

Klasikos samprata literatūroje, kine ir ekranizacijose

Anotacija: Straipsnyje¹ aptariami klasikos sampratos skirtumai literatūroje ir kine bei šių skirtumų pasekmės klasikinių kūrinių ekranizacijų funkcionavimui kultūroje. Pagrindinis dėmesys skiriamas, pirma, klasikos kaip įvairių tipų bendruomenių konsolidavimo mechanizmui, kuris veikia kanono pripažinimo ir suvokimo standartų lygmenyse. Čia svarbus ne tik kanoninių tekstų korpuso formavimas, bet ir kultūrinių įgūdžių, tarnaujančių kaip savotiškas tinklelis skaitant ir suvokiant „klasikinį“ tekstą, palaikymas. Šis kultūrinis įgūdis – tai „skaitymo protokolai“, nulemiantys teksto interpretaciją kaip klasikinio. Antra, aptariami klasikos ir „klasikiškumo“² funkcionavimo literatūroje ir kine skirtumai, kuomet kinematografinė inovacija gali ne tik nepalaikyti kanoninio literatūros kūrinio statuso, bet ir pažeisti jį, o kartu – jo pagrindu formuojamą bendrumą. Šiuo atveju svarbiausia, kad normatyvumo formos, kuriamos literatūroje ir kine bei palaikančios kultūros hierarchijas, statusus ir reputacijas visame kultūros lauke, nėra simetriškos.

Raktažodžiai: klasika, kanonas, ekranizacijos.

Debatuose dėl ekranizacijų daug kalbama apie literatūros ir į ją nurodančio kino teksto lyginimo būtinybę arba pavojus. Paprastai šie ginčai susiję su tuo, kaip suprantama menų hierarchija ir ekranizacijos statusas – kaip sekimas viršesniu literatūros pavyzdžiu, vertimas ar savarankiškas kino tekstas³. Jei atspirties tašku pasirenkame ne atskirą tekstą (kino ir/ar literatūros), o jo vietą ir funkcionavimą kultūroje, tampa svarbu aptarti ne tik kuo remdamiesi galime sieti ekranizacijoje

- 1 Straipsnis parašytas vykdant Lietuvos mokslo tarybos projektą „Ekranizacijos: tarp pasakojimo teorijos ir kultūros kritikos“ (Nr. MIP–13013).
- 2 Šiame straipsnyje terminas „klasikiškumas“ vartojamas norint pabrėžti sąlygas ir ypatybes, kurios daro kūrinius klasikiniams, suteikia jiems klasikos reikšmes, taip pat nagrinėjant skirtingas literatūrinio, kino ir t. t. normatyvumo konstrukcijas (plg. *classicality*, *классичность*).
- 3 Prieigų prie ekranizacijų svarstymo apžvalgą ir analizę žr.: Irina Melnikova, „Adaptacijos studijos: literatūra *versus* kinas – vertimas ar dialogas?“, *Colloquia*, Nr. 28, 2012, p. 31–54.

dalyvaujančius skirtingų menų kūriniai, bet ir kokiomis reikšmėmis jie apipinti dar prieš pradėdant filmavimo procesą: kokią vietą literatūros hierarchijoje užima ekranizuojamas kūrinys ir kokiam kino industrijos lauko segmentui (kartu su jame praktikuojamomis kino stilistikomis) priklauso ekranizacija. Nacionalinės ir tarptautinės literatūros klasikos ekranizacijos šiame straipsnyje pasitelkiamos kaip svarbiausias pavyzdys. Jos kelia klausimus: kaip klasika formuojasi ir veikia mūsų kultūroje, kokie skirtumai aptinkami steigiant klasiką ir jai funkcionuojant skirtinguose menuose, ir, priklausomai nuo to, kaip ji yra „įdarbinama“ arba kaip formuojamas kiekvienos ekranizacijos „klasikiškumas“. Toliau pateikiamos preliminarios pastabos siūlo trumpą istorinę klasikos ekranizacijų vaidmens kultūroje apžvalgą ir remiasi literatūros ir kino sociologija plačiaja prasme.

Kai tik kinas iš technikos stebuklo virto populiariąja pramoga, jis ėmėsi literatūros klasikos. Taip jis tęsė kitų optinių žaislų ir pramogų tradiciją, paveikliais – statiškais, judančiais ar beveik judančiais – įvaizdinusių populiarius ir/ar klasikinius literatūros tekstus: panoramomis, steroskopine fotografija, stebuklingais žibintais (*laterna magica*), „gyvaisiais paveikslais“ ir kt. Vaizdai, nurodantys į klasikos kūrinius, cirkuliavo net tokių vienadienių arba kultūros paraščių prekių (*cultural ephemera*), kaip iliustruoti kalendoriai, reklama ar lošimo kortos, pavidalu⁴. Šis įvaizdinimas turėjo visokiausių tikslų – šviesti neraštingus ar prastai skaitančius, kurti reginį, atstojantį arba papildantį aukštosios ar populiariosios kultūros tekstus, steigti nacionalinį kanoną, apeinant svetimą kalbą priartinti kitos kultūros tekstus ir kitokių.

1907–1914 m., kai kinas steigėsi kaip pramoga visiems, o ne tik pigus reginys neturtingiausiems, klasikos ekranizacijos pasitarnavo pritraukiant naują vidurinėsios klasės auditoriją. Tačiau jos atliko ir kitokį vaidmenį: kūrė modernią visuomenę ten, kur buvo itin didelis įvairiakalbių migrantų srautas, kuriuos reikėjo kultūriškai sutvirtinti bendrais saitais. Kinas (kaip tikėtasi – naujoji vizualioji esperanto kalba) atrodė tam tinkama priemonė: pavyzdžiui, JAV, pirmiausia tokiuose didmiesčiuose kaip Niujorkas, kinas buvo dalis „didesnio judėjimo, siekusio įvesti socialinę imigrantų ir darbininkų kontrolę iš dalies per

4 Roberta E. Pearson, Williams Uricchio, „How many times shall Caesar bleed in sport: Shakespeare and the cultural debate about moving pictures“, in: Lee Grieveson, Peter Krämer (eds.), *The Silent Cinema Reader*, London, New York: Routledge, 2004, p. 161. Taip pat žr.: A. Ханютин, „„Предкинематографические“ зрелища в их исторических связях с литературой“, in: *Экранные искусства и литература: Немое кино*, Москва: Наука, 1991, p. 5–28.

besiformuojantį kultūrinį konsensuą“⁵. Ypatinę „suamerikinanti“ potencialą turinčiu autoriumi laikytas Williamas Shakespeare’as, jau cirkuliavęs masinėje apyvarčioje ir pradinio švietimo grandyse, ir adaptuotuose teatro spektakliuose, ir per jau minėtas kortas⁶.

Ankstyvuojų kino laikotarpiu naujasis menas dažnai buvo suvokiamas kaip dar tik atrandantis savitumą, todėl literatūra buvo laikoma meniškumo mokytoja, o ekranizacijos – savotiškais rafinuotumo pratybomis arba pretenzija į jį. Jau nekalbant apie tai, kad visas pasakojamasis kinas kilo iš XIX a. romano: būtent taip kiną suvokė pirmieji kino kaip savarankiško meno kūrėjai, pavyzdžiui, Sergejus Eizenšteinas. Žymiajame straipsnyje „Dickensas, Griffithas ir mes“ jis nusako nuo Davido Llewelyno Warko Griffitho filmų dominuojančios kino pasakojimo formos kilmę, pabrėždamas, jog naujasis menas nėra atsiradęs iš niekur. Jo tradiciją Eizenšteinas tiesia nuo elžbietiškosios dramos (Shakespeare’o) per ją vulgarizavusias „įstabiųjų žmogžudysčių melodramas“ iki Charles’o Dickenso ir galų gale Griffitho⁷.

Ši literatūrinė kino genealogija parodo ne tik dar ilgai galiosiantį literatūrocentrinį ir iš literatūros pasiskolintą kino galimybių aptarimą (kad ir kiek Eizenšteinas priešinosi kino „literatūriškumui“), bet ir literatūros klasikos kaip pavyzdžio, respektabilaus orientyro vietą suvokiant kiną. Tačiau, kaip nurodo Roberta E. Pearson ir Williamsas Uricchio, klasikinio autoriaus, kad ir Shakespeare’o, turėjusio įsteigti „kultūros standartą“ naujoms masinėms auditorijoms, statusas netrukde policijai ar religinėms organizacijoms reikalauti cenzūruoti jo kūrinį ekranizacijas – pavyzdžiui, dėl nužudymo scenos arba amoraliai trumpos Cezario togos filme *Julijus Cezaris* (1908)⁸, nors tų pačių pjesių teatro inscenizacijos ėjo netrunkdomos. Ekranu, kurio didžiausiu priešu buvo laikomas teatrališkumas, klasika ir scenos klasika veikė pagal skirtingas suvokimo ir vizualumo kontrolės taisykles – tikroviškumo iliuzija bei jo konvencijos dar ne sykį sukels diskusijas kino istorijoje, net jei bus „apsaugotos“ literatūros „neliečiamųjų“ vardų.

Rusijos imperijoje ekranizacijų rinkos situacija buvo panaši į Europos ir JAV – ekranizacijos atliko rinkodaros, kovos dėl žiūrovų („savos“ klasikos ekra-

5 Roberta E. Pearson, Williams Uricchio, *op. cit.*, p. 156.

6 Daugiau žr.: *ibid.*, p. 158–163.

7 Сергей Эйзенштейн, „Диккенс, Гриффит и мы“, in: Сергей Эйзенштейн, *Избранные произведения в шести томах*, т. 5, Москва: Искусство, 1968, p. 151–159.

8 Roberta E. Pearson, Williams Uricchio, *op. cit.*, p. 157–158.

nizacijos potencialiai turėjo pritraukti daugiau žiūrovų nei užsienio konkurentų filmai) ir jaunojo meno/industrijos statuso kėlimo funkciją: „solidus klasiko vardas dažniausiai atlikdavo reklamos ir nesolidaus reginio atramos vaidmenį“⁹. Tačiau būta ir kitokių pavyzdžių: 1915 m. žymus rusų režisierius Jevgenijus Baueris sukūrė filmą *Klara Milič* pagal to paties pavadinimo Ivano Turgenevo apysaką. Atsakydamas į pasipiktinusios žiūrovės laišką, jog neatleistinai nutolęs nuo klasika tapusio teksto, Baueris pripažino, kad kinas vis dar mokosi iš literatūros ir turi tai daryti kuo kruopščiau. Ankstyvojo kino tyrinėtojas Jurijus Civjanas teigia, kad galima ir kitokia logika: turintis kinematografinę viziją režisierius ieško tinkamo autoriaus ją sudėlioti įskaitoma seka. Tuomet klausimas filmui gali skambėti taip – „kas Turgenevą daro įdomų Baueriui baueriškojo kino prasme?“. Šitaip klausiant, pats požiūris, jog ankstyvasis kinas adaptavo literatūros kūrinius, kad ji tiktų naujai medijai, tampa aistorišku – bent jau Bauerio atžvilgiu, kuris, anot Civjano, kino mediją pritaikė literatūrinio pasakojimo reikmėms¹⁰.

Ekranizacijos – viena svarbiausių modernios kino studijų produkcijos dalių. Klasikiniu Holivudo laikotarpiu, 1930–1948 m., trečdalis filmų kurta pagal jau publikuotus romanus (šiam skaičiui nepriklauso pjesės, biografijos ir kiti rašytiniai šaltiniai)¹¹. Kai kurios kino studijos ekranizavo ir klasikinius, ir ką tik tapusius bestseleriais romanus. Pavyzdžiui, studija „Selznick International Pictures“ sukūrė ir *Tomo Sojerio nuotykius* (1938, Norman Taurog), ir *Vėjo nublokštus* (1938, Victor Fleming). Abiem atvejais Davidas Selznickas filmams taikė tą pačią strategiją – nieko nekeisti sėkmingame kūrinyje, tik praleisti tai, ko negalima arba neįmanoma rodyti ekrane. Romano statusas ir sėkmė buvo vienintelis kriterijus, jokie kokybės („pataisyti silpnąsias vietas“) argumentai Selznickui

9 Нея Зоркая, „Русская школа экранизации“, in: *Экранные искусства и литература: Немое кино*, p.106. Kalbėdama apie rusų kino statusą užsienyje, Zorkaja pastebi, kad iki pat rusų kino avangardo šlovės „Europoje ir JAV šis buvo pirmiausia ‚ekranizuotojas‘, didžiosios rusų literatūros įpėdinis ir tęsėjas“:

10 Yuri Tsvivan, „The Invisible Novelty: Film Adaptations in the 1910s“, in: Robert Stam, Alessandra Raengo (eds.), *A Companion to Literature and Film*, London: Blackwell Publishing, 2004, p. 101, 108.

11 Carolyn Anderson, „Film and Literature“, in: Gary R. Edgerton, *Film and the Art in Symbiosis*, New York: Greenwood Press, 1988, p. 97–132, cit. pagal: Kyle Dawson Edwards, „Brand-Name Literature: Film Adaptation and Selznick International Pictures' *Rebecca* (1940)“, *Cinema Journal*, 45, 3, 2006, p. 32.

negaliojo, tačiau buvo ekranizuojami ne bet kurie romanai – be pelno, ekranizacijos turėjo ir ilgalaikį efektą: jos palaikė, o kartais kūrė kino studijos vardą¹².

Iki šiol ekranizacijoms, tiesa, nebūtinai klasikos, įvairiais skaičiavimais atitenka apie tris ketvirtadalius visų „Oskarų“ pelnančių filmų. Kai kuriose kultūrose (pavyzdžiui, britų) klasikos ekranizacijos sudaro atskirą televizijos ir kino filmų rūšį¹³: dėl šių filmų audringai diskutuojama, paprastai remiantis „ištikimybės kūrinio dvasiai“ ir tradicijos išsaugojimo retorika. Ten, kur kino pramonė klesti, ekranizacija yra literatūros kūrinio „klasikiškumo“ požymis: jei kūrinys neekranizuotas, jam nėra vietos ir literatūros kanone.

Tačiau ar klasikinio kūrinio ekranizacija lemia, kad filmas taptų klasikiniu? Gana akivaizdu, jog ne. Ar klasikinis literatūros ir klasikinis kino tekstas – lygiagrečios, analogiškos kategorijos? Ar priskyrimas „klasikai“ literatūroje ir kine turi tas pat funkcijas? Ar literatūrinės ir kino „klasikos“ išmanymas vienodai jungia ir struktūruoja tarptautines, nacionalines ir kalbines bendruomenes? Ar tapusio klasika, t. y. kanono dalimi, literatūros kūrinio autorystė tapati filmo, pripažintu klasikiniu, autorystei? Ar savosios ir svetimosios klasikos ekranizacijos veikia ir suvokiamos pagal tas pačias taisykles – pavyzdžiui, ar Aleksandro Puškino arba Fiodoro Dostojevskio ekranizacijos Rusijoje, Japonijoje ar Brazilijoje suformuoja tuos pačius lūkesčius? Ar žanriniai literatūros ir kino nomenklatūros skirtumai, juolab jei ekranizuojamas kitos kalbos ir kultūros kūrinys, nėra kliūtis ekranizacijoms apskritai ir klasikos ekranizacijoms taip pat? Kitaip – ar literatūros klasikos „kryžminimas“ su kai kuriais neturinčiais analogo literatūroje kino žanrais (pavyzdžiui, *giallo* ar *film noir*) nepanaikina galimybės „įskaityti“ klasikinį tekstą ar tiesiog išžvelgti klasikinio kūrinio žymę?

12 Žr. Selznicko laišką studijos darbuotojams statant Margaret Mitchell *Vėjo nublokšti*: „Raginu jus išsaugoti p. Mitchell nesėkmės kartu su sėkmėmis, nes aš, tiesą sakant, nerimauju dėl bet kieno – net p. Mitchell – gebėjimo atskirti viena nuo kito. Manau, kad perrašydama ji kuo puikiausiai galėtų sužlugdyti knygą“; in: Rudy Behlmer (ed.), *Memo from David O. Selznick*, New York: Viking, 1972, p. 150–151, cit. pagal: Kyle Dawson Edwards, *op. cit.*, p. 35. Apie kino studijų atpažįstamo kūrimą, taip pat per ekranizacijų gamybą žr. Kyle Dawson Edwards, *op. cit.*, p. 35–37, 45–48.

13 Ekranizacijos vienu metu gali priklausyti ir kitoms filmų kategorijoms, pvz., „laikotarpio“ filmų (*period films*) arba „literatūrinių“ filmų (*literary films*). Pirmųjų pavadinimas nurodo į istorinio laikotarpio rekonstrukciją, pastaroji – į žaidimą su įsivaizduojama kultūros praeitimi, atpažįstama iš literatūrinių ir kinematografinių ženklų; kartais jos persikloja. Žr.: Belén Vidal Villasur, „Classic adaptations, modern reinventions: reading the image in the contemporary literary film“, *Screen* 43:1, 2002, p. 5–18.

Literatūroje kalbėjimas apie „klasiką“ žymi naują, „modernią“ epochą: tik iš jos perspektyvos kažkas iš praeities gali būti pavadinta klasika, o kai kurie naujesni kūriniai laikui bėgant pasislenka į nutolusios, pavyzdinės literatūros gretas. Tai lūžio, pertrūkio kategorija, reikalinga „savaiame“ nebefunkcionuojančio kultūrinio tęstinumo patyrimui įvardyti, savotiškas „atsikartojantis socialinis mechanizmas“¹⁴, skirtas sunorminti šį tęstinumo nebuvimą. Anot sociologo Boriso Dubino,

„klasika“ tokio pertrūkio metu prisišaukiama įtvirtinti tradiciją ir jos totalią svarbą: funkcinė klasikos reikšmė siejama su specifinėmis tradicijos, pretenduojančios į visuotinai reikšmingą, konstravimo sąlygomis. Ji interpretuojama kaip grupių, vienybų suvokimo, jog svarbių kultūros autoritetų normatyvumas nyksta, būdas apsisibrėžti ir palaikyti kultūrinį tapatumą.¹⁵

Kitame tekste Dubinas patikslina:

Bet kokiu atveju klasikos idėja priklauso specifiniam ideologiškai įaudrintų ir angažuotų grupių, susijusių su reprodukuojančiomis visuomenės subsystemomis (švietimu, kultūra, iš dalies – žiniasklaida) ir pretenduojančių į aukštą statusą, valdžios mokymą ir „liaudies“ auklėjimą, ratui. Europietišrame kontekste jas paprastai vadina „išsilavinimo buržuazija“ [...]. Bendresne prasme galima kalbėti apie „inteligentiją“.¹⁶

Toks kultūrinis lūžis žymėjo momentą, kai literatūra steigėsi kaip savarankiškas, autonominis kultūros institutas, o sutarimas dėl „klasikos“ tapo įrankiu nubrėžti jo ribas.

Pats rūšiavimas (kas verta klasikos vardo, o kas ne) nėra savaiame suprantamas ar netyčinis. Jį gali atlikti tik tam tikri žmonės ar ekspertų bendruomenės, todėl klasikos steigimas, perrašymas, pergrupavimas, alternatyvių kanonų kūrimas visuomet susijęs su konkurencija dėl ekspertinio statuso – dėl hierarchijų,

14 Ирина Каспэ, „Классика как коллективный опыт: литература и телесериалы“, in: *Классика и классики в социальном и гуманитарном знании*, Москва: Новое литературное обозрение, 2009, p. 452.

15 Борис Дубин, „Словесность классическая и массовая: литература как идеология и литература как цивилизация“, in: Борис Дубин, *Слово – письмо – литература*, Москва: Новое литературное обозрение, 2001, p. 311.

16 Idem, „Идея ‚классики‘ и ее социальные функции“, in: Борис Дубин, *Классика, после и рядом*, Москва: Новое литературное обозрение, 2010, p. 14.

kultūros subjekto pozicijos, kultūrinio ir politinio matomumo. Atrodytų, ryškiausiai šią kovą galima matyti XX a. antrojoje pusėje, kai iškyla alternatyvūs kanonai, kuriuos įvardija naujos ekspertų grupės, patekusios į politinės regimybės lauką: moterų, seksualinių ir kalbinių mažumų, buvusių kolonijinių valstybių literatūrų kanonai. Tiesa, šioje paradigmoje pati klasikos sąvoka tampa įtartina ir priešinga egalitariniam požiūriui į kultūrą.

Tačiau tokių kovų dėl statuso ir politinio matomumo sudarant klasikos sąrašus būta ir anksčiau. Anot Dubino,

apeliavimas į „praeities“ pavyzdžius ir autoritetus, su kuriais steigiamas „paveldėjimo“ santykis, specifinės sudėties ir interesų grupėms buvo efektyvus būdas apibrėžti save intensyvaus socialinio mobilumo ir, atitinkamai, prestižų demokratizavimo, masinio raštingumo, skaitymo, knygų leidybos paplitimo, masinių tiražų ir apyvartos sąlygomis.¹⁷

Šį intensyvų socialinį mobilumą galime stebėti bent jau nuo XIX a. pradžios, o ekspertų kovos ir klasikos perbraižymas vyksta ir dabar: būtent nuo skirtingų ekspertų bendruomenių statuso ir įtakos priklauso tai, ko mokoma mokykloje (būtent ji instituciškai įtvirtina „klasiką“). Pavyzdžiui, skirtingos ekspertų grupės nevienodai nusako savosios, nacionalinės, ir kitų literatūrų vietą ir svarbą programoje, o per tai – geidžiamą, projektuojamą ir ugdomą kolektyvinį tapatumą.

XX a. klasikos kūrinių ekranizacijos atlieka senojo ar naujų kanonų įtvirtinimo vaidmenį: kinas – masinės kultūros institutas, transliuojantis masinėms auditorijoms naują kultūros standartą, ypač jei kino pramonę kontroliuoja valstybė. Pavyzdžiui, stalininės rusų klasikos ekranizacijos žymėjo naujos ekspertinės bendruomenės pastangas, viena vertus, sukurti tęstinumo („ilgosios dabarties istorijos“) efektą, kita vertus – sudėlioti naujus suvokimo akcentus, įdiegti skaitymo ir suvokimo standartą. 8-ojo dešimtmečio pabaigoje mokslinės fantastikos rašytojas ir tyrinėtojas Samuelis R. Delany, kalbėdamas apie šio žanro tekstų suvokimo ypatumus, pasiūlė „žanrinio protokolo“ arba „skaitymo protokolo“ terminą, žymintį lūkesčius ir kultūrinius įgūdžius, veikiančius kaip savotiškas tinklelis skaitant ir suvokiant vieno ar kito žanro tekstą. Šis tinklelis („skaitymo protokolas“) nulemia ar bent jau gali nulemti akcentuojamas ir praleidžiamas,

¹⁷ *Ibid.*, p. 10.

nepastebimas teksto savybes, todėl ir interpretacijos poslinkius¹⁸. Skaitymo ir suvokimo įgūdžiai, „skaitymo protokolas“ yra kanono šerdis:

Šiuolaikinis, modernus požiūris į literatūros kanoną pirmiausia numato aukštųjų *skaitymo* pavyzdžių tiražavimą [...]. Taigi „kanoniniu“, „klasikiniu“ galima vadinti kūrinį, kuriam ne tik suteikiama aukščiausia vertė, bet kuris numato griežčiausią skaitymo patirties socializavimo, įsivaizduojamo skaitytojų bendrumo – politinio („nacionalinė klasika“) ar grupinio – palaikymo režimą. [...] Klasikos atveju interpretacijos pavyzdžiai tokie tvirti, o darbo su tekstu principai tokie standartiniai, jog galima kolektyvinė skaitymo patirtis yra bendra net be individualios patirties: nebūtina skaityti klasikinį kūrinį tam, kad įvaldytum jo suvokimo kanoną. Kitaip tariant, skaitymo (*чтение*) kanonai čia glaudžiai ir tiesiogiai susiję su „garbinimo“ (*почитание*) kanonais: toli gražu ne visada pavyksta vieną atskirti nuo kito.¹⁹

Tad klasikos (senosios arba naujai kuriamo kanono) ekranizacijos įtvirtina ne tik kultūrinių orientyrų žemėlapi, bet ir (o kartais pirmiausia) suvokimo pavyzdį.

Kai po Spalio revoliucijos buvo kuriamas naujas kultūros kanonas, dalis XIX a. rusų literatūros į jį pateko, o kino pramonei įsibėgėjus šią naujai išrikiuotą klasiką įtvirtino stalininis kinematografas²⁰. Kaip pastebi Stalino laikmečio kultūros tyrinėtojas Jevgenijus Dobrenko, XIX a. rusų literatūros ekranizacijos šioje epochoje atliko istorinio pasakojimo vaidmenį ir taip prisidėjo prie naujos santvarkos įsaknijimo istorijoje ir legitimavimo. Šiuo atveju ekranizuojamas labiau ne pats kūrinys, o vadovėlinė jo interpretacija, iš esmės pakeičianti (ir išstumianti) bet kokį originalų tekstą: „„ekranizacijos“ procedūra tėra pirminio šaltinio perdirdimas siekiant įtvirtinti ir vizualizuoti kanoninę traktuotę“²¹.

Trečiojo Reicho kinas taip pat ekranizavo klasiką iš naujo ją rikiuodamas ir dėliodamas akcentus – „ideologiškai kolonizuodamas“ nacionalinį panteoną²².

18 Žr. Samuel R. Delany, „Generic Protocols: Science Fiction and Mundane“, in: Teresa de Laurutis et al. (eds.), *The Technological Imagination: Theories and Fictions*, Madison: Coda Press, 1980, p. 175–193.

19 Ирина Каспэ, *op. cit.*, p. 453–454.

20 Evgenii Dobrenko, „The Russia We Acquired: Russian Classics, the Stalinist Cinema, and the Past from Revolutionary Perspective“, *Russian Studies in Literature*, 37, 4, Fall 2001, p. 61–91; tas pats: Евгений Добренко, *Музей революции: Советское кино и сталинский исторический нарратив*, Москва: Новое литературное обозрение, 2008, p. 165–198.

21 Евгений Добренко, *op. cit.*, p. 173.

22 Marc Silberman, „The Ideology of Re-Presenting the Classics: Filming *Der zerbrochene Krug* in the Third Reich“, *The German Quarterly*, 57(4), 1984, p. 590.

Vienas iš svarbių klausimų tyrinėjant tokių laikotarpių, kai visa kultūros gamyba priklauso totalitarinei valstybei, kiną – ar įmanoma aptikti propagandos ir ideologijos nepažymėtas kūrybos teritorijas. Atrodytų, kad, jei galimas teigiamas atsakymas, klasikos ekranizacijos turėtų prie to prisidėti. Tačiau, kaip ir stalininio kino atveju, nacistinio periodo ekranizacijos įtvirtina aktualų kanoną ir palaiko tinkamą praeities versiją bei dabarties idealą. Tai vyksta ir ne autoritarinėse kultūrose, nes klasika visur atlieka „kultūriškai sintezuojantį (net rutinizuojantį) ir todėl socialiai integruojantį vaidmenį“²³.

Paulis Virilio, aprašydamas modernaus karo, kuris remiasi pakitusia – nutolinta – percepcija, santykį su kino formuojamomis regimybės formomis, atkreipia dėmesį, kad pramoginis, „neutralusis“ kinas ir kruopščiai inscenizuojama propaganda, kad ir Leni Riefensthal *Valios triumfas* (1935), ruošia šios naujos percepcijos subjektą (žiūrovą). Kartu šios skirtingos kino industrijos dalys sudaro vienį, kurio tikslas – „paversti vokiečius *paprastų vizionierių*, „paklūstančių įstatymui, kurio jie net nežino, bet gali mintinai atkartoti sapnuodami“ (Goebbels, 1931), mase“²⁴. Klasikos ekranizacijose toks sapnų regėtojų gamybos pavyzdys gali būti *Sukultas q̄sotis* (1937, Gustav Ucicky) pagal Heinricho von Kleisto to paties pavadinimo komediją (baigta 1806, pirmą kartą suvaidinta 1808). Anot Marco Silbermano, šis filmas, kuriame pagrindinį vaidmenį atlieka žymus aktorius Emilis Janningsas, turi gana nuoseklią teksto praleidimų, personažų pakeitimų bei diskursinių sprendimų sistemą, leidžiančią daryti išvadas apie filmo „pritaipimą“ prie estetinės ir politinės nacistinės Vokietijos programos. Pats teksto, pripažinto klasikiniu, pasirinkimas ekranizuoti nesiūlant ryškios interpretacinės naujovės, prisideda prie kultūrinio tęstinumo steigimo („dabartis – ne radikalus nuokrypis ar šuolis, o kitas žingsnis visuomenės gyvenimo kelyje“). O filmo naratyvinė ir diskursinė strategijos perkelia dėmesio fokusą nuo Kleisto ironijos, nukreiptos į tirono galios iracionalumą, autokratinę valdžią ir reformų pažadą, į asmeninio nuopuolio istoriją ir finalinį bendruomenės darnumą, paremtą hierarchiniais santykiais²⁵.

23 Борис Дубин, „Словесность“, p. 316.

24 Paul Virilio, *War and Cinema: The Logistics of Perception*, London, New York: Verso, 1989, p. 68–69.

25 Marc Silberman, p. 600–601. Apie kitas nacistinio laikotarpio ekranizacijas žr.: Paul Coates, „National Socialism and Literary Adaptation: Gustaf Gründgens's *Der Schritt vom Wege* and Helmut Käutner's *Kleider Machen Leute*“, *German Life and Letters* 53:2, 2000, p. 231–242.

Klasikos skaitymo režimas iš esmės priešinasi bet kokiai inovacijai, jos skaitymas visuomet kartotinis, išlaikantis statuso horizontą²⁶: „naujas“ klasikinio teksto perskaitymas, tampantis įprasta kultūrine praktika, priklauso jau kitai epochai, trinančiai ribas tarp masiško ir elitiško, klasikos ir popkultūros. Kol klasika suvokiama griežtai, t. y. kol veikia klasikos steigimo kaip hierarchizuojančio rūšiavimo logika, naujieji skaitymai, taip pat kinematografiniai, suvokiami kaip kultūrinis ekscesas, šventvagystė, įžeidimas, pagaliau kaip kėsanimasis į dvasinį tautos pamatą ir pan.²⁷. Ir atvirkščiai – kol atsikartojantys klasikos skaitymo protokolai atlieka kolektyvinio bendrumo patvirtinimo ritualą, dažnai įkrautą emociškai, tol veikia jos socialinis mechanizmas: „Kol klasikiškumas buvo laikomas bendrąja kultūros norma, tautinio ir kultūrinio tautos-valstybės tapatumo simboliu, tol ši padidinta apibendrinta svarba saugojo jį nuo tolesnio racionalizavimo.“²⁸

Klasikos racionalizavimas, distancija ir įvairiausios jos formos (pavyzdžiui, parodijos) nurodo arba į naują literatūros žemėlapiavimą (pavyzdžiui, susiformavus naujoms ekspertinėms grupėms), arba į pačios klasikos sampratos nykimą išskylant heterogeniškam, daugiasluoksniam, smarkiai diferencijuotam kultūros suvokimui ir praktikavimui, kai normatyvumas (turinio, stiliaus, literatūrinio elgesio etc. taisyklės) nebetenka vienareikšmio respektabilumo ir prestižo, o esetine inovacija tampa siekiamybe ir kultūrinių lūkesčių horizontu.

Kine klasikos samprata formuojasi visiškai kitaip – „klasikiniais“ vadinamus filmus ar autorius galima aptikti bet kuriame kino segmente ar filmų rūšyje, cirkuliuojančiuose dažniausiai tarptautiniu mastu. Savąją klasiką turi siaubo filmai, melodramos, detektyvai ir pornografija, dažniausiai nesiribojantys nacionalinėmis sienomis ir kultūros ribomis; „klasikiniais“ vadinami tam tikri žvaigždžių („savų“ ir „svetimų“) filmai; „klasikos“ rinkinius skelbia didžiosios ir marginalios studijos.

„Klasika“ tokiais atvejais – tai tipiški pavyzdžiai, neskirti būti atkartoti ar tarnauti orientyru, nutolę. Kino klasika liudija ne tiek laikos vertybes, kiek

26 „Klasika yra tos knygos, apie kurias mes girdime dažnai sakant: „Aš perskaitinėjau...“, bet niekada: „Aš skaitau...“ – Italo Calvino, „Kam skaityti klasiką?“, vertė Lanis Breilis, *Šiaurės Atėnai*, 2013 12 06, prieiga internetu: <http://www.satenai.lt/2013/12/06/kam-skaityti-klasika/> (žiūrėta 2014 09 10).

27 Daugiau apie tai žr.: Natalija Arlauskaitė, „Ekranizacija kaip literatūros istorijos provokacija“, *Respectus Philologicus*, 7(12), 2005, p. 50–70.

28 Борис Дубин, „Идея „классики““, p. 12.

žanro, industrijos, atskirų institutų (pavyzdžiui, autorystės ar žvaigždžių) atminčiai. Kaip nurodo kultūros tyrinėtoja Natalja Samutina, kanonų kūrimas kine remiasi šia skirtimi tarp nutolusios (kad ir kokios artimos) praeities ir dabarties (todėl istorijos brėžimu ir istorinės distancijos palaikymu) ir žiūrov(i)ų aktyvumu. Šis aktyvumas, pasiskirstęs tarp labai skirtingų suvokėjų bendruomenių, gamina savąją, lokalią, tik šioms bendruomenės svarbią „klasiką“, kurios atpažinimas ir mėgavimosi ja įgūdžiai pažymi bendruomenės ribas ir atnaujina buvimą joje, kad ir kokia nedidelė ar subkultūrinė būtų ši bendruomenė²⁹. Šios dvi suvokimo strategijos (kurianti nuotolį ir jį naikinanti, atpažįstanti apibendrintą „klasiškumą“ (pavyzdžiui, senojo Holivudo kino) ar puoselėjanti marginalumą, stilistinę savivalę), t. y. klasiką kuriantis ir kultinis suvokimas,

„nušluoja“ visas tradicinio normatyvumo kliūtis (aukštas/žemas, paprastas/sudėtingas, autorinis intelektualusis/žanrinis, brangus/mažo biudžeto, globalus/lokalus [kinas] ir t. t.), pasitelkdamas aktyvią žiūrovi(i)ų poziciją, žiūrą ar net visos turimos filmų erdvės „kartografavimą“:³⁰

Įvairios šių skirčių kombinacijos vis dėlto galioja autoriniame kine, tačiau Samutina siūlo iškelti autorinį kiną už kino klasikos aptarimo ribų, nes šiame segmente, kur vertinamas naujumas, kino kalbos unikalumas, bet ne jos atkartojimas, tiražavimas, neveikia „klasikos kūrimo“ mechanizmai³¹, būdingi, kaip jau minėta, literatūrai.

Klasikos ekranizacijos, sukurtos ne televizijoje, o kine, neišvengiamai atsiduria keblioje situacijoje: jei klasika ekranizuojama autorinio kino segmente, pavojus gresia tradicijai ir didelių (nacionalinių) bendruomenių konsolidavimui, nes autorinis kinas paprastai minta pertrūkiu, apčiuopiamu nuotoliu nuo tradicijos, nepaiso nacionalinių ribų ir apeliuoja ne į visuotinę suvokėją, o į atskiras žiūrov(i)ų grupes³².

29 Наталья Самутина, „Cult camp classics‘: специфика нормативности и стратегии зрительского восприятия в кинематографе“, in: *Классика и классики в социальном и гуманитарном знании*, Москва: Новое литературное обозрение, 2009, p. 490–531.

30 *Ibid.*, p. 523.

31 *Ibid.*, p. 500–502. Apie kanonų kūrimo šiame kino segmente logiką, politines ir ekonomines prielaidas bei ideologines implikacijas žr.: Janet Steiger, „The Politics of Film Canons“, *Cinema Journal*, 24(3), 1985, p. 4–23.

32 Nors, kaip parodo Steve’as Neale’as, autorinis (meninis) kinas, oponuodamas holivudiniam kinui ir visa gamybos, diskursine, platinimo, metatekstine sistema siekdamas išlaikyti skirtį

Jei ji ekranizuojama dominuojančio, masinio kino segmente, šio „klasikiškumas“ (suvokiamas kaip labai bendros stilistinės ir naratyvinės normos) gresia neatpažįstamai suvienodinti visą skirtingų laikotarpių kanoninį korpusą ir suteikti jam vientisą skaitymo protokolą.

Pastarasis dominuojančio kino ekranizacijų efektas ryškiai matomas ten, kur yra stiprios nacionalinės kino tradicijos ir ekranizacijų tyrimai, kurie jomis remiasi, net kai aptariama teorinė problema. Thomas Leitchas, keldamas šiam straipsniui artimą klausimą – ko reikia, kad ekranizacija būtų patirta kaip ekranizacija, net jei literatūros kūrinio autoriaus ar autorės vardas, nurodytas titruose, nežinomas žiūrovams, adaptacijas siūlo laikyti atskiru žanru. Šį žanrą, anot Leitcho, žymi keturi kino teksto bruožai, „skatinantys žiūrovus patirti ekranizaciją kaip ekranizaciją“, kuriuos palaiko institucinis kontekstas (pavyzdžiui, filmo kaip ekranizacijos reklama), istoriškai nutolęs laikotarpis ir istoriniai kostiumai, klasikinė laikmečio muzika, autoriaus vardas titruose, specifiniai aiškinamieji titrai, nurodantys į „literatūriškumą“³³. Tačiau atrodo, kad toks požymių sąrašas (tiksliau, paskutiniai du punktai) veikia padeda atskirti ekranizaciją ir jos „skaitymo protokolą“ nuo „paveldo kino“ (*heritage cinema*) specifiniame JAV ir Didžiosios Britanijos kino kontekste, kuriame „paveldo kinas“ turi savo atpažįstamą stilistinį standartą ir savuosius „klasikos“ ir „klasikiškumo“ požymius, nei paaiškina ekranizacijų suvokimą.

Šios dominuojančios klasikiškumo formos, taikomos ekranizuojant savąją ir tarptautinę klasiką, varijuoja ir priklauso nuo laikotarpio: „paveldo kinas“ Didžiojoje Britanijoje, prieškarinio Prancūzijos poetinis realizmas, stalininis socrealizmas,

su jo steigties ir tapatumo ašimi, dažnai sykiu apeliuoja į nacionalinį kontekstą (taip pat per finansavimo ir paramos sistemą) ir siekia užimti specifinę nišą tarptautinėje kino rinkoje, žr. Steve Neal, „Art Cinema as Institution“, *Screen*, 22(1), 1981, p. 11–39.

- 33 Thomas Leitch, „Adaptation, the Genre“, *Adaptation*, 2008, 1(2), p. 106–120. Panašios nuomonės – kad britų televizijos klasikos ekranizacijos sudaro atskirą žanrą – laikosi Sarah Cardwell: Sarah Cardwell, *Adaptation revisited: Television and the classic novel*, Manchester, New York: Manchestrer University Press, 2002. „Paveldo kino“, kuris tokiu pavadinimu buvo reklamuojamas pirmiausia JAV, populiarumą bei apskritai klasikos ekranizacijų padaugėjimą 9–10-uoju XX a. dešimtmečiais Timothy Corriganas aiškina: 1) noru sugrąžinti tradicinius siužetą ir personažus, 2) konservatyviu/terapiniu nusigrėžimu nuo dabarties, 3) šiuolaikinių auditorijų domėjimusi labiau forma nei turiniu, 4) galimybe suteikti tradiciniams pasakojimams naujas politines ir kultūrinės reikšmes. Žr. Timothy Corrigan, „Film and literature in the crosscurrents of history“, in: Timothy Corrigan (ed.), *Film and Literature: An Introduction and Reader*, 2nd edition, London, New York: Routledge, 2012, p. 46–48.

neturintis nacionalinės „registracijos“ klasikinis holivudinis pasakojimas ir t. t. Kai kanoninis literatūros kūrinys ir šio tipo kino poetikos susitinka ekranizacijoje, susijungia dvi normatyvumo formos, palaikančios kultūros hierarchijas, statusus ir reputacijas visame kultūros lauke. Įsisteigimo pradžioje šios kino poetikos pasitelkia literatūros klasiką kaip simbolinį ramstį, tačiau vėliau reputacinis palaikymas yra abipusis.

Taigi „klasikiškumo“ palaikymas neįvyksta, o ekranizacijos režimas sutrinka arba yra blokuojamas nuo pat pradžių, be kitų priežasčių, tada, kai kino formos (žanro, stilistikos, industrijos segmento ir pan.) funkcionavimo ypatumai prasi- lenkia su „klasikiškumo“; t. y. normatyvumo, veikimu ir steigimusi kino lauke, su nacionalinei ir tarptautinei klasikai taikomais skaitymo protokolais. Papildo- ma tokio ekranizacijos režimo sutrikimo arba strigimo priežastis – „svetimoji“ literatūros klasika, nepriklausanti arba tik fakultatyviai priklausanti „vietiniam“ literatūros kanonui. Tokie filmai, pavyzdžiui, formalios (paratekstualiai) italų Mario Bavos arba suomių Teuvo Tulio rusų klasikos ekranizacijos, atitinkamai priklausančios *giallo* ir *kempo* kinui, gali tapti ir yra tapę kultinio garbinimo objektu (ir kinematografinių subkultūrų klasika), tačiau, ko gero, niekada nepri- sideda palaikant literatūros klasikos statusą. Veikiau priešingai – patekę į „plataus žiūrov(i)ų rato“, kuriam galioja konsoliduojančios literatūros ir kultūros hierar- chijos, akiratį, jie, operuojantys skaitymo protokolais, neturinčiais klasikiškumo statuso, atmetami arba kaltinami šventvagyste, nors gali turėti gerbėjų, paver- čiančių šiuos filmus kultiniais.

The Concept of the Classic in Literature, Cinema, and Adaptations

S u m m a r y

This article discusses differences in the concept of classicality in literature and cinema and the repercussions of these differences for the cultural role of film adaptations. The author of the article focuses first on the idea of classicality as a mechanism for the consolidation of different types of communities, and on how this mechanism functions on the level of the reception of a canon and the rules of its interpretation. What is significant

here is not only the formation of a corpus of canonical texts, but also the support of cultural practices which function as a type of net in the reading and understanding of something seen as a “classic” text. These cultural practices are “reading protocols” that determine whether or not a text is seen as a classic. The author then discusses differences in how classics and classicity function in literature and film – how cinematographic innovation can fail to support and can even undermine the status of a canonical literary text and the collective experience of it. In this case, what is most important is that the normative forms created in literature and film, and which support cultural hierarchies, statuses and reputations within the broad field of culture, are not symmetrical.

In the study of adaptations, this conceptual asymmetry is especially important in discussions of adaptations of literary classics in different types of cinema – in independent as opposed to mainstream films. If a classic is adapted for an independent film – which is often characterized by idiosyncratic poetics, a distinct distance from tradition, and a disregard for national boundaries, and which appeals to specific groups of viewers rather than a universal audience – it is unlikely that reinforcement of tradition and consolidation of large (national) communities will take place. If it is adapted for dominant, mainstream cinema, a classic’s classicity (understood as very general stylistic and narrative norms) risks unrecognizably unifying the entire canon, spanning different periods, and according it a unified reception protocol.

Besides other reasons, support of the “classic” fails to take place and the regime of adaptation falls apart or is blocked from the very beginning, when the specificities of the functioning of cinematic form (first of all, genre) work against the normativity of “the classic”. Another reason that can cause the disruption or interruption of the regime of adaptation is the “foreign” literary classic, which can only partially, if at all, enter into a “local” literary canon.

Keywords: classics, canon, adaptations.
