

VILNIUS ACADEMY OF ARTS
LITHUANIAN CULTURE RESEARCH INSTITUTE

VILNIAUS DAILĖS AKADEMIJA
LIETUVOS KULTŪROS TYRIMŲ INSTITUTAS

MONIKA SAUKAITĖ

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

SUMMARY OF THE DOCTORAL DISSERTATION

DAKTARO DISERTACIJOS SANTRAUKA

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

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

Vilnius, 2013

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

© Monika Saukaitė, 2013

© Šarūnas Sauka, 2013

© Vilnius Academy of Arts, 2013

ISBN 978-609-447-102-5

Disertacija rengta Vilniaus dailės akademijoje 2009-2013 metais.

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

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

Disertacija ginama Vilniaus dailės akademijoje Menotyros mokslo krypties taryboje:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

© Monika Saukaitė, 2013

© Šarūnas Sauka, 2013

© Vilniaus dailės akademija, 2013

ISBN 978-609-447-102-5

SUMMARY

NARRATIVE STRATEGIES IN ŠARŪNAS SAUKA'S PAINTINGS

How is one to express himself in a painting deprived of movement? For existence is movement, it takes place in time. How can I pass myself on, or my existence, operating only with combinations of immobile shapes? Life is movement. If I cannot render movement, I cannot render life.

Witold Gombrowicz, *Diary*, Vol. 2: 1957-1961, translated by Lillian Vallee,
Evanston: Northwestern University Press, 1989, p. 49

RESEARCH PROBLEM

A harsh reproach to painting, expressed by the famous Polish writer Witold Gombrowicz in one of his *Diaries*, may be an excellent starting-point in describing the problems analyzed in this dissertation. The incapacity of a painted image to convey the human existence and the constantly changing life has to do, following W. Gombrowicz, with the timeless, motionless, world-freezing and -paralyzing language of painting. As an antipode for this language, a verbal text is praised – a literary narrative, *able* to convey the motion and with it – the life itself.

This distinction between visual and verbal texts is linked – on the one hand – to the differences of perception: the whole picture may be taken in at a glance, as if within a single moment, whereas the reading of a verbal text is linear, inevitably lasting in time (although, after a closer look, this distinction becomes not that obvious). On the other hand, it is the *narrative* that has always been the main means for a human being to explain his own existence to himself, and it is namely the *verbal narratives* that have the time dimension, which is so important to human life. Verbal narratives link the *before* with the *after*, the *then* with the *now*, they ensure the endurance of identity in time, they indicate change and turning-points.

So is it possible to render life as a narrative without words and in a single instant of time? This question seems to be inevitable – just like to W. Gombrowicz – each time when one attempts to speak of a narrative in a still image. The discussions about the ability of paintings and other still images to tell stories are stimulated by this clearly felt tension between word and image, between their temporal and spatial natures, and between “narration” and “depiction”, as different means of conveying meaning.

However, looking at Šarūnas Sauka's paintings, one cannot help but feel that they *do* tell stories. Their narrativity does not raise any doubts to anyone (or so it seems), despite the fact that these paintings are rarely based on any pre-existing stories that could serve as a reliable source for interpretation. In the metatexts that follow Š. Sauka's paintings, their “narrativity” is usually taken for granted, as if it was a fact that needs no proving. This dissertation suggests, however, that in this case the very “fact” that is supposedly self-evident is, on the contrary, the most problematic.

Š. Sauka's paintings are indeed open to a wide range of individual interpretations. The abundance of details in his paintings compels the viewer to stop and look into each painting attentively. The anthropomorphic figures engaged in some unusual or even weird activities provoke the viewer to *narrativize* the paintings by *inventing* stories that could explain the depicted scenes, which would otherwise remain mysterious and incomprehensible.

But do the paintings *themselves* tell stories? Is it possible to trace narrativity in the very structure of a painting? What kind of narrativity is at work in these paintings and what concept of narrativity may be efficiently employed to analyze and understand visual texts? By what means are Š. Sauka's paintings – the still images frozen in a single instant of time – able to tell stories, or, in the words of W. Gombrowicz, to render life? These questions define the problems that are examined in the dissertation.

This research thus does not aim at invading the sphere of personal stories, emotions and associations that emerge during each individual meeting of a viewer and a painting. Quite the opposite – all personal stories impacted by each perceiver's individual experiences, as well as the various preconceptions formed by the broad array of criticism, are called to be left aside. The dissertation invites to have a close look at Š. Sauka's pictorial world and to try to reconstruct its inner “rules of the game”, i.e. the narrative strategies, focusing on those signs of narrativity that can be found in the very structure of the paintings.

OBJECT OF THE ANALYSIS

The object of the analysis are Šarūnas Sauka's paintings. Separate paintings are regarded not as closed and isolated texts, but rather as the elements of a larger signifying whole – the individual pictorial discourse of Š. Sauka. The paintings are connected into a continuous “imaginary world” or “non-dissipating vision” by reappearing figures that have the features of the artist himself. These images that resemble self-portraits are multiplied many times not only in different paintings, but often also within the space of a single painting.

The majority of texts selected for the analysis are works from the 80s and 90s. Nevertheless, as the oeuvre of Šarūnas Sauka is regarded as a signifying whole, and following the principles of paradigmatic analysis, some earlier and later works are also included in the research. As the dissertation does not attempt to analyze *all* Š. Sauka's works, those paintings were chosen that best reveal the aspects important for the research.

Admittedly, while concentrating on a certain problem, other significant motifs of Š. Sauka's paintings are left aside. For example, the roles of a child figure or a woman figure that definitely contribute to the overall meaning of paintings are not analyzed. However, as the dissertation seeks to bring out different aspects of visual narrativity, these motifs remain out of the scope of the research. Instead, the recurrent figures resembling self-portraits and connecting different paintings into a whole comes to the center of attention.

Even though since his study period up until now Šarūnas Sauka's painting has definitely changed and a purposeful analysis could lead to defining certain “periods” or “turning-points”, the aspect of change is suspended in this research. The dissertation does not raise the question of how Š. Sauka's topics, narrative mechanisms, or means of expression have changed over time, but rather what narrative strategies are employed in the paintings as a corpus of texts that exist simultaneously.

AIM AND OBJECTIVES OF THE RESEARCH

The main aim of the dissertation is to reveal the narrative strategies (or mechanisms) used in Šarūnas Sauka's paintings.

The objectives of the research are the following:

1. To draw theoretic and methodological guidelines for the analysis of visual narrativity; to identify, in the context of different conceptions of narrative, the criteria for the application of the semiotic theory of narrativity to a visual text;
2. To identify the intersections of the narratological and semiotic approaches with regard to the narrating instance; to define the notion of enunciation in a pictorial discourse;
3. To explore the mechanisms by which the viewer, as the narratee, is involved in Š. Sauka's paintings;
4. To analyze the different cases of the narrator appearing in the paintings and to describe the different strategies of communication with the viewer, that are used in Š. Sauka's *Self-Portraits*;
5. To distinguish the narrative strategies that arise from different modes of conveying a temporal sequence in Š. Sauka's paintings (the syntagmatic, or horizontal, axis of the narrative);
6. To reveal the dynamics of signification on the paradigmatic (or vertical) axis that connects Š. Sauka's paintings to a whole articulating the individual semantic universe.

STATEMENTS TO BE DEFENDED

1. Narrativity in visual texts is related not only to the text's ability to represent a temporal sequence, but also to the implied transformations, to the communication between the participants of the narrating act (the narrator and his addressee), to the actantial relations on the surface level of the text and to the deep logical-semantic syntax.
2. An active role in Š. Sauka's paintings is given to the viewer: the specific organization of the painted space or the figures looking out of the painting draw the viewer into the diegetic universe of the painting, making him not only the addressee, but also the participant of a narrative.
3. A face resembling self-portrait in Š. Sauka's paintings functions as a "mask" that allows the narrator to tell not about any *particular* human being, but about a human being *in general*. The paintings that are called *Self-Portraits*, on the other hand, may be interpreted as the ones in which the narrator himself appears before the viewer. Here, employ-

ing different strategies of communication with the viewer, the narrator is telling about himself.

4. Different strategies of conveying movement by repeating or replicating certain figures adds a temporal dimension to Š. Sauka's paintings. This dimension creates the possibility to syntagmatically read the paintings; it also links them to the traditional concept of narrativity (as a temporal sequence).
5. The dynamics of signification that can be traced in a set of paradigmatically interrelated Š. Sauka's paintings adds the dimension of vertical narrativity. At a surface level, the homology between the terms of the category *life/death* (articulating the individual semantic universe) and the four elements of nature might be observed.

METHODS OF ANALYSIS

The dissertation employs a structuralist approach. The object of analysis is therefore regarded as a structure, the signification of which is generated by the relations of its internal elements. Using this approach, each painting may be treated as a closed and finite text, the signification of which is independent from the intentions of the author and the contexts in which it was created; instead, the analysis might be concentrated on the characteristics of the very organization of the text that enables its narrative reading. On the other hand, this approach also enables the examination of structural relations between separate texts, regarding them as the elements of a larger signifying whole. This dissertation, however, does not aim at eliminating, together with the intentions of the author, the subjectivity of the perceiver, i.e. the researcher herself. On the contrary, the viewer is considered as taking an active part in the construction of the meaning.

The methodology of the research is based on French semiotics and narratology. Combining and applying the insights of the researchers belonging to the Paris school of semiotics (Algirdas Julius Greimas, Jacques Fontanille, Eric Landowski, Felix Thürlemann, Omar Calabrese, and others), as well as some principles from Gerard Genette's theory, a model of analysis suitable to Š. Sauka's paintings is constructed.

The visual semiotics provides the research with the basic principles of figurative and plastic analysis. The specific instruments, however, have to be determined by the purpose of the research as well as by the particulari-

ties of the analyzed object. The canonical semiotics (i.e. the semiotics of verbal texts) focuses on three levels of signification. At the surface level (called *discursive*), the sensually perceivable figures that have their equivalents in the natural world are recognized. In a specific text, these figures also acquire more abstract – thematic – values. The second, *narrative* level organizes the discourse according to a particular *grammar* – certain schemas of actantial relations and transformations that each text employs individually. Finally, at the deepest and most abstract *logical-semantic* level, lies the fundamental structure of the text – the elementary structure of signification that might be represented by a semiotic square.

Seeking to reveal the narrative strategies in Š. Sauka's paintings, this dissertation employs the semiotic theory of narrativity (narrative grammar developed by A. J. Greimas) that considers narrativity as the fundamental organizing principle of any kind of discourse, and makes it possible to search for a narrative structure in a much wider range of texts (not only in verbal or other discourses of a “linear” character). Two separate levels may be distinguished in the narrative grammar: (1) the surface grammar, characterized by its anthropomorphic nature and (2) the fundamental grammar, the categories of which are of logical character.

The surface (anthropomorphic) narrativity lies in the relations between the minimal syntactic units, called *actants*, that are defined according to the position they take up in a syntagm and a function (actantial role) they perform in a chain of actions, as well as the narrative schema that structures them. The semiotic square that represents the deep, logical-semantic level of a discourse may be perceived as a certain *morphology* of the narrative, i.e. an achronic model defining the static logical relations between the terms of the elementary structure of signification. The transformation of these relations into operations constitutes the fundamental *syntax*. Contradiction as a relation in the semiotic square designates the static binary schemas (as, for example, *life/non-life* or *death/non-death*), whereas contradiction as an operation at the syntax level is the negation being carried out on one of the terms and generating its contradictory term. This indicates the dynamics of signification. These two dimensions of narrativity are later found in Š. Sauka's works while analyzing separate paintings as utterances and linking them on the paradigmatic axis.

Meanwhile, G. Genette's conception of narrativity distinguishes different narrative levels that become useful in explaining some of the meaning

effects produced in the paintings. It also stresses the significance of the narrating act as an integral part of each narrative. The notion of narrating act defines a situation in which the narrative is produced. It always includes the participation of two protagonists: the narrator and his addressee. Even if the narrator and/or the narratee do not explicitly appear in a text, they are always implied; the narrative would simply not exist without them. In this dissertation, the conception of narrating act is linked to the semiotic conception of enunciation, determining the relations between them and employing them for the analysis of paintings as narratives.

Upholding the view that no narrative may exist without a narrating act that produces it, the attention is given to four elements that constitute the narrative dimension of Š. Sauka's paintings: (1) the roles assigned to the narratee; (2) the activity of the narrator (communication strategies); and the configurations of the narrative itself – (3) the variations of its syntagmatic development (organized by the surface narrative grammar), and (4) the deep structure and dynamics of signification that can be revealed on the paradigmatic axis.

ACADEMIC RELEVANCE AND NOVELTY

This dissertation is the first comprehensive analysis of Šarūnas Sauka's paintings. Š. Sauka's works have been discussed in various articles and reviews by philosophers Algis Uždavinys, Jūratė Baranova, art critics Alfonsas Andriuškevičius, Erika Grigoravičienė, Eglė Kunčiuvienė, Viktoras Liutkus, Ramutė Rachlevičiūtė, Skaidra Trilupaitytė, Raminta Jurėnaitė and others. Poet and essayist Sigitas Parulskis is also worth mentioning in this context – he has written several texts on Š. Sauka's paintings as well as has himself been compared to Š. Sauka by such scholars as J. Baranova or Gintarė Bernotienė. In 2012, R. Rachlevičiūtė successfully defended her doctoral dissertation *The Surreal in Lithuanian Art during the Second Half of the Twentieth Century* at the Vilnius Academy of Arts, a chapter of which titled “Šarūnas Sauka in the Element of the Fluids of the Womb” was devoted to Š. Sauka. Also, a semiotic analysis of Š. Sauka's painting *Pinching* (1997), carried out by Agnė Lekšutytė and published in *Šiaurės Atėnai* in 2007, deserves a special mention as it is probably the only public attempt to use a semiotic method in analyzing Š. Sauka's paintings.

A large interest in Š. Sauka's paintings proves the relevancy of the subject, but it does not exhaust the possibilities of analysis. Quite the opposite – in the fragmented context of comments and interpretations of Š. Sauka's creative work, arises the need for a methodologically-based analysis that is able to reveal the mechanisms of signification. The employment of semiotics in order to examine the problem of narrativity in Š. Sauka's visual texts is therefore a valid and necessary step making it possible to systemically and critically re-think the exceptional features of Š. Sauka's paintings – the “narrativity” and the extensive use of “self-portraits”.

Moreover, a comprehensive semiotic analysis of pictorial narrativity broadens the field of Lithuanian art criticism. In Lithuania, the semiotic principles have been applied for the analysis of visual texts by Kęstutis Nastopka, Agnė Narušytė, Sigita Maslauskaitė, Tojana Račiūnaitė, Alfonsas Andriuškevičius. The semiotic method was coherently used to analyze the visual language (life-style advertising) by Gintautė Lidžiuvienė (Žemaitytė) in her successfully defended doctoral dissertation *The Aesthetics of Life-Style Advertising: Visual and Verbal Text* (2007). However, the potentials of visual semiotics are not yet used to their full extent.

The analysis of Š. Sauka's paintings is also relevant in the context of semiotic research. On the basis of canonical semiotic texts, a peculiar set of analytic instruments is being constructed, and the analysis itself leads to original results, some of which could be further used in other researches as well (for example, the model describing communicative strategies of self-portraits). From the theoretical point of view, the idea of visual narrativity is conceptualized and the assumptions for using the semiotic theory of narrativity to analyze static visual texts are identified. Also, the relationship between the notion of enunciation (from the semiotic theory) and that of the narrating act (from Gerrard Genette's theory) is conceptualized and employed for the examination of visual narrativity.

LITERATURE REVIEW

The most important literature for this dissertation might be divided into two groups. The first group consists of different scholarly texts that examine the problem of visual narrativity and thus constitute the theoretical context of this research.

The problem of the relationship between word and image, between narrativity and visuality, has been continuously discussed by various researchers of art and literature – from Gotthold Ephraim Lessing to contemporary scholars like Wendy Steiner or Werner Wolf. Starting with the texts written in the 70s and 80s, there have been many different attempts to find links between image and narrative, and this field is diverse both in methodological approaches and in problematical questions raised. A special two-volume edition of the journal *Poetics Today*, published in 1989 under the title *Art and Literature*, is worth a separate mentioning. The introduction to the first volume, written by its editor W. Steiner, briefly outlines the history of the integration of two separate disciplines – art history and literary criticism; among various other questions explored in the journal, the problem of transferring methods from one discipline to another is raised. An attempt to find links between image and narrative is also apparent in a collection of articles *Image and Narrative* (in the series *Acta Academiae Artium Vilnensis*), published by the Vilnius Academy of Arts in 2002. In this publication, however, a more comprehensive discussion on a conception of narrativity suitable for the analysis of the visual is not developed.

One of the most problematic issues while discussing visual narrativity is the aspect of time. In this respect, the works by the French philosopher Henri Bergson deserve a special mentioning. Furthermore, the relation between an immobile image and time is carefully examined from various points of view in a solid collection of articles titled *The Art and the Time: The Looks at the Fourth Dimension* (*L'art et le temps: Regards sur la quatrième dimension*, 1984), edited by the Belgian art critic Michel Baudson. In this book, scientific, philosophical, and artistic approaches are represented: from Albert Einstein's conception of space-time to the various artistic practices reflecting time in static images. Finally, one more collection of articles, entitled *Time, Narrative and the Fixed Image*, edited by Mireille Ribière and Jan Baetens and published in 2001 on the basis of two international conferences devoted to this particular topic and held in London (in 1995) and Leuven (in 1999), can be singled out.

It must be admitted that many of the texts pursuing the actualization of temporal dimension in painting lean on the temporality of the perception. These approaches are important as they constitute the context of various discussions about time. The aims of this dissertation, however, demand to lean towards the theories that search for narrativity (as well as for the temporal dimension) in the organization of the visual text itself.

In this respect, the most important group of literature consists of narratological theories. The narratological approach (and its application to visual discourse) is investigated examining the texts of American scholars Seymour B. Chatman, Gerald Prince, Nelson Goodman, and Wendy Steiner. The works of the Dutch theorist Mieke Bal (*Narratology* and others) are also important in this context, as they stress the independency of a visual narrative from verbal, literary narratives.

The second group of literature is a set of texts dealing with semiotic theory, as well as semiotic researches that are used to define the methodological instruments for the analysis of Š. Sauka's paintings.

As it has been mentioned above, the theoretic model for this research is based on the principles of the Paris school of semiotics, as well as on the theory of the French narratologist Gerard Genette, formulated in his books *Narrative Discourse: An Essay in Method* (translated from: *Figures III*, 1972) and *Narrative Discourse Revisited* (*Nouveau discours du récit*, 1983).

With regard to methodology, the works of the founder of the Paris school of semiotics, Algirdas Julius Greimas, were the most critical for this research, namely his books *Structural Semantics: An Attempt at a Method* (*Sémantique structurale: Recherche de méthode*, 1966), *On Meaning I-II* (*Du sens I-II*, 1970, 1983), *On Imperfection* (*De l'imperfection*, 1987), the article that laid down the general principles of visual semiotics – “Figurative Semiotics and the Semiotics of the Plastic Arts” (“Sémiotique figurative et sémiotique plastique”, 1978), the analyses of the short stories by Guy de Maupassant: “Description and Narrativity according to Guy de Maupassant's *The Piece of String*” (“Description et narrativité: à propos de *La ficelle* de Guy de Maupassant”, 1983), *Maupassant: The Semiotics of Text* (*Maupassant: La sémiotique du texte*, 1976), and others. The semiotic terms, methodological tools and principles are being explained in the dissertation referring to the *Semiotic Dictionary* by A. J. Greimas and Joseph Courtés, entitled *Semiotics and Language: An Analytical Dictionary* (*Sémiotique: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage I-II*, 1979, 1986).

The most prominent figure in visual semiotics is the French semiotician Jean-Marie Floch, who has published numerous analyses of visual texts. His works *Eye on Mind. A Collection of Short Mythologies: Towards a Theory of Plastic Semiotics* (*Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit. Pour une sémiotique plastique*, 1985), *Visual Identities* (*Identités visuelles*, 1995) and others are crucial for the general principles of visual semiotics.

Apart from the general semiotic theory of narrativity, formulated by A. J. Greimas, works by other semioticians were also important for this dissertation: the analyses of visual texts carried out by the Swiss semiotician Felix Thürlemann, the theoretical and interpretative texts by the French semioticians Eric Landowski, Jacques Fontanille, Anne Beyaert-Geslin, the comprehensive historical-semiotic study of self-portraits in the Western art written by the Italian semiotician Omar Calabrese.

Some further insights were inspired by the works of researchers outside the A. J. Greimas' school: the research on the pictorial narrativity and other semiotic essays by Louis Marin, the conception of narrative proposed by Roland Barthes, the cultural semiotics of Jurij Lotman, the founder of Tartu-Moscow semiotic school.

STRUCTURE OF THE DISSERTATION

This dissertation is divided into four chapters. The first chapter deals with the methodology of the research, while the other three contain the analysis of Š. Sauka's paintings, divided according to the three fundamental elements of narrative discourse: (1) the narratee; (2) the narrator; and (3) the narrative itself and the ways it is being constructed.

In Chapter 1, titled *Painting as Narrative: The Guidelines for the Analysis of Visual Narrativity*, the theoretic guidelines for the analysis of visual discourse are formulated. The problem of visual narrativity and the methodology of the analysis are elaborated. The general principles of the Paris school of semiotics are presented. The semiotic theory of narrativity and the narratological conceptions of narrative are discussed. The key criteria that allow interpreting a visual (figurative) text in narrative terms are pointed out. The notions of enunciation and narration in pictorial discourse are defined. The model of analysis suitable to address the problem of narrativity in Š. Sauka's paintings is constructed.

Chapter 2, titled *The Role of the Viewer in Š. Sauka's Paintings: The Narratee as a Part of the Narrative*, raises the questions of how a simulacrum of enunciation is created, and by what means a particular position for the viewer is indicated in Š. Sauka's paintings. The different strategies of involving the viewer (as the narratee) into the diegetic universe of a painting are analyzed. In the paintings chosen for the analysis, two kind of human figures are observed: the ones who interact with the viewer, and the ones who be-

come subject to the viewer's gaze. The relations between these figures and the viewer are analyzed, their thematic and actantial roles are identified. A considerable focus is given to the paintings with a specific spatial organization, which indicates the implicit participation of some actors that are not visible in the painting.

Chapter 3, titled *The Narrator in Š. Sauka's Paintings: Self-Portrait as a Narrative about Oneself*, focuses on the figure of the narrator. The different cases of the narrator appearing in front of the viewer are addressed, distinguishing four different strategies of communication between the narrator and the narratee (the viewer). The distinction between the *Self-Portraits* and the images that *resemble* self-portraits (figures that have the features of the painter) is conceptualized, and their relation to the situation of enunciation is analyzed. Three self-portraits that put the viewer into paradoxical situations are examined separately. *Self-Portrait in a Teapot* addresses the viewer while at the same time negating him: the viewer becomes invisible with respect to the painting. *Self-Portrait with a Plum* draws the viewer into the metadiegetic universe of a dream, thus suggesting that maybe the viewer himself exists only because somebody is dreaming him. *Self-Portrait No. 4* uses a manipulative strategy that leads the viewer to recognize himself in a reflection in the eye of a decapitated head, thus identifying himself with the witness of the narrator's death or even with his killer.

Chapter 4, titled *Š. Sauka's Narrative: The Horizontal and the Vertical Narrativity*, analyzes how the very pictorial narrative is constructed and focuses on the configurations of a painting as an utterance. Two dimensions (axes) of narrativity are distinguished: (1) the temporality on the syntagmatic axis implying movement and transformation (i.e. horizontal narrativity), and (2) the dynamics of signification in the paradigmatic axis, which connects different paintings (i.e. vertical narrativity). The narrativity on the syntagmatic axis is manifested by analyzing Š. Sauka's paintings that convey movement by multiplying or repeating certain figures (this strategy might be associated with the techniques of capturing movement developed in photography in late 19th – early 20th centuries). The principles of vertical narrativity are demonstrated by analyzing a group of paintings that are linked together by a reappearing figure of a lying man with candles. The paradigmatic analysis of this group of Š. Sauka's paintings reveals the articulation of the individual semantic universe according to the category *life/death*, and the functioning of fundamental narrative syntax.

CONCLUSIONS

While searching for a conception of narrativity that would be appropriate for the analysis of painting, it was noticed that the traditional notions of narrative associated with the ability to convey a temporal sequence are too narrow and incapable of revealing the particularity of a pictorial narrative. Meanwhile, G. Genette's conception of narrative that highlights the role of the participants of the narrating act (the narrator and the narratee) and the structure of a narrative discourse composed of different levels, as well as A. J. Greimas' narrative grammar that emphasizes not the temporal syntagmatics, but the actantial relations (i.e. the surface narrative syntax of an anthropomorphic character) and the certain dynamics in the elementary structure of signification (i.e. the fundamental narrative syntax based on logical relations) proved to be efficient instruments revealing narrative mechanisms in Š. Sauka's paintings.

Applying G. Genette's conception to the visual field, the narrative features may be found in each painting that shows some action, i.e. each painting that *implies* at least a minimal sequence or transformation, that allows the viewer to envisage a state *before* or *after* the moment depicted on the canvas. Envisagement may be intuitive, stemming from experience, or rational, based on the knowledge of cultural, historical, religious or literary field, traditions, art movements, iconographic canons, etc. Such implied transformations may be identified in many paintings.

However, the analysis has led to noticing that even a static scene may become a narrative, when the figures in the painting assume actantial roles, when the viewer is led to envisage not the transformation itself, but only a possibility of transformation (such a situation has been observed in the painting *Stairs*), or an event that supposedly has already happened or is about to happen (for instance, in such paintings as *Intrusive Thoughts*, *Thaw*, or *Portrait*). Even more implied narratives may be revealed by the means of paradigmatic analysis which enables the comparison of different texts and the observation of dynamics of signification in certain groups of paintings.

Furthermore, narrativity is related not only to explicit or implicit transformations and temporality of the content, but also to the narrating situation, the viewer's participation in the painting's scene, and the communicative strategies of the narrator. On the grounds of these observations, the analysis of the narrativity in Š. Sauka's paintings may be summed up in four points.

1.

The analysis of the means of creating the simulacrum of enunciation, indicating *to whom* the narrative is addressed and how the addressee – i.e. the viewer – is involved into the paintings, has shown that the “behavior” of the figures in a painting towards the viewer might be of two kinds. While ignoring the viewer, they stay isolated in an utterance (in other words, they become an object remote from the perceiver, an object observed from a distance). Conversely, by looking at the viewer, they become subjects themselves: being active and engaged in communication, they connect the space of the image with that of the viewer, they change over from staying put in the time of the story to being present in the time of the perceiver, they draw the viewer into the signifying whole of the text, giving him a specific role. In Š. Sauka's paintings, the observer was revealed to become (1) a judicatory sender supposed to judge the performance of individual and collective subjects and even the actions of the narrator that constructed the painting; (2) a witness of an event which supposedly is about to happen and which is implied by the structure of the painting; or (3) an anti-subject supposedly responsible for an act of torture or murder depicted in the painting.

Moreover, the analysis revealed that the viewer may be involved in the scene by the organization of space, i.e. some details that are cut off by the edge of the painting and thus extend out of the canvas in the imagination of the viewer, or the perspective that indicates the position of the observer. In Š. Sauka's paintings, two strategies of spatial manipulation have been observed. The first one endows the viewer with the *wanting-to-do* modality: a certain space of the painting is amplified as *significant* by plastic means, while at the same time being modalized as *unapproachable*, and the viewer is provided with an illusion of having the competence to reach it. The second strategy imposes the *having-to-do* modality: the viewer is drawn into a private and personal space and forced observe an intimate scene the participants of which seem not to notice the intruder.

With regard to the narrative levels, the viewer in such paintings is placed in a dual position. On the one hand, he is the narratee, being addressed by the extradiegetic narrator (the one that is behind the narrative and does not appear directly before the viewer): by defining the position from which the painting is to be observed, this narrator directs the narrative to the subject who holds this position. On the other hand, being addressed by

the figures that have enunciative competence or placed at a specific position indicated by the spatial organization of the painting, the viewer is offered to take part in the diegetic story. Hence, looking at a painting that employs these strategies, the viewer sees not a disengaged utterance in which some strange characters made up by the narrator act and interact among themselves, but a story about himself, a narrative in which he himself is an actor.

2.

In the analysis, a distinction between *Self-Portraits* and other paintings that contain figures resembling the painter was made: the former were found to be clearly invested with the extradiegetic narrator's intention to tell about himself, whereas using the same face multiple times in other paintings was interpreted as an attempt to tell about the *other* – not about some particular person, but about a human being in general, at the same time concealing the true identity of the narrator. In Š. Sauka's *Self-Portraits*, four strategies of the narrator's communication with the viewer were discovered.

The first strategy, which was called *dialogue*, creates a situation of a personal encounter of the narrator and the viewer. The narrator presents himself as being *hic et nunc*. He appears in the foreground, looking directly at the viewer and therefore becoming the first person “I”, addressing the viewer and creating a simulacrum of enunciation. This immediacy, the conversation between the narrator and the perceiver in these *Self-Portraits* is the most important (and often the only) *event*, and communication is the object of value.

In the strategy contrary to the first one, called *disrelation*, the narrator presents himself as someone else. A distance between the painting's space and the space of the viewer is created, and the viewer finds himself in a safe position from which he may observe the scene depicted in the painting while himself remaining unseen. The narrator that appears at the diegetic level does not look at the viewer; immersed in the diegetic universe he is nothing more but a disengaged subject of an utterance, a third person “he”, an element of the content of a narrative that is transmitted between the extradiegetic narrator and the narratee.

The third strategy that could be called *involvement*, constructs the space the same way as in the case of *disrelation*. The narrator appears further from the foreground, creating a distance and an illusion that the viewer may observe the disengaged scene from a safe position where he himself is not

seen by anyone. However, this illusion is dissolved and the disengagement is negated: the narrator, even though immersed in the diegetic universe, actually looks the viewer straight in the eyes, thus observing the observer. In such situations, an unexpected gaze from the painting has the power to disturb or even unsettle the viewer, to make him feel unexpectedly caught: the narrator addresses him either as a guest or as an intruder.

In the fourth strategy, which was called *non-interaction* (or *monologue*), the narrator appears in the foreground, directly before the viewer, in their common space, but does not look at the viewer, thus refusing to communicate. In Š. Sauka's paintings, this strategy is used only once: here, the narrator appears with his back turned toward the viewer. This *Self-Portrait* may be interpreted as a depiction of the relation between the enunciator and the enunciatee: the latter (the viewer) always sees a painting as if from behind the back of the former (the painter).

Attentive analysis of the narrative levels and roles of the narrator and the viewer in Š. Sauka's *Self-Portraits* has also revealed some paradoxical situations in which the very nature of the viewer's existence is being questioned: standing in front of a painting and following its manipulative strategies, the viewer may recognize himself as being invisible, existing only in a dream or having killed the narrator.

3.

In the works of Š. Sauka, not only implicit, but also explicit transformations were noticed. The analysis led to distinguishing three strategies of conveying movement that add a temporal dimension to Š. Sauka's paintings and link them to the traditional conceptions of narrative as a temporal sequence.

The first strategy, arguably best corresponding to the traditional narratological conception of narrative, is found in Š. Sauka's *Stations of the Cross*. The movement here is divided into discrete moments ("frames" or "snapshots"), which are then arranged into a coherent "before – after" sequence. Of course, most evidently, the *Stations of the Cross* depict well-known episodes of the Passion. However, besides re-telling biblical events, a second, parallel isotopy is being established – the sequence of these paintings may be read as depicting the movement of a man falling to his knees and rising up again. This isotopy complements other characteristics given to the figure of Christ

and stresses the values attributed to him: the permanence of identity, the constant being at present, the attempt to address each one of us *hic et nunc*.

The second strategy, much more common in Š. Sauka's paintings, generates tension between durative and punctual time. Here the movement (divided into separate moments) is retained in a single frame: an impression of ceaseless motion is being created by incorporating into a still moment one or several "moving" details. Such movement – one that has neither a definite beginning nor an end – suggests that the painting represents not a suspended moment, but an ongoing process, a scene in which all actions and states have their indeterminate duration and are lasting as long as we are watching them.

Finally, the third strategy modifies the first two and creates a peculiar way of suggesting movement. In Š. Sauka's paintings, one can rather commonly see a continuous chain of human figures (resembling a procession) that are both similar to and different from each other, thus acquiring an ambiguous identity. Such figures are – at the same time – frozen in a single moment and moving through the space of the painting: from a presumable *before* to a presumable *after* in time. This strategy, developed in Š. Sauka's paintings, is unique and fundamental in conveying temporal sequences that constitute the syntagmatic axis of a pictorial narrative.

4.

Š. Sauka's works, creating an "imaginary world", a "non-dissipating vision" or a "large endless canvas", in other words – constituting a signifying whole, become comparable on the paradigmatic axis. As the same or analogous figures or figure groups "travel" from painting to painting, the paintings become connected through common isotopies; the values invested in the figures "travel" together with them contributing to and broadening the signification of each individual painting. On the logical-semantic level, these paintings are connected by the elementary structure of signification, dependent on the individual semantic universe.

The examination of Š. Sauka's *Self-Portraits* has revealed that the logical relations bind the four strategies of communication between the narrator and the viewer. These strategies were visually represented by a semiotic square, indicating not only their relations, but also certain directions of implicit dynamics: the analysis showed that some of the *Self-Portraits* suggest a

possibility to move from one type of communication to another, thus implying minimal presumable narratives.

In the last chapter of the dissertation, four paintings linked together by a repetitive group of figures and articulating the category *life/death* were analyzed. Besides the logical relations in the deep structure that underlies these paintings, a certain dynamics of signification was traced, indicating the production and grasp of meaning. The analysis has shown that in this set of Š. Sauka's works, the basic *life/death* category is homologous to the four elements of nature appearing at the surface level: air, fire, earth, and water correspond to the terms of life, non-life, death, and non-death. Furthermore, it was discovered, that this homology might function in other paradigmatically related Š. Sauka's paintings as well, enabling alternative or complementary isotopies and making it possible to read them in different ways.

The implied transformations within the deep logical-semantic structures that were described in this dissertation, as well as the transformations (either explicit or implicit) at the surface level, enable the narrative reading of motionless images. The dynamics, found on the syntagmatic and paradigmatic axes, is always related to the activity of the implied narrator and to the position of the addressee-observer, but first of all – to the viewer's readiness for a dialogue and openness for the grasp of meaning.

BRIEF INFORMATION ABOUT THE AUTHOR OF THE DISSERTATION

Monika Saukaitė received her Bachelor's degree in Political Science from the Institute of International Relations and Political Science, Vilnius University, in 2007. In the course of these studies, she spent one semester at the University of Salzburg (Austria). In 2009, she received a Master's degree in Semiotics from the Faculty of Philology, Vilnius University. 2009-2013 Monika Saukaitė was a doctoral student at the Vilnius Academy of Arts. During her doctoral studies, she was on a two-month study period in Paris (supervisor – Prof. Eric Landowski), financed by the French Institute.

PEER-REVIEWED PUBLICATIONS ON THE TOPIC OF DISSERTATION

1. Monika Saukaitė, “Motionless Figures in Motion. Time in the Paintings by Šarūnas Sauka”, *Athena: filosofijos studijos*, No. 8, ed. by Danutė Bacevičiūtė, 2012, p. 92-106.
2. Monika Saukaitė, “Visual Narrativity”, *Acta Academiae Artium Vilnensis*, Vol. 64: *Visual Culture: Problems and Interpretations*, ed. by Monika Saukaitė, 2012, p. 33-45.

PRESENTATIONS ON THE TOPIC OF DISSERTATION IN SCIENTIFIC CONFERENCES

1. Monika Saukaitė, “Visual Stories by Šarūnas Sauka. A Semiotic Reflection on Painting”. International conference “The World is Composed of Stories: The Relationship between Discourses and their Transformations”, Mykolas Romeris University, Vilnius, Lithuania, 13-16 September 2012.
2. Monika Saukaitė, “The Paradox of a Mute Storyteller: Enunciative Strategies in the Paintings by Šarūnas Sauka”. 10th Congress of the International Association of Visual Semiotics AISV-IAVS 2012 “Contemporary Dilemmas of Visuality”, University of Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina, 4-8 September 2012.
3. Monika Saukaitė, “Time Dimension in the Paintings by Šarūnas Sauka”. National conference “Contemporary Reflections on Time”, Lithuanian Culture Research Institute, Vilnius, Lithuania, 11-12 November 2011.

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

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

TIRIAMOJI PROBLEMA

Griežtas priekaištas tapybai, išsakytas žymaus lenkų rašytojo Witoldo Gombrowicziaus viename iš *Dienoraščių*, gali būti puikus atspirties taškas aprašant šioje disertacijoje nagrinėjamą problematiką. Tapyto vaizdo nepajėgumas perteikti žmogaus būties ir nuolat besimainančio gyvenimo W. Gombrowicziaus siejamas su belaike, nejudria, pasaulį stingdančia ir paralyžiuojančia tapybos kalba. Kaip antipodas jai, aukštinamas žodinis tekstas, literatūrinis pasakojimas, *galintis* perteikti judėjimą, o sykiu – ir patį gyvenimą.

Šioje vaizdinio ir žodinio tekstų perskyroje, viena vertus, svarbus suvokimo matmuo: paveikslo visumą aprėpiame vienu žvilgsniu, tarsi vienu momentu, o žodinio teksto skaitymas ir suvokimas yra linijinis, neišvengiamai trunkantis laike (nors, labiau įsigilinus, ši perskyra anaip tol nėra akiavaizdi). Antra vertus, didelę reikšmę turi tai, jog *pasakojimas* visuomet buvo pagrindinė žmogaus priemonė pačiam sau aiškinant savo būtį ir būtent *žodiniai pasakojimai* turi žmogaus gyvenimui taip svarbų laiko matmenį: jie susieja *prieš tai* su *po to*, *anuomet* su *dabar*, užtikrina tapatybės tąsą laike, nurodo kaitą ir pertrūkius.

Tad ar įmanoma perteikti gyvenimą kaip pasakojimą be žodžių ir tik viename laiko momente? Šis klausimas neišvengiamai kyla, kaip ir W. Gom-

browiczui, kas kartą, bandant kalbėti apie naratyvą statiškame vaizde. Svarstymus apie tapybos bei kitų nejudrių vaizdų gebėjimą pasakoti skatina aiškiai juntama įtampa tarp žodžio ir vaizdo, tarp laikiškos ir erdviškos jų prigimties, tarp „pasakojimo“ ir „vaizdavimo“, kaip skirtingų reikšmės perdavimo būdų.

Vis dėlto, žiūrint į Šarūno Saukos paveikslus sunku atsikratyti jausmo, jog juose *yra* pasakojama. Jų „siužetiškumas“, atrodo, abejonių nekelia niekam, nepaisant to, jog savo užnugaryje jie dažniausiai neturi jokių provaizdžių – žinomų žodinių istorijų, kurios galėtų tapti patikimais interpretacijos šaltiniais atskleidžiant jų „siužetus“. Š. Saukos tapybą lydinčiuose metateksuose „siužetiškumas“ dažnai konstatuojamas kaip duotybė, kaip savaime suprantamas faktas, kurio nereikia įrodyti. Tačiau šioje disertacijoje keliama mintis, jog problematiškiausia šiuo atveju yra kaip tik tai, kas savaime suprantama.

Š. Saukos paveikslai iš tiesų yra atviri įvairiausiems suvokėjų kuriamiems pasakojimams. Vaizduojamų detalių gausa verčia žiūrovą ilgam sustoti prie paveiklo, antropomorfinės figūros, atliekančios įvairius (dažnai – keistus, netikėtus, neįprastus) veiksmus, provokuoja juos aiškinti pasitelkiant *įsivaizduojamas istorijas*.

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

Taigi šiuo tyrimu nesiekama įsiveržti į asmeniškų istorijų, emocijų ir asociacijų, gimstančių kiekvieno individualaus žiūrovo ir paveiklo susitikimo metu, erdvę. Veikiausiai priešingai – asmenišką istoriją, veikiamą kiekvieno žiūrovo individualios patirties, siūloma palikti nuošalyje, kaip kad ir daugelį išankstinių nusistatymų, suformuotų plataus kritikos lauko. Siekiama įsižiūrėti į Š. Saukos tapybos pasaulį ir pamėginti rekonstruoti jo vidines „žaidimo taisykles“ – paveikluose naudojamas pasakojimo strategijas, dėmesį sutelkiant į tuos naratyvumo ženklus, kuriuos galima aptikti pačioje paveikslų struktūroje.

Analizės objektas – Šarūno Saukos tapyba. Atskiri paveikslai traktuojami ne kaip uždari ir izoliuoti tekstai, bet kaip didesnės reikšmės visumos – Š. Saukos tapybos kaip individualaus diskurso – elementai. Į vientisą „įsivaizduojamą pasaulį“ ar „neišsisklaidančią viziją“ paveikslus jungia pasikartojantys jų visų dalyviai – paties dailininko bruožų turinčios figūros, autoportretiški atvaizdai, multiplikuojami daugybę sykių ne tik skirtinguose paveiksluose, bet dažnai ir to paties paveikslų erdvėje.

Analizuojamų tekstų korpuso branduolį sudaro 9-10 praėjusio amžiaus dešimtmečių darbai, tačiau, traktuojant Š. Saukos kūrybą kaip reikšminę visumą bei remiantis paradigmatinės analizės principu, prisitraukiami ir anksčiau bei vėliau sukurti paveikslai. Nemėginama detalai išnagrinėti visų Š. Saukos paveikslų, bet aprėpti jų *visumą*, analizei pasirenkant konkrečius darbus, geriausiai atskleidžiančius šiam tyrimui rūpimus aspektus.

Be abejo, susitelkiant į konkrečią problemą, nemažai Š. Saukos kūryboje svarbių motyvų lieka tyrimo nuošalyje. Pavyzdžiui, neanalizuojami vaiko ar moters figūrų vaidmenys, kurie neabejotinai kuria papildomą reikšmės klodą. Tačiau ryškinant skirtingus pasakojimo kūrimo aspektus, šie motyvai lieka periferiniai, o į dėmesio centrą iškyla autoportretiškų atvaizdų paradigma.

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

TYRIMO TIKSLAS IR UŽDAVINIAI

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

Keliami šeši pagrindiniai uždaviniai:

1. Nubrėžti teorines ir metodologines vaizdo naratyvumo analizės gaires; skirtingų naratyvumo sampratų kontekste atskleisti semiotinės naratyvumo teorijos taikymo vaizdiniam tekstui prielaidas;

2. Nustatyti naratologinio ir semiotinio požiūrių į pasakojimą produkuojančios instancijos veiklą sankirtas, apibrėžti sakymo tapyboje sampratą;
3. Atskleisti žiūrovo, kaip pasakojimo adresato, įtraukimo į paveikslą mechanizmus, naudojamus Š. Saukos tapyboje;
4. Išanalizuoti skirtingus pasakotojo pasirodymo paveiksle atvejus ir aprašyti komunikacijos su žiūrovu strategijas, pasitelkiamas Š. Saukos autoportretuose;
5. Išryškinti pasakojimo strategijas, kylančias iš skirtingo Š. Saukos paveikslų santykio su laiku (sintagmatinė arba horizontalioji pasakojimo ašis);
6. Atskleisti reikšmės dinamiką paradigmatinėje (vertikaliojoje) ašyje, jungiančioje Š. Saukos paveikslus į visumą, artikuluojančią individualų semantinį universumą.

GINAMIEJI TEIGINIAI

1. Naratyvumas vaizdiniuose tekstuose sietinas ne tik su gebėjimu pa-vaizduoti laikinę seką, bet ir su numanomomis transformacijomis, pasakojimo akto dalyvių (pasakotojo ir jo adresato) komunikacija, aktantiniiais santykiais paviršiniame lygmenyje bei giliaja logine-semantine sintakse.
2. Š. Saukos tapyboje aktyvus vaidmuo suteikiamas žiūrovui: į diegetinį paveikslą universumą įtrauktas stebėtojas-žiūrovas tampa ne tik pasakojimo adresatu, bet ir dalyviu.
3. Autoportretiškas atvaizdas Š. Saukos paveiksluose funkcionuoja kaip „kaukė“, leidžianti pasakoti ne apie konkretų žmogų, bet apie žmogų apskritai. *Autoportraits* pavadintus paveikslus galima interpretuoti kaip paties pasakotojo pasirodymą: juose, pasitelkiant skirtingas komunikacijos su žiūrovu strategijas, konstruojamas pasakojimas apie save.
4. Skirtingos figūrų pakartojimo strategijos įvaizdina judėjimą ir įveda į Š. Saukos tapybą laiko matmenį, sukuriantį sintagmatinio paveikslų skaitymo galimybę ir susiejantį juos su tradicine pasakojimo (kaip laikinės sekos) samprata.
5. Individualų semantinį universumą artikuluojančioje paradigmatiškai siejamą Š. Saukos paveikslų visumoje pastebima reikšmės dinamika suteikia paveikslams vertikalios naratyvumo matmenį. Paviršiniame

lygmenyje galima įžvelgti individualaus semantinio universumo homologiją su keturiais gamtos elementais.

TYRIMO METODAI

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

Metodologinis tyrimo pagrindas – prancūzų semiotika ir naratologija. Remiantis Paryžiaus semiotinės mokyklos atstovų (Algirdo Juliaus Greimo, Jacques'o Fontanille, Erico Landowskio, Felixo Thürlemanno, Omaro Calabrese ir kitų) įžvalgomis, disertacijoje konstruojamas Š. Saukos tapybai tinkamas analizės modelis. Jį papildė Gerard'o Genette'o naratyvumo samprata, leidžianti išskirti reikšmingus struktūrinius pasakojamojo diskurso elementus.

Vizualinė semiotika suteikia bendruosius tapybos plastikos bei figūratyvumo analizės principus, tačiau konkretūs instrumentai priklauso ir nuo analizės tikslo, ir nuo paties tiriamojo objekto specifikos. Kanoninė (žodinių tekstų) semiotika dėmesį sutelkia į tris reikšmės kūrimo lygmenis. Paviršiniame, diskursyviname, lygmenyje atpažįstamos jusliškaai suvokiamos, natūraliajame pasaulyje atitikmenis turinčios figūros, įgyjančios konkrečiame tekste ir abstraktesnes – temines – vertes. Antrajame, naratyviniame, lygmenyje randama teksto reikšmės organizuojanti *gramatika* – tam tikros kiekvieno teksto individualiai panaudojamos būsenų transformacijų bei aktantinių santykių schemas. Trečiajame, giliausiame ir abstrakčiausiame, lygmenyje, paprastai vadinamame loginiu-semantiniu, skleidžiasi pamatinė prasminė teksto sandara, išreiškiama elementariąja reikšmės struktūra ir pavaizduojama semiotiniu kvadratu.

Siekiant atskleisti paveikslų pasakojimo strategijas, šiame tyrime pasitelkiama semiotinė naratyvumo teorija (Algirdo Juliaus Greimo naratyvinė

gramatika), leidžianti kalbėti apie naratyvumą kaip apie vieną pamatinių bet kokią tekstą grindžiančių principų ir ieškoti naratyvinės struktūros ne vien žodiniuose pasakojimuose ar jiems analogiškuose diskursuose. Naratyvinėje gramatikoje skiriami du lygmenys: tai (1) paviršinė gramatika, išsiskirianti savo antropomorfiniu pobūdžiu, ir (2) fundamentalioji gramatika, kurios kategorijoms būdingas loginis pobūdis.

Paviršinio, antropomorfinio, naratyvumo pamatas – santykiai tarp minimalių sintaksinių vienetų, aktantų, apibrėžiamų pagal tai, kokią poziciją jie užima sintagmaje ir kokią funkciją (aktantinį vaidmenį) atlieka veiksmų grandinėje, bei juos struktūruojanti naratyvinė schema. Gilųjį, loginį-semantinį diskurso lygmenį apibūdinantis semiotinis kvadratas gali būti suprantamas kaip savotiška pasakojimo *morfologija*, t. y. achroniškas modelis, nurodantis stabilius loginius santykius tarp elementariąją reikšmės struktūrą sudarančių terminų. Šių santykių pavertimas operacijomis nusako fundamentaliąją *sintaksę*. Prieštaravimas kaip santykis semiotiniame kvadrato nurodo binarines schemas (kaip antai, gyvenimas–negyvenimas arba mirtis–nemirtis), o prieštaravimas kaip operacija sintaksės lygmenyje – tai vieno termino neigimas ir kito, jam prieštaraujančio, teigimas, nurodantis reikšmės dinamiką, kryptingumą.

Šie du naratyvumo matmenys randami Š. Saukos tapyboje, analizuojant atskirus paveikslus-pasakymus ir siejant juos paradigmatiškai.

Tuo metu G. Genette'o naratyvumo samprata leidžia išryškinti paveikluose besiskleidžiančius skirtingus pasakojimo lygmenis, kurių išskyrimas paaiškina kai kuriuos paveikslų kuriamus prasminius efektus, o taip pat akcentuoja pasakojimo akto, kaip neatskiriamos kiekvieno pasakojimo dalies, reikšmę. Pasakojimo akto sąvoka nusakoma situacija, kurioje produkuojamas pasakojimas. Jis neįmanomas be dviejų „protagonistų“ – pasakotojo ir jo adresato – dalyvavimo. Net jei tekste pasakotojas ir/ar pasakojimo adresatas nepasirodo, jie abu visada yra numanomi, be jų pasakojimas paprasčiausiai neegzistuos. Disertacijoje *pasakojimo akto* samprata siejama su semiotine *sakymo* samprata, nustatant jų tarpusavio santykį ir pajungiant paveikslo kaip pasakojimo analizei.

Laikantis nuostatos, kad joks pasakojimas negali egzistuoti be jį produkuojančio pasakojimo akto, dėmesys sutelkiamas į keturis Š. Saukos tapybai naratyvumo matmenį suteikiančius dėmenis: (1) pasakojimo adresatui priskiriamus vaidmenis; (2) pasakotojo veiklą (komunikacijos strategijas); bei

paties pasakojimo konfigūracijas – (3) jo sintagmatinės plėtotės variacijas ir (4) paradigmatiškai atsiskleidžiančią giliąją reikšmės struktūrą bei dinamiką.

DARBO AKTUALUMAS IR NAUJUMAS

Šis tyrimas – tai pirma išsami Šarūno Saukos tapybos analizė. Š. Saukos kūrybą atskiruose straipsniuose ar recenzijose yra analizavę filosofai Algis Uždavinys, Jūratė Baranova, menotyrininkai Alfonsas Andriuškevičius, Erika Grigoravičienė, Eglė Kunčiuvienė, Viktoras Liutkus, Ramutė Rachlevičiūtė, Skaidra Trilupaitytė, Raminta Jurėnaitė ir kt. Paminėtinas rašytojas Sigitas Parulskis, ir pats rašęs apie Š. Sauką, ir su juo lygintas, pavyzdžiui, J. Baranovas, Gintarės Bernotienės straipsniuose. Š. Saukos tapybai skirtas 2012 m. apgintos R. Rachlevičiūtės daktaro disertacijos *Siurrealumas XX a. II pusės Lietuvos dailėje* skyrius „Šarūnas Sauka iščių vandenų stichijoje“. Atskirai paminėtina 2007 m. *Šiaurės Atėnuose* spausdinta Agnės Lekšutytės atlikta semiotinė Š. Saukos 1997 m. darbo *Pasignaibymas* analizė – ko gero vienintelis viešai skelbtas bandymas Š. Saukos darbų analizei pasitelkti semiotinį metodą.

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

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

Š. Saukos tapybos analizė aktuali ir semiotinių tyrimų kontekste. Pasinaudojant kanoniniais semiotikos tekštais, šioje disertacijoje kuriamas savitas analizės instrumentų rinkinys, o pati analizė veda prie originalių rezultatų

(pavyzdžiui, autoportretų komunikacijos modelis), kuriais būtų galima pasinaudoti ir kituose tyrimuose. Teoriškai pagrindžiama vaizdo naratyvumo samprata bei semiotinės naratyvumo teorijos taikymo statiškaime vaizdiniame tekste prielaidos, konceptualizuojamas semiotinio *sakymo* ir naratologinio *pasakojimo akto* santykis tapybiniame tekste.

LITERATŪROS APŽVALGA

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

Vaizdo ir pasakojimo, vizualumo ir naratyvumo santykio problematika nuolatos iškyla dailės bei literatūros tyrinėtojų darbuose, pradedant Gottholdu Ephraimu Lessingu ir baigiant šiuolaikiniais tyrėjais, tokiais kaip Wendy Steiner ar Werneris Wolfas. Bandymų sieti vaizdą ir pasakojimą laukas, pradedant praeito amžiaus 8-9 dešimtmečio tekstais, platus tiek metodologinėmis prieigomis, tiek ir probleminiais klausimais. Galima paminėti 1989 m. žurnalo *Poetics Today* specialų dviejų tomų leidinį *Menas ir literatūra* (*Art and Literature*), kurio sudarytoja W. Steiner įvade glaustai nubrėžia dviejų atskirų disciplinų – dailės istorijos ir literatūros kritikos – suartėjimo istoriją, ir kuriame, greta kitų, keliamas metodų perkėlimo iš vienos disciplinos į kitą klausimas. Sieti vaizdą ir pasakojimą mėginama ir 2002 m. Vilniaus dailės akademijos išleistame straipsnių rinkinyje *Vaizdas ir pasakojimas* (serija: *Acta Academiae Artium Vilnensis*). Tačiau iki nuoseklesnio vaizdui tinkamos naratyvumo sampratos aptarimo čia neprieinama.

Pasakojimo vizualiaame tekste problematikai svarbus laiko aspektas. Šiuo požiūriu privalu paminėti prancūzų filosofo Henri Bergsono darbus. Iš skirtingų požiūrio taškų nejudančio vaizdo santykis su laiku nagrinėjamas solidžiam belgų meno kritiko Michelio Baudsono sudarytame rinkinyje *Menas ir laikas: Žvilgsniai į ketvirtąją dimensiją* (*L'art et le temps: Regards sur la quatrième dimension*, 1984). Čia jungiamas mokslinis, filosofinis ir meninis požiūris: nuo Alberto Einsteino erdvėlaikio sampratos iki įvairių meninių praktikų, reflektuojančių laiką statiškaime vaizde. Taip pat galima išskirti 2001 m. Mireille Ribiére ir Jano Baetenso sudarytą leidinį *Laikas, pasakojimas ir nejudantis atvaizdas* (*Time, Narrative and the Fixed Image*), išleistą dviejų šiai temai skirtų tarptautinių konferencijų (vykusių 1995 m. Londone ir 1999 m. Levene) pagrindu.

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

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

Kaip jau minėta, šios disertacijos teorinis analizės modelis konstruojamas remiantis prancūzų naratologo Gerard'o Genette'o teorija ir Paryžiaus semiotikos principais. Metodologijos atžvilgiu šiam tyrimui svarbiausi prancūzų semiotinės mokyklos pradininko Algirdo Juliaus Greimo darbai: *Struktūrinė semantika: metodo ieškojimas* (*Sémantique structurale: Recherche de méthode*, 1966), *Apie prasmę I-II* (*Du sens I-II*, 1970, 1983), *Apie netobulumą* (*De l'imperfection*, 1987), pamatinis bendruosius vizualinės semiotikos principus nubrėžęs straipsnis „Figūratyvinė semiotika ir plastinė semiotika“ („Sémiotique figurative et sémiotique plastique“, 1978), Guy de Maupassant'o novelių analizės ir kt. Semiotiniai terminai ir daugelis svarbiausių metodologinių įrankių bei principų aiškinami remiantis A. J. Greimo ir Josepha Courtés'o dviejų tomų *Semiotikos žodynu* (*Sémiotique: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage I-II*, 1979, 1986), lietuviški terminų vertimai tikslinami enciklopediniame lietuviškų literatūros mokslo terminų žodyne *Avantekstas*.

Ryškiausias vizualinės semiotikos atstovas – prancūzų semiotikas Jean-Marie Flochas, paskelbęs ne vieną vizualinių tekstų analizę. Bendriesiems semiotinės vaizdo analizės principams svarbios jo knygos *Mąžosios akies ir dvasios mitologijos* (*Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit. Pour une sémiotique plastique*, 1985), *Vizualios tapatybės* (*Identités visuelles*, 1995) ir kt. Š. Saukos tapybos naratyvumo analizei, be bendrosios A. J. Greimo suformuluotos semiotinės naratyvumo teorijos, svarbios šveicarų semiotiko Felixo Thürlemanno vaizdinių tekstų analizės, prancūzų semiotikų Erico Landowskio, Jacques'o Fontanille, Anne Beyaert-Geslin tekstai, italų semiotiko

Omaro Calabrese išsami istorinė-semiotinė autoportreto Vakarų dailėje studija.

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

DISERTACIJOS STRUKTŪRA

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

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

Antrojoje dalyje keliamas klausimas, koku būdu Š. Saukos tapyboje kuriamas sakymo simuliakras, nurodantis, *kam* yra pasakojama; kokiomis priemonėmis paveikslų struktūroje paskiriama vieta žiūrovui. Analizuojami paveikslai, naudojantys skirtingas žiūrovo, kaip pasakojimo adresato, įtraukimo į paveikslo erdvę strategijas, išskiriami skirtingi stebėtojai, kaip paveikslo dalyviui, priskiriami vaidmenys, aprašomos erdvinės manipuliacijos žiūrovu strategijos. Analizuojamuose paveiksluose aptinkamos figūros, mezgančios aktyvų, intencionalų santykį su žiūrovu, arba atvirkščiai – žiūrovą ignoruojančios, jo nepastebinčios, tampančios jo žvilgsnio objektu. Analizuojami tarp šių figūrų ir žiūrovo besimezgantys santykiai, jų teminiai ir aktantiniai vaidmenys. Didelis dėmesys skiriamas specifinei erdvinei paveikslų sandarai, nurodančiai, jog paveikslo universume numanomi dalyvauja ne tik jame matomi atlikėjai.

Trečiojoje dalyje dėmesys sutelkiamas į pasakotojo figūrą. Analizuojami skirtingi pasakotojo pasirodymo Š. Saukos tapyboje atvejai, aprašomos autoportretuose pasitelkiamos pasakotojo komunikacijos su žiūrovu stra-

tegijs, nagrinėjamas autoportretų bei autoportretiškų atvaizdų santykis su sakymo situacija. Atskirai aptariami trys autoportretai, įtraukiantys žiūrovą į paradoksalias situacijas. *Autoportretas arbatinuke* „užkalbina“ žiūrovą, drauge jį paneigdamas: paveikslo atžvilgiu jis tampa nematomas, lieka paslapytyje. *Autoportretas su slyva* įtraukia žiūrovą į metadiegetinį sapno universumą, tokiu būdu piršdamas mintį, jog galbūt jis pats tėra susapnuotas. *Autoportrete Nr. 4*, pasiduodamas paveiksle numatytai manipuliacinei strategijai, žiūrovas atpažįsta save, atsispindintį nukirstos galvos akyje, taip tapdamas numanomu pasakotojo mirties liudininku ar net žudiku.

Ketvirtojoje dalyje analizuojama, koku būdu įvaizdinamas pats pasakojimas, dėmesys sutelkiamas į paveikslo kaip pasakymo konfigūracijas. Ryškinamos dvi pasakojimo konstravimo ašys: judėjimą (transformaciją) suponuojanti sintagminė laiko ašis (horizontalus naratyvumas) bei reikšmės dinamika paveikslus į visumą jungiančioje paradigmatinėje ašyje (vertikalus naratyvumas). Ryškinant sintagminę ašį, analizuojami Š. Saukos paveikslai, kuriuose, pasitelkiant skirtingas figūrų pakartojimo (multiplikavimo) strategijas, įvaizdinamas judėjimas. Vertikalaus naratyvumo veikimas demonstruojamas nagrinėjant paveikslų grupę, kurioje pasikartoja gulinčio žmogaus su žvakėmis figūra. Nagrinėjant šią paveikslų grupę paradigmatiškai, parodoma, koku būdu juose veikia pamatinė gyvenimo–mirties kategorija, artikuliuojanti individualų semantinį universumą, bei atskleidžiamas fundamentališios naratyvinės sintaksės veikimas.

IŠVADOS

Ieškant tapybai tinkamos naratyvumo sampratos, disertacijoje pastebėta, kad su gebėjimu perteikti laikinę seką siejamo pasakojimo apibrėžimai yra pernelyg riboti ir nepajėgūs atskleisti tapybinio naratyvumo specifikos. Tuo metu G. Genette'o pasakojimo samprata, leidžianti išryškinti pasakojimo akto dalyvių (pasakotojo ir jo adresato) vaidmenį bei iš skirtingų lygmenų sudarytą pasakojimo struktūrą, ir A. J. Greimo naratyvinė gramatika, sutelkianti dėmesį ne tiek į laikinę sintagmatiką, kiek į aktantinius santykius (paviršinis, antropomorfinio pobūdžio, naratyvumas) bei tam tikrus kryptingumus elementariosios reikšmės struktūroje (gilioji, loginiais santykiais pagrįsta, sintaksė), pasirodė esą efektyvūs instrumentai, leidžiantys išryškinti pasakojimo mechanizmus Š. Saukos tapyboje.

Perkėlus G. Genette'o sampratą į vizualumo sritį, naratyviu galima laikyti kiekvieną paveikslą, kuriame vaizduojamas veiksmas, leidžiantis *numanyti* nors minimalią sekvenciją, transformaciją, suponuojantis *prieš tai* einančią ar *po to* sekančią būseną. Numanymas gali būti intuityvus, pagrįstas patirtimi, arba racionalus, pagrįstas kultūrinio, istorinio, religinio, literatūrinio lauko, tradicijos, vaizdavimo kanono ir t. t. išmanymu. Tokias numanomas transformacijas galima išvelgti didelėje dalyje paveikslų.

Tačiau analizės metu taip pat pastebėta, jog net ir statiška scena gali tapti pasakojimu, kai paveikslo-pasakymo figūras sieja aktantiniai santykiai, kai žiūrovui leidžiama numatyti ne pačią transformaciją, bet tik transformacijos galimybę (pavyzdžiui, paveiksle *Laiptai*), jau numanomai įvykusį arba dar tik laukiamai įvyksiantį įvykį (pavyzdžiui, paveiksluose *Įkyrios mintys*, *Atsilimas*, *Portretas*). Dar daugiau numanomų pasakojimų atskleidžia paradigmatinė analizė, leidžianti susieti ir palyginti skirtingus paveikslus bei išvelgti jų grupėse numanomą reikšmės dinamiką.

Be to, naratyvumas sietinas ne tik su įvaizdintu ar numanomu turinio laikiškumu ir transformatyvumu, bet ir su pasakojimo akto dalyvių veikla: žiūrovo dalyvavimu paveiksle vaizduojamoje scenoje bei pasakotojo pasirodymo ir komunikavimo strategijomis. Remiantis šiomis išvargomis, Š. Saukos tapybos naratyvumo tyrimas gali būti apibendrintas keturiais punktais.

1.

Analizė parodė, jog paveikslo-pasakymo figūrų laikysena žiūrovo atžvilgiu gali būti dvejopa: ignoruodamos žiūrovą jos lieka uždarytos pasakyme, kitaip tariant, tampa nuo suvokėjo atsietu objektu, apžiūrinėjamu, stebimu iš šalies; arba, užmegzdamos žvilgsnio santykį su žiūrovu, šios figūros suvokėjo atžvilgiu pačios tampa veikiančiais ir komunikuojančiais subjektais, sujungiančiais atvaizdo ir suvokėjo erdves, iš papasakotos istorijos laiko persikeliančiais į žiūrovo dabartį, įtraukiančiais suvokėją į teksto reikšminę visumą ir priskiriančiais jam vienokį ar kitokį vaidmenį. Analizės metu buvo atskleista, jog skirtinguose paveiksluose stebėtojas tampa (1) episteminiu lėmėju, kurio vertinimui pateikiamos individualių bei kolektyvinių subjektų atliekamos naratyvinės programos ir netgi paties paveikslą sukonstravusio ekstrapieginio pasakotojo veikla; (2) liudininku būsimo įvykio, kurį numanyti leidžia paveikslo sąranga; arba (3) antisubjektu-budeliu, numanomai atsakingu už paveiksle įvykdytą kankinimo ar žudymo aktą.

Be to, analizė atskleidė, jog įtraukti žiūrovą į paveikslą vaizduojamą sceną gali ir pati paveikslą erdvės sąranga, pavyzdžiui, paveikslą kraštu „nukirstos“ detalės, žiūrovo vaizduotėje prasitęsiančios už paveikslą ribų, arba stebėtojo poziciją indikuojanti perspektyva. Š. Saukos tapyboje išryškintos dvi skirtingos erdvinės manipuliacijos strategijos. Pirmoji pagrįsta žiūrovui įteigiamu *norėjimo stebėti* modalumu, kai sukuriamas jam neprieinamas erdvė, plastinėmis priemonėmis akcentuojama kaip reikšminga, kartu suteikiant kompetencijos patekti į šią erdvę iliuziją. Antroji primeta stebėtoji *privalejimo stebėti* modalumą, įtraukiant jį į uždara intymią erdvę, verčiant stebėti privačią sceną, kurios dalyviai, regis, jo nepastebi.

Pasakojimo lygmenų požiūriu tokiuose paveiksluose žiūrovas atsiduria dviguboje pozicijoje. Viena vertus, jis yra pasakojimo adresatas, į kurį kreipiasi ekstrapoezietinis (už pasakojimo ribų esantis ir tiesiogiai nepasirodantis) pasakotojas: numatydamas stebėjimo poziciją, jis adresuoja savo pasakojimą šią poziciją užimančiam subjektui. Antra vertus, pasitelkiant sakymo kompetenciją turinčias figūras bei erdvinę paveikslą sąrangą, žiūrovui siūloma dalyvauti pačioje diegetinėje pasakojimo erdvėje. Stebėdamas paveikslą, pagrįstą šiomis strategijomis, žiūrovas mato ne atjungtą pasakymą, kuriame veikia nepažįstami, pasakotojo išgalvoti personažai, bet pasakojimą apie patį save, pasakojimą, kuriame jis pats yra vienas iš dalyvių.

2.

Analizės metu išryškinta perskyra tarp *Autoportretų* ir autoportretiškų atvaizdų kituose paveiksluose leido pirmuosiuose išvėgti ekstrapoezietinio pasakotojo intenciją papasakoti apie *save*, o antruosiuose – mėginimą per savo atvaizdą papasakoti apie *kitą* – ne apie konkretų žmogų, bet apie žmogų apskritai, paties pasakotojo tapatybę paliekant paslaptį. Š. Saukos *Autoportretuose* buvo aptiktos keturios pasakotojo pasirodymo ir komunikacijos su žiūrovu strategijos.

Pirmojoje – *dialogo* – strategijoje, kuriančioje tiesioginio pasakotojo ir žiūrovo susitikimo situaciją ir pagrįstoje įjungimo operacija, pasakotojas pateikia save kaip esantį *čia ir dabar*. Jis pasirodo pirmame paveikslą plane, betarpiškai, žvilgsnį nukreipęs tiesiai į žiūrovą, tapdamas pirmuoju asmeniu „aš“ ir kurdamas sakymo situacijos simuliaciją. Betarpiškas santykis, pasakotojo ir suvokėjo pašnekesys *čia* yra svarbiausias (ir dažnai vienintelis) *įvykis*; komunikacija – jo postuliuojamas vertės objektas.

Priešingoje – *atsietumo* – strategijoje pasakotojas save pateikia kaip kažką kitą. Sukuriamas nuotolis tarp paveiklo ir žiūrovo erdvių, adresatui parūpinama saugi pozicija, iš kurios stebėdamas paveiksle vaizduojamą sceną, jis pats lieka nematomas. Diegetiniame lygmenyje pasirodanti pasakotojo figūra į jį nežiūri; įsitraukusi į diegetinio pasakojimo vyksmą, šiuo atveju ji tēra atjungtas pasakymo subjektas, perduodamo pasakojimo turinio elementas, įvardijamas trečiuoju asmeniu „jis“.

Trečiojoje – *įtraukimo* – strategijoje erdvė konstruojama taip pat kaip atsietumo strategijos atveju: sukuriamas nuotolis ir iliuzija, jog atjungtą diegetiniame lygmenyje esančio pasakotojo figūrą žiūrovas gali stebėti iš šalies, pats likdamas nepastebėtas. Vis dėlto tokia iliuzija sugriauinama ir atjungimas paneigiamas: pasakotojas, nors ir įsitraukęs į diegetinio pasakojimo vyksmą, iš tiesų mato, jog yra stebimas, ir žiūri žiūrovui į akis. Tokioje situacijoje netikėtas žvilgsnis iš paveiklo turi galią sutrikdyti, priversti pasijusti užkluptam, primesti atsakomybę: į žiūrovą kreipiamasi kaip į pageidaujamą arba nepageidaujamą svečią.

Ketvirtojoje strategijoje, pavadintoje *nebendravimu* (arba *monologu*), pasakotojas pasirodo priešais žiūrovą, bendroje jų abiejų erdvėje, tačiau su juo nebendruoja, neužmezga komunikacijos žvilgsniu. Š. Saukos tapyboje ši strategija pasitelkiama viename autoportrete, kuriame pasakotojas pasirodo atsukęs į žiūrovą nugarą. Analizė leido šiame *Autoportrete* įžvelgti sakytojo ir sakymo adresato santykio įvaizdinimą: sakymo adresatas (žiūrovas) visada stebi paveikslą tarsi sakytojui (tapytojui) iš už nugaros.

Atidi pasakojimo lygmenų bei pasakotojo ir žiūrovo dalyvavimo *Autoportretuose* analizė atskleidė ir jų gebėjimą kurti paradoksalias situacijas, kuriose kvestionuojama paties žiūrovo būtis: stovėdamas priešais paveikslą ir pasiduodamas jame esančioms manipuliacinėms strategijoms, žiūrovas gali suvokti pats esąs nematomas, susapnuotas arba nužudęs pasakotoją. Taigi, net autoportretas, būdamas pasakojimas apie save, drauge yra ir pasakojimas apie žiūrovą. Paveikslų struktūros analizė atskleidžia paties suvokėjo dalyvavimo vizualiaame pasakojime formas.

3.

Šarūno Saukos darbuose galima įžvelgti ne tik numanomas (implicitines), bet ir eksplacitiškai įvaizdintas transformacijas: disertacijoje buvo išskirtos ir plačiau aptartos trys judėjimo įvaizdinimo strategijos, įvedančios į

Š. Saukos tapybą laiko matmenį bei susiejančios ją su tradicine pasakojimo (kaip laikinės sekos) samprata.

Pirmoji strategija, artimiausia tradicinei naratologinei pasakojimo sampratai, panaudojama Š. Saukos *Kryžiaus kelio stotyse*. Čia judesys išskaidomas atskirais momentais-kadrais, kurie išdėstomi nuoseklioje „prieš tai – po to“ grandinėje. Nors *Kryžiaus kelio stotyse* vaizduojami žinomi Kristaus kančios istorijos epizodai, tačiau greta bibliinių įvykių atpasakojimo kuriam ir antra, paralelinė, izotopija, įvaizdinanti klumpančio ir besikeliančio žmogaus judesį. Papildydama kitas Kristaus figūrą apibrėžiančias charakteristikas, judesio įvaizdinimo strategija ryškina Kristui priskiriamas vertes: tapatybės pastovumą, nuolatinį buvimą dabartyje, kreipimąsi *čia ir dabar* į kiekvieną iš mūsų.

Antroji strategija, kur kas dažniau sutinkama Š. Saukos tapyboje, kuria įtampą tarp tęstinio ir momentinio laiko. Čia atskirais momentais išskaidytas judesys užlaikomas viename kadre: į sustingusį momentą vaizduojančią sceną įterpiama viena ar kelios detalės, kuriančios nepaliaujamo judėjimo įspūdį. Toks judėjimas, neturintis apibrėžtos pradžios ir pabaigos, suponuoja, jog paveiksle rodomas ne sustabdytas kadras, bet besitęsiantis vyksmas, scena, kurioje visi veiksmai ir būsenos turi trukmę ir tęsiasi tol, kol žiūrovas juos stebi.

Labiausiai išskirtinė trečioji disertacijoje analizuota strategija. Š. Saukos tapyboje gana dažnai vieno paveikslo erdvėje nuoseklioje grandinėje išdėstomos viena į kitą panašios figūros, kurios, būdamos drauge skirtingos ir tapačios, įgyja ambivalentišką tapatybę. Tokios figūros tuo pat metu ir yra sustingusios viename momente, ir keliauja paveikslo erdve iš numanomo „prieš tai“ į numanomą „po to“ laiką. Ši strategija modifikuoja dvi pirmąsias (sietinas su XIX a. pab. – XX a. pr. fotografijos eksperimentais) ir kuria savitą tapybinį laikiškumą, tapdama unikalia ir pamatine Š. Saukos tapybos strategija, įvaizdinančia laiko seką ir išryškinančia sintagmatinį tapybos kaip pasakojimo matmenį.

4.

Š. Saukos darbai, kuriantys „įsivaizduojamą pasaulį“, „neišsisklaidančią viziją“, „nesibaigiančią didelę drobę“, kitaip tariant – besijungiantys į reikšminę visumą, tampa palyginami paradigmatinėje ašyje. Toms pačioms ar analogiškomis figūroms ar figūrų grupėms keliaujant iš paveikslo į pa-

veikslą, jie dalyvauja bendrose izotopijose, prisitraukia vieni kitų reikšmes, kurios dažnai nebūtų įskaitomos nagrinėjant kiekvieną paveikslą atskirai. Loginiame-semantiniame lygmenyje galima išvelgti šiuos paveikslus siejančią elementariąją reikšmės struktūrą, priklausomą nuo individualaus semantinio universumo.

Analizuojant Š. Saukos *Autoportretų* korpusą, buvo atskleista, jog tokie loginiai ryšiai sieja keturias pasakotojo ir žiūrovo komunikacijos strategijas. Jos buvo pavaizduotos semiotiniu kvadratu, nurodant ir tam tikros numanomos dinamikos kryptis: dažname autoportrete iš tiesų yra numatyta viena ar kita kryptis, suponuojama galimybė pereiti nuo vieno komunikacijos tipo prie kito, taip užkoduojuojant juose minimalius numanomus pasakojimus.

Paskutinėje disertacijos dalyje detalai nagrinėti keturi paveiksai, siejami pasikartojančios figūrų grupės ir artikuliuojantys gyvenimo–mirties kategoriją. Šiuos paveikslus siejančiame semiotiniame kvadrato taip pat galima išvelgti ne tik loginius santykius, bet ir tam tikrą reikšmės dinamiką, nurodančią prasmės produkavimą ir pagavą. Analizė atskleidė, kad šiame Š. Saukos paveikslų visete pamatinė gyvenimo–mirties kategorija homologiška paviršiniame lygmenyje pasirodantiems keturiems gamtos pradams: oras, žemė, vanduo ir ugnis atitinka gyvenimo, mirties, nemirties ir negyvenimo terminus. Prisitraukus šią homologiją į kitus paradigmatiškai susiejamus Š. Saukos paveikslus, paaiškėjo, jog ji veikia ir juose, įvesdama alternatyvias ar papildomas jų skaitymo izotopijas.

Disertacijoje aprašytus reikšmės kryptingumus loginiame-semantiniame lygmenyje galima pavadinti *giliuoju transformatyvumu*. Kaip ir paviršinis transformatyvumas, jis leidžia skaityti nejudančius vaizdinius tekstus kaip pasakojimą. Kaip parodė tyrimas, sintagminėje bei paradigmatinėje ašyse aptinkama dinamika visada susijusi ne tik su numanomo pasakotojo veikla (tai jis numato stebėtojo poziciją ir organizuoja visą paveikslą kaip pasakojimą), bet ir su pasakojimo adresato pozicija, o drauge – su šią poziciją užimančio žiūrovo nusiteikimu dialogiškam santykiui ir atvirumu reikšmės pagavai.

Monika Saukaitė 2007 m. įgijo politikos mokslų bakalauro laipsnį Vilniaus universiteto Tarptautinių santykių ir politikos mokslų institute. Šių studijų metu vieną semestrą mokėsi Zalcburgo universitete (Austrija). 2009 m. baigė semiotikos magistro programą Vilniaus universiteto Filologijos fakultete. 2009-2013 m. Vilniaus dailės akademijos doktorantė. Doktorantūros studijų metu, gavusi Prancūzų instituto stipendiją, du mėnesius stažavosi Paryžiuje (stažuotės vadovas – prof. Eric Landowski).

MOKSLINĖS PUBLIKACIJOS DISERTACIJOS TEMA

1. Monika Saukaitė, „Judančios nejudančios figūros: apie laiką Šarūno Saukos tapyboje“, *Athena: filosofijos studijos*, sudarytoja Danutė Bacevičiūtė, Nr. 8, 2012, p. 92-106.
2. Monika Saukaitė, „Vaizdo naratyvumas“, *Acta Academiae Artium Vilnensis*, t. 64: *Vizualioji kultūra: problemos ir interpretacijos*, sudarytoja Monika Saukaitė, 2012, p. 33-45.

PRANEŠIMAI DISERTACIJOS TEMA MOKSLINĖSE KONFERENCIJOSE

1. Monika Saukaitė, „Vizualios Šarūno Saukos pasakos. Semiotinė tapybos refleksija“ / „Visual Stories by Šarūnas Sauka. A Semiotic Reflection on Painting“. Tarptautinė konferencija „Pasaulis susideda iš pasakų: diskursų sąsajos ir jų pokyčiai“ / „The World is Composed of Stories: The Relationship between Discourses and their Transformations“, Mykolo Romerio universitetas, Vilnius, Lietuva, 2012 09 13-16.
2. Monika Saukaitė, „The Paradox of a Mute Storyteller: Enunciative Strategies in the Paintings by Šarūnas Sauka“. 10th Congress of the International Association of Visual Semiotics AISV-IAVS 2012 „Contemporary Dilemmas of Visuality“, Buenos Airių universitetas, Buenos Airės, Argentina, 2012 09 04-08.
3. Monika Saukaitė, „Laiko matmuo Šarūno Saukos tapyboje“. Respublikinė konferencija „Laiko refleksija šiandien“, Lietuvos kultūros tyrimų institutas (LKTI), Vilnius, Lietuva, 2011 11 11-12.

MONIKA SAUKAITĖ

PASAKOJIMO STRATEGIJOS ŠARŪNO SAUKOS TAPYBOJE

Daktaro disertacija

Humanitariniai mokslai, menotyra (03 H)

Meno istorija (H 310)

NARRATIVE STRATEGIES IN ŠARŪNAS SAUKA'S PAINTINGS

Doctoral Dissertation

Humanities, Art Criticism (03 H)

Art History (H 310)

Tiražas 60 egz.

Vilniaus dailės akademijos leidykla ir spaustuvė

Dominikonų g. 15, 01131 Vilnius

El. p. leidykla@vda.lt

ISBN 978-609-447-102-5