

VILNIAUS UNIVERSITETAS
FILOLOGIJOS FAKULETAS
LITERATŪROS IR KULTŪROS TYRIMŲ INSTITUTAS

Kamilė Laučytė

Semiotinio vertimo trajektorijos Arčio Ostupo kūryboje

Magistro darbas
Semiotikos studijų programa

Darbo vadovė doc. dr. J. Katkuvienė

Vilnius, 2026

Kamilė Laučytė, *Semiotinio vertimo trajektorijos Arčio Ostupo kūryboje*. Magistro darbas, vadovė doc. dr. Jurgita Katkuvienė, Vilniaus universitetas, Filologijos fakultetas, 2026, 41 p.

Anotacija

Šiuo darbu siekiama parodyti, kokią prasmę kuria santykis tarp žodinės ir fotografijos semiotinių kalbų poezijoje. Remiantis semiotinio vertimo samprata, nagrinėjami du šiuolaikinio latvių poeto Arčio Ostupo kūriniai. Poema „Trys fotografijos“ susideda iš fotografijų ir žodinio teksto, o eilėraštyje „Marcel Lefrancq, *Prison Harmonieuse*, 1938“ tiksli fotografija nurodoma kūrinio pavadinime. Analizė parodo, kad fotografijos – tiek konkrečiai esančios, tiek virtualiai egzistuojančios – įgyja poetinę funkciją ir tampa nedaloma poetinio teksto dalimi. Išverčiamos ne tik jose esančių figūrų reikšmės, bet ir kultūrinė atmintis, kuri „patenka“ į fotografiją dėl žiūrinčiojo subjekto turimų žinių.

Raktažodžiai: semiotinis vertimas, fotografija, latvių poezija, Ostups, siurrealizmas

Turinys

Įvadas	4
Semiotinio vertimo teorija	7
Žodinio teksto ir fotografijų dialogas poemoje „Trys fotografijos“	11
1. Kultūrinio normatyvumo veikiamas fotografo žvilgsnis	14
2. Fotografijas skaitantis sakymo subjektas	17
2.1. Išversta Franco fotografija	19
2.2. Išversta Valterio fotografija	22
2.3. Verčiama Arčio fotografija	24
3. Kultūrinis vertimas – literatūros kanono formavimas ir technologijų įtaka	25
Virtuali fotografija eilėraštyje „Marcel Lefrancq, <i>Prison Harmonieuse</i>, 1938“	26
1. Pasaulio realybės vertimas į surrealistinę realybę	27
2. Surrealistinė eilėraščio fotografija	30
2.1. Sakymo subjekto žiūros taškas	32
2.2. Galvos ir bato kaip kolektyvinio atlikėjo žiūros taškas	32
2.2.1. Galvos žiūros taškas.....	32
2.3. Tikrovės žiūros taškas	35
Išvados	37
Literatūros sąrašas	38
Šaltinių sąrašas	38
Summary	41

Įvadas

Studijuodama lietuvių filologiją domėjausi lietuvių literatūra ir latvistika, todėl 2023 m. pasirodžius šiuolaikinio latvių poeto Arčio Ostupo eilėraščių rinkinei *Gestai ir kt. eilėraščiai* (išvertė Dominykas Norkūnas) norėjau semiotiškai nagrinėti eilėraščių vertimus iš latvių į lietuvių kalbą. Išvažiavusi studijuoti semiotikos į Tartu universitetą sužinojau, kad semiotikoje vertimas apima daugiau nei natūraliąsias kalbas, bet ir, pavyzdžiui, vertimą iš fotografijos kalbos į žodinę kalbą. Ostupo poezijoje gausu nuorodų į fotografiją, būtent todėl nusprendžiau tirti semiotinį vertimą tarp fotografijos ir žodinio teksto poezijoje. Simboliška laikyčiau tai, kad mokykliniais metais pirmasis, išmokęs mane kreipti dėmesį į detales, buvo fotografijos būrelio mokytojas Klaudijus Driskius. Gal todėl mane domina fotografijos vieta ir reikšmė šiuolaikinėje poezijoje, o išmoktą kruopštumą detalėms pradėjau taikyti ir skaitydama literatūrą.

Vertimo semiotikos tyrimo objektas – vertimo procesas kaip reikšmių generavimo mechanizmas. Vertimo semiotikos pradžia siejama su skirtingų disciplinų – semiotikos ir vertimo studijų – sąveika, kuri prasidėjo XX a. šeštojo dešimtmečio pabaigoje nuo kalbininko ir semiologo Romano Jakobsono straipsnio „Apie lingvistinius vertimo aspektus“¹. Jame Jakobsonas išskyrė tris vertimo rūšis: intrakalbinį, interkalbinį ir intersemiotinį vertimus. Intrakalbinis vertimas vyksta toje pačioje natūraliojoje kalboje, interkalbinis – tarp dviejų natūraliųjų kalbų, o intersemiotinis – tarp natūraliosios kalbos ir kitos semiotinės kalbos. Vėliau Jakobsono intersemiotinio vertimo samprata praplečiama teigiant, kad toks vertimas gali vykti tarp bet kurių bent dviejų skirtingų semiotinių kalbų. Taigi, šiuolaikinė semiotinio vertimo sąvoka bendresnė, apimanti visas Jakobsono išvardintas vertimo rūšis ir jas praplečianti.

Vertimas taip pat yra viena iš esminių sąvokų Tartu semiotikos mokyklos pradininko Juriiaus Lotmano kultūros semiotikos teorijoje, kurioje jis – natūrali kultūrinių procesų dalis. Kultūros reiškimosi erdvėje – semiosferoje – per įvairaus pobūdžio semiotinius vertimus vyksta reikšmių cirkuliavimo ir generavimo procesai. Šiame kontekste Ostupo poeziją galima vertinti kaip tam tikrą kultūrinių reikšmių vertimo į dabartinę kultūrą rezultatą.

Šiame darbe siūloma pažvelgti į Ostupo kūrybą per semiotinio vertimo perspektyvą, daugiausia dėmesio skiriant intersemiotiniam vertimui iš fotografijos ir žodinę kalbą. Nors atskirai interkalbinis vertimas tarp latvių ir lietuvių kalbų nebus neaptariamas, analizės metu į jį atsižvelgiama.

¹ Roman Jakobson „On Linguistic Aspects of Translation“, in: *On Translation*, ed. by Reuben A. Brower, London: Harvard University Press, 1959, p. 232–239.

Žvelgiant į visą Ostupo kūrybą, pastebima, kad poetas dažnai pasirenka vartoti žodį „fotografija“² („fotografija“) vietoj latvių kalboje egzistuojančių sinoniminių variantų. „Uzņēmums“, panašiai kaip lietuvių kalboje „nuotrauka“, akcentuoja akimirkos nutraukimą (iš latvių kalbos pamorfemiui – nuėmimą). Tačiau realioje vartosenoje kalbant apie fotografiją, jis rečiau vartojamas, nes turi kitą reikšmę – „įmonė“. Latvių kalboje taip pat yra germanizmas „bilde“, kuris kartais vartojamas ir Ostupo eilėraščiuose. Tačiau be fotografijos, šis žodis dar gali reikšti iliustraciją, paveikslą, vaizdą. Šiame darbe pirmenybė teikiama žodžiui „fotografija“, pagal senosios graikų kalbos etimologiją reiškianti „rašymas šviesa“; vaizdinę išraišką laikant bendru išverčiamumo dėmeniu tarp fotografijos ir užrašytos poezijos.

Darbo tema. Intersemiotinis vertimas kaip reikšmių generavimo mechanizmas Ostupo kūryboje.

Darbo problema. Fotografija poetiniame kūrinyje kaip lygiavertis teksto dėmuo, dalyvaujantis reikšmių generavimo procese. Šiam santykiui aiškinti pasitelkiama semiotinio vertimo samprata.

Darbo aktualumas. Šis darbas aktualus keliais aspektais: visų pirma, semiotinis vertimas mažai tyrinėtas Lietuvoje, dėl to darbas svarbus semiotinių tyrimų lauko sklaidai; antra, jis supažindina su šiuolaikine latvių poezija ir vienu iškiliausiu jos atstovu Ostupu. Atkreiptinas dėmesys, kad Ostupo poezija menkai nagrinėta net ir Latvijoje³.

Analizės objektas. Šio darbo tyrimo objektas – du Ostupo kūriniai: poema „Trys fotografijos“ (lat. „Trīs fotogrāfijas“ iš rinkinio *Žesti* (liet. *Gestai*), vertė Dominykas Norkūnas) ir eilėraštis „Marcel Lefrancq, *Prison Harmonieuse*, 1938“ (iš rinkinio *Variācijas par mēness tēmu* (liet. *Variācijas mėnulio tema*), mano pažodinis vertimas – K. L.).

Tikslas. Pasirinktus Ostupo poetinius kūrinius išanalizuoti remiantis intersemiotinio vertimo samprata. Parodyti, kad jų prasmę kuria skirtingų semiotinių kalbų (žodinės ir fotografijos) vertimo viena į kitą santykis.

Tikslui pasiekti keliami uždaviniai:

1) pristatyti teorines vertimo semiotikos prielaidas ir nuostatas sukonstruojant tolesnei analizei reikalingus įrankius;

² Darbe remiamasi <https://tezaurs.lv/> ir <https://www.letonika.lv/> internetiniais latvių kalbos žodynais.

³ Akademinuose darbuose minimi tik jo kaip tyrėjo įžvalgos, didesnio susidomėjimo sulaukė jo indėlis į literatūros kritiką latvių spaudoje. Jį nagrinėjo Laimdota Ločmele savo disertacijoje „Literatūros kritikos naratyvas latvių kasdienėje spaudoje“, internetinė nuoroda: <https://dspace.lu.lv/server/api/core/bitstreams/900e1b0d-d415-493a-a874-76b09f8bb764/content> (žiūrėta 2026 05 09)

2) atskleisti poezijos kūrinuose esantį žodinio teksto ir fotografijos tarpusavio santykį kaip vertimą;

3) atskleisti Ostupo originaliąją poeziją kaip vertimą kultūroje.

Darbo metodika. Poetinių tekstų analizės paremtos šiuolaikinės Tartu mokyklos vertimo semiotika, Lotmano kultūros semiotika. Papildomai pasitelkiama vertimo teorijos pradininko Antono Popovičiaus literatūrinės komunikacijos modeliu, Sigmundo Freudo psichoanalize, siurrealizmo estetika.

Semiotinio vertimo teorija

Vertimo tyrimai, tradiciškai susiję su natūraliosiomis kalbomis, patenka ne vien į vertimo studijų tyrėjų, bet ir semiotikų akiratį. Yra vertimo studijų tyrėjų, kurie savo darbuose dalinai remiasi semiotine prieiga, kartu praplėsdami vertimo problematiką už natūraliųjų kalbų ribų. Pastebima, kad tokie akademikai, pvz., Kobus Marais, dažniausiai remiasi amerikietiška, arba Charleso Sanderso Peirce'o, semiotikos mokykla. Tuo metu vertimo semiotika užsiimantys semiotikai labiau remiasi Prahos lingvistų būrelio ir Tartu semiotikos mokyklos teorijomis.

Vertimo semiotikos studijų bei semiotinio vertimo sampratos pradžia siejama su Jakobsonu. Pirmą kartą terminas „intersemiotinis vertimas“ pavartotas 1959 m. straipsnyje „Apie lingvistinius vertimo aspektus“, kuriame išskiriamos trys vertimo rūšys:

- 1) intrakalbinis vertimas, arba perfrazavimas – kalbinių ženklų interpretacija tos pačios kalbos ženklais;
- 2) interkalbinis vertimas, arba tikras vertimas – kalbinių ženklų interpretacija kurios nors kitos kalbos ženklais;
- 3) intersemiotinis vertimas, arba transmutacija – kalbinių ženklų interpretacija nekalbinių sistemų ženklais⁴.

Pirmos dvi vertimo rūšys siejamos tik su natūraliosiomis kalbomis, tačiau trečioji praplečia vertimo srities ribas įtraukdama natūraliosios kalbos santykį su bet kokia kita semiotine kalba. Pasak Jakobsono, vertimo metu vyksta du procesai: perkodavimas iš vienos į kitos semiotinės sistemos organizuotą kodą bei pranešimo turinio perkėlimas. Tačiau įmanoma, kad vyktų tik vienas iš šių dviejų procesų – perkėlimas, arba transpozicija, be perkodavimo. Būtent tai įvyksta poezijoje:

poezija pagal apibrėžimą yra neišverčiama. Įmanoma tik kūrybinė transpozicija: tai būtų intrakalbinė transpozicija – iš vienos poetinės formos į kitą, ar interkalbinė transpozicija – iš vienos kalbos į kitą, ar galiausiai intersemiotinė transpozicija – *iš vienos ženklų sistemos į kitą*, pvz., iš žodinio meno į muziką, šokį, kiną ar tapybą [pabrėžta mano – K.L.].⁵

Nepaisant Jakobsono daromos skirties tarp intersemiotinio vertimo (arba transmutacijos) ir intersemiotinės transpozicijos, dalis dabartinių tyrėjų praplečia intersemiotinio vertimo sąvoką teigdami, kad ji apima bet kokią semiotinę vertimą nepriklausomai nuo to, kokios semiotinės kalbos būtų verčiamas (originalus) ir išverstas (tikslinis) tekstai. Pvz., pasak Tartu semiotikės Elin Sütiste, pasirinkta semiotinio vertimo sąvoka tokiam vertimui apibūdinti yra sąlygiška:

Terminas „intersemiotinis vertimas“ reiškia vertimą tarp skirtingų ženklų sistemų, pavyzdžiui, vaizdinės žinutės perteikimą žodžiu arba romano ekranizaciją. Jis didžiąja dalimi sutampa su tokiomis sąvokomis kaip

⁴ Roman Jakobson, *op.cit.* p. 233.

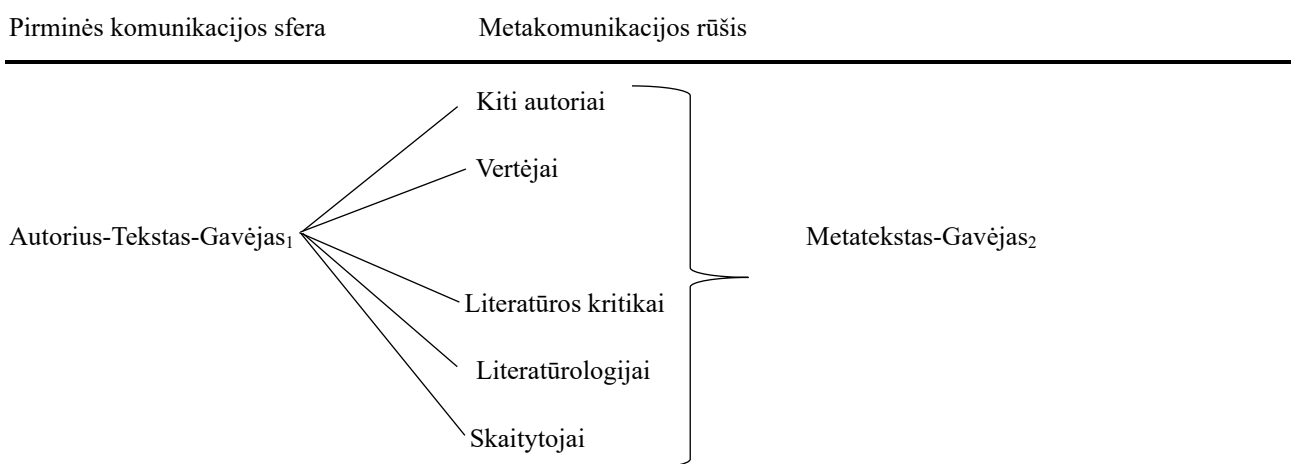
⁵ Roman Jakobson, *op.cit.*, p. 238.

„intermedialus vertimas“, „transpozicija“ ar „adaptacija“, o konkretaus termino pasirinkimą dažnai lemia tyrėjo akademinė kryptis (intermedialios studijos, adaptacijos studijos, perkėlimo studijos (*transfer studies*), tarpmeninės studijos, vertimo semiotika ir pan.).⁶

Tuo remiantis, šiame darbe, tyrinėjančiame fotografijos ir žodinio teksto tarpusavio santykius ir sąveikas, naudojama semiotinio vertimo sąvoka.

Nagrinėjant semiotinį vertimą, svarbu atsižvelgti ne vien į vertimo pobūdį, bet ir koks yra santykis tarp verčiamo (originalaus) ir išversto (tikslinio) teksto. Kartais, pvz., šiuo atveju, analizuojant kelias skirtingas semiotines kalbas apimančią poetinį tekstą, kyla klausimas – iš ko ir kas yra verčiama?

Šiam santykiui nustatyti darbe pasitelkiamas šiuolaikinių vertimo studijų pradininko Antono Popovičiaus literatūrinės komunikacijos modelis⁷:



Traktuodamas literatūrinį vertimą kaip komunikacijos aktą, Popovičius šia schema siekia pavaizduoti, kad atitinkamai gali egzistuoti ir bendra „intertekstinio tęstinumo“ (*inter-textual continuity*) schema. Tyrėjas intertekstualumą tapatina su metatekstualumu. Šį tęstinumą jis aiškina chronologinės tvarkos išdėstymu, pirminį tekstą pavadinimas prototekstu, o jo įtaką patyrusį vėlesnį tekstą – metatekstu⁸. Vertimas, pasak Popovičiaus, yra vienas iš esminių būdų aprašyti metatekstą, arba nekintamų ir kintamų reikšmių santykį. Santykis tarp nepakitusių ir pakitusių prototeksto komponentų metatekste varijuoja ir leidžia kalbėti apie verčiamo ir išversto tekstų panašumus, atitikmenis ir t. t.⁹ Vertėjas, atlikdamas autorinį vertimą, perduoda originalaus teksto nekintamas reikšmes ir taip pat jame atranda virtualias ar paslėptas reikšmes.¹⁰ Kitaip tariant, vertimo metu atliekama interpretacija, kuri, perkeldama dalį vieno teksto semantikos į kitą, remiasi potencialia semantine galia.

⁶ Elin Sütiste, „Intersemiotic translation“, in: *Handbook of Translation Studies*, ed. by Yves Gambier & Luc Van Doorslae, Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2023, p. 127.

⁷ Anton Popovič, „Aspects of Metatext“, *Canadian Review of Comparative Literature*, 3 vol., Nr. 3, 1976, p. 226.

⁸ Vertimo studijų akademikai Lietuvoje Popovičiaus terminus verčia į „originalas“ ir „vertimas“ (žr. Rasa Klioštoraitytė, „P. P. Pasolini'o poezijos vertimo problematika“, *Vertimo studijos*, Nr. 1, 2017, p. 106). Savo darbe lieku vartoti terminus „prototekstas“ ir „metatekstas“, mat jie labiau tinka kalbant apie skirtingas semiotines kalbas.

⁹ Anton Popovič, *op.cit.*, p. 227.

¹⁰ Anton Popovič, *op.cit.*, p. 233.

Popovičiaus intertekstinio tęstinumo veikimo aprašymas primena jam giminingą Lotmano plėtotą semiosferos sampratą, pagal kurią vertimus atlieka patys skirtingų semiotinių kalbų tekstai, o kartais – ir kultūra. Lotmanas apibrėžia semiosferą taip: „Semiosfera yra ta semiotinė erdvė, už kurios ribų neįmanomas pats semiozės egzistavimas“¹¹ Ši semiotinį kontinuumą sudaro įvairios semiotinės kalbos, arba sistemos, o vertimas tarp jų tampa būtina reikšmių kūrimo sąlyga. Viena vertus, jis leidžia reikšmėms cirkuliuoti semiosferos viduje, kita vertus, nustatyti ribas tarp semiosferos ir ne semiosferos (arba kitos semiosferos).

Vertimo semiotikos tyrėjas Daniele Monticelli išskiria du svarbiausius vertimo aspektus semiosferoje: vertimą kaip savęs aprašymą ir vertimą neišverčiamumo atvejais¹². Pirmuoju atveju, kai mąstoma apie semiosferą kaip apie „uždara“ erdvę, ją gaubianti riba skiria tai, kas priklauso semiosferai, o kas – ne. Riba išverčia išorinius pranešimus į vieną iš semiosferos vidinėje erdvėje vyraujančių kalbų, sukurdamą tam tikrą hierarchiją tarp kalbų ir tekstų. Vertimas kaip savęs aprašymas reiškia, kad semiosfera nustato savo vidinę struktūrą – kuri kalba tampa centrine, o kurios lieka periferijoje, nors ši hierarchija laikui bėgant gali kisti. Antruoju atveju, kai apie semiosferą mąstoma plačiau, riba suvokiama kaip dvikalbė erdvė, jungianti skirtingas semiotines sistemas ir leidžianti joms sąveikauti. Ši sąveikos procesą Monticelli vadina „neišverčiamumo vertimu“, laikydamas Lotmano „dialogo“ sąvoką, vartojamą apibrėžti santykius tarp skirtingų kalbų ar sistemų, sinoniminiu variantu. Nors dalis reikšmių verčiant vieną kalbą į kitą ar vieną semiotinę kalbą į kitą negali būti išverstos, būtent neišverčiamoji reikšmių sritis leidžia semiosferoje atsirasti naujai informacijai. Lotmanas dar sako, kad dialogui būdingas ne tik pasikeitimas informacija, bet ir tai, kad vienos kalbos tekste būtų tam tikrų elementų, sąlygojančių perėjimą į kitą kalbą. Jis pateikia XIX amžiaus literatūrą kaip pavyzdį: ji „idant padarytų didžiulį poveikį tapybai, į savo kalbą turėjo įtraukti tapybiškumo elementų.“¹³

Nors šiame darbe daugiausiai remiamasi klasikiniiais vertimo semiotikos autoriais (Jakobsonu, Popovičiumi, Lotmanu), paminėtina, kad šiuolaikinė vertimo semiotika yra nuėjusi toliau. Tartu semiotikas Peeteris Toropas yra išplėtojęs visiško vertimo (rus. *Тотальный перевод*, ang. *Total translation*) koncepciją, kuri išskiria keturias vertimo rūšis: tekstinį, metatekstinį, intekstį / intertekstinį bei ekstratekstinį vertimą¹⁴. Biosemiotikas Kalevi Kullis kartu su vertimo studijų

¹¹ Jurij Lotman, „Apie semiosferą“ in: *Kultūros semiotika*, sudarė Arūnas Sverdiolas, iš rusų k. vertė Donata Mitaitė, Vilnius: Baltos lankos, 2004, p. 6.

¹² Daniele Monticelli, „From Modelling to Untranslatability: Translation and the Semiotic Relation in Y. Lotman's Work (1965–1992)“, *Acta Slavica Estonica*, Nr. 9, 2017, p. 28–30.

¹³ Jurij Lotman, *op.cit.*, p. 14.

¹⁴ Peeter Torop, *Total translation: Types of translation processes in culture*, edited, translated, and published by Bruno Osimo, 2026.

tyrėju Kobus Marais tiria biosemiotinį vertimą kaip semiozės mainus visuose gyvuose organizmuose, net ląstelių lygmeniu, ir tarp gyvųjų organizmų¹⁵.

Poetinių kūrinių analizėse nesiekama atskleisti teksto reikšminės visumos, bet koncentruojamasi į reikšmių perkėlimo iš vienos semiotinės kalbos į kitą procesą, kaip tai veikia tekste ir kokias sukuria reikšmes.

¹⁵ Kobus Marais, Kalevi Kull, „Biosemiotics and translation studies: Challenging ‘translation’“, in: *Border crossings: Translation studies and other disciplines*, ed. by Yves Gambier, Luc van Doorslaer, Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2016, p. 169–188.

Žodinio teksto ir fotografijų dialogas poemoje „Trys fotografijos“

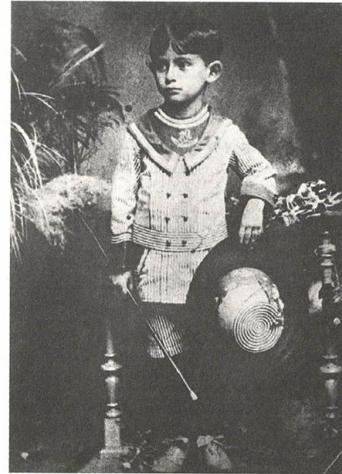
Trys fotografijos

Tėvams

Žvilgsnis, kaip žinia, yra patsai paprasčiausias gestas. Išnirdamas iš tylumos gelmių – iš žodžio, sudygstančio savyje kaip vienišas augalas, – jis siekia nutvieksti savąjį pradžią, kurią apleido, kaip lemputė blausdamasi apleidžia lubų skliautus. Ne kitoks ir Franco paauglystės žvilgsnis, ir jeigu oranžerijoje šlamančios palmės, nepažinusios Pietų vėjų, stiebiasi į pražūtį, tuomet šios akys dar ilgai mūsų nepastebės. Nėriniais puošta berniuko eilutė, regis, kiek veržia, ispaniška skrybėlė primena atletą diską smulkučiuose jo pirštuose, kažin, ką ir kada apkerės jo plaštakoje negrabiai suspausta lazdelė. Tačiau kairė jo ausis – atvira patefono kriauklė, gebanti vien tik klausytis – stengiasi nugirsti ateities garsus, o šie, matyt, ir bus pelės daina, ataidinti iš drėgno ir neužbaigto pasaulio.

Tiesa, esama ir kito žvilgsnio, atsargiai – lyg pincetu – kilstelėjusio vaikiną svetiman kraštovaizdin, kur dangiški atodūšiai tebekužda išdžiūvusioj palmių lapijoje. Kai vėl sukrutėjo, tarsi pats būtų šakelė, kai grįžo į savąjį kūną, kaip grįžtama iš tolimų salynų, ar nugriaudėjo tada plojimai, nuožmiai it variklio vožtuvai? Francas vaidino tamsioje atminties scenoje, bet ne sau – sukaustytas savo švarko lyg mago dėžės, perpjauamos pusiau, palieęs miestelėnas stovėjo tenai tarsi ženklas, žadąs laimingą, tačiau ne jam skirtą gyvenimą. Dulkėtas kosulys veržėsi jam iš krūtinės.

38



Vis dėlto, jei būtų vaidinęs Oriolo teatre – skrybėlė pagražino Asjos veidą ne mažiau nei žvaigždynai nudailina tolimą kaurburį, – ar jo sielvartas išblėstų priešais našlaičius, kurie zuja it šunes, patrakusiai mostaguodami rankomis, mėgdžiodami audrų taršomus medžius? Ir kaip jis elgtųsi, jei gauja purvinų vagių įsiveržtų studijon apsiginklavę lazdomis, o jų vadeiva spirteltų jam auliniu, sprausdamasis į ratelį vaikigalių, vaidinančių medžius? Veikiausiai Francas pasitrauktų atokiau: it krabas nulįstų į kokį drėgną užkaborį, vengdamas jo mostų. Vilties teliko tiems, kas dėvi popierines skrybėles.

40

Valteris drumstu, griežtu žvilgsniu nūžiūri peizažą, prieš kurį triumfavo užkopęs į kalvą, visgi jo mažojo broliuko veidas persmelktas keistos rimties – rodos, jis stebi kelio dulkes, kurias paliko praskriejusi vaikystė, ir leidžiasi nustelbiamas mąslaus triumfo, kurio valanda muša tarsi laikrodį, atsuktas į priekį, – staiga jiedu suaugę. Valteris toks surimtėjęs – visai nebepanašus į vaikigalį, kuris gauda drugelius Berlyno priemiesčiuose, kur – sodo takeliams vingiuojant tarp krūmų ir atvašynų – jis pats virto drugeliu, idant tinkleliu sugautų savo sielos brolius, gėlių apkerėtus. Veikiausiai ten, lapų šlamesy, jis pirmąsyk nugirdo žaliuojančias raudas ir leido šioms įsigerti į jo skubrius judesius, kai *Vanessa atalanta* priartėjo iš lėto, – ji neprisilietė prie jokio augalo, tik staiga – lyg paliepta – nuplazdeno prie kito žiedo.

Berlyne jis glaudėsi prie fotoplastikono sienelės – tas cilindro formos baisuoklis tyliai dūzgė prieblandoje, sunkia užuolaida atskirtame kambary. Jo nasrų vietoje – lentelė su mirgančiais skaitmenimis, o kaktoje žiojėjo akutė, pro ją matėsi tolimi kraštai. Žvelgdamas pro vieną iš dvidešimt penkių porų akių, Valteris stebėjo Vokietijos peizažus: kur burės sulinksta po Fryzijos klaidia padange, kur Švarcvaldo kalnai dūluoja miškus apgaubusioj migloje. Vis dėlto jį kur kas labiau pakerejo netikėtai blykstelėjus tropinė šviesa – sužibusi po palmės šakomis, subrėžkusi vos nuskambėjus varpui, kurio džiugus, bet tuo pat ir gedulingas aidės

41

skelbė peizažą atgimstant, šį vaizdą berniukas parsinešė namo. Idant jis tartum skraistė apgaubtų tamsą virš darbinio staliuko.

Kuomet – vaizduotei silpstant – istorija apie burlaivį pražuvo kitapus krosnies durelių, o palmė kambary nebemasino švartuo-
tis prie erkerio turėklų, apimtas keisto nerimo, jis ant pečių užsi-
metė užolaidą tarsi stebuklingą apsiaustą – tapo Bydermejerio
nuopuolio šmėkla, patikėjusia savo kūną namo erdvėms ligi pat
tos akimirkos, kai jį išgąsdino telefono skambutis, ataidėjęs iš
koridoriaus slėnio. Įspraudęs galvą tarp ebonito ragelių, kurie
priminė dvi sudarkytas plaštakas, vėšias ir sunkias tartum svarme-
nys, Valteris nuolankiai pasidavė džiaugsmingam bičiulio tonui,
kurį vis pertraukdavo trikdžiai, panašūs į pelės cypsėjimą, koks
egzistuoja tik tuštumoje, skiriančioj dviejų berniukų balsus. Vėliau
jis sugrįžo prie lango – gatvėje apačioje, viršum dailiai iškarpytų
arklio karčių, įsižiebia žibintas ir blanki šviesa apnuogina niūrius
vakaro mūrus.



42

Dagerotipijos pradininkai nuspėjo – nuotraukose įkalinti veideliai
viską mato, jų žvilgsniai tokie skaidrūs, kad stebintįjį persmelkia
baimė atsigręžti. Ir jei šioje nuotraukoje, kurią dabar spaudžiu
tarp pirštų, būtų įamžintas kas nors iš pirmųjų fotografijos dienų,
jei sugebėčiau įtikėti tokiais stebuklais – kaip Valteris stengėsi
įtikėti bažnyčios varpo skambesiu, ataidinčiu iš peizažo gilumos, –
nejaugi aptikčiau kažin kokį nepertraukiamą „aš“, kuris užkalbintų
mane tartum seną bičiulį, o gal visa liktų išsibarstę nelyg kadaise
susapnuoti salynai? Pigūs drabužiai, kreivas suoliukas aptrupė-
jusios sienos fone – tai, regis, taip svetima, kaip ir tasai berniuko
žvilgsnis, kurio niekaip neperprantu, kuris skverbias į mane,
stingdamas atminties tuštymėje.

Mano vaikystė buvo – ir tebėra – neiššifruota, nes ką gi iš tiesų
reiškė tasai mistiškas ir kartu paprastas beždžionės gestas? Ar jis
susaistė mane su protėvių pasauliu, kuris šmėkšteli nebent kaip
blankus eskizas, regimas bundant? O gal šiame berniuke tebevyrpa
neaiški nuojauta – gal todėl taip drąsiai apkabinau tą žvėrį? Dabar,
grįžęs į savo sodybą, galiu atstumti palėpės dureles ir įsivaizduoti –
jos atsiveria ir berniukui, kuris kažkada buvau, ir mudu žengiamo
atvėsusiom nuodegomis, jose glaudžiasi užmiršti daiktai. Mano
veidas išbluks, ir veikiausiai sušmėžavusi blyški nuotrauka išjudins
atmintį – aikština gelės žiedą, sceną, kur šoka mano šešėlis.



44

1-4 pav. A. Ostups „Trys fotografijos“, kopijos iš eilėraščių rinktinės Gestai ir kt. eilėraščiai

2014 metais Ostupo kūrinys „Trys fotografijos“ paskelbtas žurnalo *Latvju Teksti* poemų konkurso nugalėtoju. Konkurso tikslas – aktualizuoti poemos žanrą šiuolaikinėje latvių poezijoje.¹⁶ Poema – poezijos žanras, kuriame įprastai pasakojama apie „žmogaus gyvenimo įvykius, atvira ar užslėpta didaktika reiškiami visuomeniniai nacionaliniai idealai, ryšku siužetiškumas, herojų ir dievų (mitologinėse poemose) charakteriai.“¹⁷

Ostupo kūrinys iš tradicinių poemų išsiskiria tuo, kad sudarytas ne vien iš žodinio teksto, bet ir fotografijų. Skaitant žodinį tekstą atpažįstama, kad trys fotografijos vaizduoja rašytojus vaikystėje: Franzą Kafką, Walterį Benjaminą ir Artį Ostupą, šio kūrinio autorių. Tiek žodiniame tekste, tiek fotografijose suformuojama rašytojo izotopija, leidžianti galvoti, kad rašytojas yra šios poemos „herojus“.

Atitinkamai poemą galima dalinti į tris, kiekvienam autoriui skirtas dalis, kurių kiekvieną sudaro žodinis tekstas ir fotografija. Šiuos skirtingų semiotinių kalbų (žodinės ir fotografinės) tekstus laikome kiekvienos dalies vieno semantinio miniuniversumo dalimis. Nuo pirmųjų dviejų dalių paskutiniąją skiria tai, kad jos fotografijos, o per tai ir žodinio teksto sakymo subjektas sutampa ne tik su viso teksto (poemos) sakymo subjektu, bet ir poemos autoriumi – Arčiu Ostupu. Kitus du rašytojus – Kafką ir Benjaminą – eilėraščio sakymo subjektas vadina sulatvintais (Norkūno vertime¹⁸ – sulietuvintais) vardais: Francu ir Valteriu. Chronologinis fotografijų išdėstymas poemoje leidžia interpretuoti, kad poema pasakoja apie Ostupo – kaip herojaus – rašytojo „gimimą“. O tai, kad Kafka ir Benjaminas vadinami tiesiog vardais, rodo ne tik artumą, bet ir tam tikros tradicijos priėmimą.

Pirmasis poemos sakinyss nurodo, kaip skaityti poemą – sekant žvilgsnį: „Žvilgsnis, kaip žinia, yra patsai paprasčiausias gestas“. Šis pradžioje vartojamas latvių kalbos žodis „skatiens“ („žvilgsnis“) turi kelias reikšmes: 1) akių nukreipimas į kurį nors matomą objektą, 2) žinių, interesų visuma. Dėl šios priežasties poemoje esantys žiūros taškai susiję tiek su atlikėjų matomais objektais, tiek su jų kultūriniu žinojimu. Remiantis Popovičiaus literatūrinės komunikacijos schema, žiūros taškai kaip sakymo instancijos išsidėstę tokia chronologine tvarka:

1) fotografo žvilgsnis – tai fotografuojamo (fotografijos) subjekto realybės vertimas į fotografijos realybę. Čia realybė suvokiama kaip tikrojo pasaulio erdvėlaikis, kuriame gyveno fotografuojamas subjektas. Fotografo žvilgsnio analizė įtraukia fotografijoje užfiksuoto fotografijos subjekto žvilgsnio interpretaciją kultūrinėje aplinkoje;

¹⁶ „Latvju teksti“ 2014 m. poemų konkurso aprašas: <https://www.punctummagazine.lv/2014/08/15/latvju-tekstu-dzejas-balvas-2014-un-poemu-konkursa-nominacijas/> (žiūrėta 2026 05 11)

¹⁷ Visuotinė lietuvių enciklopedija, <https://www.vle.lt/straipsnis/poema/> (žiūrėta 2026 05 11)

¹⁸ Čia ir toliau nurodomas ir komentuojamas Dominyko Norkūno vertimas.

2) sakymo subjekto žvilgsnis, kuris žiūrėdamas į fotografiją, veda su ja dialogą išversdamas ją į žodinį sakymą. Šiame vertime svarbus fotografijos objekto (nufotografuoto rašytojo) atpažinimo dėmuo, kuris apima kitus – rašytinius – prototekstus;

3) poemos skaitytojo žvilgsnis, kuris ne tik skaito tekstą ir žiūri į fotografijas, bet jas vertina pagal kultūrinį žinojimą.

Šie žiūros taškai – pagrindinės poemoje veikiančios semiotinio vertimo tarp dviejų skirtingos prigimties tekstų tarpusavio santykio trajektorijos. Į šių žvilgsnių analizę šiame darbe įtraukiami paties autoriaus nurodyti keli semiotinio vertimo „šaltiniai“ – rinkinio *Gestai* pabaigoje paaiškinimuose rašoma, kad poetą įkvėpė Benjamino darbai, ypač jo esė „Francas Kafka: dešimtosios autoriaus mirties metinėms“ iš knygos *Illuminacijos*, trumposios prozos rinktinė *Vaikystė Berlyne apie 1900 m.*¹⁹ ir tekstas „Trumpa fotografijos istorija“²⁰. Tai leis parodyti, kaip į semiotinį vertimą įsitraukia daugiau tekstų, o kartu – ir žiūros taškų.

1. Kultūrinio normatyvumo veikiamas fotografo žvilgsnis

Poemoje pateikta Kafkos fotografija daryta apie 1887 m., o Benjamino – 1902 m., todėl jos abi priklauso ankstyvajai fotografijai. Pasak Benjamino, ankstyvosios fotografijos primena portretinius paveikslus iš esmės dėl to, kad objektas turėjo ilgam sustingti. Tai reiškia, kad „pats procesas išmokino modelius gyventi ta akimirka, o ne už jos ribų.“²¹ Jis teigia, kad būtent šis santykis tarp fotografijos subjekto ir fotografavimo technikos lemia, kad ankstyvoji fotografija turi tam tikrą aurą, „čia ir dabar“ jausmą, kuris vėliau, tobulėjant technologijoms, nunyksta²². Tuo metu fotografijos žiūrovas patiria trejopo laiko pobūdį. Nors iš fotografijos kaip galutinio fotografavimo rezultato žiūrovas dabartyje tikisi apčiuopti tą „čia ir dabar“ jausmą, kokį patyrė fotografuojamas žmogus, žiūrovas santykiauja su praeityje užfiksuota akimirka, žinodamas, kas įvyko ateityje po fotografijos užfiksavimo²³. Lyginant su Kafkos ir Benjamino fotografijomis, Ostupas vaikystėje fotografuotas technologiškai pažangesniu fotoaparatu, nereikalaujančiu ilgo sustingimo. Tai – viena iš priežasčių, kodėl Benjaminas sakytų, kad ši fotografija auros neturi. Tačiau visos trys fotografijos siejasi juodai balta spalvų gama ir pozavimu prieš fotoobjektyvą. Ostupo sustingusi poza leidžia gretinti jo fotografiją su portretų žanru.

Fotografiją ir portretinę tapybą gretino ir Lotmanas teigdamas, kad „portretas – tapyba, kuri atliko fotografijos funkciją tuo metu, kai fotografija dar nebuvo išrasta“. Pasak jo, portretą ir fotografiją vienija žmogaus atvaizdavimas, tačiau skiria „fotografijos automatizmas ir

¹⁹ Walter Benjamin, *Nušvitimai*, iš vokiečių k. vertė Laurynas Katkus, Vilnius: Vaga, 2005, p. 76–100, p. 7–47.

²⁰ Walter Benjamin, „A Short History of Photography“, translated by Stanley Mitchell, *Screen*, Volume 13, Issue 1 (Spring), 1972, p. 5–26.

²¹ Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 8–17.

²² Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 19.

²³ Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 17.

subjektyvus kūrybinis portreto pagrindas“. Vis dėlto jis pripažįsta, kad riba tarp fotografijos ir portreto pamažu nyksta dėl to, kad fotografavimas taip pat gali būti kūrybinis procesas, ne vien automatizmas²⁴. Tai leidžia man Ostupo poemos fotografijas interpretuoti remiantis portreto žanro ypatybėmis.

Portreto reikšmė kultūroje steigiasi per sudėtingą santykį tarp ženklo (portreto) ir jo objekto. Visų pirma, portretas „liudija žmogaus ir jo atvaizdo autentiškumą“²⁵. Iš portreto reikalaujama ne vien tai, kad jis būtų panašus į jame vaizduojamą žmogų, bet ir tai, kad sociokultūriniame kontekste šis panašumas būtų pripažįstamas²⁶. Tačiau taip pat portretas turi atskleisti jo kaip asmens individualumą. Apie dinamiką portrete, kitaip nei kine, iš pirmo žvilgsnio atrodo sudėtingiau kalbėti. Kine dinaminė būseną – natūralus dalykas, reikšminga tik tais atvejais, kai pažeidžiami jai natūraliai priskiriami požymiai, pavyzdžiui, kai dinamika tampa itin greita. Tuo metu portretas atrodo statiškas, tačiau „dinamika – viena iš portreto meninių dominančių“. Dinamiškumą jis apibrėžia laiko kategorijomis. Nors „fotografija neturi praeities ir ateities, ji visada dabartyje“, portreto dinamika supanašėja su Benjamino žiūrinčiojo į fotografiją laiko suvokimu: „portreto laikas – dinamiškas, jo „dabartis“ visada užpildyta praeities prisiminimais ir ateities spėjimais“²⁷.

Ši dinamika netolygiai pasiskirsto visame portrete. Viena iš vietų, kur ji gali būti sutelkta – tai vaizduojamo žmogaus žvilgsnis. Kai jis nukreipiamas tiesiogiai į kurį nors dalyką, žiūrovas nesudėtingai apčiuopia žvilgsnio dinamiką. Šis nuo romantizmo epochos mene atsiradęs į šoną nukreiptas žvilgsnis pateikiamas žiūrovui kaip paslaptis. Dėl to Lotmanas teigia, kad portretas antruoju atveju supanašėja su poezija²⁸.

Skirtingai nei vaizduojamas žmogus, kuris portrete „užstringa laike“, pats portreto autorius, užimdamas ir žiūrovo vaidmenį, priklauso daugiasluoksniui laiko ir būties erdvei prisimindamas kitus to žmogaus paveikslus. Taip atsiranda įtampa tarp paveikslo realybės ir pasaulio tikrovės²⁹. Todėl kyla klausimas ne tik, kas portrete atvaizduotas, bet ir tai, kas jį atvaizdavo. Ostupo poemoje duotų fotografijų atveju, kas yra jų fotografas kaip vertėjas. Negana to, modeliujant portreto išdėstymą, lyginama „kas žmogus yra, su tuo, *kuo* žmogus turi būti“³⁰. Privalėjimo kažkuo būti modalumas čia susijęs su kultūriniu normatyvumu. Todėl žmogaus portretinis vaizdas yra konstruojamas – portretas gali priartėti prie teatro kalbos, naudojant kostiumus, grimą ir kitus sceniniam pastatymui būdingus ypatumus:

²⁴ Jurij Lotman, „Portretas“, iš rusų k. vertė Inga Vidugirytė, *Semiotika*, vol. 17, 2022, p. 32.

²⁵ Jurij Lotman, *op. cit.*, p. 33.

²⁶ Jurij Lotman, *op. cit.*, p. 34.

²⁷ Jurij Lotman, *op. cit.*, p. 35.

²⁸ Jurij Lotman, *op. cit.*, p. 36.

²⁹ Jurij Lotman, *op. cit.*, p. 42.

³⁰ Jurij Lotman, *op. cit.*, p. 46–47.

[O]bjekto transformacija veikiant jo *vertimui* pagal autoriaus išpažįstamus dėsnius susitinka su priešpriešiniu dialoginiu spaudimu iš skaitytojo ar žiūrovo, kuris taip pat tam tikru būdu skaito ir vaizduojamo žmogaus tikrąjį veidą, ir portretavimo dėsnius.³¹ [išskirta mano – K. L.].

Siejant Ostupo poemos pradžios nuorodą, kad žvilgsnis – „patsai paprasčiausias gestas“, matyti, kad menininko (dailininko, atitinkamai ir fotografo) žvilgsnis ne toks jau paprastas – savo kūrinyje (portrete ar fotografijoje) jis konstruoja vaizdą, kuria subjekto įvaizdį ir pasakoja tam tikras istorijas.

Ostupo poemoje pateiktos Kafkos ir Benjaminio vaikystės fotografijos sukurtos tarsi portretinės tapybos principu – uždaroje fotostudijoje, kur kiekviena detalė nuo fono iki pozos ir kitų vaizdą formuojančių atributų buvo suplanuoti ir sukomponuoti. XIX–XX a. sandūroje fotostudijos, viena vertus, buvo prieinamos tik labiau pasiturintiems, kita vertus, buvo pigesnė alternatyva sukurti fotografijose realybę, kurioje fotografuojami žmonės pasirodytų esą iš aukštesnio visuomenės sluoksnio. Dažnai tai ženklino puošnūs rūbai ir keliones liudijantys atributai. Tiek Kafka, tiek Benjaminas užaugo turtingose šeimose didmiesčiuose, tačiau jų vaikystės portretinės fotografijos vis tiek neišvengė šių dekoracijų. Fotografijose Kafkai maždaug ketveri³², o Benjaminui – dešimt. Nors fotografijas skiria vos daugiau nei dešimtmetis, tai, ką fotografui atrodo „kultūriškai verta“ pavaizduoti nuotraukos realybėje, skiriasi.

Spėjama, kad Kafka fotografuotas gimtojoje Prahoje³³, tuometinėje Austrijos-Vengrijos imperijoje, kurios kraštovaizdžiui svetimos palmės ir kiti egzotiški augalai, o vietiniams – berniuko dėvimi ispaniško, miestietiško stiliaus drabužiai: nėrinuota eilutė, plačių kraštų skrybėlė, tiesi ir pailga, jojimui skirta lazdelė. Fotostudijoje teatrališkai formuojama egzotiška realybė neatitinkanti Kafkos gyvenamosios Prahos realybės. Tačiau tokia realybė, turinti /svetimumo/, /egzotiškumo/ semas, visuomenės vertinama, taigi, kultūriškai sava. Tad fotografo užduotis – fotografavimo metu išversti fotografuojamo subjekto realybę į tokia, kurią pripažintų tuometinė kultūrinė aplinka.

Benjaminio fotografija sukurta Šreiberhau (dab. Škliarska poremba, Lenkija) vokiškoje Silezijos dalyje.³⁴ Tai buvo itin populiarus kurortinis miestelis, kuriame atostogaudavo turtingos berlyniečių, įskaitant Benjaminų, šeimos. Skirtingai nuo Kafkos fotografijos, fotostudijos foną puošia vietinio kraštovaizdžio reprodukcija, o broliai Walteris ir Georgas Benjaminai aprenkti to krašto drabužiais. Nors apranga tradicinė, ji užima tarpinę padėtį tarp kaimo gyventojų ir aukštesnį statusą turinčių miestelėnų reprezentavimo. Sėdintis jaunesnis brolis Georgas dėvi vokiškas, Alpių

³¹ Jurij Lotman, *op. cit.*, p. 53.

³² Klaus Wagenbach. *Franz Kafka: Pictures of a Life*, translated from the German by Arthur S. Wensinger, New York, Toronto: Pantheon Books, 1984, p. 30.

³³ Informacija apie Franzo Kafkos nuotrauką Leo Baeck instituto svetainėje: <https://www.lbi.org/griffinger/record/219394> (žiūrėta 2026 05 11)

³⁴ Yannick Le Marec, „Les portraits de Walter Benjamin (3)“, 2023, internetinė nuoroda: <https://parmotsetparimages.com/2023/11/19/les-portraits-de-walter-benjamin-3/> (žiūrėta 2026 05 11)

regionui būdingas odines kelnės su raštais, laiko piemėns lazda, taip pat yra užsidėjęs to krašto atributą – prašmatnią plunksninę kepurę. Tuo metu stovintis vyresnis brolis Walteris turi ne ganymui, o vaikščiojimui skirtą lazda, jo dėvimi drabužiai skirti kopti į kalnus, priskiriant jam keliautojo teminį vaidmenį. Matyti, kad konstruojama tam tikra su žmogaus amžiumi susijusi veiklos transformacija. Lyginant su Kafkos fotografijoje sukonstruota aplinka, galima sakyti, kad šis teatrinis pastatymas fotostudijoje yra svetimas berniukams (jie nėra kilę iš kaimo, bet iš pasiturinčios miestiečių aplinkos), tačiau artimas pačios fotostudijos lokacijai. Ši kultūrinė XX a. pradžios Vokietijos fotografo žvilgsnį interpretuočiau kaip grįžimą prie savo tautos šaknų – iš miesto, kuriame vyrauja individualizmas, į bendruomeniškumu paremtą kaimo gyvenimą. Viena vertus, berniukai priklauso vokiškajai kultūrai, kita vertus, jie kilę ne iš kaimo, bet iš miesto. Tad šioje fotografijoje egzistuoja dermė tarp to, kas sava ir svetima.

Iš pirmo žvilgsnio atrodo, kad trečioji – Ostupo – fotografija skiriasi tuo, kad jai atlikti reikėjo mažiau pasirėngimo (nei ankstesniais atvejais) konstruojant aplinką, dėvimus drabužius ir pozą. Fotografuojamo subjekto atžvilgiu, zoologijos sodas po atviru dangumi – natūralesnė aplinka. Nepaisant to, ši fotografija taip pat turi /dirbtinumo/ sėmą. Ostupas vaikystę praleido nedideliuose Latvijos miesteliuose: Maduonoje, Jėkabpilyje, Carnikavoje, Siguldoje. Galima spėti, kad nuotrauka daryta išvykos metu į pagrindinį šalies zoologijos sodą Rygoje XX a. dešimtojo dešimtmečio pradžioje. Fotografijoje nebekuriamas ankstyvajai fotografijai būdingos aukštesnio visuomenės sluoksnio realybės pojūtis: nuotraukos fono siena aprūpėjusi, berniuko drabužiai – neištaigingi, pats apsilankymo zoologijos sode faktas nenurodo berniuko šeimos statuso. Tad šios nuotraukos teatrališkumą kuria ne fotografo studijoje konstruojama aplinka, bet patys fotografijos subjektai (berniukas ir beždžionė), jų pozos ir gestai. Berniuko rimta mimika – tokia pat nevaikiška, kaip fotostudijose suaugusiuosius imitavusių Kafkos ir Benjamino. Berniukas pozuoja apsikabinęs beždžionę, kuri nėra įprastas, kasdienis dialogo partneris ar bičiulis. Be to, lyginant su Kafkos ir brolių Benjaminų į šoną nukreiptais žvilgsniais, tokią pačią žvilgsnio trajektoriją čia turi tik beždžionės akys. Berniukas žvelgia tiesiai į fotoobjektyvą, megzdamas tiesioginį kontaktą su žiūrinčiuoju. Poemos sakymo subjektą laikant patį Artį Ostupą, galima sakyti, kad subjektas žiūri pats į save. Šioje fotografijoje nebelieka paslaptingos žvilgsnio dinamikos. Tad žiūrėjimas tiesiai į fotoobjektyvą kuria reikšmę, priešingą teatrališkumui – fotografijos turinys tampa tarsi autentiškumo reprezentacija.

2. Fotografijas skaitantis sakymo subjektas

Benjamino sąvoka „optinė sąmonė“ reiškia, kad nuotraukos žiūrovas geba pamatyti joje daugiau, nei yra pavaizduota, todėl „skirtumas tarp technologijos ir magijos yra visiškai

istorinių kintamųjų klausimas.“³⁵. Fotografijų žiūrėjimo subjektas, kuris taip pat yra ir poemos sakymo subjektas, jose perskaito ne vien jų figūratyvinį lygmenį: matomus fotografijos subjektus (berniukus), juos supančią aplinką. Jis taip pat mato jas kaip pavaizduoto asmens semiosferos ženklą. Fotografijose sakymo subjekto atpažįstami rašytojai vaikystėje neatsitiktiniai – jis „atpažįsta“ juos iš perskaitytų tekstų: jų biografijų, kūrybos ir t. t. Kitaip sakant, fotografijos vertimą sąlygoja sakymo subjekto kultūrinė atmintis. Ši atmintis pasako ne tik, kas gali būti perskaitoma fotografijose, bet ir atskleidžia, koks yra pats sakymo subjektas – besidomintis Kafkos ir Benjamino palikimu. Dėl to žodiniame tekste atliekamas vertimas sudarytas remiantis keliais prototekstais: sakymo subjektui žvelgiant į fotografijas ir skaitant Kafkos, Benjamino ir su jais susijusius tekstus. Kuris jų pirmesnis chronologinėje eilėje – sunku pasakyti.

Kiekvienos fotografijos aptarimą sakymo subjektas pradeda žvelgdamas į fotografijos subjektų žvilgsnius, kurie yra kultūriškai suformuoti ir gali būti skaitomi kaip atskiri tekstai.

Poemos pradžia:

Žvilgsnis, kaip žinia, yra patsai paprasčiausias gestas. Išnirdamas iš tylumos gelmių – iš žodžio, sudygstančio savyje kaip vienišas augalas, – jis siekia nutvieksti savąją pradžią, kurią apleido, kaip lemputė blausdamasi apleidžia lubų skliautus

atskleidžia kelis dalykus apie žvilgsnio prigimtį. Pirma, kaip minėta anksčiau, latvių kalbos žodis „skatiens“ reiškia tiek žvilgsnį, tiek žinių visumą. Žvilgsnio trajektorija, kylanti iš žodžio, kuris paradoksaliai vadinamas „tylumos gelmėmis“, leidžia pastarąjį interpretuoti kaip sen. graikų „logos“, t. y. pasaulio tvarką, protą, diskursą, ir suaktualizuoti „skatiens“ antrąją reikšmę. Žodis taip pat matomas kaip visa ko pradžia, arba tiksliau išvertus latvių „mājvieta“ – gyvenamąja vieta. Atsiranda tam tikras hermeneutinis ratas – žvilgsnis nuolat keliauja iš žodžio į žodį, kol žvilgsnis ir žodis yra kartu, jie yra savoje „gyvenamojoje“ erdvėje (poemoje tai aktualizuojama šviesos figūra, vadinasi, svetima erdvė – tamsa); tačiau žvilgsniui atsiskyrus, jie tampa vienas kitam svetimi. Nepaisant to, žvilgsnis yra priklausomas nuo žodžio „siekia nutvieksti savąją pradžią“, tačiau žodis yra savarankiškos prigimties („sudygstančio savyje kaip vienišas augalas“). Visame poemos kontekste žodis – tai rašytojų kūriniai, o žvilgsnis – jų skaitymas, vertimas naujai kūrybai. Literatūrinėje semiosferoje toks žodis užimtų branduolio padėtį, įtakos paveikti kūriniai – periferinė. Tuo metu hermeneutinis ratas nurodo ir ciklinį laiko supratimą, kuriame susijungia visos laiko dimensijos. Egzistuoja kelios dabartys – žiūrėjimo subjekto ir fotografijos subjekto. Žiūrėjimo subjektui žvelgiant į fotografijas, jis jose mato praeitį, tačiau iš fotografijų subjektų perspektyvos, jis yra ateityje.

³⁵ Walter Benjamin, „A Short History of Photography“, translated by Stanley Mitchell, *Screen*, Volume 13, Issue 1 (Spring), 1972, p. 7–8.

2.1. Išversta Franco fotografija

Franco fotografijos realybės erdvė – uždara, imituojanti žiemos sodą egzotiniais augalais, įskaitant palmėmis. Žodiniame tekste sakymo subjektas atpažįsta, kad tokia aplinka palmėms – nenatūrali, kenkianti jų gyvybingumui: „(...) oranžerija su palmių šakomis, nepažinusiomis Pietų vėjų, stiebiasi į pražūtį“³⁶. /Statiškumo/, /dirbtinumo/ semos būdingos visai fotografijai: nuo daiktų kompozicijos iki Franco žvilgsnio, kuriam sakymo subjekto kalboje irgi būdinga /negyvybingumo/ semą: „akys dar ilgai žvelgs pro mus“³⁷. Kolektyviam atlikėjui „mūsų“ priklauso sakymo subjektas ir visi tie, kurie žiūri į Kafką, t. y. žiūri į jo fotografijas, skaito tekstus. Sakymo subjekto (ir kitų) iš skaitytų tekstų suformuotoje kultūrinėje atmintyje žinoma, kad Kafka depresyviai žiūrėjo į gyvenimą, jautėsi svetimas „savo“ aplinkoje, apie ką rašė savo kūryboje: apie svetimumo jausmą šeimoje tekste *Laiškas tėvui*³⁸, profesiniame kelyje – *Metamorfozė*³⁹ ir t. t. Sakymo subjektas, kalbėdamas apie fotografijos Kafką – berniuką, mato ir jo ateitį – liūdną mirtį, apie kurią žino iš kultūrinės atminties – „Dulkėtas kosulys jam veržėsi iš krūtinės“ žymi jį pražudžiusi tuberkuliozė. Tai reiškia, kad sakymo subjektui fotografija nėra pirminis vertimo šaltinis – juo tampa tekstai, kurie suformavo kultūrinę atmintį.

Dėl šio daugiareikšmiškumo – kieno žvilgsniai skaito ir apie kuriuos Kafkos semiosferai priklausančius tekstus kalbama – iškyla vertimo problematika, ką laikyti poemos žodinio teksto prototekstu. Viena vertus, žodiniame tekste gana tiksliai nurodomos Franco fotografijoje matomos aprangos detalės: „Nėriniais puošta berniuko eilutė, regis, kiek veržia, ispaniška skrybėlė yra atleto diskas smulkiems pirštams, ir negali žinoti, kurią akimirką prisimeilins negrabiai suspausta lazdelė.“⁴⁰ Kita vertus, aprašant palmes, jų svetimumo, egzotiškumo apibūdinimas beveik identišškai atkartoja Benjamino įžvalgas jo esė „Franzas Kafka. Dešimtosioms mirtims metinėms“ skyrelyje, pavadintu „Vaikystės nuotrauka“:

Kafkos vaikystės nuotraukoje „varginga trumpa vaikystė“ tapo kaip reta jaudinančiu vaizdu. Ji atsirado vienoje iš tų devyniolikto jo amžiaus ateljė, kurios su savo draperijomis ir palmėmis, gobelenais ir molbertais dviprasmiškai įsiterpia tarp kankinimų kameros ir sosto salės. Maždaug šešerių metų vaikas, apvilktas ankšta, apkarstyta galionais, beveik žeminančia vaikiška eilute, nupaveiksluotas lyg ir kokiame žiemos sode. Fone styro palmių šakos. Ir tarytum tyčia, kad šie vėliūriniai tropikai būtų dar troškesni ir slopesni, modelis kairėje rankoje laiko per didelę

³⁶ Lietuviškame vertime „šlamančios palmės“ klaidina, suteikdamos palmėms /natūralaus gamtiškumo/ semą (šlama tarsi pučiamos vėjo, nors jos yra ne savo natūralioje, o dirbtinėje aplinkoje – „nepažinusiomis Pietų vėjų“). Latviškai to šlamėjimo nėra ir vėliau, tiek lietuviškame, tiek latviškame teksto variantuose kalbama apie sudžiūvusias palmes.

³⁷ Lietuviškame vertime – „ilgai mūsų nepastebės“. Tikslinamas vertimas parodant, kad kolektyvinis atlikėjas, žymimas įvardžiu „mes“, yra Franco regėjimo lauke.

³⁸ Franz Kafka, *Laiškas tėvui*, iš vokiečių k. vertė Antanas Gailius, Vilnius: Alma littera, 2009.

³⁹ Franz Kafka, „Metamorfozė“, in: *Šakalai ir arabai: pasakojimai apie gyvūnus*, iš vokiečių k. vertė Teodoras Četrauskas, Vilnius: Vaga, 1999, p. 145–202.

⁴⁰ Lietuviškame vertime „ispaniška skrybėlė primena atleto diską smulkučiuose jo pirštuose, kažin, ką ir kada apkerės jo plaštakoje negrabiai suspausta lazdelė“ pasirinktas žodis „apkerės“ turi dvigubą reikšmę: flirtavimo ir magijos. Viena vertus, vėlesnės figūros kalba apie magiją. Kita vertus, originale šis žodis turi tik flirtavimo reikšmę, dėl to „apkerės“ keičiamas į „prisimeilins“. Be to, originale kuriame literatūrinė realybė, kurioje skrybėlė ne primena, o yra atleto diskas. Dėl to mano pasiūlytame vertimo variante palyginimo nebelineka.

plačiakraštę skrybėlę, kokią nešioja ispanai. Neišmatuojamai liūdno akys stebi joms skirtą kraštovaizdį, o didelė ausis klausosi jo garsų.⁴¹

Tad šiuo atveju įmanoma atsekti tam tikrą vertimų grandinę: Kafkos vaikystės fotografija yra Benjamino aprašo prototekstas, o jis, būdamas žodinė Kafkos fotografija, – šios Ostupo poemos dalies prototekstu. Tačiau tokia grandinė – tik sąlyginė. Sakymo subjektas žiūrimos fotografijos vertime priskiria naujas reikšmes, kurių nėra Benjamino apraše – tai jo matoma skrybėlė – atleto diskas, ir prisimeilinti lazdelė. Tai reiškia, kad vertimo metu remiamasi tiek pačia Kafkos fotografija, tiek Benjamino aprašu.

Sakymo subjekto interpretacija, kad skrybėlė – tai atleto diskas, nurodo, kad jis laiko fotografijos subjekto realybę jam svetima – vaikas turėtų būti judrus, žaisti, sportuoti. Tokią pačią reikšmę turi prisimeilinti lazdelė, t. y. jodinėjimo rykštė, kuri vaikui suteikia suaugusio žmogaus konotacijų, netgi flirtavimo nuorodų. Lazdelė savo aktyvaus veiksmo teminį vaidmenį įgyja teatrinėje virtualybėje su kitais atlikėjais: „jei gauja purvinų vagišių įsiveržtų studijon apsiginklavę lazdomis“. Latvių kalboje tiek Franco lazdelei, tiek šioms lazdoms nurodyti vartojamas tas pats žodis „nūja“.

Ši sakymo subjekto įsivaizduojama scena, kurioje Francas yra Asjos teatro dalis, rodo, kad literatūrinėje realybėje gali įvykti tai, kas pasaulyje neįmanoma – joje susilieja visų trijų, skirtingais laikotarpiais ir vietose gyvenusių rašytojų semiosferos: Kafkos, Benjamino ir Ostupo. Pagrindinis šios dalies prototekstas, kaip paaiškinimuose teigia pats autorius – pirmasis, neužbaigtas Kafkos romanas *Amerika* (kitu pavadinimu *Pražuvėlis*⁴²) ir jame esantis Oklahomos gamtos teatro devizas: „Mūsų teatre pritaps visi, kiekvienas čia ras vietą!“, kurį cituoja ir Benjaminas savo esė⁴³. Scena, įmanoma tik literatūroje, bet ne pasaulyje, primena ir romano atsiradimą – Kafka niekada nėra buvęs Naujajame pasaulyje, Amerika – jo sukurta literatūrinė realybė.

Sakymo subjekto kalboje sukurama hipotetinė situacija, kurioje Francas galėtų vaidinti Annos, arba Asjos, Lācis įsteigtame vaikų teatre, o tai kuria jungtį tarp Franco ir Benjamino. Lācis buvo Benjamino mylimoji, kurios gyvenimo vizija – sukurti improvizacinį teatrą, kuriame būtų priimami vaikai iš visų socialinių sluoksnių, užsiėmimų metu būtų orientuojamasi į kūrybinį procesą – naudojant kasdienes medžiagas naujai pamatyti pasaulį, vertinantį nehierarchinę visuomenę. Tačiau net ir tokiam teatre, sakymo subjekto žvilgsniu, Francas, nepriimdamas teatro žaidimo taisyklių, gal iš drovumo, nepritaptų – jis „pasitrauktų atokiau: it krabas nulįstų į koki drėgną užkaborį.“ Vadinasi, net jeigu Francui būtų suteikiamos sąlygos, kuriose jis, kitų vertinimu, galėtų jaustis savas, tai, kas jam iš tikrųjų yra sava, yra jausti vidinį konfliktą. Kalbant apie jungtis,

⁴¹ Walter Benjamin, „Franzas Kafka: dešimtosioms mirties metinėms“, in: *Nušvitimai*, iš vokiečių k. vertė Laurynas Katkus, Vilnius: Vaga, 2005, p. 82.

⁴² Franz Kafka, *Pražuvėlis (Amerika)*, iš vokiečių k. vertė Teodoras Četrauskas, Vilnius: Vaga, 2023.

⁴³ Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 83.

Kafką ir Benjaminą sieja ne tik buvimas rašytojais, bet ir tautybė – vokiečių kilmės žydai. Tačiau per Asją, t. y. Anną Lācis, taip pat sujungia Benjaminas su Ostupu, nes Lācis yra latvė. Be to, lankydamas Lācis Rygoje Benjaminas parašė miestui skirtą tekstą „Stereoskopas“, kurį Ostupas yra išvertęs į latvių kalbą⁴⁴.

Pasakojimo laiko daugiasluoksniškumas, kuriame ardoma linijinio laiko tvarka, iškelia tą pačią problematiką, su kuria susiduriame bandydami atsekti vertimo prototekstus. Semiosfera taip pat veikia tokiu principu – jos dinamiškumą veikia tekstai iš įvairių laikotarpių, nepriklausomai nuo jų chronologinio laiko eiliškumo. Apie Francą kaip atlikėją žinoma, kad negeba matyti ateities, tačiau gali jos klausytis. Jo ausis – patefono žiedas⁴⁵ – turi /augališkumo/ semą, kaip ir žodis. Su „pelės daina“ lyginami ateities garsai nurodo į Kafkos pasakojimą „Jozefina, dainininkė, arba pelių padermė“⁴⁶. Šiame tekste plėtojama santykio tarp menininko ir visuomenės problema, atskleidžiant dvilypį jo pobūdį: viena vertus, Jozefina priklauso pelių bendruomenei, kitaip tariant, yra jai sava, jie vertina jos dainavimą, kita vertus, ji turi nuolat įrodinėti savo kaip menininkės vertę, nes pelių visuomenė kvestionuoja jos gebėjimų išskirtinumą – jos tvirta pozicija skiriasi nuo vyraujančios nuomonės. Šis sakymo subjekto kalboje išskylanti gebėjimų matyti ir klausytis priešprieša taip pat pasirodo kaip vertimo vertimas, ateina iš Benjaminio interpretacijos:

Kafka gyvena papildančiame pasaulyje. [...] Kafka pasiūlė papildymą, nesuvokdamas, kas jį supo. Jeigu sakoma, kad jis numatė tai, kas turėjo įvykti, nesuvokdamas, kas egzistuoja dabartyje, reikėtų pridurti, kad jis tai numatė iš esmės kaip individas, kurį tai paveikė. Jo siaubo gestams erdvę suteikia nuostabi riba, kurios katastrofa mums nesuteiks. Tačiau jo patirtis rėmėsi vien tik tradicija, kuriai Kafka pasidavė; nebuvo jokio toliaregiškumo ar „pranašiškos vizijos“. Kafka klausėsi tradicijos, o tas, kuris klausosi atidžiai, nemato.⁴⁷

Čia Benjaminas kalba apie XX a. tragedijas – Holokaustą, totalitarizmą ir kt., o Kafkos klausoma tradicija – literatūrinė, kultūrinė ir net, susiejant su jo šaknimis, žydiška.

Prisimenant anksčiau minėtą Benjaminio mintį apie ryšį tarp technologijų ir magijos, šioje sakymo subjekto Francui skirtoje kalbos dalyje atsirandanti magijos figūra apie Francą pasako tą patį jo su(si)varžymą, ką ir fotografijos skaitymas: „sukaustytas savo švarko lyg mago dėžės, perpjauamos pusiau, palieges buržujus⁴⁸ stovėjo tenai tarsi ženklas, žadąs laimingą, tačiau ne jam skirtą gyvenimą“. Kaip ir kitoje kalbos vietoje, tai rodo sakymo subjekto žinojimą apie Kafkos būsimą mirtį, tačiau jis įgyja nemirtingumo, nes atpažįstamas kaip rašytojas. Tai – vienas iš rašytojo-herojaus bruožų.

⁴⁴ Valters Benjamins, „Stereoskops“, no vācu valodas tulkojis Artis Ostups, 2011, internetinė nuoroda: <https://satori.lv/article/stereoskops> (žiūrėta 2026 05 11)

⁴⁵ Lietuviškame vertime – „kriauklė“, latviškai žodis „zieds“ reiškia žiedas. Tai nėra nusistovėjęs žodžių junginys latvių kalboje, tačiau toks apibūdinimas turi /augališkumo/ semą.

⁴⁶ Franz Kafka, „Josefina, dainininkė, arba pelių padermė“, in: *Šakalai ir arabai: pasakojimai apie gyvūnus*, iš vokiečių k. vertė Teodoras Četrauskas, Vilnius: Vaga, 1999, p. 121–142.

⁴⁷ Walter Benjamin, „Some Reflections on Kafka“, in: *Illuminations*, New York: Schocken Books, 2007, p. 143.

⁴⁸ Lietuviškame vertime – „miestelėnas“.

2.2. Išversta Valterio fotografija

Lyginant su sakymo subjekto matoma statiška Franco fotografija, kuriai skirta sakymo subjekto kalbos dalis baigiasi žema, uždara krabo erdve, Valterio ir jo broliuko fotografija – dinamiškesnė, pasakojanti apie užkopimą į kalno viršūnę. Sakymo subjektas tai interpretuoja, t. y. išverčia, kaip pasisėkimą, ir tvirtina, kad jiems pavyksta fotografijoje mėgdžioti suaugusiuosius. Dėl to sakymo subjektas jų žvilgsnius perskaito kaip ryžtingus:

Valteris drumstu, griežtu žvilgsniu nužiūri peizažą, prieš kurį triumfavo užkopęs į kalną, visgi jo mažojo broliuko veidas persmelktas keistos rimties – rodos, jis stebi vaikystės vežimo dulkes ir leidžiasi nustelbiamas mąslaus triumfo, kurio valanda muša tarsi laikrodys, atsuktas į priekį⁴⁹.

Dar vienas skirtumas tarp Franco ir Valterio fotografijų yra tai, kad pastarasis vaizduojamas ne vienas. Broliuko buvimas kartu, jų pozų erdvinis santykis užtvirtina Valterio pasitikėjimą savimi.

Pasiekta kalno viršūnė turi /aukštumo/ semą, ji būdinga ir tam visuomenės sluoksniui, kuriam priklausė Valteris. Sakymo subjekto kalbėjime pinasi Benjamino prisiminimai iš jo autobiografinės knygos *Vaikystė Berlyne apie 1900 m.* skyrelių „Drugelių medžioklė“⁵⁰, „Fotoplastikonas“⁵¹ ir „Telefonas“⁵². Sakymo pasirinkimas, ką atpasakoti iš knygos ir ko ne, sutampa su fotografinės reikšmės perskaitymu – kaip Valterio gebėjimą įtikinamai mėgdžioti kitus, aktyvų veikimą, ir vidinę darną tarp to, kas /sava/ ir /svetima/.

Pirmasis pasakojimas apie Valterio vaikystę verčiamas iš Benjamino pasakojimo „Drugelių medžioklė“, kuris, kaip ir fotografijos, kalba apie tam tikrą teatrališkumą, įsijautimą į vaidmenį – tam, kad vaikas sėkmingai pagautų drugelį, jis turi jį mėgdžioti ir pats tapti drugeliu. Pasakojime Benjaminas mini įvairių drugelių rūšių, tačiau sakymo subjekto kalboje lieka tik viena – *Vanessa atalanta*, arba kitaip – Admirolas. Socialinį statusą vertinančioje visuomenėje svarbus šio pavadinimo reikšminis krūvis – admirolas, tai aukštas karinis rangas. Tačiau tiek Benjamino pasakojime, tiek poemoje, nepaisant vaiko pastangų, apsikvailinama – drugelis nieko nelaukdamas „nuplazdeno prie kito žiedo“.

Antrasis Benjamino pasakojimas „Fotoplastikonas“ yra apie Berlyne esančią Kaizerio panoramą, kurią su admirolo karinio laipsnio statusu sieja /aukštumo/ semas⁵³. Kaizerio panorama – XIX–XX a. sankirtoje egzistavęs stereoskopo principu veikiantis įrenginys, leidžiantis ne vienam

⁴⁹ Lietuviškame vertime – menkesnis žodis „kalva“, o vietoj „vežimo“ – „kelio“.

⁵⁰ Walter Benjamin, „Butterfly Hunt“, in: *Berlin Childhood around 1900*, translated by Howard Eiland, Cambridge, Massachusetts, London, England: Harvard University Press, 2006, p. 50–53.

⁵¹ Walter Benjamin, „Imperial Panorama“, in: *Berlin Childhood around 1900*, translated by Howard Eiland, Cambridge, Massachusetts, London, England: Harvard University Press, 2006, p. 42–44.

⁵² Walter Benjamin, „Telefonas“, in: *Nušvitimai*, iš vokiečių k. vertė Laurynas Katkus, Vilnius: Vaga, 2005, p. 7–8.

⁵³ Remiantis Varšuvoje esančiu atitikmeniu, lietuviškai šis prietaisas kartais vadinamas „fotoplastikonu“. Taip verčia ir Norkūnas. Tačiau įrenginio pavadinimą verčiant „fotoplastikonas“, prarandama /aukštumo/ semas ir /vokiškumo/ semas, kurią turi „Kaizerio panorama“.

žiūrovui tuo pat metu prieiti prie jame įmontuotų žiūronų ir per juos stebėti trijų dimensijų fotografijas. Šis prietaisas leidžia pasiekti, arba apeliuojant į politinį kaizerio rangą, „užkariauti“ kitas šalis iki jų nenukeliavus, nes kitų šalių vaizdai pasiekiami niekur neišvykus iš savo miesto. Benjamino pasakojime kalbama apie Prancūziją, tačiau sakymo subjekto kalboje apie tolimus kraštus užsimenama tik abstrakčiai. Joje Kaizerio panorama apima Vokietijos vaizdus, kuriuos ženklina fragmentiškas nuo Fryzijos šiaurėje iki Švarcvaldo pietuose paminėjimas. Dar vienas skirtumas tarp Benjamino pasakojimo ir poemos yra tai, kas žiūrintįjį baugina – pirmuoju atveju, išgąsdina varpelis, pranešantis apie fotografijų pasikeitimą (poemoje jis suliejamas su antrąja pasakojime esančia varpelio figūra – bažnyčios varpais), o antruoju – pati Kaizerio panorama ir jos fotografijos (Benjamino pasakojime jais kaip tik žavimasi). Atitinkamai skiriasi ir pabaigos – kuomet Benjaminas rašo apie išblukusį Kaizerio panoramos pasaulį, fiziškai nepasiektus kraštus, dingusį susižavėjimą, poemos sakymo subjekto kalboje atsirandanti „tropinės šviesos“ figūra, turinti /egzotiškumo/ semą, įkvepia Valterį kurti grįžus namo prie rašomojo stalo⁵⁴, t. y. imti rašyti. Šis vaizdinys įsirašo į bendrą poemos rašytojo izotopiją. Čia matome skirtumą tarp Franco ir Valterio dalių – Francas nesijaučia savas egzotiškoje aplinkoje, jo santykis su garsu – pasyvus, vien klausymasis. Tuo metu Valterį matomas egzotiškumas ir varpelio garsas skatina aktyviai veikti – kurti.

Paskutinė Valterio vaikystės pasakojimo dalis, ateinanti iš Benjamino „Telefono“, derina abiejų ankstesnių pasakojimų išvadas apie mėgdžiojimą ir technologijų vertę. Pirmiausia, šiame Benjamino tekste sakymo subjektas tapatinasi su telefonu: „telefonas buvo mano brolis dvynys dienos ir valandos tikslumu“⁵⁵. Telefonas – modernėjančio laiko figūra: „už nugaros palikęs tamsų koridorių, su karališku prakilnumu įžengė į apšviestus kambarius, kuriuose dabar jau gyvena jaunesnioji karta. Ir jai tapo paguoda vienatvėje.“ Jis priešinamas su interjero baldais, kurie apibūdinami kaip „sugedę ir nebegyvi“: krosnies atitvarėle, kambarine palme, erkerio tvorele ir, ko poemoje nėra, nepasikartojančiais sietynu, konsole, vienkoju staleliu. Pasikartojanti palmės figūra namuose rodo, kad riba tarp to, kas /sava/ ir /svetima/, blanksta, kai Franco dalyje palmės yra /svetimos/. Nors Benjamino pasakojime nėra tiesioginės laiko nuorodos, poemoje apibūdinant baldus minima Bydermejerio epocha, turinti /vokiškumo/ bei /miestietiško/ semą. Šiame istoriniame laikotarpyje dėmesys kreiptas į privačią namų erdvę, tad atsiradęs telefonas ir langas tampa priemonėmis kurti ryšį su išore. Benjamino tekste telefonas, iš pradžių apibūdinamas teigiamai, galiausiai veikia kaip autoritetingas išorinis balsas, atimantis galimybę reguliuoti gyvenimą: „Kai man, ilgai čiuopiančiam tamsią žarną ir beveik nebesivaldančiam, pagaliau

⁵⁴ Lietuviškame vertime – „darbinio staliuko“.

⁵⁵ Walter Benjamin, „Telefonas“, in: *Nušvitimai*, iš vokiečių k. vertė Laurynas Katkus, Vilnius: Vaga, 2005, p. 7–8. Šio pasakojimo figūros, pasikartojančios Benjamino pasakojime ir Ostupo poemoje, iki galo nesutampa dėl to, kad vertimus į lietuvių kalbą atliko skirtingi vertėjai. Čia pateiktos citatos ateina iš šio *Nušvitimų* leidinio.

pavykdavo išjungti skambutį, pakelti sunkius hantelių ragelius ir įsprausti tarp jų galvą, aš atsiduodavau iš jų kalbančio balso valdžiai“. Tuo metu poemoje sakymo subjektas teigiamai vertina telefoną tiek dėl savo formos, tiek dėl Valterio pašnekovo per ragelį: „Įspraudęs galvą tarp ebonito ragelių – dviejų luošų rankų, vėsių ir sunkių kaip hanteliai, Valteris pasidavė draugo entuziastingam kalbėjimui (...)“. Vėlgi, garsas verčia Valterį aktyviai veikti, o bendrystė su draugu atkartoja kito subjekto buvimo šalia reikšmę kaip broliukas Georgas fotografijoje. Jų pokalbio lyginimas su pelės daina sujungia Valterio dalį praeityje buvusią – jau papasakota – Franco dalimi, o baigiamieji žodžiai „apnuogina niūrus vakaro mūrus“, su ateitimi – būsimu pasakojimu, mat Arčio fotografijos fonas – neišvaizdi siena.

Sakymo subjekto pasakojime, kuris remiasi Benjamino pasakojimais, daugiausiai vietos nurodymų. Pirma, veiksmas vyksta Berlyno priemiestyje (beje, pačiame Benjamino pasakojime nurodoma tikslesnė vieta – Brauhausbergas Potsdame). Vėliau susiaurinama iki Berlyno ir galiausiai nukeliamama į intymiausią erdvę – Valterio namus. Nepaisant šios erdvinio ir jausminio judėjimo į vidų trajektorijos, ryšys su išore tebeegzistuoja virtualiai – per telefoną, langą, praplečiant pasaulio suvokimą.

Kiekvienoje iš šių Valterio vaikystės pasakojimo dalių yra magijos elementų: gėlės, apkerinčios drugelius ir galimai Valterį; tropinė šviesa kaip šydas⁵⁶, įkvepianti kurti; užuolaida kaip stebuklingas apsiaustas, paverčiantis Valterį Bydermejerio saulėlydžio⁵⁷ šmėkla. Šie elementai sustiprina Valterio fotografijos reikšmę, kurioje subjektas gali sėkmingai mėgdžioti ir jaučiasi įgalintas.

2.3. Verčiama Arčio fotografija

Kaip minėta, čia sakymo subjektas ir jo žiūrimos fotografijos subjektas sutampa – tai tas pats „aš“. Pasak sakymo subjekto, jis nesugeba perskaityti savo kaip fotografijos subjekto žvilgsnio dėl to, kad pati fotografija nepriklauso ankstyvajai fotografijai, neturi auros, tad ir magiškumo elementų:

Dagerotipijos pradininkai nuspėjo – nuotraukose įkalinti veideliai viską mato (...). Ir jei šioje nuotraukoje, kurią dabar spaudžiu tarp pirštų, būtų įamžintas kas nors iš pirmųjų fotografijos dienų, jei sugebėčiau įtikėti tokiais stebuklais – kaip Valteris stengiasi įtikėti bažnyčios varpo skambesiu, ataidinčiu iš peizažo gilumo, nejaugi aptikčiau kažin kokį nepertraukiamą „aš“?

Vadinasi, žiūrėdamas į save, Artis mato save kaip svetimą, kurį skiria laiko atstumas. Paradoksaliai sakymo subjektas iš kultūros žino daugiau apie Kafką ir Benjaminą nei apie save – galima manyti, kad vienintelė vieta, susijusi su Ostupo kultūriniu kontekstu – tai „sodyba“, arba pažodžiui verčiant, „kaimo namai“, kuriems galėtume priskirti /latviškumo/ semą.

⁵⁶ Lietuviškame vertime – „skraistė“.

⁵⁷ Lietuviškame vertime – „nuopuolio“, prarandant natūralios epochos pabaigos suvokimą.

Iš beždžionės figūros galima spręsti, kad Arčio fotografijoje vaizduojama atvira erdvė – zoologijos sodas po atviru dangumi. Tačiau žvelgiant į fotografijoje esančių atlikėjų prokseminius santykius, matyti, kad berniukas savotiškai įkalintas – atremtas į sieną, ir, nors yra su kitu subjektu – beždžioniuku⁵⁸, kurį su Francu, Valteriu ir Arčiu sieja /vaikiškumo/ sema – jis nėra natūralus vaiko komunikacijos narys. Beždžioniuko laisvė lygiai taip pat dvejoja – nors nėra narve, jis prirakintas grandine. Šis veikėjas – nuoroda į Kafkos novelę „Pranešimas akademijai“⁵⁹, kuriame įvaldytas žmonių mėgdžiojimas tapo beždžionei būdu pabėgti iš zoologijos sodo narvo. Panašiai kaip Žozefina, ši beždžionė renkasi menininkės karjerą varjetė. Nors, pasak jos „[m]an nieko nebūtų pavykę pasiekti, jeigu būčiau atkakliai laikęsis praeities, jaunystės prisiminimų“⁶⁰, t. y. savo beždžioniškos prigimties, ir mėgdžiojamą laiko laisvės kainą, beždžionė nepripažįsta, kad jai iki galo nepavyksta atsisakyti savo beždžioniškos prigimties:

Neseniai skaičiau straipsnį vieno iš tų dešimties tūkstančių šunsnukių, kurie puldinėja mane laikraščiuose. Girdi, mano beždžioniška prigimtis dar ne visiškai pergalėta; tatau rodąs tas faktas, kad atėjus lankytojams aš mėgstas nusimauti kelnės ir demonstruoti sužeidimo vietą. Tam tipui reikėtų po vieną numušti visus nagus nuo tos rankos, su kuria rašė. Aš, aš galiu nusimauti kelnės prieš ką noriu...⁶¹

Fotografijos beždžioniuko gretinimas su Kafkos beždžione sukuria ironiją, kurioje Ostupas savo rašytojo statusą suvokia tik kaip didžiųjų rašytojų mėgdžiojimą. Tačiau, kaip bus matyti iš tolesnės analizės, tai, kad savo vaikystės fotografiją sakymo subjekto gretina kartu su pripažintų rašytojų Kafkos ir Benjamino vaikystės fotografijomis, ne tik įrašo Artį į rašytojo izotopiją, bet ir per rašymą (verčiamas fotografijas, t. y. kuriamą poemą) realizuoja Artį kaip rašytoją.

3. Kultūrinis vertimas – literatūros kanono formavimas ir technologijų įtaka

Literatūrinėje semiosferoje, kuo autorius turi didesnę reikšmę kultūroje, tuo arčiau jis yra tos semiosferos branduolio ir tuo didesnė tikimybė tapti tam tikro literatūrinio kanono dalimi. Tačiau dėl dinaminės semiosferos prigimties literatūrinio kanono formavimas niekada nėra baigtinis procesas – poemoje toks pasaulis įvardijamas kaip „neužbaigtas“. Šalia Kafkos ir Benjamino fotografijų atsidūrusi Ostupo fotografija sukuria įspūdį, kad jis – lygiavertis literatūros kanono autorius. Siejant su rašytojo-herojaus izotopija visame kūrinyje ir devizu iš *Amerikos* apie tai, kad visi sau ras vietą, tai būtų Ostupo kaip rašytojo-herojaus įgyvendinimas. Kita vertus, ši savęs sugretinimą su literatūros didžiaisiais rašytojais sušvelnina santykio su savimi ironiškumas, vienas iš to išraiškos būdų – beždžioniukas. Šį nuotraukų grupavimą ir sugretinimą šioje poemoje

⁵⁸ Lietuviškame vertime „beždžionė“. Latviškai vartojamas žodis „pērtikēns” nurodo beždžionės jauniklį.

⁵⁹ Franz Kafka, „Pranešimas akademijai“, in: *Šakalai ir arabai: pasakojimai apie gyvūnus*, iš vokiečių k. vertė Teodoras Četrauskas, Vilnius: Vaga, 1999, p. 13–22.

⁶⁰ Franz Kafka, *op. cit.*, p. 14.

⁶¹ Franz Kafka, *op. cit.*, p. 15.

interpretuočiau kaip siurrealistinį. Siurrealistinių atspalvių turi pirmieji du vaizduojami rašytojai: Benjaminui didelę įtaką daręs Kafka laikomas presiurrealistu, jis pats – siurrealistu. Esė „Siurrealizmas“ Benjaminas pradeda siurrealizmo judėjimą apibūdinančiu epigrafu: „Paskutinė Europos inteligentijos momentinė nuotrauka“⁶². Tad siurrealizmo aprašymas – kaip fotografija – tampa prototekstu siurrealistiniams kūriniams.

André Bretonas savo pagrindines siurrealistines knygas „ilustravo“ fotografijomis. Poemoje, vertinant fotografijas kaip žodinio teksto prototekstus, galima teigti, kad tam tikra prasme žodinis tekstas iliustruoja fotografijas. Primenant, kad minėtuose Benjamino pasakojimuose technologijos vaizduojamos neigiamai, bet išvertus jų figūras Ostupo poemoje – teigiamai, galima kalbėti apie santykį su kultūrine atmintimi. Kiekvienas rašytojas kuria tam tikrą dialogą su tradicija – ją seka, jai prieštarauja, ją papildo, transformuoja ir t. t.. Fotografijos, šalia žodinio teksto, tampa lygiavertė „Trijų fotografijų“ dalis. Nei poemoje, nei visame *Gestai* rinkinyje nėra nurodyta fotografijų autorystė, tad jų autoriumi tam tikra prasme tampa pats Ostupas.

Virtuali fotografija eilėraštyje „Marcel Lefrancq, *Prison Harmonieuse*, 1938“

Marcel Lefrancq, *Prison Harmonieuse*, 1938

„Nes nogsaliai neturi akių: medžiai įsisupa į miegą, žibintai žvairuoja į mergaites languose ir į juodas tvoros smailes, nukreiptas į visą šią jaunystę; štai, raudonplaukis berniukas atsibudęs atsisėda, tarsi kėsintųsi kažką sakyti, tarsi pagaliau būtų prasiskverbęs iki tiesos šerdies; tik plonos užuolaidos pridengia jų judesius,“ – tyliai labai tyliai – taip, kad tikrovė neišgirsta – batui pasakoja nuskelta galva.⁶³

Kitoks fotografijos ir žodinio teksto santykis atsiskleidžia eilėraštyje „Marcel Lefrancq, *Prison Harmonieuse*, 1938“, kurį sudaro tik žodinis tekstas, tačiau fotografija veikia per pavadinimą. Šio eilėraščio prototekstas – belgų siurrealistų fotografo Marcelio Lefrancq'o (1916–1974) 1938 metais daryta fotografija „Harmoningas kalėjimas“. Eilėraščio pavadinimas žymi šią tikrą fotografiją, jos autorių, pavadinimą bei metus. Pateikiu šio belgų siurrealistų atstovo fotografiją:

⁶² Walter Benjamin, „Siurrealizmas“, in: *Nušvitimai*, iš vokiečių k. vertė Laurynas Katkus, Vilnius: Vaga, 2005, p. 62.

⁶³ „Jo purngaliam nav acu: koki iešūpojas miegā, laternas šķielē uz meitenēm logos un melniem žoga pīķiem, pavērstiem pret visu šo jaunību; lūk, sarkanmataināis zēns uzraušas sēdus, it kā grāšītos ko teikt, it kā beidzot būtu aizgrauzies līdz patiesības serdei, tikai plāns aizkars piesedz viņu kustības,“ klusu jo klusu – tā, lai īstenība nesadzird, – kurpei stāsta nošķeltā galva.“ Artis Ostups, *Variācijas par mēness tēmu*, Rīga: Neputns, 2022, p. 9



5 pav. Marcel Lefrancq „Prison Harmonieuse“ (1938 m.)⁶⁴

Šiame darbe laikant Ostupo eilėraščių metatekstu, viena vertus, suponuojama, kad žodinis tekstas – tai savo prototeksto – pavadinime nurodytos fotografijos – vertimas, kita vertus, būtent pavadinimas sujungia šiuos du tekstus nurodydamas jų tapatumą, semantinį lygiavertiškumą.

Šis tekstas bus nagrinėjamas dviem žingsniais: pirma, analizuojant fotografo žvilgsnį pačioje Lefrancq'o fotografijoje, antra, kaip fotografija išverčiama žodiniame tekste.

1. Pasaulio realybės vertimas į siurrealistinę realybę

Eilėraščio pavadinimą sudaro trys su konkrečia fotografija susijusios tekstinės nuorodos: pirmoji (fotografijos autorius) ir paskutinioji (fotografavimo metai) žymi konkretų kultūrinį kontekstą – tuo metu gyvavusią siurrealizmo meno srovę. Vidurinioji nuoroda – fotografijos pavadinimas (liet. „Harmoningas kalėjimas“) – veikia kaip dvigubas ženklas: jis žymi konkrečią fotografiją ir įsirašo į siurrealistinio pasaulio semiosferą. Pačią Lefrancq'o fotografiją sudaro du tekstai: žodinis (pavadinimas) ir vizualusis, tarp kurių esantis vertimas sukuria fotografijos prasmę.

1938 metai svarbūs tiek Marcelio Lefrancq'o kaip menininko karjeroje, tiek bendrai siurrealizmo judėjimui⁶⁵ – fotografija daryta pačiame siurrealizmo pike, prieš pat Antrąjį pasaulinį karą.

Siurrealizmas – ne tik meno srovė, bet laikytas ir tam tikra pasaulio matymo revoliucija, siekianti išvaduoti žmoniją nuo sąmonės suformuotos logikos ir racionalumo pančių⁶⁶.

⁶⁴ Informacija apie Marcelio Lefrancq'o nuotrauką Izraelio muziejaus puslapyje: <https://www.imj.org.il/en/collections/224199-0> (žiūrėta 2026 05 11)

⁶⁵ Tais metais Lefrancq'as prisijungė prie greitai iširusios Valonijos siurrealistų grupės *Rupture*, po to su bendražygiais įkūrė Heno siurrealistų grupuotę. Tais pačiais metais vyko Tarptautinė siurrealizmo paroda Paryžiuje – vienas didžiausių renginių siurrealizmo istorijoje.

⁶⁶ Amy Dempsey, *Siurrealizmas*, iš anglų k. vertė Irena Jomantienė, Vilnius: Kitos knygos, 2020, p. 6.

Siurrealistai atkreipė dėmesį, kad realybę apima ne vien tai, kas objektyviai pasaulyje juntama ir suvokiama, bet ir tai, ką sukuria nesąmonybė – sąmonės nekontroliuojama žmogaus psichės sritis. Jie itin žavėjosi tuo metu nauju psichoanalizės mokslu ir Sigmundo Freudo tyrimais, kuriuose ypač daug dėmesio skirta nesąmonybės raiškai sapnuose.

Freudas remiasi prielaida, kad sapnavusysis žino, apie ką yra jo sapnas, kas lėmė jo atsiradimą, tačiau jam reikia padėti tai prisiminti ir suprasti sapnų kalbą⁶⁷. Siekiant išsiaiškinti, kaip per sapnus reiškiasi nesąmonybė, siūloma juos skaidyti į elementus ir raginti sapnavusįjį, remiantis pradiniu vaizdiniu, laisvai asocijuoti, kas jam kyla į galvą⁶⁸. Tai, ką sapno elementai slepia ir ką psichoanalitikai stengiasi išsiaiškinti, vadinama „slaptosiomis sapno mintimis“, o ką vaizduoja pats sapnas – „išreikštuojų sapno turiniu“. Įprastai išreikštasis sapno turinys susideda iš vizualių vaizdų, rečiau – minčių ir žodžių.⁶⁹

Pasak Freud, sapnas – tai būdas apsaugoti miegą patenkinant žmogaus norus sapno realybėje⁷⁰. Jis teigia, kad didžioji dalis sapnuose esančių objektų, reiškinių susiję su seksualinio gyvenimo poreikiais. Pavyzdžiui, vyriškos genitalijos gali būti pakeičiamos sapno elementais, kurie siejasi su skaičiumi 3, savo forma yra ilgi ir išsišovę aukšty, taip pat turi savybę įsiskverbti į kūną ir sužeisti. Tarp vyriškų genitalijų simbolių gali būti ir daiktai, iš kurių teka vanduo. Tuo metu moteriškas genitalijas atstoja visi objektai, gebantys apriboti tuščią, galinčią ką nors apgaubti erdvę. Freudas išskiria motinos iščias, kurias, pavyzdžiui, sapne gali nurodyti kambarys kaip namų erdvė⁷¹. Atitinkamai sapnų turinyje esantis ryšys su vandeniu dažnai susijęs su gimdymu ar gimimu⁷². Ties su vyrišku, tiek su moterišku seksualumu siejama vandens simbolika neatsitiktinė – Freudas pastebi, kad kartais sapne pasitaikančios priešybės susilieja į vieną ir suteikia sutirštintą vaizdinį⁷³. Tokia priešybių dermė artima sapno vienovės supratimui – kad ir kaip sapnas atrodytų sudarytas iš paskyrų, tarpusavyje nesisiejančių vaizdų, jų buvimas kartu sapno visumoje verčia sapną harmoningu⁷⁴.

Toks harmonijos suvokimas būdingas siurrealistiniam mąstymui jam suvokiant realybę. Siurrealizmo siekius apibrėžia du poliai: automatinis (abstraktusis) ir akademinis (iliuzionistinis), atitinkantys Freud teorijos automatizmą (laisvąją asociaciją) ir sapnus.⁷⁵ Bretonas iš visų automatizmo mene rūšių labiausiai vertino automatinį rašymą, kurį vadino „išsakyta mintimi“. Automatiniu rašymu užrašytas tekstas laikytas ne minties reprezentacija, bet tiesioginiu

⁶⁷ Sigmund Freud, *Psichoanalizės įvadas. Paskaitos*, iš vokiečių k. vertė Austėja Merkevičiūtė, Vilnius: Vaga, 2009, p. 104

⁶⁸ Freud, *op.cit.*, p. 106.

⁶⁹ Freud, *op.cit.*, p. 120–122.

⁷⁰ Freud, *op.cit.*, p. 129–130.

⁷¹ Freud, *op.cit.*, p. 157–160.

⁷² Freud, *op.cit.*, p. 164.

⁷³ Freud, *op.cit.*, p. 183.

⁷⁴ Freud, *op.cit.*, p. 187.

⁷⁵ Rosalind Krauss, „The Photographic Conditions of Surrealism“, in: *October*, vol. 19 (Winter, 1981), 1981, p. 7.

nesąmonybės pasireiškimu. Nepaisant to, kad Bretonas pirmenybę skyrė rašymui, ne vaizdui, ir jis nemėgo „realių objektų realiųjų formų“, fotografiją jis vertino palankiai⁷⁶. Vėlesniuose tekstuose jis net automatinį rašymą ima vadinti „tikra minties fotografija“.⁷⁷ Siurrealistai vertino pasaulio tikrovę ne kaip realybę, bet kaip jos realybės reprezentaciją, kaip užrašytą tekstą. Tokioje perspektyvoje fotografija ne pati reprezentuoja, bet patiria realybę kaip reprezentaciją⁷⁸. Siurrealistinėje mąstysenoje fotografija geriausiai atitinka automatizmo tikslą, nes fotografinė akis greičiau, aštriau, o kartu ir keisčiau pagauna pasaulio realybės kampus, neleidžia sąmonei per daug įsikišti. Toks matymas skiriasi nuo paprastos regos.⁷⁹

Lefrancq'o fotografijos „Harmoningas kalėjimas“ pavadinimas – vienas iš siurrealistinio daugiaprasmiškumo pavyzdžių. Prancūzų kalbos žodyne „harmonie“ (liet. „harmonija“) turi kelias reikšmes: muzikoje ir pagal analogiją. Pastaroji skirstoma į tris poreikšmes: 1) visumos dalių, kurios siekia to paties tikslo, vieningumas; 2) atitikties ir tinkamumo santykis tarp būtybių ar daiktų; 3) geri santykiai tarp žmonių.⁸⁰ Tai reiškia, kad prancūzų kalba leidžia dvejopai suprasti harmoniją – kaip darną ir kaip priešybių derinimą. Antrasis prancūziško pavadinimo dėmuo „prison“ (lietuviškai „kalėjimas“) reiškia asmens laisvę ribojančią instituciją arba bet kurią kitą žmogaus laisvę atimančią situaciją. Prisimenant siurrealistinį požiūrį racionalumą laikyti tiesos pažinimo ribojimu, kyla klausimas, koks kalėjimas vaizduojamas šioje fotografijoje: realus, menamas, psichologinis, o gal visa tai kartu. Jį lydi klausimas, koks kalėjimas gali būti laikomas harmoningu.

Fotografijoje matomi strypai, kurie, atsižvelgiant į pavadinimą, interpretuoti kaip kalėjimo tvoros ar lango figūra. Pačioje fotografijoje aptinkame tris žvilgsnius: pirmasis jų pro strypus žiūrinčiojo ir anapus jų aplinką stebinčiojo subjekto, jis sutampa su fotografo žiūros tašku. Kiti du žvilgsniai atsiranda antropomorfizuojant fotografijos objektus: nuskeltą manekeno galvą ir uždaro priekio formalų batą paverčiant fotografijos subjektais. Strypai ir grindys matomi kaip objektai, padedantys subjektams įgyti savo teminį vaidmenį.

Pirma, pačioje fotografijoje stebinčiojo subjekto matymo laukas sukuria kompoziciškai tvarkingą, arba darniai harmoningą, fotografijoje matomo pasaulio vaizdo visumą. Stebinčiojo subjekto matomi manekeno galva ir batas kadre išcentruoti, panašaus dydžio, aiškiai regimi šviesiame fone. Strypai stebinčiojo regos lauke ne tik skiria matomą vaizdą į šiaurę ir anapus erdvės, bet ir padalina matomą vaizdą į maždaug vienodas tris vertikalias dalis.

⁷⁶ Krauss, *op.cit.* p. 10–13.

⁷⁷ Krauss, *op.cit.* p. 19.

⁷⁸ Krauss, *op.cit.* p. 28.

⁷⁹ Krauss, *op.cit.* p. 32.

⁸⁰ Prancūzų akademijos žodyno straipsnis „harmonie“: <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9H0201> (žiūrėta 2026 05 11)

Antra, figūros nuskeltos manekeno galvos ir bato figūros sieja /žmogiškumo/ sema, tad laikant juos vienos žmogaus figūros dalimis (kolektyviniu atlikėju), jų abiejų derinimas į vieną visumą kuria priešybių harmoniją. Pirma, galva žymį žmogaus kūno viršų, o batas – apačią. Visa galva, įskaitant jos akis, aiškiai matyti iš stebintiojo subjekto žiūros taško, o bato priekį užstoja strypas. Juos taip pat skiria chromatinis intensyvumas – galva šviesi, o batas – tamsus. Taip pat, nors abu sieja /žmogiškumo/ sema, galva, kaip ir batas turi /dirbtinumo/ semą – ji manekeno. Galiausiai, juos sieja /tuščiaviduriškumo/ sema – abu sukuria uždaras vidaus erdves su viena anga.

Tad pirmasis skirtumas tarp stebintiojo subjekto ir kolektyvinio atlikėjo žvilgsnių konstatuoja dvi harmonijos sampratas: darnią, t. y. jungianti panašumus, ir vienijanti priešybes. Antrasis skirtumas tarp fotografijos stebintiojo subjekto ir jo stebimų objektų – buvimas skirtingose strypų pusėse, kurios interpretuojamos kaip kalėjimo grotos, einančios išilgai kadro ir sukuriančios įkalinimą be galimo išėjimo įspūdį. Toks erdvinis pasiskirstymas dalija erdvę į vidinę, t. y. kalėjimo, ir išorinę, gyvenimo laisvę. Tačiau kas yra įkalintas kalėjime, lieka neaišku. Viena vertus, sakymo subjektas žvelgia į galvą bei batą iš viršaus kaip iš galios pozicijos ir strypai atitinka jo vertikalią padėtį. Kita vertus, fotografijos objektai yra horizontalioje padėtyje, kuomet pats kadras yra gulsčias, menant galios poziciją per kadro dominavimą. Neaišku ir tai, kas yra stebintysis subjektas – juo dėl sutampančio žvilgsnio gali būti ir pats fotografas, bet nebūtinai.

2. Siurrealistinė eilėraščio fotografija

Remiantis aptartomis psichoanalizėje veikiančiomis priešybėmis: vaizdinių sapnų konkretumu ir juos žodžiais aiškinančio laisvosios asociacijos metodo abstraktumu, galima apibūdinti vertimą, kuris vyksta Ostupo eilėraštyje kaip rašytinėje Lefrancq'o fotografijos versijoje. Viena vertus, eilėraščio pagrindas, kaip nurodo pavadinimas, konkrečios fotografijos „Harmoningas kalėjimas“ realybė. Išverčiamos figūros: numatomas stebintysis / sakymo subjektas, nuskelta galva, batas, strypai. Taip pat per konkrečios fotografijos pavadinimą eilėraštyje perkeliamas siurrealistinis kodas. Jį perteikti padeda papildomai eilėraštyje atsirandančios figūros, kurios, remiantis Freud'o sapnų nagrinėjimo metodu, atsirado per asociacijas, arba paslėptas reikšmės, ir suvokiamos kaip fotografijos transponavimas į tekstą.

Keičiant fotografijos kalbos kodą į literatūrinį, eilėraštyje daugiau dėmesio skiriama ne vaizdo, bet žodžio figūroms. Tačiau tam, kad šis kodų „perjungimas“ būtų įmanomas, reikia, kad abiejuose teksto variantuose būtų vaizdą ir žodį menančių elementų. Tai galima pastebėti per jutimus – vaizdas siejamas vien su rega, tačiau žodis dėl dvilypės – fonetinės ir grafinės – raiškos – su matymu ir girdėjimu, taip pat, nors tai yra gebėjimas, o ne jutimas, kalbėjimu.

Visų pirma, žvelgiant į tekstų formą, fotografiją sudaro vizualus kadras ir žodinis pavadinimas, o eilėraštis yra tik žodinis. Fotografiją reikia „skaityti“ akimis, eilėraštis gali būti

„skaitomas“ tiek rega, tiek klausymu. Kita vertus, nors eilėraštis sudarytas iš žodžių, jo figūratyvinė raiška siejasi su jusliškai patiriamu pasauliu, todėl pasakojimas įgyja vaizdumo.

Antra, figūros fotografijoje ir eilėraštyje akcentuoja skirtingus jutimus. Lefrancq'o fotografijoje svarbiausia akcentuoti vaizdą, matymą, žodinių menantys elementai – antraeilės svarbos. Kaip minėta, fotografijoje implikuojami trys žvilgsniai: stebinčiojo subjekto, nuskeltos manekeno galvos ir strypo uždengiamo bato. Tačiau taip pat joje matyti galvos lūpos ir ausys – kalbėjimo ir girdėjimo figūros. O Ostupo eilėraštyje atvirkščiai – centrinė kalba yra žodinė, o periferinė – vaizdinė. Eilėraštis skleidžiasi kaip sakymo subjekto pasakojimas, tačiau didžiąją jo dalį sudaro antropomorfizuotos galvos kaip antrojo sakymo subjekto pasakojimas batui, jai įgijus kalbėjimo funkciją. Neaišku, ar galva iš tiesų pasakoja tai, ką mato, ar pasakojimas tėra jos fantazijos vaisius. Apie tai, ar batas gali kalbėti, lieka neaišku. Eilėraščio pradžios eilučių „Nes nosgaliai neturi akių“ akių figūra antropomorfizuoja batą ne tik nurodant, kad batas negeba matyti, bet ir jo ribotas kalbėjimo galimybes. Latvių kalbos žodis „purngals“, kuris čia išverčiamas kaip nosgalis, turi kelias reikšmes. Pirma, tai bato priekis, tačiau taip pat tai gali reikšti snukį (verčiant pamorfermiui – „veido galas“). Batui suteikiant /gyvuliškumo/ semą, galima tik nujausti, kad jo skleidžiami garsai neatitiktų manekeno galvos kalbos logikos.

Dėl šios priežasties eilėraščių atlikėjų – sakymo subjekto, galvos, bato ir tikrovės – žiūros taškai apima plačiau nei jų regos laukai.

2.1. Sakymo subjekto žiūros taškas

Apie patį sakymo subjektą galima pasakyti tik tiek, ką jis apie save atskleidžia savo pasakojime. Lyginant su fotografijos stebėjimo subjekto matymo lauko kompozicija, eilėraščio struktūra taip pat yra tvarkinga, arba darniai harmoninga. Sintaksiškai eilėraštį sudaro vienas sakinys, į kurį įeina tiesioginė kalba, ir jame yra visos sakinio dalys: veiksnys su pažyminiu („nuskelta galva“), tarinys („pasakoja“), papildinys („batui“), būdo aplinkybė („tyliai taip tyliai – kad tikrovė neišgirstų“).

Fotografijoje tarsi iš galios pozicijos aukštesnis žiūrėjimo kampas eilėraštyje išverčiamas kaip sakymo subjekto, lyginant su kitais atlikėjais, visažinystė – jis mato ir girdi visą sceną, kai galva kalbasi su batu, žino, kad tikrovė jų neišgirsta, ir t. t. Visgi jo atskirtis nuo kitų atlikėjų pasireiškia tuo, kad jis kartu nedalyvauja toje scenoje. Nors eilėraštyje kalėjimas nėra tiesiogiai minimas, toks sakymo subjekto atskyrimas – viena iš tekste pasireiškiančių menamų ar psichologinių įkalinimo formų.

2.2. Galvos ir bato kaip kolektyvinio atlikėjo žiūros taškas

Eilėraštyje nuskeltos galvos ir bato pora – irgi laikytina kaip vienoje pokalbio visumoje dalyvaujanti dviejų priešybių harmonija.

Lyginant su fotografija, eilėraštyje nėra aišku, kieno tai galva, tačiau „nuskelta“ nurodo jos dirbtinumą, negyvumą, taip susiedama su fotografijos manekeno galva. Abiejuose tekstuose iškyla klausimas, kas ją nuskėlė. Kalbant apie batą, latviškas žodis kiek konkretesnis nei lietuviškasis „batas“ – tai tokia avalynės rūšis, kuri pagaminta iš tvirtos medžiagos (pvz., odos), turi kulną ir kietą padą bei apgaubia pėdą ne aukščiau kulkšnies. Tai reiškia, kad kaip ir fotografijoje pavaizduota, šis atlikėjas savo forma sukuria tuščią erdvę. Kitaip tariant, galva ir batas yra priklausomi nuo kitų atlikėjų.

Batą ir galvą skiria jų gebėjimai ir tai – jų psichologinio kalėjimo forma. Batas negali matyti ir kalbėti – eilėraštyje jis neišsijungia į pokalbį, o dėl „snukio“ /gyvuliškumo/ semos jo skleidžiami garsai nesudarytų loginių jungčių. Galva geba kalbėti ir, galima implikuoti, girdėti, tačiau nėra aišku, ar jos pasakojimo pagrindą sudaro regimi vaizdai, o gal ji tik dalinasi savo žiniomis. Savo pasakojimu galva racionalizuoja jutimais gautą informaciją, o batas, pat juos negalėdamas patirti, yra priklausomas nuo galvos pasakojimo. Tai lemia, kad jo ir galvos žiūros taškai sutampa.

2.2.1. Galvos žiūros taškas

Galva tampa antruoju sakymo subjektu eilėraštyje. Jos pasakojimo forma neatitinka žmogiškosios komunikacijos rišlumo standartų. Žvelgiant į pasakojimo konstrukciją, pradedant nuo priežastingumą nurodančio teiginio „nes nosgaliai neturi akių“, kurį po dvitaškio lydi paaiškinimas, pasakojimo aplinkybės gali būti dvejopos. Atkreipiant dėmesį, kad kitas pokalbio dalyvis yra tik vienas batas, o pasakojime vartojama daugiskaita „nosgaliai“, galva galimai dalijasi bendruoju teiginiu, kas vyksta batų priekiams neturint regėjimo organų. Antroji pasakojimo priežastis gali būti ta, kad galva, pradėdama savo pasakojimą nuo savo pranašumo konstatavimo, dalijasi savo matomais vaizdais. Abiem atvejais pasakojimo turinys atitinka sapnų logiką ir galva savo žiniomis priartėja prie visažinio sakymo subjekto.

Paaiškinimą sudaro trys dalys, kurių lygiavertiškumą žymi grafinė teksto raiška – juos skiriantys kabliataškiai. Viena vertus, pasikartojantys ir skiriantys kabliataškiai atitinka pasikartojančius ir skiriančius strypus. Kita vertus, siurrealistinis kodas leidžia tris kartus pasikartojimą sieti su turinyje atsirandančiomis erotinio geismo konotacijomis: „Pirmiausia vyro genitalijoms kaip visumai simboliškai reikšmingas šventasis skaičius 3“.⁸¹

⁸¹ Sigmund Freud, *Psichoanalizės įvadas. Paskaitos*, iš vokiečių k. vertė Austėja Merkevičiūtė, Vilnius: Vaga, 2009, p. 158.

I. „medžiai įsisupa į miegą, žibintai žvairuoja į mergaites languose ir į juodas tvoros smailės, nukreiptas į visą šią jaunystę“

Panašiai kaip „nosgaliai“ yra apibendrinantis žodis, pirmoje aiškinimo dalyje visi veikėjai: medžiai, žibintai, mergaitės, ir pagalbinės priemonės: tvoros smailės, langai, yra daugiskaitiniai, taigi, nekonkretūs. Nekonkretus yra ir vienaskaitinis „miegas“, nurodantis, kad sakymo laikas – naktis. Šioje situacijoje atlikėjų veiksmai – pasyvūs. Sangražinė dalelė žodyje „įsisupa“ rodo, kad medžių veiksmas nukreiptas į save, o žibintų veiksmą apibūdinantis latvių kalbos žodis „šķielēt“ yra intranzityvinis veiksmazodis, nereikalaujantis tiesioginio santykio su jokia objektu. Šis žodis gali reikšti tiek piktą žvairavimą, tiek erotinį žvilgčiojimą, tačiau pagal froidiškąją sapnų interpretaciją, didesnis dėmesys eilėraščio kontekste turėtų būti skiriamas antrajai reikšmei. Dėl nakties laiko, galima daryti prielaidą, kad žibintai – įjungti. Tai reiškia, kad priešingai nei medžiai ir veikiausiai miegoti besirengiančios mergaitės, žibintai yra „atsibudę“ ir „budrūs“. Pati tvora nėra antropomorfizuojama, bet jos figūra veikia kaip pagalbinė priemonė žibintams projektuoti geismo objektą ir analogiškai turi dvejopas konotacijas: „smailėmis“ pabrėžiamas jų atgrasumas, tačiau jų pailga vyriška forma bei kryptis link mergaičių įsirašo į erotiškumo izotopiją. Kol žibintai ir tvoros smailės yra atviroje lauko erdvėje, priešingoje situacijoje yra jų geismo objektas – mergaitės uždaroje patalpose. Jos „įkalintos“ langų rėmuose, todėl, viena vertus, privalo būti geismo objektu, kita vertus, lieka nepasiekiamos. Taigi, šios dalies „kalėjimas“ atsiranda per erdvinę skirtį ir erotines neįgyvendinamas projekcijas.

II. „štai, raudonplaukis berniukas atsibudęs atsisėda, tarsi kėsintųsi kažką sakyti, tarsi pagaliau būtų prasiskverbęs iki tiesos šerdies“

Antrojoje dalyje susilieja praėjusios dalies priešybės – berniukas, kaip mergaitės, yra jaunas, vidaus patalpose, tačiau savo vyriška gimine ir staigiu pozicijos pakitimu iš horizontalios į vertikalią (veiksmazodis „uzrausties“ reiškia atsibudus atsikelti iš miegojimo vietos, dažniausiai po sunkaus miego) primena erotiškumo konotaciją turinčius žibintus. Raudona plaukų spalva taip pat papildo galimybę lyginti berniuką su žibintais – viena vertus, kultūroje raudona spalva siejama su erotiškumu, kita vertus, tiek plaukai, tiek degantys žibintai primena ugnies liepsnas, kurias Freudas sieja su vyriškąja gimine. Be to, kultūriškai raudonplaukiai siejami su raganavimu, kitaip tariant, gebėjimu žinoti daugiau nei paprastus jautimus turintys žmonės. Šis siurrealistų vertinamas gebėjimas atskleisti tiesą – būdingas tik išrinktiesiems. Dėl to kad skirtingai nei ankstesnėje dalyje, kurioje vyrauja daugiskaita, čia berniukas yra individualus atlikėjas kaip vienintelis gebantis „regėti“ daugiau. Žymėtą individualumą galėtume sieti ir su paties eilėraščio sakytoju Ostupu – raudonplaukis.

Visgi šioje dalyje tiesiogiai matymą nurodo tik dalelytė „lūk“, kilusi į veiksmažodžio „lūkoties“, reiškiančio „žiūrėti, žvelgti, dairytis, žvalgytis“. Artimiausias vertimas į lietuvių kalbą galėtų būti „žiū“, tačiau „lūk“ skirtas atkreipti dėmesį, pabrėžti nebūtinai tik matomą, bet ir sakomą dalyką. Todėl antrajame paaiškinime, kaip ir visame eilėraštyje, matymas lieka periferiniu veiksmu, o centriniu – kalbėjimas.

Kalbėjimas nuo matymo skiriasi ir tuo, kad tai – aktyvesnis veiksmas, reikalaujantis pojūčių ir minčių racionalizavimo. Berniuką pažadino ne garsas, ne vaizdas, bet vidinis tiesos atradimo jausmas. O jausmas, kartu ir pati „tiesa“, abstrakčios prigimties: „tarsi“, „kažką“. Šiuo tiesos atradimo jausmu berniukas siejamas ne vien su prieš tai minėta stichija ugnimi, bet ir jai priešinga – vandeniu. Lyginimas „tarsi pagaliau būtų išsigraužęs iki tiesos šerdies“ asocijuojasi su, iš vienos pusės, ardančiu, iš kitos pusės – gyvu, tekančiu vandenimi. Ardumą ir gimdančiąją kaip dviejų – vyriškos ir moteriškos jėgos – priešybę jungiančiąją reikšmę turi ir pasakymas „tarsi kėsintusi kažką sakyti“. Pamorfermiui išvertus latviškąjį „grasītos“ būtų „grasintusi“. Nors šis sangrąžinis žodis latvių kalboje neturi neigiamos konotacijos, jis kilo nuo veiksmažodžio „grēsti“. Tad šis veiksmažodis turi tam tikros baugumo konotacijos, bet jo reikšmė taip pat susijusi su noru įvesti naują į tikrovę, arba kitaip, kai ką „pagimdyti“. Tačiau skirtingai nei praėjusios dalies „kalėjimu“, žibintams buvo leidžiama žiūrėti, bet jie negalėjo pasiekti geismo objekto. Berniuko „kalėjimas“ yra tai, kad jis yra sau „pasiekęs“ tiesą, bet jis negali kalbėtis apie ją su kitais. Prisimenant siurrealistinius literatūros pavyzdžius, Bretono *Pamišusi meilė* (nors knyga neversta į lietuvių kalbą, šis *l'amour fou* žodžių junginio vertimo variantas pasiūlytas Kęstučio Nastopkos⁸²) derina erotinio potraukio tematiką su staigiu suvokimu⁸³.

III. „tik plona užuolaida uždengia jų judesius“

Paskutiniojoje aiškinimo dalyje derinamas vienaskaitinis konkretumas su daugiaskaitiniu abstraktumu. Užuolaida yra viena, tačiau kas tie „jie“ arba „jos“ – nosgaliai, mergaitės ar kas nors kitas, neaišku. Taip pat lieka paslaptimi, apie kokius judesius kalbama, iš stebinčiojo perspektyvos ar jie vyksta vidaus, o gal išorės erdvėje.

Nepaisant to, užuolaidos plonumas gali pridengti vaizdą, bet tik dalinai ir laikinai. Ko ji negali padaryti – tai pridengti garso. Todėl užuolaida kaip kalėjimo skirties ženklas tarp stebinčiojo ir objekto – ne iki galo atliekanti savo funkcijos. Derindama abi lytis – vertikalumu užuolaida primena vyriškąją giminę, o gebėjimu apgaubti, dengti – moteriškąją, ji rodo galimą pasikeitimą, kieno nors „gimimą“.

⁸² Ramutė Rachlevičiūtė, „Siurrealizmas ir erotiškumo daigai Vytauto Kalinausko tapyboje“, *Colloquia*, Nr. 29, 2013, p. 130.

⁸³ André Breton, *L'Amour fou*, Paris: Gallimard, 1966.

2.3 Tikrovės žiūros taškas

Eilėraštyje kaip atskiras atlikėjas atsiranda tikrovė, kuri čia – autoritetinga figūra. Ji nėra visažinė kaip kalbėjimo subjektas ir iš dalies galva, taip pat nėra aišku, ar ji geba matyti ir kalbėti. Žinoma tik tiek, kad ji gali girdėti, tačiau neišgirsta. Nepaisant šių apčiuopiamų jutimų, ji turi didesnių gebėjimų – pakeisti realybę. Vokiškojoje filosofijoje ši skirtis tarp tikrovės ir realybės, kasdienėje vartosenoje sinonimiškų žodžių, daroma įvedant skirtingas reikšmes: tikrovė priartėja prie vokiečių kalbos „Wirklichkeit“, kuri susijusi su veiksmažodiu „wirken“ – (pa)veikti, daryti poveikį. O realybė susijusi su „faktiškumu“ ar „galimu“ realumu. Algirdas Julius Greimas papildo, kad kuomet realybė yra priklausoma nuo objekto prigimties (lot „res“ – objektas), tikrovė, arba „Wirklichkeit“, egzistuoja tada, kai subjektas ją paverčia galiojančia, arba kitaip – tikra (vok. „wirklich“ – tikras)⁸⁴.

Eilėraščio kontekste taip pat matyti, kad nei tiesa, nei realybė nesutampa su tikrove. Prisimenant siurrealizmo pavadinimo ištakas, tiesa yra „virš“ tikrovės, realybės, ji atskleidžiama individualiai.

Prisimenant Freudo teiginį, kad sapnai – tai vaizdiniai, pasakojantys apie žmogaus psichę ir jos nesąmonybę, sakymo subjekto kalbėjime esančių atlikėjų – nuskeltos galvos, bato, tikrovės – žiūros taškų pasakojimus galima laikyti sakymo subjekto nesąmoningos psichės „reportažu“. Grįžtant prie pastebėjimo apie skirtingus atlikėjų gebėjimus, jie atstovauja skirtingoms psichės dalims. Id – nesąmoninga dalis – tai aklas ir žmogiškai, racionaliai kalbėti negalintis batas. Ego, atsakinga už sprendimų priėmimą racionalizuojant jutimais įgytą informaciją – tai galva. O tikrovės autoritetinga figūra atstovauja superego. Tad nors sakymo subjektas tiesiogiai nedalyvavo veiksmo, šis veiksmas – tai pasakojimas apie jo nesąmonybę.

Be to, eilėraščio pasakojimas taip pat primena tai, kaip „gimsta“ fotografija, o kartu su ja – ir nauja fotografijos realybė. Lefrancq'o „Harmoningo kalėjimo“ fotografijos atveju, tai – sidabro želatinos atspaudas⁸⁵. Šviesa turi patekti į ribotą želatinos su sidabro druskų suspensija dengto popieriaus plotą, kuris laikinai uždengiamas užuolaidėlėmis. Vėliau šis popierius turi būti kelis kartus panardintas į vandenį užfiksuojant vaizdą. „Gimus“ fotografijai, jos kraštai tampa savotišku kalėjimo „rėmu“, pristatantys vienokią realybės versiją, bet ne visą tiesą.

Jungiant su „Trijų fotografijų“ analize ir Benjamino išvalgomis, ši Lefrancq'o fotografija turi aurą. O Ostupo eilėraštyje, kuriame plėtojamas sakymas yra esamuju laiku, atitinka

⁸⁴ Algirdas Julius Greimas, *Apie netobulybę*, iš prancūzų k. vertė Paulius Jevsejevas, Vilnius: Hubris, 2025, p. 41–42.

⁸⁵ Informacija apie Marcelio Lefrancq'o nuotrauką Izraelio muziejaus puslapyje: <https://www.imj.org.il/en/collections/224199-0> (žiūrėta 2026 05 11)

siurrealistinį siekį mene apčiuopti nesąmonybės buvimą čia ir dabar. Tai rodo, kad sakymo subjektas nėra atitolęs laiku ir erdve nuo pasakojimo, jį paverčiant dar labiau autentišku.

Išvados

Išanalizavus Ostupo kūrinius intersemiotinio vertimo samprata, išaiškėjo, kad verčiant fotografiją į žodinį tekstą, išverčiamos ne tik figūrų reikšmės, bet ir kultūrinė atmintis, siejama su ta fotografija. Vadinasi, per santykį tarp šių dviejų semiotinių kalbų aktualizuojama ne tik fotografijos figūratyvinė raiška, bet ir tai, kas „patenka“ į fotografiją per literatūrinius, autobiografinius ir kt. tekstus virstant į ją žiūrinčiojo perskaitomu ar pamatomu turiniu. Tai taip pat reiškia, kad Ostupo poezijoje galima įžvelgti daugiau nei vieną prototekstą ir ją laikyti vertimu kultūroje.

Pamačius fotografijas poetiniame tekste, kad ir pripažinto šiuolaikinio poeto, kyla klausimas, kokia tų fotografijų funkcija. Analizės parodė, kad fotografijos – tiek konkrečiai esančios, tiek virtualiai egzistuojančios per pavadinimus – įgyja poetinę funkciją, ir yra neatskiriamas poetinio teksto semantinio universumo dėmuo.

Žodis gali būti skaitomas, klausomas ar kalbamas, todėl „Trys fotografijos“ leidžia kalbėti apie poezijos kūrinio intermedialią prigimtį. Viena vertus, esantį santykį tarp žodinio teksto ir fotografijų galima laikyti vizualiosios poezijos išraiška. Kita vertus, kadangi fotografijos tekstas skaitomas akimis, šioje poemoje pabrėžiamas ir žodinio teksto vizualumas, jo grafinis pobūdis. Laikant fotografiją vizualaus meno tekstu, tolesnę poemos „Tris fotografijas“ interpretaciją galima būtų pasukti dar vienu kampu ir laikyti ją fotomontažu.

Tikriausiai daugelis eilėraščių „Marcel Lefrancq, *Prison Harmonieuse*, 1938“ bandytų analizuoti kaip ekfrazę. Šia sąvoka darbe nebuvo vartojama, nes vertimo semiotikoje ji suvokiama kaip viena iš galimų semiotinio vertimo formų. Eilėraščio analizė parodė, kad nors Lefrancq'o fotografija „Harmoningas kalėjimas“ perkeliama iš fotografijos į literatūros mediją, eilėrašties išsaugo fotografinio vaizdo logiką. Todėl mano interpretaciniu žvilgsniu šį Ostupo žodinį eilėraščių galima laikyti ne tik fotografijos vertimu, bet tam tikra prasme pačia žodine fotografija.

Ostupo kūrinių analizė daugiausia dėmesio skyrė intersemiotiniam vertimui, šiek tiek – interkalbiniam vertimui, aptariant Ostupo originalius tekstus ir Norkūno bei savo pačios vertimus iš latvių kalbos. Tačiau analizė palietė ir paskutiniąją iš Jakobsono išskirtų vertimo rūšių – intrakalbinį vertimą. Turint omeny, kad kūriniai buvo pateikti lietuvių kalba, analizėje neišvengta mano pačios „autorinio vertimo“, kur savais žodžiais aiškinau vertimų prasmę. Neišverčiamas reikšmės verčiau remdamasi savo kultūrine atmintimi, prisitraukdama lietuvių filologijos, semiotikos studijose ir kituose kontekstuose įgytą informaciją. Ir galiausiai, pats analizės tekstas, kaip sakytų Lotmanas, patenka į Ostupo eilėraščių kaupiamą atmintį.

Literatūros sąrašas

1. Jakobson, Roman, „On Linguistic Aspects of Translation“, in: *On Translation*, ed. by Reuben A. Brower, London: Harvard University Press, 1959, p. 232–239.
2. Ločmele, Laimdota, „Literatūrkritiskais naratīvs latviešu dienas presē“, Rīga: 2013, internetinė nuoroda: <https://dspace.lu.lv/server/api/core/bitstreams/900e1b0d-d415-493a-a874-76b09f8bb764/content> (žiūrėta 2026 05 11)
3. Lotman, Jurij, *Kultūros semiotika*, sudarė Arūnas Sverdiolas, iš rusų k. vertė Donata Mitaitė, Vilnius: Baltos lankos, 2004.
4. Marais, Kobus, Kalevi Kull, „Biosemiotics and translation studies: Challenging ‘translation’“, in: *Border crossings: Translation studies and other disciplines*, ed. by Yves Gambier, Luc van Doorslaer, Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2016, p. 169–188.
5. Monticelli, Daniele. „From Modelling to Untranslatability: Translation and the Semiotic Relation in Y. Lotman’s Work (1965–1992)“, *Acta Slavica Estonica*, Nr. 9, 2017, p. 15–35
6. Popovič, Anton, „Aspects of Metatext“, *Canadian Review of Comparative Literature*, vol. 3, Nr. 3, 1976, p. 225–235.
7. Sūtiste, Elin, „Intersemiotic translation“, in: *Handbook of Translation Studies*, ed. by Yves Gambier & Luc Van Doorslae, Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2023, p. 127–134.
8. Torop, Peeter, *Total translation: Types of translation processes in culture*, edited, translated, and published by Bruno Osimo, 2026.

Šaltinių sąrašas

1. Benjamin, Walter, „A Short History of Photography“, translated by Stanley Mitchell, *Screen*, vol. 13, Issue 1 (Spring), 1972, p. 5–26.
2. Benjamin, Walter, *Berlin Childhood around 1900*, translated by Howard Eiland, Cambridge, Massachusetts, London, England: Harvard University Press, 2006.
3. Benjamin, Walter, *Illuminations*, New York: Schocken Books, 2007.
4. Benjamin, Walter, *Nušvitimai*, iš vokiečių k. vertė Laurynas Katkus, Vilnius: Vaga, 2005.
5. Benjamins, Valters, „Stereoskops“, no vācu valodas tulkojis Artis Ostups, 2011, internetinė nuoroda: <https://satori.lv/article/stereoskops> (žiūrėta 2026 05 11)
6. Breton, André, *L'Amour fou*, Paris: Gallimard, 1966.
7. Dempsey, Amy, *Siurrealizmas*, iš anglų k. vertė Irena Jomantienė, Vilnius: Kitos knygos, 2022.

8. Freud, Sigmund, *Psichoanalizės įvadas. Paskaitos*, iš vokiečių k. vertė Austėja Merkevičiūtė, Vilnius: Vaga, 2009.
9. Greimas, Algirdas Julius, *Apie netobulybę*, iš prancūzų k. vertė Paulius Jevsejevas, Vilnius: Hubris, 2025.
10. Informacija apie Franzo Kafkos nuotrauką Leo Baeck instituto svetainėje:
<https://www.lbi.org/griffinger/record/219394> (žiūrėta 2026 05 11)
11. Informacija apie Marcelio Lefrancq'o nuotrauką Izraelio muziejaus puslapyje:
<https://www.imj.org.il/en/collections/224199-0> (žiūrėta 2026 05 11)
12. Internetinis latvių kalbos žodynas <https://tezaurs.lv/>
13. Internetinis latvių kalbos žodynas <https://www.letonika.lv/>
14. Kafka, Franz, *Laiškas tėvui*, iš vokiečių k. vertė Antanas Gailius, Vilnius: Alma littera, 2009.
15. Kafka, Franz, *Pražuvėlis (Amerika)*, iš vokiečių k. vertė Teodoras Četrauskas, Vilnius: Vaga, 2023.
16. Kafka, Franz, *Šakalai ir arabai: pasakojimai apie gyvūnus*, iš vokiečių k. vertė Teodoras Četrauskas, Vilnius: Vaga, 1999.
17. Klioštoraitytė, Rasa, „P. P. Pasolini'o poezijos vertimo problematika“, *Vertimo studijos*, Nr. 1, 2017, p.104–112.
18. Krauss, Rosalind, „The Photographic Conditions of Surrealism“, *October*, vol. 19 (Winter, 1981), 1981, p. 3–34.
19. „Latvju teksti“ 2014 m. poemų konkurso aprašas:
<https://www.punctummagazine.lv/2014/08/15/latvju-tekstu-dzejas-balvas-2014-un-poemu-konkursa-nominacijas/> (žiūrėta 2026 05 11)
20. Le Marec, Yannick, „Les portraits de Walter Benjamin (3)“, 2023, internetinė nuoroda:
<https://parmotsetparimages.com/2023/11/19/les-portraits-de-walter-benjamin-3/> (žiūrėta 2026 05 11)
21. Lotman, Jurij, „Portretas“, iš rusų k. vertė Inga Vidugirytė, *Semiotika*, vol. 17 t., 2022, p. 32–58.
22. Ostups, Artis, *Gestai ir kt. eilėraščiai*, iš latvių k. vertė Dominykas Norkūnas, Vilnius: Bazilisko ambasada, 2023.
23. Ostups, Artis, *Variācijas par mēness tēmu*, Ryga: Neputns, 2022.
24. Ostups, Artis, *Žesti*, Ryga: Neputns, 2016.
25. Prancūzų akademijos žodyno straipsnis „harmonie“: <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9H0201> (žiūrėta 2026 05 11)
26. Rachlevičiūtė, Ramutė, „Siurrealizmas ir erotiškumo daigai Vytauto Kalinausko tapyboje“, *Colloquia*, Nr. 29, 2013, p. 127–137.

27. Visuotinės lietuvių enciklopedija, <https://www.vle.lt/straipsnis/poema/> (žiūrėta 2026 05 11)
28. Wagenbach, Klaus, *Franz Kafka: Pictures of a Life*, translated from the German by Arthur S. Wensinger, New York, Toronto: Pantheon Books, 1984.

Summary

This paper demonstrates how intersemiotic translation functions as a mechanism for generating meaning in the work of the contemporary Latvian poet Artis Ostups. The concept of intersemiotic translation was first introduced by Roman Jakobson and nowadays refers to translation between different sign systems. The paper draws on contemporary Tartu School of translation semiotics, Juri Lotman’s cultural semiotics, Anton Popovič’s model of literary communication, Sigmund Freud’s psychoanalysis, and the aesthetics of surrealism. To demonstrate the meaning created by the relationship between the translation of different semiotic languages (verbal and photographic) into one another, two works are analysed: the long poem “Three Photographs” and poem “Marcel Lefrancq, *Prison Harmonieuse*, 1938.”

“Three Photographs” consists of childhood photographs of three writers: Franz Kafka, Walter Benjamin, and Artis Ostups, and of written verbal text. The three main gazes (points of view) in the long poem are those of the photographer, the subject of enunciation interpreting the photographs, and the reader of the long poem. The photographer’s gaze, by transforming the reality of the world into the reality of the photograph, constructs a view and creates an image of the subject according to prevailing cultural norms. The subject of enunciation, who reads and interprets the photographs, sees in them not only the figures depicted but also what falls within the same cultural semiosphere. By viewing the juxtaposed photographs of three different writers, the reader of the long poem is allowed to form the impression that they belong to the same literary canon, the foundation of which is potentially surrealist.

In “Marcel Lefrancq, *Prison Harmonieuse*, 1938”, the photograph functions virtually, with the title specifying the exact photograph by the Belgian surrealist photographer. Based on the opposites at work in psychoanalysis, the concreteness of visual dreams and the abstractness of the free association method that interprets them through words, one can describe the translation that takes place in Ostups’ poem as a written version of Lefrancq’s photograph. The invariants of the photograph (the anticipated observer/subject of enunciation, the severed head, the shoe, the bars) recur in the poem. The variants that appear in the poem (which, according to Freud’s method of dream analysis, arose through associations or hidden meanings) are perceived as a transposition of the photograph into text.

The analysis shows that photographs, both physically present and virtually existing, acquire a poetic function and become an integral part of the poetic text. Not only are the meanings of the figures within them translated, but also the cultural memory that “enters” the photograph due to the viewer’s existing knowledge.