

TURINYS

PRATARMĖ / 7

ĮVADAS / 15

Ekranizacijų studijų kontekstai / 17

Vizualumo režimai ir ekranizacijų logika / 27

Klasika: literatūros ir kino (ne)rimas / 46

LŪKESČIAI IR NUOTOLIAI / 61

Frankenšteino monstras kaip kinas

(„Frankenšteinas“, 1910, rež. J. Searle Dawley;

„Gyvybės kibirkštis“, 2010, rež. Bill Morrison) / 64

Diegetiniai žaidimai su *Idiotu*

(„Idiotas“, rež. Akira Kurosawa, 1951) / 89

Žanrai transmedialiuoju aspektu

(„TV Dantė. Pragaras“, rež. Peter Greenaway, 1989) / 118

LITERATŪRINĖS REPUTACIJOS LIUDIJIMAS

IR KŪRIMAS KINE / 133

Juodieji anekdotai apie *Idiotą*

(„Daun Haus“, rež. Roman Kačianov, 2000) / 137

Raudonojo Tolstojaus paieškos

(„Motina“, rež. Vsevolod Pudovkin, 1926) / 162

ŽVAIGŽDĖ UŽ IR PRIEŠ KANONĄ / 177

„Ramiai, miss Masha, aš – Rudolphas Valentino!“
(„Erelis“, rež. Clarence Brown, 1925) / 180

Žudiko M kelionė iš Vokietijos į Holivudo Rusiją
(„Nusikaltimas ir bausmė“, rež. Josef von Sternberg, 1935) / 190

GERIAUSI BLOGIAUSI FILMAI

IMASI KLASIKOS / 211

Rusų klasika „geltonuoju“ italų siaubo filmų stiliumi
(„Šėtono kaukė“, rež. Mario Bava, 1960;
„Trys siaubo veidai“, rež. Mario Bava, 1963) / 214

Ekranizacija kaip autoepitafija
(„Meilės kryžius“, rež. Teuvo Tulio, 1946;
„Sensuela“, rež. Teuvo Tulio, 1973) / 233

VIETOJ IŠVADŲ: LĖLĖS, ADATOS,

STIKLAS – KELIOS PASTABOS

APIE KITOKĮ KINĄ / 281

Literatūra / 290

Native and Foreign Canons: Film Adaptations between
Narrative Theory and Cultural Studies (Summary) / 308

Filmų rodyklė / 332

Asmenvardžių rodyklė / 338

Dalykinė rodyklė / 350

Pratarmė

Per pastarąjį dvidešimtmetį pasirodė daugybė monografių ir straipsnių rinkinių, skirtų literatūros kūrinių ekranizacijoms. Vienos jų siekia nugludinti instrumentus, kuriais vienodai galima nagrinėti literatūrą ir kiną, – šie dažniausiai ateina iš naratologijos. Kitos kuria tarptekstinių ryšių teorijas, apimančias skirtingus vaizdinius, garsinius ir rašytinius tekstus bei mišriąsias jų formas. Šioms ekranizacijos – tai paranki medžiaga, nes tokie filmai tarsi pagal apibrėžimą numato nuorodą į mažiausiai vieną tekstą, kuri įsuka tarptekstinio žaismo mechanizmą. Kartais tokie nagrinėjimai patenka į platesnį vaizdo ir žodžio santykio, analogijos ar susipynimo aptarimą. Dar kitos rūpinasi socialiniu, kultūriniu, politiniu ekranizacijų kontekstu: žvelgiant iš šios perspektyvos ekranizacijos tampa kultūros erdve, kur vyksta derybos ir kovos dėl galios, jos formų ir reprezentacijų, į kurias patenka autoritetingas (dažniausiai) literatūros tekstas ir – kartais – jo suvokimo tradicija, dekonstravimas bei perkūrimas.

Ši knyga nėra nei ekranizacijų, nei ekranizacijų tyrimų istorija ar apžvalga. Ji siūlo ne tiek ekranizacijų analizės sistemą, kiek jų nagrinėjimo pjūvius. Klausia, kada ekranizacijos įvyksta ir kaip jos veikia. Bandytas į ekranizacijas pažiūrėti kaip į įvykį įtraukia recepcijos problematiką, kuri nesiriboja vien skaitytojų ir jų grupių recepcijos dokumentų analize, nors dėmesio skiriama ir šiai (pavyzdžiui, skyriuje apie Romano Kačianovo filmą „Daun Haus“ (2001) – Fiodoro Dostojevskio romano *Idiotas* ekranizaciją).

Šis klausimas – kada? – veikia koncentruojasi į kultūrinės ekranizacijos režimo suaktyvinimo ar sutrikdymo sąlygas. Tokiomis sąlygomis čia laikoma pirmiausia institucinė, industrinė kino logika, kurios apčiuopiamu matmeniu, reguliuojančiu ekranizacijos režimą, įvardijamas žanras. Su žanro klausimu ateina literatūros ir kino

žanrinių nomenklatūrų neatitikimo problema bei supratimas apie kino lauko nevienalytiškumą: kai kurie žanrai neturi atitinkamų literatūroje (pavyzdžiui, itališki siaubo filmai *giallo* arba holivudiniai *rusiškieji filmai*) – o kai jie suteikia rėmą klasikinio teksto ekranizacijai, tai, priklausydami specifiniams kino industrijos segmentams, kuria įtampą tarp literatūros teksto ir jo kinematografinės adaptacijos statusų kultūroje bei savuosiuose laukuose. Apie tokio tipo įtampas galima kalbėti, pavyzdžiui, Clarence'o Brown'o „Erelis“ (1925) ar Mario Bavos filmų „Šėtono kaukė“ (1960) ir „Trys siaubo veidai“ (1963) atvejais, kai paratekstinę ekranizacijos lūkestį nugesina kai kurių kino lauko segmentų ypatybės.

Kitas klausimas – kaip veikia ekranizacijos? – papildo kalbėjimą, kaip ekranizacijos dalyvauja diskusijose apie literatūrinės ir kino hierarchijas. Pavyzdžiui, leidžia pamatyti, kaip jos įtvirtina tam tikro rašytojo statusą sparčiai pertvarkomame literatūros kanone: taip nutinka Vsevolodo Pudovkino filme „Motina“ (1926), kuris ne tik ekranizuoja Maksimo Gorkio to pat pavadinimo romaną, bet ir prisideda prie intensyvių to meto diskusijų apie *raudonąjį Tolstojų* – aukščiausiosios figūros naujojoje (sovietinėje) literatūroje būtinybę ir paieškas. Toks ekranizacijų „kvotimo“ būdas suteikia galimybę aptarti jas kaip tam tikrą įžengimo į literatūros Olimpą strategiją, kai grūmimasis su literatūros klasikų ap- linkiniu keliu (kine) prisideda prie įsisteigimo savajame (literatūroje).

Prie šių pasirinktų pjūvių prisideda, arba yra tiesiogiai su jais susiję, klasikos nuotykiškai kine. Klasikinių literatūros tekstų ir jų ekranizacijų rinkimasis pagrindine medžiaga suteikia progą nagrinėti ne tik skirtingas žanrų nomenklatūras ar autorių (rašytojų ir režisierių) statusą, bet ir kalbėti apie dinamiką tarp literatūros ir kino laukų, kurių segmentavimas ir hierarchijos skirtingi, – laukų, priklausančių skirtingoms nacionalinėms kultūroms. Pavyzdžiui, suomių režisierius Teuvo Tulio tarpkultūriškai ekranizuoja rusų klasiką – Aleksandro Puškino *Stoties prievaizdą*. Tačiau šiuo atveju ne mažiau nei

tarpkultūriškumas svarbu tai, kad Tulio filmas priklauso kempo ir sekspluotacijos kinui, kurio santykis su bet kokia aukštąja literatūra ir mokykline klasika reikalauja atskiro dėmesio. Galima pasirinkti ir kitokį gretinimą – tris „Stoties prievaizdas“, susietus perdirbimo (*re-make*) ryšiais: vokiečių *rusiškojo žanro* pavyzdį Gustavo Ucicky'o filmą „Stoties prievaizdas“ ir du jį perdirbančius Tulio filmus – „Meilės kryžių“ ir „Sensuelą“. Tai suteikia progą aptarti ekranizacijos režimo sunykimą perdirbinių grandinėje. Visais šiais atvejais svarbu, ką reiškia apeliavimas į klasikinį kitos kultūros tekstą bei skirtingos „klasikinio“ konstrukcijos literatūroje ir kine.

Atsakant į visus šiuos klausimus, man rūpi rasti tinkamus instrumentus ir jų derinimo būdus bei ribas. Ne suformuoti vieną bendrą sąvokų ir procedūrų rinkinį, per kurį būtų košiamas bet kuris filmas, ekranizuojantis klasikinį literatūros tekstą, o veikiau kiekvienu atskiru atveju reflektuoti jų pasitelkimą ir kombinavimą. Todėl skirtinguose skyriuose taikomi skirtingi argumentai ar įrankiai, bet jų kombinacijos ir šaltiniai visgi turi tam tikro bendrumo.

Kaip pastebi Irina Melnikova, „[b]e ‘naratologinio jautrumo’ vargu ar gali vykti adaptacijos svarstymas“¹. Tad kino ir literatūros naratologija, pirmiausia atsispirianti nuo Gérard'o Genette'o, čia yra išbandoma taikant jos instrumentus ir logiką, kai ieškoma atsakymų į ne vien, ne visai ir visai ne kino pasakojimo struktūros klausimus: apie statusą, hierarchijas, skirtingus kultūros segmentus ir įtampas tarp jų, tarpkultūrinę komunikaciją ir t. t., – kitaip tariant, apie ekranizacijas kaip „sąveikas tarp institucinių kultūrų, signifikacijos sistemų ir asmeninės motyvacijos“². Tačiau tai nėra „knyga apie metodą“ ar juo labiau nuosekli ekranizacijų analizės instrukcija. Joje matysis kelių skirtingų disciplinų žodyno jungimas – nors kai kurios jų

1 Irina Melnikova, „Adaptacijos studijos: literatūra *versus* kinas – vertimas ar dialogas?“, *Colloquia* 28, 2012, p. 45.

2 Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, London: Routledge, 2006, p. 106.

rodysis bendrojo žinojimo teisėmis. Pavyzdžiui, minėtųjų klausimų pamušalas – tai Pierre'o Bourdieu laukų sociologija. Panašu, jog šiuo metu Bourdieu laukų analizė ir jos žodynas yra įsikverbę į bet kokią literatūros, kino ar kitų menų institucinės dinamikos aptarimą – taip kadaise buvo įvykę struktūralistinėms prielaidoms ir procedūroms, – todėl nebereikalauja atskiro pristatymo.

Naratologiją ir meno sociologiją papildė recepcinės literatūros istorijos projektas, dar 7-uju dešimtmečiu suformuluotas Hanso Roberto Jausso³: čia parūpinama būdų apie ekranizacijas kalbėti kaip apie tam tikro teksto recepcijos, kurios pobūdis svarbus galvojant apie ekranizacijų *kaip* (kaip jos veikia specifiniame kultūros kontekste), dokumentą. Prie šių pagrindinių teorinių orientyrų prisideda įvairios kultūros studijų ir kritinės teorijos prieigos, svarbios kultūriniais mechanizmomis, veikiantiems ekranizacijų erdvėje, aptarti⁴. Taip ir susiformuoja teorinių atramų seka, susidedanti iš *tarp* po pavadinimo dvitaškio („tarp pasakojimo teorijos ir kultūros kritikos“): tenai tarpsta visi knygos skyriai, nors konkretus *tarp* nėra jiems visiems vienodas.

Aptariami filmai – tai ir garsių režisierių, ir tikriausiai niekada negirdėtų autorių darbai. Jų atranka (nors, žinoma, būta ir atsitiktinumo, ir skonio sprendimų) vadovavosi tokių ekranizacijų, kuriose santykis tarp filmo ir jo nurodomo literatūros (dažniausiai – literatūros klasikos) teksto sudaro įmantrias nuotolio sistemas, leidžiančias aptarti skirtingus ekranizacijos veikimo ir neveikimo būdus, paieškomis.

Knyga susideda iš: įvado, pristatančio svarbius teorinius kontekstus; keturių dalių, skirtų įvairiems ekranizacijų režimo mechanizmomis

3 Hans-Robert Jaus, „Literatūros istorija kaip literatūros mokslo provokacija“, vertė Liucija Citavičiūtė, in: Sigitas Narbutas (sud.), *Senoji Lietuvos literatūra 17. Literatūros istorija ir jos kūrėjai*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2004, p. 191–242.

4 Ko gero, arčiausiai klausimų, taip formuluojamų ekranizacijoms, ypač klasikos ekranizacijoms, yra straipsnių rinkinys: Deborah Cartmell, I. Q. Hunter, Heidi Kaye, Imelda Whelehan (eds.), *Classics in Film and Fiction*, London, Sterling: Pluto Press, 2000.

aptarti (skyriuose analizuojama nuo vienos ekranizacijos iki filmų grandinės), ir baigiamosios dalies „Vietoj išvadų“. Teorinius kontekstus sudaro: posūkis nuo ekranizacijos *kaip teksto* prie filmo funkcionavimo *kaip ekranizacijos* skirtingose auditorijose; specifinis ekranizacijos aptarimas suvokimo režimo terminais pagal tradiciją, iš dalies čia pat konstruojamą ir nagrinėjančią vizualumo, skopinius, režimus; nesimetriškos, nesirimuojančios klasikos sampratos literatūroje ir kine, kurios komplikuoja ekranizacijos režimo įsisteigimą ar veikimą.

Pirmoje dalyje („Lūkesčiai ir nuotoliai“) J. Searle'o Dawley (1910) ir Billo Morrisono (2010) sukurtų Mary Shelley romano *Frankenšteinas*, Peterio Greenaway'aus (1989) sukurtos Dantės Alighieri *Dieviškosios komedijos* bei Akiros Kurosawos (1951) sukurtos Dostojevskio *Idioto* ekranizacijų pavyzdžiu preliminarai įsivedamas naratologijos žodynas bei, aptariant kraštutinius kultūrinius, estetinius, istorinius kino atvejus, išbandomos jo galimybės ir ribos.

Antroje dalyje („Literatūrinės reputacijos liudijimas ir kūrimas kine“) aptariamas naujojo literatūros klasiko reputacijos steigimas arba senojo kvestionavimas (sąmoningas, nevalingas ar atpažįstamas skirtinguose auditorijos segmentuose), kuomet ekranizacijos atlieka statuso įtvirtinimo ar diskusijų dėl jo erdvės vaidmenį. Čia pagrindiniai atvejai – minėtieji Pudovkino „Motina“ ir Kačianovo „Daun Haus“.

Trečioje dalyje („Žvaigždė už ir prieš kanoną“) nagrinėjama, kaip ekranizacijos režimą veikia dėl kino teksto suvokimo pobūdžio konkuruojantys šio teksto elementai ir autorystės instancijos (pirmiausia – mišri diskursinė žvaigždės figūra), taip pat palaikantys arba griauinantys įvairias kinematografinio klasikiškumo formas. Šios dalies dėmesio centre – Brown'o „Erelis“ ir 1935 m. Josefo von Sternbergo „Nusikaltimas ir bausmė“ pagal Dostojevskio romaną bei šių filmų žvaigždės Rudolphas Valentino ir Peteris Lorre.

Paskutinėje analitinių etiudų dalyje kalbama apie tai, kaip ekranizacijos režimą blokuoja specifinės kino industrijos segmentavimo

priežastys (konkrečiai – žanras) bei žanrinės nomenklatūros literatūroje ir kine skirtumai, nulemiantys tai, kad kai kurie žanrai – *giallo*, kempas, pornografija, rusiškieji filmai ir kt. – gali visiškai stabdyti filmo kaip ekranizacijos suvokimą. Pagrindiniai pavyzdžiai – itališkų siaubo filmų klasiko Bavos sukurtos Nikolajaus Gogolio apsakymo „Vijus“ ir Aleksejaus Tolstojaus apsakymo „Vurdalako šeima“ ekranizacijos. Kitas šios dalies centras – pakartotinės suomiškosios Puškino *Stoties prievaizdo* ekranizacijos, įsitraukiančios į idiosinkratišką perdirbinių grandinę Tulio filmuose.

Knyga neturi formalių išvadų. Vietoj jų, galinčių tik dar sykį pakartoti, kas vyko skyriuose (o vyko ekranizacijos režimo steigimosi ir atšaukimo sąlygų skirtinguose nacionalinės ir tarpkultūrinės literatūros ir kino klasikos cirkuliavimo kontekstuose aiškinimasis), – dar vienas žingsnis. Tai žingsnis į ekranizacijos eksperimentinėje animacijoje, kur (kaip ir literatūroje, bet ne kine) veikia asmeninė, individuali autorystė. Čia jau pažįstamos klasikos ir klasikiškumo, ekranizacijos režimo, autorystės instancijų, hierarchijų skirtinguose (literatūros ir kino / animacijos) laukuose sąvokos dar sykį išbandomos gretima, bet visgi kitokia medžiaga. Tokia knygos pabaiga nurodo ir į daugybę atvejų, kuriuos dar reikia nagrinėti norint suprasti, kaip mūsų kultūroje veikia ekranizacijos, ir į lokalų, „atvejinį“ keliamų klausimų ir atsakymų pobūdį – nors visus juos ir jungia žanrinių (diskursinių) formų, autorystės instancijų, pasakojimo struktūrų ir literatūros bei kino laukų funkcionavimo ypatumų, kur ieškoma, kaip varijuoja ekranizacijų režimo mechanizmas, analizė.

Ši knyga – gana ilgo galvojimo ir rašymo apie ekranizacijas rezultatas. Jis suregztas iš naujų ir anksčiau parašytų ir skirtingomis kalbomis skelbtų tekstų. Per beveik dešimt metų kai kas pasikeitė: kai kurios sąvokos, tuo metu ieškotos ir, atrodė, rastos, nebeskamba taip vykusiai ar taip gerai nebedera su kitomis; kai kur prisidėjo literatūros, kurią aplenkti būtų neprasminga; vietomis raiškos būdas

reikalavo gludrinimo ir suvienodinimo. Todėl dažniausiai vyko intervencija į senus tekstus, ir buvo ji gili ir negailestinga.

Ši knyga taip pat yra mano disciplininio migravimo veidrodis – nuo literatūros studijų ir naratologijos estetizmo prie vis labiau rūpinčio literatūros ir kino socialumo ir įvairiai suprantamo politiškumo, neaplenkiant estetikos. Tarp Vilniaus universiteto sienų migracijos trajektorija nusidriekė iš Filologijos fakulteto, kuriam aš skolinga padėką už kūrybines atostogas, suteiktas 2005–2006 mokslo metais, į to pat universiteto Lyčių studijų centrą, o vėliau – į Tarptautinių santykių ir politikos mokslų institutą, kur šioji publikacija, matyt, atrodo ekstravagantiškiausiai, bet kuris šią ekstravaganciją palaikė instituciskai ir finansiskai.

Nuoširdžiai dėkoju Lietuvos mokslo tarybai už paramą, be kurios tikriausiai nebūčiau apsisprendusi dar šiek tiek pratęsti ekranizacijų laikotarpį ir užbaigti seniai pradėtą darbą. Be to, LMT ne sykį rėmė knygos idėjų pristatymą įvairiausiose konferencijose. Taip pat noriu padėkoti JAV Fulbrighto komitetui už tyrimų stipendiją, kurios dėka galėjau ramiau skaitymu sugrįžti prie ekranizacijų problematikos, ir Niu-jorko universitetui, suteikusiam intensyvią ir margą akademinę aplinką. Dėkoju Danijos kino instituto archyvui, maloniai sudariusiam sąlygas pažūrėti knygos skyriui reikalingus filmus. Ačiū Vilniaus universiteto bibliotekos darbuotojams ir darbuotojoms, ypač Daivai Mulvinaitei ir Ritai Jackevičienei, be kurių ilgametės pagalbos ir atleidumo rašymas būtų buvęs gerokai keblesnis. Dėkoju autoriams ir kompanijoms, suteikusiems neatlygintiną teisę publikuoti kadrus iš knygoje aptariamų filmų: filmo „TV Dantė. Pragaras“ režisieriui Peteriui Greenaway'ui, filmo „Gyvybės kibirkštis“ režisieriui Billui Morrisonui ir Akiros Kurosawos filmo „Idiotas“ teisių turėtojai kino kompanijai „Shochiku“.

Mano maloniausia padėka skirta žmonėms, kurie įvairiais šios knygos rašymo laikotarpiais skyrė man laiko kalbėdamiesi, klausdami ir klausydami. Tiems, kas palaikė knygos sumanymą, kad ir kaip jis

per tą laiką kito, ir mane, kad ir kaip vingiuotai vyko šis darbas. Tiems ir toms, kurių pagalba žodžiu ir veiksmu buvo labai svarbi: Dagnei Beržaitėi, Audrai Bolander, Fiodorui Fiodorovui, Dovilei Jakniūnaitėi, Pavelui Lavrinecui, Irinai Melnikovai, Kęstučiui Nastopkai, Darjai Nevskajai, Anai Stankevič, Kristinai Svarevičiūtei, Ingai Vidugirytei-Pakerienei. Rimai Bertašavičiūtei – už rūpinimąsi iliustracijomis ir kolegišką redaktorės ranką. Taip pat – kelių kursų studentėms ir studentams, buvusiems sykiu dingstimi ir paskata žiūrėti pačius keisčiausius filmus. Galiausiai – viso pasaulio vynams, paskutinės rašymo vasaros įkarštį dariusiems pakeliamą.