

IV. MŪSŲ VERTIMAI / NASZE PRZEKŁADY

Žurnalas "Respectus Philologicus" 2006 metų 9 (14) numeryje paskelbė Jurijaus Tynianovo straipsnius, skirtus kino teorijai. Šiame numeryje publikuojamas Tynianovo straipsnio "Apie kino pagrindus" vertimas. Vertė, įžanginį straipsnį bei komentarus parašė Natalija Arlauskaitė.

JURIJUS TYNIAOVAS: LITERATŪRINĖ KINO TEORIJA II

Pirmą kartą Jurijaus Tynianovo straipsnis "Apie kino pagrindus" buvo paskelbtas 1927 m. rusų formalistų rinktinėje "Kino poetika" (*Поэтика кино*. Под ред. Б. М. Эйхенбаума. Москва-Ленинград: Кинопечать, 1927). Kai kurie rinkinio straipsniai buvo vėliau perspausdinti, tačiau ne visi. Svarbu yra tai, kad rinktinė *kaip visuma* yra unikalus (galimos) kino teorijos raidos dokumentas. Šis lingvistiškai orientuotos ir opo-nuojančios ankstyvajai kino fenomenologijai kino teorijos užtaisais dėl gerai žinomų formalizmo likimo aplinkybių "sprogo" tik septintajame dešimtmetyje Jurijaus Lotmano darbuose, kuomet buvo atsiradę ir kitokių atramų. Vakarai susipažino su rinkinio autorių idėjomis aplinkiniais keliais – Prahos mokyklos (daugiausia Romano Jakobsono veikiamo Jano Mukafovský'o) darbų dėka arba jau daug vėliau, kai atskirų straipsnių vertimus pradėjo skelbti tokie žurnalai, kaip *Screen* (pvz., Eikhbaum 1974) ir kai Herbert Eagle (1981) parašė studiją "Rusų formalistų kino teorija", kurios didžiąją dalį sudarė "Kino poetikos" straipsnių vertimai, papildyti Jakobsono straipsniu "Kino nuopuolis?".

Pakartotinai "Kino poetika" buvo išleista tik 2001 m. kartu su straipsniais apie ją. Tačiau šis Rusijos dailės istorijos instituto leidinys yra sunykiai prieinamas ir žinomas tik specialistams.

Rinktinėje surinkti darbai turėjo sykiu ir pristatyti tuometinę teorinę kino mintį, ir pasiūlyti naujų kino teorijos plėtojimo kelių. Sistemingos šių naujų kelių paieškos prasidėjo tada, kai tuometiniame Leningrado Meno istorijos institute, kuriame nuo 1920 m. dirbo Borisas Eichenbaumas, Jurijus Tynianovas, Borisas Kazanskis ir kiti artimi formalistams mokslininkai, 1925 m. susiformavo naujas padalinys – Kino komitetas. Šio instituto Kino fakultete Eichenbaumas ir Tynianovas skaitė bendrą kursą "Bendrosios kino teorijos". Tuo pačiu metu, nuo trečiojo dešimtmečio pradžios, dauguma Kino komiteto darbuotojų ir rinktinės autorių aktyviai spausdinosi periodikoje, ypač specializuotame leidinyje "Kinas" (*Кино*), kuriame dažniausiai ir pasirodydavo pradiniai jų apmąstymai. Tynianovas, Viktoras Šklovskis ir Andrianas Piotrovskis patys rašė scenarijus. Piotrovskis nuo 1928 iki 1937 metų vadovavo Lenfilmo kino studijai.

Šis kontekstas yra svarbus ne tik kino teorijos institucionalizavimui. Jis būtinas tam, kad suprastume, kokia idėjų konfigūracija supo Tynianovo "kino pagrindų" sampratą.

Į kokį ratą patenka Tynianovo kino pagrindų aptarimas? Nedidelį įžanginį žodį parašė įtakingas kino kritikas Kirilas Šutko (jis taip pat yra Tynianovo straipsnyje minimos Bela Balázs'o

¹ Versta iš: ТЫНЯНОВ, Юрий. 1977. *Поэтика. История литературы. Кино*. Москва: Наука.

knygos „Regimas žmogus” vertėjas). Rinkinio sudarytojas ir redaktorius Eichenbaumas pirmąją įdėjo savo studiją „Kino stilistikos problemos”, toliau ėjo Tynianovo straipsnis ir iš karto po jo – panašaus pavadinimo Kazanskio „Kino prigimitis”. Po trumpiausio visame rinkinyje Šklovskio straipsnio „Poezija ir proza kinematografijoje” įdėtas Piotrovskio „Apie kino žanrų teoriją”, o rinkinis baigiasi dviejų kino operatorių Jevgenijaus Michailovo ir Andrejaus Moskvino bendru darbu „Kino operatoriaus vaidmuo kuriant filmą”.

Vien jau straipsnių pavadinimai ir jų išdėstymo tvarka rodo du reikšmingus dalykus. Viena vertus, kolektyvinio darbo tikslas yra ambicingas – nusakyti kino kaip savarankiškos meno rūšies savitumą sukūrus naują discipliną. Tą patį tikslą atitinka ir bendros formalistinės nuostatos. Kita vertus, kino savitumo paieškos yra susijusios su stiliaus, meno kalbos bei meno formų kaitos problematika. Šios sritys yra ir paties Tynianovo straipsnio kertiniai akmenys. Priešpaskutiniame 13 skyrelyje jis rašo: „Šiame straipsnyje noriu tik *iškelti* klausimus: 1) siužeto ir stiliaus santykio kine; 2) kino žanrų apibrėžimo pagal siužeto ir stiliaus santykį”. Ir vienas, ir kitas yra platesnių – meno (arba meno kalbos) reikšmių formavimo(si) – problemų dalys.

Ir meno kalbos specifika, ir stilius, ir žanrų kitimo principai buvo vieni svarbiausių Tynianovo, Eichenbaumo ir Šklovskio literatūros tyrinėjimų objektų. 1927 m., kai pasirodo „Kino poetika”, jie jau yra parašę arba rengia savo svarbiausius darbus². Tynianovas – knygas „Poetinės kalbos problema” (1924) bei „Archaistai ir Puškinas” (1926), straipsnius „Dostojevskis ir Gogolis (apie parodijos teoriją)” (1921), „Literatūros

faktas” (1924), „Apie literatūros evoliuciją” (1927) ir kt. Eichenbaumas – „Kaip padarytas Gogolio *Apsiaustas*” (1918), „Rusų lyrinio eilėraščio melodika” (1922), „Ana Achmatova. Analizės bandymas” (1923), „Literatūra: teorija, kritika, polemika” (1927), „Mano metraštis” (1929), į kurį įėjo tokie svarbūs straipsniai, kaip „Literatūrinė buitis”, „Literatūra ir rašytojas” ir kt. Šklovskis – „Sterno *Tristramas Šendis* ir romano teorija” (1921), „Apie prozos teoriją” (1925), „Literatūra ir kinematografas” (1923), „Jų nūdienu” (1927), „Medžiaga ir stilius Levo Tolstojaus romane *Karas ir taika*” (1928), „Maskvos gyventojas Matvejus Komarovas” (1929) ir kt.

Pagrindines šių trijų autorių idėjas, svarbias ir kino studijoms, galima būtų suformuluoti taip:

- bet kuri meno kalba yra savarankiška raiškos priemonių ir jų sąveikos sistema;
- kūrinių ar kūrinių grupės dinaminė raiškos priemonių konstrukcija yra tas lygmuo, kuriuo kūrinys ar kūrinių grupė dalyvauja meno rūšies istorijoje;
- ši konstrukcija gali būti vadinama ir stiliumi, ir žanru, ir jų sąveika priklausomai nuo to, apie ką yra kalbama: apie raiškos būdą, kūrinių tipą (čia svarbus yra siužetas arba jo nebuvimas santykyje su stiliumi) ar tų tipų kaitą. (Apie tai, kaip vienos meno rūšies stilius ir žanras „konvertuojami” į kitos meno rūšies stilių ir žanrą, žr. Tynianovo straipsnio „Apie kino pagrindus” 14 skyrelį);
- meno formų kaita įsivaizduojama kaip procesas, kuris vyksta ne paveldimumo tiesiąja, o pagal sudėtingą trajektoriją, į kurią yra įtraukiami gretimų sekų elementai (Šklov-

² Toliau nurodomi pirmosios publikacijos metai.

skio žodžiais, sūnus paveldi ne iš tėvo, o iš dėdės). Pavyzdžiui, buitiniai laiški ima funkcionuoti kaip literatūrinė forma (Tynianovo pavyzdys). Būdami pirmaisiais diskursyviųjų formų sociologais, formalistai atkreipė dėmesį į menų statuso kitimo dinamiką, grįstą taip pat raiškos plotmės ypatumų. Pavyzdžiui, kinas, nebuves iš pradžių suvokiamas kaip menas, ilgainiui įgauna meno statusą todėl, kad, anot Eichenbaum, “skirtingomis epochomis vienas ar kitas menas siekia tapti masiniu ir semiasi įkvėpimo iš sinkretizmo patoso, siekdamas pasiglemžti kitų menų elementus. <...> Toks savo pradinėje studijoje ir buvo kinas” (Эйхенбаум 2001, c. 16).

Raiškos plotmė, diskursyvinė kūrinio tvarka arba stilius, kalbėdami apie kuriuos formalistai polemizavo pirmiausia su ankstyvąja kino fenomenologija, per pastaruosius 20-30 metų vėl pateko į įvairiomis teorijomis besiremiančių autorių, rašančių apie kiną, dėmesį. Tai ir intuityvus formalizmas (Burch 1973 [1969]), ir nuoseklus formalizmas, paveiktas kognityvistikos (Bordwell 1989; Bordwell 1997), formalizmas, perskaitytas per platesnę semiotikos tradiciją (Levina 2005), fenomenologija, išaugusi iš struktūralizmo ir semiotikos (Ямпольский 2004), kino technologijos (Salt 1992) ir industrijos (Bordwell *et al* 1985) istorija ir kt. Ypač aktuali raiškos tvarkos/stiliaus/diskurso problematika tampa norint surasti tokių kūrinių, priklausančių skirtingoms meno rūšims, lygmenį, kuriame būtų korektiškas jų gretinimas, pavyzdžiui, literatūros kūrinių ekranizacijų atveju (Stam 2005; Levina 2005; Arlauskaitė 2006).

Praėjus daugiau kaip šimtmečiui nuo kino atsiradimo ir kritinio diskurso formavimosi pradžios išryškėja tam tikras dėsningumas. Diskusijų apie kino stilių/ raiškos plotmę suaktyvėjimas žymi tuos periodus, kuomet santykis tarp to meto kino kanono ir bet kurios “naujosios bangos” tampa intensyvus ir (abipusiai) konfliktinis ir industriniame, ir metadiskurso lygmenyje, kitaip tariant – kuomet kanonas byra ar kvestionuojamas.

XX a. trečiajame dešimtmetyje ima formuotis kino kaip savarankiškos meno formos suvokimas, kinas iš balaganinio tipo pramogos³ kyla menų hierarchijos laiptais. Kartu vyksta ir alternatyvių poetikų, alternatyvių raiškos būdų ir galimybių aptarimas. Po Antrojo pasaulinio karo ir Holywoodo karaliavimo epochos plūsteli autorinio kino banga, sužadindusi autorių strategijų gynimą bei reflektavimą ir pasibaigusi autorinio kino sutapatinimu su elitiniu. 8-9-ojo dešimtmečio aukštųjų kanonų griūtis, sutapusi su poststruktūralistinės minties paplitimu, išprovokavo atrodytų visiškai priešingus reiškinius – semantinę Holywoodo aukso amžiaus reabilitaciją (savotišką atsaką “*auteurizmui*” ir jo apmąstymui) ir “mažųjų”, kino ir kino tyrinėjimo/kritikos pramonės nepastebėtų, kino poetikų nagrinėjimą. Tebesitęsiantis kanono išsisiūbavimas pasitarnavo ir literatūros kūrinių ekranizacijų studijoms šiuo svarbiu aspektu: kanono (pirmiausiai literatūrinio kanono literatūrocentriškose kultūrose) galios panaikinimas atšaukė ir “ištikimybės” literatūros kūriniui retoriką, o tuo pačiu atlaisvino raiškos plotmės analizę nuo įsipareigojimų miglotam “turiniui”.

Tai ir yra tas taškas, kuriame grįžimas prie plėtojusių raiškos patoso diskursą formalistų patirties tampa ypač vaisingas.

³ “Kinas <...> iki pat pastarųjų metų tebebuvo žemas ir vulgarus žanras, kažkoks meno išvisa ar surogatas, kažkas tarp cirko ir radijo” (Казанский 2001, c. 60).

Kalbant apie Tynianovą ir kitus rinkinio “Kino poetika” autorius, svarbu prisiminti, kad akademinis bendravimas vyko ne tik (ir ne tiek) publikacijų dėka. Tai buvo intensyvus, beveik kasdienis asmeninis bendravimas, kurį papildė susirašinėjimas. Viešos ir specialios paskaitos, seminarai ir disputai tuo metu buvo įprasta, reguliari ir dažna akademinės raiškos forma. Todėl straipsniuose skelbiamos idėjos dažniausiai jau būdavo ne kartą aptartos ir gerai žinomos kolegoms. Taip susikūrė toks akademinės komunikacijos “tankis”, kaip pasakytų Tynianovas, kai skirtingų autorių frazės ar net pastraipos tampa tarsi abipusėmis citatomis. Tai atsispindi ir komentaruose.

Kelios pastabos dėl vertimo ir komentarų principų.

Tynianovas dažnai sinonimiškai vartoja žodžius “reikšmė” (*значение*) ir “prasmė” (*смысл*). Tai ypač akivaizdu būdvardinėse konstrukcijose, kuriose įmanomi tokie deriniai: *смысловой знак (кадра), смысловой факт, смысловая вещь* ir net *смысловое значение*. Greta egzistuoja ir *смысл*, ir *значение*: *значение крупного плана, значение диафрагмы* ir pan. Dažnai *смысловой* būtų korektiška versti kaip “reikšminis”, “semiotizuotas” ar tiesiog “reikšmė”, tačiau tuomet išnyktų terminijos vartojimo specifika kartu su terminologinių paieškų atmosfera. Todėl vertime vadovautasi tokiu principu: *значение* visuomet verčiama kaip “reikšmė” (būdvardis – atitinkamai), *смысловой* – visuomet “prasminis”, o *смысл* – dvejetainiai: ir “prasmė”, ir “reikšmė”, priklausomai nuo konteksto, bet tokių atvejų nėra daug.

Kaip ir pirmojoje Tynianovo darbų publikacijos dalyje, komentarų kontekstas yra trejopas: (i) laikmečio kino praktikos ypatumai; (ii) sąsajos su Tynianovo literatūros studijomis; (iii)

sąsajos su kitų formalistų literatūros ir kino studijomis.

Žvaigždutėmis pažymėtos Jurijaus Tynianovo išnašos, skaičiais – mano.

Apie kino pagrindus

1

Kinematografo išradimas buvo sutiktas taip pat džiaugsmingai, kaip ir gramofono. Tai buvo pirmykščio žmogaus, pirmąkart pavaizdavusio leopardo galvą ant durklo ir kartu išmokusio pradurti savo nosį pagaliuku, džiaugsmas. Žurnalų sukeltas triukšmas buvo panašus į laukinių, giesmė pasitinkančių šiuos pirmuosius išradimus, chorą.

Tikriausiai pirmykštis žmogus greitai įsitikino, kad pagaliukas nosyje yra ne kažin koks išradimas, tačiau bet kuriuo atveju jis tai suprato greičiau, nei europietį apėmė nevilts dėl gramofono. Tai atsitiko tikriausiai ne tiek dėl to, kad kinematografas yra technika, kiek dėl to, kad kinas yra menas.

Pamenu nuogaštavimus, esą kinas yra plokščias ir bespalvis. Neabejoju, kad pirmykštį išradėją, pavaizdavusį leopardo galvą ant durklo, aplankė kritikas, nurodęs menką atvaizdo panašumą, vėliau – kitas išradėjas, pataręs pirmajam prikljuoti prie atvaizdo tikrą leopardo kailį ir įdėti tikrą akį. Bet, matyt, kailis prastai lipo prie akmens, o iš nerūpestingai nupieštos leopardo galvos gimė raštas, nes nerūpestingumas ir netikslumas ne kenkė, o *padėjo* piešiniui tapti ženkle. Antrojo tipo išradėjų sėkmė paprastai nelydi – ir kinetofono⁴, ir stereoskopinio bei spalvoto kino perspektyva žavi mus menkai. Todėl, kad tikro leopardo visgi nebus, o ir todėl, kad su tikraisiais leopardais menas neturi nieko bendra. Menas,

⁴ Žr. (Tynianovas 2006) išnaša 10.

kaip ir kalba, siekia savųjų priemonių abstrahavimo. Todėl ne kiekviena priemonė tinka.

Kai žmogus vaizdavo žvėries galvą ant durklo, jis ne tik vaizdavo, tai suteikdavo jam magišką narsą – jo totemas buvo šalia, ant jo durklo, jo totemas įsimeigdavo į priešo krūtinę. Kitaip tariant, piešinys turėjo dvi funkcijas: reproduktyviąją materialiąją ir magiškąją. Leopardo galva atsitiktinai atsidūrė ant visos genties durklų – taip ji tapo skiriamuoju savo ir priešų ginklo ženklų, tapo mnemoniniu ženklu, o vėliau – ideograma, raide. Kas atsitiko? Įsigaliojo vienas iš atsitiktinumų, o kartu pakito [ženklų] funkcijos.

Toks yra ir technikos priemonių kelias į meno priemones. Gyvoji fotografija, kurios pagrindinis vaidmuo – panašumas į vaizduojamą gamtą, tapo kino menu. Kartu įvyko visų priemonių funkcijų kaita – tai jau nebėra tiesiog priemonės, o priemonės, paženklintos meno. Ir čia kino “skurdumas”, jo plokštiškumas ir bespalviškumas tapo teigiamomis priemonėmis, tikromis meno priemonėmis, lygiai taip pat, kaip kad senovinio totemo netobulumas ir primityvumas tapo teigiamomis priemonėmis kelyje į raštą.

2

Kinetofono, stereoskopinio kino išradimai – tai išradimai, priklausantys pirminei kinematografo stadijai, jie atliko reproduktyvią materialiąją funkciją, sukūrė “fotografiją kaip tokią”. Jie remiasi ne kadru daiktu, pažymėtu tam tikro praminio ženklo, priklausančio nuo visuminės kadru dinamikos, bet kadru kaip tokiu.

Tikriausiai žiūrovai pajus didelį panašumą, kai pamatys stereoskopiniame kine trimates [бв-

нук.тбе] pastatų sienas ir trimačius veidus, bet tūringumas, kurį montažo dėka pakeičia taip pat tūringumas, trimačiai veidai, užplaukiantys vienas ant kito trimačiai veidai, – atrodytų netikrovišku chaosu, sudarytu iš paskirų tikroviškumų⁵.

Tikriausiai gamta ir žmogus, nuspalvinti natūraliomis spalvomis, būtų labai panašūs į originalą, tačiau stambus milžiniško natūraliai nuspalvinto veido planas būtų nenatūralus, siaubingas ir niekam nereikalingas, kaip nudažyta statula su mechaniškai judančiomis akimis. Jau nekalbant apie tai, kad spalva išstumia vieną svarbiausių stilistinių priemonių – vienspalvės medžiagos apšvietimų kaitą.

Idealusis kinetofonas turėtų taikyti toki velniškai tikslų montažą, kurio dėka veikėjai skleisėtų reikalingus jiems (ir nereikalingus kinui) garsus visiškai nepriklausomai nuo medžiagos plėtotės dėsnų. Būtų sukurtas ne tik nereikalingu kalbų ir garsų chaosas, bet jis padarytų netikroviška ir įprastą [законную] kadru kaitą.

Pakaktų įsivaizduoti užslinkimo priemonę, kuomet kalbantysis prisimena kitą pokalbį, kad liktume abejingi šiam garbingam išradimui. Kino “skurdumas” yra jo konstrukcinis principas. Dievaži, seniai laikas liautis kartojus skystą komplimentą “Didysis Nebylulis”. Juk mes nesisiejojame, kai nerandame prie eilėraščių jų apdainuojamų damų portretų, ir niekas nebando vadinti poezijos “Didžiąja Aklaja”. Kiekvienas iš menų naudoja kurį nors vieną juslinio pasaulio elementą kaip pagrindinį, konstrukcinį, kitus – pateikia po jo ženklų kaip menamus. Taip regimi, tapybiniai vaidiniai nėra šalinami iš poezijos,

⁵ Antrindamas Tynianovui Eichenbaumas (2001, c. 25) rašė, kad “garsusis ‘natūralumas’ yra tik vienas iš galimų stilių ir nė kiek ne mažiau sutartinis, nei visi kiti. <...> [N]atūralizmas kine yra ne mažiau sutartinis, nei natūralizmas literatūroje arba teatre”. Diskusiją apie įvairias tikroviškumo konstrukcijas Tynianovo ir Eichenbaumo dvasia pratęsė Jurijus Lotmanas, teigdamas, kad Puškinas “Eugenijaus Onegino” spontaniškumo, neliteratūriškumo iliuzija kūrė pabrėžtinai literatūrinėmis priemonėmis. Daugiau apie literatūrinės tikroviškumo konstrukcijas žr. (Arlauskaitė 2005/2006).

bet jie įgauna ypatingą kokybę ir vietą: aprašomojoje XVIII a. poemoje visi gamtos reiškiniai neįvardijami, o, tarkim, „aprašomi“ metaforiškai, per sąsajas ir asociacijas su kitomis eilėmis. Vietoj „Arbata, pilama iš arbatinuko“ tokioje poemoje rastume: „Kunkuliuojanti kvapni srovė trykšta iš spindinčio vario“. Toku būdu tapybiniai, regimi vaidiniai čia nėra pateikti, jie suteikia motyvaciją daugelio prasminių sekų sąsajoms – jų dinamiką grindžia minama mįslė. Neverta nė minėti, kad pateiktoje sekoje taip aptinkame ne tikrus, regimus vaidinius, o žodinius, kuriems yra svarbūs prasminiai žodžių atspalviai ir jų žaismas, o ne patys daiktai. Jei į žodines sekas mes įdėtume tikrus daiktus, gautume daiktų chaosą ir tiek.

Taip pat ir kinas naudoja žodžius tik kaip motyvaciją kadrų sekai arba kaip elementus, turinčius svarbą – kontrastinę arba iliustratyvią – tik santykiyje su kadru; ir jei kinas būtų prisodrintas žodžių – jis virstų žodžių chaosu ir tiek.

Kinui kaip menui daugiau nebereikia tiesiog išradimų, jam reikia techninių priemonių, tobulinančių jo duotybes, atrinktų pagal jų suderinamumą su pagrindinėmis kino priemonėmis. Gau name kino ir technikos sąveiką priešingą tai, kokia buvo pradžioje: dabar jau pats menas *stumia* technines priemones, atrenka jas savo kelyje, keičia jų paskirtį, funkcijas ir pagaliau atmeta, - o ne technika stumia prie meno.

Kino menas jau turi savo medžiagą. Ši medžiaga gali keistis, tobulėti ir tiek.

3

Kino „skurdumas“, jo plokštiškumas, jo bespalviškumas iš tiesų yra jo konstrukcinė esmė; naujos priemonės nesiformuoja kaip pastarosios priedas, bet yra jos sukuriami, išauga iš jos. Kino plokštiškumas (tai neatima iš jo perspektyvos) – techninis „trūkumas“ – duoda menui teigiamą konstrukcinį principą: kelių vizualinių sekų si-

multaniškumą (vienalaikiškumą), kurio pagrindu gimsta visiškai naujas gesto ir judesio supratimas.

Visi mes gerai pažįstame užslinkimo efektą: matome popierių su ryškiai išpaustomis raidėmis; raidės blunka, popieriaus kontūrai nyksta, iš jo pasirodo naujas kadras – judančių figūrų kontūrai, palaipsniui jie ryškėja ir pagaliau visiškai išstumia kadra su raidėmis. Aišku, kad tokia kadrų kaita galima tik plokštumoje; jei kadrai būtų erdviniai, reljefiniai, šis jų persisunkimas, jų simultaniškumas būtų buvęs neįtikinamas. Tik šio simultaniškumo dėka įmanoma tokia kompozicija, kuri ne tik reprodukuoja judesį, bet pati yra sukurta pagal šio judesio principus. Šokis gali būtų pateiktas kadre ne tik kaip „šokis“, bet kaip „šokantis“ kadras – aparato judėjimo arba kadro judėjimo būdu – tokia kadre viskas linguoja, vieni žmonės šoka ant kitų. Taip perteikiamas ypatingas erdvės simultaniškumas. Kūno vientisumo dėsnis yra įveiktas dviejų kino dimensijų – jo plokštumiškumo ir abstraktumo.

Tačiau vienalaikiškumas ir vienaerdviškumas yra svarbūs ne patys savaime, jie yra svarbūs kaip prasminis kadro ženklas. Kadras keičia kadra ir turi ankstesnio kadro prasminį ženklą, yra nuspalvintas jo prasmės – per visą savo trukmę. *Sudarytas*, pagal judėjimo principus sukonstruotas kadras yra svetimas materialiai judėjimo rekonstrukcijai – jis perteikia prasminį judėjimo vaidinį. (Kartais taip sudaro frazę Andréjus Bėlyjus: svarbi ne tiek jos tiesioginė reikšmė, kiek pats tos frazės braižas.)

Kino bespalviškumas leidžia jam gretinti dydžius, perspektyvų neatitikimus ne materialiai, bet *prasmiskai*. Yra toks Čechovo apsakymas: vaikas piešia didelį žmogų, o šalia mažą namą. Galbūt tai ir yra meno priemonė; dydis netenka savo materialios produktyvios bazės ir tampa vienu iš prasminių meno ženklų; kadra, nufilmuotą pa-

didinus visus objektus, keičia kadras sudarytas mažinančios perspektyvos. Kadra, nufilmuotą iš viršaus su mažu žmogumi, keičia kito žmogaus kadras, nufilmuotas iš apačios (žr., pavyzdžiui, kadra iš filmo „Apsiaustas“: Akakijus Akakijevičius ir svarbus asmuo „peikimo“ scenoje). Natūralumas būtų nutrynęs pagrindinę nuostatą – prasmės santykį su dydžiu. Jei stambus planas, išskiriantis daiktą iš erdvinio ir laikinio daiktų santykio, būtų natūraliai nuspalvintas, jis prarastų savo *prasmę*.

Pagaliau, kino nebylumas, o tiksliau – konstrukcinė neįmanomybė pripildyti kadrus žodžiais ir triukšmais, parodo jo konstrukcijos ypatybes: kinas turi savąjį „herojų“ (specifinį elementą) ir savąsias jungimo priemones.

4

Dėl šio „herojaus“ kyla nesutarimų, būdingų pačiai kino prigimčiai. Savo medžiaga kinas yra artimas vaizduojamiesiems, erdviniams menams – dailei, medžiagos plėtojimu – laikiniams – žodžio ir muzikos – menams.

Iš to kyla pompastiški metaforiniai apibūdinimai: „kinas – tai judanti dailė“ (Louis Dellucas) arba: „kinas – tai šviesos muzika“ (Abelis Gance'as). Tačiau šie apibūdinimai beveik tokie pat, kaip ir „Didysis Nebylys“. Suteikti kinui vardus, kilusius iš kitų menų, yra taip pat nevaisinga, kaip

ir šiuos menus vadinti tam tikra kino rūšimi: dailė – tai „sustingęs kinas“, muzika – „garsų kinas“, literatūra – „žodžio kinas“. Tai yra ypač pavojinga naujam menui. Suveikia reakcingas paseizmas: naujas reiškinys vadinamas senojo vardu.

Tuo tarpu menui trūksta ne tiek apibūdinimo, kiek tyrinėjimo. Visiškai suprantama, kad iš pradžią kino „herojumi“ buvo paskelbtas jo reproduktyvusis materialus objektas – „regimas žmogus“, „regimas daiktas“ (Bela Balázsas)⁶. Tačiau menus skiria ne tiek objektai, kiek santykis su jais. Priešingu atveju žodžio menu tektų laikyti paprastą pokalbį, šnekėjimą. Juk kalba turi tą patį „herojų“, kaip ir eilės – žodį. Bet čia ir yra esmė, kad nėra „žodžio“ apskritai; žodis poezijoje turi visai kitą vaidmenį nei pokalbyje, žodis prozoje – priklausomai nuo žanro – visai kitą vaidmenį nei poezijoje.

Pasirinkti kino meno „herojumi“ „regimą žmogų“, „regimą daiktą“ yra neteisinga ne todėl, kad yra galimas nedaiktiskasis kinas, o todėl, kad toks pasirinkimas neparodo specifinio medžiagos panaudojimo, – o tik jis vienas padaro materialų elementą meno elementu, – todėl, kad jis nepabrėžia specifinės meninės šio elemento funkcijos.

Regimas pasaulis pateikiamas kine ne pats savaime, o per prasminį santykį, nes kitaip jis liktų tik gyva (ir negyva) fotografija. Regimas žmogus,

⁶ 1925 m. išėjo rusiškas Bela Balázs'o knygos „Regimas žmogus“ vertimas. Tynianovas kartodamas pagrindinę Balázs'o sąvoką polemizuoja su juo. Balázs'ui „regimas žmogus“ – tai humanistinės retorikos, atgaivinančios tikrų žmogiškų išgyvenimų patyrimą, dalis. Šio autentiško patyrimo pagrindą sudaro regėjimas, betarpiškas matymas, priešingas skaitymui: „Žmogus vėl tapo matomas“ (Балаш 1968, c. 56). Kita vertus, Balázs'as bando kurti savotišką vienijančio visą pasaulį vizualaus esperanto utopiją. Tokios visiems suprantamos vizualios žmogaus kūno, judesio ir mimikos kalbos ištakas jis įžvelgia nebyliajame kine. Pastarasis, anot Balázs'o, „padeda žmonėms priprasti vieniems prie kitų, talkina naujo žmogaus sukūrimui“, kurį turėtų vainikuoti „visuotinis humanizmas“ (ten pat, c. 59).

Kiek kitame kontekste Andrianas Piotrovskis, Balázs'o vertėjas, irgi kalba apie tai, kad kinas turi įvaldyti „objektyviai veiksmingas, visiems suprantamas žavesio ir raiškingumo priemones“ (Пютровский 2001, c. 98). Abu jie sutaria dėl to, kad toks priemonių žodynas turėtų pasitarnauti kino formų (žanrų) kristalizavimuisi. Tik vienas būsimą žodyną sieja su „regimo žmogaus“ raiška, kitas – su specifine kino kalba, kuri jungia (i) žmonių ir daiktų, išdėstytų laike ir erdvėje, montажą ir fotogeniją, (ii) siužetinių atkarpų tvarką ir (iii) visų šių elementų sąveiką kino žanro rėmuose (ten pat, c. 93–94).

regimas daiktas tik tada tampa kino meno elementu, kai jie pateikiami kaip prasminis ženklas.

Iš pirmojo teiginio seka kino stiliaus sąvoka, iš antrojo – kino konstrukcijos sąvoka. Prasminė regimojo pasaulio sąveika sukuriama jo stilistinio pertvarkymo. Milžinišką svarbą įgauna žmonių ir daiktų derinys kadre, žmonių derinimas tarpusavyje, dalies ir visumos santykis – tai, kas paprastai vadinama kadro kompozicija: filmavimo rakursas ir perspektyva, apšvietimas. Čia kinas būtent savo techninio plokštumiškumo ir vienaspalviškumo dėka įveikia plokštumiškumą; palyginus su stublinančia kino laisve operuoti perspektyva ir žiūros taškais, techniškai trimatis, erdviškas teatras (būtent šio ypatumo dėka) yra pasmerktas turėti tik vieną žiūros tašką, pasmerktas plokštumiškumui kaip meno elementui.

Rakursas stilistiškai pertvarko regimą pasaulį. *Horizontalus*, vos pasviręs fabriko kaminas, ėjimas tiltu, nufilmuotas iš apačios, – juk tai toks pats daikto pertvarkymas kino mene, kaip ir visas stilistinių priemonių, suteikiančių daiktui naujumo žodžio mene, asortimentas.

Žinoma, ne visi rakursai ir ne bet koks apšvietimas yra vienodai stiprios stilistinės priemonės,

ne visada stiprios stilistinės priemonės yra taikytinos, tačiau čia visada slypi meninis kino ir teatro skirtumas.

5

Kinui svetima vietos vienumo problema, jam svarbi tik rakurso ir šviesos vienumo problema. Vienas kino paviljonas – tai šimtai įvairiausių rakursų ir apšvietimų, o tuo pačiu – šimtai įvairiausių žmogaus ir daikto, daiktų tarpusavyje derinių, šimtai įvairiausių „vietų“; 5 teatro dekoracijos – tai tik 5 „vietos“, turinčios vieną rakursą. Todėl sudėtingi teatro paviljonai su sudėtingu perspektyvos apskaičiavimu kine atrodo netikri. Dėl tos pačios priežasties nepateisinamas yra fotogeniško vaikymasis. Daiktai nėra fotogeniški patys savaime, tokiais juos padaro rakursas ir apšvietimas. Todėl pati „fotogenijos“⁷ sąvoka turi užleisti vietą „*kinogenijos*“ sąvokai.

Tą patį galima pasakyti apie visas stilistines kino priemones. Judančių kojų rodymas vietoj judančių žmonių sutelkia dėmesį į asociatyvią detalę taip pat, kaip ir sinekdocha poezijoje. Ir vienur, ir kitur svarbu, kad vietoj daikto, į kurį yra nukreiptas dėmesys, pateikiamas *kitas* daiktas, su-

⁷ Taip vadinosi Louis Delluco knyga (1920), kurią žinojo ir rusų skaitytojas (*Фотогения кино*. М., 1924). Michailas Jampolskis, skyręs dalį knygos „Regimas pasaulis“ fotogenijos sampratai Delluco ir Epsteino darbuose (*Ямпольский* 1993, c. 39–85), parodė, kad Dellucas mąsto senos XIX a. opozicijos menas—gyvenimas rėmuose. Kinas patenka ne tiek į meno, kiek į gyvenimo ir gyvenimo tiesos vietą, o fotogenija yra daiktų ir žmonių savybė, kuri išryškėja būtent ekrane ir yra siejama su „natūralumu, antiteatrališkumu, raiškos santūrumu, atsakymu nuo nereikalingų grožybių“ (ten pat, c. 43). Fotogeniškiausi, tinkamiausi vaizdavimo objektai dažniausiai yra gaivališka gamta, stichijos, gyvūnai, žmogus, netekęs kultūros šydo. Visi jie ekrano erdvėje įgauna daikto savybių. Galiausiai ir aktorius sulyginamas su daiktu natūrmorte. Fotogenija gimsta iš „kai kurių ekrane vaizduojamo daikto savybių ir kinematografo raiškos priemonių, projektuojančių į šį daiktą 'vidinio regėjimo', ieškancio pasaulyje tiesos ir grožio, elementus“ (ten pat, c. 47). Pagrindinė kinematografinė priemonė „prašneinti daiktą“ greta judesio, ritmo, greičio yra apšvietimas. Tynianovui gi rūpi ne spontaniška daikto tiesa, o meno kūrinio reikšmių arba stilistinė sistema. Jis priklauso jau kitai paradigmai, kurią domina reikšmių *konstruojamumas* ir *konstrukcijų dinamika*. Todėl atpažindamas Delluco priklausomybę opozicijai menas—gyvenimas, jis atsisako operuoti jos terminais ir vietoj „fotogenijos“ siūlo „kinogeniją“ – kinematografinių reikšmių sistemą.

Kita vertus, Eichenbaumui „fotogenija“ buvo raiškos plotmė apskritai ir šia prasme artima Tynianovo stiliui. „Fotogenija“ tokiu atveju konkuruoja su siužetu, o jos dominavimas daro kino kūrinį panašų į lyrinį eilėraštį. Plg.: „Šiuolaikiniame kine aptinkamas ne ritmas tiksliaja to žodžio prasme (kaip muzikoje, šokyje, poezijoje), o ritmiškumas <...>. Galbūt, kai kinas evolucionuos <...>, išryškės jo ritminės galimybės – tada gali susiformuoti specifiniai ritminiai žanrai ne su fabulos, o fotogenijos nuostata, Galbūt ši forma (analogiška poezijai) kils būtent iš kino iliustracijų muzikos kūriniams“ (Эйхенбаум 2001, c. 22).

sietas su juo asociatyviai (kine asociatyvus ryšys yra judesys arba poza). Šis daikto keitimas detale nukreipia dėmesį kitur: vienas orientuojantis ženklas pažymi skirtingus objektus (visumą ir dalį), o šis nukreipimas tarsi suskaido regimą daiktą, paverčia jį daiktų eile su vienu prasminiu ženklu, *prasminiu kino daiktu*.

Visiškai aišku, kad šio stilistinio (kartu ir prasminio) pertvarkymo dėka kino herojais tampa ne regimas žmogus ir ne regimas daiktas, o naujas žmogus ir naujas daiktas – žmonės ir daiktai, pertvarkyti meno, kino žmogus ir daiktas. Regimi regimų žmonių ir daiktų deriniai yra suardomi ir juos pakeičia kino žmonių deriniai – kiekvieną akimirką, nesąmoningai, beveik naiviai – toks yra meno pagrindas. Vaidinanti mergaitę Mary Pickford apsupa save vien tik aukštais aktoriais ir taip apgauna, turbūt ne negalvodama apie tai, kad teatre tokia apgaulė nebūtų pavykusi. (Tai, žinoma, ne stilistinis pertvarkymas, o tik techninis vieno iš meno dėsnių panaudojimas.)

6

Tačiau kas grindžia šio *naujo* žmogaus ir *naujo* daikto atsiradimą? Kodėl kino stilius juos pertvarko?

Todėl, kad kiekviena stilistinė priemonė sykiu yra ir prasminis veiksnys. Su viena sąlyga – jei stilius yra organizuotas, jei rakursas ir apšvietimas ne atsitiktiniai, o yra sistemos dalis.

Yra literatūros kūrinių, kuriuose paprasčiausi įvykiai ir santykiai pateikti tokiomis stilistinėmis priemonėmis, kad tampa mįslė; kinta skaitytojo supratimas apie tai, kas yra didelis ir mažas, įprastas ir keistas; jis dvejojamas seka autoriumi, kinta daiktų perspektyvos ir “apšvietimo” suvokimas (pavyzdžiui, toks yra Josepho Conrado romanas “Tamsos širdis”, kuriame paprastas įvykis – jaunas jūrininkas skiriamas vadovauti laivui – perauga į grandiozinį, pakitusį). Tai nulemia ypatinga semantinė (prasminė) daiktų tvarka [*empou*], ypatingas skaitytojo įvedimas į veiksmą.

Tas pačias galimybes turi ir kino stilius, iš esmės ten nutinka tas pats: žiūros perspektyvos kitimas kartu yra ir *santykio* tarp daiktų ir žmonių kitimas, prasminis pasaulio perplanavimas. Skirtingų apšvietimų kaita (arba vieno apšvietimo stiliaus išlaikymas) lygiai taip pat perplanuoja *aplinką*, kaip rakursas – žmonių ir daiktų santykį⁸.

Regimą daiktą vėl keičia meno daiktas.

Tokią pat reikšmę kine turi ir metaforos – tą patį veiksmą perteikia kiti jo nešikliai ARBA nešėjai – bučiuojasi ne žmonės, o karveliai. Čia regimas daiktas vėl yra suskaidomas, vieną prasminį ženklą turi skirtingi jo nešikliai, skirtingi daiktai, tačiau suskaidytas yra ir pats veiksmas, o antrajai gretinimo daliai (karveliams) suteiktas tam tikras prasminis atspalvis.

Jau šių paprastų pavyzdžių pakanka tam, kad įsitikintume, jog net natūralistinis ir “regimas”

⁸ Stilistinis rakursų ir jų kaitos vaidmuo, susietas su pasakojimo tipu (pvz., mįslė), yra vienas svarbiausių Eichenbaumo plėtojamos kino stilistikos elementų. Kalbėdamas apie montažą ir teigdamas, kad pagrindinė jo funkcija yra ne siužetinė, o stilistinė, Eichenbaumas pavadina montažą (2001, c. 26) “kadrovada” (*кадроведение*), kadrovados sistema. Pagrindinis kadrovados resursas – laiko ir erdvės (judesio) jungčių įvairovė gretimose montažinėse atkarpose ir tų jungčių funkcijų (kartu ir reikšmių) kitimas priklausomai nuo konteksto. Eichenbaumas skiria du erdvinės kadrovados, kuriai yra reikšmingi rakursas ir apšvietimas, tipus – regresyvų (atskirų detalių, turinčių semantinį simbolinį krūvį, seka, kurią užbaigia detales sujungiantis bendras planas) ir progresyvų (nuo bendro plano prie detalių). Pirmojo tipo kino frazės atlieka aprašymo ir sykiu mįslės funkciją, antrojo – pasakojimo funkciją (ten pat, c. 31).

Kiek vėliau Noëlis Burchas “kadrovada” pavadins žodžiu *découpage*, aptardamas vis tą pačią montažinę erdvinę ir laikinių santykių įvairovę ir jų dinamikos reikšmę kaip tam tikrą struktūrą (Burch 1973, p. 3–17).

Galima pridurti, kad montažo sąvoka tampa “ankšta” tiems autoriams, kuriems didžiausias iššūkis yra raiškos plotmės dinamika ir tos dinamikos sukuriamos reikšmės.

judesys yra pertvarkomas – šis regimas *judesys* gali būti suskaidytas, gali būti perteiktas kitų objektų. *Judesys* kine egzistuoja arba kaip *rakurso motyvavimas* judančio žmogaus žiūros tašku, arba kaip žmogaus *charakteristika* (gestas), arba kaip *santykio* tarp žmonių ir daiktų *kitimas*: tam tikrų daiktų ir žmonių tolimas arba artėjimas prie žmonių (daiktų), t. y. *judesys* kine egzistuoja ne pats savaime, o kaip tam tikras prasminis ženklas. Todėl *judesys* be prasminės funkcijos kadre apskritai nėra būtinas. Jo prasminę funkciją gali kompensuoti montažas, kadru kaita, o patys kadrai gali būti ir statiški. (Judėjimas kadre kaip kino elementas yra apskritai smarkiai pervertintas; besaikis lakstymas vargina).

O jei kine mes turime ne regimą judesį, vadinasi, jis operuoja ir savuoju laiku. Kokios nors situacijos *trukmę* kine perteikia kadro *kartotė*: kadras minimaliai pertraukiamas tuo pačiu arba varijuotu pavidalu – tokia ir yra jo ištiesai santykinė trukmė, be abejo, kitokia nei įprastas, regimas trukmės suvokimas: jei kartojamas kadras pertrauks daug kitų kadru, tada jo trukmė bus didelė, nepaisant to, kad regima kartojamo kadro trukmė bus menkutė. Taip traktuotina ir santykinė *diafragmos* bei *užtemimo* kaip didelio erdvės ir laiko atskyrimo ženklo reikšmė.

Laiko specifika kine parodo ir stambaus plano priemonė. Stambus planas abstrahuoja daiktą arba detalę, arba veidą, išskiria juos iš erdvinį santykių, o taip pat ir iš laiko tvarkos. “Velnio rate” yra tokia scena: plėšikai išeina iš apiplėšto namo. Režisieriai norėjo parodyti plėšikus. Jie parodė jų grupę bendrame plane. Kilo nesusipratimas: kodėl gi jie delsia? Tačiau jie jie būtų pavaižduoti stambiu planu, jie galėtų delsti kiek tik panorėję, nes stambus planas būtų juos abstrahuves, išplėšęs iš laiko tvarkos.

Taigi kadro trukmę sukuria jo kartotė, o tai reiškia – kadru santykis tarpusavyje. Laiko abst-

raktumas gimsta iš santykio tarp daiktų (arba daiktų grupės) nebuvimo kadre.

Ir pirmą, ir antrą pabrėžia, kad kino laikas yra ne reali trukmė, o sąlyginė, grįsta kadru arba regimų elementų kadre santykiu.

7

Meno priemonių evoliuciją visuomet sąlygoja jo specifinė prigimtis. Kino priemonių evoliucija yra pamokanti.

Iš pradžių rakursą motyvavo žiūrovo arba veikėjo žiūros taškas. Lygiai taip pat stambų detalės planą motyvavo veikėjo suvokimas.

Neįprastas rakursas, motyvuotas veikėjo žiūros taško, netekdavo tokios motyvacijos, būdavo pateikiamas kaip toks; tuo pačiu jis tapdavo žiūrovo žiūros tašku ir taip virto stilistine kino priemone.

Į veikėjo žvilgsnį kadre krisdavo koks nors daiktas arba detalė – ir šis daiktas būdavo pateikiamas stambiu planu. Panaikinus motyvaciją, stambus planas tampa savarankiška priemone, išskiriančia ir akcentuojančia daiktą kaip prasminių ženklą – be erdvės ir laiko santykių. Paprastai stambus planas atlieka epiteto arba veiksmoždžio vaidmenį (stambiojo plano pabrėžta veido išraiška), bet galimas ir kitoks pritaikymas: pats stambaus plano nelaikiškumas ir neerdviškumas naudojamas kaip stilistinė priemonė palyginimams, metaforoms ir t. t.

Jei po kadro, stambiu planu rodančio žmogų pievoje, tuojau pat seks stambus kiaulės, vaikštančios toje pačioje pievoje, planas – *prasminio* kadru *santykio* dėsnis ir *nelaikiškos, neerdviškos stambaus plano reikšmės* dėsnis įveiks tokią atrodytą tvirtą natūralistinę motyvaciją, kaip žmogaus ir kiaulės pasivaikščiojimo vienalaikiškumas ir vienaerdviškumas; iš tokios kadru kaitos gims ne erdvinė ir laiki-

nė seka nuo žmogaus prie kiaulės, o palyginimo figūra: žmogus – kiaulė⁹.

Taip gimsta ir įsitvirtina savarankiški kino kaip meno prasminiai dėsniai.

Ši savarankiškų prasminių dėsnų raida, jų atsiribojimas nuo natūralistinės motyvacijos apskritai yra kino priemonių evoliucijos reikšmė.

Ši evoliucija palietė ir tokias, atrodytų, tvirtai motyvuotas priemones, kaip užplaukimas. Ši priemonė yra labai tvirtai ir vienareikšmiškai motyvuota kaip prisiminimas, regėjimas, pasakojimas. Tačiau trumpo užplaukimo priemonė – kuomet prisiminimo kadre dar matome prisimenančiojo veidą – sunaikina išorišką literatūrinę prisiminimo kaip laikiškai skirtingo momento motyvą ir perkelia svorio centrą į kadrų *vienalaikiškumą*, *simultaniškumą*; tai ne prisiminimas arba pasakojimas literatūrine prasme – tai yra prisiminimas, kuriame tuo pačiu metu matome prisimenančiojo veidą; šia, grynai kinematografinė prasme, ši priemonė yra artima kitoms: veido užplaukimas ant nepalyginamo su juo pagal dydį landšafto ar scenos. Pastaroji priemonė jos išorinė literatūrinė motyvacija yra nepaprastai tolimesniam prisiminimui arba pasakojimui, bet kinematografinė jų reikšmė labai panaši.

Toks yra kino priemonių evoliucijos kelias: jos atitrūksta nuo išorinių motyvacijų ir įgauna savą reikšmę; kitaip tariant, jos atitrūksta nuo *vienos*, išorinės reikšmės ir įgauna *daug* savų vidiųjų reikšmių. Šis reikšmių daugialypumas ir suteikia tam tikrai priemonei galimybę įsitvirtinti, padaro ją savuoju meno elementu, šiuo atveju – kino žodžiu.

Su nuostaba konstatuojame, kad atitinkančio užplaukimą žodžio kalboje ar literatūroje nėra. Mes galime kiekvienu atskiru atveju *aprašyti* tokią priemonę žodžiais, tačiau surasti adekvatų jai žodį ar sąvoką kalboje neįmanoma.

Toks yra ir stambaus plano daugiareikšmiškumas – stambus planas tai pateikia detalę iš veikėjo arba žiūrovo pozicijos, tai pasinaudoja detalės atskyrimo rezultatais – nelaikiškumu ir neerdviškumu kaip savarankišku prasminiu ženklu.

8

Kinas kilo iš fotografijos.

Bambagyslė tarp jų buvo nukirpta tada, kai kinas suvokė save menu. Reikalas tas, kad fotografija turi tokių savybių, kurios yra *nevalingi*, tarsi neteisėti estetiniai bruožai. Fotografijos nuostata – panašumas. Panašumas – apmaudus, mes pykstame ant pernelyg panašių fotografijų. Todėl fotografija slapčia deformuoja medžiagą. Tačiau ši deformacija leistina tik su viena prielaida – jei išlaikoma pagrindinė nuostata – panašumas. Kaip bedeformuotų fotografas mūsų veidą pozomis (pozicija), šviesa ir t.t., visa tai priimtina tyliai visiems sutarus, kad portretas panašus. Pagrindinės fotografijos nuostatos – panašumo – požiūriu deformavimas yra yda; jo estetinė funkcija yra tarsi neteisėta.

Kinas turi kitokią nuostatą, ir fotografijos yda virsta jo dorybe, estetiniu bruožu. Čia yra pagrindinis foto ir kino skirtumas.

Foto turi ir kitų “ydu”, kurias kinas pavertė bruožais.

⁹ Šis pavyzdys pasitarnavo Janui Mukafovskijui, kai jis 1933 m. straipsnyje “Apie kino estetiką” samprotavo apie kinematografinės erdvės ypatumus, jos “prasminį pobūdį”: “nė vienas vaizdas neperteikia jos visos, bet kiekvieną vaizdą lydi bendros erdvės vienumo suvokimas; šios erdvės tikslų vaidinį sukuria vaizdų kaita. Todėl galima spėti, kad specifinė kinematografinė erdvė, kuri nėra nei tikra, nei iliuzinė, yra erdvė-reikšmė. Iliuzinės erdvės atkarpos, kurias demonstruoja vaizdų seka, yra jos [erdvės] daliniai ženklai, kurių suma ‘žymi’ visą erdvę. [Toliau atpasakojamas Tynianovo pavyzdys]. Kinematografinė erdvė <...> funkcionuoja tik kadru kaitos dėka, be to – kaip prasminis veiksnys” (Мукаржовский 1994, c. 402–403).

Iš esmės kiekviena fotografija deformuoja medžiagą. Pakanka pažvelgti į vaizdus: galbūt tai subjektyvu, tačiau aš atpažįstu vaizdų panašumą tik pagal orientuojančias, tiksliausias, diferencijuojančias detales – pagal kokį nors medį, suoliuką, iškabą. Ir tai atsitinka ne todėl, kad “visiškai nepanašu”, o todėl, kad vaizdas yra išskirtas. Tai, kas gamtoje egzistuoja tik sąryšyje, tai, kas nėra atskirta, fotografijoje yra išskirta į savarankišką vienį. Tiltas, prieplauka, medis, medžių grupė ir t.t. neegzistuoja regėjimui kaip vienetai – jie visada susieti su aplinka; jų fiksavimas yra momentinis ir laikinas. Šis fiksavimas, jei jis yra išsaugotas, milijoną kartų sustiprina individualius vaizdo bruožus ir kaip tik tai sukuria nepanašumo efektą.

Tai būdinga ir bendriems vaizdams: rakurso parinkimas, koks naivus jis bebūtų, vietos išskyrimas, kokia erdvi ji bebūtų, duos tokį pat rezultatą.

Medžiagos išskyrimas fotografijoje suteikia *vieningumo* kiekvienai fotografijai, ypatingą visų daiktų arba vieno daikto dalių *santykio tankumą*¹⁰ fotografijos viduje. Dėl šio vieningumo san-

tykis tarp daiktų arba daikto viduje – tarp jo elementų – kinta. Daiktai deformuojasi.

Tačiau šias fotografijas “ydas”, šiuos jos nesąmoningus, Viktoro Šklovskio žodžiais, nekanoizuotus bruožus kanonizuoja kinas¹¹, padaro juos pamatiniais, atramos taškais.

Fotografija pateikia *vienintelę* situaciją; kine ji tampa *vienu*, matu.

Kadras – toks pats vienys, kaip ir fotografija, kaip uždara poezijos eilutė*. Pagal šį dėsni visi poetinės eilutės žodžiai turi ypatingą santykį, glaudesnę sąveiką, todėl poetinio žodžio reikšmė yra kitokia, palyginus ne tik su visomis praktinės kalbos rūšimis, bet ir su proza. Visi tarnybiniai žodeliai, visi nepastebimi antraeiliai šnekos žodžiai poezijoje tampa nepaprastai ryškūs, reikšmingi.

Taip ir kadras – jo vienumas pertvarko prasmės visų daiktų reikšmes, ir kiekvienas daiktas įgauna santykį su kitais daiktais ir su visu kadru.

Turint visa tai galvoje, mes turime suformuluoti ir kitą teiginį: kokiomis sąlygomis visi kadro “herojai” (žmonės ir daiktai) tarpusavyje tampa santykiniai, tiksliau – ar yra sąlygų, trukdančių jų santykinumui? Yra.

¹⁰ Tankumas yra vienas iš trijų poetinės sekos požymių, aptartų “Poetinės kalbos problemoje” (1924). Jo esmė – atskirų sekos elementų reikšmės persiskirsto priklausomai nuo gretimų elementų reikšmių. Kiti du požymiai – poetinės sekos vienumas ir kalbinės medžiagos dinamiškumas. Juos papildė sėkmingai kalbinės medžiagos funkcionalitetas poezijoje (Тынянов 1965, c. 66–67).

¹¹ Šios idėjos prielaida yra tokia: “natūralios” (šiuo atveju – fotografijos) kalbos deformavimo pagrindų gimta meno (šiuo atveju – kino) kalba. Tai pastebėjo dar Grigorijus Vinokuras 1924 m. parašytoje recenzijoje vienai svarbiausių Tynianovo knygų “Poetinės kalbos problema”, išleisti tais pačiais metais. Prieštaraudamas Tynianovui Vinokuras rašė: “<...> tikriausiai užduotis yra suvokti pačią ‘poetinę konstrukciją’ kaip semantinį reiškinį, kaip reikšmę *sui generis*. Tačiau <...> paaiškėja, kad jį [Tynianovą] dominą ne eilėraščio kaip ypatingos reikšmės ir ženklo prasmė, o tik priklausomybė, kurią jis įžvelgia tarp kalbos ir poezijos. Toku būdu ‘poezija’ Tynianovui yra ne ‘kalba’, o tik kažkas tokio, ką kalba keičia, deformuoja ir taip suteikia ‘poetinės kalbos’ reikšmę” (Винокур 1990, c. 83). Nors laiškė Vinokurui Tynianovas pripažino, kad tiksliau būtų sakyti ne “deformacija”, o “transformacija” (ten pat, c. 84), ginčo esmės tai nekeičia.

Apie natūros deformaciją, turinčią kine “savo natūralią vietą”, “Poetinės kalbos problemas” veikiama kalba ir Eichenbaumas (Эйхенбаум 2001, c. 25).

* Visur vartoju paplitusį žodį “kadras” tokia prasme: gabalas, pažymėtas to paties rakurso, apšvietimo. Faktinio kadro langelio santykis su kadru gabalu yra toks pats, kaip ir pėdos su poetine eilute. Pėdos sąvoka poezijoje yra veikiau mokomoji, bent jau tinka tik nedaugeliui metrininių sistemų, todėl naujausios eilėdaros teorijos objektas yra eilutė kaip metrinė eilė, o ne pėda kaip schema. Iš esmės techninė kadro langelio sąvoka kino teorijai nėra svarbi – ją visiškai gali pakeisti kadro gabalo trukmės nagrinėjimas.

Kadro "herojai", kaip ir žodžiai (ir garsai) pozicijoje, turi būti diferencijuoti, *skirtingi* – tik tada jie yra tarpusavyje santykiniai, tik tada jie sąveikauja ir nuspalvina vieni kitų reikšmes. Su tuo yra susijusi žmonių ir daiktų *atranka* bei rakurasas kaip stilistinė priemonė turinti skirti, žymėti, *diferencijuoti*.

Atranka kyla iš natūralistinio panašumo, iš kino žmogaus ir daikto atitikimo buitiniam žmogui ir daiktui; praktikoje tai vadinasi tipožo parinkimas. Tačiau kine, kaip ir bet kuriame iš menų, tai, kas patenka į jį dėl tam tikrų priežasčių, ima vaidinti vaidmenį, jau nebepalyginamą su tomis priežastimis. Atranka pirmiausia *diferenciuoja* filmo aktorius, tai jau ne tik išorinė, bet ir vidinė filmo atranka.

Iš kadro "herojų" diferencijavimo poreikio kyla *judesio* kadre reikšmė. Garlaivio dūmai ir slenkantys debesys yra svarbūs ne tik patys savaime, kaip kad atsitiktinis žmogus, einantis ištuštėjusia gatve arba veido mimika ir žmogaus gestas, sukuriantys santykį su kitu žmogumi ar daiktu. Jie yra svarbūs kaip diferencijuojantys ženklai.

9

Šis iš pirmo žvilgsnio paprastas faktas nulemia visą *mimikos ir gestų* sistemą kine ir visiškai atriboja ją nuo *mimikos ir gestų* sistemos, susijusios su kalba. Kalbos mimika ir gestai įkūnija, išryškina kalbinę intonaciją, suteikia jai motorinį regimą pavidalą; šia prasme jie tarsi papildo žodžius**.

Toks yra gestų ir mimikos vaidmuo kalbiniam teatre. Gestų ir mimikos vaidmuo pantomi-

moje – pakeisti išimta žodį. Pantomima – menas, grįstas išėmimo, savotiškos pakištinės. Visa žaidimo esmė – kompensuoti trūkstamą elementą kitu. Tačiau pačiame žodžio mene jau yra tokių atvejų, kuomet papildantys mimika ir gestai trukdo. Heinrichas Heine teigė, kad mimika ir gestai kenkia žodiniam *šmaikštumui*: "Veido raumenys pernelyg stipriai, įtemptai juda, ir tas, kas juos stebi, mato kalbančiojo mintis anksčiau, nei jos išsakytos. Tai trukdo staigiems pokštams".

Tai reiškia, kad gestų ir mimikos įkūnyta kalbinė intonacija trukdo (šiuo atveju) kalbinei visumai, ardo jos vidinius santykius. Heine baigia eilėrašį netikėtai pajuokaudamas ir visiškai nenori, kad judri mimika arba bent gesto pradžia signalizuotų juoką anksčiau, nei jis aptinkamas. Vadinasi, kalbinis gestas ne tik lydi žodį, bet ir signalizuoja jį, perspėja.

Todėl teatro mimika yra tokia svetima kinui: ji negali žodžio lydėti kine jam ten nesant, tačiau ji signalizuoja žodį, *sufleruoja* jį. Šie gestų sufleruojami žodžiai paverčia kiną kažkokiu neišbaigtu kinetofonu.

Mimika ir gestas kadre pirmiausia yra *santykių tarp kadro "herojų" sistema*.

10

Tačiau mimika kadre gali ir neturėti santykio su kažkuo kitu, ir debesys gali neslinkti. Santykis ir diferencijavimas gali būti perkelti į kitą sritį – iš *kadro* į kadrų kaitą, į *montažą*. Ir statiški kadrai, keičiantys vieni kitus tam tikru būdu, suteikia galimybę padaryti judesį kadre minimaliu.

Montažas nėra kadrų jungtis, tai yra diferenciali kadrų *kaita*¹², tačiau būtent todėl gali keis-

** Šiuo aspektu ypač įdomi lingvistų diskusija apie beasmenius sakinius. Wundtas (kurio nuomonę neigė Paulis) mano, kad beasmeniam sakinyje "Dega!" veiksnio vaidmenį turi *gestas*, nukreiptas į deganti daiktą (namą, metaforine prasme – krūtine ir pan.). Šachmatovas mano, kad tokiais atvejais veiksnio vaidmenį atlieka kalbinė *intonacija*. Šis pavyzdys aiškiai parodo ryšį tarp kalbinių gestų ir mimikos bei kalbinės intonacijos.

¹² Panašiai montažo semantinį prieaugį aiškina Sergejus Eizenšteinas. Jis dviejų kino atkarpų gretinimą/ diferencijavimą vadiną ne (semantine) suma, bet sandauga. Daugiau apie tai intertekstualumo teorijos kontekste žr. (Melnikova 2003, p. 77-99).

tis kažkuo susieti kadrai. Šis santykis gali būti ne tik fabulinis, bet ir kur kas dažniau stilistinis. Praktikoje mes turime tik fabulinį montažą. Rakursas ir apšvietimas paprastai yra chaotiški. Tai klaida.

Mes susitarėme, kad stilius – prasminis faktas. Todėl stilistinė betvarkė, atsitiktinė rakursų ir apšvietimo tvarka – tai tas pats, kas ir intonacijų sumaišymas poezijoje. O apšvietimas ir rakursas dėl pačios jų prasminės prigimties, žinoma, yra kontrastiški, diferencijuoti – ir todėl jų kaita montuoja kadrus (sieja juos ir diferencijuoja) taip pat, kaip fabulinė kaita.

Kadrai kine ne tolygiai plėtojasi, o *keičiasi*. Toks yra montažo pagrindas. Jie keičia vienas kitą, kaip viena eilutė, viena metrinė vienovė keičia kitą – ties griežta riba. Kinas *šuoiluoja* nuo kadro prie kadro, kaip eilėraštis nuo eilutės prie eilutės. Kaip bebūtų keista, tačiau jei bandytume ieškoti analogijos su žodžio menais, tai vienintelė teisėta analogija būtų ne kino ir prozos, o kino ir poezijos analogija.

Vienas pagrindinių šuolinės kino plėtotės¹³ padarinių – kadru diferencijuotumas, jų buvimas vieniais. *Kadrai kaip vienai yra lygiaverčiai*. Ilgą kadra keičia labai trumpas kadras. Kadro trumpumas neneigia jo savarankiškumo, jo reikšmės kitiems kadrams.

Iš esmės kadras yra svarbus kaip *atstovas*: prisiminimai iš “užplaukimo” parodo ne visus herojaus prisimenamos scenos kadrus, o detalę – vieną kadra; lygiai taip pat kadras apskritai neišsemia visos fabulinės situacijos, jis yra tik jos atstovas kadru sąveikoje. Tai suteikia galimybę praktikoje permontuojant nukirpti kadrus iki minimumo arba paimti kadra “atstovą” iš visai kitokios fabulinės situacijos.

Vienas pagrindinių senojo ir naujojo kino skirtumų – montažo suvokimas. Jei senajame kine

montažas jungė, klijavo, aiškino fabulines situacijas ir buvo neapčiuopiama, paslėpta priemonė, tai naujajame jis tapo vienu iš atraminių, juntamų punktų – juntamu ritmu.

Taip buvo ir poezijoje: saugią monotoniją, užkietėjusių metrinų schemų neutralumą pakeitė aštrus laisvųjų eilių, *vers libre*, ritmo pojūtis. Anksčiau Majakovskio eilutė, sudaryta iš vieno žodžio, keitė ilgąją; lygiai tiek pat energijos, kiek atitekdavo ilgajai, vėliau tekdavo ir trumpajai (eilutės kaip ritminės eilės yra lygiavertės), ir todėl energija stūmėsi porcijomis. Tą patį aptinkame ir juntamame montaže – energija, atitenkanti ilgajam gabalui, atitenka vėliau ir trumpajam. Trumpas gabalas, sudarytas kadro “atstovo”, yra lygiavertis ilgajam, ir (kaip kad poetinė eilutė, sudaryta vieno-dviejų žodžių) tokio trumpo kadro reikšmė, vertė išsiskiria.

Tad montažo eiga padeda *pabrėžti* kulminacinius punktus. Jei neutralus montažas skyrė kulminaciniams punktams daugiau laiko, tai montažas, tapęs juntamu filmo ritmu, *pabrėžia kulminacinių punktų būtent jo trumpumu*.

Taip neatsitiktų, jei gabalas kaip vienys nebūtų santykinis filmo *saikas*, matas. Mes nesąmoningai matuojame filmą, judėdami nuo vienio prie kito vienio. Štai kodėl fiziologiškai erzina režisierių eklektikų kūriniai, kuriuose vienur taikomas senojo montažo, montažo-lipdymo principas, kurio vienintelis mato vienetas yra baigta scena (fabulinė situacija), o kitur – naujojo montažo, tapusio juntamu konstrukcijos elementu, principas. Mūsų energija gauna tam tikrą užduotį, tam tikrą kryptį, staiga ši užduotis keičiasi, pirminis impulsas dingsta, bet jis jau yra mūsų suvoktas pirmose filmo dalyse, todėl naujojo pajusti negalime. Tokia yra mato galia kine – mato, kurio vaidmuo yra panašus į metro vaidmenį poezijoje.

¹³ Plg. Eichenbaumo (2001, c. 33–34) analogišką samprotavimą apie kino plėtotę: “<...> kiekviena scena žiūrovui pateikiama gabalais, stūmiais. <...> Stūmiai turi būti susieti, o perėjimai nuo vieno prie kito – motyvuoti”.

Taip formuluojant kyla kitas klausimas – kas yra kino *ritmas* – terminas, kurį vartoja ir kurio piktnaudžiaujama dažnai?

Ritmas – tai stilistinių ir metrinųjų momentų sąveika filmo plėtotėje, jo dinamikoje. Rakursai ir apšvietimas turi reikšmę ne tik kadru–gabalu kaitai kaip žymintis kaitą ženklas, bet ir kulminaciniams gabalams pabrėžti. Tai turi būti suvokiama taikant ypatingus rakursus ir ypatingą apšvietimą. Jie turi būti ne atsiktiniai, ne savaimė geri arba gražūs, o geri būtent šiam atvejui, jų santykyje su metriniu filmo plėtote, su montažo matu. Rakursas ir apšvietimas, išskiriantys metriškai pabrėžtą gabalą, turi visai kitą vaidmenį, nei rakursas ir apšvietimas, metriškai pabrėžiantys menkai išsiskiriantį gabalą.

Kino ir poezijos analogija nėra būtina. Savaimė aišku, kad kinas, kaip ir poezija, yra specifinis menas. Bet aštuntojo dešimtmečio žmonės nebūtų supratę mūsų kino, kaip jie nebūtų supratę šiuolaikinės poezijos:

Наш век обидел вас, ваш стих обидя¹⁴.

Šuolinis kino pobūdis, kadro vieningumo vaidmuo, prasminis buitinių objektų pertvarkymas (žodžiai poezijoje, daiktai kine) ženklina kino ir poezijos giminystę.

11

Todėl kino romanas yra toks pat savitas žanras, kaip ir eiliuotas romanas. Juk Puškinas sakė: “<...> rašau ne romaną, o eiliuotą romaną – velniškas skirtumas”.

Kur tas kino romano ir romano kaip literatūros žanro velniškas skirtumas?

Tai skirtumas ne tik medžiagos, bet ir stiliaus bei konstrukcijos dėsnių, pertvarkančių kine visus elementus ir vienodai būdingų, atrodytų, visoms meno rūšims ir visiems jų žanrams.

Taip pat galima būtų aptarti fabulos bei siužeto kine problema. Kalbant apie fabulą ir siužetą, visada reikia turėti galvoje specifinę meno medžiagą ir stilių.

Viktoras Šklovskis, naujos siužeto teorijos kūrėjas, suformulavo du teiginius: 1) siužetas kaip plėtotė; 2) siužeto priemonių ir stiliaus sąveika. Pirmasis, perkėlęs siužeto nagrinėjimą iš statiško motyvų analizės (ir jų istorijos) į tai, kaip motyvai įsipina į visumos konstrukciją, jau turi vaisių, prigijo. Antrasis dar neprigijo ir atrodo pamirštas.

Apie jį ir norėčiau pakalbėti.

Fabulos ir siužeto kine klausimas yra menkiau siai tyrinėtas ir reikalauja dar neatliktų išsamių parengiamųjų studijų, todėl aš leisiu sau paaiškinti jį pasitelkdamas labiau išnagrinėtą literatūros medžiagą, kad čia tik *suformuluočiau* fabulos ir siužeto [santykio] kine klausimą. Regis, tai nėra bergždžia.

Pirmiausiai susitarkime dėl terminų: fabula ir siužetas.

Fabula paprastai vadinama tokia statinė santykių schema: “Ji buvo miela, ir jis ją mylėjo. Tačiau jis nebuvo mielas, ir ji jo nemylėjo” (Heines epigrafas). “Bachčisarajaus fontano” *santykių schema* (fabula) būtų maždaug tokia: “Girėjus myli Mariją, Marija jo nemyli. Zarema myli Girėjų, jis jos nemyli”. Visiškai aišku, kad ši schema nėra trupučio nepaaiškina nei “Bachčisarajaus fontano”, nei Heines epigrafo, ir ją galima vienodai taikyti tūkstančiui skirtingų dalykų, pradedant epigrafo fraze ir baigiant poema. Pažvelkime į kitą paplitusią fabulos sampratą: *veiksmo schema*. Tuomet fabula apibrėžiama apytiksliai, minimaliai: “Girėjus nemyli Zaremos dėl Marijos. Zarema nužudo Mariją”. Bet ką daryti, jei tokios atomazgos Puškinas *visai nepateikia*. Puškinas tik leidžia *spėti* apie atomazgą – atomazga yra są-

¹⁴ Mūsų amžius užgavo jus, / Užgaudamas jūsų eiles (Aleksandras Puškinas, “Namelis Kolomnoje”).

moningai paslėpta. Būtų pernelyg drąsu sakyti, kad Puškinas nukrypo nuo mūsų fabulos schemos, nes ji jam visai nerūpėjo. Tai būtų tas pats, kas sekti pėdas (jambos schema) jo eilėse:

*Мой дядя самых честных правил,
Когда не в шутку занемог, – 15*

ir teigti, kad žodyje «занемог» Puškinas nukrypo nuo jambos. Ar ne geriau būtų atsisakyti schemos nei laikyti kūrinį nukrypimu nuo jos? Iš tiesų būtų teisingiau laikyti eilėraščio metru ne pėda – schema, o visą akcentinį (kirčių) kūrinio sudaigstymą. Tuomet “ritmas” bus visa eilėraščio dinamika, sudaryta sąveikaujant metrui (kirčių sudaigstymo) ir kalbiniam (sintaksės) bei fonetiniams (kartojimų) ryšiams.

Tą patį galėtume pasakyti ir apie fabulą bei siužetą. Arba mes rizikuojame kurti schemas, neįsitelkiančias į kūrinio visumą, arba turime apibrėžti fabulą kaip visą semantinį (prasminį) veiksmo sudaigstymą. Tuomet kūrinio siužetą galima apibrėžti kaip jo dinamiką, sudarytą sąveikaujant visiems medžiagos ryšiams (taip pat ir fabulos kaip veiksmo ryšiui) – stilistiniams, fabuliniams ir t. t. Lyrinis eilėraštis taip pat turi siužetą, bet jo fabula yra visiškai kitokia, ji turi visai kitą vaidmenį siužeto plėtotėje. Siužetas sąvoka nesutampa su fabulos sąvoka. Siužetas gali būtų ekscentriškas fabulos atžvilgiu***. Galima skirti kelis fabulos ir siužeto santykio tipus:

1. Siužetas daugiausiai remiasi fabula, veiksmo semantika.

Tokiu atveju ypatingą svarbą įgyja toks fabulos linijų paskirstymas, kai viena linija stabdo kitą – ir taip stumia siužetą. Įdomus tipo, kai siužetas remiasi netikra fabulos linija, pavyzdys yra Ambrose'o Bierce'o novelė “Nuotykis ant Apuokų

upelio tilto”: žmogų pakaria, jis nukrenta į upę – toliau siužetas plėtojasi iš netikros fabulos linijos: jis [žmogus] plaukia, pasprunka, bėga namo ir tik ten miršta. Iš paskutiniųjų eilučių sužinome, kad pabėgimą jis regėjo paskutinę minutę prieš mirtį. Tą patį aptinkame ir Leo Perutzo “Šuolyje į nežinią”.

Įdomu, kad stabdymą viename fabuliškiausių romanų – Hugo “Vargdieniuose” – atlieka ne tik antraeilė fabulos linijų gausa, bet ir istorinė, mokslinė, aprašomoji medžiaga. Pastaroji savybė būdinga ne fabulos, o siužeto plėtotei. Romanas kaip didžioji forma šaukiasi tokios nefabulinės siužeto plėtotės. Siužeto plėtotė, adekvati fabulos plėtotei, yra būdinga avantiūrinei novelei. (Beje, “didžiąją formą” literatūroje apibrėžia ne puslapių skaičius, kaip ir ne metražas kine. “Didžiosios formos” sąvoka yra energetinė, čia turi būti imama domėn skaitytojo (ar žiūrovo) energija, sueikvota konstravimui. Puškinas sukūrė didžiąją poetinę formą per nukrypimus. [Poemos] “Kaukazo belaisvis” apimtis yra ne didesnė, nei kai kurie Žukovskio laiški, tačiau ji yra “didžiosios formos”, nes nukrypimai, plėtojami iš tolimos nuo fabulos medžiagos, nepaprastai praplečia poemos erdvę, priverčia skaitytoją įveikti vienodą eilių skaičių Žukovskio “Laiške” Vojeikovui ir Puškino “Kaukazo belaisvyje”, skaitymui skiriant labai skirtingą darbo kiekį. Šį pavyzdį pateikiu todėl, kad Puškinas panaudojo savo poemoje Žukovskio laiškų medžiagą, bet pavertė ją nukrypimu nuo fabulos.) Šis sulėtėjimas tolimos medžiagos dėka ir yra būdingas didžiajai formai.

Tas pats ir kine: “didžiuosius žanrus” nuo “kamerinių” skiria ne tik fabulinių linijų skaičius, bet ir stabdančios medžiagos kiekis.

¹⁵ Visai sukiuzės dėdė mano./ Dorybių baisiai daug turįs (Aleksandras Puškinas, “Eugenijus Oneginas”, Vertė Antanas Venclova).

*** Pirmą kartą tai parodė Viktoras Šklovskis studijose apie Sterną ir Rozanovą.

2. Siužetas plėtojasi be fabulos.

Šiuo atveju fabula yra menama, o mįslė ir jos įminimas tik motyvuoja siužeto plėtotę – atsakymas gali būti ir nepateiktas. Tokiu atveju siužetas persikelia į kalbinės medžiagos skaidymą ir jungimą už fabulos ribų¹⁶. Fabula nėra pateikta, vietoj jos spyruokliuoja ir stumia fabulos ieškojimus fabulos ekvivalentas, pavaduotojas. Tokie, pavyzdžiui, yra daugelis Pilniako, Leonardo Franko ir kt. kūrinių. Ieškodamas fabulos skaitytojas jungia ir skaido atskiras dalis, susietas tarpusavyje tik stiliaus (arba pačios bendriausios motyvacijos – pvz., vietos ar laiko vienovės).

Visiškai aišku, kad pagrindinis pastarojo tipo siužeto variklis – *stilius*, stilistiniai tarpusavyje siejamų gabalų santykiai.

12

Siužeto priemonių ir stiliaus sąveiką galima apibūdinti ir kūriniuose, kuriuose siužetas nėra ekscentriškas fabulai.

Pažvelkime į Gogolio „Nosį“.

Kūrinio fabulos sudaigstymas, jo veiksmo semantika verčia galvoti apie beprotnamį. Pakanka pasekti vienos fabulos liniją, „nosies“ liniją, schemą: nupjauta majoro Kovaliovo nosis... eina pasivaikščioti Nevos prospektu kaip Nosis; Nosį, ketinančią dilizanu pasprukti į Rygą, sumina nuovados viršininkas ir gražina buvusiam savininkui.

Kaip siužetas gali plėtoti tokią fabulos liniją? Kaip tiesiog nesąmonė tapo menine nesąmone? Įdėmiau pažvelgus suprasime, kad čia svarbi visa prasminė kūrinio sistema. „Nosies“ daiktų įvardijimo sistema yra tokia, kad suteikia galios jos fabulai.

Štai pasirodo nupjauta nosis:

“<...> nustebo, pamatęs *kažką baluojant*. <...> *Standus!* – tarė jis pats sau. – *Kas gi čia galėtų būti?*”.

“<...> nosis, tikrai nosis! <...> tarytum *kažkurio pažįstamo*”.

“Aš suvyniosiu *ją* į skudurėlį ir padėsiu kamputyje: tegu *ji* ten trupučiuką paguli, o paskui išnešiu”.

“Kad aš *leisčiau* savo kambaryje gulėti nupjautai *nosiai!*.. <...> *Lauk ją!* <...> Kad nė *kvapo jos* neužuosčiau!”

“<...> duona – keptas daiktas, o nosis visai kas kita”¹⁷.

Pirmojo nupjautos nosies pristatymo skaitytojui išsami stilistinė analizė nuvestų mus pernelyg toli, bet ir pateikti pavyzdžiai rodo, kad frazių semantinė (prasminė) sistema padaro nupjautą nosį kažkuo dviprasmišku: “kažkas”, “standi” ([плотное] nekatrosios giminės), “jos, ji” (labai dažnas įvardis, kuris visuomet nublukina daiktiskus, materialius požymius), “leisti *nosiai*” (gyvuosius daiktus žyminčių daiktavardžių valdymas¹⁸) ir t.t. Ši prasminė atmosfera, aptinkama kiekvienoje eilutėje, stilistiškai taip plėtoja fabulinę nupjautos nosies liniją, jog skaitytojas, jau paruoštas, jau įtrauktas į šią prasminę atmosferą, be jokios nuostabos skaito toliau tokias keistas frazes, kaip: “*Nosis* pasižiūrėjo į majorą, ir jos *antakiai* truputį susiraukė”¹⁹.

Taip tam tikra fabula tampa siužeto dalimi: stiliaus, suteikiančio kūriniui prasminę atmosferą, pagalba.

Galima būtų paprieštarauti, kad “Nosis” – išskirtinis kūrinys. Tačiau tik vietos stoka neleisdžia man įrodyti, kad lygiai taip pat yra suregzti

¹⁶ Paskutinis sakinyš iš Šklovskio straipsnio “Poezija ir proza kinematografijoje” rinkinyje “Kino poetika”: “Nesąmonė – yra “poetinis” kinas” (Шкловский 2001, c. 92).

¹⁷ Gogolis 1969, c. 322-324.

¹⁸ Rusiškai pažymėta tiesiog *о душевн.*

¹⁹ Gogolis 1969, c. 330.

Belyjo “Peterburgas” ir “Maskvos keistuolis” (verta atkreipti dėmesį į nuvalkiotą šių be kita ko puikių romanų fabulą) ir daugelis kitų.

Nevertėtų manyti, kad kūriniams ir autoriams, kurių stilius yra “santūrus” arba “blyškus” ir pan., stilius nėra reikšmingas, – kiekvienas kūrinys yra semantinė sistema, ir koks “santūrus” stilius bebūtų, jis yra prasminės (semantinės) sistemos konstravimo priemonė, o tarp šios sistemos ir siužeto egzistuoja tiesioginis ryšys, nepriklausomai nuo to, koks tai yra siužetas – plėtojamas fabulos pagrindu ar be jos.

O skirtingų kūrinių sistemos, žinoma, yra skirtingos. Tačiau žodžio mene yra toks kūrinių tipas, kurio giluminiai prasminės sistemos ir siužeto saitai krenta į akis. Tokia yra poezijos semantinė sistema.

Poezijoje, ir herojinėje XVIII a. poemoje, ir Puškino epe, šie saitai yra akivaizdūs. Diskusijos apie metrinės sistemas poezijoje visuomet virsta diskusijomis apie *prasmines sistemas*, galiausiai nuo šių diskusijų priklauso siužeto, siužeto ir fabulos santykio poezijoje supratimas.

Todėl, kad šis klausimas (siužeto ir fabulos santykio) yra susietas su žanrų problema.

Šis santykis yra skirtingas ne tik skirtinguose romanuose, novelėse, poemose, lyrikoje, bet ir, viena vertus, romane ir novelėje, kita vertus, poemoje ir lyrikoje.

13

Šiame straipsnyje noriu tik *iškelti* klausimus: 1) siužeto ir stiliaus santykio kine; 2) kino žanrų apibrėžimo pagal siužeto ir stiliaus santykį.

Šiems klausimams suformuluoti aš “įsibėgėjau” nuo literatūros. Šuolis į kiną reikalauja ilgų studijų. Mes matėme literatūros pavyzdžius, kad negalima kalbėti apie fabulą ir siužetą apskritai, kad siužetas tvirtai susijęs su tam tikra semantine (prasmine) sistema, kurią savo ruožtu sąlygoja stilius.

Siužetinis stilistinių prasminių priemonių vaidmuo “Šarvuotyje Potiomkine” yra akivaizdus, tačiau neišnagrinėtas. Tolimesnės studijos aptiktų jas ir mažiau ryškiuose pavyzdžiuose. Nuoroda į vienu ar kitų filmų ir režisierių stiliaus santūrumą, jo natūralistiškumą nepaneigia stiliaus vaidmens. Tai tik skirtingi stiliai, jie turi skirtingus vaidmenis siužeto plėtotėje.

Būsimos siužeto kine studijos priklauso nuo jo stiliaus ir jo medžiagos ypatumų studijų.

Kokie mes esame šia prasme naivūs, parodo filmų aptarimo metodas, jau sustabarėjęs ir tapęs mūsų kritikoje geru tonu: (pagal baigtą filmą) nagrinėjamas scenarijus, toliau aptariamas režisierius ir t. t. Tačiau aptarinėti scenarijų pagal baigtą filmą netinka. Scenarijus beveik visada pateikia fabulą apskritai, šiek tiek priartėdamas prie šuolinių kino savybių. Kaip bus plėtojama fabula, koks bus siužetas, scenariistas nežino, lygiai kaip ir režisierius iki gabalų peržiūros. Vieno ar kito stiliaus ir medžiagos savybės leidžia plėtoti visą scenarijaus fabulą, tuomet visa scenarijaus fabula pateks į filmą, bet gali ir neleisti – tada bedirbant fabulos detalės, veikiamos siužeto plėtotės, nepastebimai kinta.

Kalbos apie “geležinį scenarijų” galimos tokioje situacijoje, kai egzistuoja standartizuoti režisierių ir aktorių stiliai, t. y. tada, kai scenarijus kyla iš jau žinomo kino stiliaus.

14

Neišnagrinėta teorija lemia ir reikšmingesnes praktikos klaidas.

Toks yra kino žanrų klausimas.

Žanrai, gimę žodžio (ir teatro) mene, dažnai yra perkeliama į kiną kaip visuma, jau susiformavę. Kas tada atsitinka? Gaunami netikėti rezultatai.

Pavyzdžiui, *dokumentinė istorinė kronika*. Perkelta iš žodžio meno į kiną, ji pirmiausia paver-

čia filmą *Judančia portretų galerija*. Priežastis yra ta, kad pagrindinė literatūros prielaida (tikroviškumas) parodoma pati savaime – per istorinius vardus, datas ir t. t., o kinui tikroviškumas tampa pagrindine problema. “Ar panašu?” – tai bus pirmasis žiūrovo klausimas.

Kai mes skaitome romaną apie Aleksandrą Pirmąjį, kad ir kokie būtų jo veiksmai romane, tai – “Aleksandro Pirmojo” veiksmai. Jei jie nėra tikroviški, tai “Aleksandras Pirmasis pavaizduotas klaidingai”, tačiau “Aleksandras Pirmasis” išlieka kaip prielaida. Kine naivus žiūrovas sakys: “Koks šis aktorius panašus (arba nepanašus) į Aleksandrą Pirmąjį!” – jis bus teisus, ir šis teisumas – net komplimentų atveju – griaus pačią žanro prielaidą – tikroviškumą.

Taip tvirtai yra susiję žanrų ir specifinės medžiagos bei stiliaus klausimai.

Iš esmės kinas iki šiol minta svetimais žanrais: romanu, komedija ir t. t.

Šia prasme apibūdinimas “komiškasis” filmas buvo teisingesnis, ir jis turėjo tvirtesnę teorinį

pagrindą spręsti kino žanrų problemą, nei kompromisinis “kino romanas”.

“Komiškojo” filmo siužetas plėtojosi už fabulos ribų, tiksliau, turėdamas primityvią fabulos liniją siužetas plėtojosi iš atsitiktinės (fabulos prasme, o iš tikrųjų – specifinės) medžiagos.

Čia ir slypi klausimo esmė: svarbūs yra ne išoriniai, antraeiliai gretimų menų žanrų bruožai, o *specifinio kino siužeto ir fabulos santykis*.

Maksimali siužetiškumo nuostata = minimali fabuliškumo nuostata, ir atvirkščiai.

“Komiškasis” filmas priminė ne komediją, o veikiau humoristinį eilėrašį, nes jo siužetas laisvai plėtojosi iš semantinių stilistinių priemonių²⁰.

Tik drovumas neleidžia aptikti šiuolaikiniuose kino žanruose ne tik kino poemą, bet ir kino lyriką. Tik drovumas trukdo dokumentinę istorinę kroniką afišoje pavadinti judančia portretų galerija iš tokios ir tokios epochos.

Kartoju – siužeto ir stiliaus saitų kine bei jų įtakos kino žanrams klausimas reikalauja nuoseklių studijų. Aš čia apsiribosiu tik šio klausimo išskėlimu.

1927

²⁰ Piotrovskis, įvertindamas tuometinę kino žanrų amplitudę, teigia, kad yra trys pirminiai saviti kino žanrai – komiškas filmas, avantiūrinis ir lyrinis (arba nefabulinis). Būtent pastarasis jam atrodo ypač perspektyvus ir pats specifiskiausias. Jo pavyzdžiai – Eizenšteino ir Vertovo kūryba (Пiotровский 2001, c. 100–108).

Literatūra

- ARLAUSKAITĖ, N., 2006. Mary Shelley ir Thomaso Ediso „Frankenšteinas“: nedalomosios liekanos beiškant. In: *Komparatyvistikos studijos 5. Kulūros intertekstai* (įteikta spaudai).
- ARLAUSKAITĖ, N., 2005/2006. Kiek realizmū turi (rusų) literatūra? In: *Gimtasīs žodis*, 2005 (12), 28–32; 2006 (1), 18–21.
- BORDWELL, D., 1997. *On the History of Film Style*. Harvard University Press.
- BORDWELL, D., 1991 [1989]. *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Harvard University Press.
- BORDWELL, D., et al. 1985. *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press.
- BURCH, N., 1973 [1969]. *Theory of Film Practice*. Translated by Helen R. Lane. New York, Washington: Praeger Publishers.
- EAGLE, H., 1981. *Russian Formalist Film Theory*. Michigan: Michigan Slavic Publications.
- EIKHENBAUM, B., 1974. Problems of Film Stylistics. In: *Screen* 15, No. 3 (Spring), 7–32.
- GOGOLIS, N., 1969. Nosis. In: Nikolajus Gogolis, *Apysakos*. Vertė iš rusų kalbos Motiejus Miškinis. Vilnius: Vaga.
- LEVINA, J., 2005. *Kita kinematografinio literatūros atspindžio esatis: Virginia'os Woolf ir Sally'ės Potter „Orlando“ siužetinė (ne)tapatybė* [Magistro darbas]. Vilniaus universitetas.
- MELNIKOVA, I., 2003. *Intertekstualumas: teorija ir praktika*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla.
- SALT, B., 1992 [1983]. *Film Style and Technology: History and Analysis*. 2nd edition. London: Starword.
- STAM, R., 2005. Introduction: The Theory and Practice of Film Adaptation. In: Robert Stam & Alessandra Raengo, eds. *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Blackwell.
- TYNLIANOVAS, J., 2006. Jurijus Tynianovas: literatūrinė kino teorija [“Kinas – žodis - muzika”, “Apie scenarijų”, “Apie siužetą ir fabulą kine”, “Apie feksus”]. Vertė, įžanginį žodį ir komentarus parašė Natalija Arlauskaitė. In: *Respectus Philologus*, 9 (14), 158–167.
- БАЛАШ, Б., 1968. *Кино. Становление и сущность нового искусства*. Москва: Прогресс.
- ВИНОКУР, Г., 1990 [1924]. Ю. Тынянов. «Проблема стихотворного языка». In: Г. ВИНУКУР. *Филологические исследования. Лингвистика и поэтика*. Москва: Наука.
- КАЗАНСКИЙ, Б., 2001 [1927]. Природа кино. In: *Поэтика кино. 2-е издание. Перечитывая «Поэтику кино»*. Санкт-Петербург: Российский институт истории искусств, 60–89.
- МУКАРЖОВСКИЙ, Я., 1994 [1933]. К вопросу об эстетике кино. In: Я. МУКАРЖОВСКИЙ. *Исследования по эстетике и теории искусства*. Москва: Искусство, 396–410.
- ПИОТРОВСКИЙ, А., 2001 [1927]. К теории киножанров. In: *Поэтика кино. 2-е издание. Перечитывая «Поэтику кино»*. Санкт-Петербург: Российский институт истории искусств, 93–109.
- ТЫНЯНОВ, Ю., 1977. *Поэтика. История литературы. Кино*. Москва: Наука.
- ТЫНЯНОВ, Ю., 1965. Проблема стихотворного языка. In: Ю. ТЫНЯНОВ. *Проблема стихотворного языка. Статьи*. Москва: Советский писатель.
- ШКЛОВСКИЙ, В., 2001 [1927]. Поэзия и проза в кинематографии. In: *Поэтика кино. 2-е издание. Перечитывая «Поэтику кино»*. Санкт-Петербург: Российский институт истории искусств, 90–92.
- ЭЙХЕНБАУМ, Б., 2001 [1927]. Проблемы киностилистики. In: *Поэтика кино. 2-е издание. Перечитывая «Поэтику кино»*. Санкт-Петербург: Российский институт истории искусств, 13–38.
- ЯМПОЛЬСКИЙ, М., 2004. *Язык – тело – случай. Кинематограф и поиски смысла*. Москва: Новое литературное обозрение.
- ЯМПОЛЬСКИЙ, М., 1993. *Видимый мир. Очерки ранней кинофеноменологии*. [Из истории киномысли]. Москва: НИИ киноискусства, Центральный музей кино, Международная киношкола.