

VILNIAUS UNIVERSITETAS
FILOLOGIJOS FAKULTETAS
LIETUVIŲ LITERATŪROS KATEDRA

Agnė Pakulaitė-Kirkė

Intermedialių literatūros studijų programa

**TAPATYBĖS KONSTRAVIMAS JAROSLAVO MELNIKO ROMANE „TOLIMA
ERDVĖ“ IR KRISTINOS BUOŽYTĖS FILME „AURORA“**

Magistro darbas

Darbo vadovė
doc. dr. Birutė Meržvinskytė

Ginti leidžiama

2017 m. gegužės 25 d.

Vilnius, 2017

Agnė Pakulaitė-Kirkė, *Tapatybės konstravimas Jaroslavo Melniko romane „Tolima erdvė“ ir Kristinos Buožytės filme „Aurora“*, Magistro darbas, vadovė doc. dr. Birutė Meržvinskytė, Vilniaus universitetas, Filologijos fakultetas, 2017, 51 p.

Raktažodžiai: fantastika, tapatybė, pasakojimas, naratyvas, naratyvinė tapatybė, kūniškumas, aklumas, romanas, filmas.

Anotacija

Magistro darbe analizuojamas Jaroslavo Melniko romanas „Tolima erdvė“ (2008) ir Kristinos Buožytės filmas „Aurora“ (2011). Analizės objektas – tapatybės konstravimas, nagrinėjamas pasitelkus naratyvinės tapatybės teorinę prieigą. Tiriant tapatybės formavimo ir supratimo strategijas skirtinguose diskursuose ieškoma bendrumų. Analizuojama, kaip tapatybė atsiskleidžia per žmogaus santykį su kitu, priklausymą bendruomenei, kūno ir kūniškumo suvokimą. Svarbios regos ir aklumo temos, siejamos su žinojimo-nežinojimo priešprieša. Atkreipiamas dėmesys į kultūrinių kontekstų, pirmiausia, mitų, reikšmę naratyvinės tapatybės steigties procese. Darbas gali būti įdomus ir naudingas skaitytojams, besidomintiems tapatybės ir pasakojimo problemomis ir jų sklaidos tendencijomis šiuolaikiniame mene.

Turinys

Įvadas.....	3
1. Pasakojama ir papasakota tapatybė	13
1.1. Diskursyvinis lygmuo	15
1.2. Naratyvinis lygmuo.....	24
1.3. Loginis-semantinis lygmuo.....	28
2. Pasakojimo įtrūkiai: aklumo žymos	30
3. Tapatybės steigtis ir <i>kitas</i>	38
Išvados.....	46
Literatūros sąrašas	48
Summary.....	52

Įvadas

Magistro baigiamojo darbo tema – „Tapatybės konstravimas Jaroslavo Melniko romane „Tolima erdvė“ ir Kristinos Buožytės filme „Aurora“. Šiuos du tyrimo objektu pasirinktus kūrinius vienija priklausymas fantastikos žanrui, taip pat juos galima pagrįstai laikyti vienais geriausių šio žanro kūrinių pavyzdžių Lietuvoje. Nors Lietuvoje fantastika nėra labai populiarus žanras ir nepasižymi kūrinių gausa, šie du kūriniai vadintini vienais geriausių lietuvių menininkų bandymų įsirašyti į pasaulinės fantastikos diskursą. Ispanijoje vykusiame 47-ajame SITGES fantastinių filmų festivalyje režisierės Kristinos Buožytės filmas „Aurora“¹ (2011) išrinktas geriausiu metų Europos fantastiniu filmu ir apdovanotas „Melies d’Or“ prizų, o Jaroslavo Melniko romanas „Tolima erdvė“² (2008) pateko į „Metų knygos“ penketuką. Taigi abu kūriniai yra sulaukę tiek kritikų, tiek skaitytojų bei žiūrovų pripažinimo.

Kalbant apie šio magistro baigiamojo darbo aktualumą ir ankstesnius pasirinktų nagrinėti kūrinių tyrimus, reikia paminėti, kad filmas „Aurora“ yra susilaukęs nemažai recenzijų: Lina Žigelytė „Jutimų autopsija“³; Dario Voitukevez „Aurora“⁴; Viktorija Samarinaite „Siurrealistinis „Auroros“ sapnas“⁵; Daiva Repečkaitė „Lietuviškas filmas „Aurora“: „Solaris“ + „Avatar“ + „Inception“ + ?“⁶. Taip pat filmas nagrinėtas Vaidės Legotaitės magistro darbe „Žanro reikšmė šiuolaikinio Lietuvos kino industrijoje“. Tačiau išvardytos recenzijos nėra mokslinės, o minėtas magistro darbas apsiriboja filmo žanro analize, todėl imtasi pažvelgti atidžiau ir nagrinėti šį filmą konkrečiai – tapatybės konstravimo – tema.

Melniko romano „Tolima erdvė“ recenzijų taip pat galima rasti spaudoje (pavyzdžiui, Gabrielė Gailiūtė „Metų knygos“⁷; Laimantas Jonušys „Ilgintis dar tolimesnės erdvės“⁸), tačiau, priešingai negu filmas, ši knyga yra nemažai nagrinėta ir studentų baigiamuosiuose darbuose: Agnė Pakulaitė „Jaroslavas Melnikas: tarp būtiškosios problemikos ir sensacijos“; Edgaras Baumila „Labirinto vaizdinys šiuolaikinėje lietuvių literatūroje“; Miglė Vingirevičiūtė „Žmogaus ribų

¹ Kristina Buožytė, *Aurora*, prod. Ieva Norvilienė, Lietuva: Tremora, 2011, 120 min. Toliau cituojant bus nurodomas filmo laikas.

² Jaroslavas Melnikas, *Tolima erdvė*, Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2008. Toliau cituojant bus nurodomi puslapiai.

³ Lina Žigelytė, „Jutimų autopsija“, prieiga internete <http://www.delfi.lt/news/ringas/lit/lzigelyte-jutimu-autopsija-filmo-aurora-recenzija.d?id=60408293>, žiūrėta 2017-04-10.

⁴ Dario Voitukevez, „Aurora“, prieiga internete <http://www.delfi.lt/pilietis/naujienos/kino-recenzija-aurora.d?id=60481435>, žiūrėta 2017-05-01.

⁵ Viktorija Samarinaite, „Siurrealistinis „Auroros“ sapnas“, prieiga internete <http://www.15min.lt/kultura/naujiena/kinas/recenzija-siurrealistinis-auroros-sapnas-4-295919>, žiūrėta 2017-04-10.

⁶ Daiva Repečkaitė, „Lietuviškas filmas „Aurora“: „Solaris“ + „Avatar“ + „Inception“ + ?“, prieiga internete <http://www.daivarepeckaite.com/2013/05/lietuviskas-filmas-aurora-solaris-avatar-inception/>, žiūrėta 2017-04-10.

⁷ Gabrielė Gailiūtė, „Metų knygos“, *Naujasis židinys-Aidai* 1–2, 2010, 62–63.

⁸ Laimantas Jonušys, „Ilgintis dar tolimesnės erdvės“, prieiga internete <http://www.tekstai.lt/zurnalas-metai/543-2009-nr-08-09-rugpjutis-rugsejis/5499-laimantas-jonusys-ilgintis-dar-tolimesns-erdves-jaroslavas-melnikas-tolima-erdve.html>, žiūrėta 2017-05-02.

problema mokslinės fantastikos romanuose (Jaroslavo Melniko „Tolima erdvė“ ir Dmitrijaus Glukhovskio „Ateitis“). Šis magistro darbas išsiskiria tuo, kad jame nagrinėjami du skirtingoms medijoms priklausantys kūriniai, juos susiejant per tapatybės konstravimo temą kaip pasirinktą analizės perspektyvą. Kadangi sunku, o gal net ir neįmanoma vienu metu aprėpti visų kūriniuose implikuojamų reikšmių ir atlikti analizės, kurioje būtų aptarti visi įmanomi aspektai ir temos, pasirinkta viena tema, per kurią bandoma pažiūrėti į kūrinio visumą: „Tekstą kaip visumą, unikalią visumą, būtų galima palyginti su objektu, kurį galima apžiūrėti iš kelių pusių, bet neįmanoma iš karto aprėpti viso. Taigi visumą rekonstruojame panašiai, kaip suvokiame objektą – pasirinkdami vienokią ar kitokią perspektyvą.“⁹ Darbo aktualumas ir naujumas grindžiamas prieiga: lyginamąja naratyvinės tapatybės atsiskleidimo pasirinktuose kūriniuose analize.

Egzistuoja įvairių žanrų pasakojimai. Kaip teigia Roland’as Barthes’as, „bet kokia medžiaga žmogui yra tinkama perduoti savo pasakojimus: pasakojimą galima perduoti artikuliuota, žodine arba rašytine kalba; vaizdu, stabiliu arba judančiu; gestu ir tvarkingu visų substancijų mišiniu; pasakojimas aptinkamas mite, legendoje <...>. Dar daugiau, beveik neišsenkančiomis formomis pasakojimas dalyvauja visuose laikuose, visuose kraštuose, visose visuomenėse; pasakojimas atsiranda kartu su žmonijos istorija.“¹⁰ Fantastikos kaip žanro ryškiausias skiriamasis bruožas yra kūrinių aplinkos nepanašumas į realųjį pasaulį, antgamtiškumas. Tokiuose kūriniuose gali būti vaizduojama ateitis arba praeitis, alternatyvi dabartis, paraleliniai pasauliai ir kt. Fantastikos žanras dažniausiai skirstomas į mokslinę ir maginę fantastiką. Magistro darbe nagrinėjami kūriniai yra priskirtini mokslinės fantastikos porūšiui, nes antgamtiškumas čia paaiškinamas racionaliai, bet remiantis tokiais dėsniais, kurie nėra žinomi šiuolaikiniam mokslui¹¹. „Tolimoje erdvėje“ minima daug įvairių technikos prietaisų pavadinimų: sraigtaplanai, elektrofonijos, magnetiniai blokai, pneumatiniai traukiniai, akustiniai švyturiai. „Auroroje“ aiškinama, kaip žmonės sujungiami neuronų jungtimis, rodoma laboratorija su keistos konstrukcijos sienomis, susijungimo metu žmonėms uždedami šalmai su elektrodais. Tzvetanas Todorovas išskiria dvi pagrindines fantastikos žanre dominuojančias temų grupes. Tai *savasties* ir *kito* temos. Šios temos aktualios analizuojamuose kūriniuose. Savasties ir tapatybės paieškos vienaip ar kitaip susipina su kitybės tema, *kitas* tampa svarbus norint rasti atsakymus į klausimus apie save. Tapatybės klausimas visada susijęs su egzistenciniais klausimais, kurie mums kyla apie mus pačius ir kitus, kaip esančius žmonėmis¹².

⁹ Paul Ricoeur, *Interpretacijos teorija. Diskursas ir reikšmės perteklius*, vertė Rasa Kalinauskaitė, Gintautė Lidžiuvienė, Vilnius: Baltos lankos, 2000, 91.

¹⁰ Roland Barthes, „Pasakojimų struktūrinės analizės įvadas“, vertė Genovaitė Dručkutė, *Teksto malonumas*, sud. Galina Baužytė-Čepinskienė, Vilnius: Vaga, 1991, 225.

¹¹ Tzvetan Todorov, *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*, translation Richard Howard, New York: Cornell University Press, 1975, 56.

¹² Eric T. Olson, „Personal Identity“, *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, prieiga internete <https://plato.stanford.edu/entries/identity-personal/>, žiūrėta 2017-01-12.

„Tolimą erdvę“ galima priskirti ir antiutopijos žanrui. Antiutopijose kritiškai vertinamas tikėjimas galimybe sukurti idealią visuomenės santvarką, išreiškiamas nerimas ir susirūpinimas dėl ateities. Antiutopija priešinama utopijos sąvokai, kilusiai iš Thomo More'o romano „Utopija“¹³, kuriame vaizduojama tobula ateities visuomenė, gyvenanti Utopijos saloje. Politinės utopijos projektas, primenantis Platono idealios valstybės modelį, sujungia fantastinę perspektyvą ir kritinį požiūrį į žmonijos raidos tendencijas, aiškina, kodėl tobulas visuomenės modelis yra neįmanomas. Antiutopijose arba distopijose veikia neįprastos tapatybės visuomenė, atspindinti netobulą dabartinę visuomenę. Antiutopijos žanre akivaizdi didaktinė nuostata, siekiama parodyti, kur žmoniją veda netinkami pasirinkimai, prievarta įgyvendinami politiniai projektai, lūkesčių neišsipildymo tragizmas¹⁴.

Asmens tapatybės klausimas svarstomas nuo Vakarų filosofijos pradžios. Juo domimasi filosofijoje, psichologijoje, literatūros teorijoje, sociologijoje, politiniame diskurse. „Tolimoje erdvėje“ ir „Auroroje“ vaizduojamos asmens tapatybės, savasties paieškos. Veikėjai, ieškodami savo identiteto, patiria lūžį gyvenime, atsiduria ribinėje situacijoje, išgyvena tapatybės krizę. Charakterių kūrimas fantastiniame erdvėlaikyje turi tapatybės tyrinėjimo už tradicinių ribų potencialą¹⁵, todėl pasirinkti kūriniai siūlo daug prasmų ir yra atviri interpretacijoms.

Tapatybės konstravimo ir aiškinimo tema yra problemiška. Šiame darbe pagrindinis dėmesys skiriamas tapatybės procesualumui. Į klausimą, kas aš esu, negali būti pateiktas galutinis atsakymas. Tapatybė negali būti baigta formuoti, todėl analizėje svarbu parodyti, kaip kinta konstruojamos veikėjų tapatybės. Abu kūrinius vienijančios savasties paieškos susijusios su veikėjų poreikiu turėti *kitą* artimą žmogų, per kurį surandama ir kuriama sava tapatybė. Abiem kūriniais keliamas klausimas, ar žmogus gali būti asmenybė be *kito* žmogaus ir ką reiškia gyventi *kitu*, jo mintimis ir aistromis.

Svarbus tapatybės sklaidos aspektas kūrinuose yra žmogaus kūno vaidmuo, kūniškumo, jauslių raiška, jų buvimo ar nebuvimo įtaka žmogaus savimonei ir tapatybei. Kūrinius vienija vaizduojamas žmogaus kūno ribotumas, fizinės ir dvasinės negalios žymos. „Tolimoje erdvėje“ tai visuomenės aklumas, „Auroroje“ – merginos koma. Svarbu tai, kad šios negalios ne tik fizinės, bet pasireiškia ir kaip dvasiniai ar emociniai trūkumai, todėl keliamas klausimas, kokią įtaką kūno trūkumai ir negalios turi žmogaus tapatybei.

¹³ Thomas More, *Utopija*, vertė Leonas Valkūnas, Vilnius: Vaga, 2010.

¹⁴ Ruth Levitas, *The Concept of Utopia*, prieiga internete https://books.google.lt/books/about/The_Concept_of_Utopia.html?id=PZSvIrCri6AC&redir_esc=y, žiūrėta 2017-05-02.

¹⁵ Michael Bamberg, „Identity and Narration“, *The Living Handbook of Narratology*, prieiga internete http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Identity_and_Narration, žiūrėta 2017-02-10.

Tapatybės sąvoka (angl. *identity*) kildinama iš lotyniško žodžio *idem* (liet. *tas pats*), apimančio tęstinumo ir tapatumo reikšmės¹⁶. Tapatybė reiškia ir absoliutų sutapimą, ir išskirtinumą. Kaip teigia Richardas Jenkinsas, sąvoka vienu metu įtvirtina du galimus lyginamuosius santykius tarp žmonių ar daiktų – panašumą ir skirtumą¹⁷. Panašumai ir skirtumai visų pirma atsiranda iš santykio ir identifikavimosi su bendruomene, kitais žmonėmis. Skiriama asmens (individuali) ir socialinė (kolektyvinė) tapatybė. „Asmens tapatumo „turinys“ – bruožai, iš kurių konstruojamos biografijos, – būna įvairūs, tai priklauso nuo socio ir kultūros.“¹⁸ Kolektyvinė tapatybė nurodo, ką žmogus reiškia kaip bendruomenės, kolektyvo narys, kas jį daro jo nariu, kokiems bendriems kolektyvo bruožams jis yra tapatus. Kolektyvine tapatybe vadinamas subjektyvus savęs kaip individo, derinančio įvairius visuomenės vaidmenis, suvokimas, būdingas tam tikros bendruomenės nariams. Kitaip tariant, tai suvokimas, kas esu aš, atsižvelgiant į tai, kas yra kiti. Tapatybę sudaro atskiros sferos, kurias gali sudaryti ne tik skirtingi, bet ir vienas kitam priešingi elementai. Ji gali būti apibrėžiama per skirtingus žmogaus gyvenimo aspektus – profesiją, politinius ar religinius įsitikinimus, tautines sąsajas, priklausymą mažumai arba daugumai, lytį ir lytiškumą, kalbą, išsilavinimą. Kita vertus, tapatybė gali būti apibrėžiama ir per tai, kuo mes nesame. Ją lemia ne tik žmogaus savivoka, bet ir tai, kaip jį suvokia kiti. Individuali tapatybė nurodo, ką žmogus reiškia kaip vienetą, kaip asmenybę, kas jį daro išsiskiriantį iš kolektyvo, skirtingą nuo kitų bendruomenės narių. Paprastai tariant, pabrėžiama žmogaus vienumo, nepakartojamumo ir bendruomeniškumo sampyna, individualumas ir kolektyviškumas. Istorijos, kurias apie save kuriame, kad mūsų gyvenimai įgautų prasmę, byloja apie mūsų pastangas suderinti mūsų vaizdinius, kas buvome, esame ar galėtume būti, su tuo, kas mes buvome, esame arba galėtume būti šeimoje, darbovietėje, etninėje, religinėje, lyties, socialinėse klasėse, kultūrinių bendruomenių socialiniuose kontekstuose¹⁹.

XX a. antrojoje pusėje atsiradusi teorijų, nagrinėjančių asmens tapatybę, gausa savotiškai paskatino tapatybės krizę. Tapo aišku, kad neįmanoma vienareikšmiškai nusakyti ir tiksliai apibrėžti, kas yra tapatybė ar kas lemia jos formavimąsi. Šiame darbe pagrindinis dėmesys skiriamas naratyvinei tapatybei. Vienas tapatybės kūrimo būdų – žmogaus gyvenimo istorijos pasakojimas. Svarstant apie tai, kas yra žmogus, iškeliami žmogaus, kaip istorijas apie save pasakojančio gyvūno, idėja: „XX amžiaus moralės filosofijoje susiformavo kryptis, kuri pasiūlė naują atsakymą į šią dilemą [kas yra žmogus? – *aut. past.*]. Ji antropologiškai ima interpretuoti žmogų kaip istorijas pasakojantį gyvūną. Toks žmogus savo asmenybės tapatybę grindžia ne

¹⁶ *Dictionary of Sociology*, John Scott, Gordon Marshall (eds.), New York: Oxford University Press, 1998, 293.

¹⁷ Richard Jenkins, *Social Identity*, London: Routledge, 1996, 4.

¹⁸ Anthony Giddens, *Modernybė ir asmens tapatumas*, vertė Vytautas Radžvilas, Vilnius: Pradai, 2000, 76.

¹⁹ Dan McAdams, „Personal Narratives and the Life Story“, *Handbook of Personality: Theory and Research*, L. Pervin, O. John (eds.), New York: Guilford Press, 2008, 243.

amžinos nekintančios savosios esmės paieška, o pasakojimu.“²⁰ Pirmame plane atsiduria pasakojimas kaip veiksmas ir kaip papasakota istorija, pasakojimas kaip naratyvinės tapatybės steigtis. Pasakojimas „suvokiamas kaip tautinės ar individualios tapatybės konstravimo priemonė“²¹, kaip subjekto „savasties ir kitybės paieška“²².

Magistro darbe, tiriant tapatybę kaip gyvenimo istorijos pasakojimą, remiamasi Aristotelio „Poetika“ ir kitų teoretikų ir tyrinėtojų darbais, kuriuose apmąstomas Aristotelio veikalas ir jo pamatinės sąvokos: fabula (mitas), charakteriai, mąstymas. Atraminiai tekstai yra Paulio Ricoeuro straipsnis „Naratyvinė tapatybė“, kuriame išdėstyta naratyvinės tapatybės samprata, ir Jungtinių Amerikos Valstijų psichologijos profesoriaus Dano P. McAdamso straipsnyje „Asmeniniai pasakojimai ir gyvenimo istorija“ išskirtos šešios naratyvinės tapatybės analizės prielaidos, kurios siūlo tam tikrą naratyvinės tapatybės tyrinėjimų struktūrą. Skirtingų medijų, literatūros ir kino, sąveikai suprasti svarbi Irinos Melnikovos monografija „Literatūros (inter)medialumo strofos, arba Žodis ir vaizdas“, taip pat Nijolės Keršytės monografijoje „Pasakojimo pramanai“ dėstoma pasakojimo teorija ir literatūros bei kino kūrinų analizė.

Naratyvinė tapatybė, anot McAdamso, nurodo į individo internalizuotą, besiskleidžiančią istoriją apie save²³. Žmonės pradeda formuoti savo naratyvinę tapatybę vaikystėje ir tęsia visą gyvenimą. McAdamso naratyvinės tapatybės teorijoje išskiriami šeši pagrindiniai principai:

1. Asmenybė (aš pats) yra papasakota

Žmonės yra pasakotojai iš prigimties. Asmenybė yra kartu ir pasakotojas, ir pasakojama, papasakota istorija. Reikšmingi prisiminimai tarsi užkoduoti žmoguje ir tam tikru metu susigražinami. Iškelti atgal į atminties paviršių, jie dalyvauja istorijos kūrime, kitaip tariant, pasitarnauja asmens tikslams, sujungia praeitį ir dabartį. Gyvenimo istorijose slypi rekonstruojama praeitis ir įsivaizduojama, numanoma ateitis.

2. Istorijos integruoja gyvenimus

Istorių pasakojimas sujungia atskirus žmogaus gyvenimo įvykius, vaidmenis, tikslus, sinchroniją ir diachroniją.

3. Istorijos atsiskleidžia socialiniuose santykiuose

²⁰ Jūratė Baranova, „Naratyvioji asmenybės tapatybė“, *Filosofija ir literatūra: priešpriešos, paralelės, sankirtos*, Vilnius: Tyto alba, 2006, 404.

²¹ Nijolė Keršytė, *Pasakojimo pramanai*, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2017, 16.

²² *Ten pat*, 16.

²³ McAdams, 2008, 242.

Žmonės savo gyvenimo istorijas pasakoja ne tik sau, bet ir vieni kitiems. Kito asmens buvimas daro įtaką pasakojamoms istorijoms, nes pasakodamas žmogus atsižvelgia į tai, ką, jo manymu, norėtų girdėti klausytojas. Nuo pasakotojo ir adresato priklauso, kas ir kaip pasakojama. Pasakojimo aktas gali padėti pasakotojui ir klausytojui (skaitytojui) paaiškinti ar išgryninti emocinę ir kognityvinę pasakojamų įvykių reikšmę.

4. Istorijos kinta laike

Laikui bėgant, žmonių atmintis iškraipo kai kuriuos istorijų faktus, pakeičiamos detalės. Taip pat keičiasi ir istorijų prioritetai. Istorijos, kurios kažkada buvo itin svarbios, užleidžia vietą kitoms.

5. Istorijos yra kultūriniai tekstai

Nagrinėjant tapatybės ir naratyvo santykį, galima kalbėti apie siekį suprasti žmogaus būtį per kultūros tekstus, per kuriuos naratyvus. Gyvenimo istorijos tarpsta kultūroje, kurioje jos yra kuriamos ir pasakojamos. Nuo kultūrinės aplinkos priklauso, kokios istorijos joje bus dominuojančios. Taigi individo pasakojamos istorijos yra apibrėžiamos kolektyvo, kuriame jis egzistuoja.

6. Vienos istorijos pranoksta kitas

Istorijos visada siūlo moralinę perspektyvą, kurią nustato kultūra. Vieni dalykai skirtingose kultūrose yra laikomi gerais, kiti – blogais. Nuo kultūros, kurioje gyvena žmogus, priklauso, kas jam bus teigiama, o kas neigiama, taip pat kurios istorijos yra vertos pasakoti, o kurios – ne²⁴.

Ricoeuras tapatybę skiria į dvi rūšis: tapatybę kaip *idem* (ji konstruojama kartojant tuos pačius veiksmus) ir tapatybę kaip *ipse* (ji išoriškai neatpažįstama, o save identifikuojanči, nusakoma kaip žodžio laikymasis). *Idem* ir *ipse* sujungia naratyvinę tapatybę; pasakojimas apie personažą yra *idem*, o pasakotojo kalbėjimas apie santykius su kitais – *ipse*. Taigi Ricoeuras pateikia du tapatybės apibrėžimo variantus: tapatybė kaip tapatumas (angl. *same*, lot. *idem*) ir tapatybė kaip savitumas (angl. *self*, lot. *ipse*). Didžioji dalis tapatybės suvokimo problemų kyla dėl nesugebėjimo identifikuoti, kuris variantas – tapatumas ar savitumas – naudojamas tekste, neretai šie terminai susipynę. Tapatumas pirmiausia suvokiamas kaip to paties objekto pasirodymas daugiau nei vieną kartą. Stebėtojas tuo pat metu jį identifikuoja pagal panašumą ir pagal objekto unikalumą,

²⁴ McAdams, 2008, 244–248.

išskirtinumą, tačiau suvokia, kad tai vienas ir tas pats objektas. Svarbiausiu veiksmu laikomas atpažinimas. Tapatumas taip pat suvokiamas kaip dviejų skirtingų objektų panašumas.

„Mes paverčiame savo gyvenimą istorija arba istorijomis, kurias pasakojame“²⁵ – teigia Ricoeuras, pabrėždamas žodžio ir minties svarbą žmogaus gyvenime. Žmonės siekia „suliteratūrinti“ savo gyvenimą, o kartu ir išgryninti savo tapatybę. Mūsų tapatybė glūdi istorijose, kurias pasakojame apie save, jei dedame lygybės ženklą tarp gyvenimo, kurį gyvename, ir istorijos, kuria siekiame papasakoti savo gyvenimo patirtį. Ricoeuras tapatybės sampratą sieja su realybės ir fikcijos santykiu bei žmogaus supratimu ir savosios tapatybės vertinimu. Jis teigia, kad literatūra atkartoja ar imituoja gyvenimą. Veikėjai pjesėje ar romane imituoja realius žmones arba tam tikras jų savybes, jie taip pat veikia, kankinasi, mąsto ir miršta. Veikėjai vienaip ar kitaip įkalinti žemiškų aplinkybių, jų autoriai remiasi gyvenamuoju pasauliu, patirtimi. Tai, kas neturi jokio ryšio su žemišku išgyvenimu, negali būti suprasta, nes neturi ekvivalento. Net jeigu toks kūrinys būtų sukurtas (pvz., mokslinės fantastikos kūrinys apie kito pasaulio gyventojus), neturėdamas visiškai jokio ryšio su žemiškąja patirtimi, jis nebus suprastas. Pasakojime sukuriamą dinamišką tapatybę su išliekančiu, autentišku charakteriu, pritaikytu pasakojamam naratyvui. Tapatybė „įvelkama“ į pagrindinio veikėjo rūbą. Todėl naratyvo ir tapatybės ryšys labai glaudus, būtent naratyvas atskleidžia tapatybę, net apie ją tiesiogiai nekalbant.

Analizuodamas fikcinių naratyvų modelius, Ricoeuras remiasi Aristotelio išskirtais būtiniais tragedijos elementais: fabula („mitu“), charakteriais, mąstymu, scenos reikmenimis, kalba ir muzikine kompozicija²⁶. Anot Aristotelio, „tragedija imituoja tam tikrą veiksmą, o tą veiksmą kuria tam tikri veikėjai, kurie neišvengiamai turi vienokį ar kitokį charakterį ir nevienodai mąsto (mat šiais požiūriais vertiname žmonių veiksmus), tai iš to išplaukia dvi veiksmų priežastys: mąstymas ir charakteris“²⁷. Todėl analizėje dėmesys kreipiamas į kuriamus veikėjų charakterius, jų mąstymą, atliekamus veiksmus, nes visa tai sudaro pasakojimą, kuriame skleidžiasi naratyvinė tapatybė.

Įvykiai ir jų jungtis yra svarbūs tapatybės konstravimui, nes „nėra charakterių prieš ar išvis be siužeto. Naratyve įvykių išsidėstymas stumia pirmyn ir charakterius.“²⁸ Įvykiai skatina veikėjus vystytis, keistis, o jiems keičiantis konstruojama jų tapatybė. Svarbiausia iš Aristotelio minimų tragedijos elementų yra būtent įvykių jungtis, nes „tragedija yra ne žmonių, o jų veiklos ir gyvenimo, laimės ir nelaimės imitacija. Laimė ir nelaimė yra susijusios su veikla, ir gyvenimo tikslas yra tam tikras veiklos būdas, o ne tam tikra kokybė: savo charakteriais žmonės yra vienkies

²⁵ Paul Ricoeur, „Narrative Identity“, *Philosophy Today* 35:1, 1991, 73.

²⁶ Aristotelis, „Poetika“, *Graikų literatūros chrestomatija*, Vilnius: Mintis, 2008, prieiga internete http://www.xn--altiniai-4wb.info/files/literatura/LB00/Aristotelis._Poetika.LB0300.pdf, žiūrėta 2017-03-12.

²⁷ *Ten pat.*

²⁸ *Rethinking Narrative Identity: Persona and Perspective*, Claudia Holler, Martin Klepper (eds.), USA: John Benjamins Publishing Company, 2013, 6.

arba kitokie, tačiau tik dėl savo veiksmų jie yra laimingi ar nelaimingi. Todėl ir tragedijos veikėjai ne tam veikia, kad imituotų tam tikrus charakterius, o atvirkščiai – charakteriai pasitelkiami tam, kad atskleistų veiksmus.²⁹ Gyvenimo naratyvas konstruojamas iš veiksmų, jungiamų į fabulą, veiksmai kartu yra ir įvykių jungtis. Lot. *fabula* ir gr. *mythos* reiškia įvykių jungtį. Įvykių jungties arba mito svarba paskatino antroje darbo dalyje atsižvelgti ir į analizuojamų kūrinių santykį su mitais. Įvykių jungtis telkia atskirus veiksmus į vientisą naratyvą, turintį pradžią, vidurį ir pabaigą: „Visas yra tas, kuris turi pradžią, vidurį ir galą.“³⁰ Taip telkiami ne tik veiksmai, tačiau ir kiti tragedijos (arba naratyvo apskritai) elementai: charakteriai, kalba, laikas, erdvės, mąstymas.

Naratologijoje skiriamos dvi naratyvo rūšys. Tai rišlus ir fragmentinis gyvenimo pasakojimai. Ricoeuras teigia, kad tapatybė įgyjama per vientisą gyvenimo naratyvą. Naratyvas sujungia į visumą skirtingus gyvenimo įvykius ir fragmentus, sukuria pasakojamo gyvenimo vientisumo iliuziją. Savo gyvenimo pasakojimą (naratyvą) žmonės pasakoja tiek sau, tiek kitiems, ir kartu patys yra šio pasakojimo personažai. Teksto skaitytojas (tas, kuriam pasakojama) prisiima atsakomybę už teksto prasmę, kaip ir teksto autorius. Skaitytojas yra ir teksto autorius, autorius yra ir teksto skaitytojas, gyvenimo naratyvo autorius kartu yra ir jo skaitytojas, o skaitytojas – kartu ir autorius, dalyvaujantis savo ir kitų tapatybių prasmų formavimosi procese. Autoriaus intencijos darbe nėra nagrinėjamos, nesvarstoma, ką autorius norėjo kūriniu pasakyti, svarbu tai, ką kalba pats kūriny, kokios reikšmės generuojamos paties teksto. Vadovaujamosi Umberto Eco mintimi: „Tarp neįžvelgiamos autoriaus intencijos ir ginčytinos skaitytojo intencijos yra atvira teksto intencija, paneigianti kiekvieną nepagrįstą interpretaciją.“³¹

Naratyvinės tapatybės teorijoje svarbus *kito* vaidmuo savęs pažinime. Kad suprastum save, būtina suprasti kitą, todėl savęs pažinimas tampa aplinkiniu keliu: „Turime atsisakyti minties, kad galime įžvelgti patys save lyg visiškai skaidrų „aš“, kaip manė Rene Descartes.“³² Su garsiąja Descartes'o fraze *cogito ergo sum* (mąstau, vadinasi, esu) Ricoeuras nesutinka, nes mąstymas yra iškreipiamas nesąmoningumo. Neįmanomas tiesioginis besitapatinantis žvilgsnis į save, nes žmogaus sąmonė yra melaginga³³.

Ricoeuras teigia, kad supratimas atsiranda interpretacijoje, o ši neįmanoma be naratyvo. Tiesioginė savirefleksija neįmanoma, todėl save reflektuojame per tam tikrus kitus dalykus, ženklus, taip pat per *kitą*. Mąstymas apie save, arba savirefleksija, gali vykti tik aplinkiniu keliu: „*Cogito* gali būti vėl sučiuoptas tik aplinkiniu keliu – dešifruojant jo gyvenimo dokumentus. Refleksija yra

²⁹ Aristotelis, 2008.

³⁰ *Ten pat.*

³¹ Umberto Eco, „Tarp autoriaus ir teksto“, vertė Jūratė Levina, *XX amžiaus literatūros teorijos. Chrestomatija. II dalis*, sud. Aušra Jurgutienė, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2011, 277.

³² Ger Groot, *Dvi sielos*, vertė Antanas Gailius, Vilnius: Aidai, 2004, 232.

³³ Paul Ricoeur, *Egzistencija ir hermeneutika: Interpretacijų konfliktas*, vertė Arūnas Sverdiolas, Vilnius: Baltos lankos, 2001, 20–24.

mūsų pastangos egzistuoti ir mūsų troškimo būti įsisavinimas per kūrinius, kurie liudija šią pastangą ir šį troškimą.³⁴ Aš suvokiamas per *kitą*, naudojant interpretaciją ir refleksiją. Refleksija suvokiama kaip „ryšys tarp ženklų supratimo ir savęs supratimo. Kaip tik savyje turime galimybę atpažinti egzistuojantįjį.“³⁵ Interpretacija Ricoeurui yra „minties darbas, iššifruojantis už akivaizdžiausios prasmės slypinčią prasmę, išskleidžiantis raidiškojoje reikšmėje glūdinčius reikšmės lygius“³⁶.

Tapatybės konstravimui didelę įtaką daro savo kūno suvokimas. Savo kūno įsisavinimas kaip savęs reiškia tapatybės įsisavinimą, kai savo kūnas suvokiamas kaip aš pats. Kūno modifikavimą, perkeitimą suprantant kaip savo paties išraišką steigiamo tapatybė. Rūpinimasis savo kūno išvaizda patvirtina, kad kūnas suvokiamas kaip regimas kitam, todėl, keičiant savo kūną, yra perduodama tam tikra žinia apie save, savo tapatybę. Skirtingose kultūrose ir visuomenėse paplitę skirtingi kūno modifikavimo būdai, pavyzdžiui, įvairių Afrikos genčių žmonės savo kūnus perkeičia itin išskirtinai. „Žmogaus kūnas nėra amžinas, nuo neatmenamų laikų įrašytas objektas. Tai kūnas, kurį neišvengiamai suvokė ir formavo istorija, visuomenės, režimai, ideologijos.“³⁷

Darbe siekiama parodyti, kad pasirinkta tema ir problema aktuali skirtingose medijose. Prieigas nagrinėti du skirtingų medijų ir žanrų kūrinius suteikia naratologijos teorija, kurios pradininkai buvo struktūralistai, leidę į pasakojimą „pažiūrėti kaip į universalią – nei žanro, nei meno rūšies neribojamą – problemą“³⁸, ir intermedialumo studijos: „Naratyvas – transmedialioji (su medijos specifika nesusijusi) kategorija, siejanti dažniausiai ekranizuojamus pasakojamosios literatūros tekstus ir kiną. Ir literatūra, ir kinas pasakoja istorijas – kuria naratyvus.“³⁹ Tapatybės konstravimo temą galima rasti visuose pasakojimuose, nes gyvenimo naratyvas vienaip ar kitaip atsiskleidžia kiekviename pasakojime, mes pasiekiame savo asmens tapatybę ir savęs supratimą per naratyvo konstravimą ir suvokiame savo egzistenciją kaip vientisą istoriją per atskiras besiplėtojančias istorijas⁴⁰. Žmonės pasakoja istorijas ne tik apie savo gyvenimus, bet ir kuria fikcinius pasakojimus apie kitų gyvenimus, steigdami savo kaip rašytojų (o kartu ir skaitytojų) tapatybę. Analizuojami kūriniai laikomi ne tik grožiniais kūriniais, kuriuose autoriai demonstruoja išmonę ir kuria veikėjų tapatybes bei vaizduoja tų tapatybių kismo ir formavimosi procesus, bet ir kultūriniais tekstais, kuriais steigama žmogaus tapatybė apskritai. Pasirinkti kūriniai lyginami su kitais kultūriniais tekstais, pirmiausia, mitu, kurį Ricoeuras pavadino pirmuoju naratyvinio pasaulio supratimo būdu.

³⁴ Ricoeur, 2001, 23.

³⁵ *Ten pat*, 21.

³⁶ *Ten pat*, 16.

³⁷ Roland Barthes, „Dar sykį – kūnas“, vertė Lina Michelkevičė, *Kūno raiška šiuolaikiniame socialiniame diskurse*, sud. Nijolė Keršytė, Vilnius: Baltos lankos, 2007, 38.

³⁸ Keršytė, 2017, 14.

³⁹ Irina Melnikova, *Literatūros (inter)medialumo strofos, arba Žodis ir vaizdas*, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2016, 120.

⁴⁰ Donald Polkinghorne, *Narrative Knowing and the Human Sciences*, New York: Suny Press, 1988, 150.

Darbo tikslas – remiantis naratyvinės tapatybės samprata nagrinėti du skirtingų medijų kūrinius ir išsiaiškinti, kaip, kokiais būdais ir kokia tapatybė juose konstruojama. Uždaviniai:

- išsiaiškinti, kaip naratyvinės tapatybės samprata taikoma abiem pasirinktiems kūriniams;
- nagrinėti kūrinius kaip kultūrinius tekstus, steigiančius tapatybę;
- ištirti, koks yra kito asmens ar asmenų vaidmuo tapatybės konstravimo procese, ar gali asmenybė egzistuoti vienvėje;
- nustatyti tapatybės konstravimo abiejuose kūriniuose bendrumus ir skirtumus.

Darbą sudaro įvadas, analizės skyriai ir išvados. Pirmajame skyriuje „Pasakojama ir papasakota tapatybė“ nagrinėjami kūrinių veikėjai, erdvės, laikas, išskiriami naratyvinės analizės lygmenys, antrajame „Pasakojimo įtrūkiai: aklumo žymos“ kūriniai analizuojami remiantis Antikos mitais, trečiajame skyriuje „Tapatybės steigtis ir *kitas*“ dėmesys kreipiamas į kitybės svarbą, kūno ir kūniškumo reikšmę tapatybės steigtyje.

1. Pasakojama ir papasakota tapatybė

Kaip teigia Geraldas Prince'as, „[e]gzistuoja daug įvairių naratyvo apibrėžimų (daugiau ar mažiau žyminčių objekto ribas) ir daug atsakymų į klausimą – kas yra naratyvas?“⁴¹ Lot. *narratio* reiškia pasakojimą, todėl šiame darbe pasakojimas ir naratyvas vartojami kaip sinonimiški terminai. Kalbant apie tai, ko reikia, kad ką nors būtų galima pavadinti naratyvu, nurodoma daug požymių ir sąlygų: reikia kalbos sistemos, kuri būtų vienaip ar kitaip – verbališkai arba gestais – išreikšta, įvykių, kurie sudarytų pasakojimą kaip rišlią visumą. Prince'as naratyvą apibrėžia taip: „Objektas yra naratyvas, jei jis yra logiškai nuosekli bent dviejų asinchroninių įvykių (arba būsenos ir įvykio), kurie nesuponuoja arba nenumano vienas kito, reprezentacija.“⁴² Vienu iš pasakojimo požymių laikomas jo nuoseklumas, taip pat nuoseklumo kuriamas tam tikras užbaigtumas: „Konkretus tekstas (kokios jis bebūtų apimties) formuoja reikšmės visumą – semantinį mikrouniversumą.“⁴³

Naratologija yra mokslas apie pasakojimą. Gilinantis, kaip per pasakojimą konstruojama tapatybė, ši teorija suteikia įrankius ir metodus naratyvui nagrinėti. Ji tinka tiek pasakojimui, pateikiamam „Tolimoje erdvėje“, tiek filme „Aurora“ rodomam pasakojimui, kurio didžioji dalis vyksta sąmonės pasaulyje. Naratyvo teorija gali apimti ir sapnus, ji gerai veikia ką nors sužinant iš jų⁴⁴, o Auroros vidinio, sąmonės pasaulio logika artima sapnų logikai.

Analizuojant pasakojimą, išryškėja jame slypinčio tapatybės konstrukto ypatumai. Pasakojimą sudaro „veiksmas (procesas), veikiantieji (atlikėjai) ir (veiksmo) aplinkybės“⁴⁵, todėl nuo šių elementų analizės ir pradedama analizuoti pasakojimo struktūrą. Nagrinėjant, kaip sukonstruotas pasakojimas, kokia jo struktūra, ima skleistis ir su tapatybės kūrimu susiję atsakymai, nes „struktūrinis mąstymas tiesiog gali padėti geriau suprasti tiek *kitą*, mums kažką kalbantį apie savitą pasaulio suvokimą, tiek *savę pačius*, ieškančius būdų išsakyti savą pasaulio matymą“⁴⁶.

Remiantis Giroud ir Panier studija „Semiotika“, išskiriami trys naratyvinės analizės lygmenys. Pasak veikalo autorių, „visuminis teksto turinys gali organizuotis ir būti aprašytas trimis skirtingais lygmenimis“⁴⁷. Tai semiotinis (arba loginis-semantinis), naratyvinis, diskursyvinis lygmuo⁴⁸. Šiame darbe analizuojama keliaujant per juos visus, pradedant nuo diskursyvinio lygmens. Diskursyviniame lygmenyje analizuojamos figūros ir jų išsidėstymas, t. y. veikėjai, veiksmo vieta, laikas.

⁴¹ Gerald Prince, „Apie šiuolaikinę naratologiją“, *Žmogus ir žodis* 2, 2014, 106.

⁴² Prince, 2014, 107.

⁴³ Jean-Claude Giroud, Louis Panier, „Semiotika: Diskurso analizės teorija“, *Baltos lankos* 1, 1991, 120.

⁴⁴ Richard Walsh, *Dreaming and Narrative Theory*, prieiga internete http://eprints.whiterose.ac.uk/103510/1/Dreaming_and_Narrative_Theory.pdf, žiūrėta 2017-04-20.

⁴⁵ Keršytė, 2017, 23.

⁴⁶ *Ten pat*, 42.

⁴⁷ Giroud, Panier, 1991, 121.

⁴⁸ *Ten pat*, 121.

Naratyvinis lygmuo „siekia suteikti formą situacijų ir veiksmų ar būsenų ir transformacijų sklaidai diskurse“⁴⁹. Tekstas šiame lygmenyje tampa būsenų ir transformacijų seka. Loginiame-semantiniame lygmenyje veikia bendriausios kategorijos, tai abstrakčiausias, gilusis lygmuo, jame „panaudojamas instrumentas – tai semiotinis kvadratas“⁵⁰.

Melniko romane „Tolima erdvė“ vaizduojama aklų žmonių visuomenė, kuri gyvena didžiuliame sukonstruotame pastate-mieste – megapolyje. Svarbu tai, kad ši visuomenė nežino, kad egzistuoja dar viena juslė, kurios jie neturi, – rega, o netyčia praregėję individai čia laikomi psichozės kamuojamais ligoniais, kuriems reikia kuo skubiau pritaikyti gydymą, t. y. užklijuoti akis ir gydyti apakinančiais vaistais, o šiems nepadėjus, griebtis chirurginio gydymo – išoperuoti akis. Siužetas sukasi apie pagrindinį veikėją Gabrą, kuris praregi ir padedamas buvusių reginčiųjų supranta, kad rega tai ne liga ir ją reikia išsaugoti, todėl yra priverčiamas slapstyti nuo jį *pagydyti* norinčios Sveikatos ministerijos. Jis patenka į Okso Niurpo grupę – buvusių reginčiųjų ir apakintųjų buveinę, kurie pasiryžę sunaikinti megapolį, nes, supratę savo gyvenimo nevisavertiškumą ir pamatę juos supantį pasaulį (megapolis yra sudarytas iš apleistų, purvinių betoninių blokų, kuriuose žmonės gyvena nuolatinėje tamsoje, vaikšto susikūprinę, purvini ir susivėlę), nebenori leisti tokiam pasauliui egzistuoti. Gabras, neturėdamas kitos išeities (jeigu atsisakys, Okso Niurpo grupė jį išduos akliesiems, kad šie jį apakintų), keliauja į megapolio valdymo skyrių, kad pakeistų vieną bloką ir taip sustabdytų ir kartu sunaikintų megapolį, tačiau paaiškėja, kad valdantieji yra regintys. Jie Gabrą pasiima į savo namus – Ramųjį kampelį – reginčiųjų gyvenamąją vietą, kuri yra visiškai priešingybė megapoliui. Čia žmonės gyvena prie jūros gražiuose šviesiuose individualiuose namuose, skiria dėmesio savo išvaizdai ir higienai, mėgaujasi juos supančia gamta ir ramybe. Tačiau net ir gavęs aukštą valdžios postą ir vedęs mielą merginą bei turėdamas puikius namus, Gabras nesijaučia laimingas ir atradęs save. Jam neužtenka tiesiog ramaus gyvenimo be rūpesčių, jam reikia tolimos erdvės, su joje slypinčiais pavojais, bet kartu ir visaverčio, tikro gyvenimo skoniu. Galiausiai Gabras yra pagrobiamas Okso Niurpo grupės, kad galėtų įvykdyti misiją, kurios nepabaigė. Žinodamas, kad negali jos įvykdyti ir kad negali ištrūkti iš uždaro rato, jis pasirenka išeiti į tolimą erdvę, toli ir nuo megapolio, ir nuo Ramiojo kampelio kartu su reginčia Okso Niurpo grupėje gyvenančia moterimi Nija. Nepritapęs nei prie reginčiųjų, nei prie aklųjų visuomenės, Gabras pasirenka eiti tolyn į gamtą ir ten ieškoti savęs. Taigi pagrindinė tema šioje knygoje yra savasties paieškos, bandymai rasti savo vietą gyvenime. Svarbi aklumo tema, įgyjanti simbolinę prasmę. Aklumas kūrinyje yra ne tik fizinis, bet ir dvasinis, emocinis. Tai negebėjimas ir negalėjimas suvokti kai kurių dalykų, gyvenimas tamsoje tiesiogine ir perkeltine prasme.

⁴⁹ Giroud, Panier, 1991, 125.

⁵⁰ *Ten pat*, 131.

Buožytės filme „Aurora“ pasakojama apie neuronų informatiką Luką, kuris ryžtasi dalyvauti tarptautinės mokslininkų komandos vykdomame eksperimente. Eksperimento tikslas – perkelti ligonio – komoje po avarijos atsidūrusios Auroros – smegenų informaciją į Luko smegenis ir nagrinėti, kaip funkcionuoja žmogaus smegenys, priimdamos kito žmogaus informaciją, veikiamos kito žmogaus potyrių. Lukas, atsidūręs Auroros sąmonės pasaulyje, užmezga su ja ryšį, apie kurį nieko nesako eksperimentą vykdančioms mokslininkams, taip išlaikydamas paslaptį, kad gali bendrauti su komoje esančia mergina ir kad ši net nenutuokia, jog yra komos būsenoje. Lukas pamažu įsimyli Aurorą ir nusprendžia žūtibūt ją pažadinti ir sugrąžinti į gyvenimą, suleidžia jai vaistų, nuo kurių po truputį ima keistis jos sąmonės pasaulis, į jį ima veržtis praeities nuotrupos, vyro žūtis autoavarijoje. Aurora nepajėgia priimti šios tiesos ir su ja gyventi, todėl pasirenka taip ir nepabusti. Lukas norėtų likti su mylimąja, tačiau nubunda, nes Aurora jam neleidžia mirti kartu su ja. Luko tapatybės susidvejinimas tikslinamas klausimu, kodėl jis nerealiame pasaulyje sugeba užmegzti stipresnį ryšį su kitu žmogumi negu tikrame pasaulyje su savo mergina. Auroros komos būseną ir nežinojimas atkartoja „Tolimos erdvės“ aklumą.

1.1. Diskursyvinis lygmuo

Šiame poskyryje dėmesys kreipiamas į kūrinių diskursyvinį lygmenį, aptariamos kūriniuose veikiančios figūros ir jų konfigūracijos, vaizduojamų erdvių ir laiko reikšmė. Veikėjai, o kartu ir jų aktantiniai vaidmenys, plačiau aptariami naratyvinės sintaksės lygmenyje (kitas poskyris). Svarbu paminėti, kad „filmų analizėse figūrų vaidmenį atlieka ne tik ekrane matomi pavidalai (atpažįstamos regimojo pasaulio figūros), bet ir žodinio teksto figūros – tiek matomos (pasireiškiančios užrašais), tiek ir girdimos (išskylančios, pvz., veikėjų kalbose)“⁵¹.

Analizei pasirinkti kūriniai atkreipia dėmesį į intermedialumo aspektą. Šiame darbe medijų specifika nėra aptariama, nes jų savitumo tyrimas atitolintų nuo pagrindinės darbo temos. Kaip teigia Melnikova, „[k]iekvienas bandymas apibrėžti *intermedialumą* neišvengiamai numano būtinybę apibrėžti žodį, sudarantį sąvokos branduolį, – *medija*. Šiuo žodžiu skirtingose tyrimų srityse vadinami įvairiausi fenomenai – nuo medijos kaip techninio informacijos perdavimo kanalo, medijos kaip materialinių arba techninių meninės raiškos priemonių iki Marshallo McLuhano medijų kaip „žmogaus tęsinių.“⁵² Šiame darbe medija suvokiama kaip savotiška atitiktis meno kūrinio žanrui, „virsta meno rūšies (literatūros, muzikos, tapybos, kino ir pan.) kaip teorinio konstrukto analogu, bet sykiu nėra su ja tiesiogiai tapatinama, nes aprėpia įvairius meno rūšies artikuliacijos vienetų ir visumų bei jų suvokimo būdus ir kanalus“⁵³. Kalbant apie „Aurorą“,

⁵¹ Keršytė, 2017, 126.

⁵² Melnikova, 2016, 22.

⁵³ *Ten pat*, 24.

omenyje reikia turėti, kad tai yra filmas, o apie „Tolimą erdvę“ – kad tai literatūros kūrinys, nes, priklausomai nuo žanro, skirtingai konstruojamas ir naratyvas, skirtingomis priemonėmis sukonstruoti naratyvai apeliuoja į skirtingas skaitytojo ar žiūrovo jusles. „Kinas rodo objektus, tiesiogiai veikiančius mūsų jutimus, o literatūra operuoja sąvokomis, veikiančiomis mūsų vaizduotę.“⁵⁴ Tačiau plačiau analizėje medijų specifika nebus aptariama, domins bendrosios pasakojimo struktūros: atilikėjai, veikėjai, erdvė ir laikas.

Pereinant prie pirmojo analizės aspekto – erdvių, pirmiausia reikia paminėti, kad erdvė yra sukonstruotas objektas. Jis susideda iš dėmenų, tarp kurių yra pertrūkis ir kuriuos sieja reikšminis santykis. Erdvės, kuriose veikia veikėjai, daro jiems vienokią ar kitokią įtaką, erdvės suvokimas siejasi su kūno suvokimu: „Būti kūnu, reiškia būti susietu su tam tikru pasauliu, ir mūsų kūnas iš pat pradžių ne esti erdvėje, o priklauso erdvei.“⁵⁵ Galima skirti įvairias erdvių klasifikacijas, tai horizontali-vertikali, artima-tolima, vidinė-išorinė, atvira-uždara, svetima-sava ir kt. Analizuojamuose kūriniuose svarbiausia priešprieša tarp erdvių galima įvardyti artimą-tolimą, uždara-atvirą, savą-svetimą erdves.

„Tolimoje erdvėje“ vaizduojamos keturios skirtingos erdvės. Tai megapolis, 4-B kvadratas, Ramusis kampelis ir civilizacijos nepaliesta tolima erdvė. Su šiomis erdvėmis galima sieti skirtingas žmonių grupes, kurios atstovauja skirtingoms kolektyvinėms tapatybėms. Megapoliui priskiriama aklųjų visuomenė, 4-B kvadratui – Okso Niurpo grupė (apakinti regintieji), Ramiajam kampeliui – regintys valdantieji, necivilizuotai tolimai erdvei – Gabras ir Nija knygos pabaigoje.

Megapolio aklųjų visuomenė gyvena artimoje erdvėje, susitelkusi į save, savo pojūčius. Megapolis, iš geležinių konstrukcijų ir betono blokų sukonstruota gyvenvietė, jo gyventojams yra sava erdvė, į kurią jie įaugę. Megapoliečiai gyvena tamsiuose ir purviniuose blokuose, gyvenamosios vietos jautumui neskirdami ypatingo dėmesio. Jie sau pakankami, išorinis pasaulis su jame esančiais daiktais ir žmonėmis jiems tarsi neaktualus. Megapolyje žmonės gyvena ir veikia pagal jame galiojančius dėsnius ir taisykles: „Dažnai erdvės organizuojamos taip, kad jos diktuoja, programuoja tam tikrą elgseną.“⁵⁶ Megapolio gyventojai juda tam skirtais takais, įsiklausydami į jiems kelią nurodančius akustikus, kad nenukristų žemėn nuo jo krašto ir nežūtų. Judama lėtai, apdairiai, susigūžus. Atvykėliui iš kitos erdvės megapolis atrodo nejauki, svetima erdvė: „Aplinkui judėjo kažkokių pabaisų skruzdėlynas: susisupę į keistus skarmalus, susikūprinę, jie kažkodėl labai lėtai, kaip girti, šlitinėjo šen bei ten. Gabras stovėjo tarp jų, nieko nesuprasdamas: likus metrui iki jo, pabaisos pasukdavo į šoną, tęsdami kažkokį savo maršrutą. Jų veidai, nuleisti žemyn, rodė vidinį

⁵⁴ *Ten pat.*

⁵⁵ Maurice Merleau-Ponty, „Suvokimo fenomenologija“, *Baltos lankos* 24, 2006, 268.

⁵⁶ Keršytė, 2017, 135.

susirūpinimą.“ (p. 14) Dėl užsiskliaudimo savoje artimoje erdvėje akliesiems megapolis nėra toks, koks yra reginčiajam. Gabro jis apibūdinamas kaip „tūkstančiai didžiulių, bjaurių pneumovamzdžių, nusidriekusių į visas puses, milijonai plieninių sijų, milijardai atraminių kolonų, padarytų iš ypač atsparių metalų. Jos tolo į visas puses ir lipo į viršų, pereidamos viena į kitą, susikirsdamos, išnykdamos tamsioje begalinių susipynimų gelmėje. <...> Iš arti megapolis buvo dar baisesnis negu iš tolo.“ (p. 81) Akliesiems jis yra jaukūs namai: „Man dabar jau ramu. Taip šilta ir jauku namie: dabar skaitysiu savo mėgstamą knygą, paskui nusimaudysiu elektrofonijoje ir galbūt pasiklausysiu su tėvais stereofilmo.“ (p. 58–59) Taigi megapolis gali būti jauki vieta gyventi tik aklojo tapatybę turintiesiems, o praregėjusiam žmogui jis kelia skiaubą. Tik regintysis žino, kad „gatvė kabo ore, remdamasi į didžiulius karkasinius vamzdžius: ir visas pasaulis aplinkui susideda iš purvinų, užkrautų vienas ant kito karkasų“ (p. 42).

Visuomenės samprata atitinka jų gyvenamąją erdvę, kuri savo ruožtu lemia žmonių pasaulėvoką, jų kolektyvinę tapatybę, „bendrijos – tai vaizduotės konstruktai, priklausantys nuo kultūrinių fikcijų, kurios palaiko jų mitinę egzistenciją“⁵⁷. „Tolimoje erdvėje“ fikcija, palaikanti visuomenės egzistenciją, yra artimos erdvės egzistavimu paremta pasaulio samprata. Artima erdvė, anot aklių visuomenės pasaulio supratimo, supa žmogų kaip aura, kaip saugus apvalkalas: „Kad ir kur atsidurtumėt – visuomet būsite artimosios erdvės zonoje. Su tuo susiję žmogui būdingi jausmai – jaukumas ir saugumo pojūtis.“ (p. 8) Akliesiems išorinio pasaulio įsiveržimas į jų uždara erdvę ir susitelkimo į save išblaškymas kelia prieštarīgus jausmus: „Vienatvę, – pasakė Gabras. – Siaubingą vienatvę, siaubingą ilgesį. Manyje sukyla kažkokia banga – prieš mano valią: į mane įsiveržia tolimoji erdvė. Aš tarsi pasidarau svetimas visiems ir sau. Ir tada... į mane silpnai prisismelkia garsas. Būnu visas susitelkęs į tą kitoniškumą, nieko negaliu padaryti.“ (p. 13) Aklieji gerai jaučiasi tik galėdami susitelkti į savo vidinius pojūčius ir išgyvenimus, kuo mažiau reaguodami į išorinį pasaulį ir jame esančius daiktus ir žmones. Netikėta transformacija iš aklumo į regėjimą sukelia šoką, vedantį prie tapatybės krizės, kai tampama svetimumu tiek sau, tiek kitiems. Aklių visuomenėje galioja kitokia, sava meilės bei artimųjų samprata. Sumažėjus išorinio pasaulio svarbai, tapo mažiau svarbūs ir jame esantys žmonės bei jais susiję jausmai. *Kito* reikšmė minimali. Įsileistas į savo erdvę, jis netampa svarbesnis už daiktą.

Su Gabru siejama naratyvinė linija apima visas erdves. Galima teigti, kad praregėjęs jis iš uždaros, artimos erdvės patenka į atvirą, iš pasinėrusio tik į save jis atsiveria išorinėms erdvėms. Praregėjimas išplėšia Gabrą iš jaukaus pasaulio, atgręžia į tolimą erdvę ir suteikia naują prieigą prie atsivėrusio pasaulio: „regintysis nepasisavina to, ką mato: jis tiktai priartėja žvilgsniu, atsiveria

⁵⁷ Artūras Tereškinas, *Kūno žymės: Seksualumas, identitetas, erdvė Lietuvos kultūrose*, Vilnius: Baltos lankos, 2001, 16.

pasauliui⁵⁸. Atsivėrus pasauliui, žmogų užplūsta galybė naujų jausmų, tarp kurių yra kančia, vienatvė, baimė, džiaugsmas, juokas, laimė, kurie romano aklųjų yra kitaip, silpniau suvokiami.

Binarinė erdvinė struktūra, grįsta savos ir svetimos erdvių priešprieša, apima veiksmo pradžią, vidurį ir pabaigą. Sava erdve galima laikyti pasakojimo pradžios erdvę, iš kurios herojus iškeliauja į svetimą erdvę. „Tolimoje erdvėje“ Gabrui iš pradžių sava erdvė yra uždara erdvė, susitelkimas į save. Šios erdvės praregėjus netenkama, veikėjas priverstas išeiti į svetimą erdvę, kuri ilgainiui tampa sava. Erdvių pasikeitimas atitinka tapatybės transformacijas.

Megapolio erdvė heterogeniška, turi centrą ir periferiją. Kita erdvė vadinama 4-B kvadratu. Jai priskiriami buvę regintieji, kurie, aklųjų visuomenės vėl apakinti, siunčiami gyventi į periferinę, apleistą megapolio dalį: „Gyvename blogiau už šunis – avarinės būklės bunkeriuose, kartu su visokiomis atmatomis.“ (p. 39) Vedami keršto jie nori sunaikinti megapolį, kad aklųjų visuomenė mirtų, nes „šiam pasaulyje nužudyta visa, kas šventa – aplinkui šviesa ir toliai, o čia amžina tamsa ir „artimoji erdvė“. Pasaulis, kur tyčiojamosi iš laisvės, – svetimas gamtai. Jis neturi egzistuoti.“ (p. 40) Okso Niurpo grupė veikia vedama keršto troškimo, jiems priskiriama pereinamoji erdvė tarp megapolio ir reginčiųjų pasaulio. Iš šios erdvės jie neturi kur eiti, tarytum įstrigę tarp dviejų pasaulių, iš kurių nė viename nebegali pritapti. Nors šie žmonės yra aklieji, tačiau skiriasi nuo likusios aklųjų visuomenės tuo, kad jie matė pasaulį ir negali jo užmiršti. Megapolis jiems jau tapęs svetima erdve, savos erdvė nerandama. Jų savasties transformacija jau įvykusi – nors ir trumpas, pasaulio matymas pakeičia žmonių tapatybę ir jie nebepritampa prie aklųjų: „Manai – galime gyventi tarp avinų: net jei mes dabar tokie pat bejėgiai kaip ir jie? Mes matėme dangų, aš, vaikinė, mačiau jūrą!“ (p. 39) 4-B kvadrato erdvė persmelkta neišsipildymo, nepasitenkinimo, keršto, pykčio ir destruktivių siekių. Patekęs į šią erdvę Gabras programuojamas naikinti megapolį.

Dar viena erdvė, į kurią patenka Gabras, vadinama Ramiuoju kampeliu. Joje gyvena regintieji, valdantys megapolį. Ši gyvenamoji erdvė skiriasi nuo aptartųjų. Joje gyvena matantys žmonės, ji pritaikyta jiems – namai šviesūs ir švarūs bei individualūs. Svarbi tampa namų išvaizda, gyventojai geba ją vertinti. Megapolyje žmonės gyvena viename dideliame statinyje, suskirstytame į blokus. Čia gyvenama atskiruose namuose. Pasakojime pabrėžiamas erdvės ypatingumas lemia socialinį statusą ir elgesio skirtumus. Megapolyje žmonės neišgyventų be kolektyvo ir orientacinės technikos, o Ramiajame kampelyje žmonės laivai juda, pasikliaudami vien savo akimis, nepriklausydami nuo garsinių ar kitokių orientyrų, gali gyventi vieni.

Ramusis kampelis – horizontali erdvė. Žmonės čia gyvena *ant žemės*, o megapolis yra orientuotas į aukštį, jame žmonės nutolę nuo žemės. Ramiojo kampelio aprašyme pabrėžiamas matymas ir buvimas matomu: „Gyvenvietė buvo išsidėsčiusi prie pat jūros, už miško, iš dalies

⁵⁸ Maurice Marleau-Ponty, *Akis ir dvasia*, vertė Arūnas Sverdiolas, Vilnius: Baltos lankos, 2005, 46.

slepiančio megapolio sieną. Namai buvo nedideli, su keistais nuožulniais stogais, svarbiausia – kiekvienoje sienoje buvo ertmė, uždengta kažkuo persišviečiančiu. Gabras priėjo ir pačiupinėjo sieną: tai nebuvo nei betonas, nei geležis. Jūra teliūškavo per du žingsnius – rami, ridenanti nedideles bangas.“ (p. 159) Persišviečiančios ertmės sienoje leidžia žmonėms stebėti vieniems kitus ir patiems būti stebimais. Atviresni namai simbolizuoja atviresnius kitiems žmonėms juose gyvenančius žmones. Ramusis kampelis arčiau gamtos, tolimos erdvės, tartum natūralesnis žmonių būvis. Erdvės pokyčiai lemia joje gyvenančių žmonių pokyčius ir atvirkščiai, nuo žmonių priklauso jų gyvenamosios erdvės organizavimas, atrodymas. Akliesiems nesvarbi namų išvaizda, nes jie jos nemato, o regintiesiems – svarbi: „Visi namai buvo šviesūs, švarutėliai – ir tokie pat šviesūs, apsirengę ryškiais drabužiais buvo žmonės, kartais sutinkami kelyje.“ (p. 159) Erdvė programuoja judėjimą – Ramiajame kampelyje žmonės gali vaikščioti laisvai, jiems nereikia papildomų orientacinių ženklų: „Visi jie ėjo labai greitai, plačiai atmerktomis akimis, visiškai nebijodami atsitrenkti į kliūtį. <...> Ir niekur Gabras nepamatė orientatorių. Nebuvo iš viso jokios technikos.“ (p. 159)

Ramiojo kampelio gyventojų visuomenė, nors yra reginti ir, atrodo, galėtų priklausyti tolimai erdvei, pasirinko gyvenimą megapolio šešėlyje, todėl šiems žmonėms tolina erdvė lieka svetima. Jie tenkinasi artima, lengvai pasiekiamą erdve – toks yra jų pasirinkimas.

Dar viena erdvė yra tolina erdvė, necivilizuota gamta, kurioje romano pabaigoje atsiduria Gabras. Ši erdvė pasižymi jokių žmogaus civilizacijos pėdsakų nebuvimu. Joje nėra nei namų, nei technikos priemonių, tik gamta. Atsidūręs šioje erdvėje Gabras priverstas atsiriboti nuo ankstesnio gyvenimo, nuo megapolio ir nuo Ramiojo kampelio: „Tam, kad jaustum tolimąją erdvę, gyventum ja – reikia pamiršti. Viską pamiršti. Gyventi tik ja. Ji reikalauja visko. Viso žmogaus.“ (p. 256) Tolima erdvė simbolizuoja absoliučią laivę, nepriklausomybę nuo kitų žmonių, pareigos ar atsakomybės jausmo.

Erdvių vaizdavimui romane būdingas simetrijos principas. Dvi iš keturių erdvių priklauso akliesiems (megapolis ir 4-B kvadratas) ir dvi regintiesiems (Ramusis kampelis ir laukinė gamta). Erdvės ir jose susiklosčiusios gyvenimo formos lemia jose esančių ir į jas patenkančių veikėjų elgesį. Aplinka, daiktai, namai, sienos dalyvauja kuriant gyvenimo istorijos savitumą. Megapolio ir 4-B kvadrato vaizdinyje pabrėžiamas priklausymas nuo technologijų, tamsa ir kolektyviškumas. Ramusis kampelis ir necivilizuota gamta siejami su judėjimo laisve, šviesa ir individualumu. Megapolis yra sava erdvė akliesiems, tačiau svetima regintiesiems, o necivilizuota gamta yra sava regintiesiems, bet ne visiems, tik Gabrai su Nija, kurie jaučia tolimos erdvės ilgesį, pasiryžę ją priimti ir dėl to paaukoti ankstesnę tapatybę. Ramiojo kampelio gyventojams ji būtų svetima, nes neužtikrintų saugumo jausmo ir patogaus gyvenimo.

Lyginant filmą su knyga, svarbu paminėti, kad „[k]ine mintis reiškiama kitaip. Kino kalba turi savų specifinių galimybių semantizuoti erdvei ir laikui, jų pagrindu kurti subjekto ir objekto santykiams bei predikacijos ryšiams. Pavyzdžiui, apie kino montažo kodą galima kalbėti kaip apie kalbos sistemą pačia plačiausia šio termino prasme.“⁵⁹ Romane montažo principą primena skirtingi žanrai: eilės, dienoraščiai, laiškai. Šios pasakojimo technikos leidžia į kalbamus įvykius pažvelgti iš skirtingų perspektyvų. Kino technika svarbi kalbant apie erdvės organizavimą ir kūrimą „Auroroje“. Kinas kaip tekstas negali būti absoliučiai tolydus, nes yra montuojamas iš skirtingų scenų, todėl neišvengiamai kai kas paliekama nematoma, tačiau žiūrovas šių elipsių turi net nepastebėti. Kino tikslas ir yra laužant erdvę kurti jos vienvė: „Galbūt būtent Griffithas suformavo šiuolaikinės kino kalbos priemones: jam būdingi du vienas kitą neigiantys bruožai – siekis laužyti erdvę (savotiškas erdvinis radikalumas) ir sykiu saugoti reginio vienvė (pasakojamasis konservatyvumas).“⁶⁰ Siekiant sukurti tikrumo įspūdį, filme kuriamas laiko ir erdvės kontinuumas, kurio sudedamosios dalys gali būti atskirtos tik analizės tikslais⁶¹.

Erdvės ir jų kismas susiję su laiku: „Laikas – tai dimensija, kuria teka mūsų gyvenimas, vyksta mūsų patirtis. Patirdami laiką, iš esmės susiduriame akis į akį su savimi pačiais.“⁶² Analizuojamame filme Auroros sąmoningai patiriamas laikas rodomas itin fragmentiškai – kas vyksta jos sąmonės pasaulyje ir ką ji jame veikia, rodoma tik kai į šį pasaulį persikelia Lukas. Erdvėlaikis – sąvoka, apibrėžianti erdvės ir laiko neatskiriamumą literatūros kūriniuose, apie erdvėlaikį galima kalbėti tiek žodinių, tiek vizualiųjų menų žanruose.

Nors erdve laikoma fizinė aplinka, kurioje personažai gyvena ir veikia⁶³, „Auroroje“ fizinė erdvė skyla į dvi pagrindines erdves: realų pasaulį ir Auroros sąmonės pasaulį. Auroros sąmonės erdvėlaikį galima skaidyti į dar smulkesnius fragmentus, atspindinčius jos būseną realiame pasaulyje: tai dienos laiko erdvė ir tamsos (nakties) laiko erdvė. Įvykus erdvės transformacijai, keičiasi ir Aurora, jos išvaizda, elgesys. Vidinei erdvei galima priešpriešinti išorinę erdvę. Vidinė erdvė Aurorai yra sava, uždara, išorinė – svetima, Lukui sava erdvė yra išorinė – realusis pasaulis, tačiau ilgainiui vidinė erdvė (Auroros sąmonės pasaulis) jam tampa sava, o realusis pasaulis – svetima erdve.

Auroros sąmonės pasaulis iš pradžių vaizduojamas kaip saulėta vieta ant jūros kranto. Lukas ir Aurora linksmi juokiasi. Abu vilki baltos spavos drabužiais, simbolizuojančiais tyrumą, šviesą, džiaugsmą. Aurora filme vilki baltai, išimtis – tik vienoje scenoje, kurioje mergina po to, kai

⁵⁹ Michail Jampolskij, *Kalba – kūnas – įvykis: kinas ir prasmės paieškos*, vertė Natalija Arlauskaitė, Vilnius: Mintis, 2011, 273.

⁶⁰ Jampolskij, 2011, 45.

⁶¹ Johann N. Schmidt, „Narration in Film“, *The Living Handbook of Narratology*, prieiga internete http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Narration_in_Film, žiūrėta 2017-04-17.

⁶² Jampolskij, 2011, 264.

⁶³ Marie-Laure Ryan, „Space“, *The Living Handbook of Narratology*, prieiga internete <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/space>, žiūrėta 2017-04-17.

Lukas realiame pasaulyje jai suleidžia vaistų, sugrąžinančių prisiminimus, vilki mėlyna suknele. Prieš tai Aurora buvo palaidais plaukais, nepasidažiusi ir apsirengusi baltai, o vėliau – apsirengusi mėlynai, ryškiai pasidažiusi ir į griežtą kuodą susuktais plaukais. Išorės pasikeitimai reiškia perėjimą iš laisvo būvio į labiau suvaržytą, civilizuotą ir neįaukų. Aurora ima suprasti, kad Lukas ne visą laiką būna su ja, o tik kartais atsiranda jos pasaulyje. Pasirodymai ir išnykimai signalizuoja, kad Auroros vidiniame pasaulyje vyksta negerai pokyčiai.

Filme dėmesį atkreipia saulės figūra, kurios reikšmės gali būti siejamos su pagrindinės veikėjos vardu. Aurora (lot. *Aurora*) romėnų mitologijoje – aušros deivė. Graikų mitologijoje Aurorą atitinka deivė Eos. Vardas kilęs iš žodžio *aura*, kuris, išvertus į lietuvių kalbą, reiškia „priešaušrio vėjelis“. Lietuvių mitologijoje artimiausias atitikmuo būtų deivė Aušra. Aušra reiškia ryte kylančią saulę, rytmečio žarą, bet kartu ir vakaro žarą. Auroros būsenų, jausmų transformacijas vizualinėje plotmėje atitinka simboliniai saulės pasikeitimai. Auroros mintis apnikus neigiamiems prisiminimams, saulė aptemsta lyg per užtemimą, pasrūva krauju, ima pulsuoti, atkartodama širdies ritmą ir kvėpavimą (1 pav.).



1 pav. *Aurora žvelgia į pulsuojančią kruviną saulę*

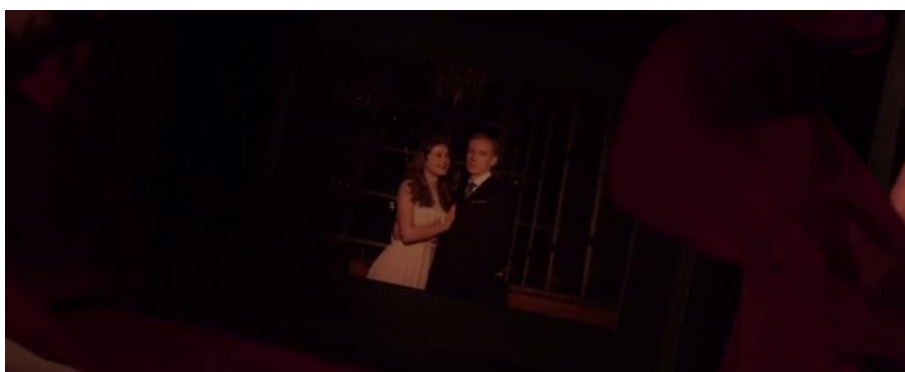
Dieną keičia naktis, rytmečio žarą – vakaro žara, linksma, besijuokiančią Aurorą – skausmingai sutrikusi. Kruvinai nusidažiusi saulė tapatinama su krauju pasrūvusia širdimi. Besileidžianti saulė meta kruviną šešėlį ant viso pasaulio. Saulės pulsavimą atkartoja keistas pulsuojančias garsas ir muzika⁶⁴. Muzikos ritmas sutampa su prie Auroros prijungtos dirbtinio kvėpavimo palaikymo technikos skleidžiamu garsu ir susitraukinėjimu. Atrodo, kad Auroros žvilgsnis į saulę sukelia jai stiprius jausmus (2 pav.).

⁶⁴ Kompozitorius Peteris von Poehlas.



2 pav. *Aurora žiūri į saulę*

Dabarties įvykių laikas nustelbiamas praeities laiko, prisiminimų nuotrupų. Atgijus išstumtiems prisiminimams, pasąmonės pasaulyje atsiranda daugiau žmonių, ne tik Lukas su Aurora. Prisiminimai dalyvauja kuriant ateitį, sujungia nesąmoningumo iškreiptą praeitį su dabartimi, iš paskirų įvykių ir epizodų sukuria vieną, nors ir fragmentišką istoriją. Prisiminimuose Lukas vaidina Auroros vyro vaidmenį, taigi įvyksta savotiškas vaidmenų pasikeitimas. Aurora ne kartą jį kreipiasi kaip į seną pažįstamą, pavyzdžiui, klausia „ar prisimeni“, rodydama nelaimės vakarą darytą nuotrauką (3 pav.), kurioje Lukas pamato jos vyro atvaizdą:



3 pav. *Aurora su vyru nuotraukoje*

Mirusio vyro figūra tampa Aurorą persekiojančios mirties metafora. Lukas stengiasi merginą apsaugoti, siekia prikelti gyvenimui, nori, kad ji pamirštų mirtį. Svarbus tampa matymo-nematymo motyvas. Atrodo, kad kol Aurora vyro nepamatys, neprisimins ir nežinos, kas nutiko, tol jis jai neturės galios. Matymas-nematymas siejamas su žinojimo-nežinojimo priešprieša.

Auroros pasąmonės pasaulyje tarsi atsikartoja jau išgyventos istorijos, tačiau pasakojime linijškumo ir priežastingumo ryšys pažeistas. Trauminės, iškreiptos istorijos iškreipia dabarties suvokimą. Prisimenamos svarbiausios gyvenimo akimirkos, laiko juosta atsukama atgal, naujai išgyvenamas ir lemtingos katastrofos vakaras bei jo pradžia. Lukas su Aurora ruošiasi į teatrą ir važiuoja automobiliu, kai staiga Lukas pamato ant galinės sėdynės sėdintį Auroros vyrą ir

nesuvaldo automobilio. Kaip tik tuo metu jie važiuoja pro ežerą, kuriame matyti toks pats automobilis, tik jau po avarijos. Įvykių sekos baigtis pakeičiama, kol kas to paties likimo išvengiama. Lukui pavyksta suvaldyti automobilį ir jie važiuoja toliau, o ne nulekia nuo kelio. Mirtis vyro pavidalu kol kas išnyksta. Atkartojant tai, kas jau išgyventa, steigiama ir perkeičiama dabartis. Grėsmės atsikartoja, kad galėtų būti išvengtos.

Auroros pasaulio erdvėlaikis supintas iš prisiminimų nuotrupų sekos ir jos būseną atspindinčių simbolių. Svarbia reikšmine figūra galima laikyti ir keistos konstrukcijos namą (4 pav.), žymintį Auroros sąmonės pasaulį.



4 pav. *Keistos konstrukcijos namas*

Namą sudaro horizontaliai išdėstytos lentelės, kurios vienoje pusėje yra susilanksčiusios ir kreivos, o kitoje lygios. Šį namą galima interpretuoti kaip Auroros sąmonės metaforą, įvaizdį, išreiškiantį jos būseną – sulinkusios ir netvarkingos lentelės simbolizuoja sumišusią Auroros sąmonę. Kol Aurorai nebuvo suleista vaistų ir jos pasaulis buvo saulėtas ir džiugus, Lukas galėjo patekti į šį namą. Įvykių tvarka pasikeičia, kai vieno prisijungimo metu į namą įeiti jis nebegali. Tai rodo, kad Aurora bando nuo jo atsiriboti. Nuplėšęs lentas ir patekęs į namo vidų, Lukas randa vyrą, kažką šnabždantį Aurorai į ausį. Lukas įtaria, kad Aurorai pasakoma, kas jai yra įvykę ir kur ji. Pagautas įniršio jis užmuša vyrą, brutaliai sutalžo jo veidą kumščiais, galiausiai įsisiurbia jam į lūpas kąsdamas, tarsi bandydamas iščiulpti Aurorai pasakytus žodžius ir grąžinti viską, kaip buvo. Tačiau Aurora jau prisiminė, kas įvyko. Kraujas ant Luko lūpų, kaip ir kruvina saulė, simbolizuoja veiksmo lūžį. Luko persikėlimai į Auroros pasaulį keičia jį patį. Jos pasaulį užliejusią kruvinos saulės šviesą atitinka smurtiniai, kraują praliejančys Luko veiksmai.

Erdvės ir jose esančios figūros simboliškai atspindi Auroros būseną. Joms keičiantis, keičiasi Aurora, jos išvaizda, elgesys ir atvirkščiai, keičiantis Aurorai, keičiasi jos pasaulis. Erdvių transformacija paveikia jose atsiduriantį Luką. Pabuvojęs Auroros pasaulyje, jis ima kitaip elgtis ir realiame pasaulyje. Buvimas vienoje ar kitoje erdvėje keičia ir perkeičia žmogų. Galima daryti

išvadą, kad nuo aplinkos, kurioje esama, tam tikra dalimi, šalia asmeninių pasirinkimų ir sprendimų, priklauso ir formuojama žmogaus tapatybė.

1.2. Naratyvinis lygmuo

Šiame poskyryje dėmesys sutelkiamas į veikėjų transformacijas, gyvenimo kelią, kuris, anot Aristotelio, yraėjimas iš nežinojimo į žinojimą, pakeliui sutinkant draugus ir priešus⁶⁵. Šį kelią, naudojant naratologijos ir semiotikos įrankius, ir siekiama aprašyti ir analizuoti. Išsami semiotinė naratologinė tekstų analizė neatliekama, atsirinkta keletas, autorės manymu, pasakojimo skaitymą struktūruojančių prielaidų. Pirmiausia analizuojamos veikėjų poros, nes „aktantas apibrėžiamas tik per sąryšį su kitu aktantu“⁶⁶. Aktantas – tai „kategorija, apibendrinanti būtybes (ar daiktus), kurie atlieka, skatina pasakojimo veiksmą arba patys yra veiksmi“⁶⁷. Veikėjai turi po kelis skirtingus aktantinius vaidmenis, kurie kinta, priklausomai nuo santykio su *kitu*. Naratyvine programa darbe vadinamas kelias, veiksmi, kuriais subjektas siekia savo vertės objekto, tikslo – to, į ką yra nukreipti subjekto veiksmi, „kurie tranzityviniu ryšiu susieja subjektą ir objektą“⁶⁸. Kadangi veikiantieji visada esti vienoje ar kitoje verčių sistemoje, kurios skatina veikti, todėl jie siekia savo tikslų, vertės objektų, į kuriuos yra investuojamos vertės. Nagrinėjamos ne visų atlikėjų transformacijos ir aktantiniai santykiai, o tik tų, kurių analizėje atsiskleidžia naratyvinės tapatybės konstravimas, nekeliamas siekis išanalizuoti visų veikėjų naratyvinių schemų fazes: manipuliaciją, kompetenciją, atliktį, sankciją.

Romano „Tolima erdvė“ aktantus galima skirti į kolektyvinius ir individualius. Individualūs: Gabras, Lioz, Nija, Natali; kolektyviniai: megapolio gyventojai (Gabro mama, profesorius Mokras, Sveikatos ministerijos darbuotojai ir kt.), Ramiojo kampelio gyventojai, Okso Niurpo grupė. Gabras turi ne vieną naratyvinę programą. Jo vertės objektas, tikslai romano eigoje kinta, o kartu su juo keičiasi ir Gabro tapatybės suvokimas, išreiškiamas šio aktanto naratyvinėse programose.

Gabro kaip subjekto pirmoji naratyvinė programa prasideda jam praregėjus. Regos atgavimas verčia jį veikti, nes „idant subjektas (žmogus, antropomorfinė būtybė) imtų veikti, reikia, kad tam jį kas nors paskatintų ir jis norėtų ar privalėtų veikti“⁶⁹. Įgavęs regėjimą, Gabras patiria stoką – jaukaus gyvenimo, susitelkimo į save trūkumą. Praregėjimas jį pribloškia, padaro nelaimingą, todėl pirmuoju vertės objektu jam tampa siekis grįžti į ankstesnę būseną – aklumą. Rega

⁶⁵ Aristotelis, 2008.

⁶⁶ Keršytė, 2017, 114.

⁶⁷ Giroud, Panier, 1991, 122.

⁶⁸ Keršytė, 2017, 107.

⁶⁹ *Ten pat*, 118.

iš laimės Gabrą perkelia į nelaimės būvį. Nelaimės jausena kyla iš negalėjimo identifikuotis su aplinkiniais žmonėmis, jis iškrenta iš socialinės bendruomenės, kuriai iki šiol priklausė, kartu praranda tapatybę. Gabras nebežino, kas esąs ir kur jo vieta: „Tolimoji erdvė tapo mano likimu: mano laime ir mano nelaime.“ (p. 42) Pagalbininku šioje naratyvinėje programoje galima laikyti daktarą, kuris užklįjuoja Gabrui akis ir paskiria vaistų, kad jis vėl netektų regėjimo. Pasirodžius Okso Niurpo grupės nariui ir ėmus įtikinėti Gabrą, kad šis išsaugotų regėjimą, Gabras, anksčiau norėjęs grįžti į aklumo būseną, dabar trokšta išsaugoti regą. Būtent tada, kai Gabras suvokia, kad rega tai ne haliucinacijos, o tikrovė, jo verčių sistema, kartu ir tapatybė ima keistis. Jis bando tapatintis su Okso Niurpo grupės nariais (aklųjų visuomenės apakintais reginčiaisiais), manančiais, kad taip jie gydomi nuo tolimosios erdvės psichozės: „Tolimoji erdvė. Reta, bet stipri psichozė. Psichozė sukelia ryškias haliucinacijas, kurias lydi mirtinas ilgesys, nepasitenkinimas. Ligonis neranda sau vietos, visas jo gyvenimas netenka prasmės.“ (p. 25) Jie matė pasaulį, todėl Gabrui yra artimesni negu aklieji megapolio gyventojai. Su Okso Niurpo grupe atrodo lengviau tapatintis, nes jie žino, ką reiškia matyti, tų pačių dalykų žinojimas leidžia žmonėms tapatintis vieniems su kitais. Taip baigiasi viena jo naratyvinė programa, kurios vertės objektas buvo aklumas, ir prasideda kita, kurioje vertės objektu tampa regos išsaugojimas kaip pagalbinis vertės objektas pagrindiniam vertės objektui pasiekti – savo naujai tapatybei suvokti ir atrasti bei atsakyti į klausimą, kas aš esu ir kur mano vieta.

Gabro priešininkais, jam pradėjus siekti naujo vertės objekto – regos, tampa Sveikatos ministerijos darbuotojai, kurie stengiasi atimti iš Gabro regos dovaną. Sveikatos ministerija ir Gabras veikia pagal kitas verčių sistemas, vienam rega vertybė, kitam – liga, kurią reikia gydyti. Įsikišus pagalbininkui – Okso Niurpo grupei, Gabrui pavyksta pabėgti nuo Sveikatos ministerijos. Šioje Gabro naratyvinėje programoje Okso Niurpo grupė veikia kaip pagalbininkas.

Okso Niurpo grupės, kaip kolektyvinio subjekto, tikslas yra megapolio susprogdinimas. Šiam tikslui pasiekti reikalingas regintysis, kuriuo pasirenkamas Gabras, taip pasikeičiama vaidmenimis. Sveikatos ministerija siekia apakinti Gabrą, Okso Niurpo grupė trokšta susprogdinti megapolį, tam reikia Gabro regėjimo, o Gabras siekia išsaugoti regėjimą. Okso Niurpo grupės tikslui įgyvendinti reikalingas regintis Gabras, todėl šių dviejų aktantų naratyvinės programos nors ir susikerta, tačiau neprieštarauja viena kitai, jiems reikia tų pačių dalykų.

Atgavęs regėjimą ir padedant Okso Niurpo grupei sugebėjęs kol kas jį išsaugoti, Gabras toliau ieško savo vietos ir gyvenimo tikslo. Tačiau pirmiausia jis turi įvykdyti Okso pavedimą sunaikinti megapolį, kad galėtų rasti savo vietą gyvenime. Atsakyti Oksui Gabras negali, nes yra verčiamas jaustis dėkingu ir už tai atsilyginti: „Tu būsi mūsų akimis – žinai, kiek mūsiškių dėl tavęs žuvo?“ (p. 63) Jis žino, kad atsisakius sunaikinti megapolį, Oksas jį išduos akliesiems, kurie jį apakins. Taigi Gabras veikia vedamas kaltės, skolos ir baimės jausmo. Jis susiduria su megapolio

valdančiaisiais, kurie pasirodė esą regintieji, todėl nebesiekia sunaikinti megapolio. Jo pasirinkimas lemia, kad Okso Niurpo grupė nepasiekia savo vertės objekto.

Patekęs į Ramujį kampelį, Gabras iš pradžių mano pasiekęs savo tikslą – radęs artimą bendruomenę, kurioje yra jam skirta vieta. Tačiau ilgainiui jam ima darytis svetimas ir šios bendruomenės gyvenimo būdas, jokių siekių nebuvimas: „Aš imu dusti kaip ir megapolyje. Aš nesuprantu, kaip galima turėti akis ir nebėgti toli toli, kuo toliau nuo monstro, nuo dusinančio gyvenimo.“ (p. 168) Gabras pasijunta apgautas. Ramiojo kampelio gyventojai, nors ir yra regintieji, tačiau vis tiek gyvena megapoliu, jo valdymu, jo problemomis, negali keliauti kur nori, nes megapolis be reginčiųjų valdžios paprasčiausiai pražūtų. Gabras nenori tapatintis ir su Ramiojo kampelio gyventojais, jį traukia toliai, o ne ramus gyvenimas megapolio šešėlyje.

Oksas Niurpas, pirmą kartą nepavykus sunaikinti megapolio, savo tikslo siekia toliau. Jis organizuoja Gabro pagrobimą iš Ramiojo kampelio ir bando dar kartą priversti jį sunaikinti megapolį. Šį kartą jį išgelbsti Nija, ir jie abu pabėga tolyn ir nuo megapolio, ir nuo Ramiojo kampelio. Gabras laisvas, jis gali eiti, kur nori, į tolius, į kuriuos anksčiau veržėsi, tačiau pokalbyje su Nija jis ištaria žodžius, kurie leidžia teigti, kad jis supranta, jog visą gyvenimą juo buvo vienaip ar kitaip manipuluojama:

„– Aš reikalingas jums, taip? Prisipažinkit.

– Ko tu klausi, kvaileli, – ji juokdamasi sušiaušė jam plaukus.

– Ten, perregimoje dėmėje, jūs išsvajojote sau bendrakeleivį, su kuriuo galima išeiti į tolimąją erdvę...

– Teisingai, išsvajojau, – sutiko Nija. – O tau kažkas nepatinka?

– Ne, – atsakė Gabras. – Paprasčiausiai viena moteris, ji irgi sau išsvajoję gyvenimo palydovą. O iki jos... – jis liovėsi kramtęs ir susimąstė.

– Na, kas iki jos? – paklausė Nija.

– Dar kita moteris: svajojau apie dar kitokį gyvenimo palydovą... Aš tiesiog jums reikalingas.

– O tai blogai? – jos akys gudriai prisimerkė.

– Nežinau. Jūs naudojotės manimi.“ (p. 254)

Gabro troškimas rasti sau artimą sudarydavo sąlygas juo manipuluoti ir bandyti kreipti jo veiksmus norima linkme. Pirmoji jo mylimoji Lioz, panašiai kaip ir antroji, Natali, planavo savo ir Gabro gyvenimą neatsiklausdama jo nuomonės. Gabras moterims buvo tiesiog jų įsivaizduojamos laimės sudedamoji dalis. Lioz mano, kad jis tiesiog serga tolimosios erdvės psichoze. Jai labiau rūpi ne jis pats, bet jos susikurta būsimo gyvenimo vizija: „Tu nori pražudyti mūsų gyvenimą, taip? Mūsų ateitį? Gabrai, sugrįžk! Kas tau? Aš tavęs neatpažįstu.“ (p. 24) Kita mylimoji Natali taip pat imasi svajoti už abu: „Aš juo kaip noriu manipuluoju, garbės žodis. Toks didelis vyriškos lyties vaikas. Jis jau verkė man ant krūtinės – o aš tiesiog iš proto kraustausi, kada jis verkia: man taip gera, kad esu vienintelė, kuri gali jį nuraminti. <...> taip kad – beldžiu į medį. Galbūt greitai tave

pakviesiu į vestuves.“ (p. 192) Taigi visos trys moterys Gabro gyvenime juo manipuliuoja, jam skiria tik pagalbinį vaidmenį siekiant savo niekingų (Gabro akimis) tikslų. Gabro nesėkmingi bandymai tapatintis su jomis ir su Oksu virsta savotišku praregėjimu: „Aš neegzistuoju, aš tik kažkieno valios vykdytojas. <...> Iš pradžių, kai buvau aklas, buvau sraigtelis vienose rankose. O dabar, pasinaudodami mano sutrikimu, mano ypatinga, nesuprantama situacija, – nori mane padaryti sraigteliu kitose rankose. <...> O aš? Kas aš?“ (p. 94) Luko mergina realiame pasaulyje – Lina – vaidina panašų vaidmenį kaip Gabrui Lioz ar Natali. Tai moteris, kuri iš dalies patenkina artimo poreikį, tačiau tik laikinai. Ji veikia kaip pakaitalas, jos nesiekama, ji pati rodo daugiau iniciatyvos būti kartu, todėl yra patogi.

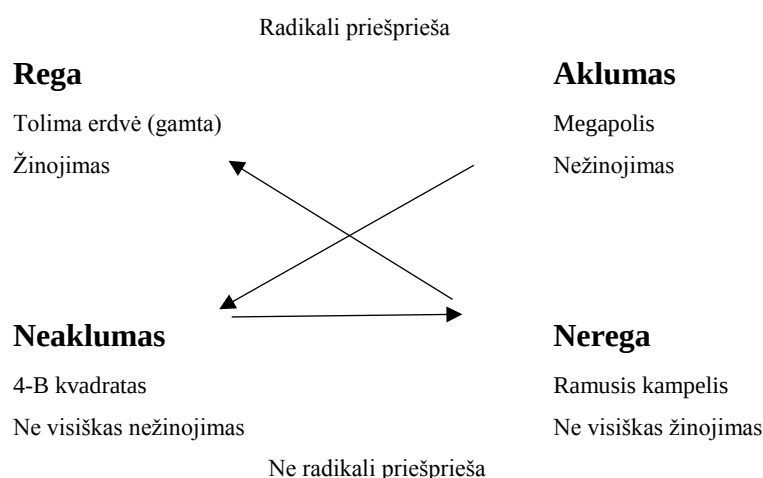
„Auroroje“ Lukas taip pat blaškosi tarp kelių moterų. Jo programa panaši į Gabro – rasti sau artimą žmogų, o kartu ir savo tapatybę. Iš pradžių Lukas tarsi nieko nesiekia, jo stoka nėra akivaizdi, aiškiai apibrėžta. Dalyvaudamas moksliniame eksperimente ir atsidūręs Auroros sąmonės pasaulyje, Lukas pasijunta radęs žmogų, kuris jam yra toks artimas, kaip jis pats sau. „Jaučiu ją kaip save“, – sako Lukas, patvirtindamas, kad Aurora jam tapusi tarsi savas kūnas. Noras suvokti savo tapatybę neatskiriamas nuo *kito*. Eksperimento sesijų metu, jų sąmonėms susijungus, Lukas patiria pilnatvės jausmą, tačiau tai laikinas potyris. Svarbu Aurorą pažadinti iš komos būsenos, kad konjunkcija su ja galėtų tęstis ir kasdieniame pasaulyje.

Luko varžovas – miręs Auroros vyras, jo prisiminimas, išlikęs merginos psichikoje. Šis prisiminimas išstumtas kaip trauminis: Aurora neprisimena, kad jos vyras autoavarijoje žuvo, todėl jo atvaizdo ji neatpažįsta, savo vyru laiko Luką. Kiekvienas nori ją patraukti į savo pusę – Lukas nori Aurorą grąžinti į gyvenimą, o sutuoktinis – pasiimti su savimi į mirtį. Aurora atsidūrusi tarpinėje būsenoje tarp gyvenimo ir mirties.

Lukas, siekdamas Aurorą sugrąžinti į gyvenimą, suleidžia vaistų, kurie turi padėti Aurorai susigrąžinti išstumtus prisiminimus ir pabusti iš komos. Vaistai suveikia, tačiau jų poveikis netikėtas – Aurora, atgaudama atmintį, pradeda prisiminti savo vyrą. Saulėtas dienas prie jūros pakeičia naktis. Šiame pasaulyje atsiranda ne tik Auroros vyras, bet ir daugiau žmonių. Vyras veikia kaip mirties simbolis, atrodo, kad, Aurorai su juo susitikus, jis ją pasiims su savimi, todėl Lukas su Aurora nuo jo bėga. Lukas pralaimi, praranda Aurorą – ji pasirenka ne gyvenimą, o mirtį, tačiau su Aurora patirti išgyvenimai padėjo jam suprasti save. Bendraudamas su Aurora, Lukas patiria transformaciją, tarsi asmenybės susidvejinimą. Jis ima skirtingai elgtis skirtingose erdvėse – vienaip kasdieniame pasaulyje, kitaip Auroros sąmonės pasaulyje. Taigi judėjimas naratyviniu taku, jame sutinkant kitus aktantus, keičia žmones, santykis su kitu steigia žmogaus tapatybę.

1.3. Loginis-semantinis lygmuo

Šiame poskyryje apibendrinama atlikta analizė, pereinama prie bendriausių reikšmių, išvelgtų nagrinėjamuose kūrinuose. Loginio-semantinio lygmens elementai – „pačios abstrakčiausios ir universaliausios (nuo istorinių, kultūrinių, socialinių sąlygų nepriklausančios) loginės-semantinės kategorijos (arba pamatiniai taksonominiai terminai): gyvenimas / mirtis, gamta / kultūra, taika / karas, gėris / blogis ir pan.“⁷⁰ Aptariamuose kūrinuose galima išskirti skirtingas kategorijas loginių teigimo, neigimo ir papildymo operacijų pagrindu. Atidžiau pažvelgus paaiškėja, kad jos susijusios. „Tolimoje erdvėje“ akivaizdi regos ir aklumo skirtis, ne tokia ryški neregos ir neaklumo priešprieša. Šias priešpriešas galima pavaizduoti semiotiniame kvadrato (5 pav.):



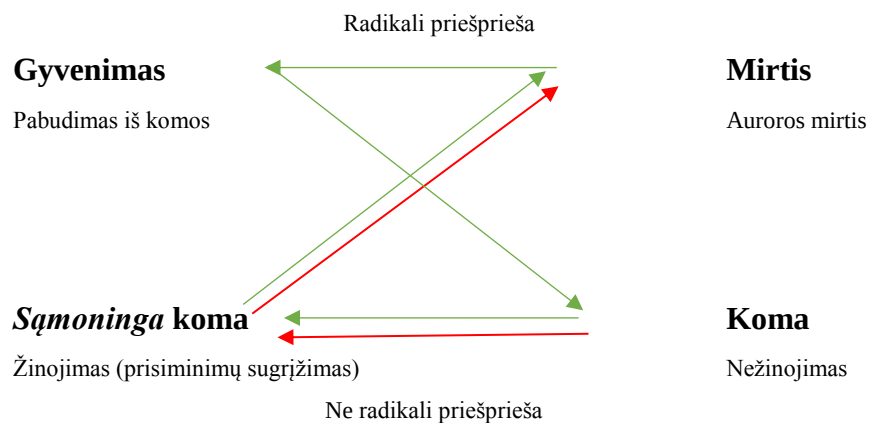
5 pav. „Tolimos erdvės“ semiotinis kvadratas

Gabras iš aklumo pereina į neaklumą, t. y. 4-B kvadratą, kuriame yra Okso Niurpo grupė. Šios grupės žmonės negali būti vadinami visiškai aklais, nes tai buvę regintieji, jie nėra tokie patys kaip megapolio gyventojai. Patekęs į Ramųjį kampelį, Gabras pasiekia perkeltinio aklumo – neregos būvį, t. y. jis patenka tarp turinčių akis, bet nematančių, nesuprantančių, kas vyksta, žmonių. Jie – neregintys dėl savo įsitikinimų: „Man baisu: dabar jau kitaip. Iš pradžių praregėjau ir kažkokia bedugnė atsivėrė tarp manęs ir mano artimųjų. Paskui pažinau žmones, kurie kadaise matė, bet ir jie, jų gyvenimas man liko svetimas. Ir štai sutikau tokius pačius, kaip aš – matančius šį pasaulį. <...> Bet ir jie, su savo gyvenimu, man svetimi. Kas aš per žmogus?“ (p. 168) Gabras pasiekia tikslą, kai iškeliauja į tolimą erdvę – necivilizuotą gamtą. Čia jo niekas nevaržo ir jis gali būti savimi. Taigi Gabro kelionė savo tapatybės link eina per regą ir aklumą ir galiausiai jį išveda į atvirą, beribę erdvę, kur jis pats bus atsakingas už savo pasirinkimus ir gyvenimą. Tapatybės steigime ypatingą reikšmę

⁷⁰ Ten pat, 112.

įgyja žinojimo ir nežinojimo priešpriešą ir Gabro kismas pereinant iš vieno į kitą. Žinojimas apima supratimą apie gyvenamojo pasaulio sandarą ir savo tapatybės suvokimą. Ėjimas iš nežinojimo į žinojimą sutampa su kelione po skirtingas erdves, kurioms priskiriamos semiotiniame kvadrato pavaizduotos reikšmės.

Filmo „Aurora“ loginiame-semantiniame lygmenyje galima išskirti gyvenimą ir mirtį kaip pagrindinę priešpriešą ir *sąmoningą* komą (koma, suleidus vaistų, kai grįžta išstumti prisiminimai) ir komą kaip papildymą. Filmo loginis-semantinis lygmuo vaizduojamas semiotiniame kvadrato (6 pav.). Luko naratyvinis kelias žymimas žalia, Auroros – raudona linija.



6 pav. „Auroros“ semiotinis kvadratas

Lukas iš gyvenimo erdvės iš pradžių pereina į Auroros komos erdvę, vėliau, suleidus jai vaistų, šią erdvę pakeičia jos *sąmoninga* koma, kai pamažu ima grįžti prisiminimai, o kartu ir žinojimas. Aurorai pasirinkus mirtį, su mergina nori išeiti ir Lukas. Jis sąmoningai nusprendžia likti Auroros pasaulyje, net jai prašant paleisti ją ir sakant „tu gyvensi“. Galima daryti išvadą, kad Aurora sugeba atjungti savo sąmonę nuo Luko ir nepasiimti jo kartu su savimi į mirtį. Lukas grįžta atgal į gyvenimą, Aurora miršta. Lukas kerta erdvių ribas kartu su Aurora, jie tampa artimi, tačiau neilgam, kol vienas sąmoningai pasirenka mirtį, o kitas priverčiamas grįžti į savo gyvenimą.

2. Pasakojimo įtrūkiai: aklumo žymos

Šiame skyriuje, vadovaujantis McAdamso naratyvinės tapatybės analizės principu „Istorijos yra kultūriniai tekstai“⁷¹, tiriama Melniko romano ir Buožytės filmo sąveika su kultūrine tradicija, pirmiausia, su aklumo temą gvildenančiais klasikiniiais pasakojimais. Anot Alice Hall, „negalia yra nepažini ir nesuvokiama, todėl sukelia poreikį pasakoti apie ją“⁷². Abiejuose kūriniuose vaizuodujamas tiek fizinis, tiek metaforinis – dvasinis aklumas tam tikrų dalykų žinojimui ar supratimui. Aklumas, kaip ir kitos negalios, atrodo šiuolaikiniame gyvenime įprastas ir nekeliantis nuostabos dalykas, tačiau literatūroje vienokią ar kitokią negalią turintys veikėjai intriguoja ir traukia savo kitoniškumu, simbolinėmis reikšmėmis: „Negalios kaip pasakojimo kibirkštis naudojimas yra akivaizdus per visą literatūros istoriją nuo aklo Edipo laikų.“⁷³ Iki šiol kai kuriose kultūrose negalia aiškinama kaip bausmė: „Vienos kultūros negalią aiškina kaip Dievo bausmę. Kitos ją mato kaip atsineštą neigiamą karmą iš praeito gyvenimo.“⁷⁴ Negalia siejama su buvimu kitokiu, svetimu, taip pat su paslaptینگumu, mistiškumu, pranašavimo dovana, keliančia pavojų bendruomenės nariams.

Kaip pavojus aklumas suvokiamas „Tolimoje erdvėje“, kur rega laikoma negalia. Kalbant apie aklumą kaip apie negalią, susiduriama su negalios sampratos reliatyvumu – kas vienoje bendruomenėje laikoma negalia, gali būti įprastas dalykas kitoje: „Negalia yra socialiai sukonstruota sąvoka, kurios reikšmė priklauso nuo kultūros, kurioje sąvoka egzistuoja. Sąvoka neturi universalios reikšmės.“⁷⁵ Socialinės apsaugos terminų žodyne negalia apibrėžiama kaip „ribotas žmogaus pajėgumas atlikti įprastus ir normalius kiekvienam sveikam asmeniui veiksmus“⁷⁶. „Normalūs“ veiksmai priklauso nuo sukurtų standartų, kitaip tariant, negalia yra tai, ko žmogus padaryti negali, kai dauguma gali. Negalios sąvoka tiesiogiai susijusi su daugumos gebėjimais, vadinasi, jeigu dauguma yra akli, nematyti tampa norma, matyti – nenormalu.

Vienas iš Antikos garsiųjų aklųjų mitų veikėjų yra žynys Teiresijas. Jo fizinė negalia kompensuojama reginčiųjų neturimu gebėjimu nuspėti ateitį. Mituose aklumas siejamas su žinojimu, prilygstančiu dievų žinojimui. Žinojimas pakylėja žmogų, priartina prie dieviškosios sferos. Tragedijoje „Edipas Kolone“ Edipas tampa tarpininku tarp dievų ir žmonių – tapęs aklas jis

⁷¹ McAdams, 2008, 244–248.

⁷² Alice Hall, *Literature and Disability*, United Kingdom: Routledge, 2016, prieiga internete https://books.google.lt/books?redir_esc=y&hl=lt&id=PvpWCgAAQBAJ&q=disability#v=snippet&q=disability&f=false, žiūrėta 2016-10-16.

⁷³ Hall, 2016.

⁷⁴ *Disabled Literature: A Critical Examination of the Portrayal of Individuals with Disabilities in Selected Works of Modern and Contemporary American Literature*, Miles Beauchamp, Wendy Chung, Alijandra Mogilner, Svetlana Zakinova (eds.), USA: Brown Walker Press, 2015, 15.

⁷⁵ *Ten pat*, 14.

⁷⁶ *Socialinės apsaugos terminų žodynas*, prieiga internete http://www.sec.lt/pages/zodynas/index_.html, žiūrėta 2016-10-21.

taip pat įgyja ypatingą žinojamą, ima pranašauti ateitį, pataria, kaip Tesėjas turi elgtis po Edipo mirties, kad dievai būtų palankūs jam ir jo šaliai. Aklumas tragedijoje ir mite siejamas su ypatingais gebėjimais, žynio savybėmis, gebėjimu spėti ateitį, tarpininkauti dievams ir žmonėms. Pastebėtina, kad Edipas, kol buvo regintysis, *matė* ir žinojo mažiau, negu tada, kai apako.

Romane „Tolima erdvė“ aklumas siejamas su nežinojimu. Filme nežinojimas gali būti vadinamas aklumu perkeltine prasme – kaip tam tikrų dalykų nematymas, nežinojimas ar negebėjimas suprasti. Teiresijas ir Edipas nemato, bet žino. Romane vaizduojama aklųjų visuomenė ir nemato, ir nežino, o filmo pagrindinė veikėja Aurora – mato, bet nežino, nesupranta, ką mato. Panirusi į komos būseną fizine prasme ji nemato, nes guli užmerkusi akis, ir jos regimi dalykai yra pasąmonėje gimstantys vaizdiniai. Jos aklumas yra ir fizinis (jeigu komą laikytume aklumo atitikmeniu), ir dvasinis. Ji savo pasąmonėje mato vaizdinius, tačiau nesupranta, kas vyksta, nežino, kur ir kodėl yra, kodėl neturi kai kurių jausmų. Auroros aklumas pasireiškia tuo, kad ji Luką laiko savo vyru, neatpažįsta, kad tai kitas žmogus. Trumpam vaizdas parodomas iš Auroros perspektyvos (7, 8 pav.), kai ji Luką supainioja su savo vyru.



7 pav. *Aurora mato savo vyrą*



8 pav. *Vyras, į kurį žiūri Aurora, yra Lukas*

Aurora akla, nes neatpažįsta nei žmonių, nei vietos, kurioje yra. Aklumo kaip matymo ir nematymo bei žinojimo ir nežinojimo temų paralelumas filme nuolat primenamas. Eksperimentas,

kuriame dalyvauja Lukas, vadinamas aklu eksperimentu. Lukas nežino, kas yra informacijos perdavimo šaltinis, realiame pasaulyje jis Auroros iš pradžių nėra matęs. Transmisijos (šaltinio sąmonės informacijos perdavimo, persiuntimo) metu jis turi būti užsimerkęs, jam sakoma: „Geriau neatsimerk, nejudėk.“ (10:10)

Mite fizinė negalia kompensuojama kitais gebėjimais, romane atvirkščiai – ne tik nekompensuojama, tačiau priešingai, fizinė negalia reiškia žmonių ribotumą ir kitomis prasmėmis (nuskurdinti jausmai, pasaulio sandaros neišmanymas). Filme fizinė negalia (komos būseną) tampa prieglobsčiu norint nežinioje pasislėpti nuo skaudžių išgyvenimų. Avarijoje žuvo merginos mylimasis, tačiau ji skendėdama komos būsenoje to nežino ar nenori sužinoti. Luko veidą nesąmoningi gynybos mechanizmai pakeičia vyro veidu, tačiau ir jo ilginiui imama neatpažinti. „Aš neatpažįstu tavo veido“ (01:14:00), – sako Aurora Lukui, manydama, kad tai jos vyras, tačiau jau nebeatpažindama ir jo. Auroros koma kilusi dėl psichologinių priežasčių. Gydytojas sako, kad nėra jokių fizinių sužalojimų, kurie trukdytų jai nubusti: „Aš nesuprantu, kodėl ji dabar komoje. <...> Gal psichologinės problemos. Popsichologinė trauma, smegenys ima blokuoti skausmingus prisiminimus.“ (55:26) Komą galima traktuoti kaip aklumo būseną, kurioje slepiamasi nuo skausmingų išgyvenimų. Aklumas reiškia nenorą susitikti su skaudžia tiesa.

„Tolimoje erdvėje“ pabrėžiamas aklųjų fizinis, psichologinis ir dvasinis ribotumas. Jie patiria jausmus, tačiau jų kalboje jausmams nusakyti skirti žodžiai neegzistuoja, aistros menkos ir iškreiptos. Aklieji kuria šeimas, turi draugų, tačiau artimi žmonių santykiai neįmanomi. Šioje bendruomenėje kitaip suvokiami skausmas, juokas, džiaugsmas ir meilė. Meilė primityvi, virtusi prieraišumu, nauda, praradusi savo ypatingumą:

„Tai, ką vadiname „meile“, – tik mums, artimosios erdvės žmonėms būdingas jausmas. Meile mes vadiname prisirišimą. Artimi mums žmonės – identiški artimiesiems daiktams, kurie tapo mūsų pačių dalimi. Žinau, kad tokiam teiginiui daug kas smarkiai pasipriešins. Argi tai ne tiesa: mylime artimą už tai, kad jis visą laiką su mumis, mūsų artimojoje erdvėje; mes skubame pas jį lygiai taip pat kaip prie nesikeičiančio mylimo stalo ar mėgstamos knygos. <...> Tegul tik tame laiko atome – bet žmogus atsiduria žemiau už materialų daiktą. Ir nejau taip nebūna kartkartėmis? Tai ką gi tuomet reiškia mūsų meilė?“ (p. 72)

Žmogus dvasinių neregijų visuomenėje prilygsta daiktui, meilė redukuojama į įpratimą prie artimų dalykų, nesvarbu, ar žmonių, ar daiktų.

Aklieji romane neturi gebėjimų nuspėti ateitį ar panašių žyniams priskirtinų savybių. Įgimtą aklumą dvasinių neregijų visuomenėje kompensuoja išvystyti orientavimosi erdvėje gebėjimai ir susiformavęs savitas erdvės savokimas. Buvimas aklais knygos veikėjams netrukdo orientuotis erdvėje (ir tai ne tik pagalbinės orientacinės technikos nuopelnas), jie turi ypatingai išlavintus pojūčius – net nematydami gali pajusti prieš juos kažką esant ir padaryti tai ištis dideliu

atstumu: „Šeštosios kategorijos koledžo, kurį kadaise baigė, varžybose, jis atspėjo kliūtį 2 m 05 cm atstumu. Tai nebuvo pasaulio rekordas – 17 m 33 cm, bet vis dėlto Gabras didžiavosi tuo savo pasiekimu.“ (p. 7) Aklųjų gebėjimai tuo neapsiriboja: „Pusės metro atstumu jis galėjo bendrais bruožais numatyti objekto formą, o dvidešimties centimetrų – medžiagą, iš kurios padarytas objektas.“ (p. 7) Gebėjimai įsivaizduoti, atspėti atrodo vos ne antgamtiški. Netekę vienu jausmų, žmonės įgyja kitų. „Auroroje“ mergina, gulėdama komoje, savo sąmonės kuriamose vizijoje atrodo fiziškai sveika, tačiau ji yra praradusi pojūčius – nejaučia skausmo, maisto skonio. Galima teigti, kad jokios jutimų kompensacijos čia nėra.

Romane vaizduojamas aklumas peržengia fizinio aklumo ribas. Aklumas reiškia negebėjimą suprasti ir pažinti kai kurių pasaulio dėsnių, žmogaus prigimtį, tam tikros tiesos. Artimoje erdvėje žmonės gyvena susitelkę tik į save, į savo pojūčius, nesugeba suprasti tolimos erdvės ir akių svarbos. Pavyzdžiui, kai Gabras bando profesoriui Mokruui paaiškinti, kas yra regėjimas, šis jo nesupranta ir nesureikšmina jam nežinomos jausmų: „Man atrodo, tu teiki pernelyg didelę reikšmę tokioms smulkmenoms, – jis atsistojo, atitraukė kėdę. – Argi svarbu, kaip skaitai knygą – pirštais ar, kaip tu sakai, akimis?“ (p. 234–235)

Tiesos sužinojimas žmogų pastato į ribinę situaciją, sukrečia. Sužinojęs tiesą, kad nužudė tėvą ir vedė savo motiną, Edipas išsiduria sau akis. „Tolimoje erdvėje“ vaizduojami skirtingi atvejai, kaip žmonės elgiasi sužinoję tiesą (eksperimento, kurio metu akliesiems bandyta paaiškinti tiesą, dalyviai patiria šoką, išprotėja, nusižudo arba nekreipia dėmesio, nesureikšmina regos). Aurora, sužinojusi, kad vieta, kurioje ji yra, jos pačios kuriamas minčių pasaulis, kur ji slepiasi nuo žinios apie žuvusį mylimąjį, pasirenka mirtį. Klausimai, ar reikia žmogui atskleisti tiesą, jeigu ši jį pražudys ar padarys nelaimingą, kas geriau, skauda tiesa ar saugantis melas, gvildenami ir romane, ir filme.

Romano aklųjų visuomenės istorijoje būta atvejų, kai bandyta akliesiems paaiškinti pasaulio sandarą ir papasakoti apie jiems neprieinamą regėjimo jausmą, tačiau žmonės, kurie suprato, patyrė psichologinę traumą. Dauguma jų vėliau savo noru pasitraukė iš gyvenimo, o tie, kurie liko nesuvokę tiesos apie juos supantį pasaulį, sugebėjo grįžti į jiems įprasto gyvenimo vėžes. Gabras, praregėjęs ir supratęs, kad egzistuoja iki tol jam buvusi nepažini jausmų ir kad visas pasaulis nėra toks, kaip jis visą gyvenimą manė, patiria tapatybės krizę: „Mano senojo „aš“ vietoje – skylė: joje kaukia tuštuma, kurios neįmanoma išverti.“ (p. 118) Jis nebegali identifikuoti savęs nei su savo artimaisiais, kurie pasirodė esą purvinos susigūžusios būtybės, nei su gyvenamąja vieta, purvinu ir šaltu betono luitu, kurio nebegalima vadinti namais. Pažinęs tolimą erdvę, Gabras pasijunta tarsi netekęs savo senojo aš: „Nesuprantu, kas tai: tarsi aš išnykčiau.“ (p. 11) Pasaulis su savo garsais, kvapais ir formomis, kuris žmogui anksčiau tiesiog neegzistavo, kol jis prie daiktų tiesiogiai neprisiliedavo, praregėjęs užplūsta žmogų staiga. Naujų patirčių antplūdis sukelia „siaubingą

vienatvę, siaubingą ilgesį. <...> Aš tarsi pasidarau svetimas visiems ir sau.“ (p. 13) Tiesos atskleidimas gali tapti destruktivus, sugriauti ramų, įprastą žmonių gyvenimą. Romane ir filme keliamas klausimas, ar žinojimas, kuris padaro žmogų nelaimingą, geriau negu nežinojimas apskritai. Gabras, supratęs, kad „tiesa buvo siaubinga, o nežinojimas – palaima“ (p. 37), klausia savęs „kam žinoti teisybę – ir kam ji reikalinga?“ (p. 37) Praregėjęs jis įgijo žinojimą apie pasaulį, apie tolimos erdvės egzistavimą, tačiau kartu „neteko nežinojimo palaimos. Visas jo gyvenimas, kaip ir milijonų gyvenimas, tebesančių ten, savo laimėje, iki šiol – tekėjo jaukiame nežinojime. Siaubinga išvirkštinė gyvenimo pusė, kurią jis mato dabar, – būtent ji ir sugriovė, griaua – savo tikrumu – buvusio nežinojimo rojų.“ (p. 81) Daktaro pokalbyje su Gabru tiesos nereikalingumo ir beprasmiškumo idėja dar labiau išryškėja: „Tarkim, jūs iš tiesų „matote“ realybę. Dabar pasakykite: ar ji jums atnešė laimę? <...> Kam norite sugriauti milijonų žmonių laimę? O jų jūs paklausėte – ar jie norėtų iškeisti artimosios erdvės jaukumą į jūsų tiesos siaubą? Ar ji jiems reikalinga, ta jūsų tiesa?“ (p. 46)

Aurora pradeda suprasti savo situaciją, kai Lukas nusprendžia suleisti vaistų, kurie leistų nerviniams impulsams pasiekti izoliuotą jos smegenų zoną ir turėtų grąžinti žinojimą ir prisiminimus. Atgiję prisiminimai pakeičia Auroros regėjimų pasaulį, kartu keisdami ją pačią. Saulėtas dienas prie jūros keičia naktis ir liūdesys. Būtent tiesos atskleidimas arba vertimas pagaliau su ja susidurti Aurorą pražudo. Nesužinojusi, kad jos vyras miręs, Aurora tikriausiai būtų likusi vaizdinių pasaulyje ir niekada negrįžusi į realų gyvenimą.

Romane akla Ramiojo kempelio gyventojų visuomenė. Nors šie žmonės fiziškai mato, tačiau jie laikytini aklais dėl baimės atsiverti kitai, tolimai erdvei ir pasirinkimo gyventi megapolio šešėlyje ir jį valdyti. Gabras Natali išreiškia savo stebėjimąsi ir savotišką nusivylimą tokiu Ramiojo kempelio gyventojų pasirinkimu: „Jūs vaikščiojate į tarnybą, jūs prikaustyti prie tos pabaisos, – jis parodė į dangų užstojančią sieną.“ (p. 167) Ši visuomenė laiminga savo mažoje jaukioje laimėje: „Pas mus čia sava laimė, savas pasaulis, – ji [Natali – *aut. past.*] parodė į baltus namelius prie miško. – O nuo laimės kam bėgti?“ (p. 167) Aklumas kaip baimė susidurti su skaudžiais dalykais iškyla ir filme. Aurora iš realaus pasaulio pasitraukia į uždara, saugų sąmonės prieglobstį. Ramiojo kempelio visuomenės ir Auroros aklumas reiškia egzistencinį pasirinkimą nematyti, atsisakyti suprasti esminius dalykus, slėptis jaukiame, mažame pasaulyje.

Romane kaip ir mite susiduriama su valdžios kaip pareigos prisiėmimu. Edipas valdo miestą ir jaučiasi atsakingas už jo gyventojus, todėl, priešingai nei kiti žmonės, jaudinasi ne tik dėl savęs, bet ir dėl visų kitų. Valdžia tampa garbės ir galios simboliu, suprantama kaip didžiulės atsakomybės prisiėmimas, įstatymas elgtis, kaip liepia sąžinė ir pareigos jausmas. Ramiojo kempelio gyventojai, žinodami, kad megapolis be jų negali egzistuoti, svarsto, kodėl negali jo palikti: „Na kad ir toks atvejis: mes visi atsisakome valdžios, paliekame megapolį. Jūs to norėtumėt,

taip? Ir kas gi sės prie pultų? Kas seks, kaip aprūpinama jų egzistencija? (p. 161) Ramiojo kampo gyventojai valdžią priima kaip neišvengiamą prievolę. Jie gelbsti galbūt jau atgyvenusią megapolio tvarką, kurios keisti nesiima iš baimės ir atsargumo: „Mes norime žinoti pasekmes to, ką darome. Mums ne vis vien, kas atsitiks, jei „teisingumas įsigalės“. Ir kadangi mes labai abejojame dėl pasekmių, – mes... – jis atsiduso, – mes paprasčiausiai nieko nesiimame. Mes bijome ką nors keisti.“ (p. 162)

Svarbi šiame romane tampa kaltės sąvoka. Kaltės už visuomenės apakimą nebėra kam prisiimti. Atsakomybę už aklųjų gyvavimą turėtų prisiimti valdantieji, tačiau šie teigia, kad kažką pakeisti gali kainuoti per daug, todėl neverta net bandyti. Visuomenė gyvena sąlygomis, kurias už ją pasirinko kažkas kitas – valdžia, ankstesnės kartos ar dievybė. Pasipriešinti nuo seno nusistovėjusioms normoms sunku, todėl verčiau renkamas nieko nedaryti ir nekeisti, nes „viskas susiklostė per tiek skaičiavimų, ir visiems tarsi gerai...“ <...> Bet dauguma priprato: apgautieji – prie melo, apgaudinėjamieji – prie apgaulės. Ir niekas jau nieko ypatingo čia nežvelgia.“ (p. 165) Keliami klausimai, ar nieko nedarymas prilygsta nusikalstamai veiklai, ar megapolio valdantieji kalti, kad nieko nesiima, kad pakeistų visuomenę.

Nieko neveikiančios valdžios atsiradimas nukeliamas į senus laikus. Ramiojo kampo gyventojų protėvius, o kartu ir juos valdančiaisiais padarė neapibrėžta galia, apakiusi dalį visuomenės prieš daugybę metų: „Tai, ką jūs primetate asmeniškai mums, egzistuoja daugybę skaičiavimų, ir yra ne mūsų sugalvota.“ (p. 162) Romane neįvardijama, kas buvo ta galia, tačiau jos visuotinumą primena dievybėms priskiriamas vaidmenys. Keltina hipotezė, kad valdantieji savo valdžią kildina iš dievų valios, siekdami išvengti atsakomybės. Pasaulinių religijų tradicijoje nuodėmė ir kaltė yra sąvokos, taikytinos tik žmogui: „Kaltė yra ypatinga žmogiškosios tikrovės apraiška: daiktai ir gyvūnai yra nekalti, kokios blogos bebūtų jų poveikio pasekmės. Senojo ir Naujojo testamentų Dievas taip pat yra nekaltas“⁷⁷. Taigi atrodytų, kad dievybė yra tiesiog anapus gėrio ir blogio, jos nėra kam teisti: „Dievo valios teisingumas grindžiamas tuo, kad tokia yra jo valia.“⁷⁸ Tokiu atveju žmonės, veikiantys (ar neveikiantys), vadovaudamiesi Dievo valia, atrodytų esantys nekalti, nes taip nusprendė Dievas. Tačiau Ramiojo kampo bendruomenė pamiršo, kad jai suteikta galimybė ir veikti, ir neveikti. Dievo ar ankstesnių kartų valia teisinamas laisva valia priimtas sprendimas, todėl kaltė egzistuoja kaip „laisvės suteikta galimybė“⁷⁹. Sąžinė Ramiojo kampo gyventojų nekankina, nes jie ją supranta savaip. Melnikas, aiškindamas savo kūrinio veikėjų santykį su morale ir sąžine, sako: „Visi mano herojai ne amoralūs, kaip gali kam nors

⁷⁷ Arūnas Sverdiolas, „Kaltės akivaizdoje. Apaštalo Pauliaus nuodėmės samprata“, *Baltos lankos* 6, 1995, 168.

⁷⁸ Sverdiolas, 1995, 176.

⁷⁹ *Ten pat*, 168.

pasirodyti, – tiesiog jie vadovaujasi kita moralės sistema.“⁸⁰ Sąžinė tampa reliatyviu dalyku, priklausančiu nuo konteksto ir kintančios žmogaus tapatybės. Skirtingų visuomenių žmonės vadovaujasi skirtingais moraliniais principais. Dievų valia svarbi Antikos tragedijose. Dramoje „Edipas Kolone“ Edipas kalba apie tai, kad nelaiko savęs kaltu dėl nuodėmių, nulemtų Dievų, padarytų nežinant. Totalitaristinėse visuomenėse valdžios dieviškumo idėja įgyja grėsmingas formas.

Gabras susiduria su valdžios problema atsидūręs Ramiajame kampelyje. Jis yra paskiriamas eiti svarbias ir garbingas pareigas, tačiau nenori jų užimti, pasiūlymą veikiau priima iš pareigos jausmo. Jis negali atsisakyti jam siūlomo posto, nes jaučiasi esąs skolingas Ramiojo kampo gyventojams už suteiktus namus, bet iš tiesų nesijaučia esąs savo vietoje: „Bet kas aš tuomet? Šiame megapolyje. Visame Valstybiniame Susivienijime. Kur tada mano vieta? Aš jos nematau.“ (p. 31) Antikinėje tragedijoje valdovas prisiima atsakomybę už savo polį, romane Valstybinis Susivienijimas svetimas jo gyventojams, valdža prisiimama iš preigos, kurią dažnai nulemia aukštesnės jėgos.

Praregėjus, Gabrui nubunda kaltės jausmas, todėl jis, nors ir nebūdamas tiesiogiai atsakingas už kažkada įvykdytą žmonių apakinimą, bando atskleisti tiesą aplinkiniams, tačiau nei mama, nei Lioz, nei profesorius Mokras arba nesupranta, apie ką Gabras kalba, arba nesusieja su gebėjimo matyti, nors jis ir keičia aplinkinio pasaulio suvokimą.

Filme Lukas elgiasi panašiai. Jis stengiasi pažadinti Aurorą, grąžinti ją į realų pasaulį, priversti suvokti skaudžią tiesą, nuo kurios ji bėga. Taigi tiek Antikos tragedijose, tiek romane ir filme matomas perėjimas iš nežinojimo į žinojimą, iš laimės į nelaimę. Sužinoję vienus ar kitus dalykus, žmonės tampa nelaimingi, patiria didžiulį sukrėtimą, ištremia save, baudžia. Edipas tampa elgeta ir keliauja iš miesto į miestą, Gabras nebepritampa prie aklųjų visuomenės, yra priverstas iš jos bėgti, o vėliau pasirinkti gyvenimą toliuose vienu du su Nija. Aurora pasirenka mirtį, ne gyvenimą, tokį, koks jis yra. Taigi galima daryti išvadą, kad žinojimas nagrinėjamuose tekstuose siejamas su kančia ir nelaime, o nežinojimas su ramiu, bet ribotu, nevisaverčiu gyvenimu.

Romane „Tolima erdvė“ bei filme „Aurora“ galima įžvelgti mintį, kad geriau yra negimti, nes tiesa žudo, pasaulis kupinas kančios, neteisybės ir skausmo. Ši mintis pastebima Okso Niurpo grupės ideologijoje – jie nori sunaikinti megapolį, kad neliktų neteisybės, esą geriau, kad žmonės apskritai išnyktų, negu gyventų mele: „Pasaulis, kur tyčiojamosi iš laisvės, – svetimas gamtai. Jis neturi egzistuoti.“ (p. 40) Aurorai pasirinkus mirtį, kartu su ja išeiti nori ir Lukas, jis irgi mieliau renkasi mirtį negu realų gyvenimą, nes realiame pasaulyje jis nepažino tokios meilės, kokią

⁸⁰ Gediminas Kajėnas, „Savaitės interviu. Jaroslavas Melnikas: „Mes kiekviename žingsnyje susiduriame su bedugne“, prieiga internete <http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2008-05-13-savaite-interviu-jaroslavas-melnikas-mes-kiekviename-zingsnyje-susiduriame-su-bedugne/3833>, žiūrėta 2017-04-15.

pajautė atsidūręs merginos sąmonės pasaulyje, todėl nusprendžia, kad tokio gyvenimo gyventi neverta. Analizuojamų kūrinių pasaulėjauta pesimistinė, pabrėžianti žmogaus egzistencijos beprasmybę ir tragizmą. Romane svarbesni tragiškos atomazgos politiniai motyvai, filme – individualūs.

Antikos mituose aklumas vaizduojamas kaip bausmė. Edipas išsiduria sau akis, nes vedė savo motiną ir nužudė tėvą bei užtraukė dievų rūstybę Tėbams. Melniko romane nėra aiškiai pasakoma, kodėl visuomenė buvo prieš daug metų apakinta, tačiau galima suprasti, kad tai padaryta ne siekiant nubausti, o veikiau trokštant lengviau valdyti. Žmonės nepažįsta tolimos erdvės, gyvena saugioje ir jaučioje artimojoje erdvėje. Jų netraukia toliai, nekankina gyvenimo prasmės klausimai, nežinojimas yra jų laimė. Filme „Aurora“ merginos nenorą atbusti iš komos galima interpretuoti kaip savotišką bausmę sau – ji baudžia save negyvenimu, nes galbūt save kaltina dėl mylimojo mirties.

Šiuolaikiniame romane apverčiamas aklumo kaip bausmės įvaizdis ir pakeičiamas apakimu siekiant padaryti žmonių gyvenimą lengvesnį, „Auroroje“ aklumas iškyla kaip nenoras matyti tikrovės, užsisklendimas jaukiame minčių pasaulyje. Taip pat galima rasti bendrumų nagrinėjant tam tikrus aklumo kompensavimo būdus. „Tolimoje erdvėje“ visuomenė yra įgijusi geresnius gebėjimus orientuotis erdvėje. Romane ši kompensacija yra tik fizinio pobūdžio, dvasiškai šie žmonės yra nuskurdinti, silpniau jaučia kai kuriuos jausmus. Antikos mite Teiresijas įgyja būtent dvasinį pranašumą, ne fizinį. Priešprieša akivaizdi ir kalbant apie tiesos žinojimą ir nežinojimą. „Tolimoje erdvėje“ aklieji nežino tiesos, nes yra akli, Edipo mite Teiresijas gali žinoti kitiems neprieinamą tiesą būtent dėl savo aklumo, Aurora pati pasirenka aklumą (komos būseną) ir nežinią kaip mažiau skausmingą.

3. Tapatybės steigtis ir kitas

Šiame darbe *kito* sąvoka pirmiausia reiškia kitą žmogų ir apima kūrinių protagonistų santykių su kitais veikėjais analizę. Svarbus tampa ir kito žmogaus kūnas, taip pat suvokiančiojo tą kūną joslės, būdai, kuriais jis tampa esančiu pirmajam. Vienatvėje tapatybės steigtis nėra įmanoma: „Žmogaus tapatybė, traktuojama „pati savyje“, izoliuota nuo santykio su kitu, neturi jokios prasmės, tėra tik loginė chimera, atitrūkusi nuo konkrečios egzistencijos ir jos realaus proceso.“⁸¹ Kitybės svarba formuluojama McAdamso trečiuoju naratyvinės tapatybės analizės principu: istorijos atsiskleidžia socialiniuose santykiuose⁸². Žmonės savo gyvenimo istorijas pasakoja ne tik sau, bet ir vieni kitiems.

Nagrinėjamuose kūriniuose akivaizdi ypatinga kūno ir kūniškų pojūčių svarba ir kūno priklausomybės lyčiai, lytiškumo reikšmė. Šiame skyriuje ieškoma tapatybės kaip tapatumo ir tapatybės kaip savitumo, išskirtinumo apraiškų, siekiama išgryninti kuriamų charakterių tapatybes, vadovaujantis prielaida, kad tapatybė naratyvu kuriama net tiesiogiai apie jos konstravimą nekalbant. Ricoeuro klausimas, kas atliko veiksmą, kurį jis tiria sekdamas Aristotelium, iškelia veikiančio subjekto svarbą⁸³. Analizuojamuose kūriniuose veiksmai nustelbia individualių charakterių plėtotę. Mintis, kad kūno pojūčių tyrinėjimas kartu yra ir pasaulio tyrinėjimas, paskatino nagrinėti veikėjų pojūčius, pažvelgti į jų jausenas. Suvokiant savo kūną, įsisąmoninant jį ir jo jautimus, suvokiama, išgryninama ir savo tapatybė. Joslės suprantamos kaip pirminis ir tiesioginis ryšys su suvokiamu pasauliu, kuris žmogui atsiveria per jo kūno patirtis, kai tampa svarbus ir patiriantysis aš, mano kūnas.

Abiejuose kūriniuose vaizduojamos situacijos, kai žmonės dėl tam tikrų priežasčių neįprastai suvokia kūną, o kartu ir jautimus. „Tolimoje erdvėje“ aklųjų visuomenė dėl aklumo yra iš dalies eliminavusi kūną. Žmonės nesirūpina savo išvaizda, nesilaiko įprastos higienos, jiems nesvarbu, kaip atrodo kitas žmogus, gyvenama susitelkus į savo kūną, nepaisoma, kaip jį vertina kiti. Kūno suvokimas siejasi su erdvės suvokimu, kūnas yra tapęs erdvės dalimi. Eliminavusi tolimos erdvės suvokimą, visuomenė eliminavo regimą kūną, jo išvaizdą. Kadangi žmonės vieni kitų nemato, nėra žvilgsnio, kuris kūną padarytų svarbų: „kito žvilgsnis padaro mane esantį kaip kūnišką būtybę, suteikia mano sąmonei kūnišką būtį“⁸⁴. Kito žvilgsnis veikia tą, į kurį žiūrima, priverčia kitaip elgtis ir atrodyti. Tačiau tai nutinka tik kai žiūrėjimo objektas žino, kad yra liečiamas

⁸¹ Povilas Aleksandravičius, „Žmogaus asmens tapatumo problema: kas keičiasi ir kas išlieka? Filosofinis ir biologinis požiūris“, prieiga internete https://www.mruni.eu/upload/iblock/4d7/005_aleksandravicius.pdf, žiūrėta 2016-10-29.

⁸² McAdams, 2008, 244–248.

⁸³ Ricoeur, 1991, 73.

⁸⁴ Nijolė Keršytė, „Įvadas“, *Kūno raiška šiuolaikiniame socialiniame diskurse*, sud. Nijolė Keršytė, Vilnius: Baltos lankos, 2007, 14.

kito žvilgsnio, kad vyktų poveikis, turima žinoti, kad esi stebimas. Pavyzdžiui, kai jau praregėjęs Gabras užaina pas motiną, ji nesibodi ropoti keturiomis, nes mano, kad jis jos nemato: „Iš kur... iš kur tu žinai? – jos balse nuskambėjo nuostaba ir baimė.“ (p. 109) Romane vaizduojamoje visuomenėje žmonės vieni kitų kūnų nepažįsta, žmogus jiems yra tik balsas: „Gabras staiga pajuto, kad jo, tiesą sakant, ir nėra čia: jis tai būtybei, buvusiai kadaise nors ir nedidele, bet vis dėlto jo dalimi, – tik balsas. Balsas, ir nieko daugiau.“ (p. 89) Gabras pasijaučia tarsi neegzistuojantį, nes jo kūnas neegzistuoja kitam, nėra suvokiamas, todėl nėra ir pats sau visavertis.

Kūno eliminavimą ir išvaizdos svarbos nunykimą išreiškia drabužių estetiškos funkcijos nepaisymas ir praktinės funkcijos sureikšminimas. Vaizduojamoje visuomenėje žmonės rengiasi drabužiais, kad nesusaltų, o ne kad išreikštų save per individualų aprangos stilių. Kalbant apie žmogaus kūną, drabužių vaidmuo yra svarbus, nes „neįmanoma kalbėti apie žmogaus kūną neiškeliant drabužio problemos <...> drabužis – tai momentas, kai juslinis dalykas tampa ženklinančiuoju, signifikantu, tad ir ženklų ar netgi savo paties ženklų nešiotu“⁸⁵. Įprasta, kad pagal drabužius nustatoma seksualinė žmonių diferenciacija arba tam tikros kūno modifikacijos, tačiau romane yra priešingai: tiek vyrai, tiek moterys vaikšto apsirengę panašiais skarmalais, kurie kūnui neprideda jokio ženkliško. Sumažėjusi seksualinė diferenciacija veda prie lytiškumo svarbos nunykimo. Neidentifikuojant savo kūno kaip lytiško, negalima identifikuotis ir su kitu: „Kūno modifikavimas vyksta ne tik manęs–kūnas santykyje, bet tampa mano santykio su Kitu ir pasauliu modifikacija, kuri yra regima ir <...> jei atmetame išankstinį įsitikinimą, patalpinantį išgyvenimus „vidinėje tikrovėje“, tampa *būdu*, kuriuo išgyvename save bei Kitą gyvenamajame pasaulyje.“⁸⁶

Lytiškumas ir lytiniai santykiai suprimityvinti iki trumpo grynai kūniško malonumo patyrimo, kuris neturi nieko bendra su gilesniais jausmais. Jie prilyginami maudymuisi vonioje:

„Juk mes irgi patiriame kūniškus malonumus: tarkim, maudydamiesi elektrovonioje, klausydamiesi kūnogramų. O galiausiai – turime ir lytinį aktą, žinome, ką reiškia užsimiršimo akimirka. <...> Viskas įvyksta taip greitai, kad nepalieka beveik jokių pėdsakų. Ir tai suprantama, jei atsižvelgsime į tai, jog viena lytis ima egzistuoti kitai ne anksčiau negu kūnas prisiliečia prie kūno. Ir atitinkamai išsiugdėme refleksus: momentinius – kaip blyksnis. Mes nė nekreipiame į juos dėmesio: jie nesudaro mūsų vidinio gyvenimo dalies.“ (p. 151)

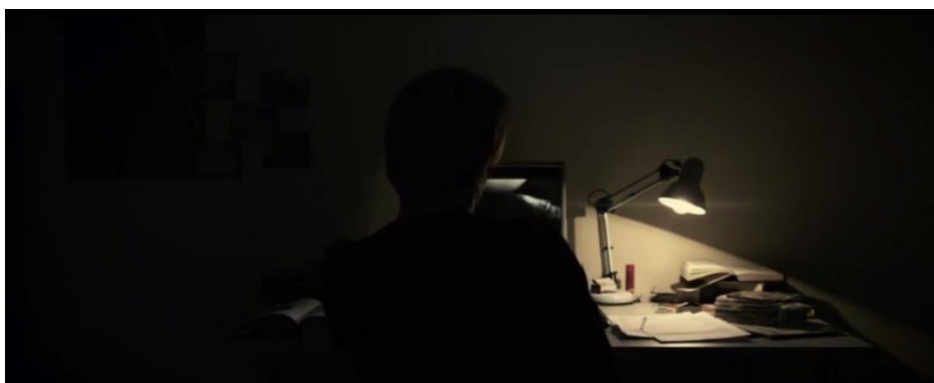
Žmogus pajunta kitą žmogų tik liečiantis kūnams. Kito žmogaus kūnas (ir kitas žmogus) yra svarbus tik tiek ir tik tol, kol prie jo liečiamasi, kol jis jaučiamas tiesiogiai per lytėjimo jauslą. Meilė, jausmas ir aistra, nublankusi, ji šios visuomenės žmonėms nereiškia intensyvių jausmų: „Meile mes vadiname prisirišimą. Artimi mums žmonės – identiškai artimiems daiktams, kurie tapo

⁸⁵ *Kūno raiška šiuolaikiniame socialiniame diskurse*, 2007, 39.

⁸⁶ Donatas Večerskis, „Suvokiamas ir suvokiantis kūnas“, *Žmogus ir žodis* 4, 2009, 39.

mūsų pačių dalimi.“ (p. 72) Romane vaizduojama visuomenė, kurioje sumenkusi kūno ir kūniškumo svarba atitinka ryšio su *kitu* apnykimą. Ryšio su kitais žmonėmis nebuvimas tampa kliuviniu tapatybės steigčiai.

Filme „Aurora“ meilės kaip prisirišimo suvokimas atspindi Luko ir Linos santykiuose. Šie du žmonės gyvena tuose pačiuose namuose, miega vienoje lovoje, tačiau iš tiesų kiekvienas gyvena savo gyvenimą. Pavyzdžiui, Lukas vakare sėdi prie kompiuterio, dirba ir, kai Lina kviečia jį eiti miegoti, atsako, kad dar padirbės, tačiau jai nuėjus miegoti žiūri pornografiją (9 pav.) ir tenkina pats save (06:00), užuot mylėjęsis su savo mergina.



9 pav. Lukas žiūri pornografiją

Kūrinių pagrindiniai veikėjai Gabras ir Lukas su Lioz ir Lina nesukuria artimo bendravimo. Būdami kartu iš prisirišimo ar įpratimo, jie ilgisi gilesnių jausmų. Atgavęs regėjimą ir praradęs ryšius su buvusiais artimaisiais Gabras bando įtikinti Lioz kartu su juo bėgti iš megapolio ir gyventi tolimoje erdvėje, kad išvengtų vienatvės: „Lioz, spjauk į viską, girdi? Aš padovanosiu tau kitokią laimę. Jeigu tu sutiksi, aš... aš tada įgysiu jėgų: aš nebūsiu vienas.“ (p. 123) Žodžiai „aš tada įgysiu jėgų: aš nebūsiu vienas“ atskleidžia, kad iš tiesų jis bijo likti vienas, jam reikia kito žmogaus, kuris būtų su juo, ir ne tiek svarbu, kas tas kitas žmogus bus. Lioz Gabro pavadinama „kudlota blanki būtybė“ (p. 44). Apibūdinimas nurodo, kad ji, jam praregėjus, tampa svetimu žmogumi, kuris tikrąją tų žodžių prasme yra tik *pirmą kartą* matomas. Nors ir norėtų vėl jausti bendrystę su savo buvusiu mylimąja ir kitais artimaisiais, Gabras negali, nes dabar jis priklauso nebe šiai bendruomenei: „Iš pradžių buvo skausminga atitolti – iš pradžių buvo siaubas, o paskui skausmas: ir aš veržiausi atgal – pas Lioz, pažįstamus, artimuosius. Bet aš atsimušiau į tokią sieną, tokį žiaurų nesupratimą, kad dabar artimieji liovėsi buvę artimaisiais. Niekaip negaliu įveikti to susvetimėjimo jausmo.“ (p. 118) Savęs refleksija per kitą, apie kurią kalbėjo Ricoeuras, Gabrai tampa nebeįmanoma. Kiti nesupranta Gabro, su jais neužmezgamas ryšys, socialinės tapatybės refleksija veda į asocialumą.

Panašiai elgiasi Lukas su Lina. Jis neturi Auroros realiame pasaulyje, todėl naudojami Lina kaip artimo žmogaus pakaitalu. Padarius eksperimente pertrauką, Lukas laikinai negali susitikti su Aurora, todėl vėl gręžiasi į Liną. Ieško Linos namuose, daug kartų bando jai prisikambinti, nors prieš tai su ja išsiskyrė. Neradęs Linos, tamsioje tarpuvartėje sutinka parsidavinėjančią moterį, tačiau tokie santykiai negali užpildyti jo vienatvės. Veiksmo mechaniškumas ir beprasmiškumas priverčia Luką pasijusti dar labiau vienišą ir sukelia agresijos proveržį – Lukas trenkia moteriai (1:30:15). Jis ieško kūniško kontakto, bet tokio intensyvumo jausmo, kaip būdamas su Aurora, nepatiria, todėl jaučiasi praradęs save. *Kito* stoka sukelia žmogui tapatybės krizę.

„Tolimoje erdvėje“ ir „Auroroje“ veikia žmonės, kurių joslės apribotos. Romane vaizduojama aklujų visuomenė nemato, tačiau jie nėra paprasti aklieji, tuo jų negalia neapsiriboja. Tai visuomenė, kuri nepažįsta juoko, džiaugsmo, grožio, Dievo, laisvės, išorės ir erdvės. Žmonės stengiasi išvengti intensyvesnių jausmų, nesvarbu, ar teigiamų, ar neigiamų. Vos kažką stipriau pajutę, jie griebiasi raminamųjų vaistų, atbukinančių jausmus. Aurorai koma suteikia galimybę užsisklęsti savo pasaulyje ir atsiriboti nuo skaudžių dalykų. Jos smegenyse izoliuota zona, kurioje turėtų būti prisiminimai apie įvykusią nelaimę ir žinojimas, kad jos vyras žuvo avarijoje. Kol toji zona su visais prisiminimais atskirta nuo Auroros suvokimo, jos sąmonės pasaulis yra šviesus, ji nežino, kas įvyko, ir yra linksma. Tačiau kartais šią nuotaiką užtemdo suvokimas, kad ji nejaučia, pavyzdžiui, skausmo ar skonio.

Nagrinėjamuose kūriniuose akcentuojamas kito žmogaus ar žmonių suvokimas, pažinimas per kūną. Lukas su Aurora pradeda bendrauti kūniškai, jie nesikalba, o bučiuojasi, mylisi. Atrodo, kad sąlytis su kito kūnu yra vienintelis jautimas, kurį Aurora gali pajusti. Tai iliustruoja ir scena paplūdimyje prie valgiais nukrauto stalo. Aurora su Luku ragauja įvairų maistą, tačiau ji nejaučia skonio, tai matyti iš jos veido išraiškos, kuri kuriama kontrasto principu, pakaitomis rodant Auroros ir Luko veido išraiškas valgant. Stambiu planu parodomos veikėjų žvilgsnių kryptys, kai jie žiūri vienas į kitą: „Iš esmės ją [kino erdvę] sudaro dvi erdvės; viena iš jų nukreipta į žiūros subjektą (žiūrovą), o kitą – į pasakojimo subjektą, herojų, personažą. Šiai erdvei formuojantis milžinišką vaidmenį vaidina stambusis herojaus veido planas. <...> jis reiškia žiūros aktą. Jo funkcija yra ne tiek rodyti mums herojų (kartais tik akis) iš šalies, kiek parodyti, jog herojus *žiūri*.“⁸⁷ Luko akys godžiai žiūri į maistą ir į Aurorą (11 pav.), o merginos žvilgsnis yra lyg į niekur (10 pav.), nes niekas jo nepitraukia, ji nieko nemato.

⁸⁷ Jampolskij, 2011, 49.



10 pav. *Tuščias Auroros žvilgsnis*



11 pav. *Lukas godžiai valgo*

Lukas valgo maistą godžiai, pajusdamas jo skonį, ir todėl ragauja vis kitą valgį, o Aurora tiesiog daro tą patį, ką ir Lukas. Ji tarsi atkartoja jo judesius, jis pirmas siekia maisto, o vėliau tai padaro ir ji. Atrodo, kad ji po truputį suvokia, jog jos skonio receptoriai neveikia, atsiranda įtarus savęs suvokimas, kuriam padeda *kitas*: „Savęs „suvokimas“ turi tapti savęs „pažinimu“, tai yra netiesioginiu, per tarpininkus pasiekiamu ir įtariu manęs paties pažinimu.“⁸⁸ Stebėdama Luką ji interpretuoja save veiksmams, bando atlikti tuos pačius judesius ir išvelgia atsirandančius tarp jos ir Luko skirtumus. Jos kūnas maisto nepriima (12 pav.), ji išspjauna kąsnį, nejaučia skonio ir malonumo valgydama.

⁸⁸ Ricoeur, 2001, 92.



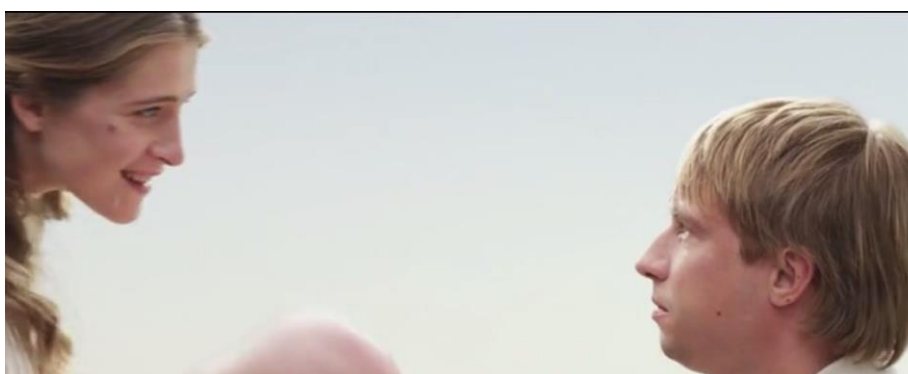
12 pav. *Auroros kūnas nepriima maisto*

Nesugebėjusi pajusti maisto skonio, Aurora persipjauna liežuvį (13 pav.), taip bandydama pajusti skausmą, bet neatrodo, kad ji jaustų ir tai.



13 pav. *Aurora persipjauna liežuvį*

Vienintelė juslė, kuri dar veikia, yra kito kūno lytėjimas – pasibučiavusi su Luku Aurora vėl nusišypso (14 pav.).



14 pav. *Aurora po bučinio su Luku šypsosi*

Kitas analizuojamame filme visų pirma atpažįstamas per lytėjimą. Kūnas tampa priemone pažinti *kitą*, jis neretai apnuoginamas, išlaisvinamas nuo bet kokių suvaržymų. Mes

pasaulyje esame per savo kūnus, mes esame mūsų kūnai ir esame tiek, kiek suvokiame pasaulį per savo kūnus⁸⁹. Nemažai scenų su apnuogintais kūnais yra ir „Tolimoje erdvėje“, ir „Auroroje“. Lyginant abu kūriniai, į akis krenta tai, jog abiejuose yra scena su daug nuogų žmonių, kurie vaizduojami kaip vientisas kūnas. „Tolimoje erdvėje“ kūnų sąlytis vertinamas pozityviai, Gabras partyje jaučiasi pakylėtas, tarsi euforijoje:

„Gabras ėmė brautis tarp kūnų – bet jiems nebuvo galo: jis skendo paslankiuose audiniuose, pūkuotose klubų, pilvo, krūtų duknose – kol galutinai užstrigo, iš visų pusių suspaustas judančių, jį aplipusių kūnų. <...> Kažkieno minkštas pilvas giliai kvėpavo, išsiplojęs ant Gabro pilvo. Ir dar vienas išsiplojo ties jo klubu. Ir kažkieno krūtis, prispausta, plaukiojo tai čia, tai ten jo nugara, prisispausdama speneliais. Visa tai atrodė Gabrai artima, jo: tarsi erdvė būtų buvęs pripildyta ne atskirų būtybių, bet vientiso kūno – šildžiusio ir džiuginusio jį. Jis apskritai neprisiminė, kas jis ir kur jis: visas pasaulis, su visomis Gabro problemomis, išnyko, ištirpo jo pojūčiuose, jo kūno giesmėje.“ (p. 146)

„Auroroje“ kūnų apoteozės epizodas (15 pav.) galėtų reikšti Auroros ištirpimą prisiminimuose, savotišką savasties praradimą, užsimiršimą nevaldomose aistrose. Ši scena eina po to, kai Aurora Lukui parodo savo ir vyro nuotrauką ir pakviečia į kitą kambarį, kuriame tamsoje matomi susipynę kūnai. Tai lyg dar gilesnių ir tamsesnių paslapčių kambarys, į kurį kviesdama Aurora kviečia kartu jas prisiminti. Ji įsilieja į kūnų jūrą, o Lukas – ne. Jis pastebi Auroros vyrą stebintį juos iš tamsos ir nuseka paskui jį. Jam išsivadavus iš kūnų masės ir nuėjus, išsilaisvinti bando ir Aurora, tačiau nebegali – kūnai sulipę vieni su kitais, tapę vientisu, nedalomu kūnu.



15 pav. *Sulipę kūnai*

Ši scena priešinga scenos su Luku intymumui. Buvimą dviese keičia nevaržomas susijungimas su daugeliu kitų kūnų.

⁸⁹ Taylor Carman, „The Body in Husserl and Merleau-Ponty“, prieiga internete http://www.complextrauma.uk/uploads/2/3/9/4/23949705/carman_body.pdf, žiūrėta 2017-01-10.

Savikūrai ir savivokai būtinas įvairialypis *kitas*, su kuriuo tapatinantis išryškinami individualūs bruožai. Romane greta individualaus, atpažįstamo kūno svarbi politinio, bendruomeninio kūno idėja, filme – politinių idėjų nepastebėta, svarbesnis ryšys tarp dviejų žmonių.

Išvados

Magistro darbe, remiantis naratyvinės tapatybės samprata, nagrinėti du skirtingų medijų kūriniai: Jaroslavo Melniko romanas „Tolima erdvė“ (2008) ir Kristinos Buožytės filmas „Aurora“ (2011). Pasirinktas tyrimo aspektas leido palyginti tapatybės formavimo ypatumus skirtingose medijose. Darbe vadovaujamasi tapatybės procesualumo prielaida, įrodinėjama, kad negali būti tapatybės be naratyvo, pasakojamos ir papasakotos istorijos. Kūriniai nagrinėti kaip kultūriniai tekstai, steigiantys tapatybę.

Tapatybė konstruojama per asmens santykį su konkrečiu *kitu*, individualiu ir bendruomeniniu, per priklausymą bendruomenei ar atsiribojimą nuo jos, savo kūno ir kūniškumo suvokimą. Tapatybės kūrimui ir suvokimui būtinas *kitas* kaip tas, su kuriuo tapatinantis išryškinami individualūs bruožai, kuriuos identifikuojant, interpretuojant ir randasi savivoka. *Aš* suvokiamas per *kitą* jį interpretuojant ir reflektuojant. Vienatvėje tapatybės steigtis neįmanoma, *kito* stoka sukelia tapatybės krizę.

Aš tapsmas neatsiejamas nuo kūno, kūnas padeda suvokti patį save. Eliminavus kūną, kitas žmogus tampa beveidis. Kito asmens vaidmuo itin menkas aklųjų visuomenėje, kurioje *kitas* virtęs balsu, lytėjimo joslė redukuota į trumpalaikį mechaninį fizinį kontaktą, ne svarbesnį už maudymąsi vonioje. Nepaisant pabrėžiamo kūno automatiškumo ir dalies kūniškų pojūčių išnykimo, abiejuose kūriniuose išlieka savo kūno lytiškumo, vyriškosios ir moteriškosios tapatybių skirties suvokimas.

Vieta ir laikas – tai dvi pagrindinės kategorijos, kurios struktūruoja žmogiškąją patirtį ir pasakojimą. Veikėjų mintys, veiksmai, ketinimai, kūnai neatskiriami nuo erdvėlaikio. Melniko romane išskirtos keturios erdvės, atitinkančios keturias skirtingų tapatybių žmonių grupes, siejamas su tomis erdvėmis. Didžiausi skirtumai pastebėti aiškinantis aklųjų ir reginčiųjų bendruomenių gyvenimo būdo, aplinkos ir veiklos priešpriešą. Aklųjų būstai – tamsūs betoniniai daugiabučiai, kurių gyventojai susitaukė su nelaisve. Reginčiųjų namai – šviesūs, pritaikyti individualiam gyvenimui. Keliaujant iš vienos erdvės į kitą, kinta romano protagonisto Gabro tapatybė.

Veikėjo ir erdvių kismo santykis akivaizdus filme „Aurora“, kuriame susiduria sąmonės ir belaikio nesąmoningumo, eksperimento ir gyvenimo erdvė ir laikas. Kūrinyje atskleidžiama, kaip nuo žmogaus būsenos ir minčių priklauso jo vidinis pasaulis. Erdvėlaikio transformacija paveikia jame atsидuriančius ir jį suvokiančius žmones. Lukas, pabuvojęs Auroros sąmonės pasaulyje, pasikeičia, kartu pakeisdamas Aurorą.

Tapatybės konstravimo ypatumams atskleisti analizuojamuose kūriniuose svarbi akumo-matymo tema, siejama su žinojimo-nežinojimo skirtimi. Išorinio pasaulio nematymas ir nepažinimas apibūdina Auroros komos būseną, Gabro tapimas matančiuoju atitinka transformaciją

iš nežinojimo į žinojimą. Aklumas gali būti suprastas kaip nenoras susidurti su tam tikrais dalykais: Aurora panirusi į komą, nes nenori prisiminti skaudžių prisiminimų, Ramiojo kampelio gyventojų aklumas (perkeltine prasme) reiškia tolimos erdvės, neužtikrintumo baimę, nenorą pripažinti priklausomybės nuo megapolio. Tiesos sužinojimas arba regos atgavimas žmogų pastato į ribinę situaciją, lemia tapatybės krizę.

Romane ir filme gyvenimo kaip ėjimo iš nežinojimo į žinojimą vaizdavimas lydimas perėjimo iš ramaus ir saugaus, nors nevisaverčio gyvenimo į nelaimę ir mirtį. „Tolimoje erdvėje“ ir „Auroroje“ pabrėžiama gyvenimo dramatinė idėja, reikšmės apverčiamos: tiesa kelia skausmą ir kančią, nežinojimas, nebūtis – ramybę.

Darbas galėtų pasitarnauti išsamesnėms šių kūrinių analizėms, tapatybės kūrimo ypatumams kituose kūriniuose atskleisti. Tolimesniuose tyrimuose dėmesys galėtų būti kreipiamas į tapatybės analizę remiantis kitomis teorinėmis prieigomis. Melniko romanui, kuriame ryškios ideologinės politinės nuostatos, totalitarinės visuomenės kritika, aiškinti praverstų sociokritika, egzistencinius klausimus perkėlusiam į eksperimento ir nesąmoningumo plotmę Buožytės filmui – psichoanalizė.

Literatūros sąrašas

Šaltiniai

1. Buožytė, Kristina, *Aurora*, prod. Ieva Norvilienė, Lietuva: Tremora, 2011, 120 min.
2. Melnikas, Jaroslavas, *Tolima erdvė*, Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2008.

Mokslinė literatūra

1. Aleksandravičius, Povilas, „Žmogaus asmens tapatumo problema: kas keičiasi ir kas išlieka? Filosofinis ir biologinis požiūris“, prieiga internete https://www.mruni.eu/upload/iblock/4d7/005_aleksandravicius.pdf, žiūrėta 2016-10-29.
2. Aristotelis, „Poetika“, *Graikų literatūros chrestomatija*, Vilnius: Mintis, 2008, prieiga internete http://www.xn--altiniai-4wb.info/files/literatura/LB00/Aristotelis._Poetika.LB0300.pdf, žiūrėta 2017-03-12.
3. Bamberg, Michael, „Identity and Narration“, *The Living Handbook of Narratology*, prieiga internete http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Identity_and_Narration, žiūrėta 2017-02-10.
4. Baranova, Jūratė, „Naratyvioji asmenybės tapatybė“, *Filosofija ir literatūra: priešpriešos, paralelės, sankirtos*, Vilnius: Tyto alba, 2006.
5. Barthes, Roland, „Dar sykį – kūnas“, vertė Lina Michelkevičė, *Kūno raiška šiuolaikiniame socialiniame diskurse*, sud. Nijolė Keršytė, Vilnius: Baltos lankos, 2007.
6. Barthes, Roland, „Pasakojimų struktūrinės analizės įvadas“, vertė Genovaitė Dručkutė, *Teksto malonumas*, sud. Galina Baužytė-Čepinskienė, Vilnius: Vaga, 1991.
7. Beauchamp, Miles, Chung, Wendy, Mogilner, Alijandra, Zakinova, Svetlana (eds.), *Disabled Literature: A Critical Examination of the Portrayal of Individuals with Disabilities in Selected Works of Modern and Contemporary American Literature*, USA: Brown Walker Press, 2015.
8. Carman, Taylor, „The Body in Husserl and Merleau-Ponty“, prieiga internete http://www.complextrauma.uk/uploads/2/3/9/4/23949705/carman_body.pdf, žiūrėta 2017-01-10.
9. *Dictionary of Sociology*, John Scott, Gordon Marshall (eds.), New York: Oxford University Press, 1998.

10. Eco, Umberto, „Tarp autoriaus ir teksto“ vertė Jūratė Levina, *XX amžiaus literatūros teorijos. Chrestomatija. II dalis*, sud. Aušra Jurgutienė, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2011.
11. Gailiūtė, Gabrielė, „Metų knygos“, *Naujasis židinys-Aidai* 1–2, 2010.
12. Giddens, Anthony, *Modernybė ir asmens tapatumas*, vertė Vytautas Radžvilas, Vilnius: Pradai, 2000.
13. Giroud, Jean-Claude, Panier, Louis, „Semiotika: Diskurso analizės teorija“, *Baltos lankos* 1, 1991.
14. Groot, Ger, *Dvi sielos*, vertė Antanas Gailius, Vilnius: Aidai, 2004.
15. Hall, Alice, *Literature and Disability*, United Kingdom: Routledge, 2016, prieiga internete https://books.google.lt/books?redir_esc=y&hl=lt&id=PvpWCgAAQBAJ&q=disability#v=snippet&q=disability&f=false, žiūrėta 2016-10-16.
16. Jampolskij, Michail, *Kalba – kūnas – įvykis: kinas ir prasmės paieškos*, vertė Natalija Arlauskaitė, Vilnius: Mintis, 2011.
17. Jenkins, Richard, *Social Identity*, London: Routledge, 1996.
18. Jonušys, Laimantas, „Ilgintis dar tolimesnės erdvės“, prieiga internete <http://www.tekstai.lt/zurnalas-metai/543-2009-nr-08-09-rugpjutis-rugsejis/5499-laimantas-jonusys-ilgintis-dar-tolimesns-erdves-jaroslavas-melnikas-tolima-erdve.html>, žiūrėta 2017-05-02.
19. Kajėnas, Gediminas, „Savaitės interviu. Jaroslavas Melnikas: „Mes kiekviename žingsnyje susiduriame su bedugne“, prieiga internete <http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2008-05-13-savaites-interviu-jaroslavas-melnikas-mes-kiekviename-zingsnyje-susiduriame-su-bedugne/3833>, žiūrėta 2017-04-15.
20. Keršytė, Nijolė, *Pasakojimo pramanai*, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2017.
21. *Kūno raiška šiuolaikiniame socialiniame diskurse*, sud. Nijolė Keršytė, Vilnius: Baltos lankos, 2007.
22. Levitas, Ruth, *The Concept of Utopia*, prieiga internete https://books.google.lt/books/about/The_Concept_of_Utopia.html?id=PZSvIrCri6AC&redir_esc=y, žiūrėta 2017-05-02.
23. McAdams, Dan, „Personal Narratives and the Life Story“, *Handbook of Personality: Theory and Research*, L. Pervin, O. John (eds.), New York: Guilford Press, 2008.
24. Melnikova, Irina, *Literatūros (inter)medialumo strofos, arba Žodis ir vaizdas*, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2016.
25. Merleau-Ponty, Maurice, „Suvokimo fenomenologija“, *Baltos lankos* 24, 2006.

26. Merleau-Ponty, Maurice, *Akis ir dvasia*, vertė Arūnas Sverdiolas, Vilnius: Baltos lankos, 2005.
27. More, Thomas, *Utopija*, vertė Leonas Valkūnas, Vilnius: Vaga, 2010.
28. Olson, Eric T., „Personal Identity“, *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, prieiga internete <https://plato.stanford.edu/entries/identity-personal/>, žiūrėta 2017-01-12.
29. Polkinghorne, Donald, *Narrative Knowing and the Human Sciences*, New York: Suny Press, 1988.
30. Prince, Gerald, „Apie šiuolaikinę naratologiją“, *Žmogus ir žodis* 2, 2014.
31. Repečkaitė, Daiva, „Lietuviškas filmas „Aurora“: „Solaris“ + „Avatar“ + „Inception“ + ?“, prieiga internete <http://www.daivarepeckaite.com/2013/05/lietuviskas-filmas-aurora-solaris-avatar-inception/>, žiūrėta 2017-04-10.
32. *Rethinking Narrative Identity: Persona and Perspective*, Claudia Holler, Martin Klepper (eds.), USA: John Benjamins Publishing Company, 2013.
33. Ryan, Marie-Laure, „Space“, *The Living Handbook of Narratology*, prieiga internete <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/space>, žiūrėta 2017-04-17.
34. Ricoeur, Paul, „Narrative Identity“, *Philosophy Today* 35:1, 1991.
35. Ricoeur, Paul, *Egzistencija ir hermeneutika: Interpretacijų konfliktas*, vertė Arūnas Sverdiolas, Vilnius: Baltos lankos, 2001.
36. Ricoeur, Paul, *Interpretacijos teorija. Diskursas ir reikšmės perteklius*, vertė Rasa Kalinauskaitė, Gintautė Lidžiuvienė, Vilnius: Baltos lankos, 2000.
37. Samarinaitė, Viktorija, „Siurrealistinis „Auroros“ sapnas“, prieiga internete <http://www.15min.lt/kultura/naujiena/kinas/recenzija-siurrealistinis-auroros-sapnas-4-295919>, žiūrėta 2017-04-10.
38. Schmidt, Johann N., „Narration in Film“, *The Living Handbook of Narratology*, prieiga internete http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Narration_in_Film, žiūrėta 2017-04-17.
39. *Socialinės apsaugos terminų žodynas*, prieiga internete http://www.sec.lt/pages/zodynas/index_.html, žiūrėta 2016-10-21.
40. Sofoklis, *Tragedijos*, Vilnius: Vaga, 1974.
41. Sverdiolas, Arūnas, „Kaltės akivaizdoje. Apaštalo Pauliaus nuodėmės samprata“, *Baltos lankos* 6, 1995.
42. Tereškinas, Artūras, *Kūno žymės: Seksualumas, identitetas, erdvė Lietuvos kultūrose*, Vilnius: Baltos lankos, 2001.
43. Todorov, Tzvetan, *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*, translation Richard Howard, New York: Cornell University Press, 1975.
44. Večerskis, Donatas, „Suvokiamas ir suvokiantis kūnas“, *Žmogus ir žodis* 4, 2009.

45. Voitukevez, Dario, „Aurora“, prieiga internete <http://www.delfi.lt/pilietis/naujienos/kino-recenzija-aurora.d?id=60481435>, žiūrėta 2017-05-01.
46. Walsh, Richard, *Dreaming and Narrative Theory*, prieiga internete http://eprints.whiterose.ac.uk/103510/1/Dreaming_and_Narrative_Theory.pdf, žiūrėta 2017-04-20.
47. Žigelytė, Lina, „Jutimų autopsija“, prieiga internete <http://www.delfi.lt/news/ringas/lit/lzigelyte-jutimu-autopsija-filmo-aurora-recenzija.d?id=60408293>, žiūrėta 2017-04-10.

Summary

The primary concern of the present MA paper is to analyse Jaroslavas Melnikas' novel "Tolima erdvė" (2008) and Kristina Buožytė's movie "Aurora" (2011). The study aims at analysing the construction of identity, employing the concept of the narrative identity as a theoretical approach. The analysis attempts to find similarities in different discourses concerned with the construction and the understanding of identity. Based on the concept of the processuality of identity, the paper claims that it is nonexistent without a narrative. Identity is established through the relationship to the individual and the social *other*, the belonging to a community or the distance from it, and the concept of the body. The *other* is vital to the establishment and the perception of one's identity, since the presence of the *other* reveals the individual traits, thus self-perception comes into existence. Since the *self* is perceived only through the *other* and its interpretation, the establishment of identity in solitude is impossible. The lack of the *other* causes the crisis of identity. The topics of sight and blindness are also important here and are related to the binary opposition of knowing and ignorance. The analysis also touches upon the relationship between certain cultural contexts, such as myths, and the establishment of identity. The present paper might be interesting for those concerned with the problems of identity and story-telling, and their significance in contemporary art.