kompozicijos apibendrinimas

Analizuojant komikso kompozicijos plastinį matmenį ir figūratyvinį lygmenį, išryškėjo pagrindiniai komikso topologijos principai: pakartojimo ir modifikavimo procedūros. Viršelio laikrodžio ir kraujo figūros pakartojamos paviršeliuose, komiksų blokuose bei paskutiniuosiuose puslapiuose pasitelkiant skirtingus laikrodiškumo ir kraujuotumo figūratyvinius formantus, bet išlaikant jas abi tame pačiame figūratyviniame take. Kvadratų blokai padalinami ritmine devynių kvadratų puslapyje struktūra, kuri tai patvirtinama, jos laikantis, tai paneigiama, jos nesilaikant. Tad viena vertus, grafinės novelės kompozicija gausiai taiko ritmines, reguliariu atsikartojimu grindžiamas kompozicijos formas, kita vertus jas atmeta kurdama nenuspėjamus prasminius efektus.

### 2.1.1. Spalvų paletė

#### *Plastinis matmuo*

Plastinis viršelio skaitymas leidžia išskirti geltoną foną ir achromatinį ovalų objektą perkertama raudonos, įžambios linijos. Pereinant prie pirmojo paviršelio, matome, jog raudonas plotas, iš tiesų, ne tik perkerta ovalaus geltono objekto achromatinę dalį, bet ir visą geltoną objektą gaubia. Taip kuriamas pranašavimu grindžiamas santykis, t.y. raudonumas prisitraukia didesnį raudonumo kiekį. Kiek kitaip šis santykis formuojamas priešlapyje, kuris susideda iš achromatinės ir baltos dalies įžambių struktūrų. Juodai struktūrai skiriama gerokai daugiau vietos, į ją įterpiami baltos spalvos tarpai. Taip apibrėžiamas juodos spalvos dominavimu grindžiamas santykis su balta spalva. Taip jau pirmuosiuose puslapiuose galime fiksuoti, jog pagrindiniai spalviniai plastiniai efektai grafinėje novelėje susideda iš numatymo ir nustelbimo.

Kvadratų blokuose galioja panašus spalvų pranašavimo ir spalvinių tonų atkartojimas kaip viršelio ir paviršelio atvejais. Spalvos taikomos taip, jog apie jų tolimesnį pasirodymą galima spręsti iš ankstesnių konfigūracijų. Pavyzdžiui, visuomet pirma įvedamas mažesnio dydžio kokios nors spalvos elementas ir tik po tokio pristatymo seka didesnį plotą užimtys, ar labai intensyvūs spalviniai efektai. Dėl šios priežasties didelio spalvinio intensyvumo sankaupos niekuomet nepasirodo netikėtai, jų galima tikėtis iš anksto.

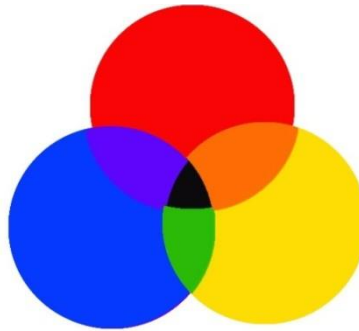
Tačiau, net ir tokiam diskurso organizavimo principui retkarčiais nusižengiama. Pavyzdžiui, geltonos spalvos ypatingumas gali būti grindžiamas tuo, kad ji pirmoji ir vienintelė didelį plotą užimanti spalva, kuri nėra pristatoma iš anksto. Taip ontologiškai geltona spalva gali būti įvardinama kaip ankstesnė už raudoną. O sekant šią grandinę, išvedama ir tai, jog mėlyna spalva pristatoma ir įvedama vėliausiai. Tai reiškia, jog esama tam tikros spalvų hierarchijos, tam tikros koloritinės sintaksės organizuojančios diskursą.

Fiksuojant spalvų hierarchijos, jų sekos svarbą, joje galima pastebėti ir tam tikrą spalvų taikymo ciklišumą: visuomet judama nuo geltonos, prie raudonos, prie mėlynos spalvos ir vėl pradant iš naujo. Taip intensyvūs spalviniai efektai ne tik numatomi iš anksto įvedus panašaus kolorito elementą, bet ir generuojami cikliška judančios spalvų kaitos grandinės. Taip kuriamas grafinės novelės spalvinių variacijų mechanizmas.

Vis tik, esama poros išimčių, kur numatymo ir cikliškumo procedūros sustabdomos. Tai keli grafinėje novelėje esantys momentai, kurių metu variacija kuriama taikant tokias achromatines spalvas kaip balta ir juoda. Dažniausiai tai daroma paliekant baltą foną su dylančiais chromatiniais, ar juodais elementais. Taip priešlapyje įsteigta dinamika tarp baltos ir juodos, pakartojama ir komiksų blokuose, juodai visuomet išliekant struktūriniu pamatu, prie kurios taikoma baltos spalvos sklaida.

### Figūratyvinis lygmuo

*Stebėtojų lygos* spalvų palėtė skiriasi nuo tradicinių komiksų spalvų paletės, kurios pagrindą sudaro mėlyna, geltona ir raudona spalvos.<sup>62</sup> Čia taikoma pagrindinė spalvinė paletė yra išvestinė ir sudaroma iš violetinės (raudona + mėlyna), žalios (geltona + mėlyna) ir oranžinės (geltona + raudona).



II. 8.

Komikso blokai daugiausia užpildomi būtent šios išvestinė paletės inventoriu suteikiant vaizdui tam tikrą spalvinį filtrą, bet ne siekiant padengti plotus skirtingomis spalvomis. Figūratyvinis grafinės novelės skaitymas, leidžia spręsti, jog tai tam tikras nenatūralumo aspektas, kuriuo bandoma nutolti nuo „realistinės“, „tikslios“ natūraliojo pasaulio reprezentacijos ir veikia siekiama pateikti šiek tiek iškreiptą ir tonuotą jo variantą. Tokia spalvinė reprezentacija gali būti laikoma autonomiškai nuo natūraliojo pasaulio referentų kolorito. Tais atvejais, kai komikso blokuose taikomos pirminės, o ne išvestinės spalvos, jos taikomos panašiu nenatūralaus filtro principu, jas labai suintensyvinant. Taigi svarbios siužetinės peripetijos blokuose pabrėžiamos ne tik kompoziciškai (skiriant didesnę plotą puslapyje), bet ir spalviškai, t.y. prisotinant spalvas.



II. 9.

<sup>62</sup> Scott McCloud, *Understanding Comics: The Invisible Art*, New York: Harper Perennial, 2004, p. 187.

Intensyvinanti mėlyna spalva daugiausia figūruoja pabrėžiant Dr. Manheteno antžmogiškas galias, bet taip pat gausiai naudojama ir Komedianto laidotuvių metu, kalėjime, į kurį uždaromas Roršachas ir Veidto dangoraižyje. Iš esmės, ja daugiausia pabrėžiamos šaltos ir niūrios situacijos: Dr. Manheteno galių salygotas antžmogiškumas atitolinantis jį nuo įprastų žmonių, Veidto atsiribojimas nuo žmonijos, Komedianto laidotuvių susitaikymas su netektimi ir Roršacho izoliacija, pasižymi tam tikro nuotolio izotopija. Mėlyna spalva taip iš esmės, išreiškia distancijos įsteigimą keliomis prasmėmis ir sąlygojamą: antžmogiškumo, atsiskyrimo, netekties ir izoliacijos. Taip mėlyna spalva įgauna skirtingus teminius atitikmenis: atžmogiškumo ir netekties atvejais atsiskyrimas įvyksta dėl išorinių, gamtinių priežasčių, atsiskyrimo atveju subjektas atsiriboja pats, o izoliacijos metu subjekto atskyrimas sąlygojamas išorinių, ne gamtinių priežasčių.

Raudona spalva čia tradiciškai taikoma intensyvinant žiaurias, kruvinas scenas, mirtis, rožes ant Komedianto kapo ir riaušių vaizdus. Taip grafinėje novelėje pabrėžiami smurtingumo, kruvinumo, agresyvumo ir kerštingumo niuansai. Raudono kraujo lašo dėmė ant geltono Komedianto ženklelio – yra ir grafinės novelės siužeto pradžios taškas. Taip vienas kraujo lašas veda, į Komedianto kraujo balą, į Roršacho teisingumo vykdymą (įsisėgus raudoną rožę nuo Komedianto kapo) ir galiausiai į kraujyje skęstantį pasaulio pabaigos laikrodį. Taip kiekvienas smurtinis žingsnis pasaulio pabaigos link pateikiamas per purpurinę miglą kaip kruvinos pražūties simbolis lydymas raudono kolorito.

Pasitelkiant geltoną spalvą, išryškinamos karinės bazės, laikrodžiai, Šilkinės Šmėklos kostiumas, stiklinė Dr. Manheteno struktūra Marse, Nakties Pelėdos I namai bei Komedianto ženklelis. Taip kuriamas ribas kuriančių galios struktūrų vaidmuo, neįveikiama lemtis ir bejėgiškumas prieš ją: JAV vyriausybei dirbantis Dr. Manhetenas eksperimentuoja geltonoje Rokfelerio karinėje bazėje, vaizduojama laikrodžiai kartu yra ir lemties laikrodžiai, ratifikavus Keno nutarimą Nakties Pelėdai I belieka trauktis į pensiją ir pragyvenimui taisyti automobilius, Šilkinė Šmėkla II prieš savo valią tęsia savo motinos (Šilkinės Šmėklos I) profesiją ir t.t. Dėl tokių taikymo būdų, geltona spalva išreiškia aplinkybes, reiškinius esančius už subjekto kontrolės ribų, deterministines nuostatas.



Il. 10.

Vienintelis veikėjas grafinėje novelėje perteiktas raudonu, geltonu ir mėlynu spalviniu

inventoriumi – Komediantas. Viena vertus, kaip ir jau aptartais atvejais, šios spalvos pasitelkiamos pabrėžiant kokį nors scenos aspektą sietiną su spalva (II. 8.). Kita vertus, šios spalvos įsteigiamos ir Komedianto kostiumuose: iš pradžių jis vilki geltoną kostiumą, vėliau raudoną ir mėlyną atkuriant JAV vėliavos koloritą. Taip spalviškai fiksuojamas jo perėjimas nuo „Minitmenu“ į JAV dirbantį sadistišką samdinį. Toks žingsnis užklausia ir tokias JAV vėliavoje deklaruojamas reikšmes, kaip baltą spalvą, universaliai simbolizuojančią tyrumą, raudoną – išvermingumą ir narsos simbolį bei mėlyną simbolizuojančią budrumą, atkaklumą ir teisingumą. Šios vertės grafinėje novelėje perdaromos į šaltumo, abejingumo bei kraugerškumo figūratyvinį taką. Tokiomis priemonėmis formuojama savitą *Stebėtojų lygos* reikšminių santykių sistemą, grindžiamą, būtent, spalvų taikymu.

Grafinėje novelėje eama ir achromatinių efektų pašalinant spalvas ir operuojant vien juodos ir baltos skirtimi. Balta figūruoja tarp komikso blokų brėžiant baltas linijas, o įprasti veikėjai kalba baltais nešėjais (Roršacho dienoraštis – geltonais, Dr. Manhetenas – mėlynais) ir reaktorių sprogimo metu. Juodos ir baltos spalvų deriniai gausesni, tokios kombinacijos taikomos priešlapyje, paskutiniuosiuose puslapiuose bei nelaimingo Dr. Manheteno atsitikimo metu ir Roršacho kaukėje, kurioje santykis tarp juodos ir baltos nuolat perdėliojamas. Juodos ir baltos sąveika svarbiausia būtent Roršacho atveju, pro jo kaukę pasaulį matant tik baltos ir juodos spalvos kategorijomis nuvelkami spalviniai intensifikatoriai, matomi grafinės novelės skaitytojų. Dėl šios priežasties, grafinės novelės semantiniame universume, kuriame taika pelnoma tik apgavystės dėka, Roršachas dėl savo juodos-baltos matymo struktūros turi mirti. Nelaimingo Dr. Manheteno atsitikimo metu vykdoma panaši procedūra: matomi juodi jo kaulai ir baltas blyksnis, nutrinantis visus tonacinius niuansus ir spalvas, taip iškeldamas gelminę Džono Ostermano struktūrą (tiesiogine ir perkeltine prasme) į paviršių. Taip pagrindžiama, jog grafinėje novelėje svarbus ne tik spalvų taikymas, bet ir jų pašalinimas.

### **Spalvų paletės apibendrinimas**

Aptarus grafinės novelės spalvų plastinį matmenį ir figūratyvinį lygmenį, išryškėjo pagrindinės spalvų taikymo procedūros: numatymas, dominavimas, cikliškumas ir nutrynimasis. Geltona spalva nusakanti lemties įvaizdžius, papildoma smurtiniais, raudonais plotais, užgožiančiais geltonumą, galiausiai įsteigiant šaltumo, distancijavimo santykį pasitelkiant mėlyną koloritą. Grafinėje novelėje spalvos papildo išraiškos plotmę, prisiimdamos skirtingus teminius atitikmenis. Kaip buvo pastebėta ir kompozicijos atveju, prasminiai efektai kylantys iš plastinio matmens, tampa pasakojimo sintaksės dalimi: taip vien spalvų kaita nusakomi kraujo praliejimo, izoliacijos įvykiai. Panašiai veikia ir spalvų nutrynimo procedūra, grindžiama juodos spalvos dominavimo santykiu, taip suteikiant galimybę pažvelgti į juodus objektų eidosus nesuterštus išvestinės paletės, ar intensifikatorių.



## 2.1.2. Tipografiniai elementai

### *Figūratyvinis lygmuo ir plastinis matmuo*

Tipografiniai elementai grafinėje novelėje aptinkami viršelyje, komiksų bloką diegetiniame pasaulyje, nešėjuose bei intarpuose nusakančiuose sekvencijų pavadinimus ir dokumentuose.

Viršelyje pasirodantis šriftas nusakantis grafinės novelės pavadinimą yra pasuktas šonu ir skaitomas iš apačios į viršų. Prieš pavadinimą nurodomas leidėjas – „DC Comics“, o po pavadinimo įdedamas laikrodukas ir nuoroda, jog grafinė novelė pelnė Hugo prizą (ankstesni leidimai turėjo tik laikrodį be priedašų). Tekstas „Watchmen“ suliejamas su dešine puse, sukuriant jungtį tarp tipografinių elementų ir viršelio fono.

Viršelio šriftas išlaiko griežtą struktūrą: trys pirmosios ir trys paskutinės raidės „WAT“ ir „MEN“ užima identišką plotą, tiek dėl ryškių tarpų tarp tekstinių elementų, tiek dėl jų simetriško išdėliojimo. Šioje tolydžioje struktūroje fiksuojamas perrūkis yra raidžių „CH“ suspaudimas, tarp jų paliekant mažesnę tarpą, nei tarp likusių užrašo elementų. Pastebima ir tai, jog „C“ vienintelė ovalumo savybėmis pasižyminti raidė žodyje, forma primenanti dešinėsios pusės vaizdo juodą ovalą. Be to, užrašo koloritas tokios pat spalvos, kaip ir fono spalva. Toks vizualinių elementų prisitraukimas rodo didelę teksto ir vaizdo integraciją.

Poviršeliai kairės pusės tekstinius elementus pozicijuonuoja toje pačioje pusėje, bet atlieka ir tam tikrų struktūrinių korekcijų. Visų pirma, kairės pusės tekstiniai elementai nuo dešinėsios pusės vaizdo atskiriami balta linija, taip įsteigiant ribženklį tarp dviejų erdvių. Visų antra, poviršelių kairės pusės užrašų spalvos ne atkartoja poviršelio spalvas, bet yra derinamos prie pagrindinių poviršelio spalvinių tonų. Galima spėti, jog kadangi šriftas poviršelių atvejais negali prisitraukti vizualinių elementų, nesuardydamas griežtos savo struktūros, santykis tarp vaizdo ir teksto kuriamas spalvų pagrindu. Be to, kai kuriuose poviršeliuose esama ir tekstinių elementų intarpų, pavyzdžiui, poviršelis Nr. 3 rodo nupjautą branduolinio bunkerio ženklo atvaizdą (angl. Fallout shelter), poviršelis Nr.4 rodo naktinio klubo simbolį sudarytą iš dviejų „R“ raidžių, poviršelis Nr. 8 apjungia tekstą po apdovanojimu už padėką (angl. In Gratitude) bei laikraščio iškarpa kabančią ant sienos „herojus išeina į pensiją“, poviršelis Nr. 9 perteikia Nostalgijos (Veidto gaminamų kvėpalų) reklamą, poviršelis Nr. 10 perteikia JAV gynybinės raketų sistemos (angl. DEFCON 2) radaro duomenis ir poviršelis Nr. 12 laikrodyje pasitelkia romėniškus skaičius. Taip įterpti tekstiniai elementai kuria ir naujus skaitymus Nr. 3 galima perskaityti, kaip visą pragarą (angl. all hell), Nr. 4 įmanoma perskaityti kaip dviejų identiškų formos raidžių R sugretinimą simetrijos perspektyva su slaviška „Я“, kalbančią tarp skirtį tarp rytų ir vakarų, Nr. 8 galima perskaityti ir kaip nedėkingumą (angl. ingratitude) ir t.t. Poviršelyje irgi siekiama išsaugoti santykį su pavadinimo šriftu, jį padalinant per pusę, išdidinant ir atsisakant spalvinių tonų, taip paliekant vien juodos ir baltos spalvų skirtis.

Kvadratų blokuose tipografiniai elementai talpinami į sekvencijų pavadinimus, nešėjus, laikraščius ir kitus vaizduojamojo pasaulio elementus. Sekvencijų pavadinimai užrašomi tuo pačiu geometriškai struktūruotu šriftu, kaip ir viršelio ir poviršelių šriftas. Komiksų blokuose įvedamas mažiau darnus šriftas, kuriuo užpildomi nešėjai, varijuojančiais tarpais tarp raidžių ir kartais skaitomas iš kairės į dešinę, o kartais – iš viršaus žemyn. Nešėjai tam tikrais atvejais padengiami tam tikros spalvos fonu, pavyzdžiui, Dr. Manhetenas kalba baltais nešėjais, kurių krašte paliekamas tarpas ir šie užpildomi melsvu fonu, išrašai iš Roršacho dienoraščio pateikiami geltoname fone, o likusių veikėjų kalbėjimas perteikiamas įprastais balto fono nešėjais. Pastebima, jog kai kurie žodžiai nešėjuose pabrėžiami, juos pastorinant, taip kai kuriems iš jų suteikiant didesnę akcentuotumą. Dieginiame vaizduojamame pasaulyje tipografiniai elementai šrifto sistemą seka tik laikraščių, reklamų atvejais, likę užrašai daugiausia pasižymi menku struktūruotumo laipsniu: pavyzdžiui, Roršacho nešiojama lentelė, užrašais ant sienų:



II. 11.

Galima pastebėti, jog romėniški skaitmenys ir užrašai ant sienų mezga intertekstinius ryšius su antikine literatūra. Romėnų poeto Juvenalio Satyrose eilutė: „Saugok, velkė užsklęsk!“ Bet kas gi sargus išsaugos?! / Elgias žmona apdairiai ir pradeda viską nuo sargo...“<sup>63</sup>, kalbanti apie vyro bandymą drausminti savo situoktinę sargais, kuriuos pačius gali prireikti drausminti naujai perrašoma *Stebėtojų lygoje*. Čia eilutė „kas stebi stebėtojus“ (angl. who watches the watchmen), nurodo į galios pozicijoje esančių asmenų kontrolės problemiką. Užuomina gali būti fiksuojama ne tik dėl tekstinės nuorodos, bet ir romėniškų skaitmenų tipografijos.

<sup>63</sup> Juvenalis, *Satyros*, iš lotynų k. vertė Aleksandra Bendoriūtė, Vilnius: Vaga, 1983, p. 50.

## **Grafinės novelės plastinių bruožų analizės apibendrinimas**

Tokios plastinės šrifto savybės, kaip storis, nuotoliai tarp elementų, fonas ir spalva, grafinėje novelėje taikomos kuriant sąsajas į vizualinės plotmės ir figūratyvinės plotmės elementus. Tipografiniams elementams taikomas panašių intensifikatorių inventorių, taigi čia galioja ir jau aptartos spalvų ir kompozicijos procedūros. Be to, grafinėje pasitaikančios intertekstinės išvalgos kuriamos ne tik figūratyviai skaitant pavadinimus, bet ir tipografijos pagalba, tam pasitelkiant net romėniškus skaitmenis. Taip Stebėtojų lyga parodoma kaip koherentiška reikšminė visuma su aiškiai apibrėžtais figūratyviniais takais, kurių efektai išlaikomi ir plastiniame matmenyje.

## 2.2. „Stebėtojų lygos“ kino filmo plastinių bruožų analizė

Šios analizės dalies objektas – 2009-tųjų metų *Stebėtojų lygos* Zako Snaiderio ekranizacija. Siekiant metodologinio ekvivalentiškumo su grafinės novelės analize, ši dalis bus struktūruojama į identiškus poskyrius, atsižvelgiant į vizualikos kine specifika, nuo plastinių bruožų pereinant į figūratyvumą.

### 2.2.1. Kompozicija

#### *Plastinis matmuo*

Plastinis filmo skaitymas leidžia jį suskaidyti į tokius kompozicinius vaizdo medžiagą struktūruojančius dėmenis kaip montažą (vaizdo sekų kompoziciją) ir perspektyvą (vaizdo greičių variacijas, kameros rakursus). Tokie tiriamieji kompoziciniai vienetai pasirenkami dėl jų bendrumo filmo visumai, taip leidžiant nusakyti pagrindinius plastinius efektus sudarančius ekranizacijos išraiškos plotmę.

Ekranizacijos montažas pasižymi tolydumu, dauguma perėjimų iš vienos scenos į kitą vyksta tokia eiga: erdvėje vaizduojamas koks nors objektas, vaizdas priartinamas ir jis parodomas labai stambiu planu, tuomet pastebimas nežymus spalvinio tono pokytis tebevaizduojantis tą patį objektą, bet atitolinus vaizdą matoma, jog objektas nebėra tas pats, bet yra kitas ir esantis visai kitoje erdvėje.



II. 12.

Tokie tolygūs ir niuansuotumu paremti perėjimai kuria vaizdo vientisumo įspūdį. Šiais atvejais vaizdo sekos scenų kaitaliojimui pateikiami, ne kaip griežtai skaidoma vienos scenos pabaiga ir kitos pradžia, bet kaip tų pačių objektų, vaizdų jungimas kuriant jų bendrą seką.

Vis tik, tokios tolygios sekos kartais yra ir pertraukiamos juodo fono, taip pavaizduojant

visai kitus objektus, nei buvo rodyti ankstesnės scenos pabaigoje. Taip tolygaus vaizdo grandinė sustabdoma tamsiu fonu ir pradedama nauja tolygi seka.



Il. 13.

Iš viso, tokių perėjimų filmo metu pasitaiko dvylika. Taip sudaroma dvylika tolygių sekvencijų, kurios viena nuo kitos atskiriamos juodu fonu ir perėjimu į kitas vaizduojamas situacijas.

Ekranizacijos perspektyvą galima aptarti žiūros taško ir vaizdo pateikimo tempo aspektais.

Ekranizacijoje galima pastebėti, jog daugelio vaizduojamų objektų žiūros taškas nėra neutralus ir prisideda prie reikšmės kūrimo. Pavyzdžiui, vaizduojant du skirtingų dydžių objektus, mažesnis iš jų sumažinamas dar labiau dėl žiūros taškos vietos, kuri priartinama prie didesniojo. Taip perspektyva valdo santykius tarp filme pateikiamų objektų.

Žiūros taškas filme daugiausia tolygus – paslankiai artina ir tolina bei lėtai keičia vaizdo kryptis. Šie tolygumai pora atvejų pertraukiami žiūros tašką sudrebinant.

Dažniausiai pastebimi vaizdo tempo pokyčiai yra susiję su jo greitinimu arba lėtinimu. Tempą lėtinant stebėjimo momentas ištesiamas, vaizduojamas objektas ilgiau išlaikomas kadre, o greitinant stebėjimo momentas patiriamas labai gausiai ir koncentruotai, daugeliui pokyčių įvykstant per labai trumpą laiko tarpą. Šiuos efektus galima apibūdinti, kaip kompozicinį filmo ritmo praretinimą ir prisodrinimą.

Be to, nors tai nėra susiję nei su montažu, nei su perspektyva, galima pastebėti, jog kai kurie kadrai pasižymi vidiniais padalinimais. Taip tam tikra kadro dalis įreminama, kuriant kadro kadre įspūdį. Tad filmo kompozicija padalinama ne tik visumą išskirstant montažu, bet kartais tai taikoma ir pavienių kadrų atvejais.

### *Figūratyvinis lygmuo*

Figūratyvinis filmo montažo skaitymas leidžia jį struktūruoti pagal skirtingas scenas, šias klasifikuojant pagal tai, koks esminis veiksmas nutinka scenoje. Taip galima sudaryti tokią įvykių/scenų grandinę: 1) Komedianto nužudymas 2) Pradžios titrai 3) Roršacho tyrinėjimas 4) Dreibergerio ir Holiso vakaras 5) Roršacho perspėjimas Dreibergeriui 6) Dreibergerio perspėjimas Veidtui 7) Roršacho perspėjimas Dr. Manheteniui 8) Dreibergerio ir Lauri vakarienė 9) Komedianto laidotuvės 10) Lauri teleportacija pas Selę 11) Selės prisiminimas apie Komediantą 12) Dr. Manhetenas laidotuvėse 13) Dr. Manheteno prisiminimas apie Komediantą Vietnamo kare 14) Veidtas

laidotuvėse 15) Pirmasis Stebėtojų lygos posėdis 16) Dreibergas laidotuvėse 17) Komedianto ir Dreibergo riaušių malšinimas 18) Roršacho vizitas pas Moločą 19) Moločo prisiminimas apie Komediantą 20) Roršachas einantis į kapines 21) Ankstesnių prisiminimų apie Komediantą visuma 22) Rožės ant komedianto Kapo 23) Lauri ir Manheteno išsiskyrimas 24) Dr. Manheteno apmąstymai 25) Lauri vizitas pas Dreibergą 26) Dr. Manhetenas televizijos studijoje 27) Lauri ir Dreibergo užpuolimas 28) Dr. Manhetenas Marse 29) Dr. Manheteno prisiminimų gradinė 30) Niksonas ir auganti pasaulinė įtampa 31) Pasikesinimas į Veidtą 32) Lauri ir Dreibergo pietūs 33) Roršacho suėmimas 34) Roršacho interviu su psichoterapeutu 35) Roršacho mergaitės bylos prisiminimas 36) Lauri Dreibergo garaže 37) Išpuolis prieš Roršachą 38) Dreibergo sapnas 39) Lauri ir Dreibergo susivienijimas 40) Roršachas kalėjimo riaušėse 41) Roršacho išvadavimas iš kalėjimo 42) Dr. Manheteno su Lauri teleportacija į Marsą 43) Roršacho ir Dreibergo tyrimas 44) Lauri ir Dr. Manheteno dialogas marse 45) Lauri prisiminimų sugrąžinimas 46) Roršacho ir Dreibergo skrydis į Antarktidą 47) Roršacho ir Dreibergo susidūrimas su Veidtu 48) Sprogimai pasaulio miestuose 49) Veidto nugalėjimas 50) Roršacho nužudymas 51) Dreibergo ir Lauri grįžimas namo 52) Laikraščio redakcijoje randamas Roršacho dienoraštis.

Dauguma perėjimų iš vienos scenos į kitą įvyksta tolygiai, bet galima išskirti skirtingų scenų sujungimų vietas pasižyminčias juodais tarpais. Šie dvylika tarpų pastebimi: perėjime iš 8 į 9, iš 22 į 23, iš 28 į 29, iš 29 į 30, iš 33 į 34, iš 35 į 36, iš 36 į 37, iš 43 į 44, iš 45 į 46, iš 46 į 47, iš 48 į 49 ir iš 52 į pabaigos titrus. Šios dvylika dalių tampa filmo struktūravimo principu vaizdinę seką suskirstančią į daugmaž savarankiškas atkarpas, pasakojančias trumpesnes istorijas. Galima sakyti, jog remiantis Mecu, šios dvylika dalių yra tarsi dvylika pastraipų, susidedančios iš paskirų sakinių, kurių visuma pasižymi tematine koherencija. Pirmoji iš dvylikos dalių nusako Komedianto mirtį ir su tuo kylančius atoveiksmius, antroji – Komedianto laidotuves ir su tuo siejamus veikėjų prisiminimus ir t.t. Šie scenų grupavimo būdai atliekami, būtent, montažo pagalba.

Figūratyviai skaitant ekranizacijos perspektyvą, galime pastebėti, jog ji žiūros taško vieta įsteigia hierarchinius santykius tarp veikėjų. Pavyzdžiui, Roršachui lankantis pas Dr. Manheteną, kamera jį rodo iš viršaus, tuomet ji perkeliama už Roršacho ir lėtai keliama į viršų apimant visą Dr. Manheteno kūną ir sugrąžinama į pirminę viršutinę poziciją, tik šį kartą kilstelint dar aukščiau taip, kad viename kadre būtų sutalpinti abu veikėjai.





II. 14.

Šis rakursas figūratyviai išreiškia Dr. Manheteno atskirtį nuo visuomenės sąlygojamą jo galių. Tad kino filmas perspektyvos pagalba, kuria reikšminius santykius dar iki eksplcitinio paminėjimo dialoguose.

Filmas reikšminių santykių kūrimui išnaudoja ne tik žiūros taškus, bet ir kameros judėjimo būdus, dažniausiai irgi siekiant vaizduojamą sceną sustiprinti. Pavyzdžiui, sužinojosi, jog Komediantas yra jos tėvas, Lauri susverdėja, bet taip pat sujuda ankščiau stacionariu buvęs žiūros taškas.



II. 15.

Taip kamera įjungama į diegetinę plotmę ir nebėra atsiejama nuo vaizdo: naujienos emocinis svoris užgriūna ne tik veikėją, bet ir kamerą, taigi ir žiūrovo matymo būdą. Taip perspektyva, sujungama su vaizduojama scena, kuriant bendrą jų dermę.

Figūratyvinis vaizdo tempo skaitymas leidžia pagreitintas ir sulėtintas scenas klasifikuoti pagal scenos pobūdį, turinio atžvilgiu. Abiem atvejais suteikiama galimybė vaizdą matyti taip, kaip nebūtų įmanoma natūraliojo pasaulio sąlygomis.



II. 16.

Tokių efektų pasirodymas dažnai gali būti skaidomas į scenas, kuriose įvyksta koks nors dramatiškas siužetinis poslinkis ir į scenas, kuriose sulėtinimas pasitelkiamas kaip superherojų galių, jų ypatingumo išraiška. Pavyzdžiui, nešant Komedianto karstą taikomas sulėtinto judesio efektas, perteikia ne antžmogiškus sugebėjimus, bet momento dramatiškumą. Kitaip ši technika taikoma pasikesinimo į Komediantą scenoje, kai sulėtinamas jo ir ženklelio kritimas pro išdaužtą langą, taip perteikiant jo žmogžudystės ypatingumą ir jo žudiko greitį.

Figūratyvinis skaitymas kadrų padalinimą leidžia perskaityti, kaip kadrų papildymą, įvedantį tokius objektus, kaip laikraščiai, nuotraukos ar televizijos pranešimai.



II. 17.

Šie objektai perima užkadrinio pasakotojo funkcijas, parodo tik objektą, taip stebėtojui pačiam perskaitančiam antraštes, teletekstą ar nuotraukas.



## Kompozicijos apibendrinimas

Ekranizacijos kompozicija, siejama su montažo ir perspektyvos aspektais, pasižymi įvairiomis taikymo praktikomis. Iš tolydumų susidedantis montažas, kompoziciškai pertrūkių sudūrimo taškuose sugrupuojamas į dvyliką dalių be kitų eksplicitinių nuorodų. Perspektyva dažniausiai atlieka vaizduojamų santykių išryškinimo funkciją. Taip plastiniai kino filmo kompozicijos bruožai prisideda prie juslinių prasminių efektų pagavos sklaidos.

### 2.2.1. Spalvų paletė

#### *Plastinis matmuo*

Ekranizacijos vizualikos pagrindą sudaro achromatinių vaizdo savybių opozicijos. Jos ryškiausios tarp juodos ir baltos spalvų. Šiame priešingumu grindžiamame jų santykiuje, galima išvelgti skirtingas jų proporcijas: juodos spalvos filmo metu gerokai daugiau, į šiuos plotus balta spalva tik įterpiama. Tad ekranizacijoje esama šių achromatinių kategorijų hierarchijos, juoda spalva gali būti laikoma dominuojančia, o balta – įsiterpiančia, papildančia.

Šios achromatinės opozicijos prisitraukia ir įvairius chromatinis elementus, taip papildydamos aptiktas plastinio matmens opozicijas. Juoda spalva sukabinama su raudona, visi raudoni objektai vaizduojami tamsiais atspalviais. Balta spalva prisitraukia mėlyną, geltoną spalvas. Tad nors juoda spalva dominuoja ekranizacijos vizualinėje plotmėje, ji prisitraukia tik vieną spalvą, o balta spalva, kuri nors ir pasirodo rečiau, bet prisitraukia platesnį spalvinį inventorių.

Baltos spalvos prisitraukiamą spalvinį inventorių galima aptarti smulkiau, detalizuojant prijungiamų chromatinių spalvų – mėlynos ir geltonos opozicijas. Ši opozicija nusako skirtį tarp šaltų (daugiau mėlynos turinčių) spalvų ir šiltų (daugiau geltonos turinčių) spalvų. Taip mėlyna nusako vėsų, distancinį santykį, o geltona – šiltumą, artumą.

Juodos spalvos prisitraukiama vienintelė chromatinė spalva – raudona formuoja unikalų santykį visos ekranizacijos plėtotės metu. Įprastinis raudonai spalvai būdingas intensyvumas ir ryškumas, ją gretinant su juoda spalva neutralizuojamas. Taip išreiškšta tamsiai raudona pasižymi niūrumu ir intensyvumo malšinimu.

Vis tik, filme esama pavyzdžių, kai šias spalvines opozicijas kuriantys tonai sutalpinami viename objekte, ne pažeidžiant opozicijas, bet jas sugretinant ir taip kontrasto principu opozicijas išryškinant. Dažnai į vieną objektą apjungiamos mėlyna, geltona, raudona ir balta, taip objekto viduje kuriama opozicija tarp mėlynos ir geltonos, kaip achromatinės baltos spalvos dalių, kuri taip pat priešinama tamsiai raudonai juodumui. Taip reikiamos opozicijos išsaugo sau priskiriamas spalvines savybes ir užuot įvedant tarpinius variantus, visos jos atskleidžiamos kaip koherentiškos sistemos dalys, kurios gali būti gretinamos, bet dėl fundamentalių spalvinių skirtumų nesuplakamos. Taip išlaikomas kiekvienos spalvinės opozicijos dalyvės autonominis statusas, šioms priskiriant

kokais nors funkcijas.

### *Figūratyvinis lygmuo*

Figūratyvinis skaitymas atskleidžia, jog achromatinių kategorijų opoziciją tarp juodos ir baltos, figūratyviai galime įvardinti, kaip skirtį tarp tamsos ir šviesos.



Il. 18.

Scenos daugiausia filmuojamos taip, kad vaizdo pagrindą sudaro tamsa, į kurią įsiterpia įvairūs šviesos šaltiniai. Net tais atvejais, kai kadre vaizduojamas baltas objektas, iš visų pusių jis apgaubiamas tamsos. Tokia spalvinė stilistika būdinga retrospektyviai nusakomam *film noir* žanrui, t.y. nespalvotiems 1940-tųjų filmams, kupiniems šešėlių ir vaizduojantiems tamsiąją Amerikos visuomenės pusę bei kritikuojantiems optimistines amerikietiškosios svajonės nuostatas.<sup>64</sup> Tamsa *Stebėtojų lygoje* gali būti perskaitoma ir perkeltine prasme, daugelis vaizduojamų įvykių yra susiję su prieštaringumu, žiaurumu, nusikaltimais. Šis niūrus tamsumas filme tik vangiai nušviečiamas, tad tamsa nustelbianti šviesą, tampa priemone pesimistinio semantinio universumo išraiškai.

Balta šviesa, tampanti spalvine atsvara tamsai ir juodai spalvai, savo išraiška papildo prisitraukdama geltonus ir mėlynus tonus. Taip sukuriamas ypatingas ekranizacijos spalvinis filtras.

<sup>64</sup> Geoff Mayer, „Introduction: Readings on Film Noir“, in: *Encyclopedia of film noir*, Westport: Greenwood Press, 2007, p. 3.



II. 19.

Dažniausiai pasitaikantys filtrai: geltonos ir mėlynos spalvų. Didžioji dalis erdvių perteikiamos melsvais tonais, pavyzdžiui, Veidto dangoraižis, Dr. Manheteno aplinka, Komedianto laidotuvių scenos ir t.t. Net veiksmas Antarktidoje, kur dominuoja balta spalva pateikiamas pro melsvą miglą. Kita vertus, vaizdai Marse, apokaliptiniai sapnai, Holiso namai kuria kontrastą taikydami geltoną spalvą. Šis kontrastas tarp šaltų (mėlynos) ir šiltų (geltonos) spalvų sudaro identišką priešpriešų santykį kurį pastebėjome tarp juodos ir baltos. Galima teigti, jog ekranizacija film noir koloritą papildė dviem tonais, bet išsaugo žanrinį kodą, grindžiamą kontrastuojamomis šviesumo ir tamsumo priešpriešomis, kurios šioje ekranizacijoje perrašomos kaip šiltų ir šaltų spalvų priešprieša.

Nepaisant opozicijos tarp šiltų ir šaltų spalvų, kai kurie objektai išsaugo savo spalvines savybes net menkai apšviestose, arba filtro kolorito valdomose vaizduojamose situacijose. Pavyzdžiui, Komedianto ženklelis yra ryškiai geltonas net tuomet, kai kadre dominuoja tamsa, o šviesos šaltinis turi mėlyną filtrą.

Tokį išskirtinį, spalvinių savybių išsaugojimo, statusą turi ir raudonos spalvos objektai.



II. 20.

Raudonos spalvos objektai imlesni tamsai, tuo jie skiriasi nuo geltono ženklelio, kuris ryškiai žiba, net menkai apšviestose erdvėse. Raudoni objektai nežiba ir ryškiai neblizga, jie pabrėžiami ir išryškinami, bet jų vaizdavimas visais atvejais įtraukia ir tamsos, juodos spalvos motyvus. Figūratyviai skaitant raudoni objektai pasirodo kaip kraujas, raudonos rožės ant Komediato kapo, Lauri suknelė, Holiso knygos viršelis ir t.t. Tad galima spręsti apie tam tikrus filmo vizualinius skirstymus ir grupavimus: juoda/balta ir mėlyna/geltona. Savo ruožtu juoda sukabinama su raudona spalva, o balta – su mėlyna ir geltona spalvomis.

Filme pasitaiko atvejų, kai šios spalvinės konfigūracijos iškeliamos į pirmą planą ir kuriami įvairūs jų deriniai konstruojant objektus apjungiančius jas visas.



II. 21.

Būtent mėlyna, geltona, raudona, (balta) kaip spalvos sudarančios ryškiausius kontrastus apjungiamos į vieną struktūruotą visumą, pavyzdžiui JAV vėliavos ir Komediato atveju sukuria ne tik spalvinę šių spalvų organizavimo sistemą, bet apjungia ir šių spalvų reprezentuojamas figūratyvinės vertes. Raudonas kraujas, žiaurumas, mėlynas šaltis ir neįtikėjimas, geltona lydima Vietnamo liepsnų, destrukcijos, branduolinių bombų sproгимų parodo, jog tai nėra atsieti dalykai, jie vyksta kartu ir egzistuoja vienas kitą papildančioje sistemoje.

### **Spalvų paletės apibendrinimas**

Achromatinė ekranizacijos spalvų opozicija tampa chromatinių spalvų opozicijų sąlyga. Taip visi spalviniai tonai padalinami į dvi pagrindines grupes: /juoda/ vs /balta/ iš kurių sudaromos ir /raudona/ vs /geltona/ ir /mėlyna/. Šios spalvinės opozicijos, kartais kartu panaudojamos objektuose, taip opozicijų kontrastą paryškinant ir nurodant jų sisteminių susietumą ekranizacijoje. Galima sakyti, jog ekranizacija įsteigia savitą spalvų paletės taikymo modelį, kuris remiasi ne konkrečių spalvų intensyviniu, bet plastinių formantų gretinimo įvairiuose spalviniuose santykiuose.

## 2.2.1. Įterpiniai

Filmo įterpinių inventorių galima suskirstyti į tokias atskiras kategorijas kaip: tipografiniai elementai ir garsiniai elementai. Kiekvieną iš jų bei jų bruožus aptarsime detaliau.

### Tipografiniai elementai

#### *Plastinis matmuo*

Tipografinius elementus galima suklasifikuoti į smulkesnes subkategorijas: ekstradiegetinius tekstinius elementus ir tekstinius elementus įjungiamus į diegetinę plotmę.



II. 22.

Ekstradiegetiniai tekstiniai elementai gali būti skirstomi į pradžios ir pabaigos titrus, skiriasi tai, jog vieni pasirodo filmo pradžioje, o kiti – pabaigoje. Abu taikomi šriftai simetriški, aiškiai struktūruoti ir išlaiko vienodo atstumo tarpus tarp raidžių. Pradžios titrų ypatybė lyginant juos su pabaigos titrais yra tai, jog jie priartėja prie diegetinės plotmės: blyksint šviesai, blyksi ir titrai, filmo pavadinimas išnyra iš už vaizduojamos kameros objektyvo ir t.t. Vis tik ši riba neperžengiama: ekstradiegetiniai tipografiniai elementai paklūsta kitiems vizualiniams efektams pastebimiems pradžios titrų metu, bet peržengimas į diegetinį pasaulį nefiksuojamas. Tai dar labiau užtvirtinama pabaigos titrų metu, diegetiniam pasauliui dingstant ir liekiant tik iš apačios aukštyn einančiam tekstui juodama fone.



II. 23.

Tekstinius elementus, kurie įjungiami į diegetinę plotmę, galima suskirstyti į griežtai struktūruotus (laikraščius, iškasas) ir aiškios struktūros neturinčius (užrašai ant sienos). Griežtai

struktūruoti užrašai pasižymi kampuotumu, stambiu ir juodu šriftu baltame fone pateikia kokią nors diegetinę informaciją, kuri žinoma diegetinio pasaulio dalyviams. Aiškios struktūros neturintys užrašai pasižymi linijų ir formų variacijomis, tai šriftai pasižymintys nelygumu, raudona spalva ir apvalumu.

### *Figūratyvinis lygmuo*

Figūratyvinis skaitymas atskleidžia, jog ekstradiegetiniai pradžios titrų tipografiniai elementai yra priartinami prie diegetinės plotmės atkuriant šviesos šaltinių ir erdvių topologiją. Taip jau pradžios titrų metu nusakomas ypatingas šviesos šaltinių santykis su geltona spalva.

Pradžios titrai pirmą kartą pristato ir diegetinės plotmės tekstinius elementus, tokius kaip laikraščiai, ar užrašai ant sienų. Griežta struktūra pasižymi įvairių institucijų produkcija: iškabos, laikraščių antraštės, vietovardžiai, kurie vaizduojami išlaikantys pastovią struktūrą, t.y. turintys vienodus raidžių dydžius, tiesias linijas. Kita vertus, aiškios struktūros neturintys tipografiniai elementai išsiskiria savo laisva forma, nusakančią ir raidžių dydžius ir teksto kreivę, be to dažnais atvejais pasižymintys ryškiomis spalvomis, pavyzdžiui, raudona. Taip kuriama opozicija tarp visuomenėje veikiančių struktūrų žodinės raiškos formų – sistemiškų ir išraiškai taikančių tam tikrus rėmus, bei laisvo ir nekontroliuojamo žmonių nepasitenkinimo balso, išreiškiamo užrašais ant sienų.

### **Garsiniai elementai**

Garsinius elementus galima suklasifikuoti į dialogus, užkadrinį balsą ir autorines dainas. Šių elementų aptarimą įrašysime prie tipografinių elementų analizės, apeinant jų išraiškos formą, bet papildant figūratyvinio skaitymo bazę. Toks metodologinis pasirinkimas grindžiamas tuo, jog garsiniai filmo elementai neturi tipografikos dėl išraiškos formos skirtumo, tačiau jų figūratyvūs bruožai gali praturtinti aptartų tipografinių bruožų figūratyvumo reikšmes.

Užkadrinį balsą įgauna tik Roršachas, balsu skaitantis savo dienoraščio įrašus. Duslus, gergždžiantis balsas nupasakoja, Komedianto nužudymo eigą, ją papildydamas įvairiais komentarais apie jį supantį pasaulį. Šis dienoraštis, filme pavaizduojamas, kaip esantis, jis galiausiai įmetamas į redakcijos pašto dėžutę, nors užrašai niekuomet nėra rodomi, o tik įgarsinami. Taip filmo pradžia, kurioje filmo žiūrovai girdi dienoraštį įrėminama su filmo pabaiga, kurioje žiūrovai mato dienoraštį įmestą į pašto dėžutę ir girdi pirmąsias Roršacho pasakytas eilutes: „Roršacho dienoraštis, 1985-tųjų Spalio 12 d. Šiąnakt Niujorke mirė Komediantas“.

Nesigilinant į garsines muzikinių kūrinių savybes, bet muzikinį takelį apžvelgiant figūratyviai, galima pastebėti, jog dauguma dainų – autorinės ir prie vaizduojamų scenų derinamos pagal dainų žodžius. Pavyzdžiui, pradžios titrų metu, trumpų scenų grandine nupasakojami alternatyvios JAV istorijos įvykių eiga, fone skambant Bobo Dylano *The Times They Are A-Changin'*, Komedianto laidotuvių metu skamba Saimono ir Granfunkelio *The Sound of Silence*,

Lauri ir Dreibergerio sekso scenoje skamba Leonardo Coheno *Hallelujah*, Dr. Manhetenui nusprendus grįžti į žemę užkirti kelią pasaulio pabaigai skamba parašyta Dylano daina *All Along the Watchtower* pergrota Džimio Hendrikso ir filmas baigiamas dar viena nauja Dylano dainos – *Desolation Row* versija, atliekama grupės My Chemical Romance. Tad galima teigti, jog filmas sąmoningai naudoja tiek originalią Dylano muziką, tiek kitų atlikėjų interpretacijas ir perdirbinius referuodamas į savo kaip ekranizacijos (t.y. irgi kitos versijos pobūdį) bei dainas taikydamas atitinkamose scenose, papildant juslinę medžiagą grindžiant jas artimu tematiškumu.

### **Įterpinių apibendrinimas**

Ekranizacijos įterpinius suvokiant, kaip tipografinius ir garsinius elementus bei juos tipologizuojant pagal jų išraiškos formų specifiką, galima pastebėti, jog jie paklūsta identiškoms praktikoms, kurioms pakluso ir filmo kompozicija, bei jo spalvų paletė. Tipografiniai elementai yra susiję su kompoziciniais kadrų padalinimais, be to, išsaugo ir spalvų paletės įsteigiamas spalvines opozicijas tarp juodos ir baltos spalvų. Garsinio takelio taikymas leidžia išvelgti ekranizacijos metareferentiškumo laipsnį, kuris reiškiamas dainų perkūrinimais, leidžia nusakyti ir ekranizacijos ištakas slypinčias kitoje medijoje.



### 3. Medijų perrašymo galimybių aptarimas

Grafinės novelės ir jos ekranizacijos plastinio matmens ir figūratyvinio lygmens analizės leido apčiuopti esmines procedūras, kuriomis organizuojama vizualinė išraiškos plotmė. Grafinės novelės kompozicija atsiskleidė kaip pasižyminti pakartojimo ir modifikavimo procedūromis, spalvų paletė taikė numatymo, dominavimo, cikliškumo ir nutrynimo procedūras, kurios vienais ar kitais aspektais buvo taikomos ir tipografiniuose elementuose. Ekranizacijos kompozicija daugiau pasižymėjo vizualinių tolydumų grupių kūrimu bei įvairių hierarchinių santykių išraiškai pasitelkė perspektyvą ir optinius efektus išgaunančius žiūros rakursus, spalvų paletė buvo grindžiama achromatinių opozicijų santykių grandinėmis, kontrastais, o įterpiniai daugiausia pakluso paminėtų procedūrų praktikoms. Šie rezultatai atskleidė, jog išraiškos plotmę „sutvarkančios“ procedūros skiriasi, nors pasitelkiami plastiniai formantai, pasakojimas ir kiti tekstus sudarantys elementai daugeliu atvejų yra identiški. Tad plastinių bruožų perrašymo skirtumai, gali būti aiškinami, kaip ekranizacijos siekis priartėti prie grafinės novelės, vaizdinę medžiagą organizuojant tokiu būdu, kuris sąlygojamas jos medijos, bet ne šaltinio vaizdo organizavimo procedūrų.

Šaltinio – grafinės novelės išraiškos plotmė ribojama vertikalių puslapių, remdamasi komikso artikuliaciniais kodais kuria savo kompozicinius vienetus, kaip viršeliai, poviršeliai, kvadratų blokai, išnaudoja neįprastas spalvines paletes ir šiuos prasminius efektus atkartoja tipografijoje. Jusliškumas grafinės novelės atveju kuriamas vartant puslapius, aprėpiant didesnius kompozicinius darinius ir sekant kvadratų blokų gradinėmis. Taip įsteigiamas topologiškumu grindžiamas semantinis universumas. Tad grafinės novelės mediją galima laikyti manipuliacine struktūra, kuri sakymo adresatui apsikeitimo metu pateikia vizualinių duomenų katalogą, kurių reikšminius santykius atkurti turi jis pats aktyviai rekonstruodamas veiksmo tarpus tarp dviejų greta esančių kvadratų blokų ir fiksuodamas pakitimus. Šių pakitimų fiksavimu grindžiamos ir kompozicinio pakartojimo bei modifikavimo, chromatinio numatymo, dominavimo, cikliškumo ir nutrynimo procedūros kuria reguliarumu grindžiamus santykius, kurie suardomi didesniai efekto poveikiui. Sakymo adresatas nuolat apgaunamas, klaidinamas sekdamas deterministiniu, reguliarumu grindžiamu iš pasakymo rekonstruotu sakymu, manipuliuojančiai medijai galėjimo vertes tai suteikiant, tai anuliuojant.

Analogiškai, ekranizacijos išraiškos plotmė ribojama tęstinių horizontalių kadru sekos, artikuliuojama kino kodų. Pagrindiniai fiksuojami vaizdo organizavimo būdai ekranizacijoje susideda iš esančių *film noir* kodo perrašymų įvedant modernius kameros rakursus, vaizdo greičio korekcijas ir spalvinių santykių sankabas. Taip ekranizacijos medija atskleidžiama, kaip manipuliacinė struktūra, išraiškos plotmę struktūruojanti kaip apdorotų vaizdų seką, kurių reikšminiai santykiai sakymo adresatui tampa prieinami apsikeitimo metu pasyviai pakitimus



stebint, bet ne rekonstruojant. Taip išryškinamas vaizdo medžiagos laikiškumas, filmui turint ribotą trukmę ir taikant vaizdo greitinimo, lėtinimo technikas. Toks ekranizacijos ekspoziciškumas sudaromas iš ritminių tolydumo struktūrų, kurių pertrūkiai tampa kodifikuotos kino filmo medijos komponentais, taip patvirtinant jau esančias žanrines konvencijas. Tad sakymo adresatas manipuluojamas medijos, kurios manipuliacinės priemonės seka griežta struktūra, taip formuojant išraiškos plotmę.

Taip grafinės novelės ir jos ekranizacijos skirtumai gali būti apibūdinami, kaip perėjimas nuo puslapiuose topologiškai struktūruojamos vaizdų sekos į ekrane laikiškai struktūruojamą audiovizualinę seką. Taip komunikacijos procesas tampa sąlygojamas skirtingų adresato taikomų dešifravimo procedūrų: topologinės rekonstrukcijos ir laikinio intervalo aprėpties. Technologinis poslinkis pereinant nuo grafinės novelės prie ekranizacijos išryškina kitos, laikinės dimensijos recepcinį imlumą, kurdamas kito pobūdžio medijuotojo patyrimo efektus, kurie lemia ir reikšminius skirtumus apsiukeičiant ir išraiškos plotmei priskiriant skirtingas vertes.



Il. 24.

Grafinės novelės medijos forma veikia turinio plotmei vaizdai priskiriant galėjimo modalinę vertę, taip išraišką traktuojant kaip išraiškos plotmės galimybę. Šios medijos manipuliacinis profilis suintensyvinamas išryškinant vaizdo topologinio išdėstymo savybes ir vaizdų junglumą priklausantį nuo skaitytojo. Grafinėje novelėje fiksuojamos vizualinės raiškos procedūros ir jų tyrimas leidžia priartėti prie giluminių vaizdo organizavimo procesų, kuriuos interpretuojant medijinės raiškos aspektais, nušviečiamas komunikacinis šios struktūros modelis, susijęs tiek su raiškos priemonių inventoriu, tiek jų taikymo būdais.

Taip, priešasčių, kodėl ekranizacija beveik identiška atkartoja plastinius formantus, vaizdo rakursus ir groja grafinėje novelėje paminėtas Dylano dainas, bet renkasi atsisakyti šaltinio spalvų paletės, ieškojimas taip pat veda prie medijos formos. Ekranizacijos atveju, medijos turinio plotmė

vaizdui priskiria privalėjimo modalinę vertę, galint tik jam paklusti, nepaklusimas, tampa negalimas dėl presuponuojamo apsikeitimo veiksmo suardymo panaikinančio medijos turinio plotmę, taip nevykstant komunikacijos procesui ir pranykstant semiotiniam objektą kuriančiai sakymo rekonstrukcijai iš pasakymo. Tampa akivaizdu, jog dėl skirtingų verčių priskyrimo, ekvivalentiškas vienos medijos plastinių bruožų į kitą perrašymas yra neįmanomas.

Kitos galimos, šio nesuderinamumo priežastys gali būti siejamos su medijos ir jos artikuliacinių kodų veikimu modelyje. Ekranizacija, suprantama, kaip grafinės novelės perrašymas, transponuoja plastinę medžiagą struktūruojančius ir ekvivalentiškus medijų kodų sąlyčius, pavyzdžiui, rakursus, tekstą ir t.t. Tačiau, tais atvejais, kai grafinės novelės kodo sandaros (nenatūrali spalvų paletė) ekvivalentiškas atkūrimas kėsintųsi į filmo kodinę sąrangą, renkamsi šį kodą perkurti įtvirtintomis kino kalbos priemonėmis (juodai baltą kino vaizdą papildant spalviniais santykiniais grindžiamais tonais). Tad plastinių bruožų raiška ir jų perrašymo galimybės priklauso ir nuo medijos su jai priskiriamais konvenciniais kodais, kurių tapatumas gali būti laikomas tik sąlyginiu, grįžtant prie verčių atkūrimo problemikos.

## Išvados

Šiame darbe, remiantis semiotikų ir medijų teoretikų įžvalgomis, buvo analizuojamas Alano Moore'o ir Deivo Gibbons'o grafinės novelės *Stebėtojų lyga* plastinių bruožų perrašymas į Zako Snaiderio ekranizaciją, tuo pačiu pavadinimu. Tyrime buvo siekiama atskleisti, kaip plastinių bruožų specifika susijusi su priskiriama medija ir kaip ji veikia išraiškos plotmę šiais konkrečiais atvejais.

Teorinių klausimų svarstymas parodė, kad medija gali būti semiotiškai analizuojama kaip specifinis reikšminis visetas, tačiau visada bus nagrinėjami medijos sakymai, suprantami, kaip atkuriami pasakymai. Šis procesas sąlygojamas semiotinio objekto konstravimo, jam vykstant komunikacinės praktikos metu. Medijos turinio plotmei, suprantamai kaip apsikeitimo veiksmui priskiriant įvairias modalines vertes medijos išraiškos plotmei ir sudarant mediją-formą kaip semiotinį objektą. Taip medijos turinio plotmė nustatoma kaip nesanti savarankiška ir išraišką įgaunanti tik apsikeitimo veiksmo.

Taip suvokiama medija gali būti vadinama aksiologiniu aktantu komunikaciniame akte jusliškai patiriamai vizualinei medžiagai priskirianti vertes, pagal medijos technologinės raiškos galimybes. Dėl šios priežasties, buvo aptarti medijų santykių teoriniai aspektai bei grafinės novelės bei kino filmo medijų specifiniai bruožai, padėsiantys suprasti šių medijų raiškos veikimo, taip pat ir abstrahuotus verčių priskyrimo modelius jų komunikacinėse praktikose.

Grafinės novelės plastinių bruožų sudėties analitinis tyrimas leido užčiuopti pamatines vaizdo medžiagos organizavimo struktūras, leidžiančias jas nusakyti, kaip jusliškai patiriamas komunikacinio medijos formos patyrimo metu ir medijos turinio plotmei apsikeitimo metu, medijos išraiškos plotmei priskiriant modalinę galėjimo vertę (arba jos panaikinimą). Taip pat, grafinės novelės veikimo pobūdis nusakomas kaip orientuotas į topologiškumą, plastiniams efektams koncentruojantis apribotuose ir užpildytuose plotuose, kurių sekos tęstinumas priklauso nuo skaitytojo užpildomų reikšminių tarpų, ritmiškas vizualines transformacijas sekant ir numatant į priekį.

Plastinių bruožų specifikos analitinis tyrimas pasitarnavo ir ekranizacijos analizėje, taip išsigrininant vaizdo medžiagos organizavimo struktūras, leidžiančias perduoti jų juslinę raišką komunikacinės medijos formos patyrimo metu. Ekranizacijos veikimo pobūdis gali būti nusakomas kaip orientuotas į laikiškumą, plastiniams efektams trunkant ir koncentruojantis apribotuose bei užpildytuose plotuose, kurių seka fiksuota. Dėl tokio plastinių efektų apibrėžtumo ir fiksuotumo, ekranizacijos medijos išraiškos plotmei priskiriama privalėjimo modalinė vertė.

Šie rezultatai patvirtina medijos rūšies įtaka plastinių efektų artikuliacijoms, pasiūlant ir metodologinį inventorių tolimesniems teoretiniams, ar praktinio pobūdžio darbams, taip pat įžvelgiant ir medijų semiotikos, kaip autonomiškos atšakos metodologinio inventoriaus poreikį.

## Literatūros sąrašas

1. Brunetti, Ivan, *Cartooning: Philosophy and Practice*, New Haven: Yale University Press, 2011;
2. Cloutier, Jean, „L’audiovisuel remis en question“, in *Communication et Langages*, Paris: Retz, 1973;
3. Cohn, Neil, „Beyond speech balloons and thought bubbles: The integration of text and image“, in *Semiotica*, Nr. 197, 2013;
4. Floch, Jean-Marie, *Une lecture de Tintin au Tibet*, Paris: Presses Universitaires de France, 1997 ;
5. Greimas, Algirdas Julius, „Figūratyvinė semiotika ir plastinė semiotika“, iš prancūzų k. vertė Kęstutis Nastopka, Rasa Čepaitienė, Gintautė Lidžiuvienė, in: *Baltos lankos*, nr.23, Vilnius: Baltos lankos, 2006 ;
6. Grove, Laurence, *Comics in French: The European Bande Dessinée in Context*, Berghahn Books, 2010;
7. Juvenalis, *Satyros*, iš lotynų k. vertė Aleksandra Bendoriūtė, Vilnius: Vaga, 1983;
8. Lotman, Jurij, „Sakytinė kalba kultūros istorijos perspektyvoje“, in: *Kultūros semiotika: Straipsnių rinktinė*, sudarė Arūnas Sverdiolas, iš rusų k. vertė Donata Mitaitė, Vilnius: Baltos lankos, 2004;
9. Mayer, Geoff, „Introduction: Readings on Film Noir“, in: *Encyclopedia of film noir*, Westport: Greenwood Press, 2007;
10. McCloud, Scott, *Understanding Comics: The Invisible Art*, New York: Harper Perennial, 2004;
11. McLuhan, Marshall, *Kaip suprasti medijas: žmogaus tęsiniai*, Vilnius: Baltos lankos, 2003;
12. Melnikova, Irina, „Intermedialumo žemėlapis : *Colloquia*, Nr. 26, 2011, Vilnius : Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas;
13. Melnikova, Irina, „*Literatūros (inter)medialumo strofos*, arba *Žodis ir vaizdas*“, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2016;
14. Metz, Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris: Klincksieck, 1968;
15. Metz, Christian, *Language and Cinema*, The Hague: Mouton & Co., 2011;
16. Miller, Ann, *Reading Bande Dessinée: Critical Approaches to French-language Comic Strip*, Bristol: Intellect Books, 2007;
17. Moore, Alan/Dave Gibbons, *Watchmen*. New York 1987;
18. Peters, Jan Marie Lambert, *Pictorial Signs and the Language of Film*, Amsterdam: Rodopi, 1981;
19. Salisbury, Mark, *Artists on Comics Art*, Titan Books, 2000;

20. Tcheuyap, Alexie, „De l'écrit à l'écran: les réécritures filmiques du roman africain francophone“, Ottawa: Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2005;
21. Thomas, Evan, „Invisible Art, Invisible Planes, Invisible People“, in *Multicultural Comics: From Zap to Blue Beetle*, University of Texas Press, 2010;
22. Tore, Gian Maria, *Expérience et figuration au cinéma : pour une sémiotique audio-visuelle*, Limoges, 2007 ;

### Elektroniniai šaltiniai

23. Carney, Sean, *The Function of the Superhero at the Present Time*, [žiūrėta 2018 m. sausio 23 d.] Internetinė prieiga: <http://ir.uiowa.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1127&context=ijcs>;
24. Dittmer, Jason, *The Tyranny of the Serial: Popular Geopolitics, the Nation, and Comic Book Discourse*, [žiūrėta 2018 m. sausio 23 d.] Internetinė prieiga: <https://www.scribd.com/document/135976024/Dittmer-Jason-The-tyranny->;
25. Dondero, Maria Giulia, „La sémiotique face à la médiation du discours religieux“, in *Semiotica*, Nr. 191, 2012, [žiūrėta 2018 m. gegužės 1 d.] Prieiga internetu: <https://orbi.uliege.be/handle/2268/125373>;
26. Elleström, Lars, *Transfer of Media Characteristics among Dissimilar Media*, [žiūrėta 2017 m. balandžio 14 d.]. Prieiga internetu: <http://www.scielo.org.co/pdf/pacla/v20n3/0122-8285-pacla-20-03-00663.pdf>;
27. Le Guern, Odile, „Le support comme limite et les limites du support“, in *Semiotica*, Nr. 191, 2012, [žiūrėta 2018 m. gegužės 1 d.] Prieiga internetu: <http://epublications.unilim.fr/revues/as/3196>;
28. Melnikova, Irina, „Medija“, *Avantekstas: Lietuviškų literatūros mokslo terminų žodynas*, Vilniaus universitetas. Prieiga internetu: <http://www.avantekstas.flf.vu.lt/>;
29. *Merriam-Webster Dictionary* [interaktyvus], [žiūrėta 2018 m. gegužės 6 d.]. Prieiga internetu: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/watch>;
30. Mitropoulou, Eléni, „Vers une sémiotique du médium: une problématique à légitimer *ACTES SÉMIOTIQUES*, 1970, [žiūrėta 2018 m. balandžio 30 d.]. Prieiga internetu: <http://epublications.unilim.fr/revues/as/3167>;
31. Mitropoulou, Eléni, *Vers une sémiotique du médium : Outil, objet, pratique* En guise d'introduction *ACTES SÉMIOTIQUES*, Nr. 191, 2012, [žiūrėta 2018 m. gegužės 1 d.] Prieiga internetu: <https://www.degruyter.com/view/j/sem.2012.2012.issue-191/sem-2012-0051/sem-2012-0051.xml>;

32. Snyder, Zack, *Watchmen* [filmas], Warner Bros., 2009;
33. Tcheuyap, Alexie, *La réécriture comme plus-value sémantique : montage, technique et discours dans le cinéma africain*, [žiūrėta 2018 m. balandžio 20 d.]. Prieiga internetu: <https://www.erudit.org/fr/revues/cine/2000-v11-n1-cine1882/024835ar/>;
34. Vylenz, DeZ, *The Mindscape of Alan Moore* [filmas], Shadowsnake Films, 2005.

### Iliustracijų sąrašas

1. Neil Cohn, „Beyond speech balloons and thought bubbles: The integration of text and image“, in *Semiotica*, Nr. 197, 2013.
2. Neil Cohn, „Beyond speech balloons and thought bubbles: The integration of text and image“, in *Semiotica*, Nr. 197, 2013.
3. Jan Marie Lambert Peters, *Pictorial Signs and the Language of Film*, Amsterdam: Rodopi, 1981, p. 13.
4. Moore, Alan/Dave Gibbons, *Watchmen*. New York 1987, p. 0, 4, 2, 13, 206, 212.
5. Moore, Alan/Dave Gibbons, *Watchmen*. New York 1987, p. 4, 42, 76, 110, 144, 178, 212, 246, 280, 314, 348, 382.
6. Moore, Alan/Dave Gibbons, *Watchmen*. New York 1987, p. 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 138.
7. Moore, Alan/Dave Gibbons, *Watchmen*. New York 1987, p. 42, 75, 119, 143, 177, 211, 245, 279, 313, 347, 381, 415.
8. Scott McCloud, *Understanding Comics: The Invisible Art*, New York: Harper Perennial, 2004, p. 187.
9. Moore, Alan/Dave Gibbons, *Watchmen*. New York 1987, p. 11, 28, 289.
10. Moore, Alan/Dave Gibbons, *Watchmen*. New York 1987, p. 60, 56, 129.
11. Moore, Alan/Dave Gibbons, *Watchmen*. New York 1987, p. 60, 27, 61, 101.
12. Snyder, Zack, *Watchmen* [filmas], Warner Bros., 2009; (15:50–16:52)
13. Snyder, Zack, *Watchmen* [filmas], Warner Bros., 2009; (35:18–34:57)
14. Snyder, Zack, *Watchmen* [filmas], Warner Bros., 2009; (28:06–28:35)
15. Snyder, Zack, *Watchmen* [filmas], Warner Bros., 2009; (02:30:56–02:31:04)
16. Snyder, Zack, *Watchmen* [filmas], Warner Bros., 2009; (05:04–05:16)
17. Snyder, Zack, *Watchmen* [filmas], Warner Bros., 2009; (įvairūs kadrai)
18. Snyder, Zack, *Watchmen* [filmas], Warner Bros., 2009; (įvairūs kadrai)
19. Snyder, Zack, *Watchmen* [filmas], Warner Bros., 2009; (įvairūs kadrai)
20. Snyder, Zack, *Watchmen* [filmas], Warner Bros., 2009; (įvairūs kadrai)
21. Snyder, Zack, *Watchmen* [filmas], Warner Bros., 2009; (įvairūs kadrai)
22. Snyder, Zack, *Watchmen* [filmas], Warner Bros., 2009; (įvairūs kadrai)
23. Snyder, Zack, *Watchmen* [filmas], Warner Bros., 2009; (įvairūs kadrai)
24. Snyder, Zack, *Watchmen* [filmas], Warner Bros., 2009 (11:28–11:41) ir Moore, Alan/Dave Gibbons, *Watchmen*. New York 1987, p. 5.

## Summary

### **The rewriting of the plastic features: from Alan Moore's and David Gibbons' graphic novel "Watchmen" into Zack Snyder's film adaptation of the same title**

The aim of the following paper is to analyze the rewriting of the plastic features between Alan Moore's and David Gibbons' graphic novel and Zack Snyder's film adaptation of the same title. Thus, the analysis addresses in what specific ways the medium affects the plastic dimensions of the graphic novel and the film adaptation.

In the first part of the paper, media is analyzed through the perspective of various media analysts and scholars of semiotics. Theoretical inquiry is additionally supplemented with considerations on interactions between dissimilar media types as well as distinctive features of graphic novel and film as such. Considerations of the theoretical issues have shown that the media can be semiotically analyzed as an enunciation based on reconstruction of utterance of a substantive media text. The process of construction of media as a semiotic object takes place only during its acts of communication as considered as practice. The content of the media plan has to be understood as a mode of exchange, which assigns modal values to the form of expression, in such manner constructing media-form. It is concluded that the medium form of content is not autonomous. Media perceived as such may be regarded as axiological actant which assigns modal values to the sensorial and in this case – visual data according to the technological properties of each media type.

The second part of the paper deals with the analysis of the plastic dimensions of the graphic novel and the film adaptation. It is discovered that graphic novel structures its plastic elements by means of compositional repetition and modification. The color palette is applied in order to evoke foreshadowing, looping and dissolving visual effects. The same methods are also applied to the typographic elements. Film adaptation aims to achieve similar visual effects but they are realized in a different manner. For example, composition is used to establish continuity that is rarely interrupted. The color palette operates in modes of monochromatic binary oppositions used to adjust variations of colors. The framework of the plastic features in the graphic novel and the film adaptation enabled to grasp main methods of visual data organization.

The third part of the paper aims to form synthesis between the different modes of visual data organization employed by each distinct media type. It is revealed that the graphic novel as medium, heavily depends on the topological visual organization which interconnects with the process of communication when the receiver is decoding the visual content. The receiver receives raw visual data which has to be reconstructed in a meaningful sequence. Such sequence generation is linked with the form of graphic novel media. However, film as medium relies on the temporal visual organization influencing the comprehension of the visual data. In this case the receiver receives pre-constructed sequential flow of images which render the process of communication as passive observation. It is concluded that both media types employ distinct strategies of visual communication that are only applicable to their distinctive media types as well as altering the identical plastic features.