

Vilniaus dailės akademija
Vilnius Academy of Arts

Donata Minderytė

Meno projektas
Vaizdinis vertimas

Art Project
Visual translation

Meno doktorantūra, Vaizduojamieji menai, Dailės kryptis (V 002)
Art Doctorate, Visual Arts, Fine Arts (V 002)

Vilnius, 2024

Meno projektas rengtas Vilniaus dailės akademijoje 2016–2024 metais

Kūrybinės dalies vadovas:

Prof. Konstantinas Bogdanas

Vilniaus dailės akademija, vaizduojamieji menai, dailė V 002

Tiriamosios dalies vadovė:

Prof. dr. Giedrė Mickūnaitė

Vilniaus dailės akademija, humanitariniai mokslai, menotyra H 003

Meno projektas ginamas Vilniaus dailės akademijoje Meno doktorantūros dailės krypties gynimo taryboje:

Pirmininkas:

Prof. dr. Žygimantas Augustinas

Vilniaus dailės akademija, vaizduojamieji menai, dailė V 002

Nariai:

Prof. Gauthier Hubert

Karališkoji Briuselio dailės akademija (Belgija), vaizduojamieji menai, dailė V 002

Prof. dr. Agnė Narušytė

Vilniaus dailės akademija, humanitariniai mokslai, menotyra H 003

Dr. Tojana Račiūnaitė

Vilniaus dailės akademija, humanitariniai mokslai, menotyra H 003

Doc. dr. Eglė Ulčickaitė

Vilniaus dailės akademija, vaizduojamieji menai, dailė V 002

Meno projektas ginamas viešame Meno doktorantūros dailės krypties gynimo tarybos posėdyje 2024 m. kovo 22 d. 14 val. galerijoje „Vartai“ (Vilniaus g. 39, 01102 Vilnius). Su meno projektu galima susipažinti Lietuvos nacionalinėje Martyno Mažvydo, Vilniaus dailės akademijos bibliotekose.

The Artistic Research Project was carried out at Vilnius Academy of Arts during the period of 2016–2024

Art projects supervision:

Prof. Konstantinas Bogdanas

Vilnius Academy of Arts, Visual Arts, Fine Arts V 002

Thesis supervision:

Prof. Dr. Giedrė Mickūnaitė

Vilnius Academy of Arts, Humanities, Art History and Theory H 003

The Artistic Research Project will be defended at a public meeting of the Academic Board of Fine Arts at Vilnius Academy of Arts composed of the following members:

Chairperson:

Prof. Dr. Žygimantas Augustinas

Vilnius Academy of Arts, Visual Arts, Fine Arts V 002

Members:

Prof. Gauthier Hubert

Royal Academy of Fine Arts of Brussels (Belgium), Visual Arts, Fine Arts V 002

Prof. Dr. Agnė Narušytė

Vilnius Academy of Arts, Humanities, Art History and Theory H 003

Dr. Tojana Račiūnaitė

Vilnius Academy of Arts, Humanities, Art History and Theory H 003

Assoc. Prof. Dr. Eglė Ulčickaitė

Vilnius Academy of Arts, Visual Arts, Fine Arts V 002

The public defence of the Artistic Research Project will be held on March 22, 2024, 2 p.m., at gallery „Vartai“ (Vilniaus Str. 39, 01102 Vilnius). The art project is available at Martynas Mažvydas National Library of Lithuania, and the library of Vilnius Academy of Arts.

IVADAS	9
1. KALBINIS VERTIMAS	17
2. KALBINIO IR VAIZDINIO VERTIMO SANKIRTOS IR TAKOSKYROS	27
2.1. Interpretacija	27
2.2. Neišverčiamumas	32
2.3. Komunikacija	36
2.4. Postprodukcija	39
3. TESTAS: ROŽĖ	41
3.1. Paroda „Vaizdinis vertimas / <i>Translation Error</i> “	44
3.2. Gėlės motyvas	48
3.3. Pirmoji rožė. <i>Richteris tai padarė. Dvi rožės perrėmintos balta</i>	50
3.4. Antroji rožė. <i>Balta rožė žaliai</i>	55
3.5. Trečioji rožė. <i>I Love You, Damien</i>	60
3.6. Ketvirtoji rožė. <i>I Love You, Chloe</i>	72
4. TESTAS: AUTOBIOGRAFINIŲ MOTYVŲ VERTIMAS	81
4.1. Diptikas. <i>Išbalinau jai plaukus. Akys / Dantys</i>	85
4.2. <i>Su tėčio marškiniais / rankos</i>	91
5. TESTAS: HITCHCOCKO BLONDINĖS IR MIA FARROW	97
5.1. Feministinė kino teorija	105
5.2. <i>Paukščiai</i>	111
5.3. Tippi Hedren ir Suzanne Pleshette (<i>The Birds</i>)	118
5.4. Rozmari kūdikis (<i>Rosemary's baby</i>)	128
5.5. Mia Farrow	137
IŠVADOS	147
SUMMARY	153
KŪRYBINĖ DALIS	177
LITERATŪRA IR KITI ŠALTINIAI	259
APIE AUTORE	267

IVADAS

Žemutiniame Istaide tylą buvo oro kondicionierių ūžimas arba garinių radiatorių šnypštimas, sumišęs su nepaliaujamu balandžių burkavimu, gatvės bruzdesiu ir girtais naktiniais pokalbiais po langais. Naktiniai žmonės girtėdami kursta, ima vis garsiau artikuliuoti aktualijas ir alkoholio galandamus jausmus, kol gatvių žibintų šviesoje besiskleidžiantys garsai susijungia į harmoningą vidurnakčio orkestrą. Jeigu unisono nepertraukia policijos arba gaisrinės sirenos, tuomet visiškai nieko negirdžiu. Baltas triukšmas išlaisvina nuo įkyrių minčių, negirdžiu net savo kvėpavimo, grimztu į gilų miegą, susilieju su aplinka ir visiškai išnykstu, stoja absoliuti tylą. Tokia buvo Žemutinio Istaido tylą.

Naktinėje Polocko gatvės tyloje garsus skleidė tik tyliai medituojantis šaldytuvas ir besisukantis, bet jau seniai nieko nebeskaičiuojantis elektros skaitiklis, ir šis kontrastas šiurpino. Ši tylą buvo viską apimanti, pasiglemždavo visą rajoną, joje negalėjai nuslėpti jokio nusikaltimo. Ji užaštrina kiekvieną vėjo gūį, išryškina menkiausią nedorybę, ji net naktinius girtuoklius priverčia sliūkinti sulaikius kvapą, kad po kojomis nesutraškėtų sausa šakelė, o balandžiai naktimis čia išvis nesirodo. Greičiausiai jie žino, jog temstant šioje gatvėje toleruojamas tik monotoniškas buitinių prietaisų burzgimas.

Kurtinanti tylą nenumaldomai spengdavo ausyse virsdama į įkyrų ūžimą, į galvą virtine verždavosi mintys, daugindavosi, spausdavo smilkinius,

surakindavo žandikaulį, kūną apimdavo nervingas dilgčiojimas, atrodo, išvis nebegalėjau suprasti, kaip žmonės naktį Polocko gatvėje užmiega. Pusę septintos nubudusios kaimynės pirmyn atgal stuksėdamos siauru bendrabučio koridoriu imdavo šnekučiuotis, aptarinėti ryto naujienas, pasakoti, ką sapnavusios, skųstis, kad naktį per kiaurą stogą ir vėl prilijo pilną kibirą vandens. Ir tik tuomet, kai Užupis nubudavo, o kiemuose imdavo burgzti mašinos, mane užplūsdavo ramybė ir nugrimzdavau į gilų miegą.

Atsikrausčius į Harlemą tylą ir ramybę įgavo dar vieną pavidalą, kas rytą ir vakarą apatiniame aukšte gyvenantis kinų restorano savininkas atlikdavo krenkštimo bei atsikosėjimo ritualą, skrupulingai gargaliuodavo, skaudamas cigarečių nuosėdų aptrauktą gerklę. Įprastus apsisvalymo apeigų garsus papildydavo gaisrinės sirenos, išskubančios iš ugniagesių būstinės gretimose gatvėse. Kaimyno gerklėje kaskart būdavo kažkas, ko paprasčiausiai nebuvo įmanoma iškosėti, o Niujorkas nuolat užsiliepsnodavo. Viskas kartodavosi rutiniškai, užtikrintai ir, atrodydavo, be pabaigos, bet vieną dieną išsivadėjęs cigarečių kvapui, o su juo pradingus ir atsikosėjimo garsams apėmė nerimas – nemėgstu pokyčių. Sutrikdyta tvarka erzino, man patiko valytis dantis ir klausytis visos garsų amplitudės, įkūnijančios miesto ar tik mano neviltį, patiko, jog neviltis taip įgaudavo formą, tai veikė raminaimai. Praslinko kelios nejaukios dienos naujoje tyloje, kai vėl išgirdau nepailstantį ir bevaisį bandymą atsikosėti. Iš džiaugsmo ėmė smarkiau plakti širdis. Viskas grįžo į senąsias vėžes – vėl kaip sutarę atsukame ir užsukame vandens čiaupus, jie šnypščia ir pasiutusiai taško vandenį iš senų apskretusių maišytuvų, lediniais veidais žvelgiame į vonios veidrodį, bejausmiai akmeniniais kūnais nusileidžiame į niekad nepaliaujamą miesto šurmulį ir šypsomės gatvėse šeimininkus vedžiojantiems šunims.

Harlemo metai prabėgo labai greitai, nieko nenustebino išaugusios nuomos kainos, ir vėl atėjo metas kraustyti. Rytų 81-osios gatvės tylą susidėjo iš visų trijų jau aprašytų pavidalų, nors turėjo ir unikalių, tik jai vienai būdingų bruožų. Keista, bet ir čia gyveno atsikosėti negalintis žmogus, jis neidavo į darbą, kelis kartus per dieną užsisakydavo maisto į namus ir kaskart girdėdavau, kaip greitai žingsniu dardėdavo laiptais žemyn parūkyti gretim

namo pastogėje. Lipant laiptais jį kiekvienąsyk suimdavo kosulys, atrodydavo, jau tuoj tuoj išspjaus tą bjaurastį ir galės lengviau atsikvėpti, bet vieną gumulą gerklėje išsyk pakeisdavo kitas. Lapkritis demonstratyviai prikaišiojo žmonių nusikaltimus gamtai. Dvi pirmas mėnesio savaites termometro skalė dieną rodė dvidešimt laipsnių šilumos, tada saulę pakeitė lietus, o per naktį atėjo žiema – šaltis skverbėsi pro kiaurus langus, bet gariniai radiatoriai vis dar tylėjo. Nekantravau išgirsti juos pradėsiant šnypšti, o ilgai laukti ir netruko. Nepaisant drastiškai kintančios oro temperatūros, atsikosėti negalintis žmogus išskirtinai vilkėdavo vien šortus ir marškinėlius trumpomis rankovėmis. Man jo pastovumas patiko, jis ištikimai laikėsi savo rutinos – besikeičiantys metų laikai jo nė kiek nejaudino. Priešais Rūkorių gyveno kitas žmogus, kuris taip pat niekad neišeidavo iš namų, jo butas buvo tiesiai virš manojo. Kitų žmonių kartais gali ir negirdėti, jų tarsi nėra, jie tyliai medituoja įsmigę į mėlynos šviesos ekranus, iš ausų styro futuristiniai pagaliukai-belaidės ausinės ir visą dieną neišgirsi nė krustelėjimo. Jų kūnai čia, tarp mūsų, bet jie visa esybę panirę į virtualybę, jie neturi šunų, kurie išvestų juos pasivaikščioti, o jų namai ir pandemijai pasibaigus amžiams taps biuru. Tačiau virš manęs gyveno visai ne toks žmogus. Priešingai, jis kiekvieną sykį grėsmingai priminė: „Aš čia visu kūnu ir siela, manęs čia pilna.“ Jo esybė skleidėsi pro grindų tarpus, kiekvieną sekundę jautei nepaneigiamą jo buvimą, tai buvo neišvengiama, gal net užkrečiama. Negailėtinga, tačiau kartais jo beprotystė man rodėsi komiška. Jis rėkė, plojo, dejavo, švilpė, kartais vidury nakties iškrisdavo iš lovos, skleidė visokiausius sunkiai apibūdinamus garsus, jo namai dunksėjo lyg kino teatras, o filmų garso takeliams jis pritardavo kovingais šūkais. Nors tai nebuvo žodžiai ir, galima sakyti, neturėjo prasmės, tačiau aiškiai galėjai apčiuopti tų garsų svorį. Iš kiemo pusės jam pritardavo antgamtiškas kaukimas. Ilgai negalėjau suprasti, ar žmogus kaukia šuns balsu, ar šuo kaukia žmogaus balsu. Nulipus į rūšį, skalbykloje kaukimas girdėdavosi dar aiškiau ir dar sunkiau darėsi suprasti, koks tai padaras. Šio namo dienos garsai galėjo pasirodyti kaip tikrų tikriausias beprotnamis, todėl nakties meto kontrastas buvo be galo akivaizdus. Nakties tylą gerbė tiek Rūkorius, tiek viršutinio aukšto Beprotystė, net ir Padaras nustodavo kaukti. Rytų 81-ojoje

nakties ir dienos garsų diapazonas buvo labai platus. Vieną akimirką viskas tiesiog nutyla ir užleidžia sceną pūskuojantiems radiatoriams, tiksintiems laikrodžiams ir kitiems buitiniams prietaisams, gali net pagalvoti esąs kur nors tarp Užupio ir Aukštutinio Istsaido. Kartais šį tylos pavidalą pertraukdavo keisti žmonės, ieškantys prieglobsčio nakčiai. Jie būdavo tokie apkvaite, jog laikas jiems neturėjo jokios reikšmės – po vidurnakčio skambindavo į kiekvieną butą, vildamiesi, kad kas nors įleis. Susisukę, veidus panardinę gobtuvuose, tarsi praryti savo pačių drabužių, jie stumdydavo keistą vežimėlį po langais, tryptodavo prie lauko durų ir spaudydavo visus mygtukus iš eilės. Pirmiausia pabUSDavau aš, bet nesikeldavau, žinojau, kad negaliu jiems padėti, tuomet iš lovos iškrisdavo šaižaus skambučio pažadinta virš manęs jau snaudusi Beprotystė, priešais ją gyvenantis Rūkorius vos ne virsdamas kūliais greitu žingsniu nudunksėdavo laiptais žemyn ir kartu su azijiete moterimi iš pirmo aukšto išbardavo tuodu keistuolius. Po dienos garsų kakofonijos niekas per daug nepykdavo dėl kelių nakties tylą prarėžusių durų skambučių, visi vėl greitai sumigdavo.

Doktorantūros metais kaip jaunas mėnulis kabojau tarp dviejų miestų, tarp dviejų žemynų, kartais krausčiausi kelis kartus per metus, o kartais kelis kartus per mėnesį, iš buto į butą, iš studijos į studiją. Ne tik tyla, bet ir rutina, menas, kūryba, namai, darbas, mintys mainė savo pavidalus, kurie nesidavė būti sugretinami. Kartais patiems paprasčiausiems, kas dieną tariamiems žodžiams negalėjau rasti atitikmenų arba išversti jie netiko tam pačiam dalykui apibūdinti. Tuomet ėmė ryškėti ir mano doktorantūros tema – vertimas. Patirtis ėmiau vertinti per nesusikalbėjimo prizmę, kontrastą, ieškojau skirtumų ir sąlyčio taškų, atitikmenų ir panašumų, o kai jų negalėdavau rasti, glaudžiausi prie kintančių prasmų. Turbūt jos mane labiausiai ir masino.

Vertimas turi daug reikšmių, kalba geba keistis ir prisitaikyti, todėl šis žodis man pasirodė talpus ir tinkamas apibūdinti procesams, susijusiems su kūryba ir vizualiaisiais menais, kur kismas, gebėjimas pritaikyti ir prisitaikyti yra į priekį varanti jėga. Pirmame disertavijos skyriuje „Kalbinis vertimas“ atsispiriama nuo paties žodžio, jo kilmės ir galimų reikšmių skirtingose

kalbose. Antrame skyriuje „Kalbinio ir vaizdinio vertimo sankirtos ir takoskyros“ kalbinis vertimas sugretinamas su vaizdiniu vertimu. Tokią prieigą pasirinkau ne todėl, kad siekiau tiesiogiai prilyginti vaizdus kalbai ar remdamasi kalbos nagrinėjimo metodais iš karto suformuoti vaizdinio vertimo apibrėžimą. Tikslas buvo kiek įmanoma glausčiau sugrupuoti man prieinamą su kalbiniu vertimu susijusią teorinę medžiagą pagal tai, ar ji turi ką bendro su vaizdinio vertimo idėja, o jei neturi, išryškinti skirtumus, rasti susikirtimo taškus. Kitaip tariant, per palyginimą susiaurinti tyrimo lauką. Kėliau klausimus: kuo panašūs ir kuo skiriasi vaizdinis bei kalbinis vertimas? Galbūt žodis „vertimas“ gali talpinti ir vizualinės raiškos priemones? Galbūt meno doktorantūros disertacijos rašymas yra teorinio diskurso vertimas į praktinį ir atvirkščiai? Antrame skyriuje aptariamus vertimo aspektus nulėmė su kalbiniu vertimu susijusi teorinė medžiaga, todėl aprašant savitas kalbos ir vaizdo savybes išryškėjo vertimo funkcijų susimaišymas, nepalyginamumas, nesuderinamumas.

Trečiame „Testas: Rožė“, ketvirtame „Testas: autobiografinių motyvų vertimas“ ir penktame „Testas: Hichcocko blondinės ir Mia Farrow“ skyriuose vaizdinio vertimo savybes tikrinau atlikdama praktinius testus. Testai pagrįsti tokia logika: originalo aprašymas ir jo vertinys. Aprašydama originalą stengiuosi motyvuoti medžiagos pasirinkimą, susieti kūrybinį sumanymą su istoriniu kontekstu, supažindinti skaitytoją su originalo pasakojimu, prasminiu ir vizualiuoju turiniu, konotacijomis, nuo kurių vaizdinio vertimo metu bandau nutolti. Medžiaga nagrinėjama per subjektyvų požiūrio kampą, todėl testų aprašymuose tiriantis tonas persipina ir su asmeniniais pasakojimais. Tyrimo tikslais testams atlikti rinkausi lengvai atpažįstamus arba lengvai įvardijamus įvaizdžius ir vaizdus, nes kituose vertimo etapuose paveikslas genezės atpasakojimas, įkontekstinimas darosi komplikutesnis, o kultūrinės nuorodos žiūrovui ar skaitytojui apčiuopti taip pat darosi sunkiau. Todėl norėdama kaip geriau iliustruoti vaizdinio vertimo procesą pasitelkiau ne tik asmeninius vaizdus, bet ir XX a. antros pusės amerikietiško kino filmų kadrus, taip pat atsispiriu nuo meno kūrinių iš įvairių laikotarpių. Nesiekiu pasisavinti, plagijuoti ar kitaip nuskriausti kitų kūrėjų, populiariosios kultūros

vaizdais, ikoniniais tapusiais paveikslais ir jų autorių stilistika rėmiausi, nes, mano manymu, dėl daugumai laisvai prieinamo turinio jie raiškiai iliustruoja vaizdiniu vertimu pagrįstą kūrybos metodą.

Tekste originalų aprašymai pateikiami kartu su jų vertiniais-paveikslais. Rašydama apie doktorantūros studijų metu tapytus paveikslus pakeliu uždangą į tapybos proceso užkulius, pirmiausia susitelkiu į žiūrėjimo malonumą, grynai vizualius dalykus, aprašau kompozicijas, spalvas, kurios viliojo akį, kadangi tapybai sukalibruotas žvilgsnis slenkantis paviršiumi, yra susitelkęs į vizualiąją formą, o toje formoje atsirandantis intelektualinis turinys, temos, besisluoksniuojantys pasakojimai iš pradžių ne visada įkraunami sąmoningai. Atvirai išdėstau tai, kas lėmė vizualinius ir tematinius sprendimus. Aprašau tapybos darbų genezę per asmenines sąsajas su tuo metu nagrinėjama vizualine ar teorine medžiaga, tačiau tai nėra nuoroda arba instrukcija, kaip mano kūrybą turėtų „suprasti“ kiti.

Tyrimo eiga neapsiėjo be nevaisingų bandymų ir akligatvių. Praktinės vaizdų tildymo pratybos ne visada baigiasi sėkmingai – bandant transformuoti originalą, ar tai būtų autobiografinis motyvas, kino nuoroda ar paprasčiausias floristinis motyvas, manipuliuojant jo plastine forma, siekiant palenkti jame užkoduotą pasakojimą sava linkme, perrašyti jame susitelkusias reikšmes, ne visada išeina pasiekti įsivaizduojamą tikslą. Tiriant vis dėlto tenka įsivardyti, ką bandoma paslėpti, sunaikinti, „užtapyti“ ar pamiršti, o ant pjedestalo išnyra ne tik vaizdinio vertimo metu „naujai“ besikuriančios prasmės ar asmeninių interpretacijų ir asociacijų pagrindu besikuriantis naujas pasakojimas, bet čia pat šnabždasi ir originalo istorijos. Pirmieji praktiniai vaizdinio vertimo testai išryškino paradoksą – bandant nutildyti vaizde esančias konotacijas paaiškėjo, jog kalbėti vien apie tapybą neišeis.

Vis dėlto teoriniams išvedžiojimams nepaklūstantys pirmieji praktiniai testai inspiravo tolimesnę projekto eigą, paskatino žengti link komplikuočiau įvaizdžių ir pabandyti tapyboje neutralizuoti kino pasakojimą, išversti ir nudrenuoti kino įvaizdžių kuriamas vaizdo reikšmes. Vaizdų vertimą komplikuojantys prasminiai paradoksai, trintis, besikurianti tarp teorinio sumanymo ir praktinio įgyvendinimo nesuderinamumo, pastūmėjo projektą

į priekį, tarsi nuolat gendantis variklis, kurį taisydamas atrandi ir mokaisi vis naujų dalykų. Tikriausiai todėl vaizdinio vertimo sampratą konstruoju ne tiek remdamasi teoriniu diskursu, kiek aptardama konkrečius praktinius „testus“. Taip žinių generavimas tvirtai atsiremia į praktinius veiksmus – kūrybinėje praktikoje priimti sprendimai koreguoja tyrimo lūkesčius.

Vertimas niekada nėra tiesiog žodžių vertimas iš vienos kalbos į kitą, o pritaikius metaforą vaizdams, paaiškėjo, jog vaizdinis vertimas taip pat nėra tiesiog vaizdų vertimas iš vienos medijos į kitą. Vertimas dažniausiai turi tam tikrą intenciją ar tikslą, yra skirtas kažkam ar pritaikytas konkrečiai situacijai. Tačiau vertėjo, menininko intencija ne visada sutampa su skaitytojo ar žiūrovo interpretacija. Visus tekstus, knygas, vaizdus, meno kūrinius, paveikslus, kiną praėjus tam tikram laiko tarpui, pasikeitus aplinkybėms galima pamatyti jau kitomis akimis. Tokiu būdu vieni dalykai gali iš naujo tapti aktualūs tiek dėl savo „toliaregiškos“ perspektyvos, tiek dėl riboto, laikotarpiui būdingo žvilgsnio.

Vaizdinio vertimo sąvoką vartoju kaip metaforą, o disertacijoje išskleidžiamas kūrybos / darbo metodas parodo, jog vaizdinis vertimas – tai tarsi patirčių išklotinė, kuri padeda sutelkti tiriamas reikšmes į vieną labiau apčiuopiamą pavidalą, bet jis vis dėlto nėra baigtinis.

Vaizdinis vertimas, mano manymu, yra ne tik tyrinėjamas objektas ar teorinis konstruktas, bet dinamiškas, lankstus ir pritaikomas kūrybos arba tyrimo metodas. Jam būdinga tai, jog rūšiuojant, grupuojant ir perdirbant kultūrines, juslines, patyrimines ir emocines patirtis, reiškinius bei idėjas gaunamas naujas darinys. Šiuo atveju tai buvo doktorantūros tyrimas, apimantis tapybą ir tekstą, nors pati vertimo, kaip kūrybos metodo arba struktūrinės kūrinio dalies, samprata gali būti pritaikyta kur kas plačiau ir apimti įvairias kūrybos sritis.

1. KALBINIS VERTIMAS

Nenoriu primesti skaitytojui savo pačios ribotumo, tačiau pastebėjau, jog dažnai susidurdami su vertimu neįvardijame, neatpažįstame ar nepastebime šio veiksmo. Nataly Kelly ir Jost Zetzsche knygoje *Found in Translation* (2012) pateikia pavyzdžius, kai susiduriame su vertimu kasdieniame gyvenime, ir aprašo su vertimu susijusią darbo rinką. Knygoje pateikiami pavyzdžiai, kai vertimas praktiškai dalyvauja kultūroje, ekonomikoje, politikoje, medicinoje. Vertimo raštu ar žodžiu, gyvo vertimo, interpretacijos ir perskaitymo būdų sąsajų komplikotumas ypač išryškėja daugiakalbių tarptautinių organizacijų praktikoje. Vienas iš tokių pavyzdžių galėtų būti Europos Parlamento vertimų sistema, kur vartojamos 24 kalbos, kurių kiekviena gali būti verčiama į 23 likusias kalbas, tai iš viso sudaro 552 vertimų kombinacijas. Ar visi dokumentų vertimai gali būti interpretuojami vienodai, netgi tuomet, kai kalboje, į kurią verčiamas tekstas, nėra tiesioginio atitikmens originale vartojamiems žodžiams? Kuris šių dokumentų tuomet iš tiesų yra originalas, o kuris laikomas vertimu? Europos Parlamento santraukoje apie teisinius Europos Sąjungos daugiakalbystės aspektus nurodoma, kad kiekvienas dokumentas yra vienodai autentiškas visomis iš šių kalbų, t. y. teisiniu požiūriu visos jo

versijos yra laikomos originaliomis.¹ Šie tekstai gaunami sudėtingais vertimo, palyginimo ir derybų procesais, jie visi kaip įmanoma glaudžiau susiję, kuo artimesni vienas kitam. Tačiau artimas nėra tapatus ar identiškas. Ten, kur yra skirtingos kalbos, būtinai bus ir skirtingos reikšmės.² Kalba ir vertimas yra susitarimo ir derybų klausimas, todėl kompleksiškoje vertimų sistemoje daugiakalbėje organizacijoje gali būti gausu paradoksų, kur kiekvienas vertimas yra visai ne vertimas, o originalas.

Oksfordo universiteto lyginamosios kritikos ir vertimo tyrimų centro įkūrėjas bei vadovas, profesorius Mathew Reynolds knygoje *Translation: A Very Short Introduction* pateikia kitą įdomų pavyzdį, iliustruojantį, kaip vertimo praktika tiesiogiai paveikia derybas ir politinius santykius. XVI a. karalienės Elžbietos I teismą Anglijoje pasiekdavo laišakai iš Osmanų sultono Murado III. Originaliai jie buvo parašyti turkų kalba, tuomet sultono vertėjas juos perrašydavo italų kalba, kurią Elžbieta ir jos dvariškiai suprato. Muradas III manė, kad jis yra didingiausias pasaulio valdovas, Elžbietą jis laikė neturinčia didelės galios: viename jo laiškų buvo teigiama, kad ji „pademonstravo savo paklusnumą ir atsidavimą“ (turkiškai: *izhar-i ubudiyet ve ihlas*). Sultono vertėjas suprato, kad karalienei Elžbietai toks teiginys gali nepatikti. Jeigu jo svarbiausias tikslas verčiant būtų perkelti prasmę iš vienos kalbos į kitą, tai jis rizikuotų sukelti tarptautinę krizę arba būti nukirsdintas. Šiuo atveju vertėjui svarbiau buvo išlaikyti atvirą komunikacijos kanalą, palaikyti diplomatinis santykius. Taigi laiško vertime Elžbieta pademonstravo ne „paklusnumą ir atsidavimą“, o „nuoširdžią draugystę“ (itališkai: *sincera amicizia*).³ Čia išryškunami tokie vertimo aspektai kaip tarpininkavimas ir konfliktų vengimas diplomatinė derybų kontekste, tačiau vertimo veiksmas visuomet derasi tarp dviejų jėgų. Šis pavyzdys taip pat parodo, kad galutinis vertimo rezultatas

1 *Briefing European Parliamentary Research Service*, prieiga internete: https://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/BRIE/2017/595914/EPRS_BRI%282017%29595914_EN.pdf [žiūrėta 2022-09-14].

2 Mathew Reynolds, *Translation: A Very Short Introduction*. Oxford University Press, 2016, p. 226.

3 Ten pat, p. 104–105.

priklauso ir nuo to, koks yra vertimo tikslas – priklausomai nuo užduoties (ko siekiama vertimu), atitinkamas yra ir vertėjo, balansuojančio tų dviejų jėgų sandūros taške, indėlis. Nors kalbiniame vertime tai, kad vertimo darbas yra nepastebimas, dažniausiai vertinama teigiamai, čia vis dėlto išryškėja, jog vertėjas neišvengiamai turi priimti sprendimus ir kartu atsakomybę už savo veiksmus. Airijos vertėjų asociacija (The Irish Translators' and Interpreters' Association, ITIA) turi tokią nuostatą: „Asociacijos nariai turi stengtis užtikrinti, kad originalus tekstas būtų tiksliai perteiktas, be jų asmeninės interpretacijos, nuomonės ar įtakos.“⁴ Kalbos ir turinio redaktorės Airos Niauronytės tekste apie žodžius išsišokėlius⁵ vertimo vertinimas aptariamas pasitelkiant vaizdingų, tačiau originalo stiliaus neatitinkančių žodžių aspektą. Ji pateikia pavyzdžių, kai vaizdingi žodžiai stilistiškai iškrenta iš konteksto ir net tampa erzinančiais, nes ne tik nepriartina vertimo prie originalo, bet ir bando pamokyti skaitytoją užmirštų žodžių, dirbtinai bei prikišamai gražinti juos į vartoseną. Aira neatmeta pozicijos, kad vertėjo pastanga pagyvinti tekstą gali būti priimtina ar net patraukli skaitytojui, bet vis dėlto pabrėžia, jog toks teksto redagavimas priimtinas ne visiems, nes dažnai neatspindi kūrinio originalo. Tam tikri žodžiai sąmoningai arba nejučia gali tapti vertėjo vizitine kortele, atpažįstamumo ženklu (tai reiškia, kad atpažįstamas individualus vertėjo stilius), tačiau vis dėlto prioritetas teikiamas tiems vertimams, kurie vadovaujasi ne lietuvių kalbos vaizdingumo ir turtingumo principu, o tiems, kurie kaip įmanoma geriausiai perteikia autoriaus stilių – taigi originalą. Ji teigia, kad „autoriaus stiliui dėmesinga mokykla pas mus [Lietuvoje] ir yra labiausiai vertinama“. O bandymas verčiamus tekstus pritaikyti sau, absorbuoti, pagražinti būdingesnis imperinę istoriją turinčių šalių vertimo tradicijai, tekstų gražinimo tradicijai ji įvardija kaip „sovietinį reliktą“⁶. Grubiai

4 Mathew Reynolds, *Translation: A Very Short Introduction*. Oxford University Press, 2016, p. 254–256.

5 Aira Niauronytė, *Dar apie žodžius išsišokėlius, nes svarbu*. Literatūra ir menas, 2023 m. rugsėjo 22 d., nr. 16, p. 12–13.

6 Ten pat.

tariant, kalbinis vertimas laikomas geru tuomet, kai neišryškina vertėjo asmenybės, individualaus stiliaus, pozicijos verčiamos medžiagos atžvilgiu ir t. t., tuomet, kai gerbiamas autentiškas autoriaus balsas ir vertimas subtiliai jį perteikia, nesistengia pritempti prie savo požiūrio taško. Noriu atkreipti dėmesį į šį vertimo aspektą, nes vėliau paaiškėja, kad vaizdiniame vertime viskas yra atvirkščiai – kuo mažiau jaučiamas vertėjo indėlis arba jo požiūrio taškas, tuo prasčiau gali būti vertinamas vertimo rezultatas. Tai reiškia, kad jeigu vaizdiniame vertime individuali vertėjo pozicija verčiamos medžiagos atžvilgiu neišreikšta, tuomet vertimas yra tiesiog neįdomi originalo kartotė ar netgi klastotė, plagiatas, nieko naujo nepasakantis, bergždžias darbas. Tačiau prieš bandydama apibrėžti vaizdinį vertimą kaip meninę raišką ar bent jau tos raiškos struktūrinę dalį pirmiausia pradėsiu nuo klausimo, kas gi yra vertimas. Ką reiškia pats žodis, kaip jis gali būti verčiamas ir kaip skirtingose kalbose kinta jo reikšmė.

Vienas iš būdų prieiti prie *vertimo* apibrėžimo būtų pažiūrėti į žodžio kilmę, jo atitikmenis kitose kalbose. Lietuvių kalboje vertimas pažymi ne tik veiksmą, bet ir baigtinį rezultatą, kaip ir žodis *translation* anglų kalboje. *Translation* susideda iš dviejų lotyniškų žodžių: *trans*, kuris reiškia „per“, ir veiksmazodžio *ferre* būtojo laiko formos *latum*, kuris reiškia „nešti“. Taigi žodžio *translation* reikšmė pagal kilmę galėtų būti „pernešti“, „atnešti“. Panašiai vertimo reikšmė suduriama ir vokiečių bei rusų kalbose. Vokiškai *übersetzen* (*to put across*), rusiškai *перевод* (*to lead across*). Lietuvių kalboje priešdėlis gali pakeisti žodžio leksinę ir su ja susijusią gramatinę reikšmę, vertimas įgauna skirtingas reikšmes, kai vartojame priešdėlius ap-, at-, į-, iš-, nu-, pa-, per-, pri-, su-, už-: apvertimas, atvertimas, įvertimas, išvertimas, nuvertimas, pavertimas, pervertimas, privertimas, suvertimas, užvertimas.

Įvairiuose šaltiniuose apstu pavyzdžių, aprašančių kalbinio vertimo iššūkius. Ir pačiam žodžiui *vertimas* rasti atitikmenį ne visomis kalbomis yra paprasta. Matthew Reynoldsas pateikia pavyzdžių, kai įvairiose pasaulio kultūrose kalba turi savus terminus, apibūdinančius vertimo veiksmą, bet neturi tiesioginio vertimo žodžiui *vertimas*. Pietryčių Nigerijoje vartojama

igbų kalba⁷ turi du žodžius, kurie artimi vertimo reikšmei, tačiau turi savitas konotacijas: *tapia* žodžio šaknis *ta* (liet. sakyti, pasakoti) ir *pia* (liet. dekonstruoti, išskaidyti) apytiksliai apibūdina vertimo veiksmą kaip *dekonstruoti ir perpasakoti* (kita forma). *Kowa* taip pat turi panašią reikšmę, žodis kildinamas iš *ko* (liet. pasakoti, kalbėti apie) ir *wa* (liet. suskaidyti į gabalėlius). Igbų kalboje vertimas yra veikla, kuri pabrėžia komunikacijos, kaip pasakojimo, gyvybingumą. Priešingai nei pažodinis vertimas ar tiesioginis vertimas, vertimo veiksmas igbų kalboje apibūdina formos lankstumą, galimybę tą formą skaidyti ir keisti.⁸

Malajų kalba⁹ taip pat turi terminų įvairovę, kurie yra artimi žodžiui *vertimas*, tačiau savo reikšme nukrypsta nuo pažodinio vertimo. Artimiausias šiuolaikinis *vertimo* vertimas būtų *tarjama*, šio žodžio vartojimo reikšmė būtų galima versti kaip *aiškinti, paaiškinti, patikslinti*. Kiti terminai nurodo skirtingus kalbų sukirtimo būdus: *terkutip* reikšmė yra artima žodžiui *cituota, dituturkan* pabrėžia pertvarkymo elementą, *terkarang* tiesiogiai verčiama kaip *naujai parašytas* arba *sukurtas*.¹⁰

Senovės Romoje žodžiai, reikšme artimi *vertimui*, turėjo subtilų metaforos atspalvį. Labiausiai paplitę buvo *vertere*, šiuolaikinės anglų kalbos versijos šaknis, kurios dominuojančios reikšmės buvo *nustatyti verpimą* arba *apversti žemę kasant*, ir *convertere*, žodžio konvertuoti šaknis, kuris pirmiausia reiškė *apversti aukštyn kojomis* ir dažnai buvo vartojamas keičiant kryptį kariniuose manevruose. Tarp kitų *vertimui* artimų žodžių buvo vartojama *exponere* –

7 Svarbu paminėti, kad igbų kalba yra toninė: naudoja aukštą ir žemą toną, kartais naudojamas ir trečias tonas. Tai Nigerio-Kongo kalbų grupės kalba, vartojama daugiausia igbų tautybės žmonių, plačiausiai paplitusi Nigerijoje, taip pat Kamerūne, Pusiaujo Gvinėjoje, Gabone. Kalbančiųjų skaičius apie 20–25 mln. Kalba turi daug dialektų, kurie skiriasi fonologija ir ortografija.

8 Matthew Reynolds, *Translation: A Very Short Introduction*. Oxford University Press, 2016, p. 113–114.

9 Malajų kalba kalbama Malaizijoje, Indonezijoje, Singapūre ir Brunėjuje. Šia kalba kalba apie 20–30 mln. žmonių. Malajų kalba turi 15 skirtingų dialektų, kurie susiformavo daugiau dėl politinių nei dėl kalbinių priežasčių.

10 Matthew Reynolds, *Translation: A Very Short Introduction*. Oxford University Press, 2016, p. 114–115.

atidaryti, *explicare* – išskleisti, *exprimere* – suspausti, *reddere* – atstatyti ir *mutare* – pakeisti arba metamorfozė.

Taip pat buvo žodžių, kurie, kai pati vėlyvoji lotynų kalba formavosi į romanų kalbas, tapo pagrindiniais pokalbio apie vertimą terminais: *interpretari* – aiškinti, interpretuoti, *transfere* – nešti iš vienos vietos į kitą ir *traducere* – pernešti. Būtent žodis *transfere*, jo daiktavardžio forma *translatio*, pats iš lotynų kalbos nukeliavo, buvo perneštas į germanų kalbų grupę ir tapo anglišku žodžiu *translation*.¹¹ Vis dėlto net ir tada, kai anglų kalboje žodis visiškai įsitvirtino, jo reikšmė neapsiribojo vertimu iš vienos kalbos į kitą.

Būtent etimologinė žodžio kilmė leidžia suformuoti įsitvirtinusių ir vadovėliuose bei enciklopedijose dažniausiai randamą žodžio *vertimas* reikšmę, jog vertimas yra prasmės pernešimas iš vienos kalbos į kitą. Lietuvių kalbos žodyne pateikiamas toks vertimo apibrėžimas: „Vertimas (kalba), kalbos (žodinės arba teksto) perteikimas iš vienos kalbos ar tarmės į kitą; tokios veiklos rezultatas.“¹² Toks apibrėžimas atrodo akivaizdus ir nekvestionuojamas. Tačiau žodžio kilmė ne visada nurodo tai, ką jis iš tiesų reiškia. Vienas iš pavyzdžių yra žodis *divorce* (skyrybos), kuris yra kildinimas iš lotynų kalbos žodžio *divortium* – *watershed* (vandens baseinas) arba *fork in the road* (takoskyra).¹³ Šiuo atveju žodžio kilmė nieko nepasako apie jo prasmę ir ką jis reiškia dabar. Tokiu atveju etimologija gali užgožti tikrąją žodžio prasmę. Žodžio aiškinimas pagal jo kilmę neatitinka to, kaip vartojame kalbą ir kaip vyksta vertimas kalbinėje plotmėje. Iš tiesų vertėjas *perneša kažką per kokią nors kliūtį* tik todėl, kad žodis, vartojamas siekiant apibūdinti tai, ką jis daro, senovės kalboje reiškė *pernešti*. Pernešimas yra tik metafora, ir jos santykį su tiesa apie vertimą reikia nustatyti, o ne laikyti savaime suprantamu dalyku.

11 Matthew Reynolds, *Translation: A Very Short Introduction*. Oxford University Press, 2016, p. 114–115.

12 Vitas Povilaitis, *Vertimai* (reikšmės), prieiga internete: <https://lietuvai.lt/wiki/Vertimai> [žiūrėta 2022-05-16].

13 David Bellos, *Is That a Fish in Your Ear? Translation and the meaning of everything*, 2011 10 25, Particular Books, p. 20–21.

Lietuvių kalbos žodyne žodžio *vertimas* reikšmė pirmiausia aiškinama kaip *arimas, suarta žemė*, o veiksmazodžio *versti*, *verčia*, *vertė* reikšmės yra nurodytos net trisdešimt šešios: 1. *daryti, kad griūtų, parvirstų ant šono, griauti, mesti*; 2. *mesti, blokšti, sviesti žemyn ar gilyn*; 3. *smarkiai stumiant, daužant daryti, kad virstų, griūtų, laužti*; 4. *rauti iš šaknų, traukti, plėsti (iš žemės)*; 5. *guldyti į šalį (žemę)*; 6. *viršutinę pusę keisti apatine*; 7. *keisti gulimą padėti, sukti, ridenti nuo vieno šono ant kito*; 8. *išorinę pusę keisti vidine*; 9. *risti, raičioti*; 10. *ristis, ridentis (ppr. verčiantis per galvą)*; 11. *daug (ppr. be tvarkos) dėti, krauti, mesti*; 12. *smarkiai, gausiai snigti arba lyti (ppr. pučiant gūsingam vėjui)*; 13. *be tvarkos griozti, rausti, naršyti, atkakliai ko ieškoti*; 14. *kreipti, lenkti, sukti į kurią nors pusę, kuria nors linkme, keičiant padėtį*; 15. *vienos kalbos tekstą išdėstyti kita kalba*; 16. *kalbėti ar rašyti kitaip negu įprasta, įgimta, keisti kalbą, tarmę*; 17. *daryti kitokį, mainyti, keisti*; 18. *šalinti iš valdžios, atimti valdžią, galią valdyti*; 19. *iš savęs leisti išeiti (iškilti, ištrykšti, išplūsti, išvirsti)*; 20. *gausiai sunktis, pilti*; 21. *lįsti, kištis, išvirsti į paviršių*; 22. *gausiai berti (spuogais, šašais)*; 23. *jėga brautis, spraustis, grūstis, veržtis*; 24. *būriu greitai kur pajudėti, pasipilti*; 25. *turėti verslą, iš ko gyventi*; 26. *primygtinai reikalauti, spirti, priverstinai raginti ką daryti, atlikti*; 27. *daryti, skatinti poreikį, kelti norą*; 28. *būti užperimam*; 29. *lemti, skirti*; 30. *siausti, šėlti, dūkti*; 31. *skaudėti, gelti, sukti*; 32. *paleisti į apyvaratą, paskleisti*; 33. *primesti kokią blogybę, kaltinti*; 34. *keikti, koneveikti, plūsti*; 35. *uždrožti, sušerti*; 36. *susigrąžinti*.¹⁴

Lietuvių kalboje žodis *versti* yra išties daugiareikšmis ir gali būti vartojamas įvairiose situacijose. Vienaip vartojamas įgauna destruktivų atspalvį, kitame kontekste turi teigiamą reikšmę. Versti galima žemę, medį, žmogų, kalnus, akis, valdžią, liežuvį, mūrus, rūbą, žodžius, matavimo vienetų, šieną, tekstą... Galima versti plūgu, žodžiu, šakėmis, raštu. Versti gali žmogus, o žmogų versti gali liga (*Ale kaip tas vėžys verčia žmones*), versti gali katinai (*Geras katinas: pacukus verčia, reik lašinių duot*), akmenys

14 *Lietuvių kalbos žodynas*, žodžio „versti“ reikšmės, prieiga internete: <http://www.lkz.lt/?zodis=versti&id=30068400000> [paskutinį kartą žiūrėta 2022-09-05].

(*Ne didysis akmuo vežimą verčia, mažasis*), verčia ir vanduo (*Sraunus vanduo – iš kojų verčia*).

Žodynuose visi žodžiai turi daugiau nei vieną reikšmę, šis reiškiny vadinamas polisemija. Žodžio reikšmė darosi lengviau apčiuopiama, kai yra žinomas arba bent numanomas kontekstas. Prancūzų filosofas Paulas Ricoeur knygoje *Apie vertimą* teigia, jog būtent kontekstas kiekvienąsyk nulemia reikšmę, kurią konkrečiu atveju įgauna žodis. „Taigi reikšmę kaskart apibrėžia vartosena – svarbiausia priežastis, dėl kurios išsikristalizuojama ta žodžio reikšmės dalis, kuri tinka likusiai sakinio daliai ir drauge su pačiu žodžiu siekia perteiktos bei mainams pasiūlytos reikšmės vienovės.“¹⁵ Jis pažymi, kad kontekstai ne visuomet būna akivaizdūs, jie gali būti ir slapti. Taip pat žodžiai gali turėti tam tikras *konotacijas*, kurios būna ne tik intelektualinės, bet ir emocinės, „ne visos viešos, tačiau taip pat priklausančios tam tikrai terpei, klasei, grupei ir net slaptai draugijai.“¹⁶

Čia stabtelėju, pasirodo, kad net ir žodį *vertimas* nėra taip lengva apibrėžti, kaip galėtų pasirodyti iš pradžių. Neišeina vienareikšmiškai atsakyti į klausimą, kas yra vertimas? Vertimas gali būti ir teksto vertimas į kitą kalbą, ir pagalvės vertimas kita puse, o kur dar ligos, kurios verčia žmones. Jei bandyčiau aptarti visas prieinamas reikšmes visomis įmanomomis kalbomis, kažkas vis viena liktų nepaminėta. Šitai galima vertinti kaip akligatvį, tačiau tam, kad pasinaudojusi gauta informacija sudaryčiau terpę savitai *vertimo* interpretacijai, reikia ne vienareikšmio apibrėžimo, o interpretacinio lauko gairių (kas tai galėtų būti) ir pasirinkimo (kas tai negalėtų būti).

Olga Tokarczuk knygoje „Jautrusis pasakotojas“ vaizdingai aprašo žinias kaip didžiulę aklai atšaukamų stalčių sieną, panašią kaip filme „Jano Švankmajerio kabinetas“¹⁷, kur neveikia visuotinai priimti moksliniai ar

15 Paul Ricoeur, *Apie vertimą*. Iš prancūzų kalbos vertė Paulius Garbačiauskas. Vilnius: Aidai, 2010, p. 34–35.

16 Ten pat.

17 Olga Tokarczuk, *Jautrusis pasakotojas*. Iš lenkų kalbos vertė Rimvydas Strielkūnas, Birutė Jonuškaitė, Vyturys Jarutis. Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2021. Pirmą kartą išleista 2020, p. 59.

pseudomoksliniai principai, kur daiktai, atrodytų, išdėstyti visiškai chaotiškai – „tai ne koks tvarkingas katalogas“¹⁸. Čia neveikia priežasties ir pasekmės dėsnis, nėra hierarchijos, nerasime net paprasčiausios abėcėlinės tvarkos. Galbūt iš tiesų geriausia apsibrėžti „taisykles“ per jų išimtis? Kiek įmanoma, jeigu įmanoma, sugrupuoti stalčiuose esančius daiktus pagal tai, ar jie turi ką bendro su nagrinėjama idėja ar sąvoka. Pavyzdžiui: kuo panašūs ir kuo skiriasi vaizdinis bei kalbinis vertimas? Galbūt vertimas gali būti apibūdinamas kaip meninė raiška? Galbūt meno doktorantūros disertacijos rašymas yra vertimas? Juk čia išskleidžiamas teorinis kontekstas, kuriame vyksta praktinis meninis tyrimas. Ištiesiamas komunikacijos tiltas tarp matomo ir numanomo, tarp vaizdo ir teksto, tarp mokslo ir meno.

Remdamasi Umberto Eco atviro kūrinio sąvoka bandau sutvarkyti savo tyrimo *galimybių lauką*¹⁹, panašiu principu vėliau vykdau ir vaizdinio vertimo testus, aprašytus kituose skyriuose. Aprašydama konkretaus paveikslo genezę apsibrėžiu kontekstą, iš kurio ateina motyvas ir kuriuo remiuosi tapydama, tai gali būti pavyzdžiai iš meno istorijos, filmo naratyvai ir kita medžiaga, paskatinusi pasirinkti vieną ar kitą motyvą. Tuomet atpasakoju tapybos proceso aplinkybes, kartais supindama kūrybinio proceso aprašymą ir su asmeniniais pasakojimais, tokiu būdu stebiu, kaip keičiasi vaizdo prasmė, patekusi į mano interesų lauką ir šiuolaikinės tapybos terpę. Tenka pripažinti, kad kartais šis kismas geriausiai atsiskleidžia ne pavieniu tapybos darbu, bet kartu su jį lydinčiu tekstu, tuomet galima sakyti, jog vaizdinis vertimas išsipildo tik vaizdą dar sykį verčiant į kitą formą – tekstą. „Žodžiu, atvirumas reikalauja ilgo ir tikslaus *galimybių lauko* tvarkymo.“²⁰ Tačiau vertimas, kuris

18 Olga Tokarczuk, *Jautrusis pasakotojas*. Iš lenkų kalbos vertė Rimvydas Strielkūnas, Birutė Jonuškaitė, Vyturys Jarutis. Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2021. Pirmą kartą išleista 2020, p. 59.

19 Umberto Eco, *Atviras kūrinys. Forma ir neapibrėžtumas šiuolaikinėje poetikoje*. Vilnius, 2004, p. 206.

„Čia turėtume paaiškinti: tiesioginis gyvenimo pasireiškimas yra ne atvirumas, o atsitiktinumas. Kad šiuos atsitiktinumus paverstume galimybių visuma, turime juos tam tikru būdu sutvarkyti, atrinkti junginio elementus ir susieti juos daugiareikšmiais saitais, bet tik po to, kai pasirinkime.“

20 Ten pat.

vyksta disciplinos viduje, nėra mažiau vertingas. Kaip ir kalboje tam tikra terminologija, vartojama, pavyzdžiui, fizikų, teisininkų, gydytojų, reikalauja atitinkamo paaiškinimo arba vertimo kalbos viduje, jeigu ją nori suprasti žmogus, kuris kiekvieną dieną nesusiduria su šiais žodžiais.

2. KALBINIO IR VAIZDINIO VERTIMO SANKIRTOS IR TAKOSKYROS

2.1. Interpretacija

Anot Paulo Ricoeur, tobulo vertimo užmojis visuomet siekia naudoti vertimui – naudoti be nuostolių. Tačiau pernešdami prasmę, išsaugodami kartu neišvengiamai kažką ir prarandame, teigia autorius. Taigi *vertimo darbu išsaugojame ir tam tikra prasme susitaikome su praradimu*.¹ Jo atskaitos taškas buvo du modeliai, daugiau ar mažiau susiję su psichoanalize – prisiminimo darbas ir gedulo darbas, jie skirti pasakyti, kad įmanoma versti ir kitaip, nepuoselėjant vilties užpildyti spragą tarp atitikimo ir visiškos tapatybės. Tai jis vadina kalbiniu svetingumu, „kai malonumą apsistoti kitoje kalboje atsveria malonumas svetimšalio kalbą priimti pas save – savo namuose“². Olga Tokarczuk iš rašytojos perspektyvos apie vertimą rašo kaip apie palengvėjimą – dabar atsakomybės už tekstą našta

1 Paul Ricoeur, *Apie vertimą*. Iš prancūzų kalbos vertė Paulius Garbačiauskas. Vilnius: Aidai, 2010, p. 8.

2 Ten pat, p. 15.

dalijamasi su vertėju.³ Ji taip pat teigia, kad vertėjas gali atskleisti ir jai ne visai suprantamus, svetimus ar net paslaptinius dalykus ir taip parodo pasauliui kūrinį iš kitos pusės, už jį laiduoja, stoja jį ginti. Taip rašytojas tarsi išlaisvinamas iš savo profesijai būdingos vienatvės, vertėjas sako: *aš irgi čia buvau*.⁴ Aptardamas interpretacinį vertimo aspektą šią mintį panašiai plėtoja ir Matthew Reynoldsas. Jis iškelia klausimą: jei jau žinome knygos originalą, kodėl norime, kad vertimas patvirtintų, ką jau esame perskaitę? Kol tai nėra akivaizdžiai klaidinantis vertimas, vertimų įvairovė kaip tik reikėtų mėgautis, teigia autorius. Vertimas iki smulkesnių detalių gali parodyti, kaip tekstas atrodo arba kaip jį supranta kitas skaitytojas, kaip tu niekada negalėtum įsivaizduoti, ir atskleisti tokius niuansus, kuriuos originalas talpina, tačiau tavo akiai lig šiol tai nebuvo matoma. Kitaip tariant, vertimai gali atverti arba išryškinti prasmės niuansus, glūdinčius šaltinio tekste. Tačiau autorius įspėja, kad čia galime susidurti su kliše, jog „kiekvienas vertimas yra interpretacija“, ir tai teisinga tik iš dalies. Interpretacija ir vertimas iš tiesų yra glaudžiai susiję, tačiau abi sąvokos gali būti apibrėžtos savarankiškai. Interpretacija apima ne tik *kas* ir *kaip* sakoma, bet ir *ką tai reiškia*, ji atveria originalo prasmę. Paprastai tai susiję su žanro ar terpės pakeitimu. Tačiau romano vertimas vis tiek yra romanas. Sakyti „kiekvienas vertimas yra interpretacija“ reiškia sumenkinti faktą, kad vertimas yra tekstas, kurį savo ruožtu taip pat reikia interpretuoti.⁵ Interpretacija kalbiniame vertime fokusuoja dėmesį į *originalo* prasmės atskleidimą. Išsyk noriu pažymėti, kad šio kalbinio vertimo

3 Olga Tokarczuk, *Jautrusis pasakotojas*. Iš lenkų kalbos vertė Rimvydas Strielkūnas, Birutė Jonuškaitė, Vyturys Jarutis. Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2021. Pirmą kartą išleista 2020, p. 73.

„Sunku apsaityti tą palengvėjimo jausmą, apimantį, kai su kažkuo galima dalytis savo autoryste. Smagu, kad galiu nusimesti bent dalį atsakomybės už tekstą, kuris iki tol priklausė tik man ir džiaugsme, ir varge.“

4 Ten pat.

„Vis dėlto labiausiai mane apstulbino tai, kad šalia esantys vertėjai atverdavo man nesuvokiamas sferas ir kad jis arba ji, nepriklausomai nuo manęs, pasinerdavo į diskusiją apie man ne visai suprantamus, svetimus, net paslaptinius dalykus.“

5 Matthew Reynolds, *Translation: A Very Short Introduction*. Oxford University Press, 2016, p. 223.

aspekto vaizdiniam vertimui visiškai pritaikyti negaliu. Pastarasis remiasi atvirkščia logika – jeigu ištikimai atsižvelgiama į originalo turinį, formą ir prasmę bei bandoma tai perteikti vaizdiniame vertime, susiduriama su lygiai tokia pačia neoriginalumo problema, kai be aiškios vertėjo pozicijos kūrinys tampa neįdomus ir bevertis. Todėl vaizdiniame vertime interpretacija greičiau sujaukia nei išryškina originale glūdinčias prasmes. Jos yra sukrantamos, suvirškinamos ir atrajojamos kita forma, pageidautinai išryškinant visiškai naują prasmų amplitudę ar bent jau pakeičiant rakursą, iš kurio yra žiūrima. Vaizdinis vertimas taip pat glaudžiai susijęs su interpretacija, tačiau jis nepretenduoja atskleisti *originale* glūdinčių prasmų. Pasinaudodamas *originalo* atpažįstamumu jis gali iš naujo kvestionuoti ne tik jame glūdinčias prasmes, bet ir kurti naujas, savarankiškas, išskirtinai šiam laikui prasmingas nuorodas. Tokiu būdu formuluojamas klausimas *ką tai reiškia* neapsiriboja viena perspektyva, nes į originalą gali būti žiūrima retrospektyviai, tuomet *ką tai reiškia* gali tapti *ką tai reiškia dabar*, idealiau atveju kūrinio vertintojas yra sugluminamas bei įtraukiamas į menininko-vertėjo individualų pasakojimą. Vaizdinis vertimas yra nelengva užduotis, todėl reikia pripažinti, kad kartais, kai akys atsiveria tik pačiam vertėjui, bet ne žiūrovui, ji gali atrodyti nevaisinga. Vėliau tą aiškiai pamatau vaizdinio vertimo sampratą aprašydama ir išbandydama per konkretų motyvą – rožę, kai vaizdas, apraizgytas sunkiai nuo jo atskiriamomis konotacijomis, be papildomos tekstinės informacijos tarsi užblokuoja tolimesnes interpretacijos galimybes.

Matthew Reynolds, aprašydamas vertimo interpretacijos aspektą, pažymi, kad nereikėtų pamiršti, jog kalboje atsirandančios konotacijos vis dėlto priklauso skaitytojui. Kalbiniai vertimai giriami dėl to, kad pavyko, arba (vis dėlto dažniau) peikiami dėl to, jog nepavyko atskleisti originalo tono ar dvasios. Bet originalo tonas ar dvasia neegzistuoja savaime: tam, kad šios savybės būtų juntamos, reikalingas skaitytojas. Šią mintį dar stipriau pabrėžia teigdamas, kad *originalas* iš viso neegzistuoja: yra pirminis šaltinis, tekstas, kuris sąveikaudamas su skaitytoju duoda pagrindą interpretacijoms. Tačiau jeigu iš esmės vertimas nėra klaidingas, tuomet, kai vertintojas jaučia, kad „vertimas nesugebėjo perteikti originalo tono“, jo paties įsivaizduojama teksto

interpretacija neatitinka vertėjo interpretacijos. Bet tai nebūtinai reiškia, kad yra „nutolta nuo originalo“. Čia išvelgiu dar vieną įdomų kalbinio ir vaizdinio vertimo sankirtos tašką, kuris kartu išryškina ir jų skirtumus. Be abejonės, tiek vienu, tiek kitu atveju konotacijos priklauso žiūrovui, skaitytojui arba, bendrai tariant, vertintojui, bet vertėjas taip pat gali būti vertintojas, žaisti su prasmėmis pasinaudodamas konotacijomis ir taip jomis manipuliuoti. Knygos vertimo iš vienos kalbos į kitą atveju tai, kad „nenutolta nuo originalo“, skaitytojas dažniausiai vertina teigiamai. Atpažįstamumas suteikia pasitenkinimą ir kuo vertimo tekstas panašesnis į originalą, tuo palankiau vertinamas vertimo rezultatas. Tačiau vaizdinio vertimo atveju atpažįstamumo jausmas, žiūrovui sukėlęs pirminį pasitenkinimą, bet neatradus jame nieko naujo, gali sukelti priešingą reakciją – didžiulį nusivylimą. Kai vaizdinis vertimas pernelyg susitapatina su originalo tonu, dvasia, darosi sunku įžiūrėti vertėjo poziciją ir kūrinys visiškai praranda bet kokią prasmę – kodėl turiu žiūrėti į tai dar ir darkart iš naujo? Juk tai jau mačiau, o dar vienas vertimas nepasiūlo man nieko naujo – nuogaustauja vertintojas. Žinoma, būtent vertėjas yra atsakingas už tą naujumo aspektą vaizdiniame vertime.

Priešingu atveju gali būti ir taip, kad vertėjo interpretacija yra pernelyg nutolusi nuo originalo ir žiūrovas, nebegalėdamas remtis panašiomis prielaidomis ir sentimentais, kuriuos jam sukelia originalas, taip pat nusivilia vertimu. Čia išryškėja, kad ir vaizdiniame vertime vertintojas gali ieškoti to paties, ko ieškotų kalbiniame vertime, arba net nesuvokti, jog tai yra vaizdinis vertimas, o nuo to priklauso ir pats vertinimas. Bet kuriuo atveju su vertinimu susijusios konotacijos priklauso skaitytojui ar žiūrovui, tačiau tiek kalbinis, tiek vaizdinis vertimas iš dalies bando nuspėti bei kontroliuoti interpretacinį lauką ir su originalu susijusias konotacijas. Skiriasi tai, kaip vertėjas su šiomis konotacijomis elgiasi. Kalbinio vertimo atveju bandoma „nenutolti nuo originalo“, taigi galima manyti, jog konotacijas vertėjas bando nuspėti tam, kad nuo jų pernelyg nenutoltų. Vaizdinio vertimo atveju su originalu susijusios konotacijos gali būti tik jausmas, jas bandoma nuspėti tam, kad būtų lengviau sutramdomos ir pajungiamos vertimo tikslui. Jomis vertėjas gali pasinaudoti, kad atkreiptų dėmesį į tam tikrus originalo ribotumus, gali būti

siekama daiktą ar reiškinį parodyti iš kitos perspektyvos, tad konotacijos, susijusios su originalo prasmėmis, perėjusios vaizdinio vertimo procesą, gali tapti nebeaktualios. Kitaip tariant, vaizdiniame vertime interpretacinio lauko ribos, siejančios originalą ir vertimą, gali prasidėti viename taške, bet galiausiai *ką tai reiškia* sufleruoja du skirtingus to lauko polius. Kaip pavyzdį galime paimti Marlene Dumas paveikslą „Raudonas mėnulis“ (*Red Moon*, 2007, dr. al., 100 x 200 cm) ir nuorodas, pateikiamas jo aprašyme. Tamsiame vandenyje plūduriuojanti figūra, apšviesta raudono mėnulio, kelia asociacijas su Johno Everetto Millaiso „Ofelija“ (1851–1852). Šekspyro Ofelija palaipsniui netenka proto, nes Hamletas nenori jos vesti, ir nusiskandina. O Dumas figūra, kaip teigiama *open-end* (2022) parodos tekstuose⁶, yra nepriklausoma, ji laisvai pasiduoda upės tėkmei, kuri neša ją į nežinomą krantą, o ne skęsta neviltyje.

Taigi vaizdinio vertimo kontekste originalas, nuoroda į kitą kūrinį gali būti tik priemonė, pakaitalas, stilistinė forma, kuria pasinaudojama kalbant apie naujus reiškinius, keliant naujus klausimus, kuriant naują prasmę. Čia dar sykį įsitikinu, kad vertimo formą lemia jo tikslas. Informacija pateikiama pagal tai, kam ji skirta. Svarbu suprasti, kad tiek kalbinio, tiek vaizdinio vertimo procesai vyksta turint omenyje konkrečią kalbą, konkrečias aplinkybes ir tikslą. Dargi vertimo tikslas nurodo ir į tai, kaip tiksliai arba kaip laisvai jis atlieps originalą.

6 Marlene Dumas, *open-end*, 2022. Pallazo Grassi, Italija. Tekstus, skirtus parodos lankytojams, surinko ir parašė pati autorė Marlene Dumas ir Jolie Van Leeuwen, bendradarbiaudamos su Rogeriu Willemsu. Redagavo Yvette Rosenberg, 2022, Amsterdamas, p. 7.

2.2. Neišverčiamumas

Nepaisant kalbinio vertimo pastangų „nenutolti nuo originalo“ visuomet verčiama ne tik iš vienos kalbos į kitą, bet ir iš vienos kultūros į kitą, o kultūrinėje praktikoje vertimas peržengia kalbos ribas. Taip yra dėl to, kad vertimo sąvoka apima visas socialinių tradicijų formas. Tai reiškia, kad iš vienos kultūros į kitą keičiamasi ne tik žodžiais, bet ir vertybėmis, teorijomis ir artefaktais.⁷ Kad ir kokios skirtingos būtų kalbos, jos visuomet gali būti išverčiamos, tačiau tam tikri kalbos aspektai, susiformavę dėl specifinių vienai kultūrai būdingų įpročių, kitoje kultūroje gali neturėti atitikmens, todėl verčiant neišvengiamai tenka susitaikyti su tam tikrais praradimais. Net ir toje pačioje kultūroje esantys daiktai, artefaktai ir žmogiškos būtybės gali pakeisti savo prigimtį – žodžiai pavirsti vaizdais, gestais, muzika – žodžiais. Taip vertimo procesai praktiškai leidžia pereiti iš vieno bendravimo konteksto ar vieno prasmės raiškos būdo į kitą.⁸ Keičiantis pavidalams, bandant pernešti prasmę, neretai pakeliui kažkas būna pametama arba papildoma, vertėjas, norėdamas to ar ne, prideda kažką nuo savęs. Regis, kismas vertimo procese yra neišvengiamas, tarsi užprogramuotas pačiame veiksmo. Jau aptariau tai, kad vaizdiniame vertime originale glūdėjusios prasmės gali apsigręžti priešinga kryptimi ir neatpažįstamai pakisti. Tačiau ir kalbiniame vertime atsitinka taip, kad žodžio reikšmė įgauna visiškai priešingą prasmę, vieną tokių pavyzdžių Nataly Kelly ir Jost Zetzsche pateikia knygoje *Found in Translation*: „Hebrajiška frazė *tohu va vohu*, Pradžios knygoje 1:2 nurodanti dalykų būklę prieš sukūrimą, iš pradžių reiškė beformė (*tohu*) ir tuščia / nebūtis (*vohu*). Vertimo procese, keliaudama iš vienos kalbos į kitą, *tohu*

7 Carlo Severi, William F. Hanks, *Translating Worlds: The Epistemological Space of Translation*. Chicago: Hau Books, 2015, p. 9.

8 Ten pat, p. 10.

va vohu reikšmė iš „beformės tuštumos ir nebūties“ virto „chaosu“, o tai, daugelis pasakytų, yra visiškos priešingybės. Ši frazė, nepaisant to, jog prieš tai turėjo visiškai priešingą reikšmę, šiuolaikinėje hebrajų kalboje reiškia chaosą.“⁹ Čia išryškėja, kad kalba irgi yra linkusi keistis ir prisitaikyti – kartu gali klaidinti ir painioti.

Paulas Ricoeur pabrėžia kalbos polinkį į paslaptį, gudrybę, hermetiškumą, slaptumą, apibendrinamas tai kaip kalbos nekomunikatyvumą. Aptaria George'o Steinerio tyrinėjamą kalbos vartosenos aspektą, kai taikomasi ne į teisybę ar tikrovę, „t. y. ne tik į tai, kas akivaizdžiai neteisinga, pavyzdžiui, melas – nepaisant to, kad kalba suteikia galimybę meluoti, veidmainiauti, klastoti, – bet ir visa tai, ką galima priskirti netikrovei: tai, kas, sakykime, yra galima, sąlygiška, geidžiama, hipotetiška, utopiška. Tai, ką įmanoma padaryti su kalba, yra, reikia pripažinti, beprotiška: ne tik pasakyti tą patį dalyką kitaip, bet ir pasakyti kitą dalyką, negu jis iš tiesų yra.“¹⁰ Čia išryškėja dar vienas sankirtos taškas – tiek kalbinis, tiek vaizdinis vertimas susiduria su neišverčiamumo problema, kalbos polinkis į gudrybę ir nekomunikatyvumą yra tapatus vizualinės raiškos ribotumams (kurie paradoksaliai gali skatinti daikto ar reiškinių atvirumą įvairioms interpretacijoms). Paulas Ricoeur išskiria labai svarbų faktą, būdingą kalbų vartojimui: „visada galima *pasakyti tą patį kitaip*. Kaip tik tai darome apibrėždami vieną tos pačios leksinės sistemos žodį kitu, kaip ir visi žodynai. Peirce'o semiotikos teorijoje šis reiškinys yra kalbos autorefleksyvumo centras. Tačiau taip pat ir mūsų kalboje, kai formuluojame nesuprastą argumentą, t. y. išskleidžiamo, išvyniojame.“¹¹ Arba, pasakę tą patį kitaip, – *kitaip tariant*, – darome tai, ką

9 Nataly Kelly and Jost Zetzsche, *Found in Translation. How Language Shapes Our Lives and Transforms the World*. A Perigee Book, Published by the Penguin Group, USA, New York, 2012, p. 114.

10 Paul Ricoeur, *Apie vertimą*. Iš prancūzų kalbos vertė Paulius Garbačiauskas. Vilnius: Aidai, 2010, p. 36–37.

11 Ten pat, p. 33. Vertėjo pastaba. Pažodžiui „eksplikuojame, t. y. išvyniojame, išlyginame klostes“. Čia autorius etimologizuoja prancūzų kalbos veiksmažodį *expliquer* < lot. *explicare* „išvynioti, išskleisti, atlapoti“ < lot. *plica* „[drabužio] raukšlė, klostė“.

daro užsienio kalbos vertėjas.¹² Tačiau pabrėžia, kad čia glūdi ir vertimo problema: „Problema iš esmės yra dviem skirtingais būdais pasakyti ar siekti pasakyti tą patį.“ Būtent šis siekis gali pakišti koją ir vaizdiniame vertime, nes jis prieštarauja vaizdinio vertimo siekiui pamatyti originalą naujai, pažvelgti į jį kitomis akimis, nustatyti savo santykį su nagrinėjamu reiškiniu. Ir, kaip jau minėjau, siekis pasakyti „tą patį kitaip“ vaizdinį vertimą pasmerktų bergždžiam darbui.

Paul Ricoeur poetiškai sugretina kalbinį vertimą su drama, kurią apibūdina vaizdinga tekste žiojėjančių *neišverčiamumo plyšių*¹³ metafora. Neišverčiamumo plyšių atsiranda šnekamojoje kalboje, rašytiniuose tekstuose, tarp skirtingų kalbų ir tos pačios kalbos viduje. Ši vertimo drama, mano manymu, panašiai vyksta ir įvairiuose vaizdinio vertimo etapuose. Visų pirma *neišverčiamumo plyšių* atsiranda tarp motyvo arba inspiracijos šaltinio bei kūrinio, vėliau jie gali išsiskirti tarp teorijos ir praktikos, tarp pasakojimo apie kūrinį ir to, ką matome ar jaučiame jį patirdami. P. Ricoeur, kalbėdamas apie neišverčiamumą, pasitelkia psichoanalizėje vartojamą *priešinimosi* sąvoką: „Vertėjas susiduria su šiuo pasipriešinimu įvairiais darbo etapais. Ir susiduria dar net nepradėjęs – neišverčiamumo prezumpcijos, kuri jį sulaiko dar prieš imantis kūrinio, pavidalu. Viskas funkcionuoja ir vyksta tarytum veikiant pirminiam susijaudinimui, kartais su begaline baime pradėti – svetimas tekstas stoja priešais tarsi inertiška pasipriešinimo vertimui masė. Viena vertus, ši pirminė prezumpcija tėra iliuzija, kurią sukelia banalus prisipažinimas, kad originalo nepadvigubins joks kitas originalas. Šį prisipažinimą vadinu banaliu todėl, kad jis primena tą, kuris būdingas kiekvienam kolekcionieriui, žiūrinčiam į pačią geriausią meno kūrinio kopiją. Jis žino jos didžiausią trūkumą: tai nėra originalas. Tačiau tobulo vertimo iliuziją pakeičia ši banali svajonė – dvigubas originalas, – o apogėjų ji pasiekia įsibaiminus, kad vertimas (kadangi tai vis dėlto vertimas) tam tikra prasme

12 Paul Ricoeur, *Apie vertimą*. Iš prancūzų kalbos vertė Paulius Garbačiauskas. Vilnius: Aidai, 2010, p. 33.

13 Ten pat, p. 10. „Tekste žioji neišverčiamumo plyšiai, kurie vertimą paverčia drama, o gero vertimo siekį – lažybomis.“

jau savaime bus iš esmės prastas.¹⁴

Vaizdinis vertimas, net ir būdamas vienu iš pamatinių elementų meninėje praktikoje, dažnai nėra iškeliamas kaip atskiras struktūrinis vienetas arba atskiras proceso etapas. Jis, atrodytų, vyksta savaime, nepaisydamas neišverčiamumo plyšių, dažnai jų ne tik neįvardydamas, bet net ir nepastebėdamas, nes tokio vertimo tikslas arba lūkesčiai nėra nei *tą patį* pasakyti *kitaip*, nei kuo tiksliau perteikti originalą. Menininko žvilgsnis gali nukrypti visiškai priešinga kryptimi, panaudojant originalą ir strategiškai išryškinant neišverčiamumo plyšius, gali būti keliami visiškai nauji klausimai, nesusiję su originalo idėja. Tuo tarpu vaizdinio vertimo metu patirtus nuostolius dažnai esame linkę priimti ne kaip trūkumą, o kaip originalo papildymą „unikaliu“ menininko žvilgsniu – jis ar ji taip mato pasaulį. Nenorėdama sureikšminti ar kitaip romantizuoti menininko pozicijos, į unikalumą ar autentiškumą teigiančius apibūdinimus žiūriu atsargiai, tačiau reikia pripažinti, kad su kiekviena profesija atsiranda specifiniai, asmenybę, įpročius ir požiūrį į pasaulį formuojantys aspektai. Vizualinė raiška, kaip ir kalba, gali klaidinti, meluoti, klastoti, tačiau kitaip nei kalbiniame vertime šis neatitikimas dažniau vertinamas teigiamai, tai nelaikoma trūkumu. Tiek kalbinio, tiek vaizdinio vertimo atvirumas nekelia grėsmės abipusiam susikalbėjimui, atvirkščiai: yra susikalbėjimo prielaida, sąlyga. Viena vertus vaizdiniame vertime originalas (inspiracijos šaltinis) gali likti žinomas tik pačiam menininkui, grynai asmeninis ir iš dalies uždaras pasakojimas, čia nėra nieko blogo, kita vertus, įdomu tai, jog, remdamiesi atpažįstamomis kultūrinėmis nuorodomis, susiduriame su kitokiu interpretacinio lauko žodynu. Šis žodynas „priklauso“ visiems, ar bent jau yra nesunkiai prieinamas daliai vertintojų, o iš čia atsiranda įdomūs paradoksai, žiūrėjimo pratybų labirintai su savo akligatviais ir už kampo tykančiomis suvokimo pinklėmis.

14 Paul Ricoeur, *Apie vertimą*. Iš prancūzų kalbos vertė Paulius Garbačiauskas. Vilnius: Aidai, 2010, p. 9.

2.3. Komunikacija

Mano manymu, vaizdinis vertimas skirtingu intensyvumu vyksta kiekvienoje kūrybinėje praktikoje, kuri remiasi vizualinėmis darbo įgyvendinimo priemonėmis ir vaizdą naudoja kaip įrankį perduodant informaciją, keliant klausimus, formuojant diskursą ir pan. Kaip pavyzdį, iliustruojantį labai aiškias vaizdinio vertimo intencijas ir bandymą nuspėti bei sugrupuoti žiūrovų atsaką, pasitelksiu kino kūrėjo ir teoretiko Sergejaus Eizenšteino plėtotą montažo schemą. XX a. 3-iojo dešimtmečio pabaigoje jis suformavo *atrakcionų montažo* sąvoką: „...atrakcionus – t. y. trumpus fragmentus (planus ar scenas) – kinas turėjo derinti taip, kad darytų publikai konkretų poveikį.“¹⁵ Eizenšteinas nusprendė, kad tam tikri stimulai sukelia atitinkamą žiūrovų atsaką, o tuos atsakus galima moksliskai tirti, panorėjus – reprodukuoti. „Kinas siekia veikti publiką trokštama kryptimi apskaičiuotai dirgindamas psichiką.“ Iš tokių teiginių aišku, kad Eizenšteiną domino anaip tol ne mimetinis tikrovės reprodukovimas, veikiau – konstruktyvistinė išskirtinės patirties steigtis, kurią įmanoma perteikti tik meno priemonėmis, paremtomis „moksliniais“ principais ir nukreiptomis konkrečiais tikslais link...“¹⁶ Jis išskyrė kelias montažo formas: metrinis, ritminis, toninis ir obertoninis montažas. Šias formas diferencijavo įvairūs aspektai: trukmė; santykis tarp individualių planų ir turinio, kai judėjimas paveikia montažo tempą; judesiai, formos ir intensyvumas plano viduje; „vibracijos“, išreiškiančios įvairius atvaizdo kompozicijos atvejus, šviesos ir šešėlio ypatumus, konkrečias geometrinių formų kombinacijas. Šie specifinių technikų rinkiniai buvo pasitelkiami emocijoms kurti ir modeliuoti, jie funkcionuoja kaip dirgikliai stimulo ir

atsako scheme. Šis pavyzdys parodo, kad tam tikrais atvejais komunikacijos aspektas yra skrupulingai planuojamas bandant paveikti vartotojo atsaką į pateiktą medžiagą. Tačiau galime būti tikri, kad menininko žvilgsnis visuomet yra sukalibruotas ties tam tikru objektu ar reiškiniu neatsitiktinai, tai atspindi tam tikrą poziciją, požiūrį, laikmečio dvasią, situaciją. Ir jeigu tai pateikta vertinimui išgryninta, profesionaliai atlikta forma, tuomet yra šansų, jog žiūrovai, patiriantys kūrinį, jį gebės atkoduoti, su juo susitapatinti, jeigu ne visiems pavyks tai padaryti, tai bent jau daliai, kuriems ta idėja yra artima, aktuali. Greičiausiai tam tikra grupė žmonių vis vien gebės perskaityti žinutę, glūdinčią kūrinyje, todėl pasiekusi tinkamą auditoriją informacija iki tam tikro lygio bus iškomunikuota.

Nors meniniame tyrime objektyviai argumentuoti kūrinio daromą poveikį žiūrovui išties būtų neišpildomas uždavinys, kad galėčiau dalytis idėjomis, vis dėlto pasirenku tam tikras kultūros formas (žodžiai, vaizdai, garsai ir t. t.), kurios kelia tiek man žinomas, tiek galbūt slaptas, asmenines asociacijas žiūrovui. Juha Varto knygoje „Meninis tyrimas“ kultūros formas vadina komunikacinėmis, nes jos funkcionuoja kaip įrankiai, padedantys iškomunikuoti argumentus, kurie ne tik atskleidžia ar parodo tam tikrą reiškinį, bet ir siekia jį paaiškinti, pasidalinti su kitais – iškomunikuoti.¹⁷ Šį aspektą savo tyrimo kontekste įvardijau kaip vertėjo poziciją, kuri pagrindžia vertėjo pasirinkimus nagrinėjant reiškinį ir nulemia komunikacijos formą.

Matthew Reynoldsas pabrėžia, kad vertimas nėra tolygu komunikacijai, tai tik dalis komunikacijos. Kai susiduriame su kliūtimi, su žodžiais, kuriuos mums sunku iki galo apčiuopti, – kažko nesuprantame, – mes ieškome vertimo. Anot Reynoldso, tai nurodo mus supančios kalbinės aplinkos fragmentiškumą.¹⁸ Daugiau nei prieš penkiasdešimt metų J. C. Catfordas knygoje *A Linguistic Theory of Translation* apibrėžė vertimą taip: „Kai verčiame, mes neperkeliamo to, kas vadinama prasme, iš vienos kalbos į

15 Thomas Elsaesser, Malte Hagener. *Kino teorija: įvadas per juslių prizmę*. Iš anglų kalbos vertė Rima Bertašavičiūtė. Vilnius: Mintis, 2012, p. 35.

16 Ten pat.

17 Juha Varto, *Meninis tyrimas. Kas tai? Kas ir kodėl jį atlieka?* Iš suomių kalbos vertė Urtė Liepuoniūtė. Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2022, p. 133.

18 Matthew Reynolds, *Translation: A Very Short Introduction*. Oxford University Press, 2016, p. 142.

kitą. Atvirkščiai, mes randame žodžius, kurie tam tikroje situacijoje gali būti pakeičiami.¹⁹ Toks apibrėžimas iki šiol yra aktualus ir naudingas kalbant apie vertimą. Nei kalbinis, nei vaizdinis vertimas neapsiriboja komunikacijos aspektu, tačiau neišvengiamai skleidžia žinią, perduoda informaciją, pasakoja istoriją – nuo kelio ženklų, reklamų iki meninę reikšmę įgavusių vizualinių objektų, vertimas gali būti ir yra naudojamas komunikacijai. Taip pat vaizdinis vertimas, pratęsiant fragmentišką motyvą, gali vykti abiem kryptimis – apimti ir vaizdo vertimą atgal į kalbą, tekstą. Tai gali būti pasakojimas apie meno kūrinį, apibūdinant jo atsiradimo kontekstą, įtraukiant įvairias detales, kurios lemia jo reikšmę ar keičia suvokimą, arba to paties kelio ženklo vertimas atgal į jo žodinę reikšmę kelių eismo taisyklių vadovėlyje. Vaizdai tipiškai gali būti suprantami platesniam ratui žmonių nei žodžiai, ypač turint omenyje vaizdus, kuriuos būtų galima įvardyti kaip simbolius ar ženklų sistemas. Todėl vykdydama praktinius vaizdinio vertimo testus, ypatingai kino skolinius nagrinėjant tapyboje, bandysiu apčiuopti, kaip vaizdo atpažįstamumas ir su juo susijusios konotacijos lemia naujo kūrinio komunikatyvumą, ar aiškiai atpažįstamos nuorodos į originalą daro vertimą hermetišku, ar vis dėlto kiekviena nauja forma naujai parodo ir turinį. Kaip įmanoma plačiau aptarsiu ne tik tapybos procesą, bet ir originale glūdinčias prasmes, kaip aš jas suprantu – taigi pilną vaizdinio vertimo testo spektrą atskleis praktinis (filmo kadro vertimas į paveikslą) ir teorinis (paveikslo vertimas į tekstą) medžiagos apdorojimas. Tokį procesą ir vaizdinio vertimo sąvoką iš dalies gretinu su postprodukcijos sąvoka.²⁰

19 Matthew Reynolds, *Translation: A Very Short Introduction*. Oxford University Press, 2016, p. 157.

20 Nicolas Bourriaud, *Postproduction. Culture as Screenplay: How Art Reprograms The World*. New York: Lucas & Sternberg, 2002, p. 17.

„Artists today program forms more than they compose them: rather than transfigure a raw element (blank canvas, clay, etc.), they remix available forms and make use of data. In a universe of products for sale, preexisting forms, signals already emitted, buildings already constructed, paths marked out by their predecessors, artists no longer consider the artistic field (and here one could add television, cinema or literature) a museum containing works that must be cited or “surpassed”, as the modernist ideology of originality would have it, but so many storehouses filled with tools that should be used, stockpiles of data to manipulate and present.“

2.4. Postprodukcija

Vaizdinio vertimo sampratą galima supaprastinti iki vaizdų vertimo į kitus vaizdus arba apibūdinti plačiau, kaip kultūrinių, juslinių, patyriminių, emocinių ar kitokių patirčių, reiškinių, idėjų vertimą iš vienos medijos į kitą mediją. Tai tam tikra sistema, grįsta rūšiavimo, grupavimo ir perdirbimo metodais, kai gaunamas naujas produktas. Kodėl tai ne apropiacija? Manau, kad vaizdinio vertimo sąvoka turi giminingų ryšių ir su apropiacija, tačiau artimesnė yra postprodukcijos sąvoka. Vaizdinio vertimo sąvoka yra lakesnė nei apropiacija, ji neturi kopijavimo, savinimosi arba skolinimosi atspalvio. Ji sufleruoja, kad vertėjas turi individualią poziciją. Vertimas parodo, kad tai daroma su tam tikru tikslu, kuris nulemia naują kūrinio formą, o vaizdiniame vertime su nauju žiūrėjimo kampu randasi ir naujos idėjos, reikšmės. Vaizdinis vertimas nureikšmina originalo, juo naudojasi kaip darbo įrankiu ar pagalbine priemone. Originalo siūlomos reikšmės vaizdiniame vertime tai tarsi žodynas, padedantis konstruoti naujadarus žodžius, kitokias sakinių struktūras, įrankis, padedantis permąstyti vertybių sistemas, iš naujo pamatyti nusistovėjusias ir sustabarėjusias klišes. Tolstant nuo originalo palengva išryškėja ir *neišverčiamumo plyšiai*, su kuriais kyla naujų klausimų. Vaizdinio vertimo sąvoka artima postprodukcijos procesams – generuojant vertimą reikalinga pirminė medžiaga arba originalas, kuris tampa atspirties tašku, medžiaga, motyvu naujiems kūriniams. Nicolas Bourriaud „Postprodukcija“ parodo intuityvų menininko santykį su meno istorija – šis santykis, anot autoriaus, yra pasistūmėjęs toliau „appropriacijos meno“, toliau nuo nuosavybės ir autorystės ideologijos. Bourriaud pažymi, kad tokios priemonės kaip citavimas, perdirbimas nėra nieko naujo, tačiau tam tikri elementai ir principai staiga išnyra priešakyje – kaip temos, nubrėždamos arba

konstatuodamos naujų meninių praktikų variklį. Aptardamas meno kūrinis, kurie naudoja jau esamas formas, pažymi, kad jie liudija norą įterpti meno kūrinį į ženklų ir žymėjimų tinklą, o ne laikyti jį savarankiška ar originalia forma. Postprodukcijos menininkai naudoja jau pagamintas formas tam, kad dekoduoūt istorinius ir ideologinius naratyvus, įterpdami naujus elementus, jie kuria alternatyvius scenarijus. Nebereikia pradėti nuo „tuščio lapo“ ar prasmės kūrimo remiantis gryna medžiaga. Klausimas ne kaip sukurti kažką naujo, bet kaip panaudoti tai, ką turime. Kaip įsiterpti į nesuskaičiuojamus gamybos srautus? Į perteklinę vaizdų gamybą arba vaizdų infliaciją žiūrima ne kaip į problemą, bet kaip į kultūrinę ekosistemą. Anot Bourriaud, menininkai praktikuoja postprodukciją kaip neutralų, nulinės sumos (*zero-sum*) procesą, skirtingai nei situacionistai, kurie siekė korumpuoti kūrinio vertę, t. y. atakuoti patį kultūrinį kapitalą. Kaip pasiūlė Michelis de Certeau, gamyba yra kapitalo forma, kuria pasinaudodami vartotojai atlieka tam tikras procedūras. Tokiu būdu vartotojai tampa kultūros nuomininkais.²¹

21 Nicolas Bourriaud, *Postproduction. Culture as Screenplay: How Art Reprograms The World*. New York: Lucas & Sternberg, 2002, p. 37.

„Artists today practice postproduction as a neutral, zero-sum process, whereas the Situationists aimed to corrupt the value of the diverted work, i.e., to attack cultural capital itself. As Michel de Certeau has suggested, production is a form of capital by which consumers carry out a set of procedures that makes them renters of the culture.“

3. TESTAS: ROŽĖ

3.1. Paroda „Vaizdinis vertimas / *Translation Error*“

2019 m. spalio 24 – lapkričio 29 d. Vartų galerijoje, Vilniuje, vyko mano asmeninė kūrybos paroda „Vaizdinis vertimas / *Translation Error*“. Pavadinimas išsyk sufleruoja parodos temą, čia nebandoma surasti tiesioginio atitikmens žodžiams, verčiamiems iš vienos kalbos į kitą, verčiau pasirenkama turėti du pavadinimus, nors jie ir turi skirtingas reikšmes. Parodoje buvo eksponuojamas 2019 m. kūrinių ciklas, kuriame per tapybos ir fotografijos medijų santykį plėtojau ir gilinau vaizdinio vertimo tyrimą. Projekte buvau susitelkusi į tai, kas vengtina žodiniame vertime – atitolimą nuo originalo, prasmės nyksmą ir pranešimo kaitą – šias „klaidas“ įgyvendinau tapyboje. Žodžiams ne visuomet galima rasti tiesioginį vertimą, jie gali turėti daugiau nei vieną reikšmę arba išvis neturėti atitikmens kitoje kalboje. Analizuodama vaizdą keliose medijose pastebiu panašius procesus. Kūryboje dažnai naudoju kadrus, sustabdytus iš vaizdo įrašų, kuriuose fiksuojamas mano kasdienis gyvenimas. Tarp nufilmuoto momento, prisiminimo apie jį, sustabdyto kadro ir dabarties – tapybos veiksmo atsiranda tam tikras neatitikimas, paklaida. Apčiuopusi šiuos laike ir medijų mainuose atsirandančius įtrūkimus, kintančias vaizdų reikšmes įvardijau kaip vertimo proceso pasekmę.

Tapydama remiuosi fotografija arba stop kadrais, kurie negeba atskleisti praėjusio laiko momento, juose išryškėja kameros melas: prisiminimo iškraipymas, neatitikimas, klaida. Tuo remdamasi paveiksluose kuriu savo prisiminimų modifikacijas. Būtų galima sakyti, kad paveikslai yra autobiografiniai, tačiau vis dėlto jie kalba apie tikrovės sąlyginumą, o ne konkrečius įvykius. Per atstumą laike, medijų mainus portreto plotmėje ir vertimo paklaidą atsiminimas transformuojasi į apibendrintą įvykio pakaitalą. Vaizdą iš asmeninių archyvų redaguojau tol, kol jis tampa „nuasmenintu“, generuojančiu veikiau vizualines problemas – spalvų ir tonų santykiai, kompozicija, ritmas, – nei plėtojančiu naratyvą. Per vaizdinio vertimo procesą vaizdai nutolsta nuo būtojo laiko konkretybės, asmeninės patirties, tačiau vis viena išlieka redukuotu tos patirties pakaitalu.

Tapybos darbų genezės analizavimas, glaudus ryšys su fotografijos ir vaizdo įrašų medijomis kiekvieną sykį verčia permąstyti pačios tapybos kaip medijos aktualumą. Pradedant nuo drobės paruošimo technologijų, kurios nulemia medžiagos galimybes tolesniame procese, ir baigiant skaitmeninių vaizdų modifikavimu bei šių dviejų medijų samplaika: toks procesas palyginti lėtas ir, kaip žinia, neatitinkantis šių dienų gyvenimo tempo, greitos produkcijos bei dar greitesnio vartojimo, neprisitaikantis, nepaslankus. Pats medijos pasirinkimas kelia klausimus dėl tapybos darbo kaip daikto, veiksmo, mąstymo būdo vertės šiuolaikinio meno scenoje ir rinkoje.

Šioje parodoje tarp portretų eksponavau du rožių paveikslus. Jų buvo ir daugiau, tačiau nepaisant to, jog vėliau tai tapo svarbia meninio tyrimo dalimi, parodoje jie nebuvo eksponuojami. Vis dėlto šiame skyriuje juos aprašau kaip visaverčius rožės testo atvejus. Manau, kad šie tapybos darbai ir gilinimasis į gėlės motyvą turėjo didelę įtaką vaizdinio vertimo reiškinių tyrinėjimams. Rožės testas – tai bandymas patikrinti, ar mano suformuota vaizdinio vertimo sąvoka pasiteisina ir veikia banaliame, itin klampiam gėlės motyvo tematiname bei vizualiniame lauke – ar įmanoma tapant rožę redukuoti ir motyvo istorinį bagažą?

Šioje teksto dalyje aprašau keturių paveikslų genezę. Per gėlės motyvą sieju savo ir kitų menininkų kūrybą, pasakoju apie įtakas, veikusias kūrybinį

procesą, parodau, su kokiomis problemomis susidūriau tiek tapybos technologijos atžvilgiu, tiek idėjine prasme šlitinédama tapybos žanrų paribiais. Rožės testas išplėtė nagrinėjamą vaizdinio vertimo sąvoką ir parodė, kad vaizdinis vertimas apima ne tik patį vertimo veiksmą tapybinėje plotmėje, bet ir su motyvu susijusias konotacijas. Rožę šiame teste pasirenku kaip kultūrinėmis reikšmėmis įkrautą paveikslo dėmenį, kuris turi labai platų konotacijų spektrą. Žinoma, panašų reiškinį būtų galima nagrinėti pasirenkant ir bet kurį kitą, abstraktesnį motyvą, tačiau tam, kad testas būtų kuo aiškiau apibrėžtas, man atrodė, jog reikia bėgti į ugnį – rinktis labai tiesmuką floristinį motyvą, turintį stiprų istorinį svorį, kurį netgi įvardyčiau kaip naštą, nuo kurios primetamų asociacijų pabėgti yra sunku, o gal net ir neįmanoma.

3.2. Gėlės motyvas

Rožės motyvas mane surado žiūrint 2012 m. vasarą Niu Rošelyje filmuotą vaizdo įrašą, kuriame Kamilė rengiasi žydrą megztinį. Palėpės, kurioje gyvenome, koridorius, karšta, oro kondicionieriaus, žinoma, neturime, jos veidas, net akių vokai blizga prakaitu:

– Mano vaikinai visada vedasi mane į gėjų barus. Kaip manote, ar tai normalu? Kamilė 21-eri metai.

(Aš žiūriu vaizdo įrašą be garso.)

Kitas kadras: dvi ryškiai rožinės rožės pamerktos popieriniame kavos puodelyje. Trečias kadras: mano veidas (iš arti) šypsosi, susigęsta, surimtėja, šypsosi, burna prasižioja, kilnojasi antakiai, akys surimtėja, vartosi.

Visuomet praleisdavau šį rožių kadrą pro akis – kamera slenka ervėje iš viršaus, todėl fone esančios durų staktos ir sienos vertikalės siaurėja į kadro apačią ir iš karto išduoda, kad vaizdas matomas per objektyvą, vaizdo kokybė prasta, žiedlapių kontūrai neryškūs. Tą kartą mano akį patraukė ryški spalva ir išdavikės vertikalės. Pirmąjį eskizą dariau rudu tušu, domino šviesos ir šešėlio plotai, linija. Rožinė spalva, jos sodrumas, saldumas mane baugino. Antrasis eskizas buvo linijinis, suremtos rožių galvos pažymėtos raudona pastele (sekiau žiedlapių kraštais ir grioveliais), kartu su durų staktos vertikalėmis žemyn siaurėja žalsvi stiebai.

Tapybinis uždavinys tasyk man pasirodė pernelyg klampus, greičiausiai buvau per daug rimtai nusiteikusi. Gėlės motyvas mane, kaip ir daugelį kitų menininkų, traukė dėl savo vizualinių savybių, kurias norėjosi permąstyti tapyboje, tačiau kaustė sunkiasvoris ir be galo išekspluototas gėlės motyvo istorinis kontekstas.



1

Video stop kadrai / Video stills

Birutė Remeikytė, Kamilė Rauktytė, Donata Minderytė, 2012

Trukmė / Duration: 45 s

Vien rožės motyvas apipintas įvairiomis reikšmėmis. Anglijos karalienės Viktorijos valdymo laikotarpiu nauji etiketo standartai riboją aukštesnės klasės bendravimą, todėl paplito būdas slaptas žinutes išreikšti gėlėmis. Išpopuliarėjo knygos apie floriografiją arba gėlių kalbą, kuriose apibūdinamos gėlių rūšių perduodamos žinutės. Skirtingos gėlės galėjo signalizuoti flirtą, draugystę, gėdą ar panieką. Pavyzdžiui, raudonos rožės reiškė meilę, tamsesnės rožės rodė gėdą, o rožinės rožės siuntė žinutę, kad meilė turi būti laikoma paslapyje.¹

Šiuo gėlių karštinės laikotarpiu britų preraphaelitų menininkai² savo paveikslus užpildė paslėpta botanine simbolika. Pavyzdžiui, paveiksle „Heliogabalo rožės“ (1888) Lawrence'as Alma-Tadema pavaizdavo tragišką istoriją apie imperatorių Heliogabalą, stebintį savo svečius, dūstančius po rožių žiedlapiais. Nors originaliame pasakojime našlaitės yra nuodėmę menanti gėlė, Alma-Tadema pasirinko vaizduoti rožes dėl jų sąsajų su korupcija ir mirtimi. Tuo tarpu preraphaelitų dizaineris Williamas Morrisas Viktorijos laikų žavėjimasi gėlėmis įnešė į namų erdves, gamindamas spalvingus tapetus, išpuoštus aguonomis, vynmedžiais, chrizantemomis ir saulėgrąžomis.³ Gėlės reprezentuoja reikšmingus ir asmenybę formuojančius žmogaus gyvenimo įvykius: meilę, mirtį, gedulą, šventę, oficialią ceremoniją ir t. t. Bet be viso to gėlės motyvas asocijuojasi su dekoratyvumu, taikomuoju menu, ornamentika.

1 Sarah Gottesman, *A Brief History of Flowers in Western Art*. Prieiga internete: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-van-gogh-okeeffe-art-historys-famous-flowers>

2 Preraphaelitų brolija (angl. *Pre-Raphaelite Brotherhood*) – XIX a. vidurio Anglijos menininkų ir estetų grupė. „Preraphaelitų brolija“ įkurta 1848 m. Jai priklausiusius menininkus ir estetus vienijo bendras požiūris į tų laikų Anglijos populiariąjį viešąjį meną, kurį jie laikė „žuvusiu“. Preraphaelitai siekė estetinėmis idėjomis sugrąžinti esą prarastus meno bruožus: paprastumą ir nuoširdumą, kuris buvo būdingas menui iki Rafaelio (nuo to draugijos pavadinimas). Anot preraphaelitų požiūrio, menas iki Rafaelio buvo „tikras“ ir sąlygotas menininko vidinių ir tikrų išgyventų vaizdinių. Rafaelis įkūnijo aukščiausią meno pasiekimą, bet kartu nuo jo prasidėjo meno degradacija, kai menininkai, užuot sekę savo polėkiais, meno vaizdinius įvilko į akademinių taisyklių ir vaizdavimo formų rėmus. Savo „priešu“ preraphaelitai laikė Britanijos karališkąją menų akademiją, kurioje aukščiausiu tobulumo ir sekimo idealu buvo įtvirtintos Rafaelio meno suformuotos normos.

3 Sarah Gottesman, *A Brief History of Flowers in Western Art*. Prieiga internete: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-van-gogh-okeeffe-art-historys-famous-flowers>

Iš pradžių rožės simbolika ir pastarieji aspektai mane atbaidė nuo bandymo nagrinėti rastą motyvą tapyboje.

Mano abejones stiprino ir sąsajos su modernizmo motina dažnai įvardijama Georgia O'Keeffe, nutapiusia per du šimtus gėlių paveikslų. Iki 1918 m. dirbusi akvarelės technika O'Keeffe perėjo išskirtinai prie aliejinės tapybos ir pradėjo kurti didelio formato paveikslus, iš arti tyrinėjančius augmeniją.⁴ Jos darbuose gėlės matomos tarsi per didinamąjį stiklą. Toks kūrybos posūkis natūrmorto žanrą pavertė radikaliu įvykiu. Jos priartinti (*close-up*) gėlių motyvai laviruoja ties abstrakcijos riba ir verčia žiūrovą sulėtinti tempą, įsigilinti į kruopštaus stebėjimo procesą. 1919 m. fotografas ir meno rėmėjas Alfredas Stieglitzas, vėliau tapęs O'Keeffe vyru, pirmiausia iškėlė mintį, kad šie gėlių paveiksai iš tikrųjų vaizdavo moters lytinius organus. Šis požiūris daugelį dešimtmečių dominavo ir kartu riboją diskusijas apie O'Keeffe paveikslus. Pati menininkė visada teigė, kad tai yra priartintų vaizdų tyrinėjimai per augalų formas ir neturi nieko bendra su moters kūnu ar seksualumu.

Prieš pradedant tapyti mane labiausiai glumino motyvo dekoratyvumas ir tik nutapius pirmąsias rožes išryškėjo asociacijos su seksualumu. Nenorėjau veltis į meilės, geidulių ar jausmingumo tematiką. Gėlė man atrodė savaime graži ir nekalta. Ir nekalta, kad yra graži. Šis tapybinis uždavinys yra klampus ir tuo artimas kitiems motyvams, patenkantiems į šią kategoriją dėl akivaizdaus grožio: saulėlydis, saulėtekis, mėnesiena, jaunos gražios moters portretas, nuogas kūnas, gamtos peizažai su vandens telkiniais ir kt. Tačiau mane motyvavo tapybinio uždavinio vizualinis ir idėjinis komplikotumas – grožio ir banalybės riba, rimto meninio užmojo ir kičo sąlytis. Trumpiau tariant, mane domino, kaip nutapyti rožę nebanaliai, be to, intrigavo pati spalva ir konkrečios gėlės charakteris.

Tapybos istorijoje galima atrasti panašius nuogaustavimus ir siekius. Kai kuriems menininkams ir praeities kritikams atrodė, kad augalų pasauliui trūksta

4 Sarah Gottesman, *A Brief History of Flowers in Western Art*. Prieiga internete: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-van-gogh-okeeffe-art-historys-famous-flowers>

intelektualinio turinio ir formalaus sudėtingumo, kuris, jų manymu, yra būtinas reikšmingai estetinei išraiškai.⁵ Pagrindinis gėlių temos neigėjas buvo seras Joshua Reynoldsas, įtakingas XVIII a. britų menininkas ir teoretikas. Savo paskaitų, skaitytų Karališkojoje dailės akademijoje, rinktinėje *Discourses on Art* (1797) jis pateikė menui skirtų dalykų hierarchiją, apibūdindamas įvairių kategorijų iššūkius ir spąstus. Pagal svarbą pirmoje vietoje įvardijo istorinę tapybą (įskaitant istorinę, religinę ir literatūrinę temas), vėliau eina peizažai, portretai ir natiurmortai. Natiurmorto žanrą jis laikė dailininkui aiškiai „žemesniu pratimu“: jo turinys nesiūlė moralės pamokų, per kurias menas įgauna intelektualinius siekius. Gėlės, kaip natiurmorto subkategorija, buvo laikomos gražiu, tačiau beprasmiu motyvu, tinkančiu tik menininko įgūdžiams treniruoti. Anot Reynoldso, nė vienas subrendęs menininkas neturėtų švaistytis teptuku dėl žemiausiai kategorijai priskiriamos gėlių temos.⁶ Čia Reynoldso žodžiais išdėstomi bendri akademizmo principai.

Tačiau ne visi kritikai sutiko su Reynoldsu. Net tarp jo tautiečių buvo šalininkų, kurie teigė, kad gėlės tema yra verta nagrinėti estetiškos išraiškos plotmėje. Johnas Ruskinas, kurio estetinių principų traktatu *Modern Painters* (1851–1860) vadovavosi daugybė XIX a. vidurio menininkų, išpopuliarino gėlę kaip labai tinkamą, bet apleistą tapybos objektą. Priešingai nei Reynoldsas, Ruskinas įtarė, kad gėlės motyvas buvo apleistas ne dėl tariamo subjekto nereikšmingumo, o dėl jo sudėtingumo. Jis manė, kad žiedlapių vaizdavimas galėtų būti netgi pernelyg sudėtingas uždavinys, jog jį būtų galima sėkmingai įgyvendinti. Įspėdamas menininkus, kad „gėlių grožis yra visiškai nepakartojamas ir jų malonioji tarnyba nepasiduoda menui“, Ruskinas priėjo prie atgrasios išvados: „[Gėlių] atvaizdai gali atrodyti tarsi nemaloni parodija (ar bergždžias bandymas).“ Galima daryti išvadą, kad tuo metu, kai Ruskinas įtaka buvo didžiausia, gėlių paveikslai buvo tarsi atsakas:

5 Ella M. Foshay, *Reflections of Nature. Flowers in American Art*. Alfred A. Knopf, INC. 1984. Ši knyga išleista parodos „Reflections of Nature. Flowers in American Art“ *Whitney Museum of American Art* proga. Kviestinė parodos kuratorė Ella M. Foshay, p. 3.

6 Ten pat.

priimti iššūkį ir parodyti gėlės motyvą kaip palankų menui objektą.⁷

Grįžtant prie šiuolaikinio meno konteksto, anot rašytojo Glenno O’Brieno, pastarojo amžiaus meną būtų galima įvardyti kaip nuožmų ir nepaliaujamą grožio atmetimą, grožis ne tik yra retenybė, aptinkama nebent madoje ar šou versle, bet ir mene pasidaręs kone tabu. XIX a. menas įvarė grožio sąvoką į aklavietę, o dabar žiūrovui daug lengviau susitapatinti su ironija.⁸

7 Ella M. Foshay, *Reflections of Nature. Flowers in American Art*. Alfred A. Knopf, INC. 1984. Ši knyga išleista parodos „Reflections of Nature. Flowers in American Art“ *Whitney Museum of American Art* proga. Kviestinė parodos kuratorė Ella M. Foshay, p. 3.

8 Glenn O’Brien, *Nan Goldin’s Rebellion and Realist Romance in Nan Goldin, Diving For Pearls*. Steidl / Kestner Gesellschaft, 2016, p. 78.

„The last century of art could be seen as relentless rejection of beauty. The nineteenth century pushed beauty into a corner. The twentieth century brought nature to its knees and threw that old temptress beauty, that old dominatrix out the window. Beauty was exiled to the fashion world and showbiz and irony stepped up to take her place in art. Beauty in art is not just rare today, it is practically taboo, banished from the show it dominated for centuries. Art audiences find it easier to relate to irony, which is not flashy or expensive and beautiful, and it serves the compromising nature of corporate clients better.“

3.3. Pirmoji rožė

Richteris tai padarė. Dvi rožės perrėmintos balta

Pirmąją testo rožę pradėjau tapyti 2019 m. pavasarį. Tuo laikotarpiu į mano tapybos koloritą buvo sugrįžusi rašalo mėlyna, o visos kitos spalvos vis labiau bluko, lyg iki tol dar nebuvo pakankamai išblukusios. Tad išvydus vaizdo įrašo kadrą, kuriame sulipusios švytėjo dvi sodrios rožių galvos, toji spalva patraukė mano dėmesį. Po šaltų mėlynų vertikalių periodo aš ilgėjausi raudonų, gelsvų, šiltų tonų. Traukė minkšta, trapi forma, rutuliškas jos tūris. Man nepatiko, kad stop kadras buvo blogos kokybės. Atrodė, kad riboja rožės formos tyrinėjimą, neperteikia jos unikalių žiedlapių vingių. Visgi spalvinė trauka paskatino imtis šio motyvo. Tiesa, prieš tai nesėkmingai bandžiau surasti panašios formos ir spalvos rožę, kurią galėčiau nufotografuoti taip, kaip noriu, tačiau ties konkrečiu motyvu nukreiptai minčiai nepavyko aptikti alternatyvos. Paieškos vis dėlto nebuvo bevaisės – radau baltą rožę, kurią nutapiau šiek tiek vėliau (*Balta rožė žaliai*).

Rožinėms rožėms suplanavau nedidelį formatą – 75 x 85 cm. Tik pradėjusi tapyti maniau: štai ir viskas, jau baigta, dar truputį ir rožė per gyva, pernelyg išreikštas jos tūris, kiek labiau paspaudusi jos gylius ar kiek aiškiau pažymėjusi šviesą ant žiedlapių kraštelių vis įtrindavau tonų susikirtimo vietas. Vengiau linijos, gąsdino spalva, ėmiau blukinti rožes, šiltinti baltą foną, kompozicija nebeveikė. Vaizduojami sienų plotai ir vertikalės fone pradėjo konkuruoti su rožių galvomis, bet juos prigesinus santykiai buvo pernelyg subtilūs, kad išreikštų mane dominusį siaurėjančių vertikalių ritmą. Išgelbėti kompoziciją nusprendžiau perrėmindama paveikslą baltu dažu. Rožę, kurios galva buvo atvirtusi tiesiai į žiūrovą, kuri man labiausiai rūpėjo, atskyriau ir perkomponavau į naują kvadratą. Darbo kompozicija pagerėjo, tačiau besiniveliuojantys, įtrinti, susilieję potėpiai pradėjo šaukti: *Gerhard*

Richter! Gerhard Richter! Richteris ten buvo, jis tą darė, jis tai jau padarė.

Jis tapė tulpes, lelijas, orchidėjas, rožes, ramunes ir kitas gėles. Jis tapė portretus, peizažus, natiurmortus. Obuolius, mašinas, lėktuvus, vaikus, debesis, gyvūnus, pastatus, žvakes, kaukoles, duris ir ne po vieną kartą. Richteris tai nutapė. Jis netgi perkomponavo Brigid Polk su balta! Pavadinau darbą „Richteris tai padarė. Dvi rožės perrėmintos balta“. Be visų prieš tai išvardytų dalykų, jis tapė ir abstrakcijas. 1992 m. parodoje „Documenta“ Kaselyje Richteris užpildė kambarį abstrakčiais paveikslais. Tarp jų jis išeksponavo vieną fotopaveikslą (*Photo Painting*), natiurmortą su gėlėmis. Tą pačią strategiją jis panaudojo kitais metais parodoje Marian Goodman galerijoje Niujorke. Ten, erdvėje, kurioje vyrauja monументalios abstrakcijos, Richteris pakabino priartintą geltonų ir baltų ramunėlių bei lelijų vaizdą, matomą priešais dviejų tonų pilką ir melsvai pilką žemę. Vieno fotopaveikslų įtraukimas į abstrakčių darbų grupę išryškino Richterio praktikos dvilypumą. Floristinis natiurmortas pabrėžė opozicinį to dvilypumo pobūdį. Panašu, kad ir abstrakcijos, ir natiurmortas sukėlė kritiką. Buvo abejojama prielaidomis ir norais, kuriais grindžiami priėjimai tiek prie vieno, tiek prie kito žanro. Dėl gėlių grožio grandiozinės abstrakcijos atrodė graudžiai, netgi įtemptai, nes jos prasmę ir emocijas perteikia plačiu gestu ir intensyviu koloritu. Priešingai, natiurmortas su gėlėmis per reprezentacinį priėjimą teigė akivaizdžiai paprastą vaizdinį malonumą. Tačiau jo lėkštumą sušvelnino ambicinga abstrakcijos forma. Žavėjimasis gražiu objektu atrodė tarytum nuodėmingas malonumas. 1970 ir 1975 m. Richteris sukaupė nemažai gėlių fotografijų, kurias vėliau įtraukė į savo fotografijų, eskizų ir laikraščių iškarpų rinkinį „Atlas“. Jis fotografavo lauke augančias gėles. Sukaupė gėlių motyvų Richteris nepanaudojo dar ateinančius dvidešimt metų – iki 1992-ųjų „Documenta“ parodos.



2

Brigid Polk

Gerhard Richter, 1971
175x175 cm; Drobė, aliejus / oil on canvas

Catalogue Raisonné: 306; Atlas Sheet: 70
<https://gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/nudes-16/brigid-polk-5838/?artworkid=paintings&title=Polk&referer=search-art>



3

Richteris tai padarė. Dvi rožės perrėmintos balta
Richter Did It. Two Roses Reframed With White

Donata Minderytė, 2019
75x85 cm; Drobė, aliejus / oil on canvas

Privati kolekcija / Private collection: Lijana Lusienė
Tomo Tereko nuotr. / photographed Tomas Terekas

1993 m. kalbinamas kuratoriaus Hanso Ulricho Obristo Richteris paminėjo, kad panaudoti šį vaizdą jį inspiravo kelionė į Japoniją. Paklaustas, ar gėlių motyvas galėtų tapti darbų serija, atsakė⁹: „*I have tried painting photographs of flowers since then, but there's nothing suitable. And then I tried to paint the flowers themselves, that didn't work either. Unfortunately, I should have remembered that it hardly ever works for me to take a photograph in order to use it for a painting. You take a photograph for its own sake, and then later, if you're lucky, you discover it as the source for painting. It seems to be more a matter of a chance, taking a shot with specific quality that's worth painting.*

Obrist: The flower pieces in particular raise the issue of the experiential reality of Nature, which is no longer a direct experience of Nature.

Richter: Because the flowers are cut and stuck into a vase.

Obrist: or because it happens via photograph.

Richter: I think that's less important, because directly painted flowers would be no less artificial, everything is artificial. The bunch of flowers, the photograph - it's all artificial. There's nothing new about that...

We make our own Nature, because we always see it in the way that suits us culturally. When we look on mountains as beautiful, although they're nothing but stupid and obstructive rock piles; or see that silly weed out there as a beautiful shrub, gently waving in the breeze: these are just our own projections, which go far beyond any practical, utilitarian values.“¹⁰

Richterio gėlės įterptos tarp abstrakčių paveikslų nurodo į mūsų pačių ribotą ir sąlyginę projekciją.¹¹

9 Kaip ir vaizdiniame vertime, žodinis vertimas ne visuomet tiesiogiai perteikia originalo mintį. Norėdama išlaikyti originalaus teksto dinamiką ir autentišką mintį interviu į lietuvių kalbą neverčiau.

10 Jeremy Strick, *Flowers (Blumen)*, 1993 by Gerhard Richter. Art Institute of Chicago Museum Studies, vol. 25, no. 1, 1999, p. 82–102.

11 Ten pat.

3.4. Antroji rožė

Balta rožė žaliai

Antrajai rožei motyvą radau atsitiktinai. Tuo metu tapiau žalsvai gelsvą Kamilės portretą ant stogo (*Kamilė ant stogo valgo bananą*). Panašus koloritas nuosekliai perėjo į baltos rožės portretą ir susiejo juos vieną su kitu. Šį kartą rinkausi kiek didesnę formatą – 135 x 150 cm. Porėmis buvo aptrauktas drobė, kurios man iki tol nepavyko įveikti. Visus paveikslus, kuriuos bandžiau tapyti ant šios drobės, tekdavo nutraukti nuo porėmių. Lininio audinio pilkumas prasišvietė ir pro kelis grunto sluoksnius, tekstūra buvo grublėtesnė, nei buvau pratusi. Tačiau tąkart atrodė, kad šie parametrai tik lengvina mano darbą. Pažymėjus žalsvus ir geltonus šešėlius ir kiek ištraukus baltai gelsvą šviesą, rožės žiedas be didelių pastangų pats išsiskleidė ant švelniai pilkšvos drobės. Tapyboje iliuziją kuria šiltų ir šaltų spalvų, šviesos ir šešėlio, tonų santykiai. Šviesa dažnai šiltesnė nei šešėlis. Laikantis tokios logikos šiuo atveju drobės pilkšvumas žymi šviesą, belieka pažymėti, kur šviesa intensyviausia ir neužtapytas drobės plotas galiausiai veikia kaip šviesos pustoniai, žalsvi ir gelsvi šešėliai baltame žiede taip pat nereikalauja intensyvaus ir kontrastingo spalvos plotų dengimo. Jeigu į motyvą nuo pat pradžių būtų galima žiūrėti taip racionaliai, tuomet, nepaisant subtilių spalvinių ir toninių santykių, būtų galima teigti, kad balta rožė iš tiesų nėra techniškai sudėtingas tapybinis uždavinys.

Apatiniame kairiajame kampe įterpiu mažą, vis dar tvirtai užsisklendusį pumpurą. Šešėliu pažymėjus rutuliškumą jis rodėsi realiau pavaizduotas, bet labiau išreikšta forma tolino vaizdą nuo jame pulsuojančios gyvybės. Šis paradoksas kartojo ir bandant įgilinti išsiskleidusio žiedo žiedlapių metamų šešėlius. Kuo labiau išreikšta buvo žiedo trimatė forma, tuo mažiau joje buvo augališkos lėtai sprogstančios energijos. Visi tapybiniai ėjimai į priekį buvo

bevaisiai. Kiekvieną plonytį potėpį sekė skuduras – kuo greičiau nuvalyti, kol spalva nesusigėrė į drobės grublėtumą. Bet kur drobės plote padėjus mažiausią taškelį atrodė: to jau per daug! Po pusanro seanso nusprendžiau, kad „Balta rožė žaliai“ jau nusitapė.

Tuomet, kai tapiau baltą rožę, negalvojau nei apie Georgia O’Keeffe baltas rožes, nei apie abstrakciją, nei apie rožę kaip simbolį. Pirmoji rožė mane išlaisvino nuo baimių ir dabar apie rožę mažiau kaip apie šviesą ir šešėlį žyminčius potėpius drobės formate – šviesos virpėjimą, efemerškumą.

Balta rožė buvo vienas pirmųjų didesnio formato Georgia O’Keeffe paveikslų, kuriame ji nagrinėjo gėlės motyvą. Kaip ir minėjau, daugelis kritikų, gėlėse matę seksualumo raišką, anot tapytojos, klaidingai interpretavo jos paveikslus. 1943 m. O’Keeffe apie šias interpretacijas atsiliėpė tokiais žodžiais: „*Well – I made you take time to look at what I saw and when you took time to really notice my flowers you hung all your own associations with flowers on my flower and you write about my flower as if I think and see what you think and see of the flower – and I don’t.*“¹²

Remdamasi meno istorijos pavyzdžiais neturėjau nustepti, kai pirmieji mano „Baltos rožės“ vertintojai taip pat nurodė asociacijas su seksualumu. Priartinimas, fragmentavimas, šviesos virpėjimas žiūrovą veikė kitaip nei mane, kai nagrinėjau šviesą ir šešėlį konkrečiame motyve. Tapybinis žvilgsnis užgožė gėlės konotacijas, prie rožės motyvo prisišliejusią simboliką ir istorinį krūvį. Galima sakyti, kad naiviai sprendžiau tapybinį rebusą ir galutinis rezultatas mane sugrąžino prie šalutinių reikšmių, su kuriomis susidūrė Georgia O’Keeffe.

Vaizdinis vertimas tapybinėje plotmėje šiuo atveju neredukuoja istorinio motyvo bagažo. Jeigu žiūrovui žinoma O’Keeffe rožė, tuomet mano rožė asocijuojasi su pastaruoju kūrinium arba bendrai tampa nuoroda į O’Keeffe kūrybą. Net jeigu žiūrovui O’Keeffe kūryba yra nežinoma, mano rožė jam yra konotacijų apie gėlės motyvą mene arba bendrai gėles atspindys.

Rožė – gražu, moteriška, saldu, dekoratyvu. Rožė – kičas, romantika, meilė ir t. t. Grįžtant prie O’Keeffe citatos, ar žiūrovo „prikabintos“ asociacijos keičia patį kūrinį ir ar tai turėtų daryti įtaką motyvų pasirinkimui? Ar man geriau netapyti rožių, nes Georgia O’Keeffe tapė rožes? Svarbiausia jos komentare man pasirodė mintis, kad kritikai rašo apie jos gėles taip, lyg ji galvotų ir matytų gėlėse tai, ką jie galvoja ir mato gėlėse, – bet taip nėra.

Pirmąją ir antrąją rožes eksponavau parodoje „Vaizdinis vertimas / *Translation Error*“. Eksponuojant parodą turėjau galimybę patyrimuoti, kaip jos sąveikauja su kitais mano paveikslais, sulaukiau komentarų iš galerijos darbuotojų ir žiūrovų. Ši patirtis padėjo formuoti ir įvardyti rožės testo metu atsiskleidusią problematiką. Nors atskiruose darbuose atsisakoma naratyvo vaizdavimo, tarp rožės motyvo ir sąveikaujančių paveikslų buvo galima aiškiai išskirti atsirandantį pasakojimą. Besimezganti istorija kontrastuodavo su parodos tema. Pavyzdžiui, pakabinus baltą rožę, kur žvilgsnis tuo pat metu aprėpia ir monochrominį išblukusį seno žmogaus portretą, tarp dviejų darbų atsiranda šalutinis darinys, diktuojantis su tyrimo ir parodos idėja nesusijusias konotacijas. Kitame derinyje – rožinės rožės prie „Eglės U. savo personalinės parodos atidaryme“ blizgančių akių, nukreipė dėmesį nuo žvilgsnio dvilypumo ir kūrė saldžiai moterišką ar net romantišką siužetą. Laviravau tarp šių ir kitų atsitiktinių siužetų. Išbandžius įvairius paveikslų derinius, kiek tai buvo įmanoma, rožių poveikį kitiems darbams naratyvo atžvilgiu pavyko neutralizuoti. Tačiau ar žiūrovai matė tai, ką aš mačiau gėlėse? Tikrai ne visi.

Kaip ir Richterio 1992 m. „Documenta“ parodos atveju, gėlės motyvo įvedimas į parodos ekspoziciją vis dar sujudina grožio ir intelekto susikirtimo taškus. Pasirodo, vis dar iškyla klausimas: jeigu gražu, ar tai intelektualu, ar tai rimta ir ar tai menas? Nuolat ieškome užslėptos klastos. Juk negali būti, kad šviesos virpėjimas rožės žiedlapiuose yra visa, kas norėta pasakyti.

12 Prieiga internete: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/georgia-okeeffe/room-guide/room-six>



4

Abstraction White Rose

Georgia O'Keeffe, 1927

91,44x76,2 cm, drobė, aliejus / oil on canvas

Georgia O'Keeffe Museum. Gift of The Burnett Foundation and The Georgia O'Keeffe Foundation
<https://collections.okeeffemuseum.org/object/16/>



5

Balta rožė žaliai / White Rose in Green

Donata Minderytė, 2019

135x150 cm, drobė, aliejus / oil on canvas

Privati kolekcija / Private collection: Valdas Nanartavičius; Tomo Tereko nuotr. / photographed by Tomas Terekas
 Eksponuota / Exhibited at: Vaizdinis vertimas / Translation Error, Galerija Vartai, Vilnius, 2019;
 Stand With Ukraine, 2022
 Atsiliepiamai / Review: Linas Bliškevičius, Pomirtinis gyvenimas. Tapybos ir fotografijos santykis Donatos Minderytės parodoje „Vartų“ galerijoje, „7 meno dienos“, Nr. 36 (1315), 2019-11-08
 Prieiga internete: <https://www.7md.lt/daile/2019-11-08/Pomirtinis-gyvenimas>

3.5. Trečioji rožė

I Love You, Damien

Šiame poskyryje apžvelgsiu, kaip keitėsi mano žvilgsnis į gėlės motyvą pasikeitus darbo aplinkai ir kokiais keliais trečioji rožė susisiejo su Damieno Cadio kūrybos braižu.

Trečiąją rožę tapiau 2019 m. vasarą Niujorke. Turėjau 11 kv. m. studiją tarp Grinpointo ir Rytų Viljamsburgo. Tarp pinigais užsėto ir piniguose jau skęstančio rajonų vis dar egzistavo gamyklinių pastatų laukymė, kurioje glaudėsi kūrybingos sielos žmonės su savo neišsipildžiusiomis svajonėmis. Už vienos gatvės nuo studijos pastato virš horizonto iškilęs BQE (*Brooklyn Queens Expressway*) greitkelis žymėjo šių rajonų sankirtą. Juo per Kosciuszkos tiltą riedėdavau į saulėtąją pusę (*Sunnyside, Queens*), kur gentrifikacija kol kas alsuoja dar tik keliose pakampėse. Kas rytą laukiant autobuso prie skalbyklos akinančioje šviesoje sužibdavo žila galva ir kirtęs gatvę įstrižai už kampo išnykdavo senukas, avintis skirtingus batus. Vienas sportbatis sekdamas vieną klasikinį batą. Po pažastim kliuksėdavo gėrimo butelis. Vakare ant tilto, grįžtant namo, pasitikdavo kvapą gniaužiančio saulėlydžio vaizdai, kaitri vasaros saulė, begulanti už Manhatano dangoraižių. Šviesa apskritai buvo kitokia, nei buvau pratusi. Tai nebuvo pilka, subtilu ar pasteliška. Šviesa buvo ryški. Akį draskė ir kiti kontrastai – spalvų, temperatūrų, visuomenės klasių, grožio ir bjaurasties. Pravažiavus tiltą, ties posūkiu link *Calvary* kapinių, jaunas vaikinai kiekvieną vakarą tarytum pagal griežtą grafiką iš pralenkiančių jį mašinų prašydavo penkiasdešimties centų. Kažkodėl tame rajone niekas nebeprašydavo dolerio, tik penkiasdešimties centų. Be jokio pereinamojo laikotarpio mano tapybinis braižas metėsi į skirtingą pusę.

Davidas Hockney: „Vienąsyk mačiau nuostabų Picasso pelėdos paveikslą. Manau, kad šiandien menininkas gali paukščio iškamšą tiesiog įdėti į dėžutę:

taksidermija. Tačiau Picasso pelėda yra pranešimas apie tai, kaip žmogus žiūri į pelėdą, o tai yra daug įdomiau nei gyvūno iškamša.“¹³

Pakeitus aplinką pasikeitė ir mano lūkesčiai, tai, ko ieškojau vaizduose. Žiūrėdama į rožes Niujorke, tą pačią spalvą mačiau kitaip. Per floristinius motyvus vyliausi į savo paletę įtraukti ryškesnių spalvų, atitolti nuo išblukimo. Norėjau į paveikslus susigražinti spalvų, kurios lietuviškoje šviesoje buvo prigesusios ir išbalusios, papilkėję peizažai virtų cepelinų spalvos dangaus fone tirpo atmintyje ir viskas rodėsi vis ryškiau.

Van Goghas, siekdamas praplėsti savo paveikslų koloritą, nutapė ne vieną gėlių kompoziciją. Dėl pinigų stygiaus vietoje samdytų modelių jo paveiksluose pradėjo rasti raudonos ir baltos rožės, geltonos chrizantemos, alyvos, rugiagėlės, aguonų žiedai, ramunėlės, vyšnių žiedai, jurginai ir saulėgrąžos. Van Goghas sąmoningai bandė įvesti daugiau spalvų į paveikslus. Jis rašė: „Aš netapiau beveik nieko, išskyrus gėles, kad priprasčiau prie kitų spalvų nei pilka, tai yra rožinė, švelniai ar ryškiai žalia, šviesiai mėlyna, violetinė, geltona, oranžinė, aštri raudona.“¹⁴ Ypatingą dėmesį van Goghas, kaip žinia, skyrė saulėgrąžoms. Prie ilgalaikio susidomėjimo šiomis gėlėmis prisidėjo Paulio Gauguino dėmesys van Gogho pasirinktam motyvui. Tarp 1887 m. Paryžiaus restorane *Grand Bouillon* iškabintų darbų Gauguino akį patraukė iš arti nutapytų saulėgrąžų galvų natiurmortai, jų plačiasėklė struktūra, kuri atrodė tarytum aksominė, jų karūnos iš skurdžių žiedlapių it šokanti liepsna. Gauguinui paprašius, van Goghas išmainė du saulėgrąžų natiurmortus į vieną kolegos darbą. Apsistojęs Arlio mieste Prancūzijos pietuose, van Goghas su nekantrumu laukė Gauguino prisijungsiant gyventi ir tapyti kartu. Laukdamas jo atvykimo, van Goghas namus dekoravo saulėgrąžų natiurmortais. Saulėgrąžos, kurias van Goghas kadaise regėjo kaip dekoratyvias, vėliau jam

13 David Hockney, *A History of Pictures: From the Cave to the Computer Screen*. Thames and Hudson, 2016.

„I once saw a wonderful painting of an owl by Picasso. Today, I suppose, an artist might just stuff the bird and put it in a case: taxidermy. But Picasso's owl is an account of human being looking at an owl, which is a lot more interesting than a preserved specimen.“

14 Prieiga internete: <https://www.vangoghgallery.com/painting/floral.html>

tapo kažkuo beveik šventu – simboliu, vaizduojančiu pačią šviesą, sąžiningo gyvenimo gamtoje idealu.¹⁵ Vincentą van Goghą saulėgrąžos patraukė dėl tam tikrų ypatybių ir charakterio. „Jam patiko ryški spalva, bet taip pat ir forma“, – sakė Nienke Bakker.¹⁶ „Saulėgrąžos yra labai stiprus ir tvirtas augalas. Ne elegantiškas ar rafinuotas. Ji turi tikro kaimietiško šiurkštumo. Būtent tai jis stipriai ir jautė.“¹⁷

Prieš mirtį 1890 m. gegužę van Goghas tapė rožes. Natiurmortas vaizduoja vazą, pilną žydinčių rožių, kurios išsilieja per kraštus ir krinta ant stalo. Rožinės rožės, įkomponuotos viduryje paveikslo, kontrastuoja su gelsvai žaliu fonu ir gelstelėjusiu stalu. Kaip ir saulėgrąžos, gali būti siejamos su emocijomis, kurias jis jautė su nekantrumu laukdamas Gauguino atvykstant į Arlį, van Gogho rožėse galima įžvelgti optimizmo ir vilties. Galima teigti, kad jo gėlių paveikslai vaizduoja būsenas atitinkamais gyvenimo etapais, o ne pačius augalus. Rožių natiurmortas vaizduoja klestinčias ir kupinas gyvybės gėles. Žali lapai ir sveikos rožės simbolizuoja atgimimą, galima spėti, kad Vincentas, pasitaisius sveikatai, vylėsi pradėti naują gyvenimo etapą. Deja, po kelių mėnesių jis mirė.¹⁸ Van Gogho gyvenimo, ligos ir kūrybos istorija dažnai romantizuojama, bet kartu nebūtų tikslinga atskirti paveikslus nuo menininko biografijos, nes tai sufleruoja tapybai būdingą aspektą – paveikslai atspindi ne tik laikotarpį būdingas tendencijas, bet ir menininko gyvenimo etapus, būsenas, techninius spalvos, brailo ieškojimus.

Išėjau ieškoti raudonų rožių. Ieškojau raudonos rožės, kurią mačiau Vilniuje, atitiktų, norėjau palyginti, kaip ją matyčiau Niujorko šviesoje. Bruklino botanikos sode radau daug skirtingų rožių pavyzdžių: mėsingų, tankiai susisluksniavusių žiedlapių, paliegiusių nuo dulkių ir kaitros,

15 Tess Thackara, *Why Van Gogh Fell in Love with Sunflowers*, 2019, prieiga internete: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-van-gogh-fell-love-sunflowers>

16 Parodos „On the Verge of Insanity. Van Gogh and his Illness“, vykusios 2016 m. liepos 15 – rugpjūčio 25 d., kuratorė, *Van Gogh Museum*, Amsterdamas.

17 Tess Thackara, *Why Van Gogh Fell in Love with Sunflowers*, 2019, prieiga internete: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-van-gogh-fell-love-sunflowers>

18 Prieiga internete: <https://www.vangoghgallery.com/painting/floral.html>

įvairiaspalvių ir išraiškingų. Akį traukė baltažiedžių rožių galvų įvairovė, tačiau jos buvo pernelyg tobulos, visos tvirtos ir prisirpusios, stokojo trapumo, jų žiedlapiai sugėrė šviesą tarsi matinis plastikas. Botanikos sode nepavyko rasti to, ko ieškojau. Tačiau vieną rytą, važiuojant į sandėlį Džersyje, tolumoje šmėstelėjo vėjo gūsių linguojamas krūmas. Ant mašinų purvu apdrabstytų laibų šakų sūpavosi rožių galvos, šviečiančios tokia spalva, kokios laukiau pasirodant.

Kitą dieną pradėjau tapyti trečiąją rožę. Drobė, skiediklis, teptukai, aplinka – viskas buvo nauja. Drobės tipą ir formato pasirinkimą lėmė ribotas studijos plotas, sienos tebuvo neaukštos gipskartonio pertvaros. Išsirinkau jau paruoštą medvilninę drobę, iki tol viską nuo pradžios iki galo ruošdavau pati, bet tam dabar nebuvo pakankamai vietos. Tapyti nusprendžiau drobę kaldama tiesiai ant sienos, nes aptraukti ant porėmio taip pat nebūtų užtekę studijos grindų ploto. Medvilnę rinkausi dėl jos lankstumo, nes žinojau, kad darbus po kelių mėnesių teks susukti į ritinius ir vežti į sandėliuką arba skraidinti į Vilnių. Neįtariau, kad nusipirkus paruoštą drobę reikėtų dar bent porą kartų ją plonai nugaruoti. Visą planuojamą paveikslo plotą padengiau *sap green*. Dažas susmuko į drobę. Per naktį leidau jam šiek tiek išdžiūti. Anksčiau kelis kartus buvau bandžiusi dirbti ant jau paruoštos drobės, bet dažas visuomet slysdavo, „nekibdavo“ prie gruntuoto paviršiaus, tad visiškai nesitikėjau, kad atsitiks priešingai ir dažą drobė taip smarkiai sugers.

Kitą rytą skystu dažu pažymėjau gėlės kontūrą ir pradėjau dengti raudonos spalvos plotus. Dažas dar sykį susmuko į drobę, tik dabar kovoti reikėjo jau ne tik su iki galo neparuoštu drobės paviršiumi, bet ir su spalvą iš po apačios dusinančia žalia. Po kelių seansų spalva „nebesėdo“ ir iš juodai žalsvo fono pamažėle išklampojo toji Džersio rožė. Geltonos pastelės linija uždariau ją į kvadratą, nes vėl reikėjo gelbėti kompoziciją, o įtėpimas truko taip ilgai. Atsiradus kvadratui, jis nurodė vidų ir išorę, taip plotas aplink apibrėžtą kvadratą pasidarė ne mažiau svarbus nei plotas jame.

Nors motyvo pasirinkimas buvo intuityvus ir grįstas spalvine trauka, bet tikriausiai ne visai atsitiktinai susiformavo iš tamsos išskylančios raudonos rožės vaizdinys. Jau pirmaisiais seansais pradėjo ryškėti sąsajos su Damieno

Cadio tapybos estetika (g. 1975 m., gyvena ir dirba Berlyne). Jo kūrybą seku seniai. Tapant nevalingai prieš akis iškildavo jo paveikslų vaizdiniai. Tamsūs fonai, meistriška technika. Negaliu teigti, kad intencionaliai, tačiau, be jokios abejonės, mano trečioji rožė išsiskyrė nuo pirmosios ir antrosios. Šiame procese nekontroliuojami susisluoksniavo vaizdinės atminties signalai, todėl intuityviai savo susižavėjimą Damieno Cadio kūryba išreiškiau raudona rože, kuri simbolizuoja meilę. Pavadinau paveikslą *I love you, Damien*.

Damienas Cadio meistriškumu neatsilieka nuo olandų aukso amžiaus tapytojų. Jo darbuose galima atrasti sąsajų su Ambrosijaus Bosschaerto gėlių kompozicijomis. Ambrosius Bosschaertas buvo vienas pirmųjų tapytojų, sutelkusių savąją kūrybą ties gėlėmis, detalių gėlių kompozicijų pradininkas. Kompozicijas dažniausiai vaizdavo simetriškai, beveik moksliniu tikslumu.

Dalis stimulo vystytis olandų tapybos žanrui buvo visuotinis susidomėjimas sodininkyste ir egzotinių augalų kultivavimu, kuriuos mainydavo ir laivais pargabendavo iš viso pasaulio. XVII a. olandų tapybos gėlių kompozicijos vertinamos dėl botaninio tikslumo ir estetinių savybių, tačiau to meto paveiksluose retai vaizduojamos gėlių rūšys, kurios žydi vienu metu.

Pavyzdžiui, Ambrosijaus Bosschaerto paveiksle *Large Bouquet in a Wan-Li Vase on a Gilt Metal Base* tulpės ir narcizai (*Narcissus tortuosus*), kurie žydi balandį ir gegužę, vaizduojami kartu su sinavadais (*columbine*) ir gvazdikais (*carnation*), kurie žydi vidurvasarį, ir puokštiniais narcizais (*Narcissus tazetta*) – tipine žiemos gėle. Akivaizdu, kad kiekviena gėlė buvo atidžiai tyrinėjama natūroje, be to, menininkas žinojo mokslinį šių augalų vaizdavimą iš botaninių leidinių, tokių kaip *Hortus floridus* (Utrecht, 1614; Arnheim, 1616). Eskizai, kuriuos Bosschaertas darė iš natūros, neišliko, tačiau jie jam tarnavo kaip sodas ant popieriaus, iš kurio vėliau jis galėjo „skinti“ tobulas gėlių rūšis ir formuoti idealias gėlių kompozicijas tapyboje.¹⁹

19 Ella M. Foshay, *Reflections of Nature. Flowers in American Art*. Alfred A. Knopf, INC. 1984. Ši knyga išleista parodos „Reflections of Nature. Flowers in American Art“ *Whitney Museum of American Art* proga. Kviestinė parodos kuratorė Ella M. Foshay, p. 12.

Nors kai kurios Damien gėlių kompozicijos susišaukia su senųjų meistrų darbais, kituose jo paveiksluose centrinę preciziškos gėlių puokštės vazoje išdėstymą keičia krūvos studijoje vystančios ar jau pūvančios augalijos. Kad galėčiau daugiau sužinoti apie Damieno kūrybos metodą ir pasirinkimą tapyti gėles, savo simpatiją jam turėjau išreikšti jau ne slapta karalienės Viktorijos laikų žinute per raudonos rožės motyvą, bet elektroniniu laišku. Savo klausimus ir mintis suskirsčiau į tris dalis: *kodėl, kaip ir kas?* Todėl jo atsakymas į mano laišką taip pat suskirstytas į tris dalis. Atsakymų laukiau ilgai, tarp elektroninių laiškų praeidavo mėnuo ir daugiau. Tai priminė susirašinėjimą popieriniais laiškais, kai korespondencija per saulę ir lietu savaitėmis ir mėnesiais, laivais ir lėktuvais keliauja per pasaulį. Taip sutapo, kad apačioje pateikiamą laišką, gavau vasario 14-ąją, Valentino dieną, kai prieš pat prasidedant pasaulinei COVID-19 pandemijai vėl trumpam buvau grįžusi į *Sunnyside* rajoną, kur viskas ir prasidėjo. Vyliausi tarp eilučių surasti atsakymų užuominas į mane kamuojančius klausimus: ar įmanoma tapyboje redukuoti motyvo istorinį bagažą? Galbūt vertėtų gilintis į motyvo plastiką ir žiūrėti, kas iš to išeina, vietoje motyvo pasirinkimą kaustančio išankstinio konotacijų narpliojimo? O gal apmąsčius istorinį kontekstą reikėtų nebesijaudinti dėl gresiančių asociacijų?

Mane intrigavo jo pasakojimas apie priėjimą prie gėlių tematikos kūryboje, techninę tapybos metodo pusę ir rezultatą. Man atrodo svarbus yra ne tik jo minties trajektorijos link gėlės motyvo sekimas, bet ir techniniai paveikslo atsiradimo sprendimai, kuriais jis mielai pasidalino. Todėl pateikiu neredaguotą jo atsakymą į mano klausimų laviną.

2020 m. vasario 14 d.

WHY?

It's all this at once and it's very well said from you!

First of all, there is the painting. Botany is a subject that I always tackled even when my work was the result of more cinematographic and sophisticated methods (I first studied biology).

I have long been interested in language, in the discourse on and around painting. What happens if the question of the subject is immediately resolved. "It's a vase, a bouquet". There is nothing else to say or understand. We are more quickly confronted with the painting itself and the only eye can start working. It is this type of silence that I have always sought and still life offers me this mute ground.

Today many painters paint images and I have tried to detach myself from the current tools, and to avoid pornography, trash or explicit violence. I have spent years trying to hide the violence in my work and I have sought the strongest banality by asking myself the question: if I paint flowers what will remain of this violence.

When the genres in painting constrained the subject, still life was at the bottom of the scale, history painting at the top. All this is obsolete... all the more reason to be so interested. Moreover most of my paintings of bouquets or flowers are large format... like full-length portraits... as a kind of revenge. The size is very important and it is the change of scale that produces a strangeness and a gene.

I choose flowers also by desire of painting, by visual pleasure and by hoping that they will let themselves be painted well. I would love to choose particular species and be able to say that I paint such and such a plant because X poisoned Y with its nectar in 1892, but I don't want to know too much about

it. In the same way, I cannot paint portraits of people I know and who are close to me. I want to be able to get out of this subject of flowers quickly if I need to, if I want to move on. I want to stay free.

And then I want to produce a beautiful painting. Not seductive but beautiful. It doesn't mean much nowadays but I always think about it when a painting touches me. What is it about some of Rembrandt's portraits that still makes me cry...

HOW?

To talk about painting is to talk about how it is done and I completely assume the technical part of my work. I'm looking for a certain realism in my painting, a presence, and that requires a mastery of the processes I use... it would be strange to refuse to talk about it.

I use industrially coated linen canvas. I found the canvas that suits me and I work on the canvas mounted on the frame. (I get my supplies from Artel).

I paint from photographs, I spend a lot of time in the studio and produce my own photographs. I stage the things I need. If I need flowers, I buy flowers... if there are snails, I raise snails...

I don't paint from nature because I change scale and I need to get into the picture to get the details. To do it from nature would be madness for the eyes. However, I don't use photoshop. No collage.

I project my image and draw approximately the image on the canvas, with color.

I have no problem with this method... a large format takes me a month of work... I don't have time to waste.

Then I paint a first layer in juice, quick to know if the painting is worth it or not. If yes, I paint the real first layer, where I put my values, then a third one where I take care of the details. Often a fourth one to finish the painting,

which is done without my resource documents.

Painting after photo, projecting... I hear many purists complaining about it but only the painting counts. The rest doesn't matter.

WHAT?

My titles are often lures that refer to something other than what is represented, to other stories, other reading possibilities. This is mainly to show that painting is an open place and that it doesn't have only one meaning, that it is a projection surface and that the spectator can live there.

In any case my work has always been dark and my general subject is undoubtedly the darkness of our world. The titles are there to reorient the paintings in this direction, showing that the banality of things and a veil.

For example, Reigns... I had painted a series of royal beds (La Folie Hennequin) which dealt with the reproduction of power by power. Predation, domination are themes that interest me. For reigns I wanted to redo an exhibition of bouquets, but opening the door to the animal reign. The exhibition was about the threat, about the fact that coexistence today is a difficult thing. I don't know if the double meaning is as strong as in French, but I wanted to try it... the reign is royalty, it's power without sharing.

To solidarity... the previous exhibition, this title is just a call for more solidarity, simply and without explanation, without any comments other than painting.

I hope to provide some answers to the questions you ask, which are as relevant as questions from painters. Let me know if you need more informations, don't hesitate.

*Cheers and have a nice weekend, Damien
(Sorry for my English)*

Stengdamasis nutolti nuo figuratyvizmo primetamo naratyvo Damienas taip pat nusprendė priimti rožės iššūkį, pasispendė gėlių spąstus. Jis imasi tapyti gėlių kompozicijas, kurios galiausiai jo studijoje miršta, – tai jam pasirodo gera priežastis dabar tapyti mirštančias gėles ir taip jis sugrįžta prie to paties pasakojimo, nuo kurio bandė pabėgti. Tapydamas gražų ir „nekaltą“ floristinį motyvą, jis tikėjosi pabėgti nuo paties paveiksluose nuolat išnyrančių šiandieninių atspindžių, nutildyti savo kūrybos tendencijas, kurios nevalingai liudija dabarties aktualijas, transliuoja akiplėšišką smurtą, nejauką ir pasaulio žiaurumus. Tačiau augalijai palaiapsniui džiūstant, pūvant ir merdėjant ant studijos grindų, grėsmės nuojauta neprašyta įsliūkina atgal į paveikslus, įsiražo į preciziškai realistišką paviršių ir įsitaiso šalia banalaus grožio konotacijų. Įsileisti pavojaus, smurto, prievartos signalus tampa neišvengiamu „pasirinkimu“, kas jau savaime yra oksimoronas. Gėlės motyvas su išankstinėmis asociacijomis ir istoriniu kontekstu, pereidamas per autentišką menininko žvilgsnį, nulemtą kinematografinių priemonių ir jį supančios aplinkos, tampa priemone kalbėti apie visiškai su gėlės grožiu nesusijusias temas. Formato dydis, realistinė raiška, siejama su olandų tapyba, ir visas vizualinių priemonių rinkinys padiktuoja gėlės konotacijomis apipintą, tačiau nuo to ne mažiau intriguojantį individualų tapytojo žvilgsnį į pasaulį. Šiuo atveju su motyvu ateinantis istorinis bagažas savaime įteisina gėlės panaudojimą šiuolaikinėje tapyboje.



6

I Love You, Damien

Donata Minderytė, 2019
127x180 cm; Drobė, aliejus / oil on canvas

Autorės nuosavybė / Courtesy of the author
autorės nuotr. / photographed by the author



7

Les algues Solaris

Damien Cadio, 2019
55x40 cm; Drobė, aliejus / oil on canvas

Gerhard Hofland, Amsterdam
<https://www.artsy.net/artwork/damien-cadio-les-algues-solaris>



8

*Large Bouquet in a Wan-Li Vase
on a Gilt Metal Base*

Ambrosius Bosschaert the Elder, 1609
50,3 x 35,6 cm; Oil on magony panel

Kunsthistorisches Museum, Vienna
[https://arthive.com/artists/416~
Ambrosius_Bosschaert_the_Elder/
works/315375~A_large_bouquet](https://arthive.com/artists/416~Ambrosius_Bosschaert_the_Elder/works/315375~A_large_bouquet)



9

La Géante

Damien Cadio, 2016
90x140 cm; Drobė, aliejus / oil on canvas

Privati kolekcija / Private collection
<https://gerhardhofland.com/01-2/>

3.6. Ketvirtoji rožė

I Love You, Chloe

Šįkart drobę padengiau geltona spalva. Šiltos spalvos dažniau naudojamos apatiniam sluoksniui (*underpainting*), tikėjau suvesti koloritą į ryškesnę ir skaidresnę gamą. Tiesa, visai neplanavau tapyti dar vienos rožės. Bet nepavykus keliems motyvams po trečiosios rožės, supratau, kad turbūt dar nebaigta su gėlės motyvu. Įsitapius vis mažiau rūpėjo rožės, kaip simbolio, interpretacijų laukas. Vėl pamiršau asociacijas su kiču, seksualumu, banalumu, grožiu, kurias gėlės motyvas kurstė ir tebekursto.

Įsijungė tunelinis tapytojo matymas, nepaisant visko, reikėjo surasti bendrą koloritą, šešėlio ir šviesos spalvą, išbalansuoti tarp linijos, potėpio, vientisos nepertraukiamos spalvos, tarp taisyklingo piešinio ir įspūdžio, išlaikyti ryšį tarp akies ir rankos. Laiku sustoti.

Tuo laikotarpiu iš arčiau susipažinau su Chloe Wise kūryba. Chloe Wise (g. 1990 m.) yra kanadiečių kilmės menininkė, gyvenanti ir dirbanti Niujorke. Ji savo kūryboje naudoja tapybos, vaizdo įrašų, skulptūros ir instaliacijos medijas. Wise kritikuoja vartotojišką kultūrą, pašiepia identiteto kūrimą socialinėse medijose. Chloe tapyba ir asmenybė nestokoja šmaikštumo. Tapybos braižas konstruojamas per vaizduojamų objektų medžiagiškumą, spalvinius kontrastus, vienodai intensyvių detalių ir veikėjų įtėpimą viso paveikslo plote. Motyvų režisūra, žmogaus figūra, odos plastika, nuogumas, drabužių ir draperijų medžiagiškumas, spalviniai kontrastai, nenatūralus, kinematografinis apšvietimas, dominuojantis paveiksluose, siūlo pasakojimą apie vartotojišką kultūrą, komercializaciją. Mano dėmesį patraukė meistriškas spalvos panaudojimas, kiekvieną dieną nagrinėjau paveikslų nuotraukas, sekiau naujienas apie artėjančias parodas, gyvai tą vasarą pamatyti pavyko

tik vieną paveikslą grupinėje parodoje *Domestic Horror*²⁰ (vėliau apžiūrėjau asmeninę jos parodą *Thank You For The Nice Fire* Almine Rech galerijoje ir daugiau paveikslų grupinėse parodose). Pirmoje patalpoje, kurią užpildo natūrali dienos šviesa, įžengus iš lauko pasitiko vaizdo įrašo kūrinys, šalia tekstilė ir monochrominė tapyba. Chloe Wise paveikslą *We Should Have Each Other For Dinner* (2019) radau kitame nedidelės galerijos kambaryje, kurio, mano nusivylimui, dienos šviesa nepasiekė. Nagrinėti darbą teko prietemoje, prie blausios lempų šviesos, o tai menkai patenkino mano smalsumą. Niujorke niekas nesibodėjo begėdišku realizmu, niekas nesijaudino, kad jis jau gal išėjęs iš mados, atrodė, kad tapyba čia tiesiog džiaugiasi spalvomis, sudėtingomis kompozicijomis ir nebando pasiteisinti, kodėl yra tokia, kokia yra.

Chloe Wise paveikslai paskatino mane laisviau žiūrėti į tapybos procesą, jungti sluoksninės tapybos ir *alla prima* technikas, vietoje efemeriško potėpio sluoksnavimo panaudoti ir storesnio dažo sluoksnius, įtepti paveikslą nebijant nutolti nuo savo braižo. Mano tuometinis susižavėjimas Chloe kūryba išsiskleidė ketvirtojoje rožėje – *I Love You, Chloe*. Ketvirtoji rožė pasiekė grožio, besiglaustančio su kičine raiška, stadiją. Būtent ketvirtojoje rožėje techniškai išsiaiškinau daugiausia dalykų. Ji buvo pati riebiausia ir labiausiai nutolusi nuo man būdingo braižo tiek įtėpimo, tiek kolorito prasme. Šiuo periodu išmėgintus technologinius aspektus vėliau pritaikiau savo kūrybos metodui (Testas: Autobiografinių motyvų vertimas).

Rožės testas privedė mane prie tam tikrų technologinių tyrinėjimų ikidaiktinėje paveikslo stadijoje, kai ieškoma sąlyčio taškų su skirtingų menininkų raiška, ir rezultatas yra ne galutinis paveikslas, jų serija, o pats procesas. Rezultatą turiu omenyje kaip man būdingą raišką arba tapybos braižą reprezentuojantį daiktą, nes žinoma, kad ir šiuo atveju gaunamas paveikslas, tačiau šie bandymai, testai išlaisvina nuo savo pačios braižo, leidžia atsikratyti priklausomybės nuo tam tikrų besikartojančių, rutiniškų,

20 *Domestic Horror*, kuratorius Billas Powersas, 2019 m. rugsėjo 5 – spalio 19 d. Gagosian gallery, Park & 75th, New York. Prieiga internete: <https://gagosian.com/exhibitions/2019/domestic-horror/>

užtikrintų veiksmų.

Nagrinėjant vaizdinį vertimą tapybinėje plotmėje keturios mano rožės neišvengiamai atsirėmė į tapybos istorijoje su rožės motyvu susijusias konotacijas. Šiais keturiais atvejais konotacijų arba istorinio багаžo vertimas privedė iki asociacijų į konkrečius kūrinius – Richterio, O’Keffe, Cadio, Wise. Damieno Cadio atveju jo paveikslus taip pat privedant prie asociacijų su Ambrosijaus Bosschaerto gėlių kompozicijomis. Tai neįrodo, kad vaizdinio vertimo metu įmanoma redukuoti ir istorinį motyvo bagažą, – priešingai. Tačiau atskleidžia, kad su vaizdiniu vertimu atsiranda ir konotacijų vertimo procesas, kurį pasitelkus išplečiamas paveiklo prasmų laukas.

Nagrinėjant rožės motyvą vaizdinis vertimas tampa pokalbiu su kitais autoriais. Nors sąsajos su man aktualiais autoriais tapybiniame procese atsiranda nuolat, tačiau ne visuomet jas taip akivaizdžiai galima apčiuopti ir aprašyti. Rožės testas buvo parankus būdas parodyti nuolat vykstantį pokalbį su tapybos istorija ir dabartimi. Pokalbis su Richteriu ir O’Keffe tampa protėvių pripažinimu, o su Cadio ir Wise – meilės išpažinimu, deklaruotu paveikslų pavadinimuose. Vėl atsitrenkiant į banalią rožės prasmę, nuo kurios tarsi neįmanoma pabėgti.

Nežinau, ar galima nustatyti atvejus, kai vaizdinis vertimas yra visapusiškai sėkmingas: išsyk gaunamas optimalus pirminės medžiagos vertimas ir kartu aukšto lygio meninis kūrinys, kurio interpretacinis laukas yra labai platus ir vienodai prieinamas tiek menininkui, tiek žiūrovui? Tai greičiausiai galima priskirti utopinio pasaulio idėjoms. Tačiau nesėkmė vaizdinio vertimo atveju taip pat gali būti registruojama kaip aukšto lygio meno kūrinys. Ir atvirkščiai – visiškas kičas, meninės vertės neturinti kartotė gali būti traktuojama kaip puikus vertimo atvejis. Tai priklauso nuo vertintojo. Aprašydama konkrečius vaizdinio vertimo atvejus ir patį procesą, tikiuosi plačiau atskleisti šį paradoksą.

Rožės testas išryškino sunkumus, išskylančius vaizdinio vertimo metu, kai su motyvu susijusi simbolika, asociacijos, sunkiai atsiejamoms konotacijoms gali trukdyti žiūrovui perskaityti kūrinį. Kūrinys nėra neperskaitomas, vis dėlto neretai jis perskaitomas pagal nusistovėjusius kodus, kurie nesutampa su

mano intencijomis. Nepaisant aiškos ir koncentruotos formos, kuri tarytum turėtų nukreipti žiūrovo žvilgsnį gilyn, toliau už rožę, vis dėlto prieinama prie akligatvio. Rožė, be žiūrėjimo malonumo, atrodo, negeba pasiūlyti mums to, ko dar nežinome. Čia atkreipiu dėmesį į Umberto Eco informacijos teorijos aptarimą, jis pabrėžia labai svarbų Norberto Wienerio teiginį: „Kad informacijos fragmentas papildytų bendrąją bendruomenės informaciją, jis turi pasakyti kažką iš esmės kita, nei bendruomenės jau turimas informacijos paveldas.“²¹ Kaip pavyzdį jis mini didžiuosius menininkus, kurių kūriniai buvo vertingi dėl neįprasto kalbėjimo būdo, o nublankusį susižavėjimą jais, reikšmės nuskurdinimą aiškina tuo, kad žiūrovai ar klausytojai priprato laikyti bendruoju, taigi banalioju, paveldu dalykus, kurie pirmą kartą ir visiškai naujai pasirodė tuose kūriniuose.²² Rožės vertimo atveju žiūrovui gali pakišti koją tai, kad iš pirmo žvilgsnio reikšmė gali pasirodyti aiški ir vienareikšmiška. Taip nutinka tuomet, kai iki galo neperskaitomas turinys, nes dėmesys fokusuojamas tik į tai, *kas* vaizduojama, bet ne į tai, *kaip* vaizduojama. Ignoruojant formą, rožė ir telieka rože. Mano manymu, pats raiškos būdas, o ne tai, kas vaizduojama, atsako į klausimą, *kas tai yra*.²³ Kitaip tariant, iš to, *kaip* vaizduojama, suprantame, *kas* iš tiesų yra vaizduojama. Forma yra neatsiejama turinio dalis, tačiau, negebant jos perskaityti, dalis turinio taip pat lieka nepasiekiamą žiūrovui. Jeigu naujumas, netikėtumas slypėtų tiek formoje, tiek pačiame motyve, tikimybė susidurti su šia vertimo problema

21 Umberto Eco, *Atviras kūrinys. Forma ir neapibrėžtumas šiuolaikinėje poetikoje*. Vilnius, 2004, p. 126.

22 Ten pat, p. 125. Plg. Wiener, op. cit., p. 145. Šiuo klausimu žr. Ir Gillo Dorfles, „Entropia e relazionalita del linguaggio letterario“, *Aut Aut*, Nr. 18; Il divenire delle arti, Torino, 1959, p. 92 ff.

23 Kūrinio formos ir turinio tapatumą aprašo Umberto Eco. „Tikruoju kūrinio *turiniu* tampa jo *būdas matyti pasaulį* ir jį vertinti, o tai išreiškiama kuriant formas. Kalba apie meno ir pasaulio santykius vyksta būtent šiuo lygiu. Menas pažįsta pasaulį per savo formaliąsias struktūras (šios tokiu atveju tampa nebe meno kūrinio forma, o tikruoju turiniu): literatūra telkia žodžius, kurie atspindi tam tikras pasaulio savybes, tačiau pats literatūros kūrinys yra pasaulis, kuriame tie žodžiai tam tikru būdu išdėstomi, net jei pavieniui jie reiškia beprasmius dalykus arba įvykius ir jų ryšius, kurie tarytum neturi su pasauliu nieko bendra.“ Umberto Eco, *Atviras kūrinys. Forma ir neapibrėžtumas šiuolaikinėje poetikoje*. Vilnius, 2004, p. 265.



10

We Should Have Each Other for Dinner

Chloe Wise, 2019

182,88x152,4 cm; Drobě, aliejus / oil on canvas

<https://fineartglobe.com/exhibitions/domestic-horror-on-the-upper-east-side/>



11

Chloe, I Love You

Donata Minderytė, 2019

180 x 127 cm; Drobě, aliejus / oil on canvas

Autorės nuosavybė / Courtesy of the author; Autorės nuotr. / Photographed by the author

sumažėtų. Tačiau mano meninio tyrimo lauką kaip tik ir nusako vertimo problemos, vaizde tūnančių konotacijų suvokimo pinklės, neatitikimai ir *neišverčiamumo plyšiai*.

Damienas Cadio gėlių natiurmortais vylėsi pataikyti į kurtinančios tylos lauką, jis klausia, kas nutinka tada, kai išvydus paveikslą iškart viskas yra aišku. Kai iškart atsakoma į klausimą „kas tai“, pavyzdžiui, vaza su gėlėmis, belieka nagrinėti, kaip yra elgiamasi su medžiaga arba tyrinėjimo objektu. Georgia O'Keeffe ne sykį pabrėžė, kad spalva ir forma yra svarbiau nei tai, kas vaizduojama. Tokį pat priėjimą demonstruoja ir Luco Tuymanso paveikslas *Still Life* (2002), atkartojantis Sezano akvarelių manierą. Monumentaliame 347,8 x 502,5 cm formate centruojamas vaisių ir vandens ąsočio natiurmortas. Paveikslas pirmą sykį rodytas 2002 m. Kaselyje, *Documenta II*, kur tasyk didelė dalis eksponuojamų kūrinių atliepė tragiškus rugsėjo 11 d. įvykius Niujorke. Čia *Still Life*, kaip teigiama *La Pelle* parodos kataloge, taip pat gali reikšti, jog gyvenimas tęsiasi toliau²⁴. Šiame paveiksle tarsi specialiai vengiama tiesioginio komentaro tuometiniams įvykiams ir meninėmis priemonėmis sufleruojama, jog menas neilustruoja gyvenimo, neatliepia konkrečių įvykių, greičiau žvelgia į juos iš šalies, paskatina susimąstyti – atgręžia nagrinėjamą temą į žiūrovą. Viena vertus, globaliems konfliktams nusinešant tūkstančius gyvybių, bepigū tapyti monumentalius natiurmortus, o pasinerti į mirgančius šviesotamsos niuansus, atrodo, nedovanotina prabanga. Tai tarsi save reflektuojanti tuštynė. Kita vertus, pats paveikslas talpina daug prasmų. Atlikimo technika tarsi primena apie greitai prabėgantį, trapų žmogaus laiką, o pavadinimas, atvirkščiai, pabrėžia gyvybės pasipriešinimą ir atsparumą. Tokia prieiga prie efemerinės gyvybės, mirtingumo temų, žinoma, nėra nauja ar unikali, neramiais laikais menininkai gręžiasi tiek į motyvus, tiek į žanrus ar vizualinę raišką, kuri savyje talpina daugiaprasmius reikšmių sluoksnius, išsyk atskleidžia ir beprasmybės, ir vilties atspindžius. Nedaug objektų taip taikliai gali savyje sutalpinti gyvenimą ir mirtį, viltį

24 Luc Tuymans, *La Pelle parodos katalogas*. Tekstai: Caroline Bourgeois (parodos kuratorė), Marc Donnadiu (Musée de l'Elysée vyriausiasis kuratorius). Marsilio Editori, 2019, p. 18. „Still life can also mean that there is, still, life.“

ir sielvartą kaip gamtos motyvai, o konkrečiai – gėlės. XVII a. Olandijoje, kai prekybiniai mainai paskatino norą kaupti ir kolekcionuoti egzotiškus asmeninius daiktus, tokius kaip stiklo taurės ir tulpių svogūnėliai, suklestėjo ir natiurmorto žanras. Olandų menininkai kūrė moralizuojančius natiurmortus, kurie priminė žiūrovams trumpalaikį materialinės gerovės pobūdį. Šiuose meno kūriniuose, dažnai vadinamuose *memento mori* (atmink, kad mirsi) arba *vanitas* (tuštynė), vaizduojamos kaukolės, simbolizuojančios mirtį, smėlio laikrodžiai, rodantys bėgantį laiką, ir vystančios gėlės, perteikiančios efemerškumą. Tuo tarpu natiurmortai, vaizduojantys šviežių gėlių puokštes, šlovino gamtą ir pabrėžė Olandijos galią. Nors ir perteiktos tikroviškai, šios kompozicijos beveik visada buvo meninės fantazijos, kartu rodančios gėles, kurios niekada nebūtų žydėjusios tuo pačiu metu. Nors *vanitas* kompozicijos signalizuoja apie trumpalaikį visų gyvų dalykų pobūdį, šviežiai išsprogusių žiedų puokštės demonstravo meno gebėjimą užšaldyti laiką ir suteikti gėlėms amžiną gyvenimą.²⁵ Frida Kahlo taip pat tapė gėles tam, kad šios nemirtų: „*I paint flowers so they will not die*.“²⁶ Įamžindama jas savo paveiksluose ji tarsi užkonservuoja pačias gėles, neleidžia išnykti jų atvaizdai ir taip paliečia gyvybės temą, pabrėždama jos nuožmumą bei atsparumą. 1911 m. mirus sutuoktinei Alice ir 1914 m. prasidėjus Pirmajam pasauliniui karui Claude'as Monet grįžta prie lelijų serijos su dar didesniais užmojais, paveikslai tampa vis monumentalesni.²⁷ Takashi Murakami referuoja olandų *vanitas* paveikslus tapydamas besišypsiančias gėles greta juodų kaukolių, kad primintų žiūrovams apie tautinės tapatybės trapumą. Vis dėlto menas neatsitiktinai atsigręžia į konkrečius vaizdus. Sidnėjaus universiteto vizualiųjų menų istorijos

25 Sarah Gottesman, *A Brief History of Flowers in Western Art*. Prieiga internete: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-van-gogh-okeeffe-art-history-famous-flowers> [paskutinį kartą žiūrėta 2023-01-03].

26 Salomon Grimberg, *Woman's Art Journal*, Vol. 25, 2004 m. ruduo – 2005 m. žiema. *Frida Kahlo's Still Lifes: „I Paint Flowers So They Will Not Die“*, prieiga internete: [https://www.jstor.org/stable/3566514?seq=2#metadata_info_tab_contents] paskutinį kartą žiūrėta 2023-01-02].

27 Alice Raingo Hoschedé Monet, 1844 m. vasario 19 – 1911 m. gegužės 19 d.

profesorė Ann Elias teigia, kad gėlių grožis paradoksaliai atitraukia dėmesį nuo siaubo. Tad neramumų laikais menininkai dažniau atsigręžia į tai, kas tiesiog yra gražu. Neva gėlės ne tik gražina pasitikėjimą grožiu ir ramybę konflikto akivaizdoje, bet jomis tiek viešai, tiek privačiai išliejame sielvartą, pagerbiame atminimą, atskleidžiame jausmus.²⁸ Tarsi atsigręžiant į grožį būtų galima nusiimti siaubo naštą.

28 Ann Ellias, *War, flowers, and visual culture: the First World War collection of the Australian War Memorial*, prieiga internete: <https://www.awm.gov.au/articles/journal/j40/elias> [paskutinį kartą žiūrėta 2023-01-04].

4. TESTAS: AUTOBIOGRAFINIŲ MOTYVŲ VERTIMAS

„Fotoaparatas yra tam tikras pasas, panaikinantis moralines sienas ir socialines kliūtis, išvaduojantis fotografą iš bet kokių įsipareigojimų fotografuojamiems žmonėms. Fotografuodamas nesibrauni į žmonių gyvenimą, o tik jį aplankai. Fotografas yra superturistas, antropologo giminaitis, lankantis čiabuvių ir atvežantis žinių apie egzotišką jų gyvenimą ir keistus papročius.“¹

Kai po penkerių metų grįžau į Niujorką, kelioms savaitėms apsistoju 7-ojoje gatvėje. Netoliese, 2-ojoje aveniu, 2014 m. kečiau mėšainius lenkų užkandinėje. Iš kelionių autostopu po Europą turėjau išlikusį įspūdį, kad lenkai solidarūs ir linkę pagelbėti žmonėms, todėl nujaučiau, jog darbo *under the table*, kitaip tariant, juodų pinigų, ieškoti reikėtų būtent pas kaimynus. Ist Vilidžas man nebuvo vieta, kur gimė amerikietiškas pankrokas, 1950–1960-ųjų romantikos trupiniai čia jau buvo vargiai apčiuopiami. Rajonas man asocijavosi ne su iš Grinvič Vilidžo dėl pakilusių kainų į Ist Vilidžą išstumtais hipiais, muzikantais, menininkais, rašytojais. Ne Allenas Ginsbergas, bet virėjas Bartekas man iškyla prieš akis: nutukęs juodaplaukis vyras, kvadratiniais akiniais, per kuriuos kaip per didinamąjį stiklą pūpso dvi drėgnos rudos akys. Apvalų, kaip gimnastikos kamuolys, pilvą juosia riebaluota prijuostė. Jo bosas – Wojciechas, panašaus sudėjimo, tik

1 Susan Sontag, *Apie fotografiją*. Vilnius: Baltos lankos, 2000, p. 48–49.

smulkesnis, „Zywiec“ alumi atsiduodantis pusamžis vyras, vilkintis „Levi’s“ džinsus ir į juos sukištus marškinius. Darbo praktikai apibūdinti jis vartojo dvi frazes – *gud aidyjo* ir *bad aidyjo*. Mažesnės porcijos – gera mintis. Išmesti sugedusius produktus – bloga mintis. Kažkas jo balse man baisiai nederėjo su tais iki skausmo amerikietiškais „Levi’s“ džinsais. Mane mokiusi virėja arba *grill person* nekalbėjo angliškai, aš nekalbėjau lenkiškai. Užkandinės meniu buvo tarytum „Nusikaltimas ir bausmė“, šedevras, kuriuo galėtum traiškyti kaulus. *Kielbasa* – rodo pirštu. *Nóż* – kita ranka įpjauna *kielbasą* įstrižai. Tarptautiniai mokymai paliko spragų. Žinojau, kur viskas padėta, bet ne visai žinojau, ką su tuo daryti. Mano kulinariniai gabumai kėlė šiokių tokių iššūkių darbe, bet nepaisant kalbos barjero ir įgūdžių stygiaus jau po trijų savaičių padavėjos suprato, kad užsakymai, pateikti lenkų kalba, nebus paruošti, o aš sėkmingai grilinau po kelias dėžes bekonos per dieną. Ledai pralaužti, tyla nutraukta. Prieš darbą užkandinėje eidavau į kitą darbą – Tribekoje dalinau „prabangaus“ arba, kitaip tariant, *overpriced* mėsainių restorano skrajutes – ten mane vadino *flyer girl*. Lenkų užkandinėje buvau *grill person*. Tai pat papildomai užsidirbdavau iš *smoking research*, kur buvau anonimas.

2019 m. vasarą, po kelerių metų pertraukos, toje pačioje aveniu, kur nori nenori aplanko prisiminimai apie grilinamą bekoną, pirmą kartą vėl pamačiau Kamilę. Jos veidas buvo toks pats, oda be galo skaisti. Žinoma, niekas neina jaunyn, iš po perregimos odos sluoksnio į paviršių nežymiai skverbėsi saulės šlakai, tarp priekinių dantų sušmėruodavo nedidelis pajuodusio emalio plotelis, antakius jungė šviesūs pūkeliai. Man buvo sunku palaikyti pokalbį. Nežinau, ar mano žvilgsnis buvo draugiškai, ar grobuoniškai smalsus. Aš nenorėjau nieko pasakoti, norėjau spoksooti. Iš tiesų norėjau tik fotografuoti – jau buvau įpratusi jos veidą nagrinėti per ekraną, per saugų atstumą, kur nereikia laikytis mandagumo normų, kur galima priartinti ir atidžiai įsižiūrėti į kiekvieną raukšlėlę, dėmelę ir blizgančius dantis. Vis galvojau, ar ji kartais negali girdėti mano minčių? Jaučiausi nepatogiai dėl to, kad per tuos metus, kol nesimatėme, savo mintyse šitaip ją sudaiktinau. Bet kartu tą akimirką aš norėjau būti tiesiog fotografe, kuri nesibrauna į žmonių gyvenimą, nesibičiuliauja. Norėjau kaip antropologo giminaitė fotografuoti begyjantį

herpį ant jos smakro ir nesijaudinti, kad reikia palaikyti pokalbį.

Ji dirbo „Odeon“ restorane. „Odeon“ 1980-aisiais buvo mėgstama Basquiat’o, Warholo ir kitų to meto meno pasaulio veikėjų vieta, greičiausiai tame rajone, kur dabar viskas kainuoja milijonus, tuomet nebuvo nieko ypatingo, o pastatai vis dar buvo apsinešę juodu gatvės purvu. Ji išsivėrė visus auskarus iš veido ir maloniai aptarnavo čia pavalgyti ateinančias visokio plauko įžymybes, kino aktorius ar šiaip visai be priežasties įnoringus klientus. Ji nekentė savo darbo ir žmonių, lapnojančių 20 dolerių kainuojančią kiaušiniene. Balti darbo marškiniai, kad ir kaip stengėsi juos palaikyti nepriekaištingai švarius, visuomet turėjo vieną ar kitą riebalų dėmelę.

Po mėnesio susiradau studiją, Kamilė man paskolino fotoaparata, kad galėčiau ieškoti motyvų mieste. Nė karto nebuvo pasiėmusi fotoaparato į miestą. Objektivas be skrupulų vėl atsisuko į ją. Atrodė, jog ji jaučia, kad šalia manęs visuomet yra kūrybos subjektu, niekuomet neužklupau jos netikėtai. Ji visuomet žiūrėdavo į kamerą pasiruošusi. Kartais su nuovargiu, tarsi galvotų: „Greičiau, greičiau fotografuok.“ Dėl to jaučiau kaltę, bet kaltės jausmą visuomet užgoždavo smalsumas: ką pamatysiu nuotraukoje? Tuo metu nuotraukose Kamilė man atrodė tikresnė nei gyvenime. Fotografijoje atsiskleidė tai, ką norėjau matyti aš, o ne tai, kas ji buvo iš tiesų. Net jei nuotraukoje išlenda personažo teatrališkumas ir atrodytų tai tik kvailiojimas prieš kamerą, tapyboje atvaizdas išgryninamas į emocinio būvio atspindį: atskleidžia personažo pažeidžiamumą, o gal tik mano pačios būseną. Ar ji irgi apie tai galvoja? Kartais jos veidas žiūri tiesiai į kamerą ir atrodo perkeiptas įvaizdžio, kurį ji norėtų transliuoti savo žvilgsniu. Ar ji suvokia veiksmą, kuriame dalyvauja? Aš jos niekad nepaklausiau. „Pagal įprastinę fotografinio portreto retoriką, atsigręžimas veidu į kamerą žymi iškilmingumą, atvirumą, portretuojamojo esmės atskleidimą.“² Taigi ir fotografuojamojo sutikimą bendradarbiauti. Susanos Sontag aprašomos Diane’os Arbus fotografijos mane privertė susimąstyti ir iš naujo patyrinėti Kamilę nuotraukose. Nors ji pati man paskolino kamerą, kuri, vėl atsigręžusi į ją, be paliovos spragsi,

2 Susan Sontag. *Apie fotografiją*. Vilnius: Baltos lankos, 2000, p. 45.

galbūt kvailiojimą keičiantis, surimtėjęs, netgi atgrasus žvilgsnis išties signalizuoja nevisišką sutikimą būti fotografuojamai?

4.1. Diptikas

Išbalinau jai plaukus. Akys / Dantys

Rožės man padėjo pereiti į kitą tapybinį etapą ir parengė ateinančioms nesėkmėms. Padengiau drobę neutralia žydra spalva. Motyvas, kurį išsirinkau, man išties labai patiko. Tą dieną, kai fotografavau Kamilę, išbalinau jai plaukus, užlipome ant stogo, nuo kurio atsivėrė įspūdinga Manhatano panorama. Kamilės veidas buvo beveik be jokios išraiškos, tik šiek tiek išsiplėtusios šnervės galėjo išduoti nekantrumą, bet žvilgsnis atrodė tuščias, tarsi kito žmogaus. Vakaro saulės šviesa iš nugaros apšvietė besiplaikstančius šviežiai išbalintus jos plaukus, kurie kaip lengvas pūkas įrėmino baltai rausvą saulės nenukaitintą veidą. Tiek kartų tapytas veidas šioje fotografijoje man atrodė visiškai nepažįstamas. Viską į vieną kvadratą tvirtai surinko marškinių rašto ritmas. Pradėjus tapyti kovojau su smunkančiu į mėlyną plotą dažų (dar nebuvo supratusi, kad būtent tą drobę reikia padengti papildomu grunto sluoksniu). Tapyti nesisekė. Kietai įpieštos akys iš paveiklo su pasibjaurėjimu žvelgė į mane, priplota nosis ir prie jos prilipusios lūpos išilgino smakrą – visas piešinys buvo išsiklaipęs. Marškinių raštą formuojantys potėpiai kietai vingiavo pečiais kaip besilydanti plastmasė. Apėmė pažįstamas bejėgiškumo jausmas, jaučiausi kaip pirmokė, lyg tapyčiau pirmą kartą. Viską, išskyrus lengvai besiplaikstančius plaukus ir šviesos refleksus aplink veido kontūrą, įtečiau kažkaip negrabiai, naiviai – taip tiesiog nemokėsiškai.

Pasirinktas motyvas tuo metu atrodė ypatingas, o rezultatas tebuvo jo karikatūra, bet nepasidaviau. Kitą drobę jau dengiau plotais. Potėpis šiek tiek pralaisvėjo, tačiau paveiklo visuma vis viena neatrodė gerai. Sustabarėjusi figūra dabar priminė mėgėjiškai nutapytą kokio didingo herojaus portretą. Negalėdama apčiuopti motyvo esmės vis taisiau ir taisiau veido bruožus, išraišką, kol žvilgsnis drobėje pasidarė itin susireikšminęs ir kartu su vėjyje

besiplaikstančiais baltais plaukais atrodė tiesiog juokingai. Net ir mėlyna plokštuma už nugaros čia veikė kažkaip keistai, tarsi tai būtų kokio kilmingojo portretas, tiesą sakant, ir motyvas, ir paveikslas man darėsi vis atgrasesnis. Nei per koloritą, nei per piešinį negalėjau sukurti įtikinamo vaizdinio. Po dviejų seansų pasidaviau. Vėliau buvo dar trys nepavykę paveikslai, kurie mane, ieškant išeities iš aklavietės, privedė prie fragmentuoto motyvo.

Nuotrauką (ilustracija nr. 12) padariau dar prieš lipant ant stogo. Sutečiau Kamilės plaukus dažais ir susukau į daug mažų kuodukų, ji virtuvėje ruošė įdarytus kiaušinius, o aš norėjau išmėginti fotoaparata. Po pusantro mėnesio nesėkmingų bandymų nusprendžiau, kad reikia bandyti prisitaikyti prie aplinkybių: tokioje mažoje studijoje reikėtų nusiteikti kitam priėjimui prie vaizdo komponavimo. Iki tol tapyti paveikslai atrodė įsprausti, be atsitraukimo buvo sunku suvaldyti ir didesnio formato piešinį, negalėjau suprasti visumos. Nusprendžiau, kad jei negaliu atsitraukti nuo tapomo vaizdo, tuomet patį motyvą reikia priartinti, kitaip tariant, fragmentuoti ir vėliau fragmentus komponuoti į visumą. Sukarpiau šią nuotrauką į kelias dalis. Sudėjus mane dominusias detales vieną virš kitos išėjo diptikas. Fragmentuoto vaizdo jungtis, mano manymu, kūrė įspūdį apie pirminę nuotaiką, bet neribojo paveikslo interpretavimo ir eksponavimo galimybių. Tai galėjo būti du visiškai atskiri darbai, galėjo būti eksponuojami kartu, vienas virš kito, šalia vienas kito ir pan. Žiūrovas mintyse irgi gali perkonstruoti portretą. Panašią strategiją naudojo Rene Margritte savo darbe *The Eternally Obvious* (1948)³. *The Eternally Obvious* yra variacija kito jo darbo, kuris buvo sukurtas dvidešimtmečiu anksčiau ir šiuo metu priklauso Menil kolekcijai. Abu darbai sukurti tuo pačiu būdu: Margritte pirmiausia nutapė savo žmonos aktą, kurį vėliau supjaustė segmentais, įrėmino ir kai kuriuos segmentus perkonstravo ant stiklo. Šie darbai laviruoja tarp tapybos ir skulptūros, pats autorius vadino juos *objets (objects)* ir *toiles découpés (cut-up paintings)*. Padalindamas kūną į penkis savarankiškus segmentus, Margritte atidavė duoklę ir kartu metė

3 Kūrinys priklauso „The Pierre and Maria-Gaetana Matisse Collection“, 2002. Eksponuojamas *Metropolitan Museum*, New York.



12

Autorės nuosavybė / Courtesy of the author
 autorės nuotr. / photographed by the author

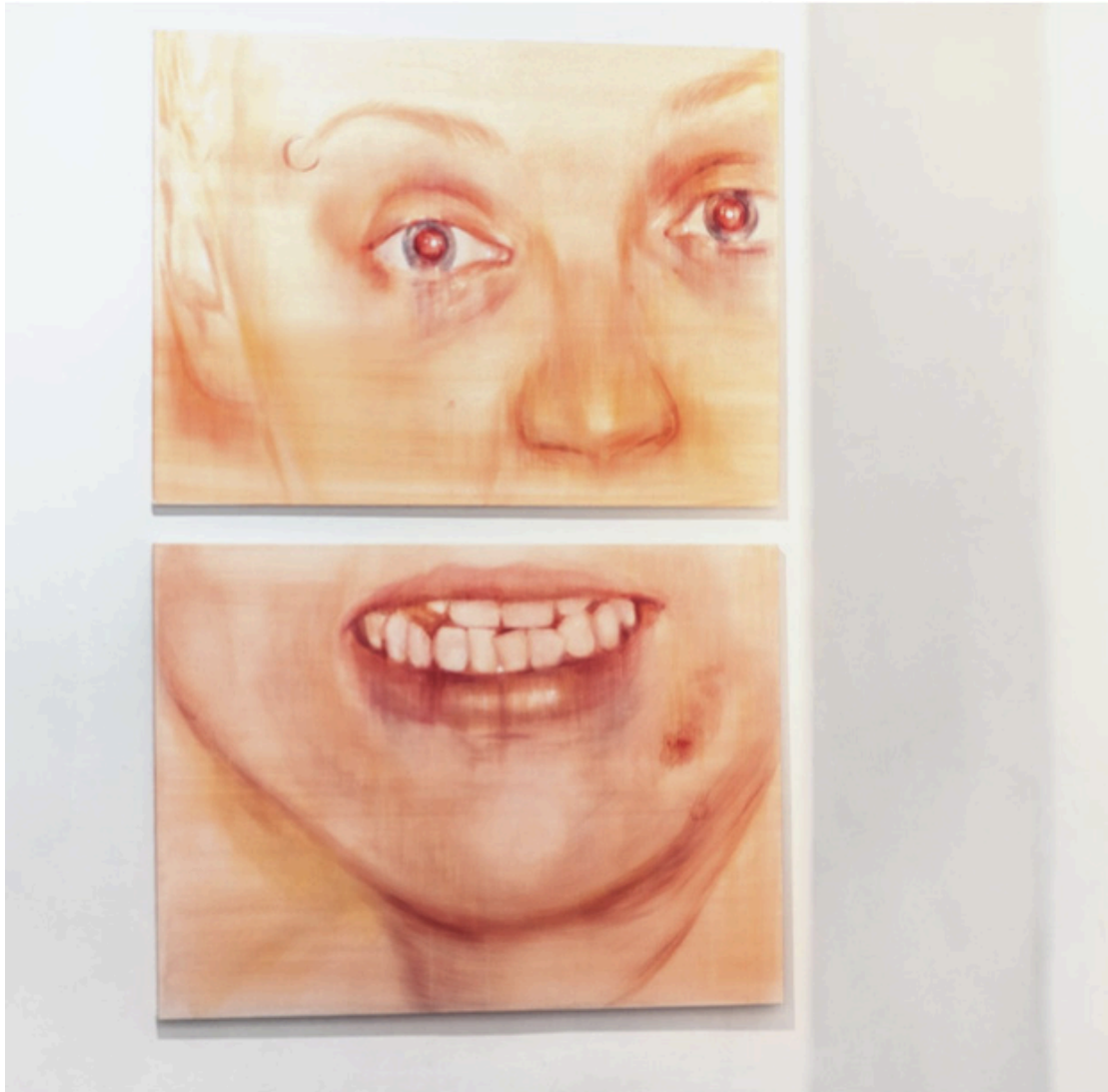
iššūkį tradiciniam moteriško akto vaizdavimui.⁴

Po daugelio bandymų pagaliau supratau, kad reikia padengti drobę papildomu grunto sluoksniu ir tik tuomet dengti pirmuoju aliejinių dažų sluoksniu. Pagaliau, praėjus porai mėnesių, dieną po dienos išgyvenant nevaisingą paieškų laikotarpį, pajutau, kad įvyko nedidelis poslinkis. Tyliai apvogiau Chloe ir Damieną ir patraukiau atgal į savo kiemą – priartėjau prie savito braižo. Pakabinau drobę vertikaliai ir padengiau netolygiais vertikaliais potėpiais, nors iš tiesų stengiausi dengti tolygiai. Palikau per naktį pradžiūti. Tuomet perkabinau drobę horizontaliai, pastelinėmis kreidelėmis pažymėjau pagrindinius paveikslo dėmenis. Stengiausi viską dengti plonais sluoksniais, bet šešėlį pažymėjau kiek per agresyviai. Akies ir nosies kontūras greičiau išreiškė liniją nei šešėlį veide. Grubesnis priėjimas atėjo iš pastovios kovos su medžiaga, pamiršau, kad ją galima suvaldyti ir labai minimaliomis priemonėmis. Liko tik per spalvą ir toną nežymiai išreikšti formą, dabar jau be didelių pastangų paveikslas tvarkėsi. Į horizontalių potėpių ritmą įvedant vertikalius judesius sluoksniai pynėsi į pakankamai įtikinamą vaizdinį. Virš akies voko, po akimi, ant nosies galiuko pratrintos dėmelės rodė, kur šviesa pakimba ant odos tekstūros arba veido linkių. Nekreipiau dėmesio į anatomiškai netaisyklingai įstatytą nosį, pernelyg linijiškai įpieštas akis ir auskarą, nes džiaugiausi, kad pagaliau pajungiau kitų menininkų įtakas ir tapybinius atradimus savo pačios kūrybiniams tikslams įgyvendinti.

Antrąjį darbo dėmenį pradėjau su didesniu pasitikėjimu. Padengiau drobę dabar jau ne visai atsitiktinai trūkinėjančiu horizontalių potėpių ritmu. Kitą dieną nebevargau pastelėmis rikiuodama dantų eiles. Išsyk dengiau šviesos ir šešėlio plotus vertikaliai, kakle cilindro formą sustiprindama prašliuožiančiais išsikerojusio minkšto šerinio teptuko ruožais. Tą patį teptuką besdama tiesiai į begyjantį šašą leidau šeriams išsikėtoti ir išsilenkti aplink jo vidurį. Iš rankos nepaleidau ir didelio standaus švelnių šerių teptuko, jei reikėtų perbraukti ir ištirpdyti per aštriai įsirežiančias linijas. Gan greitai drobėje subaltuoja

dantų komplektas ir kreiva šypsena šiek tiek nuramina mane, kad vasaros laikas prabėgo ne veltui. Studijoje tvyrant 40 °C karščiui prakaitas žliaugė per nugarą tiesiog sėdint. Tiesiai į veidą karštą orą pūtė pavargęs ventiliatorius ir kartais viskas atrodė tikrai beprasmiška. Tačiau tądien kreiva šypsena man atpirko 15 jardų sugadintos drobės, kičines rožes ir kitas „nesėkmes“.

4 Kūrinio aprašymas *Metropolitan Museum*, New York. Prieiga internete: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/492734>



13

Nuotrauka iš parodos / Photo from the show: *Vaizdinis vertimas / Translation Error*

Kūriniai nuotraukoje / Paintings in the photo: Diptikas *Išbalinai jai plaukus. Akys / Dantys / Diptych I Dyed Her Hair Blonde. Eyes / Mouth*

Donata Minderytė, 2019

127x175 cm, drobė, aliejus / oil on canvas; 127x175 cm, drobė, aliejus / oil on canvas

Autorės nuosavybė / Courtesy of the author; Tomo Tereko nuotr. / photographed by Tomas Terekas

Eksponuota / Exhibited at: *Vaizdinis vertimas / Translation Error*, Galerija Vartai, Vilnius, 2019

Atsiliepiamai / Review: Linas Bliškevičius, *Pomirtinis gyvenimas. Tapybos ir fotografijos santykis Donatos*

Minderytės parodoje „Vartų“ galerijoje, „7 meno dienos“, Nr. 36 (1315), 2019-11-08,

prieiga internete: <https://www.7md.lt/daile/2019-11-08/Pomirtinis-gyvenimas>

4.2. *Su tėčio marškiniais / rankos*

Pabaigusi diptiką nebeturėjau, kur apsistoti mieste. Dešimt dienų turėjau praleisti pas gimines prie jūros, kol galėsiu įsikraustyti į naują butą. Atvažiavus ten iš glitaus ir dvokiančio miesto atrodo, kad patekai į rojų. Vienodi šviesių pastelinių spalvų namai simetriškai rikiuojasi ratu einančioje gatvėje. Žaliuoja lygiai nupjautos vejės, saulės šviesoje akina balti skaldytų kriauklių takeliai. Iš pradžių kontrastas sukelia šoką: ar visa tai tikra ir ką su ta idile daryti? Jeigu tai ne rojus, tai iš už kampo tuoj pasirodys Pegė Boggs, pardavinėjanti „Avoną“⁵. Už keliolikos minučių nuo ratu vingiuojančios gatvės – vandenynas, kuriame nematyti nė gyvos dvasios, išskyrus tolimoje sujuoduojančias ir pranykstančias ruonių galvas. Klimatas keičiasi, migruojantys ruoniai į pakrantes vilioja ir ryklius. Steveno Spielbergo „Nasrai“ (1975), kurie čia buvo nufilmuoti, dabar virto realybe. Žmonės nebelipa į vandenį. Nerūpestingai čiurkštis vandenyje nerekomenduojama net įlankoje. Bauginantis pusiasalio grožis mane trikdė, bet kartu ir viliojo. Poilsis prie jūros traukė palikti miestą ir trumpam pakeisti aplinką, bet labiau nei ryklių bijojau nepatogios ramybės, kuri apgula mintis netapant. Vasara ėjo į pabaigą, todėl nenorėjau gaišti laiko ir nusprendžiau pasilikti mieste tapyti. Savaitei apsistoju pas draugus *Bushwick* rajone, o vakarais prieš užmiegant ant pripučiamo čiužinio įsivaizduodavau idiliškus Menkių kyšulio peizažus, skęstančius stingdančioje šviesoje.

Ruošiausi naujam paveikslui. Du kartus padengiau drobę plonu grunto sluoksniu. Tuomet sumaišiau skystą neparuoštos drobės spalvos dažą ir nutepus juo visą plotą drobė vėl atrodė neapdorota (*raw*). Pasirinkau šią spalvą todėl, kad ji vienijo viso paveikslo koloritą. Tačiau išryškėjo ir spalvinis

⁵ Turima omenyje filmo veikėja Pegė Boggs (vaidina Dianne Wiest) iš filmo „Edvardas Žirkliarankis“ (*Edward Scissorhands*, 1990).

paradoksas: nusipirkau jau paruoštą drobę tam, kad dar kartą ją paruoščiau, ligi kol ji atrodys tarsi neparuošta. Paradoksalus progresas.

Motyvas šiam paveikslui atėjo iš prieš tai nepavykusių Kamilės portretų, mane traukė marškinių, kuriuos ji vilkėjo tą dieną, raštas. Tai buvo jos tėvo marškiniai, kuriuos dabar jau galima laikyti vintažine atributika. Bruklino gatvėse jie tiko kaip aktualus ir stilingas įvaizdžio akcentas. Nuo dirbtinės nostalgijos, tvyrančios ore, skyrėsi tik tuo, kad buvo autentiški, nors iš pirmo žvilgsnio nebūtum to žinojęs. Šis akibrokštas derėjo su mano paruošta drobe, dirbtinai sugrįžusia į savo originalią būseną. Su paspirtuku nuspypiausi iki hipsterių epicentro Viljamsburgo ir sustojau prie dailės prekių parduotuvės. Dažų atsargas pildžiau palaipsniui – po truputį pirkau, ko reikia kiekvienam paveikslui. Šį kartą ieškojau *milory blue* ir *indigo*.

Priklausomai nuo gamintojo *indigo* gali būti gan juosva, šiems marškiniams to ir reikėjo. Norėjau pridusios mėlynos, kurią akis iš tolo registruoja kaip mėlyną, bet iš arčiau marškinių rašto vingiai išblyksta ir papilksta. Toks koloritas susišauktų su baltai pilkšvomis rankomis, kurios dėl spalvos vidurvasarį atrodė tarsi gangrenuojančios. *Indigo* vis dėlto nebuvo pakankamai juosva ir ne tokio mėlyno atspalvio, kokio ieškojau, todėl reikėjo įmaišyti juodos ir *milory blue*. Tepiau spalvą gan skystu dažu, šviežią potėpį iš karto perbraukdama storu sausu minkštų šerių teptuku, tokiu būdu sujudindama rankos judesio užtikrintumą. Marškinių rašto linijiškumas taip įgavo tam tikro lengvumo, tarsi imituodamas ploną, vėjyje besiplaistančią medžiagą. Tuomet kai kurias vietas praliedama skystu baltu dažu šiek tiek į priekį ištraukiau šviesiąją marškinių rašto dalį, taip greičiausiai siekiau dar labiau sustiprinti medžiagiškumo iliuziją arba paviršiaus dinamiką. Išsikerojusiais teptuko šeriais perbraukiau rusvus dryžius. Iki šiol darbo eiga buvo pakankamai sklandi. Pažymėjau šešėlį ir šviesą rankose. Rankų charakteris anatomicinio piešinio atžvilgiu buvo pakankamai aiškiai išreikštas ir iš kelių tonų buvo galima atpažinti konkretų personažą, Kamilės gestikuliaciją. Nesklendimai prasidėjo bandant rasti rankų ploto spalvinį santykį su marškiniiais. Kaip ir baltos rožės atveju, bandant labiau pabrėžti šviesą ir šešėlį, vaizdas konkretėjo, bet kartu tarytum tolo nuo tapybinio užmanymo

esmės, nuo to, kaip aš įsivaizdavau galutinį rezultatą. Labiau demonstravo tapybinius sugebėjimus, nei kūrė įspūdį apie patį tapybinį sumanymą, tam tikrą paveikslo kuriamą nuotaiką.

Ant dešinės rankos vidurinio piršto buvo auksinis žiedas su nedideliu žibančiu akmenėliu, aš norėjau jį nutapyti, bet įterpus tą akmenuko žybtelėjimą šviesoje visa ranka pasidarydavo pernelyg sunki ir daiktiška, nors daugiau nieko teptukas aplinkui nepaliesdavo. Kelias dienas prasėdėjau ant šiaudinės kėdės studijoje. Labai atsargiai ir tik vos vos tonaliai pažymėjus rankų anatomiją paveikslas imdavo ir subyrėdavo, pavirsdamas į koliažą, plaštakos atplysdavo nuo paveikslo visumos ir atrodė tarsi įklijuotos iš kito paveikslo. Kelias valandas žiūrėdavau, bandydama suprasti, kodėl taip vyksta, šlitinėdavau po keturis vienuolikos kvadratų studijos kampus ir vėl nepatogiai prisėdavau ant šiaudinės kėdės. Tuomet skiediklyje suvilgytu skuduru išplaudavau tapomas rankas ir vėl iš naujo mėgindavau kuo mažesniu prisilietimu sukurti įspūdį apie krentančią ant rankų šviesą, jų pernelyg nesudaiktindama. Taip praėjo kelios dienos. Vakaraus svajojau apie jūrą ir hoperiškus saulėlydžius. Internetu tikrindavau traukinių bilietų kainas ir vis galvojau: rytoj tikriausiai važiuosiu į Menkių kyšulį. Ryte vėl keldavausi ir važiuodavau į studiją, kur sėdėdavau ant šiaudinės kėdės. Susikeldavau ant jos kojas ir visu svoriu įsiremdavau į atlošą. Kėdė pradėjo trupėti. Buvimas toli nuo namų, atsiskyrimas nuo akademinės bendruomenės ir artimos aplinkos nukreipė mano energiją ir mintis nuo atsiskaitymų, ataskaitų, parodų. Tuo metu mažiau aktuali darėsi paveikslo baigtis, tapybinis procesas iš tiesų susimaišė su gyvenimu, vis dėlto norėjosi išsiaiškinti, kaip šįsyk sukurti norimą įspūdį. Susikaupiau ir pažymėjau, kur sužiba nagų pusmėnuliai, ir labai nežymiai šešėliu parodžiau krumplius bei pirštų galiukus, šviesa, krintančia ant plaštakos, vos vos atskyriau, kur plaštaka įsistato į rankos ilgį. Rankų ir marškinių spalvinio santykio buvo galima ieškoti toliau, tačiau vis dėlto tuo metu dirbau labai plonais potėpiais ir nenorėjau prarasti lengvumo įspūdžio storindama dažų sluoksnius, todėl nusprendžiau sustoti.



14 *Su tėčio marškiniais. Rankos (fragmentas) / Wearing Her Dad's Shirt. Hands (detail)*

Donata Minderytė, 2019, 127x198 cm, drobė, aliejus / oil on canvas

Autorės nuosavybė / Courtesy of the author; Tomo Tereko nuotr. / photographed by Tomas Terekas

5. TESTAS: HITCHCOCKO BLONDINĖS IR MIA FARROW

Po pirmojo testo nutolau nuo asmeninių nuotraukų naudojimo tapyboje, mano obsesija pažįstamiems ir pamiltiems personažams ėmė blėsti. Rožės testo rezultatus vienareikšmiškai įvertinti sunku, tačiau pats bandymas nagrinėti vaizdinio vertimo problematiką ne tik tapyboje, bet ir aprašant minties eigą išryškino neišverčiamumo terpę, kurią dabar galėjau geriau apčiuopti. Jeigu vertimo rezultatus vertintume teigiamai tik tuomet, kai gaunamas labai aiškiai apibrėžtas interpretacinis laukas, apimantis visas mano numatytas interpretacijos galimybes ir užkertantis kelią nepageidaujamoms konotacijoms, tuomet greičiausiai rožės testo rezultatus reikėtų vertinti neigiamai. Nes, nepaisant mano pastangų motyvą nagrinėti nepasiduodant jo reikšmę bei simboliką apraizgiusioms konotacijoms, žiūrovui neretai paskiras poveikslas vis tiek nepriartindavo rožės prie šiuolaikinėje tapyboje verto nagrinėti objekto, kuris pasiūlytų platesnį interpretacinį lauką, išeinantį už rožės kaip *gražaus daikto* ribų. Rožės perduodama informacija turėjo

perteklinį „konotacinių reiškinių kiekį“¹. Verčiant autobiografinius motyvus paaiškėjo, kad nesureikšminamas originalas visgi išlieka reikšmingas, o užtildomas pasakojimas – nujaučiamas, koduojamas. Tačiau „nesėkmingi“ vaizdinio vertimo testai mane tik dar labiau motyvavo ir skatino judėti link vis komplikutesnių atvejų. Intuityviai ieškojau naujo iššūkio, motyvų, kuriuos išversti į šiuolaikinę tapybą būtų dar sunkiau. Negaliu pasakyti, kad paieškos kriterijus buvau numačiusi iš anksto, tačiau dabar matau, jog tai grožiu ir banalumu turėjo perspausti ar bent jau prilygti rožei, tačiau neturėti tokių atvirų, suvokimą išsyk ribojančių konotacijų. Su originalo prasmėmis susijusios konotacijos turėjo būti ne mažiau klampios ir kupinos suvokimo pinklių, tačiau ne tokios akivaizdžios ir iš pirmo žvilgsnio sunkiau apčiuopiamos.

Pradėjau kaupti motyvus iš kino filmų. Į aplankus nugulė peizažai, po kuriuos gulėdama lovoje keliavau pandemijos metu, kostiumuoti vyrai žvilgančiais batais, reikšmingai skėščiojantys rankomis, žvangančios taurės ir liūdni patiekalai prieblandoje, Kalifornijos saulės nušviesti pasteliniai namai kraupiai tyliose gatvėse, „laukiniai gyvūnai“ arba jų iškamšos, grasinančios nukąsti įsitempusias plaštakas. Žiūrėdama filmus pro ausis ir akis praleidžiu daug esminių detalių, nes žiūriu kaip tapytoja – vizualinio malonumo gaudytoja, akys slysta šviesos, šešėlio, spalvų atrakcionais. Toks žvilgsnis nėra pasirengęs kritiškai analizuoti siužetų, tai vartotojiškas žvilgsnis, dargi sumišęs su pragmatiškomis paskatomis: galbūt rasiu, kas sujaudins mano akį taip, jog bus verta tai nutapyti. Akis skenuoja slenkančius vaizdus, brėžia dabarties atspindžių paraleles praeities vaizduose, ieško atitikmenų, ieško,

1 Umberto Eco, *Atviras kūrinys. Forma ir neapibrėžtumas šiuolaikinėje poetikoje*. Vilnius, 2004, p. 142.

„...kai informacija perduodama iš žmogaus žmogui, atsiranda „konotacinių reiškinių“ [...]. Kiekvienas signalas prisipildo atgarsių ir nuorodų, ir jau nebepakanka paprasto kodo, žodis po žodžio apibrėžiančio signifikantų ir signifikatų atitikmenis. Be to, jei pranešimas siekia estetinių tikslų, autorius stengiasi suteikti jam daugiaprasnę struktūrą, tokią, kuri sugriautų kodinę taisyklių ir prognozių sistemą. Tokiu atveju susiduriame su pranešimu, kuris siejasi su kodu tiek, kiek šis yra tvarka kaip tikimybių sistema, ir kuris savo sandara tą tvarką paneigia arba sukelia jos krizę, kitaip sistemindamas signifikatus, ir fizinę signifikatų prigimtį bei keldamas priėmėjo jaudulį ar interpretacinę įtampą.“

su kuo galėtų susitapatinti. Tai tarsi kolekcionavimas nežinant, kas tiksliai kolekcionuojama. Kaip būdinga meninei praktikai, kolekcijos kriterijai nėra apibrėžiami iš anksto, vis dėlto atranka vyksta, o eigoje pradeda ryškėti tam tikri atsikartojimai. Taip ir šįsyk laikui bėgant susiformavo kolekcionavimo tendencija, o pažvelgus atgal nereikia akylos akies tam, kad pastebėtum, jog labiausiai kine mane domino jaunos moters portretas. Viena po kitos į motyvų aplankus nugulė gražuolės aktorės spindinčiomis akimis. Daugumą sudarė popkultūros kliše tapusių Hitchcocko blondinių portretai. Toks grupavimas turi neigiamų konotacijų, tačiau vis dėlto šiame skyrelyje naudoju jį kaip nuorodą į skaitytojui atpažįstamus XX a. antrosios pusės Holivudo kine suformuotus įvaizdžius, tai netiesiogiai atliepia ir vaizdinio vertimo paradoksą. Stereotipiniai įvaizdžiai, kurių paprastai norėtusi vengti, vaizdiniame vertime gali būti interpretuojami visai ne pagal nusistovėjusias klišes, o kaip gryna tapybinė medžiaga, kuri kelia naujus klausimus, nebūtinai susijusius su tuo, kaip šie įvaizdžiai konstruojami originale. Šįsyk, man regis, tapybinis užmojis savo komplikuoтому pranoko rožės testą. Pirmojo testo atveju iš paveikslo negalėjai atpažinti, kad tai konkreti rožė, kurią matei viename ar kitame sode, negalėjai atsekti, iš kokio konteksto ji ištraukta, kuo ji išskirtinė. Nebuvo skirtumo, ar ji iš lietuviško močiutės daržo, išpuoselėto Bruklino botanikos sodo, aptriušusios pakelės ar iš kino filmo – tai neturėjo jokios įtakos vertimo interpretacijai. Tačiau antrojo testo atveju nagrinėjami įvaizdžiai gali klaidinti ne tik dėl savo grožio ar banalumo, bet ir dėl tapybinio motyvo sąsajų su kino filmo naratyvu bei kino istorija. Tekste kalbėdama apie konkrečius tapybos darbus aptariu ir viena, ir kita, filmų siužetus ir kino teoriją pasitelkiu kaip įrankius, padedančius nužymėti kūrinio interpretacijos galimybes. Keliau klausimus, ar vertimas gali nukrypti nuo įprastų minčių jungimo modulių, siejamų su šaltiniu, ir egzistuoti kaip atskiras ir nepriklausomas darinys? Ar įmanoma motyvą, paremtą nusistovėjusiomis klišėmis, pateikti vertinimui kaip generuojantį naujas prasmes apie dabarties kontekstą? Ar vis dėlto interpretacinis laukas yra visiškai apribotas iš anksto nulemtų prielaidų, prisišlijeja prie jau nusistovėjusių kultūrinių kodų, juos papildoma ir tik dar labiau įtvirtina jų legitimumą? Jeigu apibūdintume šį reikalą iš praeities

perspektyvos, tuomet *vyriškajam žvilgsniui*² kine sukonstruotas moters įvaizdis verčiamas į šiuolaikinės tapybos kūrinį ir tapomas moters tapytojos – vaizdinis vertimas kubu.

Beveik visada filmą sustabdydavau, kai prožektorių šviesoje nušviestos moters akys sužibėdavo lyg perlai – vos ne kiekviename filme jaunos gražuolės aktorės veidu ritosi ašaros. Tačiau nepaisant to, kad visi režisieriai buvo vyrai, o visos aktorės verkė³ arba bent jau dramatiškai apšviestos išgąstingai žvelgė į tolį, apima tokia ramybė, kad vos ne imi ir patiki, jog laiminga pabaiga vis dėlto egzistuoja. *Paukščiai*⁴ galiausiai ramiai sutupia pievoje arba viską išsprendžia Jamesas Stewartas. Kiekvieną sykį Grace Kelly veidu riedant ašarai tai buvo veiksminga, o filmavimo aikštelės žibintų šviesa dar labiau stiprino dramatišką įspūdį. Sužibus ašaroms, aš su nekantrumu laukiau laimingos pabaigos: viskas bus gerai, galima lengviau atsidusti. Tai tik filmas. Kai Mia Farrow žvelgia kažkur už kameros (*Rosemary's Baby*, rež. Roman Polanski, 1968 m.), filmavimo aikštelės žibintai išryškindami dešimtis lašelių plieskia ant prakaitu išmušto jos veido. Vyzdžiuose, prie ašarų taškelių, perlo auskaruose, ant lūpų ir odos nelygumų, plaukuose dramatiškai mirga šviesa, išryškindama kiekvieną sruogą, strazdaną ir raukšlelę. Šviesa, tarsi antro plano aktorė, sustiprina siaubą, pabrėžia vaidybos išraiškingumą ir aktorės grožį.

Kolekcionuoti moteris iš Alfredo Hitchcock'o filmų buvo pernelyg lengva, kiekviename filme užmerktomis akimis galima sustabdyti kadra, kuriame būtų dramatiškai apšviestas paklaikusios gražuolės šviesiaplaukės portretas. Doris Day vidury nakties pabunda iš košmaro su makiažu ir 1950-ųjų šukuosena (*The Man Who Knew Too Much*, 1956 m.) ir nerimastingai žvelgia į tolį, šoninė šviesa pataluose ažūru išraižo violetinius šešėlius, o prie nušviesintų plaukų geltonumo akys atrodo beveik alyvinės. Ji tiesia rankas, išgąščio poza

2 Vyrishkojo žvilgsnio sąvoką pagal Lauros Mulvey straipsnį „Vizualinis malonumas ir pasakojamasis kinas“ (1975 m. žurnale *Screen*) aptariu 6.1. poskyryje.

3 Čia, be abejo, hiperbolizuojau siekdama tam tikro literatūrinės raiškos efekto.

4 „Paukščiai“ (*The Birds*), 1963 m., rež. Alfredas Hitchcockas.

– pridengia delnais veidą, šviesa atsimuša nuo rankų gyslų, rodančių įtampą, ir perlamutru lakuotų nagų, pražiotoje burnoje baltuoja dantys, ant apatinio akies voko tarsalinės plokštelės kraštinės žiba akių šlapuma, su visais akies obuolio ir vyzdžio refleksais ištis gražiai mirguliuoja – kaip brangakmeniai. Šviečia taip pat intensyviai kaip žiedas ir sidabrinė apyrankė – dar nepradėjus tapyti mintyse jau darosi sunku nustoti piktnaudžiauti baigiamaisiais titano baltos štrichais.

1956-ųjų filmas *The Man Who Knew Too Much* – tai antroji filmo versija, kuri šįsyk buvo pastatyta Amerikoje. Režisierius A. Hitchcock'as perdarė savo 1934-ųjų filmą tokiu pačiu pavadinimu. Esminis siužeto stuburas išliko, tačiau tam tikros scenarijaus detalės pasikeitė. Filmą eigoje dr. Benjaminas „Ben“ McKenna, kurį vaidina Jamesas Stewartas, atsitiktinai sužino informaciją, kurios neturėjo žinoti, piktadarių, norėdami sulaikyti tolesnį informacijos nutekėjimą, pagrobė Beno sūnų Hanką. Beno žmoną, populiarią dainininkę Josephine „Jo“ Conway McKenna, vaidina Doris Day. Vienoje iš 1956 m. išspausdintų filmo apžvalgų pagrindinių aktorių vaidyba apibūdinama taip: *tai vienas iš geriausių J. Stewarto pasirodymų, panelė Day labai gražiai funkcionuoja šalia jo*.⁵ Palyginti neseniai moters vaidmuo ne tik kine, bet apskritai kasdieniame gyvenime, jau nekalbant apie meno lauką, buvo ištis skirtingas nuo šių dienų. O tokia antraštė pirmą kartą pasirodo tik 2022 m.: *Venice Biennale: women outnumber male artists in main halls for first time*.⁶ Natūraliai kyla klausimas, kodėl iki šiol nesusiklostė aplinkybės, kuriomis moters vaidmuo būtų tolygus arba persvertų vyro statuso reikšmingumą? „Kodėl nebuvo gerų moterų menininkių?“ – 1971 m. amerikiečių meno istorikė Linda Nochlin iškėlė šį klausimą be užuolankų. Savo esė *Why Have There Been No Great Women Artists?* ji tyrinėja socialines ir institucines

5 Don Gillette, pirmą kartą išspausdinta 1956 m. gegužės 1 d., prieiga internete: <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/man-who-knew-review-1956-movie-100845/> [žiūrėta 2022-05-30].

6 Charlotte Higgins, *Venice Biennale: women outnumber male artists in main halls for first time*, prieiga internete: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2022/apr/22/venice-biennale-female-artists-outnumber-males-for-first-time> [žiūrėta 2022-06-23].

kliūtis, kurios nulėmė, formavo ar tiksliau apribojo moterų meno lauke sėkmę. Kadangi toji „sėkmė“ vis dėlto neapsireiškia savaime, o yra susiklosčiusių istorinių aplinkybių rezultatas. Klausimas *kodėl nebuvo gerų moterų menininkių* pats yra netiesiogiai šališkas. Klasingai daroma prielaida, kad gerų, puikių moterų menininkių nėra – kad skirtingai nei vyrai, moterys negali pasiekti aukštą meninį lygį. „Pirmoji feministės reakcija yra nuryti masalą“, – rašė Nochlin. Kitaip tariant, visoje meno istorijoje surasti ir išryškinti vertų ar nepakankamai vertinamų moterų menininkių pavyzdžius. Nors Nochlin patvirtino, kad šis darbas „neabejotinai vertas pastangų“, ji atmetė tokį priėjimą prie klausimo, remdamasi tuo, kad jis „niekaip neprisideda prie už klausimo slypinčių prielaidų kvestionavimo“. „Priešingai, bandant atsakyti į jį, tylomis sustiprinamos neigiamos jo pasekmės“, – teigia Nochlin.⁷

Vyro ir moters statuso priešprieša, galios pusiausvyra – šiame teste glūdi sunkiasvorės temos, kurios jau buvo nagrinėtos tikrai ne sykį. Mano keliami klausimai netgi gali pasirodyti pertekliniai arba nebeaktualūs, lyg balansas jau būtų pasiektas arba lyčių pusiausvyros tema pernelyg išeksplatuota, o konotacijos tarsi savaime suprantamos. Šio tyrimo kontekste tai lemia, kaip bus vertinami trečiojo testo „rezultatai“. Žodį „rezultatai“ rašau kabutėse dėl to, jog tai yra paveiksiai. Šiuos „rezultatus“ skaitome – kaip mokame, suprantame – kaip išeina. Nepaisant pastangų manipuluoti žiūrovo suvokimu, kiekvienas interpretuos „rezultatus“ savaip. Kyla klausimų, ar mano moters portreto XX a. kine vertimas į šiuolaikinę tapybą antrina tuo laikotarpiu sukonstruotiems kodams, nes žiūrovas tuos kodus jau yra išmokęs, įsisavinęs ir iki šiol jais sąmoningai remiasi, ar atvirkščiai – mano vertimas šiuos kodus dar sykį nuobodžiai iškelia ant pjedestalo kaip abejotinus ir akstina vėl juos permąstyti, iš jų išsivaduoti? Galbūt su jais tiesiog nebeturi nieko bendro ir remdamasis praeities vaizdais kalba apie šių dienų pasaulį? O mažiausiai optimistišku atveju – gal dėl perteklinių konotacijų šis vertimas išvis negeba komunikuoti? Turiu pripažinti, kad rinkdamasi „vyro žvilgsniui“ sukonstruotus vaizdus

7 Linda Nochlin, *From 1971: Why Have There Been No Great Women Artists?*, prieiga internete: <https://www.artnews.com/art-news/retrospective/why-have-there-been-no-great-women-artists-4201/> [žiūrėta 2022-06-23].

baiminausi, jog mano priėjimas prie moters portreto gali pernelyg prisišlieti prie originalo ir pasirodyti netgi įžūliau sudaiktinantis ar vojeristinis. Vis dėlto jau pats tapybos veiksmas reikalauja šalto proto, atsitraukimo, kas savaime padaro žvilgsnį mažiau empatišką – į nagrinėjamą dalyką žiūrima kaip į tapybinę medžiagą. Be to, testuose, skirtuose doktorantūros tyrimui vystyti, nesiekiau apversti pačios vizualinės idėjos, kaip, tarkime, Marlene Dumas paveiksle „Lankytojas“ (*The Visitor*, 1995 m., dr. al., 180 x 300 cm). Šiame paveiksle „vyriško žvilgsnio (*male gaze*)“ sąvoka nagrinėjama ją apgręžiant. *Open-end* parodos tekste⁸ kontrasto įspūdžiui sustiprinti įvardijami Édouard'o Manet „Olimpija“ (*Olympia*, 1863 m.) ir Pablo Picasso „Avinjono panelės“ (*Les Femmes d'Alger*, 1907 m.), kuriuose pagal nusistovėjusią tradiciją žiūrovas tampa vojeristu, o Dumas paveiksle atrodo, jog paties „reginio“ laukiame kartu su paveikslo veikėjomis – apšviestas stačiakampis tolimame kambario gale sufleruoja, kad klientas netrukus atvyks. Išties ir šiame paveiksle žiūrovas kviečiamas dalyvauti sudaiktinant stebimą subjektą, tačiau nematome, į ką tas veiksmas yra nukreiptas. Toks žaidimas prasmėmis galima sakyti tikrai yra sumanesnis, tačiau savo teste negalėjau atsakyti paties „reginio“, vaizdų, kurie sukelia dvejopus jausmus: pasigerėjimą, malonumą ir kaltę bei gėdą vienu metu, nes čia ir slėpėjo testo sudėtingumas bei su atvaizdu susijusių konotacijų klampumas.

8 Marlene Dumas, *open-end*, 2022. Pallazo Grassi, Italija. Tekstus, skirtus parodos lankytojams, surinko ir parašė pati autorė Marlene Dumas bei Jolie Van Leeuwen, bendradarbiaudamos su Rogeriu Willemsu. Redagavo Yvette Rosenberg, 2022, Amsterdamas, p. 7.

Mano metodas artimesnis Luco Tuymanso paveikslo „K“⁹ (dr. al., 2007 m., 135 x 80,2 cm) strategijai, kai prie darsyk sudaiktinto „reginio“ prisitraukiama taip arti, jog, regis, imsi matyti gilyn. Be proto užglotnintame odos paviršiuje norisi vėl pajusti virpėjimą ir stebėti begėdiškai kvėpuojančias poras, norisi laužyti galvą bandant perskaityti sustingusį žvilgsnį, nukreiptą atgal į mus, nors iš pilno vaizduojamos moters vardo telikusi tik K raidė. Prieš p. T turiu tik vieną pranašumą – aš kvėpuoju, vaikštau ir gyvenu K pasaulyje. Aš esu K labiau nei jis yra K ir geriau pagalvojus šis „pranašumas“ man gali pakišti koją.

9 Luc Tuymans. *La Pelle*. Parodos katalogas. Tekstai: Caroline Bourgeois (parodos kuratorė), Marcas Donnadieu (Musée de l'Elysée vyriausiasis kuratorius). Marsilio Editori, 2019.
„The artist was inspired by the advertising billboards he saw in Panama, which feature women's faces that have been smoothed out to the point of erasing their personality. As a filmmaker would do, he zoomed on this face so close that it is partially cut out and incomplete. By moving his „paintbrush camera“ so close he treats this female face as if it was an object, which is precisely the purpose of advertising, in particular when selling beauty products. This approach renders the face empty, almost dead, especially because it is not contextualized. But zooming this way, the artist also highlights the gaze of this woman who has been so objectified that she doesn't even have a name, just a letter, K. And her gaze is very expressive, as if she tried to exist beyond the image and the commercial profit that is sought through her. She seems defiant, aware that she is exploited and ready to stand up as she looks far ahead, maybe towards a future where women will not be treated as objects. The treatment is smooth, flat, and the pastel colors highlight the contrast between the artificial aspect of advertising imagery and humanity of all women. K's mouth is shut, but she smiles discreetly and her silence speaks volumes.“

5.1. Feministinė kino teorija

Rizikuodama įkyrėti skaitytojams, kuriems feministinė kino teorija ir taip labai gerai žinoma, šiame skyriuje pateikiu tyrimo medžiagą, kuri iš pirmo žvilgsnio gali pasirodyti perteklinė arba tiesiogiai nesusijusi su vaizdinio vertimo tyrinėjimais. Vis dėlto literatūra, kurią nagrinėjau antrojo testo metu, yra vertimo proceso dalis ir parodo daugialypę paveikslo, kaip mąstymo būdo, kaip pažinimo ir gilinimosi, genezę. Čia išskiriu kino teorijos sąvokas, kuriomis remiausi vykdydama Hitchcoco blondinių ir Mios Farrow testą, jas lietuvių kalba leidinyje „Trumpas feministinės kino teorijos žinynas“ pateikia Natalija Arlauskaitė, trumpai apibendrinu feministinės kino teorijos ištakas, mąstytojus ir tai, kas lėmė bandymus suvokti moters vaizdo kine reikšmes, logiką ir viso to santykį su žiūrovu. Vis dėlto tai bendrai nusako ir konteksto, kuriame dėl naudojamų vaizdų atsiduria pats testas, kontūrus. Testo „rezultatus“ išvien veikia tiek praktinė, tiek teorinė medžiaga, tai kompleksiškas darinys, kuris susidaro iš tarpusavyje įvairiais ryšiais besijungiančių reiškinių, idėjų, minčių, patirčių. O pastaruosius dėmenis pateikiant tekstu, ne visos dalys yra vienodai įdomios, ne visuomet atspindi bendrą stilistiką ar kalbėjimo būdą – lygiai taip, kaip tapyboje.

1951 m. pradėtas leisti prancūzų kino žurnalas „Cahiers du Cinéma“ telkė dėmesį ne tik į filmo turinį, bet akcentavo stilių bei formą, o tai iš pagrindų pakeitė kino kritiką. Tai kaip niekad anksčiau įtvirtino Holivudo filmus kaip vertą nagrinėti medžiagą, kino meną.¹⁰ „Cahiers du Cinéma“ pozicija buvo tokia, kad Holivudo filmuose, nepaisant biurokratinės aplinkos, kur beveik visi produkcijos aspektai yra kontroliuojami studijos, būtent režisierius priima

10 Vėliau Laura Mulvey teigė, kad „Cahier du cinema“ *auteur* teorija ir filmų studijos tam tikro žanro filmus iš šlamšto transformavo į aukštai vertinamus bei kino istorijos ir kultūros dalimi tapusius kūrinius, procese nepastebint arba atmetant režisieriaus vizijai palankų veikėjų vienodumą ir naratyvo formuluotes.

sprendimus, susijusius su mizanscena. Mizanscenai priskiriama viskas, kas yra priešais kamerą, tai erdvės organizavimo, dizaino, vizualinio pateikimo visuma – tokiu būdu, galima teigti, atsiskleidžia režisieriaus asmenybė ir jam būdingas braižas. „Cahiers du Cinéma“ mizanscenos apibrėžimą pradėjo naudoti plačiau, apimdama ne tik tai, kas yra priešais kamerą, bet ir kameros poziciją bei jos judesius, o tai taip pat yra meninė priemonė, prisidedanti prie istorijos pasakojimo. Besiformuojanti feministinio kino teorija rėmėsi „Cahiers du Cinéma“ idėjomis ir buvo glaudžiai siejama su *Naujosios bangos* kino judėjimu, daugelis *Naujosios bangos* režisierių, įskaitant Jeaną-Luca Godard'ą ir Francois Truffaut, pradžioje dirbo kino kritikais šiame leidinyje. Feministinio kino teorija kaip ir Cahiers dažnai rėmėsi klasikinio Holivudo kinu, režisieriais ir žanrais, tačiau greitai įžvelgė leidinio šališkumą, kuris aukštino režisieriaus asmenį, propagavo *great man* arba *male genius* tradiciją, kuri neturėjo nieko bendro su moters vaizdavimu arba moters pozicija kine. Feministinio kino teorija norėjo tai pakeisti, taip pat vienas iš tikslų buvo atkreipti dėmesį į moterų režisierių darbus. Šie du tikslai tapo feministinio kino praktikos atspirties tašku.¹¹

Feministinės kino teorijos pradžia siejama su Lauros Mulvey straipsniu „Vizualinis malonumas ir pasakojamasis kinas“¹², kuriame derinama struktūralistinė (naratologinė) ir psichoanalitinė, Sigmundo Freud'o darbais paremta perspektyva. Šiame straipsnyje Laura Mulvey iškelia idėją apie vyrišką žvilgsnį – nepaisant žiūrovo lyties vaidybinis kinas konstruoja žiūrėjimo strategijas vyro žvilgsniui, kuriame moteris yra pasyvus objektas. Lauros Mulvey žiūros taškas po 1975 m. išleisto straipsnio tapo pagrindiniu feministinio kino diskusijos katalizatoriumi, paskatinusiu įvairius klausimus ir

11 Natalija Arlauskaitė, *Trumpas feministinės kino teorijos žinynas*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2010, p. 49–51.

„Feministinę kino kritiką formuoja kritinis santykis su klasikiniu kino pasakojimu ir jo prielaidomis, atskleidžiamomis pačios feministinės kino kritikos. Ankstyvosios feministinės kino studijos rodė moterų vaidmenų kine ribotumą ir katalogizavo jų stereotipus, kuriuos kūrė ir kartojo skirtingų laikotarpių kinas (Marjorie Rosen, Molly Haskell), tačiau jų dėmesys krypo beveik tik į siužetinį kino lygmenį.“

12 Straipsnis parašytas 1973 m., o pirmą kartą išspausdintas 1975 m. žurnale „Screen“.

reakcijas. Natalija Arlauskaitė, aprašydama klasikinio kino pasakojimo raišką, pateikia tokį Mulvey idėjos apie vyrišką žvilgsnį apibendrinimą: „Mulvey teigia, kad kinas (klasikinis kino pasakojimas), kaip institucionalizuota reprezentacijos sistema, reprezentuoja patriarchalinę tvarką ir pats yra jos dalis. Moterys jame yra pasyvūs žvilgsnio, geismo ir galios objektai, o vyrai – aktyvūs žvilgsnio, geismo ir galios subjektai. Ta pati skirtis galioja ir žiūrov(i)ų santykiui su kino pasakojimu: moteris negali būti žvilgsnio subjektas, jos savybė yra „būti žiūrimai“ (*to-be-looked-at-ness*), pavaldžiai vyriškajam žvilgsniui (*male gaze*). [...] Šio straipsnio pagrindinis ir iki šiol aktualus nuopelnas – požiūris į kino pasakojimą kaip institucionalizuotą lytimi manipuluojančių ir lyčių konstruojamų galių reprezentaciją, aptariamą pasitelkus psichoanalitinę žvilgsnio ir malonumo analizę. Tačiau Mulvey pozicijos kritika pabrėžia, kad, pirma, vyriškosios ir moteriškosios lyčių skirtį ji laiko natūralia, prigimtinė, todėl jos teorija norom nenorom palaiko heteronormatyvią retoriką. Antra, ji nekreipia dėmesio į realias kino suvokimo praktikas ir skirtingus kino žiūrėjimo malonumo tipus.“¹³

Laura Mulvey kalbėdama apie vyro žvilgsniui sukonstruotą moters įvaizdį kine, dėmesį sutelkia būtent į tai, *kaip* vaizduojama moteris. Vizualinis pateikimas ne tik formuoja naratyvą, bet dar sykį įtvirtina nusistovėjusias patriarchalines su moters reprezentavimu susijusias konotacijas. Moters vaidmuo savaime yra ne tiek svarbus, kiek tai, ką ji reprezentuoja. Svarbu tai, kad moters vaizdavimas kine išryškina vyro savybes: jautrumą, rūpestį kitais, gebėjimą mylėti, baimę, didvyriškumą ir t. t. Moters vaidmuo iš esmės neturi didelės reikšmės, tai yra įrankis parodyti pagrindinio herojaus augimą per siužetinę liniją, kuri yra sukonstruota būtent vyro vaidmeniui plėtoti. „Jos personažas buvo tik kiek daugiau nei filmavimo aikštelės dekoracijos, paprastai egzistuojantis tam, kad suteiktų emocinio gylio vyriškiems

13 Natalija Arlauskaitė, *Trumpas feministinės kino teorijos žinynas*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2010, p. 49–51.

personažams, kuriuos filmo siužetas laikė svarbesniais.¹⁴ Ši citata iš apžvalgos apie Ruth Gordon karjeros pradžią atspindi, kaip moters vaidmuo tuo metu buvo pozicionuojamas kine. Claire Johnston, svarbi feministinio kino teorijos mąstytoja, apibūdina tai kaip moters virsmą į ženklą, kuris parodo tai, ką ji reprezentuoja vyrui: nepaisant didžiulio dėmesio moteriai kaip reginiui, moteris kaip moteris vis dėlto kine išlieka nematoma.

1972 m. išleistoje esė *Women's Cinema As Counter Cinema* Claire Johnston kritikuoja požiūrį, kad kinas kaip veidrodis atspindi realybę¹⁵, ji atmeta kino analizę per sociologines prieigas, kai kino įvaizdžiai vertinami santykyje su moters įvaizdžiu realybėje, vis dėlto kinas yra dirbtinai sukonstruotas produktas, su sau būdingomis savybėmis. Tiek Mulvey, tiek Johnston kiną siūlo analizuoti pasitelkiant psichoanalizę ir kitas teorijas, kurios padėtų dekoduoti tai, kas nėra tiesiogiai perskaitoma. Kaip ir bet kokiai komunikacijos formai, kinui būdingas paslaptینگumas, kuris gali būti užmaskuotas realistine vaizdavimo forma. „Klasikinis kinas savo iškūnytus žiūrovus laiko per atstumą, bet tuo pat metu juos įtraukia. Perregimumo efektą jis pasiekia tam tikra tvarka išrikiuodamas kino priemones (montažas, apšvietimas, kameros vieta, mastelis, specialieji efektai), kurių gausą pateisina jų pastangos būti kuo mažiau pastebimos. Technikos ir technologijos maksimumas siekia sau tik minimalaus dėmesio ir taip ne vien slepia manipuliacijos priemones, bet ir

14 *Be Kind Rewind*, Ruth Gordon's Unique and Defiant Journey to Oscar, prieiga internete: https://www.youtube.com/watch?v=Fnr0-hBYwlg&ab_channel=BeKindRewind [žiūrėta 2022-05-25]

„Her character was a little more than set dressing, usually existing to give emotional depth to male characters, the story considered more important.“

15 Natalija Arlauskaitė, *Trumpas feministinės kino teorijos žinynas*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2010, p. 32.

„Nuo pat kino ir kino teorijos atsiradimo kino ekranas buvo suvokiamas per įvairiausias metaforas ir jų konkurenciją (Dudley Andrew). Kai ekranas buvo vadinamas „langu“ (André Bazin), akcentuotas nematomas kino aparato darbas ir tiesiogiai atsiveriantis pasaulis, tikrovė. „Rėmo“ (Sergėj Eizenštein, Rudolfas Arnheimas) metafora reiškė kino kaip konstrukcijos suvokimą, pabrėžė šios konstrukcijos išskyrimą iš tikrovės ir netapatumą jai. „Veidrodžio“ metafora sujungė žiūrovus ir ekraną: kiną imta suvokti kaip besisiekiantį su žmogaus subjektyvumu ir geismu, atsirandančiu per savęs atpažinimo, identifikavimosi su vaizdu ir ekranu mechanizmą.“

sėkmingai kuria perregimumą, kuris simuliuoja artumą ir intymumą.¹⁶

Realistinė vaizdavimo forma apgaulingai atveria visiškai skaidrų langą į fikcinį pasaulį, žiūrovams gali pasirodyti, kad nereikalinga jokia interpretacija ir filmo reikšmė yra aiški savaime, tačiau kartu per kodus, kuriuos žiūrovas jau yra išmokęs ir įsisavinęs, ji ar jis yra įtraukiamas į tos reikšmės kūrimą. Kaip pavyzdį Claire Johnston pateikia klasikinio Holivudo filmus¹⁷, kuriuos žiūrėti atrodo taip lengva, tai tarsi nereikalauja pastangų, tačiau šis „realizmas“ yra konstruojamas remiantis tam tikrais kodais, tokiais kaip „nematomas“ montažas, tęstinumo redagavimo sistema: 180 laipsnių taisyklė (tariama linija, kai veiksmas vienoje scenoje turi neperžengti į kitą linijos pusę tam, kad būtų išlaikytas tęstinumas), akių linijos atitikimas (filmo redagavimo technika, kai viename kadre matoma, kaip veikėjas žiūri už kameros, o kitame kadre žiūrovas mato tai, į ką žiūrėjo veikėjas), 30 laipsnių taisyklė (ši taisyklė susijusi su kameros išdėstymu erdvėje, kai vienas po kito einantys kadrai negali būti mažiau nei 30 laipsnių vienas nuo kito, kitaip staigus kampo pasikeitimas gali sutrikdyti žiūrovą ir nukreipti dėmesį nuo siužeto). „Klasikiniam kino pasakojimui būdingas naratyvinis tęstinumas, veiksmo priežasčių ir pasekmių grandinės, žiūrov(i)ų tapatinimasis su vientisais protagonistais, „nematomas“ kino aparato darbas, pasakojimo nuoseklumas ir baigtinumas.¹⁸ Šios priemonės užtikrina nenutrūkstančios laiko tėkmės ir vientisos erdvės iliuziją, palaiko nuoseklų pasakojimą, kitaip tariant, paslepia

16 Thomas Elsaesser, Malte Hagener, *Kino teorija: įvadas per juslių prizmę*. Iš anglų kalbos vertė Rima Bertašavičiūtė. Vilnius: Mintis, 2012, p. 27.

17 Natalija Arlauskaitė, *Trumpas feministinės kino teorijos žinynas*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2010, p. 49–51.

„Klasikinis kino pasakojimas – kino raiškos forma, susiformavusi maždaug nuo antrojo XX a. dešimtmečio ir dominuojanti iki mūsų dienų. Geriausiai jos pavyzdžiu laikomas ketvirtjo–šeštojo XX a. dešimtmečių Holivudo kinas. Pagrindinės jo savybės (Davidas Bordwellis): siužetinis ir į tikslą orientuotas pasakojimas, pasakojimo įvykiai sujungti į priežasčių ir pasekmių grandinę, jų centras – psichologiškai apibrėžti personažai, vientisa pasakojimo erdvė ir laikas, raiška laikoma priemone siužetui perteikti, todėl ji siekia būti „nematoma“, o jos priemonės – nepastebimos, kad slėptų kino gamybos procesą.“

18 Natalija Arlauskaitė, *Trumpas feministinės kino teorijos žinynas*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2010, p. 14.

filmo konstrukciją.

Įsiuva (*suture*) yra terminas, apibendrinantis metodus, kuriais žiūrovas įtraukiamas į naratyvą ir skatinamas susitapatinti su filmo herojais. „Įsiuvos (*suture*) sąvoka aprašo tokį žiūrov(i)ų patyrimą, kai jie ar jos yra tarsi įsiūti į filmo audinį, arba tokį filmo struktūros elementą, kuris numato į(si)traukimo galimybę.“¹⁹ Mulvey, Johnston ir kiti feministinio kino teoretikai pasitelkė semiotiką, Althusserio marksizmą, psichoanalizę²⁰, *ateur* teoriją ir struktūrinę antropologiją kaip įrankius tirti ne tik, *ką* filmai reiškia, bet ir *kaip* bei *kodėl*, išskėlė idėją, jog žiūrovas taip pat dalyvauja filmo reikšmės kūrime ir yra filmo sukurtų procesų dalis. Pastaroji idėja grįsta Louiso Althusserio įžvalgomis, kad ideologija nėra teisingos ar klaidingos sąmonės klausimas – mūsų santykis su realybe yra išgalvotas, todėl žmogus negali permatyti klaidingai iškreiptos realybės tam, kad pradėtų matyti dalykus tokius, kokie jie yra. Todėl jis teigia, kad ideologija yra išgalvoto santykio su tikromis būties sąlygomis reprezentacija. Didelę įtaką darė ir Rolando Bartheso *Mythologies* (1957), kuria remdamasi feministinio kino teorija kaip tyrimo įrankį pasitelkė semiotiką. Tokiu būdu filmo analizė atskleidžia gilesnius prasmės konstravimo principus, pasitelkiant šviesos, montažo, kameros pozicijos, kadro mastelio, dialogo, naratyvo kodų sąveikas ir susijusias konotacijas. Feministinės kino teorijos idėjas Natalija Arlauskaitė apibendrina taip: „Tai bandymai suvokti moters vaizdo kine reikšmės ir logiką bei žiūrov(i)ų santykį su kinu remiantis psichoanalizės, naratologijos, semiotikos, marksizmo, kultūros ir ideologijų studijų bei jomis grįstos kino teorijos sąvokomis ir įrankiais. Šios teorinės jungtys siekia parodyti, kad kinas nėra „nekaltas“: jis yra institucionalizuota Vakarų kultūros ir jos sukonstruotų galios hierarchijų – visų pirma lyčių hierarchijos – raiškos, palaikymo ir perkūrimo forma, o kino teikiamas malonumas yra šios kultūros sukonstruotas įgūdis.“²¹

19 Natalija Arlauskaitė, *Trumpas feministinės kino teorijos žinynas*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2010, p. 36.

20 Tačiau atmetę psichoanalitinius identifikavimosi su vaizdu modelius, nes juose žvilgsnio objektu automatiškai laikomas vyras, o lyčių skirtumai esą nesvarbūs šiai „neutraliai“ pozicijai.

21 Natalija Arlauskaitė, *Trumpas feministinės kino teorijos žinynas*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2010, p. 5.

5.2. Paukščiai

Beveik visuose A. Hitchcocko filmuose pabaigoje žiūrovui pasiūloma atomazga, išaiškęjusios detalės tarsi dėlionė sugula į vietas ir pateikia vientisą istorijos aiškinimą. Tačiau filme „Paukščiai“ (1963) žiūrovas taip ir nesužino žiaurių paukščių atakų mažame Kalifornijos miestelyje priežasties. Scenarijuje akivaizdžios priežasties šioms atakoms tarsi nėra. Filmu eigoje keli veikėjai užkandinėje diskutuoja, kodėl tai galėtų vykti, tačiau prie logiškos išvados neprieina. Atrodo, nėra paaiškinimo, kuris keistam paukščių elgesiui suteiktų įtikinamą pagrindą, tačiau gretinant paukščių ir žmonių elgesį galimos įvairios interpretacijos. Paukščių išpuolius apibūdinant kaip simbolinę emocinių konfliktų tarp pagrindinių filmo herojų išraišką turbūt susidaro plačiausias interpretacinis laukas, todėl pirmiausia aptarsiu kitas versijas.

Galbūt tai tiesiog keistas gamtos nukrypimas? Filmas iš dalies yra įkvėptas tikros istorijos, nutikusios 1961-ųjų vasarą Monterėjaus įlankoje, Kalifornijoje, kai masė paukščių be jokios aiškos priežasties atsitenkė į pastatus ėmė kristi ant žemės. Praėjus dešimtmečiams paaiškėjo, kad keistą paukščių elgesį galėjo nulemti apsinuodijimas užterštu dumbliu. „Biologė Sibel Bargu ir jos komanda tyrinėjo vėžlių ir jūros paukščių skrandžio turinį, išsemtą per 1961 m. Monterėjaus įlankos laivų apžiūras. Gyvūnų viduriuose buvo toksiškų dumblių, kurie pažeidžia nervus ir smegenis. Mokslininkai teigia, kad paukščiai, Monterėjaus įlankoje tais metais siautę lyg kamikadzės, greičiausiai valgė ančiuvius ir kalmarus, pripildytus to paties toksino. Panašiam 2008 m. tyrime prieita prie išvados, kad iš naujai pastatytų namų šioje vietovėje nutekėję septikai galėjo paskatinti toksiškų dumblių žydėjimą įlankoje.“²² Žmogaus siekis užkariauti ir dominuoti filme perteikiamas per

22 Sonia van Gilder Cooke, *Scientists Solve Mystery That Inspired Hitchcock's The Birds*. Publikuota 2011-12-29, prieiga internete: <https://newsfeed.time.com/2011/12/29/scientists-solve-mystery-that-inspired-hitchcocks-the-birds/> [žiūrėta 2022-05-24].

gyvūnų laikymą nelaisvėje, o paukščių išpuoliai gali simbolizuoti gamtos kerštą. Filmo pradžioje veiksmas vyksta gyvūnų parduotuvėje, kur žmonės laisvai juda erdvėje, Melanie (Tippi Hedren), viena pagrindinių herojų, vikriai nubėga laiptais žemyn ir kontrasto įspūdžiui sukelti kamera žiūrovo žvilgsnį veda per daugybę įmantriuose narveliuose uždarytų paukščių. Vėliau viskas sukeičiama vietomis, vizualiai pasakojama, kad dabar įkalinti yra žmonės, paukščiai įvaro juos į uždaras erdves ir grėsmingai tyko arba juda aplinkui.

Girtas vyras užkandinėje skelbia pasaulio pabaigą. Paukščių atakos pranašauja katastrofą, ateina atpildas už žmonių nuodėmes. Visgi šis keistas, žiaurus ir pražūtingas paukščių elgesys ne taip jau ir skiriasi nuo to, kaip žmonės elgiasi vieni su kitais kiekvieną dieną. Užguitieji sukiša prieš savo engėjus. Filmą „Paukščiai“ yra paremtas vienu iš Daphnės du Maurier apsakymų tokiu pačiu pavadinimu iš rinktinės *The Birds and Other Stories*²³. Šioje istorijoje kritikai paukščius įvardija kaip alegoriją siaubui ir baimėms, susijusioms su komunistiniu režimu. Nors pats režisierius anuomet sumenkino savo kūrybos aliuzijas į politinius pareiškimus, tačiau istorijos adaptacijoje paukščių atakas vis dėlto galima sugretinti su Šaltojo karo metu vyravusia branduolinio karo grėsme (Kubos raketų krizė²⁴ įvyko mažiau nei prieš metus nuo filmo produkcijos pabaigos). Vaizdai, kuriuose žmonės desperatiškai ieško, kur pasislėpti nuo paukščių, primena sąmyšį vykstant oro atakai.²⁵ Ornitologė ponja Bundy (Ethel Griffies) užkandinėje sako: „*It is a*

23 Pirmą kartą knyga išleista Jungtinėje Karalystėje 1952 m., knygą išleido leidykla „Gollancz“, tačiau pavadinimu *The Apple Tree: A Short Novel and Several Long Stories*. 1953 m. leidykla „Penguin“ knygą perleido pavadinimu *The Birds and Other Stories*. Jungtinėse Valstijose tais pačiais metais (1953 m.) knyga išleista leidyklos „Doubleday“ pavadinimu *Kiss Me Again, Stranger: A Collection of Eight Stories, Long and Short*.

24 1962 m. spalio 16–28 d.

25 Angie Errigo, *EMPIRE ESSAY: The Birds*, prieiga internete: <https://www.empireonline.com/movies/reviews/empire-essay-birds-review/> [žiūrėta 2022-09-21]. „All you can say about *The Birds* is nature can be awful rough on you,“ was Hitchcock’s summation of his film’s theme, but an inspiration, he revealed, came from his own memories of wartime bombings. „The helplessness of the people [in *The Birds*] is no different than people in an air raid with nowhere to go... You don’t know where to go. Where can you go? You’re caught. You’re trapped.“

mankind rather, who insists upon making it difficult for life to exist upon this planet“ – kad ir kokia būtų tikroji paukščių atakų priežastis, tai neišvengiamai susiję su žmogaus veikla.

Plačiausią interpretacinį lauką vis dėlto sudaro paralelės tarp paukščių išpuolių ir filmo veikėjų santykių bei vidinių emocinių konfliktų. Vienas iš aiškinimų, pagrindžiančių paukščių išpuolius, galėtų būti siejamas su filmo „Psycho“ simbolika.²⁶ Čia pagrindinis tematinis motyvas yra paremtas iškreiptu sūnaus ir vienišos motinos santykiu – motina nenori paleisti savo vienturčio vaiko iš namų lizdo. Pagrindinio veikėjo Normano Bateso (Anthony Perkinsas) motiną įkūnija juodo grobuoniško paukščio iškamša. Paukščio siluetą, kapojantį savo auką, primena ir užpuoliko šešėlis visiems gerai žinomoje dušo scenoje, o šaižus garso takelis asocijuojasi su kvykiančių paukščių skleidžiamais garsais. Ši simbolika, nutekėjusi iš ankstesnio režisieriaus filmo, paaiškintų, kaip paukščių išpuoliai siejasi su Mitcho (Rodas Tayloras) motinos Lydios (Jessica Tandy) vidiniu konfliktu – ji baiminasi, kad sūnus ves ir ją apleis. Lydia bijo vienatvės, verkdamą pripažįsta: „*I don’t want to be left alone, I don’t think I can bear to be left alone.*“ Filmo eigoje ši baimė išryškina kitas pamatines jos charakterio savybes – ji ne tik nenori likti viena, bet nori kažkuo rūpintis, globoti ir jaustis reikalinga, būtent to reikėtų nepamiršti filmo kulminacijos metu.

Melanie įkūnija nepriklausomos moters portretą. Ji ieško nerūpestingų santykių, yra „laisva kaip paukštis“, atsakomybės ir įsipareigojimai prilygsta įkalinimui, ji nenori būti kaip „paukštis narve“. Lydia mato ją kaip įsibrovėlę ir sunkiai geba nuslėpti savo priešišumą. Melanie atvykus vakarienės į Mitcho motinos namus, sužinome, kad vištos nustojo lesti. Paukščiai neleso, nes Lydia nenori, kad vakarienėje dalyvautų Melanie. Vakarienės metu viena iš scenų komponuojama taip, kad Lydios kūnas pirmame plane perskiria antrame plane stovinčius Melanie ir Mitchą – tarsi kliūtis romantiniam judviejų susižavėjimui. Tokia kadro kompozicija sufleruoja žiūrovui, kad motina

26 Collative Learning, *Hitchcock’s THE BIRDS film analysis*, prieiga internete: https://www.youtube.com/watch?v=rgC2Y0DQEE0&t=450s&ab_channel=CollativeLearning [žiūrėta 2022-05-24].

nenori prarasti savo, kaip pagrindinės moters sūnaus gyvenime, vaidmens. Po kiekvienos priešpriešos, kai matome Lydią akivaizdžiai nepatenkintą susiklosčiusia situacija, eina paukščių ataka.

Mirus tėvui, ant Mitcho pečių nugulė šeimos galvos atsakomybės. Vienoje iš scenų jis atsėdė tiesiai po savo mirusio tėvo portretu, o šalia sėdi motina. Čia vizualiai demonstruojamas dvigubas, sūnaus ir tėvo, vaidmuo Mitcho gyvenime. Portretas nutapytas taip, lyg tai būtų pats Mitchas, tik vyresnio amžiaus – akcentuojamas tėvo ir sūnaus fizinis panašumas. Kai Lydia virtuvėje plauna indus, sūnus kreipiasi į ją žodžiais „mieloji“, „brangioji“ (angl. *darling, dear*), tokie kreipiniai greičiau būtų vartojami romantiniuose poros santykiuose, nei kad kalbinant motiną. Jis su ja elgiasi itin švelniai, bučiuoja į skruostą. Toks intymus elgesys nereiškia, kad juos sieja seksualinis ryšys, tai greičiau yra emociniai vaidmenys, į kuriuos pastarieji veikėjai įsijaučia, bandydami užpildyti tuštumą, likusią po tėvo mirties. Šeimoje tvyrančią frustraciją dėl netekties tiesiogiai parodo ir Lydios elgesys paukščių atakos metu – klykaujančio paukščio balsu ji išrėkia sūnui į veidą, jog norėtų, kad čia būtų jo tėvas, o ne jis.

Dar vienas emocinis konfliktas gvildenamas per Annie (Suzanne Pleshette), Mitcho buvusios merginos, personažą. Išvis būtų galima daryti prielaidą, kad chaosas ir destruktija, kuriuos Bodegos įlankoje sukelia paukščių išpuoliai, yra siejami su moterų konkurencija dėl pagrindinio veikėjo Mitcho. Nepaisant dviejų moterų priešpriešos, kuri parodoma ne tik per siužetą, bet ir vizualiai (tai aptarsiu kitame poskyryje), Annie pasidalija savo įžvalgomis su Melanie. Perspėja ją, kad Lydia nebuvo palankiai nusiteikusi ir jos pačios atžvilgiu, tačiau patikina, jog Edipo kompleksas Mitcho ir jo motinos santykiams tikrai nebūdingas, taip pat leidžia suprasti, kad Mitchas susitikinėja su daug moterų, o ji tėra dar vienas jo susižavėjimo objektas. Filme dar sykį sušmėžuoja nuoroda į Edipo mitą, kai Lydia randa kambario kampe susmukusį ūkininką paukščių iškapotomis akimis (išsipildžius Delfų orakulo pranašystei Oidipas to nežinodamas nužudo savo tėvą ir veda savo motiną, kai išaiškėja tiesa, motina nusižudo, o Oidipas velionės sege išsiduria sau akis). Filmo pabaigoje matome Annie, negyvai užkapotą paukščių. Ar tai

metafora, kad moterys, kovodamos dėl vyro dėmesio, viena kitą sunaikina, o gal netekusi Mitcho Annie miršta iš sielvarto? Juk Melanie yra pagrindinis filmo paukštis.

Paukščiai perkeltine prasme gali simbolizuoti moteris, neformalioje anglų kalboje žodis gali būti vartojamas kaip žargonas – „paukštytė“, „mergina“²⁷ (pvz.: *We met some smashing birds at the pub last night.*). Žargoniškai vartojamas žodis įgauna ir negatyvių konotacijų, taigi filmo pavadinimas nėra vienareikšmiškas. Ši sąsaja pasiūlo vieną iš filmo interpretacijų, kad viskas, ką matome, tai komentaras būtent apie moters elgesio normas bei dinamiką tarp lyčių.

Melanie yra geidžiama ir ji mėgaujasi vyrų dėmesiu. Jos reputacija nėra pati švariausia, tačiau jos tai nejaudina. Melanie nėra naivuolė, ji – sumani ar netgi gudraujanti. Personažas įkūnija laisvamaniškos, nenuolaidžiaujančios ir neatsiprašinėjančios moters portretą. O paukščiai gali simbolizuoti visuomenę, kuri netoleruoja tokio moters įvaizdžio. Išpuoliai prasideda iškart, kai tik Melanie atvyksta į Bodegos įlanką. Pirmąsyk paukštis skrisdamas virš vandens prakerta Melanie kaktą, kai ji valtimi artėja prie stovinčio krante Mitcho – tai lyg bausmė už tai, kad ji iš viso drįso siekti vyro dėmesio. Beje, ši scena eina po pirmosios Annie ir Melanie konfrontacijos, kai tarp šių personažų įžiebama pavydo gaidelė. Galiausiai miestelio moterys be jokių užuolankų kaltina Melanie dėl kilusio chaoso ir destruktijos. Jos slepiasi užkandinėje, už jų nugarų – paveikslai, vaizduojantys neramų, audringą vandenyną. Paklaikusi moteris (Doreen Lang) dramatiškai, tarsi paukštis, kvykia į Melanie pusę: „*I think you're the cause of all this, I think you're evil!*“ Kai moteris taria šiuos žodžius, kamera filmuoja ją iš arti ir aktorės veide matome siaubą bei paniką. Dramatišką akimirką užaštrina ryškiai plieskianti filmavimo aikštelės žibintų šviesa. Drebančioje jos burnoje ant šlapių dantų baltuoja švieselės, įbaugintas klaikiai spindi liežuvis, šviesos atspindžiai šokinėja sudrėkusiose akyse, iš kurių, atrodo, tuoj tuoj pasipils ašaros.

27 *The Britannica Dictionary*, prieiga internete: <https://www.britannica.com/dictionary/bird> [žiūrėta 2022-05-24].

Narvelyje uždarytos papūgėlės (*lovebirds*), vieninteliai paukščiai, kurie per visą filmą nieko nenuskriaudė, implikuoja, kad santuoka, prisirišimas prie vieno partnerio gali apsaugoti nuo destruktivių žmogaus prigimčiai būdingų aspektų. Papūgėlių porelė yra žalios spalvos, greičiausiai todėl Mitchas ir Melanie filmo kulminacijos metu vilki žaliais drabužiais – jie tarsi papūgėlių porelės atitikmuo per visą filmą. Nuo pat pradžių tiek vizualiai, tiek dialoguose apstu ne visai subtilių paralelių, sugretinančių filmo veikėjus su paukščiais. Mitchas, ieškantis papūgėlių, parduotuvėje iš tiesų apibūdina lūkesčius, kuriuos turi moteriai. Melanie netyčia iš narvelio paleidžia kanarėlę ir bando ją ore pagauti rankomis, o Mitchas tuo metu laukia, kol į laisvę ištrūkės paukštelis nutūps ant prekystalio, tada uždengia kepure ir sugniaužęs delne deda atgal į narvelį: „*Back into your gilded cage, Melanie Daniels.*“ Melanie veidas ištįsta iš nuostabos, ji pasitiksline, ką jis turėjęs omenyje, Mitchas atsako: „*I was merely drawing a parallel, Ms. Daniels.*“

Filmo pabaigoje smalsumo vedama Melanie užlipa į palėpę ir pamato stoge žiojinčią skylę – tai simbolinis kelias į laisvę, atsivėrusios narvelio durys. Tuomet rodoma paskutinė žiauri paukščių ataka. Brutaliai užpulta Melanie dejuoja ir šaukiasi Mitcho, paukščiai nepalieka jos ramybėje, gnaibo, kapoja snapais, iki kol visiškai nukamuoja. Tai tarsi patvirtina, kad buvo privalu ją „nuleisti ant žemės“. Tuo metu čia vėl pasirodo Mitchas ir „išgelbėja“ Melanie grąžindamas ją į saugią vietą – atgal į narvelį. Leisgyvė gulinti vyro glėbyje, ji nebe ta pati savimi pasitikinti, nepriklausoma moteris, kuri atvyko į Bodegos įlanką. Dabar Melanie išsigandusi ir bejėgė, ja reikia rūpintis. Paukščiams beveik negyvai užkapojus Melanie, ji nebekelia grėsmės, todėl net ir Lydia sušvelnėja, tarsi pamilsta ją, glaudžia prie savęs.

Filmo pabaigoje Lydia turi pažvelgti savo baimėms į akis, ji priima neišvengiamą įvykių posūkį ir ryžtasi palikti namų lizdą. Išeidama Mitcho jaunesnioji sesuo paklausia, ar galėtų kartu pasiimti papūgėles (jos nieko nenuskriaudė), Lydia sutinka. Tai simbolizuoja susitaikymą su sūnaus pasirinkimu. Lydios priešišumą pakeičia noras apsaugoti ir pasirūpinti Melanie – užsimezga naujas motinos ir dukters ryšys. Paukščiai nurimsta. Mašinoje Lydia ir Melanie žvelgia viena kitai į akis ir tai užtvirtina naujai

susiformavusį tarpusavio ryšį, paprasčiausios tolerancijos viena kitos atžvilgiu šiuo atveju tiesiog nebūtų pakakę, reikėjo įtvirtinti jas jungiantį asmeninį ryšį, nepriklausantį nuo Mitcho. Emocinė įtampa tarp veikėjų, konkurencija dėl pagrindinio herojaus, neišspręstas santykis sukeldavo paukščių atakas, tai, kad filmo pabaigoje jiems išėjus iš namo paukščiai nebepuola, leidžia suprasti, jog konflikto atomazga įvyko. Dar viena laiminga pabaiga.

5.3. Tippi Hedren ir Suzanne Pleshette (*The Birds*)

Tyloje peržiūrėdama filmą „Paukščiai“ (1963) sustabdžiau vaizdą ties keliomis vietomis. Didžiąją dalį sustabdytų kadrų sudarė Suzanne Pleshette, vilkinti baltu chalatu, kurio atlapuose įsiūta plona ryškiai raudona apvado linija. Ji sėdi ant sofos ir apšviesta šiltos šoninės šviesos elegantiškai rūko cigaretę. Taip pat mano akį patraukė keli kadrai su Tippi Hedren, dar prieš paukščiams sudraskant jos žalsvą kostiumėlį ir ištaršant šukuoseną. Tippi rankomis dengia veidą ir jos šviesaus rūbo, balintų plaukų bei skaisčios odos portrete išsiskiria ryškiai raudona spalva dažyti nagai (jeigu lengviau įsivaizduoti pagal aliejinių dažų pavadinimus, tai kažkas iš cinoberio pigmentų paletės, kiniškas raudonis, vermilionas, kitaip tariant, raudonai oranžinė spalva), kurių atspalvis priderintas prie tokios pat spalvos lūpdažio. Tačiau labiausiai mane sudomino dvigubi portretai, tai kadrai, kuriuose simetriškai sukomponuotos viena kitos kūno kalbą atkartoja dvi figūros, abiejuose figūras skiria arba jungia įrėmintas peizažas. Viena kadre už aktorių nugarų yra paveikslas auksiniais rėmais, kuriame vaizduojamas audringas vandenynas, kitame – pro langą tolumoje šviečia naktinis peizažas, kuris irgi atrodo tarsi nutapytas, o lango rėmas atkartoja paveikslo rėmą. Tolumoje juoduoja keli namai ir krūmai, elektros stulpas, dangų nuo žemės atskiria besileidžiančios saulės paliktas šviesos ruožas, o mėlyna žemė arčiau „mūsų“ įgauna šiltą alyvinį atspalvį.

Pirmiausia pradėjau tapyti užkandinės padavėjas (ilustracija nr. 15). Šiam paveikslui paruošiau dvi linines drobes, jos atliko nuo filmo apie Hilma af Klint, kuriame rudenį dirbau. Geras, gražus, smulkaus audimo linas iš Švedijos, gali būti, kad pirktas jau Lietuvoje, bet tinkamas ir švedų standartams. Pandemijos metu sutrikęs įvairių prekių tiekimas vis dar nebuvo



15

Stop kadras iš filmo / movie still from:
Paukščiai / The Birds (1963)

rež. / dir. Alfred Hitchcock

žmonės nuotraukoje / people in the photo:
Darlene Conley, Elizabeth Wilson

[https://m.imdb.com/title/tt0056869/
mediaviewer/rm665509377/](https://m.imdb.com/title/tt0056869/mediaviewer/rm665509377/)



16

Stop kadras iš filmo / movie still from:
Paukščiai / The Birds (1963)

rež. / dir. Alfred Hitchcock

žmonės nuotraukoje / people in the photo:
Tippi Hedren, Suzanne Pleshette

[https://m.imdb.com/title/tt0056869/
mediaviewer/rm4004044289](https://m.imdb.com/title/tt0056869/mediaviewer/rm4004044289/)

visu pajėgumu grįžęs į vėžes, ir štai Ukrainoje prasidėjo karas. Prancūziško grunto kaina šoktelėjo iki beveik 20 Eur už litrą, rusišką gruntą norėjosi apspjaudyti ir padegti, todėl nusprendžiau išmėginti naujai lentynose išrikiuotą ukrainietišką produktą. Jis tvarkingai gludo prie drobės, tačiau konsistencija man pasirodė neįprasta, tokia „riebi“, kaip silikonas dušo tarpeliams užpildyti. Atrodė, lyg tepčiau labai keistą sumuštinį, kambario temperatūros silikoninis sviestas švelniai gludo prie smulkaus švitrinio popieriaus, sugelia dantis pagalvojus. Nepasakočiau apie grunto pasirinkimą, tačiau būtent šis technologinis aspektas nulėmė, kad paveikslo eiga buvo ne tokia, kokios aš tikėjausi. Jau bandydama susidėlioti piešinį pastebėjau, kad gruntas keistai reaguoja į aliejinius dažus, atrodė, lyg bandytų atstumti kiekvieną potėpį kaip kokį svetimkūnį. Užkandinės padavėjos, akylai stebėjusios Melanie, savo žvilgsniais dabar varstė mane. Kartais rodėsi, kad žvelgia į mane su nusivylimu, kartais piktinosi – kaip nevykėliškai mus tapo!

Greičiausiai aktorės filmavimo aikštelėje savo žvilgsniais varstė visai ne Melanie, o kažką už kameros, tačiau tai neturi reikšmės, nes čia jau nebe „Paukščiai“, čia nėra nei Tippi Hendren, nei Rodo Tayloro, nei Hitchcocko už kadro, čia mano vaizdinis vertimas. Padavėjos įsmeigusios akis į *dabar*, į pandemiją, karą, infliaciją, o ir mes į jas žvelgiame jau kitokiu žvilgsniu. Anot Michelio de Certeau, „visi meno kūriniai yra apgyvendinami“, tad šįsyk aš apsigyvenau Hitchcocko filmuose ir čia pradėjau dar vieną vaizdinio vertimo testą. Šiame teste, kaip ir rožės atveju, gilinausi į vaizdinio vertimo problematiką, įvesdama atpažįstamą motyvą. Tačiau šįkart motyvas turėjo būti kitokio pobūdžio. Tai turėjo būti ne vien dekoratyvus simbolis, turintis aiškiai apibrėžtas konotacijas, kurios sukelia atmetimo reakciją dėl savo banalumo ar primygtinai demonstruojamo grožio, bet ir turėjo pakviesti žiūrovą į painų suvokimo labirintą per sąsajas su kultūrinėmis nuorodomis, kurios savaime yra ikoniškos. Norėjau patyrinėti, kas su šiais vaizdais atsitinka, kai su jais elgiamasi kaip su eiline tapybine medžiaga. Ar juose glūdinčios konotacijos susiaurina ar atvirkščiai – praplečia kūrinio interpretacinį lauką. Ar galime į tai žiūrėti kaip į naują kultūrinį darinį, kuris nepaisant to, jog yra suformuotas remiantis jau egzistuojančiais kūriniais, kalba apie dabarties kontekstą.

Mano vaizdiniame vertime stigo viltingo tikėjimo laiminga pabaiga, šviesia ateitimi, tačiau netrūko mėgavimosi gyvenimu. Sustabdytame kadre radau daug vaizdiniui vertimui palankių vizualinių aspektų, žvilgsnį traukė šiltų ir šaltų spalvų santykiai. Šiltoje aktorių odoje akių mėlis tiesiog švietė, auksiniai rėmai, geltonos uniformos ir oranžinės lūpos mėlynos jūros peizaže skambėjo kaip iškilminga opera, šaltų sienų vertikalės su violetiniais šešėliais ištraukė šukuosenų tūriuose nugulusį kraplaką ir ochrą iki monumentalumo. Tačiau aliejinis dažas slidinėjo ir vėlėsi ant grunto tekstūros, medžiagos priešinosi viena kitai ir nors jau darėsi visiškai aišku, kuri jų nugalės, nesinorėjo iškart nuleisti rankų. Moterys iš paveikslo žvelgė į mane suglumusios, o kartais net gailiai – kokia vargšė, kokia kvailelė, kokios bergždžios jos pastangos... Buvo nemalonu. Ilgai nekankinau. Po kelių dienų užsukau juodvi veidais į sieną.

Apskaičiavau, kad kitam paveiksliui reikalinga 3,5 m ilgio drobė, tai reiškia, kad ją aptraukus ant porėmio iš studijos išnešti pro duris nebepavyktų, tačiau šį rūpestį nusprendžiau palikti vėlesniam laikui. Ir drobės, ir grunto gavau. Šįsyk užvežė „Lefranc Bourgeois Paris“, mano biudžetas spazmavo. Laura Mulvey nagrinėdama filmą *Vertigo* knygoje *Afterimages* aptaria tai, ką praleido esė „Vizualinis malonumas ir pasakojamasis kinas“. Filmas, teigia ji, išties savirefleksinis, kurio viena pagrindinių temų – dirbtinio ir natūralaus moters grožio supriešinimas kine. Ne kaip pagrindinė tema, tačiau toks pats supriešinimas pasitelkiamas ir filme „Paukščiai“, kai Melanie susitinka su Annie Haywood. Melanie vaizduojama kaip išpuoselėtas grožis – tvarkingai sušukuotais šviesiais plaukais, apsivilkusi audinių kailiniais, šviesiomis pirštinėmis, aukštakulniais, o Annie – kaip laukinis grožis, ji pasitinka Melanie savo kieme, vilkėdama raudoną šiltų tonų megztinį, braukia besiplaikstančius tamsius plaukus nuo purvu ištepto veido. Nors pagrindinis veikėjas Mitchas seniai prarado susidomėjimą natūraliu Annie grožiu, jo dėmesį akivaizdžiai prikaustė Melanie. Pirmajame šių dviejų veikėjų susitikime spalvinis supriešinimas akivaizdžiai demonstruoja ir jų interesų susikirtimą. Raudona pašto dėžutė prie Annie namų, raudonas megztinis ir piktas Annie žvilgsnis, palydintis šviesiomis spalvomis apsirengusią ir šviesiame automobilyje keliu

nuriedančią Melanie, vizualiai demonstruoja konfliktinę situaciją, kurioje šios moterys atsidūrė. Įsijautusi į vizualinį įspūdį, aš dažnai pametu naratyvą, praleidžiu svarbias vystomos istorijos detales, supainioju jų seką, tačiau Hitchcocko filmuose šiedu aspektai glaudžiai susiję, jie vienodai svarbūs ir sunku jų nepastebėti. Tekste aptarti tai, kaip veikėjų įvaizdžiai atliepia filmo naratyvą, reikia ir tam, kad būtų galima palyginti, kokią reikšmę tai turi vaizdinio vertimo procesui, kas su tais įvaizdžiais nutinka paveiksle. Kino ekranui sukonstruoti įvaizdžiai tapyboje niekur nedingsta, tačiau pasikeičia fokusas, pasakojimą pastaruoju atveju reikia skaityti per paveikslo paviršių. Nuo pagrindinio veikėjo naratyvui tarnaujančių moters įvaizdžių pereinama prie formos, kurioje tie įvaizdžiai su pagrindiniu veikėju nebesąveikauja, o gal atsiranda ir naujas pagrindinis veikėjas. Būtų galima tam prieštarauti – neįmanoma atskirti vaizdo nuo konteksto. Neįmanoma atsikratyti konotacijų su šaltiniu, iš kurio paimtas vaizdas. Šiuo atveju Hitchcocko sukonstruoti įvaizdžiai uždusintų manąją interpretaciją, tačiau, mano manymu, šiame paveiksle kur kas labiau veikia mėlyna plokštuma, nei kad moters kaip masalo įvaizdis, vaizduojamų aktorių drabužiai, šukuosenos ar jų priešprieša. Dažniausiai pagrindinis paveikslo veikėjas yra centre ir šiuo atveju tai yra mėlyna plokštuma. Joje įsižiūrėjus matyti teptuko palikti horizontalūs ruožai, tai galėtų būti iliuzija į peizažą, tačiau iš esmės ši plokštuma nenusako jokių aplinkybių. Tai tiesiog mėlynos spalvos tuštuma, niekur nevedanti, nieko nežadanti, neįpareigojanti. Dėl pasirinkto formato dydžio su šia plokštuma kaktomuša gali susidurti ir paveikslo žiūrovas, tarsi įeiti į ją, o žiūrint iš arti moterų figūros lieka periferiniame matyme. Iš profilio vaizduojamų figūrų žvilgsnių sunku nusakyti jų santykį, ką jos galvoja, todėl tokiu būdu nukensminama filme kuriama šių dviejų personažų priešprieša. Būtų galima ginčytis, kad aš nuasmeninu moters vaidmenį, lygiai taip pat fetišizuoju, romantizuoju arba šaltakraujiškai naudojuosi šių įvaizdžių paveikumu ir tuo, ką jie savaime manifestuoja. Tačiau ar vis dar būtų susiduriama su lygiai tokiomis pačiomis konotacijomis, ateinančiomis iš kino istorijos ir konkretaus filmo naratyvo, jeigu pasakojimas būtų skaitomas tik per tapybinį paviršių? Tikriausiai ne. Vaizdinio vertimo proceso metu reikšmės, susijusios su kino

siužetu, nuslopsta, pasakojimas čia konstruojamas kitomis priemonėmis. Galiausiai pagrindinis paveikslo herojus vis dėlto yra žiūrintysis.

Michelis de Certeau knygoje *The Practice of Everyday Life*²⁸ tiria būdus, kuriais žmonės individualizuoja masinę kultūrą keisdami dalykus, nuo utilitarinių objektų iki gatvių planų, ritualų, įstatymų ir kalbos, kad jie taptų savais. Jis teigia, kad, naudodami tam tikrą objektą, jį visuomet savaip interpretuojame. Kitaip tariant, bet kokio daikto, produkto, kūrinio naudojimas gali būti traktuojamas kaip koncepto išdavystė. Skaityti, žiūrėti, įsivaizduoti kūrinį reiškia jį nukreipti sau palankia linkme: naudojimas yra mikropirataavimo veiksmas ir tai yra postprodukcija.²⁹ Anot N. Bourriaud, niekada neskaitome knygos taip, kaip jos autorius norėtų, kad ją skaitytume. Tuomet greičiausiai ir filmo nežiūrime taip, kaip jo autorius norėtų, kad žiūrėtume. Man regis, kad vaizdinio vertimo procese atpažistu tokią pat koncepto išdavystę, kurią gana akivaizdžiai iliustruoja medžiagos perdirbimo veiksmas, pakeičiant pasakojimą sau palankia linkme. Metaforiškai tai būtų galima palyginti su homofoniniu vertimu: atrodo panašiai, skamba panašiai, bet prasmė skirtinga. Homofoninis vertimas pasiteisina tuomet, kai skaitytojas supranta tiek paviršutinį beprasmį tekstą, tiek šaltinio tekstą, tokiu būdu skaitytojas atkoduoja homofoninio vertimo šmaikštumą. Tapyboje nuorodos į kitus kūrinius žiūrovui taip pat suteikia malonumą, jeigu jis tas nuorodas atpažįsta, tačiau žiūrovas nebūtinai turi būti matęs filmą, kad interpretuotų paveikslą, ir atvirkščiai, paveikslas anaipol neturi įtakos filmo interpretacijai. Ir viena, ir kita žiūrovo patirčių bagaže gali egzistuoti tiek drauge, tiek atskirai.

Paveikslų pavadinimas šio testo atveju mane glumino. Iš pradžių norėjosi nuo savęs pridėti perskaitymo instrukciją ir paveikslus pavadinti aktorių vardais, toks įvardijimas tarsi užtvirtina, kad vaizdinio vertimo eigoje pagrindinis herojus pakito, tai nebėra *Mitchas*. Taip pat nukreipiamas dėmesys nuo filmo siužeto, režisieriaus asmens ir aktorės atliekamo vaidmens. Tai

28 Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*. University of California Press, 2011.

29 Nicolas Bourriaud, *Postproduction. Culture as Screenplay: How Art Reprograms The World*. New York: Lucas & Sternberg, 2002.

parodo, kad motyvas, kuriuo remtasi, yra ištraukiamas iš konteksto ir egzistuoja naujomis sąlygomis. Tačiau vėliau supratau, kad pavadinimas aktorių vardais buvo klaida. Nes tai prikiša siūlymą, jog paveikslas yra aktorės portretas, suteikia svarbą jos asmenybei, o tai iš esmės irgi nėra visai tikslu. Paveikslas savo forma gali pasiūlyti nuorodas į visus prieš tai išvardytus dalykus, tačiau nesinori sureikšminti nė vieno iš šių aspektų ir suklaidinti žiūrovo. Paveikslas, nepaisant to, kad talpina tam tikras nuorodas, nėra apie filmą ar jo naratyvą, aktorę, režisierių ar ką nors daugiau nei pačią atlikimo formą, kuri priklauso nuo *manęs* ir mane supančios aplinkos, nuo to, kas vyksta *čia ir dabar*.³⁰

30 Umberto Eco, *Atviras kūrinys. Forma ir neapibrėžtumas šiuolaikinėje poetikoje*. Vilnius: Tyto alba, 2004, p. 36.

„Kartais meno kūrinys kalba apie pasaulį savo tema, pavyzdžiui, romano ar poemos siužetu, tačiau pirmiausia menas kalba apie pasaulį tuo būdu, kuriuo kūrinys yra sukonstruotas, forma išreiškdamas istorines bei asmenines tendencijas, iš kurių kilo, ir numanomą pasaulio vaizdą, kurį išreiškia tam tikras kūrimo būdas.“



17 *Paukščiai / Tippi Hedren and Suzanne Pleshette (Birds)*

Donata Minderytė, 2022

187x325 cm, drobė, aliejus / oil on canvas

Privati kolekcija / Private collection: Ieva Mekšrūnaitė; autorės nuotr. / photographed by the author

5.4. Rozmari kūdikis (Rosemary's baby)

Darius Žiūra disertacijos tekste apie autoportretą ir fotogeniškumą suskirsto žmones į kategorijas. Fotogeniškiausi žmonės yra modeliai „Tai žmonės, kurių veidas perteikia žinią. Tai talentas.“³¹ „Atrodo, kad jie kuria vizualų pranešimą nieko nedarydami, tiesiog būdami savimi.“³² Jis teigia, kad kiekvienas turime savo modelio tipą. Todėl vienus modelius nutapyti ar nupaišyti sekasi lengviau, o modelius, kurie nėra tavo tipo, kad ir kiek patirties būtų sukaupę, vis viena vaizduoti sunkiau, kažkas būna šiek tiek ne taip. D. Žiūra rašo apie patirtį, sukaupę piešiant žmones Paryžiaus gatvėse. Tokiu atveju portretuojamas žmogus renkasi piešėją, o ne atvirkščiai, ir tuomet galima manyti, kad menininko siekis dažniausiai sutampa su portretuojamojo lūkesčiu. Nes sandoris tarp dviejų pusių pagrįstas būtent tokia sąlyga „*pavaizduoti* portretuojamąjį“, o idealiausiu atveju portretuojamojo savęs įsivaizdavimas sutampa su piešėjo perteikta forma. Vis dėlto plėtojant vaizdinio vertimo aspektus ne visais atvejais tinka pats žodis *vaizduoti* – neturėjau ir neturiu vilčių *pavaizduoti* tapomą žmogų – greičiau išversti jo atvaizdą į paveikslą, idėją, tapybinį sumanymą. Ir pats tapybinis sumanymas greičiausiai yra pagrįstas asmeniniu pasakojimu, patirtimi, kuri gali būti visiškai nesusijusi su portretuojamu žmogumi, jis tik įkūnija tam tikrus vizualaus pasakojimo, tapybinės idėjos aspektus. Pasirenku vieną ar kitą modelį dėl to, kad jo ar jos veide atpažįstu personažą, paveikslo idėja, vaizdinys šiuo atveju sutampa su personažo išvaizda, jo savastimi. Būtų galima sakyti, kad čia išlenda tam tikras menininko susireikšminimas, kuris neleidžia neprojektuoti savo paties

pasaulio suvokimo ir nuostatų į Modelio atvaizdą. Vis dėlto tapyba yra tam tikra režisūra – šviesa, spalva, modelis – tai pasirinkimai, rekvizitai, kuriuos organizuoju pagal paveikslo sumanymą. Remiantis portretuojamo žmogaus išvaizda, fiziniais ypatumais vystosi nebylus pasakojimas, į kurį automatiškai įpinamas mano pačios besikeičiantis santykis su aplinka, nes nori to ar ne, tai vienintelė man visiškai laisvai prieinama tyrinėjimo medžiaga. Lyg filtras, aptraukęs akių obuolius plonu tinkleliu, kuris automatiškai atsioja ir sugrupuoja vaizdinę informaciją pagal tai, kas aktualu, atpažįstama, su kuo galiu susitapatinti ar tiesiog tuo metu kelia smalsumą. Bet gal tai nėra jau taip vienareikšmiškai savanaudiška? Atvaizdo personalizavimas, perleidimas per save gali sugyventi ne tik modeliuojamą asmeninį pasakojimą, bet savaip prakalbinti ir vaizduojamą personažą. Olga Tokarczuk būtent taip pasakoja apie rašymą: net rašant fikcijas jos nebūna laužtos iš piršto, visas knygoje esančias būtybes ir daiktus ji turi personalizuoti – perleisti per save, įsižiūrėti į juos su dideliu rimtumu, o tam, be abejonės, reikalingas didžiulis jautrumas. „Jautrumas yra spontaniškas ir nesavanaudis, toli pranokstantis empatišką įsijautimą. [...] Jautrumas yra didelis rūpestis kita būtybe, jos trapumu, nepakartojamumu, jos neatsparumu skausmui ir laiko poveikiui. Jautrumas pastebi ryšius tarp mūsų, mūsų panašumus ir tapatumus. Tai toks žiūrėjimo būdas, kuris leidžia pamatyti pasaulį gyvą alsuojantį gyvybe, tarpusavyje susietą, priklausomą ir bendradarbiaujantį.“³³ Nors rašytoja kalba apie tai, kas, jos manymu, sudaro literatūrinio pasakojimo esmę, tokį žiūrėjimo būdą iš dalies galima pritaikyti ir tapybiniam pasakojimui, juk ir į tapomą daiktą ar žmogų galima įsižiūrėti su beatodairišku atidumu, meile, jautrumu. Kita vertus, menininko jautrumas gali būti dvilypis, sumišęs su distancija, pragmatišku atsitraukimu, medžiagos sudaiktinimu, nuasmeninimu. Režisierius Federico Fellini išryškina grobuonišką menininko žvilgsnio aspektą: „Laisvumas, atsipalaidavimas, gražiau skambės, jei vadinsime žaisminga atmosfera, – taip mes, kino kūrėjai, traktuojame daiktus ir žmones, sakytum visas pasaulis būtų

31 Darius Žiūra, *SWIM, Monumentas utopijai, Gustoniai, metatekstas*. 2017, p. 62.

32 Ten pat, p. 63.

33 Olga Tokarczuk, *Jautrusis pasakotojas*. Iš lenkų kalbos vertė Rimvydas Strielkūnas, Birutė Jonuškaitė, Vyturys Jarutis. Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2021. Pirmą kartą išleista 2020, p. 243.

mums skirta filmavimo aikštelė, neaprepiamas sandėlis, pilnas rekvizito, prie kurio galima kišti nagus nesiklausus. Toks savinimasis, grobstymas – darbo dalis, panašiai dailininkui daiktai, veidai, namai, dangus tėra formos, kuriomis galima disponuoti. Kinui viskas – begalinis natiurmortas; kitų jausmai irgi yra tai, kuo galima disponuoti.³⁴ Pasirenkant vieną ar kitą medžiagą vaizdiniam vertimui, ji tarsi sureikšminama, išaukštinama, išskiriama iš kitų, nors kartu tai tėra rekvizitai, priemonės, įrankiai, o siekiant norimo rezultato į visa tai neišvengiamai žiūrima aštria akimi ir šaltu protu – per tam tikrą atstumą. Darbo medžiaga, tarp jos ir portretuojami personažai, kuriuos būtų galima sieti su psichologiniais aspektais, žmonių santykiais ar emocijomis, pirmiausia tarnauja plastiniam sumanymui. Viskas yra pajungiamą į sistemą, kuri galbūt ir nėra aiškiai determinuota, o tarpais ir sunkiai apčiuopiama kaip vientisa sistema, bet joje dominuoja situacijų, vizualinių priemonių, įrankių modeliavimas link tam tikro meninio produkto, jausmai, pirminis susižavėjimas, įsijautimas ar, kitaip tariant, inspiracijos šaltinis, nors ir labai svarbi proceso dalis, vis dėlto vaizdinio vertimo metu gali būti nustumiami į antrą planą, nes sprendžiamas paviršiaus (plastinės formos) poveikumas, darna.

21-ų metų Mia Farrow filme „Rozmari kūdikis“ (1968 m., rež. Romanas Polanskis) buvo mano modelis, aš iškart tai žinojau. Jos trumpi šviesūs plaukai, plastinė anatomija – galvos forma, skruostikauliai ir akiduobės, putlios lūpos, žvilgsnis – man buvo pažįstama, Mia Farrow buvo panaši į kitą mano Modelį – 21-ų metų Kamilę, kuri yra žmogus Modelis iš didžiosios raidės. Bet ne kaip D. Žiūros Snežka. Toks dramatiškas romantizavimas, pripažinsiu, man atrodo kvailystė, tačiau kiekvieną sykį turiu nusižengti taisyklei – kad nutapyčiau, sureikšminu atvaizdą, turiu jį įsimylėti ir iškelti virš kitų. Jeigu tik šiek tiek hiperbolizuojant, bet vaizdžiai tariant – į penkias sekundes Kamilės žvilgsnio telpa trys gyvenimai medžiagos kūrybai. Mia Farrow 1968-aisiais galima sakyti buvo beveik toje pačioje kategorijoje. Net jei tai nuskambės

34 Federico Fellini, *Intymus žodynas, tekstai ir vaizdai*. Sudarė Daniela Barbiana. Vertimas į lietuvių kalbą Audrius Musteikis. Vilnius: Odilė, 2020, p. 26.

šaltakraujiškai ar paviršutiniškai, noriu pabrėžti, kad romantizuojau ne patį asmenį, charakterio ypatumus ar gyvenimo istoriją – ši grynoji medžiaga man neprieinama, aš įsimyliu ir skaitau vizualinę informaciją per paviršių, kuriame projektuojau savo pasakojimą. Sureikšminu tik tai, kaip jos atrodo, kaip jų veidai be vargo sugeba perteikti bet kokią žinutę, vien savo odos paviršiuje jos talpina visus pasaulio nuosmukius, džiaugsmus ir tarpines būsenas vienu metu. O dar tie veidai per milisekundę gali pasikeisti, juose be vargo mainosi kurioziški kraštutiniai – beformė nebūtis ir chaosas.

„Rozmari kūdikis“ buvo pirmasis režisieriaus Romano Polanskio filmas, pastatytas Amerikoje. Tai yra Iro Levino novelės tokiu pačiu pavadinimu adaptacija. Filmo scenarijus ištikimai seka kompleksišku novelės siužetu ir dėl šios priežasties neužkerta kelio galimoms interpretacijoms. Rosemary Woodhouse (Mia Farrow) veikia yra inteligentiška, tačiau naivi jauna mergina, neseniai ištekėjusi už Guy (Johnas Cassavetesas). Guy yra aktorius, jo karjera iki šiol nebuvo itin sėkminga. Sutuočtiniai atsikrausto į seną pastatą Aukštutiniame Vestsaide, Niujorke, kuris yra pagarsėjęs baisiomis istorijomis. Niūrų ir tamsų Vestsaido butą jauna šeima atnauja šviesiomis spalvomis, dominuoja balta ir šviesiai gelsva spalvos. Gelsva šiame filme koduoja atvirumą, laimę, nekaltumą. Miegamojo sienos, patalai ir Rozmari vilkimi rūbai filmo pradžioje – geltonos spalvos. Raudona spalva filme pasirodo, kai Rozmari susipažįsta su kaimynais Minnie ir Romanu Castevetais (Ruth Gordon ir Sidney Blackmeris), toks stereotipinis spalvų simbolizmas padeda sustiprinti siužetinį pasakojimą. Nors kaimynai iš pirmo žvilgsnio atrodo visai malonūs ir neturintys pikty kėslų, vis dėlto su jų pasirodymu į filmo paletę įvedama raudona spalva sufleruoja grėsmę, pavojų, vizualiai kuria kontrastą su vyraujančiomis šviesiomis spalvomis, ir visai netrukus jau ir per siužetinį pasakojimą paaiškėja, kad ypač Minnie yra erzinausiai smalsi ir ekscentriška. Nepaisant pavojaus signalų, susibičiuliavus su Castavetesais, Rozmari vyro karjera staiga įsibėgėja.

Šiame filme, kaip ir Hitchcocko filmuose, vizualinis pasakojimas itin persipynęs su siužetine linija. Vienodai svarbu ir tai, *kas* pasakojama, ir *kaip* pasakojama. Toks vaizdavimo būdas istoriją reprezentuoja per mizansceną,

taip pat pasakojimas kuriamas per kameros judesius erdvėje, priešingai negu tuomet, kai pasakojimas daugiau vystomas per montažo stilių. Realistinis vaizdavimo³⁵ būdas šiame filme kuriamas per ilgai nenutrūkstančius kadrus, kurie reprezentuoja Rozmari žvilgsnį. Nenutrūkstantis kameros judesys erdvėje žiūrovui siūlo iliuziją, kad realybė išsitiesia ir už kadro, tačiau kamera niekuomet neapriėžia vaizdo toliau, nei kad siekia Rozmari žvilgsnis. Tokiu būdu ekrane kontroliuojama erdvė skatina žiūrovą susitapatinti su Rozmari – kartu su ja esame laikomi nežinioje ir verčiami kabintis už mažiausių užuominų, tam, kad sudėliotume visą vaizdą apie tai, kas iš tiesų vyksta, turime pasikliauti pagrindinės veikėjos žiūros tašku. Jeigu kamera neseka Rozmari žvilgsnio trajektorijos, tuomet ji atsukta tiesiai į ją, dažnai filmuojant jos veidą iš arti, kad žiūrovas ne tik matytų tai, ką mato ji, bet ir įsijaustų į jos reakcijas, susitapatintų su jos emocijomis. Vaizdo komponavimas, kameros judesiai ir fiksuotas žvilgsnis labai aiškiai teigia, kad šis filmas yra apie kontrolę. Rozmari negali kontroliuoti susiklosčiusios situacijos, ir žiūrovas, kaip jos žvilgsnio tęsinys, taip pat yra bejėgis. Siužetinis pasakojimas tai patvirtina. Rozmari neturi galimybės savarankiškai spręsti su savo autonomija susijusių klausimų, o tai parodoma per jos santykį su aplinkiniais, kurie ir perima kontrolę – su ja elgiamasi kaip su vaiku, sutuoktinis stengiasi nepalikti jos vienos su kitais žmonėmis, išskyrus Castevetesus, ji izoliuojama nuo išorinio pasaulio, nuo jos sistemingai slepiama svarbi informacija apie jos kūną (Rozmari nuolat primenama, kad ji neturėtų skaityti knygų, daktaras neatsižvelgia į jos nuogąstavimus, sumenkina patiriamus skausmus), kaimynai nuolat pažeidžia jos asmeninę erdvę – jie ateina į namus nekviesti, ignoruoja bet kokius nesvetingumo signalus ir jų neįmanoma išprašyti. Rozmari ir taip apribotame nuolankios namų šeimininkės vaidmenyje yra nuolat kontroliuojama kitų žmonių. Ji priversta toleruoti dalykus, kurių

35 Natalija Arlauskaitė, *Trumpas feministinės kino teorijos žinynas*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2010, p. 30.

„Klasikinis realistinis kino pasakojimas konstruojamas taip, kad kurtų tiesioginio tikrovės stebėjimo efektą, o žiūrovai nepastebėtų kino įrenginių ir priemonių darbo – tai yra, nepastebėtų *realistinio* kino dirbtinumo.“

negali pakęsti – geria kaimynės kiekvieną dieną nešamą žolelių gėrimą, kurį paskyrė tų pačių kaimynų rekomenduotas gydytojas, ant kaklo pasikabinusi nešioja keistai dvokiantį pakabutį, kurį akivaizdžiai turėjo ir filmo pradžioje pro langą iššokusi jauna mergina (amuletas buvo matomas kraujo klane, kai pirmą kartą į koloritą įvedama raudona spalva), gyvenusi pas Castevetesus. Visi Rozmari instinktai jai sako, kad kažkas čia ne taip, tačiau ji ir toliau paklūsta kitų žmonių nurodymams. Rozmari plaukia pasroviui ir atrodo neturi nė kruopelytės ryžto pasipriešinti, tai istoriją padaro ištis gąsdinančią. Toks veikėjos prisitaikymas prie aplinkybių ir paklusnumas šiuolaikiniam žiūrovui gali pasirodyti nesuprantamas. Žiūrėdami esame priversti su ja susitapatinti, todėl suprantama, kad kyla nepasitenkinimas, kodėl gi ji nesipriešina? Nuolankus Rozmari elgesys šiame filme demonstruoja dar vieną kontrolės aspektą – patriarchato galią. Šį aspektą reprezentuoja Guy elgesys. Jis pašiepia žmoną prie vakarienės stalo, kai ji nenori valgyti pudingo. Iš ryto šelmiškai juokauja aiškindamas, kad sudraskytas jos kūnas yra šiurkštaus sekso pasekmė, neva jai praradus nuovoką nuo kelių gėrimų jis vis tiek su ja permiegojo. Guy: „*And it was kind of fun in a necrophile sort of way.*“ Šioje scenoje toks poelgis nesureikšminamas, tarsi seksualinė prievarta, jeigu prievartautojas yra sutuoktinis, būtų normalu. Kai Rozmari mėnesiais kamuojama skausmų palūžta ir pradeda priešintis, jos vyras sako neleisiant jai eiti pas kitą gydytoją, nes tai būtų nesąžininga daktaro Sapirsteino atžvilgiu. Šįsyk ji pakelia toną: „*What are you talking about?! What about what's fair to me?!*“ Kai ji pernelyg priartėja prie tiesos, Guy atima iš jos rankų skaitomą knygą. Gydytojas Sapirsteinas taip pat ne vieną sykį pabrėžia, kad Rozmari neturėtų skaityti, lyg tai būtų visiškai beprotiškas užsiėmimas moteriai. Čia iliustruojamas žmogaus teisės apribojimas, sulaikant gyvybiškai svarbią informaciją, neprileidžiant prie išsilavinimo ir žinių. Netgi daktaras Hillas, kuris yra neutralus veikėjas, nepriklausantis satanistų grupei, į Rozmari pagalbos šauksmą atsako iškviestdamas jos vyrą ir daktarą Sapirsteiną, kurie ir privedė ją prie desperatiškos būsenos. Guy mainais už profesinę sėkmę paaukoja savo žmonos kūną ir autonomiją.

Filmą galima interpretuoti iš labai skirtingų pozicijų. Rozmari bandymą

susigražinti kontrolę galima interpretuoti kaip feministinę patriarchato kritiką, pasisakymą už moterų teises, kontracepciją bei abortą. Tačiau galima ir visiškai priešinga interpretacija. Tai – konservatyvių šeimos vertybių palaikymas, nes, nepaisant absoliučiai klaikių pastojimo aplinkybių, Rozmari galiausiai vis viena susitaiko su situacija ir savo nauju vaidmenimi – ji naujagimio neatstumia. Visgi Rozmari išvaizdos transformacija filmo eigoje šiai interpretacijai prieštarauja. Filmu pradžioje jos plaukai surišti į dvi kasytes, ji dėvi šviesių spalvų drabužius, vyrauja geltona spalva. Rozmari yra mergaitiška, naivi, ji nekalta ir vaikiška, net šiek tiek mažvaikiška. Tokį jos įvaizdį nėštumo metu palaipsniui pakeičia vis mažiau moteriškomis laikomos įvaizdžio detalės. Rozmari pamažu defeminizuojama. Jos oda išbąla, netenka gyvybiškumo, ji trumpai nusikerpa plaukus. Viena vertus, jeigu tokį įvaizdžio poslinkį, išryškėjančius vyriškus, berniukiškus bruožus, išsekimą laikysime Rozmari veikėjoje besiskleidžiančiomis blogio apraiškomis, tuomet sveikas kūnas, gyvybingumas yra asocijuojamas su tradiciniu moteriškumu. Tačiau kita vertus, Rozmari išvaizdos transformaciją galima interpretuoti ne kaip besiskleidžiantį prigimtinių blogių, bet atvirkščiai – kaip teigiamą pokytį. Jos radikalus, progresyvus mados pojūtis galėtų simbolizuoti skausmingą nubudimą, kai jai pamažu atsiveria akys ir vaikišką žvilgsnį į pasaulį keičia brandus suaugusios moters, atsakingos ne tik už save, bet ir už savo vaiko gyvybę pasaulyje, žvilgsnis. Kartu su besikeičiančia išvaizda senka ir vaikiškas Rozmari naivumas bei pasyvumas. Tai paaiškina, kodėl nuolat jų santykiuose dominuojantis Guy nekenčia naujos šukuosenos: „*You look great, it's that haircut that looks awful. You want the truth, honey, it's the worst mistake you've ever made.*“

Filme įtikinamai vaizduojamos giliausios baimės, susijusios su seksualumu, moters kūnu, dramatizuojama asmens autonomijos praradimo baimė. Kita, antraplanė filme šmėžuojanti tema yra susijusi su urbanistine paranoja. Groteskiški susitikimai su įkyriais kaimynais, erzinantys jų landumas įkūnija stresą, kurį sukelia gyvenimas tankiai apgyvendintame mieste, nuolatinis judėjimas, triukšmas. Rozmari varo iš proto perdėtas Minnie Castevet dėmesys ir iš kaimynų buto girdimi keisti garsai. Tai vizualizuoja

tokius gyvenimo didmiestyje sunkumus kaip privatumo ir asmeninės erdvės stoka. Taip pat filme atskleidžiami su miesto gyvenimo ambicijomis susiję moraliniai nuosmukiai, kai siekiant savo tikslų paminamos žmogiškosios vertybės ir idealai. Guy susikoncentravęs tik į save ir apsėstas šlovės troškimo nedvejodamas iškeičia savo žmonos gerovę į profesinę sėkmę, jau pirmose scenose su kaimynais matyti Guy susidomėjimas Romanu Castavetesu, o artėjant filmo pabaigai, kai Rozmari išsekusi guli lovoje po gimdymo, jis tauškia apie galimus sandorius su „Paramount“ ir „Universal“ filmų studijomis, pakšteli jai į skruostą ir sako: „*I gotta run now and get famous.*“ Tačiau Rozmari nuo pradžių taip pat buvo apakinta savųjų ambicijų, troškimo turėti didelius, gražius namus, šeimą, vaikų, nepastebėdama, koks iš tiesų yra jos vyras. Satanistiniai elementai filme derinami su realistiniu katalikybės vaizdavimu. Ši priešprieša parodo, kaip religinės idėjos gali formuoti žmogaus elgesį, baimes, gėdos jausmą. Katalikiškas Rozmari auklėjimas siejamas su jos atkaklumo stoka, kai ją „sapne“ prievartauja šėtonas, ji prašo popiežiaus atleidimo. Viena iš priežasčių, kodėl Rozmari bijo atsisakyti niekam tikusio daktaro Sapirsteino paslaugų ir kreiptis į kitą gydytoją, yra ta, jog naujas gydytojas jai gali rekomenduoti pasidaryti abortą, ji savo draugėms verkia, kad aborto tikrai nesidarys. Rozmari nėštumo metu vilki Šv. Mergelės Marijos spalvomis – balta ir mėlyna, kurios reprezentuoja skaistumą, tyrumą ir ištikimybę. Šv. Mergelės Marijos įvaizdis pabrėžia ir įtvirtina Rozmari pasyvumą ir paklusnumą, nusileidžiant aukštesnėms galioms ir nekvestionuojant savo situacijos ir aplinkybių. Reikia pripažinti, kad Rozmari ir jos ribotas pasaulėvaizdis, kuris per filmo struktūrą yra primetamas ir žiūrovui (viską matome jos akimis), gali suklaidinti, taip sustiprinama abejonė ir nepasitikėjimas tuo, ką matome. Guy sako: „*Let's face it, darling, you had the prepartum crazies.*“ Gal tai su nėštumu ir priešgimdyvine būseną susijusi paranoja? Galbūt Rozmari yra nepatikima pasakotoja? Galbūt visos užuominos apie satanizmą ir šėtoną yra tiesiog kvailystė?

Romanas Polanskis: „*I thought that showing the baby would be a great mistake and never did show it. There is a subliminal moment when she (Rosemary) remembers the eyes she saw in her dream, but other than*

*that the film is totally realistic. There's nothing supernatural in the film. And everything that occurred could have happened in real life.*³⁶ Siaubas slypi ne tame, ar velnias iš tiesų išprievartavo ir pasėjo savo sėklą Rozmari kūne, bet tame, kad viskas vaizduojama taip realistiškai. Šiurpina ne kraujas, specialieji efektai ar žiaurūs vaizdai, kaip dažnai būdinga siaubo filmams, bet tai, jog galime susitapatinti su Rozmari gyvenimu, jis klaikiai panašus į paprastą mūsų kasdienybę. Siaubas siejamas ne su anapusybe ar atgamtinėmis jėgomis, jis čia, šalia mūsų, ir jis visada čia buvo.

36 *Conversations inside the Criterion Collection*, prieiga internete: https://www.youtube.com/watch?v=6q8LbUhPzLE&t=312s&ab_channel=VICE [žiūrėta 2022-05-27].

5.5. Mia Farrow

Tapiau Mią Farrow ne vieną sykį, visus portretus pavadinau jos vardu, įdomu tai, jog ne sykį girdėjau, kad portretuose vaizduojama ne aktorė Mia Farrow ir ne filmo veikėja Rozmari, bet Franko Sinatros arba Woody Alleno žmona (nors oficialiai Mia Farrow niekada net nebuvo susituokusi su Woody Allenu). Visuose darbuose rėmiausi sustabdytais kadrais, kai daktaro laukiamajame, šnekučiuodamasi su administratore, Rozmari iš atsitiktinės pokalbio detalės supranta, jog jos įtarimai ką tik pasitvirtino, o daktaras Sapirsteinas taip pat yra sąmokslas dalis. Pasirodo, jis skleidžia tokį pat nepakenčiamą dvoką kaip ir amuletas su augalo šaknėmis viduje, kurį jai davė kaimynė Minnie. Užuoat nešęs sėkmę ir laimę, amuletas, regis, atnešė priešingus dalykus. Tai yra pirmas kartas, kai Rozmari veikia savo nuožiūra, nepaisydama kitų žmonių patarimų ir nurodymų. Ji turi bėgti ir gelbėtis, ieškoti pagalbos – susigrąžinti kontrolę – apsaugoti save ir savo kūdikį. Filmo scena daktaro laukiamajame vizualiai talpina įtampos kulminaciją. Ši realizacijos akimirka, viena vertus, yra siaubinga, Rozmari supranta, kad visi yra susimokę prieš ją (*All Of Them Witches*), tiek jos vyras, tiek gydytojas, tiek kaimynai, ji negali pasitikėti draugais ar artimaisiais. Ji negali pasitikėti niekuo. Kita vertus, įsižiebia viltis – galbūt ji gali pakeisti savo situaciją ir išsivaduoti iš satanistų sąmokslas. Nors ši viltis labai greitai užgesinama.

Visus kartus jos portretą užtapiau ant kito darbo. Idėjine prasme medžiagos perdirbimas man pasirodė parankus. Tai, kas sena, atgaivinama ir nuslopinama vienu metu. Panaudodama senas medžiagas ne tik perkeltine, bet ir tiesiogine šio žodžio prasme perdirbu savo patirtis, sluoksniuojau asmeninius ir kultūrinius prisiminimus. Jie tarsi užrašomi vienas ant kito, persikloja, persidengia. Naujasis prisiminimas blokuoja senąjį, bet iš tiesų

jie negali egzistuoti vienas be kito, nes, atsispiriant nuo praeities motyvo, generuojamas naujas, daugiasluksnis, tiek idėjinė, tiek tiesioginė prasme, paveikslas.

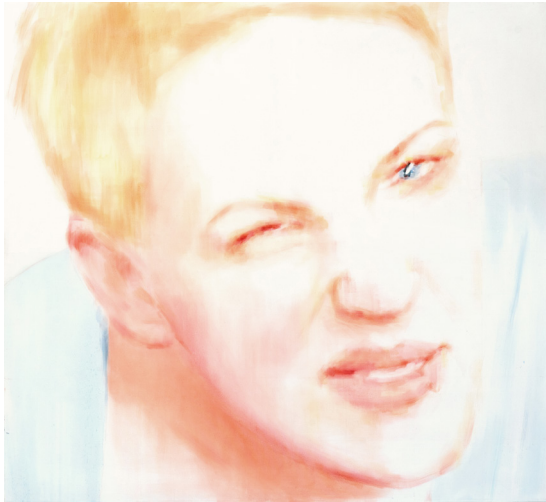
Vizualiai sustabdytas ir suredaguotas kadras buvo intensyvus, kinematografiška šviesa dramatiškai dalino Mios Farrow veidą pusiau ir kaip motyvas tapybai toks pasirinkimas jau balansavo ties man asmeniškai sunkiai pakeliama kičo riba. Dvejojau, ar įmanoma remiantis tokia medžiaga padaryti gerą tapybos darbą. Tačiau norėjau pamėginti, nes motyvas mane traukė ir vizualiai (tuo metu mane domino šaltas koloritas ir didelis šviesos / šešėlio kontrastas), ir dėl to, jog tematiškai atitiko tuo metu mane dominusį „moterų, verkiančių ekrane“, vaizdų tipą. Vienas svarbiausių aspektų, kodėl pasirinkau šį motyvą, buvo šviesa, kuri čia dėl dramatiško kontrasto pati tampa pasakojimo dalimi, suintensyvina personažo savybes. Anot Federico Fellini, „šviesa – tai filmo medžiaga“³⁷, ji gali atskleisti ideologiją, jausmus, spalvas, toną, gylį ir *pasakojimą*. Jis poetiškai apibūdina šviesą kaip „tai, kas papildo, nutrina, sumenkina, iškelia, praturtina, prislopina, pabrėžia, užsimena, tai, kas įtikinamus padaro fantastinius dalykus ir sapnus, arba priešingai, tikrovę paverčia fantastika, pilkiausią kasdienybę nutvieskia miražu, nuskaidrina ją, suvirpina, suteikia įtampos. Šviesa nulipdo veidą, nugludina jį, sukuria išraišką ten, kur jos nėra, lėkštumui prideda išminties, bukumui – patrauklumo.“³⁸ Šviesai Fellini išties suteikia didelę svarbą – filmą kuria šviesa, ji yra viskas. Tapyboje šviesa ar, tiksliau tariant, šviesos ir šešėlio santykis – šviesotamsa, yra nemažiau reikšminga, ji kuria ne tik trimačio objekto iliuziją, bet ir atmosferą, jausmą ir kartu nebylųjį pasakojimą. O šis motyvas buvo puikus pavyzdys, kaip šviesa išvien su personažo veidu gali sukurti įtampą ir apžavėti, į tapybą atvesti banaliausius kino skolinius – susigraudinusias moteris.

Sumišusi Rozmari nutupia ant fotelio, dirbtinai šypteli moteriai geltona

37 Federico Fellini, *Intymus žodynas, tekstai ir vaizdai*. Sudarė Daniela Barbiana. Vertimas į lietuvių kalbą Audrius Musteikis. Vilnius: Odilė, 2020, p. 65.

38 Ten pat.

languota suknele, sėdinčiai priešais ją, veidas, išpiltas daugybe mažiųjų prakaito lašelių, stingsta. Jai atsisėdus, veidas matyti profiliu. Rozmari nustoja šypsotis ir ieško rankinėje servetėlės, kuria braukia nuo kaktos prakaitą, trina delnus, tada sugniaužia rankoje suknelės medžiagą, lyg bandydama į ją sugerti likusią drėgmę. Po trumpo mandagių frazių apsikeitimo apie orus, gimdymo datą ir kvepalus, Rozmari profilyje matyti pasikeitimas, akys išsiplečia, ji tiesia nulenktą galvą į viršų ir gręžiasi į priekį kameros link, tačiau kūnas lieka nusisukęs. Tuo metu vienoje veido pusėje, kurią pasiekia šviesa nuo durų, ant kaktos sublizga prakaito lašeliai, perlo auskaras, skruostikaulis, pusė lūpų kontūro, nosies galiukas ir vidinis akies kampelis. Visa kita lieka šešėlyje. Tarytum vaidintų pusę veido. Tada jos skruostas gręžiasi tolyn nuo kameros, žvilgsnis sminga į niekur, šviesa keliauja per akių tarsalines plokšteles, viršutinius vokus, apšviečia visą rainelę taip, kad vyzdžiai rodosi kiaurai juodi, šviesos atspindžiai nutupia ties apatine lūpa. Tuomet ji sugniaužta ranka nevalingai paliečia skruostą ir, prieš veidui grįžtant į profilio poziciją, visa nosis sublizga šviesoje lyg skulptūra. Šis judesys kartojasi kelis sykius, Rozmari tai atsigręžia, tai nususka nuo kameros, kol ryžtasi atsikelti nuo fotelio ir stovėdama kambario viduryje pameluoja administratorei, kuri kažką vis dar tauškia apie kvapus, kad turinti kažką pasakyti savo vyrui, kuris jos laukia gatvėje ir tuojau grįš. Ji dingsta už durų, atsiduria lauke ir plačiai žergliojančiu nėsčiosios žingsniu nuskuba gatve. Visa scena trunka apie dvi minutes, iš kurių priartintas Rozmari veidas rodomas tik keliasdešimt sekundžių, bet šie artimo plano kadrai man pasirodė labai svarbūs. Čia be žodžių, tik veido išraiškomis ir šviesa kuriamas papasakojimas ne tik apie viską, kas tuo metu įvyksta laukiamajame, bet ir apie viską, kas įvyko prieš tai, išskleidžiamas filmo siužetas – atomazga. Įvairios užuominos ir detalės stoja į vietas – nuo šios akimirkos atgaunamas pasitikėjimas Rozmari – ji nėra paklaikusi ir visai ne beprotė. Kitoje scenoje ji įsiprašo pas gydytoją Hillą. Panašiai kaip ir Sapirsteino laukiamajame nuo lango krintanti šviesa apšviečia Rozmari veidą ir jos veide, atrodytų, mainosi tie patys dalykai, milisekundę viltis maišosi su išgąsčiu ir visi kiti triukai. Gražu, bet čia jau nieko, kas mane sudomintų, nerandu. Iš gydytojo elgesio lengva suprasti –

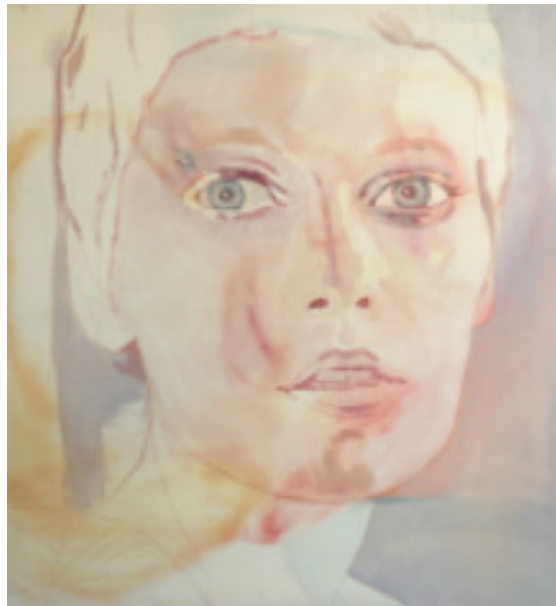


18

Kamilė kaimynės Sintijos vaidmenyje
Kamile as Our Neighbour Synthia

Donata Minderytė, 2019
110x120 cm; Drobė, aliejus / oil on canvas

Autorės nuosavybė / Courtesy of the author
Tomo Tereko nuotr. / photographed Tomas Terekas



19

Mia Farrow (procesė)
Mia Farrow (in the process)

Donata Minderytė, 2020
120x110 cm; Drobė, aliejus / oil on canvas

MO muziejaus kolekcija / MO museum collection
autorės nuotr. / photographed by the author

vilties nėra, o Rozmari vėl atrodo kaip beprotė.

Tapant, žinoma, visos šios smulkios detalės ir net siužetinis pasakojimas užsimiršta, vaizdas tarsi atplyšta nuo filmo naratyvo. Įtampa dabar randasi paveikslo plokštumoje, pati ir vėl seku užuominomis, tik dabar jas diktuoja besipriešianti medžiaga, drobė, dažas, mano pačios kasdienės dilemos, asmeninės dramos. Tapydama antrą Mios Farrow portretą, jos veidą jau buvau gerai įsiminusi, o iš po šviežio dažo besiviepiantis Kamilės atvaizdas darbą ir lengvino, ir sunkino. Ploni dažų sluoksniai, gulantys ant senų potėpių, įveda tam tikrą neužtikrintumo aspektą, atsiranda daugiau nenusipėjamumo, atsitiktinumo, mažiau kontrolės. Šiame darbe taip pat naudojau labai mėgstamus, bet jau gana ilgai man ištikimai tarnavusius teptukus, kurių šeriai nudilę beveik iki metalo, styro stačiai į visas puses, išsiskėtę kaip tankaus krūmo šakos. Į tarpus tarp šerių prilenda dažų ir liečiant drobę sunkiau prognozuoti, kokį potėpį paliks prisilietimas. Su naujais teptukais atsitiktinumo mažiau, šiam efektui sukurti reikia kelerius metus vis brūžinti į drobę tuos pačius, plauti, į skudurus valyti, į paletę trinti ir t. t. Ir tam tikrą laiko tarpą jie būna „pats tas“, pačios geriausios savo formos, tada pamažu išeina iš apyvartos. Šie jau buvo beveik prie pabaigos.

Tapant ant seno darbo buvo sunkiau susistatyti viską į vietas, sukomponuoti naują veikėją, nes tapant plonais sluoksniais, toninį bei spalvinį intensyvumą auginant pamažu, kurį laiką akis negalėjo atskirti, kuris dažų sluoksnis priklauso kuriam darbui. Iš Mios Farrow akies išlenda Kamilės burna, Kamilė merkia akį žiūrovui iš Mios skruosto, o Farrow smakras visko klausosi – iš jo kyšo Kamilės ausis. Pastelinio pieštuku kurį laiką stumdau Mios Farrow burną tai kairiau, tai dešiniau, akių vyzdžius sumažinu, padidinu. Galiausiai, kai jau matyti kažkas panašaus į žmogaus veidą, pritrūkstu kantrybės detalizuoti piešinį – mano pačios akys raibsta bandant atnarpinti, kur kieno akis. Betapant detalusis piešinys dažniausiai vis tiek dar ne sykį tikslinamas, todėl skystu dažu seku tik siluetą ir plonai padengiu didžiuosius spalvinius plotus. Pažymiu, kur krenta šviesa ir kas yra šešėlyje, kartu palaipsniui prigesinu iš apačios lendantį portretą. Kamilė, įsijautusi į kaimynės Synthios vaidmenį, pačiame pasakojimo įkarštyje, bet jos atvaizdą pamažu slopina

ryškėjantis Mios Farrow Rozmari vaidmenyje portretas. Galiausiai Mios lūpas įtepu ne vietoje, atrodo, lyg burna būtų pasislinkusi į dešinę pusę, bet pastebiu tai tik pačioje pabaigoje, kai visa kita jau nebejudinama. Tą „klaidą“ užmaskuoju nežymiai pratęsdama kairį lūpos kampą. Bet netyčia teptuku prisiliečiu per agresyviai ir lūpos panašėja į klouno šypseną. Tuomet tonaliai truputį prigesinu dešinį kampą ir skuduru nuvalau mažą plotelį nuo kairiojo. Ant priekinio danties kairėje pusėje uždedu bliką, taip bandydama žiūrovo žvilgsnį nukreipti nuo to, kad visa burna iš tiesų yra per daug pasislinkusi į dešinę. Dar kartą teptuku liečiu visą apšviestąją veido dalį, įsitikinu, kad niekur nebematyti Kamilės burnos. Jos geltoni plaukai tapo Mios Farrow suknelės dryžiais, o jos kaklo šešelis sušiltino fono pilkumą. Gerai įsižiūrėjus ties Mios dešine ausimi vis dar neryškiai prasišviečia Kamilės smakro šešelis, o jos plaukų linija kitoje pusėje puslankiu atkartoja Mios galvos kontūrą – tegul taip ir lieka.

Mia Farrow II

Donata Minderytė, 2020

120x110 cm, drobė, aliejus / oil on canvas

MO muziejaus kolekcija / MO museum collection

Lauryno Skeisgielos nuotr. / photographed by Laurynas Skeisgiela

Eksponuota / Exhibited at: Stand With Ukraine, Galerija Vartai, Vilnius, 2022

Paveikslo reprodukcija publikuota leidinyje / Published in a magazine:

Nemunas, nr. 9 (1038), 2021 09



IŠVADOS

Kaip ir kiekviena medija, tapyba yra ribota, o tekstas leidžia tas ribas praplėsti. Tačiau esminė tapybos riba – tylą, tapyti – tai tildyti vaizdą. Vykdydama meninį tyrimą formavau vaizdinio vertimo, kaip vertimo į tylą, sampratą per konkrečius pavyzdžius arba praktinius testus, kai teorija ir praktika susilieja į vientisą darinį ir viena be kitos tarsi neatsirakina arba nepersiskaito. Vaizdinio vertimo samprata apima ne tik vaizdus ar vizualinių medijų mainus. Vaizdinį vertimą apibrėžiau kaip darbo metodą arba sistemą, kai rūšiuojant, grupuojant ir perdirbant kultūrines, juslines, patyrimines, emocines ir kitokias patirtis, reiškinius bei idėjas gaunamas naujas darinys.

Paveikslai, norėdami daryti poveikį, privalo talpinti savyje siaubingą tylą, teigia Tyumansas, paveikslai mums nesako, ką turėtume daryti, antrina Dumas.¹ Paveikslai yra nebylūs daiktai, juos prakalbinti, įžodinti, kitaip tariant, išversti į kalbą ar tekstą – gana subtili ir komplikauta užduotis, o ir versti tikrai reikėtų ne viską. Todėl į mano vaizdinio vertimo akiratį pateko būtent tokie vaizdai, kurie savyje turi perteklines konotacijas, manipuliuoja

1 Damien Cadio, *I Never Meant To Be Cruel parodos anotacija*. Prieiga internete: <https://gerhardhofland.com/exhibitions/6219/> [žiūrėta 2023-12-02].

„Painting is a matter of silence. Yet we persist in adding language to it, which is always a delicate operation. But the desire to write persists, highlighting the nature of the irresistible fascination it exerts on us. For Luc Tuymans, “images must – when they wish to achieve an effect – contain a terrible silence within them”. Paintings are silent things. They don’t tell us what to do,” adds Marlene Dumas.“

jausmais, bando sukelti nostalgiją, kursto grožio baimę ir t. t. Kadangi šie vaizdai pasižymi tapybai nepalankiomis savybėmis – juose daug triukšmo, klaidinančių reikšmių, be meninio tyrimo prieglobsčio jų naudojimas tampa pernelyg pavojingu žaidimu – be lydinčio teksto jie gali neatlaikyti šiuolaikinei tapybai užkrauto intelektualinio svorio. Jie taikosi būti nebylūs, tačiau vis dėlto dėl savo atpažįstamumo ir atvirumo sukelia įvairias reakcijas, deja, neišvengiamai ir neigiamas. Vaizdą verčiant į tylą, kartais sunku apsieiti be konteksto vertimo į kalbą, o čia kalbinį krūvį galėjau perkelti į tekstinę tyrimo dalį.

Praktinėje tyrimo dalyje bandžiau nutildyti siužetus, autobiografinės istorijas, nuslopinti konotacijas arba asociacijas, kurias gali sukelti tam tikri motyvai, bandžiau tylėti net balansuojant ties kičo riba, kai floristiniai motyvai ar itin plačiai išekspluatuoti kino įvaizdžiai peržengia individualiai pakeliamą banalumo dozę ir gali pasirodyti pernelyg klišiniai ar net kičiniai. Testai tikrino mano budrumą – devynis kartus iš dešimties išvengti konotacijų nepavyko, siužetai plėtojosi, kaip jiems patinka, o grožį nurungė banalybė. Vis dėlto bent vieną sykį iš tų dešimties, man regis, tildymo pratybos nebuvo bergždžios. Šio meninio tyrimo kontekste praktinės dalies „rezultatus“ arba paveikslus vertinti atskirai nuo tyrimo eigos gana sunku, nes geriausiai juos atskleidžia visas vaizdinio vertimo procesas. Tai sufleruoja net ir pats žodis *vertimas*, kuris lietuvių kalboje pažymi ne tik rezultatą, bet ir veiksmą, o tyrimo eigą ir rezultatus šiuo atveju atspindi teorinė ir praktinė dalys kartu. Teksto kūrimas paraleliai su tapomais darbais ir vaizdinio vertimo perteikimas tekstinėje tyrimo dalyje išskleidžia išsikeltus tikslus, darbo eigą ir tapybos technologijos pasirinkimus, kurie greičiausiai būtų kitokie, jeigu praktika būtų vystoma atsietai nuo meninio tyrimo.

Vaizdinį vertimą gretindama su kalbiniu vertimu, ieškojau bendrų susikirtimo taškų, bet kartu išryškėjo ir kalbinio vertimo savybės, kurios vaizdinio vertimo lauke veikia priešingai, jų pritaikyti kalbant apie vizualinį meną nepavyksta. Palyginimas, bandant apčiuopti tyrinėjimo objektą – kas visgi yra tas vaizdinis vertimas – atsispiriant nuo panašumų arba atitikmenų paieškos leido užsikabinti už nesuderinamumo, nepalyginamumo arba

funkcijų susimaišymo ir per tai pradėti konstruoti patį tyrimo metodą. Aptariau interpretacijos, neišverčiamumo, komunikacijos aspektus, sugretinau vaizdinį vertimą su postprodukcija ir aptariau, kuo jis skiriasi nuo apropiacijos. Per palyginimą su kalbiniu vertimu priėjau prie vaizdinio vertimo aspektų, kurie padėjo aiškiau apsibrėžti praktinės dalies tikslus. Vaizdinis vertimas, skirtingai nei kalbinis, nepretenduoja tiesiogiai perteikti ar atliepti originale glūdinčių prasmų (taip pat ir vizualinio pavidalo), priešingai, idealiu atveju jis turi nutildyti originalo prasmes, „nudrenuoti“ konotacijas, nukreipdamas jas kita linkme. Vertimas gali atrakinti arba perkonstruoti originalą taip, kad parodytų vertėjo regimam vaizdui aktualius aspektus. Kitaip nei kalbiniame vertime, pageidautina, kad jis atskleistų vertėjo poziciją verčiamos medžiagos atžvilgiu arba pasinaudojant originalu sukurtą naują kultūrinį darinį. Čia vertėjas ne perneša ar perduoda idėjas, bet jas generuoja, originalas tampa darbo priemone, įrankiu kuriant dar vieną originalą. Vertėjas neturi bijoti susidurti su nusistovėjusiomis klišėmis, banaliais įvaizdžiais, gali nagrinėti tai kaip tapybinę medžiagą, naudoti tai kaip darbo įrankius kurdamas savo pasakojimą. Pasinaudodamas originalo atpažįstamumu jis gali iš naujo kvestionuoti ne tik jame glūdinčias prasmes, bet ir kurti naujas, savarankiškas, išskirtinai šiam laikui prasmingas nuorodas. Vertėjas turi ieškoti, kaip pasitelkiant jau sukurtas formas suvaldyti jose glūdinčius kontekstus ir atpalaiduoti nepageidaujamas konotacijas, tačiau neturi bijoti, kad vertimas nepavyks, bus klaidingai suprstas ar nieko naujo nepasakantis. Meninio tyrimo eigoje nepavykę vaizdinio vertimo atvejai padeda nustatyti ir aprašyti vertimo metu generuojamas suvokimo pinkles, į kurias gali patekti tiek žiūrovai, tiek pats vertėjas. Mano nuomone, atviras paveikslų eigos aprašymas, nemaskuojant „klaidų“, nenuitylint „nesėkmių“, leidžia tiesiogiai pasižiūrėti į tapybos mediją ir objektyviau vertinti jos galimybes.

Meninis vaizdinio vertimo tyrimas leido tapybos raiškoje apčiuopti neišverčiamumo plyšius – įvardyti ribotumus, kurie tam tikrais atvejais gali būti tos pačios medijos privalumais, o kitą sykį trūkumais. Pasinaudodama tapybos savybėmis, kurios apima tiek medijos nekomunikatyvumą, tiek jos atvirumą įvairioms interpretacijoms, suformulavau savo, kaip vertėjos, poziciją, kurios

laikiausi šiame tyrime – versti tai, kas „neišverčiama“. Ieškojau vaizdų, kurie dėl savo įvaizdžių dinamiškumo, kultūrinės gyvasties ar plepumo blokuoja gilesnį jų suvokimą, kurie vienaip ar kitaip užkerta kelią nagrinėti juos tik per tapybos medijos siūlomus parametrus, atsieti tokių įvaizdžių nuo konteksto tarsi neįmanoma, nes yra per greitai atpažįstami, per tiesmuki ar per gražūs. Dėl atpažįstamumo sunku juos interpretuoti vienareikšmiškai. Viena vertus, jie stokoja subtilumo, nes turinys pernelyg prikišamai manipuliuoja žiūrovo jausmais, tačiau, kita vertus, atlikimas, pati tapybos kalba, forma irgi yra turinys ir subtilumo stokoti neturėtų. Vaizdo klasta čia slypi ne pačioje tapyboje, o jos suvokime. Per vaizdinio vertimo procesą tapyboje siekiau praplėsti pasirinktų vaizdų tylos diapazoną, o kartu ir jų suvokimo galimybes. Tapyboje remiantis fotografija, stop kadrais, medijų mainai keičia ir paties vaizdo reikšmę, vis dėlto per tapybos formą atpalaiduoti ir prie vaizdų prisišliejusias konotacijas, pažaboti jų istorinį bagažą pasirodė ne taip lengva. Iš „nesėkmingų“ vertimo atvejų – rožės, Kamilė, Hitchcocko blondinės, Mia Farrow – susidėliojo labai aiškus ir konkrečiai nusakomas tyrimo laukas. Per rožės motyvą siekiau sutramdyti su banalybe, kiču, taikomuojų menu siejamas botaninio motyvo konotacijas, kitaip tariant, nutapyti rožę nebanaliai. Tapydama Kamilę siekiau perkonstruoti kasdienybės, buities vaizdus, išvalydama asmenines nuorodas, subendrindama konkretų asmenį iki tapybinių sprendimų ir jų kuriamo pasakojimo, kuris narplioja jau nebe mano patirtis ar santykį su modeliu, bet apskritai permąsto tapybą kaip mediją. Autobiografiniai motyvai tokiu būdu verčiami į tikrovės sąlyginumą, o ne konkrečius įvykius, nagrinėjančius kūrinius. Hitchcocko blondinės ir Mia Farrow buvo parankūs motyvai pastūmėti tyrimą link dar klampesnės vaizdinio vertimo teritorijos. Čia dar sykį siekiau permąstyti ribas tarp grožio ir banalybės, meno ir kičo, bet kartu negalėjau ignoruoti to, kad šie motyvai savaime sufleruoja itin svarbius bei aktualius moters įvaizdžio klausimus, sukelia stiprias sąsajas su meno ir kultūros įtakomis formuojant lyčių vaidmenis visuomenėje. Moters portreto problematika man yra aktuali ne tik šio meninio tyrimo kontekste, tad toks pasirinkimas buvo nuoseklus mano kūrybos vystymas. Tapyboje akis į akį susiduriant su plačiai išekspluotais motyvais mane dominusi

medijų mainų ir vaizdinio vertimo problematika įgavo aiškia formą. Suvėrus nagrinėjamus vaizdus ant „neišverčiamumo“ ašies, išryškėjo su vaizdiniu vertimu atsirandantys konotacijų tildymo ir konteksto slopinimo procesai, kuriuos pasitelkus išplečiamas paveikslo prasmų laukas, tačiau redukuoti ne tik patį vaizdą, bet ir jo istorinį bagažą yra kur kas sudėtingiau ir ne visada sėkmingai pavyksta tą padaryti.

Tapyboje remiantis vaizdais, kurie savyje talpina stipriai įsišaknijusias konotacijas, atsiranda keistų paradoksų, net ir kalbant apie siaubą, grėsmę menas gali pasitelkti tam priešingus įvaizdžius, tokius kaip gėlės (Damieno Cadio, Claude Monet atvejai), o paveikslo prasmų laukas priklauso ne tik nuo tapytojo, bet ir nuo suvokėjo. Kontrastas tarp šių dienų realybės ir XX a. antrosios pusės amerikietiško kino man pasirodė įdomus dar prieš prasidedant pandemijai ir karui Ukrainoje, naudojant vaizdus ištrauktus iš anuometinio konteksto, atrodo lengviau kalbėti apie temas, kurios iš tiesų yra traumuojančios bei skausmingos, nes viltingas pasaulio vaizdavimas holivudiniuose filmuose tarsi sufleruoja tikėjimą laiminga pabaiga. Karas išveja mases žmonių ieškoti prieglobsčio svetur, bet Dorotė² geltonų plytų keliu saugiai grįžta namo. Žmonės, kurie žinojo per daug dažnai krenta pro langus, bet „Žmogus, kuris žinojo per daug“³ iš balkono išverčia patį piktadarį. Infliacija varo į neviltį, tačiau televizorius kiekvienais metais transliuoja „Stebuklą 34-ojoje gatvėje“⁴. Genocidas, bet „Tas nuostabus gyvenimas“⁵.

Geros naujienos prapuola kaip adatos šieno kupetoje, atrodo, niekaip negali pabusti iš nepertraukiamo košmaro, tačiau Hitchcocko blondinės iš košmaro pabunda. Jeigu laimingos pabaigos ir nėra, filmo pabaigoje vis tiek viskas išsisprendžia ar bent jau pasiūloma atomazga, patenkinanti žiūrovo smalsumą. Tapyba vis dėlto tokio palengvėjimo pasiūlyti negali, net ir sufleruodama viltį, primena, kad sapnas tęsiasi ir atmerktomis akimis

2 *The Wizard of Oz*, 1939 m. Rež. Victoras Flemingas.

3 *The Man Who Knew Too Much*, 1956 m. Rež. Alfredas Hitchcockas.

4 *Miracle on 34th Street*, 1947 m. Rež. George'as Seatonas.

5 *It's a Wonderful Life*, 1946 m. Rež. Frankas Capra.

– visiškai nutildyti kontekstą, atsikratyti konotacijų ir kalbėti tik apie pačią tapybą neišeis. Patirtis, kultūrinės nuorodos, idėjas, pamąstymus ir pamatymus, jutiminius dalykus verčiant į paveikslą visa tarsi ištraukiama iš konteksto, sustingdoma, užkonservuojama. Vis dėlto ir kurtinančioje paveikslų tyloje visiškai ignoruoti užkoduoto pasakojimo neišeina. Jis, net jei ir vos vos girdimas, išlieka tarsi perregimas paveikslo sluoksnis, vos girdimas kuždesys, primenantis, kad ir, atrodytų, visiškoje tyloje egzistuoja mikrogarsai. *Paveikslai turi talpinti savyje siaubingą tylą, jie nesako, ką mums daryti*, bėda ta, kad toji tylą, toji siaubingą tylą, turi ne vieną pavidalą. Tapyba gali pasiūlyti praplėsti tylos diapazoną, tačiau tiek skirtingi tylos pavidalai, tiek vertime glūdinčios konotacijos neegzistuoja savaime, visa tai priklauso suvokėjui – paveikslai išties nepasakys, ką mums daryti.

SUMMARY

INTRODUCTION

On the Lower East Side, silence took the shape of humming air conditioners and hissing steam radiators, blending with relentless cooing of pigeons, sounds of the streets, and drunken late-night conversations outside the windows. Voices of nocturnal people, articulating current events and feelings sharpened by alcohol, grew louder with every drink. All the noise beneath the glow of yellow streetlights fused into a harmonious midnight orchestra. I would hear nothing at all unless this unison of sounds would get interrupted by police or fire sirens. White noise would clear any intrusive thoughts; I couldn't even hear my own breathing. I would sink into a deep, deep sleep, merging with my surroundings, completely disappearing into absolute silence. That was the silence of the Lower East Side.

The only sounds on Polocko Street at night were the quietly meditating refrigerator and the rotating but no longer functioning electric meter, and this contrast between two different shapes of silence was eerie. The silence of Polocko Street was all-encompassing; it engulfed the entire neighbourhood. Within it, no crime could be concealed, no wrongdoing hidden. It magnified every gust of wind, highlighted the slightest mischief; it even compelled the

nocturnal drunkards, to hold their breath lest a dry twig crack underfoot, and here, at night, there were no pigeons to be seen or heard. As if they knew that on this street only the monotonous hum of household appliances could be tolerated after dark.

The deafening silence rang relentlessly in my ears, turning into an annoying buzzing. Thoughts rushed into my head continuously, multiplied there pressing against my temples, clenching the jaw, tingling my body nervously. It seemed, I could no longer understand how do here people fall asleep at night. Half past six neighbours would wake up and start shuffling back and forth through the narrow dormitory corridor, chatting, sharing dreams, discussing the morning news and complaining about the leaky roof filling up buckets with water over night. And only then, when the whole neighbourhood woke up, and the cars started rumbling in the courtyards, the calmness would wash over me, and I would drift into a deep sleep.

After moving to Harlem, silence took on yet another form. Every morning and evening my downstairs neighbour, the owner of the Chinese restaurant, would perform a throat clearing ritual, coughing and scrupulously gargling he was trying to rid of cigarette residue. The usual sounds of purification rites were complemented by fire truck sirens rushing from the fire station down the street. There was always something in the neighbour's throat that simply couldn't be cleared, and New York was constantly on fire. Everything was repeated routinely, confidently and seemingly without interruption, until one day I couldn't smell the cigarettes anymore and with it went the throat clearing sounds. It worried me, I do not like changes.

The balance was disturbed. Every morning, while brushing my teeth in the bathroom, I enjoyed listening to the full amplitude of sounds embodying the despair of the entire metropolis or perhaps just my own. I liked that this way despair took shape. It had a calming effect, because things that have shape can be organized and sorted, they obey a certain order, they can be described and labeled. A few uncomfortable days have passed in the new silence when I heard relentless and fruitless attempts of clearing the throat again. My heart started beating faster with joy. And that's how everything

went back to the old ways – again we turn the water taps on and off as if it was rehearsed, water thrusting out of the old dirty faucets hisses and furiously splashes everywhere, we stare at our dead cold faces in the bathroom mirror, our numb stiff bodies descend into the never-ending hustle and bustle of the city streets and we smile at the dogs walking their owners down the streets.

The year in Harlem flew by very quickly. Increasing rent rates did not come as a surprise, and it was time to pack bags and move again. The silence of East 81st Street comprised all three previously described shapes, although it still had its own unique characteristics. Oddly enough, in this building, one of the residents had respiratory issues as well. He never went to work, ordered takeout several times a day, and I could always hear him walking briskly down the stairs to smoke under the canopy next door. Each time while climbing the stairs, he would cough, and it seemed like any moment now, he would rid himself of that abomination stuck in his throat and soothe his breathing, but right away one phlegm would be replaced by another. That year, the month of November demonstratively showcased human crimes against nature. For the first two weeks of the month, the thermometer dial read 20 degrees Celsius. Then, the sun was replaced by a rainstorm, and overnight winter began to set in – the cold seeped in through the broken windows, but the steam radiators remained silent. I was eager to hear them beginning to hiss, and it wasn't a long wait. Despite the drastically changing weather patterns, the man who couldn't catch his breath exclusively wore only shorts and a short-sleeved T-shirt. I liked his consistency, he stuck to his routine faithfully. Changing seasons didn't faze him in the slightest. There was another man across the hall of the Smoker's apartment, who also never left the house, and his place was directly above mine. Sometimes you can't even hear the other person, it's as if they are not even there, quietly meditating, gazing at blue light screens, futuristic buds of wireless headphones poking out of their ears, and you can't hear a single creak all day. Their bodies are here among us, but they are completely immersed in virtual reality, they have no dogs to take them out for a walk, and their homes have turned into permanent office even after the pandemic was over. But that was not the kind of person who lived above me.

Quite the opposite, he menacingly reminded you every time: “I am here with my whole body and spirit, and I am full of it.” His entire being was seeping through the gaps in the floor, you could feel his undeniable presence every second of the day, it was inescapable, maybe even contagious. Cruel, but sometimes I found his madness to be comical. He screamed, clapped, moaned, whistled, occasionally he would fall out of the bed in the middle of the night. He made all kinds of hard-to-describe sounds, his apartment reverberated like a movie theatre, and he would accompany the soundtracks of movies with combative chants. Although these were not words and, one might say, had no meaning, you could clearly feel the sheer weight of these sounds. They were followed by supernatural howling from across the courtyard. For the longest time, I could not understand whether it was a human howling like a dog or a dog howling like a human. Inside the laundry room down in the basement, howling was even more distinct, making it harder to understand what kind of creature it actually was. The daytime sounds of this house could have seemed like a lunatic asylum, so the night-time contrast was starkly obvious. The silence of the night was honoured by both the Smoker and the Madness of the upper floor, even the Creature would stop howling. On East 81st, the spectrum of night and day sounds was very wide. Suddenly everything just goes silent and gives way to the sounds of puffing radiators, ticking clocks and other household appliances; you might even think you are somewhere in between Užupis and Upper East Side. Occasionally, this silence would be interrupted by peculiar people seeking shelter for a night. They were so dazed that the time was irrelevant to them – they would ring every doorbell well after midnight, hoping that someone might let them in. Hunched over, with faces buried in their hoodies, as if swallowed by their own clothes, they were pushing a strange trolley by the windows, trampling outside the front door and pressing all the buttons in a row. I would wake up first, but I wouldn’t get up, I knew I couldn’t help them, and then Madness, who had been snoozing above me, would fall out of bed, awakened by a loud bell. Smoker, who lived opposite from Madness, would hurry down the stairs, almost falling onto his face, and with the help of an Asian lady from the first floor, would scold

those two strangers away. After the whole cacophony of the daytime sounds, nobody would be too upset by the few doorbell rings that broke the silence of the night, and everybody would be fast asleep once again.

During my doctoral studies I hovered like a young moon splitting between two cities, trawling the sky across the ocean. Sometimes I was moving several times a year, on occasion a few times a month, from one apartment to the other, from one studio to the next. Not only silence, but everyday routine, art, creativity, home, work, thoughts, changed their shapes, which resisted comparison. Sometimes I couldn’t find an equivalent for the simplest words that I used every day, or when translated they did not describe the same exact thing. That’s when the subject of my doctoral research – *translation* – took shape. I was looking at the world and my experiences through the lens of contrast and misunderstanding, searching for distinctions and commonalities, equivalences and similarities, and when I couldn’t find them, I leaned into the shifting meaning. Perhaps that is what attracted me the most.

There are many possible meanings of *translation*, language is able to change and adapt swiftly. This is why I found the term “translation” so fitting to describe the processes related to creativity and visual arts, where change and the ability to adjust and adapt are the driving forces. The thesis consists of five chapters that explore translation in theory and in practice. The research began by looking at the word itself. Chapter 1 “Linguistic translation” is dedicated to exploring what translation is, the origin of the word and its possible meanings in different languages. Chapter 2 “Intersections and divergences of linguistic and visual translation” compares linguistic and visual translation. The aspects of translation discussed in Chapter 2 were characterised by the literature on linguistic translation, so when describing the distinctive qualities of word and image, it was clear that the function of translation was mixed, incomparable and incommensurable. The reason for this approach wasn’t that I wanted to directly equate images with language, or to immediately arrive at a definition of visual translation on the basis of language theory. Rather, it was an attempt to group the most accessible (to me) material on linguistic translation as

succinctly as possible according to whether it has something in common with the idea of visual translation, to identify the points of intersection and to highlight the differences. In other words, to narrow down the field of research through comparison. The following questions were prompted: What are the similarities and differences between visual and linguistic translation? Could the word “translation” include visual means of expression? Perhaps writing a dissertation is a translation of theoretical discourse into practical discourse and vice versa?

Chapter 3 “Test: Rose”, Chapter 4 “Test: translating autobiographical motifs” and the final Chapter 5 “Test: Hitchcock’s blondes and Mia Farrow” account for tests conducted to detect the characteristics of visual translation through practice. Initial practical test concerning the subject of the rose did not conform to theoretical deductions and led to more complicated cases of visual translation – an attempt to neutralise film narrative in painting. The contradictions of meaning that complicated visual translation and the friction caused by the incompatibility of the theoretical idea and its practical implementation drove the project forward, like an ever-deteriorating engine that needs constant maintenance, whereby one constantly discovers and learns new things. Perhaps this is why the idea of visual translation is constructed not so much on the basis of a theoretical discourse, but by reflecting on specific practical tests. In this way, the production of knowledge is firmly grounded in practice, and the choices made in the creative process are the ones that adjust the expectations of the research.

The recounting of tests was based on the following logic: a description of the original is followed by its translation. The description of the original explained the reasoning behind the choice of material, the link between the creative idea and the historical context, the underlying narrative, the semantic and visual content, and the connotations of the original that the visual translation would avoid or try to move away from. Attempts to transform the original, to abandon its meaning, whether it be an autobiographical motif, a film reference or a simple floral motif, weren’t always successful. In the chapters on practical tests, the curtain is lifted on the behind-the-scenes of the

painting process, the influences that shaped the visual and conceptual choices are laid open, and the failed cases of visual translation are not excluded. For the purposes of this research, imagery and images have been chosen that are relatively easy to identify or label, because in the later stages of translation, the cultural references may be harder for the viewer or reader to grasp, and it is more difficult to recount the genesis of the painting as well as to contextualise it. Therefore, in order to better convey the process of visual translation, in addition to personal images, I have also used American film stills from the second half of the twentieth century and artwork references from various periods. While I have not attempted to appropriate, plagiarise or otherwise infringe on the work of other artists, I have relied on images from popular culture, iconic imagery and the styles of their creators for a specific reason. Such an approach is based on the belief that their widely accessible and well-known content provides a very clear demonstration of a creative approach based on visual translation.

The pleasure of observation, of the purely aesthetic matters, is primarily at the forefront when writing about the paintings created as part of the doctoral research. Because the gaze, calibrated for painting, that glides over the surface is very much focused on the visual form – colour, composition are the qualities that first attract the eye. And the intellectual content, the subject matter or the story that unfolds within that visual form is not always consciously loaded at the very beginning. The genesis of particular paintings in Chapters 3, 4 and 5 is described through a subjective engagement with the material explored at the time, be it visual or theoretical, yet this is not a guide or instruction as to how my work should be “understood” by others.

A new narrative inevitably emerges from such a subjective interpretation, which was the aim of these tests, but the research process is not usually without fruitless attempts and dead ends. Attempts to bend the narrative in a particular direction, inherent in the original, have not always produced the desired result. As it becomes necessary to name what one is trying to hide, destroy, cover up, “paint over” or forget by manipulating the visual form of an original, the hands-on practice of “silencing” images revealed not only

the evolving meanings that are “newly” created during the translation of an image, but also the relentless grip that the stories of the original have upon the image. Practical tests of visual translation pointed to a paradox: in the attempt to silence the connotations within the image, it turned out that it would be impossible to talk solely about painting. Even in the crushing silence, one could clearly hear the whispering of the original stories, as if a transparent layer of paint they remained present.

Translation is never simply translating the words from one language to another, and when the metaphor of translation is applied to images, it turns out that visual translation is not simply translating images from one medium to another either. Translation usually has an intention or a purpose, it is intended for someone or is adapted to a specific situation. However, the intention of the translator, the artist, does not always coincide with the interpretation of the reader or the viewer. All texts, books, images, works of art, paintings, films can be seen from a different perspective after a certain amount of time has passed and circumstances have changed. Thus, some things can become relevant again, either because of their foresight or the limited time-specific point of view.

I used the notion of visual translation throughout the course of this research both as a metaphor and the method of creating, which shows that visual translation is a kind of a spreadsheet or mapping of experiences that helps bringing and binding the researched contents together into a more tangible form, but it is not definitive after all.

Visual translation, in my opinion, is not just a research subject or a theoretical construct, but a dynamic, malleable and applicable method for creating and researching. It is characterised by sorting, grouping and processing of cultural, sensory, empirical, emotional and other experiences, phenomena and ideas that result in a new production of art and knowledge. In this case, it was a doctoral research involving painting and text, although hopefully the very notion of translation as a creative method or a structural part of work can be applied much more broadly and encompass a wide range of creative fields.

1. LINGUISTIC TRANSLATION

At the beginning of the research, the idea of visual translation lent itself to comparison with language. The attempt to define what translation is through the etymology of the word and possible meanings in different languages raised additional questions: what can be considered an original and what is the role of the translator in the process of translation? Looking for similarities and equivalent functions of both translations, it became clear that the characteristics of linguistic translation are not comparable or easily transferable to visual arts. In the field of visual translation, some of the same characteristics had completely opposite effects.

2. INTERSECTIONS AND DIVERGENCES OF LINGUISTIC AND VISUAL TRANSLATION

This chapter discusses three different aspects of translation: interpretation, untranslatability and communication, and how these aspects manifest differently in linguistic and visual translation. Based on the discrepancies argued in this chapter, I began to shape the choices in painting and construct my research method. The final section of the chapter inquires into how visual translation differs from appropriation and postproduction.

2.1. Interpretation

According to Paul Ricoeur, the quest for the perfect translation is always for the benefit of the translation – a benefit without a loss. In the process of transferring and preserving meaning, however, we inevitably lose something, he argues. So in the work of translation we preserve and, in a sense, come to

terms with the loss.¹ Olga Tokarczuk, from a writer's perspective, writes of translation as a relief – the burden of responsibility for the text is now shared with the translator.² She also argues that the translator can reveal things that are not quite clear to the author, things that are alien or even mysterious, and thus show the world another side of the work. In this way, the writer is freed from the loneliness of his or her profession, and the translator says: "I've been there too".³ Matthew Reynolds, discussing the interpretive aspect of translation, develops this idea in a similar way. He asks the question: if we already know the original book, why would we want the translation to confirm what we have already read? As long as the translation is not obviously misleading, he argues, the diversity of translations is something to be enjoyed. A translation down to the smallest detail can show how the text is being perceived by another reader, sometimes in a way that you could never have imagined. Translation can also reveal nuances that were present in the original but were not previously apparent to your own eyes. In other words, translations can open up or bring out nuances of meaning in the source text.⁴

Interpretation in linguistic translation focuses mainly on revealing the meaning of the original. This aspect of linguistic translation cannot be applied to visual translation. That is because it is based on a completely opposite logic: if one is faithful to the content, form and meaning of the original and tries to convey this in a visual translation, one is faced with the issue of unoriginality, repetition or even plagiarism. Without a clear expression of the translator's point of view, the work becomes irrelevant and worthless. In conclusion, in linguistic translation, the translator is expected to transfer meaning from one language to another, to try to remain as faithful as possible to the tone of the

1 Paul Ricoeur, *Apie vertimą*. Translated from French to Lithuanian by Paulius Garbačiauskas. Vilnius: Aidai, 2010, p. 8.

2 Olga Tokarczuk, *Jautrusis pasakotojas*. Translated from Polish to Lithuanian by Rimvydas Strielkūnas, Birutė Jonuškaitė, Vyturys Jarutis. Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2021. First edition 2020, p. 73.

3 Ibid.

4 Matthew Reynolds, *Translation: A Very Short Introduction*. Oxford University Press, 2016, p. 223.

original, and not to introduce his or her own point of view or style into the translation. Unlike linguistic translation, visual translation does not claim to directly convey or reproduce the meanings of the original (including its visual form); on the contrary, it ideally aims to silence the meanings of the original, to "strip away" connotations by shifting them in another direction. These aspects can be observed in more detail through practical tests later on. Visual translation can unlock or reconstruct the original in such a way as to reveal aspects specifically relevant to the translator's point of view, to a specific time and place.

Thus, in the context of visual translation, the original, the reference to another work, can only be a tool, a kind of substitute, a stylistic form that is used to talk about new phenomena, to raise new questions, to create new meanings. Here I reiterate that the form of a translation can be determined by its purpose. The purpose of the translation can deduce how closely or loosely it will resemble the original.

2.2. Untranslatability

Despite the efforts of linguistic translation to be "faithful to the original", translation involves not only the rendering of words from one language to another, but also the transfer of content from one culture to another, and thus translation transcends the boundaries of language. This is because the concept of translation encompasses all forms of social tradition. However different languages may be, they can always be translated, but certain aspects of a language that have been shaped by the specific habits of one culture may have no equivalent in another, and so translation inevitably involves some loss.⁵ Thus, in practice, translation processes make it possible to move from one context of communication, or one way of expressing meaning, to another. In the attempt to convey meaning, something is often lost or added, and the

5 Carlo Severi, William F. Hanks, *Translating Worlds: The Epistemological Space of Translation*. Chicago: Hau Books, 2015, p. 9.

translator, whether she/he wants to or not, introduces something of her/his own. It seems that change is inevitable in the process of translation, virtually programmed into the act itself.

Paul Ricoeur poetically juxtaposes linguistic translation with drama, which he describes with a vivid metaphor of the cracks of untranslatability.⁶ The cracks of untranslatability occur in spoken language, in written texts, between and within different languages. This drama of translation similarly plays out in the various stages of translating an image as well. First of all, the cracks of untranslatability appear between the source of the subject or inspiration and the work of art, then they can emerge between theory and practice, or between the story about the work of art and what one sees or feels when experiencing it.

Visual translation, although a fundamental element in art, is often not emphasised as a separate structural unit or stage in the process of art making. It seems to happen on its own, ignoring the cracks of untranslatability, often without identifying or even noticing them, because the aim or expectation of such translation is neither to say the same thing in a different way, nor to reproduce the original as faithfully as possible. The artist's gaze may veer in the opposite direction, using the original and strategically highlighting the cracks of untranslatability to raise entirely new questions that have nothing to do with the idea of the original. Meanwhile, the losses that occur in the process of visual translation mainly are not seen as a disadvantage. The artist's individual way of looking at the world, expressed through the modification of the original, is usually seen as a positive thing. Visual expression, just like language, can mislead, lie, falsify, but unlike linguistic translation, this inconsistency is more often accepted and seen as a positive thing rather than a drawback.

The openness for interpretation of both linguistic and visual translation does not compromise communication, on the contrary: it is a prerequisite, a

⁶ Paul Ricoeur, *Apie vertimą*. Translated from French to Lithuanian by Paulius Garbačiauskas. Vilnius: Aidai, 2010, p. 10.

condition for communication. On the one hand, in a visual translation, the original (the source of inspiration) may remain known only to the artist, a purely personal and private story, there is nothing wrong with that, but on the other hand, it is interesting to note that, on the basis of recognisable cultural references, one can be confronted with a different vocabulary within the interpretative domain. This vocabulary “belongs” to everyone, or at least is easily accessible to some of the evaluators, and this is where interesting things can happen and paradoxes can arise. This is where one can get caught in the perceptual pitfalls that lurk around the corner and get lost in the labyrinths of visual exercises that might turn out to be dead ends.

2.3. Communication

Neither linguistic nor visual translation is limited to communicative aspect, but both inevitably convey messages, transmit information, tell stories. From road signs and advertisement images to visual objects with artistic significance, translation can be and is used for communication. Visual translation can operate similarly in both directions, for example by extending a fragmented painting subject back into language. It could be a story that describes the context in which artwork came into being, including various details that can determine its meaning or change the viewer's perception, or it could be a description in a road traffic rules textbook translating an image, a road sign back into its verbal meaning. Images can typically be understood by a wider range of people than words, especially those images that are considered to be symbols, sign systems or simply have strong connotations because of frequent exposure, like popular culture imagery, movies. Therefore, in following chapters by testing aspects of visual translation in practice, I will try to grasp how the recognisability of an image and its connotations determine the communicative quality of a new artwork, whether clearly recognisable references to the original render the translation hermetic and stagnant, or whether a different form can dictate a superseded reading of its content.

2.4. Postproduction

The concept of visual translation can be simplified to the translation of images into other images, or it can be defined more broadly as the translation of cultural, sensory, emotional and other experiences from one medium into another. It could be described as a system of recycling in order to obtain a new product or shifting the idea, but why is this not appropriation? I think the idea of visual translation is definitely related to appropriation, but it is much closer to the concept of postproduction. The idea of visual translation is more fluid than appropriation, it does not have the connotation of copying or borrowing. It implies that the translator has an individual approach. Visual translation doesn't reify the original, but uses it as a working tool or aid. The meanings offered by the original in a visual translation are like a vocabulary that helps to compose new words, to construct alternative sentence structures, a tool to rethink value systems, to see anew the clichés that might have become stale or stagnant. The idea of visual translation is close to postproduction, because generating a translation requires the source material or the original that serves as a starting point. Nicolas Bourriaud's *Postproduction* shows an intuitive relationship that the artist has with art history and that now goes beyond art of appropriation. This relationship, according to the author, has moved away from the ideology of ownership and authorship. Bourriaud points out that the tools such as quotation and recycling are not novel, but certain elements and principles suddenly emerge as themes, defining the engine of new artistic practices. In discussing artworks that use existing forms, he notes that they testify to the desire to insert the artwork into a network of signs and signifiers, rather than to consider it as an independent or original form. Artists use existing forms to decode historical and ideological narratives; by inserting new elements, they create alternative scenarios. It is no longer necessary to start from a blank slate or to create meaning from raw material. The question is not how to create something new, but how to use what we have. How do

we fit into the endless flow of production? The overproduction of images, or image inflation, is not seen as a problem, but as a cultural ecosystem.⁷

3. TEST: ROSE

By tackling a floral motif that could be associated with banality, kitsch and decoration the rose test was a first venture into taming the image's connotations; in other words, the test aimed to assess whether it was possible to paint a rose in a non-trivial way. In order to convince myself that it was even worth attempting such a thing, I first explored the motif in a pre-painting phase by examining floral paintings by various artists and how they approached the subject. This resulted in associations with specific works by Gerhard Richter, Georgia O'Keeffe, Damien Cadio and Chloe Wise. Although references to other artists' work are constantly present in the painting process, they are not always so obvious, easy to notice and describe. The rose test was a convenient way to show the ongoing conversation with contemporary and historical painting, the present and the past. It also allowed for a break from dependence on certain painting patterns, repetitive routines, familiar and comforting decision-making while approaching the matter of painting. The connection with Richter's and O'Keeffe's work became an acknowledgement of ancestry, and with Cadio's and Wise's a confession of love, declared in the titles of the paintings. Once again, they hit upon the banal meaning of a rose, which seems impossible to escape. This test did not prove that it is possible to "strip away" the connotations or reduce the historical baggage of a painting

7 Nicolas Bourriaud, *Postproduction. Culture as Screenplay: How Art Reprograms The World*. New York: Lucas & Sternberg, 2002, p. 17.

„Artists today program forms more than they compose them: rather than transfigure a raw element (blank canvas, clay, etc.), they remix available forms and make use of data. In a universe of products for sale, preexisting forms, signals already emitted, buildings already constructed, paths marked out by their predecessors, artists no longer consider the artistic field (and here one could add television, cinema or literature) a museum containing works that must be cited or “surpassed“, as the modernist ideology of originality would have it, but so many storehouses filled with tools that should be used, stockpiles of data to manipulate and present.“

subject in the course of a visual translation, on the contrary, it showed that embedded symbolism and associations can and most likely will interfere with the viewer's perception of the work, that more often than not it could be interpreted within established cultural codes that may not correspond with one's intentions while using particular imagery in creating contemporary art. Despite the clear and concentrated visual form, which seemed to direct the viewer's gaze inwards, beyond the rose, and the effort to examine the flower without succumbing to symbolism and the undesirable connotations that surround its meaning, the test still came to a halt. The single painting did not bring the rose closer to the subject worthy of examination in contemporary painting, which would broaden the scope of interpretation beyond the rose as a beautiful object, and the result at this stage of the research was not a painting in which I was able to paint a rose in a non-trivial way, but rather a series of paintings in which I was unable to do so. Fortunately for the purposes of the research, however, it did show quite clearly that with visual translation comes the process of translating connotations that could potentially expand the realm of meaning in the painting, even if it is not an easy task to accomplish. The very attempt to deal with the challenge of translating the image, not only in painting but also in writing about the thought process, pointed to the quality of untranslatability that I was now able to fathom better.

Of course, it is impossible to determine universally, or at least less ambiguously, whether the outcome of this test was fruitful; the whole idea is based entirely on my subjectivity. However, failure in the case of visual translation can also be considered a work of art. Conversely, complete kitsch, a repetition with no artistic value, can be seen as a case of excellent translation. It all depends on who is evaluating it. By describing four specific cases of roses through the lens of visual translation and the painting process itself, I have aimed to shed more light on this paradox.

4. TEST: TRANSLATING AUTOBIOGRAPHICAL MOTIFS

This chapter focuses on paintings based on photographs from everyday life. They capture ordinary people, my friends, and in particular one of my favourite painting models, Kamile. The chapter follows how something personal and private can become more abstract and universal through the process of visual translation.

In painting Kamile, the intention was to reconstruct domestic images of everyday life by removing personal references and generalising a particular character to choices related to painting technique. To structure a visual narrative that is no longer about personal experience or the relationship with the model, but about painting as a medium in general. This chapter marks an exploration of translating autobiographical motifs into paintings that deal with the contingency of reality rather than specific events. What transpired was that the non-signified original remains significant, while the silenced narrative is palpable and encoded. However, these instances of "failed" visual translation only pushed the research further and motivated me to move on to more elaborate cases.

5. TEST: HITCHCOCK'S BLONDES AND MIA FARROW

Following the previous explorations, I was intuitively looking for a new challenge – a subject that would be even more difficult to translate into contemporary painting. The criteria for the search were not predetermined, but it had to surpass, or at least come close to, the rose in terms of beauty and banality, but without such obvious connotations that immediately limit perception. The connotations related to the meaning of the original had to be just as viscous and full of perceptual pitfalls, but less obvious and harder to

grasp at first glance. Hitchcock's blondes and Mia Farrow were appropriate subjects to push the research into a more convoluted area of visual translation. This final test once again involved negotiating the boundaries between beauty and banality, art and kitsch, but at the same time there was no escaping the fact that these subjects automatically raise very important and relevant questions about the representation of women. There was no way around the obvious associations with the influence of art and culture on the shaping of gender roles in society. The topic of female portraiture has been relevant to me not only in the context of this artistic research, so this choice was a consistent development from my earlier body of work.

Sometime in 2020, I started collecting film stills. Folders were overflowing with landscapes I'd wandered through while lying in bed during the Covid-19 pandemic, men in fancy suits gesticulating meaningfully, shiny leather shoes, clinking glasses and sad crockery at dusk, pastel houses on eerily quiet streets lit by the Californian sun, and stuffed "wild animals" threatening to bite off one's tense palms. When watching films, many essential details pass unnoticed through my ears and eyes, I watch like a painter – a visual pleasure-seeker, my gaze drifts through the attractions of light, shadow and colour. This way of looking is not prepared to critically analyse the subjects, it's a consumerist way of looking mixed with pragmatic impulses, looking for inspiration. The eye scans the passing images, drawing parallels between the present and the past, trying to relate to the present through the references of the old world. I collected without a clear idea of what I was collecting. But over time a tendency developed, a selection certainly took place, some choices began to repeat and, in retrospect, patterns became apparent - what interested me most in cinema was the portrait of a young woman. One after another, beautiful actresses with sparkling eyes descended into my computer folders. Most of them were portraits of Hitchcock blondes, now a cliché of pop culture. This grouping has negative connotations, but in this chapter it is used as a reference to images that are recognisable to the reader in Hollywood cinema of the second half of the 20th century, implicitly echoing the paradox

of visual translation. Stereotypical images, which one normally prefers to avoid, in visual translation can be interpreted as pure painting material, not at all in accordance with established clichés. Therefore, other questions may arise, not necessarily related to the way these images are constructed in the original.

Stereotypical imagery of women crying on the screen, in particular Hitchcock's blondes and Mia Farrow, was a painting ambition that surpassed the previous tests in its complexity. In the first test ("Test: Rose"), the painting couldn't really communicate to the viewer that it was a particular flower. There was no way to trace the context from which it had been taken, what made it unique. It made no difference whether it came from a well-tended botanical garden in Brooklyn or a dilapidated roadside, from a movie or something as simple as a Google search, and the source of material made little to no difference to how it was interpreted. In the case of the third test, however, the images in question may be misleading not only because of their beauty or banality, but also because of the connections between the subject matter in a painting and the narrative of the film, and how it has been historically represented. In this chapter, film history, selected movie plots, images from them and film theory are used as tools to explore and map out the possibilities of interpreting the images that came out of the material. The following question therefore surfaced: can translation depart from the usual modules of thought associated with the original source and exist as a separate and independent entity? Is it possible to present a subject based on established clichés for evaluation as generating new meanings about the present context? Or is the field of interpretation completely constrained by pre-determined assumptions, adhering to and contributing to already established cultural codes, and only reinforcing their legitimacy?

CONCLUSIONS

The word *translation*, in Lithuanian as well as in English, can describe an action and the result. In the context of this project, it is rather difficult to reflect on the “results” of the practical part (paintings) separately from the research process; translation suggests that the process or action is as important as the result, as it can describe both. The process, goals, workflow and choice of painting technique would probably be different if the paintings were developed separately from the artistic research.

Like any other medium, painting has its limitations, writing allowed me to go a step further and extend the ideas I had about creating images beyond those limitations. However, a very important part of painting and its fundamental limitation is silence. Hence, to paint is in a way to silence the image by taking it out of context and filtering it through a subjective point of view. In this research, the notion of visual translation was explored through specific examples or practical tests that allowed both theory and practice to be combined. Visual translation has been defined as a methodological approach to creative work in which new things can be produced through the sorting, grouping and processing of cultural, sensory and emotional experiences, phenomena and ideas. Although in this doctoral project the concept of visual translation is closely tied to images and painting and is demonstrated through the crossover of visual media, I hope that the idea of visual translation as a research method could be applied in a broader sense and not be limited to images in particular.

“Images must – when they wish to achieve an effect – contain a terrible silence within them,” says Luc Tuymans, “Paintings are silent things. They

don’t tell us what to do,” adds Marlene Dumas.⁸ To put these silent objects into words, to translate them into a language or a text, might be a quite delicate and complicated task, yet it is not necessary to translate everything. That is why this project concentrated on translating images that are overloaded with connotations, that involuntarily manipulate the viewer’s feelings, that try to evoke nostalgia, that arouse fear of beauty, etc. Since these images have qualities unfavourable to painting – they are full of noise, chatter and misleading meanings – without the haven of artistic research, their use is all too dangerous a game – without an accompanying text, they may not be able to withstand the intellectual weight imposed on contemporary painting. Although they might be aiming for silence, their recognisability and openness to interpretation still evoke a variety of reactions, unfortunately and inevitably not only positive ones. It can sometimes be a challenge to silence an image without also translating the context into language, and in this case the linguistic burden was able to be transferred to the written part of the research.

In the practical part of the research, attempts were made to silence autobiographical stories and narratives within an image, to suppress connotations or associations that certain motifs might carry. Even when balancing on the edge of kitsch, silence had to be maintained. Had to remain unuttered, whether floral motifs or widely used cinematographic imagery seemed too clichéd and barely tolerable for an individual. The practical experiments tested my vigilance: nine times out of ten the connotations could not be avoided, the narratives developed as they pleased, and the beauty was overpowered by the banality. Nevertheless, it seems to me that on at least one occasion out of ten, taming the noise was not in vain. The encounter with widely explored themes in painting, weighing them on the axis of

⁸ Damien Cadio, *I Never Meant To Be Cruel parodos anotacija*. <https://gerhardhofland.com/exhibitions/6219/>

„Painting is a matter of silence. Yet we persist in adding language to it, which is always a delicate operation. But the desire to write persists, highlighting the nature of the irresistible fascination it exerts on us. For Luc Tuymans, “images must – when they wish to achieve an effect – contain a terrible silence within them”. Paintings are silent things. They don’t tell us what to do,” adds Marlene Dumas.“

“untranslatability”, analysing the aspects of media crossover and looking at them through the lens of visual translation, has allowed the subject of research to be converted into a written work.

In visual translation the translator does not convey or transmit ideas as in language, but rather generates them; and the original becomes a source for the creation of another original. The translator here does not need to be afraid of dealing with stereotypical images, clichés, banal imagery, because it can be used as material to think and reflect through painting, it can also be used as a tool to tell a more personal story, to create subjective narratives. Using the recognisability of the original, the translator can not only reinterpret its meanings, but also create independent references that are uniquely relevant to the contemporary context. The translator can use existing forms and manage unwanted connotations, but must not fear that the translation will fail, be misunderstood or say nothing new. In the course of the artistic research, these failed cases of visual translation helped to identify and describe the pitfalls of perception that can be generated by the translation process. They were the traps into which not only the translator but also the viewer or audience can fall. In my opinion, a frank description of the painting process, without hiding the “mistakes” or withholding information about “failures” and unsuccessful attempts, allows a more objective view of painting as a medium and a more realistic assessment of its possibilities and limitations.

The artistic research on visual translation has allowed me to identify the gaps of untranslatability in painting – to recognise the limitations that can be considered a disadvantage of the medium in some cases and an advantage in others. Taking advantage of the qualities of painting, which include both the non-communicative nature of the medium and its openness to different interpretations, I formulated my own position as a translator, which I pursued in this research: to translate the “untranslatable”. I was looking for images that, perhaps because of their dynamic, cultural vividness or chatter, obstruct a deeper understanding, and that in one way or another prevent them from being analysed solely within the parameters of the medium of painting. Moreover, they seem impossible to separate from their context because they

are recognisable too quickly, too straightforward or too beautiful. Because of their recognisability, they are difficult to interpret unambiguously. On the one hand, they lack subtlety because the content manipulates the viewer’s emotions in an overly suggestive way, but on the other hand, the execution, the language of painting itself – the form is also the content and should not lack subtlety. The deception of the image lies in its perception. Through the process of visual translation within painting, I have tried to amplify the range of silence of the selected images and thus the range of their perception. Photography, film stills as a source for painting can manipulate the meaning of the image itself, so it was not easy to escape the connotations attached to the images and suppress their historical baggage simply by painting them. But through specific “failed” instances of visual translation – roses, Kamile, Hitchcock’s blondes, Mia Farrow – I was able to define the subject of my research.

Paintings based on images with strong connotations can lead to strange paradoxes. In translating the image from one medium to another, you’re not just dealing with the image as you see it. And that historical baggage attached to it as well as the realm of possible meaning in an image is determined not only by the artist, but also by the viewer. Even before the pandemic and the war in Ukraine, I found the contrast between contemporary reality and American cinema of the second half of the 20th century particularly interesting; taking such images out of their context makes it easier to talk about issues that are really traumatic and painful, because the hopeful portrayal of the world in Hollywood films seems to suggest hope for a happy ending. The war drives masses of people to seek refuge abroad, while Dorothy⁹ returns home safely along the Yellow Brick Road. People who knew too much fall out of windows, but “The Man Who Knew Too Much”¹⁰ throws the villain himself off the balcony. Inflation causes despair, but every year the TV broadcasts “Miracle

9 *The Wizard of Oz*, 1939. Dir. Victor Fleming.

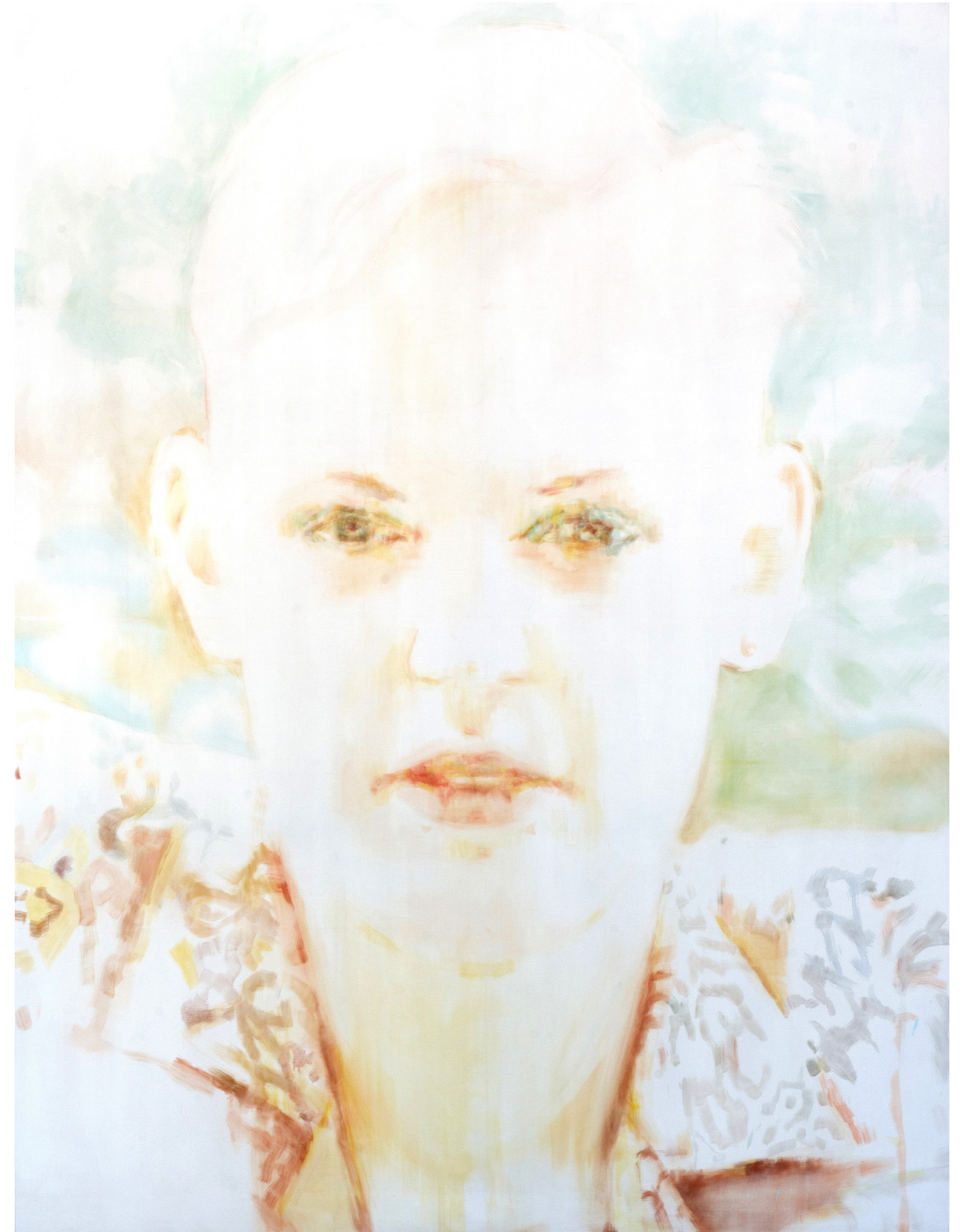
10 *The Man Who Knew Too Much*, 1956. Dir. Alfred Hitchcock.

on 34th Street”.¹¹ Genocide, but “It’s a Wonderful Life”.¹² While the good news is scattered like needles in a haystack and it seems impossible to wake up from a continuous nightmare, Hitchcock’s blondes do wake up. Even if there is no happy end, at the end of the film everything is resolved, or at least some kind of closure is offered that satisfies the viewer’s curiosity. Painting, on the other hand, cannot offer such relief, even if it suggests hope, it is also a reminder that the dream continues even with eyes wide open – it is impossible to completely silence the context, to get rid of connotations and to talk only about the painting itself. Translating experiences, cultural references, ideas, thoughts and observations into a painting is like ripping everything out of context, solidifying and preserving it. But even in the deafening silence of the paintings, the underlying chatter of the story behind them cannot be completely ignored. Even if barely audible it still remains there, like a transparent layer of the painting or a whisper, like a reminder that even in the seemingly overwhelming silence there are micro-sounds. *The paintings are supposed to contain a terrible silence, they don’t tell us what to do*, the only difficulty is that this silence, this terrible silence, has many different forms. Painting can offer to amplify the range of silence, but both the connotations within the translation and the different forms of silence do not exist on their own, they are subjective to the perceiver – paintings indeed do not tell us what to do.

11 *Miracle on 34th Street*, 1947. Dir. George Seaton.

12 *It’s a Wonderful Life*, 1946. Dir. Frank Capra.

KŪRYBINĖ DALIS



Kamilė ant stogo valgo bananą / Kamile on a Rooftop Eating a Banana

Donata Minderytė, 2019

210x160 cm, drobė, aliejus / oil on canvas

Autorės nuosavybė / Courtesy of the author

Tomo Tereko nuotr. / Photographed by Tomas Terekas

Eksponuota / Exhibited at: Vaizdinis vertimas / Translation Error, Galerija Vartai, Vilnius, 2019

Atsiliepimai / Review: Linas Bliškevičius, Pomirtinis gyvenimas. Tapybos ir fotografijos santykis Donatos Minderytės parodoje „Vartų“ galerijoje,

„7 meno dienos“, Nr. 36 (1315), 2019-11-08,

prieiga internete: <https://www.7md.lt/daile/2019-11-08/Pomirtinis-gyvenimas>

Balta rožė žaliai / White Rose in Green

Donata Minderytė, 2019

135x150 cm, drobė, aliejus / oil on canvas

Privati kolekcija / Private collection: Valdas Nanartavičius; Tomo Tereko nuotr. / photographed by Tomas Terekas

Eksponuota / Exhibited at: Vaizdinis vertimas / Translation Error, Galerija Vartai, Vilnius, 2019;

Stand With Ukraine, 2022

Atsiliepimai / Review: Linas Bliškevičius, Pomirtinis gyvenimas. Tapybos ir fotografijos santykis Donatos

Minderytės parodoje „Vartų“ galerijoje, „7 meno dienos“, Nr. 36 (1315), 2019-11-08

Prieiga internete: <https://www.7md.lt/daile/2019-11-08/Pomirtinis-gyvenimas>



Waiting For The Q Train

Donata Minderytė, 2017

120x150 cm, drobė, aliejus / oil on canvas

Autorės nuosavybė / Courtesy of the author

Autorės nuotr. / Photographed by the author

Eksponuota / Exhibited at: Summer Exposition: Group Exhibition, Galerija Vartai, Vilnius, 2017



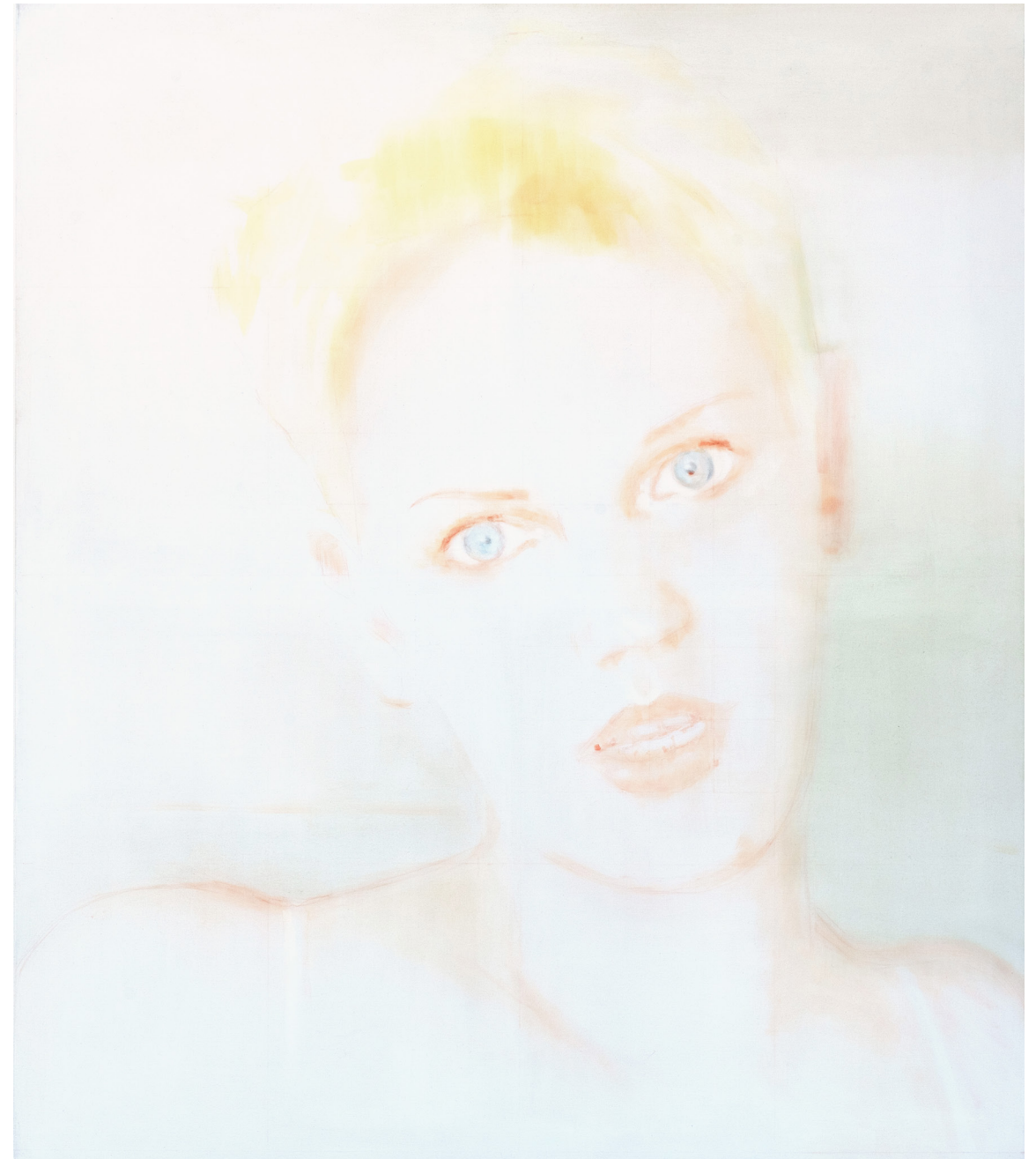
Kamilė besirengianti žydrą megztinį / Kamile Putting On A Sky-blue Cardigan

Donata Minderytė, 2019

130x150 cm, drobė, aliejus / oil on canvas

Autorės nuosavybė / Courtesy of the author

Tomo Tereko nuotr. / Photographed by Tomas Terekas





Edga / It's a Funny Story

Donata Minderytė, 2019

210x160 cm, drobė, aliejus / oil on canvas

Autorės nuosavybė / Courtesy of the author

Tomo Tereko nuotr. / Photographed Tomas Terekas

Eksponuota / Exhibited at: Vaizdinis vertimas / Translation Error, Galerija Vartai, Vilnius, 2019

Atsiliepimai / Review: Linas Bliškevičius, Pomirtinis gyvenimas. Tapybos ir fotografijos santykis

Donatos Minderytės parodoje „Vartų“ galerijoje, „7 meno dienos“, Nr. 36 (1315), 2019-11-08,

prieiga internete: <https://www.7md.lt/daile/2019-11-08/Pomirtinis-gyvenimas>

Išbalinau jai plaukus. Akys / I Dyed Her Hair Blonde. Eyes

Donata Minderytė, 2019

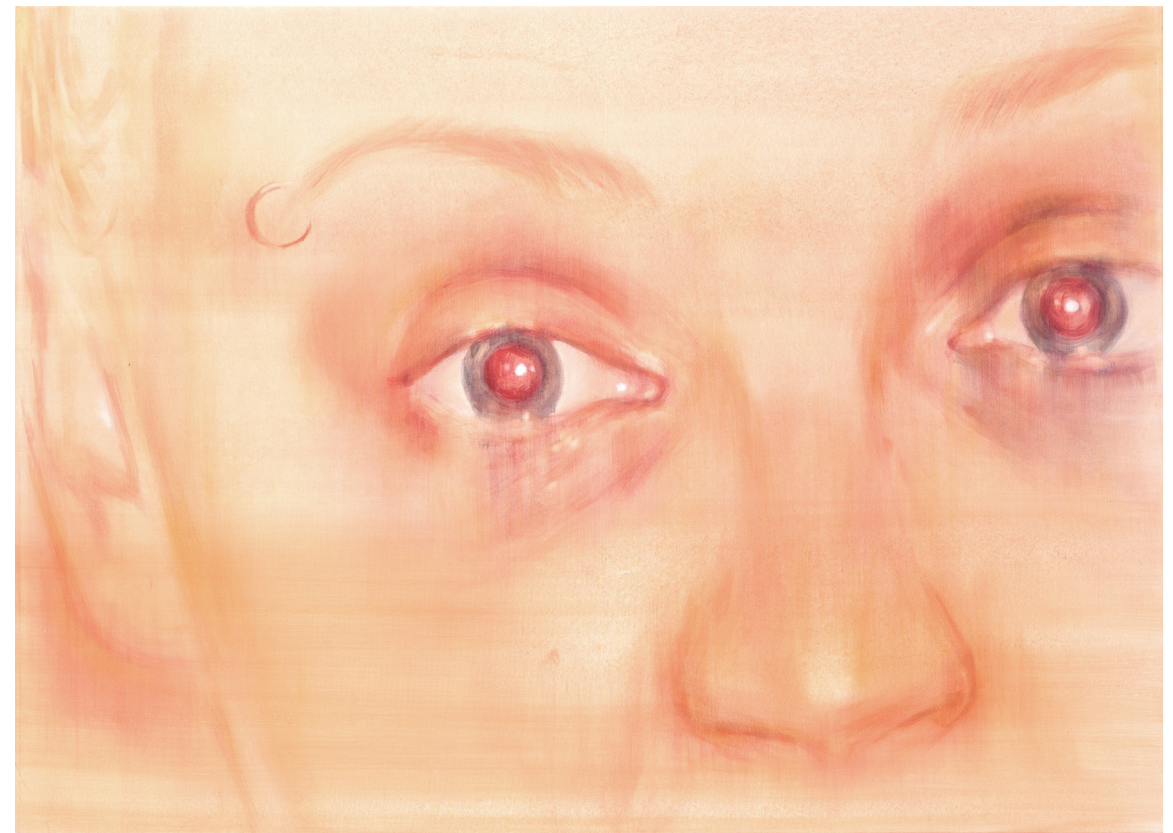
127x175 cm, drobė, aliejus / oil on canvas

Autorės nuosavybė / Courtesy of the author

Tomo Tereko nuotr. / photographed by Tomas Terekas

Eksponuota / Exhibited at: Vaizdinis vertimas / Translation Error, Galerija Vartai, Vilnius, 2019

Atsiliepimai: Linas Bliškevičius, Pomirtinis gyvenimas. Tapybos ir fotografijos santykis Donatos Minderytės parodoje „Vartų“ galerijoje, „7 meno dienos“, Nr. 36 (1315), 2019-11-08, prieiga internete: <https://www.7md.lt/daile/2019-11-08/Pomirtinis-gyvenimas>



Išbalinau jai plaukus. Dantys / I Dyed Her Hair Blonde. Mouth

Donata Minderytė, 2019

127x175 cm, drobė, aliejus / oil on canvas

Autorės nuosavybė / Courtesy of the author

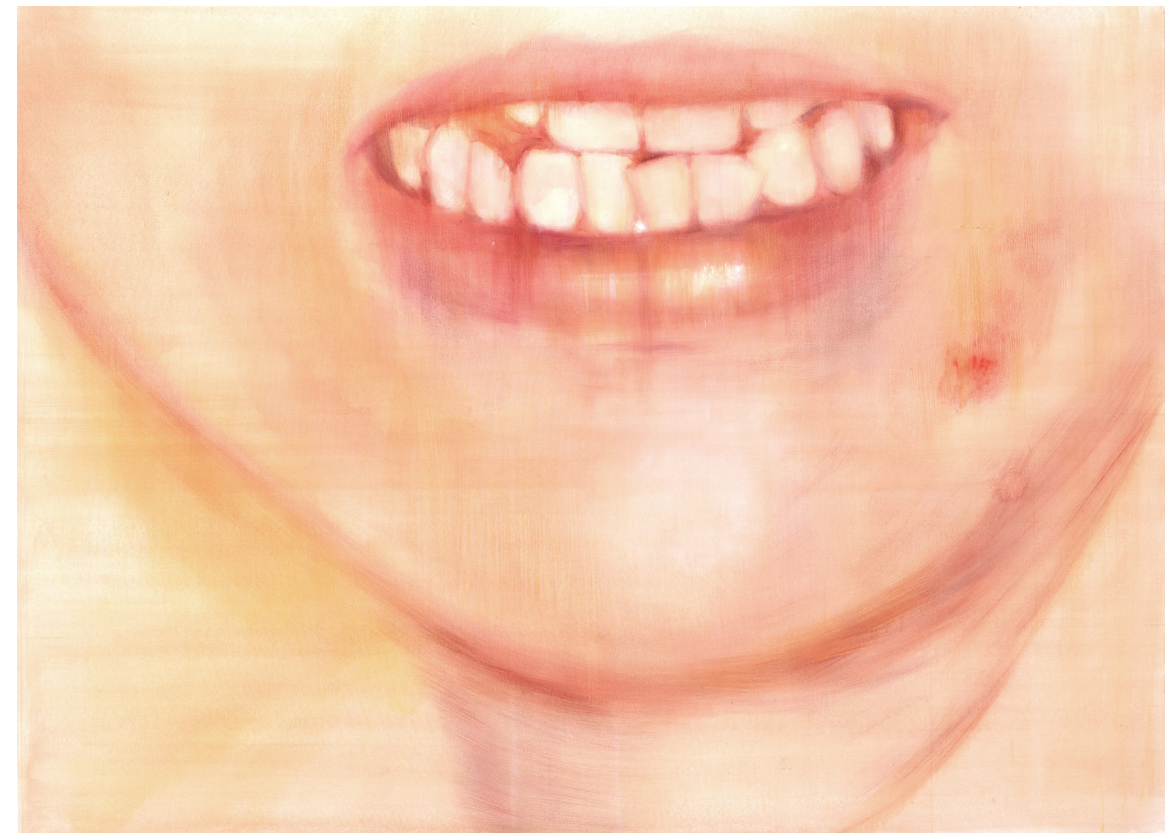
Tomo Tereko nuotr. / photographed by Tomas Terekas

Eksponuota / Exhibited at: Vaizdinis vertimas / Translation Error, Galerija Vartai, Vilnius, 2019

Paveikslo reprodukcija publikuota leidinyje / Published in a magazine: Nemunas, nr. 9 (1038), 2021 09

Atsiliepimai: Linas Bliškevičius, Pomirtinis gyvenimas. Tapybos ir fotografijos santykis Donatos Minderytės parodoje „Vartų“ galerijoje, „7 meno dienos“, Nr. 36 (1315), 2019-11-08,

prieiga internete: <https://www.7md.lt/daile/2019-11-08/Pomirtinis-gyvenimas>



Močiutė prie stalo / Grandmother

Donata Minderytė, 2019

210x170 cm, drobė, aliejus / oil on canvas

Autorės nuosavybė / Courtesy of the author

Tomo Tereko nuotr. / photographed by Tomas Terekas





Indų nurinkėja / Me as a Busgirl

Donata Minderytė, 2019

150x130 cm, drobė, aliejus / oil on canvas

Autorės nuosavybė / Courtesy of the author

Tomo Tereko nuotr. / Photographed by Tomas Terekas

Eksponuota / Exhibited at: Vaizdinis vertimas / Translation Error, Galerija Vartai, Vilnius, 2019

Atsiliepiamai / Review: Linas Bliškevičius, Pomirtinis gyvenimas. Tapybos ir fotografijos santykis

Donatos Minderytės parodoje „Vartų“ galerijoje, „7 meno dienos“, Nr. 36 (1315), 2019-11-08,

prieiga internete: <https://www.7md.lt/daile/2019-11-08/Pomirtinis-gyvenimas>



Indų nurinkėja Kamilė / Kamilė as a Busgirl

Donata Minderytė, 2019

210x170 cm, drobė, aliejus / oil on canvas

Autorės nuosavybė / Courtesy of the author

Tomo Tereko nuotr. / Photographed by Tomas Terekas

Eksponuota / Exhibited at: Karnavalas / Carnival, Pamėnkalnio galerija, Vilnius, 2019

Baltas kvadratas / White Square

Donata Minderytė, 2020

160x150 cm, drobė, aliejus / oil on canvas

Autorės nuosavybė / Courtesy of the author

Autorės nuotr. / Photographed by the author



Ar aš normali? Kamilė. 21-eri metai / Am I Normal? Kamilė. 21 Years Old

Donata Minderytė, 2019

180x210 cm, drobė, aliejus / oil on canvas

Autorės nuosavybė / Courtesy of the author

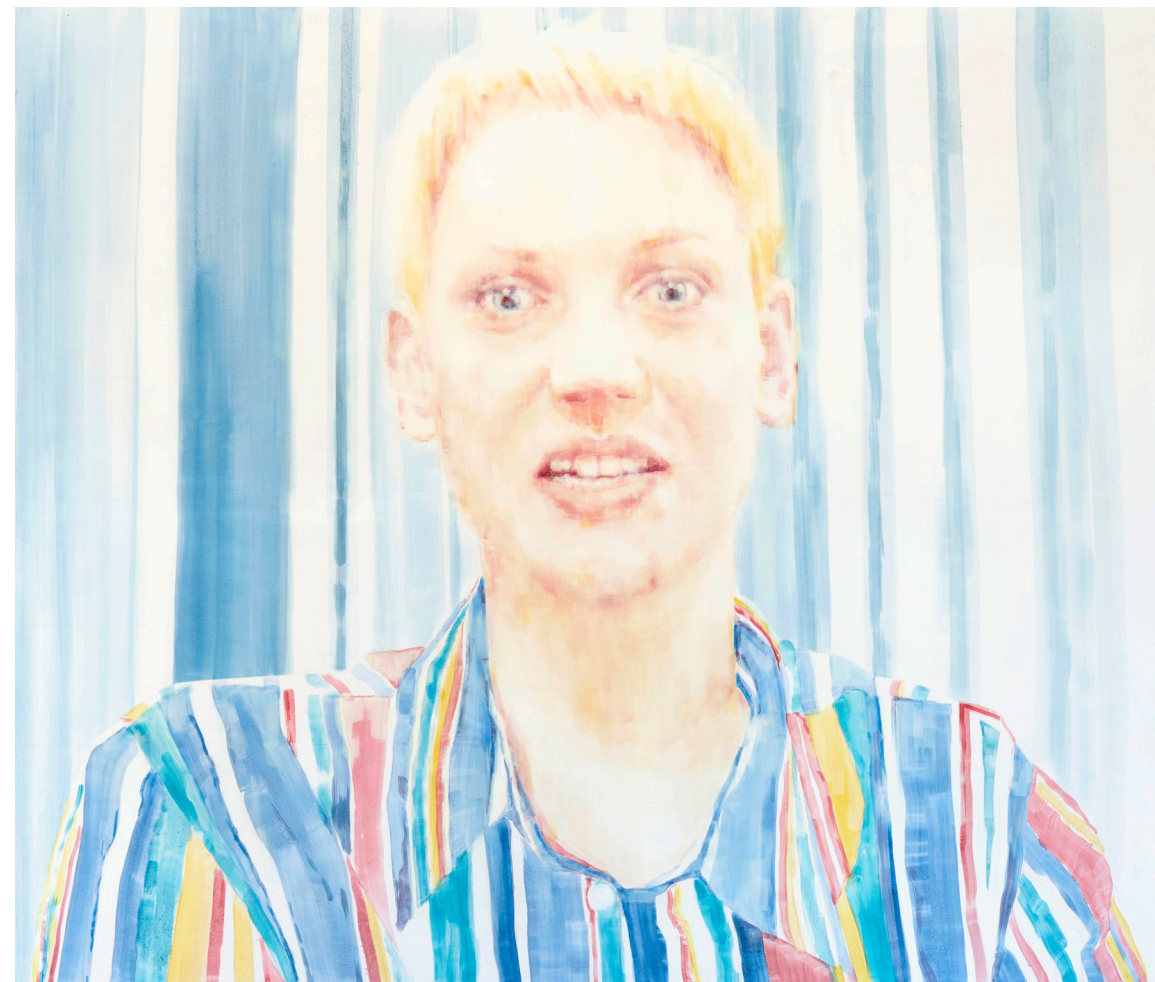
Tomo Tereko nuotr. / Photographed by Tomas Terekas

Eksponuota / Exhibited at: Vaizdinis vertimas / Translation Error, Galerija Vartai, Vilnius, 2019

Atsiliepimai / Review: Linas Bliškevičius, Pomirtinis gyvenimas. Tapybos ir fotografijos santykis

Donatos Minderytės parodoje „Vartų“ galerijoje, „7 meno dienos“, Nr. 36 (1315), 2019-11-08,

prieiga internete: <https://www.7md.lt/daile/2019-11-08/Pomirtinis-gyvenimas>



J krantą išmesta undinė / She Said She Was a Mermaid Washed Ashore

Donata Minderytė, 2019

170x210 cm, drobė, aliejus / oil on canvas

MO muziejaus kolekcija / MO museum collection

Tomo Tereko nuotr. / Photographed by Tomas Terekas

Eksponuota / Exhibited at: *Vaizdinis vertimas / Translation Error*, Galerija Vartai, Vilnius, 2019

Publikuota leidinyje / Published in a magazine: *Nemunas*, nr. 9 (1038), 2021 09

Atsiliepimai / Review: Linas Bliškevičius, *Pomirtinis gyvenimas. Tapybos ir fotografijos santykis*

Donatos Minderytės parodoje „Vartų“ galerijoje, „7 meno dienos“, Nr. 36 (1315), 2019-11-08,

prieiga internete: <https://www.7md.lt/daile/2019-11-08/Pomirtinis-gyvenimas>



Mia Farrow On The Waterfront

Donata Minderytė, 2020

145x190 cm, drobė, aliejus / oil on canvas

Autorės nuosavybė / Courtesy of the author

Jono Balsevičiaus nuotr. / Photographed by Jonas Balsevičius

Publikuota leidiniuose / Published in a magazines:

Literatūra ir menas, nr. 21 (3781), 2023 12 01

Nemunas, nr. 9 (1038), 2021 09



Mia Farrow I

Donata Minderytė, 2020

65x85,5 cm, drobė, aliejus / oil on canvas

Privati kolekcija / Private collection: Irene und Martin Vonderlind

Lauryno Skeisgielos nuotr. / Photographed by Laurynas Skeisgiela

Eksponuota / Exhibited at: Viennacontemporary 2022, Viena, Austrija, 2022



Mia Farrow II

Donata Minderytė, 2020

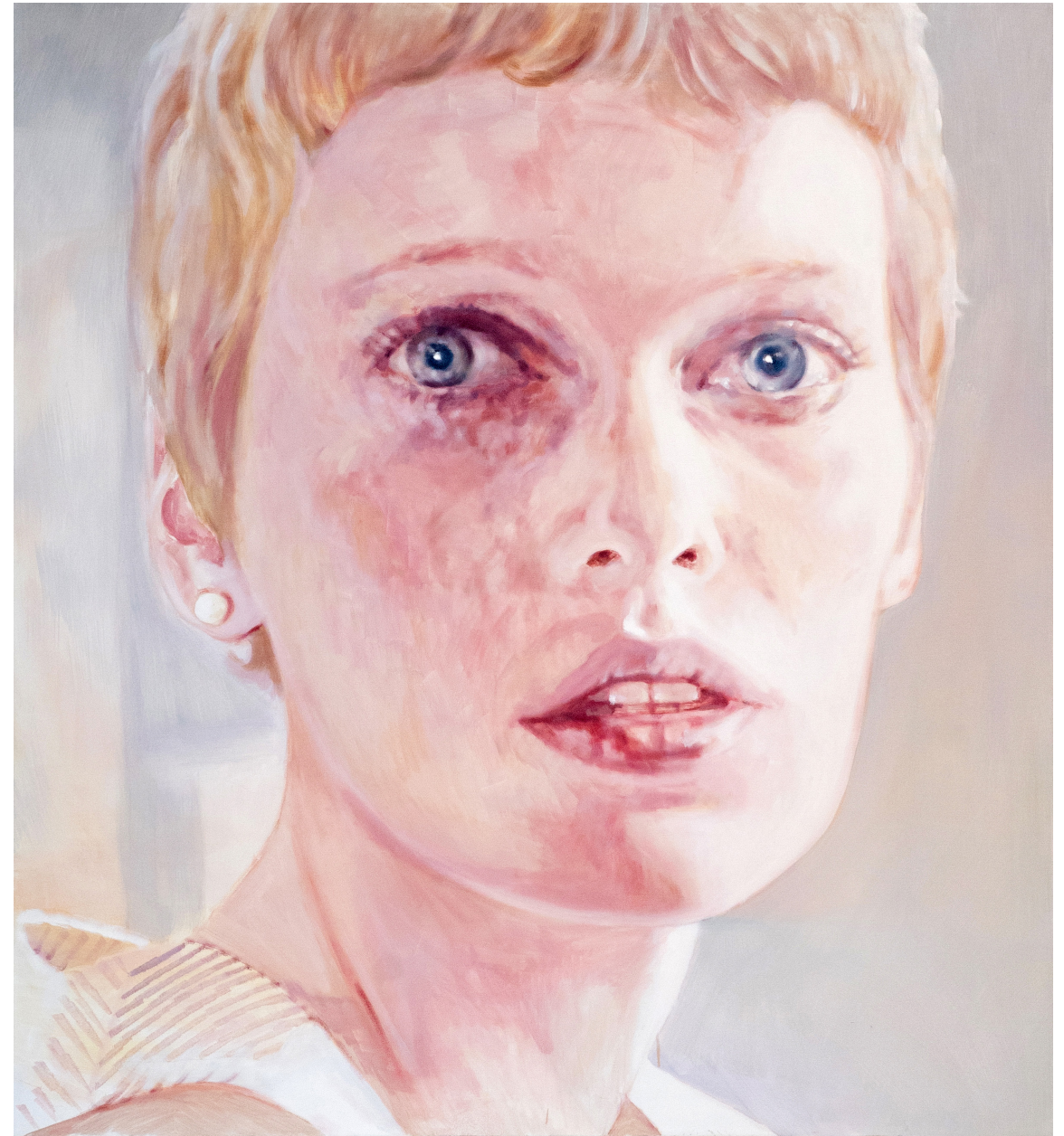
120x110 cm, drobė, aliejus / oil on canvas

MO muziejaus kolekcija / MO museum collection

Lauryno Skeisgielos nuotr. / photographed by Laurynas Skeisgiela

Eksponuota / Exhibited at: Stand With Ukraine, Galerija Vartai, Vilnius, 2022

Paveikslo reprodukcija publikuota leidinyje / Published in a magazine: Nemunas, nr. 9 (1038), 2021 09



Rožė (ausis) / Rose (Ear)

Donata Minderytė, 2020

133x145 cm, drobė, aliejus / oil on canvas

Privati kolekcija / Private collection: Živilė Garbaravičienė

Lauryno Skeisgielos nuotr. / Photographed by Laurynas Skeisgiela

Publikuota leidinyje / Published in a magazine: *Nemunas*, nr. 9 (1038), 2021 09



Eglė U. personalinės parodos atidaryme / Eglė U. at Her Solo Show Opening

Donata Minderytė, 2019

127x168,5 cm, drobė, aliejus / oil on canvas

Autorės nuosavybė / Courtesy of the author

Tomo Tereko nuotr. / Photographed by Tomas Terekas



Man Mon(e)y

Donata Minderytė, 2020

85x65 cm, drobė, aliejus / oil on canvas

Privati kolekcija / Private collection: Gustavas Jankauskas

Autorės nuotr. / Photographed by the author



Ding Dong! Avon Calling!

Donata Minderytė, 2021

190x122 cm, drobė, aliejus / oil on canvas

Privati kolekcija / Private collection: Justas Janauskas

Lauryno Skeisgielos nuotr. / Photographed by Laurynas Skeisgiela

Publikuota leidinyje / Published in a magazine: Nemunas, nr. 9 (1038), 2021 09



Bruce in Tampa Bay. Know Your Risk When Entering the Water

Donata Minderytė, 2020

140,5x260,5 cm, drobė, aliejus / oil on canvas

Privati kolekcija / Private collection: Jurgita Žilvinskaitė

Jono Balsevičiaus nuotr. / Photographed by Jonas Balsevičius

Publikuota leidinyje / Published in a magazine: Nemunas, nr. 9 (1038), 2021 09





Rožė su nasrais / Rose With Jaws

Donata Minderytė, 2020

151x140 cm, drobė, aliejus / oil on canvas

Privati kolekcija / Private collection: Gedvydas Vainauskas

Jono Balsevičiaus nuotr. / Photographed by Jonas Balsevičius

Publikuota leidinyje / Published in a magazine: *Nemunas*, nr. 9 (1038), 2021 09

Auskarai / Piercing

Donata Minderytė, 2020

97x152,5 cm, drobė, aliejus / oil on canvas

Autorės nuosavybė / Courtesy of the author

Autorės nuotr. / Photographed by the author

Eksponuota / Exhibited at: Hotel Warszawa Art Fair, Varšuva, Lenkija, 2023

Publikuota leidinyje / Published in a magazine: Nemunas, nr. 9 (1038), 2021 09



Bučinys / The Kiss

Donata Minderytė, 2020

126x182 cm, drobė, aliejus / oil on canvas

Autorės nuosavybė / Courtesy of the author

Autorės nuotr. / Photographed by the author

Publikuota leidinyje / Published in a magazine: *Nemunas*, nr. 9 (1038), 2021 09



Su tėčio marškiniais. Rankos / Wearing Her Dad's Shirt. Hands

Donata Minderytė, 2019

127x198 cm, drobė, aliejus / oil on canvas

Autorės nuosavybė / Courtesy of the author

Tomo Tereko nuotr. / Photographed by Tomas Terekas

Publikuota leidinyje / Published in a magazine: *Nemunas*, nr. 9 (1038), 2021 09





Kojų tatuiruotės / Leg Tattoos

Donata Minderytė, 2020

190x155 cm, drobė, aliejus / oil on canvas

Autorės nuosavybė / Courtesy of the author

Autorės nuotr. / Photographed by the author

Publikuota leidinyje / Published in a magazine: Nemunas, nr. 9 (1038), 2021 09

Košmaras / Women Crying on Screen / Nightmare / Doris Day

Donata Minderytė, 2022

200x230 cm, drobė, aliejus / oil on canvas

Privati kolekcija / Private collection: Irmgard Krepela

Autorės nuotr. / Photographed by the author

Eksponuota / Exhibited at: Viennacontemporary 2022, Viena, Austrija, 2022



Vidurnakčio kaubojus / Joe Buck

Donata Minderytė, 2023

160x210 cm, drobė, aliejus / oil on canvas

Autorės nuosavybė / Courtesy of the author

Autorės nuotr. / Photographed by the author



Košmaras II / Nightmare II

Donata Minderytė, 2022-2023

148x229 cm, drobė, aliejus / oil on canvas

Autorės nuosavybė / Courtesy of the author

Autorės nuotr. / Photographed by the author

Publikuota leidinyje / Published in a magazine:

Literatūra ir menas, nr. 21 (3781), 2023 12 01



Košmaras III / Women Crying On Screen. Sherilyn Fenn as Audrey

Donata Minderytė, 2020

190x155 cm, drobė, aliejus / oil on canvas

Privati kolekcija / Private collection: Vilius Kavaliauskas, Lewben Art Foundation

Autorės nuotr. / Photographed by the author



Atranka / Casting

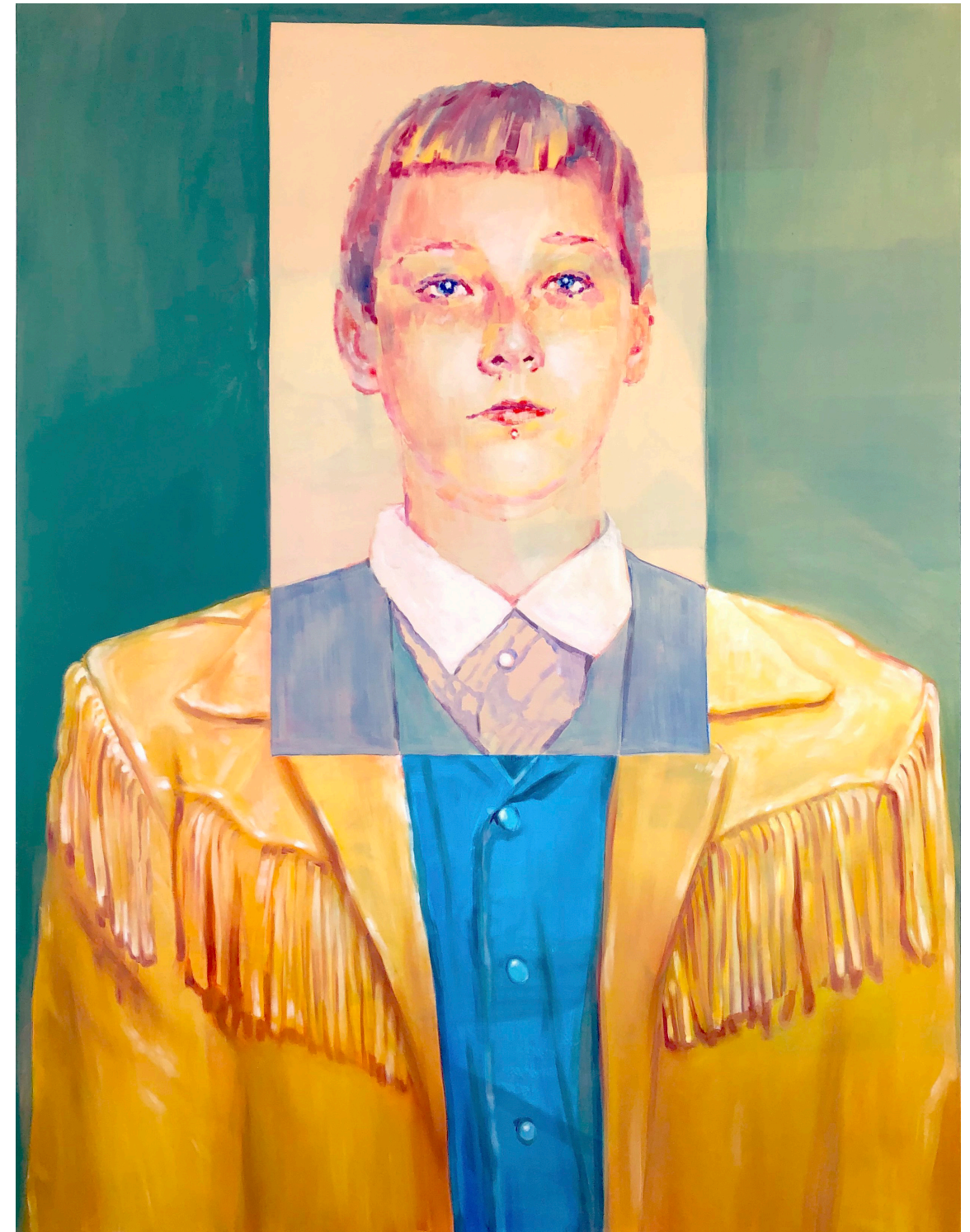
Donata Minderytė, 2023

200x270 cm, drobė, aliejus / oil on canvas

Autorės nuosavybė / Courtesy of the author

Autorės nuotr. / Photographed by the author





Aš, vidurnakčio kaubojus / Me as Joe Buck

Donata Minderytė, 2023

170x130 cm, drobė, aliejus / oil on canvas

Autorės nuosavybė / Courtesy of the author

Autorės nuotr. / Photographed by the author

Publikuota kaip leidinio viršelis / Published as a magazine cover in: *Literatūra ir menas*, nr. 21 (3781), 2023 12 01

Naujieji paukščiai / New Birds

Donata Minderytė, 2023

194x288 cm, drobė, aliejus / oil on canvas

Autorės nuosavybė / Courtesy of the author

Autorės nuotr. / Photographed by the author



Me in Blue Velvet

Donata Minderytė, 2023

150x352 cm, drobė, aliejus / oil on canvas

Autorės nuosavybė / Courtesy of the author

Autorės nuotr. / Photographed by the author



Kamile as Alice Wakefield

Donata Minderytė, 2023

162,5x227 cm, drobė, aliejus / oil on canvas

Autorės nuosavybė / Courtesy of the author

Autorės nuotr. / Photographed by the author



Women Crying On Screen. Torment

Donata Minderytė, 2023

65x85 cm, drobė, aliejus / oil on canvas

Autorės nuosavybė / Courtesy of the author

Autorės nuotr. / Photographed by the author



Andromeda laisvėje. Atsarginis išėjimas / Andromeda at large. Emergency Exit

Donata Minderytė, 2023

192x260 cm, drobė, aliejus / oil on canvas

Autorės nuosavybė / Courtesy of the author

Autorės nuotr. / Photographed by the author



Žmogus, kuris žinojo per daug / Kamile as a Woman Who Knew Too Much

Donata Minderytė, 2023

194x221,5 cm, drobė, aliejus / oil on canvas

Autorės nuosavybė / Courtesy of the author

Autorės nuotr. / Photographed by the author



Cheminis Disbalansas / Chemical Imbalance

Donata Minderytė, 2023

200x240 cm, drobė, aliejus / oil on canvas

Autorės nuosavybė / Courtesy of the author

Autorės nuotr. / Photographed by the author



Fuck It, Georgia, I Think I'm Getting Dementia

Donata Minderytė, 2024

110x110 cm, drobė, aliejus / oil on canvas

Autorės nuosavybė / Courtesy of the author

Autorės nuotr. / Photographed by the author



LITERATŪRA IR KITI ŠALTINIAI

Arlauskaitė Natalija, *Trumpas feministinės kino teorijos žinynas*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2010.

Be Kind Rewind, *Ruth Gordon's Unique and Defiant Journey to Oscar*. Prieiga internete: https://www.youtube.com/watch?v=Fnr0-hBYwlg&ab_channel=BeKindRewind

Bellos David, *Is That a Fish in Your Ear? Translation and the meaning of everything*. Publikuota 2011 m. spalio 25 d., Particular Books.

Briefing European Parliamentary Research Service, prieiga internete: https://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/BRIE/2017/595914/EPRS_BRI%282017%29595914_EN.pdf

Bruce Block, *The Visual Story. Creating the Visual Structure of Film, TV, and Digital Media*. Routledge, London, New York, 2020.

Bourriaud Nicolas, *Postproduction. Culture as Screenplay: How Art Reprogams The World*. New York: Lucas & Sternberg, 2002.

Certeau Michel de, *The Practice of Everyday Life*. University of California Press, 2011.

Chaudhuri Shohini, *Feminist Film Theorists (Routledge Critical Thinkers)*. Routledge, 2006.

Collative Learning, *Hitchcock's THE BIRDS film analysis*. Prieiga internete: https://www.youtube.com/watch?v=rgC2Y0DQEE0&t=450s&ab_

channel=CollativeLearning

Cooke Sonia van Gilder, *Scientists Solve Mystery That Inspired Hitchcock's The Birds*. Publikuota 2011 m. gruodžio 29 d. Prieiga internete: <https://newsfeed.time.com/2011/12/29/scientists-solve-mystery-that-inspired-hitchcocks-the-birds/>

Domestic Horror, kuratorius Billas Powersas. 2019 m. rugsėjo 5 – spalio 19 d. Gagosian gallery, Park & 75th, New York. Prieiga internete: <https://gagosian.com/exhibitions/2019/domestic-horror/>

Dumas Marlene, *open-end*, 2022. Pallazo Grassi, Italija. Tekstus, skirtus parodos lankytojams, surinko ir parašė pati autorė Marlene Dumas bei Jolie Van Leeuwen, bendradarbiaudamos su Rogeriu Willemsu. Redagavo Yvette Rosenberg. Amsterdamas, 2022.

Duroviča Nataša, *At Translation's Edge*. Rutgers University Press, 2019.

Eco Umberto, *Atviras kūrinys. Forma ir neapibrėžtumas šiuolaikinėje poetikoje*. Vilnius: Tyto alba, 2004.

Eizenštein Sergej, *Montažas*. I tomas. Vilnius: Mintis, 2016.

Ellias Ann, *War, flowers, and visual culture: the First World War collection of the Australian War Memorial*. Prieiga internete: <https://www.awm.gov.au/articles/journal/j40/elias>

Elsaesser Thomas, Hagener Malte, *Kino teorija: įvadas per juslių prizmę*. Iš anglų kalbos vertė Rima Bertašavičiūtė. Vilnius: Mintis, 2012.

Fellini Federico, *Intymus žodynas, tekstai ir vaizdai*. Sudarė Daniela Barbiani. Vertimas į lietuvių kalbą Audrius Musteikis. Vilnius: Odilė, 2020.

Foshay Ella M., *Reflections of Nature. Flowers in American Art*. Alfred A. Knopf, INC. 1984. Ši knyga išleista parodos „Reflections of Nature. Flowers in American Art“ Whitney Museum of American Art proga. Kvietinė parodos kuratorė Ella M. Foshay.

Gillette Don, „*The Man Who Knew Too Much*“: *THR's 1956 Review*. Pirmą kartą išspausdinta 1956 m. gegužės 1 d. Prieiga internete: <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/man-who-knew-review-1956-movie-1008455/>

Gottesman Sarah, *A Brief History of Flowers in Western Art*. Prieiga internete: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-van-gogh-okeeffe-art-history-famous-flowers>

Grimberg Salomon, *Woman's Art Journal*. Vol. 25, 2004 m. ruduo – 2005 m. žiema. Frida Kahlo's Still Lives: „I Paint Flowers So They Will Not Die“. Prieiga internete: https://www.jstor.org/stable/3566514?seq=2#metadata_info_tab_contents

Glenn O'brien, *Nan Goldin's Rebellion and Realist Romance in Nan Goldin, Diving For Pearls*. Steidl / Kestner Gesellschaft, 2016.

Higgins Charlotte, *Venice Biennale: women outnumber male artists in main halls for first time*. Prieiga internete: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2022/apr/22/venice-biennale-female-artists-outnumber-males-for-first-time>

Hockney David, *A History of Pictures: From the Cave to the Computer Screen*. Thames and Hudson, 2016.

Kelly Nataly, Zetsche Jost, *Found in Translation. How Language Shapes Our Lives and Transforms the World*. A Perigee Book, Published by the Penguin Group, USA, New York, 2012.

Lietuvių kalbos žodynas. Žodžio „versti“ reikšmės. Prieiga internete: <http://www.lkz.lt/?zodis=versti&id=30068400000>

Metropolitan Museum, New York. Prieiga internete: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/492734>

Niauronytė Aira, *Dar apie žodžius išsišokėlius, nes svarbu*. Literatūra ir menas, 2023 m. rugsėjo 22 d., nr. 16.

Nochlin Linda, *From 1971: Why Have There Been No Great Women Artists?* Prieiga internete: <https://www.artnews.com/art-news/retrospective/why-have-there-been-no-great-women-artists-4201/>

Nochlin Linda, *Why Have There Been No Great Women Artists?* Thames Hudson, 2021.

Povilaitis Vitas, *Vertimai* (reikšmės). Prieiga internete: <https://lietuvai.lt/wiki/Vertimai>

Reynolds Matthew, *Translation: A Very Short Introduction*. Oxford

University Press. 2016.

Ricoeur Paul, *Apie vertimą*. Iš prancūzų kalbos vertė Paulius Garbačiauskas. Vilnius: Aidai, 2010.

Sontag Susan, *Apie fotografiją*. Vilnius: Baltos lankos, 2000.

Sosnovskienė Goda, *Trumpa kino istorija, nuo ištakų iki Antrojo pasaulinio karo*. VšĮ „Vaizdų kultūros studija“, 2011. Leidinio sumanytoja Neringa Kažukauskaitė. Straipsnius parengė: Aukšė Kancerevičiūtė, Neringa Kažukauskaitė, Izolda Keidošiūtė, Živilė Pipinytė.

Strick Jeremy, *Flowers (Blumen), 1993 by Gerhard Richter. Art Institute of Chicago Museum Studies*, vol. 25, no. 1, 1999.

Thackara Tess, *Why Van Gogh Fell in Love with Sunflowers*, 2019.
Prieiga internete: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-van-gogh-fell-in-love-sunflowers>

The Britannica Dictionary. Prieiga internete: <https://www.britannica.com/dictionary/bird>

Tokarczuk Olga, *Jautrusis pasakotojas*. Iš lenkų kalbos vertė Rimvydas Strielkūnas, Birutė Jonuškaitė, Vyturys Jarutis. Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2021. Pirmą kartą išleista 2020.

Translating Worlds: The Epistemological Space of Translation, ed. by Carlo Severi and William F. Hanks. Chicago: Hau Books, 2015.

Tuymans Luc, *La Pelle*. Parodos katalogas. Tekstai: Caroline Bourgeois (parodos kuratorė), Marcas Donnadieu (Musée de l'Elysée vyriausiasis kuratorius). Marsilio Editori, 2019.

Varto Juha, *Meninis tyrimas. Kas tai? Kas jį atlieka ir kodėl?* Vilnius: Vilniaus dailės Akademijos leidykla, 2022.

White Edward, *The Twelve Lives of Alfred Hitchcock: An Anatomy of the Master of Suspense*. W. W. Norton, 2021.

Williams Gilda, *Kaip rašyti apie šiuolaikinį meną*. Vilnius: Vilniaus dailės Akademijos leidykla, 2018.

Žiūra Darius, *SWIM, Monumentas utopijai, Gustoniai, metatekstas*, 2017.

Filmai:

Burton, Tim (režisierius). *Edvardas Žirkliarankis (Edward Scissorhands)*, 1990.

Capra, Frank (režisierius). *Tas nuostabus gyvenimas (It's a Wonderful Life)*, 1946.

Chabrol, Claude (režisierius). *Pragaras (L'enfer)*, 1994.

Fleming, Victor (režisierius). *Ozo šalies burtininkas (The Wizard of Oz)*, 1939.

Hitchcock, Alfred (režisierius). *Marnė (Marnie)*, 1963

Hitchcock, Alfred (režisierius). *Paukščiai (The Birds)*, 1963

Hitchcock, Alfred (režisierius). *Psichopatas (Psycho)*, 1960

Hitchcock, Alfred (režisierius). *Svaigulys (Vertigo)*, 1958

Hitchcock, Alfred (režisierius). *Virvė (The Rope)*, 1963

Hitchcock, Alfred (režisierius). *Žmogus, kuris žinojo per daug (The Man Who Knew Too Much)*, 1934

Hitchcock, Alfred (režisierius). *Žmogus, kuris žinojo per daug (The Man Who Knew Too Much)*, 1956

Lynch, David (režisierius). *Pamirštas greitkelis (Lost Highway)*, 1997

Lynch, David (režisierius). *Mėlynas aksomas (Blue Velvet)*, 1986

Lynch, David (režisierius). *Tvin Pyksas (Twin Peaks)*, 1990-1991

Polanski, Roman (režisierius). *Rozmari kūdikis (Rosemary's Baby)*, 1968

Seaton, George (režisierius). *Stebuklas 34-ojoje gatvėje (Miracle on 34th Street)*, 1947.

Schlesinger, John (režisierius). *Vidurnakčio kaubojus (Midnight Cowboy)*, 1969

Spielberg, Steven (režisierius). *Nasrai (Jaws)*, 1975.

Varda, Agnes (režisierė). *L'opéra-mouffe*, 1958.

Iliustracijų sąrašas:

1. Birutė Remeikytė, Kamilė Rauktytė, Donata Minderytė, 2012. Video
2. Donata Minderytė, 2019. *Richteris tai padarė. Dvi rožės perrėmintos balta / Richter Did It. Two Roses Reframed With White*, 75x85 cm, drobė, aliejus. Privati kolekcija: Lijana Lusienė; Tomo Tereko nuotrauka. Eksponuota: Vaizdinis vertimas / Translation Error, Galerija Vartai, Vilnius, 2019; Stand With Ukraine, 2022. Atsiliepimai: Linas Bliškevičius, Pomirtinis gyvenimas. Tapybos ir fotografijos santykis Donatos Minderytės parodoje „Vartų“ galerijoje, „7 meno dienos“, Nr. 36 (1315), 2019-11-08, prieiga internete: <https://www.7md.lt/daile/2019-11-08/Pomirtinis-gyvenimas>
3. Gerhard Richter, 1971. *Brigid Polk*; 175x175 cm, drobė, aliejus. Catalogue Raisonné: 306; Atlas Sheet: 70. Prieiga internete: <https://gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/nudes-16/brigid-polk-5838/?artworkid=paintings&title=Polk&referer=search-art>
4. Georgia O'Keeffe, 1927; *Abstraction White Rose*; 91,44x76,2 cm, drobė, aliejus. Georgia O'Keeffe Museum; Gift of The Burnett Foundation and The Georgia O'Keeffe Foundation. Prieiga internete: <https://collections.okeeffemuseum.org/object/16/>
5. Donata Minderytė, 2019; *Balta rožė žaliai / White Rose in Green*, 135x150 cm, drobė, aliejus. Privati kolekcija: Valdas Nanartavičius; Tomo Tereko nuotrauka. Eksponuota: Vaizdinis vertimas / Translation Error, Galerija Vartai, Vilnius, 2019; Stand With Ukraine, 2022. Atsiliepimai: Linas Bliškevičius, Pomirtinis gyvenimas. Tapybos ir fotografijos santykis Donatos Minderytės parodoje „Vartų“ galerijoje, „7 meno dienos“, Nr. 36 (1315), 2019-11-08, prieiga internete: <https://www.7md.lt/daile/2019-11-08/Pomirtinis-gyvenimas>
6. Donata Minderytė, 2019; *I Love You, Damien*, 127x180 cm, drobė, aliejus. Autorės nuosavybė, autorės nuotrauka.
7. Damien Cadio, 2019; *Les algues Solaris*, 55x40 cm, drobė, aliejus.

Gerhard Hofland, Amsterdam. Prieiga internete: <https://www.artsy.net/artwork/damien-cadio-les-algues-solaris>

8. Ambrosius Bosschaert the Elder, 1609; *Large Bouquet in a Wan-Li Vase on a Gilt Metal Base*, 50,3 x 35,6 cm, oil on magony panel. Kunsthistorisches Museum, Vienna. Prieiga internete: https://arthive.com/artists/416~Ambrosius_Bosschaert_the_Elder/works/315375~A_large_bouquet
9. Damien Cadio, 2016; *La Géante*, 90x140 cm, drobė, aliejus. Privati kolekcija. Prieiga internete: <https://gerhardhofland.com/01-2/>
10. Chloe Wise, 2019; *We Should Have Each Other for Dinner*, 182,88x152,4 cm, drobė, aliejus. Prieiga internete: <https://fineartglobe.com/exhibitions/domestic-horror-on-the-upper-east-side/>
11. Donata Minderytė, 2019; *Chloe, I Love You*, 180 x 127 cm, drobė, aliejus. Autorės nuosavybė, autorės nuotrauka.
12. Asmeninė nuotrauka. Autorės nuosavybė, autorės nuotrauka.
13. Nuotrauka iš parodos *Vaizdinis vertimas / Translation Error*. Kūriniai nuotraukoje: Diptikas *Išbalinau jai plaukus. Akys / Dantys / Diptych I Dyed Her Hair Blonde. Eyes / Mouth*. Donata Minderytė, 2019 127x175 cm, drobė, aliejus; 127x175 cm, drobė, aliejus; Autorės nuosavybė; Tomo Tereko nuotr. Eksponuota: Vaizdinis vertimas / Translation Error, Galerija Vartai, Vilnius, 2019. Atsiliepimai: Linas Bliškevičius, Pomirtinis gyvenimas. Tapybos ir fotografijos santykis Donatos Minderytės parodoje „Vartų“ galerijoje, „7 meno dienos“, Nr. 36 (1315), 2019-11-08, prieiga internete: <https://www.7md.lt/daile/2019-11-08/Pomirtinis-gyvenimas>.
14. Donata Minderytė, 2019; *Su tėčio marškiniais. Rankos (fragmentas) / Wearing Her Dad's Shirt. Hands (detail)*; 127x198 cm, drobė, aliejus. Autorės nuosavybė, Tomo Tereko nuotrauka.
15. Stop kadras iš filmo: *Paukščiai / The Birds* (1963); rež. Alfred Hitchcock, žmonės nuotraukoje: Darlene Conley, Elizabeth Wilson. Prieiga internete: <https://m.imdb.com/title/tt0056869/mediaviewer/rm665509377/>
16. Stop kadras iš filmo: *Paukščiai / The Birds* (1963); rež. Alfred Hitchcock, žmonės nuotraukoje: Tippi Hedren, Suzanne Pleshette; Prieiga

internete: <https://m.imdb.com/title/tt0056869/mediaviewer/rm4004044289>

17. Donata Minderytė, 2022; *Paukščiai / Tippi Hedren and Suzanne Pleshette (Birds)*, 187x325 cm, drobė, aliejus. Privati kolekcija: Ieva Mekšrūnaitė, autorės nuotrauka.

18. Donata Minderytė, 2019; *Kamilė kaimynės Sintijos vaidmenyje/ Kamile as Our Neighbour Synthia*, 110x120 cm, drobė, aliejus. Autorės nuosavybė, Tomo Tereko nuotrauka.

19. Donata Minderytė, 2020; *Mia Farrow (procese) / Mia Farrow (in the process)*; 120x110 cm, drobė, aliejus. MO muziejaus kolekcija, autorės nuotrauka.

20. Donata Minderytė, 2020; *Mia Farrow II*; 120x110 cm, drobė, aliejus. MO muziejaus kolekcija, Lauryno Skeisgielos nuotrauka. Eksponuota / Exhibited at: Stand With Ukraine, Galerija Vartai, Vilnius, 2022.

APIE AUTORE

Donata Minderytė (g. 1991 m., Vilnius) yra menininkė, tyrėja, Lietuvos tarpdisciplininio meno kūrėjų sąjungos narė, LATGA asociacijos narė. Gyvena ir dirba Vilniuje ir Niujorke. Kūryboje naudoja tapybos, fotografijos bei video raiškas. Vilniaus dailės akademijoje įgijo bakalauro laipsnį (2010-2014) ir magistro laipsnį (2014-2016). Kūrinių yra įsigiję: Kiasma šiuolaikinio meno muziejus Helsinkyje (Suomijos nacionalinė galerija), MOCAK Šiuolaikinio meno muziejus Krokuvoje, MO modernaus ir šiuolaikinio meno muziejus Vilniuje ir privačios kolekcijos Lietuvoje, Jungtinėje Karalystėje bei Austrijoje.

Donata Minderytė (b. 1991, Vilnius) is an artist, researcher, member of the Lithuanian Interdisciplinary Artists' Association, member of the LATGA Association. She lives and works in Vilnius and New York. She uses painting, photography and video media in her work. She graduated from Vilnius Academy of Arts with a BA degree (2010-2014) and an MA degree (2014-2016). Her work has been acquired by the Kiasma Museum of Contemporary Art in Helsinki (National Gallery of Finland), MOCAK Museum of Contemporary Art in Krakow, MO Museum of Modern and Contemporary Art in Vilnius, and private collections in Lithuania, United Kingdom and Austria.

Personalinės parodos / Solo shows

2019 *Vaizdinis vertimas / Translation Error*, galerija „Vartai“, Vilnius

2016 *Tinkamos aplinkybės*, galerija „Meno niša“, Vilnius

2016 *Atsiminimo genas*, galerija „Vartai“, Vilnius

Grupinės parodos / Group shows

2023

(Isi)vaizduojant save: Lietuvos dailininkų autoportretai nuo XIX a. iki šių dienų, Vilniaus paveikslų galerija, Lietuvos nacionalinis dailės muziejus, Vilnius

Cukrus, Lietuvos Dailininkų sąjungos galerija, Vilnius

225, VDA parodų salės „Titanikas“, Vilnius

2022

Viennacontemporary, tarptautinė meno mugė, Viena, Austrija

Stand with Ukraine, galerija „Vartai“, „Stiprūs Kartu“ labdaringas meno aukcionas, Vilnius

2020

XVII Tarptautinė Vilniaus tapybos trienalė „[Ne]determinuota“ XII

Jaunojo Tapytojo Prizas 2020, Rupert meno centras, Vilnius

Spektras, galerija „Vartai“, Vilnius

Counterargument III, galerija „Meno parkas“, Kaunas

Menas be stogo, JCDecaux ir Vilniaus miesto savivaldybė

2019

Karnavalas, „Pamėnkalnio galerija“, Vilnius

2018

Mokslas ir gyvenimas, parodų salės „Titanikas“, Vilnius

Tapybos maršrutizatoriai, projekto partneriai: Vilniaus miesto savivaldybė,

Vilniaus viešasis transportas, šiuolaikinio meno mugė „ArtVilnius“,

kuratorius: Darius Jaruševičius

2017

VIENNACONTEMPORARY, Marx Halle, Viena, Austrija

Vasaros ekspozicija, galerija „Vartai“, Vilnius

IMAGO MUNDI, Fondazione Benetton Studi Ricerche, galerija „Meno parkas“, Kaunas

2016

Laiko vaizdų gaudymas (trys scenarijai), galerija „Meno parkas“, Kaunas

Wunderkameraden, galerija „Meno forma“, Kaunas

Parallel Vienna, tarptautinė meno mugė, Viena, Austrija

38. Duisburger Akzente, kultūros festivalis, Duisburgas, Vokietija

Belvedere, galerija „Meno forma“, Kaunas

Videofest / Terrortory, galerija „Studium P“, Vilnius

2015

Kartos (nesi)kartoja (antrą kartą), galerija „Meno forma“, Kaunas

Šventė, „Šv. Jono gatvės galerija“, Vilnius

ArtVilnius'15, tarptautinė meno mugė, Litexpo parodų rūmai, Vilnius

2014

Kartos (nesi)kartoja, galerija „Meno forma“, Kaunas

Kosminė odisėja / Performanso laboratorija, „Titanikas“, Vilnius

Meno celės, parodų salės „Titanikas“, Vilnius

Points Of You, galerija „Centrala“, Birmingamas, Jungtinė karalystė

2013

Žalia sąmonė arba kaip nesikartoja istorija, galerija „Meno parkas“, Kaunas

AUTORĖS PUBLIKACIJŲ IR PRANEŠIMŲ MENO PROJEKTO TEMA SĄRAŠAS:

Publikacijos

Minderytė, Donata. *Tyla*. Literatūra ir menas, nr. 21 (3781), 2023 12 01.

Pranešimai

Minderytė, Donata. *Tapyti fotografiją*. Theoretical Seminars and Critical Meetings. Vilnius: Vilniaus Dailės Akademija, 2016.

Minderytė, Donata. *Tapyti fotografiją (Painting Photography)*. *Mokslas ir gyvenimas*, doktorantų parodos pristatymas-konferencija. Vilnius: Vilniaus dailės akademija, 2018.

Maketas: Donata Minderytė
Redagavo: Erika Merkytė-Švarcienė

Spausdino: Vilniaus dailės akademijos leidykla.
Dominikonų g. 15, LT-01131 Vilnius

Tiražas 50 egz.
Vilniaus dailės akademija
Maironio g. 6, LT-01124, Vilnius
www.vda.lt