

Vandos Juknaitės *Stiklo šalis*: pasakojimo struktūra literatūroje ir kine

Anotacija: Straipsnyje¹ analizuojama Vandos Juknaitės apysaka *Stiklo šalis* ir kinematografinė jos adaptacija – Janinos Lapinskaitės filmas tuo pačiu pavadinimu, nagrinėjimui pasitelkiamos naratologijos teorijos ir hermeneutinė interpretacija. Keliamas klausimas, kodėl ta pačia istorija besiremiantys literatūros ir kino pasakojimai atveria tokias skirtingas prasmes. Palyginus apysakos ir kino pasakojimus, teigiama, kad režisierė, pakeitusi griežtais priežastiniais ryšiais grįstą istorijos chronologiją, pakeitė ne tik kino pasakojimo struktūrą, bet ir jo prasmes. Todėl filme *Stiklo šalis* apysakos prasmės lieka emocijų ir psichinių būsenų lygmenyje, vertybinio apysakos teksto prasių klogo nepavyksta aktualizuoti. Kino filmas, savarankiškas tekstas, eksplacitiškai ne tik nurodo į literatūros tekstą, bet atveria ir keičia jo suvokimą, recepciją.

Raktažodžiai: Vanda Juknaitė, Janina Lapinskaitė, literatūra, kinas, istorija, pasakojimas, struktūra, prasmė.

Struktūralistinės ir postruktūralistinės teorijos, plėtodamos rusų formalistų darbus, įtvirtino galvojimą, kad įvairių verbalinių ir neverbalinių medijų pagrindas yra pasakojimas. Tokio galvojimo išeities taškas, pasak žymaus pasakojimo literatūroje ir kine specialisto Seymouro Chatmano², – tai, kad pasakojimai yra nuo medijų specifikos nepriklausančios savarankiškos struktūros. Ši amerikiečių naratologo mintis turi nemaža sąlyčio taškų su prancūzų struktūralistų teorijomis. Studijoje *Istorija ir diskursas* Chatmanas, nusakydamas pasakojimo įvairiose medijose pobūdį, remiasi Claude'u Bremond'u, teigusiu, kad pasakojimas turi

1 Šis straipsnis parengtas vykdant Lietuvos mokslo tarybos finansuojamą projektą „Prasmės raiškos problema Vandos Juknaitės kūryboje“ (sutarties Nr. LIT–6–9).

2 Seymour Chatman, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Milano: Il Saggiatore Tascabili, 2003, p. 14. (Versta mano – GV)

[...] savarankišką reikšmės kūrimo lygmenį, pasireiškiantį struktūra, kuri gali būti izoliuota nuo pranešimo visumos [...]. Būtina ir pakankama, kad būtų pasakojama istorija. Pastarosios struktūra nepriklauso nuo naudojamų technikų. Ji leidžiasi transponuojama iš vienos [technikos – GV] į kitą visiškai neprarasdama savo esminių ypatybių: pasakos elementai gali tapti baletu siužetu, romano – būti perkelti į sceną ar į ekraną, galima papasakoti filmą tam, kas jo nematė. Skaitomi žodžiai, žiūrimi vaizdai, šifruojami gestai, bet po jais slypi vienoda galinti būti istorija. Papasakota istorija turi savo reikšmę, bet ji reiškiasi ne žodžiais, vaizdais ar gestais, o įvykiais, situacijomis ir poelgiais, išreikštais tais žodžiais, tais vaizdais, tais gestais.³

Postmodernistinės teorijos labai išplėtė pasakojimo ribas ir jo sampratą: anot šių teorijų, pasakojimas egzistuoja visur: tiek meno kūrinuose, tiek moksliniuose diskursuose ar laikraščių straipsniuose. Tokia itin plačiai suvokiama pasakojimo samprata sulaukė diskusinių naratologijos specialistų reakcijų⁴. Esminis argumentas prieš perdėm išplėstas pasakojimo ribas yra struktūra: anot Shlomith Rimmon-Kenan, diskursas gali būti laikomas pasakojimu, kai jame dominuoja dvigubas laikiškumas ir tarpininkaujantis agentas; papildomi pasakojimo bruožai: pradžia, pasakojimo vidurys ir pabaiga, klauzūra, koherencija, priežastinė seka, adresatas. „Nesant dvigubo laikiškumo arba tarpininkaujančio agento ar tais atvejais, kuomet dominuoja papildomi, o ne būtinieji bruožai, aš būčiau linkusi kalbėti apie ‚pasakojimo elementus‘, o ne ‚pasakojimą‘.“⁵ Ir Chatmanas esminiu pasakojimo kriterijumi laiko struktūrą. Struktūros sąvoka, kuri gali būti taikoma skirtingoms mokslo disciplinoms, remiasi trimis elementais: visuma, transformacija, savireguliacija; bet kokia objektų grupė, neturinti šių charakteristikų, yra tik junginys, o ne struktūra⁶. Chatmano išskirtieji jos bruožai gali būti konkretinami struktūrinės lingvistikos įtvirtinta struktūros samprata. Pagal Algirdą Julijų Greimą, struktūra yra „[...] autonominis vidinių, hierarchiškai

3 Claude Bremond, „Le message narrative“; *Communications*, 1994, t. 4, p. 4–32, cituojama iš Seymour Chatman, *Storia e discorso*, Milano: Il Saggiatore Tascabili, 2003, p. 16. (Versta mano – GV)

4 Žr. Dorrit Cohn, *The Distinction of Fiction*, Johns Hopkins University Press, 2000; Shlomith Rimmon-Kenan „Concepts of Narrative“, *Collegium. Studies across Disciplines in the Humanities and Social Sciences*, Helsinki: Helsinki Collegium for Advanced Studies, 2006, t. 1, p. 11–19, prieiga internetu: http://www.helsinki.fi/collegium/journal/volumes/volume_1/index.htm (žiūrėta 2012 11 20).

5 Shlomith Rimmon-Kenan, *op. cit.*, p. 16.

6 Seymour Chatman, *op. cit.*, p. 17.

susijusių santykių vienetas. Tokia samprata implikuoja santykių viršenybę elementų atžvilgiu – struktūra visų pirma yra santykių tinklas. [...]. Struktūrą apibrėžiantis santykių tinklas yra hierarchija, t. y. tam tikras dydis, išardomas į atskiras dalis. Tos dalys visos susijusios tarpusavyje ir išlaiko santykius su visuma, kurią jos steigia“⁷.

Viena pagrindinių pasakojimo ypatybių – dvigubas laikiškumas – tiesiogiai susijusi su dviem pasakojimo lygmenimis: istorija ir pasakojimu. Pirmą kartą pasirodę kaip rusų formalistų išskirta fabulos ir siužeto dichotomija, šie pasakojimo lygmenys išliko vienu pagrindiniu tiek struktūralistinių, tiek jų inspiruotų naratologinių analizių instrumentu, tiesa, šiek tiek kito jų skyrimo logika ir terminologija⁸. Be dvigubo laikiškumo, istorijos ir pasakojimo santykius nusako būdo ir modalumo sąvokos. Vartojami skirtingi pasakojimo modalumai (perspektyva, distancija, fokusuotė ir kt.) kuria skirtingus išmonės pasaulius⁹, nes „[...] pasakojimas skaitytojui gali pateikti daugiau ar mažiau detalių, sukurti didesnę ar mažesnę distanciją su tuo, apie ką yra pasakojama“¹⁰. Literatūros teksto kinematografiška transpocizija, laikantis požiūrio, kad pasakojimo istorija yra pirminė

7 Algirdas Julius Greimas, Joseph Courtés, *Sémiotique: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris: Hachette, 1979, p. 360–361, cituojama pagal: <http://www.avantekstas.flf.vu.lt/default.asp> (žiūrėta 2012 11 27).

8 Struktūralistinė teksto analizė remiasi dviejų analizės lygmenų skirtimi, kurie yra vadinami skirtingai:

Rusų formalistai:		fabula	siužetas;
Barthes'as (1977): funkcijos +		veiksmai	pasakojimas
Genette'as (1980):		istorija	pasakojimas + naracija
(1972):		<i>histoire</i>	<i>recit + narration</i>
Chatmanas (1978):		istorija	diskursas
Prince'as (1982):		papasakotas	pasakojamas (naracija)
Rimmon-Kenan (1983):		istorija	tekstas + pasakojimas
Mieke Bal (1985):		fabula	istorija + tekstas.

Žr. Dorrit Cohn, „Signposts of Fictionality: A Narratological Perspective“, *Poetics Today (Narratology Revisited II)*, 1990, t. 11, Nr. 4, p. 777. Šiame straipsnyje pasakojimo lygmenims nusakyti bus taikomos istorijos ir pasakojimo sąvokos.

9 „Išmonės pasaulis“ vartojamas kaip „galimo pasaulio“ sinonimas. Tai Thomas'o Pavelo, Lubomiro Dolezelio ir kt. vartojama sąvoka, nurodanti autoriaus sukurtą išmonės pasaulį kaip kultūros darinį. Umberto Eco šią sąvoką vartoja kalbėdamas apie skaitytojo vaidmenį dekoduojant išmonės pasaulį kaip galimą pasaulį. Žr. Umberto Eco, *Lector in fabula*, Milano: Bompiani Tascabili, 1998, p. 111–173.

10 Dainius Vaitiekūnas, *Pasakojimas Broniaus Radzevičiaus „Priešaušrio vieškeliuose“*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2004, p. 42.

ir nekintanti, išryškina ne tik dviejų medijų raiškos ypatumus ir specifiką, bet ir autorių – šiuo atveju, rašytojos ir režisierės – pasirinkimus teikti pirmenybę tam tikriems pasakojimo modalumams bei būdams ir šitaip kurti savąjį galimą išmonės pasaulį.

Vis dėlto šis galimas išmonės pasaulis yra esmingai susijęs su egzistencine žmogaus būtinybe pasakoti ir pasakojant suvokti pasaulį, save pačius bei giliuosius būties klodus. Norint sukurti gerą pasakojimą, būtina prasibrauti prie esminių, pačių giliausių būties klodų. Geras pasakojimas niekada nesiriboja faktais, jis skverbiasi prie egzistencinės tiesos, slypinčios po jais. Vienas pirmųjų amerikiečių naratologų Wayne'as Booth'as dar 7-ajame XX a. dešimtmetyje akcentavo, kad kiekvieno gero pasakojimo šerdis yra etinė dilema, o svarbiausias pasakojimo momentas, kurį privalu išlaikyti ar sukurti iš naujo, adaptuojant literatūros kūrinį, t. y. jį pritaikant platesnei auditorijai – gebėjimas sukurti jausmą, kad veikėjai yra mūsų draugai, dėl kurių pasirinkimų ir apsisprendimų jaudinamės ir išgyvename.

Šiame straipsnyje analizuojama, kaip rašytojos ir režisierės pasirinkti pasakojimo būdai veikia galutinį rezultatą – galimą vizualinį kino ir verbalinį literatūros pasaulį. Laikomasi nuostatos, kad šių pasaulių aprašymui struktūralistinė naratyvinė teorija yra nepakankama. „Suprasti tekstą – tai atkartoti jo judėjimą nuo prasmės į nuorodą: nuo to, ką jis sako, į tai, apie ką kalba. Šiame procese struktūrinė analizė atlieka tarpininkės vaidmenį: įteisina objektyvų požiūrį į tekstą ir ištaiso subjektyvųjį.“¹¹ Todėl straipsnyje lyginant Vandos Juknaitės apysaką *Stiklo šalis* (1995) ir 2004-aisiais pagal apysaką sukurtą Janinos Lapinskaitės to paties pavadinimo filmą, derinami struktūralistinis ir hermeneutinis analizės žvilgsniai.

1995 m. pasirodžiusi Juknaitės apysaka *Stiklo šalis* nustebino daugelį. Gėrėtasi kondensuota raiška ir daugiasluoksnėmis, lietuvių literatūrai naujomis, motinystės patirtimis. Apysaka lyginta su japonų poezijos žanru haiku, akcentuotas itin vyriškas, minimalistinis kalbėjimas. Aptardama apysakos prasmių lauką, kritika beveik be išimties apsiribojo siužetiniu lygmeniu – motinos ir vaiko, moters ir vyro, moters ir aplinkinių ryšių nusakymu, tų ryšių trapumo ir komplikuotumo konstatavimu¹². Vienoje pirmųjų knygos recenzijų, rašytoje šio straipsnio

11 Paul Ricoeur, *Interpretacijos teorija*, Vilnius: Baltos lankos, 2000, p. 101.

12 Vandos Juknaitės apysaka *Stiklo šalis* analizuota įvairiais aspektais: feministinis žvilgsnis dominuoja Viktorijos Daujotytės „Vanda Juknaitė: motinystės įdubos“ (Viktorija Daujotytė,

autorės¹³, įvardyta apysakos pagrindinės veikėjos moters egzistencinė vienvė literatūros kritikos nebuvo išplėta.

Apysakos istorijos, šiuokart bendros literatūriniam ir kinematografiniam pasakojimui, įvykių klodas talpina nenutrūkstamą konfrontaciją, gilų vidinį personažų dramatiškumą. Vaizduojama keturių asmenų šeima: žmona, vyras ir du berniukai. Antrasis mažylis dar naujagimis, todėl moteris visą laiką praleidžia namuose: ji augina vaikus. Kadangi vyresnėlis turi stiprią aistrą šunims, namuose nuolat gyvena koks pasimetęs, niekam nereikalingas šuo. Netikėtai sunkiai suserga mažylis: jo neišsivysčiusi fermentinė sistema nepajėgia suvirškinti ir įsisavinti jokio maisto. Prasideda dienų dienas besitęsianti kova dėl mažylio gyvybės, kurioje moteris vis akivaizdžiau lieka viena – gydytoja jai negali suteikti pagalbos, nes nežino kaip, vyrui viskas atrodo per daug sudėtinga, todėl jis, sukryžiaęs rankas ant krūtinės, pareiškia, kad nenorėjo antro vaiko. Kalė laukiasi šuniukų, jų yra trys, ir moteris juos nuskandina, neatlaikiusi vyro ir aplinkinių abejingumo ir spaudimo. Tarp visų šių įvykių įsiterpia moters pokalbis su vyresnėliu apie mirtį: iš užkasto ar nuskendusio žmogaus kūno išauga medelis arba vandens žolė, aiškina ji vaikui. Tačiau gilus ryšys su vaikais nėra lygiavertis ir pakankamas, kad taptų atrama egzistencinėje kovoje už gyvybę. Moteris palūžta: „Jėga, kuri pakėlė ją iš lovos, buvo kaip troškulys.“¹⁴ Lemtingą akimirką nuo savižudybės ją sustabdo kalė, įkūsdama į ranką. Atsipeikėjusi moteris išgirsta į miestelį artėjantį keleivinį traukinį: „Jam pralekiant suvirpėjo langai, ir moteris

Parašyta moterų, Vilnius: Alma litera, 2001, p. 726–734), Solveigos Daugirdaitės „Dramatiškoji motinystė“ (Solveiga Daugirdaitė, *Rūpesčių moterys, moterų rūpesčiai*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2000, p. 142–160) straipsniuose. Jūratė Sprindytė monografijoje (*Prozos būsenos*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2006, p. 189–197) tik užsimena apie apysaką bendrame Juknaitės kūrybos kontekste. Žurnale *Gimtasis žodis* (1998, Nr. 7) spausdintuose Rimos Dauneckienės straipsnyje „V. Juknaitės apysakos ‚Stiklo šalis‘ analizė“ ir Zinos Žuklijienės „Bandymas eiti per stiklo šukes“ bandoma išskirti ir aprašyti pagrindines siužeto temas. Minėtinos Renatos Šerelytės („Stiklo šviesa ir šaltis“, *7 meno dienos*, 1996 02 23) ir Vilmos Kaladytės recenzijos („Už virpančio stiklo pertvaros“, *Dienovidis*, 1996 09 06), kuriose bandoma pagrindines siužeto temas sieti su raiška. Gana išsamiai Juknaitės kūrybą apžvelgia Inga Dubovijienė straipsnyje „Skaumas gyventi (Tradicija ir naujovės Vandos Juknaitės kūrinuose)“, *Darbai ir dienos*, Nr. 29, 2002, p. 79–106, tačiau jo problemos fokusas, atsispindintis ir straipsnio pavadinime, yra kiek kitoks.

13 Gitana Vanagaitė, „Kai sušyla stiklas“, *Literatūra ir menas*, 1996 03 23.

14 Vanda Juknaitė, *Stiklo šalis*, Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 1995, p. 47. Toliau cituojant iš šio leidinio, skliaustuose nurodomas tik puslapis.

prie virpančio stiklo priglaudė delnus.“ (p. 49) Šis apysaką užbaigiantis sakinys turi stiprią apibendrinančią galią – jis sujungia ne tik siužetui svarbius regos ir akustinius potyrius bei nuolat šalia jų akcentuojamą pajautą, bet veda ir į gilųjį semantinį apysakos lygmenį, įprasmindamas moters savivoką bei apsisprendimą absoliučioje vienatvėje ginti ir saugoti gyvybę ir gyvenimą kaip absoliučias vertybes. Tokia apysakos istorija. Literatūrinis jos įprasminimas atliepia Rimmon-Kenan pasakojimo sampratą – tai: 1) įvykiai, valdomi laikiškumo ar, tiksliau, dvigubo laikiškumo (įvykių chronologija ir jų pateikimas tekste); 2) pasakojimas, kaip tarpininkavimo ar perteikimo aktas, kuris literatūroje yra žodinis¹⁵.

Literatūriniame *Stiklo šalies* pasakojime lieka galioti laiko chronologijos lemta įvykių seka, apimanti rudens–pavasario tarpsnį, tačiau chronologijos išpūdį ardo elipsės ir nuolat pasikartojantys būtojo dažninio laiko veiksmožodžiai, kuriantys užsiveriančio rato, o ne laike besitęsiančios istorijos išpūdį. Laikas – vienas pagrindinių struktūrinių apysakos elementų, jam paklūsta gyvenimo kasdienybės ir įvairovės horizontalioji plotmė, jis skatina nuolatinę moters konfrontaciją su šiai plotmei priklausančiais įvykiais. Tačiau reikšmės atsiranda ne iš konfrontacijos su laiku, gilųjį prasminį apysakos lygmenį sukuria moters akistata su savimi. Prielaida šiai akistatai – niekaip neverbalizuota, kažkur tarp gyvenimo konkretybę atveriančių apysakos fragmentų liekanti refleksija, kuri, Wolfgango Iserio žodžiais, kuria literatūros kūrinio išsipildymui svarbų virtualų tekstą¹⁶. Apysakos moters savivokos istorija, įauginta ne tik į negailestingą kasdienybės laiko logiką, punktyru nužymi vieną sudėtingiausių istorinio perversmo epochų: akivaizdūs jos atgarsiai – šeimos priverstos skaičiuoti kiekvieną kapeiką, talonai miltams ir cukrui, 1991 m. sausį Parlamento ginti eina vyras. Akistata su nežinia („Ko gero, jis [karas – *GV*] taip paprastai ir prasideda.“; p. 33) pralaužia vyro abejingumo moters rūpesčiui kiautą. Jis ištaria tą vienintelį klausimą, kuris ribiniais žmogaus gyvenimo momentais suteikia tvirtybės: „O kaip mažasis?“ Tiesa,

15 Shlomith Rimmon-Kenan, *op. cit.*, p. 16.

16 „Kiekvienas literatūros kūrinys turi du polių, kurie gali būti pavadinti meniniu ir estetiniu: meninis nurodo autoriaus sukurtą tekstą, o estetinis – skaitytojo įvykdytą realizaciją. Šis poliariškumas reiškia, kad literatūrinis kūrinys negali būti tapatinamas nei su tekstu, nei su tekstine realizacija, bet iš esmės turi būti tarp jų. [...]. Teksto ir skaitytojo susitikimas suteikia literatūros kūrinui gyvybę ir šis susitikimas niekada negali būti tiksliai nusakytas, bet visuo- met lieka virtualus, nes nesutampa nei su teksto realybe, nei su skaitytojo individualybe.“ Wolfgang Iser, *The Act of Reading*, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1980, p. 211. (Versta mano – *GV*)

vyro atvertis rūpesčiui netrukus sustingsta nuo kelių kietų pašalo snaigių (p. 34). Taigi nors apysakos tekstas ir remiasi laiko chronologija, ji nebeturi lemiančios reikšmės. Amerikiečių naratologo Chatmano nuomone, modernių pasakojimų įvykiai, netekę tradicinių pasakojimų laiko logikos ir griežto priešastingumo aspekto, netenka ir tuos pasakojimus ženklinančios būtinybės pasiūlyti problemų sprendimo būdus. Modernieji pasakojimai tik rodo, formuluoja, atveria problemas. Tokiuose pasakojimuose itin reikšmingas personažas, o įvykiai, esmingai susiję su laiku, laiko nulemti, lieka paraštėse, įgydami mažesnę reikšminę vaidmenį¹⁷. Taip ir *Stiklo šalyje* laikas yra tik priemonė, atverianti daugiasluoksnę pasakojimo struktūrą, kurios pirmame plane išryškintas konkretus judesys yra nuoroda į vidinį vyksmą ir savivoką. Todėl skaitytojui tenka itin sunkus uždavinys: besiremiant nuorodomis „aktualizuoti potencialias neostensines teksto nuorodas“¹⁸ arba susikurti Iserio įvardintą virtualų tekstą. Nuorodos į jį yra ne tik refleksiją atveriantis konkretus veiksmas ar replika, bet ir pirmuoju apysakos sakiniu brėžiama žmogaus ir gamtos paralelė, rodanti, kokių pastangų reikia žmogui, kad išsiplėštų iš gamtos lemties ir priklausomybės.

Pasakojimuose laiko tėkmę dažniausiai išreiškia erdvės metaforos. Laiko ir erdvės ryšių istorija sena, ir beveik visuomet pirmenybė buvo teikiama laikui, ypač naujuosius laikus žyminčio mokslinio progreso sąlygomis:

Laiko tėkmė buvo tapati progreso sąvokai, atvirksčiai, laikas tiesiog vergavo progresui. Erdvei neliko nieko kita kaip pasitraukti nuo scenos, kur laikas pasakojo Progreso dievo istoriją, istoriją, įtvirtintą pozityvizmo ir nepasižyminčią ypatinga fantazija. Plastiška erdvė buvo pajungta laiko programuotam įdaiktinimui, nes „homogeniška tėkmė“ [...] turėjo rasti kokią nors vietą.¹⁹

Tačiau šiandienis laiko ir erdvės suvokimas stipriai koreguoja jų tarpusavio ryšius: vis labiau naujosioms technologijoms paklūstantis žmogaus mąstymas nustūmė laiką į pašalį, o į avansceną iškėlė su erdve susijusį vaizdą. Tačiau ir vaizdas, atsisakęs metaforos gelmės, tampa mūsų epochos pliuralizmo ir heterogeniškumo įkaitu. Erdvės sąvoka turbūt akivaizdžiausiai žymi verbalinių ir

17 Seymour Chatman, *op. cit.*, p. 46–47.

18 Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 94.

19 Bertrand Westphal, *Geocritica. Reale finzione spazio*, Roma: Armando, 2009, p. 18. (Verstano – GV)

neverbalinių medijų skirtumus. Apysakos erdvė, nors nusakoma išlaikant standartizuotus parametrus (dviejų aukštų namas, vaikų kambarys ir pan.) ir epitetus, tiesiogiai ryškinančius erdvės ar daikto savybes (tamsus, aukštas, išsitemęs mazutu ir kt.), lieka abstrakti, reikalinga mentalinės skaitytojo rekonstrukcijos²⁰. Todėl tų pačių literatūros kūrinių erdvę skaitytojai mato skirtingai. Atskiro tyrimo reikalauja literatūros kūrinio vietos santykio su referentu problema. *Stiklo šalies* erdvė ir vieta nusakomos abstrakčiai, brėžiamas tik jų kontūras – tiek, kiek reikalinga, kad skaitytojas suvoktų laike besitęsiantį ir besikeičiantį veiksmą. Tačiau tuo pat metu vietos charakteristikos kuria šaltos ir abejingos aplinkos metaforą, tą virtualųjį planą, įeinantį į giliąją prasmės struktūrą. Erdvė ir vieta literatūroje susijusios su asmeniu, iš kurio pozicijų jos nusakomos ar suvokiamos. Priklausome nuo „akių“, kuriomis yra matoma: mato veikėjas ar pasakotojas, žiūrима iš vidaus ar išorės ir pan., – svarbi pasakojimo būdo kategorija, apimanti distancijos ir perspektyvos formavimą pasakojime.

Be laiko ir erdvės parametrų, pasakojimui itin svarbus pasakotojas. Juknaitės apysakoje jam tenka svarbus struktūrinis vaidmuo, nors pasakotojas yra anoniškas ir emociškai neutralus, nes jis nei komentuoja, nei išsako savo vertinimų. Jis tik pasakoja moters vidinę susivokimo istoriją, ją transformuodamas į labai konkrečius ir ryškius vaizdus. Todėl kritikos straipsniuose apysakos raiška dažnai buvo įvardijama kaip kinematografiška. Taigi, *Stiklo šalies* pasakotojas yra anoniškas, pasakojama trečiuoju asmeniu. Tačiau kas kalba ir kas suvokia? Žinia, naratologai šiuos klausimus atskiria, jų skirtis leidžia kalbėti apie perspektyvą pasakojime: „Genette'o indėlis atskiriant stebėjimą nuo kalbėjimo naratologijoje buvo itin reikšmingas. Jis siūlė stebėjimą, perspektyvos įvedimą apibūdinti fokusavimo sąvoka, kuri [...] žymėtų perspektyvos formavimą ne tik regėjimu, bet ir kitomis joslėmis [...].“²¹ Juknaitės apysakoje į pasaulį ir jo daiktus dažniausiai žiūri ir juos mato pasakotojas, tačiau tam tikrais momentais, nors ir nesakoma, kad mato moteris, pasakotojas kalba taip, jog aišku, kad į aplinką žvelgiama, ji suvokiama moters akimis: „Užmigdžiusi mažąjį moteris apėjo namus, paskui išvaikščiojo raustančiomis gudobelėmis apaugusią laukymę. [...] Šuns nesimatė. Nesimatė ir vaiko.“ (p. 8); arba „Kai moteris grįžo, vaikas jau miegojo, vis dar krūpčiodamas ir murmeldamas pro miegus.“ (p. 9) Todėl, nors ir atrodo, kad

20 Seymour Chatman, *op. cit.*, p. 100.

21 Dainius Vaitiekūnas, *op. cit.*, p. 44.

fokusuotė yra išorinė, nes aplinka suvokiama, pagal Rimmon-Kenan, iš paukščio skrydžio, moterį supantis pasaulis yra jos vidaus atspindys. Šitaip leistų teigti tie apysakos epizodai, kuriuose pasakotojas pateikia informaciją, kuri galėtų būti žinoma tik veikėjai moteriai. Štai iš pirmo žvilgsnio neutralus gamtos epizodo fiksavimas: „Po kelių dienų iškrito sniegas. Medžiai tebestovėjo su lapais.[...] Lapai gulėjo po medžiais taisyklingais, spalvotais apskritimais.“ (p. 18) Tačiau juo pasakomi du svarbūs moters vidinio pasaulio dalykai: stebuklas yra negaltingos gamtinės logikos suardymas („Bet taip nebūna“) ir šia logika remiasi būsimas mažylio išgyvenimas. Tačiau šis epizodas seka po gydytojo apžiūros epizodo, kada „jis leido rankoms daugiau, nei reikia [...]“ (p. 17). Nors atrodo, kad pasakotojas tik perteikia aplinką, iš tiesų tai – moters vidinės būsenos materializacija: šiuokart konkrečiu nuplyšusios šakos vaizdiniu kaip negalintys pasirinkti į vieną gretą sujungiami žmogus ir gamta: „Ir viena kita šaka, neatlaikiusi sniego svorio, nuplyšdavo, atidengdama baltą kaip žmogaus kūnas medžio kamieną.“ (p. 18) Šalia regos pojūčio apysakoje svarbi pati pajauta: „Moteris greičiau pajuto nei išvydo tamsoje boluojančius vaikų veidus.“ (p. 48) Pajautos atveju fokusuotė yra vidinė, patvirtinanti ankstesnę spėjimą, kad, nors Juknaitė ir kuria anonimišką neutralų pasakotoją, erdvę suvokiantį iš išorės, visas pasakojimas yra moters vidinių išgyvenimų atspindys. Tie išgyvenimai gal ir tegali būti išsakomi per konkretų įvaizdį, nes bet koks bandymas juos verbalizuoti taptų banalybe.

Kaip šią istoriją gali papasakoti kino pasakojimas? Kokius pasakojimo būdus ir modalumus rinkosi režisierė ir kokią galimą pasaulį sukūrė? Šiuolaikinės adaptacijos teorijos²², nagrinėjančios literatūros ir kino ryšių bei hierarchijos klausimus, atveria platų ir sudėtingą tyrimų lauką. Bendriausia prasme adaptacija yra interpretacija, nes identiška transpozicija iš vienos ženklų sistemos į kitą beveik neįmanoma, be to, anot Chatmano, medija veikia perdavimą. Todėl literatūros kūrinio perkėlimas į ekraną yra sudėtingas procesas, reikalaujantis daug pasirinkimų ir apsisprendimų: „Kuomet romanas verčiamas filmu [...], vyksta ne tik didesnio ar mažesnio masto visų pirmojo teksto prasmų ir vertybių perkėlimas į antrąjį, bet siekiama sukurti, net ir nenorint, naują komunikacinę strategiją, paklūstančią visiškai skirtingoms vartojimo instancijoms (fiziškai, fiziologiškai, jusliškai, psichiškai, antropologiškai) palyginus su pirmosios diskursyvinės ma-

22 Plačiau šią problemą pristato Irina Melnikova straipsnyje „Adaptacijos studijos: literatūra *vers* sus kinas – vertimas ar dialogas?“, *Colloquia*, Nr. 28, 2012, p. 31–54.

nifestacijos charakteristikomis.“²³ Iš tiesų, adaptuojant literatūros kūrinį, nepakanka į ekraną perkelti faktiškuosius komponentus (personažus ir įvykius), reikia „pergalvoti, kaip naująją medija perteikti kognityvines ir aksiologines strategijas ir žiūros taškus, kurie įrėmina ir dažnai sukuria prasmės gelmę pasakojimuose“²⁴.

Janinos Lapinskaitės filmo *Stiklo šalis* pavadinimas ir subtitrai (pagal Vandos Juknaitės apysaką *Stiklo šalis*) nurodo ne tik glaudų filmo ir literatūros kūrinio ryšį, bet ir pirminį ekranizacijos šaltinį. Tai lyg nebyli sutartis, kurią pasirašo žiūrovas ir kūrėja (prisiminkime Philippe'o Lejeune'o autobiografinę sutartį). Tačiau pirmieji filmo kadrai labai skiriasi nuo apysakos pradžios fragmento. Filmą prasideda moters sapnu, ji sapnuoja, kad beveik dusdama bėga ligoninės koridoriu, staiga pabunda, skaičiuodama eina prie lango ir gana brutaliai ir stipriai trenkia delnais į lango stiklą²⁵. Taigi pirmasis filmo kadras, rodantis moters sapną ir reakciją į jį, atveria emocinį moters santykį su savo praeitimi ir, žinoma, dabartimi. To santykio nuorodos yra skaičiavimas, kuris filme dar kartosis kaip kasdienybės rutinos ženklas, ir brutalus trenksmas į langą. Tiesa, lieka neaišku (ir vėlesnis filmo pasakojimas nepaaiškina), kodėl moteriai tokia svarbi ar baisi ligoninė, kad jos vaizdai vis grįžta sapnuose. Taip, ji dar porą kartų eis į ligoninę apžiūrai, greičiausiai ten veš susirgusį mažylį, nors filme neaišku, ligoninė tai ar poliklinika. Bet visi šie įvykiai dar įvyks, o sapnas paprastai susijęs su praeitimi, todėl žiūrovui, nežinančiam apysakos teksto („Kūkčiodama ji ėmė pasakoti apie ligoninėje praleistą pusmetį [...]“; p. 28), tokios sapno „įvietinimo“ priežastys lieka neaiškios. Tačiau būtent skaičiavimas, kuris šiuokart akcentuotą rutiną, ir brutalaus trenkimo į stiklą judesys formuoja tam tikras kino pasakojimo strategijas. Juolab kad trenkimas į langą yra kardinaliai priešingas apysakos teksto pabaigos leksemai „priglaudė delnus“: tai sąmoningas motinystę kaip trapų Stiklo šalies pasaulį saugantis ir globiantis judesys, susijęs su literatūrinio teksto pradžios fraze „pakeltas delnuose“. Tuo tarpu pirmieji filmo kadrai išryškina vidinį pyktį ir nepasitenkinimą. Jie turės būti plėtojami filme, nes „[P]irmuosiuose kompozicijos segmentuose užmezgami specifiniai autoriaus ir skaitytojo *bendravimo* saitai, signalizuojama atitinkama būsimų įvykių traktuotė [...],

23 Gianfranco Bettetini, *La conversazione audiovisiva*, Milano: Bompiani, 1984, p. 72, cituojama iš: Armando Fumagalli, *I vestiti nuovi del narratore. L'adattamento da letteratura a cinema*, Milano: Il Castoro, 2004, p. 95.

24 *Ibid.*, p. 99.

25 Janina Lapinskaitė, *Stiklo šalis*, 2004.

pateikiami galimybės emocijinės, aksiologinės, idėjinės interpretacijos argumentai²⁶. Kino pasakojimas turi ir daugiau nesutapimų su istorija: šeima augina mergaitę ir berniuką, o ne du berniukus. Atrodytų, šis formalus neatitikimas nereikšmingas, bet filmo pasakojimas sako ką kita. Mergaitė – antrasis filmo veikėjas, kurį pamato žiūrovai, bet, skirtingai nei apysakoje, mergaitė iš namų dingsta ankstyvą rytą. Ji ramiai sėdi pelkėje, kol ją pamato karštligišškai jos ieškanti motina. Jų dialogas patvirtina, kad dukra ten laukia šuns. Šį kadražį, kaip ir sapną, ženklina vidinė moters fokusuotė. Kiti du veikėjai – mažylis ir vyras – pasirodo vėliau tą patį rytą. Režisierė juos pristato taip pat visai kitaip nei apysakos tekstas. Skaitytojas pirmą kartą vyrą „sutinka“ pavakare, kai jis padeda moteriai ieškoti dingusio berniuko, kuris randamas ne pelkėje, o karklų krūme. Žiūrovas pirmą kartą vyrą pamato pusryčiaujantį vieną, tik filmo moteris, skirtingai nei apysakos moteris, („Ji kilstelėjusi padavė jam druskinę“, p. 9) nefiksuoja šio stygiaus ir neskuba jo panaikinti, todėl vyrui nieko nepaduoda, tik, nervingai kilnodama duonos riekelę, klausia, kada grįš. Šitaip pakeitusi veikėjų ir įvykių išdėstymą laike ir erdvėje, režisierė jau filmo pradžioje rodo visus jo dalyvius vienišus ir gana priešiškus. Ypač plėtojamas mergaitės priešiškus moteriai, pastarajam gi nei istorija, nei apysakos tekstas preteksto neduoda. Todėl tokio pasirinkimo priežasčių reikia ieškoti pačiame kino pasakojime. Be abejo, tai susiję su nuskandintais šuniukais ir tą sceną komentuojančių veikėjų reakcijomis: mergaitei apkaltinus moterį melu, vyras, netikėtai pareiškęs, kad mama niekada nemeluoja, tampa jos ideologiniu sąjungininku. Palyginus su apysakos moters berniukui sakomais žodžiais „Neturėjau kitos išeities. Tu gali mane suprasti?“ (p. 44), ši scena paprastina ir siaurina apysakos prasmes. Kad kino naratyvas pasakoja kitą istoriją, tampa aišku, kai šiuos mergaitės priešiškus moteriai gestus į prasminę izotopiją sujungia kulminacinė filmo scena. Vyras ir moteris, palikę abu vaikus namuose, kažkur išvažiuoja mašina ir jiems tenka laukti, kol pravažiuos traukinys; moteris, žiūrėdama į mirksinčią raudoną pervažos šviesą (gana tiesmuka nuoroda į nuskandintus šuniukus), staiga suvokia, kad mergaitė kažką galėjo padaryti broliui. Išlipusi iš mašinos ir tekinomis grįžusi namo, ji desperatiškai ieško berniuko klausdama: „Ką tu jam padarei?“ Mergaitė pakartoja moters žodžius, pasakytus jai anuomet, kai ji klausinėjo apie dingusius šuniukus: „Aš nieko jam

26 Algis Kalėda, *Romano struktūros matmenys*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 1996, p. 68.

nepadariau.“ Tokia kulminacinė filmo scena užveria bet kokią galimybę giliesiems aksiologiniams prasmės klodams ir rodo, kad filmo prasmės neperžengia emocinių ir psichologinių būsenų lygmens.

Moterišką konkurenciją ryškinančiai kulminacinei filmo scenai atliepia moters depresijos tema. Nustumta į apysakos prasmių pakraštį, kino pasakojime ji iškeliamą į pirmą planą: atvykusi pirmą kartą apžiūrai, moteris akcentuoja tik depresiją, o apysakoje paties gydytojo minimi „Abipusis pūlingas uždegimas, trys operacijos“ (p. 16), suponuojantys nemažą laiko atkarpą trukusią priešistorę, lieka nepaminti. Apskritai abi filmo scenos su gydytoju ryškina visai kitus prasmės niuansus nei apysakos tekstas: pavyzdžiui, istorija aiškiai sako, kad antrą kartą eidama pas gydytoją, moteris puikiai žino tikrąją vizito priežastį, bet vis tiek viliasi, kad jam šiek tiek rūpi ir žmogiškos jos problemos, ne tik geismo tenkinimas, todėl gydytojui pasiūlius palaukti ir vėliau ateiti į operacinę, ji suvokia, kad trūko paskutinis siūlas, teikęs, tegu ir absurdiškos ir beveik neįmanomos, vilties galimybę. Išėjusi iš ligoninės, moteris jam paskambina iš stoties, kad pasakytų, jog niekuomet nebeateis. Šį momentą seka bandymas nusižudyti. Filmo epizodas, nepaisantis priežasties–pasekmės ryšiu žymėtos istorijos chronologijos, atkeltas beveik į pasakojimo vidurį, netenka ir jam skirto prasminio krūvio, tapdamas vienu iš daugelio kitų epizodų, rodančių su savimi niekaip nesutariančią moterį. Be to, šio epizodo prasmę blukina ir neaiškūs moters žodžiai, tariami beveik maldaujama intonacija: ji primygtinai prašo gydytojo nerakinti durų. Visišką moters neviltį ir vidinę beprasmybę išduoda tie filmo epizodai, kai ji vaikšto stumdama vežimėlį apsnigtais takais ir skaičiuoja skaičiuoja, o ypač kai išvažiuoja naktį mašina, kad supimas užmigdytų verkiantį kūdikį. Net vyras į tokį moters poelgį reaguoja nepalankiai, paimdamas kūdikį, mašinos raktelius ir išstardamas: „Tu išprotėjai?“ Apskritai filme jo elgesys gana „mišrus“: kartais jis šiltesnis ir atidesnis, džiaugsmingai priimantis žinią, kad mažylis ėmė priaugti svorio, kartais abejingas ar net įžūliai provokuojantis: kartą grįžęs vėlai vakare, teiraujasi moters, kodėl ji neklausia, kur jis buvęs. Tad nenuostabu, kad Lapinskaitė praleidžia apysakos epizodą, rodantį, jog motinystė skleidžiasi visiškos nevilties ir absoliutaus tyro džiaugsmo įtampoje: „Išpūtę akis vaikai spoksojo vienas į kitą: vienas užverktomis, kitas spindinčiomis, laimingomis kūdikio akimis.“ (p. 45) Tiesiog ši prasminė nuoroda negali būti niekaip įkomponuota į režisierės pasakojimą apie nelaimingą, depresija sergančią ir pasveikti nelabai norinčią moterį, mediniu negyvos intonacijos balsu kartojančią mažyliui daiktų vardus.

Tai, kad režisierė keitė ne tik istorijos personažus, bet ir įvykių seką, pradžios ir pabaigos scenas, rodo, kad ji savaip skaitė istoriją ir kūrė savąjį *Stiklo šalies* pasakojimą. Jis gerokai skiriasi nuo to, kuris užkoduotas istorijoje, o ypač – nuo papasakoto literatūros kūrinyje. Tai patvirtina ir filmo pabaiga, kuriai režisierė renkas apysakos epizodą dar prieš kulminacinę šuniukų nuskandinimo sceną, kuomet moteris su vaiku po ledu mato stiklo šalį. Taip pasirenkama uždaros fabulos kompozicija, „[...] nesuteikianti alternatyvų ir eliminuojanti galimybių svaigulį. [Fabulos – *GV*] pasaulis yra toks, koks yra“²⁷. Kardinaliai nesutampanti filmo ir apysakos pradžios ir pabaigos nėra tik nesutampantys formalūs kriterijai, pradžia ir pabaiga, anot Algio Kalėdos, – „[...] ,strateginės teksto vietos’ – nėra atsajai egzistuojantys kūrinio segmentai, o organiškai sukurto pasaulio nariai“²⁸. Tuo tarpu apysakos pabaiga aiškiai prisišlieja prie Eco įvardintų atviros fabulos kūrinių²⁹, kurie atsiveria platesnei interpretacijai, „[...] tampa didesnės visumos dalimi ir galimais savo prasmių tęsiniais koresponduoja su kitais kultūros reiškinais“³⁰.

Apibendrinant galima teigti, kad literatūra ir kinas, kurdami pasakojimus, naudoja savo raiškos elementus. Ir tai sukuria adaptacijos prasmių adekvatumo problemą, nes, pasak Eco, literatūros kūrinio perkėlimas į kiną yra ne vertimas, o interpretacija: „Teisybės dėlei galima pastebėti, kad tam tikra semiotinė sistema gali pasakyti daugiau arba mažiau nei kita semiotinė sistema, tačiau neįmanoma, kad abi pasakytų tuos pačius dalykus.“³¹ Tačiau *Stiklo šalies* literatūrinio ir kino pasakojimų analizė ir lyginimas atvėrė kitą problemą, susijusią su struktūra. Pasakojimų prasminiai lygmenys priklauso ne tiek nuo naudojamų elementų, kiek nuo tų elementų išdėstymo ir tarpusavio priklausomybės, t. y. nuo struktūros. Pastaroji, nors ir yra autonominis vienetas su savita vidine organizacija, tačiau, būdama didesnės visumos dalimi, susija su ja priklausymo ryšiais. Todėl režisierės sprendimas keisti įvykių išdėstymą laike, atsisakyti nuorodų į istorinį laiką keitė ne tik struktūrinių elementų santykių tinklą, bet ir reikšmės struktūrą. Pastaroji, likdama psichologinių būsenų lygmenyje, leidžia kelti hipotezę apie tai, kad Lapinskaitės kino pasakojimas pasakoja kitą istoriją nei literatū-

27 Umberto Eco, *Lector in fabula*, p. 121.

28 Algis Kalėda, *op. cit.*, p. 101.

29 Žr.: Umberto Eco, *Lector in fabula*, p. 119–121.

30 Algis Kalėda, *op. cit.*, p. 94.

31 Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa*, Milano: Bompiani Tascabili, 2010, p. 321.

rinis *Stiklo šalies* pasakojimas. Tai greičiausiai lėmė režisierės apsisprendimas moterį rodyti kaip sergančią depresija. Ši nuoroda, apysakoje likusi pačiose parastėse, filme tampa moteriškų ir motiniškų prasmų formavimosi lauku jį stipriai ribodama. Sekant naujųjų adaptacijos teorijų siūloma terminija, adaptacija turėtų būti pakeista dialogo sąvoka, taip panaikinant bet kokius hierarchinius ryšius tarp literatūros ir kino tekstų. Deja, tai niekaip nepaveikia filmo *Stiklo šalis* reikšmių struktūros ir kokybės. Tiesa, pastaroji sąvoka seniai nebemadinga ne tik adaptacijos, bet ir visame teoriniame lauke.

Vanda Juknaitė's *Stiklo šalis*: Narrative Structure in Literature and Film

Summary

The author of this article draws on narratology to analyze Vanda Juknaitė's 1995 novella *Stiklo šalis* (Land of Glass) and its film adaptation, directed by Janina Lapinskaitė. The author asks what means the film director used to convey the complex semantic field of Juknaitė's story – how she conveyed the deep layers of being that open up a battle over the most fundamental values in life. After comparing the narrative structures of literature and film, the author presents the main conclusion of her analysis – that the director remains focused on the superficial level of the story's subject, revealing only the main character's psychological states. In the end, the film director does not succeed in penetrating the deeper layers of the story, which are the site of battles between values and even ideologies. Thus the film *Stiklo šalis*, which is a text in its own right, makes explicit reference to Juknaitė's text, while revealing Lapinskaitė's reception to it. The author of the article considers the film adaptation an independent creation of the director's.

Keywords: Vanda Juknaitė, Janina Lapinskaitė, literature, film, narration, plot, fabula, structure.
