

## IV. MŪSŲ VERTIMAI / NASZE PRZEKŁADY

*Šiame žurnalo numeryje redkolegija nutarė paskelbti keletą Jurijaus Tynianovo straipsnių\* apie kinematografą vertimų iš rusų į lietuvių kalbą. J. Tynianovas – žymus rusų “formaliosios” mokyklos atstovas, kritikas, literatūrologas, kino dramaturgas, jo kūrybą padarė didelę įtaką pasaulio humanitariniams mokslams. Pateikta medžiaga ne visai atitinka vertimo “žanrą”, nes jis papildytas išsamiais komentarais ir Tynianovo kūrybos apmąstymais. Nežūrint į tai, kad vertimo medžiaga nesunkiai prieinama, ši publikacija gali naudinga pirmiausia jauniems Lietuvos mokslininkams, kurie dažnai labai domisi tarpdalykiniais tyrimais ir kuriems tekstai rusų kalba gali būti sunkokai “įkandami”.*

*Vertė, įžanginį straipsnį bei komentarus parašė Natalija Arlauskaitė.*

### JURIJUS TYNIANOVAS: LITERATŪRINĖ KINO TEORIJA

Pirmieji teoriniai kino apmąstymai chronologiškai sutampa su literatūros teorijos gimimu – XX a. antrasis-trečiasis dešimtmečiai. Tačiau ne visada literatūros ir kino studijas atlikdavo tie patys žmonės. Šia prasme rusų formalistams, ir pirmiausia Jurijui Tynianovui, priklauso išskirtinė vieta. Jie ne tik padėjo abiejų menų poetikos kaip disciplinos pamatus bei atliko svarbiausią vaidmenį ją institucionalizuojant, bet ir patys buvo rašytojai, filmų konsultantai, scenaristai, darė įtaką kino politikai. Todėl jų kuriama kino teorija nuolat įtraukia jau turimus literatūros studijų igūdžius, o literatūrinę praktiką lemia kino tyrinėtojų ir kūrėjų patirtis. Be diskusijos su Jurijaus Tynianovo, Viktoro Šklovskio, Boriso Eichenbauo idėjomis ir veikalais šiandien sunkiai įsivaizduojamas ir literatūros bei kino studijos. Trumpa, vos pusantro dešimtmečio trukusi formalizmo mokyklos veikla “fermentavo”, jų pačių žodžiais, įvairias humanitarines kryptis ir pakraipas.

Pirmasis rusų formalizmo renesansas sutampa su prancūzų struktūralizmo pradžia ir Tzve-

tano Todorovo parengtais vertimais. Maždaug tuo pačiu laiku susiformavusi rusų struktūralistų mokykla traukė formalistus į savo darbus veikiau kontrabanda. Abiejų šalių struktūralistams svarbiausia buvo ta rusų formalistų idėjų ir žodyno dalis, kuri “dirbo” su vidine kūrinio sandara. Paklausu šios sandaros aptarimo elementu tapo keliuose Tynianovo darbuose aptarta parodijos sąvoka, kuri pradeda Julijos Kristevos darbas kartu su Michailo Bachtino tekstų dialogo samprata sudarė intertekstualumo teorijos pagrindą. Septinto dešimtmečio antroje pusėje suklestėjusi vokiečių receptyvinė mokykla, pirmiausia Hansas Robertas Jaussas<sup>1</sup>, atgaivino formalistinės literatūros istorijos konstravimo paieškas, kurios ribojosi su literatūros sociologija. Literatūros lauko formavimasis ir kitimas taip pat yra svarbi Jurijaus Lotmano darbų kryptis.

Pastaruoju metu vyksta antrasis formalistų renesansas. Pačioje literatūros studijų srityje jis susijęs pirmiausia su atgijusiomis diskusijomis apie literatūros kaip socialinio instituto formavimąsi bei kitimą. Šios diskusijos pagyvėjo, viena

\* Versta iš: ТЫНЯНОВ, Юрий. *Поэтика. История литературы. Кино*. Москва: «Наука», 1977.

<sup>1</sup> Žr. JAUB, Hans Robert. Literatūros istorija kaip literatūros mokslo provokacija [iš vokiečių kalbos vertė Liucija Citavičiūtė]. In *Senoji Lietuvos literatūra. Knyga 17. Literatūros istorija ir jos kūrėjai*. Vilnius, 2004, p. 191–242.

vertus, dėl būtinybės apmąstyti naują situaciją “po kanono”, kuomet senoji hierarchija griūva ir iškyla pačių hierarchijų ir jų vidinės tvarkos istoriškumo problema, kuriai “literatūros evoliucijos” pavadinimu formalistai skyrė nemažai dėmesio. Formalistų vaidmens šioje srityje įrodymu galėtų būti diskusijos, pateiktos vien literatūros istorijos modeliams skirtame žurnalo Новое литературное обозрение 59 (2003) tome. Kita vertus, naujai apmąstomi seni literatūros teorijos terminai, pirmiausia žanro sąvoka. Du 2003 metų žurnalo New Literary History tomai skirti būtent jai. Šių diskusijų kontekste formalistai suvokiami kaip aktualūs diskusijų partneriai, ką įrodo ir vieningas per du toms ne specialiai jiems rašyto straipsnio – Jurijaus Tynianovo “Odės kaip oratorinio žanro” (1922) – skelbimas bei jam skirta studija. Trečioji formalistų minties atgaivinimo sritis – fikcijos ir istorijos santykio problema. Čia pirmiausia pasitarnauja Tynianovo ir Šklovskio istoriniai romanai bei jau anksčiau minėtos jų ir Borisio Eichenbaumo aptariamos istorijos, šiuo atveju – literatūros, konstravimo strategijos (žr., pvz., Новое литературное обозрение 51, 2001).

Kino studijų srityje taip pat aktyviai eksploatuojamos formalistinės žanro ir atskiros meno šakos istorijos konstravimo (si) išvalgos. Pastarajai problematikai ypač svarbi Tynianovo mintis apie skirtingų – jo atvejų literatūrinių ir neliteratūrinių – sekų sąveiką kaip (literatūros) evoliucijos variklį. Kino naratyvo tyrinėtojai dažnai remiasi formalistų ir jų pasekėjų išplėtotą siužeto, kartais įgaunančio kitus vardus, sampratą. Vien tai rodo, kad kino teorija vis dar yra labai arti literatūros teorijos. Iš jos skolinamasi ir žodyno ir procedūrų. Todėl ypač svarbi yra pirma ir reflektuota tokios teorijų sąveikos patirtis.

Šiame žurnalo tome publikuojami keturi straipsniai, parašyti 1924–1929 metais. Norėčiau atkreipti skaitytojų dėmesį į tai, kad šie straipsniai – tai kartu kino ir literatūros teorijos laboratorija. Tai reiškia, kad čia mes stebime specialaus žodyno ir analitinių žingsnių paiešką, kuri neturi tradicijos, o tuo pačiu ir tvirtesnių stilistinių ar

terminologinių atramų, todėl kartais primena konspektą ateičiai.

Rašydama komentarus siekiau pateikti kontekstą, kuriame plėtojosi Tynianovo kino mintis. Šis kontekstas yra trejopas: (i) laikmečio kino praktikos ypatumai; (ii) sąsajos su Tynianovo literatūros studijomis; (iii) sąsajos su kitų formalistų literatūros ir kino studijomis.

## Kinas – žodis – muzika

### I

Kinas ir teatras nekovoja tarpusavyje. Kinas ir teatras dailina vienas kitą, nurodo vienas kitam vietą, riboja vienas kitą. Jaunesnysis menas išlaikė jaunėliams būdingą betarpiškumą (“gal nueikime į kiną?”), tačiau igavo grėsmingą galią. Įspūdžių stiprumu kinas pralenkė teatrą. Sudėtingumu jis niekada teatro nepralenks. Jie turi skirtingus kelius.

Pirmiausia: *erdvė*. Kaip begintume scenos perspektyvą, nuo fakto nepabėgsime: ložių degtukų dėžutės ir scena po stiklo gaubtu. Aktorius yra suvaržytas šio gaubto. Jis atsitrenkia į sienas. (Kaip siaubinga, kad operoje vis dar išjojama žirgu! Žirgas muistosi, muša kanopa. Visi tik atspučia, kai nelaimingą gyvūną pagaliau išveda. Ką gali žinoti, gal jis ims ir iššoks iš dėžutės tiesiai į orkestro duobę.) Teatre – pirmasis planas; jis – bareljefas. Jei aktorius atsuko jums nugarą, jums egzistuoja tik toji nugarą.

Toliau: *aktoriaus kūnas*. Iš viršutinio Didžiojo teatro aukšto aktorius, net jei jis vaidina Votaną, – atrodo lėlytė. (Čia matome teatro ir marionečių teatro sąsajas.) Iš viršutinio aukšto Hamletas atrodo juoda musė. O pas peredvižnikus aktorius, atvirkščiai, vaidina jums tiesiai prieš nosį. Taip pat nemalonu.

Aktorių riboja jo kūnas.

Aktoriaus žodis yra susietas su jo kūnu, balsu, erdve.

*Kinas – tai abstraktus menas.*

Eksperimentai su erdve: nebūtą aukštį, šuolius iš Marso į Žemę sukuria pačios elementariausios, apmaudžiai paprastos priemonės.

Kino erdvė pati savaime yra abstrakti – dvi-  
matė<sup>2</sup>. Aktorius nusisuko nuo žiūrovo – bet štai  
jums ir jo veidas: jis šnibžda, šypsosi, žiūrovas  
mato daugiau, nei bet kuris pjesės dalyvis.

Laikas teatre pateikiamas gabalais, bet sklei-  
džiasi tiesiąja kryptimi. Nei atgal, nei šalin. Todėl  
*Vorgeschichte*<sup>3</sup> dramoje yra neįmanoma (ji patei-  
kiama tik žodžiu). (Iš esmės tai ir sukūrė dramos  
kaip literatūros žanro savitumą).

Kino laikas takus; jis nėra susietas su tam tik-  
ra vieta; šis takus laikas pripildo ekraną neregėto  
daiktų ir objektų įvairumu. Jis leidžia skrieti atgal  
ir šonan. Čia atsiveria naujojo literatūros žanro  
kelias: platusis „epinis“ kino laikas sufleruoja dra-  
mą-romaną (kino romaną)<sup>4</sup>.

*Aktorius kūnas* kine yra abstraktus. Štai jis  
sunnyko į tašką – štai jo rankos, sklaidančios kort-  
tas, išaugo per visą ekraną. Štai jis kinta. Herojus  
jame niekad nebūsimus. Todėl kine taip do-

simimasi *aktoriumi*. Kino aktorių vardai – visai ne  
tas pats, kas teatro aktorių vardai. Kiekvieną kar-  
tą susidomima iš naujo: kaip pasikeis Conradas  
Veidtas, kokia šiandien bus Wernerio Krausso<sup>5</sup>  
“abstrakcija”? Kūnas yra lengvas, taškus, tamprus.  
(O teatre? Prisiminkite griozdiškas teatrinės “mir-  
tis”; kai aktorius krenta, jūs nevalingai susijauidi-  
nate, ar neužsigavo.) Abstraktus yra visas kino  
*rekvizitas*: uždarykite prieš fakyrą duris ir jis išeis  
per sieną.

Galiausiai, žodis...

Tai svarbiausia.

## 2

Kiną vadino Didžiuoju Nebyliu<sup>6</sup>. Kur kas tiksliau  
būtų pavadinti gramofoną “didžiuoju smauguo-  
liu” [*великий удавленник*].

Kinas nėra nebylus. Nebyli yra pantomima,  
su kuria kinas neturi nieko bendro<sup>7</sup>.

<sup>2</sup> Viktoras Šklovskis yra rašęs apie tai, kad gebėjimas matyti kino kadro plokštumiškumo ir kitų jo savybių  
konvencijas yra išugdomas lygiai taip pat, kaip ir bet kurio kito meno suvokimas: “Stereoskopijos kūrimas kine  
reiškiasi gilumos ženklų – naujos konvencijos – paieškomis, o ne akinų ar kokio nors fizinio prietaiso išradimais.  
<...> Piešinio, paveiklo ir net fotografijos atpažinimas yra susijęs su tam tikrų konvencijų kaupimu. Mes nematome  
kinų paveiklų gilumos, nors ji egzistuoja kinams. Gerai atsimeu, kad vaikystėje paveiklo grindis mačiau ne nukreip-  
tas gylė, o užimančias paveiklo apatinę dalį tarsi tvora. // Tačiau mes pratinomės prie savosios perspektyvos, ir jei ji  
nevisiškai atitinka daiktus, tai bent jau atitinka juos tiek, kad įgudę galime įžvelgti tūrį”. ШКЛОВСКИЙ, Виктор.  
Основные законы кинокадра [1927]. In ШКЛОВСКИЙ, Виктор. *За 40 лет*. Москва, 1965, c. 49. Šie sampro-  
tavimai susiję su esmine Šklovskiu perskura atpažinimas vs. matymas, išplėtotas tapusiam formalizmu manifestu  
straipsnyje “Menas kaip priemonė” (1917, parašytas 1915 m.).

<sup>3</sup> Vok. *priešistorė*.

<sup>4</sup> Vienas pirmųjų prancūzų kino teoretikų Léon Mussinac maždaug tais pačiais metais knygoje “Kino gimimas”  
(*Naissance du Cinéma*, 1925, į rusų kalbą išversta tais pačiais metais) kino žanrų evoliuciją įsivaizdavo taip pat  
literatūros žanrų terminais – kaip judėjimą nuo kino romano prie kino poemos. МУССИНАК, Леон. *Рождение  
кино* [1920–1924]. In МУССИНАК, Леон. *Избранное*. Москва, 1981, c. 28.

<sup>5</sup> Conradas Veidtas ir Werneris Kraussas vaidino garsiaame Roberto Wiene filme “Daktaro Kaligari kabinetas”, 1919.

<sup>6</sup> Šio pavadinimo atsiradimą Jurijus Cijvanas aiškina taip: “kinematografo” pavadinimas jau pačioje kino raidos  
pradžioje atrodė gana griozdiškas, vyko intensyvi naujos technologijos vardo paieška. Vienas iš variantų, paplitęs  
po žymių Leonido Andrejevo “Laiškų apie teatrą” (1912), buvo “kinemo”. Būtent šitame straipsnyje pasirodė  
“kinemo” epitetas “Didysis”. Jau 1914 m. pastebėta, kad Leonido Andrejevo dėka visus vėlesnius bandymus apibū-  
dinti kultūrinį kinematografo vaidmenį lydėjo šis epitetas. Liaudiška etimologija pavertė «Великий Киному»  
«Великий Немой», ir šis pavadinimas kurį laiką buvo suvokiamas kaip terminas. Žr.: ЦИВЬЯН, Юрий. *Историческая  
рецепция кино. Киноматераф в России. 1896–1930*. Рига, 1991, c. 25.

<sup>7</sup> Viename pirmųjų savo straipsnių apie kiną Viktoras Šklovskis nuoseklų kino personažų *nekalbėjimą* laiko savitu  
kino kalbos bruožu. Jis pastebi, kad Chaplinas kine niekuomet neprasiojia, tik juda. Iš to Šklovskis daro išvadą, kad  
Chaplinas ne verčia save patį iš teatro kalbos į ekrano kalbą, o dirba su savita kinematografinė medžiaga. ШКЛОВСКИЙ,  
Виктор. Сюжет в кинематографе [1923]. In ШКЛОВСКИЙ, Виктор. *За 40 лет*. Москва, 1965, c. 34. Apie  
“medžiagos” sampratą žr. toliau. Straipsnyje “Kino stilistikos problemos”, parašytame 1927 m. išėjusiam rinkiniui  
“Kino poetika”, Borisas Eichenbaumas rašė: “Kino žiūrovas atsiduria visiškai naujoje, priešingoje skaitymo procesui  
suvokimo situacijoje: nuo daikto, no regimo judėjimo – link jo įprasminimo, link vidinės kalbos sukūrimo. Kino  
sėkmė iš dalies yra susijusi su šiuo nauju, kasdienybėje neplėtojama smegenų darbu”. ЭЙХЕНБАУМ, Борис.  
Проблемы киностилистики. In *Поэтика кино*. Санкт-Петербург, 2001, c. 19.

Kinas sukuria šneką, tačiau šneką abstrahuotą, suskaidytą į sudedamąsias dalis.

Mes matome kalbančiojo aktorius veidą – jo lūpos juda, jo kalbinė mimika įsitempusi. Jūs neskiriate žodžių (ir tai gerai – jūs neturite jų skirti), – tačiau jums yra pateiktas kažkoks kalbos elementas<sup>8</sup>.

Tada pasirodo remarka – jūs žinote, ką pasakė aktorius, tačiau žinote *po to* (ar prieš tai), kai jis pasakė. Žodžių reikšmė yra nutolinta, atribota nuo tarimo. Jie yra atskirti laiko intervalo.

O kur garsas? Garsą suteikia muzika.

Kinas *sugeria* muziką – jūs jos beveik negirdite ir nesekate. (Ir tai yra gerai – savaime įdomi muzika atitrauks jus nuo vyksmo; ji įsiverš į kiną kaip pašalietė.)

Muzika yra sugerama, bet ne veltui: ji suteikia aktorių kalbai paskutinį elementą, kurio šiai trūksta, – garsą.

Šiame abstrakčiame mene kalba skilo į sudedamuosius elementus. Kalba pateikiama ne kaip visuma, ne per realius jos elementų ryšius, bet per jų kombinaciją.

Todėl kiekvieną elementą galima plėtoti iki paskutiniosios raiškos ribos: aktorius visiškai neprivalo sakyti tai, kas pridera, – jis gali tarti tuos žodžius, kurie suteikia turtingesnę mimiką<sup>9</sup>.

Remarka gali išsirinkti pačius reikšmingiausius žodžius.

Muzika suteikia tokį turtingą ir subtilų garsą, kokio žmogaus kalba nėra girdėjus. Ji suteikia galimybę suspausti herojų kalbą iki čaižaus, įtempo minimumo. Ji leidžia pašalinti iš kino dramos visą tepalą, visą kalbos “tarą”.

*Kinas – abstraktus žodžio menas.*

### 3

Kai tik muzika kine nutyla – pakimba įtempta ty-la. Ji čirškia (net jei nečirškia aparatas), ji trukdo žiūrėti. Ir tai nutinka visai ne todėl, kad mes *prapatome* prie muzikos kine. Atimkite iš kino muziką – ir jis ištuštės, jis taps defektiniu, nepakanamu menu. Kai nėra muzikos, išsižiojusių, kalbančių burnų duobės tiesiog kankina.

Išžiūrėkite tuomet į judesį ekrane: kaip sunkiai joja žirgai tuštumoje! Jūs nesekate jų bėgimo. Judesiai praranda lengvumą, vyksmo plėtojimas slegia, kaip akmuo.

Pašalinus iš kino muziką, jis tampa iš tiesų nebylus, herojų kalba, netekusi vieno iš elementų, virsta erzinančiu nesubrendėliu. Vyksmas ištuštėja. Čia iškyla antrasis svarbus punktas: muzika kine suteikia veiksmui ritmą.

### 4

Teatro pamatas – vientisas, nesuskaidytas žodis (reikšmė, mimika, garsas). Kino – jo suskaidyta abstrakcija. Kinas nėra pajėgus “grumtis” su te-

<sup>8</sup> Tais pačiais 1924 m. Tynianovas išleido vieną svarbiausių savo veikalų – knygą “Poetinės kalbos problema”. Pirmoji šios knygos dalis vadinasi “Ritmas kaip konstrukcinis poezijos veiksnys”. Šioje dalyje Tynianovas plėtoja mintį, artimą šiame straipsnyje dėstomai literatūros/kino teksto ekvivalentų idėjai. “Poetinio teksto ekvivalentu aš vadinu visus nežodinius vienpaį ar kitaip jį *pakeičiančius* elementus, pirmiausia jo dalių praleidimus, toliau jo dalinį keitimą grafikos elementais ir t. t.” Pateiktas pavyzdys – Aleksandro Puškino eilėraštis “Jūrai”, kuriame po XIII strofos mes matome naujos strofos pradžią «Мир опустел» ir tris su puse eilutes taškų. Šios keturios eilutės ir laikomos teksto ritminio elemento – strofos – netekstiniu ekvivalentu. Ekvivalentų reikšmė – formos paryškinimas. “Formos dinamika yra nepalaujamas automatizmo nutraukimas, nepalaujamas konstrukcinio veiksnio išskėlimas ir šalutinių veiksmių deformavimas. Šiuo atveju formos antinomiškumą sudaro tai, kad pats sąveikos (=kovos) pasikartojimas vienodai automatizuoja formą. Todėl konstrukcinio ir kitų veiksmių santykio kitimas yra vienas iš neginčijamų reikalavimų dinaminei formai. Šia prasme forma yra nepalaujamas skirtingų ekvivalentų steigimas, didinantis dinamiškumą. *Medžiaga* gali pakisti iki *minimumo*, *būtinio konstrukcinio principo ženkliniui*. <...> Beveik visada ekvivalentas, steigiamas kokybiškai pakitusios medžiagos pagrindu, aiškiau parodo konstrukcinį principą <...>”. ТЫНЯНОВ, Ю. Проблема стихотворного языка. In ТЫНЯНОВ, Ю. *Проблема стихотворного языка. Статьи*. Москва, 1965, с. 45, 50–51.

<sup>9</sup> Civjanas pateikia nebylaus kino žvaigždės Luise Brooks ir britų kino kolekcininko Kevino Brownlow liudijimus, kad ne tik daugelis kurčnebylių, bet ir tiesiog kino mylėtojų mokėjo skaityti iš aktorių lūpų. Kai kurie aktoriai sąmoningai tuo naudodavosi, taip formuodami papildomą kodą. Kartais tai baigdavosi žiūrovų skundais dėl kaubojų keiksnojimosi bebalnojanč žirga. ЦИВЬЯН, Оп. cit, с. 311. Taip pat žr.: ЭЙХЕНБАУМ, Оп. cit., с. 19.

atru. Bet ir teatrui nederėtų grumtis su kinu. Ekvilibristika teatre atsitrenkia į sienas, kaip dialogas kine – į ekraną.

## 5

Kai kuriami nuodai, paprastai sukuriami ir priešnuodžiai.

Priešnuodis, kuris galėti pribaugti kiną, yra kinetofonas. Kinetofonas – nevykęs išradimas.

Herojai kalbės “kaip tikrajame teatre”<sup>10</sup>. Tačiau juk visa kino galia kyla iš to, kad nors herojai “nekalba”, “kalba” yra pateikta. Pateikta per tokį minimumą ir tokią abstrakciją, kuri padaro kiną menu.

Kinetofonai – tai teatro ir kino išgama, apgailėtinas kompromisas. Jis smulkmeniškai ir nerangiai surenka kino abstrakciją į vienį.

## 6

Kinas suskaidė kalbą. Ištempė laiką. Pakeitė erdvę. Ir todėl jis yra maksimalus. Jis veikia stambiais skaičiais. “200 000 metrų” yra panašu į mūsų abstraktų rublio kursą.

Mes – abstraktūs žmonės. Kiekviena diena išpleikia mus per 10 veiklų. Todėl mes vaikštome į kiną.

1924

## Apie scenarijų

1. Vienas režisierius, monumentalusis, įsižeidė dėl scenaristo stiliaus literatūriškumo:

– Kam man stilius? Kam man detalės? Rašykite paprastai: įeina, atsisėda, šauna iš pistoleto. Visa kita – tai jau mano reikalas.

Kitas režisierius, buitiskasis, toks pats nusielpnęs, sakė:

– Fabula? Kam man fabula? Aš pats galiu ne nepakrutėjęs iš vietos duoti jums trisdešimt fabulų. Ne, jus man kiekvieną detalę parodykite. Visa kita – tai jau mano reikalas.

Abu jie tikriausiai teisūs.

2. Gaila, nežinau dviejų galbūt puikiausių mūsų laikų scenaristų vardų. Tuo labiau, kad jie vargu ar suvokia savo reikšmę. Vienas iš jų vietoj libreto atsiuntė 9-osios simfonijos egzempliorių (neįrištą), kitas – “Komunizmo pradžiamokslį” (įrištą).

Ir jie taip pat tikriausiai teisūs.

3. Klysta tik tie, kas sako, kad mes vis dar neturime scenarijų. Priešingai – visi rašo scenarijus, ypač tie, kas bent retsykius užsuka į kiną. Sunku būtų rasti ambicingą žmogų, neparašiusį bent vieno scenarijaus. Scenaristų daug, scenarijų taip pat daug. Trūksta tik vykusių scenarijų.

4. To priežasčių yra aibė, du anksčiau minėti pavyzdžiai parodo pagrindinę: nėra aišku, kas yra scenarijus, todėl sunku kalbėti apie tai, koks jis turėtų būti. Žinoma, galima paimti iš lentynos bet kurią knygą – net bibliografinę rodyklę – ir suskaidyti ją į kadrus. Dar paprasčiau yra prisiminti kurį nors jau sukurtą filmą ir pritaikyti jį dabatinei aplinkai. (Pastarasis būdas yra taikomas masiniams “komiškųjų” [filmų] scenarijams: imamas Charlie’s Chaplinas – iš tikrųjų miglotas Chaplino “vaizdas”, o kartais tiesiog Glupyskinas<sup>11</sup> – ir patalpinamas į tarybinę buitį.) Tačiau čia aptinkame problemą, svarbią ne tik scenarijų srautui, bet scenarijui apskritai.

5. Kinas lėtai vadavosi iš gretimų menų pančių – dailės, teatro. Dabar jis turi išsivaduoti iš literatūros. Trys ketvirčiai dabartinio kino – vis dar tas pats, kas ir peredvižnikų tapyba; kinas yra literatūriškas.

<sup>10</sup> Kinetofonai – tai vieni pirmųjų garsinių filmų ir jų rodymo įranga, jie pradėti daryti ir rodyti, pvz., Thomo Edisono kompanijos, 1913–1914 metais. Jų kone svarbiausias siekis iš tiesų buvo parodyti teatrą ir operą neturintiems žmonėms, pagrindiniams tuometinio kino vartotojams. Bandymai derinti judantį vaizdą ir garsą siekia 19 a. pabaigą. Plačiai garsiniai filmai pradėti rodyti maždaug nuo 1928 m., tačiau dar kelis metus vyko audringos diskusijos dėl nebylių ir garsinių filmų pranašumų ir meniškumo. Daugiau apie tai žr.: ROGOFF, Rosalind. Edison’s Dream: A Brief History of the Kinetophone. In *Cinema Journal*, Vol. 15, Nr. 2, American Film History (Spring, 1976), p. 58–68; apie muzikinio ankstyvojo kino fono atsiradimą žr.: ALTMAN, Rick. The Silence of the Silents. In *The Musical Quarterly*, Vol. 80, Nr. 4 (Winter, 1996), p. 648–718.

<sup>11</sup> Komiškasis kino personažas.

Žydrasis viržas<sup>12</sup> pagaliau dingsta net iš jūros epizodų. Atvirukų su gražiais vaizdais gaminama ekrane vis mažiau.

Kinta taip pat ir teatrinė dialogų struktūra. Bur nos, kruopščiai vaizduojančios pokalbį, vis rečiau žiojias per visą ekraną.

Tas pats turėtų atsitikti ir literatūrinei fabulai. Pats požiūris į ją turi pasikeisti, nes kino siužeto raida ir jos dėsniai yra saviti. Į kiną patenka ne visi literatūrinės fabulos bruožai, o tik kai kurie.

Net „klasikų“ „inscenizavimas“ kine neturėtų būti iliustratyvus – literatūrinės priemonės ir stiliai gali tik žadinti, fermentuoti kino priemonės ir stilius (žinoma, ne visos literatūrinės priemonės ir, žinoma, ne kiekvienas „klasikas“ gali pateikti medžiagos kinui). Kinas gali kurti savotišką literatūrinio stiliaus analogiją.

6. Mes kol kas neskiriame kino žanrų griežtai, nors būtent kino žanrai turėtų diktuoti esminius scenarijaus sandaros principus<sup>13</sup>. Ne kiekviena fa-

bula tinka tam tikram žanrui. Tiksliau – kino žanras arba pateisina fabulą, arba parodo jos netinkamumą. Režisierius įsiseidęs dėl „dėstymo literatūriškumo“ buvo neteisus. Kol žanro problema lieka aktuali visiems (taip pat ir režisieriams), tol scenaristas turi ne tik plėtoti fabulą, bet ir nurodyti žanrą (bent jau analogijos būdu)<sup>14</sup>.

7. Paprastai nėra suvokiamas ir skirtumas tarp temos ir medžiagos. Ideologija patenka į filmą ne kaip abstrakti tema, o per konkrečią medžiagą ir stilių. Galima būtų ant vienos rankos pirštų suskaičiuoti scenarijus, kurie remtųsi ne tema, o medžiaga. Du anksčiau paminėti anoniminiai scenarijai yra ne išimtis, o simbolis.

8. Kol nebus išgildintas kino ir literatūros santykis, tol geriausias scenarijaus tipas – tarpinis tarp sugadinto romano ir nebaigtos dramos<sup>15</sup>. O pats geriausias scenaristo tipas – tarpinis tarp nevykusio dramaturgo ir beletristo, kuriam padodo beletristika.

1926

<sup>12</sup> Juodai baltos juostos dažymo būdas, kuomet jau gatavo filmo fragmentai arba visa juosta dažoma tam tikra spalva. Pvz., nakties epizodai dažomi violetine arba mėlyna spalva, lauko scenos – žalia ir t. t. Nenuostabu, kad 1926 metais tai atrodė visiškai anachronizmas. Jau filme „Frankenšteinas“ (1910) epizodų dažymas tik iš dalies buvo susijęs su tam tikra, nors ir blunkančia, spalvų semantika – nakties scenos 12 min. juostoje dažomos mėlyvai ir rudai, kaip kad „paslaptingoji“ homunkulo kūrimo scena; dienos epizodai yra ir nudažyti violetine spalva, ir palikti visai be papildomo spalvinimo. Pastarosios, nedažytos scenos yra pačios pirmiausios, Viktorui Frankenšteinui dar neišvykus iš slaptų žinių židinį, ir todėl „nekalτος“.

<sup>13</sup> Žr.: ПИОТРОВСКИЙ, А. К. Теория киножанров. In *Поэтика кино*. Санкт-Петербург, 2001, c. 93–109.

<sup>14</sup> Tynianovas kartu su dekabristų istoriku Jurijumi Oksmanu parašė filmo „SVD“ scenarijų, pagal kurį 1927 m. Leonidas Traubergas ir Grigorijus Kozincevas Leningrade pastatė to paties pavadinimo filmą. Nagrinėję šį scenarijų ir filmą Jurijus Lotmanas ir Jurijus Civjanas pastebėjo, kad scenarijaus autoriai tvirtai laikėsi istorinių faktų, gerai žinomų jiems ir auditorijai, deformavimo strategijos. Deformavimas vyko įtampos tarp dviejų kino žanrų lauke. Pirmąjį sudarė Maskvos kino pramonės prekybinis ženklas – „heroiškas“ istorinis filmas, prie kurio luko dekabristų istorinis mitas. Antrąjį – „istorinė melodrama“, kurios klišės ėmė eksploatuoti mažiau įsitvirtinęs tuometinis Leningrado kinas, neturėjęs ypatingų žanrinių preferencijų. Filmo kūrėjų elgesys atitiko gerai žinomą formalistų nustatytą literatūros evoliucijos taisyklę, pagal kurią evoliucija vyksta judant ne nuo tėvo prie sūnaus, o nuo dėdės prie sūnėno, arba, kitais žodžiais – kanonizuojant „jaunesniąją šaką“. Šis judėjimas dažniausiai reiškiasi per žanrus. „Savojo laiko kino situacijoje Tynianovas stengiasi atkurti literatūros evoliucijos dramaturgiją. Maskvos „didvyrių kinematografo“ tradicija suvokiama kaip „vyresnioji“ raidos linija, eksploatuojanti aukštąsias, „monumentines“ temas ir kalbos priemonės. Susirungti su ja galima tik suvokus save „jaunesniosios linijos“ kontekste, kuriame pirmiausia kovojama su tradicija, antra, kanonizuojamos neestetinės temos ir priemonės. // Tokia „jaunesnija linija“ „SVD“ scenaristai pasirinko „istorinės melodromos“ žanrą“. ЛОТМАН, Юрий; ЦИВЬЯН, Юрий. SVD: Жанр мелодрамы и история. In *Тыняновский сборник: Первые Тыняновские чтения*. Рига, 1984, c. 69.

<sup>15</sup> „Ką ‘scenariškumas’ reiškia trečiojo dešimtmečio literatui? // Tynianovas, būdamas ypač jautrus literatūrinei buitiskajai kūrinio genezei (jis teigė, kad „mažą kūrinį“ reikia rašyti „bloknoto siauruke“, o ne ant didelių lapų), negalėjo neįvertinti unikalus scenarijaus statuso kaip ypatingos žodžio meno [словесность] formos. Trečiame dešimtmetyje scenarijus buvo vieniintelis žodinio teksto žanras, iš principo nenumatantis „finitinio“ etapo: scenarijus neturi teisės tapti baigtu literatūros tekstu, jis privalo būti baigtas tik filmo pavidalu. Literatūros formų skalėje scenarijus turi tik viena analogą – juodraščių. Nebaigtumas yra viena esminių scenarijaus formos savybių. Būtent iš tokių pozicijų Tynianovas žvelgė į ekranizuojamą literatūros kūrinį – filme „Apsiaustas“ [pagal Tynianovo scenarijų, 1926, rež. Leonidas Traubergas ir Grigorijus Kozincevas, žr. „Apie seksus“. – N. A.] jis to paties pavadinimo apysaką

### Apie siužetą ir fabulą kine

Mėgstamiausias Mečnikovo skaitymas buvo Dumas. Mečnikovas teigė, kad tai pats tyčiausias rašytojas: “Kiekviename jo puslapyje nužudoma po penkis žmones, ir nė trupučio nebaisu”.

“Kvapą gniauziantys” filmai turi velniškai mažai erdvės: būtinos gaudynės, daugiau ar mažiau sėkmingas persekiojimas ir – beveik visada – laiminga pabaiga.

Siužeto problema kine yra tokia pat opi, kaip literatūroje: siužetiniai laikomi kūriniai, kurie turi sudėtingą fabulą. Bet juk fabula nėra siužetas<sup>16</sup>. Gogolio “Nosies” fabulos schema nepadoriai primena bepročio kliedesius: majorui Kovaliovui dingsta nosis, vėliau ji atsiduria Nevos prospekte, o dar vėliau ją, jau belipančią į dilizaną pabėgti į Rygą, sučiumpa, ir nuovados viršininkas gražina ją nosinaitėje majorui. Visiškai akivaizdu – tam, kad šie kliedesiai taptų grožinio kūrinio elementu, reikėjo ypatingų stiliaus, kalbos ir medžiagos sandaros bei jų plėtojimo sąlygų.

Kai mokiniai yra prašomi atpasakoti “Bachčisarajaus fontano” fabulą, pamirštama, kad Puškinas tyčia nuslopino atomazgą, pateikė ją netiesiogiai, užuominomis. Griauti šią užuominą ir versti ją “faktu” reiškia naiviai prievartauti medžiagą. Fabula paprastai yra suprantama kaip fabulos *schema*. Teisingiau būtų laikyti fabulą ne schemą, o visą fabulinę kūrinio<sup>17</sup> sąrangą. Siužetas – tai bendra kūrinio dinamika, sudaroma sąveikos tarp fabulos sklaidos ir stiliaus pluoštų (jų kaupimo/atoslūgio) plėtojimo. Fabula gali būti menama, tačiau nepateikta;

iš siužeto plėtojimosi žiūrovas gali ją tik nuspėti – ir ši mįslė bus dar didesnis siužeto variklis, nei ta fabula, kuri tiesiogiai parodoma žiūrovui.

Fabula ir siužetas yra ekscentriški vienas kito atžvilgiu.

“Mirties įlankoje” yra epizodas, neturintis jokios fabulinės reikšmės, – jūreivis vietoj laukiamo revolverio išsitraukia iš kišenės butelį. Jis pateiktas tokiu stiliumi, kad suardo fabulinį pagrindą, nustumia jį į antrą planą. Tai nėra blogai, tai tik rezultatas, verčiantis susimąstyti apie fabulos ir siužeto santykį. Lėtai besiskleidžianti “Velnio rato” fabula pateikiama pašėlusiu siužetiniu tempu. Neteisėta čia tik tai, kad tempas yra visur vienodai pašėlęs (nėra augimo, šėlsmas lieka statiškais), bet pati priemonė yra teisėta ir gali tapti atspirties tašku tolimesniam veiksmui.

Gaudynės, suėmimai, nubaustas ištvirkavimas ir triumfuojančios dorybės kine pradeda pabosti, neužilgo mes prarasime jautrumą ir kraujo gausai filmuose. (Visgi šis kraujas yra netikras, “kininis” – o mene veikia pripratimo dėsnis). Artėja momentas, kai žiūrovas nubodžiaus per pačias įnirtingiausias aeroplano ir automobilio bei automobilio ir vežimo gaudynes. O kai pripranti prie meninės priemonės, už jos ima šmėscioti ranka, šią priemonę kurianti, – režisieriaus ar scenaristo ranka, tampanti už virvutės.

Kai herojus, laukias neišvengiamos mirties, lėks automobiliu, žiūrovas sakys: “O vakarykščiaime filme taip pat lėkė. Tās išsigelbėjo, ir šitas išsigelbės”. Kai žiūrovo akivaizdoje bus žudomi penki žmonės sykiu, žiūrovas sakys: “Tāi dar nedaug,

ir kitus baigtus Gogolio kūrinis panaudoja ne taip aktyviai, kaip kad eskizus ir nebaigtus fragmentus, iš kurių kyla tynianoviškiosios “Fantazijos Gogolio stiliumi”. ЦИВЬЯН, Юрий; ТОДДЕС, Евгений. «Не кинограмма, кинокультура». Кино и литература в творчестве Юрия Тынянова. In *Искусство кино*, 1986, № 7, с. 97.

<sup>16</sup> Plg.: “Tegul fabula būna skolinys, tačiau siužetas kine plėtojasi savitai, nes savitos yra pačios priemonės, pats kino šnekos elementai, pati jo semantika”. ЭЙХЕНБАУМ, Борис. Литература и кино. In *Советский экран*, 1926, № 42, с. 10. Su Eichenbaumu sutiktų ir Léonas Mussinacas, norėjęs pabrėžti būtinybę kinui tolti nuo literatūros, nors veikiau technikos prasme: “Sudie, literatūra! Bet koks “triukas”, pasiūlytas elektriko arba darbininko, duoda tikrajam menui daugiau tiesos, nei pati įmantriausia romanistų vaizduotė. <...> // Išvada: išradinėkite instrumentus, raskitės medžiagą. Aplinkui vien tik paslaptys ir dar paslaptys, sprogstančios it minos, gebančios vienu mostu pakelti į orą visą kontinentą”. МУССИНАК, Оп. cit., с. 36.

<sup>17</sup> Tynianovas, kaip ir kiti formalistai, dažnai kūrinio visumą vadina žodžiu “daiktas” (вещь). Čia ir toliau šis žodis į lietuvių kalbą bus verčiamas “kūrinys”.

o vakarykščiame filme...” Pastebėjęs fabulos kombinacijos žiūrovas įtars autoriaus prievartą, ir tai sąlygos kitokį siužeto suvokimą. Tai bus paprasta kaip du kart du, beveik statiška fabula, pateikta per vis labiau įtemptą, tikrai “kvapą gniauziantį” siužetą. Be gaudynių ir net be privalomo kraujo liejimo.

1926

### Apie feksus<sup>18</sup>

Regis, niekas visame pasaulyje, išskyrus mus pačius, neabejoja, kad turime nuostabią kinematografiją. Mes dažnai naiviai garbiname vakarietiškus filmus. Žmonės, godžiai skubantys į kiekvieną vakarietišką filmą ir tik iš atlaidumo žiūrintys savuosius, yra neteisūs. Vakarų žiūrovas, savo ruožtu, žiūri savuosius taip pat atlaidžiai ir taip pat suskumba į mūsiškius. Mūsų kinematografijai nėra dėl ko atsiprašinėti. Tai mūsų nervinga, niurzgi ir išdidi kritika iš pradžių karštligiškai giriama, o vėliau puola į paniką ir skelbia “krizę”, bylojančią tik apie jos pačios krizę. Mūsų kritika reikalauja iš kiekvieno filmo būti mažų mažiausiai genialiu, pamiršdama, kad genialūs kūriniai apskritai pasitaiko retai.

Revolucija sukūrė puikiai kinematografiją ir nespėjo to pastebėti. Mūsų kinematografija jau turi žmonių, turinčių teisę klysti. Būtina pakalbėti apie du iš jų – apie Kozincevą ir Traubergą, trumpai tariant – apie feksus. “Ekscentriškojo aktoriaus fabrikas” – ką reiškia šis terminas?.. Akivaizdu viena: tai susiję su žodžiu “eksperimen-

tas”. Prieš ateidami į kiną feksai darė kažką labai jauno, smagaus ir neapdairaus teatre, dailėje ir dar kažkur. Aš juos pastebėjau jau po jų antrojo filmo “Jūreivis iš *Auroros*”. Pirmasis jų darbas, kurį tikriausiai mažai kas atsimena, bet kurį patys feksai myli taip, kaip žmonės paprastai myli savo vaikystę, buvo “Oktiabrinos nuotyčiai”. Šis mažas, nežinia kada ir kur nufilmuotas filmas nepriklauso garbingiems žanrams. Patys kukliausi kadrai, kuriuos įsiminiau, – tai dviratininkai, važinėjantys stogais. “Nuotyčiai” – tai nevaržomas rinkinys visų tų triukų, kokius sugalvojo išalkę kino režisieriai. Ir visgi feksai gali teisėtai mylėti savo “Nuotyčius”. Jie mokėsi ne iš monumentinių “epopėjų”, o iš “komiškųjų” filmų, kuriuose vis dar aptinkama kino kaip išradimo pėdsakų, kino elementų, leidžiančių be perdoto drovumo ir garbinimo stebėti, bandyti, imti rankomis tai, ką labiau pagarbūs, bet mažiau supratingi suvokia kaip tabu: pačią kino meno esmę. Čia feksai įgijo tai, kas lyg šiolei yra jų vertingiausias bruožas: žanrinę laisvę, tradicijų nebūtinumą, gebėjimą matyti priešybę.

Taigi, susitikau su feksais po jų “Jūreivio iš *Auroros*”. “Jūreivis” buvo nors ir jaunas, bet geras darbas. Beje, jis pakeitė kelis vardus ir išvydo pasaulį “Velnio rato” pavadinimu. Šiuo pavadinimu jis ir susilaukė žinovų vertinimo bei atnešė feksams pirmąjį žiūrovų pripažinimą kartu su pirmaisiais Leningrado kritikos keiksmiais.

Feksai ėmėsi filmuoti “Apsiaustą” pagal mažo scenarijų<sup>19</sup>. “Apsiaustas” buvo polemiskas kūrinys: jis polemizavo su greita ir bevaise “Kolegijos registatoriaus” sėkme<sup>20</sup>; “Apsiaustas” iš nau-

<sup>18</sup> Rus. Фекс – Фабрика эксцентрического актера. “Ekscentriškojo aktoriaus fabrikas” – tai Grigorijaus Kozincevo (1905–1973) ir Leonido Traubergo (1902–1990) 1921 m. įkurtos dirbtuvės. Feksų estetika yra priešinga tikroviškumo iliuzijos kūrimui ir grįsta kino triuko, akrobatikos, cirko elementais.

<sup>19</sup> Žr. išnaša 14.

<sup>20</sup> 1925, pagal Puškino “Stoties prievaizdą”: “*Stoties prievaizdas* yra priešingas *Kolegijos registatoriui*, ir visos liejamos seanso metu ašaros byra prasilenkdamas su Puškinu. Žiūrovas įspaudžia į klasiką savo nuosavą banalų įspūdį ir myli klasiko vardą už tai, kad jis leidžia jam verkti nesigėdijant”, ШКЛОВСКИЙ, Оп. cit., c. 53. Vėliau pagal Šklovskio scenarijų bus sukurtas filmas “Kapitono duktė” (1928, rež. Jurijus Taričius). Kairysis kritikas Nikolajus Čiužakas pavadino šį filmą “*pasauliniu koviniu* filmu pagal Puškina, Šklovskį ir Kristoforą Kolumbą” (*Кино*, Maskva, 1928, rugsėjo 25 d.). Cit. pagal: ГУРЕВИЧ, Стэлла. *Советские писатели в кинематографе (20–30-е годы)*. Ленинград, 1975, c. 111. Formalistų diskusijų kontekste reikšmingas yra bandymas parinkti žanrinį niekinamojo kūrinio matmenį.



jo formulavo kino "klasikų" problema<sup>21</sup>. Atsisakę teatro žymybių, feksai skyrė vaidmenį jaunajam savo kolektyvo aktoriui ir teisingai padarė: pas mus vis dar dažnos kinematografinės Riaumiaus<sup>22</sup> gastrolės yra provincialūs ir diletantiškas reiškinys. "Apsiaustas" buvo sumontuotas pasukbomis. Nepaisant to, filmas buvo nuostabi patirtis. Džiaugsmingas Leningrado kritikos pjudymas šį kartą viršijo viską, ką gali įsivaizduoti vidutinis žiūrovas. Vienas kritikas pavadino mane beraščiu akiplėša, o feksus, jei neklystu, jis siūlė iššluoti geležine šluota. Regis, tai buvo aukštosios mokyklos, kurioje dėščiau, studentas. Dabar jis giria. Kitas samprotavo šitaip: klasikai – visuomenės turtas; jei scenaristas ar režisieriai iškreipė klasiką – prokuratūra turi patraukti juos atsakomybėn už visuomenės turto švaistymą. Kur šis kritikas yra dabar, nežinau, tačiau spėju, kad yra sveikas ir dirba.

Kai vyko "Apsiausto" filmavimas, aš ateidavau į feksų dirbtuvę ir skaitydavau aktoriams pasakaitas apie Gogolį. Supratau, iš kur kyla jų žvalumas: jie dirba mažoje, disciplinuotoje ir susikaupusioje grupėje; operatorius Moskvinas, meistras su "išmone" ir "paslaptimis", kinematografiškai santūrus dailininkas Jenėjus, treniruoti ir rimti aktoriai.

Sunkioji kritikos artilerija paveikė, feksų laivas pasvirio, ir jie padarė niekam nereikalingą pilką filmą, kuris, atrodo, įrodinėjo, kad senas ir blogas automobilis yra geresnis už naują. Vėliau vėl sukaupe jėgas ir pastatė "SVD"<sup>23</sup>. Kai su Ju-

rijumi Oksmanu rašėme jo scenarijų, norėjome priešingai "Dekabristų"<sup>24</sup> mundurams, neskonybei ir paradui pavaizduoti radikalią kairiąją dekabristų pakraipą. Feksams šiame scenarijuje patiko [XIX a.] trečiojo dešimtmečio romantika, jiems pavyko ne kronika ar istoriniai įvykiai, o kas kita: kinematografinis patosas. Geriausia, ką padarė feksai, – tai sukilimo epizodas, kuriame visos situacijos yra atsargiai ir kruopščiai išnaudotos ir apžaiestos. Čia jie įvaldė vieną sudėtingiausių dalykų: laipsnišką ir tikslią nuotaiką. Tuo pačiu metu jų potraukis dailei yra akivaizdus. Nuo "fotogenistų", žmonių, besivaikančių gražios medžiagos apskritai, juos skiria viena: feksams ši medžiaga visada yra susijusi su koku nors siužeto posūkiu ir šis posūkis vienaip ar kitaip nuspalvina medžiagą.

Esu matęs dar juodraštinį jų naująjį darbą "Naujasis Babilonas". Būdami drąšūs žmonės, nepraradę apetito darbui, feksai bando dirbti su užsienio istorijos medžiaga (filmo siužetas – 1871-ųjų metų [Paryžiaus] komuna). Imtis šios sudėtingos užduoties jiems leido poetinis, o ne prozinis kinematografinis medžiagos sandaros supratimas. Man atrodo, kad šiam filmui bus svarbus ne istoriškumas. Visiškai poetiniai įvaizdžiai ir kilusios iš "komiškojo" [filmo] metaforos, vaidinantys svetimame žanre hiperbolių vaidmenį, – tokios yra naujos šios kinematografinės odės priemonės.

Nemanyčiau, kad feksus galima būtų pavadinti "istorinio žanro" kūrėjais. Pirmiausia, tokio žanro nei kine, nei kur nors kitur nėra. O jei

<sup>21</sup> Filmo "Apsiaustas" poligenetiškumas vertė naujai apmąstyti siužeto formavimąsi: "Apsiausto' šaltiniai <...> – ne siužetų fondas, o veikiau jų plėtotės laukas". "<...> [N]ukrypimą nuo vieno šaltinio kompensuoja kito įtraukimas į scenarijų. <...> Viena vertus, Gogolio šaltinių nevienalytiškumas, o kita vertus – aiškus noras pasinaudoti tarpais, lakūnomis tam, kad jie susijungtų į bendrą siužetą, sąlygojo 'Apsiausto' scenarijaus virmimą savotišku intertekstu. <...> [B]endras visiems OPOJAZO nariams supratimas, kad literatūros tekstas gyvuoja nepastebimais kitų tekstų pėdsakais, siejo scenarijaus intertekstualimą su tikėjimu literatūrinės sekos sistemiskumu". ЦИВЬЯН, Юрий. Палеограммы в фильме «Шинель». In *Тыняновский сборник: Вторые Тыняновские чтения*. Рига, 1986, с. 26.

<sup>22</sup> Rus. Рычалов. Kalbama apie mechaninį teatro aktorių įgūdžių, taip pat ir deklamavimo manieros, perkėlimą į ekraną.

<sup>23</sup> Žr. išnaša 14.

<sup>24</sup> 1927 m., rež. A. Ivanovskis, scenaristas istorikas P. Ščiogolevas.

kalbėtume apie istorinę medžiagą, tai tokios medžiagos poreikį ir šiuolaikiškumą vargu ar įmanoma suniekinti. Žiūrovui jos reikia, nes suteikia tos epochos, kurioje žiūrovas gyvena, genezei šiuolaikiškumo, priartina ją bei išaiškina ir taip padeda

orientuotis. Jos reikia menininkui, nes priverčia dirbti nevaržomam išgalvotų fabulų su jų amžinuoju "trikampiu", herojais ir suvedžiotojais; iškelia tikslias fabulos sąlygas, patikrintas ne meno skyriaus, o istorijos.