

VILNIAUS DAILĖS AKADEMIJA  
LIETUVOS KULTŪROS TYRIMŲ INSTITUTAS

VILNIUS ACADEMY OF ARTS  
LITHUANIAN CULTURE RESEARCH INSTITUTE

MONIKA SAUKAITĖ

**PASAKOJIMO STRATEGIJOS ŠARŪNO SAUKOS TAPYBOJE**  
**NARRATIVE STRATEGIES IN ŠARŪNAS SAUKA'S PAINTINGS**

DAKTARO DISERTACIJA  
DOCTORAL DISSERTATION

Humanitariniai mokslai, menotyra (03 H)  
Meno istorija (H 310)

Humanities, Art Criticism (03 H)  
Art History (H 310)

Vilnius, 2013

Disertacija rengta Vilniaus dailės akademijoje 2009-2013 metais.

**MOKSLINĖ VADOVĖ**            *Doc. dr. Lolita Jablonskienė*  
Vilniaus dailės akademija, humanitariniai mokslai, menotyra, 03H

**MOKSLINIS KONSULTANTAS**    *Prof. habil. dr. Kęstutis Nastopka*  
Vilniaus universitetas, humanitariniai mokslai, filologija, 04H

Disertacija ginama Vilniaus dailės akademijoje Menotyros mokslo krypties taryboje:

**PIRMININKĖ**    *Prof. dr. (hp) Aleksandra Aleksandravičiūtė*  
Vilniaus dailės akademija, humanitariniai mokslai, menotyra, 03H

**NARIAI**            *Prof. dr. (hp) Jūratė Baranova*  
Lietuvos edukologijos universitetas, humanitariniai mokslai, filosofija, 01H

*Dr. Erika Grigoravičienė*  
Lietuvos kultūros tyrimų institutas, humanitariniai mokslai, menotyra, 03H

*Doc. dr. Nijolė Keršytė*  
Vilniaus universitetas, humanitariniai mokslai, filologija, 04H

*Dr. Tojana Račiūnaitė*  
Vilniaus dailės akademija, humanitariniai mokslai, menotyra, 03H

**OPONENTAI**    *Doc. dr. Agnė Narušytė*  
Vilniaus dailės akademija, humanitariniai mokslai, menotyra, 03H

*Doc. dr. Dalia Satkauskytė*  
Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, humanitariniai mokslai, filologija, 04H

Disertacija ginama viešame Menotyros mokslo krypties tarybos posėdyje 2014 m. sausio 17 d. 14 val. Vilniaus dailės akademijos Dizaino inovacijų centre, 112 aud. (Maironio g. 3, 01124 Vilnius).

Disertacija ir jos santrauka išsiųsta 2013 m. gruodžio 17 d. Su disertacija galima susipažinti Lietuvos nacionalinėje Martyno Mažvydo, Vilniaus dailės akademijos ir Lietuvos kultūros tyrimų instituto bibliotekose.

© Monika Saukaitė, 2013

© Šarūnas Sauka, 2013

© Vilniaus dailės akademija, 2013

ISBN 978-609-447-102-5

The dissertation was prepared at Vilnius Academy of Arts in 2009-2013.

**ACADEMIC SUPERVISOR**      *Assoc. Prof. Dr. Lolita Jablonskienė*  
Vilnius Academy of Arts, Humanities, Art Criticism, 03H

**ACADEMIC ADVISOR**      *Prof. Hab. Dr. Kęstutis Nastopka*  
Vilnius University, Humanities, Philology, 04H

The dissertation will be defended at the Council of the Scientific Field of Arts Criticism, Vilnius Academy of Arts:

**CHAIR**      *Prof. Dr. (HP) Aleksandra Aleksandravičiūtė*  
Vilnius Academy of Arts, Humanities, Art Criticism, 03H

**MEMBERS**      *Prof. Dr. (HP) Jūratė Baranova*  
Lithuanian University of Educational Sciences, Humanities, Philosophy, 01H

*Dr. Erika Grigoravičienė*  
Lithuanian Culture Research Institute, Humanities, Art Criticism, 03H

*Assoc. Prof. Dr. Nijolė Keršytė*  
Vilnius University, Humanities, Philology, 04H

*Dr. Tojana Račiūnaitė*  
Vilnius Academy of Arts, Humanities, Art Criticism, 03H

**OPPONENTS**      *Assoc. Prof. Dr. Agnė Narušytė*  
Vilnius Academy of Arts, Humanities, Art Criticism, 03H

*Assoc. Prof. Dr. Dalia Satkauskytė*  
Institute of Lithuanian Literature and Folklore, Humanities, Philology, 04H

The public defence of the dissertation will be held before the Council of the Scientific Field of Art Criticism on 17 January 2014, at 2 pm, at the Design Innovation Centre of Vilnius Academy of Arts, Room No. 112 (Maironio str. 3, 01124 Vilnius).

The doctoral dissertation and its summary were sent out on 17 December 2013. The dissertation is available at Martynas Mažvydas National Library of Lithuania, the libraries of Vilnius Academy of Arts and the Lithuanian Culture Research Institute.

© Monika Saukaitė, 2013

© Šarūnas Sauka, 2013

© Vilnius Academy of Arts, 2013

ISBN 978-609-447-102-5

# TURINYS

---

ĮVADAS	7
<b>1. PAVEIKSLAS KAIP PASAKOJIMAS</b>	<b>21</b>
VAIZDO NARATYVUMO ANALIZĖS PRIELAIDOS	
1.1. Bendrieji semiotinės vaizdo analizės principai	21
1.1.1. Reikšminiai lygmenys	22
1.1.2. Figūratyvumas vizualiame tekste	23
1.1.3. Vizualaus teksto plastika	24
1.2. Naratyvumo samprata	27
1.2.1. Semiotinė naratyvumo teorija	27
1.2.2. Naratyvumas kaip laikinė seka	30
1.2.3. Numanoma transformacija	32
1.2.4. Paradigmatiniai tekstų ryšiai	35
1.3. Pasakojimo aktas	38
1.3.1. Sakymo pakopa tapyboje	38
1.3.2. Stebėtojo pozicija	41
1.3.3. Pasakotojas kaip sakytojo įgaliotinis	44
1.3.4. Pasakojimo lygmenys	47
1.3.5. Sakymas ir pasakojimo aktas	50
<b>2. ŽIŪROVO VAIDMUO Š. SAUKOS TAPYBOJE</b>	<b>52</b>
PASAKOJIMO ADRESATAS KAIP PASAKOJIMO DALYVIS	
2.1. Žvilgsniai iš paveikslo ir žiūrovo vaidmenys	52
2.1.1. Žiūrovas – lėmėjas	52
2.1.2. Žiūrovas – liudininkas	57
2.1.3. Žiūrovas – budelis	62
2.2. Erdvinė manipuliacija	66
2.2.1. Norėti stebėti	66
2.2.2. Privalėti stebėti	71



<b>3. PASAKOTOJAS Š. SAUKOS TAPYBOJE</b>	<b>78</b>
<b>AUTOPORTRETAS KAIP PASAKOJIMAS APIE SAVE</b>	
3.1. Pasakotojo pasirodymo strategijos	79
3.1.1. Pirmoji strategija: dialogas	79
3.1.2. Antroji strategija: atsietumas	84
3.1.3. Trečioji strategija: įtraukimas	88
3.1.4. Ketvirtoji strategija: nebendravimas (monologas)	92
3.2. Vizualūs paradoksai: autoportretas kaip dilema žiūrovui	98
3.2.1. Pirmas paradoksas: matoma–nematoma	98
3.2.2. Antras paradoksas: realu–nerealu	102
3.2.3. Trečias paradoksas: mirties liudijimas	106
3.3. Autoportretiškų veidų pasaulis	110
<b>4. Š. SAUKOS PASAKOJIMAS</b>	<b>114</b>
<b>HORIZONTALUS IR VERTIKALUS NARATYVUMAS</b>	
4.1. Sintagminė ašis: pasakojimo laikas	114
4.1.1. Laiko seka ir amžina dabartis	115
4.1.2. Sustabdytas ir nepaliaujamas judėjimas	123
4.1.3. Ambivalentiškos tapatybės ir numanomas laikas	129
4.2. Paradigmatinė ašis: semantinis universumas	138
4.2.1. Mirtis ir nemirtis	138
4.2.2. Gyvenimas ir negyvenimas	145
4.2.3. Oras, žemė, ugnis, vanduo	150
<b>IŠVADOS</b>	<b>159</b>
<b>LITERATŪRA IR ŠALTINIAI</b>	<b>165</b>
<b>ILIUSTRACIJŲ SĄRAŠAS</b>	<b>174</b>
<b>SUMMARY</b>	<b>179</b>
<b>SANTRAUKA</b>	<b>198</b>



Šarūno Saukos tapyba šios disertacijos autorę supa nuo pat vaikystės. Į kasdienybę įaugę paveikslų personažai, niekada nekėlė baimės ar pasibjaurėjimo, bet tik nesibaigiantį susidomėjimą, visuomet buvo savarankiški, pasakojantys savas istorijas, siūlantys vis naujus atradimus ir nieko bendra neturintys su knyga (kad ir Felixo Salteno *Bembį*) prieš miegą skaitančiu Tėvu.

Intriga, traukianti nuolatos žiūrėti ir mąstyti, ką pasakoja vienas ar kitas paveikslas, nepranyksta jau trečią dešimtmetį, nepriklausomai nuo kintančių interesų, patirčių, madų, kontekstų, nepaisant senųjų paveikslų amžiaus ir naujųjų kitoniškumo. Daugelis jų, laikui bėgant, vis dar sugeba nustebinti kuo nors, kas ligi tol likdavo nepastebėta. Tačiau šia disertacija nesiekama įsiveržti į asmeniškų istorijų, emocijų ir asociacijų, gimstančių kiekvieno individualaus žiūrovo ir paveikslo susitikimo metu, erdvę.

Veikiau priešingai – asmenišką istorijas, veikiamas kiekvieno mūsų individualios patirties, kol kas turėtume palikti nuošalyje, kaip kad ir daugelį išankstinių nusistatymų, suformuotų plataus kritikos lauko. Filosofė Jūratė Baranova, komentuo dama Š. Saukos tapybą, išankstinius nusistatymus ir žinojimą atmetančią nuostatą iškelia kaip būtiną prielaidą susitikimui su meno kūrinium:

[B]et kuris estetiškas suvokimas reikalauja distancijos, t. y. gebėjimo atsiriboti nuo kasdienių emocijų, įprastų šampū ir pažvelgti į meno kūrinį kaip į savarankišką naują pasaulį, sukurtą pagal jam būdingas unikalias žaidimo taisykles.<sup>1</sup>

Ši disertacija – tai siūlymas įsižiūrėti į Š. Saukos tapybos pasaulį ir pamėginti rekonstruoti šio intriguojančio žaidimo taisykles – paveiksluose naujajam pasakojimo strategijas.

1 Jūratė Baranova, „Simbolinės prasmės Šarūno Saukos tapyboje“, *15min*, 2012 05 25, p. 30.

## TIRIAMOJI PROBLEMA

Disertacijos problematiką galima aprašyti atsispiriant nuo griežto priekaišto tapybai, išsakyto žymaus lenkų rašytojo Witoldo Gombrowicziaus viename iš *Dienoraščių*:

[K]aip išreikšti save tapyba, stokojančia judesio? Suk nesukęs, o būtis yra judėjimas, vykstantis laike. Kokių būdu galiu perduoti save, tai yra savo būtį, operuodamas tik sukomponuotomis nejudančiomis figūromis? Gyvenimas yra judėjimas. Jei negaliu perteikti judėjimo, negaliu perteikti gyvenimo.<sup>2</sup>

Nepajėgumas perteikti žmogaus būties ir „pasaulio plastikos“<sup>3</sup> siejamas su belaike, nejudria, pasaulį stingdančia ir paralyžiuojančia tapybos kalba. W. Gombrowiczius, be abejo, kaip antipodą tapybai aukština žodinių tekstą, literatūrinį pasakojimą, *galinti* perteikti judėjimą, o sykiu – ir patį gyvenimą:

Žodis vystosi laike, tai tarytum skruzdėlių kolona, kur kiekviena atneša ką nors naujo, nelaukto; tas, kuris išreiškia save žodžiais, kas valandėlę atgimsta iš naujo: vos tik baigėsi vienas sakinys, jau kitas jį papildė, tęsia mintį, ir šitaip žodžių judėjimu išreikšiamas nuolatinis mano egzistavimo mainymasis – kalbėdamas esu tarytum medis vėjyje – šlamantis, virpuliuojantis.<sup>4</sup>

Iš tiesų, šioje vaizdinio ir žodinio tekstų perskyroje svarbus ne vien suvokimo matmuo, tai, kad „[p]aveikslo visumą aprėpiame vienu žvilgsniu“<sup>5</sup>, tarsi vienu momentu, o žodinio teksto skaitymas ir suvokimas yra linijinis, neišvengiamai trunkantis laike (nors, labiau įsigilinus, ši perskyra anaip tol nėra akivaizdi), bet ir tai, jog *pasakojimas* visuomet buvo pagrindinė žmogaus priemonė pačiam sau aiškinant savo būtį ir būtent *žodiniai pasakojimai* turi žmogaus gyvenimui taip svarbų laiko matmenį: jie susieja *prieš tai* su *po to, anuomet* su *dabar*, užtikrina tapatybės tąsą laike, nurodo kaitą ir pertrūkius.

Jei taip, tuomet ar įmanoma perteikti gyvenimą kaip pasakojimą be žodžių ir tik viename laiko momente? Šis klausimas neišvengiamai iškyla, kaip ir W. Gombrowiczui, kas kartą, bandant kalbėti apie naratyvą statiškame vaizde. Svarstymus apie tapybos bei kitų nejudrių vaizdų gebėjimą pasakoti skatina aiškiai juntama įtampa tarp žodžio ir vaizdo, tarp laikiškos ir erdviš-

2 Witold Gombrowicz, *Dienoraštis 1957-1961: II*, vertė Irena Aleksaitė, Vilnius: Vyturys, 1999, p. 75.

3 Ten pat, p. 73.

4 Ten pat, p. 75.

5 Ten pat, p. 75.

kos jų prigimties, tarp „pasakojimo“ ir „vaizdavimo“, kaip skirtingų reikšmės perdavimo būdų.

Tačiau žiūrint į Šarūno Saukos paveikslus sunku atsikratyti jausmo, jog juose yra pasakojama. Jų „siužetiškumas“, atrodo, abejonių nekelia niekam. Dažnai jis netgi priimamas kaip duotybė, kaip faktas, kurio nereikia įrodyti. Tai bylotų kad ir tokia Mikalojaus Vilučio citata:

Š. Saukos paveikslų turinys, jo galingos fantazijos vaisiai yra vertingi patys savaime, kaip literatūrinis kūrinys. Jo paveikslų siužetai drastiški, pribloškiantys žiūrovą. Vien dėl turinio, kaip geros reklamos dėka, paveiksmai negali būti nepastebėti.<sup>6</sup>

M. Vilutis, Š. Saukos paveikslų siužetiškumą konstatuodamas kaip savaime suprantamą (paveikslo turinys, arba siužetas, esąs etiketė, paperkanti žiūrovą), mėgina išryškinti, jo žodžiais, daugeliui „nežinomą žemę“ – *terra incognita*, kuri esanti paveikslo esmė: spalvų ir formų derinimo principus, arba, semiotiškai įvardijant, – plastinį paveikslų matmenį. Tačiau mums atrodytų, jog problematiškiausia vis dėlto yra tai, kas savaime suprantama. Menotyrininkė Audronė Jablonskienė Š. Saukos siužetų skaitymą taikliai pavadina „spąstais“:

[J]o paveiksluose gausu literatūrinėmis kategorijomis apibūdinamų dimensijų: siužetų, personažų, metaforų ir t. t. Tačiau literatūrinių Š. Saukos „tekstų“ skaitymas pasirodo besąs spąstai, vedą į aklavietę, apaugusią interpretaciniais šampais.<sup>7</sup>

Iš tiesų, Š. Saukos kūryba padengta gana storu metatekstiniu sluoksniu, komentarais, kurie neretai pradeda veikiau nurodyti vieni į kitus, o ne į patį komentuojamąjį tekstą. Š. Saukos tapybos recepcijos kaitą įvadiniame 1998 m. parodos katalogo straipsnyje<sup>8</sup> pasekęs šios parodos kuratorius Jonas Valatkevičius vėliau (2002 m.) ją reziumuoja vienu sakiniu:

Iš pradžių Saurą reikėjo neutralizuoti filosofiniais etikos terminais, vėliau iš griežtų moralės gniaužtų jis buvo išvaduotas ir tiesiogiai mėgautasi pašamones mirażais, o šiandien Saurka tėra popkultūrinės galaktikos žvaigždutė, kurią naujosios Lietuvos kartos priima „tokį, koks jis yra“ ir jokių papildomų klausimų nekelia.<sup>9</sup>

6 Mikalojus Vilutis, „Terra incognita“, *Literatūra ir menas*, 1998 06 06, p. 8.

7 Audronė Jablonskienė, „Gorgona, žvelgianti į veidrodį“, *Respublika*, 1998 05 02, p. 22.

8 Jonas Valatkevičius, „Šarūnas Saurka“, Šarūno Saukos parodos Šiuolaikiniame meno centre katalogas, Vilnius: ŠMC, 1998.

9 Jonas Valatkevičius, „Šarūnas Saurka, Umberto Eco ir kiti postmodernistai“, *Kultūros barai*, Nr. 7, 2002, p. 83.

Paviršutiniškų, nuspėjamų, vienas kitą cituojančių komentarų kiekį ko gero ir lemia šis, anot J. Valatkevičiaus, „visiems lengvai suvokiamas siurrealistinis siužetų paviršius“<sup>10</sup> (priešingai nei taip pat juose glūdintis „dumblotas prasmių dugnas“). Neabejodami, jog ir metatekstinio lauko turinio analizė galėtų duoti įdomių rezultatų, vis dėlto šioje disertacijoje nekelsime tokių tikslų, bet susitelksime į pačios tapybos – ir jos numanomo siužetiškumo – analizę.

Pasak J. Baranovos, „Saukos paveikslai ypač atviri įvairiausiems suvokimų kuriamiems pasakojimams“<sup>11</sup>. Iš tiesų: vaizduojamų detalių gausa verčia žiūrovą ilgam sustoti prie paveikslo, antropomorfinės figūros, atliekančios įvairius (dažnai – keistus, netikėtus, neįprastus) veiksmus, provokuoja juos aiškinti pasitelkiant *įsivaizduojamas istorijas*<sup>12</sup>.

Tačiau ar kuria pasakojimus patys paveikslai? Ar galima rasti naratyvumo ženklus pačiame tekste, pačioje paveikslo struktūroje, neprimetant jam *savo* pasakojimo? Kokia naratyvumo samprata gali papildyti vizualių tekstų suvokimą (užuot spraudusi juos į siaurus sąvokos rėmus)? Kokių būdu Š. Saukos paveikslai, būdami statiški, viename momente sustabdyti vaizdai, geba pasakoti istorijas, arba, W. Gombrowicziaus žodžiais tariant, – perteikti gyvenimą? Šie klausimai reikalauja atidesnio žvilgsnio.

## ANALIZĖS OBJEKTAS

Analizės objektas – Šarūno Saukos tapyba, disertacijoje traktuojama kaip visuma. Čia galima pacituoti taiklią menotyrininko Tomo Sakalausko įžvalgą, užrašytą dar 1996 m., tačiau galiojančią ir šiandien:

Stebėdamas kelerių pastarųjų metų dailininko kūrybą, prieinu išvadą, jog jis tapo viena nesibaigiančią didelę drobę. Tai paveikslas – vizija. Paveikslas – procesas. Begalinės nuogalių procesijos, judančios į didelių erdvių „Pragarą“, į „Savižudybę“, mažesnių matmenų „Mėsos“, „žmonės, plėšiantys nuo savęs odą“, „vaikai, kuriuos (pasak žmonos Nomedos) Šarūnas padaro tokius baisius“, ir „visokios nutapytos šlykštybės“ (dailininko žodžiai) – visa tai yra epizodai, fragmentai, dalys, iš kurių auga, skleidžiasi,

10 Ten pat, p. 82.

11 Jūratė Baranova, „Kaip tapti Saukos kūrybos žinovu?“, *Literatūra ir menas*, 2006 10 27, p. 6.

12 Apie tai, kaip figūratyvūs paveikslai skatina žiūrovą jų prasmę aiškintis kuriant naratyvus, žr. Emma Kafalenos, „Reading Visual Art, Making, and Forgetting, Fabulas“, *Narrative*, Vol. 9, No. 2: *Contemporary Narratology*, 2001, p. 138-145; Ernst van Alphen, „The Narrative of Perception and the Perception of Narrative“, *Poetics Today*, Vol. 11, No. 3, 1990, p. 483-509.

lapoja įsivaizduojamas didysis Paveikslas. Kiekviena Š. Saukos drobė – tai ne naujas, užbaigtas darbas, o neišsisklaidančios vizijos nauja dalis.<sup>13</sup>

Į vieną „neišsisklaidančią viziją“ paveikslus jungia pasikartojantys jų visų dalyviai – paties dailininko bruožų turinčios figūros, autoportretiški atvaizdai, multiplikuojami daugybę sykių ne tik skirtinguose paveiksluose, bet dažnai ir to paties paveikslo erdvėje.

Todėl šioje disertacijoje atskiri paveiksai traktuojami ne kaip uždari ir izoliuoti tekstai, bet kaip didesnės reikšminės visumos – Š. Saukos tapybos kaip individualaus diskurso – elementai. Nemėginama detaliai išnagrinėti visų Š. Saukos paveikslų, bet aprėpti jų *visumą*, analizei pasirenkant konkrečius darbus, geriausiai atskleidžiančius šiam tyrimui rūpimus aspektus.

Nors nuo studijų laikotarpio iki dabar Š. Saukos tapyba neabejotinai keitėsi ir kryptinga analizė galėtų leisti išskirti „lūžius“ ar „periodus“, kaitos aspektas šiame tyrime suskliaudžiamas. Nekeliamas klausimas, kaip pakito Š. Saukos naudojami pasakojimo mechanizmai, tematika ar tapybinė raiška, bet ieškoma, kokias pasakojimo strategijas atskleidžia kūryba kaip visuma, kaip konkretus vienalaikiškai egzistuojančių tekstų korpusas.

Analizuojamų tekstų korpuso branduolį sudaro 9-10 praėjusio amžiaus dešimtmečių darbai, tačiau, traktuojant visą Š. Saukos kūrybą kaip reikšminę visumą bei remiantis paradigmatinės analizės principu, prisitraukiami ir anksčiau bei vėliau sukurti paveiksliai.

Be abejo, susitelkiant į konkrečią problemą, nemažai Š. Saukos kūryboje svarbių motyvų lieka tyrimo nuošalyje. Pavyzdžiui, neanalizuojami vaiko ar moters figūrų vaidmenys, kurie neabejotinai kuria papildomą reikšmės klodą. Tačiau ryškinant skirtingus pasakojimo kūrimo aspektus, šie motyvai lieka periferiniai, o į dėmesio centrą iškyla autoportretiškų atvaizdų paradigma: nuolatos pasikartojanti ir į bendrą visumą paveikslus jungianti figūra paties dailininko veidu.

#### TYRIMO TIKSLAS IR UŽDAVINIAI

Disertacijos tikslas – atskleisti Šarūno Saukos tapybos pasakojimo mechanizmus (strategijas).

<sup>13</sup> Tomas Sakalauskas, „Myris su kvietkais. Prie Šarūno Saukos paveikslo *Savižudybė*“, *Švyturys*, Nr. 8, 1996, p. 38.

Keliami šeši pagrindiniai uždaviniai:

1. Nubrėžti teorines ir metodologines vaizdo naratyvumo analizės gaires; skirtingų naratyvumo sampratų kontekste atskleisti semiotinės naratyvumo teorijos taikymo vaizdiniam tekstui prielaidas;
2. Nustatyti naratologinio ir semiotinio požiūrių į pasakojimą produkuojančios instancijos veiklą sankirtas, apibrėžti sakymo tapyboje sampratą;
3. Atskleisti žiūrovo, kaip pasakojimo adresato, įtraukimo į paveikslą mechanizmus, naudojamus Š. Saukos tapyboje;
4. Išanalizuoti skirtingus pasakotojo pasirodymo paveiksle atvejus ir aprašyti komunikacijos su žiūrovu strategijas, pasitelkiamas Š. Saukos autoportretuose;
5. Išryškinti pasakojimo strategijas, kylančias iš skirtingo Š. Saukos paveikslų santykio su laiku (sintagmatinė arba horizontalioji pasakojimo ašis);
6. Atskleisti reikšmės dinamiką paradigmatinėje (vertikaliojoje) ašyje, jungiančioje Š. Saukos paveikslus į visumą, artikuliuojančią individualų semantinį universumą.

#### GINAMIEJI TEIGINIAI

1. Naratyvumas vaizdiniuose tekstuose sietinas ne tik su gebėjimu pa-vaizduoti laikinę seką, bet ir su numanomomis transformacijomis, pasakojimo akto dalyvių (pasakotojo ir jo adresato) komunikacija, aktantiniiais santykiais paviršiniame lygmenyje bei giliaja logine-semantine sintakse.
2. Š. Saukos tapyboje aktyvus vaidmuo suteikiamas žiūrovui: į diegetinį paveikslo universumą įtrauktas stebėtojas-žiūrovas tampa ne tik pasakojimo adresatu, bet ir dalyviu.
3. Autoportretiškas atvaizdas Š. Saukos paveiksluose funkcionuoja kaip „kaukė“, leidžianti pasakoti ne apie konkretų žmogų, bet apie žmogų apskritai. *Autoportretais* pavadintus paveikslus galima interpretuoti kaip paties pasakotojo pasirodymą: juose, pasitelkiant skirtingas komunikacijos su žiūrovu strategijas, konstruojamas pasakojimas apie save.
4. Skirtingos figūrų pakartojimo strategijos įvaizdina judėjimą ir įveda į Š. Saukos tapybą laiko matmenį, sukuriantį sintagmatinio paveikslų



- skaitymo galimybę ir susiejantį juos su tradicine pasakojimo (kaip laikinės sekos) samprata.
5. Individualų semantinį universumą artikuliuojančioje paradigmatiškai siejamų Š. Saukos paveikslų visumoje pastebima reikšmės dinamika suteikia paveikslams vertikalios naratyvumo matmenį. Paviršiniame lygmenyje galima išvelgti individualaus semantinio universumo homologiją su keturiais gamtos elementais.

#### TYRIMO METODAI

Disertacijoje pasitelkiama struktūralistinė prieiga. Į analizės objektą žiūrima kaip į struktūrą, kurios reikšmė kuriama jos vidinių elementų santykiais. Toks požiūris suteikia galimybę kiekvieną paveikslą traktuoti kaip uždara baigtinį tekstą, kurio reikšmė nepriklauso nuo autoriaus intencijų ar atsiradimo kontekstų, ir analizuoti, kokie paties teksto sandaros ypatumai leidžia jį skaityti kaip pasakojimą. Antra vertus, ši prieiga leidžia ryškinti ir struktūrinius santykius tarp atskirų tekstų, traktuojant juos kaip didesnės reikšminės visumos elementus. Tačiau disertacijoje nekliamas tikslas eliminuoti iš tyrimo ne tik autoriaus intencijas, bet ir suvokėjo, t. y. paties tyrėjo, subjektyvią žiūrą. Priešingai, žiūrovas laikomas reikšmės kūrimo dalyviu.

Metodologinis tyrimo pagrindas – prancūzų semiotika ir naratologija. Semiotika suteikia bendruosius tapybos plastikos bei figūratyvumo analizės principus, tačiau konkretūs instrumentai priklauso ir nuo analizės tikslo, ir nuo paties tiriamojo objekto specifikos. Siekiant atskleisti pasakojimo strategijas, pasitelkiama semiotinė naratyvumo teorija (Algirdo Juliaus Greimo naratyvinė gramatika), leidžianti kalbėti apie naratyvumą kaip apie vieną pamatinių bet kokį tekstą grindžiančių principų ir ieškoti naratyvinės struktūros ne vien žodiniuose pasakojimuose ar jiems analogiškuose diskursuose. Remiantis Paryžiaus semiotinės mokyklos atstovų (Jacques'o Fontanille, Erico Landowskio, Felixo Thürlemanno, Omaro Calabrese ir kitų) tekstais, konstruojamas Š. Saukos tapybai tinkamas analizės modelis. Jį papildė Gerard'o Genette'o naratyvumo samprata, leidžianti išskirti reikšmingus struktūrinius pasakojamojo diskurso elementus.

Tyrimo metodologijai skirta pirmoji disertacijos dalis *Paveikslas kaip pasakojimas: Vaizdo naratyvumo analizės prielaidos*.

Šis tyrimas – tai pirma išsami Šarūno Saukos tapybos analizė. Š. Saukos kūrybą atskiruose straipsniuose ar recenzijose yra analizavę filosofai Algis Uždavinys<sup>14</sup>, Jūratė Baranova<sup>15</sup>, menotyrininkai Alfonsas Andriuškevičius<sup>16</sup>, Erika Grigoravičienė<sup>17</sup>, Eglė Kunčiuvienė<sup>18</sup>, Viktoras Liutkus<sup>19</sup>, Ramutė Rachlevičiūtė<sup>20</sup>, Skaidra Trilupaitytė<sup>21</sup>, Raminta Jurėnaitė<sup>22</sup> ir kt. Paminėtinas rašytojas Sigitas Parulskis, ir pats rašęs apie Š. Sauką<sup>23</sup>, ir su juo lygintas, pavyzdžiui, J. Baranovas<sup>24</sup>, Gintarės Bernotienės<sup>25</sup> straipsniuose. Š. Saukos tapybai skirtas R. Rachlevičiūtės daktaro disertacijos skyrius „Šarūnas Sauka įsčių vandenų stichijoje“<sup>26</sup>. Atskirai paminėtina Šiaurės Atėnuose spausdinta Agnės Lekštutytės atlikta semiotinė Š. Saukos 1997 m. darbo *Pasignaibymas* anali-

- 14 Algis Uždavinys, „Šarūnas Sauka ir klasikinės metafizikos pabaiga“, in: *Šarūnas Sauka*, albumas, sudarytojas ir dailininkas Rimantas Dichavičius, Vilnius: Maldis, 2001, p. 10-14; Algis Uždavinys, „Lemties dekoracijų teatras“, *Kultūros barai*, Nr. 2, 1989, p. 14-17; Algis Uždavinys, „Dievai ir jų burtaženkliai“, *Kultūros barai*, Nr. 5, 2002, p. 32-33; Algis Uždavinys, „Katábasis: ilgas kelias į pragarą“, *Kultūros barai*, Nr. 11, 1995, p. 47-49.
- 15 Baranova, 2006; Jūratė Baranova, „Šarūnas Sauka – gąsdina ar juokauja?“, *Dailė*, Nr. 2, 2008; ir kt.
- 16 Alfonsas Andriuškevičius, „Grožio krešuliai arba saukiškoji pasaulio versija“, *Šiaurės Atėnai*, 1992 09 25, p. 4; Alfonsas Andriuškevičius, „Ironija Sližio ir Saukos tapyboje“, *Kultūros barai*, Nr. 11, 1994, p. 32-33.
- 17 Erika Grigoravičienė, „Biblija beraščiams: Keletas pastabų Šarūno Saukos kūrybos savitumo tyrimams“, *Kultūros barai*, Nr. 5, 1998, p. 33-34; „Minios ir medijos“, in: *Minios. Miniūs vaizdiniai Lietuvos mene nuo XIX a. iki šių dienų*, parodos, vykusios Nacionalinėje dailės galerijoje 2012 gruodžio 7 d. – 2013 vasario 17 d., katalogas, sudarytojai Linara Dovydaitytė, Ernestas Parulskis, Dovilė Trumpytė, Vilnius: Lietuvos dailės muziejus, 2012, p. 51-56.
- 18 Eglė Kunčiuvienė, „Pragaro analizė“, *Literatūra ir menas*, 1992 10 10, p. 9.
- 19 Viktoras Liutkus, „Akistata“, *Nemunas*, Nr. 1, 1987, p. 40-41; Viktoras Liutkus, „Apie talentą“, *Jaunimo gretos*, Nr. 8, 1988; Viktoras Liutkus, „Erdvė ir laikas tapyboje“, in: *Šiuolaikinės lietuvių dailės horizontai*, sudarė P. Veljataga, Vilnius: Academia, 1992; Viktoras Liutkus, „Perlų karoliukai ant autoriaus veido. Apie ankstyvuosius Šarūno Saukos kūrinius“, in: *Šarūnas Sauka*, albumas, sudarytojas ir dailininkas Rimantas Dichavičius, Vilnius: Maldis, 2001, p. 355-357; ir kt.
- 20 Ramutė Rachlevičiūtė, „Šarūno Saukos fenomenas: žmogaus kančias ir skausmą perkėšęs į pragarą, danguje tepaliko nuobodulį“, *Versus*, Nr. 2, 2006, p. 92-101.
- 21 Skaidra Trilupaitytė, „Pragariškojo serafimo hipostazės“, *7 meno dienos*, 1995 09 22, p. 9; Skaidra Trilupaitytė, „Lietuvių dailės apokrifai“, *7 meno dienos*, 1998 04 24, p. 1.
- 22 Raminta Jurėnaitė, „Šiek tiek apie lietuvių tapybą“, in: *Europos dailė: lietuviškieji variantai*, sudarytoja Aleksandra Aleksandravičiūtė, Vilnius: Lietuvos Respublikos kultūros ir švietimo m-jos Leidybos centras, 1994, p. 284-304.
- 23 Sigitas Parulskis, „Mergaitė, kelkis!“, *Veidas*, 1992 10 15, p. 20-21; Sigitas Parulskis, „Laiškas dailininkui Šarūnui Saukai jo *Mėšų* proga“, *Lietuvos aidas*, 1993 09 04, p. 8; Sigitas Parulskis, „Šarūnas Sauka – religinis poetas“, *Šiaurės Atėnai*, 1998 05 25, p. 1; ir kt.
- 24 Jūratė Baranova, „Pragaro grėsmė ir dangaus ilgesys Šarūno Saukos ir Sigitos Parulskio kūryboje“, *Literatūra ir menas*, 2004 01 23.
- 25 Gintarė Bernotienė, „Šarūno Saukos ir Sigitos Parulskio elgesio taisyklės – iš beprasmybės pojūčio“, in: *Acta litteraria comparativa*, t. 3: *Barbaras Europos literatūroje ir kultūroje*, sudarytojos Nijolė Vaičiulėnaitė-Kašėlionienė, Reda Pabarčienė, Žydrone Kolevinskienė, Vilnius, 2008, p. 228-237.
- 26 Ramutė Rachlevičiūtė, *Siurrealumas XX a. II pusės Lietuvos dailėje*, daktaro disertacija, Vilnius: Vilniaus dailės akademija, 2012, p. 107-115.

zė<sup>27</sup> – ko gero vienintelis viešai skelbtas bandymas Š. Saukos darbų analizei pasitelkti semiotinį metodą.

Didelis susidomėjimas Š. Saukos kūryba pagrindžia temos aktualumą, bet neišsemia analizės galimybių. Netgi priešingai, fragmentuotame Š. Saukos interpretacijų bei vertinimų kontekste išryškėja metodologiškai pagrįstos, reikšmės konstravimo mechanizmus atskleisti pajėgios analizės poreikis. Taigi semiotikos pasitelkimas sprendžiant pasakojimo problemą vaizdiniuose Š. Saukos tekstuose – validus ir reikalingas žingsnis; o keliamą problemą leidžia sistemiškai ir kritiškai apmąstyti išskirtinius Š. Saukos tapybos bruožus – „sizužetiškumą“ bei „autoportretiškumą“.

Be to, išsami semiotinė tapybos naratyvumo analizė praplečia lietuviškosios menotyros lauką. Lietuvoje semiotinės analizės principus vizualiems tekstams yra taikęs Kęstutis Nastopka<sup>28</sup>, Agnė Narušytė<sup>29</sup>, Sigita Maslauskaitė<sup>30</sup>, Tojana Račiūnaitė, Alfonsas Andriuškevičius; nuosekliai semiotinį metodą vizualinei kalbai (gyvenimo būdo reklamai) analizuoti pritaikė Gintautė Lidžiuvienė (Žemaitytė) 2007 m. apgintoje daktaro disertacijoje *Gyvenimo būdo reklamos estetika: Vaizdinis ir žodinis tekstas*<sup>31</sup>. Tačiau semiotinės vaizdo analizės teikiamos galimybės dar nėra pakankamai išnaudojamos.

Š. Saukos tapybos analizė aktuali ir semiotinių tyrimų kontekste. Pasinaudojant kanoniniais semiotikos tekstais, šioje disertacijoje kuriamas savitas analizės instrumentų rinkinys, o pati analizė veda prie originalių rezultatų (pavyzdžiui, autoportretų komunikacijos modelis), kuriais būtų galima pasinaudoti ir kituose tyrimuose. Teoriškai pagrindžiama vaizdo naratyvumo samprata bei semiotinės naratyvumo teorijos taikymo statiškame vaizdiniame tekste prielaidos, konceptualizuojamas semiotinio *sakymo* ir naratologinio *pasakojimo akto* santykis tapybiniame tekste.

27 Agnė Lekštutytė, „Šarūnas Sauka. *Pasignaibymas*. 1997“, *Šiaurės Atėnai*, 2007 03 17, p. 6.

28 Kęstutis Nastopka, *Reikšmių poetika*, Vilnius: Baltos lankos, 2002.

29 Agnė Narušytė, *Nuobodulio estetika Lietuvos fotografijoje*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2008.

30 Sigita Maslauskaitė, „M. Palioni freska Šv. Kazimiero karsto atidengimas Vilniaus katedroje“, in: *Acta Academiae Artium Vilnensis*, t. 27: *Vaizdas ir pasakojimas*, sudarytoja Ieva Pleikienė, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2002, p. 125-136.

31 Gintautė Lidžiuvienė, *Gyvenimo būdo reklamos estetika: Vaizdinis ir žodinis tekstas*, daktaro disertacija, Vilnius: Vilniaus dailės akademija, 2007.

Disertacijai svarbiausią literatūrą galima skirstyti į dvi grupes. Pirmoji grupė – vaizdo naratyvumo problemą sprendžiantys tekstai, kurie sudaro šio tyrimo kontekstą.

Vaizdo ir pasakojimo, vizualumo ir naratyvumo santykio problematika nuolatos išskyla dailės bei literatūros tyrinėtojų darbuose, pradedant Gottholdu Ephraimu Lessingu<sup>32</sup> ir baigiant šiuolaikiniais tyrėjais, tokiais kaip Wendy Steiner<sup>33</sup> ar Werneris Wolfas<sup>34</sup>. Bandymų sieti vaizdą ir pasakojimą laukas, pradedant praeito amžiaus 8-9 dešimtmečio tekstais, platus tiek metodologinėmis priemonėmis, tiek ir probleminiais klausimais. Galima paminėti 1989 m. žurnalo *Poetics Today* specialų dviejų tomų leidinį *Menas ir literatūra*<sup>35</sup>, kurio sudarytoja W. Steiner įvade glaustai nubrėžia dviejų atskirų disciplinų – dailės istorijos ir literatūros kritikos – suartėjimo istoriją<sup>36</sup> ir kuriame, greta kitų, keliamas metodų perkėlimo iš vienos disciplinos į kitą klausimas<sup>37</sup>. Sieti vaizdą ir pasakojimą mėginama ir Vilniaus dailės akademijos išleistame straipsnių rinkinyje *Vaizdas ir pasakojimas*<sup>38</sup> (serija: *Acta Academiae Artium Vilnensis*). Tačiau iki nuoseklesnio vaizdui tinkamos naratyvumo sampratos aptarimo čia neprieinama.

Pasakojimo vizualiam tekste problematikai svarbus laiko aspektas. Šiuo požiūriu privalu paminėti prancūzų filosofo Henri Bergsono darbus<sup>39</sup>. Iš skirtingų požiūrio taškų nejudančio vaizdo santykis su laiku nagrinėjamas solidžiam belgų meno kritiko Michelio Baudsono sudarytame rinkinyje *Menas ir laikas: Žvilgsniai į ketvirtąją dimensiją*<sup>40</sup>: čia jungiamas mokslinis, filosofinis ir meninis požiūris – nuo Alberto Einsteino erdvėlaikio sampratos iki įvairių meninių praktikų, reflektuojančių laiką statiškame vaizde. Taip pat ga-

32 Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoonas, arba apie tapybos ir poezijos ribas*, vertė Juozas Stonys, Vanda Zaborskaitė, Ksaveras Urbanavičius, in: Gottholdas Efraimas Lesingas, *Mina fon Barnhelm. Emilija Galoti. Laokoonas*, Vilnius: Vaga, 1968, p. 171-349.

33 Wendy Steiner, „Pictorial Narrativity“, in: *Narrative Across Media: The Languages of Storytelling*, edited by Marie-Laure Ryan, Lincoln: University of Nebraska Press, 2004, p. 145-177.

34 Werner Wolf, „Narrative and Narrativity: A Narratological Reconceptualization and its Applicability to the Visual Arts“, *Word and Image*, Vol. 19, No. 3, 2003, p. 180-197.

35 *Poetics Today*, Vol. 10, No. 1: *Art and Literature I*, edited by Wendy Steiner, 1989

36 Wendy Steiner, „Introduction“, ten pat, p. 1-3.

37 Pavyzdžiui, Áron Kibédi Varga, „Criteria for Describing Word-and-Image Relations“, ten pat, p. 31-53; arba Ernest B. Gilman, „Interart Studies and the ‘Imperialism’ of Language“, ten pat, p. 5-30.

38 *Acta Academiae Artium Vilnensis*, t. 27: *Vaizdas ir pasakojimas*, sudarytoja Ieva Pleikienė, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2002.

39 Henri Bergson, *Kūrybinė evoliucija*, vertė Petras Račius, Vilnius: Margi raštai, 2004.

40 *L'art et le temps: Regards sur la quatrième dimension*, sous la direction de Michel Baudson, Paris: Albin Michel, 1984.

lima išskirti 2001 m. Mireille Ribière ir Jano Baetens sudarytą leidinių *Laikas, pasakojimas ir nejudantis atvaizdas*<sup>41</sup>, išleistą dviejų šiai temai skirtų tarptautinių konferencijų (vykusių 1995 m. Londone ir 1999 m. Levene) pagrindu.

Nemažai laiko matmenį tapyboje aktualizuoti siekiančių tekstų atsirėmia į suvokimo procesualumą<sup>42</sup>, tokie požiūriai svarbūs kaip svarstymų apie laiką kontekstas, tačiau šios disertacijos tikslai skatina orientuotis į teorijas, ieškančias naratyvumo (o drauge – ir laiko matmens) pačioje teksto sąrangoje. Šiuo požiūriu reikšmingiausią literatūros grupę sudaro naratologinės teorijos. Naratologinė pasakojimo samprata (bei jos taikymo vizualiam diskursui praktika) disertacijoje formuluojama remiantis amerikiečių Seymour'o B. Chatmano<sup>43</sup>, Geraldo Prince'o<sup>44</sup>, Nelsono Goodman'o<sup>45</sup>, Wendy Steiner<sup>46</sup> tekstais. Šiame kontekste svarbūs ir olandų teoretikės Mieke Bal darbai (*Naratologija*<sup>47</sup> ir kt.), pabrėžiantys vaizdinio naratyvumo nepriklausomumą nuo žodinio, literatūrinio naratyvo.

Antroji literatūros grupė – semiotinė teorija bei tyrimai, kuriais remiantis disertacijoje konstruojami Š. Saukos tapybos analizės instrumentai.

Kaip jau minėta, šios disertacijos teorinis analizės modelis konstruojamas remiantis prancūzų naratologo Gerard'o Genette'o teorija<sup>48</sup> ir Paryžiaus semiotikos principais. Metodologijos atžvilgiu šiam tyrimui svarbiausi prancūzų semiotinės mokyklos pradininko Algirdo Juliaus Greimo darbai:

41 *Time, Narrative and the Fixed Image*, edited by Mireille Ribière and Jan Baetens Amsterdam, Atlanta [Ga.]: Rodopi, 2001.

42 Pavyzdžiui, George Hamilton, „Cezanne, Bergson and the Image of Time“, *College Art Journal*, No. 16, 1956, p. 2-12; Jeoraldan McClain „Time in the Visual Arts: Lessing and the Modern Criticism“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 44, No. 1, 1985, p. 41-58; ir kt.

43 Seymour B. Chatman, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca and London: Cornell University Press, 1978; Seymour B. Chatman, „What Novels Can Do That Films Can't (And Vice Versa)“, *Critical Inquiry*, Vol. 7, No. 1, 1980, p. 121-140.

44 Gerald Prince, *Narratology: The Form and Functioning of Narrative*, Berlin, New York, Amsterdam: Mouton Publishers, 1982; Gerald Prince, „Narrativehood, Narativeness, Narrativity, Narratability“, in: *Theorizing Narrativity*, edited by John Pier and José Angel Garcia Landa, Berlin and New York: Walter de Gruyter, 2008, p. 19-27; Gerald Prince, „Aspects of a Grammar of Narrative“, *Poetics Today*, Vol. 1, No. 3: *Narratology I: Poetics of Fiction*, 1980, p. 49-63.

45 Nelson Goodman, „Twisted Tales; or, Story, Study, and Symphony“, in: *On Narrative*, edited by W. J. T. Mitchel, Chicago: The University of Chicago Press, 1981, p. 99-115.

46 Steiner, 2004.

47 Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, Third edition, Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press Incorporated, 2009; Mieke Bal, „The Point of Narratology“, *Poetics Today*, Vol. 11, No. 4: *Narratology Revisited II*, 1990, p. 727-753; Mieke Bal, Norman Bryson, „Semiotics and Art History“, *The Art Bulletin*, Vol. 73, No. 2, 1991, p. 174-208.

48 Gerard Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, translated by Jane E. Lewin, Ithaca, New York: Cornell University Press, 1983; Gerard Genette, *Narrative Discourse Revisited*, translated by Jane E. Lewin, Ithaca, New York: Cornell University Press, 1990.

lietuviškai išleistos knygos *Struktūrinė semantika*<sup>49</sup>, *Semiotika: darbų rinktinė*<sup>50</sup>, *Iš arti ir iš toli*<sup>51</sup>, *Apie netobulumą*<sup>52</sup>, pamatinis bendruosius vizualinės semiotikos principus nubrėžęs straipsnis „Figūratyvinė semiotika ir plastinė semiotika“<sup>53</sup>, Guy de Maupassant'o novelių analizės<sup>54</sup>. Semiotiniai terminai ir daugelis svarbiausių metodologinių įrankių bei principų aiškinami remiantis A. J. Greimo ir Josepho Courtés'o dviejų tomų *Semiotikos žodynu*<sup>55</sup>, lietuviški terminų vertimai tikslinami enciklopediniame lietuviškų literatūros mokslo terminų žodyne *Avantekstas*<sup>56</sup>.

Ryškiausias vizualinės semiotikos atstovas – prancūzų semiotikas Jean-Marie Flochas, paskelbęs ne vieną vizualių tekstų analizę. Bendriesiems semiotinės vaizdo analizės principams svarbios jo knygos *Māžosios akies ir dvasios mitologijos*<sup>57</sup>, *Vizualios tapatybės*<sup>58</sup> ir kt. Š. Saukos tapybos naratyvumo analizei, be bendrosios A. J. Greimo suformuluotos semiotinės naratyvumo teorijos, svarbios šveicarų semiotiko Felixo Thürlemanno<sup>59</sup> vaizdinių tekstų analizės, prancūzų semiotikų Erico Landowskio<sup>60</sup>, Jacques'o Fonta-

- 49 Algirdas Julius Greimas, *Struktūrinė semantika: Metodo ieškojimas*, vertė Kęstutis Nastopka, Vilnius: Baltos lankos, 2005.
- 50 Algirdas Julius Greimas, *Semiotika: Darbų rinktinė*, sudarė ir vertė Rolandas Pavilionis, Vilnius: Mintis, 1989.
- 51 Algirdas Julius Greimas, *Iš arti ir iš toli: Literatūra, kultūra, grožis*, sudarė, įvadus ir žodynėlį parašė Saulius Žukas, Vilnius: Vaga, 1991.
- 52 Algirdas Julius Greimas, *Apie netobulumą*, vertė Saulius Žukas, Vilnius: Baltos lankos, 2004.
- 53 Algirdas Julius Greimas, „Figūratyvinė semiotika ir plastinė semiotika“, vertė Kęstutis Nastopka, Rasa Čepaitienė, Gintautė Lidžiuvienė, *Baltos lankos*, Nr. 23, 2006, p. 71-98.
- 54 Algirdas Julien Greimas, *Maupassant. La sémiotique du texte: exercices pratiques*, Paris: Seuil, 1991; Algirdas Julius Greimas, „Aprašymas ir naratyvumas pagal Guy de Maupassant'o *Virvagali*“, in: Greimas, 1989, p. 328-348.
- 55 Algirdas Julien Greimas, Joseph Courtés, *Sémiotique: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris: Hachette, 1979; Algirdas Julien Greimas, Joseph Courtés, *Sémiotique: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage II*, Paris: Hachette, 1986.
- 56 *Avantekstas: Lietuviškų literatūros mokslo terminų žodynas*, Vilniaus universitetas, prieiga internetu: <http://www.avantekstas.lff.vu.lt>.
- 57 Jean-Marie Floch, *Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit. Pour une sémiotique plastique*, Paris-Amsterdam: Editions Hades-Benjamins, 1985.
- 58 Jean-Marie Floch, *Visual Identities*, translated by Pierre Van Osselaer and Alec McHoul, London and New York: Continuum, 2000.
- 59 Felix Thürlemann, *Nuo vaizdo į erdvę. Apie semiotinę dailėtyrą*, vertė Lina Kliaugaitė, Vilnius: Baltos lankos, 1994.
- 60 Eric Landowski, „Kūno scenografijos reklamoje“, vertė Nijolė Keršytė, Živilė Jokubavičiūtė, in: *Kūno raiška šiuolaikiniame socialiniame diskurse*, sudarytoja Nijolė Keršytė, Vilnius: Baltos lankos, 2007, p. 49-87; Eric Landowski, „Skaitymo išbandymas“, vertė Nijolė Keršytė, *Baltos lankos*, Nr. 20, 2005, p. 105-119; Eric Landowski, *Les interactions risquées*, in: *Nouveaux actes sémiotiques*, No. 101-103, 2005.

nille<sup>61</sup>, Anne Beyaert-Geslin<sup>62</sup> tekstai, italų semiotiko Omaro Calabrese išsamni istorinė-semiotinė autoportreto Vakarų dailėje studija<sup>63</sup>.

Papildomų įžvalgų davė ir A. J. Greimo mokyklai nepriklausančių tyrėjų darbai: prancūzų semiologo Louis'o Marino tapybos naratyvumo analizė bei kiti semiotiniai etiudai<sup>64</sup>, Roland'o Barthes'o pasakojimo samprata<sup>65</sup>, Tartu-Maskvos semiotinės mokyklos įkūrėjo Jurijaus Lotmano kultūros semiotika<sup>66</sup>.

## DISERTACIJOS STRUKTŪRA

Disertaciją sudaro keturios dalys. Pirmoji dalis skirta tyrimo metodologijai, likusios trys – Š. Saukos tapybos analizei, organizuojamai pagal tris pasakojamojo diskurso elementus: (1) pasakojimo adresatą, (2) pasakotoją ir (3) patį pasakojimą bei jo konstravimo būdus.

Pirmojoje disertacijos dalyje formuluojamos teorinės vaizdo analizės prielaidos, plačiau pristatoma vaizdo naratyvumo problema ir analizės metodologija. Glaustai aptariami bendrieji Paryžiaus semiotinės mokyklos vaizdo analizės principai, pristatoma semiotinė naratyvumo teorija ir naratologinė pasakojimo samprata. Nurodomos pamatinės prielaidos, leidžiančios kalbėti apie naratyvumą statiškame (figūratyviame) vaizde, apibrėžiama sakymo ir pasakojimo akto tapyboje samprata, formuluojamas Š. Saukos tapybos naratyvumo analizės modelis.

Antrojoje dalyje keliamas klausimas, koku būdu Š. Saukos tapyboje kuriamas sakymo simuliakras, kokiomis priemonėmis paveikslų struktūroje paskiriama vieta žiūrovui. Analizuojami paveikslai, naudojantys skirtingas žiūrovo, kaip pasakojimo adresato, įtraukimo į paveikslo erdvę strategijas,

61 Jacques Fontanille, *Les espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur*, Paris: Hachette, 1989; Jacques Fontanille, *Pratiques sémiotiques*, Paris: PUF, 2008.

62 Anne Beyaert-Geslin, „Espace du tableau, temps de la peinture“, in: *Nouveaux Actes Sémiotiques*, Prépublications, 2009-2010: *Sémiotique de l'espace. Espace et signification II*, <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=3216> [Žiūrėta 2012 05 27].

63 Omar Calabrese, *Artists' Self-Portraits*, translated by Marguerite Shore, New York, London: Abbeville Press Publishers, 2006.

64 Louis Marin, *Études sémiologiques. Écritures, Peintures*, Paris: Klincksieck, 1971; Louis Marin, *To Destroy Painting*, translated by Mette Hjort, Chicago, London: University of Chicago Press, 1995.

65 Rolanas Bartas, *Teksto malonumas*, sudarė Galina Baužytė-Čepinskienė, vertė Galina Baužytė-Čepinskienė, Aloyzas Gvidonas Bartkus, Genovaitė Dručkutė, Vilnius: Vaga, 1991; Roland Barthes, *Image. Music. Text*, selected and translated by Stephen Heath, London: Fontana Press, 1977.

66 Jurij Lotman, *Kultūros semiotika: Straipsnių rinktinė*, sudarė Arūnas Sverdiolas, vertė Donata Mitaitė, Vilnius: Baltos lankos, 2004.

išskiriami stebėtojui, kaip paveiklo dalyviui, priskiriami vaidmenys, aprašomos erdvinės manipuliacijos žiūrovu strategijos.

Trečiojoje dalyje dėmesys sutelkiamas į pasakotojo figūrą. Analizuojami skirtingi pasakotojo pasirodymo Š. Saukos tapyboje atvejai, aprašomos autoportretuose pasitelkiamos pasakotojo komunikacijos su žiūrovu strategijos, nagrinėjamas autoportretų bei autoportretiškų atvaizdų santykis su sakymo situacija. Atskirai aptariami trys autoportretai, įtraukiantys žiūrovą į paradoksalias situacijas.

Ketvirtojoje dalyje analizuojama, koku būdu įvaizdinamas pats pasakojimas, dėmesys sutelkiamas į paveiklo kaip pasakymo konfigūracijas. Ryškinamos dvi pasakojimo konstravimo ašys: judėjimą (transformaciją) suponuojanti sintagminė laiko ašis (horizontalus naratyvumas) bei reikšmės dinamika paveikslus į visumą jungiančioje paradigmatinėje ašyje (vertikalus naratyvumas).



# 1. PAVEIKSLAS KAIP PASAKOJIMAS

## VAIZDO NARATYVUMO ANALIZĖS PRIELAIIDOS

---

Keldami paveikslo kaip pasakojimo problemą pirmiausia susiduriame su klausimais, kaip traktuoti pasakojimą kaip tokį, kokius įrankius pasitelkti paveikslų kaip pasakojimų analizei ir kada apskritai galime ieškoti naratyvumo apraiškų tapyboje – statiškuose vizualiuose bežodžiuose tekstuose.

Šioje dalyje apibrėšime teorines vaizdo naratyvumo analizės prielaidas. Pradėdami nuo bendrųjų semiotinės vaizdo analizės principų ir pereidami prie skirtingų vaizdo naratyvumo sampratų, sukonstruosime paveikslo kaip pasakojimo analizės modelį, kuriuo remdamiesi galėsime analizuoti Š. Saukos tapybą.

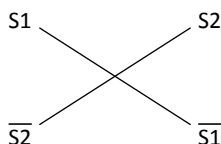
### 1.1 BENDRIEJI SEMIOTINĖS VAIZDO ANALIZĖS PRINCIPAI

Semiotika leidžia pažvelgti į kiekvieną paveikslą kaip į autonomišką struktūrą, laisvą nuo autoriaus intencijų ir jos atsiradimo konteksto, kitaip tariant – traktuoti jį kaip uždara baigtinį tekstą, kurio reikšmė, generuojama vidinių elementų ryšių, gimsta santykiyje su žiūrovu, gebančiu skaityti vizualią kalbą. Nors žiūrovas visada dalyvauja reikšmės kūrime, teksto reikšmė nėra visiškai subjektyvi, jos kilmė – vidinių teksto elementų santykiuose, jų tarpusavio ryšiuose, kontrastuose, skirtumuose. Kaip tik todėl pagrindinis semiotinės analizės principas reikalauja pradėti būtent nuo teksto („be teksto nėra išganymo!“<sup>1</sup>), skaidant jį į atskirus struktūrinius elementus, ir vėliau juos vėl jungiant į visumą.

1 Šį plačiai žinomą ir dažnai semiotikų cituojamą Algirdo Juliaus Greimo šūkį (pranc. *Hors du texte, point de salut*) prancūzų semiotikas ir A. J. Greimo mokinys Jean-Marie Flochas pateikia savo knygoje *Sémiotique, marketing et communication* kaip programinio straipsnio antraštę, teigdamas, jog ši „ryžtinga formulė“ (pranc. *vigoureuse formule*), taip dažnai kartota A. J. Greimo, galėtų būti semiotikų devizas (Jean Marie Floch, *Sémiotique, marketing et communication*, Paris: PUF, 1990, p. 3-17). Pirmą kartą šis šūkis suformuluotas 1973 m. Brazilijoje A. J. Greimo skaitytoje paskaitoje „Sakymas: Epistemologinė laikysena“ (Algirdas Julius Greimas, „L'énonciation. Une posture épistémologique“, *Significação: Revista Brasileira de Semiótica*, No. 1, 1974, p. 25), žr. Waldir Beividas, „Sur l'épistémologie du

### 1.1.1 REIKŠMINIAI LYGMENYS

Kanoninė žodinių tekstų semiotika dėmesį sutelkia į trijų reikšmės kūrimo lygmenų sąveiką turinio plotmėje. Paviršiniame, diskursyviname, lygmenyje atpažįstamos jusliškai suvokiamos, natūraliajame pasaulyje atitinkmenis turinčios figūros, įgyjančios konkrečiame tekste ir abstraktesnes – temines – vertes. Antrajame, naratyviniame, lygmenyje randama teksto reikšmės organizuojanti *gramatika* – tam tikros kiekvieno teksto individualiai panaudojamos būsenų transformacijų bei aktantinių santykių schemas<sup>2</sup>. Trečiajame, giliausiame ir abstrakčiausiame, lygmenyje, paprastai vadinamame loginiu-semantiniu, skleidžiasi pamatinė prasminė teksto sandara, išreiškiama elementariąja reikšmės struktūra ir pavaizduojama semiotiniu kvadratu<sup>3</sup>:



Šis kvadratas nurodo loginius santykius tarp bet kurią elementariąją reikšmės struktūrą sudarančių terminų: priešingybės santykiu siejami S1 ir S2 (pavyzdžiui, *gyvenimas* ir *mirtis*) kiekvienas numato sau prieštaraujantį terminą –  $\overline{S1}$  (ne S1) ir  $\overline{S2}$  (ne S2) (*negyvenimas* ir *nemirtis*), o terminus S1 ir  $\overline{S2}$  (kartu sudarančius teigiamąją kvadrato deiksę) bei S2 ir  $\overline{S1}$  (neigiamoji deiksė) sieja papildymo santykis.

Atsispyrusi nuo paviršinio reikšmės lygmens, A. J. Greimo semiotika „analitiniu taku“<sup>4</sup> leidžiasi giliojo – elementariosios reikšmės, grindžiančios bendrą teksto struktūrą, – lygmens link. Žodinių tekstų analizė, naudojanti šį analitinį kelią, turi gilius šaknis ir išstobulintus analitinius instrumentus. Semiotinė vizualaus diskurso analizė, nors ir ne taip giliai įsišaknijusi, pastaruoju metu yra vis plačiau naudojama. Vis dėlto, kaip dažnai pabrėžia vi-

---

réssumé: pas de philosophie sans linguistique“, in: Pre-publications du Colloque international „Lire le Résumé d'une théorie du langage de Louis Hjelmslev“ (Université de Liège, 25-26 octobre 2012), <http://www.glossematics.org/colloque/wp-content/uploads/2012/11/Beividas.pdf> [Žiūrėta 2013 08 20].

2 Žr.: Greimas, 2005, p. 231-236.

3 Teorinis semiotinio kvadrato modelis aprašomas Algirdo Juliaus Greimo ir Josepho Courtés'o *Semiotikos žodyne*. Greimas, Courtés, 1979, p. 29-33.

4 Analitiniu taku vadinamas semiotinės analizės metodas, kuomet nuo paviršinių lygmenų einama giliausiojo link; jam priešingas būtų generatyvinis takas – tai teorinis pačios prasmės radimosi kelias nuo elementariosios reikšmės iki vis sudėtingesnių ir konkretesnių lygmenų.

zualumo tyrėjai, jos instrumentarijų sudaro tik „bendrieji vaizdinių tekstų analizės principai ir tam tikros gairės, pagal kurias konkretaus kūrinio interpretacijai reikalingas priemonių rinkinys susikuriamas *ad hoc*, tarsi išmokstant jo kalbos“<sup>5</sup>.

Paryžiaus semiotikos mokyklos vizualaus diskurso tyrimų atspirties taškas – 1978 metų A. J. Greimo straipsnis „Figūratyvinė semiotika ir plastinė semiotika“<sup>6</sup>. Šiame straipsnyje vizualų diskursą siūloma analizuoti atskiriant du – figūratyvinį ir plastinį – teksto matmenis.

Tiek plastika, tiek figūratyvumas priklauso teksto paviršiui – t. y. konkretus reikšmės raiškos lygmuo. Ne visi tekstai yra figūratyvūs, tačiau plastinį matmenį turi kiekvienas. Pavyzdžiui, žodiniame tekste plastikos vaidmenį atlieka ritmas, intonacija, sąskambiai, grafinė išraiška. Vizualiuose tekstuose šio lygmens svarba itin didelė, tad plastikos ir figūratyvumo perskyra bei šių lygmenų sąveika reikšmės kūrimo procese neišvengiamai atsiduria vizualinės semiotikos dėmesio centre.

### 1.1.2 FIGŪRATYVUMAS VIZUALIAME TEKSTE

Figūratyvus vizualaus teksto lygmuo skaitomas pasitelkiant patirtį, leidžiančią atpažinti, kas yra vaizduojama: vizualaus teksto figūros turi atitikmenį jusliškai suvokiamoje realybėje (natūraliojo pasaulio išraiškos plotmėje). Figūratyvinio lygmens kuriamų reikšmių suvokimo procesas aprašomas *figūratyvinio skaitymo sąvoka*<sup>7</sup>. Figūratyvinio vizualaus teksto skaitymo metu tam tikri regimųjų požymių (spalvų, linijų, formų) pluoštai sutelkiami į *figūratyvinius formantus* – t. y. minimalius atpažįstamus signifikanto (išraiškos formos) elementus, kuriems tuo pat metu priskiriamas signifikatas (turinio forma), ir jie tampa ženklais-objektais, perskaitomais kaip dalinės natūraliojo pasaulio objektų reprezentacijos.

Tačiau figūratyvinis paveikslo skaitymas pagrįstas ne vizualių figūrų „panašumu“ į natūraliojo pasaulio objektus, o semantinės prigimties skaitymo tinkleliu – tam tikru kultūriniu kodu, leidžiančiu atpažinti figūras kaip objektus (ir natūraliajame pasaulyje, ir bet kokio pobūdžio tekste), jas grupuoti, jungti vienas su kitomis, identifikuoti veiksmus ir procesus, priskirti-

5 Lidžiuvienė, p. 15.

6 Greimas, 2006, p. 71-98.

7 Plačiau: Greimas, 2006, p. 76-81; Lidžiuvienė, p. 16-20.

nus arba nepriskirtinus tam tikriems subjektams, įvardyti situacijas ir t. t., ir taip paverčiančiu pasaulį mums reiškiančiu pasauliu<sup>8</sup>.

Skaitymo tinklelio sąvoka apima bet kokią suvokėjo turimą patirtį, padedančią atpažinti tam tikrus elementus kaip reikšmingus, tai gali būti kultūrinis, politinis kontekstas, istorinės žinios, literatūrinis akiratis, asmeninė patirtis ir kt. Pasak A. J. Greimo, tinklelis, būdamas socialinės prigimties, paklūsta kultūriniam reliatyvizmui ir įvairuoja laike bei erdvėje (kiekviena kultūra turi savo „pasaulio viziją“). Atpažinimui dažnai pakanka paprastų schemų (gan „išskydusių“ figūratyvinių formantų, susidedančių iš vieno ar kelių regimųjų požymių), o didesnis figūratyvinių formantų „tankis“ veda didesnio ikoniškumo, tikslumo, detalumo (bet nebūtinai „realistiškumo“) link.

Figūratyvusis vizualaus teksto lygmuo gali būti palygintas su diskursyviu (kuris taip pat kartais vadinamas figūratyviu) žodinio teksto lygmeniu. Viena vertus, jų figūratyvumas skiriasi: žodiniame tekste figūros yra turinio plotmės elementai, o vaizdiniame tekste jos tuo pat metu priklauso ir turinio, ir išraiškos plotmei<sup>9</sup>. Antra vertus, abiem atvejais šiame lygmenyje suvokėjas atpažįsta tai, kas turi atitikmenį jo gyvenamoje, jusliškai suvokiamoje aplinkoje, natūraliajame pasaulyje. Be to, kaip ir žodiniame tekste, vizualaus teksto figūros įgyja ir abstraktesnes reikšmes – *temines vertes*, neturinčias atitikmens jutiminiame pasaulyje ir atpažįstamas pagal tai, kokį vaidmenį ar kokią funkciją jos atlieka konkrečiame tekste.

### 1.1.3 VIZUALAUS TEKSTO PLASTIKA

Teksto plastika, priešingai, yra suvokiama intuityviai, todėl pagrindinis plastinės semiotikos principas – žiūrėti „naiviu žvilgsniu“, t. y. abstrahuoti, atskirti plastinį matmenį nuo figūratyvaus, atsiriboti nuo to, *ką* paveikslas vaizduoja, analizuojant *kaip*, *kokiomis priemonėmis* vaizduojama, išryškinant materialias, juslines paveikslasavybes, medžiagišką jo paviršių, „užpildytą brėžimų ir plotų“, kurie santykyje su žiūrovu kuria vienokius ar kitokius *prasminius efektus*. Semiotika šį „naivų žvilgsnį“ siekia paversti moksliniu postulatu<sup>10</sup>.

8 Greimas, 2006, p. 77-78.

9 Lidžiuvienė, p. 20-21.

10 Greimas, 2006, p. 84; Landowski, 2007, p. 49-52.

Analizuojant vizualaus teksto plastiką, svarbus vaidmuo tenka topologinių, eidetinių bei chromatinių kategorijų išskyrimui<sup>11</sup>, jų santykių nustatymui bei kuriamų prasminių efektų užčiuopimui.

Topologinės charakteristikos (tokios kategorijos kaip aukštai–žemai, kairė–dešinė, centras–periferija ir kt.) padeda segmentuoti tekstą į diskrečias dalis, gali nurodyti jo skaitymo kryptis. Eidetiniai elementai apibūdinami kaip atliekantys izoliuojančią funkciją (t. y. su *forma* susiję plastiniai elementai – „linijos“, „kontūrai“, „iškilimai“, „įdubimai“), o chromatiniai elementai, priešingai, kaip atliekantys integruojančią funkciją (t. y. su *spalva* ir *medžiagiškumu* susiję plastiniai elementai, tam tikri vienaip ar kitaip „pripildyti paviršiai“):

Jei chromatinės kategorijos gali būti vadinamos sudarančiomis (F. Thürlemannas) – tapytas paviršius iš pirmo žvilgsnio yra tik teritorija, padengta neapibrėžtais plotais, – tai eidetinės kategorijos yra sudarytos – gretimi plotai atsiriboja vienas nuo kito.<sup>12</sup>

Pagal analogiją figūratyviems formantams, aptartiems anksčiau, išskiriami plastiniai formantai – tokie plastinio signifikanto elementai, kurie geba „prisijungti prie signifikatų“ – t. y. kurti tam tikrus prasminius efektus (kaip antai: „sunkumo“, „lengvumo“, „gilumo“ įspūdžius ir pan.)<sup>13</sup>.

Taigi analizuojamame vizualiaame tekste bandoma įžvelgti vienas nuo kito atsiribojusius plotus, ir, analizuojant šių plotų gretimumą, santykius, spalvines charakteristikas, jų ribų aiškumą ar išskydimą, kryptis, dydžius, sudaromas formas, kampus ir t. t., atrasti reikšmę kuriančius plastinius kontrastus (priešpriešas), atskleisti, kokius prasminius efektus kuria topologinės (išdėstymo), chromatinės (spalvos) bei eidetinės (formos) teksto charakteristikos.

Semiotinei dailėtyrai skirtos knygos *Nuo vaizdo į erdvę* pirmojo skyriaus įžangoje Felixas Thürlemannas formuluoja gana kategorišką tezę:

[M]okslinė tapybos analizė [...] negali prasidėti pavaizduotų figūrų atpažinimu. Kaip ir kiekvienoje semiotinėje sistemoje, tapyboje reikalinga nepriklausoma raiškos ir turinio lygmenų analizė. Pirminiai vaizduojamosios dailės elementai yra ne atpažįstamos figūros, – tai galioja ir tradicinei objektų tapybai, – bet elementarūs raiškos kontrastai, priklausantys spalvos (chromatiniai kontrastai) ir formos (eidetiniai kontrastai) sritims.<sup>14</sup>

11 Žr.: Greimas, 2006, p. 84-95; Lidžiuvienė, p. 25-29.

12 Greimas, 2006, p. 90.

13 Ten pat, p. 90, 94-95.

14 Thürlemann, p. 24.

Pagrįsdamas savo tezę, F. Thürlemannas nagrinėja Paulio Klee akvarelės *Augalas analitiškai* plastiką: išskaidydamas paveikslą į „fono plokštumas“ ir „figūrinius elementus“, analizuoja jų eidetines bei chromatines savybes, tarpusavio santykius, pasirenka skaitymo kryptį. Šveicarų semiotikas įtikinamai parodo, kad plastinė analizė atskleidžia kur kas daugiau, nei galėtų duoti figūratyvinis skaitymas, leidžiantis atpažinti „augalą“, „žiedą“ ar „saulę“.

Abstrakčiojoje dailėje, kurioje figūratyvinis skaitymas neveiksminas, plastinė analizė tampa dar labiau nepakeičiamu instrumentu. Minėtas A. J. Greimo straipsnis, kaip jis pats pripažįsta vėliau (po šešerių metų) rašytoje „Pratarmėje“, ir buvo skirtas išsiaiškinti, „semiotiškai suvokti, kodėl abstraktusis menas laikytinas menu,<sup>15</sup> – kitaip tariant, atskleisti, koku būdu reikšmę kuria figūratyviniam skaitymui nepasiduodantys vaizdiniai tekstai.

Vis dėlto nenorėtume besąlygiškai sutikti su F. Thürlemanno ginama teze, esą tapybos analizė negalinti prasidėti figūrų atpažinimu, kitaip tariant – figūratyvinio lygmens analize. Šioje disertacijoje keliami tikslai ir uždaviniai reikalauja didžiausią dėmesį teikti būtent figūratyvumui bei tematiškumui, plastinio matmens kuriamų prasminių efektų analizę pasitelkiant kaip pagalbines priemones.

15 Greimas, 2006, p. 72.

## 1.2 NARATYVUMO SAMPRATA

### 1.2.1 SEMIOTINĖ NARATYVUMO TEORIJA

Kanoninė (žodinių tekstų) semiotika tarp paviršinio ir giliojo teksto lygmenų randa įsiterpusį dar vieną – naratyvinį – lygmenį: tam tikrą gramatiką, reguliuojančią artikuliuoto diskurso susiklostymą<sup>16</sup>. Semiotinė naratyvumo teorija konstruojama A. J. Greimo *Struktūrinėje semantikoje*<sup>17</sup> bei *Naratyvinės gramatikos pradmenyse*<sup>18</sup>, aktualiai ir sistemingai ją aptaręs yra Kęstutis Nastopka knygoje *Literatūros semiotika*<sup>19</sup>.

Naratyvinėje gramatikoje skiriami du lygmenys: tai (1) fundamentalioji gramatika, kurios kategorijoms būdingas loginis pobūdis, ir (2) paviršinė gramatika, išsiskirianti savo antropomorfiniu pobūdžiu<sup>20</sup>.

Gilųjį, loginį-semantinį diskurso lygmenį apibūdinantis semiotinis kvadratas gali būti suprantamas kaip savotiška pasakojimo *morfologija*, t. y. achroniškas modelis, nurodantis stabilius loginius santykius tarp elementariąją reikšmės struktūrą sudarančių terminų. Šių santykių pavertimas operacijomis nusako fundamentaliąją *sintaksę*. Prieštaravimas kaip santykis semiotiniame kvadrante nurodo binarines schemas (kaip antai, gyvenimas–negyvenimas arba mirtis–nemirtis), o prieštaravimas kaip operacija sintaksės lygmenyje – tai vieno termino neigimas ir kito, jam prieštaraujančio, teigimas, nurodantis reikšmės dinamiką, kryptingumą. Komentuodamas Claude'o Lévi-Strausso atliktą Edipo mito analizę, kurios rezultatas buvęs achroniškas modelis, fiksuojantis visų galimų šios mitų aibės pasakojimų reikšmę, priklausomą nuo tam tikro semantinio universumo, A. J. Greimas teigia:

Matėme, kad vadinamoji achroniška mito pagava yra nestabili pakopa, kad jos „dogmatinė“ struktūra pasirengusi bet kurią akimirką išsirutulioti į pasakojimą. Ištyrus kai kuriuos smulkiuosius žanrus (patarles, velerizmus, kronikų antraštes ir pan.), kurie iš pirmo žvilgsnio atrodo kaip grynos aksiologijų manifestacijos, paaiškėja, kad, priešingai, jie yra visiškai nestabilūs ir turi aiškia tendenciją virsti pasakojimais.<sup>21</sup>

16 Greimas, 1989, p. 159.

17 Greimas, 2005, p. 165-285.

18 Algirdas Julius Greimas, „Naratyvinės gramatikos pradmenys“, in: Greimas, 1989, p. 157-182.

19 Kęstutis Nastopka, *Literatūros semiotika*, Vilnius: Baltos lankos, 2010, p. 91-111.

20 Greimas, 1989, p. 167.

21 Ten pat, p. 164.

Tuo metu paviršinio, antropomorfinio, naratyvumo pamatas – santykiai tarp minimalių sintaksinių vienetų, aktantų<sup>22</sup>, apibrėžiamų pagal tai, kokią poziciją jie užima sintagmoje ir kokią funkciją (aktantinį vaidmenį) atlieka veiksmų grandinėje<sup>23</sup>, bei juos struktūruojanti naratyvinė schema. Išskiriami keturi pagrindiniai naratyviniai aktantai, sudarantys dvi ašis: subjektas – vertės objektas ir adresantas (arba lėmėjas) – adresatas (subjektas). Kanoninę naratyvinę schemą sudaro keturios logiškai tarpusavyje susijusios fazės arba pakopos: manipuliacija, kompetencija, atliktis ir sankcija. Manipuliacijos ir sankcijos fazėse išryškėja adresanto – adresato (lėmėjo – subjekto) santykių ašis, kompetencijos ir atlikties fazės valdo santykis tarp subjekto ir objekto.

Manipuliacija – tai subjekto įsteigimas, savotiškas pasakojimo variklis: adresantas paverčia adresatą subjektu, suteikdamas šiam *norėjimo* ar *privalejimo* modalumą, įteigdamas jam savo vertybių sistemą ir taip įsteigdamas juncijos santykį tarp subjekto ir vertės objekto. Subjektą ir vertės objektą siejantis juncijos santykis – naratyvinio lygmens branduolys. Kompetencija – tam tikros sąlygos, leidžiančios subjektui siekti vertės objekto, t. y. subjekto įgyjami *galėjimo*, *mokėjimo* modalumai. Atlikties pakopoje įvyksta esminė subjekto ir objekto santykių transformacija: vertės objektas įgyjamas (konjunkcija) arba prarandamas (disjunkcija). Sankcijos fazėje pasirodantis episteminis lėmėjas vertina subjekto atliktį, įvykusią transformaciją. Kiekviename tekste naratyvinė schema panaudojama individualiai: viename gali būti atskleistos visos keturios fazės, kitame – visas dėmesys sutelkiamas į vieną ar kelias fazes, kitas paliekant tik numanomas.

Naratyvumo teorijos ištakos – pasakojimą reguliuojančios gramatikos paieškos<sup>24</sup>, tad paprastai žodiniame pasakojamajame tekste gana lengvai atpažįstamas naratyvinis karkasas. Tačiau, anot A. J. Greimo, naratyvinis lygmuo organizuoja ne vien žodinį tekstą:

[N]aratyvinės struktūros gali būti atpažintos ir kitur, o ne tik natūraliosiomis kalbomis realizuojamose prasmės manifestacijose: kinematografijos ir sapnų (onirique) kalbose, vaizduojamojoje dailėje ir t. t.<sup>25</sup>

22 Anot Roland'o Barthes'o, „A. J. Greimas pasiūlė aprašyti ir suklasifikuoti pasakojimo personažus ne pagal tai, kas jie yra, o pagal tai, ką jie veikia (iš čia – *aktanto* terminas)“. Bartas, 1991, p. 248.

23 Nijolė Keršytė, „Prancūzų struktūralizmas: semiotika, naratologija“, in: *XX amžiaus literatūros teorijos*, sudarytoja Aušra Jurgutienė, Vilnius: VPU leidykla, 2006, p. 115.

24 Vladimiro Propp'o pasakų analizės. Жг. Владимир Яковлевич Пропп, *Морфология сказки*, Москва: Наука, 1969.

25 Greimas, 1989, p. 157-158.



Negana to, pasak A. J. Greimo pasekėjo, prancūzų semiotiko Erico Landowskio, naratyvinis lygmuo grindžia ne vien *pasakojančių* tekstų struktūrą:

Nors, pavyzdžiui, kulinarinis receptas, įstatymo tekstas arba abstrakčioji dailė (galbūt nieko nepasakoja, juos grindžiantys dėsningumai, padedantys juos atpažinti ir aprašyti kaip prasmės objektus, vis dėlto priklauso nuo tos giliosios numanomos sintaksės, kurią imasi tyrinėti „naratyvinė“ gramatika.<sup>26</sup>

Taigi, atrodytų, figūratyvinė tapyba neabejotinai turėtų paklusti naratyvinės gramatikos dėsniams. Iš tiesų, A. J. Greimo ir J. Courtés'o *Semiotikos žodyno* pirmame tome naratyvumas apibrėžiamas kaip *bet kokio diskurso* organizuojantis principas:

Iš pirmo žvilgsnio naratyvumu galima vadinti duotą savybę, kuri apibūdina tam tikrą diskursų tipą ir kurios dėka naratyvinius diskursus būtų galima atskirti nuo nenaratyvinių. [...] Mūsų pateikiamame semiotiniame projekte apibendrintas naratyvumas, – išlaisvintas nuo savo susiaurintos reikšmės, kuri jį siejo su figūratyvinėmis pasakojimo formomis, – yra laikomas bet kokio diskurso organizuojančiu principu.<sup>27</sup>

Vis dėlto naratyvinis lygmuo semiotikoje siejamas su procesualumu, kryptingumu, perėjimais iš vieno būvio į kitą<sup>28</sup>. Atlikties fazėje vykstanti transformacija – esminis naratyvumo požymis. Tad atsakymas į klausimą, kaip naratyvumas veikia statiškame tekste, paveiksle, kuriame, griežtai kalbant, jokių transformacijų nevyksta, anaipol nėra akivaizdus.

Nors, kaip teigiama, semiotinė naratyvumo teorija iš tikrųjų nėra „pasakojimo teorija“ ir siekia apimti kur kas platesnę reikšmę kuriančių objektų sritį, dėmesys transformatyvumui ją susieja ir su kitomis, būtent *pasakojimo*, analizės koncepcijomis. Tad ryškinant semiotinės naratyvumo teorijos taikymo vaizdiniam tekstui prielaidas, pirmiausia pasižiūrėsime, kaip paveikslo gebėjimas pasakoti vertinamas iš naratologinės perspektyvos.

26 Eric Landowski, „Drugys Jano veidu“, vertė Kęstutis Nastopka, in: Greimas, 2005, p. 23.

27 Greimas, Courtés, 1979, p. 247-250 (Vertimas į lietuvių k. – Nijolės Keršytės).

28 Pavyzdžiui, prancūzų semiotikai Jean-Claude Giroud ir Louis Panier naratyvinį lygmenį apibūdina kaip būsenų ir transformacijų tarp tų būsenų seką. Jean-Claude Giroud, Louis Panier, „Semiotika: Diskurso analizės teorija“, vertė D. Vaitkevičiūtė, Saulius Žukas, *Baltos lankos*, Nr. 1, 1991, p. 125.

### 1.2.2 NARATYVUMAS KAIP LAIKINĖ SEKA

Prancūzų semiotikas Roland'as Barthes'as „Pasakojimų struktūrinės analizės įvade“ teigia, jog „bet kokia medžiaga žmogui yra tinkama perduoti savo pasakojimus: [...] pasakojimas aptinkamas mite, legendoje, pasakėčioje, pasakoje, novelėje, epopėjoje, istorijoje, tragedijoje, dramoje, komedijoje, pantomimoje, tapytame paveiksle (prisiminkime Karpačio šventąją Uršulę), vitraže, kine, komiksuose, kronikoje, pokalbyje“<sup>29</sup>. Toks teiginys atrodo labai suvisuotinantis, ir, greta visko, priskiriantis pasakojimo kompetenciją statiškam vaizdui – paveikslui. Tačiau R. Barthes'o pasitelkiamas pavyzdys (Vittore Carpaccio *Šventoji Uršulė*<sup>30</sup>) pasižymi specifiniais, ne kiekvienam vizualiam tekstui būdingais bruožais. Šiuos bruožus, leidžiančius laikyti paveikslą pasakojimu griežtąja prasme, nesunku rekonstruoti.

Dažniausiai pasakojimas siejamas su laikiškumu, gebėjimu perteikti tam tikrą veikslių ar įvykių seką laike: nuoroda į laikiškumą aptinkama bene kiekviename naratyvumo apibrėžime<sup>31</sup>. Paprastai skiriami du naratyvinio diskurso sandaros sluoksniai: istorija (t. y. turinio plotmė) ir pasakojimas (t. y. turinio pateikimo plotmė)<sup>32</sup>. Tam tikras laikiškumas (tiksliau – eiliškumas) naratyviniame tekste pripažįstamas abiem šioms sluoksniams. Bet kuriame naratyviniu laikomame tekste atpažįstama laikiniais („prieš tai – po to“) santykiais pagrįsta eilės tvarka turinio plotmėje („istorijos laikas“) ir ją nurodanti paties pasakojimo elementų eilės tvarka („pasakojimo laikas“). Šios dvi eilės tvarkos yra viena nuo kitos nepriklausomos: tą pačią istoriją galima papasakoti pradedant nuo pradžios, nuo vidurio ar nuo pabaigos – nors įvykių išdėstymo tvarka keisis, istorija liks ta pati.

Nors naratyvumas beveik neišvengiamai siejamas su žodiniu tekstu (dauguma teorijų yra pagrįstos būtent žodinio teksto analize bei pavyzdžiais), apibrėžiant jį pagal turinį, dažniausiai pripažįstama, jog jis gali būti išreikštas įvairiomis medijomis (greta žodinių tekstų, naratologinei analizei itin parankūs kino tekstai). Šioje perspektyvoje nagrinėjant statiškus vaizdus, turinio

29 Bartas, 1991, p. 225.

30 T. y. istoriją vaizduojantis paveikslų ciklas.

31 Steiner, 2004, p. 149.

32 Skirtingi teoretikai vartoja skirtingus terminus turinio ir jo pateikimo plotmėms įvardyti: pavyzdžiui, rusų formalistų siūlyti terminai – siužetas ir fabula, Seymour'o B. Chatmano – istorija ir diskursas (angl. *story and discourse*), Gerardo Genette'o – istorija ir pasakojimas (pranc. *histoire et récit*), Nelsono Goodmano – įvykių tvarka ir pasakojimo tvarka (angl. *order of occurrence and order of telling*), Geraldo Prince'o – reprezentuotas ir reprezentuojantis lygmuo (angl. *represented level and representational level*), ir kt. Chatman, 1978; Genette, 1980; Goodman, 1981; Prince, 1983.

plotmės laikiškumas, t. y. atvaizdo gebėjimas perteikti istoriją, yra laikomas esmine naratyvumo sąlyga.

Išsamiai vizualaus naratyvumo problematiką nagrinėjanti literatūros ir meno kritikė Wendy Steiner, keldama klausimą, kokiū būdu paveikslas gali perteikti istoriją – pasakojimą, laikišką turinį<sup>33</sup>, – remiasi amerikiečių naratologu Geraldū Prince'u.

G. Prince'as, jo paties teigimu, pateikia pakankamai lankstų naratyvo apibrėžimą, kurį galima pritaikyti ne vien žodiniams tekstams, bet kuris drauge apriboja, atskiria pasakojimą nuo kitų diskurso formų, būtent – įvykių ar procesų *aprašymo*. Pasak jo, naratyvas – tai tikrų ar fiktyvių įvykių ir situacijų, sekančių vienas paskui kitą laike, vaizdavimas. Kitaip tariant, naratyvui neužtenka vieno įvykio kaip taško, vien nuorodos į laiką – kiekviename pasakojime turi būti *bent dvejų* vienas kitą keičiančių įvykių seka<sup>34</sup>.

Toks pasakojimo apibrėžimas pagal turinį legitimuoja G. Prince'o teorijos taikymą ir kitoms išraiškos formoms, kaip antai vaizduojamajam menui. Būtent tai ir daro W. Steiner. Pasiremdama G. Prince'u, ji prieina prie išvados, jog bet kurio naratyvaus vaizdinio diskurso turinio plotmėje turi būti bent du įvykiai, o jo pateikimo plotmėje – bent dvi diskrečios šiuos įvykius vaizduojančios scenos. Kitaip tariant, naratyviais laikytini paveikslai, kurie susideda iš kelių scenų, jungiamų sintagmatiniais ryšiais ir vaizduojančių vienas paskui kitą sekančias tarpusavyje susijusias situacijas.

Tokiu būdu priartėjame prie gana siauros vizualaus naratyvumo sampratos. Nors W. Steiner analizuojamų atvaizdų naratyvumas abejonių nekelia (ir, pagal analogiją su žodiniu pasakojimu, nebūtų sunku atpažinti juose veikiančią naratyvinę sintaksę), vis dėlto ši samprata tinka tik labai nedidelei vizualių tekstų daliai, visų pirma – knygų iliustracijoms, komiksams (jie gali būti ir be tekstinio elemento)<sup>35</sup>, paveikslų ciklams ar serijoms (tokiems, kaip Kryžiaus kelio stotys arba R. Barthes'o minima V. Carpaccio *Šventoji Uršulė*), galiausiai – kelis skirtingus tos pačios istorijos laiko momentus inkorporuojantiems atvaizdams.

Tačiau jei paveikslas yra konfigūracija, o ne sekvencija, jei jis vaizduoja įvykius, vykstančius vienu metu, o ne einančius vienas paskui kitą, tuomet, sekant W. Steiner ir G. Prince'o logika, jam trūksta pagrindinės naratyvo sa-

33 Žr. Steiner, 2004; Wendy Steiner, *Pictures of Romance: Form against Context in Painting and Literature*, Chicago, London: The University of Chicago Press, 1988.

34 Prince, 1982, p. 1, 5; Prince, 1980, p. 50; Prince, 2008, p. 19; Steiner, 2004, p. 150.

35 Komikso pavyzdį analizuoja amerikiečių naratologas, kino ir literatūros kritikas Seymour'as B. Chatmanas savo knygos *Story and Discourse* įvade. Chatman, 1978, p. 37-41.

vybės – gebėjimo pavaizduoti laikinę seką. Taigi vieną sustabdytą tam tikro veiksmo momentą vaizduojantys paveikslai negalėtų būti traktuojami kaip naratyvūs. Tačiau kaip tik tokie paveikslai verčia manyti, jog vizualumo sferoje reikalinga lankstesnė naratyvumo samprata.

### 1.2.3 NUMANOMA TRANSFORMACIJA

Gerard'as Genette'as, nepritardamas naratyvo apibrėžimui pagal turinį („nėra tokio dalyko kaip naratyvinis turinys“<sup>36</sup>), savo teoriją vadina modaline, t. y. susijusia ne su turinio analize, bet su turinio pateikimo, sutvarkymo būdu (pranc. *mode*). G. Genette'as siekia pasakojimą apibrėžti ne pagal tai, kas yra vaizduojama (vienas ar keli įvykiai, veiksmai, procesai ar kt.), bet pagal vaizdavimo būdą: pasakojimas – tai veiksmožodinė konstrukcija, veiksmožodžio „išplėtimas“ (veiksmožodžio išplėtimas G. Genette'ui yra ir kelių šimtų puslapių romanas, ir vos dviejų žodžių sakinyš, pavyzdžiui, „aš einu“).

Pateikdamas minimalaus pasakojimo pavyzdžius („aš einu“, „Pjeras atėjo“), drauge jis vis dėlto nurodo ir minimalios istorijos (t. y. pasakojimo turinio) sampratą: pasak jo, bet koks veiksmas ar įvykis jau yra istorija, nes bet koks veiksmas ar įvykis nurodo transformaciją, perėjimą iš vienos būsenos ar padėties į kitą. Frazė „aš einu“ suponuoja judėjimą, transformaciją iš tam tikros pradinės padėties į kitą, galutinę<sup>37</sup>. Nors G. Genette'o teorija, priešingai nei G. Prince'o, orientuota *tik* į žodinius tekstus (ji pagrįsta kruopščia Marcelio Prousto romano *Prarasto laiko beieškant* analize), jo pateikiama istorijos samprata kur kas lankstesnė ir lengviau pritaikoma vizualinei kalbai: tam, kad kokį nors tekstą laikytume naratyviu, užtenka ir vienintelio vaizduojamo įvykio ar veiksmo, suponuojančio transformaciją.

Perkėlę šią sampratą į vizualumo sritį, naratyviu, pasakojamuoju galėtume laikyti kiekvieną paveikslą, kuriame vaizduojamas veiksmas, leidžiantis *numanyti* nors minimalią sekvenciją, transformaciją, suponuojantis *prieš tai* einančią ar *po to* sekančią būseną. Numanymas gali būti intuityvus, pagrįstas patirtimi, arba racionalus, pagrįstas kultūrinio, istorinio, religinio, literatūrinio lauko, tradicijos, vaizdavimo kanono ir t. t. išmanymu.

Pavyzdžiui, Felixo Thürlemanno analizuojamame Jacopo Bellinio piešinyje *Kryžiaus nešimas* užfiksuotą momentą (kryžių nešantis Kristus už

36 Genette, 1990, p. 16

37 Žr. Genette, 1983, p. 30; Genette, 1990, p. 16-19.

miesto sienos) naratyviškai praplėsti į tai, kas buvo prieš ir kas bus po to, leidžia visiems žinoma biblinė istorija, kurios fragmentas vaizduojamas, bei kanoninė topologinė-naratyvinė šio epizodo vaizdavimo schema, kuria Bellinis seka: procesija su kryžių nešančiu Kristumi išeina iš miesto (žiūrovas žino, jog čia ką tik paskelbtas mirties nuosprendis) pro vartus kairiajame piešinio krašte ir kerta dešinėje atsiveriančią aikštę, kurios erdvę toliau pratęsia žiūrovas, žinantis, jog eisena juda nukryžiuojimo vietos link<sup>38</sup>.

Tokia vaizduojamo momento pratęsimo samprata glaudžiai siejasi su vaizdinio ir žodinio teksto santykio problematika. Naratyvumas dailėje, ko gero, dažniausiai siejamas su iliustratyvumu, literatūriškumu: naratyviu laikomas paveikslas, kuris iliustruoja kokį nors žodinį tekstą, įvaizdina sustabdytą (dažnai – svarbiausią, iškalbingiausią) jo momentą<sup>39</sup>. Paveikslas tokiu atveju laikomas savotiška žodinio pasakojimo metonimija.

Tačiau semiotinėje perspektyvoje naratyvumas svarbus tiek, kiek jis gali būti paties analizuojamo paveikslo – vizualaus teksto – savybė. Kultūros teoretikė Mieke Bal, gilindamasi į struktūralistinių teorijų (semiotikos, naratologijos) pritaikomumą dailėtyroje, pabrėžia, jog naratologinių terminų panaudojimas vizualiam tekstui analizuoti gali būti vertingas tik tuomet, jei atsiribojama nuo klausimo, kaip atvaizdas geba perteikti žinomą žodinę istoriją, ir klausiama, kokią istoriją atvaizdas pasakoja pats, pakeisdamas, modifikuodamas žodinį tekstą, su kuriuo yra susijęs<sup>40</sup>. Suskliaudus vaizdinio ir žodinio tekstų ryšį (net jei jis yra akivaizdus, pavyzdžiui, istoriniuose, religiniuose, mitologiniuose paveiksluose), galima aptikti pačiame atvaizde esančias prielaidas „praplėsti“ jame sustabdyto momento ribas – numanyti tam tikrą atvaizdo suponuojamą sekvenciją ar transformaciją laike.

Atvaizde glūdinčią galimybę praplėsti vaizduojamo momento laiko ribas mini jau Gottholdas Ephraimas Lessingas: pasak jo, jei vaizduojamas didžiausios įtampos momentas, dar nepasiekęs kulminacijos ir todėl paliekantis laisvę vaizduotei, žiūrovas jame mato daugiau, nei yra vaizduojama. Tiesiogiai neparodanti, bet leidžianti numanyti kulminaciją scena priverčia žiūrovą vaizduotėje praplėsti jos laiko ribas į tai, kas buvo prieš ir kas seks po paveiksle sustabdyto momento<sup>41</sup>.

38 Thürlemann, 1994, p. 55-56.

39 Taip, pavyzdžiui, amerikiečių istorikas Peteris Heehsas naratyviais vadina paveikslus, kurie į vaizdinę kalbą išverčia istorinį, mitologinį ar literatūrinį pasakojimą. Peter Heehs, „Narrative Painting and Narratives about Paintings: Poussin among the Philosophers“, *Narrative*, Vol. 3, No. 3, 1995, p. 211.

40 Bal, 1990, p. 744.

41 Lessing, p. 184-186.

Tiesa, sekdami G. E. Lessingu, sustabdyto momento vaizdavimą turėtume laikyti greičiau deskripcija, o ne naracija: griežtai atskirdamas dailės ir poezijos ribas, G. E. Lessingas laiką priskiria poeto, o erdvę – dailininko kompetencijai. Taigi paveikslas, galintis užfiksuoti tik vieną laiko momentą, tik vienu metu (o ne vienas paskui kitą) atliekamus veiksmus, yra tinkamas pavaizduoti („aprašyti“) erdvinius, bet ne laikinius santykius<sup>42</sup>. Tokiai perskyrai iš dalies artima ir naratologinė tradicija, kurioje *aprašymas* siejamas su sustabdytu pasakojamos istorijos laiku<sup>43</sup>, o *pasakojimas*, kaip jau minėjome anksčiau, turi perteikti įvykių seką laike.

Vis dėlto deskriptyvumą dailėje paranku apibrėžti siauresne prasme. Dailės istorikė ir kritikė Svetlana Alpers teigia, jog nors kiekvienas paveikslas, būdamas erdvės, o ne laiko menas, savo prigimtimi gali atrodyti esąs deskriptyvus, tačiau menininkas visada turįs pasirinkimą tarp deskriptyvumo ir naratyvumo – kurį pabrėžti ir kurį suspenduoti. Pasak S. Alpers, naratyvumas turėtų būti suprantamas kaip bet kokio veiksmo vaizdavimas – nesvarbu, ar tai būtų žinomo, žodinio teksto pavidalu egzistuojančio naratyvo įvaizdinimas, ar tiesiog veiksmą atliekančios figūros vaizdavimas; kitaip tariant – šv. Petro nukryžiuojimas ar dirbantys akmenskaldžiai.

Aprašymams tokiu atveju galima prilyginti tuos paveikslus, kuriuose sąmoningai ir kruopščiai vengiama vaizduoti veiksmą, kūno ekspresiją ar veido išraišką (veidas gali būti apskritai nevaizduojamas), pabrėžiamos fiksuotos figūrų pozos, siekiama, kad gestai neišreikštų jausmų ar emocijų, ir didžiausias dėmesys teikiamas atidžiam „medžiagiško pasaulio paviršiaus“ vaizdavimui<sup>44</sup>. Priešingai, judesį, veiksmą vaizduojantys, transformaciją suponuojantys atvaizdai – nesvarbu, turintys žodinį pirmavaizdį ar ne, – gali būti traktuojami kaip turintys naratyvumo aspektą ir gebantys pasakoti – perteikti minimalią istoriją.

Panašią išvadą prieina Nelsonas Goodmanas, greta kelis įvykius vaizduojančių paveikslų (tokių kaip Jacopo del Sellaio *Kupidono ir Psichės istori-*

42 Ten pat, p. 184-186, 225-226 (ir toliau).

43 „Aprašymas“ gali būti apibrėžiamas pagal funkciją (tam tikros situacijos pavaizdavimas), tačiau naratologijoje aprašymas apibrėžiamas per jo santykį su laiku – nors diskurso laikas tęsiasi, istorijos laikas aprašyme sustabdomas (Chatman, 1980, p. 123); tuo pačiu pripažįstama, kad gryna naracija (išgryninta nuo bet kokių aprašymo elementų) ar gryna deskripcija (išgryninta nuo bet kokio naratyvumo) neegzistuoja, todėl, pavyzdžiui, G. Genette'as kalba apie segmentus, kuriuose *dominuoja* aprašymas, ir segmentus, kuriuose *dominuoja* naracija (Genette, 1983, p. 99).

44 Svetlana Alpers, „Describe or Narrate? A Problem in Realistic Representation“, *New Literary History*, Vol. 8, No. 1, 1976, p. 16, 38. Pasak S. Alpers, dėmesys imitacijai arba aprašymui (angl. *description*), tuo pačiu suspenduojant naratyvą, būdingas Caravaggio, Rembrantui, Vermeerui, Velazquezui (XVII a. dailė); vėliau ta pati tendencija pasikartoja XIX a. prancūzų realistų – Manet, Courbet – darbuose (ten pat, p. 15).

ja), kurie atitinka W. Steiner siūlomą naratyvumo sampratą, aptardamas ir vieną sustabdytą momentą vaizduojantį Pieterio Bruegelio Šv. *Petro atsiver-timą*. Pasak N. Goodman, nors paveiksle nevaizduojama laiko seka, jame neabejotinai pasakojama istorija. Todėl naratyve nei pasakojimas (angl. *telling*), nei tai, kas yra eksplicitiškai papasakota (angl. *explicitly told*) neprivalo būti išdėstyta laikinėje sekoje. Net aprašymas ar vieno sustabdyto, statiško momento vaizdavimas gali būti naratyvus, jeigu jame *implikuojama* prieš tai einanti ar po to sekanti būseną<sup>45</sup>.

Toks suponuojamas transformatyvumas gali būti prielaida paveikslą laikyti pasakojimu naratologine prasme (adaptuojant G. Genette'o sampratą). Taip pat jis gali būti pakankama sąlyga ieškoti paveikslą organizuojančios naratyvinės sintaksės, kurią tyrinėja semiotika.

#### 1.2.4 PARADIGMATINIAI TEKSTŲ RYŠIAI

A. J. Greimo atlikta Guy de Maupassant'o novelės „Virvagaly“ analizė<sup>46</sup> veiksmingai atskleidžia naratyvinės gramatikos veikimą *aprašymais* (priešpriešinant juos *pasakojamajam* diskursui) laikomuose segmentuose. Šis naratyvumas A. J. Greimo atskleidžiamas pasitelkiant aprašymų sintagminį išdėstymą ir jų sekoje vykstančias transformacijas. Pirmajame aprašymo segmente atpažįstamas *norėjimo* modalumą turintis kolektyvinis subjektas leidžia tolesniuose segmentuose išvelgti šio aktanto naratyvinės programos plėtotę: socialinį veiksma (atlikties fazė) ir užmezgamą santykį su episteminiu lėmėju (sankcija):

Maupassant'o teksto grynai aprašomoji dalis [...] yra sutvarkyta pagal kanonines naratyvumo taisykles ir savo sintagmatine plėtote reprezentuoja lengvai atpažįstamą naratyvinę struktūrą. [...] [D]iskursyvinė sekvencija, vadinama „aprašymu“, iš tiesų yra mikropasakojimas, apimantis visą visuomenės istoriją: savivališko ir susimbolinto kolektyvinio subjekto įvedimą, jo socialinės veiklos demonstravimą, pagaliau socialinę šios pergalingos veiklos sankciją (galiausiai pasireiškiančią įgytų verčių sunaikinimu).<sup>47</sup>

A. J. Greimo demonstruojamas savaime netransformatyvių (aprašomųjų) segmentų naratyvumas svarbus ir svarstant mus dominančią problemą. Viena vertus, aiškiai matome, jog analogiškai analizuojami galėtų būti

45 Goodman, p. 101, 110-111.

46 Greimas, 1989, p. 328-348.

47 Ten pat, p. 347.

paveikslų ciklai – vientisą pasakojimą sudarantys ir nuoseklia seka išdėstyti statiški kadrai (paveikslai-aprašymai). Antra vertus, atsiveria vientisam pasakojimui nepriklausančių, bet tam tikrą reikšminę visumą sudarančių paveikslų paradigmatinės analizės galimybė.

Kiekvienas momentas (kiekvienas aprašomasis segmentas, arba, mūsų atveju, paveikslas), kuriame atpažįstami aktantiniai santykiai, suponuoja kitas naratyvinės schemos fazes, todėl nėra būtina, kad atskirame tekste būtų išpildyta visa naratyvinė schema kaip sintagma. Nagrinėjant vieno menininko kūrybą ir ją traktuojant kaip reikšminę visumą (individualų diskursą), svarbi tampa ne tik kiekvieno atskiro paveikslų sintagmatinė plėtotė, bet ir paradigmatiniai santykiai tarp atskirų tekstų, kuriuose pasikartojančios figūros įgyja tam tikrus modalumus ar atlieka naratyvines funkcijas.

Tam tikrą reikšminę visumą sudarančių vizualių tekstų sintagmatinio ir paradigmatinio skaitymo ryšį yra atskleidęs Ericas Landowskis, analizuodamas moters kūną vaizduojančius reklaminius atvaizdus.

Pasak E. Landowskio, reklaminiai atvaizdai dėl specifinio pateikimo būdo skaitomi kaip homogeniška visuma. Nepaisant atvaizdų heterogeniškumo, jie sudaro struktūrinę vienovę, leidžiančią tarpusavyje nesusijusius atvaizdus vaizduotėje jungti vieną su kitu ir skaityti kaip vientisą naratyvą. Reklaminis atvaizdas įgyja prasmę tik kitų atvaizdų atžvilgiu: arba sintagmatiškai – su jais sudarydamas savotišką veiksmo kontinuumą, arba paradigmatiškai – būdamas jiems alternatyvi galimybė jų kuriamo žanro rėmuose. Nors kiekvienas atvaizdas žiūrovui rodo tik vieną sustabdytą akimirką, jis leidžia nuspėti, kas buvo prieš tai, ir skatina projektuoti, kas bus po to, „pagal stereotipines tiek žmonių, tiek daiktų elgsenos programas“. Tie virtualumai (numanomi laiko pratęsimai), kuriuos sufleruoja bet kuris reklaminis atvaizdas, beveik visada yra aktualizuojami kuriame nors kitame<sup>48</sup>.

Panašiai kvepalų reklaminius vaizdus analizuoja Saulius Žukas, dar akivaizdžiau parodydamas jų kuriamo pasakojimo elementarumą: siekdamas atskleisti, kokių būdu jie funkcionuoja naratyviškai, S. Žukas pasitelkia kanoninės semiotikos naratyvinę schemą ir parodo, kaip atvaizdai išsidėsto, pasiskirsto joje<sup>49</sup>. S. Žukas pratęsia E. Landowskio mintį, jog kiekvienas reklaminis atvaizdas – tai ištrauka iš numanomo, elementaraus, nesunkiai atpažįstamo pasakojimo: kad ir kuris momentas būtų pasirinktas, žiūrovas visada numano ar bent nujaučia ankstesnį ir vėlesnį pasakojimo etapus.

48 Landowski, 2007, p. 49, 59-64.

49 Saulius Žukas, „Miegas šiuolaikinėje kvepalų reklamoje“, *Baltos lankos*, Nr. 30, 2009, p. 127-129.



Reklaminiai atvaizdai nėra kokio nors žinomo žodinio pasakojimo kadrai, už jų kuriamo naratyvo nėra iš anksto žinomos istorijos, žiūrovas pats projektuoja šią vientisą, daugiau vaizdinę nei žodinę, istoriją. Sustabdyto laiko momentai jungiami į nuolat besikartojančią sintagmą ir tampa savotiškais kino filmo kadrais, t. y. beveik judančiu vaizdu. Vis dėlto E. Landowskio minimo „žanro“ sudarymui (naratyvinės analizės prielaidai) svarbus ne tiek sintagmatinis šių atvaizdų išdėstymas (kuris niekada nėra realizuojamas, bet tik galimas, nujaučiamas), bet paradigmatis palyginamumas bei pakeičiamumas vienu kitais, t. y. tam tikros savybės, leidžiančios atskirus atvaizdus laikyti reikšmine visuma.

Specifinis reklaminių atvaizdų veikimo ir buvimo būdas pagrįstas nuolatine stokos ir pažado būseną. Šie atvaizdai nuolatos nurodo vieni į kitus, ir galiausiai – į „įsivaizduojamą pasaulį, kuriame nieko nėra sustingusio, į milžinišką spektaklį, kurį esame kviečiami vaidinti patys sau“<sup>50</sup>. Tapyba, anot E. Landowskio, priešingai, teikia pilnatvės jausmą. Kiekvienas paveikslas pirmiausia yra autonomiška esatis, uždara ir sau pakankama. Todėl tapybos kūrinių, kurie nėra vieno ciklo dalys, nebūtų prasminga (nors galbūt visai įmanoma) sudėti į dirbtiną sintagmą, bandant parodyti, kaip jie kuria lengvai atpažįstamą pasakojimą<sup>51</sup>.

Sutikdami su šia pastaba, – be abejo, tapyba funkcionuoja kitaip nei reklama, – vis dėlto galime pasinaudoti kai kuriomis prancūzų semiotiko įžvalgomis. Visų pirma – dėl to, jog Š. Saukos paveikslai taip pat kuria „įsivaizduojamą pasaulį“, kuris, toms pačioms figūroms kartojantis iš paveikslų į paveikslą (meno kritikai jau seniai pakrikštijo tai „saukiškumu“), nuolat pildosi ir plečiasi. Pasikartojančios figūros, nors ir netraktuotinos kaip *tapačios*, jungia paveikslus į visumą. Šiuo atveju svarbi ne galimybė jungti paveikslus į vienas kitą sekančių kadru sintagmas (ir spekuliatyviai analizuoti juos kaip vientisą pasakojimą), bet išvelgti paradigmatis santykius, ypatingą dėmesį kreipiant į paveikslus siejančias izotopijas, pasikartojančias, iš vieno paveikslų į kitą keliaujančias figūras ar motyvus, iš vieno paveikslų į kitus pritraukiamas reikšmes.

Paradigmatinė analizė suteikia galimybę išvelgti atskirus tekstus siejančias reikšmės struktūras ir jose veikiančią fundamentaliąją naratyvinę sintaksę – kryptingas logines operacijas, nurodančias reikšmės dinamiką ir paveiksluose užšifruotą *tendenciją* virsti pasakojimais<sup>52</sup>.

50 Landowski, 2007, p. 61-62.

51 Ten pat, p. 63-64.

52 Plg. Greimas, 1989, p. 164.

### 1.3 PASAKOJIMO AKTAS

Numanomoms transformacijos bei paradigmatiniai tekstų ryšiai leidžia sutelkti dėmesį į patį paveikslą kaip pasakojimą bei jo organizavimo būdus. Tačiau joks pasakojimas neegzistuoja be jį kuriančio *pasakojimo akto*: kiekvienas pasakojimas turi būti *papasakotas*. Pasakojimo akto samprata, kurią sietume su semiotine sakymo samprata bei naratologiniu G. Genette'o požiūriu, yra nemažiau svarbi tapybos naratyvumo tyrimui nei mūsų jau aptarti aspektai.

#### 1.3.1 SAKYMO PAKOPA TAPYBOJE

Semiotikoje kiekvienas tekstas yra laikomas pasakymu – baigtiniu sakymo akto rezultatu, logiškai presuponuojančiu sakymo (teksto produkavimo) pakopą, kurioje dalyvauja sakymo aktantai: adresantas (arba sakytojas) ir adresatas<sup>53</sup>. Sakymo problematika bendrosios semiotikos kontekste susisteminta ir apibendrinta Josepha Courtés'o studijoje *Sakymas kaip semiotinis aktas*<sup>54</sup>. Čia aptarsime, kaip sakymo lygmuo gali būti įtrauktas į tapybos analizę ir susietas su pasakojimo akto samprata.

Prancūzų semiotikė Anne Beyaert-Geslin savo straipsnyje, skirtame reabilituoti laiko matmenį vizualinės semiotikos tyrimuose<sup>55</sup>, skiria dvi semiotines tapybos analizės prieigas, lemiančias skirtingą sakymo situacijos traktavimą. Pasak jos, tapybą galima analizuoti arba kaip praktiką, arba kaip tekstą. Tekstinės semiotikos atveju galime kalbėti tik apie *pasakytą sakymą*, t. y. apie paties teksto konfigūracijose esantį sakytojo ir/ar sakymo adresato simuliakrą. Praktikų semiotika, pasak A. Beyaert-Geslin, priešingai, „apverčia“ perspektyvą ir kalba apie tikrąją sakymo situaciją, kurioje dalyvauja realus sakytojas (tapybos atveju – tapytojas) ir sakymo adresatas – žiūrovas. Tekstinė semiotika pradeda nuo teksto, sakymo adresantą ir adresatą į analizę įtraukdama tik kaip teksto kuriamą efektą. Praktikų semiotika, priešingai, pradeda nuo realios teksto produkavimo situacijos – tapytojo veiklos – ir siekia analizuoti patį sakymo aktą bei jame besikuriantį intersubjektyvumą.

Be abejo, paveikslas (arba plačiau – tapyba) galėtų būti suprantamas ir nagrinėjamas ne tik kaip tekstas, bet ir kaip platesnės socialinės praktikos

53 Apie sakymo aktantus žr. Nastopka, 2010, p. 188-194.

54 Joseph Courtés, *L'énonciation comme acte sémiotique*, in: *Nouveaux Actes Semiotiques*, No. 58-59, 1998.

55 Beyaert-Geslin, *op. cit.*

elementas. Čia pirmiausia reikėtų paminėti Jacques'o Fontanille semiotinių praktikų teoriją<sup>56</sup>.

J. Fontanille skiriami vienas kitą integruojantys „relevantiškumo lygmenys“ leidžia apibrėžti skirtingus semiotinius objektus. Tas pats objektas (ženklas, figūra, tekstas, socialinė situacija ir t. t.), priklausomai nuo pasirinkto analizės lygmens, gali būti traktuojamas arba kaip iš smulkesnių elementų sudaryta visuma, arba kaip tam tikros didesnės visumos elementas. Taigi ir *tapybinė praktika* galėtų būti suvokiama kaip aukštesnis lygmuo, kuriame pats paveikslas būtų traktuojamas kaip aktantas greta kitų praktikos dalyvių (teksto produkuotojo, suvokėjo ir kt.). Sakymo instancija, kuri teksto lygmenyje yra tik presuponuojama, praktikų lygmenyje atsidurtų dėmesio centre.

Tačiau mūsų tikslas – nagrinėti ne tapybos ar kitokios praktikos, bet pačių tekstų kuriamas reikšmes, todėl mums – atrodytų – tenka užimti tekstinės semiotikos poziciją ir tikrąją sakymo situaciją laikyti užtekstiniu, analizei nerelevantišku veiksmu.

Vis dėlto tokia tekstinė semiotika, kuri, siekdama išvengti subjektyvumo, visiškai atsiribotų ne tik nuo autoriaus, bet ir nuo suvokėjo, šiomis dienomis atrodo vis mažiau pakankama<sup>57</sup>. Svarbi tampa suvokėjo patirtį akcentuojanti semiotika<sup>58</sup>. Todėl, neanalizuodami pačios tapybos praktikos, į savo akiratį įtrauksime *sakymo simuliakrą*, suprantamą kaip tekste esančius sakymo pėdsakus, kuriančius tiesioginio, dialogiško santykio su suvokėju įspūdį.

Nors žiūrovas, kaip ir tapytojas, paveikslo atžvilgiu priklauso užtekstinei realybei, tačiau stovėdamas priešais paveikslą, pats žiūrovas tampa sakymo situacijos dalyviu. Žodiniuose pasakojimuose (ypač tuose, kurie tradiciškai priskiriami pasakojamajam žanrui) adresatas dažniausiai lieka numanoma, tekste nepasirodanti figūra, akivaizdžiausias jo „pėdsakas“ – tiesioginis pasakotojo kreipinys į skaitytoją. Tapyboje, kaip matysime, naudojamos sa-

56 Fontanille, 2008; Jacques Fontanille, *Pratiques sémiotiques: immanence et pertinence, efficience et optimisation*, in: *Nouveaux Actes Sémiotiques*, No. 104-106, 2006.

57 Tai pabrėžia daugelis tyrėjų; žr., pavyzdžiui, Jean Marie Klinkenbergo įvadą 2010 m. Tarptautinės vizualinės semiotikos asociacijos leidžiamam žurnalui *Bibliothèque VISIO*. Jean-Marie Klinkenberg, „La sémiotique visuelle: nouveaux paradigmes“, in: *La sémiotique visuelle: nouveaux paradigmes*, sous la direction de Michel Costantini, *Bibliothèque VISIO*, No. 1, Paris: L'Harmattan, 2010, p. 7-8. Sakymo situacijos svarbą analizuojamo teksto reikšmei galima išvelgti Romano Jakobsono užuominėje apie teksto atsiradimo situacijos dalyvavimą tekste ir jos sąsają su poetinio teksto sakytoju: „Situacija yra kalbėjimo komponentas; poetinė funkcija perkeičia ją kaip ir visus kitus kalbėjimo komponentus, kartais ją pabrėždama kaip efektingą kalbos priemonę, kartais, priešingai, ją susklausdama, tačiau kad ir kokia prasmė – teigiama ar neigiama – jai būtų teikiama, kūrinys niekada nėra jai abejingas“. Roman Jakobson, „Skulptūros mitas Puškino poezijoje“, cit. iš Nastopka, 2010, p. 174.

58 Pavyzdžiui, Erico Landowskio plėtojama sociosemiotika.

vitos priemonės, įtraukiančios žiūrovą ir paskiriančios jam vienokį ar kitokį vaidmenį tekste. Viename straipsnių E. Landowskis rašo:

Atvaizdų pasaulyje, panašiai kaip ir tikrajame, kiekvienas žmogus nuolat patenka į dviejų rūšių akistatą: arba su esatimis, kurioms pakanka savęs pačių ir kurios palieka mums autonomišką laisvę jas ignoruoti ar, priešingai, prie jų prisiartinti, siekiant jas geriau pažinti ar jomis žavėtis; arba su priekabesniais pavidalais, kurie iš tiesų neleidžia mums praeiti pro šalį bent akimirką prie jų nesustojus.<sup>59</sup>

Vadinasi, pačiame vizualiame tekste yra (arba nėra) tam tikros prielaidos dialogiškam santykiui su žiūrovu. Nors E. Landowskis čia kalba apie reklaminius atvaizdus, tą patį galime pasakyti ir apie tapybą.

Paveikslas „priekabumą“ lemia jau minėtas sakymo simuliakras, kuriamas pasitelkiant *įjungimo* operaciją – iš uždaro, *atjungto* pasakymo (pabrėžkime, kad paveikslas, kaip sustabdytas numanomo pasakojimo kadras, visada yra tam tikru laipsniu atjungtas nuo sakymo situacijos – atjungimas yra bet kokio pasakymo egzistavimo prielaida) pereinant į suvokėjui atvirą sakymo situaciją.

Žodiniame tekste *įjungimo* ir *atjungimo* operacijos aptinkamos analizuojant diskursyvinį lygmenį ir dažniausiai gali būti atpažįstamos erdvės, laiko bei atlikėjų ašyse fiksuojant perėjimus nuo būtojo prie esamojo laiko („tada“ – „dabar“), nuo pasakymo „ten“ prie sakymo „čia“, nuo trečiojo – prie pirmojo ir antrojo asmens (ir *vice versa*). Vizualiame tekste šie perėjimai, išskyrus kai kuriuos atvejus, nėra tokie akivaizdūs.

Be to, skirtingų (figūratyvinių ir plastinių) priemonių, kurių panaudojimas gali aktualizuoti („paaštrinti“ arba „dramatizuoti“) santykį su žiūrovu, aibė pernelyg plati, jog būtų galima išskirti ir teoriškai aptarti visus įmanomus atvejus. Pavyzdžiui, Johnas Bergeris kalba apie *iškreiptą, deformuotą* kūnų vaizdavimą, skatinantį tiesioginį kontaktą su žiūrovu<sup>60</sup>. E. Landowskis, priešingai, tiesioginio santykio kūrimą išvelgia *realumo išpūdį* kuriančiose „kūno scenografijose“, priverčiančiose atvaizdą „atgyti“ ir kreiptis į suvokėją *čia ir dabar*<sup>61</sup>.

Mums atrodo priimtinas E. Landowskio požiūris, pagal kurį atjungimo situacija laikytume tokią padėtį, kai nėra jokio ryšio tarp pavaizduotų figūrų

59 Landowski, 2007, p. 70-71.

60 John Berger, *About Looking*, New York: Pantheon Books, 1980, p. 114. Taip pat žr. Alphen, p. 493.

61 Landowski, 2007, p. 49-87.

ir suvokėjo; o įjungimo simuliakru – tariamą intersubjektyvią komunikaciją tarp paveiksle veikiančių figūrų ir suvokėjo<sup>62</sup>.

Kita vertus, turėtume atkreipti dėmesį ir į paties suvokėjo galimas intencijas teksto (paveikslo) atžvilgiu. E. Landowskis, akcentuodamas santykį tarp teksto ir jo interpretatoriaus (paveikslo ir žiūrovo, „teksto“ ir „skaitytojo“), išskiria du esmiškai skirtingus galimo bet kokios suvokiančiojo subjekto akivaizdoje atsirandančios duotybės (mūsų atveju – paveikslo) suvokimo būdus: ji gali būti traktuojama arba kaip tam tikras išankstines vertes įkūnijantis objektas, arba kaip autonomiškas subjektas<sup>63</sup>.

Pirmuoju atveju priešais subjektą atsirandanti duotybė „suobjektinama“ – jos (kaip galimo „pašnekovo“) laikysena redukuojama iki tų elementų, kurie tiesiogiai atitinka paties subjekto nuostatas, siekius ar interesus. Kitaip tariant, šiuo atveju galima kalbėti apie iš anksto užfiksuotas ir vėliau objektuose „atpažįstamas“ reikšmes, vertes, kurios ir motyvuoja subjekto bei objekto sąveiką.

Antruoju atveju, priešingai, priešais subjektą atsirandanti duotybė „sugyvinama“ (net jei tai tėra daiktas), pripažįstama kitu subjektu, galinčiu užmegzti santykį su suvokiančiuoju. Reikšmė išskyla sąveikos metu, ji yra ne sąveikos priežastis, bet rezultatas. Tokiu atveju subjektas, užuot ieškojęs iš anksto žinomų verčių, pasitiki ta instancija, su kuria susiduria, klausydamas, ką toji instancija jam sako, ir leisdamas reikšmei gimti santykio metu.

Šias dvi alternatyvias strategijas galima aptikti bet kokiam suvokiančiojo santykyje su suvokiamu objektu, taip pat – žiūrovo santykyje su dailės kūrinium, t. y. vizualiu tekstu. Suvokti tokį tekstą galima arba pasitelkiant tam tikras iš anksto žinomas schemas bei lūkesčius (pavyzdžiui, atpažįstant žinomą istoriją), arba bet kokias iš anksto žinomas vertes suskliaudžiant ir leidžiant pačiam tekstui „kalbėti“ santykio metu. Tik šiuo antruoju atveju tarp subjekto ir objekto, paveikslo ir jo suvokėjo, užmezgamas dialogiškas santykis.

### 1.3.2 STEBĖTOJO POZICIJA

Kita perspektyva atsiveria patį paveikslą suvokiant kaip objektą-pasakymą, tam tikro (virtualaus) sakytojo perduodamą sakymo adresatui.

62 Ten pat, p. 55.

63 Landowski, 2005, p. 105-111.

Pasak Felixo Thürlemanno, sakymo aktas – tai „kompetentingų subjektų, produkuotojo ir suvokėjo, komunikacijos procesas“<sup>64</sup>. Tačiau Jacques Fontanille siūlo komplikuočiau sakymo situacijos schemą nei tradicinis komunikacinis modelis, kuriame objektas – informacinio turinio pranešimas – yra produkuojančiosios instancijos (adresanto) perduodamas gavėjui (adresatui)<sup>65</sup>.

Kaip galėtume aprašyti „komunikaciją“ tarp tapytojo ir žiūrovo, neišeidami už paties paveikslą, nepasitelkdami realių, gyvų atlikėjų [pranc. *acteurs*], jei laikytumėmės šios „perdavimo“ sampratos? Jei norime analizuoti sakymo subjektus tokius, kokie jie yra išrašyti pačiame paveiksle, arba jo presupuonuojami, privalome konstatuoti, kad čia nėra „perdavimo“, bet, priešingai, visa tai vyksta taip, tarsi sakymo adresatas matytų paveikslą būdamas sakytojo vietoje, arba „jam iš už nugaros“<sup>66</sup>.

Kadangi abu sakymo dalyviai užima tą pačią stebėjimo poziciją priešais paveikslą, tokią struktūrą galima būtų apibūdinti A. J. Greimo įvestu *bendrininkavimo komunikacijos* terminu: paveikslas-pasakymas, kaip kognityvinis vertės objektas (tam tikras *žinojimas*), adresanto perduodamas adresatui, lieka konjunkcijoje su abiem komunikacijos dalyviais, t. y. adresantas, perduodamas objektą adresatui, pats jo nepraranda<sup>67</sup>.

Tačiau, pasak J. Fontanille, sakytojas ir jo adresatas nėra vienareikšmiškai nusakomi nei kaip atlikėjai (šiuo abstrakcijos lygmenyje jie apskritai neturi figūratyvinės išraiškos), nei kaip aktantai, ir turėtų būti laikomi archiaktantais, priešdėliu *archi-* nurodant aktantinį sinkretizmą. Sakytojas, viena vertus, yra lėmėjas-manipulatorius, steigiantis vertes ir perduodantis jas rekonstruoti sakymo adresatui. Antra vertus, jis pats yra subjektas, konstruojantis pasakymą. Sakymo adresatas, savo ruožtu, tampa adresatu ir subjektu, turinčiu rekonstruoti pasakymo vertes. Antra vertus, jis tampa sukonstruoto pasakymo vertintoju, kitaip tariant – episteminiu lėmėju. Taigi pasakymas, kaip kognityvinis vertės objektas, dalyvauja keliose sintagmose, įvardijamose kaip *manipuliacija*, *konstravimas* (čia iniciatyvą turi sakytojas), *rekonstravimas* ir *vertinimas* arba *sankcija* (čia iniciatyva priklauso sakymo adresatui).

Atsiribodamas ne tik nuo realių sakymo subjektų (tapytojo ir žiūrovo), bet ir nuo ką tik aptartų abstrakčių sakymo archiaktantų, J. Fontanille siūlo analizuoti tam tikras pozicijas, atveriamas paties pasakymo ir apibrėžiančias sakymo adresato kompetenciją<sup>68</sup>. Šias pozicijas, arba *žiūros taškus*, priklauso-

64 Thürlemann, p. 111.

65 Romano Jakobsono komunikacijos modelis.

66 Fontanille, 1989, p. 13.

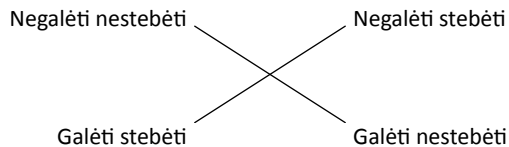
67 Greimas, 1989, p. 261-264.

68 Fontanille, 1989, p. 17.

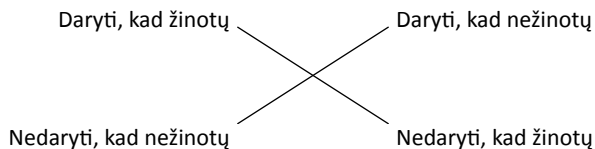
mus nuo skirtingo laipsnio sakymo adresato atjungimo, J. Fontanille įvardija *stebėtojo* (pranc. *observateur*) terminu. Antrajame *Semiotikos žodyno* tome François Bordronas stebėtoją apibrėžia kaip „vietą, sakytojo paruoštą sakymo adresatui“<sup>69</sup>. Toks topologinis apibrėžimas itin parankus analizuojant vizualų diskursą.

Priklausomai nuo atjungimo laipsnio, stebėtojas gali būti (a) visiškai abstrakti pozicija, neturinti jokios išraiškos pasakymo sąrangoje (pranc. *focalisateur*), (b) erdvės ar laiko kategorijomis nusakoma pozicija (pavyzdžiui, perspektyvinis vaizdavimas, įvedantis erdvinę perskyrą tarp „čia“, arti žiūrovo, ir „ten“, tolumoje; pranc. *spectateur*), (c) pasakymo atlikėjas, nevaidinantis jokio (išskyrus stebėtojo) vaidmens pasakojamuose įvykiuose (pranc. *assistant*), (d) visiškai atjungtas pasakymo atlikėjas-dalyvis (pranc. *assistant-participant*)<sup>70</sup>.

Vizualus tekstas tokiu atveju suprantamas kaip stebėtojo (kurio poziciją užima paveikslo suvokėjas) pažinti siekiama kognityvinė erdvė, kurios figūratyvūs ir plastiniai elementai, tokie kaip šviesa, perspektyva, figūros-atlikėjai ir pan., gali būti įvardijami *informatoriaus* (pranc. *informateur*) terminu. Visais atvejais stebėtojas, kaip *norintis žinoti*, apibrėžiamas santykyje su jo siekiamu *žinojimu* ir šį jam suteikiančiu (arba ne) *informatoriumi*. Todėl analizuodami suvokėjo ir paveikslo santykį, pirmiausia turime stengtis atskleisti, kokiū būdu paveiksle įrašyta stebėtojo (virtualaus suvokėjo) kompetencija: (ne)galėti (ne)stebėti. J. Fontanille ją aprašo tokiu semiotiniu kvadratu:



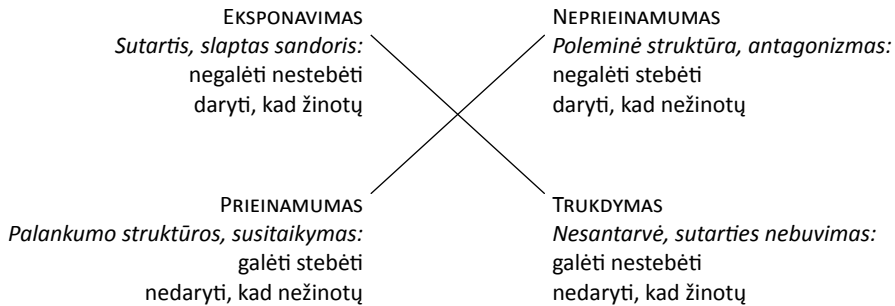
Stebėtojo kompetenciją atitinka informatoriaus veikla – darymas arba nedarymas, kad stebėtojas (ne)žinotų:



69 Greimas, Courtés, 1986, p. 156.

70 Fontanille, 1989, p. 19-21.

Stebėtojo ir informatoriaus santykis modalizuoja pasakymo erdvę. J. Fontanille išskiria keturis tokios modalizuotos erdvės tipus: (a) eksponavimą, (b) neprieinamumą, (c) prieinamumą ir (d) trukdymą, – grindžiamus, atitinkamai, (a) stebėtojo ir informatoriaus sutartimi, slaptu sandoriu, (b) polemine struktūra, antagonizmu, (c) palankumo struktūromis, susitaikymu, ir (d) nesantarve, sutarties nebuvimu<sup>71</sup>:



Išgryninta *stebėtojo* pozicija leidžia atidėti į šalį intersubjektyvumo (sakytojo ir sakymo adresato, suvokėjo ir teksto santykio) problemą, dėmesį koncentruojant į pačiame pasakyme konstruojamus žiūros taškus. Tačiau mums atrodo svarbu, priešingai, pasinaudoti *stebėtojo* koncepcija išryškinant skirtį tarp pasakymo ir sakymo bei atskleidžiant suvokėjo virtualaus dalyvavimo vizualiaame tekste formas. Todėl skirtingai traktuosime stebėtoją, figūratyviai pasirodantį pačiame paveiksle kaip pasakojamos istorijos (pasakymo) dalyvį<sup>72</sup>, ir stebėtoją, kurio poziciją užima realus priešais paveikslą esantis suvokėjas.

### 1.3.3 PASAKOTOJAS KAIP SAKYTOJO ĮGALIOJINIS

Aiškėja, jog kalbant apie sakymo simuliakrą ir sakymo pėdsakus didžiausias dėmesys tenka ne sakytojui, bet sakymo adresatui ir jo vietą užimančiam paveikslo žiūrovui. Tai iš dalies lemia mūsų pamatinė nuostata: teksto prasmė nesutampa su autoriaus intencijomis, bet yra konstruojama kiekvieno suvokėjo susitikimo su tekstu metu. Todėl būtent suvokėjas atsiduria privilegijuotoje padėtyje, o jo santykis su tekstu – analizės dėmesio centre.

<sup>71</sup> Ten pat, p. 53–57; lietuviškas vertimas: Nastopka, 2010, p. 190–192.

<sup>72</sup> Šis stebėtojas kai kuriais atvejais gali funkcionuoti kaip žiūrovui siūloma identifikavimosi figūra. Žr. Thürlemann, p. 57–59, 77–78, 125–127.



Be to, kaip jau minėjome, paveikslo-pasakymo atžvilgiu sakymo adresantas ir adresatas užima tą pačią poziciją, ir bet koks teksto santykis su šią poziciją (kurią apibūdinome *stebėtojo* terminu) užimančiu subjektu tekstinės semiotikos požiūriu aktualizuoja žiūrovo (o ne tapytojo) patirtį.

Vis dėlto už visą pasakymą atsakingo sakytojo (ar tai būtų vertes steigiantis lėmėjas-manipuliuojantis, ar pasakymą konstruojantis subjektas) negalime sutapatinti su suvokėjo ar tiesiog stebėtojo pozicija. Jį turėtume suprasti kaip sinkretišką instanciją, apimančią ir stebėtojo, ir informatoriaus funkcijas.

Toks už visą diskursą atsakingas sakytojas, kaip jau minėjome anksčiau, yra tik presuponuojamas, numanomas. Jo pasirodymas tekste semiotiškai interpretuojamas kaip atjungimas. Kitaip tariant, pasakyme gali pasirodyti tik nuo sakymo situacijos atjungtas sakytojo įgaliotinis (arba simuliakras) – *Semiotikos žodynas* jį siūlo vadinti pasakotoju<sup>73</sup>. Taigi, pavyzdžiui, žodiniame tekste kiekviena nuoroda į kalbėtoją turėtų būti laikoma pasakotojo, o ne paties sakytojo pėdsaku: pats sakytojas nepasirodo niekada, jis visada tėra tik numanomas.

Tiesa, antrajame *Semiotikos žodyno* tome Jacques'as Fontanille suabejoja *pasakotojo* termino reikalingumu:

Visų pirma, pasakotojo sąvoka yra sunkiai pritaikoma vos tik palikus tekstus, vadina-  
mus „naratyviniais“ (kaip pavadinti pasakymo „aš“ teisiniame diskurse?), ir netinka-  
ma naudoti už žodinių diskursų ribos (kaip pavadinti pasakytą sakytoją paveiksle?).<sup>74</sup>

Pasak J. Fontanille, pasakotojo funkcijas perima jo siūloma *stebėtojo* instancija. Nenorėtume sutikti su tokiu kategorišku teiginiu: mūsų nuomone, jei galima kalbėti apie (vizualų) pasakojimą, tai turi egzistuoti ir jį produkujanti instancija – pasakotojas. Apibrėždami Š. Saukos paveikslus kaip *pasakojimus*, ieškodami *pasakojimo* mechanizmų, pasakotoją laikytume ypatinga instancija, netapatintina su stebėtoju, kurio poziciją užima sakymo adresatas. Pasakotojas, kaip sakytojo įgaliotinis, vienaip ar kitaip komunikuojantis su savo adresatu (kiekvieniu priešais paveikslą stovinčiu žiūrovu) per pasakojimą, numanomai atlieka *pasakojimo veiksmą* – nustato stebėtojo poziciją, organizuoja informatoriaus veiklą, konstruoja visą priešais mus besiskleidžiantį pasakojimą.

73 Greimas, Courtés, 1979, p. 94, 242, 370.

74 Greimas, Courtés, 1986, p. 151.

Pagal analogiją su žodiniais tekstais turėtume sakyti, kad pasakotojas yra visada: ir tais atvejais, kada jis pats pasirodo tekste kaip pasakojimo veikėjas, ir tais, kada paveikslas atrodo esąs „objektyvus“, nuo sakymo situacijos atsietas pasakojimas. Tačiau, priešingai nei žodiniame tekste, kuriame nuorodos į pasakotoją yra pakankamai dažnos (užtenka paminėti „pirmojo asmens pasakojimus“, kuriuose kalbantysis „aš“ ir yra tekstą produkuojantis pasakotojas), vaizdiniame pasakojime ši instancija paprastai lieka už kadro, nematoma, palygintina su vadinamuoju „visažiniu pasakotoju“, nedalyvaujančiu pasakojime ir nepaliekančiu jokių pėdsakų, jokių nuorodų į save<sup>75</sup>. Iš tiesų, vaizdiniame tekste įjungimo procedūromis gali būti kuriamas sakymo simuliakras, nurodantis, *kam* yra pasakojama. Tačiau retai kada galime pasakyti *kas* pasakoja – kas yra tas sakytojo įgaliotinis, komunikuojantis su mumis per paveikslą-pasakymą.

Manytume, jog ieškant pasakotojo tapyboje, ypatingo dėmesio nusielpno autoportreto žanras: būtent autoportrete žiūrovui pasirodo sakytojo įgaliotinis. Jau pačiame žodyje *autoportretas* nedviprasmiškai duodama nuoroda į sakytoją: pirmoji sudurtinių žodžių dalis *auto-* [gr. *autos* – pats<sup>76</sup>], reiškianti *pats, savo, savas*, nurodo pasakojantįjį „aš“, kuris portrete vaizduoja pats save. Taip paveiksle vaizduojama figūra susiejama su sakytoju.

Nors paveikslą ir jo pavadinimą sieja paratekstiniai santykiai (pavadinimas griežtąja prasme nepriklauso imanentiniam teksto universumui), tačiau pavadinime nurodoma skaitymo kryptis apibrėžia žiūrovo santykį su tekstu. Autoportretu sakytojas steigia savo paties simuliakrą, per jį perduodamas sakymo adresatui tam tikrą informaciją apie save.

Turime pabrėžti, jog *auto-* nurodo ne realų tapytoją, bet būtent numanomą sakytoją. Taigi paveiksle pasirodančio pasakotojo – pasakymo atlikėjo – atvaizdas visai nebūtinai turi sutapti su realaus paveikslo autoriaus atvaizdu. Dar kartą galime nubrėžti analogiją su žodiniais tekstais. Fikcinių žodinių pirmuoju asmeniu pasakojamų istorijų atveju dažnai yra visiškai akivaizdu, jog kalbantysis „aš“ nurodo pasakotoją, o ne rašytoją<sup>77</sup>. Tačiau net istoriniame ar autobiografiniame pasakojime pasakojantysis subjektas, nors ir labai artimas autoriui, negali būti visiškai su juo sutapatinamas. Kiekvieną kartą

75 Šią skirtį galėtų iš dalies paaiškinti Émile Benveniste'o *diskurso* (pranc. *discourse*) ir *istorijos* (pranc.  *récit historique*) skirtis: pirmuoju atveju išlaikoma nuolatinė sąsaja su kalbėjimo situacija, antruoju – istorijos įvykiai pateikiami atsietai nuo kalbėtojo. Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, I, Paris: Gallimard, 1966.

76 *Tarptautinių žodžių žodynas*, I tomas, sudarytoja Valerija Vaitkevičiūtė, Vilnius: Žodynas, 1999, p. 142.

77 Pavyzdžiui, Danielio Defoe *Robinzonas Kruzas*. Žr. Genette, 1983, p. 213-214.

turime analizuoti sakymo situaciją, kurią rekonstruoti leidžia pats tekstas, ir kurios atitikimas referentinei tikrovei jau nebėra semiotinio tyrimo objektas.

Tam, kad galėtume konceptualizuoti skirtumą tarp pasakotojo, kuris, kaip sakėme, numanomai atlieka pasakojimo veiksmą (t. y. konstruoja patį paveikslą kaip pasakojimą), ir pasakotojo, kuris pats pasirodo paveiksle, pasitelksime G. Genette'o pasakojimo lygmenų sampratą.

#### 1.3.4 PASAKOJIMO LYGMENYS

G. Genette'as skiria tris pasakojamojo diskurso elementus: istoriją (pasakojimo turinį), pasakojimą (istorijos pateikimą tekste) ir pasakojimo aktą. Iš šių trijų, pasakojimo lygmuo yra vienintelis tiesiogiai prieinamas analizei: tiek istorija, tiek pasakojimo aktas pasirodo tik per pasakojimą<sup>78</sup>.

Santykis tarp istorijos ir pasakojimo suprantamas pirmiausia kaip įvairūs laiko neatitikimai. Pavyzdžiui, tai, kas įvyksta pasakojamos istorijos atmažoje, pasakojime gali būti išdėstoma pačioje pradžioje; arba vos kelias akimirkas trukęs įvykis aprašomas keliasdešimčia puslapių; ar ištisi istorijoje prabėgę metai sutraukiami iki vieno sakinio. Analizuodami Š. Saucos tapybą, nemėginsime iš pasakojimo rekonstruoti istorijos – kokia „tikroji“ įvykių seka ar trukmė (daugeliu atvejų tokie laikiniai santykiai tapyboje apskritai nėra relevantiški), neskaidysime vizualaus teksto į „istoriją“ ir „pasakojimą“ kaip savarankiškus dėmenis. Sekdami semiotikos principais, skirsime prasmės kūrimo lygmenis, kuriuos aptarėme skyriuje *1.1 Bendrieji semiotinės vaizdo analizės principai*: figūratyvinį-teminį, naratyvinį ir loginį-semantinį. Šie lygmenys perskrodžia istorijos ir pasakojimo plotmes, jas sukabindami ir leisdami dėmesį sutelkti į kitus aspektus.

Pasakojimo akto (arba pasakojančiosios instancijos<sup>79</sup>) sąvoka G. Genette'as nusako situaciją, kurioje produkuojamas pasakojimas. Jis neįmanomas be dviejų „protagonistų“ – pasakotojo ir jo adresato – dalyvavimo<sup>80</sup>. Net jei tekste pasakotojas ir/ar pasakojimo adresatas nepasirodo, jie abu visada yra numanomi, be jų pasakojimas paprasčiausiai neegzistuos.

Pagal G. Genette'ą, kiekviena papasakota istorija numato pasakojimo aktą ir yra aukštesniame lygmenyje nei situacija, kurioje ji yra pasakojama. Pirmo laipsnio, arba *diegetinis*, pasakojimas yra produkuojamas pasakojimo

<sup>78</sup> Genette, 1983, p. 27.

<sup>79</sup> Angl. *narrating instance*.

<sup>80</sup> Ten pat, p. 31.

akto, esančio *ekstradiegetiniame lygmenyje* („už pasakojimo“). Antro laipsnio pasakojimas (arba „pasakojimas pasakojime“), kurį produkuojantis pasakojimo aktas yra įvykis *diegetiniame lygmenyje*, bus vadinamas *metadiegetiniu*. Trečio laipsnio – *meta-metadiegetiniu* ir taip toliau<sup>81</sup>:

Ekstradiegetinis pasakojimo lygmuo (ekstradiegetinis pasakotojas ir adresatas)

Diegetinis pasakojimo lygmuo (diegetinis pasakotojas ir adresatas)

Metadiegetinis pasakojimo lygmuo (metadiegetinis pasakotojas ir adresatas)

Meta-metadiegetinis pasakojimo lygmuo

...

Jei vizualų tekstą – paveikslą – laikome pasakojimu, tai jame vaizduojama scena būtų diegetiniame, o ją numanomai produkuojantis pasakojimo aktas – ekstradiegetiniame lygmenyje. Klasikinis metadiegetinio lygmens vizualiam tekste pavyzdys būtų paveiksle vaizduojamas kitas paveikslas. Kiekvienas naujas lygmuo įveda aukštesnį sąlyginumo laipsnį: diegetinio lygmens įvykiai (diegetinio lygmens vaizdas) metadiegetinio lygmens atžvilgiu bus suvokiami kaip realūs, ir *vice versa* – metadiegetinio lygmens pasakojimas diegetinio atžvilgiu bus laikomas sąlyginiu, papasakotu diskursu; analogiškai, meta-metadiegetinio lygmens pasakojimas bus laikomas sąlyginiu metadiegetinio lygmens atžvilgiu ir t. t. Tartu-Maskvos semiotinės mokyklos atstovas Jurijus Lotmanas tokią „teksto tekste“ situaciją aprašo kaip dvigubą užkodavimą:

Žaidimas priešprieša „realu / sąlygiška“ būdingas bet kokiai „teksto tekste“ situacijai. Paprasčiausias atvejis – kai į tekstą įtraukiama sritis užkoduota tuo pačiu kodu, kaip ir visa likusioji kūrinio erdvė, tik šis kodas sudvigubinamas. Tai būtų paveikslas paveiksle, teatras teatre, filmas filme arba romanas romane. Dėl dvigubo atskirų teksto atkarpų užkodavimo, tapatinamo su meniniu sąlygiškumu, pagrindinė teksto erdvė suvokiama kaip „reali“.<sup>82</sup>

Pasak G. Genette'o, perėjimas iš vieno naratyvinio lygmens į kitą iš principo gali būti pasiektas tik per pasakojimo aktą, t. y. įvedant į situaciją *žinojimą* apie kitą situaciją, pristatant šią kaip sąlyginę pirmosios atžvilgiu; bet koks kitoks perėjimas yra naratyvinių lygmenų pažeidimas, kuriantis keistumo efektą ir įvardijamas *metalepsės* terminu. Kitaip tariant, *metalepse* laikomas bet koks ekstradiegetinio pasakotojo ar pasakojimo adresato

81 Ten pat, p. 227-231.

82 Lotman, p. 222.

įsikišimas (įsibrovimas) į diegetinį universumą arba, atvirkščiai, diegetinių veikėjų – į ekstradiegetinį universumą (tas pats principas galioja ir kitiems lygmenims)<sup>83</sup>.

Pavyzdžiui, klasikinį metalepsės pavyzdį randame Julio Cortázar'o novelėje „Parkų begalybė“<sup>84</sup>, kurioje metadiegetinio lygmens veikėjas įsibrauna į diegetinio lygmens universumą. Trumpame (vos poros puslapių) tekste pasakojama apie žmogų, skaitantį romaną. Tekstas balansuoja tarp dviejų lygmenų: diegetinio – aplinkybių, supančių romano skaitytoją; ir metadiegetinio – romane aprašomų įvykių. Teksto pabaigoje vienas skaitomo romano herojų įžengia į savo antagonisto – kurį ruošiasi nužudyti – namus. Metadiegetinis ir diegetinis lygmenys susilieja, nes šis antagonistas – būsima auka – pasirodo besąs pats romano skaitytojas.

Vokiečių semiotikas Winfriedas Nöthas paskaitoje „Devynios semiotinės vaizdinės reprezentacijos dilemos“<sup>85</sup> kaip vieną iš dilemų pristatė vizualinės metalepsės sampratą. Remdamasis G. Genette'u, W. Nöthas naratyvinę metalepsę apibrėžė kaip priemonę (angl. *device*), kuria pasakotojas pakeičia savo vaidmenį, tapdamas savo paties sukurtos fikcinės istorijos dalyviu, kitaip tariant – kai jis yra vienu metu ir fikcinio personažo kūrėjas, ir pats sukurtasis personažas. Vaizdinę metalepsės sampratą W. Nöthas pasiūlė taikyti atvejams, kuriuose atvaizdo kūrėjas pats tampa viena iš savo sukurto atvaizdo figūrų; kitaip tariant, kai kūrėjas pats tampa savo kūriniumi.

Kaip pavyzdžius W. Nöthas pateikė M. C. Escherio litografiją *Piešiančios rankos* (vaizduojamos dvi rankos, piešiančios viena kitą, – taigi ta pati ranka yra ir piešinys, ir piešėjas) ir Saulo Steinbergo *Autoportretą*, kuriame vaizduojama figūra piešia pati save. Mes manytume (žinoma, neatmesdami W. Nötho siūlytų pavyzdžių), kad metalepsė paveiksluose gali pasireikšti įvairesnėmis formomis. Lygmenų pažeidimais sukuriama vizualūs paradokasai bus analizuojami trečioje šios disertacijos dalyje (skyriuje 3.2. *Vizualūs paradokasai: autoportretas kaip dilema žiūrovui*).

83 Genette, 1983, p. 234-235. Werneris Wolfas vėliau G. Genette'o apibrėžimą performuluoja, pritaikydamas jį bet kokioms (ne vien žodinėms) išraiškos formoms: tai dažniausiai intencionalus, paradoksalus (onto)logiškai skirtingų (sub)pasaulių arba galimų pasaulių reprezentacijoje egzistuojančių lygmenų pažeidimas arba supainiojimas. Werner Wolf, 2005, p. 91, cit iš: Erwin Feyersinger, „The Conceptual Integration Network of Metalepsis“, in: *Blending and the Study of Narrative: Approaches and Applications*, edited by Ralf Schneider and Marcus Hartner, Berlin, Boston, Mass.: De Gruyter, 2012, p. 173-174.

84 Julio Cortázar, „Parkų begalybė“, in: Julio Cortázar, *Žaidimas baigtas: apsakymai*, iš ispanų kalbos vertė Valdas V. Petrauskas, Vilnius: „Baltų lankų“ leidyba, 2011, p. 9-10.

85 Winfried Nöth, „Nine semiotic dilemmas of pictorial representation“, Plenary lecture at the 10<sup>th</sup> Congress of the International Association of Visual Semiotics AISV-IAVS 2012 „Contemporary Dilemmas of Visuality“, Buenos Aires, Argentina, 2012 09 08.

### 1.3.5 SAKYMAS IR PASAKOJIMO AKTAS

Kaip matome, G. Genette'o *ekstradiegetinio pasakojimo akto* samprata artima mūsų jau aptartai semiotinei *sakymo* sampratai<sup>86</sup>. Nijolė Keršytė, lygindama G. Genette'o naratologiją su A. J. Greimo naratyvine semiotika, pabrėžia semiotinio *sakymo* ir naratologinio *pasakojimo akto* skirtumus<sup>87</sup>: pirmiausia, *sakytojas* esąs tik numanoma instancija, o *pasakotojas* visada dalyvaujas pačiame tekste; ir, antra, *sakytojas* galįs būti bet kokių (žodinių ar nežodinių) tekstų produkuotojas, o *pasakotojas* esąs išimtinai verbalinė instancija. Negalėdami ginčytis su pastaruoju teiginiu (kaip jau minėjome, G. Genette'o teorija iš tiesų skirta žodiniams pasakojimams), vis dėl to manytume, jog tapybos analizei galima veiksmingai pritaikyti abi šias sąvokas, pasakotoją traktuojant kaip sakytojo įgaliotinį.

Tam tikrą problemą kelia tai, kad pačios *pasakojimo* bei *sakymo* sąvokos suponuoja verbalinį aktą, todėl jų taikymas vizualaus teksto analizei tegali būti metaforiškas. Lietuvių kalboje ši problema opesnė nei prancūzų ar anglų kalbose, nes lietuviškas *sakymo* terminas labiau susietas su žodžiu, nei prancūzų ir anglų terminai (pranc. *énonciation*, angl. *enunciation*), kilę iš lotyniško žodžio *enuntiatio*, ir reiškiantys veikiau *pareiškimą*.

Taigi tapybos atveju sakymą – kiekvieno (taip pat – tapyto) diskurso presuponuojamą jo atsiradimo (sukūrimo / produkavimo) situaciją – įsivaizduotume kaip tam tikrą *pareiškimą vaizdu*. Ši situacija netapatintina su *tapyimo* veiksmu, kaip kad, pavyzdžiui, žodinio teksto sakymo situacija netapatintina su *rašymo* veiksmu, bet su numanoma komunikacine struktūra, kurioje dalyvauja sakytojas ir sakymo adresatas. Vis dėlto patogumo ir aiškumo dėlei numanomą paveikslą sakytoją galime vadinti sakytoju-tapytoju.

Teoriškai atskirdami *sakytoją*, kaip visada tik numanomą instanciją, ir *pasakotoją* – kaip sakytojo įgaliotinį, tam tikru laipsniu pasirodantį pačiame tekste<sup>88</sup> (net jei tas pasirodymas apibrėžiamas tik kaip žiūros taško ar savo santykio su tekstu indikavimas), sakytume, jog tapyboje pasakotojas – ne tas, kuris numanomai „tapo“, bet tas, kuris numanomai „pasakoja“. Kitaip tariant, kalbėdami apie paveikslus kaip pasakojimus, ekstradiegetinio pasakotojo veiklą apibūdintume kaip numanomą *pasakojimą tapybinėmis priemonėmis*. Vadinasi, kiekvienas paveikslas presuponuoja jį produkuojantį sakytoją-

86 Pats G. Genette'as *pasakojimo akto* (angl. *narrating*) terminą laiko lygiagrečiu (paraleliniu) *sakymo aktui* (angl. *enunciating*). Genette, 1983, p. 213.

87 Keršytė, p. 128-129.

88 Greimas, Courtés, 1986, p. 242; Greimas, Courtés, 1979, p. 94, 242, 370; Keršytė, p. 120.

tapytoją, tačiau paveikslai, kuriuose esama pasakojimo, presuponuoja dar ir sakytojo-tapytojo įgaliotinį – pasakotoją.

Visa paveikslo kaip pasakojimo radimosi teorinė schema galėtų atrodyti maždaug taip:

Realus tapytojas (referentinė tikrovė, esanti už semiotinio tyrimo ribų)	
UŽTEKSTINIS LYGMUO	Sakytojas-tapytojas (visada tik numanoma tekstą produkuojanti instancija) Ekstradiegetinis pasakotojas (nepasirodantis paveiksle-pasakojime)
TEKSTINIS LYGMUO	Diegetinis pasakotojas (pasirodantis paveiksle-pasakojime) Metadiegetinis pasakotojas Meta-metadiegetinis pasakotojas ...

Pritaikę G. Genette'o pasakojimo lygmenų sampratą tapybai, matysime, jog ekstradiegetinis pasakojimo aktas, kaip ir sakymo lygmuo, pačiame paveiksle nepasirodo, bet tėra numanomas (ir gali būti atpažįstamas iš tam tikrų „pėdsakų“). Nors siekiant metodologinio tikslumo šios instancijos turėtų būti atskiriamos, tačiau praktikoje jos gerokai suartėja. Ieškodami pasakojimo mechanizmų, šioje disertacijoje dažniau kalbėsime apie (ekstradiegetinį) *pasakotoją* – užtekstinę instanciją, numanomai organizuojančią *paveikslą kaip pasakojimą*. Vartodami *sakytojo* terminą, omenyje turėsime bendresnę situaciją – paveikslo kaip tokio, kaip plastinės esaties ir figūratyvaus vaizdo (nesvarbu, pasakojančio kokią nors istoriją, ar ne) produkavimą.

## 2. ŽIŪROVO VAIDMUO Š. SAUKOS TAPYBOJE

### PASAKOJIMO ADRESATAS KAIP PASAKOJIMO DALYVIS

---

Šarūno Saukos tapybos pasakojimo strategijų analizę siūlytume pradėti nuo pasakojimo adresato. Šioje dalyje mums rūpės atskleisti, kokiomis priemonėmis Š. Saukos tapyboje kuriamas sakymo simuliakras, įtraukiantis žiūrovą į paveikslo struktūrą, koku būdu paveiksle nurodoma stebėtojo vieta, kokie vaidmenys jam suteikiami ir kaip jo dalyvavimas keičia patį vizualų pasakojimą.

#### 2.1 ŽVILGSNIAI IŠ PAVEIKSLO IR ŽIŪROVO VAIDMENYS

##### 2.1.1 ŽIŪROVAS – LĖMĖJAS

Pradėkime nuo paveikslo *Kelionė* (1 il.), kuriame sustabdytas momentas akivaizdžiai suponuoja judėjimą: žiūrovas suvokia, jog vaizduojama ne statiška, stovinti minia, bet keliaujanti, judanti iš dešiniojo viršutinio kampo („tolumos“) į kairę ir žemyn (iš pradžių žiūrovo link, ir tada lygiagrečiai paveikslo plokštumai, iš dešinės į kairę). Paveiksle vaizduojamo vyksmo žodinė išraiška būtų analogiška G. Genette'o pateikiamai minimalaus pasakojimo formulotei – „minia keliauja“ (plg. „aš einu“). Galime numanyti judėjimą, transformaciją – šios minimalios sąlygos patenkinimas leidžia mėginti išryškinti naratyvinio lygmens, organizuojančio paveikslą kaip pasakojimą, kontūrus. Nuo to ir pradėkime.

Remdamiesi gerai žinomu A. J. Greimo teiginiu, pažymėsime, jog vietos keitimas – tai figūratyvinė geidimo išraiška<sup>1</sup>. Kitaip tariant, keliavimas presuponuoja *norėjimo* modalumą, kuris apibūdina naratyvinį subjektą. Taigi keliaujanti minia naratyvinės gramatikos lygmenyje įgyja kolektyvinio subjekto (*kolektyviškumo* vertę sustiprina ne tik veiksmo bendrumas, bet ir pačių

1 Greimas, 1989, p. 339.



1. Šarūnas Sauka, *Kelionė*, 1992, dr., al., 100x120

individų figūratyvinis *vienodumas*) vaidmenį, o norėjimo modalumas aktualizuoja subjekto ir vertės objekto santykį – jungciją.

Kadangi galime numanyti esant erdvę, iš kurios eisena ateina (dešinėje), ir erdvę, į kurią eisena nueina (kairėje), paveiksle vaizduojamas momentas „išsiplečia“ panašiai kaip F. Thürlemanno analizuojamo Bellinio piešinio scena<sup>2</sup>. Tačiau šiuo atveju paveikslas neseka žinoma žodine istorija, nesiremia kanoninėmis keliaujančios minios vaizdavimo schemomis. Todėl čia (nei implicitiškai, nei eksplicitiškai) nėra atsakymo į klausimą, iš kur ar į kur keliauja vaizduojama eisena. Jos pradžios ir pabaigos taškai lieka užtekstiniais nežinomaisiais, kurių negalime įvardyti, bet kuriems gana lengvai galime priskirti naratyvines reikšmes. Dešinėje galime numatyti manipuliacijos pakopą (geidžiančio, keliaujančio, vertės objekto siekiančio kolektyvinio subjekto gimimą), kairėje – patį siekiamąjį vertės objektą (kelionės tikslą), kurio link juda minia.

2 Šį pavyzdį aptarėme skyriuje 1.2.3 *Numanoma transformacija*.

Toks interpretacinis žingsnis galėtų būti logiškas, tačiau šiuo atveju jis būtų pernelyg skubotas. Norint geriau suprasti naratyvinę šio paveikslo sąrangą, būtina įtraukti sakymo lygmenį, atsižvelgti į tai, koku būdu į paveikslo struktūrą įtraukiamas stebėtojas ir kaip žiūrovo dalyvavimas keičia sintaksinius santykius bei pačią pasakojamą istoriją.

Paveiksle vaizduojamos eisenos judėjimo kryptis (iš dešinės į kairę) yra priešinga įprastinei skaitymo kryptčiai, tad žiūrovas, pradėdamas skaityti paveikslą iš kairės, žvilgsniu keliauja paveikslo erdve priešpriešine eisenos judėjimui kryptimi ir paveikslo dešinėje patenka į akistatą su beveik tiesiai priešpriešiais ateinančia minia, veidais, atgręžtais beveik tiesiai į jį, matomais beveik *en face*. Bet net ir būdamas tiesiai priešais, žiūrovas gali stebėti eiseną pats likdamas nepastebėtas – minia nežiūri į žiūrintįjį, neužmezga su juo kontakto.

Tačiau žvilgsnis neišvengiamai užkliūva už šiek tiek kairiau paveikslo centro esančios keturpėsčio žmogaus figūros, kuri iš kitų išsiskiria ne tik plastiškai (blyškesnis tonas, horizontaliai orientuota forma) bei figūratyviai (keturpėsčia, o ne klūpanti kūno poza), bet ir savo atliekama naratyvine funkcija. Kai visos keliaujančios figūros žiūri į priekį (priešais save – eisenos judėjimo kryptimi), keturpėsčias žmogus, nepasukdamas galvos (ji matoma tokiu pat rakursu kaip ir kitų greta esančių figūrų), yra pakreipęs žvilgsnį taip, jog susiduria su paveikslo žiūrovo žvilgsniu. Pasak E. Landowskio, „žiūrėti į kitą – tai jau sąveikauti, matyti – tai jau veikti“<sup>3</sup>, taigi žvilgsnį galime laikyti aktyviu ir sąmoningu į mus nukreiptu šios figūros veiksmu. Šiuo žvilgsniu peržengiama riba, skirianti paveikslo ir suvokėjo erdves. Suvokėjas tampa kreipinio adresatu ir yra įtraukiamas į paveikslo universumą: kažkas vis dėlto mus mato, vadinasi – pripažįsta mus esant, mums patiems patvirtina mūsų buvimą.

Tačiau šį žvilgsnį beveik galėtume pavadinti nebyliu. Jis mums nieko nebando pasakyti, neteigia, nerodo, nesistebi, nekviečia prisijungti, jo nepapildo joks gestas (todėl šio žvilgsnio negalėtume suprasti kaip manipuliacijos). Žiūrinčiojo veido išraiška – tokia pat, kaip ir kitų figūrų, joje negalime perskaityti jokių emocijų. Jis neatrodo *nustebęs* mus matydamas (todėl akivaizdu, kad nesame atsitiktinis, netikėtas scenos liudininkas), tačiau paveiksle negalime išskaityti jokio mums (žiūrovui) priskiriamo teminio vaidmens. Tokį kreipinį galėtume suprasti kaip vertinančiojo (epistemi-

3 Landowski, 2007, p. 56.

nio) lėmėjo paiešką: žiūrovas kviečiamas vertinti subjekto atliktį, dalyvauti sankcijoje.

Žvilgsnio reikšmę patikslina šios figūros padėtis kitų figūrų atžvilgiu. Galvos rakursu, veido bruožais, išraiška, galiausiai – atliekamu veiksmu – ši figūra aiškiai yra kolektyvinio subjekto dalis – eisenos dalyvis. Tačiau kūno poza, dydžiu bei spalviniu tonu ji tampa destruktviu, išsišokančiu minios elementu, destabilizuojančiu, suardančiu darniai išsirikiavusias eisenos figūrų gretas, sukuriančiu pertrūkį nenutrūkstamoje grandinėje. Tokia dviprasmiška padėtis – tapatumas ir skirtingumas – leidžia daryti išvadą, jog besikreipdama į žiūrovą ši figūra atlieka dvigubą judesį: ji kreipiasi, viena vertus, kaip kolektyvinio atlikėjo įgaliotinis ir, antra vertus, kaip individualus subjektas.

Teisiančiojo lėmėjo dalyvavimas presuponuoja jau įgyvendintą naratyvinę programą ir leidžia geriau suprasti paveikslo reikšmes organizuojantį naratyvinį pagrindą, kurio kontūrus dabar galime patikslinti: ne už paveikslo ribų esantis nežinomas tikslas, bet pats vietos keitimas, dalyvavimas eisenoje, kitaip tariant – kolektyvinis veiksmas, yra laikytinas keliaujančios minios vertės objektu. Nebelieka klausimo, iš kur ar į kur juda eisena, iškeliamas paties (betikslis) judėjimo vertė.

Tuo metu individualus atlikėjas-subjektas pasirodo kaip turintis individualią programą, susijusią su jo kuriamu pertrūkiu, neatitikimu sistemai, kolektyviniam elgesiui, visuomenės normoms. Naratyviniame paveikslo reikšmių organizacijos lygmenyje suvokėjo – episteminio lėmėjo – vertinimui pateikiamos dvi susikertančios (ar susipinančios) naratyvinės programos.

*Kelionę* galėtume pavadinti „grynuoju“ tokiu būdu žiūrovą įtraukiančio paveikslo tipu. Vaizduojama scena nėra apkrauta daugybe skirtingų akį traukiančių detalių ir todėl leidžia sukonzentruoti dėmesį į pagrindinių figūrų ir suvokėjo santykį. Tačiau skirtingų variacijų, kuomet viena ar kelios keliaujančios, eisenoje dalyvaujančios figūros kreipiasi žvilgsniu į žiūrovą, Š. Saukos tapyboje yra daugiau.



2. Šarūnas Sauka, *Kelias*, 1988-1989, dr., al., 110x180

Pavyzdžiui, paveiksle *Kelias* (2 il.) klūpanti ir numanomai keliaujanti minia heterogeniška, eiseną sudarančios figūros kur kas labiau individualizuotos, besiskiriančios tarpusavyje figūratyviai ir plastiškai (veido bruožais, kūno spalva, rakursais, apranga, įvairiais atributais, ir t. t.), kolektyviniu subjektu jas daro vien įsitraukimas į bendrą veiksmą.

Čia svarbius reikšminius niuansus įveda aiškiai išreikšta stebėtojo pozicija. Pirmiausia, horizontalus paveikslo formatas leidžia matyti plačią į šalis – žiūrovui atveriamas panoraminis vaizdas. Be to, visą sceną matome iš viršaus: arčiausiai žiūrovo esančios figūros nukertamos apatiniu paveikslo kraštu (apatiniame dešiniajame paveikslo kampe esančios figūros matomos tik iki pusės), tokiu būdu išplečiant eisenos ribas ne tik į šonus, bet ir apačioje, šiapus paveikslo numanomai prasitęsiančioje erdvėje, stebėtojui po kojomis. Jau vien tokia pozicija – *aukščiau* – priskiria žiūrovui tam tikrą galią.

Galiausiai – stebėtojui paskirti mažiausiai du žiūros taškai. Vieną jų suponuoja erdvės sąranga: kaip jau minėjome, sceną matome iš viršaus, tiksliau – esame tiesiai priešais kairiajame viršutiniame paveikslo kampe ant pjedestalo stovintį kelmą (tokią padėtį nurodo pjedestalo, laiptų, duobės perspektyvinės linijos). Antrąją stebėtojo padėtį nurodo keli eisenos dalyviai (priešingai nei *Kelionėje*, niekuo ypatingai neišsiskiriantys iš kitų), sudarantys įspūdį, jog žiūri mums į akis: jų žvilgsniai yra nukreipti į dešinę, tarsi mūsų – stebėtojo – padėtis būtų viršum trijų dešiniajame apatiniame kampe išdės-

tytų (paveikslo kraštu nukirstų) figūrų. Tokį žvilgsnį – stebintį iš viršaus ir iš kelių taškų vienu metu – galėtume apibūdinti kaip „dievišką“: žiūrovas tampa tematizuotu lėmėju.

Prisimindami, jog sakymo aktantai gali įgyti kelis aktantinius vaidmenis, galime daryti išvadą, jog šiuo atveju (ir *Kelyje*, ir *Kelionėje*) aktualizuojamas sakymo adresato kaip episteminio lėmėjo aktantinis vaidmuo: žiūrovas skatinamas *vertinti*. Tačiau ką būtent? Čia atsiskleidžia polemėnis matmuo.

Tiesioginis pasakymo figūrų kreipinys (aktyvus veiksmas) neleidžia žiūrovui būti nesuinteresuotu stebėtoju, vertinančiu sukonstruoto pasakymo reikšmes „iš šalies“: įtraukdamos žiūrovą į paties pasakymo universumą, jos kuria *asmenišką santykį*. Tačiau žiūrovo vertinimui į jį besikreipianti figūra pateikia ne tik savo pačios veiksmus, bet ir visą situaciją, kurioje ji dalyvauja. Kitaip tariant – patį ekstradiegetinio pasakotojo konstruojamą pasakojimą. Susikerta dvi vertybinės sistemos: pasakotojo, kuris yra atsakingas už tai, kokius veiksmus atlieka, kokioje padėtyje yra paveikslo figūros, ir diegetinių figūrų, atliekančių joms paskirtus veiksmus, esančių joms paskirtoje padėtyje, bet įgyjančių subjektiškumą ir savo padėtį kvestionuojančių.

### 2.1.2 ŽIŪROVAS – LIUDININKAS

Kitoks vaidmuo žiūrovui priskiriamas paveiksle *Atšilimas* (3 il.). Priklaupto vyro figūros gestas (dešinė ranka, pridėta prie kairėje krūtinės pusėje šviečiančio ploto, atpažįstamo kaip *širdis*) įgyja reiškiama *širdingumo*, *nuoširdumo* vertę. Kita ranka, laikanti tegu ir neįprastą tokioje situacijoje objektą, ištiesta į priekį, atpažįstama kaip *duodanti*, *teikianti*. Taip išdėstytoms figūroms žiūrovas lengvai priskiria tradicinį pasakojimą: priklaupęs vyras teikia dovaną priešais stovinčiai moteriai (tai galėtų būti „piršlybos“, „meilės prisipažinimas“, biblinio Ievos ir Adomo vaizdinio transformacija).

Tačiau atkreipę dėmesį į šių figūrų kūno padėtis bei žvilgsnių trajektorijas, matome, jog santykis tarp jų kitoks, tiksliau – jog tarp jų visai nėra santykio. Priklaupęs vyras ir stovinti moteris nėra tiesiai vienas priešais kitą, jie abu pusiau pasisukę į žiūrovą, jų žvilgsniai susikryžiuoja, bet nesusiduria.

Vyras, atrodo, nepastebi nei jį stebinčio žiūrovo, nei greta stovinčios moters. Jo žvilgsnis nukreiptas tiesiai prieš save – į erdvę, esančią už paveikslo ribų, dešiniau suvokėjo – būtent ten turėtų būti numanomas adresatas, kuriam skirtas „širdingas gestas“. Nežinomo adresato, kuriam bus įteikta dovana (nupeštas begalvis viščiukas), buvimą rodo ne vien vyro figūros gestas ir žvilgsnio

kryptis, bet ir erdvės sąranga. Tolumoje matomas peizažas suponuoja veiksmą vykstant ant kalno. Dešiniajame apatiniame paveikslo kampe, tiesiai priešais priklaupusį vyrą, matome žemyn besileidžiančius laiptus, suteikiančius *kompetenciją* nežinomam scenos dalyviui pakilti iš už paveikslo ribų.

Padėtis, iš kurios vaizduojamą sceną stebi žiūrovas, – tame pačiame lygmenyje kaip ir abiejų diegetinių figūrų: ant kalno, gal kiek kairiau paveikslo centro. Nuo šviesos, krintančios iš kairės, žiūrovo erdvę šiek tiek užstoja statmena uola, nukirsta paveikslo kraštu. Tačiau nei uola, nei šešėlis nepaslepia žiūrovo nuo jo stebimos scenos, nesuteikia jam galimybės likti nematomam. Ir vis dėlto – galime būti tikri, jog klūpantis vyras, esantis arčiausiai mūsų, mūsų nemato. Kontaktą su žiūrovu užmezga moters figūra – jos žvilgsnis nukreiptas tiesiai suvokėjui į akis. Moters padėtis tokia pat kaip žiūrovo – tai yra padėtis stebėtojo, į kurį stebimas objektas nekreipia dėmesio, kurį ignoruoja ar kurio tiesiog nepastebi, kad ir kaip arti šis būtų. Taigi priklaupęs vyras stebimas iš dviejų pusių: moters iš kairės ir žiūrovo iš dešinės.

Žiūrėdama į žiūrovą, moteris patvirtina jo dalyvavimą scenoje. Tuo pat metu žiūrovas patvirtina jos pačios dalyvavimą: jis vienintelis ją mato, užmezga su ja ryšį, priima jos kvietimą stebėti kartu. Jos gestas – rankomis pridengtas veidas – išreiškia nuostabą, sutrikimą, tarsi ji būtų įvykio, kurio nederėtų matyti, liudininkė. Žiūrėdama į žiūrovą – kitą šio įvykio liudininką – ji ir jam sugestionuoja galimą reakciją į stebimą sceną ir tampa savotišku sąjungininku, suokalbinku (ar net antrininku)<sup>4</sup>. Tačiau įvykis, kurį stebime, dar neįvyko, esame liudininkai to, kas numanomai dar tik nutiks. Paslapyje, *neprieinamumo* pozicijoje, lieka vienas iš būsimo stebimo įvykio dalyvių – tas, kuris turėtų pakilti laiptais.

Žemyn už paveikslo ribų besileidžiantys laiptai Š. Saukos tapyboje beveik visada yra skirti *kažkam kitam*, kažkam, ko negalime matyti, kas numanomai yra šiapus paveikslo, bet ne pačiam žiūrovui. Laiptų padėtis dažniausiai yra paveikslo kampe, jie neišryškinami, neakcentuojami, kartais net ne iš karto pastebimi (kaip ir *Atšilimo* atveju). Tačiau juos pastebėjus darosi akivaizdu, jog jie įtraukia į paveikslą *kitą erdvę*, sukuria įtrūkimą, per kurį į paveikslą galima patekti iš kitur. Šis *kitur* – tai paradoksali erdvė, kuri, nors yra šiapus paveikslo, žiūrovui lieka nepasiekiami ir nepažini. Tokius laiptus

4 Italų semiotikas Omaras Calabrese, komentuodamas XV a. autoportretus, nurodo, kad daugeliu atvejų religinėse scenose dalyvaujantis dailininko atvaizdas atlieka komentatoriaus funkciją, kurią aptaria Leonas Battista Albertis: t. y. kas nors paveiksle, kas „nurodo mums, kas tenais vyksta; arba moją ranka, idant pažiūrėtume, arba grasina piktu veidu ir blyksinčiomis akimis, kad niekas nedrįstų prieiti artyn, arba rodo tenais pavojingą ar nuostabų dalyką; arba kviečia verkti ar juoktis drauge su jais“ (Leon Battista Alberti, *On Painting*). Cit. iš Calabrese, p. 68-70. Kaip tik tokią funkciją *Atšilime* atlieka juodos moters figūra. Taip pat žr. Marin, 1995.





3. Šarūnas Sauka, *Atšilimas*, 1991, dr., al., 200x120

matome paveiksluose *Vaikiška liga* (1986), *Iškyla užmiestyje* (1986), *Pasimatyimas* (1992), *Autoportretas Nr. 6* (1987).

Šiuo požiūriu išskirtinis atvejis – 1988 m. paveikslas *Portretas* (4 il.), kuriame laiptai leidžiasi žemyn tiesiai priešais žiūrovą, paveikslo centre. Tokia laiptų, kurių matome vos dvi viršutines pakopas, padėtis, atrodo, turėtų būti susijusi su stebėtojo pozicija. Labiausiai tikėtina, jog žiūrovui būtų numatyta galimybė užlipti šiais laiptais iki vaizduojamos scenos, jog jo pozicija – žemiau, ten, kur leidžiasi laiptai.

Tačiau stebėdami paveikslą esame tame pačiame lygmenyje, kaip ir priešais mus, ant viršutinės laiptų pakopos, stovintis vyras – jo veidą matome tiesiai iš priekio, o kojas (ir laiptus) – iš viršaus. Laiptai leidžiasi žemyn priešais mus ir mums po kojomis, sukurdami pertrūkį (prarają) tarp paveikslo ir mūsų erdvės.

Tokia padėtis suponuoatų, jog stebėtojas neturi virtualaus kūno, t. y. kad jis nedalyvauja scenoje kaip numanoma (kūniška) figūra, o tėra grynas žvilgsnis, kybantis erdvėje priešais paveikslą, kitaip tariant, – kad žiūrovas į paveikslo erdvę neištraukiamas. Tai patvirtintų ir pasakymo figūrų elgesys – vienintelio į mus atsukto veido žvilgsnis nepagaunamas, nesame tikri, ar jis mus mato (dešine akimi lyg žiūri į mus, bet kairiosios žvilgsnis nuslysta kažkur mums virš galvos).

Tačiau čia, kitaip nei *Atšilime*, niekas, išskyrus šiuos laiptus, nekuria erdvinės priešpriešos aukštai–žemai, kuri leistų numanyti veiksmą vykstant kur nors aukštumoje, ant kalno. Greičiau priešingai – žemė atrodo lygi (besitęsianti horizontaliai mūsų link tiek kairėje, tiek dešinėje paveikslo pusėse), perspektyviškai artėjanti prie žiūrovo: „artyn“, o ne „žemyn“. Tik šalia laiptų galėtume įžvelgti patamsėjimą, suponuojantį leidimąsi žemyn. Tai kuria įspūdį, jog laiptai veda ne *žemyn nuo kalno*, bet *žemyn į duobę*.

Numanoma *duobės* figūra vėl gražina stebėtojui kūną – galime stovėti tame pačiame lygmenyje, kaip ir priešais mus stovinti vyro figūra, jei horizontalus pagrindas – „žemė“ – išlaiko tolydumą šiapus paveikslo, jei vyrą nuo mūsų skiria ne nuo kalno viršaus žemyn besileidžiantis šlaitas (praraja), o tik duobė, jei mes numanomai stovime ant kito šios duobės krašto.

Laiptai tokiu atveju ne atveria galimybę *pakilti* į aukščiau esančią paveikslo erdvę (kalną), bet greičiau numato priešingą kryptį – *leisti* iš paveikslo, nuo žemės paviršiaus žemyn, gilyn (į požemį, į kapą). Neteigsime, jog tai – vienintelė galima interpretacija, jog paveikslas užkerta kelią kitokiems erdvės perskaitymams. Tačiau duobės atpažinimas aktualizuoja mirties izotopiją, į



4. Šarūnas Sauka, *Portretas*, 1988, dr., al., 164x150

kurią įsijungia yrantis kūnas, antrame plane klūpantys žmonės, grėsmingą atmosferą kurianti paveikslo gilumoje išvelgiama audra (plastinėmis priemonėmis kuriamas audros išpūdis).

Kaip ir *Atšilime*, laiptai suteikia *kompetenciją*, bet atlikties (kad ir kokia ji būtų) fazė tėra numanoma, laukiama, tikėtina. Žiūrovas tampa liudininku įvykio, kuris tuoj turi įvykti. *Atšilime* tai buvo numanomas nežinomo atlikėjo pakilimas laiptais iš už paveikslo erdvės ribų. *Portrete* – tai numanomas tiesiai prieš mus stovinčio vyro (jis atrodo susikaupęs, ramus, *pasirengęs*) leidimasis laiptais žemyn.

### 2.1.3 ŽIŪROVAS – BUDELIS

Kitokioje padėtyje žiūrovas atsiduria priešais paveikslus, kuriuose *įvykis*, kurio liudininku jis tampa, nėra numanomas kaip *turintis įvykti*, bet greičiau kaip *jau įvykęs*. Konkrečiai – kai tampame kokio nors paveiksle vaizduojamo žiaurumo akto liudininkai.

Paveiksle *Įkyrios mintys* (5 il.) susitinkame su dviem figūrom, kurios abi žiūri tiesiai į žiūrovą, įtraukdamos šį į paveikslo universumą. Sceną apšviečia, atrodo, atsitiktinis šviesos spindulys. Krintantis įkypai iš kairės pusės, daugmaž lygiagrečiai paveikslo plokštumai, jis apšviečia tik dešinę, arčiau žiūrovo esantį, sėdinčios figūros šoną: galva lieka prietemoje. Tuo metu gulinti figūra apšviesta beveik visa – tik kojos nepatenka į apšviestą plotą.

Tankus miškas kuria ankštos erdvės įspūdį: erdvės, neturinčios ribų, numanomai besitęsiančios ir į paveikslo gilumą, ir tolyn į abi puses už paveikslo ribų, ir šiapus paveikslo mums (žiūrovui) už nugaros. Žiūrovas atsiduria nedidelėje miško aikštelėje kartu su dviem pasakymo subjektais: paveikslo kompozicija numato stebėtoją esant toje pačioje erdvėje, įkypai krintantis šviesos spindulys „išlenda“ iš paveikslo – artimasis apšviesto žemės ploto kampas numanomai prasitęsia žiūrovo erdvėje, tiesiai mums po kojomis. Pasitelkiama įjungimo operacija (abi figūros žiūri tiesiai į žiūrovą) steigia erdvinę priešpriešą, kurioje įjungta erdve „čia“ tampa bendra dviejų žiūrovui matomų figūrų ir joms matomo žiūrovo erdvė; tuo metu „ten“ – neįžengiamas, tankus ir paslaptingas miškas.

Šviesa įsteigia tam tikrą hierarchiją – nors visi trys scenos dalyviai (sėdintis, gulintis ir stebėtojas) mato vienas kitą, tačiau tas, kuris yra šviesos centre, tarsi scenoje, atsiduria stebimojo objekto padėtyje. Tą pačią hierarchiją patvirtina ir topologinis išdėstymas *viršuje–apačioje*: sėdinti figūra ir žiūrovas yra *aukščiau* gulinčiojo.

Iš gulinčiojo kūno styrantys strypai šį hierarchinį santykį dar labiau sustiprina, guliniai figūrai suteikdami *aukos* vaidmenį. Figūratyviai galime atpažinti šv. Sebastijono motyvą, kuris, pasak tyrinėtojų, visada kelia stebėtojo atsakomybės žudymo akte klausimą<sup>5</sup>. Iš tiesų, šį klausimą kelia ir tarp žiūrovo bei paveikslo subjektų kuriamas žvilgsnio santykis.

Analizuodami *tik* pasakymo figūrų tarpusavio santykį, budelio ir aukos vaidmenis galėtume paskirstyti joms: aukos buvimas suponuoja (per

5 Jean Paris, *L'espace et le regard*, 1965, cit. iš: Fontanille, 1989, p. 95-97.

5. Šarūnas Sauka, *Įkyrios mintys*, 1991, dr., al., 130x130

priešpriešą) kitą scenos dalyvį galimai esant budelį<sup>6</sup>. Paveikslas pavadinimas sutelkia dėmesį į aplink sėdinčio vyro galvą skraidančius sparnuotus raudonus antropomorfinio pavidalo padarus. Šie padarai figūratyviai supanašėja su vabzdžiais, musėmis, įkyriai besisukančiomis aplink veidą. Topologinis galvos ir sparnuotų būtybių sugretinimas (*mintys*) bei figūratyviai kuriama vabzdžių, musių izotopija (*įkyrumas*) būtent šioms figūroms suteikia *įkyrių minčių* teminę vertę. *Įkyrios mintys* leidžia asociatyviai susieti sėdinčiojo figūrą su numanomu *smaigstymo* veiksmu (tokios hipotezės galimybę patvir-

6 Tojana Račiūnaitė, apibendrintai kalbėdama apie Š. Saukos tapomą kankinystę, siūlo būtent tokį požiūrį: „Saukos [...] „kankiniai“ – tai jie patys „save nukankinę“. Tojana Račiūnaitė, „Apie kankinystę“, *Šiaurės Atėnai*, 1995 12 23, p. 6.

tina ir šiek tiek palinkusi jo kūno poza bei kairė ranka, prietemoje ištiesta tiesiai virš gulinčiojo).

Tačiau žiūrovo atžvilgiu svarbu tai, kad abi šios figūros – *auka* ir galimas *budelis* – žiūri į jį. Žiūrovas tematiškai bei topologiškai (hierarchiškai) paveiklo universume prigretinamas sėdinčiajam: į gulintįjį jis žiūri *iš viršaus* kaip į *kitai* (miško) erdvei priklausantį padarą: plastinėmis savybėmis gulintysis susiejamas su medžiais, o figūratyviai (keturpėsčias, nuogas, žvėries kailį primenančiu odos raštu, gulintis ant nugaros ir į viršų iškėlęs neproporcingai trumpas galūnes) jis supanašėja su *gyvūnu*. Tokia padėtis priskiria žiūrovui mažų mažiausiai *nebylų pritarimą* tam, kas įvyko scenoje.

Be to, matome, jog dalis strypų iš kūno kyšo į viršų, o dalis – žiūrovo erdvės link (nors ir ne visai tiesiai į mus). J. Fontanille, analizuodamas dvi – Andrea Mantegna'os ir Antonello da Messina'os – šv. Sebastijono temos interpretacijas, pažymi, jog pirmuoju atveju strėlių kryptis nesieja aukos su stebėtoju, o antruoju – aiškiai nurodo, jog strėlė paleista tiksliai iš tos pozicijos, kurioje yra žiūrovas<sup>7</sup>. Š. Saukos paveiksle matome, jog „strėlės“ nurodo abu galimus smaigstytojus.

Pamažu aiškėja, kad žiūrovo ir sėdinčiojo figūros gali būti *sukeičiamos* tarpusavyje: abiejų veidai yra prietemoje, abu stebi vienas kitą; gulinčiojo atžvilgiu abu yra *prie* jo ir jį mato *iš aukščiau*; abu (priešingai nei gulintysis) nepriklauso miško erdvei; iš gulinčiojo kūno kyšantys strypai-strėlės styro į abi puses.

Grįžkime prie pavadinimo, sufleruojančio paveiklo skaitymo strategiją, ar tiksliau – jo akcentus. Tampa nebeaišku, ar *įkyrios mintys*, besisukančios sėdinčiajam aplink galvą, verčia šį užimti budelio vaidmenį (smaigstyti gulintį kūną), ar, priešingai, kužda jam (niekuo dėtam), jog budelis – tai tas, kuris stovi priešais (t. y. žiūrovas). Šis – atsakomybės – klausimas paliekamas pačiam žiūrovui.

Pažiūrėkime į paveikslą, kuriame žiūrovas nėra priverstas taip tiesiogiai dalyvauti scenoje, t. y. jam suteikta stebėtojo pozicija leidžia stebėti įvykį iš toliau: *Žmogžudystė restorane* (6 il.). Priešingai nei paveiksle *Įkyrios mintys*, čia erdvė plati ir atvira, stebėtojui suteiktas platus regėjimo laukas ir gerokai didesnis atstumas nuo vaizduojamos scenos. Visas paveiklo veiksmas koncentruojamas aplink centrinę figūrą, kuriai vienareikšmiškai priskiriamas *aukos* ir netgi *kankinio* (šventumą nurodantis auksinis nimbas) vaidmuo.

7 Fontanille, 1989, p. 95-97.



6. Šarūnas Sauka, *Žmogžudystė restorane*, 1999-2000, dr., al., 200x300

Budelis šiuo atveju paveiksle indikuojamas taip pat gana vienareikšmiškai – galėtume jį įvardyti kolektyviniu subjektu *moterys*. Vienintelis nerimą keliantis dalykas šioje scenoje yra tai, jog *auka* – ramia veido išraiška, niekaip nereaguojanti į kolektyvinio „budelio“ veiksmus – žiūri tiesiai mums į akis (7 il.). Toks aukos žvilgsnis žiūrovą modalizuoja kaip *negalintį pasigailėti*. Dar daugiau – išskirtinė stebėtojo padėtis kitų pasakojimo dalyvių atžvilgiu suteikia jam ir išskirtinę atsakomybę. Net jei mums nebandoma priskirti budelio vaidmens, jaučiame tą patį paveiklo mums primetamą *nebylų pritarimą*, aukos akyse tampame *tuo, kuris pasmerkia*.

7. Šarūnas Sauka, *Žmogžudystė restorane* (fragmentas)

## 2.2 ERDVINĖ MANIPULIACIJA

### 2.2.1 NORĖTI STEBĖTI

Grižkime prie mūsų jau šiek tiek aptartos laiptų figūros. Ypatingas statusas laiptų figūrai suteikiamas gerai žinomame Š. Saukos paveiksle *Laiptai* (8 il.).

Čia laiptai užima beveik pusę paveikslo ploto ir dalija paveikslą į dvi erdves: artimesniąją, *tuščią* (t. y. laiptų erdvę) ir tolimesniąją, *pilną* (t. y. minios erdvę). Tolimesnėje erdvėje koncentruojamas veiksmas (artimesnėje *nieko nevyksta*) – nors dauguma atlikėjų pabrėžtinai statiški, nejudrūs, abejingi, kartu sudaromas išpūdis, jog *vyksta kažkas svarbaus*, minia įsitraukusi į paslaptinę *ritualą*.

Matome, kad statiški, nejudrūs yra tik tie, kurie stovi išsirikiavę laiptų viršuje arba apačioje (išskyrus du pasilenkusius vyrus paveikslo kairėje, kuriuos aptarsime kiek vėliau). Kaip ir *Kelionėje*, viena figūra plastiškai (kitoks spalvinis tonas), figūratyviai (iškėlus rankas, pasisukusi į priešingą pusę) ir naratyviškai (kitų figūrų pakelta į viršų) išsiskiria iš kitų. Aplink šią figūrą vyksta judėjimas – perėjimas iš apačios į viršų. Judėjimas pavaizduotas probėkšmiai, fragmentiškai, bet įtaigiai: aplink keliamo vyro figūrą išsidėsčiusių kūnų padėtys pakrypusios, pasvirusios, nestabilios, sumišusios vienos su kitomis, vienos kitas remiančios.

Keliamojo pozicija dviprasmiška. Viena vertus, jo topologinė padėtis (*aukščiau* už kitus) nurodo hierarchiškai aukštesnį statusą, o gestas gali būti suprastas kaip įtikinėjimo veiksmas – kalbėjimas tiems, kurie išsirikiavę *žemiau* (numanant, jog ta pati minia tęsiasi už paveikslo ribų priešais kalbantįjį), siekis būti įtaigiam, įtikinti, valdyti, kontroliuoti minią (galėtume jam priskirti *oratoriaus* vaidmenį). Būdamas aukščiau minios ir siekiantis ją įtikinti ar kontroliuoti, jis įgytų lėmėjo statusą.

Antra vertus, jo žvilgsnis – nukreiptas į viršų, dangaus erdvę, o ne į apačioje išsirikiavusią minią – nurodo kreipimąsi į kažką, ko mes nematome, kažką, esantį dar aukščiau, už paveikslo ribų. Pačiame viršuje, minios kulminaciniame taške, matome susikryžiuojančius skersinius. Įsižiūrėję į aplink jį išsidėsčiusių figūrų kūnų padėtis, suvokiame, jog kryptis, kuria keliamas „oratorius“, yra šių skersinių link. Šis pastebėjimas kreipia interpretaciją visai kita linkme, išryškėja *aukujimo*, *nukryžiovimo* izotopija, kurioje žvilgsnis į



8. Šarūnas Sauka, *Liptai*, 1989, dr., al., 160x130

viršų ir gestas nurodo kreipimąsi ne į apačioje išsirikiavusią minią, bet veikia į lėmėją viršuje.

Ypatingo dėmesio verta kairiajame paveikslo krašte vaizduojama scena – trijų figūrų (mergaitės ir dviejų pasilenkusių vyrų) grupė. Ši scena ne tik yra svarbus paveikslo reikšminis elementas, bet ir suteikia papildomų įžvalgų teoriniam vaizdo naratyvumo prielaidų apibrėžimui. Prisimindami Svetlanos

Alpers deskriptyvumo–naratyvumo skirtį<sup>8</sup>, mergaitės figūrą galime įvardyti kaip deskriptyvų elementą: tai statiška vertikali figūra, vaizduojama sustingusia, fiksuota poza, žiūrovui matoma visu ūgiu (trimis ketvirčiais iš nugaros ir šono), tačiau veidas nerodomas, stovima kūno padėtis ir per alkūnę sulenkta ranka nesuponuoja veiksmo ar judesio, jausmų ar emocijų.

Visiškai priešingai konstruojamos pasilenkusių vyrų figūros. Nors jos abi žiūrovui matomos tik fragmentiškai (galva, pečiai, rankos), tačiau to užtenka naratyvumui pabrėžti: kūnų poza dinamiška, veidai pasukti taip, jog žiūrovui gerai matoma išraiška ir žvilgsnio kryptis, rankų padėtis aiškiai atpažįstama kaip gestas.

Šioje scenoje neturime numatyti sustabdyto momento tąsos, transformacijos (pavyzdžiui, kūno padėties pasikeitimo) ar judėjimo, kad būtų galima kalbėti apie naratyvumą. Apatinės, arčiau mergaitės esančios, vyro figūros žvilgsnis ir gestas įvaizdina *kvietimą* ir suponuoja naratyvinės manipuliacijos pakopą – bandymą įteigti adresatui tam tikrą vertės objektą, verčių sistemą. Žvilgsnis, nukreiptas į mergaitę, nurodo manipuliacijos adresatą. Gestu siūloma naratyvinė programa: kairės rankos mostu nurodoma kryptis (paveikslo gilumoje stovinčių figūrų link), dešinė ranka „uždaromas“ kelias į priešingą pusę, skatinant rinktis siūlomą kryptį. Antroji vyro figūra, besilenkianti mergaitės link, priešingai, siūlomą kryptį nurodo žvilgsniu. Tokiu būdu mergaitėi – individualiam atlikėjui – siūloma konjunkcija su nuasmenintu kolektyviniu atlikėju: prisijungimas prie minios.

Čia galime prisiminti, kaip gesto funkciją aptaria Louis'as Marinas, analizuodamas Caravaggio paveikslą *Lozoriaus prisikėlimas*. Trumpoje analizėje<sup>9</sup> aptardamas plastinę ir struktūrinę paveikslo sintagmatiką bei santykį (gestų ir žvilgsnių sistemą) tarp pagrindinių jo figūrų, L. Marinas teigia, jog parodomasis (angl. *pointing*) Kristaus figūros gestas nesuponuoja diachronijos, o greičiau „nulinį laikiškumą“, t. y. vienintelį konkretų momentą, rodomą paveiksle. Tačiau Kristaus gestas, pasak L. Marino, postuluoja „kažką“ duodamas nurodymą, kuris neturi turinio, jis nesako „padaryk tai“, bet tik – „tai“ (*hoc*). Tokiai išvadai svarbus santykis tarp aptariamų figūros gesto ir žvilgsnio – pasak analizės autoriaus, šiame paveiksle Kristus tėra *tik* rodanti ranka, jo žvilgsnis nematomas, neutralizuotas šešėliais.

Š. Saukos *Laiptuose* parodomasis gestas, priešingai, įgyja turinį, jis nesako „tai“, bet būtent „daryk tai“ (net jei negalime tiksliai ir nedviprasmiškai

8 Žr. skyrių 1.2.3 *Numanoma transformacija*.

9 Marin, 1995, p. 165-169.



įvardyti, ką būtent) kaip tik dėl to, jog šis gestas papildomas besikreipiančio žvilgsnio, nurodančio adresatą. Toks gesto ir žvilgsnio derinys yra kvietimas, paliepiamas, nurodymas, taigi šia prasme galime kalbėti apie tam tikrą kryptingumą laike, nuorodą į „ateitį“, kuri neleidžia teigti, jog vaizduojama scena sustingusi, uždaryta vieninteliame momente, „nuliniame laikiškume“.

Tačiau kitaip negu *Kelionėje* ar kituose paveiksluose, kuriuose numanomas judėjimas – konkreti ir nedviprasmiška momento tąsa, – *Laiptuose* aptinkamas kryptingumas veikia tik kaip galimybės atvėrimas, jis suponuoja ne transformaciją, bet transformacijos galimybę (galime numatyti dvi alternatyvas: subjektas priima jam siūlomą naratyvinę programą ir numanomoje atlikties fazėje įvyksta konjunkcija, arba ne). Šioje situacijoje naratyvinę sintaksę nurodo ne numanomas judėjimas, bet aktyvus, intencionalus santykis tarp figūrų-aktantų.

Abi mūsų aptartos mizanscenos išryškina ypatingą laiptų figūros statusą. Iki šiol mergaitei skirtą gestą apibūdinome kaip *kvietimą*, tačiau lygiai taip pat jame atpažįstame *draudimo* elementus: reikia pasitraukti į *ten*, nes draudžiama būti *čia* – šalia laiptų. Taigi mergaitei nurodoma kryptis numato ne tik galimą konjunkciją su minia, bet ir disjunkciją – pasitraukimą nuo laiptų. Minioje vykstantis vyksmas suteikia laiptams *sakralumo* vertę. Miniai laiptai nėra priemonė pakilti ar nusileisti. Nors būdami šalia laiptų, jie jais nesinaudoja, patys kelia vieni kitus į viršų, lipa vieni ant kitų. Bet kam, esančiam pernelyg arti (kaip kad mergaitė) liepiama nuo jų pasitraukti, prie jų nesiliečiama, jais nelipama.

Pačių laiptų plastika dar labiau paryškina sakralumo izotopiją. Raudona spalva – aliuzija į raudoną kilimą – intensyvėja kylant į viršų. Nusitrynę dažai įveda laiko (praeitis–dabartis) dimensiją, nurodydami jog *kažkada*, *seniau* laiptai buvę tranzityvi erdvė, priešingai nei *dabar*, jais būdavo kylama ar leidžiamasi, jie būdavo mindomi.

Mergaitė, kaip diegetiniame lygmenyje dalyvaujantis stebėtojas-dalyvis, atsiduria tarpinėje padėtyje tarp į ritualą įsitraukusios minios ir tuščios laiptų erdvės, ir tuo pat metu – tarp diegetiniame lygmenyje veikiančios minios ir žiūrovo.

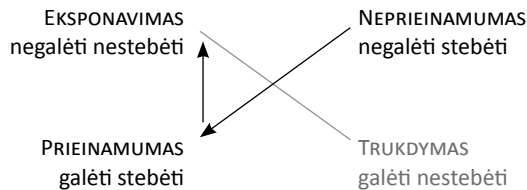
Tačiau būtent žiūrovo padėtis išskirtinė – diegetiniame lygmenyje vykstantis veiksmas jo neįtraukia, jis nėra vienas iš minios, nėra vienas pasakymo subjektas jo nemato ir nekalbina: ne į jį kreipiasi aukštyrų keliamas vyras, ne į jį žiūri minia, ne jam nurodoma pasitraukti į scenos gilumą. Žiūrovo niekas nepastebi. Jam vieninteliams laiptai yra po kojomis: apačioje, šalia laip-

tų esančią mergaitę ir apatines pakopas matome iš viršaus, tačiau viršutines pakopas tegalime matyti iš apačios.

Virš jų – intensyviausia šviesa, susikaupę ir pagarbūs išsirikiavusių vyrų žvilgsniai, į mus atgręžti gulinčio žmogaus padai, keliantys smalsumą ir kuriantys įspūdį, jog būtent ten rastume visos scenos paaiškinimą. Tokia stebėtojai paskirta pozicija reiškia ne ką kita, kaip manipulytvyvų sakytojo veiksmą – žiūrovui suteikiamas *norėjimo* modalumas: *norėti* pakilti laiptais ir sužinoti, kas yra viršuje.

Tokia padėtis nurodo dviejų erdvės modalumų sankirtą: viena vertus, laiptų viršuje matomi padai atsiduria *eksponavimo* pozicijoje, grindžiamoje menama stebėtojo ir informatoriaus sutartimi (informatorius *daro, kad stebėtojas žinotų*, todėl pastarasis *negali nestebėti*); kita vertus, už padų esanti ir stebėtoją traukianti numanoma intriga yra *neprieinama*, ji nurodo stebėtojo ir informatoriaus antagonizmą, poleminę struktūrą, kurioje informatorius, priešingai, *daro, kad stebėtojas nežinotų*, o šis savo ruožtu *negali stebėti*.

Tačiau šioje įtampą kuriančioje erdvinėje konfigūracijoje laiptų figūra neutralizuoja prieštaravimą, suteikdama mums *kompetenciją* kilti į viršų. Tarp antagonistinio *negalėti stebėti* to, kas yra virš laiptų, ir sutartinio *negalėti nestebėti* į mus atgręžtų padų įsiterpia pereinamasis modalumas: *galėti* pakilti laiptais, vadinasi, eventualiai – *galėti stebėti*.



Prisiartiname prie paveikslo, stebime mūsų nematančią minią, įsitraukusią į savo atliekamą ritualą, mūsų žvilgsnis užkopia laiptais iki viršaus, iki mums atsuktų padų, iki šviesos ir chromatinio intensyvumo kulminacijos. Jaučiame savotišką laiptų didybę ir sakralumą. Niekas mūsų nemato, ir mes pasijuntame galį užkopti medinėmis laiptų pakopomis, kuriomis jau tokia daugybė kopė prieš mus: sukuriama iliuzija, jog galime užlipti niekieno nepastebėti ir pamatyti tai, ką trokštame išvysti ir sužinoti.

Kiek kitokią žiūrovo įtraukimo strategiją galime išvelgti paveiksluose, vaizduojančiuose uždara kambario erdvę.

Paveiksle *Vėl namie* (9 il.) žiūrovui leidžiama dalyvauti intymioje buitineje scenoje, namuose, kur žmonės lieka be savo viešų, visuomeninių kaukių ir fasadų, *nuogi*, savo buityje, be pagražinimų ir apsimetinėjimų, su savo fiziniiais poreikiais – valgyti (mėsos gabalas), tuštintis (naktinis puodas), miegoti (lova). Maži pilki keturpėstai žmogeliukai, aplipę visą sceną, figūratyviai supanašėja su vabzdžiais – musėmis, skruzdėlėmis ar tarakonais. Galime atpažinti per visą Š. Saukos kūrybą besidriekiančią izotopiją, kurioje šios figūros įgyja abstraktų – *minčių* ar *problemų* – teminių vaidmenį. Šio paveikslo kontekste jiems galėtume priskirti *buitinių rūpesčių* vertę.

Žiūrovas atsiduria dviprasmiškoje padėtyje. Viena vertus, erdvė sukonstruota taip, jog stebėtojai aiškiai paskirta vieta kambaryje: kambario erdvė, nukirsta paveikslo kraštu, numanomai prasitęsia šiaupus paveikslo, o perspektyvinės linijos nurodo stebėtoją esant dešiniajame paveikslo krašte. Pasak J. Fontanille, tokia erdvės organizacija suponuoja stebėtoją turint virtualų kūną<sup>10</sup>, kitaip tariant – kuria stiprų dalyvavimo įspūdį. Antra vertus, paveiksle dalyvaujančios figūros elgiasi taip, tarsi jokie pašalinio stebėtojo ten nebūtų. Jos nežiūri į suvokėją. Nežiūri ir viena į kitą – atrodo kaip du žmonės, pavargę nuo savo socialinių vaidmenų, grįžę namo, kur gali vienas kito nesigėdyti, nusimetę visas kaukes ir apatiškai panirę į save.

Tematiškai panaši, bet stebėtojo atžvilgiu visai kitaip konstruojama scena paveiksle *Šeima* (10 il.).

Ir čia vaizduojama kambario erdvė, buitinė scena. Tos pačios žalios nusilupusiais dažais grindys, gelsvos purvinos sienos. Raudonu gobelenu aptrauktą sofą pakeičia raudona staltiese padengtas stalas. Netgi pagrindiniai scenos dalyviai – vyras ir moteris – figūratyviai gali būti atpažinti kaip *tie patys*. Vyro figūrą matome beveik toje pačioje paveikslo vietoje, beveik tokioje pat pozoje – sėdintis kairiojoje paveikslo pusėje, pasisukęs į dešinę, matomas trimis ketvirčiais. Naktinį puodą pakeičia kėdė (ar taburetė). Kūną dengia ilgi balti (naktiniai?) marškiniai, bet kojos vis dar nuogos. Apatišką nugrimzdimą į save pakeičia pasinėrimas į laikraštį. Moteris – taip pat nebe visai nuoga, apsvilkusi marškinius ar chalatą ir atrodanti kaip ką tik išlipusi iš lovos.

<sup>10</sup> Fontanille, 1989, p. 84-85.



9. Šarūnas Sauka, *Vėl namie*, 1992, dr., al., 130x130

Ir čia akcentuojami fiziniai poreikiai – valgyti (sukultūrintas, lyginant su žalios mėsos gabalu paveiksle *Vėl namie*, maistas – dešrelės lėkštėje, peilis, šakutė), daugintis (poravimosi scena ant stalo – deformuota ir dėl to įgyjanti kitokį *realumo* statusą<sup>11</sup>).

Galime išvelgti ir sintagminio pasakojimo užuomazgas: paveiksle *Vėl namie* vyras ir moteris vienu du, namai beveik tušti. *Šeimoje* prisikaupę bendro gyvenimo: palei lubas sukabinti prisiminimai (chromatinės kabančių figūrų charakteristikos leidžia atpažinti figūras iš nespaltotų fotografijų ir nu-

11 Čia galima būtų kalbėti, viena vertus, apie pasakojimo lygmenis (plg. *Autoportreto su slyva* analizę, šios disertacijos skyriuje 3.2.2 *Antras paradoksas: realu–nerealū*), kita vertus, apie laikinius santykius, kai (numanomai) ta pati figūra pasikartoja tame pačiame paveiksle kelis kartus (plg. Wendy Steiner naratyvumo sampratą).



10. Šarūnas Sauka, *Šeima*, 2011, dr., al., 195x200

rodo į praeitį), po stalu mėtosi gyvenimo liekanos, šiukšlės, buities trupiniai – žaislai, nugrauzti kaulai, suvartotos kultūros vertybės.

*Vėl namie* suponuoja grįžimą į intymią namų erdvę *po* dienos (ar ilgesnio laiko), praleistos viešumoje, visuomenėje. Suponuojamas terminatyvinis laiko momentas: vakaras. *Šeimoje* – situacija *prieš* išeinant iš privačios erdvės į viešą: prieš apsirengiant, prieš užsidedant socialines kaukes. Už lango – brėkstantis žiemos rytas: inchoatyvinis laiko momentas.

Skiriasi perspektyva ir stebėtojo pozicija. *Vėl namie* perspektyva įstriža, stebėtojo padėtis – dešiniau paveikslų centro. *Šeimoje* vaizdas frontalus, o stebėtojo padėtis – pačiame centre priešais paveikslą. *Vėl namie* erdvė dėl



11. Šarūnas Sauka, *Be pavadinimo*, 1988, dr., al., 200x114

to kuria stipresnį dalyvavimo išpūdį<sup>12</sup>, bet paveikslo dalyviai nepatvirtina žiūrovui jo buvimo, greičiau priešingai – žiūrint į juos, darosi akivaizdu, jog kambaryje daugiau nieko nėra. Suvokdamas savo nediskretišką įsibrovimą, žiūrovas verčiamas pasijusti *nejaukiai*.

O štai *Šeimoje* moters figūra pasilenkusi ir žvilgsnį nukreipusi į priekį, į žiūrovą, tarsi mėgintų užmegzti kontaktą su mumis. Tačiau pasilenkusi ji atsiremia veidu į stiklą – nematomą pertvarą (langą?), skiriančią paveiksle vaizduojamo kambario erdvę nuo žiūrovo erdvės. Prisiplojusi prie stiklo, ji žiūri į ten, kur mes esame, bet žvilgsnis mūsų nepasiekia. Tokiu būdu erdvės dar labiau atskiriamos: sudaromas išpūdis, lyg stiklas iš anos pusės būtų neperregimas arba lyg stebėtojo erdvė būtų tamsoje, – iš apšviesto kambario mus stebinti figūra negali mūsų įžiūrėti. Paveikslo dalyviai atsiduria panoptikumo situacijoje: jie žino, jog visada *gali būti stebimi*, bet nemato, nežino, ar *šiuo momentu* juos kas nors stebi. Žiūrovas atsiduria galios pozicijoje.

Paveiksle *Be pavadinimo* (11 il.) erdvė konstruojama panašiai kaip *Vėl namie*: stebėtojo padėtis dešinėje pusėje, kambario siena, lubos ir grindys nukirstos paveikslo kraštinėmis, todėl sukuriamas stiprus dalyvavimo scenoje išpūdis. Kambario erdvė prasitęsia šiapus paveikslo, ir stebėtojas-žiūrovas atsiduria diegetinėje pasakojimo erdvėje. Tačiau moteris su kirviu jo nemato, jos žvilgsnis nukreiptas aukštyn, į lempą. Atrodo susikaupusi. Jei *Vėl namie* galėjome jaustis kiek *nejaukiai*, įsibrovę į privatų gyvenimą, tai čia, šalia moters su kirviu, pasijuntame *nesaugūs* klaustrofobiškai siauroje ir uždaroje patalpoje (pravertos durys, suponuojančios galimybę *pabėgti*, – kitame kambario gale).

Reikėtų pabrėžti tai, kad dviejuose iš trijų aptartų paveikslų (*Vėl namie* ir *Be pavadinimo*) transformatyvumas (kurį laikome esmine naratyvumo prielaida) itin silpnas. Pagrindinės figūros pabrėžtinai statiškos, veidai abejingi, be emocijų, žvilgsniai nukreipti daugiau ar mažiau neapibrėžta kryptimi, nekuria dialogo nei paveikslo viduje, nei su žiūrovu. Judėjimą suponuoja tik mažos keturpėsčių žmogeliukų-parazitų figūrėlės. Tačiau pasakojimas kuriamas suteikiant aktyvų vaidmenį stebėtojui, specifine erdvės sąranga įtraukiant jį į paveikslo erdvę.

Tokia erdvės konfigūracija nebando įteigti žiūrovui *norėjimo* modalumo (nekelia intrigos, kaip kad *Laiptuose*, kur stebėtojas manipuluojamas *no-*

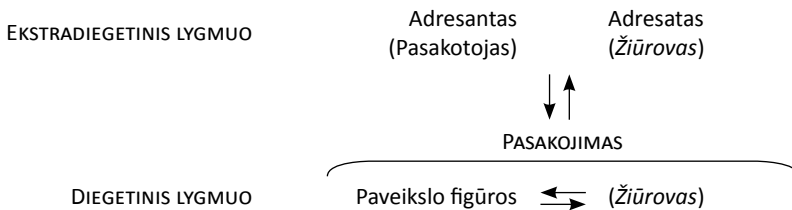
12 Plg. Erwin Panofsky, kuris lygina Antonello di Messine'os ir Dürerio Šv. Jeronimą. Erwin Panofsky, *Perspective as Symbolic Form*, New York: Zone Books, 1991, p. 68-69. Zr. Fontanille, 1989, p. 84.

*rėti* sužinoti, *norėti* pamatyti, kas yra laiptų viršuje). Patekęs į uždara kambario erdvę, kurioje visi dalyviai užsiėmę savo reikalais, kuri visiems jiems yra *sava* ir *privati*, žiūrovas įgyja *privalėjimo* modalumą: *privalėti* stebėti, *privalėti* dalyvauti svetimoje intymioje privataus gyvenimo scenoje. Visa tai galėtume pavadinti *erdvine manipuliacija*.

Kaip matome, paveikslu figūrų laikysena žiūrovo atžvilgiu gali būti dvejopa: ignoruodamos žiūrovą jos tampa nuo suvokėjo atsietu objektu, apžiūrinėjamu, stebimu iš šalies; arba, užmegzdamos santykį su žiūrovu, žvilgsniu išsiverždamos į jo erdvę, šios figūros suvokėjo atžvilgiu pačios tampa veikiančiais ir komunikuojančiais subjektais (kreipdamasi į suvokėją, pasakymo figūra kuria sakymo simuliakrą, tapdama žiūrovo pašnekovu – „aš“ – ir tuo pat metu paversdama suvokėją ne pasyviu stebėtoju, bet aktyviu dialogo dalyviu – „tu“), sujungiančiais atvaizdo ir suvokėjo erdves, iš papasakotos istorijos laiko („tada“) persikeliančiais į žiūrovo dabartį ir taip įtraukiančiais suvokėją į teksto reikšminę visumą.

Tačiau netgi tuo atveju, kai diegetinės figūros atrodo abejingos mūsų dalyvavimui, atsiriboja ir tampa mūsų žvilgsnio objektais, nekuria sakymo simuliakro ir lieka uždarytos pasakyme, galime būti įtraukiami į paveikslą kitokiomis priemonėmis. Svarbi tampa erdvinė paveikslu sąranga, interjerai, atveriantys paveikslu erdvę, paveikslu kraštu „nukirstos“ detalės, žiūrovo vaizduotėje prasitęsiančios už paveikslu ribų, stebėtojo poziciją indikuojanti perspektyva.

Pasakojimo lygmenų požiūriu suvokėjas atsiduria dviguboje pozicijoje, kurią galima pavaizduoti tokia schema:



Viena vertus, į jį kreipiasi už pasakojimo ribų esantis ekstradiegetinis pasakotojas. Žinoma, tapyboje šis pasakotojas nesikreipia į žiūrovą tiesiogiai, kaip kad tai galėtume įsivaizduoti žodinio pasakojimo atveju (pavyzdžiui, tai galėtų būti pasakotojo kreipinys „mielas skaitytojau“). Tačiau paskirdamas



stebėjimo poziciją jis adresuoja savo pasakojimą šią poziciją užimančiam subjektui. Taigi žiūrovas prisiima ekstradiegetinio pasakojimo adresato vaidmenį – priešais jį skleidžiasi visas pasakotojo sukonstruotas vizualus pasakojimas. Antra vertus, jis įtraukiamas į paties paveikslą struktūrą ir dalyvauja diegetiniame lygmenyje pasakojamoje istorijoje. Kitaip tariant, žiūrovas vienu metu yra ir ekstradiegetinio, ir diegetinio lygmens dalyvis.

Stebėdamas tokį paveikslą, jis mato ne atjungtą pasakymą apie nepažįstamus, pasakotojo išgalvotus personažus, bet pasakojimą apie patį save, pasakojimą, kuriame jis pats yra vienas iš herojų.

### 3. PASAKOTOJAS Š. SAUKOS TAPYBOJE

#### AUTOPORTRETAS KAIP PASAKOJIMAS APIE SAVE

---

Autoportretą, kaip kad nustatėme pirmoje dalyje, galima laikyti pasakojimu apie save: paprastai nematomas ekstradiegetinis pasakotojas autoportrete pasirodo žiūrovui, tapdamas savo paties pasakojimo (diegetinio lygmens) veikėju<sup>1</sup>. Šioje dalyje nenagrinėsime, kokią žinutę (kokią istoriją) apie save perduoda žiūrovui paveiksle pasirodantis pasakotojas, bet kaip, kokiais skirtingais režimais jis pasirodo ir komunikuoja su žiūrovu.

Tiesa, pirmiausia Š. Saukos atveju neišvengiamai kyla klausimas, ką turėtume laikyti autoportretu. Galėtume manyti, kad autoportretus į vienisą objektų korpusą sieja pasikartojantis veidas, atpažįstamas kaip tapytojo atvaizdas. Tačiau Š. Saukos tapyboje tas pats veidas atpažįstamas didžiojoje dalyje paveikslų, ir tik nedidelė dalis jų vadinami autoportretais. Be to, tas pats veidas atskiruose paveiksluose multiplikuojamas daugelį kartų – traktuoti visas šias dailininko veidą turinčias figūras kaip paveiksle pasirodantį pasakotoją būtų pernelyg skubotas ir lengvabūdiškas žingsnis.

Kaip parodo išsamią istorinę-semiotinę autoportretų studiją parašęs italų semiotikas Omaras Calabrese, dailės istorijoje autoportreto atpažinimas palyginti retai priklauso nuo šio, atrodytų, svarbiausio elemento – fizionominio „panašumo“, bet nuo daugybės atpažinimo link vedančių detalių<sup>2</sup>. Savo studiją O. Calabrese pradeda mėginimu apibrėžti, ką apskritai galima vadinti autoportretu. Pasak jo, apibrėžimas gali būti toks platus, kad kiekvieną kūrinį tam tikru laipsniu galėtume laikyti jo kūrėjo autoportretu (kaip kad kiekvienas literatūrinis tekstas tam tikra prasme turįs rašytojo autobiografijos elementų).

Todėl, siekiant sukonkretinti objektą, autoportretais reikėtų laikyti tuos darbus, kuriuose esama intencijos pasakyti „čia esu aš“: dailininkas sąmoningai parodo save tokia poza, išraiška, su tokiais gestais ar atributais,

1 G. Genette'as tokį pasakotoją vadina *homodiegetiniu* (plg. *heterodiegetinis* pasakotojas, kuris nedalyvauja pasakojamojoje istorijoje). Genette, 1983, p. 243-245.

2 Calabrese, p. 316.

kurie apibūdina jo būtį arba jo veiklą<sup>3</sup>. Šio apibrėžimo laikysimės tolesniame tyrime: intenciją papasakoti apie save galime išvelgti Š. Saukos paveiksluose, pavadintuose *Autoportraits*. Kaip traktuoti tą patį veidą kituose paveiksluose – šį klausimą spręsimė paskutiniame šios dalies skyriuje.

### 3.1 PASAKOTOJO PASIRODYMO STRATEGIJOS

O. Calabrese išskiria dvi pagrindines autoportreto funkcionavimo strategijas, susijusias su dviem skirtingais jo (kaip portreto porūšio) tipais (vaizdavimo būdais), kylančiais iš dviejų portreto atsiradimo mitų: (1) frontalus arba „veidrodinis“ (angl. *frontal / specular*), kilęs iš savo atvaizdu vandenyje besigėrinčio Narcizo mito; ir (2) profilinis arba „kartografinis“ (angl. *profile / cartographic*), kilęs iš pasakojimo apie merginą, kuri, norėdama išsaugoti išvykstančio mylimojo prisiminimą, nupiešusi jo siluetą pagal ant sienos kritusį šešėlį. Trimis ketvirčiais vaizduojamą portretą O. Calabrese laiko tarpiniu tarp šių dviejų pagrindinių tipų<sup>4</sup>.

Š. Saukos autoportretuose išvelgtume su tokiu skirstymu susijusią, bet kiek kitokią perskyrą, grindžiamą įjungimo ir atjungimo operacijomis. Analizuodami pirmiausia kreipsimė dėmesį, ar autoportrete yra užmezgama komunikacija su žiūrovu, t. y. ar pasakotojas pateikia save kaip atjungtą pasakymo atlikėją, nekomunikuojantį su priešais paveikslą esančiu suvokėju, ar, pasinaudodamas įjungimo operacija, šiam pasakymo atlikėjui deleguoja sakymo (komunikavimo) kompetenciją. Antra, bandysimė išryškinti skirtingus erdvės konstravimo būdus, įvedančius antrąjį matmenį, apibrėžiantį pasakotojo pasirodymo strategijas.

#### 3.1.1 PIRMOJI STRATEGIJA: DIALOGAS

Pradėkime nuo nedidelio 1992 m. *Autoportreto* (12 il.), kuriame komunikacija su žiūrovu itin stipriai akcentuota.

<sup>3</sup> Ten pat, p. 30.

<sup>4</sup> Ten pat, p. 126-134, 142. Terminus „kartografinis“ ir „veidrodinis“ O. Calabrese vartoja referuodamas į Ernsto Gombricho išskirtas dvi pamatines vizualios reprezentacijos konfigūracijas (t. y. žemėlapi ir veidrodi). Žr. Ernst Gombrich, „Mirror and Map: Theories of Pictorial Representation“, in: *Philosophical Transactions of The Royal Society*, London: Royal Society, 1975, p. 119-149.



12. Šarūnas Sauka, *Autoportretas*, 1992, kart., al., 49x49

Šiame paveiksle nėra jokių pašalinių detalių – tik rankos ir veidas, vaizduojamas frontaliai; žvilgsnis nukreiptas tiesiai į žiūrovą, išraiška suponuoja komunikaciją, norą kažką pasakyti. Tokius vienas į kitą žiūrinčius autoportreto subjektą ir žiūrovą vadinsime *pašnekovais*<sup>5</sup>.

Iš tamsos artyn žiūrovo išnyrantį veidą ir rankas apšviečia žiūrovo pusėje esantis šviesos šaltinis. Pa-

veikslo formatas bei ryškus apšviestų ir tamsoje paskendusiu detalių kontrastas (matoma–nematoma) nurodo nedidelį atstumą tarp pašnekovų ir kuria intymią atmosferą, kurią dar sustiprina išpūdis, jog šviesa krinta nuo paties žiūrovo laikomos žvakės ar neryškios lempos (juk tarp šio veido, matomo iš arti, ir žiūrovo daugiau nieko nėra). Šviesa tokiu atveju ne tik leidžia žiūrovui matyti, bet ir jį patį daro pašnekovui matomą<sup>6</sup>. Tamsi, neižvelgiama erdvė (atjungta pasakymo erdvė „ten“) atsiduria priešpriešoje apšviestai erdvei („čia“), į kurią patenka ir žiūrovas, ir priešais jį besivaipantis veidas.

Susikuria akimirkos trapumo iliuzija – užtektų užpūsti žvakę, ir šviesa užgestų, pasakotojas ir žiūrovas atsidurtų aklinoje tamsoje, nebematytų vienas kito, pokalbis nutrūktų.

Iš pažiūros panašiai sukonstruotas atrodo *Autoportretas Nr. 11* (13 il.): tiesiai priešais žiūrovą stovinti pasakotojo figūra žiūri jam į akis, nutaisiusi

5 Plg. žodinių tekstų pasakymo aktantus, kurie patys tampa sakytojais, pavyzdžiui, dialoguose, ir kuriuos *Semiotikos žodyne* taip pat siūloma vadinti pašnekovais (pranc. *interlocuteurs*). Greimas, Courtès, 1979, p. 94, 191; Keršytė, p. 120.

6 Plg. Michelio Foucault Diego Velázquez'o paveikslo *Las Meninas* analizę: *lango* figūra dešiniajame paveikslo krašte atveria paveikslo erdvę, per ją patenka šviesa iš *kitur*, iš už paveikslo ribų esančios erdvės. Kaip parodė M. Foucault, dėl ypatingos topologinės lango padėties per jį krintanti šviesa apšviečia tiek paveiksle, tiek šiapus paveikslo esančią erdvę. Michel Foucault, *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*, translated by Alan Sheridan, New York: Vintage books, 1973, p. 443-454.

grimasą su iškištu liežuviu. Ir šiuo atveju ryški šviesos–tamsos priešprieša, pasakotojo figūra išnyra iš už jos esančios tamsios erdvės, šviesos šaltinis priklauso „čia“, šiaupus paveikslo esančiai suvokėjo erdvei. Tolydus grindinio šviesėjimas iš paveikslo gilumos pirmojo plano (apatinio paveikslo krašto) link suponuoja transformaciją, perėjimą iš tamsos į šviesą, todėl žiūrovo erdvę suvokiame esant šio tolydaus perėjimo tąsoje, dar labiau apšviestą.

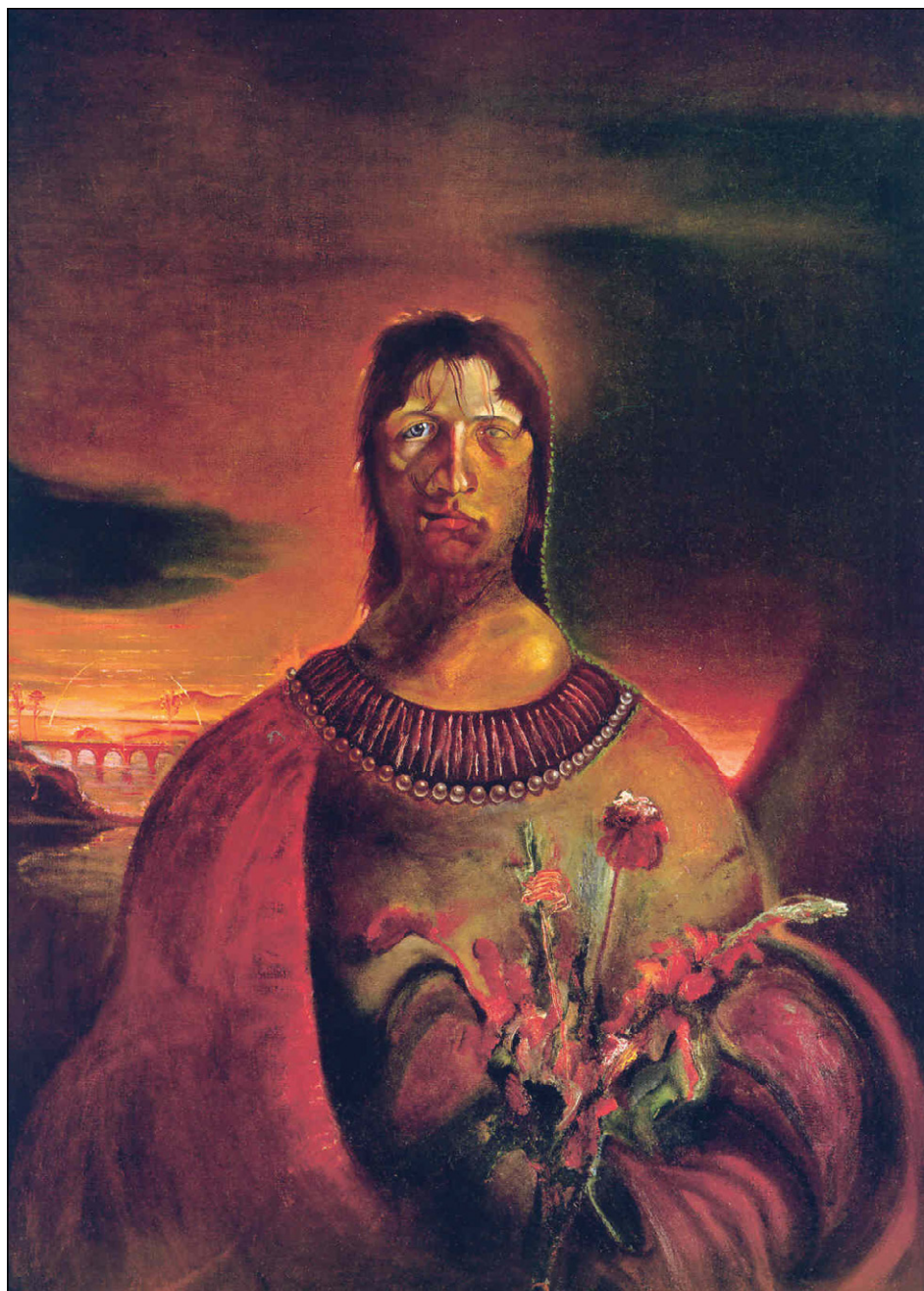
Atstumas tarp pašnekovų didesnis nei prieš tai aptartame *Autoportrete* (čia priešais žiūrovą stovinti figūra matoma visu ūgiu), šviesa sklinda šiek tiek iš šalies, pasiekdama didesnę plotą, ir nebeatrodo priklausoma nuo žiūrovo. Dėl to kuriamas santykis, nors vis dar asmenišką, yra daug mažiau intymus, įgyja viešumo aspektą.

Abiejuose autoportretuose atjungtai pasakymo erdvei „ten“ nesuteikiama konkretumo, ji lieka veikiau numanoma, visiškoje tamsoje, žiūrovui neįžvelgiama ir nepažini. J. Fontanille modalizuotų erdvių kvadrato je atsidurtų *neprieinamumo* pozicijoje: informatorius *dar*, kad stebėtojas nežinotų, stebėtojas *negali stebėti*.



13. Šarūnas Sauka, *Autoportretas Nr. 11*, 1993, dr., al., 150x70





14. Šarūnas Sauka, *Autoportretas su apsiaustu*, 1981, dr., al., 140x110

*Autoportrete su apsiaustu* (14 il.), priešingai, šviesa sukoncentruota tolimajame paveikslo plane. Šviesos funkcija šiuo atveju nebėra jungti paveikslo ir žiūrovo erdves, matome keletą skirtingų šviesos šaltinių. Aktualizuojama erdvinė priešprieša arti–toli. Už pasakotojo figūros atsiverianti erdvė nebėra neįžvelgiama ir nepažini, bet *prieinama* – tokia, kurią žiūrovas *gali stebėti*, žiūrėdamas savo pašnekovui per petį; atvira ir konkreti, plastiškai netgi šviesesnė ir ryškesnė nei pirmajame plane stovinti pasakotojo figūra. Pasakotojo veidas ramus, beveik apatiškas, kairioji akis apsiblaususi ir žvelgianti neaiškia kryptimi, tad išraiška nebėra taip aiškiai perskaitoma kaip bandymas kažką pasakyti: šiame autoportrete, labiau nei pirmuosiuose, pasakotoją apibūdina jo aprangos bei aplinkos detalės.

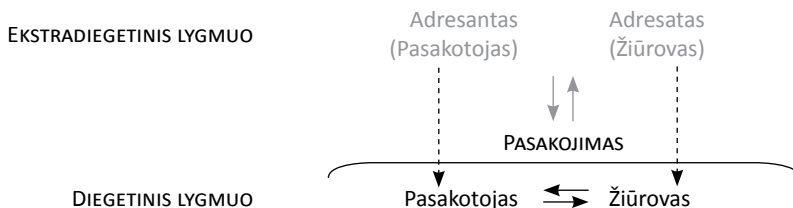
Ir vis dėlto šis pasakotojas, kaip ir ankstesniuose autoportretuose, yra *arti*, tiesiai priešais mus: nuo žiūrovo jį skiria nedidelis nuotolis, o antroji akis žiūri į mus skvarbiu žvilgsniu, neleisdama pernelyg ilgai nuklysti į tolumoje švytintį peizažą ir gražindama mus į *čia ir dabar* vykstantį pokalbį.

Taigi nepaisant figūratyvių skirtumų, struktūrinis santykis trijuose autoportretuose išlieka toks pat. Tarp stebėtojo ir pasakotojo figūrų besikuriantis abipusis santykis modalizuoja abu pašnekovus: kaip pasakotojas *negali nestebėti* priešais jį esančio žiūrovo, taip ir žiūrovas *negali nestebėti* jį stebinčio veido – iš paveikslo žvelgiančios akys pagauna ir sulaiko žiūrovo žvilgsnį. Nuogas ar apsirengęs, besityčiojantis ar rimtas, pasakotojas susitinka asmeniškai su žiūrovu. Betarpiškai reaguoti pasirengusiam žiūrovui tenka asmeniškai priimti jam perduodamą žinią: „aš toks esu ir taip į tave kreipiuosi“.

Matome, jog ši strategija, kurianti tiesioginio pasakotojo ir žiūrovo susitikimo situaciją, yra pagrįsta įjungimo operacija. Sukuriamas minimalus nuotolis tarp paveikslo ir žiūrovo erdvės, pasakotojas pasirodo pirmame plane, betarpiškai, tiesiai priešais žiūrovą. Taip jis pateikia save kaip esantį *čia ir dabar*: vaizduojama figūra žiūri tiesiai į žiūrovą, pati tapdama pirmuoju asmeniu „aš“ ir kurdama sakymo situacijos simuliaciją. Susikuria dialogo struktūra, kurioje žiūrovas atsiduria priešais savo pašnekovą – paveiksle vaizduojama figūra kreipiasi tiesiogiai į jį. Pagal analogiją su žodiniais tekstais toks autoportretas funkcionuoja kaip „pirmojo asmens pasakojimas“, kuriame pasakotojas kalba *pats apie save*.

Ekstradiegetinio pasakotojo ir jo adresato santykis tokiu atveju virtualizuojamas, sakymo kompetencija perduodama figūratyvizuotam sakytojo įgaliotiniui, esančiam paveiksle, taip aktualizuojant diegetiniame lygmenyje kuriamo dialogo dalyvius.

Grafiškai šių strategijų būtų galima pavaizduoti tokia schema:



Diegetinis pasakotojas šiuo atveju atstovauja ekstradiegetiniam, ir netgi jį *atstoja*. 1992 m. *Autoportretas*, kaip matėme, yra vienas gryniausių tokio santykio pavyzdžių kaip tik dėl to, kad jame, nesant jokių pašalinių detalių, šis santykis ypatingai pabrėžtas. Tačiau šie mūsų apibendrinimai taps aiškesni, kai galėsime *dialogą* palyginti su kitomis strategijomis.

### 3.1.2 ANTROJI STRATEGIJA: ATSİETUMAS

Priešingos strategijos laikomasi *Autoportrete Nr. 6* (15 il.). Diegetiniame pasakojimo universume veikianti pasakotojo figūra, matoma profiliu, žiūri neapibrėžta kryptimi ir nesikreipia į žiūrovą nei žvilgsniu, nei gestu. Erdvės sąranga suponuoja stebėtojo poziciją esant šiek tiek *aukščiau* vaizduojamos scenos ir kuria iš šalies stebėti leidžiančią distanciją. Paveiklo erdvė pripildyta detalių, kurias žiūrovas gali (arba negali) stebėti, pats būdamas saugioje padėtyje, niekieno nestebimas.

Pirmajame plane esančios figūros (keturpėsčias žmogus, takas, kalnelis, stiklinis obeliskas su raugintais agurkais) atsiduria *eksponavimo* pozicijoje: jos yra išdėstytos taip, kad būtų apžiūrinėjamos (informatorius *daro, kad stebėtojas žinotų, stebėtojas negali nestebėti*).

Tačiau šios *eksponuojamos* figūros skiriasi nuo pirmajame plane pasirodančio pasakotojo anksčiau aptartuose (dialogo strategiją pasitelkiančiuose) autoportretuose. Jei ten ekstradiegetinis pasakotojas susitapatina su savo pasakojimo subjektu (pasakotojo perduodama žinia gali būti verbalizuojama kaip „aš toks esu ir taip į tave kreipiuosi“), tai čia įvyksta asmenybės pertrūkis: pasakotojas apie save pasakoja kaip apie *kažką kitą* – paveiksle vaizduojamos fikcinės (ar net „fantastinės“) istorijos herojų. Taigi tas, apie kurį pasakojama, atskykla nuo pasakojančiojo „aš“ ir tampa stebėtojo žvilgsniui pateiktu objektu.





15. Šarūnas Sauka, *Autoportretas Nr. 6*, 1987, dr., al., 110x145

Toks radikalaus atjungimo veiksmas palygintinas su „trečiojo asmens pasakojimais“<sup>7</sup> žodiniuose tekstuose. Tokiuose pasakojimuose pats pasakotojas dažniausiai nedalyvauja. Tačiau esama išimčių, kai pasakotojas trečiuoju asmeniu pasakoja pats apie save. O. Calabrese pasitelkia Roland'o Barthes'o pavyzdį: savo paties knygos *Roland'as Barthes'as apie Roland'ą Barthes'ą* (pranc. *Roland Barthes par Roland Barthes*) recenzijoje jis save, autorių, traktavęs kaip trečiąjį asmenį („jis“)<sup>8</sup>.

Taigi kuriamas dvigubas nuotolis: erdvinis, kuris leidžia žiūrovui stebėti sceną iš šalies, ir laikinis, leidžiantis pačiam pasakotojui užimti du požiūrio taškus (tą, iš kurio pasakojama, ir tą, apie kurį pasakojama)<sup>9</sup>, t. y. žiūrėti į save iš šalies ir tokį save pateikti adresatui – žiūrovui.

7 G. Genette'as pabrėžia, kad kiekvienas pasakojimas savo esme yra pirmojo asmens pasakojimas – pasakotojas visuomet yra kalbantysis „aš“. Vadinamuosiuose „trečiojo asmens pasakojimuose“ pasakojantysis „aš“ nepasirodo, tačiau jis, kaip pasakojimą produkuojančioji instancija, visada yra numanomas. Dėl to sąvoką „trečiojo asmens pasakojimas“ korektiška rašyti kabutėse.

8 Calabrese, p. 162.

9 Laikinis, nors ir minimalus, nuotolis leidžia vertinti savo paties veiksmus iš kitos pozicijos. Žr. Genette, 1983, p. 218.



16. Šarūnas Sauka, *Autoportretas apšviestomis kojomis*, 1983, dr., al., 130x130

*Autoportrete apšviestomis kojomis* (16 il.), panašiai kaip pirmuose mūsų aptartuose autoportretuose (*Autoportrete* ir *Autoportrete Nr. 11*), ryškus šviesos–tamsos kontrastas dalija paveikslo erdvę į tai, kas matoma, ir tai, kas nematoma, ir taip modalizuoja stebėtojo kompetenciją.

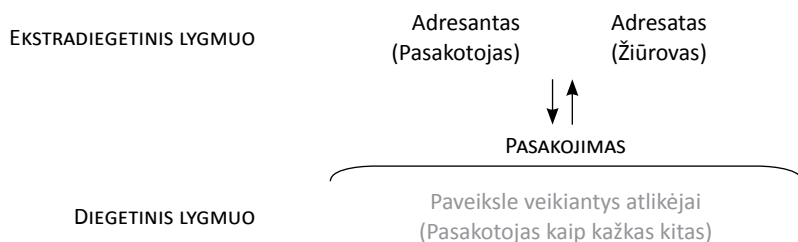
Pasakotojas pateikia mums, žiūrovams, savo pasakojimą kaip scenoje vykstantį spektaklį: visos figūros išdėstytos nedidelėje paveikslo erdvėje, neišeina už jos ribų, teatrinį efektą kuria į vieną tašką koncentruojama prožektoriaus spindulį primenanti šviesa. Abi scenoje esančios antropomorfinės figūros į žiūrovą nežiūri. Stebėtojo ir viena kitos atžvilgiu jos apibrėžiamos arba kaip *nenorinčios matyti* (moters figūra – pasyvi, užsimerkusi), arba kaip *norinčios nematyti* (vyro figūra – aktyvi, atsimerkusi, bet nusukusi žvilgsnį į šalį, nežiūrinti nei į moterį, nei į suvokėją). Pastarojo veidas

pakreiptas taip, kad būtų (beveik) neapšviestas, nekrintantis į akis, beveik nepastebimas – pasitelkiant apšvietimą, dėmesys koncentruojamas apatinėje paveikslo dalyje.

Šviesa įveda ir erdvinę priešpriešą čia–ten: „čia“, apšviestoje erdvėje, vs „ten“, už apšviestos erdvės ribų, tamsoje. „Čia“ erdvės padėtį žymi ne tik šviesa, bet ir pasakotojo gestas – žemyn (į tašką, kuriame sukonzentruota šviesa, į savo paties apšviestas kojas) nukreiptas rodomasis pirštas. Priešingai nei dialogo atveju, kur „čia“ visuomet yra suvokėjo ir pasakotojo susitikimo erdvė, šiame autoportrete išryškėja poleminė struktūra. Stebimės pasakymo erdvės „čia“ nesutampa su sakymo situacijos, iš kurios yra stėbima, „čia“. Suvokėjo erdvė, esanti už apšviesto ploto ribos, paradoksaliai tampa pasakyta, atjungta erdvė „ten“.

Abiejuose autoportretuose matome, jog diegetiniame lygmenyje pasakojama istorija atrodo esanti savarankiška, autonomiška, nekurianti sakymo simuliakro, neįtraukianti žiūrovo. Erdvė konstruojama taip, kad būtų stebima iš šalies: sukuriamas nuotolis tarp paveiksle vaizduojamos scenos ir stebėtojo, tad žiūrovas, stebintis paveikslą, nesijaučia į jį įtrauktas, dalyvaujantis vaizduojamuose įvykiuose. Atjungta nuo sakymo situacijos, tokia scena tampa kognityviniu objektu, vieno sakymo subjekto perduodamu antram. Kitaip tariant, šiuo atveju aktualizuojamas ekstradiegetinio pasakotojo ir jo adresato santykis.

Pasakojimo lygmenis vaizduojanti schema galėtų atrodyti taip:



Adresantas, konstruojantis pasakojimą, „parūpina“ adresatui stebėjimo poziciją, iš kurios stebėdamas jam atsiveriančią sceną, jis pats lieka šios scenos dalyviams nematomas. Per pasakojimą komunikuojantys pasakotojas ir adresatas–žiūrovas lieka *už* pasakojimo ir iš šalies stebi vaizduojamą sceną. Paveiksle (diegetiniame lygmenyje) veikiantys subjektai šiame santykyje nedalyvauja – jie tėra perduodamo pasakojimo turinio elementai.

Grįžkime prie *Autoportreto apšviestomis kojomis*. Nors, kaip ir *Autoportrete Nr. 6*, stebime sceną patys nebūdami stebimi, šiuo atveju galime numanyti, jog pasakymo subjektas *žino* esąs stebimas (kaip ir teatre aktoriai žino, jog yra stebimi užtemdytoje salėje sėdinčių žiūrovų): žemyn rodantis pirštas – gestas, nukreipiantis dėmesį nuo to, kas neturi būti matoma (veidas), į tai, kas turi būti matoma (kojos), – yra skirtas būtent stebinčiajam.

Mūsų nematantis, bet nujaučiantis mūsų buvimą pasakymo subjektas išryškina pasakotojo susidvejinimą. Už kadro esantis pasakotojas, pasakodamas istoriją apie save, viena vertus, stebi (ir leidžia žiūrovui stebėti) save iš šalies, antra vertus, perduoda pasakymo subjektui dalinę sakymo kompetenciją.

Galime įsivaizduoti tolesnį žingsnį: kaip tokioje teatrinėje aplinkoje sustatytos figūros atsisuka ir kreipiasi ne į užtemdytą anonimiškų žiūrovų salę, bet konkrečiai į mus – pamato mus, stebinčius juos iš šalies, ir staiga pažvelgia tiesiai mums į akis, tokiu būdu įtraukdamos mus į diegetinį paveikslo universumą. Tokį elgesį galėtume išskirti kaip atskirą strategiją.

### 3.1.3 TREČIOJI STRATEGIJA: ĮTRAUKIMAS

*Autoportreto Nr. 1* (17 il.) erdvė konstruojama taip pat kaip atsietumo strategijos atveju. Kuriamas nuotolis tarp žiūrovo ir pasakojimo erdvės, pasakotojo figūra atitraukta šiek tiek į paveikslo gilumą, gulinti, į žiūrovą pasisukusi šonu, vaizduojama įsitraukusi į diegetinio pasakojimo universumo vyksmą. Šviesa ar kitos erdvės figūros nesieja pasakymo ir suvokėjo erdvių. Pasakymo erdvė atjungta, atsieta nuo žiūrovo, ir atrodo, kad pastarajam suteikiama galimybė vaizduojamą sceną stebėti iš šalies.

Figūratyvinės ir plastinės laiko bei vietos nuorodos dar labiau sustiprina atsietumo įspūdį. Vieta nekonkreči, bet *gamtos* ir *kultūros* izotopijas kuriančios figūros suponuoja veiksmą vykstant *lauke prie namų*. Didžiąją erdvės dalį užima sienos fragmentas: lygi plokštuma numanomai tęsiasi už paveikslo ribų kairėje ir viršuje, *namų* (kultūros) ir *gamtos* erdves skiria tiesi šios sienos krašto linija, už kurios, dešinėje, atsiveria tolyn į paveikslo gilumą besitęsiantis nakties peizažas su vandens telkiniu, debesimis, neaiškiais (galbūt medžių) siluetais ir mėnulio pilnatimi.

Namų (ar tiksliau – prie namų esančiai) erdvei priklauso suolas palei sieną, stiklainis, stačiakampio formos objektas (dėžė?) kairiajame apatiniame kampe. Lauko (*gamtos*) izotopiją papildo tarp pasakymo subjektų ir žiūrovo

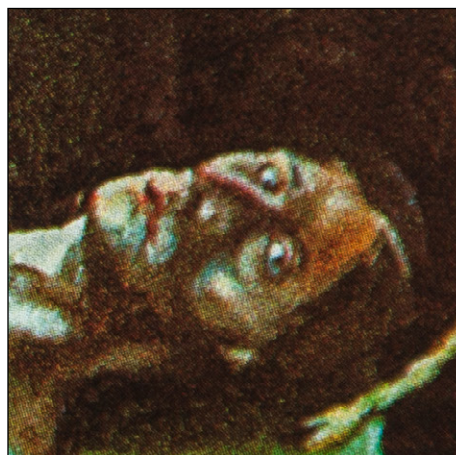


17. Šarūnas Sauka, *Autoportretas Nr. 1*, 1982, dr., al., 129x199

telkšančios balos figūra. Mėnulio pilnatis, šalti, nakties apšvietimą suponuojantys atspalviai indikuoja paros metą: naktis.

Paveikslų perspektyva nurodo, jog stebėtojo pozicija, t. y. vieta, iš kurios stebime sceną, yra akivaizdžiai kiek aukščiau, pakibusi erdvėje. Erdvės figūrų brėžiamos izotopijos leidžia numanyti (išivaizduoti), jog tokia scena galėtų būti stebima *pro langą iš greitimo pastato*, kitaip tariant, iš tokios pozicijos, kurioje būdamas pats stebėtojas gali likti nepastebėtas.

Tačiau tokia iliuzija sugriaunama, atjungimas paneigiamas: gulinčio vyro figūra pasirodo žvilgsnį nukreipusi tiesiai žiūrovui į akis (žr. 18 il.). Pasakotojas, kuris, kaip galėjome manyti, parūpino mums saugią poziciją, iš kurios galėtume stebėti priešais mus atsiveriančią sceną, pasirodo pats besąs šios scenos dalyvis, matantis, jog jį stebime, ir stebintis mus.

18. Šarūnas Sauka, *Autoportretas Nr. 1* (fragmentas)



19. Šarūnas Sauka, *Autoportretas Nr. 2*, 1983, dr., al., 116x81

*Autoportretas Nr. 2* (19 il.) yra vienas keistesnių autoportretų: visos keturios paveiksle esančios figūros turi tą patį – pasakotojo – veidą. Žinoma, figūra, vaizduojama visu ūgiu, atsiduria išskirtinėje padėtyje jau vien dėl to, kad ji *pasako daugiausiai* (rodomas ne tik veidas, bet ir kūnas), tačiau bendras autoportretas sudaromas iš visų keturių elementų. Nors atstumas tarp paveikslo figūrų ir stebėtojo šiame autoportrete mažesnis nei *Autoportrete Nr. 1* (ištiesta sėdinčios figūros ranka beveik siekia stebėtojo erdvę), vis dėlto jos nėra išdėstytos pirmame plane, betarpiškai priešais žiūrovą, o patrauktos į paveikslo gilumą ir į apšviestos erdvės paribį.

Šviesa paveikslo erdvėje koncentruojama arčiau žiūrovo (jos šaltinis numanomai yra žiūrovo erdvėje), pirmame plane, kuris figūratyviai beveik tuščias – čia nėra nieko, išskyrus žemę dengiantį raudoną audeklą ir sėdinčios figūros atkištą plaštaką. Arčiau žiūrovo esančios detalės yra ryškesnės, labiau apšviestos, o esančios toliau nugrimzta į tamsą. Šviesos išnykimas, perėjimas į tamsą nėra tolydus (kaip *Autoportrete Nr. 11*), bet staigus, labiau primenantis sceninės šviesos efektą *Autoportrete apšviestomis kojomis*, kur riba tarp *matoma* ir *nematoma* griežta ir bekompromisė. Visos figūros ir yra išdėstytos kaip tik šioje ribinėje zonoje – dar truputį toliau mes jau nieko nebematome, viskas pranyksta tamsoje.

Trys kūnų neturinčios galvos, išdėstytos trikampių paveikslo gilumoje, nekuria jokio santykio su žiūrovu. Jos sąveikauja tarpusavyje, tačiau mes galime jas apžiūrinėti kaip stebėjimui pateiktus objektus. Dvi kraštinės galvos, paguldytos ant raudono audeklo, sukuria įspūdį, jog pasakotojas mums demonstruoja save *iš visų pusių*: dešinėsios galvos matoma dešinioji veido pusė, kairiosios galvos – kairioji. Dar labiau žiūrovo galią *stebėti ir nebūti stebimam* ryškina trečioji galva – pateikta ant padėklo (ar lėkštėje), tuščiomis nematančiomis akimis, ji gali būti apžiūrinėjama kaip jokio subjektiškumo neturintis *ekspوناتas*.

Kuriama *žvilgsnių* ir *nežvilgsnių* sistema nurodo paveikslo skaitymo kryptį. Dešinėje gulinčios galvos žvilgsnis nukreiptas link galvos, gulinčios kairėje. Pastaroji žiūri į viršų, jos žvilgsnio trajektorija siekia kiek kairiau paveikslo centro erdvėje kybančią galvą, kurios akys iš viso neregintos, kurią mums leidžiama apžiūrinėti kaip ekspонатą ir kurią galime laikyti ekstradietinio pasakotojo savęs suobjektinimo kulminacija, pavyzdiniu (etaloniniu) „trečiuoju asmeniu“ pateikiamo pasakojimo apie save įvaizdinimu: ne „štai aš“, bet „štai mano galva“.

Šią atsietumo iliuziją griauna pagrindinė figūra, pakibusi ore sėdima poza, pasisukusi profiliu į žiūrovą, dešiniuoju šonu panyranti į tamsą, šešėliu užtamsintais veido bruožais. Būdama pusiau šešėlyje, ji suponuoja turinti kompetenciją *galėti pasitraukti iš regėjimo lauko*. Tačiau tuo pat metu, ištiesusi ranką į šviesą, į pirmą planą, į arčiausiai suvokėjo esančią erdvę, ji sudaro įspūdį, jog taip pat lengvai galėtų iš paveikslu erdvės pereiti į mūsų – stebėtojo – erdvę. Nors ištiesta ranka nėra nukreipta tiesiai į mus – galėtume numanyti, jog ten, šiek tiek dešiniau mūsų, yra *kazkas kitas*, į ką ji kreipiasi, tačiau žvilgsnis – vienintelis ryškus veido elementas – užkliudo ir mus: neliekame nepastebėti. Įspūdį, jog pasakotojas, išdėliojęs savo galvas kaip eksponatus, vis dėlto pats mus stebi, sustiprina ir figūrų išsidėstymas šviesos atžvilgiu. Žiūrovui aiškiai parodoma, jog diegetinės figūros, būdamos šviesos paribyje, galėtų akimirksniu pranykti tamsoje. Tuo metu mūsų erdvėje sukoncentruota šviesa, esame apšviesti ir dėl to matomi taip pat gerai, kaip kad mums mato link mūsų ištiesta ranka.

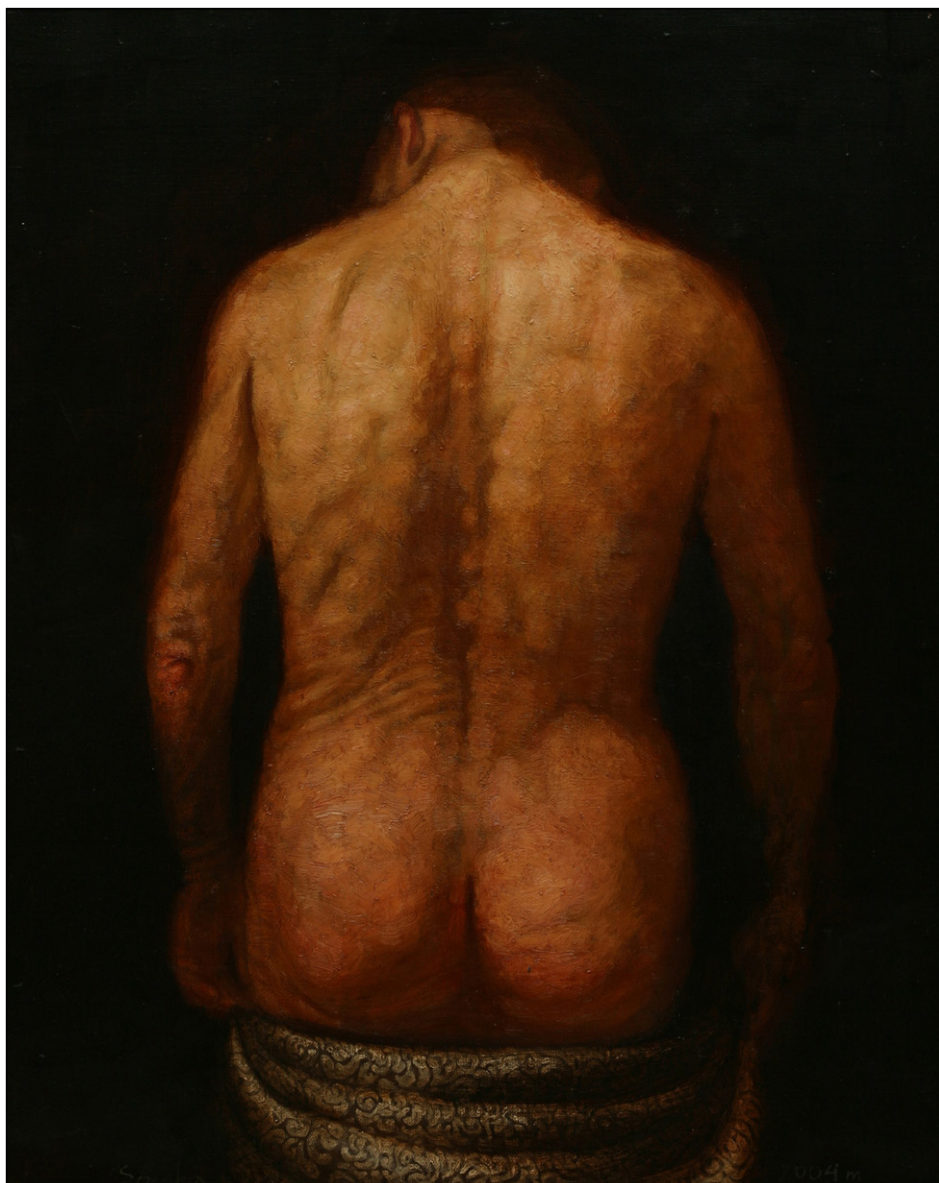
Tiesioginiu santykiu, komunikuojančiu žvilgsniu įtraukimo strategija artima dialogo strategijai (jas sieja papildymo santykis), bet nėra su ja sutapatinama. Abiem atvejais diegetiniame lygmenyje esantis pasakotojas kreipiasi į žiūrovą. Tačiau dialogo atveju kuriamas betarpiškas santykis, kviečiantis žiūrovą dalyvauti pokalbyje. Besikreipiantysis yra *čia ir dabar* būtent dėl šio pokalbio, tarp jo ir suvokėjo vykstantis pašnekesys yra svarbiausias (ir dažnai vienintelis) pasakojimo *įvykis*; būtent komunikaciją laikytume tokio autoportreto postuluojamu vertės objektu. Įtraukimo strategijos atveju – veiksmas vyksta (net jei jis yra sunkiai numanomas) atjungtoje paveikslu erdvėje, kuriančioje atsietumo iliuziją. Tokioje situacijoje netikėtas žvilgsnis iš paveikslu turi galią sutrikdyti, priversti pasijusti užklyptom, primesti atsakomybę. Į žiūrovą kreipiamasi arba kaip į pašalinį stebėtoją, arba kaip į konkretų vaidmenį turintį vaizduojamos istorijos dalyvį: pageidaujamą arba nepageidaujamą svečią<sup>10</sup>.

### 3.1.4 KETVIRTOJI STRATEGIJA: NEBENDRAVIMAS (MONOLOGAS)

Išskirkime ketvirtąją strategiją, logiškai suponuojamą trijų jau aptartų: pasakotojas pasirodo priešais žiūrovą, bendroje jų abiejų erdvėje, tačiau su žiūrovu nebendrauja, neužmezga komunikacijos žvilgsniu.

10 Plg. Michel Foucault apie Velázquez'o *Las Meninas* (Foucault, p. 443-454).





20. Šarūnas Sauka, *Autoportretas*, 2004, dr., al., 50x40

Šią strategiją puikiai įkūnija 2004 m. *Autoportretas* (20 il.): kaip ir 1992 m. *Autoportrete*, kuriame, kaip teigėme, naudojama dialogo strategija, pasakotojo figūra išnyra iš tamsos, pasirodydama žiūrovui betarpiškai, iš pastarojo erdvės sklindančioje šviesoje. Žiūrovui kuriamas įspūdis, kad vaizduojamos figūros pasirodymas yra skirtas jam ir priešais jį.

Tačiau šį kartą susiduriame su visišku atsisakymu bendrauti: pasakotojas ne tik kad nežiūri, neužmezga žvilgsnio santykio su žiūrovu, bet yra nusisukęs, matomas iš nugaros. Nusigręžimas, pašnekovui atsuktas užpakalis interpretuotinas kaip komunikacijos nutraukimas<sup>11</sup>.

Veido nerodymas skatina galvoti apie autoportreto kaip tokio paneigimą ar bent jau figūratyvinio pagrindo laikyti paveikslą autoportretu atmetimą. Tačiau Š. Saukos tapybos kontekste toks akibroktas greičiau perša priešingą išvadą. Jei autoportretas apibrėžiamas pagal sakytojo intenciją paveikslu papasakoti apie *save*, apibūdinti *savo* egzistenciją (ar veiklą), pasakyti „čia esu aš“<sup>12</sup>, tai akivaizdu, jog veidas yra galimas (ir labai dažnas), bet anaipol nebūtinai autoportreto elementas. Be to, Š. Saukos atveju tam pačiam veidui be galo kartojantis paveiksluose, kuriuose išvelgti minėtos intencijos negalėtume, jis (sakytojo veidas) tampa vis mažiau pakankamas apibrėžiant sakytojo tapatybę. Todėl autoportretas be veido (šiuo atveju – iš nugaros) atrodo logiškai pagrįstas ėjimas.

Vis dėlto, autoportretą interpretuojant kaip pasakojimą, toks paveiksle pasirodančio pasakotojo elgesys atrodo ištis paradoksalus ir vertas atidesnio žvilgsnio.

Visų pirma, žiūrovui rodoma tai, ko pats pasakotojas matyti negali, tai gi sudaroma asimetrija, kurioje žiūrovui priskiriamas disponavimas didesniu kiekiu informacijos. Tačiau kartu išvelgiame ir dar įdomesnę paradokso: pasakotojas, nusiukdamas nuo žiūrovo, kartu nusiuka ir nuo paties sakytojo, kuriam jis atstovauja pasakyme, kurio įgaliotinis (arba simuliakras) jis yra: sakytojas, kaip jau ne kartą pabrėžėme, numanomai yra toje pačioje pozicijoje priešais paveikslą kaip ir sakymo adresatas – žiūrovas.

Vis dėlto šį autoportretą interpretuoti siūlytume ne kaip pasakotojo ir žiūrovo, o drauge – pasakotojo ir sakytojo – antagonizmą, bet kaip tiksliausiai sakytojo ir sakymo adresato santykio įvaizdinimą. Jei sakymo adresatas (žiūrovas) stebi paveikslą tarsi sakytojui (tapytojui) iš už nugaros<sup>13</sup>, tai šiame autoportrete matome būtent šią nugarą, tarsi sakytojas tebutų žengęs žingsnį į priekį iš savo numanomos pozicijos ir atsiradęs paveiksle – mums matomas toks, koks yra.

11 Plg. A. J. Greimo Guy de Maupassant'o „Virvagaliu“ analizę, kurioje pašnekovui atsukta nugara (arba „pasturgalis“) interpretuojama kaip visiškas pastarojo ignoravimas. Greimas, 1989, p. 345-346. Taip pat žr. Greimas, 1991, p. 236-237.

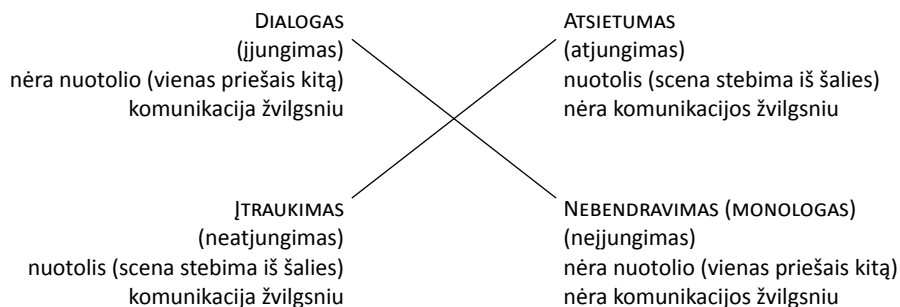
12 Calabrese, p. 30.

13 Plg. Fontanille, 1989, p. 13.

Analizuodami figūratyvų paveikslo lygmenį, atsuktą užpakalį galėtume traktuoti kaip radikalų prieštaravimo, protesto, adresatui skirtos patyčios veiksmą. Tačiau šio žmogaus povyžą veikiau pavadintume nuolankia. Kompozicija statiška, simetriška, minkšti potepiai, nuosaikus, nerėksmingas koloritas. Matome, kad galvos padėtis – palenkta ir kiek pasukta į kairę – suponuoja nežymų judesį, tarsi nusisukęs žmogus stengtųsi įsiklausti, kas vyksta jam už nugaros (šviesa, krintanti šiek tiek įkypai, apšviečia ausies kraštelių), ar mes vis dar stovime ir jį stebime. Šis nežymus, subtilus elementas suponuoja paveiksle numatytą dialogo galimybę.

Š. Saukos tapyboje šis autoportretas – vienintelis tokio santykio pavyzdys, tačiau žvelgiant plačiau, šiai strategijai, kurią pavadiname *nebendravimu* arba *monologu*, galėtume priskirti ir tokius autoportretus, kuriuose pasakotojas, pasirodydamas *en face* arba profiliu, žvilgsnį būtų nukreipęs į šalį; esantis pirmame plane, tiesiai priešais žiūrovą, bet nežiūrintis į jį, neužmezgantis pokalbio. Toks pasakotojas leidžiasi žiūrovo apžiūrinėjamas: jis yra *čia ir dabar*, bet nesikreipia į žiūrovą, apsimeta jo nepastebintis ar sąmoningai ignoruojantis, nekuria dialogo santykio „aš – tu“.

Keturių pasakotojo pasirodymo strategijų santykis gali būti aprašomas semiotiniu kvadratu, atskleidžiančiu pasakotojo ir žiūrovo komunikacijos loginį-semantinį lygmenį:



Kvadratas nurodo loginius santykius tarp strategijų. Pagrindinė priešprieša – priešingybės santykiu siejami *dialogas* (situacija, kurioje nėra nuotolio tarp paveiksle pasirodančio pasakotojo ir žiūrovo, jiems esant betarpiškai vienas priešais kitą, ir kurioje tarp šių dalyvių – pašnekovų – užmezgama komunikacija žvilgsniu, kitaip tariant, kai figūra iš paveikslo žiūri į žiūrovą) ir *atsietumas* (situacija, kurioje sukuriamas nuotolis tarp stebimos scenos ir

žiūrovo, pastarajam suteikiant galimybę šią sceną stebėti iš šalies, ir atjungta pasakotojo figūra neužmezga su žiūrovu komunikacijos žvilgsniu).

*Įtraukimo* strategija, kaip galėjome matyti, paneigia komunikacijos nebuvimą ir atsiduria teigiamojoje deiksėje, papildymo santykiu susisiedama su *dialogo* strategija. Priešingoje (neigiamojoje) deiksėje atsiduria *nebendravimo (monologo)* strategija, paneigianti komunikaciją ir papildymo santykiu susisiejanti su *atsietumo* strategija.

Svarbu pabrėžti, kad mūsų įvardytos keturios kvadrato pozicijos nėra uždaros – jokių būdu nesiūlytume mėginti visų autoportretų išsprasti į griežtus rėmus ir „patalpinti į dėžutes“. Veikiau priešingai. Analizuodami autoportretus ir išvelgdami juose vieną ar kitą strategiją, taip pat galėjome pastebėti ir kai kurių iš jų naudojamų strategijų nevienalytiškumą, ar tiksliau – juose numatytą galimybę pasislinkti iš vienos pozicijos į kitą. Išryškinkime kelis momentus.

*Autoportretas apšviestomis kojomis*, būdamas atsietumo pozicijoje (pasakymas atjungtas nuo sakymo situacijos), kaip matėme, vis dėlto turi tam tikrą, nors ir nežymų, sakymo pėdsaką: žemyn rodantis gestas yra skirtas numanomam žiūriničiam. Grafiškai tokį autoportretą galėtume įsivaizduoti šiek tiek pasislinkusį kvadrato įstrižaine įtraukimo strategijos link.

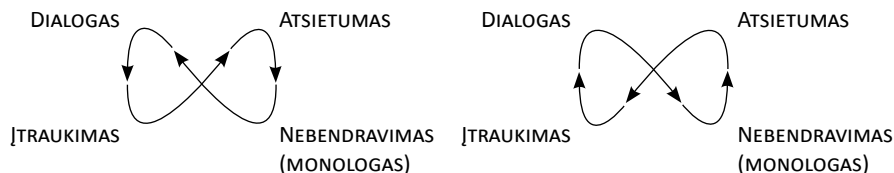
Savo ruožtu, *Autoportretas Nr. 2*, naudojantis, kaip teigėme, įtraukimo strategiją, leidžia mums numanyti esant galimybę „pakilti“ iki dialogo – tokią galimybę suponuoja žiūrovo link ištiesta ranka, įveikianti nuotolį tarp pasakotojo figūros ir žiūrovo. Kita vertus, pagrindinei figūrai pranykus tamsoje (matome, kad tam pakaktų vieno žingsnio), paveikslas pasislinktų į atsietumo poziciją, išreiškdamas radikalaus savęs suobjektinimo galimybę (nereginti galva ant padėklo).

Tokiu būdu semiotinis kvadratas, aprašantis loginius-struktūrinius santykius, kartu nurodo ir tam tikros numanomos dinamikos kryptis: dažname autoportrete iš tiesų yra numatyta viena ar kita kryptis, suponuojama galimybė pereiti nuo vieno komunikacijos tipo prie kito, taip užkoduojuant juose minimalius numanomus pasakojimus.

[R]eikšmė tiek, kiek jos ieškoma objekte, pasirodo esanti fundamentalių stabilijų santykių artikuliacija, bet tuo pat metu gali būti reprezentuojama dinamiškai, kai ji laikoma subjekto atliekamais prasmės pagavos arba produkavimo veiksmis.<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Greimas, 1989, p. 164.

Schematiškai tokios numanomos dinamikos galimybes galėtume pa-vaizduoti taip<sup>15</sup>:



Š. Saukos autoportretų analizės pagrindu išskirtos pasakotojo pasirodymo strategijos turi ir bendresnę prasmę, t. y. jos galėtų tapti operatyviu instrumentu analizuojant ir kitų – ne vien Š. Saukos – autoportretų korpusą. Pavyzdžiui, galime palyginti jas su O. Calabrese išskiriamais autoportreto tipais, kuriuos minėjome šios disertacijos dalies pradžioje.

Matome, kad mūsų aprašytą nebendravimo (monologo) strategiją daugmaž atitiktų „kartografinio“ autoportreto bruožai. Tačiau mūsų perspektyvoje tai pačiai strategijai paklustų ir trimis ketvirčiais vaizduojamas autoportretas, kurio žvilgsnis įsminga į neapibrėžtą tašką erdvėje, ir kurį O. Calabrese laikytų tarpiniu variantu. Tuo metu „veidrodinis“ autoportretas akivaizdžiai priklausytų mūsų apibūdintai dialogo strategijai. Antra vertus, mūsų nuomone, tai pačiai strategijai priklausytų ir trimis ketvirčiais vaizduojamas, į žiūrovą žvilgsnį nukreipęs atvaizdas (O. Calabrese teorijoje – tas pats tarpinis variantas tarp dviejų pagrindinių tipų). Šis eskiziškas palyginimas dar kartą išryškina tai, kam mūsų aprašytose strategijose skiriamas didžiausias dėmesys, būtent – komunikacijai su žiūrovu.

<sup>15</sup> Dinamišką semiotinio kvadrato sampratą siūlo ir Ericas Landowskis. Žr. Eric Landowski, „Régimes d'espace“, *Actes Sémiotiques*, 2013, <http://epublications.unilim.fr/revues/as/1743> [Žiūrėta 2013 07 22].

## 3.2 VIZUALŪS PARADOKSAI: AUTOPORTRETAS KAIP DILEMA ŽIŪROVUI

Iki šiol, analizuodami pasakotojo pasirodymą paveiksluose, aptikome tik dviejų pasakojimo lygmenų sąveiką: diegetinio (tai, kas vyksta paveiksle) ir ekstradiegetinio – paveikslą kaip pasakojimą numanomai produkuojančio pasakojimo akto. Pabaigai palikome tris autoportretus, kuriuose, mūsų nuomone, skleidžiasi sudėtingesnė pasakojimo struktūra. Kiekviename iš jų skirtingomis priemonėmis kuriamas paradoksalus santykis su žiūrovu. G. Genette'o pasakojimo lygmenų samprata čia gali pasirodyti besanti veiksmingas metodologinis įrankis<sup>16</sup>.

### 3.2.1 PIRMAS PARADOKSAS: MATOMA–NEMATOMA

*Autoportreto arbatinuke* (21 il.) pirmajame plane matome ne patį pasakotoją, o arbatinuką, kurio veidrodiniame paviršiuje atsispindi pasakotojo figūra. Diegetiniame paveikslo universume arbatinukas atlieka veidrodžio funkciją<sup>17</sup>. Autoportreto žanras leidžia rekonstruoti pradinę sakymo situaciją, kurioje sakytojas susitinka savo paties žvilgsnį, žvelgiantį į jį iš *kitos erdvės*, atsiveriančios už veidrodinio arbatinuko paviršiaus.

Kęstutis Nastopka pažymi, jog, leisdamas pamatyti save kaip *kitą*, veidrodis sakymą paverčia pasakymu<sup>18</sup>. Kitaip tariant, patį atspindį turime laikyti savarankišku pasakymu-pasakojimu, esančiu jį apgaubiančio pasakymo-pasakojimo (paties paveikslo) viduje<sup>19</sup>.

Taigi šiame autoportrete esama trijų naratyvinių lygmenų. Žiūrovui – *ekstradiegetiniam* pasakojimo adresatui – atveriamas *diegetinis* pasakojimas apie arbatinuką ir į jį žiūrintį vyrą, kuriam prieš akis atsiveria *metadiegetinis* (antrojo lygmens) pasakojimas veidrodyje-arbatinuke. Tačiau diegetinio pasakojimo mums parodoma tik dalis – priešais arbatinuką esanti vyro figūra lieka už paveikslo ribų. Visą sceną galime rekonstruoti iš to, kas matoma (t. y. iš atspindžio), bet jos pačios matyti paveiksle negalime.

<sup>16</sup> G. Genette'o pasakojimo lygmenų sampratą aptarėme šios disertacijos skyriuje 1.3.4 *Pasakojimo lygmenys*.

<sup>17</sup> Apie (auto)portretus išgaubtame (angl. *convex*) veidrodyje žr. Marin, 1995, p. 126-135 (skyrius „The Portrait in the Convex Mirror“).

<sup>18</sup> Nastopka, 2010, p. 73, 77.

<sup>19</sup> Paveiksle pavaizduotas atspindys (pasakotojo figūra), kaip atvaizdas atvaizde (plg. pasakojimas pasakojime), yra dvigubai atjungtas nuo sakymo situacijos (atjungimas, kaip jau minėjome, yra bet kokio pasakymo prielaida). Kita vertus, žiūrėdamas į žiūrovą, jis įjungia sakymo simuliaciją.



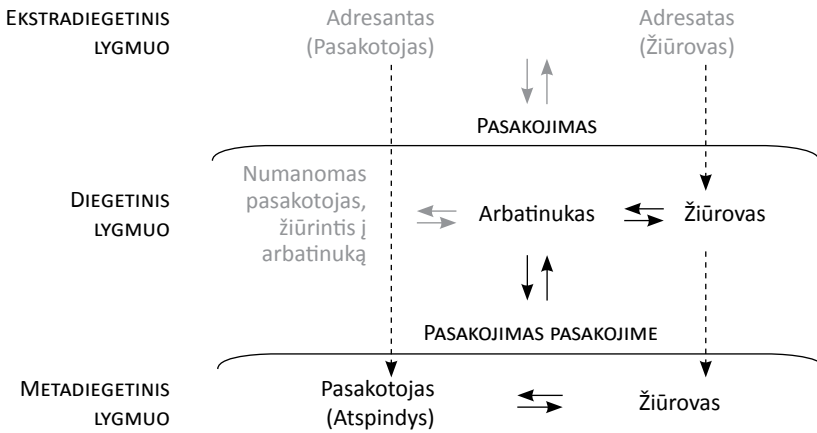
21. Šarūnas Sauka, *Autoportretas arbatinuke*, 1978, dr., al., 100x120

Toks pasakojimo dalies eliminavimas (nutylėjimas) sukuria paradoksalią erdvę. Vaizduodamas veidrođį, paveikslas ne atveria kitą erdvę, besitęsiančią *priešais žiūrovą*, bet, priešingai, uždaro mus mūsų pačių erdvėje, t. y. erdvėje, esančioje *priešais paveikslą*. Ši priešais paveikslą esanti erdvė susidvejina, įgyja du matmenis. Vienu metu ji yra ir reali žiūrovo erdvė priešais paveikslą, ir atspindima (atspindyje matoma) kambario erdvė priešais arbatinuką.

Keistumo efektą (būtent *keistumą* kaip vieną metalepsės kuriamų efektų nurodo G. Genette<sup>20</sup>) sustiprina tai, jog atspindyje matoma pasakotojo figūra žiūri į mus, tiksliau – atspindys tuo pat metu žiūri ir į mus, ir ne į mus (į numanomai mūsų vietoje priešais jį esantį savo antrininką: tą, kurį jis atspindi).

20 Genette, 1983, p. 234-235.

Susidaro sudėtinga tris pasakojimo lygmenis apimanti struktūra, kuri grafiškai galėtų būti pavaizduota taip:



Žiūrovas šioje struktūroje, viena vertus, įtraukiamas į diegetinį lygmenį: arbatinukas stovi tiesiai priešais jį, kurdamas iliuziją, jog būtent žiūrovo erdvė atsispindi jo paviršiuje. Antra vertus, tiesiai į žiūrovą kreipiasi figūra iš paties atspindžio, taigi metadiegetinio lygmens. Žiūrovas tampa ir diegetinio, ir metadiegetinio lygmens dalyviu.

Kaip matome, mūsų pasitelkta schema leidžia pavaizduoti santykį tarp skirtingų pasakojimo lygmenų bei juose veikiančių pasakotojo ir žiūrovo, tačiau neatspindi topologinio išsidėstymo šiuose lygmenyse. Kaip kad ekstradiegetiniame lygmenyje *adresantą* ir *adresatą* įsivaizduojame esant ne viena šalia kito, bet toje pačioje padėtyje (priešais paveikslą), taip ir diegetiniame lygmenyje veikiantys *numanomas pasakotojas* ir *žiūrovas* arbatinuko atžvilgiu yra toje pačioje vietoje, t. y. jie abu arbatinuką mato iš tos pačios pusės, iš tos pačios padėties.

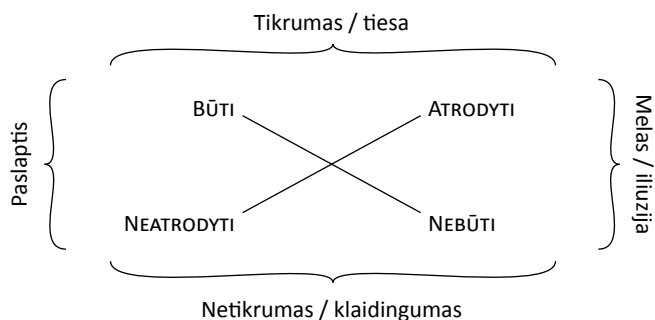
Kaip tik dėl to sukuriamas minėtas keistumo efektas. Jau pats metadiegetinio pasakotojo kreipinys, pamėginant jį įžodinti, turėtų skambėti gana keistai: „aš esu atspindys to, kuris yra tavo vietoje“. Žvilgsniu jis įtraukia žiūrovą į paveikslą struktūrą, tuo pačiu jį neigdamas: jis žiūri į mus, bet mūsų nemato. Pasakotojo atspindys mums tarsi bando įteigti, jog ten, kur mes esame – priešais arbatinuką, priešais paveikslą – iš tiesų mūsų nėra. Jis mus užkalbina tam, kad mus paneigtų.



Šį paradoksą galėtume aprašyti pasitelkdami tiesosakos kvadratą<sup>21</sup>, leidžiantį nustatyti, anot A. J. Greimo, paties pasakojimo „vidinę tiesą“:

Tiesosaka yra nepriklausoma naratyvinė izotopija, galinti iškelti savą referencijos lygmenį ir tipologizuoti nuotolius bei nukrypimus nuo jo, tuo būdu nustatydamą „vidinę pasakojimo tiesą“.<sup>22</sup>

Tiesosakos kvadrato pamatas – buvimo ir atrodymo priešprieša. Jis sudaromas susaisčius dvi schemas: raiškos (atrodyti–neatrodyti) ir imanentiškumo (būti–nebūti). Keturi išvestiniai kvadrato terminai apibūdina raiškos ir imanencijos santykį: tai tikrumas (arba tiesa), netikrumas (arba klaidingumas), paslaptis ir melas (arba iliuzija):

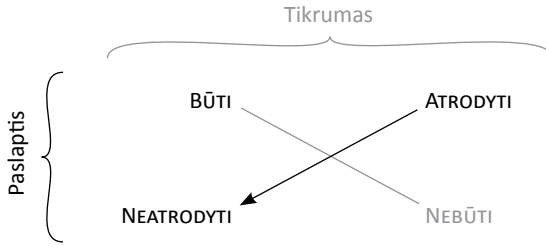


Antroje šios disertacijos dalyje, aptardami žiūrovo dalyvavimą paveiksluose, teigėme, kad paveikslų figūros žvilgsnis į žiūrovą patvirtina pastarajam jo imanentinį *buvimą* (dalyvavimą) vaizduojamoje scenoje, numanomai šiapus paveikslų prasitęsiančioje erdvėje. Tačiau nekalbėjome apie žiūrovo raišką diskurse, t. y. jo *pasirodymą* (*atrodymą*) paveiksle – šis klausimas paprasčiausiai nebuvo relevantiškas.

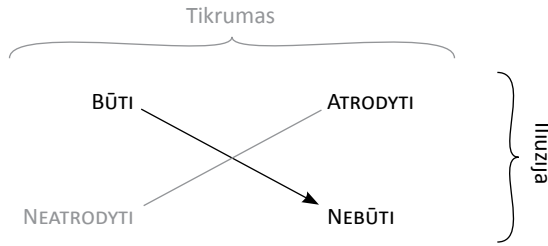
*Autoportreto arbatinuke* veidrodis įveda abi žiūrovo dalyvavimą apibrėžiančias dimensijas: imanentiškumą ir raišką (buvimą ir atrodymą). Nors pasakotojo žvilgsnis iš paveikslų patvirtina mums mūsų buvimą, dalyvavimą pasakojime, tačiau priešais mus esančio veidrodinio paviršiaus atspindyje mes nepasirodome. Paveikslas paneigia mūsų *atrodymą*. Atspindžio, kuriame matome mūsų vietoje esantį kitą, atžvilgiu mes liekame paslapyje.

21 Žr. Greimas, Courtés, 1979, p. 417-419; Greimas, 1989, p. 271-272, 289-290, 317-327; Nastopka, 2010, p. 48-49; Kęstutis Nastopka, „Tiesosakos modalumai“, in: *Avantekstas* [Žiūrėta 2013 07 15].

22 Greimas, 1989, p. 271.



Kita vertus, pasakotojas, pasirodydamas tik atspindyje, lieka atrodymo sferoje: matomas, bet nesantis; nes ten, kur jis turėtų būti iš tikrųjų (diegtiniame lygmenyje), esame mes. Tiesosakos terminais tokį pasakotoją galime vertinti kaip mums pasirodančią iliuziją:



### 3.2.2 ANTRAS PARADOKSAS: REALU–NEREALU

Dar labiau intriguojanti struktūra atsiveria *Autoportrete su slyva* (22 il.). Čia susiduriame su dviem pasakymo figūrom, iš kurių viena – ant padėklo gulinti pasakotojo galva – žiūri tiesiai į suvokėją. Antroji, moters figūra, priešingai, visai nekontaktuoja su žiūrovu: galva šiek tiek pakreipta, veidas pranykstantis tamsoje, akys užmerktos. Fragmentiškumas, nestabili padėtis, kūno plokštumas, lakoniškumas ir kampuotumas (tiesios linijos), į tamsą ištirpstantys kontūrai kuria *nerealumo* išpūdį.

Priešingą išpūdį kuria pasakotojo figūra. Vyrauja aiškiai apibrėžtos apvalios ir ovalios formos: padėklas, ant jo gulinti galva (be kūno, be kaklo), slyva burnoje, lašai ant veido, perlas virš smilkinio – visos formos kuria iškilų, apčiuopiamų objektų išpūdį. Lyginant su moters kūnu (nutapytu „bendrais



22. Šarūnas Sauka, *Autoportretas su slyva*, 1983, dr., al., 74,5x95

bruožais“, lakoniškai, nedetaliai), tankus figūratyvinių formantų pluoštas suteikia pasakotojo figūrai ir atskiriems jos elementams *realumo* efektą<sup>23</sup>.

*Realumą* ir *nerealumą* kaip paveikslo kuriamus prasminius efektus galime pakomentuoti Paolo Fabbri citata iš antrojo *Semiotikos žodyno* tomo:

„Realumo“ prasminis efektas atitinka konjunkcinį santykį, kurį diskursas užmezga tarp pasaulio ir subjekto tam tikru būties įjungimu. Kita vertus, kai subjektas atrodo išstumtas iš pasaulio, kaip kad nutinka, pavyzdžiui, tam tikrais tarsi absoliučios vienatvės atvejais arba tapyboje, kai susidūrę su tam tikrais paveikslais, kalbame apie „nurealėjimą“ (pranc. *déréalité*), šis prasminis efektas būtų interpretuotinas kaip būties atjungimas. Abiem atvejais priimamas „pasaulio“ žiūros taškas ir jo atžvilgiu apibrėžiamas „subjekto“ pozicija.<sup>24</sup>

23 Roland'o Barthes'o vartojamas terminas – realumo efektas, pranc. *effet de réel* (Roland Barthes „Effet de réel“, 1968; Lietuviškai: Roland Barthes, „Realumo efektas“, vertė Irina Žalalytė, *Baltos lankos*, Nr. 29, 2009, p. 21-29); Algirdo Juliaus Greimo ir Josepha Courtés'o – referencinė iliuzija, pranc. *illusion référentielle* (Greimas, Courtés, 1979, p. 312).

24 Greimas, Courtés, 1986, p. 185.

Įsižiūrėję į kiekvieną figūrą atskirai, pastebime, kad veikiausiai susiduriame su mums siūlomais dviem skirtingais žiūros taškais. Padėklas, ant kurio guli pasakotojo galva, regis, kybo tamsioje erdvėje betarpiškai priešais žiūrovą. Jį, kybantį šiek tiek žemiau paveiklo centro, matome beveik tiesiai iš priekio (stebėtojo padėtis – tiesiai priešais paveiklo centrą, t. y. tik šiek tiek aukščiau kybančio objekto).

Tačiau antrame plane matoma moters figūra komplikuoja paveiklo skaitymą. Moters kūno padėtis ir veido išraiška (akys užmerktos, veidas ramus, pasuktas šiek tiek į šoną ir šiek tiek persikreipęs, lyg būtų nevalingai atpalaiduoti raumenys) suponuoja, jog tai – būsenos subjektas: mieganti moteris, gulinti ant nugaros ir matoma tiesiai iš viršaus (horizontali plokštuma pateikiama vertikaliai).

Toks figūrų išdėstymas (skirtingose koordinacijų sistemose) neigia tarp jų esant erdvinį santykį. Šiuo atveju mums siūlomi ne du skirtingi žiūros taškai, kaip kad anksčiau mūsų aptarto paveiklo *Kelias* (2 il.) atveju, kur stebėtojui tokiu būdu priskiriamas dieviškas žvilgsnis<sup>25</sup>. Šiuo atveju stebėjimui pateikiamos dvi visiškai atskiros erdvės, „užklotos“ viena ant kitos dvimatėje paveiklo plokštumoje.

Dvi viena su kita nesusijusios figūros, matomos iš dviejų skirtingų žiūros taškų, suponuoja galimus du atskirus pasakojimus, kuriuos lakoniškai išversti į žodinę kalbą galima būtų maždaug taip: (1) „Miega moteris“, (2) „Ant padėklo guli galva“. G. Genette'o pasakojimo lygmenų samprata leidžia susieti šiuos pasakojimus, išryškinant specifinę vizualios kalbos pasakojimo strategiją: tokioje struktūroje galime įskaityti du skirtingus pasakojimo lygmenis – mieganti moteris (diegetinis lygmuo) ir jos sapnas (metadiegetinis lygmuo).

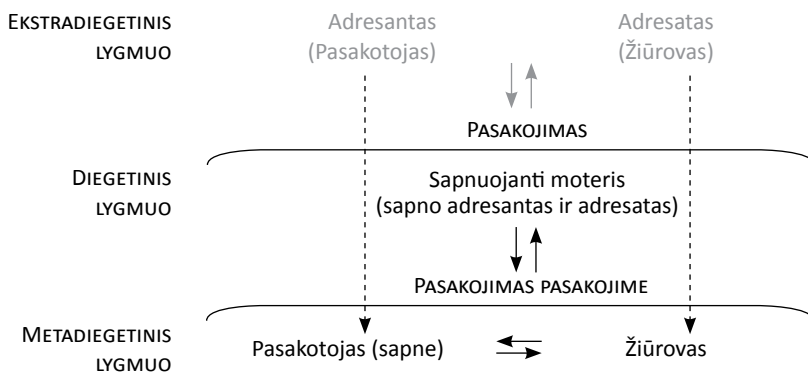
Tokiu atveju pasakotojo figūra, kaip ir *Autoportrete arbatinuke*, priklauso metadiegetiniam lygmeniui: pasakojantysis „aš“, besikreipiantis į žiūrovą, yra sapnuojamas antrame plane miegančios moters. Tačiau sapnas atrodo realesnis už realybę – jis yra „arčiau“ žiūrovo (pirmame paveiklo plane), toje pačioje erdvėje, toje pačioje koordinacijų sistemoje (žiūrovo erdvės „viršus“ sutampa su pasakotojo erdvės „viršumi“), detalesnis, kruopščiau nutapytas, ryškesnis, neištirpstantis tamsoje ir be to – žiūrintis tiesiai mums į akis.

<sup>25</sup> Žr. skyrių 2.1.1 *Žiūrovas – lėmėjas*.

Tokios figūrų charakteristikos suponuoja, jog pasakojama yra iš sapno pozicijos. Pasakotojo kreipinį galėtume verbalizuoti maždaug taip: „Aš esu susapnuotas miegančios moters“.

Pasakojimo lygmenų atžvilgiu *Autoportretas su slyva* (pasakotojas sapne) skiriasi nuo *Autoportreto arbatinuke* (pasakotojas atspindyje) vienu esminių aspektu. Atspindys suponuoja, jog yra ir tas, kuris atspindimas. Arbatinuke atspindėtos erdvės konkretumas neleidžia tuo abejoti – diegetiniame lygmenyje egzistuoja mums nematomas (mūsų vietoje numanomi esantis) atspindžio antrininkas. Sapno atveju, priešingai, pasakotojo nėra niekur kitur, išskyrus šį sapną. Jis neprivalo turėti savo „antrininką“ miegančios moters „realybėje“, kitaip tariant – diegetiniame pasakojimo lygmenyje.

Grafiškai *Autoportreto su slyva* pasakojimo lygmenys gali būti pavaizduoti paprastesne schema:



Tačiau semantiškai tokiu būdu žiūrovui iškeliama dilema, kvestionuojanti jo paties esatį. Š. Saukos autoportretas tiksliai įvaizdina G. Genette'o aprašytą metalepsės kuriamą efektą:

Iš tiesų didžiausią nerimą keliantis metalepsės aspektas yra kaip tik ši nepriimtina ir atkakliai besiperšanti hipotezė, jog galbūt ekstradiegetinis [lygmuo] visada yra diegetinis, ir jog galbūt pasakotojas ir pasakojimo adresatas – jūs ir aš – patys priklauso kokiam nors pasakojimui.<sup>26</sup>

Kitaip tariant: jei sapno (svetimo sapno!) veikėjas kreipiasi betarpiškai į mus – ar tai nereiškia, jog ir mes esame susapnuoti?

26 Genette, 1983, p. 236.

### 3.2.3 TREČIAS PARADOKSAS: MIRTIES LIUDIJIMAS

*Autoportrete Nr. 4* (23 il.) pasakotojas – gulinti galva. Figūratyviai išsukę įžvelgtume paralelę su prieš tai aptartu autoportretu, kuriame pasakotojas save vaizduoja kaip ant padėklo gulinčią galvą. Tačiau esama ir reikšmingų skirtumų. *Autoportrete su slyva* galva be kūno sudaro tam tikro estetizuoto, savarankiško, vientiso subjekto išpūdį; nėra jokių užuominų, iš kurių galėtume spręsti, jog galva yra atskirta nuo kokio nors jai priklausančio kūno – *sapno* izotopija patvirtina savarankiško nuo kūno nepriklausomos galvos egzistavimo galimybę.

*Autoportrete Nr. 4* pasakotojo galva yra akivaizdžiai *nukirsta*<sup>27</sup>. Šis faktas grąžina mus prie žiūrovo atsakomybės už paveiksle vykdomą / įvykdytą žudymo (ar kankinimo) aktą.

Ir vis dėlto pasakotojas save vaizduoja kaip vis dar esantį *čia ir dabar*, naudodamas anksčiau mūsų aprašytą dialogo strategiją, jis kreipiasi į žiūrovą. Negana to, tiesiai į žiūrovą išmeigtas žvilgsnis šiame autoportrete yra ypatinai akcentuotas – viena akis plačiai atmerkta, išdidinta, plastiškai išryškėjanti visame paveiksle (švytinti akis *vs* tamsi, niūri aplinka). Būdama tik šiek tiek žemiau ir kairiau topologinio paveikslo centro, ji be jokios abejonės tampa semantiniu paveikslo centru, prikaustančiu žiūrovo žvilgsnį ir dėmesį. Nors paties veido išraiška rami, be emocijų, šioje akyje galime išskaityti išgastį, o beblakstieniai vokai modalizuoja ją kaip *negalinčią nežiūrėti*.

Tačiau antroji akis vaizduojama visiškai priešingai – prisimerkusi (beužsimerkianti), niekur nebežiūrinti (*negalinti žiūrėti*), beveik panyranti į rusvą skystį, kuriame guli galva, ji atrodo praradusi gyvastį, *mirštantį*. Modalumų *negalėti nežiūrėti* ir *negalėti žiūrėti* derinys nurodo dviejų priešingų, nesuderinamų būsenų sandūrą. Tokiu kontrastu kuriamas išpūdis, jog paveiksle užfiksuotas trapus, sunkiai pagaunamas pereinamasis momentas tarp gyvenimo ir mirties.

Intriga susikuria tuomet, kai atmerktoje gulinčios galvos akyje pastebime tamsų siluetą – atspindį žmogaus, pasilenkusio virš nukirstos galvos ir atidžiai į ją žiūrinčio; pėdsaką tiesioginio mirties liudininko, o greičiausiai – paties žudiko (žr. 24 il.).

Kaip ir *Autoportrete arbatinuke*, atspindys turėtų būti traktuojamas kaip metadiegetinio lygmens pasakojimas, ir šiuo atveju sukuriantis para-

27 Kiekvienu iš šių atvejų galimos sąsajos su Jono Krikštytojo ar Holoferno ikonografija. Žr. Marin, 1995, p. 133-144; Calabrese, p. 95-133, 299.



23. Šarūnas Sauka, *Autoportretas Nr. 4*, 1985, dr., al., 110x100

doką. Tačiau šiame paveiksle atspindžio kuriamas efektas skiriasi. Priešingai nei *Autoportrete arbatinuke*, šiame atspindyje nėra detalizuojamas veidas ir erdvė, kuri atspindima. Matome tik bendrus atspindimo veido bruožus. Tad paradoksas, kurį pastebėjome *Autoportrete arbatinuke* – priešais paveikslo esančios erdvės dvilypumo išpūdis (erdvė, kurioje esame, vs erdvė, kurią matome atspindėtą ir kurioje mūsų nėra) – šiame paveiksle neišryškėja. Negalime pasakyti, jog akyje atsispindi *kita* erdvė.

Paradoksas susikuria tuomet, kai žiūrovas pasiduoda paveiksle numatytai manipuliacinei strategijai. Įsižiūrėję į mus stebinčią akį, mes įtraukiami į paveikslą kur kas giliau, nei visuose anksčiau analizuotuose atvejuose: galime suvokti, jog iš tiesų tai mes – kiekvienas žiūrovas – atsispindime gulinčios galvos akyje.

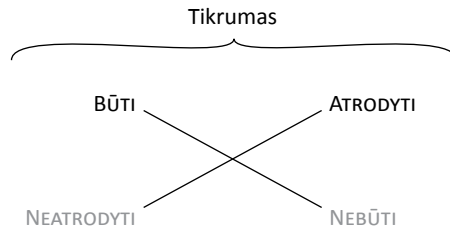


24. Šarūnas Sauka, *Autoportretas Nr. 4* (fragmentas)

Tai mes pasilenkiame arčiau gulinčios galvos, kai pastebime, kad akyje kažkas yra; tai mes, norėdami atidžiau įsižiūrėti, esame priversti palenkinti galvą taip, kad atsiduriame tiksliai toje pačioje padėtyje, kurioje yra tas, į kurį akis žiūri ir kuris joje atsispindi<sup>28</sup>.

Žiūrovas nėra tiesiog *įtraukiamas* į diegetinį (ar metadiegetinį) paveikslą lygmenį, kaip kad matėme anksčiauose iki šiol aptartuose pavyzdžiuose, kuriuose pasitelkiamos vienokios ar kitokios

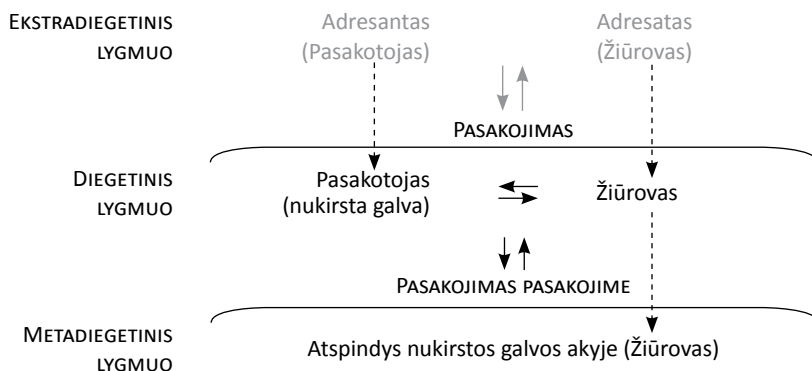
žiūrovo įtraukimo strategijos, erdvės sąranga ar figūrų žvilgsniai, nurodantys žiūrovo buvimą, dalyvavimą paveikslą scenoje. Šiame autoportrete žiūrovas iš tiesų *pasirodo* (būti + atrodyti), tuo būdu pats tapdamas *tikruoju* liudininku – žudiku:



Šis žiūrovo ypatingas dalyvavimas paveiksle galėtų būti pavaizduotas tokia schema:

<sup>28</sup> Taip pat galime rekonstruoti pradinę sakymo situaciją, kurioje tas pats sakytojas (tapytojas) yra ir gulinči galva, ir atspindys. Pasakotojas, perskilęs į dvi dalis. Tapytojas, nužudantis pats save. Panašios interpretacijos užuominą galima rasti paties Šarūno Saukos tekste: „[...] jo paties atspindys jo paties akyje; pasakojimas: žudiko atvaizdas lieka aukos akyje“. Šarūnas Sauka, „Be tikėjimo negaliu nutapyti net obuolio“, *Kultūros barai*, Nr. 10, 1994, p. 31.





A. J. Greimas, knygoje *Apie netobulumą*<sup>29</sup> Julio Cortázarą novelę „Parkų begalybė“ (kurioje, kaip jau minėjome, romano herojus nužudo jo skaitytoją)<sup>30</sup>, analizuoja kaip estetinio įvykio, arba estezės (*esthesis*), aprašymą. Tai, ką G. Genette'as apibūdina kaip keistumo efektą, sukeltą pasakojimo lygmenų pažeidimo (metadiegetinio lygmens veikėjas įsibrauna į diegetinį universumą), A. J. Greimas aprašo kaip subjekto (skaitytojo) išgyvenamą konjunkciją su estetiniu (šiuo atveju – literatūriniu) objektu: skaitytojo pavertimas auka, pasak jo, tai „simbolinis atvaizdavimas to poveikio, kurį žiūrovui suteikia tragedija, t. y. aristotelinis *katarsis*“. Estetinis įvykis (didžiausias estetinio objekto paveikumas) šiuo atveju pasireiškia subjekto-skaitytojo išnykimu, „perėjimu per mirtį“<sup>31</sup>.

*Autoportrete Nr. 4*, kuriame taip pat išvelgiame pasakojimo lygmenų pažeidimą, auka tampa ne skaitytojas (žiūrovas), bet pasakotojas, kuriam nukertama galva. Svarbu tai, kad, žiūrovui atspindyje atpažinus save, taip pat išnyksta subjektas. Tiksliau – jis ištirpsta paveiksle, persikelia iš savo realybės į paveikslo universumą: žiūrovas susilieja su pasakotoją nužudžiusiu budeliu. Estetiniame žiūrovo ir paveikslo susitikime per mirtį pereina ne žiūrovas, bet pasakotojas (formuluojant dar dramatiškiau – autorius).

29 Greimas, 2004, p. 51-63.

30 Cortázar, *op cit.* Kaip jau minėjome, šį tekstą G. Genette'as pateikia kaip klasikinį metalepsės pavyzdį, žr. šios disertacijos skyrių 1.3.4 *Pasakojimo lygmenys*.

31 Greimas, 2004, p. 62.

### 3.3 AUTOPORTRETIŠKŲ VEIDŲ PASAULIS

Paradigmatiškai jungdami *Autoportretus* ir neautoportretus į reikšminę visumą, grįžtame prie klausimo, kurį atidėjome į šalį šios dalies pradžioje: kaip traktuoti autoportretiškumą Š. Saukos paveiksluose, kurių pavadinimas nenurodo intencijos pasakyti: „čia esu aš“<sup>32</sup>? Veidas, neabejotinai turintis paties dailininko, Š. Saukos, bruožų, yra lengvai atpažįstamas daugelyje paveikslų: jis persekioja žiūrovo žvilgsnį, judantį nuo paveikslo prie paveikslo, o dažnai – ir nuo figūros prie figūros vieno ir to paties paveikslo erdvėje.

Patogumo dėlei šį pasikartojantį autoportretišką veidą vadinsime dailininko / tapytojo veidu, taip susiedami jį su numanomu paveikslų sakytoju-tapytoju. Laikantis metodologinio nuoseklumo, reikėtų pažymėti, jog autoportretiškus atvaizdus su sakytoju sieja ne jų panašumas į patį dailininką – tikrąjį paveikslų autorių Š. Sauką, – bet į tai pačiai paveikslų visumai priklausančiuose *Autoportretuose* pasirodantį sakytojo įgalotinį.

Pavyzdžiui, galime atkreipti dėmesį į vieno iš „neautoportretų“ – paveikslo *Nu nu nu!*<sup>33</sup> – herojaus figūratyvius bruožus: ne tik *tas pats veidas*, bet ir specifinė išraiška (iškištas liežuvis ir ištemptos ausys) bei neabejinga laikysena žiūrovo atžvilgiu beveik atkartoja pasakotojo figūrą 1992 m. *Autoportrete* (25-26 il.).



25. Šarūnas Sauka, *Nu nu nu!*, 1993, dr., al. (fragmentas)



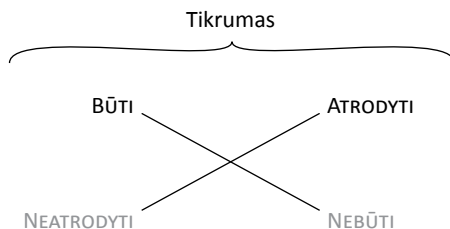
26. Šarūnas Sauka, *Autoportretas*, 1992, kart., al., 49x49

32 Prisiminkime, kad autoportretu laikytini paveikslai, kuriuose esama tokios intencijos: dailininkas sąmoningai parodo save tokia poza, išraiška, su tokiais gestais ar atributais, kurie apibūdina jo būtį arba jo veiklą. Žr. Calabrese, p. 30.

33 Šį paveikslą detaliau analizuosime paskutinėje disertacijos dalyje, skyriuje 4.1.2 *Sustabdytas ir nepaliaujamas judėjimas*.

Tokiu būdu gilinamas ryšys tarp šio pasakymo atlikėjo ir už viso diskurso slypinčio sakytojo-tapytojo, perduodančio jam sakymo kompetenciją. Vis dėlto nesiūlytume to laikyti pakankamu pagrindu teigti, jog kiekviename paveiksle, kuriame pasirodo figūra dailininko veidu, dailininkas-sakytojas, kaip ir *Autoportretuose*, pasakoja apie save. Veikiau turėtume ieškoti santykio tarp figūratyvaus pasakymo atlikėjų panašumo į sakytoją ir konkrečiame tekste šių figūrų atliekamo vaidmens.

Čia vėl galėtų praversti tiesosakos samprata. *Autoportretai*, kuriuose pasirodo sakytojo įgaliojimas – pasakotojas, tiesosakos kvadrato atsidurtų tikrumo (tiesos) sferoje: už teksto esantis sakytojas perduoda informaciją apie save, ir mes – žiūrovai – neturime pagrindo juo netikėti. Nebandoma mūsų apgauti arba nuo mūsų pasislėpti. Jis yra toks, koks atrodo (koks pasirodo paveiksle).



Tačiau koks santykis sieja autoportretiškus pasakymo atlikėjus ir sakytoją paveiksle *Kelionė* (1 il.), kur šį veidą turinčios figūros sudaro ištisą minią, arba, pavyzdžiui, *Kryžiaus kelio stotyse*<sup>34</sup>, kur pats Kristus žvelgia į mus dailininko veidu (27 il.)? Paveikslas figūra, kuri *atrodo* kaip turinti dailininko bruožų, *Autoportreto* atveju apibūdina patį sakytoją, tačiau kituose paveiksluose pasakymo atlikėjo santykis su sakytoju labiau komplikuoatas.

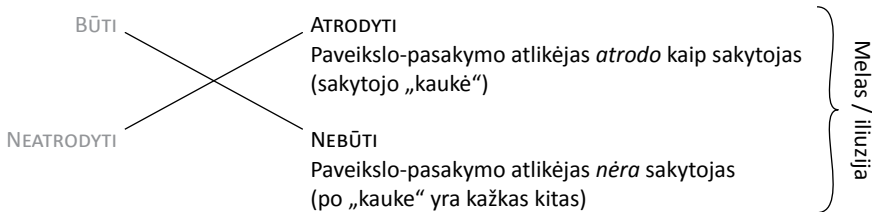


27. Šarūnas Sauka, *Kryžiaus kelio stotis V*, 1998-2001, dr., al. (fragmentas)

<sup>34</sup> Detaliau *Kryžiaus kelio stotys* analizuojamos ketvirtojoje šios disertacijos dalyje, skyriuje 4.1.1 *Laiko seka ir amžina dabartis*.

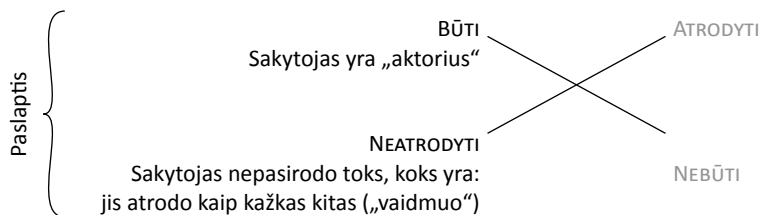
*Kryžiaus kelio stotyse* susipina dvi aiškiai išreikštos tapatybės: tapytojo ir Kristaus, todėl jose lengviausia atskirti du susipynusius sluoksnius. Dailininko veidas čia gali būti interpretuojamas dvejopai: (1) Kristus atrodo kaip tapytojas-sakytojas; (2) tapytojas-sakytojas atrodo kaip Kristus.

Pasirinkę pirmąjį kelią, sakytume, jog ši iš *Autoportretų* atėjusi figūra vis dar atrodo kaip dailininkas, bet tai jau nėra dailininkas: imanentiškumo schemeje ji yra Jėzus Kristus. Analogiškai galima skaityti bet kurį paveikslą, kuriame veikiantys personažai turi dailininko veidą: jie atrodo kaip dailininkas, bet yra kažkas kitas (Sebastijonas, Rūpintojėlis, žmogus, skaitantis laikraštį, žmogus, nusilupantis odą, ar kt.). Kitaip tariant, raiškos lygmenyje kuriamas savotiškas mirażas, skirtas apgauti žiūrovą, įtikinti jį tuo, ko nėra. Tai iliuzija, jog kiekviena šio pasaulio figūra nusako paties kūrėjo (sakytojo) būtį, nors iš tiesų tapytojo veidas tėra savotiška „kaukė“, dėvima skirtingų personažų<sup>35</sup>.



Antra vertus, tą patį tekstą galime skaityti kitaip: figūra atrodo kaip Kristus, bet nėra Kristus; tai pats dailininkas-sakytojas, persirengęs, apsime-tantis Kristumi. Tokiu atveju paveikslus galima aprašyti kaip teatrą, kuriame vienas ir tas pats aktorius atlieka skirtingus vaidmenis. Kitaip tariant, sakytojas nepasirodo mums toks, koks yra: jis persirengia, išdarinėja grimasas, vaidina vaidmenis, raiškos lygmenyje tapdamas Kristumi, Sebastijonu, miru-siuoju, įvairių ritualų dalyviu ir kitais paveikslų personažais. Matome įvairius jo vaidmenis, amplua, bet šie vaidmenys nieko nepasako apie jį patį; jo paties asmenybė lieka paslapyje.

35 Nemažai Š. Saukos tapybą komentuojančių metatekstų byloja, jog žiūrovas – realus, empirinis žiūro-vas, pasinaudojant Umberto Eco sąvoka, – linkęs patikėti šia iliuzija.



Abiem atvejais matome, jog autoportretiškas atvaizdas pasakoja mums apie kažką kitą, bet ne apie sakytoją.

Taigi, jei *Autoportretais* vadinamuose paveiksluose teigėme esant intencijos papasakoti apie *save*, tai neautoportretuose galėtume išvelgti mėginimą savimi papasakoti apie *kitą*. Kai kuriais atvejais *kitas* gali turėti konkrečią tapatybę (kaip *Kryžiaus kelio stotyse*), tačiau dažniausiai paveikslų dalyvių atliekami veiksmai, dėvimi drabužiai ar kitos vaizduojamos scenos ypatybės neleidžia atpažinti jokio konkretaus asmens, istorinio ar literatūrinio personažo.

Tokiu atveju nuolatos kartojamas dailininko veidas tampa, pasitelkiant lingvistinį terminą kaip metaforą, bendrinium daiktavardžiu: „žmogus“. Bet koks konkretus veidas pasakotų apie vienintelį konkretų žmogų (tikrą ar išgalvotą), o dailininko veidas – nesvarbu, ar jį aprašytume kaip „kaukę“, ar kaip „aktorių“, – leidžia pasakoti apibendrintai, suteikiant pasakymui visuotinumą, bendražmogiškumą: ne apie konkretų žmogų, bet apie žmogų apskritai.

## 4. Š. SAUKOS PASAKOJIMAS

### HORIZONTALUS IR VERTIKALUS NARATYVUMAS

---

Iki šiol išnagrinėjome du aspektus: (1) paveiksluose pasitelkiamas priemonės, įtraukiančias į tekstą sakymo adresatą – žiūrovą, tampantį paties pasakojimo dalyviu; ir (2) pasakotojo, kaip sakytojo įgaliotinio, pasirodymo strategijas autoportretuose. Pasitelkdami paradigmatinę analizę atskleidėme giliąją struktūrą, valdančią autoportreto komunikacijos strategijas, bei jose numatytą dinamikos galimybę. Šioje dalyje mėginsime atskleisti, koku būdu įvaizdinamas pats pasakojimas, dėmesį sutelksime į paveikslą kaip pasakymo konfigūracijas.

Disertacijos įvade minėtame straipsnyje Jūratė Baranova cituoja Sigito Parulskio mintį, lakoniškai nusakančią Š. Saukos paveikslų naratyvumo pobūdį: „Jo paveikslai siužetiški, bet ne horizontaliai, o vertikalčiai“<sup>1</sup>. Manytume, jog *horizontalumo* ir *vertikalumo* sąvokos taikliai įvardija dvi pasakojimo konstravimo ašis. Pirmoji – sintagminė ašis, sietina su tradicine pasakojimo (kaip laikinės sekos) samprata, o drauge – ir su paviršiniu (antropomorfinio pobūdžio) naratyvumu (semiotinėje teorijoje). Antroji – paradigmatinė ašis, kurioje galime išvelgti tekstus vienijančią reikšmės struktūrą bei fundamentiosios sintaksės veikimą.

Š. Saukos tapyboje mėginsime išvelgti abi šias pasakojimo konstravimo ašis: judėjimą (transformaciją) suponuojančią sintagminę laiko ašį (horizontalus naratyvumas) bei reikšmės dinamiką paveikslus į visumą jungiančioje paradigmatinėje ašyje (vertikalus naratyvumas).

#### 4.1 SINTAGMATINĖ AŠIS: PASAKOJIMO LAIKAS

Sintagminėje („horizontaliojoje“) ašyje skirtingi pasakojimo pateikimo būdai atsiskleidžia per skirtingą paveikslų santykį su laiku. Siūlytume

1 Baranova, 2006, p. 6.

atkreipti dėmesį į tris Š. Saukos tapyboje pasitelkiamas judesio (sietino su laikine seka) įvaizdinimo strategijas bei jų generuojamus prasmės niuansus.

#### 4.1.1 LAIKO SEKA IR AMŽINA DABARTIS

Pradėkime nuo nebaigto *Kryžiaus kelio stočių* ciklo, kuriame greta kanoniškai perskaitomos Kristaus kančios istorijos galime išvelgti ir paralelinę izotopiją arba pasakojimo mechanizmą (28-31 il.).

Visų pirma, *Kryžiaus kelio stotys*, kaip paveikslų ciklas, formuojantis vientisą pasakojimą, grąžina mus prie 1.2.2 skyriuje aptartos Wendy Steiner vizualaus pasakojimo sampratos: naratyvumas – tai laikinė seka, pasakojimo pateikimo plotmėje formuojama tam tikra tvarka išdėstant skirtingus istorijos momentus vaizduojančias scenas.

Susieti atskiras scenas, priskirti vaizduojamus įvykius *tai pačiai* istorijai leidžia pasikartojantis subjektas, dailės atveju – vizuali figūra-atlikėjas. Pasirodydama paveiksle (ar paveikslų serijoje) kelis kartus, tokia figūra leidžia manyti, jog ji yra rodoma ne keliuose skirtingose vietose (erdvėse) vienu metu, bet skirtingais laiko momentais. Wendy Steiner tai vadina „realizmu“, „realistinėmis normomis“: tas pats personažas tikrovėje negali būti dviejose vietose tuo pat metu<sup>2</sup>; mes tai priskirtume figūratyvinio skaitymo specifikai. Semiotiniais terminais sakytume, jog esminė tampa *tapatumo-skirtingumo* kategorija. Pasakojimo tolydumą užtikrina pasikartojanti figūra, kitaip tariant – jos *tapatumas*, o laiko matmenį aktualizuoja *skirtumas* – pokytis tarp pradinės ir galutinės padėties, suponuojantis transformaciją.

Š. Saukos sukurtos penkios iš keturiolikos *Kryžiaus kelio stočių* funkcionaluoja kaip baigtinis vienetas<sup>3</sup>. Skaitant ikonografiškai, paveiksluose matoma žinoma bibliinių įvykių seka: net ir nesant trūkstančių scenų, įrašai akmenyje dešiniajame apatiniame kiekvieno paveikslo kampe nurodo jo vietą numanomame keturiolikos scenų cikle bei žinomoje kanonizuotoje Kristaus kančios istorijoje. Šie įrašai žymi judėjimą erdvėje, t. y. perėjimą nuo vieno įvykio prie kito (I. Piloto teismas – III. Kristus suklumpa pirmą kartą – V. Simonas Kirėnietis padeda nešti kryžių – VII. Kristus suklumpa antrą kartą – IX. Kristus suklumpa trečią kartą), ir nurodo juos vieną nuo kito skiriančius laiko tarpus.

2 Steiner, 2004, p. 149-156.

3 Parodose šie paveikslai eksponuojami kartu, išdėstyti vienas šalia kito eilės tvarka; nėra planuojama kada nors ciklą užbaigti.





28.-29. Šarūnas Sauka, *Kryžiaus kelio stotys III, V*, 1998-2001, dr., al., 95x80, 95x80

Vis dėlto, jei nefiksuotume ryšio su žodiniu tekstu, rekonstruoti pasakojamos istorijos detales (kaip įvyksta perėjimas nuo vienos scenos prie kitos, kas vyksta jas skiriančiame laike, kiek tas laikas trunka, ir t. t.) būtų sunku: paveikslų ciklas, išskiriantis kelis sustabdytus istorijos momentus, daugiau nutyli nei parodo. Kiekviename paveiksle pakinta visa vaizduojama scena – pasikeičia erdvės, atlikėjų figūros. Vienintelė Kristaus figūra išlaiko savo tapatumą, tokiu būdu leisdama paveikslų seriją skaityti kaip tolydų pasakojimą, priskirti vaizduojamas scenas *tai pačiai* istorijai.

Periferinės figūros kiekviename paveiksle keičiasi, todėl, nors ir yra individualizuotos, įgyja apibendrinamąją *minios* teminę vertę ir kuria visus paveikslus apglobiančią *individui priešiškos minios* izotopiją.

Tačiau Š. Saukos *Kryžiaus kelio stotys* galėtų funkcionuoti kaip laike išsidėstęs pasakojimas ir neturėdamas žinomos žodinės istorijos savo užnugaryje. Pasikartojanti Kristaus figūra suteikia paveikslų sekai tolydumą, kuris reikalingas siejant įvykius į vientisą „prieš tai – po to“ grandinę. Suskliaudus išankstinį žinojimą – kultūrinį skaitymo tinklėlį – jie gali būti perskaityti kaip vieno kūno judesio studija. Keturios iš penkių nutapytų stočių (III, V, VII, IX), išdėstytos eilės tvarka, vizualiai funkcionuoja kaip kino juostos kadrai arba Eadweardo Muybridge'o fotografijos<sup>4</sup> (plg. 32 il.). Matome vieną veiks-

4 Apie judesio vaizdavimą vizualiųjų menuose iki ir po Eadweardo Muybridge'o žr. Michel Baudson „De la représentation cinématique à la quatrième dimension“, in: *L'art et le temps*, p. 159-167.



30.-31. Šarūnas Sauka, *Kryžiaus kelio stotys VII, IX*, 1998-2001, dr., al., 95x80, 95x80

mą, vieną tolydų tarsi sulėtintai rodomą kūno judesį, išskaidytą į keturis tarpinius momentus: Kristus pakyla ir vėl klumpa.

Iš tiesų, Kristaus figūra yra sukonstruota taip, jog pritraukia (netgi prikausto) dėmesį, įgalindama tokią skaitymą. Čia reikšmingos plastinio matmens charakteristikos: erdvės sąranga (topologija) bei chromatinis Kristaus figūros išskirtinumas. Figūratyvinėje plotmėje svarbi ne tik laipsniška kūno pozos kaita, bet ir nekintanti (tapatumą įtvirtinanti) rami veido išraiška, sudaranti kontrastą groteskiškoms visų antraplanių figūrų grimasoms.

Blyškiame veide išryškintas žvilgsnis (akys, būdamos tamsesnės už veidą ir plaukus, kuria žvilgsnio *gyvumo* ir *skvarbumo* išpūdį), išmeigtas tiesiai į žiūrovą, „pagauna“, sulaiko ir kontroliuoja pastarojo žvilgsnį, leisdamas suspenduoti ne tik išankstinį istorijos žinojimą, bet ir visą Kristaus figūrą supančią sceną. Žiūrovo žvilgsnis įgyja kryptį ir, slinkdamas iš kairės į dešinę,

32. Eadweard Muybridge, *Vyro judesio studija*, 1872-1885

seka Kristaus figūros judesį; visi aplinkinių figūrų bei erdvės pokyčiai tampa nerelevantiškais – savotišku fono ornamentu ar dekoro elementais, supančiais judančią figūrą<sup>5</sup>.

Tokio skaitymo galimybė sustiprina mūsų jau pastebėtą priešpriešą tarp dviejų šio paveikslų ciklo atlikėjų – minios ir individo. Individas keliasi ir krinta išlaikydamas savo tapatybę laike, o minia – jo antagonistas – konkrečios tapatybės neturi, ji yra nuolat kintanti, nepastovi, efemeriška, jos konkretumas kiekvieną akimirką subyra ir vėl susideda į naują mozaiką kaip spalvoti kaleidoskopo stikliukai.

Be to, priešingai nei visos kitos figūros, Kristus nėra uždarytas tekste-pasakyme kaip stebėtojo žvilgsniui pateiktas objektas. Žiūrėdamas į žiūrovą jis kuria sakymo simuliakrą, tampa lygiaverčiu žiūrovo pašnekovu. Tai ne iš šalies stebimas pasakymo atlikėjas „jis“, bet besikreipiantis asmuo, „aš“, drauge su adresatu-žiūrovu esantis nuolatiniam *čia ir dabar*.

Patikslinkime figūratyvinę-topologinę kiekvieno šio ciklo paveikslo charakteristiką. Reikšmė suteikiama nuo Kristaus figūros aukštyn kylančiai vertikalei. Kad ir kokia ankšta, pripildyta figūrų ir kolektyvinio atlikėjo – minios – uzurpuota būtų paveikslo erdvė (ypač – III Stotyje), virš Kristaus galvos atveriamas dangaus erdvė. Tokiu būdu aktualizuojama opozicija žemiškas–dangiškas, pabrėžiant Kristaus ryšį su abiem sferom.

Tai ypač ryšku pirmojoje (Piloto teismo) scenoje, kurioje šias dvi sferas pabrėžtinai sujungia Pilotas, žvilgsniu kreipdamasis į dangų, o ranka rodydamas Kristų (33 il.). Kanoniniame pasakojime bendraujantys pašnekovai (Pilotas užduoda klausimą, Kristus jam atsako), šiame paveiksle jie nežiūri vienas į kitą, nepaisant to, kad, jiems esant vienam priešais kitą, užtamsintas Piloto veidas atrodo tarsi veidrodinis Kristaus veido atspindys.

Pilotas atsiduria prieštaringoje pozicijoje. Pirmiausia pastebime, kad jo žvilgsnis nukreiptas aukštyn – ne į Kristų, bet šiam virš galvos. Žvilgsnis, nukreiptas į dangų, ir dešinėsios rankos padėtis (nuolanki, nurodanti atvirumą, sutikimą priimti tai, kas bus duota ar įsakyta) suponuoja jį vykdant dangaus valią. Antra, Piloto topologinė padėtis – minios priešakyje – nurodo jo galią šio kolektyvinio atlikėjo atžvilgiu: pasitraukti ir atiduoti Kristų miniai (palikti juos akistatoje), arba sulaikyti minią už savęs. Trečia, turėdamas *ta patį* veidą kaip ir Kristus, jis tampa pastarojo antrininku ar net vietininku mi-

5 Šie du izotopiški skaitymai (pirmas pagrįstas ikonografinė tradicija; antras – betarpišku žvilgsnio santykiu) vienas kitam neprieštarauja ir remiasi ta pačia pasakojimo vaizdavimo strategija: eilės tvarka išdėstytais sustabdytais kadrais.



33. Šarūnas Sauka, *Kryžiaus kelio stotis I*, 1998-2001, dr., al., 95x80

nios gretose. Skaitant gestinę išraišką, atsiskleidžia santykių schema: Pilotas priima dangaus valių (žvilgsnis ir atviras gestas) atiduoti Kristų miniai (topologinė padėtis minios priešakyje, rodomasis pirštas, nukreiptas į Kristų)<sup>6</sup>.

6 Plg. Jn 19, 10-11: „Tada Pilotas tarė: „Tu nenori kalbėti su manimi? Ar nežinai, kad turiu galią tave paleisti ir turiu galią tave nukryžiuoti?!“ Jėzus atsakė: „Tu neturėtum man jokios galios, jeigu tau nebūtų jos duota iš aukštybių.“ (Čia ir toliau pateikiamos Biblijos citatos iš: *Biblija arba Šventasis Raštas*, Ekumeninis leidimas, Vilnius: Lietuvos Biblijos draugija, 1999).





34. Šarūnas Sauka, *Stacija*, 2010, dr., al., 200x140

Tačiau tuo momentu (teismo metu) jis pats yra Kristus (sutampantis veidas). Tokiu būdu du atskiri atlikėjai susilieja į vieną aktantą, subjektą, primantį lėmėjo (dangaus) siūlomą naratyvinę programą, kuri bus vykdoma likusiose scenose.

Vis dėlto atlikdamas kanoninį savo vaidmenį, Kristus į jį neįsitraukia: jis niekaip nereaguoja į jį genančią minią, jo veido išraiška nepakinta nei stovint priešais Pilotą, nei nešant kryžių, nei krintant, nei keliantis. Atrodo, vienintelis jo rūpestis – tai pokalbis su žiūrovu (primygtinai įsmeigtas žvilgsnis). Būtent šis žvilgsnis galėtų nurodyti subjekto-Kristaus atliekamos naratyvinės programos turinį. Žodinė jo išraišką randame Evangelijoje pagal Joną (tai yra vienintelis Kristaus teismą aprašantis Evangelijos tekstas, kuriame Jėzus, kalbėdamas su Pilotu, įvardija savo misiją): „Aš tam esu gimęs ir atėjęs į pasaulį, kad liudyčiau tiesą“ (Jn 18, 37).

Nenorėdami nukrypti į Biblijos semiotiką, nesiimsime interpretuoti paties Evangelijos teksto<sup>7</sup>, tačiau manytume, jog tam tikros tiesos, kuri ir Evangelijos tekste lieka tiesiogiai neįvardyta (Pilotui paklausus: „O kas yra tiesa?!“, Jėzus nieko nebeatsako), *liudijimas* taikliai apibūdina Kristaus veiklą Š. Saukos *Kryžiaus kelio stotyse*. Skvarbus į žiūrovą nukreiptas žvilgsnis, nedviprasmiškai įvaizdinantis mėginimą kažką pasakyti, perduoti žinią, kiekvieną mūsų paverčia šio liudijimo adresatu.

Į bendrą reikšminį ansamblį įsijungia 2010 m. tapyta *Stacija* (34 il.), kurioje taip pat galime atpažinti, jog Kristus turi tą patį iš paveikslų į paveikslą atsikartojantį tapytojo veidą. Sintagmatiškai *Stacija* nesusijusi su *Kryžiaus kelio stotimis*, tačiau atpažįstama kaip tos pačios biblinės istorijos momentas: Kristus, nešantis kryžių. Šiuo kartu negalime tiksliai pasakyti, kuris konkretus Kryžiaus kelio epizodas vaizduojamas – paveikslas nepriklauso ciklui, nenurodo savo vietos jame nei figūratyviai, nei jokiais (para)tekstiniais elementais, kaip kad konkretų įvykį žymintys įrašai anksčiau aptartose *Kryžiaus kelio stotyse* (kiekvieno paveikslų kampe). *Stacija* yra greičiau viso Kryžiaus kelio metonimija, ryškinanti tam tikras vertes ir papildanti anksčiau aptartą penkių stočių ciklą.

Minios ir individo priešprieša čia dar labiau dramatinizuojama. Paveikslų plastika – drabužių plokštumas ir margumas – primena auksinius šventųjų paveikslų apkaustus ir sulieja kolektyvinį atlikėją į vientisą nejudrų monolitą. Per priešpriešą dinamiškai Kristaus figūrai (ji atrodo *klumpanti, einanti*

<sup>7</sup> Kristaus teismo epizodą keturiuose Evangelijos tekstuose yra smulkiai išnagrinėjęs Louis'as Marinas. Žr. Marin, 1971, p. 233-262.

*keliais, ir krintanti žemyn tuo pat metu*), minia šiame paveiksle pabrėžtinai statiška, auksinių apkaustų užfiksuota nekintamose pozose, iš kurių niekada negalės pajudėti.

Žvilgsniui, kuris buvo svarbus ir ankstesnėse *Kryžiaus kelio stotyse*, šioje scenoje suteikiamas ypatingas krūvis. Minią sudarančios figūros čia be grimasų, nežiūrinčios į Kristų piktais ar pašaipiais veidais, tiksliau – nežiūrinčios iš viso. Tik kelias iš jų galime manyti esant užsimerkusias; visos kitos visai neturi akių, tik baltas kiaurymes jų vietoje, tokiu būdu įvaizdinamos „aklos minios“ metaforą. Neužmegzdamos (negalėdamos užmegzti) jokio dialogo su žiūrovu ar vienos su kitomis, jos lieka sustingusios pasakymo, istorinio laiko „ten ir tada“ plotmėje.

Plastiškai iš po auksinių apdarų kyšančios minios figūrų galvos bei rankos atrodo to paties medžiagiškumo kaip Kristaus kūnas: panašūs švelnūs spalviniai tonai, formos iškilumas, tamsus ir minkštas išorinis kontūras. Tačiau uždėjus auksinius apkaustus ir panaikinus gyvastingumo žymę – akis, minios figūros atsiduria už tam tikro sąlygiškumo sluoksnio: jos ima funkcionuoti ne kaip menama erdviška paveikslo tikrovė, bet kaip sąlyginė, paveiksliška, dekoratyvi kompozicija. Pasitelkdami J. Lotmano „teksto tekste“ sampratą, sakytume, jog uždėjus auksinius apkaustus, po jais atsidūrusios figūros tartum antrą kartą užkoduojamos, tapdamos paveiksle imituojamu paveikslu<sup>8</sup>. Tuo pat metu iš apkaustų laisvas ir skvarbiu žvilgsniu į mus žiūrintis Kristus jų atžvilgiu atrodo kaip iš šio paveikslo išsiveržianti, pabėganti figūra (galime įžvelgti dvigubą įjungimo operaciją: neturėti akių → turėti akis → žiūrėti į žiūrovą).

Teksto lygmenų atžvilgiu, žvilgsniu jis laužo ribą tarp diegetinio ir ekstrapdiegetinio lygmens, tapdamas nepriklausomas nuo istorinio paveiksle užfiksuoto momento. Tokiu būdu kuriamas įspūdis, jog šioje biblinėje istorijoje, vykusioje „ten ir tada“, užfiksuotoje paveiksle, paausiuotoje ir susakralintoje, vienintelis Kristus nuolatos aktualizuojasi kiekvieno mūsų dabartyje.

Neatsitiktinai būtent *Kryžiaus kelio stotyse* panaudojama laiko sekos kaip atskirais kadrais išskaidyto judesio įvaizdinimo strategija, kuri, kaip matėme, taip pat ryškina priešpriešą tarp to, kas nuolat kinta ir egzistuoja tik konkrečiame (paveiksle užfiksuotame) laiko momente (efemeriška, groteskiška minia), ir to, kas išlaiko savo tapatybę laike, nuolatos būdamas *čia ir dabar* (krintantis ir besikeliantis žmogus – Kristus). Tokiu būdu dar labiau pabrėžiamas šis Kristus, kaip esančio žiūrovo *dabartyje*, išsiveržiančio iš istorinį laiką fiksuojančio pasakymo ir kiekvieną akimirką besikreipiančio

8 Žr. Lotman, p. 222.

į kiekvieną mūsų, vaidmuo. Priešingai miniai, jis, kiekvienoje akimirkoje išlaikydamas savo tapatumą, išsiverždamas iš paveikslo ir bendraudamas su žiūrovu, yra amžina dabartis.

#### 4.1.2 SUSTABDYTAS IR NEPALIAUJAMAS JUDĖJIMAS

Judesys gali būti perteiktas ne tik keliomis viena kitą sekančiomis scenomis, bet ir vienoje scenoje, viename kadre, jame fiksuojant kelis vienas kitą sekančius momentus. Toks viename kadre užfiksuoto judėjimo efektas, pasitelkiamas kai kuriuose Š. Saukos paveiksluose, neabejotinai turi sąsajų su XIX a. pab. – XX a. pr. fotografijos eksperimentais.



35. Étienne-Jules Marey, *Vyro šuolis per kėdę įsibėgėjus*, 1883, chronofotografija, negatyvas

Jau pastebėjome vienos galimos *Kryžiaus kelio stočių* skaitymo strategijos analogiją su E. Muybridge'o (1830-1904) fotografijoje panaudotu principu – vienas po kito sekančiuose kadruose fiksuoti judėjimo momentus. Kita judesio įvaizdinimo nejudančiame paveiksle strategija išsiskleidžia Étienne-Jules Marey (1830-1904) fotografijoje, kurioje judanti figūra kelis kartus fiksuojama tame pačiame kadre (35 il.).

Vėliau – italų futuristo Anton'o Giulio Bragaglia'os (1890-1960) fotografijose – judesys nebeskaidomas, bet, atsiribojant nuo analitinio É.-J. Marey chronofotografijos pobūdžio, fiksuojama jo trajektorija, tęstinumas (36 il.). Nejudančiame vaizde



36. Anton Giulio Bragaglia, *Pozicijos pakeitimas*, 1911, 12,8x17,9





37. Giacomo Balla, *Šuo su pavadėliu*, 1912, dr., al., 95,57x115,57



38. Marcel Duchamp, *Nuoga moteris, besileidžianti laiptais, Nr. 2*, 1912, dr., al., 147x89,2

mėginama sustabdyti jau ne atskiras judėjimo fazes, momentus, tarp kurių vyksta pokytis, bet patį pokytį<sup>9</sup>.

Pasinaudojant fotografijos atradimais, panašių mėginimų išjudinti kadrą būta ir tapyboje. Galime prisiminti plačiai žinomą italų futuristo Giacomo Balla'os paveikslą *Šuo su pavadėliu* (it. *Dinamismo di un cane al guinzaglio*, 1912; 37 il.) arba kubistinę Marcelio Duchamp'o studiją *Nuoga moteris, besileidžianti laiptais, Nr. 2* (pranc. *Nu descendant un escalier, No. 2*, 1912; 38 il.).

Vis dėlto čia nemėginsime ieškoti gilesnių paralelių ar skirtumų su kitais panašų optinį judėjimo efektą naudojančiais darbais. Išryškinsime prasminius niuansus, kuriuos šios efekto panaudojimas kuria Š. Saukos tapyboje. Šiuo požiūriu iškalbingiausias paveikslas – *Gimnės susijėjimas* (39 il.).

Vaizduojamoje scenoje apstu „judančių“ detalių: judesys išskaidomas smulkiais momentais, o *tapatumo–skirtingumo* kategorija leidžia žiūrovui suvokti, jog vaizduojama *ta pati* ranka dešimtyje (ar daugiau) viena kitą sekančių akimirklų, o ne dešimt (ar daugiau) skirtingų rankų. Apie panašaus pobūdžio mėginimus įvaizdinti judesį Maurice'as Merleau-Ponty rašo:

9 Anton Giulio Bragaglia, „Futurist Photodynamism“, in: *Documents of 20<sup>th</sup> Century Art: Futurist Manifestos*, edited by Umbro Apollonio, New York: Viking Press, 1973, p. 38-45.





39. Šarūnas Sauka, *Giminės susijimas*, 2006, dr., al., 200x200

Marey fotografijos, kubistų analizės, Duchampo *Nuotaka* nejuda: jie pateikia zeroniškas svajas apie judėjimą. Matome standų kūną, [...] jis magiškai yra čia ir ten, bet *nejuda* iš čia į ten.<sup>10</sup>

*Giminės susijimo* judėjimui M. Merleau-Ponty priekaištas netinka: kūnas, kurį matome judant, ne „magiškai yra čia ir ten“, bet veikiau „nėra nei čia, nei ten“ – kiekviename pavaizduotame akimirksnyje jis atrodo nykstantis ir nepagaunamas, trapus ir efemeriškas, perregimas, persiliejančias į kitą, esantį greta, tarsi esantis jau-nebe-čia ir dar-ne-ten. Tokiu būdu jis atsiduria tarp analitinės judėjimo studijos (sustabdytų momentų) ir tolydaus, dematerializuoto judesio pojūčio (trajektorijos) fiksavimo.

10 Maurice Merleau-Ponty, *Akis ir dvasia*, vertė Arūnas Sverdiolas, Vilnius: Baltos lankos, 2005, p. 98.



40.-41. Šarūnas Sauka, *Giminės susiėjimas* (fragmentai)

Kitaip nei paveikslų cikleose, kur skaitymo iš kairės į dešinę kryptis nurodo judėjimą nuo pirmojo paveikslo iki paskutiniojo, čia vaizduojamame judesyje nėra nurodoma kryptis, judesio pradžia ar pabaiga. Judesys nėra vienkartinis, jis tęsiasi be galo. Judanti ranka *ne-pa-juda*, bet *nepaliaujamai juda*; koja *ne-pa-spiria* šuns, koja *nepaliaujamai spiria* šunį (žr. 40-41 il.).

Dėl ryškaus kontrasto tarp sustingusių ir judančių elementų toks judesio vaizdavimas tampa iš tiesų paradoksalus: viena vertus, vaizduojamas sustabdytas momentas, kita vertus – laiko tąsa (besitęsiantis judesys). Pavyzdžiui, vienos iš figūrų ranka, perduodanti kirvį, atrodo sustingusi akimirksnyje, iš kurio tuojau turėtų pajudėti, tačiau visai greta galvą daužantis kitos figūros kumštis juda iš vienos akimirkos į kitą (40 il.). Tokiu būdu vaizduojamas momentas ištišta iki begalybės. Kuriama iliuzija, jog tai apskritai nėra sustabdytas kadras, sustabdytas judėjimas. Priešingai, atrodo, jog laikas pačiame paveiksle tęsiasi: kol vienos figūros nesiliauja judėjusios, kitos sustingusios laukia, iki vėl galės pajudėti.

Svarbų vaidmenį judanti detalė atlieka paveiksle *Nu nu nu!* (42 il.), kuriame vėl galime atpažinti šv. Sebastijono motyvą (kiek anksčiau šį motyvą atpažinome paveiksle *Įkyrios mintys*<sup>11</sup>). Šiuo atveju motyvas dar artimesnis tradicinei ikonografijai: į stulpą atsirėmusio apnuoginto vyro kūnas subadytas „strėlėmis“ – peiliais ir šakutėmis.

11 Žr. šios disertacijos skyrių 2.1.3 *Žiūrovas – budelis*.



42. Šarūnas Sauka, *Nu nu nu!*, 1993, dr., al., 85x55

Priešingai nei paveiksle *Įkyrios mintys*, kur tankus miškas „uždaro“ žiūrovą su dviem paveikslo veikėjais mažoje ankštoje miško aikštelėje, čia kuriama atvira ir plati erdvė: didžiąją dalį (maždaug du trečdalius) paveikslo užima dangus. „Sebastijonas“ stovi ant kalno viršūnės, kurios paviršius numanomai galėtų prasitęsti ir šiapus paveikslo, stebėtojai po kojomis. Taigi

visa scena pakylėjama į viršų, aukščiau žemės. Dangus, kurio ypatingą vaidmenį pastebėjome jau *Kryžiaus kelio stotyse*, antropomorfizuojamas, tiesiogiai įvaizdinant šią erdvę kaip numanomo lėmėjo dominiją.

Tačiau be dviejų akivaizdžių paveiksle veikiančių atlikėjų, esama ir trečio – numanomo. „Strėlių“ (t. y. šakučių ir peilių) kryptis, nors ir nesutampanti su stebėtojo žiūros tašku (nė vienos jų nematome tiesiai iš galo), vis dėlto pabrėžtinai nurodo žiūrovo erdvės link. Subadytasis taip pat viena akimi žiūri į suvokėją, leisdamas numanyti, jog paveikslo scenoje dalyvauja ir žiūrovas. Stebėtojui priskiriama pozicija nurodo jį galimai esant atsakingą už įvykdytą kankinimo (smaigstymo) veiksmą.

„Judanti“ detalė aktualizuoja santykį tarp tęstinio (duratyvinio) ir baigiamojo (terminatyvinio) laiko aspektų, duodančių atspirties tašką naratyviniam šio paveikslo skaitymui. Iš kūno styrančios „strėlės“ – stalo įrankiai – nurodo jau įvykusį įvykį, pasibaigusį procesą. Tuo metu nepaliaujamai judantis pirštas rodo tęstinumą. Drauge su juo laike išsitiesia ir „Sebastijono“ atliekamas veiksmas. Kol dangaus pirštas nesiliauja judėjęs, subadytas „Sebastijonas“ nekeičia savo pozos ir grimasos: nejudėdamas stovi iškišęs liežuvį, rankomis patempęs ausis ir viena akimi nuolatos seka žiūrovą. Tai jau ne momentinis veiksmas, ne viena veiksmo akimirka, sustabdyta ir užfiksuota nejudančiame kadre, bet besitęsiantis procesas, nuolatinis būvis, nepaliaujamai rodoma grimasa.

Santykis tarp trijų šios scenos dalyvių – „Sebastijono“, žiūrovo ir iš dangaus kyšančios rankos – vis dėlto nėra vienareikšmis. Judantis pirštas (drauge su pavadinimo nurodoma žodine šio gesto išraiška – „nu nu nu!“) kultūriškai perskaitomas kaip draudimas arba neigiama sankcija, tuo darskiant patvirtinant dangaus kaip lėmėjo naratyvinį vaidmenį. Tačiau lieka neaišku, kas yra teisiamašis subjektas: subadytasis kankinys, su pašaipia žiūrintis į pasaulį, ar kankinimo veiksmą numanomai atlikęs ir vis dar savo auką stebintis žiūrovas.

Pirmuoju atveju į paveikslą žiūrėtume kaip į dviejų atlikėjų antagonizmą, draudimo nepaisantį, nepaklusnų subjektą, prieštaraujantį lėmėjo atstovaujamos vertėms ir teigiantį savąias (čia išryškėja tęstinis laiko aspektas). Tačiau šiuo atveju lieka neaiškus žiūrovo, kurio dalyvavimą indikuoja „Sebastijono“ žvilgsnis, vaidmuo.

Antruoju atveju patys taptume teisiamašiu subjektu, numanomai įvykdžiusiu savo naratyvinę programą (baigiamasis laiko aspektas) ir susilaikiančiu neigiamos sankcijos. Matome, jog tokiu atveju atsiveria polemėnė

struktūra, būdinga Vladimiro Proppo analizuotoms stebuklinėms pasakoms, kur greta subjekto (pasakos herojaus) išryškėja antisubjekto (melagingo herojaus, arba išdaviko) istorija<sup>12</sup>.

Naratyvinėje gramatikoje teigiama kognityvinė sankcija prilyginama „herojaus atpažinimui“, neigiama – „išdaviko sugėdinimui“<sup>13</sup>. Išsyk pastebime, jog šis žodinis įvardijimas („sugėdinimas“) tiksliai atitinka mūsų analizuojamo paveikslo pavadinimą (*Nu nu nu!*). Tokiu atveju būtent mes tampame demaskuotu, gėdinamu antisubjektu, o iš mūsų besišaipantis kankinys – atpažintuoju herojumi.

Kaip matome, būtent judanti detalė paveiksle žiūrovui nurodo, jog jis dalyvauja *čia ir dabar* vykstančioje sankcijoje (kaip procese). Tokių judančių elementų kuriamas prasminis efektas – įspūdis, jog matome ne sustabdytą kadra, bet besitęsiantį vyksmą, sceną, kurioje visi veiksmai ir būsenos turi trukmę, – ne tik aktualizuoja laiko matmenį, bet ir veikia naratyvinį paveikslų skaitymą.

#### 4.1.3 AMBIVALENTIŠKOS TAPATYBĖS IR NUMANOMAS LAIKAS

Galiausiai galime pereiti prie paveikslų, kuriuose iš fotografijos perimti judesio vaizdavimo principai transformuojami į savitą tapybinę strategiją, pagrįstą nutapytos figūros tapatybės neapibrėžtumu ir leidžiančią *numanyti* judėjimą. Gryniausiu pavidalu ši strategija atsiskleidžia mūsų jau analizuotame paveiksle *Kelionė* (43 il.),



43. Šarūnas Sauka, *Kelionė*, 1992, dr., al., 100x120

12 Tokios struktūros pasakojimas įveda du priešingus ir vienas kitą papildančius naratyvinius takus: tai, kas įgyjama viename, prarandama kitame ir atvirkščiai. „Herojus“ ir „išdavikas“ skiriasi tik moralizuojančia euforine arba disforine konotacija. Tą patį pasakojimą būtų galima papasakoti ir iš pirmojo, ir iš antrojo perspektyvos. Kęstutis Nastopka „Išdavikas“, in: *Avantekstas* [Žiūrėta 2013 07 05]; taip pat Greimas, Courtés, 1979, p. 398–399.

13 Kęstutis Nastopka „Sankcija“, in: *Avantekstas* [Žiūrėta 2013 07 05]; Greimas, Courtés, 1979, p. 220–222.

leidžiančiame numanyti, jog vaizduojama keliaujanti, t. y. tam tikra kryptimi judanti, o ne vienoje vietoje stovinti, minia<sup>14</sup>. Numanyti judėjimą šiame paveiksle leidžia ne tik (ir ne tiek) vaizduojamų figūrų pozos (negalėtume tvirtai teigti, jog figūros vaizduojamos „judesyje“), bet visų pirma pakartojimo strategija, balansavimas tarp figūrų *tapatumo* ir *skirtingumo*.

Keliaujančią minią sudarančios figūros, būdamos panašios viena į kitą, atsiduria prieštaringoje padėtyje: viena vertus, kiekviena jų yra suvokiama kaip individualus ir vienkartinis kolektyvinio atlikėjo narys; kita vertus, turėdamos *tą patį* veidą, kiekviena jų sutampa su kitomis, tampa kiekvienos kitos dublikatu, atkartoja kiekvieną kitą.

Šiuo atveju natūraliojo pasaulio skaitymo taisyklės negalioja, Š. Saukos tapybinio diskurso vidinė logika leidžia vienodas ar panašias figūras suvokti ir kaip *tapachias*, ir kaip *skirtingas*. Nors figūrų panašumas sugestionuotų jų tapatumą ir laikinį paveikslo skaitymą (prisiminkime, jog, pasak W. Steiner, tas pats personažas negali būti dviejose vietose tuo pat metu<sup>15</sup>, vadinasi, čia turėtų būti pavaizduota viena figūra daugelyje momentų, kaip É.-J. Marey fotografijose); tačiau erdvės vientisumas (priešingai erdvės išskaidymui *Kryžiaus kelio stotyse*) bei figūrų materialumas (priešingai judančių elementų efemeriskumui *Giminės susijime*) suponuoja, jog šiuo atveju, priešingai, matome daugelį figūrų viename laiko momente.

Toks dviprasmiškumas veda prie išvados, jog kiekvienos iš šių į eilę išsiriavusių figūrų padėtis erdvėje *nurodo* buvusią arba būsimą kiekvienos kitos figūros padėtį. Kaip kad *Kryžiaus kelio stočių* atveju žvilgsnis, skaitydamas paveikslus kaip įvykių seką, slenka erdve iš kairės į dešinę, drauge slinkdamas laiku iš „prieš tai“ į „po to“, taip ir *Kelionės* atveju žvilgsnis, slinkdamas nuo vienos figūros prie kitos (iš centro dešiniojo viršutinio kampo link ir atgal), slankioja ne tik erdve, bet ir laiku – po numanomą vaizduojamo momento tąsą.

Ta pati strategija atsikartoja daugelyje paveikslų. Pavyzdžiui, fragmentuose iš *Pragarų* (44-45 il.) ir *Savižudybės* (46 il.) matome, kaip figūros, išsiriavusios viena paskui kitą nenutrūkstama grandine, lipa (tik *lipanti* figūra akivaizdžiai vaizduojama „judesyje“, visų kitų pozos statiškos, stabilios, jas galėtume perskaityti ir kaip judančias, ir kaip stovinčias ar klūpančias vietoje) iš kapo duobės (*Savižudybė*) ar iš vandens (*Pragaras*) ir juda toliau paveikslu erdve, viena paskui kitą, viena kryptimi. Figūrų išsidėstymas vienoje eilėje lei-

14 Erika Grigoravičienė šias Š. Saukos minias pavadina „stovinčia eiseną“, kurią „išjudina tik žiūrovo žvilgsnis, nes jos nariai veikiau tvirtai stovi ar klūpo nei eina“. Grigoravičienė, 2012, p. 56.

15 Steiner, 2004, p. 149-156.





44.-45. Šarūnas Sauka, *Pragaras*, 1991-1992, dr., al. (fragmentai)



46. Šarūnas Sauka, *Savižudybė*, 1995, dr., al. (fragmentas)

džia žiūrovui suprasti, jog kiekviena jų prieš akimirksnį *buvo* už jos stovinčios figūros vietoje, ir po akimirksnio *bus* ten, kur dabar yra prieš ją esanti figūra.

Panašią strategiją galime išvėlyti dar Pieterio Bruegelio *Parabolėje apie akluosius* (47 il.), kur taip pat matome išskaidytą judesį: šešios susikibusios neregų figūros išdėstytos voroje viena paskui kitą. Suvokiant paveikslą kaip sustabdytą momentą, yra akivaizdu, kad vaiz-



47. Pieteris Bruegelis vyresnysis, *Parabolė apie akluosius*, 1568, dr., temp., 86x154



48. Šarūnas Sauka, *Maudymas I*, 1984, dr., al., 130x130

duojami šeši individualūs vienas paskui kitą einantys neregiai (kiekvieno jų skirtinga apranga ir veido bruožai). Tačiau drauge gauname aiškią nuorodą į tai, jog kiekvienas jų jau buvo arba dar bus prieš jį ar po jo einančio neregio pozicijoje<sup>16</sup>.

Š. Saukos atveju, nors kiekviena figūra tam tikru laipsniu individuali, jų individualumas yra neigiamas: *Pragare* visai nutrinami veidai, paliekant kiekvieną jų anonimišką, nuasmenintą; *Savižudybėje* (ir daugelyje kitų paveikslų) visos figūros panašios viena į kitą, turi *tą patį* veidą, keičiasi tik grimasos. Ar tai – viena ir ta pati figūra, besivaipanti judėdama iš vieno taško į kitą (laike ir erdvėje), ir kiekviename taške paliekanti savo atvaizdą kaip É.-J. Marey foto-

16 Žr. Catherine Saouter, *Le langage visuel*, Montréal: XYZ éditeur, 1998, p. 43-47.



grafijose? Ar tai – virtinė skirtingų figūrų, judančių viena paskui kitą, sustabdytų, užfiksuotų viename atsitiktiniame momente? Būtent šis nutapytų figūrų tapatybės ambivalentiškumas, neleidžiantis rasti vienareikšmiško atsakymo, ir kuria savitą judėjimo įvaizdinimo strategiją.

Skirtinguose paveikluose šios strategijos panaudojimas kuria skirtingus prasminius niuansus. Pavyzdžiui, šiai strategijai paklūsta 1984 m. paveikslas *Maudymas I* (48 il.), kuriame vienoje eilėje išsirikiavusios figūros yra pabrėžtinai statiškos (nevaizduojamos „judesyje“), tačiau ir pabrėžtinai panašios viena į kitą, pabrėžtinai tvarkingai išrikiuotos vienoje voroje.

Nepaisant to, jog judėjimas nėra *vaizduojamas* (figūrų pozos statiškos), jis yra aiškiai *numanomas* – judama iš paveikslo gilumos kairėje artyn žiūrovo, dešiniojo paveikslo krašto link. Vienoje eilėje viena už kitos išsidėsčiusios identiškos (ar viena į kitą panašios) figūros tuo pat metu suvokiamos ir kaip *skirtingos* figūros skirtinguose erdvės taškuose vienu ir tuo pačiu momentu, ir kaip *ta pati* figūra, judanti per paveikslo erdvę.

Matome, jog individo ir minios priešprieša (vienas *vs* daug), pastebėta aptariant *Kryžiaus kelio stotis*, šiuose paveikluose yra kitokia. Viena į kitą panašios ir viena paskui kitą sekančios figūros kuria dvi izotopines reikšmes: viena vertus, jos priklauso miniai – bet kokią individualybę praryjančiam kolektyviniam subjektui; kita vertus – fiksuoja individualios tapatybės tvermę laike. Tapatumo–skirtingumo kategorija, nedviprasmiškai funkcionuojanti tokiuose paveikluose kaip *Kryžiaus kelio stotis* ir leidžianti perskaityti juos kaip tolydų pasakojimą, besitęsiantį laike, šiuo atveju pasirodo sudėtinio termino<sup>17</sup> pavidalu: pasikartojančios figūros yra ir skirtingos, ir tapačios; ir sustabdytos viename momente, ir nurodančios judėjimą, laiko tąsą.

Paveiksle *Maudymas I* šis aspektas išryškintas aiškiai nurodant, kurlink juda (ar, paradoksaliai formuluojant, kurlink stovi) eisena: paskutinė, ar veikiau pirmoji, arčiausiai žiūrovo esanti figūra išsiskiria iš visų likusiųjų. Viena vertus, ji sutampa su kitomis, įsijungdama į ambivalentiškos tapatybės figūrų aibę: figūratyvūs jų bruožai vienodi, visos turi tą patį tapytojo veidą. Kita vertus, besiskirianti plastika nurodo pertrūkį, virsmą: paskutinioji – gelsvų atspalvių – figūra atsiduria priešpriešoje visoms kitoms, esančioms mėlyno tono, atitolinančio, atjungiančio pasakymą nuo sakymo situacijos, nuo žiūrovo, esančio *čia ir dabar*, – mėlyna spalva susieja juos su *toluma, tuo, kas toli*. Tuo metu *čia, arti*, gimsta individas, atsiskirdamas nuo nuasmeninto

17 Žr. Nastopka, 2010, p. 39.

kolektyvinio atlikėjo – nenutrūkstamos vienuodų figūrų grandinės – arba nuo savo paties praeities.

Paveiksle *Pabėgimas* (49 il.) dalyvaujanti eisena išsirikiavusi tokia pat kryptimi: personažai, besiskiriantys tarpusavyje tik kojinių spalva ir primenantys mokinukų (suaugusiųjų veidais) rikiuotę, sustoję tvarkingoje voroje, nutįstančioje paveikslo erdve iš kairės į dešinę ir žemyn (iš gilumos artyn žiūrovo). Čia taip pat matome rikiuotės pradžia – galutinę eisenos tašką suvokėjui artimoje paveikslo erdvėje, kur, eisenos priešakyje, klūpo neįprastų proporcijų nuoga moteris.

Tačiau kitaip nei paveiksle *Maudymas I*, kur eilės priešakyje gana aki-vaizdžiai rodoma įvykstanti transformacija, čia veikiau būtų galima manyti, jog eisena, pasiekusi tam tikrą tašką, sustoja: numanomą pabaigos tašką žymi tiesiai priešais ją stovintis medis, kelią kertantis upelis, o galbūt ir pati eisenos pradžioje klūpanti moteris, kurios ranka (arba rankos – sudėtos tarsi mal-dai), plastiškai supanašėjusi su medžio kamieniu, nurodo šių dviejų figūrų homologiją.

Šį skirtumą papildoma skirtingai funkcionuojanti *vandens* figūra. Abiem atvejais vanduo žymi ribą. *Maudyme I* tai – transformacijos vieta; vieta, į kurią subjektas žengia vienas, kurioje jis atitrūksta nuo praeities, įgyja individualią tapatybę. Semiotiniais terminais sakytume, jog toks vanduo tampa utopine erdve – erdve, kurioje stebuklinės pasakos herojus įvykdo atliktį, pasiekia pergalę<sup>18</sup>. Kaip apibrėžia A. J. Greimas, utopinė erdvė yra „toji ypatinga vieta, kur žmogaus veiksmas nugali būties tęstinumą“<sup>19</sup> – kaip tik šių mintį tiksliai įvaizdina *Maudymas I*.

*Pabėgime* vanduo, priešingai, užkerta kelią, tampa riba, už kurios eisena nežengia, prie kurios sustoja. Ribos neperžengiantis veikėjas J. Lotmano vadinamas nejudriu, jis veikiau laikytinas erdvės funkcija, įtvirtinančia tam tikrą tvarką, kuri negali būti sugriauta ar modifikuota<sup>20</sup>. Panašu, jog ši vaikus (mokinius) primenanti eisena būtent tokia ir yra – viena vertus, „užstrigusi“ neužaugusiuose kūnuose, antra vertus, įkūnijanti griežtą (socialinę) tvarką, kurios nevalia pažeisti (tvarkingai išsirikiavusi ir rankose laikanti kuokas).

Galime numanyti judėjimą (iš paveikslo gilumos iki upelio pirmajame plane), bet jis niekur neveda, nesitęsia, sustoja.

18 Mitiniuose pasakojimuose ši „ne-vieta“ dažnai esti po žeme, po vandeniu ar danguje. Dalia Kaladinskienė, „Utopinė erdvė“, in: *Avantekstas* [Žiūrėta 2013 06 25].

19 Greimas, 1991, p. 99-100.

20 Lotman, p. 275. Taip pat žr. Jovita Bružienė, *Kartografinio diskurso semiotika: 1613 m. Lietuvos Didžio-sios Kunigaikštystės žemėlapis analizė*, serija: A. J. Greimo centro studijos. *Semiotika*, Nr. 9, 2013.

49. Šarūnas Sauka, *Pabėgimas*, 1990, dr., al., 160x140

Sustojusios, ribą pasiekusios eisenos kuriamą reikšmę galėtume patikslinti, palyginę šį paveikslą su mūsų jau ne kartą minėtu paveikslu *Kelionė*, kuriame eisena nesustoja, bet numanomai tęsiasi už drobės kraštų.

Kaip ir *Kelionėje*, čia aktualizuojama priešprieša tarp vertikalčiai orientuotų figūrų minios (*Kelionėje* – klūpančios, *Pabėgime* – stovinčios figūros) ir horizontaliai orientuoto – keturpėsčio – individo. *Kelionėje* šis individas yra pačioje minioje, *Pabėgime* jis nuo minios atskirtas (žr. 50-53 il.).



50. Šarūnas Sauka, *Kelionė* (fragmentas)



51. Šarūnas Sauka, *Pabėgimas* (fragmentas)



Viršuje: 52. Šarūnas Sauka, *Pabėgimas* (fragmentas)



Apačioje: 53. Šarūnas Sauka, *Kelionė* (fragmentas)

Galime įžvelgti dvigubą veidrodinį apvertimą, koreliuojantį su besiskiriančiomis naratyvinėmis funkcijomis: minia, *Kelionėje*ėjusi iš dešinės į kairę, dabar išsirikiavusi iš kairės į dešinę (horizontalus kolektyvinio atlikėjo apvertimas); o keturpėsčio vyro figūra, pirmuoju atveju numanomai keliavusi grindinio plokštuma, dabar kabo žemyn galva, rankomis ir kojomis įsiremusi į lubas (vertikalus individualaus atlikėjo apvertimas).

Individualaus atlikėjo horizontali orientacija (judėjimas iš dešinės į kairę, pirmame plane, priešais žiūrovą) *Kelionės* atveju sutampa su minios judėjimo kryptimi, o *Pabėgime* yra jai priešpriešinė. Taigi kiekvienu iš šių dviejų atvejų individo programa skirtinga: *Kelionėje* siekiama konjunkcija su visuomene, įsiliejimas į bendrą



veiksma; *Pabėgime* – disjunkcija, atsiskyrimas (šią interpretaciją palaiko ir paveikslų pavadinimas).

Minios eisenos kryptis abiem atvejais aktualizuoja paveikslų įstrižainę: numanomas judėjimas vyksta iš viršutinio (kairiojo arba dešiniojo) paveikslų kampo įstrižai apatiniojo kampo link. Įstrižainė išryškina dinaminį aspektą (judėjimą), drauge ryškindama priešpriešą *arti–toli*: minia juda iš numanos paveikslų gilumos (tolumos), artyn – žiūrovo erdvės link.

Ten, *toli*, žiūrovui nepasiekiamoje tolumoje numanoma manipuliacijos, verčių steigimo pakopa, motyvuojanti subjekto veiklą. Čia, *arti*, matome įvykusią transformaciją: individualaus subjekto konjunkciją (*Kelionėje*) arba disjunkciją (*Pabėgime*) su kolektyviniu atlikėju. Tuo metu kolektyvinį atlikėją matome numanomai keliaujantį (būtent keliavimą, kolektyvinį veiksma ir laikytume šio subjekto naratyvine programa *Kelionėje*) arba jau atkeliavusį iki tam tikro taško (*Pabėgime*). Šį tašką galėtume traktuoti arba kaip pasiektą kelionės tikslą (tikslų semantika telieka kiekvieno suvokėjo interpretacijai), arba – jei manysime, kad upelis žymi neperžengtą ribą – kolektyvinio atlikėjo negebėjimą tapti subjektu.

Kaip matome, toks figūrų ambivalentiškumas, leidžiantis numanyti laiko seką, bei skirtingi kontekstai, kuriuose šios figūros pasirodo, kiekvieną kartą kuria įtampą tarp individualumo ir kolektyviškumo. Lyginant tą pačią strategiją naudojančius paveikslus, reikšminis laukas plečiasi, ir galime pastebėti, jog kiekviename jų ryškėja kiek kitokios vertės, skirtingos minios ar individo naratyvinės programos. Į savotišką eiseną išrikiuojant vienodas ar panašias figūras (paties sakytojo–tapytojo veidu), vienuose paveiksluose ryškinama nuasmenintos, disciplinuotos, bet kokį individualumą praryjančios minios izotopija (pavyzdžiui, *Kelionėje*, *Pabėgime*); kituose labiau akcentuojamas individualios tapatybės tęstinumas laike (*Maudymas I*).

Šios skirtingos laiko matmens įvedimo strategijos nurodo sintagmatinio paveikslų skaitymo galimybę, leidžiančią sieti juos su pasakojimu kaip laikine seka, su judėjimu, kuriuo, anot W. Gombrowicziaus, išreiškiamas nuolatinis egzistavimo mainymasis<sup>21</sup>. Laiko matmens suponuojama sintagmatika akivaizdžiai siejasi ir su semiotikoje skiriamu paviršiniu, antropomorfinio pobūdžio, naratyvumu: nagrinėtuose paveiksluose įžvelgėme skirtingus aktantinius vaidmenis, naratyvinės schemos fazes, naratyvines programas. Tolesnėje dalyje mėginsime aptikti antrąjį naratyvumo matmenį – fundamentaliąją sintaksę.

21 Gombrowicz, p. 75.

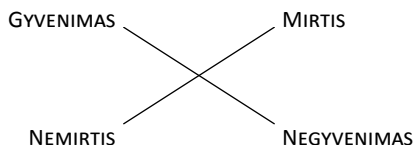
## 4.2 PARADIGMATINĖ AŠIS: SEMANTINIS UNIVERSUMAS

Paradigmatinė (arba „vertikaloji“) pasakojimo ašis išryškėja, kaip jau minėjome, toms pačioms ar analogiškomis figūroms ar figūrų grupėms jungiant paveikslus į reikšminį visetą. Ryškiausią vaidmenį vaidina, be abejo, autoportretiški paties dailininko atvaizdai, siejantys pasakymo plotmę su numanoma sakymo pakopa, atsikartojantys iš paveikslo į paveikslą ir taip kuriantys nuolat besiplečiantį „saukišką“ pasaulį.

Paradigmatiniai ryšiai sieja daugelį tekstų ir leidžia išryškinti skirtingus aspektus (keletą jų jau praskleidėme), kurių nepastebėtume nagrinėdami kiekvieną atskirą paveikslą. Šioje dalyje mums rūpės atskleisti paradigmatinėje ašyje išryškėjantį individualų semantinį universumą:

Semantinis universumas apibrėžiamas kaip reikšmių visuma, postuluoama dar prieš ją artikuliuojant (plg. Saussure'o „ūką“). Kaip pažinimo objektas, jis numato pažinimo siekiantį individualų (individualus universumas) ar kolektyvinį (kolektyvinis universumas) subjektą. [...] Individualaus universumo artikuliacijos išeities taškas yra *gyvenimo/mirties* [kategorija].<sup>22</sup>

Šios kategorijos išskleidimas – semiotinis *gyvenimo–mirties* kvadratas – leis aprašyti reikšmės dinamiką, kurią sietume su fundamentaliąja sintakse, veikiančia nagrinėjamų paveikslų korpuse:



### 4.2.1 MIRTIS IR NEMIRTIS

Pradėkime nuo dviejų paveikslų, kuriuose jau pačiame pavadinime pasirodo *mirties* figūra ir kuriuos sieja apnuogintas ant pakyls gulintis kūnas su į jį išmeigtomis žvakėmis: *Mirusiųjų minėjimo diena I* (1983) ir *Mirusiųjų minėjimo diena II* (1984).

<sup>22</sup> Kęstutis Nastopka, „Semantinis universumas“, in: *Avantekstas* [Žiūrėta 2013 06 25]. Taip pat žr. Greimas, Courtés, 1979, p. 408-409.

54. Šarūnas Sauka, *Mirusiųjų minėjimo diena I*, 1983, dr., al., 116x162

Paveiksle *Mirusiųjų minėjimo diena I* (54 il.) vaizduojama scena iš pirmo žvilgsnio atrodo keista ir sunkiai perskaitoma: atpažįstame atskiras figūras, bet jų atliekamo ritualo negalime įvardyti. Pagrindinė į akis krintanti priešprieša – vienas (ant pakylos gulinčio apnuoginto vyro figūra) vs daug (klūpančių figūrų eiseną apatinėje paveikslo dalyje). Tačiau šių figūrų santykis lieka neaiškus. Suskliaudus pavadinime nurodomą skaitymo kryptį, paveiklo scena nėra savaime perskaitoma kaip vaizduojanti mums pažįstamą (Vėlinių) ritualą. Čia nėra tiesiogiai su mirtimi ar kapinėmis siejamų figūrų, nenaudojami tradiciniai mirties simboliai, visos žmonių figūros atrodo esančios gyvos.

Paveiklo skaitymą konkrečia linkme kreipia paratekstinis jo elementas – pavadinimas<sup>23</sup>. Pirmas pavadinimas susieja paveiklo sceną su žiūrovo socialine-kultūrine patirtimi: nuoroda į konkretų tašką kalendoriniame metų cikle nurodo ir kultūriškai determinuotą šios dienos vaizdinį – ji siejama su kapų lankymu ir žvakių deginimu. Antra, būtent pavadinimas nurodo galimą mirties izotopiją pačiame tekste. Trečia, reikšmingas pats figūratyvinės pa-

23 Žr. Virve Serapik, „The Problem of Titles in Painting“, *Sign systems studies*, Vol. 27, 1999, p. 148-167 (ypač – p. 154-155); Wolf, p. 191.

vaadinimo išraiškos pasirinkimas (paveikslas pavadintas Mirusiųjų minėjimo diena, o ne Vėlinėmis), ryškinantis gyvenimo–mirties priešpriešą. *Mirusiųjų minėjimas* nurodo du subjektus: (1) *mirusiuosius*, t. y. tuos, kurie yra *minimi*, ir (2) *gyvuosius*, t. y. tuos, kurie *mini*, atlieka *minėjimo veiksmą*. Pavadinimas leidžia skirstyti paveikslo figūras į du (gyvenimo bei mirties) poliūs, priskirti joms bei jų atliekamiems veiksams atitinkamas reikšmes.

Paveikslo erdvė aiškiai padalyta į dvi dalis. Galime įžvelgti dvi viena kitą papildančias erdvines priešpriešas: (1) arti vs toli (pirmas planas vs „giluma“) ir (2) apačia vs viršus (šios erdvės atskirtos pakylas, ant kurios guli žmogus su žvakėmis, viršutine artimąja briauna). Apatinėje erdvėje vaizduojama scena žiūrovui matoma „iš arti“: tai sustabdytas numanomo pasakojimo kadras, kuriame klūpomis viena paskui kitą išsirikiavusios figūros nurodo judėjimo kryptį – iš kairės į dešinę, iš paveikslo „gilumos“ žiūrovo link. Viršutinė erdvė, priešingai – apibendrintas, panoraminis vaizdas, peizažas (kalnai ir slėnis), matomas iš aukštai ir iš toli.

Gulinčio žmogaus figūros padėtis šiuo požiūriu ambivalentiška. Viena vertus, ši figūra dalyvauja apatinėje dalyje sustabdytame pasakojime: kaip ir klūpanti eiseną, ji yra vaizduojama „arti“ žiūrovo, pirmame plane, „užstojanti“ peizažą, esantį už jos, tolumoje. Antra vertus, ji priklauso ir viršutinei erdvei.

Pakylas, ant kurios guli ši figūra, viršutinė priekinė (artimoji) briauna griežtai atskiria ją nuo apatinės erdvės, tačiau viršutinės galinės (tolimosios) briaunos, galinčios atriboti ją nuo peizažo (viršutinės erdvės), iš viso nėra. Negana to, plokštuma (viršutinė pakylas sienelė), ant kurios guli kūnas, pasibaigia ties kūnu ir nėra pratęsiama; už kūno ją optiškai pratęsia peizažas (sutampanti perspektyva, rakursas, nekontrastuojanti chromatika). Be to, dešinioji pakylas dalis – perregima (matomas tik siauras kontūras-briauna, o vietoje vientisos spalvos, žyminčios medžiagiškumą, kietą plokštumą, „persimato“ už jos esanti erdvė). Taip dar sykį naikinama riba tarp „pakylas“ ir „peizažo“, o drauge – tarp „kūno“ ir „slėnio“.

Įsižiūrėję į kūno padėtį peizaže, matome, kad jis įkomponuotas taip, jog yra savotiškai aprėmintas kalnų ir atrodo gulintis (ar tiksliau – *plytintis*) ne slėnio fone, bet veikia pačiame slėnyje. Kitaip tariant, plastiškai gulinčio žmogaus figūra įsilieja į peizažą, tampa jo dalimi.

Svarbų vaidmenį atlieka žvakių figūra. Figūratyviai skaitant paveikslą, žvakės, degančios ant gulinčio žmogaus kūno, tampa ko gero ryškiausiu teksto netolydumu – elementu, reikalaujančiu paaiškinimo. Būtent žvakių figūra



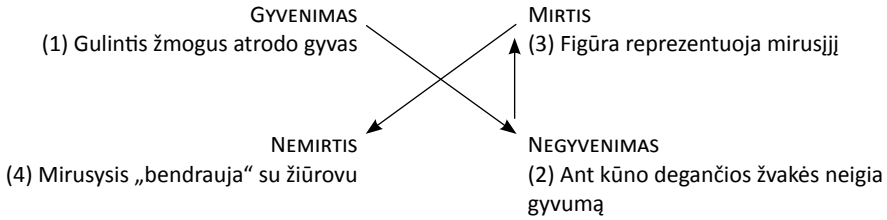
aktualizuoja pavadinime nurodomą skaitymo strategiją, įjungia mirties izotopiją. Per ją išryškėja kapinių figūratyvinis takas: pirmojo plano pasakojime gulinčio žmogaus figūra perskaitoma kaip *mirusysis* ar *mirusiojo kūnas* ir metonimiškai kaip pats *kapas*, ant kurio degamos žvakės. Kita vertus, peizažo (kūno-slėnio, kūno-žemės) fone jos kuria iš toli matomų kapinių („mirusiųjų miesto“) įspūdį. Tokiu būdu ir gulinčio žmogaus figūrai – kūnui – suteikiama kolektyviškumo (kapinės kaip kolektyvinis organizmas) vertė.

Per priešpriešą su mirusiuoju, klūpančių žmonių figūros pirmame plane įgyja *kapinių lankytojų* teminį vaidmenį. Ši neįprasta eisena, tvarkingai išsidėsčiusi eilėje, dalyvaudama mirties izotopijoje, galėtų būti perskaitoma kaip (laidotuvių) procesija. Tokia figūratyvinė raiška sustiprina veiksmo bendrumą, apibrėždama kapinių lankytojus ne kaip individualius atlikėjus, bet kaip kolektyvinį aktantą. Kryptingas judėjimas, kaip jau esame nurodę anksčiau, presuponuoja *norėjimo* modalumą ir leidžia mums numanyti, jog susiduriame su kolektyviniu veiksmo subjektu. Mirusiųjų minėjimas tokiu būdu tampa aktyviu, kryptingu kolektyviniu veiksmu, subjekto vykdoma naratyvine programa. Mirusįjį, atvirkščiai, laikytume būsenos subjektu: tai žmogus, esantis (kon)junkcijoje su vertės objektu – mirtimi.

Tačiau *mirusiojo* figūra taip pat atlieka aktyvų veiksmą – žvilgsniu ji kreipiasi tiesiai į suvokėją, išsiverždama iš pasakyto laiko ir aktualizuodama *čia ir dabar* vykstantį dialogą. Aktyviu žvilgsniu ši figūra atlieka dvigubą judesį. Viena vertus, ji kreipiasi į mus kaip kolektyvinis kūnas-kapinės, taip įvaizdindama pačios mirties kreipimąsi<sup>24</sup>. Kita vertus, ji žiūri į suvokėją kaip individualus atlikėjas-mirusysis, tokiu būdu paneigdamas mirtį, aktualizuodamasi dabartyje kaip ne-mirusi, pasislinkdama arčiau gyvenimo poliaus (į nemirties poziciją semiotiniame kvadrate).

Taigi, galime išvelgti tokį paveikslą perskaitymo (figūros ir jos verčių atpažinimo) taką: gulinčio žmogaus figūra (1) figūratyviai skaitant paveikslą atrodo gyva; (2) dėl ant kūno degančių žvakių ir kontrasto su kitomis figūromis (gulintis vs klūpantys) pasislenka į negyvenimo poziciją; (3) sekant pavadinimo nurodoma interpretacijos kryptimi, perskaitoma kaip *mirusysis* ir įrašoma į mirties izotopiją (atsiduria mirties pozicijoje); (4) per aktyvų *čia ir dabar* vykstantį santykį su žiūrovu paneigia mirtį, atsidurdama nemirties pozicijoje:

24 Galima atrasti tokio kreipimosi sąsają su antkapinių skulptūrų tradicija. Žr. Erwin Panofsky, *Tomb Sculpture: Four Lectures on Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*, New York: Harry N. Abrams, 1992; taip pat Philippe Ariès, *Images de l'homme devant la mort*, Paris: Seuil, 1983.



Komunikacija su žiūrovu suartina gyvųjų ir mirusiųjų figūras: į suvokėją žvilgsnį nukreipęs ne tik mirusysis, bet ir vienas iš eisenos dalyvių, priklausančių gyvenimo sferai. Ši figūra (antroji iš dešinės) turi tą patį – dailininko – veidą, kaip ir mirusysis. Būtent šiom dviem figūrom suteikiama sakymo kompetencija, išskiriant jas iš kitų, žiūrinčių tiesiai priešais save ir mūsų nepastebinčių. *Mirusiojo* ir *gyvojo* tapatumas kvestionuoja aiškią perskyrą tarp mirties ir gyvenimo.

Kita vertus, svarbu tai, kad kapinių lankytojai, arba *gyvieji*, priešingai nei mirusiojo figūra, yra disjunkcijoje su žeme: visos šios figūros klūpodamos žemės neliečia, bet kybo ore. Jų rankose laikomi stikliniai indai: vieni – apversti ir tušti (juose tėra oras), kiti – pripilti drumzlino skysčio (vandens). Tokiu būdu keturi pagrindiniai gamtos „elementai“ (ugnis, oras, vanduo, žemė) pasidalija tarp gyvenimo ir mirties polių: mirusysis siejamas su žeme ir ugnimi; gyvieji – su oru ir vandeniu.

Paveiksle *Mirusiųjų minėjimo diena II* (55 il.), net ir suskliaudus pavadinimo duodamą nuorodą, mirties izotopija yra pakankamai ryški. Pirmiausia krinta į akis įtaigi gulincio kūno plastika, įtikinanti, jog tai – miręs kūnas. Kūnas atrodo ne *gulintis*, bet *paguldytas*, *padėtas*, ranka bejėgiškai nuleista, kaklas perkreiptas, galva atmesta atgal, nusvirusi. Pavadinimas šiuo atveju nedaro didelės įtakos paveikslo skaitymui, išskyrus tai, kad suteikia papildomos informacijos apie vaizduojamą situaciją, akcentuoja priešpriešą tarp gyvųjų ir mirusiųjų, aktualizuoja topologinę centro-periferijos kategoriją: mirusysis (tas, kuris yra minimas) – paveikslo centre, gyvieji (tie, kurie mini) – periferijoje.

Gulincio žmogaus (mirusiojo) figūra yra kompozicijos centre, „ištraukta“ į pirmą planą, kūnu atgręžta į žiūrovą, atrodytų, pabrėžtinai *demonstruojama*, bet pati išlieka pasyvi<sup>25</sup>: akys užmerktos, veidas pritemdytas, nekomunikuojantis, šviesa sukoncentruota ant kūno, kuris chromatiškai su-

<sup>25</sup> Tokia figūra nurodo į numanomą ekstradiegetinį pasakotoją, esantį už teksto ir perduodantį suvokėjui-adresatui pranešimą, kuriame mirtis yra ypatingai akcentuota, bet pati nesikreipia į suvokėją.

55. Šarūnas Sauka, *Mirusiųjų minėjimo diena II*, 1984, dr., al., 144x144

panašėja su tirpstančios žvakės figūra. Ant kūno degančios žvakės nekuria netolydumo kaip kad anksčiau aptartame paveiksle *Mirusiųjų minėjimo diena I*, bet greičiau papildo kūno kuriamą mirties izotopiją.

Plastiškai žvakės ir kūnas atrodo padaryti iš tos pačios medžiagos. Žvakės – ne sustatytos ar įsmeigtos į kūną, bet veikia *augančios iš jo* (nėra matomas aiškus kontūras, atskiriantis žvakės pagrindą nuo kūno) – primena augalo daigus. Todėl suponuojamos dvi kryptys: viena vertus, natūralaus pasaulio skaitymo tinklelis suponuoja mums *žinomą* žvakės degimo (t. y. tirpimo) kryptį – žemyn. Antra vertus, galima įskaityti žvakės kaip augalo „dygimo“ kryptį – aukštyn. Tokiu būdu ir šiame paveiksle mirusiojo kūnas susiejamas su žeme.

Gulintį kūną supanti erdvė, kuri, kaip ir pirmame paveiksle, padalyta į dvi dalis, šioje scenoje yra praradusi apibrėžtumą. Apatinės erdvės figūratyvumas itin silpnas, ji beveik nebeturi ryšio su jusline tikrove, natūraliuoju pasauliu, neatpažįstama kaip konkreti erdvė (kaip kad galėjome atpažinti peizažą-kapines paveiksle *Mirusiųjų minėjimo diena I*). „Pakyla“, ant kurios guli kūnas, taip pat praradusi griežtą geometrinę formą, nors vis dar šiek tiek primena akmenį arba kapo kauburį, taip dalyvaudama pavadinimu įvestoje paveikslo skaitymo izotopijoje (kapinių figūratyviniam take).

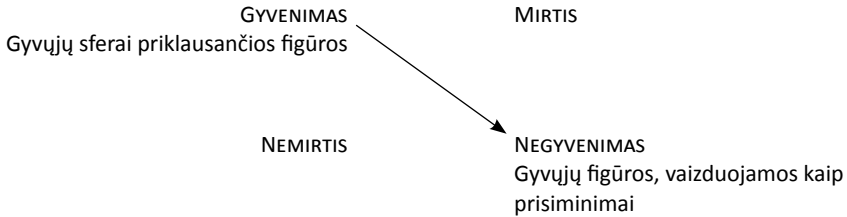
Viršutinė erdvė, priklausanti gyvųjų sferai, – fragmentuota, išskaidyta, be perspektyvos. Tai – greičiau ne erdvė, o plokščias paviršius, kuriame koliažo principu komponuojamos figūros. Paveikslo *Mirusiųjų minėjimo diena I* apatinėje erdvėje, kurioje pasirodo gyvųjų figūros, matėme sustabdytą konkretaus numanomo pasakojimo momentą, kryptingo veiksmo akimirką, kurioje visos figūros yra individualių bruožų, o viena iš jų žvilgsniu kreipiasi į žiūrovą. Čia, priešingai, gyvųjų figūros nustumtos į antrą planą, jų veido bruožai vos pažymėti, žvilgsniai nerodomi. Šios figūros vaizduojamos atjungtu būdu, jos nutolintos nuo suvokėjo ne tik erdvinės struktūros prasme (išdėstytos už mirusiojo figūros), bet ir kuriamu laiko distancijos įspūdžiu.

Galime atpažinti, jog tai – vienės ir tos pačios figūros, rodomos skirtingais rakursais, skirtingomis pozomis ir iš skirtingo nuotolio, variacijos. Taigi – figūros vaizduojamos ne skirtinguose erdvės taškuose (kaip sustabdyto momento atveju), bet išdėstytos plokštumoje skirtingais momentais laike (kaip kadrai iš kino juostos, sukarpyti ir suklijuoti atsitiktine tvarka). Jų nematerialumas šiek tiek primena optinio judesio vaizdavimo strategiją, kurią siejome su É.-J. Marey fotografijos principu, tik šiuo atveju sustabdyti momentai nesuponuoja jokios laiko sekos, jokio eiliškumo; veikiau galėtume sakyti, kad bet koks eiliškumas yra paneigiamas. Kitaip tariant, laikas čia – ne tolydi tąša ar tėkmė, ne sustabdytas šios tėkmės momentas, bet diskrečių, fragmentiškų akimirkų mozaika.

Toks vaizdavimas artimas *atminties* funkcionavimui, fragmentiškiems, nepastoviams, trapiems *prisiminimams*. *Prisiminimo* įspūdį sustiprina ir itin pabrėžiama nykimo (tirpimo, dilimo, išsitrynimo) izotopija. Ją ryškina teksto plastika (dylantys kontūrai, susiliejančios formos, „pratrintos“ spalvos), stipriai veikianti ir figūratyvų lygmenį (išnykę, nusitrynę veido bruožai, nykstančios ribos tarp figūrų). Joje dalyvauja ir žvakių figūra: šiame paveiksle matome vos keturias žvakes, jos pakrypusios, nevienodo ilgio – tokiu būdu kuriamas tirpimo įspūdis, pabrėžiama nykimo vertė, kuriant priešpriešą anksčiau ap-

tartam paveikslui, kuriame žvakės – tiesios ir santykinai vienodos, kuriančios stabilumo, pastovumo, nenutrūkstamo *čia ir dabar* įspūdį.

Gyvųjų figūros, vaizduojamos kaip prisiminimai ar tiksliau – kaip tai, kas nyksta iš atminties, pačios priartėja prie mirties. Galime įžvelgti slinktį iš gyvenimo į negyvenimo poziciją:



Visos figūros atsiduria neigiamojoje kvadrato deiksėje: jas galėtume apibūdinti ne tik kaip kuriančias nyksmo ar užmaršties izotopiją, bet taip pat (ir visų pirma) kaip nebendruojančias, nekomunikuojančias su aplinka ar žiūrovu.

Jei pirmajame paveiksle akcentuojamas *čia ir dabar* santykis, nuolatinė mirties aktualizacija dabartyje, tai šiame pabrėžiamas nykimas ir laikinumas, paties gyvenimo nyksmas myriop. Šią izotopiją papildė ir vandens paviršių primenantį apatinės paveikslo dalies plastika. Viena vertus, tokiu būdu aktualizuojama vandens kaip mirusių nusinešančios „užmaršties upės“ vertė. Antra vertus, jei vandenį, pagal analogiją su *Mirusiųjų minėjimo diena I*, sietume su gyvenimu (mirusysis su vandeniu nesiliečia, yra pakylėtas virš jo), plastinio matmens kuriami prasminiai efektai (nusitrynimas, nyksmas) tampa patį gyvenimą apibūdinančiomis vertėmis. Vandens plastika papildė gyviesiems suteiktas *nykimo, dilimo iš atminties, trapumo* (trapių prisiminimų) vertes.

#### 4.2.2 GYVENIMAS IR NEGYVENIMAS

Paklūstant pavadinimų brėžiamoms skaitymo strategijoms, paveikslas *Gimimo diena* (56 il.) būtų tematiškai priešingas prieš tai aptartiems. *Mirusiųjų minėjimo dienoje (I-II)* akcentuojama mirtis – gyvenimo pabaigos momentas; *Gimimo dienoje* akcentuojamas gimimas – gyvenimo pradžia. Tačiau figūratyviai šie paveikslai sudaro prasminį visetą, žaisdami ta pačia figūrų

kompozicija (jų visų centre – ant pakyls gulintis apnuogintas kūnas ir ant jo degančios žvakės) ir kurdami jos reikšmės variacijas.

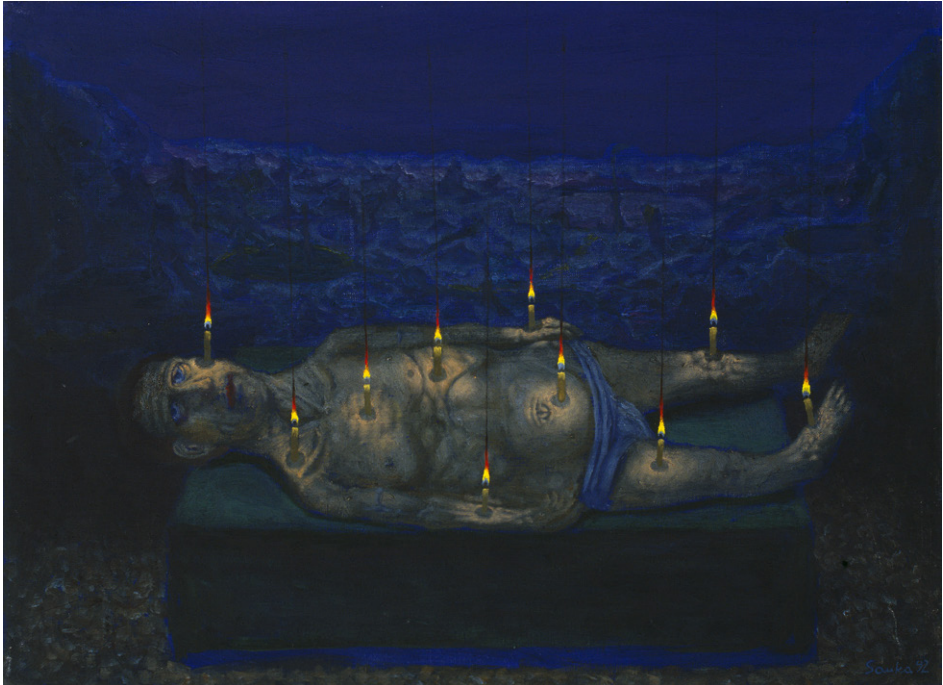
Figūratyvinio lygmeniu šis paveikslas mažiau komplikuoatas už anks-tesnius, tačiau figūratyvinis skaitymas susiduria su ta pačia problema: atpa-žįstamos atskiros figūros, bet visa scena reikalauja papildomo skaitymo kodo.

Ir šiuo atveju žvakių figūra aktualizuoja pavadinimo nurodomą skai-tymo kryptį: žvakė kaip gimtadienio, *šventės* atributas gulinčio ant pakyls žmogaus figūrą leidžia perskaityti dviprasmiškai – ir kaip patį *švenčiantįjį* ir kartu – kaip tai, ant ko degamos žvakutės (kūnas-tortas, kūnas-pyragas, kūnas-duona). Tačiau drauge žvakių figūra pritraukia ir mirties teminę vertę.

Kaip ir *Mirusiųjų minėjimo dienoje I*, paveikslo erdvė aiškiai padalyta į dvi dalis: apatinė, matoma iš arti, ir viršutinė – „toluma“, atvira erdvė, kurioje gali būti atpažįstami nedetalizuoto, nekonkreto, labai apibendrinto peizažo (lyg miesto, lyg kalnuotos vietovės) kontūrai. Kita vertus, atkreipę dėmesį į paveikslo plastiką, matome, jog kuriamas uždaro erdvės, primenančios sta-čiakampės dėžės (karsto?) ar duobės (kapo?) vidų: tolimajame plane esantis kalnuotas peizažas atrodo plokščias, ir dėl tiesaus horizontą žyminčio kon-tūro bei simetriškų įstrižų linijų abiejuose šonuose (kurios gali būti atpažįs-tamos kaip perspektyvos linijos) sukuria stačiakampio-gretasienio galinės ir šoninių sienų įspūdį. Tokiu atveju žemės, ant kurios stovi pakyla su gulinčiu žmogumi, paviršius atpažįstamas kaip dėžės ar duobės dugnas; o „dangus“ – užtapytas (beveik uždažytas) lygiai, plačiais horizontaliais potepiais, neku-riantis gilumos įspūdžio, plokščias – primena dangtį.

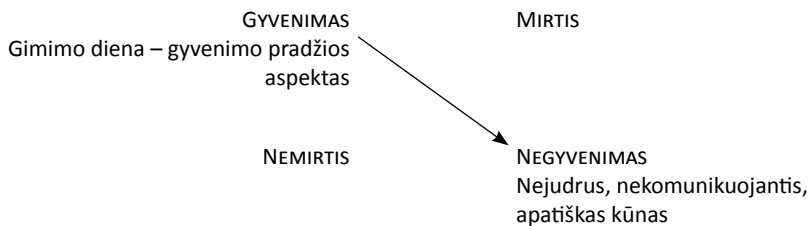
Gulinčio žmogaus figūra turi nedaug *gyvumo* požymių. Kūnas sustin-gęs, nesuponuoja jokio judesio; veido išraiška apatiška, žvilgsnis sukonce-ntruotas kažkur į vieną tašką erdvėje, neužmezgamas santykis su žiūrovu. Žva-kių figūra dar labiau sustiprina priešingą *gyvumui* vertes. Taigi paveikslas, kurio pavadinimas nurodo vieną skaitymo kryptį (kuria gimimo, gyvenimo, šventės izotopiją), prisitraukia priešingą reikšmės ir dalyvauja priešingoje (mirties) izotopijoje.

Nors vaizduojama scena labai artima paveiksliui *Mirusiųjų minėjimo diena I*, tačiau, kitaip nei *Mirusiųjų minėjimo dienoje I*, čia nėra aktualizuojamos *kolektyviškumo*, *bendruomeniškumo*, *socialumo* vertės. Netgi priešingai – pabrėžiamas gulinčio žmogaus *vienišumas*, *atskirumas*, *atsiribojimas*: apa-tiška veido išraiška, žvilgsnis, nukreiptas „į niekur“, aplink nėra kitų žmonių figūrų, mėlynas tonas – atjungiantis, atitolinantis pasakymą nuo sakymo *čia ir dabar* situacijos, plastiškai kuriamas uždaro ankštos erdvės ir sunkumo

56. Šarūnas Sauka, *Gimimo diena*, 1992, dr., al., 48x65

įspūdis (tamsios spalvos, juoda pakyla, ant kurios guli nejudrus kūnas, svoris koncentruojamas apatinėje paveikslo dalyje).

Tokios figūros vertės priartina paveikslo reikšmes prie mirties. Jei *Mirusiųjų minėjimo dienoje I* sakymo situacijos įjungimas suponuoja slinktį iš mirties į nemirties poziciją teigiamojoje deiksėje, tai čia galime numanyti slinktį iš gyvenimo į negyvenimo poziciją, neigiamojoje kvadrato deiksėje papildančią mirties terminą:



Taigi žvakės figūra susieja kelis skirtingus tekstus mirties izotopija ir atlieka izotopinio perjungimo funkciją. Vis dėlto tokie „judėjimai“ gyvenimo–mirties semiotiniame kvadrato neapėrią Š. Saukos paveikslių reikšminės visumos. Patys kvadratai lieka nutrupėję, su spragomis.





57. Šarūnas Sauka, *Žmogžudystė restorane* (fragmentas)

Prieš pereidami prie visus tris paveikslus siejančios giliosios struktūros, grįžkime prie mūsų jau glaustai aptarto paveikslo *Žmogžudystė restorane*<sup>26</sup>, kurio centre taip pat matome apnuoginto vyro, gulinčio ant tam tikros pakyls, figūrą (57 il.). Su trimis mūsų nagrinėtais paveikslais gulintį vyrą-kankinį sieja ir jo rankose laikoma žvakė (tokią figūrą galėtume susieti su mirusiojo vaizdiniu – karste gulinčiojo rankose paprastai būna išsprautas kryželis, rožinis, šventas paveikslėlis ar kitas religinis atributas). Tačiau kitaip nei anuose paveiksluose čia mirusiojo santykis su žvake yra intencionalus. Jei anuose paveiksluose žvakės kyšojo tiesiai iš kūno (išmeigtos, sustatytos ar augančios iš mirusiojo), tai šiame žvake yra *laikoma rankose*, taigi priklauso ma nuo ją laikančio subjekto. Be to, gulintysis – nepaisant to, kad jo galva beveik nukirsta, vos besilaikanti ant kūno (tai leistų jį priskirti ne(be)gyvenimo poliui) – žiūri mums į akis, tarsi būtų gyvas.

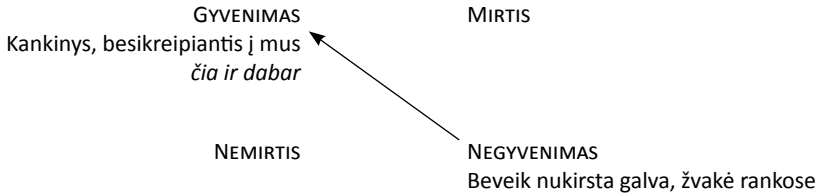
Toks paradoksalus figūros elgesys verčia ieškoti saitų su kitais Š. Saukos paveikslais. Pirmiausia dėmesį patraukia į bendrą veiksmą išitraukęs kolektyvinis atlikėjas *moterys*. Būdamas neabejingas, neapatiškas, aistringai veikiantis, šis kolektyvinis subjektas yra paradigmatiškai analogiškas *Kryžiaus kelio stočių* miniai. Priešprieša su heterogeniška, bet *vienalyte* minia susieja gulintįjį su *Kryžiaus kelio stočių* Kristumi<sup>27</sup>. Tokią sąsają palaiko ir paralelinės

26 Žr. skyrių 2.2.3 *Žiūrovai – budelis*.

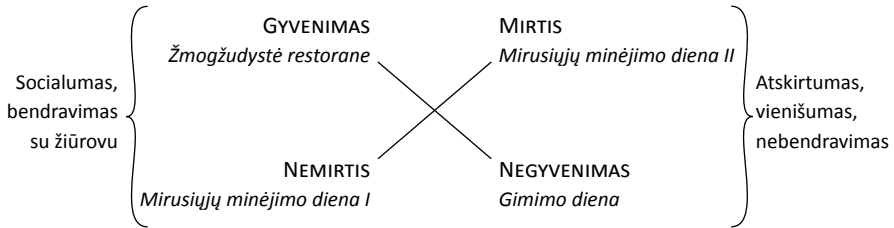
27 Šią paralelę yra pastebėjęs ir Algis Uždavinys, užsimindamas apie Š. Saukos kūrybos sąsajas su krikščioniškąja tradicija, jos dekonstravimą ir drauge gebėjimą tapti jos dalimi, „surežisuotu Kristaus kančios spektakliu“. *Žmogžudystė restorane* taip pat, pasak A. Uždavinio, kuria aliuziją į Kristaus kančios

charakteristikos – abi figūras siejantis dailininko veidas, žvilgsnis į žiūrovą, Kristaus erškėčių vainikas ir gulinčiojo aureolė, surištos kojos (gulinčiojo) arba rankos (Kristaus priešais Pilotą), chromatinis veido išskirtinumas, virš šios figūros atsiverianti dangaus erdvė (žr. 6 il.).

Intencionalus, gyvas žvilgsnis bei paralelė su Kristumi leidžia daryti išvadą, jog (bent jau mūsų analizuojamo paveikslų korpuso ribose) gulintis kankinys gyvenimo–mirties kvadrato užima *gyvenimo* poziciją<sup>28</sup>:



Dabar jau galime aprašyti keturis aptartus paveikslus siejančią loginę struktūrą, pagrįstą santykiais tarp keturių gyvenimo–mirties kategorijos terminų:



Teigiamoji semiotinio kvadrato deiksė (gyvenimo ir nemirties terminai) pažymėta komunikacijos, bendravimo, socialumo vertybėmis, būdinga įjungimo operacija; neigiamoji (mirtis ir negyvenimas) – nebendravimu, vienišumu, atskirtumu, atjungimu nuo sakymo situacijos.

Reikėtų pažymėti du dalykus. Pirma, nors šiame kvadrato keturi paveikslai sutapatunami su keturiais terminais, manytume, jog kiekvieno paveikslų reikšmės veikia linkusios judėti iš vienos pozicijos į kitą, priklausomai nuo to, kokie kiti paveikslai įjungiami į analizuojamą tekstų korpusą.

istoriją: „Rojus yra Restoranas, o eucharistija yra masturbacija ir paaukoto Kūno valgymas“. Uždavinys, 2002, p. 32-33.

28 Kristaus prilyginimą *gyvenimo* pozicijai legitimuoja ne tik mūsų anksčiau aptartos Š. Saukos *Kryžiaus kelio stotys*, bet ir (visų pirma) pats Evangelijos tekstas. Plg. Jn 10, 10: „Aš atėjau, kad žmonės turėtų gyvenimą, kad apsieiti jo turėtų.“, Jn 11, 25: „Aš esu prisikėlimas ir gyvenimas. Kas tiki mane, nors ir numirtų, bus gyvas.“, ir kt.

Todėl toks aptartų paveikslų struktūravimas nelaikytinas galutine ir nepajudinama išvada. Jis padeda atvaizduoti, jog paveikslas vienaip ar kitaip perskaitomas ne pats savaime, bet kitų paveikslų atžvilgiu toje semantinėje visuomenėje, kurioje jis funkcionuoja. Aptikus paradigmatises sąsajas tarp atskirų paveikslų, prisitraukiant reikšmes iš vienių į kitus, perjungiamos skaitymo izotopijos (dalinės ir visuminės), ir kiekvieno jų kuriamos reikšmės gali pasislinkti iš pradinės (kartais – „akivaizdžios“) pozicijos. Taigi ir šiuo atveju (kaip ir aprašant *Autoportretų* komunikacijos strategijas) būtų tiksliau kalbėti apie dinamišką kvadratą, numatantį dvi galimas reikšmės slinkties kryptis:

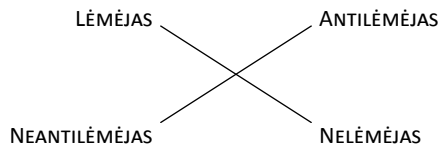


Antra, atskirų paveikslų nederėtų laikyti figūratyvia vieno ar kito semantinio universumo termino išraiška. Gyvenimo–mirties kategorija gali įgyti figūratyvų pavidalą, tačiau homologijos reikėtų ieškoti kur kas elementaresniame lygmenyje.

#### 4.2.3 ORAS, ŽEMĖ, UGNIS, VANDUO

Figūratyvų pavidalą semantinis universumas įgyja homologuojant jo pamatinę kategoriją su elementariąja figūratyvia struktūra. Tokią struktūrą sudaro keturių pamatinių gamtos elementų (žemės, oro, ugnies ir vandens) santykiai, išdėstyti semiotiniame kvadrato<sup>29</sup>.

A. J. Greimas G. de Maupassant'o novelės „Du draugai“ studijoje<sup>30</sup> keturis gamtos elementus susieja su Jean-Claude Picard'o pasiūlyta aktantinio vaidmens išplėtimo į keturias pozicijas schema<sup>31</sup>:



<sup>29</sup> Kęstutis Nastopka, „Semantinis universumas“, in: *Avantekstas* [Žiūrėta 2013 06 25]; Greimas, Courtés, 1979, p. 408-409.

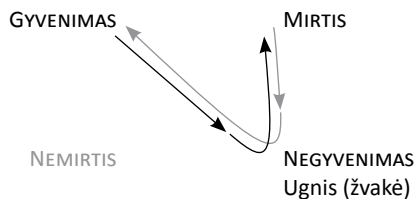
<sup>30</sup> Greimas, 1991.

<sup>31</sup> Ten pat, p. 63.

Analizuodamas G. de Maupassant'o tekstą, A. J. Greimas aptinka, jog ugnis (saulė) jame atlieka lėmėjo, o žemė (Valerjeno kalva<sup>32</sup>) – antilėmėjo vaidmenį. Atitinkamai, vandeniui (upė) tenka lėmėją papildančio neantilėmėjo, o orui (dangus, vėjas) – nelėmėjo vaidmuo. Novelėje itin ryškus Valerjeno kalvos ryšys su mirtimi leidžia išryškinti visų keturių elementų homologiją su individualaus semantinio universumo (gyvenimo–mirties kategorijos) terminais. A. J. Greimas parodo, jog saulė (gyvenimas) ir vanduo (nemirtis) apibūdina novelės subjekto (dviejų draugų) būtį, o priešingoje deiksėje atsiduriantis oras (negyvenimas) papildo Valerjeno kalvos įkūnijamą mirties terminą.

Analizuodami Š. Saukos paveikslus, taip pat galime išvelgti individualaus semantinio universumo ryšį su šiais keturiais pradais. Keturiuose gyvenimo–mirties opozicijų artikuluojančiuose paveiksluose pastebėjome ypatingą žvakės figūros vaidmenį. Ugnis, pasirodanti žvakės liepsnos pavidalu, kaip matėme, kreipia paveikslų vertes neigiamosios deiksės link. Paveiksluose *Mirusiųjų minėjimo diena I-II* į kūną subestos žvakės įrašo jį į mirties izotopiją, leidžia perskaityti šią figūrą kaip *mirusiojo* kūną ir net kaip patį kapą. *Mirties* izotopiją žvakės figūra pritraukia ir į paveikslą *Gimimo diena*, pastūmėdama gimtadienį švenčiantį kūną į *negyvenimo* poziciją. *Žmogžudystės restorane* kankinys beveik nukirsta galva taip pat pirmiausia perskaitomas kaip priklausantis ne(be)gyvenimo poliui. Laikydamas rankoje žvakę, jis yra artimas mirusiojo vaizdiniai.

Vis dėlto liepsnos netapatintume su mirtimi, bet išvelgtume ugnies homologiją su *negyvenimo* terminu – tai izotopinio perjungimo, perėjimo iš gyvenimo į mirtį (ar atvirkščiai) figūra.



*Mirtis*, kaip pastebėjome, Š. Saukos tapyboje nedviprasmiškai siejama su žeme, tiksliau – su kūno ir žemės konjunkcija. Kitaip nei G. de Maupassant'o tekste, kur *žemė* veikia kaip individualus, savarankiškas atlikėjas, t. y. konkreti kalva, Š. Saukos paveiksluose (*Mirusiųjų minėjimo diena I-II*)

32 Kalva šalia Paryžiaus, pranc. *Mont-Valérien*.

pastebėjome kūno ir žemės homologiją – pats mirusiojo kūnas izotopiškai perskaitomas kaip žemė. Kita vertus, kūno ir žemės konjunkcija Š. Saukos tapyboje pasirodo ir mums kultūriškai įprastesniu vaizdiniu, kaip kape (žemėje) gulintis kūnas. Tokį vaizdinį matome, pavyzdžiui, mūsų jau glaustai nagrinėtame paveiksle *Kelias*: paveikslo kairėje nusagstytas brangenybėmis ir aplipęs spalvotomis musėmis, užsimerkęs, nereaguojantis į aplinką pilkšvo atspalvio kūnas guli stačiakampio formos duobėje (58 il.).



58. Šarūnas Sauka, *Kelias* (fragmentas)

Oras Š. Saukos tapyboje, kaip ir G. de Maupassant'o novelėje, pasirodo figūratyviu dangaus, debesų pavidalu. Čia pirmiausia galime prisiminti tamprią dangaus sąsają su Kristumi *Kryžiaus kelio stotyse*: dangaus lopinėlis pakibęs virš Kristaus figūros visose viena kitą sekančiose scenose, judviejų sąsają nurodo išraiškingas Piloto gestas. Antra, oras pasirodo ne vien kaip konkreti dangaus figūra, bet ir kaip tam tikra jėga, kelianti į viršų, aukštin nuo žemės. Būtent taip oras veikia paveiksle *Mirusiųjų minėjimo diena I*, kur pačios gyvųjų figūros vaizduojamos ne klūpančios ant žemės, bet sklendžiančios ore. Tokiu būdu pabrėžiama gyvenimo ir mirties opozicija: mirusiojo ir žemės susiliejimui priešinama ore sklendžiančių gyvųjų disjunkcija su žeme.

Dar sykį itin vaizdžiai brėžiamą oro ir žemės opoziciją matome paveiksle *Savižudybė* (59 il.)<sup>33</sup>. Skyriuje 4.1.3 *Ambivalentiškos tapatybės ir numanomas laikas* glaustai aptarėme šiame paveiksle matomo kolektyvinio-

33 Šis paveikslas sudėtingas, įklampinantis žvilgsnį erdvėje, tirštai užpildytoje daugybe smulkių detalių ir keistų veikėjų, įvairių smalsumą žadinančių situacijų bei intertekstinius ryšius mezgančių kultūrinių citatų, tad jis galėtų tapti išsamios semiotinės analizės objektu, tačiau čia nesiimsime atskleisti viso jo kuriamų reikšmių lauko. Išryškinsime tik kelis mūsų temai svarbius aspektus.





59. Šarūnas Sauka, *Savižudybė*, 1995, dr., al., 159,5x200; 60x60

individualaus (ambivalentiško) subjekto – voroje viena paskui kitą išsidėsčiusių figūrų paveikslo gilumoje – veikimą. Dabar norėtume sutelkti dėmesį į pirmame plane esančią savižudžio figūrą.

Dujų balioną apžiojusio vyro figūra gali būti atpažįstama kaip pasikartojanti dar du kartus: tai gulintis vyras, laikomas už kojos berniuko dešiniajame apatiniame paveikslo kampe, ir beveik veidrodinis tos pačios figūros pakartojimas paveikslo viršuje, šalia dešiniojo kampo (žr. 60–62 il.). Pirmasis perskaiatomas kaip *tempiamas duobės link* (numanoma kryptis į dešinę ir žemyn), jis pasyvus ir apatiškas; antrasis – kaip *kylantis* (numanoma kryptis – į viršų), taigi

60.-62. Šarūnas Sauka, *Savižudybė* (fragmentai)

aktyvus ir negana to – žvilgsniu mezgantis dialogą su žiūrovu.

Šias tris figūras susieja jų tapatybės pastovumas, kurį nurodo ne vien veido bruožai, bet ir kūno *nuogumas*. Nors kai kurios kitos figūros ir turi tą patį veidą, bet skiriasi jų kūno traktuotė. Todėl, pavyzdžiui, dvigubas vyras, kaip statula stovintis paveikslo centre, arba odą nusivelkančio vyro figūra paveikslo kairiajame krašte paveikslo universume gali funkcionuoti kaip savarankiški atlikėjai<sup>34</sup>.

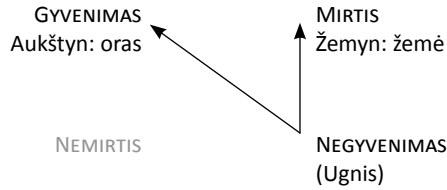
Savižudis prie dujų baliono gyvenimo–mirties atžvilgiu atsiduria tarpinėje padėtyje: būdamas dar ne miręs, jis drauge jau traukiasi iš gyvenimo, tad semantinio universumo terminais jo padėtis galėtų būti įvardijama kaip *negyvenimas* (galima atkreipti dėmesį ir į tai, jog *dujų balionas*, pasitelkiant kultūrinį skaitymo tinklėlį, suponuoja *ugnį*, kuri, kaip jau pastebėjome, Š. Saukos tapyboje siejama su negyvenimo terminu).

Iš šios ribinės pozicijos, kuri yra dar ne mirtis, bet ir jau nebe gyvenimas, numatomi du keliai, kuriuos įvaizdina du jau minėti savižudžio figūros pakartojimai: žemyn, į žemę (už kojos tempiamas duobės link), arba aukštyn, į orą (kylantis į viršų ar kybantį ore). Be abejo, svarbus ir sakymo simuliakras: vienintelė ore kybančioji figūra užmezga santykį su žiūrovu, aktualizuodama komunikacijos vertes ir įsijungdama į suvokėjo *čia ir dabar*.

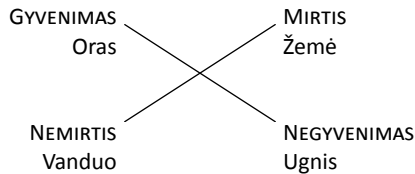
<sup>34</sup> Be abejo, nesiūlome atmesti visų kitų galimų šios scenos interpretacijų, tačiau mes siūlytume susieti būtent šias tris figūras.



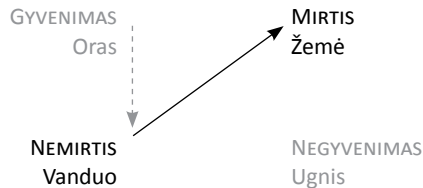
Žemės ir oro opozicija leidžia susieti šias figūras su, atitinkamai, mirtimi ir gyvenimu:



Paskutinis elementas, kurį liko aptarti, tai vanduo. Reikia pripažinti, kad vandens figūra yra plačiai pasklidusi Š. Saukos tapyboje, pasirodanti įvairiais pavidalais ir įvairiuose kontekstuose. Loginiame kvadrate vandeniui palikome *nemirties* (neantilėmėjo) poziciją: tai mirtį neigiančio ir gyvenimą papildančio elemento, tarpininko tarp gyvenimo ir mirties (toks tarpininkas yra ir ugnis) vaidmuo:



*Mirusiųjų minėjimo dienoje II* vanduo (tiksliau – vandenį primenantis plotas) išskydęs, pasklidęs, neturintis kontūrų. Pastebėjome, jog tokia plastika sustiprina mirties izotopiją, pabrėždama gyvenimo nyksmą: pats gyvenimas paveiksle pasirodo tik per paneigimą, gyvųjų figūros vaizduojamos kaip nykstančios iš atminties, erdvė redukuota iki minimumo (figūros komponuojamos ne perspektyviškai, o veikiau koliažo principu), nematome dangaus ar kitų su oru bei gyvenimu sietinų figūrų. Vanduo, kaip gyvenimą papildantis elementas, čia taip pat pasirodo ne kaip mirtį neigiantis, bet kaip pats nykstantis (pats paneigiamas) mirties link.



Paveiksle *Mirusiųjų diena I*, priešingai, vandens figūra labai konkreti ir turinti aiškias ribas. Vanduo pasirodo kaip drumstas skystis stiklainiuose, uždarytas atsargiai laikomuose induose, apribotas, aprėmintas stiklinių indo sienų. Nešamas ore sklendžiančių gyvųjų į mirties valdas – kapines, jis galėtų būti perskaitomas kaip mėginimas atnešti savąsias vertes, minėjimo veiksmu paneigti mirtį.

*Žmogžudystėje restorane* pats vanduo apjuosia, atriboja, išskiria centre vaizduojamą sceną. *Ribos* vertę turinčią vandens figūrą taip pat pastebėjome paveiksluose *Maudymas I* bei *Pabėgimas*: juose žengimą į (arba per) vandenį siejome su žengimu į utopinę erdvę. Čia vanduo taip pat atskiria erdvę, kurioje vyksta pagrindiniai įvykiai – žudymas ir komunikacija su žiūrovu kaip negyvenimo paneigimas. Vandeniui plaukiantys kulinariniai objektai: vištos, žuvis, keptas paršiukas – šio paveikslo kontekste turi ambivalentišką vertę. Viena vertus, jie patys yra negyvi; antra vertus, tapę maisto objektais, jie tampa svarbiais vitališkos puotos dalyviais: tai yra mirtis gyvenimui.

Vandens kaip nemirties figūra kreipia paveikslo skaitymo izotopiją iš mirties (žmogžudystė, negyvi gyvūnai – mėsos patiekalai) ir laikinumo (gėlės, tirpstanti žvakė) į gyvenimą (bendravimas, puota) ir amžinybę (šventumo izotopija, į kurią įsijungia ne tik *čia ir dabar* su žiūrovu bendraujantis kankinys, bet ir trys moterys su auksiniais nimbais, žvilgsnį nukreipusios į dangų-gyvenimą, ir šiame danguje sklendžianti angelų apsupta keisto pavidalo būtybė, savo kūno poza atkartojanti gulintį kankinį).

Šių svarstymų kontekste iškalbingas 2010 m. paveikslas *Kapituliacija* (63 il.), kuriame vyrą dailininko veidu matome pirmame plane, rūsčiu ryžtingu žvilgsniu žiūrintį į priekį, bet ne į žiūrovą, žengiantį artyn (žingsniui pakelta koja beveik „išlenda“ iš paveikslo), bet ne tiesiai į mus. Figūrą supanti erdvė nekonkreči, silpno figūratyvumo – galime atpažinti figūratyvią erdvinę priešpriešą „žemė“ vs „dangus“ ir chromatiškai pagrįstą perskyrą „toliau“ (šiek tiek šviesesnis žemės plotas) vs „arčiau“ (tamsesnis žemės ruožas, ant kurio stovi vyro figūra).

Panašiai kaip anksčiau mūsų nagrinėtame *Autoportrete apšviestomis kojomis*, dėmesys sutelkiamas į figūros pėdą (pakelta koja yra arčiausiai žiūrovo, šiek tiek išdidinta), šiuo kartu, atrodo, išryškinant kompetenciją: galėti žengti žingsnį (eiti). Vis dėlto kūno laikysenos negalėtume vienareikšmiškai apibūdinti kaip einančio žmogaus pozos: kūnas atrodo nestabilus, kiek virsantis atgal.



63. Šarūnas Sauka, *Kapituliacija*, 2010, dr., al., 140x100

Be to, žvilgsnio, pakeltos kojos ir rankos nurodoma kryptis – iš dešinės į kairę – priešinga įprastinei skaitymo krypciai. Pabrėžiama paveikslas įstrižainė, nukreipta iš dešiniojo žemutinio į kairį aukštutinį kampą, kurios ašis kuria pasyvumo efektą (priešingai aktyvumo ir įtampos efektą kuriančiai iš kairiojo žemutinio į dešinį aukštutinį kampą nukreiptai įstrižainei)<sup>35</sup>. Tokiu būdu suspenduojama paveikslas dinamika: kūnas, figūratyviai perskaitomas kaip žygiuojantis (žengiantis žingsnį), atrodo veikiau stovintis vietoje.

Pabrėžtinai reikšmingas plastinis kontrastas, kuriuo kuriama „kūno“ ir „fono“ opozicija. Minkšti, tiršti, banguojantys potepiai suteikia dangaus plotui apčiuopiamą materialumą, įveda oro ir vandens paralelę. Tuo metu visas kūno paviršius yra suskaldėjęs, griežtų šviesių linijų padalintas į smulkius lopinėlius ir atrodo kaip išdžiūvusi žemė.

Intrigą kuria į viršų pakelta dešinioji ranka, kuri iš pirmo žvilgsnio galėjo pasirodyti ryžtingu mostu rodanti pirmyn žygiavimo kryptimi. Iš tiesų plaštaka įsilieja į dangų, o sugniaužti pirštai, plastiškai atkartojantys dangaus potepius, atrodo įsikibę į tirštą mėlyną materiją, saujoje gniaužiantys dangų<sup>36</sup>.

Taigi suskaldėjusio kūno plastika primena išdžiūvusios žemės paviršių, o pakelta ranka atrodo pirštais įsikabinusi į tirštą, vandeningą dangų. Paveikslas pavadinimas – *Kapituliacija* – palaikytų kūno kaip žemės skaitymo izotopiją ir nurodytų žeme virstančio kūno pasidavimą mirčiai. Tačiau prisitraukiant mūsų praskleistą reikšmių lauką, įsijungia šiam skaitymui priešpriešinė izotopija, prieštaraujanti, neigianti pavadinimo deklaruojamą disforinę programą.

Plastinio matmens kuriami prasminiai efektai naratyviniame lygmenyje nurodo ne tik kūno-žemės disjunkciją su vandeniu, bet ir konjunkcijos su oru (o kartu – vandeniu) siekį: į dangų įsikibusi ranka, atrodo, stengiasi šį išgręžti, nuvarvinti kelis lašus ant atkištos išdžiūvusios kojos. Prisitraukus vandens, oro ir žemės įkūnijamas vertes, kurias įskaitėme anksčiau analizuotose paveiksluose, kabinimasis į dangų tampa kabinimusi į gyvenimą, konjunkcijos su oru ir vandeniu siekis – būties pilnatvės siekiu<sup>37</sup>.

35 Principas, atskleistas Nikolajaus Tarabukino; žr. Lotman, p. 20.

36 Negalime nepastebėti poros baltų potepių, kurie galėtų reikšti kokį nors saujoje laikomą objektą, tačiau figūratyviai ši dėmė neįskaitoma.

37 „Vien tik terminų /ne-mirtis/ ir /gyvenimas/ sąjunga gali būti traktuojama kaip būties pilnatvės išraiška.“ Greimas, 1991, p. 131-132.

Šarūno Saukos tapyba, daugelio apibūdinama kaip siužetiška, savo užnugaryje dažniausiai neturi jokių provaizdžių – žinomų žodinių istorijų, kurios galėtų tapti patikimais interpretacijos šaltiniais atskleidžiant šių paveikslų „siužetus“. Nors subjektyvių istorijų bei asociacijų, kylančių kiekvieno individualaus žiūrovo ir paveikslu susitikimo metu, laukas gali būti itin platus ir įvairus, tačiau ir pačiuose paveiksluose esama tam tikrų reikšmės generavimo mechanizmų, leidžiančių juos skaityti kaip pasakojimus. Kitaip tariant, paveiksluose naudojamos savitos pasakojimo strategijos, kurias ir siekėme atskleisti šio tyrimo metu, dėmesį sutelkdami į tuos naratyvumo ženklus, kuriuos galima aptikti pačioje paveikslų struktūroje.

Ieškodami tapybai tinkamos naratyvumo sampratos, pastebėjome, kad su gebėjimu perteikti laikinę seką siejamo pasakojimo apibrėžimai yra pernelyg riboti ir nepajėgūs atskleisti tapybinio naratyvumo specifikos. Tuo metu G. Genette'o pasakojimo samprata, leidžianti išryškinti pasakojimo akto dalyvių (pasakotojo ir jo adresato) vaidmenį bei iš skirtingų lygmenų sudarytą pasakojimo struktūrą, ir A. J. Greimo naratyvinę gramatiką, sutelkianti dėmesį ne tiek į laikinę sintagmatiką, kiek į aktantinius santykius (paviršinis, antropomorfinio pobūdžio, naratyvumas) bei tam tikrus kryptingumus elementariosios reikšmės struktūroje (gilioji, loginiais santykiais pagrįsta, sintaksė), pasirodė esą efektyvūs instrumentai, leidžiantys išryškinti pasakojimo mechanizmus Š. Saukos tapyboje.

Laikydami nuostatos, kad joks pasakojimas negali egzistuoti be jį produkuojančio pasakojimo akto, dėmesį sutelkėme į keturis Š. Saukos tapybai naratyvumo matmenį suteikiančius dėmenis: (1) pasakojimo adresatui priskiriamus vaidmenis; (2) pasakotojo veiklą (komunikacijos strategijas); bei paties pasakojimo konfigūracijas – (3) jo sintagmatinės plėtotės variacijas ir (4) paradigmatiškai atsiskleidžiančią giliają reikšmės struktūrą bei dinamišką. Apibendrinkime kiekvieną jų.

## 1.

Analizuodami Š. Saukos paveikslus, pirmiausia ieškojome, kaip kuriamas sakymo simuliakras, nurodantis, *kam* yra pasakojama, ir įtraukiantis į paveikslo struktūrą jo adresatą – žiūrovą.

Analizė parodė, jog paveikslo figūrų laikysena žiūrovo atžvilgiu gali būti dvejopa: ignoruodamos žiūrovą jos lieka uždarytos pasakyme, kitaip tariant, tampa nuo suvokėjo atsietu objektu, apžiūrinėjamu, stebimu iš šalies; arba, užmegzdamos žvilgsnio santykį su žiūrovu, šios figūros suvokėjo atžvilgiu pačios tampa veikiančiais ir komunikuojančiais subjektais, sujungiančiais atvaizdo ir suvokėjo erdves, iš papasakotos istorijos laiko persikeliančiais į žiūrovo dabartį, įtraukiančiais suvokėją į teksto reikšminę visumą ir priskiriančiais jam vienokį ar kitokį vaidmenį.

Skirtinguose paveiksluose atskleidėme stebėtoją tampant (1) episteminio lėmėju, kurio vertinimui pateikiamos individualių bei kolektyvinių subjektų atliekamos naratyvinės programos ir netgi paties paveikslą sukonstravusio ekstradiegetinio pasakotojo veikla; (2) liudininku būsimio įvykio, kurį numanyti leidžia paveikslo sąranga; arba (3) antisubjektu-budeliu, numanomai atsakingu už paveiksle įvykdytą kankinimo ar žudymo aktą.

Be to, atskleidėme, jog įtraukti žiūrovą į paveiksle vaizduojamą sceną gali ir pati paveikslo erdvės sąranga, pavyzdžiui, paveikslo kraštu „nukirstos“ detalės, žiūrovo vaizduotėje prasitęsiančios už paveikslo ribų, arba stebėtojo poziciją indikuojanti perspektyva. Š. Saukos tapyboje pastebėjome dvi skirtingas erdvinės manipuliacijos strategijas. Pirmoji pagrįsta žiūrovui įteigiamu *norėjimo stebėti* modalumu, kai sukuriamą jam neprieinama erdvė, platinėmis priemonėmis akcentuojama kaip reikšminga, kartu suteikiant kompetencijos patekti į šią erdvę iliuziją. Antroji primeta žiūrovui *privaldėjimo stebėti* modalumą, įtraukiant jį į uždara intymią erdvę, verčiant stebėti privačią sceną, kurios dalyviai, regis, jo nepastebi.

Pasakojimo lygmenų atžvilgiu tokiuose paveiksluose žiūrovas atsiduria dviguboje pozicijoje. Viena vertus, jis yra pasakojimo adresatas, į kurį kreipiasi ekstradiegetinis (už pasakojimo ribų esantis ir tiesiogiai nepasirodantis) pasakotojas: numatydamas stebėjimo poziciją, jis adresuoja savo pasakojimą šią poziciją užimančiam subjektui. Antra vertus, pasitelkiant sakymo kompetenciją turinčias figūras bei erdvinę paveikslo sąrangą, žiūrovui siūloma dalyvauti pačioje diegetinėje pasakojimo erdvėje. Stebėdamas paveikslą, pagrįstą šiomis strategijomis, žiūrovas mato ne atjungtą pasakymą, kuriame veikia

nepažįstami, pasakotojo išgalvoti personažai, bet pasakojimą apie patį save, pasakojimą, kuriame jis pats yra vienas iš dalyvių.

## 2.

Analizės metu išryškinta perskyra tarp *Autoportretų* ir autoportretiškų atvaizdų kituose paveiksluose leido pirmuosiuose išvėlgti ekstradiegetinio pasakotojo intenciją papasakoti apie *save*, o antruosiuose – mėginimą per savo atvaizdą papasakoti apie *kitą* – ne apie konkretų žmogų, bet apie žmogų apskritai, paties pasakotojo tapatybę paliekant paslapyje. Š. Saukos *Autoportretuose* aptikome keturias pasakotojo pasirodymo ir komunikacijos su žiūrovu strategijas.

Pirmojoje – *dialogo* – strategijoje, kuriančioje tiesioginio pasakotojo ir žiūrovo susitikimo situaciją ir pagrįstoje įjungimo operacija, pasakotojas pateikia save kaip esantį *čia ir dabar*. Jis pasirodo pirmame paveikslo plane, betarpiškai, žvilgsnį nukreipęs tiesiai į žiūrovą, tapdamas pirmuoju asmeniu „aš“ ir kurdamas sakymo simuliakrą. Betarpiškas santykis, pasakotojo ir suvokėjo pašnekesys *čia* yra svarbiausias (ir dažnai vienintelis) *įvykis*; komunikacija – jo postuluojamas vertės objektas.

Priešingoje – *atsietumo* – strategijoje pasakotojas save pateikia kaip kažką *kitą*. Sukuriamas nuotolis tarp paveikslo ir žiūrovo erdvių, pasakojimo adresatui parūpinama saugi pozicija, iš kurios stebėdamas paveiksle vaizduojamą sceną, jis pats lieka nematomas. Diegetiniame lygmenyje pasirodanti pasakotojo figūra į jį nežiūri; įsitraukusi į diegetinio pasakojimo vyksmą, šiuo atveju ji tampa atjungtas pasakymo subjektas, perduodamo pasakojimo turinio elementas, įvardijamas trečiuoju asmeniu „jis“.

Trečiojoje – *įtraukimo* – strategijoje erdvė konstruojama taip pat kaip atsietumo strategijos atveju: sukuriamas nuotolis ir iliuzija, jog atjungtą diegetiniame lygmenyje esančio pasakotojo figūrą galime stebėti iš šalies, patys likdami nepastebėti. Vis dėlto tokia iliuzija sugriaunama ir atjungimas paneigiamas: pasakotojas, nors ir įsitraukęs į diegetinio pasakojimo vyksmą, pasirodo žiūrintis mums į akis, matantis, jog jį stebime, ir pats stebintis mus. Tokioje situacijoje netikėtas žvilgsnis iš paveikslo turi galią sutrikdyti, priversti pasijusti užklyptam, primesti atsakomybę: į mus kreipiamasi kaip į pageidaujamą arba nepageidaujamą svečią.

Ketvirtojoje strategijoje, kurią pavadiname *nebendravimu* (arba *monologu*), pasakotojas pasirodo priešais žiūrovą, bendroje jų abiejų erdvėje,



tačiau su juo nebendruoja, neužmezga komunikacijos žvilgsniu. Š. Saukos tapyboje ši strategija pasitelkiama viename autoportrete, kuriame pasakotojas pasirodo atsukęs žiūrovui nugarą. Čia išvėlgėme sakytojo ir sakymo adresato santykio įvaizdinimą: sakymo adresatas (žiūrovas) visada stebi paveikslą tarsi sakytojui (tapytojui) iš už nugaros.

Atidi pasakotojo ir žiūrovo dalyvavimo *Autoportretuose* analizė atskleidė ir Š. Saukos paveikslų gebėjimą kurti paradoksalias situacijas, kuriose kvestionuojama paties žiūrovo būtis: stovėdami priešais paveikslą ir pasiduodami jame esančioms manipuliacinėms strategijoms, galime suvokti patys esantys nematomi, susapnuoti arba nužudę pasakotoją. Taigi, net autoportretas, būdamas pasakojimas apie save, drauge yra ir pasakojimas apie žiūrovą. Paveikslų struktūros analizė atskleidžia paties suvokėjo dalyvavimo vizualiaje pasakojime formas.

### 3.

Ieškodami prielaidų taikyti paviršinės naratyvinės gramatikos dėsnius statiškiems vaizdiniams tekstams, nustatėme, kad paveikslą galima laikyti naratyviu tuomet, kai vaizduojama scena suponuoja transformaciją, leidžia numanyti *prieš tai* einančią ar *po to* sekančią būseną. Tačiau analizės metu taip pat pastebėjome, jog net ir statiška scena gali tapti pasakojimu, kai paveikslo-pasakymo figūras sieja aktantiniai santykiai, kai žiūrovui leidžiama numatyti ne pačią transformaciją, bet tik transformacijos galimybę (tokią situaciją matėme paveiksle *Laiptai*), jau numanomai įvykusį arba dar tik laukiamai įvyksiantį įvykį (pavyzdžiui, paveiksluose *Įkyrios mintys*, *Atšilimas*, *Portretas*).

Būtent implicitinis transformatyvumas leidžia išryškinti naratyvinės sintaksės veikimą daugelyje paveikslų. Vis dėlto Š. Saukos darbuose išvėlgėme ir eksplicitiškai įvaizdinamas transformacijas: išskyrėme ir plačiau aptarėme tris judėjimo įvaizdinimo strategijas, įvedančias į Š. Saukos tapybą laiko matmenį ir susiejančias ją su tradicine pasakojimo (kaip laikinės sekos) samprata.

Pirmoji strategija, artimiausia tradicinei naratologinei pasakojimo sampratai, panaudojama Š. Saukos *Kryžiaus kelio stotyse*. Čia judesys išskaidomas atskirais momentais-kadrais, kurie išdėstomi nuosekloje „prieš tai – po to“ grandinėje. Nors *Kryžiaus kelio stotyse* vaizduojami žinomi Kristaus kančios istorijos epizodai, tačiau greta bibliinių įvykių atpasakojimo kuria-

ma ir antra, paralelinė, izotopija, įvaizdinanti klumpančio ir besikeliančio žmogaus judesį. Papildydama kitas Kristaus figūrą apibrėžiančias charakteristikas, judesio įvaizdinimo strategija ryškina Kristui priskiriamas vertes: tapatybės pastovumą, nuolatinį buvimą dabartyje, kreipimąsi *čia ir dabar* į kiekvieną iš mūsų.

Antroji strategija, kur kas dažniau sutinkama Š. Saukos tapyboje, kuria įtampą tarp tęstinio ir momentinio laiko. Čia atskirais momentais išskaidytas judesys užlaikomas viename kadre: į sustingusį momentą vaizduojančią sceną įterpiama viena ar kelios detalės, kuriančios nepaliaujamo judėjimo įspūdį. Toks judėjimas, neturintis apibrėžtos pradžios ir pabaigos, suponuoja, jog matome ne sustabdytą kadrą, bet besitęsiantį vyksmą, sceną, kurioje visi veiksmi ir būsenos turi trukmę ir tęsiasi tol, kol juos stebime.

Labiausiai išskirtinė trečioji mūsų analizuota strategija. Š. Saukos tapyboje gana dažnai vieno paveikslo erdvėje nuoseklioje grandinėje išdėstomos viena į kitą panašios figūros, kurios, būdamos drauge skirtingos ir tapačios, įgyja ambivalentišką tapatybę. Tokios figūros tuo pat metu ir yra sustingusios viename momente, ir keliauja paveikslo erdve iš numanomo „prieš tai“ į numanomą „po to“ laike. Ši strategija modifikuoja dvi pirmąsias (kurias galėjome sieti su XIX a. pab. – XX a. pr. fotografijos eksperimentais) ir kuria savitą tapybinį laikisškumą. Ją laikytume unikalios ir pamatinės Š. Saukos tapybos strategija, įvaizdinančia laiko seką ir išryškinančia sintagmatinį tapybos kaip pasakojimo matmenį.

#### 4.

Š. Saukos darbai, kuriantys „įsivaizduojamą pasaulį“, „neišsisklaidančią viziją“, „nesibaigiančią didelę drobę“, kitaip tariant – besijungiantys į reikšminę visumą, tampa palyginami paradigmatinėje ašyje. Toms pačioms ar analogiškomis figūroms ar figūrų grupėms keliaujant iš paveikslo į paveikslą, jie dalyvauja bendrose izotopijose, prisitraukia vieni kitų reikšmes, kurių dažnai neįskaitytume nagrinėdami kiekvieną paveikslą atskirai. Loginiame-semantiniame lygmenyje galime išvelgti šiuos paveikslus siejančią elementariąją reikšmės struktūrą, priklausomą nuo individualaus semantinio universumo.

Analizuodami Š. Saukos *Autoportretų* korpusą, atskleidėme, jog tokie loginiai ryšiai sieja keturias mūsų atskleistas pasakotojo ir žiūrovo komunikacijos strategijas. Jas pavaizdavome semiotiniu kvadratu, nurodydami ir

tam tikros numanomos dinamikos kryptis: dažname autoportrete iš tiesų yra numatyta viena ar kita kryptis, suponuojama galimybė pereiti nuo vieno komunikacijos tipo prie kito, taip užkoduojuant juose minimalius numanomus pasakojimus.

Paskutinėje disertacijos dalyje detalai analizavome keturis paveikslus, siejamus pasikartojančios figūrų grupės ir artikuliuojančius gyvenimo–mirties kategoriją. Šiuos paveikslus siejančiame semiotiniame kvadrato taip pat išvelgėme ne tik loginius santykius, bet ir tam tikrą reikšmės dinamiką, nurodančią prasmės produkavimą ir pagavą. Prisitraukdami šioms figūroms suteikiamas reikšmes iš vienu paveikslu į kitus, stebėjome, kaip kinta jų skaitymas (*gyvenimas* virsta *negyvenimu*, o *mirtis* – *nemirtimi*). Mūsų aprašytus reikšmės kryptingumus loginiame-semantiniame lygmenyje galėtume pavadinti *gilioju transformatyvumu*. Kaip ir paviršinis transformatyvumas, jis leidžia skaityti nejudančius vaizdinius tekstus kaip pasakojimą.

Analizė atskleidė, kad šiame Š. Saukos paveikslų visete pamatinė gyvenimo–mirties kategorija homologiška paviršiniame lygmenyje pasirodantiems keturiems gamtos pradams: oras, žemė, vanduo ir ugnis atitinka gyvenimo, mirties, nemirties ir negyvenimo terminus. Prisitraukus šią homologiją į kitus paradigmatiškai susiejamus Š. Saukos paveikslus, paaiškėja, jog ji veikia ir juose, įvesdama alternatyvias ar papildomas jų skaitymo izotopijas.

Vis dėlto, šia disertacija siekta ne perpasakoti Š. Saukos tapyboje besimezgančias istorijas (jų turinio analizė galėtų būti tolesnių tyrimų tikslas), bet atskleisti jų kūrimo mechanizmus, parodyti, koku būdu nejudantis vaizdas tampa pasakojimu jį skaitančiam žiūrovui. Bėlieka tikėtis, kad šiuo tekstu pavyko įtikinamai parodyti, jog Š. Saukos pasakojimų skaitymas iš tiesų gali tapti intriguojančiu žaidimu, – tereikia atidaus žvilgsnio ir atvirumo reikšmės pagavai.

1. *Acta Academiae Artium Vilnensis*, t. 27: *Vaizdas ir pasakojimas*, sudarytoja Ieva Pleikienė, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2002.
2. Alpers, Svetlana, „Describe or Narrate? A Problem in Realistic Representation“, *New Literary History*, Vol. 8, No. 1, 1976, p. 15-41.
3. Alphen, Ernst van, „The Narrative of Perception and the Perception of Narrative“, *Poetics Today*, Vol. 11, No. 3, 1990, p. 483-509.
4. Andriuškevičius, Alfonsas, „Grožio krešuliai arba saukiškoji pasaulio versija“, *Šiaurės Atėnai*, 1992 09 25, p. 4.
5. Andriuškevičius, Alfonsas, „Ironija Sližio ir Saukos tapyboje“, *Kultūros barai*, Nr. 11, 1994, p. 32-33.
6. Ariès, Philippe, *Images de l'homme devant la mort*, Paris: Seuil, 1983.
7. *Avantekstas: Lietuviškų literatūros mokslo terminų žodynas*, Vilniaus universitetas, prieiga internetu: <http://www.avantekstas.flf.vu.lt>.
8. Bal, Mieke, „The Point of Narratology“, *Poetics Today*, Vol. 11, No. 4: *Narratology Revisited II*, 1990, p. 727-753.
9. Bal, Mieke, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, Third edition, Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press Incorporated, 2009.
10. Bal, Mieke, Norman Bryson, „Semiotics and Art History“, *The Art Bulletin*, Vol. 73, No. 2, 1991, p. 174-208.
11. Baranova, Jūratė, „Kaip tapti Saukos kūrybos žinovu?“, *Literatūra ir menas*, 2006 10 27, p. 6, 23.
12. Baranova, Jūratė, „Pragaro grėsmė ir dangaus ilgesys Šarūno Saukos ir Sigito Parulskio kūryboje“, *Literatūra ir menas*, 2004 01 23.
13. Baranova, Jūratė, „Simbolinės prasmės Šarūno Saukos tapyboje“, *15min*, 2012 05 25, p. 30.
14. Baranova, Jūratė, „Šarūnas Sauka – gąsdina ar juokauja?“, *Dailė*, Nr. 2, 2008.

15. Bartas, Rolanas, *Teksto malonumas*, sudarė Galina Baužytė-Čepinskienė, vertė Galina Baužytė-Čepinskienė, Aloyzas Gvidonas Bartkus, Genovaitė Dručikutė, Vilnius: Vaga, 1991.
16. Barthes, Roland, „Realumo efektas“, vertė Irina Žalalytė, *Baltos lankos*, Nr. 29, 2009, p. 21-29.
17. Barthes, Roland, *Image. Music. Text*, selected and translated by Stephen Heath, London: Fontana Press, 1977.
18. Beividas, Waldir, „Sur l'épistémologie du résumé: pas de philosophie sans linguistique“, in: Pre-publications du Colloque international „Lire le Résumé d'une théorie du langage de Louis Hjelmslev“ (Université de Liège, 25-26 octobre 2012), <http://www.glossematics.org/colloque/wp-content/uploads/2012/11/Beividas.pdf> [Žiūrėta 2013 08 20].
19. Beyaert-Geslin, Anne, „Espace du tableau, temps de la peinture“, in: *Nouveaux Actes Sémiotiques*, Prépublications, 2009-2010: *Sémiotique de l'espace. Espace et signification II*, <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=3216> [Žiūrėta 2012 05 27].
20. Benveniste, Émil, *Problèmes de linguistique générale, 1*, Paris: Gallimard, 1966.
21. Berger, John, *About Looking*, New York: Pantheon Books, 1980.
22. Bergson, Henri, *Kūrybinė evoliucija*, vertė Petras Račius, Vilnius: Margi raštai, 2004.
23. Bernotienė, Gintarė, „Šarūno Saukos ir Sigito Parulskio elgesio taisyklės – iš beprasmybės pojūčio“, in: *Acta litteraria comparativa*, t. 3: *Barbaras Europos literatūroje ir kultūroje*, sudarytojos Nijolė Vaičiulėnaitė-Kašelionienė, Reda Pabarčienė, Žydronė Kolevinskienė, Vilnius, 2008, p. 228-237.
24. *Biblija arba Šventasis Raštas*, Ekumeninis leidimas, Vilnius: Lietuvos Biblijos draugija, 1999.
25. Bragaglia, Anton Giulio, „Futurist Photodynamism“, in: *Documents of 20<sup>th</sup> Century Art: Futurist Manifestos*, edited by Umbro Apollonio, New York: Viking Press, 1973, p. 38-45.
26. Bružienė, Jovita, *Kartografinio diskurso semiotika: 1613 m. Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės žemėlapiu analizė*, serija: A. J. Greimo centro studijos. *Semiotika*, Nr. 9, 2013.
27. Calabrese, Omar, *Artists' Self-Portraits*, translated by Marguerite Shore, New York, London: Abbeville Press Publishers, 2006.

28. Chatman, Seymour B., „What Novels Can Do That Films Can't (And Vice Versa)“, *Critical Inquiry*, Vol. 7, No. 1, 1980, p. 121-140.
29. Chatman, Seymour B., *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca and London: Cornell University Press, 1978.
30. Cortázar, Julio, „Parkų begalybė“, in: Julio Cortázar, *Žaidimas baigtas: apsakymai*, iš ispanų kalbos vertė Valdas V. Petrauskas, Vilnius: „Baltų lankų“ leidyba, 2011, p. 9-10.
31. Courtés, Joseph, *L'énonciation comme acte sémiotique*, in: *Nouveaux Actes Semiotiques*, No. 58-59, 1998.
32. Feyersinger, Erwin, „The Conceptual Integration Network of Metalepsis“, in: *Blending and the Study of Narrative: Approaches and Applications*, edited by Ralf Schneider and Marcus Hartner, Berlin, Boston, Mass.: De Gruyter, 2012, p. 173-198.
33. Floch, Jean Marie, *Sémiotique, marketing et communication*, Paris: PUF, 1990.
34. Floch, Jean-Marie, *Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit. Pour une sémiotique plastique*, Paris-Amsterdam: Editions Hades-Benjamins, 1985.
35. Floch, Jean-Marie, *Visual Identities*, translated by Pierre Van Osselaer and Alec McHoul, London and New York: Continuum, 2000.
36. *Fonds Marey – chronophotographies*, par Caroline Yvernats, Paris: Service archives du Collège de France, 2011, prieiga internetu: <https://salamandre.college-de-france.fr/>.
37. Fontanille, Jacques, *Les espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur*, Paris: Hachette, 1989.
38. Fontanille, Jacques, *Pratiques sémiotiques*, Paris: PUF, 2008.
39. Fontanille, Jacques, *Pratiques sémiotiques: immanence et pertinence, efficacité et optimisation*, in: *Nouveaux Actes Semiotiques*, No. 104-106, 2006.
40. Foucault, Michel, *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*, translated by Alan Sheridan, New York: Vintage books, 1973.
41. Genette, Gerard, *Narrative Discourse Revisited*, translated by Jane E. Lewin, Ithaca, New York: Cornell University Press, 1990.
42. Genette, Gerard, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, translated by Jane E. Lewin, Ithaca, New York: Cornell University Press, 1983.
43. Gilman, Ernest B., „Interart Studies and the ‘Imperialism’ of Language“, *Poetics Today*, Vol. 10, No. 1: *Art and Literature I*, 1989, p. 5-30.

44. Giroud, Jean-Claude, Louis Panier, „Semiotika: Diskurso analizės teorija“, vertė D. Vaitkevičiūtė, Saulius Žukas, *Baltos lankos*, Nr. 1, 1991, p. 119-162.
45. Gombrich, Ernst, „Mirror and Map: Theories of Pictorial Representation“, in: *Philosophical Transactions of The Royal Society*, London: Royal Society, 1975, p. 119-149.
46. Gombrowicz, Witold, *Diary*, Vol. 2: 1957-1961, translated by Lillian Vallee, Evanston: Northwestern University Press, 1989.
47. Gombrowicz, Witold, *Dienoraštis 1957-1961: II*, vertė Irena Aleksaitė, Vilnius: Vyturys, 1999.
48. Goodman, Nelson, „Twisted Tales; or, Story, Study, and Symphony“, in: *On Narrative*, edited by W. J. T. Mitchel, Chicago: The University of Chicago Press, 1981, p. 99-115.
49. Greimas, Algirdas Julien, Joseph Courtés, *Sémiotique: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris: Hachette, 1979.
50. Greimas, Algirdas Julien, Joseph Courtés, *Sémiotique: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage II*, Paris: Hachette, 1986.
51. Greimas, Algirdas Julien, *Maupassant. La sémiotique du texte: exercices pratiques*, Paris: Seuil, 1991.
52. Greimas, Algirdas Julius, „Figūratyvinė semiotika ir plastinė semiotika“, vertė Kęstutis Nastopka, Rasa Čepaitienė, Gintautė Lidžiuvienė, *Baltos lankos*, Nr. 23, 2006, p. 71-98.
53. Greimas, Algirdas Julius, „L'énonciation. Une posture épistémologique“, *Significação: Revista Brasileira de Semiótica*, No. 1, 1974, p. 9-25.
54. Greimas, Algirdas Julius, *Apie netobulumą*, vertė Saulius Žukas, Vilnius: Baltos lankos, 2004.
55. Greimas, Algirdas Julius, *Iš arti ir iš toli: Literatūra, kultūra, grožis*, sudarė, įvadus ir žodynėlį parašė Saulius Žukas, Vilnius: Vaga, 1991.
56. Greimas, Algirdas Julius, *Semiotika: Darbų rinktinė*, sudarė ir vertė Rolandas Pavilionis, Vilnius: Mintis, 1989.
57. Greimas, Algirdas Julius, *Struktūrinė semantika: Metodo ieškojimas*, vertė Kęstutis Nastopka, Vilnius: Baltos lankos, 2005.
58. Grigoravičienė, Erika, „Biblija beraščiams: Keletas pastabų Šarūno Saukos kūrybos savitumo tyrimams“, *Kultūros barai*, Nr. 5, 1998, p. 33-34.
59. Grigoravičienė, Erika, „Minios ir medijos“, in: *Minios. Miniōs vaizdiniai Lietuvos mene nuo XIX a. iki šių dienų*, parodos, vykusios Nacionalinėje dailės galerijoje 2012 gruodžio 7 d. – 2013 vasario 17 d., katalogas,



- sudarytojai Linara Dovydaitytė, Ernestas Parulskis, Dovilė Trumpytė, Vilnius: Lietuvos dailės muziejus, 2012, p. 51-56.
60. Hamilton, George, „Cezanne, Bergson and the Image of Time“, *College Art Journal*, No. 16, 1956, p. 2-12.
  61. Heehs, Peter, „Narrative Painting and Narratives about Paintings: Poussin among the Philosophers“, *Narrative*, Vol. 3, No. 3, 1995, p. 211-231.
  62. Jablonskienė, Audronė, „Gorgona, žvelgianti į veidrođį“, *Respublika*, 1998 05 02, p. 22.
  63. Jurėnaitė, Raminta, „Šiek tiek apie lietuvių tapybą“, in: *Europos dailė: lietuviškieji variantai*, sudarytoja Aleksandra Aleksandravičiūtė, Vilnius: Lietuvos Respublikos kultūros ir švietimo m-jos Leidybos centras, 1994, p. 284-304.
  64. Kafalenos, Emma, „Reading Visual Art, Making, and Forgetting, Fables“, *Narrative*, Vol. 9, No. 2: *Contemporary Narratology*, 2001, p. 138-145.
  65. Keršytė, Nijolė, „Prancūzų struktūralizmas: semiotika, naratologija“, in: *XX amžiaus literatūros teorijos*, sudarytoja Aušra Jurgutienė, Vilnius: VPU leidykla, 2006, p. 102-138.
  66. Klinkenberg, Jean-Marie, „La sémiotique visuelle: nouveaux paradigmes“, in: *La sémiotique visuelle: nouveaux paradigmes*, sous la direction de Michel Costantini, *Bibliothèque VISIO*, No. 1, Paris: L'Harmattan, 2010, p. 7-8.
  67. Kunčiuvienė, Eglė, „Pragaro analizė“, *Literatūra ir menas*, 1992 10 10, p. 9.
  68. *L'art et le temps: Regards sur la quatrième dimension*, sous la direction de Michel Baudson, Paris: Albin Michel, 1984.
  69. Landowski, Eric, „Drugys Jano veidu“, vertė Kęstutis Nastopka, in: Algirdas Julius Greimas, *Struktūrinė semantika*, Vilnius: Baltos lankos, 2005, p. 13-29.
  70. Landowski, Eric, „Kūno scenografijos reklamoje“, vertė Nijolė Keršytė, Živilė Jokubavičiūtė, in: *Kūno raiška šiuolaikiniame socialiniame diskurse*, sudarytoja Nijolė Keršytė, Vilnius: Baltos lankos, 2007, p. 49-87.
  71. Landowski, Eric, „Régimes d'espace“, in: *Actes Sémiotiques*, 2013, <http://epublications.unilim.fr/revues/as/1743> [Žiūrėta 2013 07 22].
  72. Landowski, Eric, „Skaitymo išbandymas“, vertė Nijolė Keršytė, *Baltos lankos*, Nr. 20, 2005, p. 105-119.
  73. Landowski, Eric, *Les interactions risquées*, in: *Nouveaux actes sémiotiques*, No. 101-103, 2005.

74. Lekštutytė, Agnė, „Šarūnas Sauka. *Pasignaibymas*. 1997“, *Šiaurės Atėnai*, 2007 03 17, p. 6.
75. Lessing, Gotthold Ephraim, *Laokoonas, arba apie tapybos ir poezijos ribas*, vertė Juozas Stonys, Vanda Zaborskaitė, Ksaveras Urbanavičius, in: Gotholdas Efraimas Lesingas, *Mina fon Barnhelm. Emilija Galoti. Laokoonas*, Vilnius: Vaga, 1968, p. 171-349.
76. Lidžiuvienė, Gintautė, *Gyvenimo būdo reklamos estetika: Vaizdinis ir žodinis tekstas*, daktaro disertacija, Vilnius: Vilniaus dailės akademija, 2007.
77. Liutkus, Viktoras, „Akistata“, *Nemunas*, Nr. 1, 1987, p. 40-41.
78. Liutkus, Viktoras, „Apie talentą“, *Jaunimo gretos*, Nr. 8, 1988.
79. Liutkus, Viktoras, „Erdvė ir laikas tapyboje“, in: *Šiuolaikinės lietuvių dailės horizontai*, sudarė P. Veljataga, Vilnius: Academia, 1992.
80. Liutkus, Viktoras, „Perlą karoliukai ant autoriaus veido. Apie anksčiau esančius Šarūno Saukos kūrinius“, in: *Šarūnas Sauka*, albumas, sudarytojas ir dailininkas Rimantas Dichavičius, Vilnius: Maldis, 2001, p. 355-357.
81. Lotman, Jurij, *Kultūros semiotika: Straipsnių rinktinė*, sudarė Arūnas Sverdiolas, vertė Donata Mitaitė, Vilnius: Baltos lankos, 2004.
82. Marin, Louis, *Études sémiologiques. Écritures, Peintures*, Paris: Klincksieck, 1971.
83. Marin, Louis, *To Destroy Painting*, translated by Mette Hjort, Chicago, London: University of Chicago Press, 1995.
84. Maslauskaitė, Sigita, „M. Palioni freska Šv. Kazimiero karsto atidengimas Vilniaus katedroje“, in: *Acta Academiae Artium Vilnensis*, t. 27: *Vaizdas ir pasakojimas*, sudarytoja Ieva Pleikienė, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2002, p. 125-136.
85. McClain, Jeoraldan, „Time in the Visual Arts: Lessing and the Modern Criticism“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 44, No. 1, 1985, p. 41-58.
86. Merleau-Ponty, Maurice, *Akis ir dvasia*, vertė Arūnas Sverdiolas, Vilnius: Baltos lankos, 2005.
87. Muybridge, Eadward, *Animal Locomotion. An Electro-Photographic Investigation of Consecutive Phases of Animal Movements. 1872-1885*, Philadelphia: University of Pennsylvania, 1887.
88. Narušytė, Agnė, *Nuobodulio estetika Lietuvos fotografijoje*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2008.
89. Nastopka, Kęstutis, *Literatūros semiotika*, Vilnius: Baltos lankos, 2010.

90. Nastopka, Kęstutis, *Reikšmių poetika*, Vilnius: Baltos lankos, 2002.
91. Nöth, Winfried, „Nine semiotic dilemmas of pictorial representation“, Plenary lecture at the 10<sup>th</sup> Congress of the International Association of Visual Semiotics AISV-IAVS 2012 „Contemporary Dilemmas of Visuality“, Buenos Aires, Argentina, 2012 09 08.
92. Panofsky, Erwin, *Perspective as Symbolic Form*, New York: Zone Books, 1991.
93. Panofsky, Erwin, *Tomb Sculpture: Four Lectures on Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*, New York: Harry N. Abrams, 1992.
94. Parulskis, Sigitas, „Laiškas dailininkui Šarūnui Saukai jo *Mėšų* proga“, *Lietuvos aidas*, 1993 09 04, p. 8.
95. Parulskis, Sigitas, „Mergaitė, kelkis!“, *Veidas*, 1992 10 15, p. 20-21.
96. Parulskis, Sigitas, „Šarūnas Sauka – religinis poetas“, *Šiaurės Atėnai*, 1998 05 25, p. 1.
97. *Poetics Today*, Vol. 10, No. 1: *Art and Literature I*, edited by Wendy Steiner, 1989.
98. Prince, Gerald, „Aspects of a Grammar of Narrative“, *Poetics Today*, Vol. 1, No. 3: *Narratology I: Poetics of Fiction*, 1980, p. 49-63.
99. Prince, Gerald, „Narrativehood, Narativeness, Narrativity, Narratability“, in: *Theorizing Narrativity*, edited by John Pier and José Angel Garcia Landa, Berlin and New York: Walter de Gruyter, 2008, p. 19-27.
100. Prince, Gerald, *Narratology: The Form and Functioning of Narrative*, Berlin, New York, Amsterdam: Mouton Publishers, 1982.
101. Rachlevičiūtė, Ramutė, „Šarūno Saukos fenomenas: žmogaus kančias ir skausmą perkėlęs į pragarą, danguje tepaliko nuobodulį“, *Versus*, Nr. 2, 2006, p. 92-101.
102. Rachlevičiūtė, Ramutė, *Siurrealumas XX a. II pusės Lietuvos dailėje*, daktaro disertacija, Vilnius: Vilniaus dailės akademija, 2012.
103. Račiūnaitė, Tojana, „Apie kankinystę“, *Šiaurės Atėnai*, 1995 12 23, p. 6.
104. Sakalauskas, Tomas, „15 žvilgsnių į dailininko sielą“, *Šiaurės Atėnai*, 1998 06 06, p. 3, 5.
105. Sakalauskas, Tomas, „Myris su kvietkais. Prie Šarūno Saukos paveikslo *Savižudybė*“, *Švyturys*, Nr. 8, 1996, p. 38-39.
106. Saouter, Catherine, *Le langage visuel*, Montréal: XYZ éditeur, 1998.
107. Sauka, Šarūnas, „Be tikėjimo negaliu nutapyti net obuolio“, *Kultūros barai*, Nr. 10, 1994, p. 31-33.

108. Serapik, Virve, „The Problem of Titles in Painting“, *Sign systems studies*, Vol. 27, 1999, p. 148-167.
109. Steiner, Wendy, „Introduction“, *Poetics Today*, Vol. 10, No. 1: *Art and Literature I*, 1989, p. 1-3.
110. Steiner, Wendy, „Pictorial Narrativity“, in: *Narrative Across Media: The Languages of Storytelling*, edited by Marie-Laure Ryan, Lincoln: University of Nebraska Press, 2004, p. 145-177.
111. Steiner, Wendy, *Pictures of Romance: Form against Context in Painting and Literature*, Chicago, London: The University of Chicago Press, 1988.
112. Šarūnas Sauka, albumas, sudarytojas ir dailininkas Rimantas Dichavičius, Vilnius: Maldis, 2001.
113. *Tarptautinių žodžių žodynas*, I tomas, sudarytoja Valerija Vaitkevičiūtė, Vilnius: Žodynas, 1999.
114. Thürlemann, Felix, *Nuo vaizdo į erdvę. Apie semiotinę dailętyrą*, vertė Lina Kliaugaitė, Vilnius: Baltos lankos, 1994.
115. *Time, Narrative and the Fixed Image*, edited by Mireille Ribière and Jan Baetens Amsterdam, Atlanta [Ga.]: Rodopi, 2001.
116. Trilupaitytė, Skaidra, „Lietuvių dailės apokrifai“, *7 meno dienos*, 1998 04 24, p. 1.
117. Trilupaitytė, Skaidra, „Pragariškojo serafimo hipostazės“, *7 meno dienos*, 1995 09 22, p. 9.
118. Uždavinys, Algis, „Dievai ir jų burtaženkliai“, *Kultūros barai*, Nr. 5, 2002, p. 32-33.
119. Uždavinys, Algis, „Katábasis: ilgas kelias į pragarą“, *Kultūros barai*, Nr. 11, 1995, p. 47-49.
120. Uždavinys, Algis, „Lemties dekoracijų teatras“, *Kultūros barai*, Nr. 2, 1989, p. 14-17.
121. Uždavinys, Algis, „Šarūnas Sauka ir klasikinės metafizikos pabaiga“, in: *Šarūnas Sauka*, albumas, sudarytojas ir dailininkas Rimantas Dichavičius, Vilnius: Maldis, 2001, p. 10-14.
122. Valatkevičius, Jonas, „Šarūnas Sauka, Umberto Eco ir kiti postmodernistai“, *Kultūros barai*, Nr. 7, 2002, p. 82-83.
123. Valatkevičius, Jonas, „Šarūnas Sauka“, Šarūno Saukos parodos Šiuolaikiniame meno centre katalogas, Vilnius: ŠMC, 1998.
124. Varga, Áron Kibédi, „Criteria for Describing Word-and-Image Relations“, *Poetics Today*, Vol. 10, No. 1: *Art and Literature I*, 1989, p. 31-53.

125. *Vidmanto Martikonio kolekcija „Autoportretai“*, prieiga internetu: <http://www.stoneart.lt/autoportretai/>.
126. Vilutis, Mikalojus, „Terra incognita“, *Literatūra ir menas*, 1998 06 06, p. 8.
127. Wolf, Werner, „Narrative and Narrativity: A Narratological Reconceptualization and its Applicability to the Visual Arts“, *Word and Image*, Vol. 19, No. 3, 2003, p. 180-197.
128. Žukas, Saulius, „Miegas šiuolaikinėje kvepalų reklamoje“, *Baltos lankos*, Nr. 30, 2009, p. 127-145.
129. Пропп, Владимир Яковлевич, *Морфология сказки*, Москва: Наука, 1969.

## ILIUSTRACIJŲ SĄRAŠAS

---

1. Šarūnas Sauka, *Kelionė*, 1992, dr., al., 100x120, Juozo Kamensko nuotrauka.
2. Šarūnas Sauka, *Kelias*, 1988-1989, dr., al., 110x180, Juozo Kamensko nuotrauka.
3. Šarūnas Sauka, *Atšilimas*, 1991, dr., al., 200x120, Juozo Kamensko nuotrauka.
4. Šarūnas Sauka, *Portretas*, 1988, dr., al., 164x150, Juozo Kamensko nuotrauka.
5. Šarūnas Sauka, *Įkyrios mintys*, 1991, dr., al., 130x130, Juozo Kamensko nuotrauka.
6. Šarūnas Sauka, *Žmogžudystė restorane*, 1999-2000, dr., al., 200x300, Juozo Kamensko nuotrauka.
7. Šarūnas Sauka, *Žmogžudystė restorane* (fragmentas).
8. Šarūnas Sauka, *Laiptai*, 1989, dr., al., 160x130, Juozo Kamensko nuotrauka.
9. Šarūnas Sauka, *Vėl namie*, 1992, dr., al., 130x130, Juozo Kamensko nuotrauka.
10. Šarūnas Sauka, *Šeima*, 2011, dr., al., 195x200, Juozo Kamensko nuotrauka.
11. Šarūnas Sauka, *Be pavadinimo*, 1988, dr., al., 200x114, Juozo Kamensko nuotrauka.
12. Šarūnas Sauka, *Autoportretas*, 1992, kart., al., 49x49, in: *Šarūnas Sauka*, albumas, sudarytojas ir dailininkas Rimantas Dichavičius, Vilnius: Maldis, 2001, p. 144.
13. Šarūnas Sauka, *Autoportretas Nr. 11*, 1993, dr., al., 150x70, in: *Šarūnas Sauka*, albumas, sudarytojas ir dailininkas Rimantas Dichavičius, Vilnius: Maldis, 2001, p. 105.

14. Šarūnas Sauka, *Autoportretas su apsiaustu*, 1981, dr., al., 140x110, in: *Šarūnas Sauka*, albumas, sudarytojas ir dailininkas Rimantas Dichavičius, Vilnius: Maldis, 2001, p. 326.
15. Šarūnas Sauka, *Autoportretas Nr. 6*, 1987, dr., al., 110x145, in: *Šarūnas Sauka*, albumas, sudarytojas ir dailininkas Rimantas Dichavičius, Vilnius: Maldis, 2001, p. 160-161.
16. Šarūnas Sauka, *Autoportretas apšviestomis kojomis*, 1983, dr., al., 130x130, in: *Šarūnas Sauka*, albumas, sudarytojas ir dailininkas Rimantas Dichavičius, Vilnius: Maldis, 2001, p. 96.
17. Šarūnas Sauka, *Autoportretas Nr. 1*, 1982, dr., al., 129x199, in: *Šarūnas Sauka*, albumas, sudarytojas ir dailininkas Rimantas Dichavičius, Vilnius: Maldis, 2001, p. 114.
18. Šarūnas Sauka, *Autoportretas Nr. 1* (fragmentas).
19. Šarūnas Sauka, *Autoportretas Nr. 2*, 1983, dr., al., 116x81, in: *Šarūnas Sauka*, albumas, sudarytojas ir dailininkas Rimantas Dichavičius, Vilnius: Maldis, 2001, p. 58.
20. Šarūnas Sauka, *Autoportretas*, 2004, dr., al., 50x40, Aleksandro Jeljaševičiaus nuotrauka, in: *Vidmanto Martikonio kolekcija „Autoportretai“*, prieiga internetu: <http://www.stoneart.lt/autoportretai/36.html>.
21. Šarūnas Sauka, *Autoportretas arbatinuke*, 1978, dr., al., 100x120, in: *Šarūnas Sauka*, albumas, sudarytojas ir dailininkas Rimantas Dichavičius, Vilnius: Maldis, 2001, p. 309.
22. Šarūnas Sauka, *Autoportretas su slyva*, 1983, dr., al., 74,5x95, in: *Šarūnas Sauka*, albumas, sudarytojas ir dailininkas Rimantas Dichavičius, Vilnius: Maldis, 2001, p. 43.
23. Šarūnas Sauka, *Autoportretas Nr. 4*, 1985, dr., al., 110x100, in: *Šarūnas Sauka*, albumas, sudarytojas ir dailininkas Rimantas Dichavičius, Vilnius: Maldis, 2001, p. 226.
24. Šarūnas Sauka, *Autoportretas Nr. 4* (fragmentas).
25. Šarūnas Sauka, *Nu nu nu!* 1993, dr., al. (fragmentas).
26. Šarūnas Sauka, *Autoportretas*, 1992, kart., al., 49x49, in: *Šarūnas Sauka*, albumas, sudarytojas ir dailininkas Rimantas Dichavičius, Vilnius: Maldis, 2001, p. 144.
27. Šarūnas Sauka, *Kryžiaus kelio stotis V*, 1998-2001, dr., al. (fragmentas).
28. Šarūnas Sauka, *Kryžiaus kelio stotis III*, 1998-2001, dr., al., 95x80, Juozo Kamensko nuotrauka.



29. Šarūnas Sauka, *Kryžiaus kelio stotis V*, 1998-2001, dr., al., 95x80, Juozo Kamensko nuotrauka.
30. Šarūnas Sauka, *Kryžiaus kelio stotis VII*, 1998-2001, dr., al., 95x80, Juozo Kamensko nuotrauka.
31. Šarūnas Sauka, *Kryžiaus kelio stotis IX*, 1998-2001, dr., al., 95x80, Juozo Kamensko nuotrauka.
32. Eadweard Muybridge, *Vyro judesio studija*, 1872-1885, in: Eadweard Muybridge, *Animal Locomotion. An Electro-Photographic Investigation of Consecutive Phases of Animal Movements. 1872-1885*, Vol. 1: *Males (Nude)*, Philadelphia: University of Pennsylvania, 1887, plate 218.
33. Šarūnas Sauka, *Kryžiaus kelio stotis I*, 1998-2001, dr., al., 95x80, Juozo Kamensko nuotrauka.
34. Šarūnas Sauka, *Stacija*, 2010, dr., al., 200x140, Juozo Kamensko nuotrauka.
35. Étienne-Jules Marey, *Vyro šuolis per kėdę įsibėgėjus*, 1883, chronofotografija, negatyvas, in: *Fonds Marey – chronophotographies*, par Caroline Yvernat, Paris: Service archives du Collège de France, 2011, 3 PV 720.
36. Anton Giulio Bragaglia, *Pozicijos pakeitimas*, 1911, 12,8x17,9, Metropoliteno muziejus, Niujorkas, JAV.
37. Giacomo Balla, *Šuo su pavadėliu*, 1912, dr., al., 95,57x115,57, Albright-Knox Art Gallery, Niujorkas, JAV.
38. Marcel Duchamp, *Nuoga moteris, besileidžianti laiptais*, Nr. 2, 1912, dr., al., 147x89,2, Philadelphia Museum of Art, Filadelfija, JAV.
39. Šarūnas Sauka, *Giminės susijimas*, 2006, dr., al., 200x200, Juozo Kamensko nuotrauka.
40. Šarūnas Sauka, *Giminės susijimas* (fragmentas).
41. Šarūnas Sauka, *Giminės susijimas* (fragmentas).
42. Šarūnas Sauka, *Nu nu nu!*, 1993, dr., al., 85x55, in: *Šarūnas Sauka*, albumas, sudarytojas ir dailininkas Rimantas Dichavičius, Vilnius: Maldis, 2001, p. 51.
43. Šarūnas Sauka, *Kelionė*, 1992, dr., al., 100x120, Juozo Kamensko nuotrauka.
44. Šarūnas Sauka, *Pragaras*, 1991-1992, dr., al., Juozo Kamensko nuotrauka (fragmentas).
45. Šarūnas Sauka, *Pragaras*, 1991-1992, dr., al. (fragmentas).
46. Šarūnas Sauka, *Savižudybė*, 1995, dr., al. (fragmentas).

47. Pieteris Bruegelis vyresnysis, *Parabolė apie akluosius*, 1568, dr., temp., 86x154, Kapodimontės muziejus, Neapolis, Italija.
48. Šarūnas Sauka, *Maudymas I*, 1984, dr., al., 130x130, in: *Šarūnas Sauka*, albumas, sudarytojas ir dailininkas Rimantas Dichavičius, Vilnius: Maldis, 2001, p. 92-93.
49. Šarūnas Sauka, *Pabėgimas*, 1990, dr., al., 160x140, Juozo Kamensko nuotrauka.
50. Šarūnas Sauka, *Kelionė* (fragmentas).
51. Šarūnas Sauka, *Pabėgimas* (fragmentas).
52. Šarūnas Sauka, *Pabėgimas* (fragmentas).
53. Šarūnas Sauka, *Kelionė* (fragmentas).
54. Šarūnas Sauka, *Mirusiųjų minėjimo diena I*, 1983, dr., al., 116x162, Juozo Kamensko nuotrauka.
55. Šarūnas Sauka, *Mirusiųjų minėjimo diena II*, 1984, dr., al., 144x144, Juozo Kamensko nuotrauka.
56. Šarūnas Sauka, *Gimimo diena*, 1992, dr., al., 48x65, in: *Šarūnas Sauka*, albumas, sudarytojas ir dailininkas Rimantas Dichavičius, Vilnius: Maldis, 2001, p. 78.
57. Šarūnas Sauka, *Žmogžudystė restorane* (fragmentas).
58. Šarūnas Sauka, *Kelias* (fragmentas).
59. Šarūnas Sauka, *Savižudybė*, 1995, dr., al., 159,5x200; 60x60, Juozo Kamensko nuotrauka.
60. Šarūnas Sauka, *Savižudybė* (fragmentas).
61. Šarūnas Sauka, *Savižudybė* (fragmentas).
62. Šarūnas Sauka, *Savižudybė* (fragmentas).
63. Šarūnas Sauka, *Kapituliacija*, 2010, dr., al., 140x100, Juozo Kamensko nuotrauka.



How is one to express himself in a painting deprived of movement? For existence is movement, it takes place in time. How can I pass myself on, or my existence, operating only with combinations of immobile shapes? Life is movement. If I cannot render movement, I cannot render life.

Witold Gombrowicz, *Diary*, Vol. 2: 1957-1961, translated by Lillian Vallee, Evanston: Northwestern University Press, 1989, p. 49

#### RESEARCH PROBLEM

A harsh reproach to painting, expressed by the famous Polish writer Witold Gombrowicz in one of his *Diaries*, may be an excellent starting-point in describing the problems analyzed in this dissertation. The incapacity of a painted image to convey the human existence and the constantly changing life has to do, following W. Gombrowicz, with the timeless, motionless, world-freezing and -paralyzing language of painting. As an antipode for this language, a verbal text is praised – a literary narrative, *able* to convey the motion and with it – the life itself.

This distinction between visual and verbal texts is linked – on the one hand – to the differences of perception: the whole picture may be taken in at a glance, as if within a single moment, whereas the reading of a verbal text is linear, inevitably lasting in time (although, after a closer look, this distinction becomes not that obvious). On the other hand, it is the *narrative* that has always been the main means for a human being to explain his own existence to himself, and it is namely the *verbal narratives* that have the time dimension, which is so important to human life. Verbal narratives link the *before* with the *after*, the *then* with the *now*, they ensure the endurance of identity in time, they indicate change and turning-points.

So is it possible to render life as a narrative without words and in a single instant of time? This question seems to be inevitable – just like to W. Gombrowicz – each time when one attempts to speak of a narrative in a still image. The discussions about the ability of paintings and other still images to tell stories are stimulated by this clearly felt tension between word and image, between their temporal and spatial natures, and between “narration” and “depiction”, as different means of conveying meaning.

However, looking at Šarūnas Sauka's paintings, one cannot help but feel that they *do* tell stories. Their narrativity does not raise any doubts to anyone (or so it seems), despite the fact that these paintings are rarely based on any pre-existing stories that could serve as a reliable source for interpretation. In the metatexts that follow Š. Sauka's paintings, their “narrativity” is usually taken for granted, as if it was a fact that needs no proving. This dissertation suggests, however, that in this case the very “fact” that is supposedly self-evident is, on the contrary, the most problematic.

Š. Sauka's paintings are indeed open to a wide range of individual interpretations. The abundance of details in his paintings compels the viewer to stop and look into each painting attentively. The anthropomorphic figures engaged in some unusual or even weird activities provoke the viewer to *narrativize* the paintings by *inventing* stories that could explain the depicted scenes, which would otherwise remain mysterious and incomprehensible.

But do the paintings *themselves* tell stories? Is it possible to trace narrativity in the very structure of a painting? What kind of narrativity is at work in these paintings and what concept of narrativity may be efficiently employed to analyze and understand visual texts? By what means are Š. Sauka's paintings – the still images frozen in a single instant of time – able to tell stories, or, in the words of W. Gombrowicz, to render life? These questions define the problems that are examined in the dissertation.

This research thus does not aim at invading the sphere of personal stories, emotions and associations that emerge during each individual meeting of a viewer and a painting. Quite the opposite – all personal stories impacted by each perceiver's individual experiences, as well as the various preconceptions formed by the broad array of criticism, are called to be left aside. The dissertation invites to have a close look at Š. Sauka's pictorial world and to try to reconstruct its inner “rules of the game”, i.e. the narrative strategies, focusing on those signs of narrativity that can be found in the very structure of the paintings.

The object of the analysis are Šarūnas Sauka's paintings. Separate paintings are regarded not as closed and isolated texts, but rather as the elements of a larger signifying whole – the individual pictorial discourse of Š. Sauka. The paintings are connected into a continuous “imaginary world” or “non-dissipating vision” by reappearing figures that have the features of the artist himself. These images that resemble self-portraits are multiplied many times not only in different paintings, but often also within the space of a single painting.

The majority of texts selected for the analysis are works from the 80s and 90s. Nevertheless, as the oeuvre of Šarūnas Sauka is regarded as a signifying whole, and following the principles of paradigmatic analysis, some earlier and later works are also included in the research. As the dissertation does not attempt to analyze *all* Š. Sauka's works, those paintings were chosen that best reveal the aspects important for the research.

Admittedly, while concentrating on a certain problem, other significant motifs of Š. Sauka's paintings are left aside. For example, the roles of a child figure or a woman figure that definitely contribute to the overall meaning of paintings are not analyzed. However, as the dissertation seeks to bring out different aspects of visual narrativity, these motifs remain out of the scope of the research. Instead, the recurrent figures resembling self-portraits and connecting different paintings into a whole comes to the center of attention.

Even though since his study period up until now Šarūnas Sauka's painting has definitely changed and a purposeful analysis could lead to defining certain “periods” or “turning-points”, the aspect of change is suspended in this research. The dissertation does not raise the question of how Š. Sauka's topics, narrative mechanisms, or means of expression have changed over time, but rather what narrative strategies are employed in the paintings as a corpus of texts that exist simultaneously.

#### AIM AND OBJECTIVES OF THE RESEARCH

The main aim of the dissertation is to reveal the narrative strategies (or mechanisms) used in Šarūnas Sauka's paintings.

The objectives of the research are the following:

1. To draw theoretic and methodological guidelines for the analysis of visual narrativity; to identify, in the context of different conceptions of narrative, the criteria for the application of the semiotic theory of narrativity to a visual text;
2. To identify the intersections of the narratological and semiotic approaches with regard to the narrating instance; to define the notion of enunciation in a pictorial discourse;
3. To explore the mechanisms by which the viewer, as the narratee, is involved in Š. Sauka's paintings;
4. To analyze the different cases of the narrator appearing in the paintings and to describe the different strategies of communication with the viewer, that are used in Š. Sauka's *Self-Portraits*;
5. To distinguish the narrative strategies that arise from different modes of conveying a temporal sequence in Š. Sauka's paintings (the syntagmatic, or horizontal, axis of the narrative);
6. To reveal the dynamics of signification on the paradigmatic (or vertical) axis that connects Š. Sauka's paintings to a whole articulating the individual semantic universe.

#### STATEMENTS TO BE DEFENDED

1. Narrativity in visual texts is related not only to the text's ability to represent a temporal sequence, but also to the implied transformations, to the communication between the participants of the narrating act (the narrator and his addressee), to the actantial relations on the surface level of the text and to the deep logical-semantic syntax.
2. An active role in Š. Sauka's paintings is given to the viewer: the specific organization of the painted space or the figures looking out of the painting draw the viewer into the diegetic universe of the painting, making him not only the addressee, but also the participant of a narrative.
3. A face resembling self-portrait in Š. Sauka's paintings functions as a "mask" that allows the narrator to tell not about any *particular* human being, but about a human being *in general*. The paintings that are called *Self-Portraits*, on the other hand, may be interpreted as the ones in which the narrator himself appears before the viewer. Here, employ-



ing different strategies of communication with the viewer, the narrator is telling about himself.

4. Different strategies of conveying movement by repeating or replicating certain figures adds a temporal dimension to Š. Sauka's paintings. This dimension creates the possibility to syntagmatically read the paintings; it also links them to the traditional concept of narrativity (as a temporal sequence).
5. The dynamics of signification that can be traced in a set of paradigmatically interrelated Š. Sauka's paintings adds the dimension of vertical narrativity. At a surface level, the homology between the terms of the category *life/death* (articulating the individual semantic universe) and the four elements of nature might be observed.

#### METHODS OF ANALYSIS

The dissertation employs a structuralist approach. The object of analysis is therefore regarded as a structure, the signification of which is generated by the relations of its internal elements. Using this approach, each painting may be treated as a closed and finite text, the signification of which is independent from the intentions of the author and the contexts in which it was created; instead, the analysis might be concentrated on the characteristics of the very organization of the text that enables its narrative reading. On the other hand, this approach also enables the examination of structural relations between separate texts, regarding them as the elements of a larger signifying whole. This dissertation, however, does not aim at eliminating, together with the intentions of the author, the subjectivity of the perceiver, i.e. the researcher herself. On the contrary, the viewer is considered as taking an active part in the construction of the meaning.

The methodology of the research is based on French semiotics and narratology. Combining and applying the insights of the researchers belonging to the Paris school of semiotics (Algirdas Julius Greimas, Jacques Fontanille, Eric Landowski, Felix Thürlemann, Omar Calabrese, and others), as well as some principles from Gerard Genette's theory, a model of analysis suitable to Š. Sauka's paintings is constructed.

The visual semiotics provides the research with the basic principles of figurative and plastic analysis. The specific instruments, however, have to be determined by the purpose of the research as well as by the particulari-

ties of the analyzed object. The canonical semiotics (i.e. the semiotics of verbal texts) focuses on three levels of signification. At the surface level (called *discursive*), the sensually perceivable figures that have their equivalents in the natural world are recognized. In a specific text, these figures also acquire more abstract – thematic – values. The second, *narrative* level organizes the discourse according to a particular *grammar* – certain schemas of actantial relations and transformations that each text employs individually. Finally, at the deepest and most abstract *logical-semantic* level, lies the fundamental structure of the text – the elementary structure of signification that might be represented by a semiotic square.

Seeking to reveal the narrative strategies in Š. Sauka's paintings, this dissertation employs the semiotic theory of narrativity (narrative grammar developed by A. J. Greimas) that considers narrativity as the fundamental organizing principle of any kind of discourse, and makes it possible to search for a narrative structure in a much wider range of texts (not only in verbal or other discourses of a “linear” character). Two separate levels may be distinguished in the narrative grammar: (1) the surface grammar, characterized by its anthropomorphic nature and (2) the fundamental grammar, the categories of which are of logical character.

The surface (anthropomorphic) narrativity lies in the relations between the minimal syntactic units, called *actants*, that are defined according to the position they take up in a syntagm and a function (actantial role) they perform in a chain of actions, as well as the narrative schema that structures them. The semiotic square that represents the deep, logical-semantic level of a discourse may be perceived as a certain *morphology* of the narrative, i.e. an achronic model defining the static logical relations between the terms of the elementary structure of signification. The transformation of these relations into operations constitutes the fundamental *syntax*. Contradiction as a relation in the semiotic square designates the static binary schemas (as, for example, *life/non-life* or *death/non-death*), whereas contradiction as an operation at the syntax level is the negation being carried out on one of the terms and generating its contradictory term. This indicates the dynamics of signification. These two dimensions of narrativity are later found in Š. Sauka's works while analyzing separate paintings as utterances and linking them on the paradigmatic axis.

Meanwhile, G. Genette's conception of narrativity distinguishes different narrative levels that become useful in explaining some of the meaning

effects produced in the paintings. It also stresses the significance of the narrating act as an integral part of each narrative. The notion of narrating act defines a situation in which the narrative is produced. It always includes the participation of two protagonists: the narrator and his addressee. Even if the narrator and/or the narratee do not explicitly appear in a text, they are always implied; the narrative would simply not exist without them. In this dissertation, the conception of narrating act is linked to the semiotic conception of enunciation, determining the relations between them and employing them for the analysis of paintings as narratives.

Upholding the view that no narrative may exist without a narrating act that produces it, the attention is given to four elements that constitute the narrative dimension of Š. Sauka's paintings: (1) the roles assigned to the narratee; (2) the activity of the narrator (communication strategies); and the configurations of the narrative itself – (3) the variations of its syntagmatic development (organized by the surface narrative grammar), and (4) the deep structure and dynamics of signification that can be revealed on the paradigmatic axis.

#### ACADEMIC RELEVANCE AND NOVELTY

This dissertation is the first comprehensive analysis of Šarūnas Sauka's paintings. Š. Sauka's works have been discussed in various articles and reviews by philosophers Algis Uždavynys, Jūratė Baranova, art critics Alfonsas Andriuškevičius, Erika Grigoravičienė, Eglė Kunčiuvienė, Viktoras Liutkus, Ramutė Rachlevičiūtė, Skaidra Trilupaitytė, Raminta Jurėnaitė and others. Poet and essayist Sigitas Parulskis is also worth mentioning in this context – he has written several texts on Š. Sauka's paintings as well as has himself been compared to Š. Sauka by such scholars as J. Baranova or Gintarė Bernotienė. In 2012, R. Rachlevičiūtė successfully defended her doctoral dissertation *The Surreal in Lithuanian Art during the Second Half of the Twentieth Century* at the Vilnius Academy of Arts, a chapter of which titled “Šarūnas Sauka in the Element of the Fluids of the Womb” was devoted to Š. Sauka. Also, a semiotic analysis of Š. Sauka's painting *Pinching* (1997), carried out by Agnė Lekšutytė and published in *Šiaurės Atėnai* in 2007, deserves a special mention as it is probably the only public attempt to use a semiotic method in analyzing Š. Sauka's paintings.

A large interest in Š. Sauka's paintings proves the relevancy of the subject, but it does not exhaust the possibilities of analysis. Quite the opposite – in the fragmented context of comments and interpretations of Š. Sauka's creative work, arises the need for a methodologically-based analysis that is able to reveal the mechanisms of signification. The employment of semiotics in order to examine the problem of narrativity in Š. Sauka's visual texts is therefore a valid and necessary step making it possible to systemically and critically re-think the exceptional features of Š. Sauka's paintings – the “narrativity” and the extensive use of “self-portraits”.

Moreover, a comprehensive semiotic analysis of pictorial narrativity broadens the field of Lithuanian art criticism. In Lithuania, the semiotic principles have been applied for the analysis of visual texts by Kęstutis Nastopka, Agnė Narušytė, Sigita Maslauskaitė, Tojana Račiūnaitė, Alfonsas Andriuškevičius. The semiotic method was coherently used to analyze the visual language (life-style advertising) by Gintautė Lidžiuvienė (Žemaitytė) in her successfully defended doctoral dissertation *The Aesthetics of Life-Style Advertising: Visual and Verbal Text* (2007). However, the potentials of visual semiotics are not yet used to their full extent.

The analysis of Š. Sauka's paintings is also relevant in the context of semiotic research. On the basis of canonical semiotic texts, a peculiar set of analytic instruments is being constructed, and the analysis itself leads to original results, some of which could be further used in other researches as well (for example, the model describing communicative strategies of self-portraits). From the theoretical point of view, the idea of visual narrativity is conceptualized and the assumptions for using the semiotic theory of narrativity to analyze static visual texts are identified. Also, the relationship between the notion of enunciation (from the semiotic theory) and that of the narrating act (from Gerrard Genette's theory) is conceptualized and employed for the examination of visual narrativity.

#### LITERATURE REVIEW

The most important literature for this dissertation might be divided into two groups. The first group consists of different scholarly texts that examine the problem of visual narrativity and thus constitute the theoretical context of this research.

The problem of the relationship between word and image, between narrativity and visuality, has been continuously discussed by various researchers of art and literature – from Gotthold Ephraim Lessing to contemporary scholars like Wendy Steiner or Werner Wolf. Starting with the texts written in the 70s and 80s, there have been many different attempts to find links between image and narrative, and this field is diverse both in methodological approaches and in problematical questions raised. A special two-volume edition of the journal *Poetics Today*, published in 1989 under the title *Art and Literature*, is worth a separate mentioning. The introduction to the first volume, written by its editor W. Steiner, briefly outlines the history of the integration of two separate disciplines – art history and literary criticism; among various other questions explored in the journal, the problem of transferring methods from one discipline to another is raised. An attempt to find links between image and narrative is also apparent in a collection of articles *Image and Narrative* (in the series *Acta Academiae Artium Vilnensis*), published by the Vilnius Academy of Arts in 2002. In this publication, however, a more comprehensive discussion on a conception of narrativity suitable for the analysis of the visual is not developed.

One of the most problematic issues while discussing visual narrativity is the aspect of time. In this respect, the works by the French philosopher Henri Bergson deserve a special mentioning. Furthermore, the relation between an immobile image and time is carefully examined from various points of view in a solid collection of articles titled *The Art and the Time: The Looks at the Fourth Dimension* (*L'art et le temps: Regards sur la quatrième dimension*, 1984), edited by the Belgian art critic Michel Baudson. In this book, scientific, philosophical, and artistic approaches are represented: from Albert Einstein's conception of space-time to the various artistic practices reflecting time in static images. Finally, one more collection of articles, entitled *Time, Narrative and the Fixed Image*, edited by Mireille Ribière and Jan Baetens and published in 2001 on the basis of two international conferences devoted to this particular topic and held in London (in 1995) and Leuven (in 1999), can be singled out.

It must be admitted that many of the texts pursuing the actualization of temporal dimension in painting lean on the temporality of the perception. These approaches are important as they constitute the context of various discussions about time. The aims of this dissertation, however, demand to lean towards the theories that search for narrativity (as well as for the temporal dimension) in the organization of the visual text itself.

In this respect, the most important group of literature consists of narratological theories. The narratological approach (and its application to visual discourse) is investigated examining the texts of American scholars Seymour B. Chatman, Gerald Prince, Nelson Goodman, and Wendy Steiner. The works of the Dutch theorist Mieke Bal (*Narratology* and others) are also important in this context, as they stress the independency of a visual narrative from verbal, literary narratives.

The second group of literature is a set of texts dealing with semiotic theory, as well as semiotic researches that are used to define the methodological instruments for the analysis of Š. Sauka's paintings.

As it has been mentioned above, the theoretic model for this research is based on the principles of the Paris school of semiotics, as well as on the theory of the French narratologist Gerard Genette, formulated in his books *Narrative Discourse: An Essay in Method* (translated from: *Figures III*, 1972) and *Narrative Discourse Revisited (Nouveau discours du récit)*, 1983).

With regard to methodology, the works of the founder of the Paris school of semiotics, Algirdas Julius Greimas, were the most critical for this research, namely his books *Structural Semantics: An Attempt at a Method (Sémantique structurale: Recherche de méthode)*, 1966), *On Meaning I-II (Du sens I-II)*, 1970, 1983), *On Imperfection (De l'imperfection)*, 1987), the article that laid down the general principles of visual semiotics – “Figurative Semiotics and the Semiotics of the Plastic Arts” (“Sémiotique figurative et sémiotique plastique”, 1978), the analyses of the short stories by Guy de Maupassant: “Description and Narrativity according to Guy de Maupassant's *The Piece of String*” (“Description et narrativité: à propos de *La ficelle* de Guy de Maupassant”, 1983), *Maupassant: The Semiotics of Text (Maupassant: La sémiotique du texte)*, 1976), and others. The semiotic terms, methodological tools and principles are being explained in the dissertation referring to the *Semiotic Dictionary* by A. J. Greimas and Joseph Courtés, entitled *Semiotics and Language: An Analytical Dictionary (Sémiotique: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage I-II)*, 1979, 1986).

The most prominent figure in visual semiotics is the French semiotician Jean-Marie Floch, who has published numerous analyses of visual texts. His works *Eye on Mind. A Collection of Short Mythologies: Towards a Theory of Plastic Semiotics (Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit. Pour une sémiotique plastique)*, 1985), *Visual Identities (Identités visuelles)*, 1995) and others are crucial for the general principles of visual semiotics.

Apart from the general semiotic theory of narrativity, formulated by A. J. Greimas, works by other semioticians were also important for this dissertation: the analyses of visual texts carried out by the Swiss semiotician Felix Thürlemann, the theoretical and interpretative texts by the French semioticians Eric Landowski, Jacques Fontanille, Anne Beyaert-Geslin, the comprehensive historical-semiotic study of self-portraits in the Western art written by the Italian semiotician Omar Calabrese.

Some further insights were inspired by the works of researchers outside the A. J. Greimas' school: the research on the pictorial narrativity and other semiotic essays by Louis Marin, the conception of narrative proposed by Roland Barthes, the cultural semiotics of Jurij Lotman, the founder of Tartu-Moscow semiotic school.

#### STRUCTURE OF THE DISSERTATION

This dissertation is divided into four chapters. The first chapter deals with the methodology of the research, while the other three contain the analysis of Š. Sauka's paintings, divided according to the three fundamental elements of narrative discourse: (1) the narratee; (2) the narrator; and (3) the narrative itself and the ways it is being constructed.

In Chapter 1, titled *Painting as Narrative: The Guidelines for the Analysis of Visual Narrativity*, the theoretic guidelines for the analysis of visual discourse are formulated. The problem of visual narrativity and the methodology of the analysis are elaborated. The general principles of the Paris school of semiotics are presented. The semiotic theory of narrativity and the narratological conceptions of narrative are discussed. The key criteria that allow interpreting a visual (figurative) text in narrative terms are pointed out. The notions of enunciation and narration in pictorial discourse are defined. The model of analysis suitable to address the problem of narrativity in Š. Sauka's paintings is constructed.

Chapter 2, titled *The Role of the Viewer in Š. Sauka's Paintings: The Narratee as a Part of the Narrative*, raises the questions of how a simulacrum of enunciation is created, and by what means a particular position for the viewer is indicated in Š. Sauka's paintings. The different strategies of involving the viewer (as the narratee) into the diegetic universe of a painting are analyzed. In the paintings chosen for the analysis, two kind of human figures are observed: the ones who interact with the viewer, and the ones who be-



come subject to the viewer's gaze. The relations between these figures and the viewer are analyzed, their thematic and actantial roles are identified. A considerable focus is given to the paintings with a specific spatial organization, which indicates the implicit participation of some actors that are not visible in the painting.

Chapter 3, titled *The Narrator in Š. Sauka's Paintings: Self-Portrait as a Narrative about Oneself*, focuses on the figure of the narrator. The different cases of the narrator appearing in front of the viewer are addressed, distinguishing four different strategies of communication between the narrator and the narratee (the viewer). The distinction between the *Self-Portraits* and the images that *resemble* self-portraits (figures that have the features of the painter) is conceptualized, and their relation to the situation of enunciation is analyzed. Three self-portraits that put the viewer into paradoxical situations are examined separately. *Self-Portrait in a Teapot* addresses the viewer while at the same time negating him: the viewer becomes invisible with respect to the painting. *Self-Portrait with a Plum* draws the viewer into the metadiegetic universe of a dream, thus suggesting that maybe the viewer himself exists only because somebody is dreaming him. *Self-Portrait No. 4* uses a manipulative strategy that leads the viewer to recognize himself in a reflection in the eye of a decapitated head, thus identifying himself with the witness of the narrator's death or even with his killer.

Chapter 4, titled *Š. Sauka's Narrative: The Horizontal and the Vertical Narrativity*, analyzes how the very pictorial narrative is constructed and focuses on the configurations of a painting as an utterance. Two dimensions (axes) of narrativity are distinguished: (1) the temporality on the syntagmatic axis implying movement and transformation (i.e. horizontal narrativity), and (2) the dynamics of signification in the paradigmatic axis, which connects different paintings (i.e. vertical narrativity). The narrativity on the syntagmatic axis is manifested by analyzing Š. Sauka's paintings that convey movement by multiplying or repeating certain figures (this strategy might be associated with the techniques of capturing movement developed in photography in late 19<sup>th</sup> – early 20<sup>th</sup> centuries). The principles of vertical narrativity are demonstrated by analyzing a group of paintings that are linked together by a reappearing figure of a lying man with candles. The paradigmatic analysis of this group of Š. Sauka's paintings reveals the articulation of the individual semantic universe according to the category *life/death*, and the functioning of fundamental narrative syntax.

While searching for a conception of narrativity that would be appropriate for the analysis of painting, it was noticed that the traditional notions of narrative associated with the ability to convey a temporal sequence are too narrow and incapable of revealing the particularity of a pictorial narrative. Meanwhile, G. Genette's conception of narrative that highlights the role of the participants of the narrating act (the narrator and the narratee) and the structure of a narrative discourse composed of different levels, as well as A. J. Greimas' narrative grammar that emphasizes not the temporal syntagmatics, but the actantial relations (i.e. the surface narrative syntax of an anthropomorphic character) and the certain dynamics in the elementary structure of signification (i.e. the fundamental narrative syntax based on logical relations) proved to be efficient instruments revealing narrative mechanisms in Š. Sauka's paintings.

Applying G. Genette's conception to the visual field, the narrative features may be found in each painting that shows some action, i.e. each painting that *implies* at least a minimal sequence or transformation, that allows the viewer to envisage a state *before* or *after* the moment depicted on the canvas. Envisagement may be intuitive, stemming from experience, or rational, based on the knowledge of cultural, historical, religious or literary field, traditions, art movements, iconographic canons, etc. Such implied transformations may be identified in many paintings.

However, the analysis has led to noticing that even a static scene may become a narrative, when the figures in the painting assume actantial roles, when the viewer is led to envisage not the transformation itself, but only a possibility of transformation (such a situation has been observed in the painting *Stairs*), or an event that supposedly has already happened or is about to happen (for instance, in such paintings as *Intrusive Thoughts*, *Thaw*, or *Portrait*). Even more implied narratives may be revealed by the means of paradigmatic analysis which enables the comparison of different texts and the observation of dynamics of signification in certain groups of paintings.

Furthermore, narrativity is related not only to explicit or implicit transformations and temporality of the content, but also to the narrating situation, the viewer's participation in the painting's scene, and the communicative strategies of the narrator. On the grounds of these observations, the analysis of the narrativity in Š. Sauka's paintings may be summed up in four points.

## 1.

The analysis of the means of creating the simulacrum of enunciation, indicating *to whom* the narrative is addressed and how the addressee – i.e. the viewer – is involved into the paintings, has shown that the “behavior” of the figures in a painting towards the viewer might be of two kinds. While ignoring the viewer, they stay isolated in an utterance (in other words, they become an object remote from the perceiver, an object observed from a distance). Conversely, by looking at the viewer, they become subjects themselves: being active and engaged in communication, they connect the space of the image with that of the viewer, they change over from staying put in the time of the story to being present in the time of the perceiver, they draw the viewer into the signifying whole of the text, giving him a specific role. In Š. Sauka's paintings, the observer was revealed to become (1) a judicatory sender supposed to judge the performance of individual and collective subjects and even the actions of the narrator that constructed the painting; (2) a witness of an event which supposedly is about to happen and which is implied by the structure of the painting; or (3) an anti-subject supposedly responsible for an act of torture or murder depicted in the painting.

Moreover, the analysis revealed that the viewer may be involved in the scene by the organization of space, i.e. some details that are cut off by the edge of the painting and thus extend out of the canvas in the imagination of the viewer, or the perspective that indicates the position of the observer. In Š. Sauka's paintings, two strategies of spatial manipulation have been observed. The first one endows the viewer with the *wanting-to-do* modality: a certain space of the painting is amplified as *significant* by plastic means, while at the same time being modalized as *unapproachable*, and the viewer is provided with an illusion of having the competence to reach it. The second strategy imposes the *having-to-do* modality: the viewer is drawn into a private and personal space and forced observe an intimate scene the participants of which seem not to notice the intruder.

With regard to the narrative levels, the viewer in such paintings is placed in a dual position. On the one hand, he is the narratee, being addressed by the extradiegetic narrator (the one that is behind the narrative and does not appear directly before the viewer): by defining the position from which the painting is to be observed, this narrator directs the narrative to the subject who holds this position. On the other hand, being addressed by

the figures that have enunciative competence or placed at a specific position indicated by the spatial organization of the painting, the viewer is offered to take part in the diegetic story. Hence, looking at a painting that employs these strategies, the viewer sees not a disengaged utterance in which some strange characters made up by the narrator act and interact among themselves, but a story about himself, a narrative in which he himself is an actor.

## 2.

In the analysis, a distinction between *Self-Portraits* and other paintings that contain figures resembling the painter was made: the former were found to be clearly invested with the extradiegetic narrator's intention to tell about himself, whereas using the same face multiple times in other paintings was interpreted as an attempt to tell about the *other* – not about some particular person, but about a human being in general, at the same time concealing the true identity of the narrator. In Š. Sauka's *Self-Portraits*, four strategies of the narrator's communication with the viewer were discovered.

The first strategy, which was called *dialogue*, creates a situation of a personal encounter of the narrator and the viewer. The narrator presents himself as being *hic et nunc*. He appears in the foreground, looking directly at the viewer and therefore becoming the first person “I”, addressing the viewer and creating a simulacrum of enunciation. This immediacy, the conversation between the narrator and the perceiver in these *Self-Portraits* is the most important (and often the only) *event*, and communication is the object of value.

In the strategy contrary to the first one, called *disrelation*, the narrator presents himself as someone else. A distance between the painting's space and the space of the viewer is created, and the viewer finds himself in a safe position from which he may observe the scene depicted in the painting while himself remaining unseen. The narrator that appears at the diegetic level does not look at the viewer; immersed in the diegetic universe he is nothing more but a disengaged subject of an utterance, a third person “he”, an element of the content of a narrative that is transmitted between the extradiegetic narrator and the narratee.

The third strategy that could be called *involvement*, constructs the space the same way as in the case of *disrelation*. The narrator appears further from the foreground, creating a distance and an illusion that the viewer may observe the disengaged scene from a safe position where he himself is not

seen by anyone. However, this illusion is dissolved and the disengagement is negated: the narrator, even though immersed in the diegetic universe, actually looks the viewer straight in the eyes, thus observing the observer. In such situations, an unexpected gaze from the painting has the power to disturb or even unsettle the viewer, to make him feel unexpectedly caught: the narrator addresses him either as a guest or as an intruder.

In the fourth strategy, which was called *non-interaction* (or *monologue*), the narrator appears in the foreground, directly before the viewer, in their common space, but does not look at the viewer, thus refusing to communicate. In Š. Sauka's paintings, this strategy is used only once: here, the narrator appears with his back turned toward the viewer. This *Self-Portrait* may be interpreted as a depiction of the relation between the enunciator and the enunciatee: the latter (the viewer) always sees a painting as if from behind the back of the former (the painter).

Attentive analysis of the narrative levels and roles of the narrator and the viewer in Š. Sauka's *Self-Portraits* has also revealed some paradoxical situations in which the very nature of the viewer's existence is being questioned: standing in front of a painting and following its manipulative strategies, the viewer may recognize himself as being invisible, existing only in a dream or having killed the narrator.

### 3.

In the works of Š. Sauka, not only implicit, but also explicit transformations were noticed. The analysis led to distinguishing three strategies of conveying movement that add a temporal dimension to Š. Sauka's paintings and link them to the traditional conceptions of narrative as a temporal sequence.

The first strategy, arguably best corresponding to the traditional narratological conception of narrative, is found in Š. Sauka's *Stations of the Cross*. The movement here is divided into discrete moments ("frames" or "snapshots"), which are then arranged into a coherent "before – after" sequence. Of course, most evidently, the *Stations of the Cross* depict well-known episodes of the Passion. However, besides re-telling biblical events, a second, parallel isotopy is being established – the sequence of these paintings may be read as depicting the movement of a man falling to his knees and rising up again. This isotopy complements other characteristics given to the figure of Christ

and stresses the values attributed to him: the permanence of identity, the constant being at present, the attempt to address each one of us *hic et nunc*.

The second strategy, much more common in Š. Sauka's paintings, generates tension between durative and punctual time. Here the movement (divided into separate moments) is retained in a single frame: an impression of ceaseless motion is being created by incorporating into a still moment one or several "moving" details. Such movement – one that has neither a definite beginning nor an end – suggests that the painting represents not a suspended moment, but an ongoing process, a scene in which all actions and states have their indeterminate duration and are lasting as long as we are watching them.

Finally, the third strategy modifies the first two and creates a peculiar way of suggesting movement. In Š. Sauka's paintings, one can rather commonly see a continuous chain of human figures (resembling a procession) that are both similar to and different from each other, thus acquiring an ambiguous identity. Such figures are – at the same time – frozen in a single moment and moving through the space of the painting: from a presumable *before* to a presumable *after* in time. This strategy, developed in Š. Sauka's paintings, is unique and fundamental in conveying temporal sequences that constitute the syntagmatic axis of a pictorial narrative.

## 4.

Š. Sauka's works, creating an "imaginary world", a "non-dissipating vision" or a "large endless canvas", in other words – constituting a signifying whole, become comparable on the paradigmatic axis. As the same or analogous figures or figure groups "travel" from painting to painting, the paintings become connected through common isotopies; the values invested in the figures "travel" together with them contributing to and broadening the signification of each individual painting. On the logical-semantic level, these paintings are connected by the elementary structure of signification, dependent on the individual semantic universe.

The examination of Š. Sauka's *Self-Portraits* has revealed that the logical relations bind the four strategies of communication between the narrator and the viewer. These strategies were visually represented by a semiotic square, indicating not only their relations, but also certain directions of implicit dynamics: the analysis showed that some of the *Self-Portraits* suggest a

possibility to move from one type of communication to another, thus implying minimal presumable narratives.

In the last chapter of the dissertation, four paintings linked together by a repetitive group of figures and articulating the category *life/death* were analyzed. Besides the logical relations in the deep structure that underlies these paintings, a certain dynamics of signification was traced, indicating the production and grasp of meaning. The analysis has shown that in this set of Š. Sauka's works, the basic *life/death* category is homologous to the four elements of nature appearing at the surface level: air, fire, earth, and water correspond to the terms of life, non-life, death, and non-death. Furthermore, it was discovered, that this homology might function in other paradigmatically related Š. Sauka's paintings as well, enabling alternative or complementary isotopies and making it possible to read them in different ways.

The implied transformations within the deep logical-semantic structures that were described in this dissertation, as well as the transformations (either explicit or implicit) at the surface level, enable the narrative reading of motionless images. The dynamics, found on the syntagmatic and paradigmatic axes, is always related to the activity of the implied narrator and to the position of the addressee-observer, but first of all – to the viewer's readiness for a dialogue and openness for the grasp of meaning.



#### BRIEF INFORMATION ABOUT THE AUTHOR OF THE DISSERTATION

Monika Saukaitė received her Bachelor's degree in Political Science from the Institute of International Relations and Political Science, Vilnius University, in 2007. In the course of these studies, she spent one semester at the University of Salzburg (Austria). In 2009, she received a Master's degree in Semiotics from the Faculty of Philology, Vilnius University. 2009-2013 Monika Saukaitė was a doctoral student at the Vilnius Academy of Arts. During her doctoral studies, she was on a two-month study period in Paris (supervisor – Prof. Eric Landowski), financed by the French Institute.

#### PEER-REVIEWED PUBLICATIONS ON THE TOPIC OF DISSERTATION

1. Monika Saukaitė, “Motionless Figures in Motion. Time in the Paintings by Šarūnas Sauka”, *Athena: filosofijos studijos*, No. 8, ed. by Danutė Bacevičiūtė, 2012, p. 92-106.
2. Monika Saukaitė, “Visual Narrativity”, *Acta Academiae Artium Vilnensis*, Vol. 64: *Visual Culture: Problems and Interpretations*, ed. by Monika Saukaitė, 2012, p. 33-45.

#### PRESENTATIONS ON THE TOPIC OF DISSERTATION IN SCIENTIFIC CONFERENCES

1. Monika Saukaitė, “Visual Stories by Šarūnas Sauka. A Semiotic Reflection on Painting”. International conference “The World is Composed of Stories: The Relationship between Discourses and their Transformations”, Mykolas Romeris University, Vilnius, Lithuania, 13-16 September 2012.
2. Monika Saukaitė, “The Paradox of a Mute Storyteller: Enunciative Strategies in the Paintings by Šarūnas Sauka”. 10<sup>th</sup> Congress of the International Association of Visual Semiotics AISV-IAVS 2012 “Contemporary Dilemmas of Visuality”, University of Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina, 4-8 September 2012.
3. Monika Saukaitė, “Time Dimension in the Paintings by Šarūnas Sauka”. National conference “Contemporary Reflections on Time”, Lithuanian Culture Research Institute, Vilnius, Lithuania, 11-12 November 2011.

## SANTRAUKA

### PASAKOJIMO STRATEGIJOS ŠARŪNO SAUKOS TAPYBOJE

---

[K]aip išreikšti save tapyba, stokojančia judesio? Suk nesukęs, o būtis yra judėjimas, vykstantis laike. Kokiu būdu galiu perduoti save, tai yra savo būtį, operuodamas tik sukomponuotomis nejudančiomis figūromis? Gyvenimas yra judėjimas. Jei negaliu perteikti judėjimo, negaliu perteikti gyvenimo.

Witold Gombrowicz, *Dienoraštis 1957-1961: II*, vertė Irena Aleksaitė,  
Vilnius: Vyturys, 1999, p. 75

#### TIRIAMOJI PROBLEMA

Griežtas priekaištas tapybai, išsakytas žymaus lenkų rašytojo Witoldo Gombrowicziaus viename iš *Dienoraščių*, gali būti puikus atspirties taškas aprašant šioje disertacijoje nagrinėjamą problematiką. Tapyto vaizdo nepajėgumas perteikti žmogaus būties ir nuolat besimainančio gyvenimo W. Gombrowicziaus siejamas su belaike, nejudria, pasaulį stingdančia ir paralyžiuojančia tapybos kalba. Kaip antipodas jai, aukštinamas žodinis tekstas, literatūrinis pasakojimas, *galintis* perteikti judėjimą, o sykiu – ir patį gyvenimą.

Šioje vaizdinio ir žodinio tekstų perskyroje, viena vertus, svarbus suvokimo matmuo: paveikslu visumą aprėpiame vienu žvilgsniu, tarsi vienu momentu, o žodinio teksto skaitymas ir suvokimas yra linijinis, neišvengiamai trunkantis laike (nors, labiau įsigilinus, ši perskyra anaip tol nėra aki-vaizdi). Antra vertus, didelę reikšmę turi tai, jog *pasakojimas* visuomet buvo pagrindinė žmogaus priemonė pačiam sau aiškinant savo būtį ir būtent *žodiniai pasakojimai* turi žmogaus gyvenimui taip svarbų laiko matmenį: jie susieja *prieš tai* su *po to*, *anuomet* su *dabar*, užtikrina tapatybės tąsą laike, nurodo kaitą ir pertrūkius.

Tad ar įmanoma perteikti gyvenimą kaip pasakojimą be žodžių ir tik viename laiko momente? Šis klausimas neišvengiamai kyla, kaip ir W. Gom-

browicziui, kas kartą, bandant kalbėti apie naratyvą statiškame vaizde. Svarstymus apie tapybos bei kitų nejudrių vaizdų gebėjimą pasakoti skatina aiškiai juntama įtampa tarp žodžio ir vaizdo, tarp laikiškos ir erdviškos jų prigimties, tarp „pasakojimo“ ir „vaizdavimo“, kaip skirtingų reikšmės perdavimo būdų.

Vis dėlto, žiūrint į Šarūno Saukos paveikslus sunku atsikratyti jausmo, jog juose *yra* pasakojama. Jų „siužetiškumas“, atrodo, abejonių nekelia niekam, nepaisant to, jog savo užnugaryje jie dažniausiai neturi jokių provaizdžių – žinomų žodinių istorijų, kurios galėtų tapti patikimais interpretacijos šaltiniais atskleidžiant jų „siužetus“. Š. Saukos tapybą lydinčiuose metateksuose „siužetiškumas“ dažnai konstatuojamas kaip duotybė, kaip savaime suprantamas faktas, kurio nereikia įrodyti. Tačiau šioje disertacijoje keliamas mintis, jog problematiškiausia šiuo atveju yra kaip tik tai, kas savaime suprantama.

Š. Saukos paveikslai iš tiesų yra atviri įvairiausiems suvokėjų kuriamiems pasakojimams. Vaizduojamų detalių gausa verčia žiūrovą ilgam sustoti prie paveiklo, antropomorfinės figūros, atliekančios įvairius (dažnai – keistus, netikėtus, neįprastus) veiksmus, provokuoja juos aiškinti pasitelkiant *įsivaizduojamas istorijas*.

Tačiau ar kuria pasakojimus patys paveikslai? Ar galima rasti naratyvumo ženklus pačiame tekste, pačioje paveiklo struktūroje, neprimetant jam *savo* pasakojimo? Kokia naratyvumo samprata gali papildyti vizualių tekstų suvokimą (užuot spraudusi juos į siaurus sąvokos rėmus)? Kokių būdu Š. Saukos paveikslai, būdami statiški, viename momente sustabdyti vaizdai, geba pasakoti istorijas, arba, W. Gombrowicziaus žodžiais tariant, – perteikti gyvenimą? Šie klausimai nusako disertacijos problematiką.

Taigi šiuo tyrimu nesiekama įsiveržti į asmeniškų istorijų, emocijų ir asociacijų, gimstančių kiekvieno individualaus žiūrovo ir paveiklo susitikimo metu, erdvę. Veikiau priešingai – asmenišką istorijas, veikiamas kiekvieno žiūrovo individualios patirties, siūloma palikti nuošalyje, kaip kad ir daugelį išankstinių nusistatymų, suformuotų plataus kritikos lauko. Siekiama įsižiūrėti į Š. Saukos tapybos pasaulį ir pamėginti rekonstruoti jo vidines „žaidimo taisykles“ – paveikluose naudojamas pasakojimo strategijas, dėmesį sutelkiant į tuos naratyvumo ženklus, kuriuos galima aptikti pačioje paveikslų struktūroje.

## ANALIZĖS OBJEKTAS

Analizės objektas – Šarūno Saukos tapyba. Atskiri paveikslai traktuojami ne kaip uždari ir izoliuoti tekstai, bet kaip didesnės reikšminės visumos – Š. Saukos tapybos kaip individualaus diskurso – elementai. Į vientisą „įsivaizduojamą pasaulį“ ar „neišsisklaidančią viziją“ paveikslus jungia pasikartojantys jų visų dalyviai – paties dailininko bruožų turinčios figūros, autoportretiški atvaizdai, multiplikuojami daugybę sykių ne tik skirtinguose paveiksluose, bet dažnai ir to paties paveikslo erdvėje.

Analizuojamų tekstų korpuso branduolį sudaro 9-10 praėjusio amžiaus dešimtmečių darbai, tačiau, traktuojant Š. Saukos kūrybą kaip reikšminę visumą bei remiantis paradigmatinės analizės principu, prisitraukiami ir anksčiau bei vėliau sukurti paveikslai. Nemėginama detalai išnagrinėti *visų* Š. Saukos paveikslų, bet aprėpti jų *visumą*, analizei pasirenkant konkrečius darbus, geriausiai atskleidžiančius šiam tyrimui rūpimus aspektus.

Be abejo, susitelkiant į konkrečią problemą, nemažai Š. Saukos kūryboje svarbių motyvų lieka tyrimo nuošalyje. Pavyzdžiui, neanalizuojami vaiko ar moters figūrų vaidmenys, kurie neabejotinai kuria papildomą reikšmės klodą. Tačiau ryškinant skirtingus pasakojimo kūrimo aspektus, šie motyvai lieka periferiniai, o į dėmesio centrą iškyla autoportretiškų atvaizdų paradigma.

Nors nuo studijų laikotarpio iki dabar Š. Saukos tapyba neabejotinai keitėsi ir kryptinga analizė galėtų leisti išskirti „lūžius“ ar „periodus“, kaitos aspektas šiame tyrime suskliaudžiamas. Nekeliamas klausimas, kaip pakito Š. Saukos naudojami pasakojimo mechanizmai, tematika ar tapybinė raiška, bet ieškoma, kokias pasakojimo strategijas atskleidžia kūryba kaip visuma, kaip konkretus vienalaikiškai egzistuojančių tekstų korpusas.

## TYRIMO TIKSLAS IR UŽDAVINIAI

Disertacijos tikslas – atskleisti Šarūno Saukos tapybos pasakojimo mechanizmus (strategijas).

Keliami šeši pagrindiniai uždaviniai:

1. Nubrėžti teorines ir metodologines vaizdo naratyvumo analizės gaires; skirtingų naratyvumo sampratų kontekste atskleisti semiotinės naratyvumo teorijos taikymo vaizdiniam tekstui prielaidas;

2. Nustatyti naratologinio ir semiotinio požiūrių į pasakojimą produkuojančios instancijos veiklą sankirtas, apibrėžti sakymo tapyboje sampratą;
3. Atskleisti žiūrovo, kaip pasakojimo adresato, įtraukimo į paveikslą mechanizmus, naudojamus Š. Saukos tapyboje;
4. Išanalizuoti skirtingus pasakotojo pasirodymo paveiksle atvejus ir aprašyti komunikacijos su žiūrovu strategijas, pasitelkiamas Š. Saukos autoportretuose;
5. Išryškinti pasakojimo strategijas, kylančias iš skirtingo Š. Saukos paveikslų santykio su laiku (sintagminė arba horizontalioji pasakojimo ašis);
6. Atskleisti reikšmės dinamiką paradigmatinėje (vertikaliojoje) ašyje, jungiančioje Š. Saukos paveikslus į visumą, artikuliuojančią individualų semantinį universumą.

## GINAMIEJI TEIGINIAI

1. Naratyvumas vaizdiniuose tekstuose sietinas ne tik su gebėjimu pa-vaizduoti laikinę seką, bet ir su numanomomis transformacijomis, pasakojimo akto dalyvių (pasakotojo ir jo adresato) komunikacija, aktantiniiais santykiais paviršiniame lygmenyje bei giliaja logine-semantine sintakse.
2. Š. Saukos tapyboje aktyvus vaidmuo suteikiamas žiūrovui: į diegetinį paveikslo universumą įtrauktas stebėtojas-žiūrovas tampa ne tik pasakojimo adresatu, bet ir dalyviu.
3. Autoportretiškas atvaizdas Š. Saukos paveiksluose funkcionuoja kaip „kaukė“, leidžianti pasakoti ne apie konkretų žmogų, bet apie žmogų apskritai. *Autoportretais* pavadintus paveikslus galima interpretuoti kaip paties pasakotojo pasirodymą: juose, pasitelkiant skirtingas komunikacijos su žiūrovu strategijas, konstruojamas pasakojimas apie save.
4. Skirtingos figūrų pakartojimo strategijos įvaizdina judėjimą ir įveda į Š. Saukos tapybą laiko matmenį, sukuriantį sintagminio paveikslų skaitymo galimybę ir susiejantį juos su tradicine pasakojimo (kaip laikinės sekos) samprata.
5. Individualų semantinį universumą artikuliuojančioje paradigmatiškai siejamų Š. Saukos paveikslų visumoje pastebima reikšmės dinamika suteikia paveikslams vertikalios naratyvumo matmenį. Paviršiniame

lygmenyje galima išvelgti individualaus semantinio universumo homologiją su keturiais gamtos elementais.

## TYRIMO METODAI

Disertacijoje pasitelkiama struktūralistinė prieiga. Į analizės objektą žiūrima kaip į struktūrą, kurios reikšmė kuriama jos vidinių elementų santykiais. Toks požiūris suteikia galimybę kiekvieną paveikslą traktuoti kaip uždarą baigtinį tekstą, kurio reikšmė nepriklauso nuo autoriaus intencijų ar atsiradimo kontekstų, ir analizuoti, kokie paties teksto sandaros ypatumai leidžia jį skaityti kaip pasakojimą. Antra vertus, ši prieiga leidžia ryškinti ir struktūrinius santykius tarp atskirų tekstų, traktuojant juos kaip didesnės reikšminės visumos elementus. Tačiau disertacijoje nekeliamas tikslas eliminuoti iš tyrimo ne tik autoriaus intencijas, bet ir suvokėjo, t. y. paties tyrėjo, subjektyvią žiūrą. Priešingai, žiūrovas laikomas reikšmės kūrimo dalyviu.

Metodologinis tyrimo pagrindas – prancūzų semiotika ir naratologija. Remiantis Paryžiaus semiotinės mokyklos atstovų (Algirdo Juliaus Greimo, Jacques'o Fontanille, Erico Landowskio, Felixo Thürlemanno, Omaro Calabrese ir kitų) išvalgomis, disertacijoje konstruojamas Š. Saukos tapybai tinkamas analizės modelis. Jį papildė Gerard'o Genette'o naratyvumo samprata, leidžianti išskirti reikšmingus struktūrinius pasakojamojo diskurso elementus.

Vizualinė semiotika suteikia bendruosius tapybos plastikos bei figūratyvumo analizės principus, tačiau konkretūs instrumentai priklauso ir nuo analizės tikslo, ir nuo paties tiriamojo objekto specifikos. Kanoninė (žodinių tekstų) semiotika dėmesį sutelkia į tris reikšmės kūrimo lygmenis. Paviršiniame, diskursyviname, lygmenyje atpažįstamos jusliškaai suvokiamos, natūraliajame pasaulyje atitikmenis turinčios figūros, įgyjančios konkrečiame tekste ir abstraktesnes – temines – vertes. Antrajame, naratyviniame, lygmenyje randama teksto reikšmės organizuojanti *gramatika* – tam tikros kiekvieno teksto individualiai panaudojamos būsenų transformacijų bei aktantinių santykių schemas. Trečiajame, giliausiame ir abstrakčiausiame, lygmenyje, paprastai vadinamame loginiu-semantiniu, skleidžiasi pamatinė prasminė teksto sandara, išreiškiama elementariąja reikšmės struktūra ir pavaizduojama semiotiniu kvadratu.

Siekiant atskleisti paveikslų pasakojimo strategijas, šiame tyrime pasitelkiama semiotinė naratyvumo teorija (Algirdo Juliaus Greimo naratyvinė

gramatika), leidžianti kalbėti apie naratyvumą kaip apie vieną pamatinių bet kokią tekstą grindžiančių principų ir ieškoti naratyvinės struktūros ne vien žodiniuose pasakojimuose ar jiems analogiškuose diskursuose. Naratyvinėje gramatikoje skiriami du lygmenys: tai (1) paviršinė gramatika, išsiskirianti savo antropomorfiniu pobūdžiu, ir (2) fundamentalioji gramatika, kurios kategorijoms būdingas loginis pobūdis.

Paviršinio, antropomorfinio, naratyvumo pamatas – santykiai tarp minimalių sintaksinių vienetų, aktantų, apibrėžiamų pagal tai, kokią poziciją jie užima sintagmaje ir kokią funkciją (aktantinį vaidmenį) atlieka veiksnių grandinėje, bei juos struktūruojanti naratyvinė schema. Gilųjų, loginių-semantinių diskurso lygmenį apibūdinantis semiotinis kvadratas gali būti suprantamas kaip savotiška pasakojimo *morfologija*, t. y. achroniškas modelis, nurodantis stabilius loginius santykius tarp elementariąją reikšmės struktūrą sudarančių terminų. Šių santykių pavertimas operacijomis nusako fundamentaliąją *sintaksę*. Prieštaravimas kaip santykis semiotiniame kvadrante nurodo binarines schemas (kaip antai, gyvenimas–negyvenimas arba mirtis–nemirtis), o prieštaravimas kaip operacija sintaksės lygmenyje – tai vieno termino neigimas ir kito, jam prieštaraujančio, teigimas, nurodantis reikšmės dinamiką, kryptingumą.

Šie du naratyvumo matmenys randami Š. Saukos tapyboje, analizuojant atskirus paveikslus-pasakymus ir siejant juos paradigmatiškai.

Tuo metu G. Genette'o naratyvumo samprata leidžia išryškinti paveikluose besiskleidžiančius skirtingus pasakojimo lygmenis, kurių išskyrimas paaiškina kai kuriuos paveikslų kuriamus prasminius efektus, o taip pat akcentuoja pasakojimo akto, kaip neatskiriamos kiekvieno pasakojimo dalies, reikšmę. Pasakojimo akto sąvoka nusakoma situacija, kurioje produkuojamas pasakojimas. Jis neįmanomas be dviejų „protagonistų“ – pasakotojo ir jo adresato – dalyvavimo. Net jei tekste pasakotojas ir/ar pasakojimo adresatas nepasirodo, jie abu visada yra numanomi, be jų pasakojimas paprasčiausiai neegzistuoja. Disertacijoje *pasakojimo akto* samprata siejama su semiotine *sakymo* samprata, nustatant jų tarpusavio santykį ir pajungiant paveikslo kaip pasakojimo analizei.

Laikantis nuostatos, kad joks pasakojimas negali egzistuoti be jį produkuojančio pasakojimo akto, dėmesys sutelkiamas į keturis Š. Saukos tapybai naratyvumo matmenį suteikiančius dėmenis: (1) pasakojimo adresatui priskiriamus vaidmenis; (2) pasakotojo veiklą (komunikacijos strategijas); bei



paties pasakojimo konfigūracijas – (3) jo sintagmatinės plėtotės variacijos ir (4) paradigmatiškai atsiskleidžiančią giliają reikšmės struktūrą bei dinamiką.

#### DARBO AKTUALUMAS IR NAUJUMAS

Šis tyrimas – tai pirma išsami Šarūno Saukos tapybos analizė. Š. Saukos kūrybą atskiruose straipsniuose ar recenzijose yra analizavę filosofai Algis Uždavins, Jūratė Baranova, menotyrininkai Alfonsas Andriuškevičius, Erika Grigoravičienė, Eglė Kunčiuvienė, Viktoras Liutkus, Ramutė Rachlevičiūtė, Skaidra Trilupaitytė, Raminta Jurėnaitė ir kt. Paminėtinas rašytojas Sigitas Parulskis, ir pats rašęs apie Š. Sauką, ir su juo lygintas, pavyzdžiui, J. Baranovas, Gintarės Bernotienės straipsniuose. Š. Saukos tapybai skirtas 2012 m. apgintos R. Rachlevičiūtės daktaro disertacijos *Siurrealumas XX a. II pusės Lietuvos dailėje* skyrius „Šarūnas Sauka iščių vandenų stichijoje“. Atskirai paminėtina 2007 m. *Šiaurės Atėnuose* spausdinta Agnės Lekšutytės atlikta semiotinė Š. Saukos 1997 m. darbo *Pasignaibymas* analizė – ko gero vienintelis viešai skelbtas bandymas Š. Saukos darbų analizei pasitelkti semiotinį metodą.

Didelis susidomėjimas Š. Saukos kūryba pagrindžia temos aktualumą, bet neišsemia analizės galimybių. Netgi priešingai, fragmentuotame Š. Saukos interpretacijų bei vertinimų kontekste išryškėja metodologiškai pagrįstos, reikšmės konstravimo mechanizmus atskleisti pajėgios analizės poreikis. Taigi semiotikos pasitelkimas sprendžiant pasakojimo problemą vaizdiniuose Š. Saukos tekstuose – validus ir reikalingas žingsnis; o keliamą problemą leidžia sistemiškai ir kritiškai apmąstyti išskirtinius Š. Saukos tapybos bruožus – „siužetiškumą“ bei „autoportretiškumą“.

Be to, išsami semiotinė tapybos naratyvumo analizė praplečia lietuviškosios menotyros lauką. Lietuvoje semiotinės analizės principus vizualiems tekstams yra taikęs Kęstutis Nastopka, Agnė Narušytė, Sigita Maslauskaitė, Tojana Račiūnaitė, Alfonsas Andriuškevičius; nuosekliai semiotinį metodą vizualinei kalbai (gyvenimo būdo reklamai) analizuoti pritaikė Gintautė Lidžiuvienė (Žemaitytė) 2007 m. apgintoje daktaro disertacijoje *Gyvenimo būdo reklamos estetika: vaizdinis ir žodinis tekstas*. Tačiau semiotinės vaizdo analizės teikiamos galimybės dar nėra pakankamai išnaudojamos.

Š. Saukos tapybos analizė aktuali ir semiotinių tyrimų kontekste. Pasinaudojant kanoniniais semiotikos tekštais, šioje disertacijoje kuriamas savitas analizės instrumentų rinkinys, o pati analizė veda prie originalių rezultatų

(pavyzdžiui, autoportretų komunikacijos modelis), kuriais būtų galima pasinaudoti ir kituose tyrimuose. Teoriškai pagrindžiama vaizdo naratyvumo samprata bei semiotinės naratyvumo teorijos taikymo statiškame vaizdiniame tekste prielaidos, konceptualizuojamas semiotinio *sakymo* ir naratologinio *pasakojimo akto* santykis tapybiniame tekste.

## LITERATŪROS APŽVALGA

Disertacijai svarbiausią literatūrą galima skirstyti į dvi grupes. Pirmoji grupė – vaizdo naratyvumo problemą sprendžiantys tekstai, kurie sudaro šio tyrimo kontekstą.

Vaizdo ir pasakojimo, vizualumo ir naratyvumo santykio problematika nuolatos išskyla dailės bei literatūros tyrinėtojų darbuose, pradedant Gottholdu Ephraimu Lessingu ir baigiant šiuolaikiniais tyrėjais, tokiais kaip Wendy Steiner ar Werneris Wolfas. Bandymų sieti vaizdą ir pasakojimą laukas, pradedant praeito amžiaus 8-9 dešimtmečio tekstais, platus tiek metodologinėmis prieigomis, tiek ir probleminiais klausimais. Galima paminėti 1989 m. žurnalo *Poetics Today* specialų dviejų tomų leidinį *Menas ir literatūra (Art and Literature)*, kurio sudarytoja W. Steiner įvade glaustai nubrėžia dviejų atskirų disciplinų – dailės istorijos ir literatūros kritikos – suartėjimo istoriją, ir kuriame, greta kitų, keliamas metodų perkėlimo iš vienos disciplinos į kitą klausimas. Sieti vaizdą ir pasakojimą mėginama ir 2002 m. Vilniaus dailės akademijos išleistame straipsnių rinkinyje *Vaizdas ir pasakojimas* (serija: *Acta Academiae Artium Vilnensis*). Tačiau iki nuoseklesnio vaizdui tinkamos naratyvumo sampratos aptarimo čia neprieinama.

Pasakojimo vizualiam tekste problematikai svarbus laiko aspektas. Šiuo požiūriu privalu paminėti prancūzų filosofo Henri Bergsono darbus. Iš skirtingų požiūrio taškų nejudančio vaizdo santykis su laiku nagrinėjamas solidžiam belgų meno kritiko Michelio Baudsono sudarytame rinkinyje *Menas ir laikas: Žvilgsniai į ketvirtąją dimensiją (L'art et le temps: Regards sur la quatrième dimension, 1984)*. Čia jungiamas mokslinis, filosofinis ir meninis požiūris: nuo Alberto Einsteino erdvėlaikio sampratos iki įvairių meninių praktikų, reflektuojančių laiką statiškame vaizde. Taip pat galima išskirti 2001 m. Mireille Ribièrė ir Jano Baetenso sudarytą leidinį *Laikas, pasakojimas ir nejudantis atvaizdas (Time, Narrative and the Fixed Image)*, išleistą dviejų šiai temai skirtų tarptautinių konferencijų (vykusių 1995 m. Londone ir 1999 m. Levene) pagrindu.

Nemažai laiko matmenį tapyboje aktualizuoti siekiančių tekstų atsiremia į suvokimo procesualumą, tokie požiūriai svarbūs kaip svarstymų apie laiką kontekstas, tačiau šios disertacijos tikslai skatina orientuotis į teorijas, ieškančias naratyvumo (o drauge – ir laiko matmens) pačioje teksto sąrangoje. Šiuo požiūriu reikšmingiausią literatūros grupę sudaro naratologinės teorijos. Naratologinė pasakojimo samprata (bei jos taikymo vizualiam diskursui praktika) disertacijoje formuluojama remiantis amerikiečių Seymour'o B. Chatmano, Geraldo Prince'o, Nelsono Goodman, Wendy Steiner tekstais. Šiame kontekste svarbūs ir olandų teoretikės Mieke Bal darbai (*Naratologija* ir kt.), pabrėžiantys vaizdinio naratyvumo nepriklausomumą nuo žodinio, literatūrinio naratyvo.

Antroji literatūros grupė – semiotinė teorija bei tyrimai, kuriais remiantis disertacijoje konstruojami Š. Saukos tapybos analizės instrumentai.

Kaip jau minėta, šios disertacijos teorinis analizės modelis konstruojamas remiantis prancūzų naratologo Gerard'o Genette'o teorija ir Paryžiaus semiotikos principais. Metodologijos atžvilgiu šiam tyrimui svarbiausi prancūzų semiotinės mokyklos pradininko Algirdo Juliaus Greimo darbai: *Struktūrinė semantika: metodo ieškojimas* (*Sémantique structurale: Recherche de méthode*, 1966), *Apie prasmę I-II* (*Du sense I-II*, 1970, 1983), *Apie netobulumą* (*De l'imperfection*, 1987), pamatinis bendruosius vizualinės semiotikos principus nubrėžęs straipsnis „Figūratyvinė semiotika ir plastinė semiotika“ („*Sémiotique figurative et sémiotique plastique*“, 1978), Guy de Maupassant'o novelių analizės ir kt. Semiotiniai terminai ir daugelis svarbiausių metodologinių įrankių bei principų aiškinami remiantis A. J. Greimo ir Josepho Courtés'o dviejų tomų *Semiotikos žodynu* (*Sémiotique: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage I-II*, 1979, 1986), lietuviški terminų vertimai tikslinami enciklopediniame lietuviškų literatūros mokslo terminų žodyne *Avantekstas*.

Ryšiausias vizualinės semiotikos atstovas – prancūzų semiotikas Jean-Marie Flochas, paskelbęs ne vieną vizualinių tekstų analizę. Bendriesiems semiotinės vaizdo analizės principams svarbios jo knygos *Māžosios akies ir dvasios mitologijos* (*Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit. Pour une sémiotique plastique*, 1985), *Vizualios tapatybės* (*Identités visuelles*, 1995) ir kt. Š. Saukos tapybos naratyvumo analizei, be bendrosios A. J. Greimo suformuluotos semiotinės naratyvumo teorijos, svarbios šveicarų semiotiko Felixo Thürlemanno vaizdinių tekstų analizės, prancūzų semiotikų Erico Landowskio, Jacques'o Fontanille, Anne Beyaert-Geslin tekstai, italų semiotiko

Omaro Calabrese išsami istorinė-semiotinė autoportreto Vakarų dailėje studija.

Papildomų išvalgų davė ir A. J. Greimo mokyklai nepriklausantys tyrėjų darbai: prancūzų semiologo Louis'o Marino tapybos naratyvumo analizė bei kiti semiotiniai etiudai, Roland'o Barthes'o pasakojimo samprata, Tartu-Maskvos semiotinės mokyklos įkūrėjo Jurijaus Lotmano kultūros semiotika.

## DISERTACIJOS STRUKTŪRA

Disertaciją sudaro keturios dalys. Pirmoji dalis skirta tyrimo metodologijai, likusios trys – Š. Saukos tapybos analizei, organizuojamai pagal tris pasakojamojo diskurso elementus: (1) pasakojimo adresatą, (2) pasakotoją ir (3) patį pasakojimą bei jo konstravimo būdus.

Pirmojoje disertacijos dalyje formuluojamos teorinės vaizdo analizės prielaidos, plačiau pristatoma vaizdo naratyvumo problema ir analizės metodologija. Glaustai aptariami bendrieji Paryžiaus semiotinės mokyklos vaizdo analizės principai, pristatoma semiotinė naratyvumo teorija ir naratologinė pasakojimo samprata. Nurodomos pamatinės prielaidos, leidžiančios kalbėti apie naratyvumą statiškame (figūratyviame) vaizde, apibrėžiama sakymo ir pasakojimo akto tapyboje samprata, formuluojamas Š. Saukos tapybos naratyvumo analizės modelis.

Antrojoje dalyje keliamas klausimas, koku būdu Š. Saukos tapyboje kuriamas sakymo simuliakras, nurodantis, *kam* yra pasakojama; kokiomis priemonėmis paveikslų struktūroje paskiriama vieta žiūrovui. Analizuojami paveikslai, naudojantys skirtingas žiūrovo, kaip pasakojimo adresato, įtraukimo į paveikslo erdvę strategijas, išskiriami skirtingi stebėtojai, kaip paveikslo dalyviui, priskiriami vaidmenys, aprašomos erdvinės manipuliacijos žiūrovo strategijos. Analizuojamuose paveiksluose aptinkamos figūros, mezgančios aktyvų, intencionalų santykį su žiūrovu, arba atvirkščiai – žiūrovą ignoruojančios, jo nepastebinčios, tampančios jo žvilgsnio objektu. Analizuojami tarp šių figūrų ir žiūrovo besimezgantys santykiai, jų teminiai ir aktantiniai vaidmenys. Didelis dėmesys skiriamas specifinei erdvinei paveikslų sandarai, nurodančiai, jog paveikslo universume numanomai dalyvauja ne tik jame matomi atlikėjai.

Trečiojoje dalyje dėmesys sutelkiamas į pasakotojo figūrą. Analizuojami skirtingi pasakotojo pasirodymo Š. Saukos tapyboje atvejai, aprašomos autoportretuose pasitelkiamos pasakotojo komunikacijos su žiūrovu stra-

tegijos, nagrinėjamas autoportretų bei autoportretiškų atvaizdų santykis su sakymo situacija. Atskirai aptariami trys autoportretai, įtraukiantys žiūrovą į paradoksalias situacijas. *Autoportretas arbatinuke* „užkalbina“ žiūrovą, drauge jį paneigdamas: paveikslu atžvilgiu jis tampa nematomas, lieka paslapyje. *Autoportretas su slyva* įtraukia žiūrovą į metadiegetinį sapno universumą, tokiu būdu piršdamas mintį, jog galbūt jis pats tėra susapnuotas. *Autoportrete Nr. 4*, pasiduodamas paveiksle numatytai manipuliacinei strategijai, žiūrovas atpažįsta save, atsispindintį nukirstos galvos akyje, taip tapdamas numanomu pasakotojo mirties liudininku ar net žudiku.

Ketvirtojoje dalyje analizuojama, koku būdu įvaizdinamas pats pasakojimas, dėmesys sutelkiamas į paveikslą kaip pasakymo konfigūracijas. Ryškinamos dvi pasakojimo konstravimo ašys: judėjimą (transformaciją) suponuojanti sintagminė laiko ašis (horizontalus naratyvumas) bei reikšmės dinamika paveikslus į visumą jungiančioje paradigmatinėje ašyje (vertikalus naratyvumas). Ryškinant sintagminę ašį, analizuojami Š. Saukos paveikslai, kuriuose, pasitelkiant skirtingas figūrų pakartojimo (multiplikavimo) strategijas, įvaizdinamas judėjimas. Vertikalaus naratyvumo veikimas demonstruojamas nagrinėjant paveikslų grupę, kurioje pasikartoja gulinčio žmogaus su žvakėmis figūra. Nagrinėjant šią paveikslų grupę paradigmatiškai, parodoma, koku būdu juose veikia pamatinė gyvenimo–mirties kategorija, artikuojanti individualų semantinį universumą, bei atskleidžiamas fundamentališios naratyvinės sintaksės veikimas.

## IŠVADOS

Ieškant tapybai tinkamos naratyvumo sampratos, disertacijoje pastebėta, kad su gebėjimu perteikti laikinę seką siejamo pasakojimo apibrėžimai yra pernelyg riboti ir nepajėgūs atskleisti tapybinio naratyvumo specifikos. Tuo metu G. Genette'o pasakojimo samprata, leidžianti išryškinti pasakojimo akto dalyvių (pasakotojo ir jo adresato) vaidmenį bei iš skirtingų lygmenų sudarytą pasakojimo struktūrą, ir A. J. Greimo naratyvinė gramatika, sutelkianti dėmesį ne tiek į laikinę sintagmatiką, kiek į aktantinius santykius (paviršinis, antropomorfinio pobūdžio, naratyvumas) bei tam tikrus kryptingumus elementariosios reikšmės struktūroje (gilioji, loginiais santykiais pagrįsta, sintaksė), pasirodė esą efektyvūs instrumentai, leidžiantys išryškinti pasakojimo mechanizmus Š. Saukos tapyboje.

Perkėlus G. Genette'o sampratą į vizualumo sritį, naratyviu galima laikyti kiekvieną paveikslą, kuriame vaizduojamas veiksmas, leidžiantis *numanyti* nors minimalią sekvenciją, transformaciją, suponuojantis *prieš tai* einančią ar *po to* sekančią būseną. Numanymas gali būti intuityvus, pagrįstas patirtimi, arba racionalus, pagrįstas kultūrinio, istorinio, religinio, literatūrinio lauko, tradicijos, vaizdavimo kanono ir t. t. išmanymu. Tokias numanomas transformacijas galima išvelgti didelėje dalyje paveikslų.

Tačiau analizės metu taip pat pastebėta, jog net ir statiška scena gali tapti pasakojimu, kai paveikslo-pasakymo figūras sieja aktantiniai santykiai, kai žiūrovui leidžiama numatyti ne pačią transformaciją, bet tik transformacijos galimybę (pavyzdžiui, paveiksle *Laiptai*), jau numanomai įvykusį arba dar tik laukiamai įvyksiantį įvykį (pavyzdžiui, paveiksluose *Įkyrios mintys*, *Atšilimas*, *Portretas*). Dar daugiau numanomų pasakojimų atskleidžia paradigmatinė analizė, leidžianti susieti ir palyginti skirtingus paveikslus bei išvelgti jų grupėse numanomą reikšmės dinamiką.

Be to, naratyvumas sietinas ne tik su įvaizdintu ar numanomu turinio laikiškumu ir transformatyvumu, bet ir su pasakojimo akto dalyvių veikla: žiūrovo dalyvavimu paveiksle vaizduojamoje scenoje bei pasakotojo pasirodymo ir komunikavimo strategijomis. Remiantis šiomis išvalgomis, Š. Saukos tapybos naratyvumo tyrimas gali būti apibendrintas keturiais punktais.

## 1.

Analizė parodė, jog paveikslo-pasakymo figūrų laikysena žiūrovo atžvilgiu gali būti dvejopa: ignoruodamos žiūrovą jos lieka uždarytos pasakyme, kitaip tariant, tampa nuo suvokėjo atsietu objektu, apžiūrinėjamu, stebimu iš šalies; arba, užmegzdamos žvilgsnio santykį su žiūrovu, šios figūros suvokėjo atžvilgiu pačios tampa veikiančiais ir komunikuojančiais subjektais, sujungiančiais atvaizdo ir suvokėjo erdves, iš papasakotos istorijos laiko persikeliančiais į žiūrovo dabartį, įtraukiančiais suvokėją į teksto reikšminę visumą ir priskiriančiais jam vienokį ar kitokį vaidmenį. Analizės metu buvo atskleista, jog skirtinguose paveiksluose stebėtojas tampa (1) episteminiu lėmėju, kurio vertinimui pateikiamos individualių bei kolektyvinių subjektų atliekamos naratyvinės programos ir netgi paties paveikslą sukonstravusio ekstrapedgetinio pasakotojo veikla; (2) liudininku būsimo įvykio, kurį numanyti leidžia paveikslo sąranga; arba (3) antisubjektu-budeliu, numanomai atsakingu už paveiksle įvykdytą kankinimo ar žudymo aktą.

Be to, analizė atskleidė, jog įtraukti žiūrovą į paveikslė vaizduojamą sceną gali ir pati paveikslė erdvė sąranga, pavyzdžiui, paveikslė kraštu „nukirstos“ detalės, žiūrovo vaizduotėje prasitęsiančios už paveikslė ribų, arba stebėtojo poziciją indikuojanti perspektyva. Š. Saukos tapyboje išryškintos dvi skirtingos erdvinės manipuliacijos strategijos. Pirmoji pagrįsta žiūrovui įteigiamu *norėjimo stebėti* modalumu, kai sukuriama jam neprieinama erdvė, platinėmis priemonėmis akcentuojama kaip reikšminga, kartu suteikiant kompetencijos patekti į šią erdvę iliuziją. Antroji primeta stebėtoju *privalejimo stebėti* modalumą, įtraukiant jį į uždara intymią erdvę, verčiant stebėti privačią sceną, kurios dalyviai, regis, jo nepastebi.

Pasakojimo lygmenų požiūriu tokiuose paveiksluose žiūrovas atsiduria dviguboje pozicijoje. Viena vertus, jis yra pasakojimo adresatas, į kurį kreipiasi ekstrapdiegetinis (už pasakojimo ribų esantis ir tiesiogiai nepasirodantis) pasakotojas: numatydamas stebėjimo poziciją, jis adresuoja savo pasakojimą šią poziciją užimančiam subjektui. Antra vertus, pasitelkiant sakymo kompetenciją turinčias figūras bei erdvinę paveikslė sąrangą, žiūrovui siūloma dalyvauti pačioje diegetinėje pasakojimo erdvėje. Stebėdamas paveikslą, pagrįstą šiomis strategijomis, žiūrovas mato ne atjungtą pasakymą, kuriame veikia nepažįstami, pasakotojo išgalvoti personažai, bet pasakojimą apie patį save, pasakojimą, kuriame jis pats yra vienas iš dalyvių.

## 2.

Analizės metu išryškinta perskyra tarp *Autoportretų* ir autoportretiškų atvaizdų kituose paveiksluose leido pirmuosiuose įžvelgti ekstrapdiegetinio pasakotojo intenciją papasakoti apie *save*, o antruosiuose – mėginimą per savo atvaizdą papasakoti apie *kitą* – ne apie konkretų žmogų, bet apie žmogų apskritai, paties pasakotojo tapatybę paliekant paslapyje. Š. Saukos *Autoportretuose* buvo aptiktos keturios pasakotojo pasirodymo ir komunikacijos su žiūrovu strategijos.

Pirmojoje – *dialogo* – strategijoje, kuriančioje tiesioginio pasakotojo ir žiūrovo susitikimo situaciją ir pagrįstoje įjungimo operacija, pasakotojas pateikia save kaip esantį *čia ir dabar*. Jis pasirodo pirmame paveikslė plane, betarpiškai, žvilgsnį nukreipęs tiesiai į žiūrovą, tapdamas pirmuoju asmeniu „aš“ ir kurdamas sakymo situacijos simuliakrą. Betarpiškas santykis, pasakotojo ir suvokėjo pašnekesys *čia* yra svarbiausias (ir dažnai vienintelis) *įvykis*; komunikacija – jo postuluojamas vertės objektas.

Priešingoje – *atsietumo* – strategijoje pasakotojas save pateikia kaip kažką kitą. Sukuriamas nuotolis tarp paveikslu ir žiūrovo erdvių, adresatui parūpinama saugi pozicija, iš kurios stebėdamas paveiksle vaizduojamą sceną, jis pats lieka nematomas. Diegetiniame lygmenyje pasirodanti pasakotojo figūra į jį nežiūri; įsitraukusi į diegetinio pasakojimo vyksmą, šiuo atveju ji tėra atjungtas pasakymo subjektas, perduodamo pasakojimo turinio elementas, įvardijamas trečiuoju asmeniu „jis“.

Trečiojoje – *įtraukimo* – strategijoje erdvė konstruojama taip pat kaip atsietumo strategijos atveju: sukuriamas nuotolis ir iliuzija, jog atjungtą diegetiniame lygmenyje esančio pasakotojo figūrą žiūrovas gali stebėti iš šalies, pats likdamas nepastebėtas. Vis dėlto tokia iliuzija sugriaunama ir atjungimas paneigiamas: pasakotojas, nors ir įsitraukęs į diegetinio pasakojimo vyksmą, iš tiesų mato, jog yra stebimas, ir žiūri žiūrovui į akis. Tokioje situacijoje netikėtas žvilgsnis iš paveikslu turi galią sutrikdyti, priversti pasijusti užkluptam, primesti atsakomybę: į žiūrovą kreipiamasi kaip į pageidaujamą arba nepageidaujamą svečią.

Ketvirtojoje strategijoje, pavadintoje *nebendravimu* (arba *monologu*), pasakotojas pasirodo priešais žiūrovą, bendroje jų abiejų erdvėje, tačiau su juo nebendruoja, neužmezga komunikacijos žvilgsniu. Š. Saukos tapyboje ši strategija pasitelkiama viename autoportrete, kuriame pasakotojas pasirodo atsukęs į žiūrovą nugarą. Analizė leido šiame *Autoportrete* išvelgti sakytojo ir sakymo adresato santykio įvaizdinimą: sakymo adresatas (žiūrovas) visada stebi paveikslą tarsi sakytojui (tapytojui) iš už nugaros.

Atidi pasakojimo lygmenų bei pasakotojo ir žiūrovo dalyvavimo *Autoportretuose* analizė atskleidė ir jų gebėjimą kurti paradoksalias situacijas, kuriose kvestionuojama paties žiūrovo būtis: stovėdamas priešais paveikslą ir pasiduodamas jame esančioms manipuliacinėms strategijoms, žiūrovas gali suvokti pats esąs nematomas, susapnuotas arba nužudęs pasakotoją. Taigi, net autoportretas, būdamas pasakojimas apie save, drauge yra ir pasakojimas apie žiūrovą. Paveikslų struktūros analizė atskleidžia paties suvokėjo dalyvavimo vizualiame pasakojime formas.

### 3.

Šarūno Saukos darbuose galima išvelgti ne tik numanomas (implicitines), bet ir eksplicitiškai įvaizdintas transformacijas: disertacijoje buvo išskirtos ir plačiau aptartos trys judėjimo įvaizdinimo strategijos, įvedančios į



Š. Saukos tapybą laiko matmenį bei susiejančios ją su tradicine pasakojimo (kaip laikinės sekos) samprata.

Pirmoji strategija, artimiausia tradicinei naratologinei pasakojimo sampratai, panaudojama Š. Saukos *Kryžiaus kelio stotyse*. Čia judesys išskaidomas atskirais momentais-kadrais, kurie išdėstomi nuoseklioje „prieš tai – po to“ grandinėje. Nors *Kryžiaus kelio stotyse* vaizduojami žinomi Kristaus kančios istorijos epizodai, tačiau greta bibliinių įvykių atpasakojimo kuriam ir antra, paralelinė, izotopija, įvaizdinanti klumpančio ir besikeliančio žmogaus judesį. Papildydama kitas Kristaus figūrą apibrėžiančias charakteristikas, judesio įvaizdinimo strategija ryškina Kristui priskiriamas vertes: tapatybės pastovumą, nuolatinį buvimą dabartyje, kreipimąsi *čia ir dabar* į kiekvieną iš mūsų.

Antroji strategija, kur kas dažniau sutinkama Š. Saukos tapyboje, kuria įtampą tarp tęstinio ir momentinio laiko. Čia atskirais momentais išskaidytas judesys užlaikomas viename kadre: į sustingusį momentą vaizduojančią sceną įterpiama viena ar kelios detalės, kuriančios nepaliaujamo judėjimo įspūdį. Toks judėjimas, neturintis apibrėžtos pradžios ir pabaigos, suponuuoja, jog paveiksle rodomas ne sustabdytas kadras, bet besitęsiantis vyksmas, scena, kurioje visi veiksmai ir būsenos turi trukmę ir tęsiasi tol, kol žiūrovas juos stebi.

Labiausiai išskirtinė trečioji disertacijoje analizuota strategija. Š. Saukos tapyboje gana dažnai vieno paveikslo erdvėje nuoseklioje grandinėje išdėstomos viena į kitą panašios figūros, kurios, būdamos drauge skirtingos ir tapačios, įgyja ambivalentišką tapatybę. Tokios figūros tuo pat metu ir yra sustingusios viename momente, ir keliauja paveikslo erdve iš numanomo „prieš tai“ į numanomą „po to“ laike. Ši strategija modifikuoja dvi pirmąsias (sietinas su XIX a. pab. – XX a. pr. fotografijos eksperimentais) ir kuria savitą tapybinį laikiskumą, tapdama unikalia ir pamatine Š. Saukos tapybos strategija, įvaizdinančia laiko seką ir išryškinančia sintagmatinį tapybos kaip pasakojimo matmenį.

#### 4.

Š. Saukos darbai, kuriantys „įsivaizduojamą pasaulį“, „neišsisklaidančią viziją“, „nesibaigiančią didelę drobę“, kitaip tariant – besijungiantys į reikšminę visumą, tampa palyginami paradigmatinėje ašyje. Toms pačioms ar analogiškomis figūroms ar figūrų grupėms keliaujant iš paveikslo į pa-

veikslą, jie dalyvauja bendrose izotopijose, prisitraukia vieni kitų reikšmes, kurios dažnai nebūtų įskaitomos nagrinėjant kiekvieną paveikslą atskirai. Loginiame-semantiniame lygmenyje galima išvelgti šiuos paveikslus siejančią elementariąją reikšmės struktūrą, priklausomą nuo individualaus semantinio universumo.

Analizuojant Š. Saukos *Autoportretų* korpusą, buvo atskleista, jog tokie loginiai ryšiai sieja keturias pasakotojo ir žiūrovo komunikacijos strategijas. Jos buvo pavaizduotos semiotiniu kvadratu, nurodant ir tam tikros numanomos dinamikos kryptis: dažname autoportrete iš tiesų yra numatyta viena ar kita kryptis, suponuojama galimybė pereiti nuo vieno komunikacijos tipo prie kito, taip užkoduojuojant juose minimalius numanomus pasakojimus.

Paskutinėje disertacijos dalyje detalai nagrinėti keturi paveiksai, siejami pasikartojančios figūrų grupės ir artikuliuojantys gyvenimo–mirties kategoriją. Šiuos paveikslus siejančiame semiotiniame kvadrato taip pat galima išvelgti ne tik loginius santykius, bet ir tam tikrą reikšmės dinamiką, nurodančią prasmės produkavimą ir pagavą. Analizė atskleidė, kad šiame Š. Saukos paveikslų visete pamatinė gyvenimo–mirties kategorija homologiška paviršiniame lygmenyje pasirodantiems keturiems gamtos pradams: oras, žemė, vanduo ir ugnis atitinka gyvenimo, mirties, nemirties ir negyvenimo terminus. Prisitraukus šią homologiją į kitus paradigmatiškai susiejamus Š. Saukos paveikslus, paaiškėjo, jog ji veikia ir juose, įvedama alternatyvias ar papildomas jų skaitymo izotopijas.

Disertacijoje aprašytus reikšmės kryptingumus loginiame-semantiniame lygmenyje galima pavadinti *gilioju transformatyvumu*. Kaip ir paviršinis transformatyvumas, jis leidžia skaityti nejudančius vaizdinius tekstus kaip pasakojimą. Kaip parodė tyrimas, sintagminėje bei paradigmatinėje ašyse aptinkama dinamika visada susijusi ne tik su numanomo pasakotojo veikla (tai jis numato stebėtojo poziciją ir organizuoja visą paveikslą kaip pasakojimą), bet ir su pasakojimo adresato pozicija, o drauge – su šią poziciją užimančio žiūrovo nusiteikimu dialogiškam santykiui ir atvirumu reikšmės pagavai.

## TRUMPOS ŽINIOS APIE DOKTORANTĘ

Monika Saukaitė 2007 m. įgijo politikos mokslų bakalauro laipsnį Vilniaus universiteto Tarptautinių santykių ir politikos mokslų institute. Šių studijų metu vieną semestrą mokėsi Zalcburgo universitete (Austrija). 2009 m. baigė semiotikos magistro programą Vilniaus universiteto Filologijos fakultete. 2009-2013 m. Vilniaus dailės akademijos doktorantė. Doktorantūros studijų metu, gavusi Prancūzų instituto stipendiją, du mėnesius stažavosi Paryžiuje (stažuotės vadovas – prof. Eric Landowski).

## MOKSLINĖS PUBLIKACIJOS DISERTACIJOS TEMA

1. Monika Saukaitė, „Judančios nejudančios figūros: apie laiką Šarūno Saukos tapyboje“, *Athena: filosofijos studijos*, sudarytoja Danutė Bacevičiūtė, Nr. 8, 2012, p. 92-106.
2. Monika Saukaitė, „Vaizdo naratyvumas“, *Acta Academiae Artium Vilnensis*, t. 64: *Vizualioji kultūra: problemos ir interpretacijos*, sudarytoja Monika Saukaitė, 2012, p. 33-45.

## PRANEŠIMAI DISERTACIJOS TEMA MOKSLINĖSE KONFERENCIJOSE

1. Monika Saukaitė, „Vizualios Šarūno Saukos pasakos. Semiotinė tapybos refleksija“ / „Visual Stories by Šarūnas Sauka. A Semiotic Reflection on Painting“. Tarptautinė konferencija „Pasaulis susideda iš pasakų: diskursų sąsajos ir jų pokyčiai“ / „The World is Composed of Stories: The Relationship between Discourses and their Transformations“, Mykolo Romerio universitetas, Vilnius, Lietuva, 2012 09 13-16.
2. Monika Saukaitė, „The Paradox of a Mute Storyteller: Enunciative Strategies in the Paintings by Šarūnas Sauka“. 10<sup>th</sup> Congress of the International Association of Visual Semiotics AISV-IAVS 2012 „Contemporary Dilemmas of Visuality“, Buenos Airių universitetas, Buenos Airės, Argentina, 2012 09 04-08.
3. Monika Saukaitė, „Laiko matmuo Šarūno Saukos tapyboje“. Respublikinė konferencija „Laiko refleksija šiandien“, Lietuvos kultūros tyrimų institutas (LKTI), Vilnius, Lietuva, 2011 11 11-12.



**MONIKA SAUKAITĖ**

PASAKOJIMO STRATEGIJOS ŠARŪNO SAUKOS TAPYBOJE

*Daktaro disertacija*

Humanitariniai mokslai, menotyra (03 H)

Meno istorija (H 310)

NARRATIVE STRATEGIES IN ŠARŪNAS SAUKA'S PAINTINGS

*Doctoral Dissertation*

Humanities, Art Criticism (03 H)

Art History (H 310)

Tiražas 60 egz.

Vilniaus dailės akademijos leidykla ir spaustuė

Dominikonų g. 15, 01131 Vilnius

El. p. leidykla@vda.lt

ISBN 978-609-447-102-5