

EKRANIZACIJA KAIP LITERATŪROS ISTORIJS PROVOKACIJA (II)*

Natalija Arlauskaitė

Vilniaus universitetas,
Lyčių studijų centras

1926 m. Vsevolodas Pudovkinas (1893–1953) vėluodamas vienerius metus sukūrė filmą „Motina“, skirtą pirmosios rusų revoliucijos dvidešimtmečiui paminėti. Pudovkinas kūrė filmą išėjęs Levo Kulešovo montažinių eksperimentų mokyklą, sekdamas Sergejaus Eizenšteino „Šarvuočio ‘Potiomkino’“ (1925) pavyzdžiu ir nuogaustaudamas, kad teko pasirinkti labiau kamerinę formą, nes pati medžiaga (įvykiai) žymiai kuklesnė, nei vaizduojami „Potiomkine“. Įvykių „kukulumas“ kėlė nerimą filmo kūrėjams – buvo baiminamasi, kad kuriamas filmas primins „senovinius psichologinius Chanžonkovo laikų filmus“¹. Taigi „Motinos“ kino stilistiką be kita ko lėmė priešinimasis ankstyvojo nebylaus kino psichologizmui ir ekspresyvos kino kalbos įgūdžiai.

* Straipsnio idėjos buvo pristatytos tarptautinėje konferencijoje *Slavų skaitymai XI* (Daugpilis, Latvija) 2006 m. gegužės 20 d. Esu dėkinga kolegoms už pastabas ir komentarus, ypač Natalijai Štrom. Taip pat norėčiau padėkoti Dagnei Beržaitėi už šio teksto juodraščio skaitymą ir geranoriškus patarimus. Straipsnis tęsia temą, pradėtą publikacijoje Natalija Arlauskaitė, „Ekranizacija kaip literatūros istorijos provokacija“, *Respectus Philologicus*, 2005, 7 (12), p. 50–70. Būtent čia yra aptariamos teorinės prielaidos ir jos nėra kartojamos šiame tekste.

¹ «Беседа И. Ростовцева с В. И. Пудовкиным» [1934], *Мосфильм*. Вып. 1, Москва: Искусство, 1959. Cit. pagal: «Мать» [*Шедевры мирового кино*]. Сост. Н. А. Глаголева, Москва: Искусство, 1975, p. 189.

To paties pavadinimo Maksimo Gorkio (1868-1936) romanas, tapęs filmo atspirties tašku, yra baigiamas 1907 m. kelionės po JAV ir Italiją metu, paskelbtas pirmiausiai JAV ir kiek vėliau Rusijoje draugijos „Žinija“ (*Знание*) rinkiniuose (6 dalimis, 1907-1908), kurių tiražo dalį areštavo Sankt-Peterburgo spaudos reikalų komitetas. Pirmą kartą visas romano² tekstas Rusijoje išleistas 1917 m. Romanas ne tiek pasakoja apie 1905 m. revoliucijos įvykius, kuriuos turėjo vėliau paminėti filmas, kiek 1901 m. išvaikytos gegužės 1-osios demonstracijos, vykusios Sormove, dalyvių gyvenimo istorijas paverčia revoliuciniu traktatu, pasakojimo ašimi pasirinkdamas motinos, nuėjusios sūnaus-revoliucionieriaus pėdomis, sąmoningumo tapsmą.

Jei filmas laikomas vienu geriausių kino istorijoje, tai romanas nebuvo vertinamas kaip meno kūrinys iki pat ketvirtojo dešimtmečio pradžios, kuomet buvo paskelbtas socrealizmo pirmtaku³. Galima spėti, jog ir paties Gorkio kūrinys buvo suprantamas

² Gorkis jį vadino apysaka, bet vėliau ji buvo „paukštinta“ ir tapo romanu.

³ Ханс Гюнтер, «Жизненные фазы соцреалистического канона», *Соцреалистический канон*. Под об. ред. Ханса Гюнтера и Евгения Добренко, С.-Петербург: Академический проект, 2000, с. 283.

kaip partinis darbas, toks pats kaip pinigų rinkimas partijos veiklai. Kai 1906 m. jis paliko Rusiją bėgdamas nuo policijos persekiojimo, kelionės tikslas buvo Jungtinės Valstijos, kur Gorkis turėjo rinkti lėšas Rusijos socialdemokratų partijai, nors pats jai nepriklausė. Ten jis ir baigė rašyti romaną.

“Motinos” kūrimo laikotarpiu Gorkis buvo vienas žinomiausių pasaulyje rusų rašytojų⁴. XX a. amžiaus pradžioje populiarumas jau buvo virtęs reflektuojamu fenomenu arba mįsle. 1903 m. išleidžiama nedidelė knygelė apie Gorkio karikatūras spaudoje⁵ bei pasirodo kvazisociologinė studija, analizuojanti Gorkio sėkmės priežastis⁶. Tuometinę Gorkio reputaciją šiandien sunku net įsivaizduoti, nes jo audringos ir įvairialypės literatūrinės veiklos visumą užgožė socialistinio realizmo šauklio ir ideologo įvaizdis. Šio įvaizdžio įsigalėjimą lėmė ir sovietinė literatūros politika, ir sovietologinių studijų, tvirtinusių tam tikras klišes, įpročiai. Viena vertus, trisdešimties tomų raštai buvo labai griežtai cenzūruoti. Šios cenzūros mastą liudija Gorbačiovo laikais išleista Gorkio porevoliucinė publicistika “Nesavalaiškės mintys”, sukėlus audringas diskusijas. Kita vertus, net 1997 m. rinkinio “Socialistinis realiz-

mas be krantų” (*Socialist Realism Without Shores*, Duke University Press) viršelyje yra pavaizduotas Gorkis, turintis atlikti atpažįstamo simbolio funkciją, tačiau jam pačiam skirta labai nedaug dėmesio – trijuose puslapiuose aptariama “Motina”, o dažniausiai jis tiesiog minimas po kablelio greta kitų autorių.

Taigi, išvykdamas į Jungtines Valstijas Gorkis buvo vienas žymiausių ir atpažįstamiausių Rusijos rašytojų⁷, kurio žinomumas prilygo tik Levui Tolstojui. Pinigų toje kelionėje Gorkis surinko nedaug – tam iš dalies sutrukdė spaudoje kilęs skandalas dėl tariamos Gorkio dvipatystės, pakenkęs jo ikoninei savamokslio literato iš liaudies, proletarinio stebuklo iš niekur reputacijai. Tačiau jis dirbo “informacinį” darbą, skelbdamas spaudoje straipsnius apie įvykius Rusijoje, o taip pat rašė “Motiną” ir kitus kūrinius. Kiek noriai Jungtinių Valstijų spauda publikavo Gorkio rašinius, gali parodyti jo 1906 m. rugpjūčio laiškas leidėjui Ladyžnikovui, leidusiam “Motiną” Vokietijoje: “Mane čia labai skaito – šiomis dienomis ‘Foma’ [romanas ‘Foma Gordejėvas’ – *N.A.*] išėjo 17 leidimu po 5 tūkstančius [egzempliorių]. Tai – labai! [...] Ir pridarė triukšmo visoje Amerikoje!”⁸

Savo laiškuose daug pasakodamas net ir apie nedidelius tuo metu rašomus straipsnius, Gorkis labai retai mini “Motiną”, o kartais neutraliai pasako, kad romanas (apysaka) nebus stiprus. Pagrindinį būsimą priekaištą šiam romanui jis pats iš-

⁴ Jeffrey Brooks, “Readers and reading at the End of the Tsarist Era”, *William Mills Todd III (ed.), Literature and Society in Imperial Russia, 1800–1914*, Stanford University Press, 1978, p. 114–118; Boris Thomson, *The Premature Revolution. Russian Literature and Society, 1917–1946*. London: Weidenfeld and Nicolson, 1972, p. 188.

⁵ Виктор Русаков, *М. Горький в карикатурах и анекдотах*, С.-Петербург, 1903.

⁶ Л. Е. Оболенский, *М. Горький и причины его успеха (Опыт параллели с А. Чеховым и Глебом Успенским)*. *Критический этюд*, С.-Петербург: Губинский, 1903.

⁷ “Glamorous figure” – Brooks, p. 114.

⁸ Максим Горький, *Собрание сочинений в тридцати томах*. Т. 28. Письма, телеграммы, надписи. 1889–1906, Москва: Гос. изд-во художественной литературы, 1954, с. 429.

sakė 1905 m. gruodį laiške Aleksandrui Serafimovičiui dėl pastarojo to paties pavadinimo apsakymo: “‘Motina’ – per daug retoriška, – pasakokite daugiau nuo savęs, ir ji pavyks. Žmonės galvoja nerišliai ir vargu ar žodžiais, daugiau vaizdais. O ji – žodžiais galvoja”⁹. Į literatūros kritikų ir netgi bendražygių priekaištus dėl jo paties “Motinos” retoriškumo, deklamacijos, patoso Gorkis nekreipė dėmesio. Traktatas ir neturi būti meniškas, jis turi būti įtaigus. Audringai sureagavo tik vieną kartą, kai kritikas Vorovskis laikraštyje “Žvaigždė” (1911, Nr. 4) paskelbė kritišką straipsnį. Laiške Nikolajui Iordanskiui Gorkis rašė: “<...> jis rašo apie ‘Motiną’: ‘Nilovna ... yra išgalvotas, mažai tikėtinas tipas’. Toks kategoriškas teiginys yra netaktiškas, jei nėra pagrįstas. Kam griauti pripažintą propagandinę Nilovnos reikšmę. <...> Skubu paaiškinti, kad s akyti tai mane verčia ne autorius savimeilė, o bendro darbo interesai, nes, jei laikraštis turi galvoje partijos interesus, jo bendradarbių nuomonė turi būti solidari, tai truizmas, o nesutikimus geriau aiškintis ne viešai, o, kol neateis laikas, laiškuose arba šnekučiuojantis”¹⁰.

Sugriežtinus galima būtų pasakyti, kad ikirevoliuciniais laikais pats Gorkis buvo linkęs priskirti “Motiną” ne literatūros, o politikos/partinės veiklos laukui. Tarp jos parašymo ir paskelbimo etalonine socrealistinės literatūros pradžia tarpsta daugybė įvykių ir veikėjų, kad ir pats Gorkis, ne nenučiuokusių apie tokį posūkį. “Kai socrealizmas buvo ‘sukurtas’, šiuos tekstus pradėjo skaityti kitaip, nei jų sukūrimo

metu: 1906 m. ‘Motina’ – tai ne 1936 m. ‘Motina’; 1923 m. ‘Čiapajevas’ nelygus 1933 m. ‘Čiapajevui’”¹¹. Dar iki 1928 m. vyko aktyvus literatūros lauko pertvarkymas, kuris neturėjo tikslios krypties. Šių galios mainų rezultatu ir galima laikyti romano “Motina” reanimavimą, išėmimą iš politinio judėjimo istorijos ir jo įtvirtinimą literatūros lauke, suteikus jam vieną aukščiausių pozicijų hierarchijoje.

Šios gan ilgos digresijos į “Motinos” kūrybinę ir pirmosios recepcijos istoriją prireikė tam, kad būtų visiškai aišku: analizuojami skirtingo kultūrinio statuso kūriniai, sukurti skirtingų estetikų atstovų. Jei autorių pasirinktos literatūros ir kino kalbos priklauso skirtingoms tradicijoms ir jei vienas tekstas (romanas) priklauso veikia (literatūros) politikos, bent jau galios laukui, o filmas – meno laukui, tuomet kokį klausimą būtų prasminga kelti šiems kūriniams kartu, jei tai apskritai įmanoma? Dar plačiau – į kokį teorinį kontekstą yra prasminga talpinti ekranizacijas, jei kalbama ne tik apie jų ir jų nurodomų literatūros kūrinių reikšmių strategijas, konstatuojant jų skirtingumą/panašumą?

Tokį teorinį rėmą suteikia receptyvinės literatūros istorijos projektas taip, kaip jį išplėtojo Konstanzo mokykla¹². Šios teorijos rėmuose bet kokia ekranizacija turėtų būti suprantama kaip tam tikro suvokimo, recepcijos dokumentas, nukreiptas ne tik į praeitį, bet ir į dabartį – reprezentuojantis

¹¹ Катерина Кларк [Katerina Clark], *Советский роман: история как ритуал* [1981]. Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 2002, с. 33.

¹² Žr. Hans-Robert Jauss, “Literatūros istorija kaip literatūros mokslo provokacija”, *Senoji Lietuvos literatūra*. Kn. 17. Literatūros istorija ir jos kūrėjai: [straipsnių rinkinys] / sudarytojas ir redaktorius Sigitas Narbutas, Vilnius: LLTI, 2004; Arlauskaitė, p. 50–52.

⁹ Горький, *Собрание сочинений*. Т. 28, с. 402.

¹⁰ Горький, *Собрание сочинений*. Т. 29, 1955, с. 154.

tam tikrą, ne būtinai visuotinai pripažintą estetiką, autorių, stilistiką, galiausiai statusų hierarchiją ir kino, ir literatūros lauke.

Šio filmo atveju “galių žaismą” sukuria tarptekstinė įtampa, įtraukianti į kino audinį nuorodas į Levo Tolstojaus kūrinis bei jo poetikos principus.

Dar filmo kūrėjai¹³ pripažino, kad teismo epizodą filmo viduryje jie sukūrė “pagal Tolstojų”, o tiksliau – pasiremdami romano “Prisikėlimas” (1899) teismo scenos detalėmis. Filme atsiranda epizodas, kuriame teisėjai rodomi atskirame kambaryje, kaip Tolstojaus romane, ir jų mintys yra labai toli nuo artejančio proceso. Vienas jų susirūpinęs žirgais, kitas – moterimis (žiūrėdamas į nuotrauką jis gestikuliuoja ir kalba tarsi matydamas moterį, po to kadre rodoma jo kolegos išgyto žirgo nuotrauka), trečias sunkiai įveikia nuobodulį. Vėliau per patį teismą žirgų mylėtojas piešia savąjį žirgą – “Prisikėlime” piešia kaltintojas, tiksliau imituoja staiga jį aplankiusios minties užrašymą, o iš tikrųjų tik apvedžioja seniai parašytos kalbos raides, mėgdžiodamas žymaus teisininko įprotį, į kurį norėtų būti panašus¹⁴.

Gorkio romane teismo scena ne tik neturi jokių sąsajų su “Prisikėlimu”, bet ir vyksta pačiame romano gale, jai yra skirti XXIV–XXVI skyriai, o iš viso jų XXIX. Filmų teismo epizodas padalina filmą beveik lygiai į dvi dalis. Sunku būtų pasakyti, kuri teksto atkarpa yra svarbesnė – jo pa-

baiga, tradiciškai laikoma “stipriąja” vieta, dalyvaujanti modeliuojant įsivaizduojamą pasaulį, ar jo centras (fizinis – laiko arba puslapių prasme). Tačiau tai, kad kone didžiausias įvykių sekos (siužeto) skirtumas tarp filmo ir romano atitenka būtent šiai scenai ir kad šis skirtumas nėra tik nedidelis įvykių tvarkos “pasislinkimas”, bet jos radikalus kitimas, lydimas nuorodos į kitą, o būtent Tolstojaus “Prisikėlimo”, tekstą, neabejotinai šaukiasi paaiškinimo. Galbūt šis Gorkio romano fragmentas nėra susijęs su Tolstojaus kūryba, bet yra kitų romano vietų, kur šias sąsajas galima aptikti ir taip “pagrįsti” Tolstojaus citavimą kino tekste? Kitaip tariant – jei ir romanas, ir filmas intertekstiškai nurodo į Tolstojų, ar šios nuorodos turi tą pačią reikšmę?

Ne taip seniai Gorkio “Motinos” saitus su Tolstojaus kūryba, šį kartą su “Karu ir taika”, parodė Alyssa W. Dinega¹⁵. Pagal išnašas, kuriose ji polemizuoja su anonimiais straipsnio recenzentais ir bando išsklaidyti jų abejones, matyti, kad šių dviejų romanų jungtis nėra neatrodo savaimė aiški. Dinegos analizės medžiaga – centrinis Gorkio romano epizodas (gegužės 1-osios demonstracija ir jos išvaikymas) ir Austerlico mūšio epizodas iš “Karo ir taikos”, sujungti herojaus su vėliava figūros to herojaus vidinės transformacijos metu. Teorinis pagrindas – Victorio Turnerio ritualo samprata, o romanų skaitymas vyksta sekant transformacinio ritualo schema – atskyrimas-kaita-susijungimas (*separation-transition-incorporation*). Šiose scenose

¹³ Filmų operatoriaus Anatolijaus Golovnio liudijimas, žr. Анатолий Головня, «Свет в искусстве оператора» [1947], «Мать» [Шедевр мирового кино], c. 197.

¹⁴ Л. Н. Толстой, «Воскресение», Л. Н. Толстой, *Собрание сочинений в четырнадцати томах*. Т. 13. Москва: Гос. изд-во художественной литературы, 1953, c. 42.

¹⁵ Alyssa W. Dinega, “Bearing the Standard: Transformative Ritual in Gorky’s *Mother* and the Legacy of Tolstoj”, *The Slavic and East European Journal*, Vol. 42, No. 1 (Spring 1998), p. 76–101.

transformacinis ritualas vyksta skirtinguose lygmenyse – “Kare ir taikoje” individualiame, o “Motinoje” socialiniame, kitaip tariant sąmoningumo prieaugį atitinkamai išgyvena asmuo (kunigaikštis Andrejus Bolkonskis) ir klasė (darbininkai). Pastaroji aplinkybė nulemia tai, kad “Motinos” herojus tarsi skyla į du arba jis yra dviejų vaidmenų mokytojas-mokinys jungtis, atstovaujamas Pavelo Vlasovo ir jo motinos Pelagėjos Nilovnos.

Studijos autorė parodo, kad transformacinio ritualo sklaida minėtuose romanuose vyksta Gorkiui nuosekliai pasirenkant priešingas nei Tolstojaus priemonės arba pakeičiant tų pačių elementų reikšmes. Jei mūšis aprašomas neaiškumo ir rūko metaforomis, tai demonstracijai atitenka ryžto ir geometrijos tropai. Jei kunigaikščio Andrejaus išgyvenimams yra svarbi tiesos vertikalė (žymusis žvilgsnis į Austerlico dangų), tai Vlasovų sūnaus ir motinos tiesa aptinkama horizontalioje plotmėje – Nilovna nori bent kartą “šalia tiesios pasivaikščioti”. Jei kunigaikščiui Andrejui naujas gyvenimo etapas prasideda susitikimu su senu ažuolu kaip gyvybės simboliu, tai Nilovna galvoja apie save pačią kaip apie medį, bet pasirengusį pasiaukojimui – mirčiai. Be to, Dinega pastebi, kad kelis kartus redaguodamas romaną Gorkis braukia be kita ko ir daugiau mažiau aiškias nuorodas į Tolstojaus tekstą.

“Motina” yra susijusi su Tolstojumi ne tik Gorkio greičiausiai nepastebėtos citatos iš “Karo ir taikos” dėka, bet ir pamokslaujančia, deklamuojančia intonacija, kokia Tolstojus išlavino apsakymuose vaikams, turinčiuose atlikti tokį pat sąmoningumo pradžiamokslio vaidmenį, kaip ir Gorkio

romanas. Didaktinių žanrų, panaudotų šiame romane, paletę praplečia hagiografija¹⁶, o romano intonacijos (stilistikos) orkestruotę papildo deklamacinis¹⁷ privačių pokalbių pobūdis, nurodantis į kitą socialinio teisingumo romaną – Černyševskio “Ka daryti?”, sukūrusį ankstesnę sąmoningumo utopijos versiją, taip pat grįstą šeimos santykių revizijos.

Kai Gorkis rašo romaną, Tolstojus literatūros lauke užima aukščiausio autoriteto, mokytojo vietą. Gorkis šiame lauke pradeda elgtis kaip konkurentas dėl literatūrinio, moralinio ir netgi politinio arbitro vaidmens. Nominacija “mūsų dienų Tolstojus” galutinai atiteko Gorkiui jau po revoliucijos, kai į jį, nuolat gyvenantį Italijoje, buvo daromos ritualinės nuorodos siekiant vienokio ar kitokio teisingumo, kaip kadaisė buvo apeliuojama į Tolstojų, nepaliekantį Jasnojos Polianos dvaro. “Motina” yra vienas iš Gorkio biografinio teksto elementų, signalizuojantis jo sąmoningą arba ne pasirengimą literatūros patriarcho, didžiausio humanisto, pranašo, kitaip tariant – Tolstojaus vaidmeniui, nepaisant gana jauno – netoli keturiasdešimties – amžiaus¹⁸.

¹⁶ Clark parodo, kaip Pavelo Vlasovo personažas konstruojamas pagal kanoninius šventojo bruožus (Кларк, *Советский роман*, c. 58–61), o Minakova pastebi, kad motinos romaninis kelias atkartoja apokrifų apie Dievo motinos kančių kelius elementus: А. М. Минакова, «Мифопоэтика М. Горького (К постановке проблемы)», *Неизвестный Горький. Материалы и исследования*. Вып. 4. Москва: Наследие, 1995, с. 35.

¹⁷ Tageras, reaguodamas būtent į deklamacinius teksto elementus bei jo schematiškumą, pavadino romaną naujuoju romano-roemos tipu (Е. Б. Тагер, «О жанре и стиле романа “Мать”», *Горьковские чтения. 1959–1960*. Москва: Изд-во АН СССР, 1962, с. 164).

¹⁸ Beje, Dinega taip pat pastebi, kad romanas “Motina” atlieka ir savęs įtvirtinimo “naujojo Tolstojaus” vaidmenyje funkciją, žr. Dinega, *Op. cit.*, p. 96–97.

Taigi Gorkio romanas siūlo bent vieną nuorodą į Tolstojaus tekstą, bet kitą nei filmas. Abiejų „Motinų“ kūrėjų nuoroda į Tolstojų yra padaryta centriniuose epizoduose, tačiau demonstruoja visiškai skirtingą santykį su Tolstojaus pasakojimo priemonėmis. Gorkis, kaip parodė Dinega, „trina“ jas, konstruoja savąsias apversdamas tolstojiškas. Pudovkinas, nurodydamas į Tolstojų, cituoja ne vien siužeto elementą – kartu su veikėjais ir jų elgesio ypatumais, – bet ir Tolstojaus pasakojimo strategijas, nuorodos į jį aptinkamos ir diskursyviniam filmo lygmenyje. Jį šiuo atveju nusako žiūros taškų kaitos būdas¹⁹.

Borisas Uspenskis, nagrinėdamas skirtingus žiūros taškų kaitos ir derinimo būdus, atskirą dėmesį skyrė pasakotojo ir kokio nors kito žiūros taško derinimui Tolstojaus romane „Karas ir taika“. Jis teigia, kad pasakotojo instanciją šiame romane tam tikrose atkarpose sudaro „mažų mažiausiai dvi pasakotojo pozicijos, arba, galima sakyti, du skirtingi pasakotojai“²⁰. Vienas artėja prie subjektyvaus visažinio, iš principo kitokio nei visi personažai, kitas yra tiesioginis stebėtojas, liudininkas, todėl jo žiūra ribojama taip pat, kaip ir kitų veikėjų. „Laiko prasme pastarojo pasakotojo poziciją galima vadinti sinchronine, tuo tarpu pirmojo yra panchroninė. Jei antrojo

pasakotojo pozicija laike ir erdvėje tiesiogiai susijusi su pasakojamo įvykio laiku ir erdve, tai pirmasis pasakotojas užima bendresnę ir platesnę poziciją. <...> [A]ntrasis pasakotojas pasakoja iš veiksmo *vidaus*, o pirmasis užima *išorinę* poziciją aprašomo veiksmo atžvilgiu“²¹.

Analogišką vizualinės sekos konstravimo būdą galime aptikti jau pačioje filmo pradžioje – scenoje, kai vyresnysis Vlasovas grįžta girtas namo ir ieško žvilgsniu daikto, kurį galima būtų parduoti. Žvilgsnis montuojamas su laikrodžiu su gegute, prie kurio vietoj svarsčio yra prikabintas lygintuvas. Vlasovas nukabina lygintuvą, nori nuimti ir laikrodį, bet prie jo puola žmona, bandydama sustabdyti, jis ją atstumia, laikrodis nukrenta ir sudūžta. Įtūžęs Vlasovas stumia Nilovną, triukšmas pažadina jų sūnų, kuris griebdamas plaktuką puola ginti motiną. Tėvo kumštis atsileidžia, ir Vlasovas vyresnysis išeina.

Šioje scenoje dominuoja stambūs ir vidutiniai planai, lydimi staigaus rakurso kitimo, kurį turėtų motyvuoti kito personažo žvilgsnis: pavyzdžiui, Nilovna vidutiniu planu filmuojama iš viršaus atsigręžianti į tik įėjusį vyrą; miegantis sūnus vidutiniu planu filmuojamas iš šono ir iš aukšto, kaip į jį galėtų žvelgti kiek anksčiau parodytas tėvas; Nilovna, įsikibusi į vyro kelnes ir bandydama jį sustabdyti, stambiu planu labai stačiu kampu žvelgia į viršų, kaip ją galėtų matyti pats vyras, ir panašiai. Tokius kadrus keičia „neutralūs“ vidutiniai arba bendri planai, suteikiantys erdvinį rišlumą visai scenai, bei superstambūs daiktų ir kūno dalių planai.

¹⁹ Apie žiūros taškų kaitą literatūroje ir kine žr.: Edward Branigan, *Point of view in the cinema: a theory of narration and subjectivity in classical film*. Berlin, New York, Amsterdam, Mouton, 1984; Robert Stam, *Reflexivity in film and literature: from Don Quixote to Jean-Luc Godard*. New York, Chichester: Columbia University Press, 1992; Борис Успенский, «Поэтика композиции» [1970], *Борис Успенский, Семиотика искусства*. Москва: Языки русской культуры, 1995, с. 7–218.

²⁰ Успенский, p. 147.

²¹ Успенский, p. 148.

Tiesiogiai motyvuoti specifinį filmavimo kampą ir stambumą kito personažo žvilgsniu nepavyksta – dažniausiai nesutampa kampas ir distancija, atstumas tarp personažų, o kartais ir jų žvilgsnių kryptys. Subjektyvus žiūros taškas prasilenkia su proksemika, nors ir nevisiškai atitrūksta nuo personažų pozicijos filmo referencinėje erdvėje: Nilovna nusigręžia į priešingą pusę, nei tą, iš kurios ją taip matyti galėtų įeinantis vyras; miegantis sūnus yra tolimame kambario kampe – tėvas net tik neketina, bet ir negali jo taip matyti iš savo vietos; Vlasovas vyresnysis nė nežiūri į įsikibusią į jį žmoną, ir t.t. Tokių atkarpų žiūros taškas, tiksliau taškai, derina savyje subjektyvią, kartais labai aiškia, galinčią priklausyti konkrečiam personažui, poziciją ir visagalią žvilgsnio landumą, „įveikiantį“ erdvę ir veikėjų galimybes²².

Taip konstruojama daug filmo epizodų. Galima būtų galvoti, kad kūno dalių stambių planų kombinacija yra savotiškas metoniminio, o ne „tolstojiško“ kino pasakojimo analogas, tačiau ir taip mes grįžtume prie Tolstojaus, kuris Romanui Jakobsonui tapo ir metoniminio, ir realistinio pasakojimo pavyzdžiu²³. Šis žiūros taškų koordinavimas pagal tą patį – tiesioginio stebėjimo, derinamo su visažinyse – principą galioja visam „Motinos“ kino pasakojimui, nors nėra vienintelis vizualinio pasakojimo organizavimo būdas.

²² Žiūros instancija yra didelė kino teorijos problema, verta detalaus aptarimo. Čia ji liks neišplėta.

²³ Роман Якобсон, «Два аспекта языка и два типа афатических нарушений», *Теория метафоры*. Сост. Н. Д. Арутюнова, Москва: Прогресс, 1990, с. 110–132; Роман Якобсон, «О художественном реализме», *Роман Якобсон, Работы по поэтике*, Москва: Прогресс, 1987, с. 387–393. Beje, abejuose straipsniuose pateikiamas tas pats pavyzdys – Anos Kareninos maišelis savižudybės scenoje.

Taip Gorkio tekstas „nuspalvinamas“ Tolstojumi, įgauna Tolstojaus „viražą“ – taip nebylaus kino laikais buvo vadinaamas juodai baltos juostos dažymo būdas, kuomet pagal atkarpos „nuotaiką“ jai visai buvo suteikiama tap tikra spalva. Pasitelkiant tarptekstinių santykių žodiną filmo saitus su Tolstojaus kūrybą galima apibūdinti kaip intertekstinės ir hipertekstinės nuorodų derinį²⁴. Intertekstinė neįprasta tuo, kad filmo saitas su Gorkio romano tekstu šioje atkarpoje nuslopsta, lieka tik du atpažįstami personažai – motina ir sūnus, o hipertekstinė nėra tvirtai priskirtina kažkokiam vienam Tolstojaus tekstui, minėtas struktūrinis principas būdingas įvairiems jo kūriniams nevienodai griežtai.

Taigi tai, ką daro Pudovkinas šiame filme, yra paradoksali Gorkio ekranizacija pagal Tolstojų. Tikriausia tai nėra dažnas atvejis kino ir literatūros istorijoje. Tačiau Pudovkino „Motinos“ pavyzdys yra svarbus tuo, kad akivaizdžiai parodo vieną iš būdų, kaip ekranizacijos (net jei jos apsiriboja tik miglota nuoroda į literatūros kūrinį) patenka į literatūros istorijos/literatūros sociologijos rėmus. Pudovkinas, formaliai statęs filmą pagal Gorkio romaną, bet iš meilės Tolstojui, dalyvauja Gorkio statuso konstravime, suteikdamas jam „tolstojiškumo“ arba stiprindamas jau esamą, kurdamas Tolstojui būdingų diskursyvinių strategijų kino analogus ir taikydamas juos visam kino kūriniui. Nepaisant milžiniškos siužetinės/diskursyvinės/intertekstinės distancijos tarp romano ir filmo, abu tekstai dalyvauja įtvirtindami ir rekonceptualizuodami Maksimo

²⁴ Anot Gérard'o Genette'o, intertekstinė nuoroda nurodo į tam tikrą kito teksto fragmentą, o hipertekstinė – į kito teksto ar tekstų struktūrinį principą.

Gorkio reputaciją pagal strategiją – literatūrinis Olimpas visada priklauso “Tolstojui”.

Ši strategija nėra (vien tik) individualus Pudovkino (arba kūrybinės grupės) pasirinkimas. Filmas yra literatūros lauko pertvarkymo dokumentas, priklausantis tam laikotarpiui, kuomet dalis lauko veikėjų buvo susirūpinę “raudonojo Tolstojaus” paieškomis²⁵. “Raudonasis Tolstojus” – tai

²⁵ “Raudonasis Levas Tolstojus” – taip vadinosi 1929 m. Sergėjaus Tretjakovo straipsnis, tačiau frazė “raudonasis Tolstojus” arba “naujas Tolstojus” buvo paplitusi dar keliais metais anksčiau, nuo RAPPO atsiradimo 1925 m. Dar 1925 m. RAPPO lyderiai kalbėjo apie tai, kad iš Tolstojaus reikia mokytis, bet tuo pačiu metu ir atkakliai priešintis jam (Evgeny Dobrenko, *Aesthetics of Alienation. Reassessment of Early Soviet Cultural Theories*, [Studies in Russian Literature and Theory]. Northwestern University Press, 2005, p. 45–46). 1928 m. Michailas Zoščenko jau ironizuoja kalbėdamas apie “raudonojo Tolstojaus užsakymą”, tačiau ne tik – jis rašo, kad klaidinga būtų manyti, jog

naujas rašytojas, “pagamintas” naujos tvarkos, rašytojas-proletaras, išmokytas prisiimti literatūros kūrėjo, eksperto ir moralinio autoriteto poziciją. Nepriklausomai nuo to, ar ir kiek diskusijos apie naujojo rašytojo “gamybą” buvo žinomos arba artimos filmo “Motina” kūrėjams, jie taip pat dalyvavo literatūros lauko revizijoje, įtvirtindami *tam tikras* reputacijas ir kultūrinį statusą. Tai daro bet kuri ekranizacija.

socialinis užsakymas yra būtent naujojo Tolstojaus užsakymas – tikrasi “paklausus” yra laikraščio feljetono rašytojas ir jis, Zoščenko, tą užsakymą priima. Žr. Михаил Зощенко, *Уважаемые граждане. Пародии. Рассказы. Фельетоны. Сатирические заметки. Письма к писателю. Одноактные комедии*, Москва: Книжная палата, 1991, с. 585. Kaip pastebi Jevgenijus Dobrenko, trečiojo dešimtmečio pabaigos sovietinė kultūra kurdamą naujas hierarchijas nesidrovėjo prilyginti Sergėjų Babajevskį Tolstojui, Piotras Pavlenko nesibaimino konkuruoti su Dostojevskiu, o Nikolajus Gribačiovas jautėsi esąs Puškino ipėdinis (Dobrenko, p. 62).

ЭКРАНИЗАЦИЯ КАК ПРОВОКАЦИЯ ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ (II)

Наталья Арлаускайте

Резюме

Статья продолжает тему, начатую в работе «Экранизация как провокация истории литературы», опубликованной в журнале *Respectus Philologicus* 7 (12), 2005. Если в первой статье экранизация рассматривалась в рамках рецептивного проекта истории литературы как документ, свидетельствующий о статусе автора экранизируемого произведения (Достоевского) в современной культуре, то во второй – экранизация предстает как элемент силовых игр в современном ей литературном поле.

Получено: 2008, сентябрь

Принято: 2008, октябрь

Фильм Всеволода Пудовкина «Мать» (1926), поставленный по одноименному роману Максима Горького, не только подтверждает статус Горького в качестве патриарха пролетарской литературы, но и с помощью отсылок к произведениям Льва Толстого, не имеющим аналога в тексте романа, деятельно участвует в поисках/конструировании «красного Толстого», дискуссии о котором велись во второй половине 20-х годов.

Адрес автора:

Vilniaus universitetas

Lyčių studijų centras

Didlaukio g. 47

LT-08303 Vilnius Lietuva

E-mail: Natalija.Arlauskaite@flf.vu.lt