

**Tarp eilučių: lingvistikos, literatūrologijos, medijų erdvė:
TELL ME 2014**

Mokslinių straipsnių rinkinys



REDAKTORIŲ KOLEGIJA:

Pirmininkė – doc. dr. Danguolė Satkauskaitė

Nariai:

prof. dr. Jadvyga Krūminienė
prof. (HP) dr. Hans-Harry Droessiger
doc. dr. Goda Rumšienė
doc. dr. Jurgita Kerevičienė
lekt. dr. Indrė Šležaitė
lekt. Jurgita Astrauskienė

Recenzavo:

doc. dr. Audronė Raškauskienė
dr. Violeta Meiliūnaitė

Apsvarstė ir rekomendavo publikuoti

Vilniaus universiteto Kauno humanitarinio fakulteto taryba
(2015 m. sausio 28 d., protokolas Nr. 2).

Kalbos redaktoriai:

Erika Merkytė Švarcienė (lietuvių kalba)
Jurgita Astrauskienė (anglų kalba)

Maketavo

Miglė Onskulytė

ISSN 2345-0703
© Vilniaus universitetas, 2015

**Thought Elaboration: Linguistics, Literature, Media
Expression: TELL ME 2014**

Collection of Scientific Articles



EDITORIAL BOARD:

General Editor – Assoc. Prof. Dr Danguolė Satkauskaitė

Members:

Prof. Dr Jadvyga Krūminienė
Prof. (HP) Dr Hans-Harry Droessiger
Assoc. Prof. Dr Goda Rumšienė
Assoc. Prof. Dr Jurgita Kerevičienė
Lect. Dr Indrė Šležaitė
Lect. Jurgita Astrauskienė

Reviewers:

Assoc. Prof. Dr Audronė Raškauskienė
Dr Violeta Meiliūnaitė

Proof-readers:

Erika Merkytė Švarcienė (Lithuanian language)
Jurgita Astrauskienė (English language)

Layout

Miglė Onskulytė

TURINYS / CONTENTS

Danguolė Satkauskaitė *Mokslinės įžvalgos lingvistikos, literatūrologijos ir medijų erdvėje* 6

Danguolė Satkauskaitė, Jurgita Astrauskienė *Scientific Insights in Linguistic, Literary and Media Plane* 9

LINGVISTINIAI ŠIUOLAIKINIO KALBOS SUVOKIMO FAKTORIAI LINGUISTIC FACTORS OF MODERN DISCOURSE COMPREHENSION

Justina Urbonaitė *A Cross-Linguistic Study of Metaphor in Legal Research Articles: The Case of Criminal Justice* 13

Jurgita Sriubaitė *Media Reviews: Context as the Deep Factor* 29

MENINĖS RAIŠKOS REFLEKSIJOS REFLECTIONS OF ARTISTIC EXPRESSION

Viktorija Seredžiūtė *Motiejaus Kazimiero Sarbievijaus epigramos: teopoetikos perspektyva* 38

Lina Buividavičiūtė *Kūno monologai ir dialogai Ričardo Gavelio romane „Vilniaus pokeris“ ir Jolitos Skabliauskaitės romane „Sado sindromas“* 56

Inga Litvinavičienė *Vieno romano ekranizacija* 77

Ecevit Bekler *Voiceing of the Irish Culture in Friel’s “Translations”* 89

VERTIMO STRATEGIJOS IR IŠŠŪKIAI TRANSLATION STRATEGIES AND CHALLENGES

Donata Berūkštienė *The Effect of Translation Strategies of Proper Slang on Characterization in the Lithuanian Translation of Marian Keyes’s Chick Lit Novel “Anybody Out There”* 101

Miglė Onskulytė, Jadvyga Krūminienė, Vytautė Pasvenskienė *Onomastics in Literary Translation: A Case Study of the Lithuanian Translation of C. S. Lewis’ “The Screwtape Letters”* 116

Eglė Aloševičienė *Kai kurie filmų vertimų iš vokiečių kalbos aspektai* 136

Laura Niedzviegienė, Ana Kirejeva *Audiovizualinės produkcijos pritaikymas žmonėms su regėjimo negalia* 153

REIKALAVIMAI PUBLIKACIJOMS 174

REQUIREMENTS FOR PUBLICATIONS 177

MOKSLINĖS IŽVALGOS LINGVISTIKOS, LITERATŪROLOGIJOS IR MEDIJŲ ERDVĖJE

2014 m. balandžio 2–3 d. Vilniaus universiteto Kauno humanitariniame fakultete vyko antroji tarptautinė mokslinė konferencija „Tarp eilučių: lingvistikos, literatūrologijos, medijų erdvė TELL ME 2014“. Praėjusiais metais startavusios konferencijos tikslas buvo, viena vertus, išplėsti tradicinės filologijos ribas ir sujungti kalbos mokslus, audiovizualųjį meną bei informacines technologijas, kita vertus, sutelkti dėmesį į empiriką, tarpdalykinių tyrimų taikomąjį pobūdį ir projektinės veiklos rezultatus. Šiomis gairėmis vadovautasi ir antrojoje konferencijoje: programoje perskaityti 47 pranešimai ir surengtos penkios kūrybinės dirbtuvės.

Savo išvalgomis apie literatūrą, lingvistiką, vertimą ir audiovizualinį meną dalijosi filologai, vertėjai, naujųjų medijų ir kino atstovai iš Vilniaus universiteto, Vytauto Didžiojo universiteto, Kauno technologijos universiteto, Lietuvos sporto universiteto, Šiaulių universiteto, Mykolo Riomerio universiteto, Vilniaus kolegijos, Lietuvos edukologijos universiteto, Lietuvos literatūros vertėjų sąjungos, užsienio mokslininkai iš Dicle universiteto (Turkija), Kijevo Borys Grinchenko universiteto, Latvijos universiteto, Talino universiteto, Jean-Francois Champollion universiteto (Prancūzija).

Mokslininkai ir studentai konferencijos metu turėjo galimybę sudalyvauti net penkiose kūrybinėse dirbtuvėse. Populiariausios dirbtuvės buvo *Informacijos prieinamumas klausos sutrikimą turintiems žmonėms: audiovizualinės medžiagos modifikacija ir pritaikymas*, kurias vedė gestų klubo „Gyva gestų kalba“ atstovai Kęstutis Vaišnora, Rūta Taraškevičiūtė ir Giedrė Andziulytė. Naudinga patirtimi, kaip versti slengą literatūroje, pasidalijo Brigita Brasienė dirbtuvėse *Damn Translation: Slang in Literature*. O Hanso-Harry'io Droessigerio dirbtuvių *Variations of English in Films. Outlines of Translation Problems* dalyviai ieškojo būdų, kaip perteikti anglų kalbos atmainas filmo vertime į lietuvių kalbą. Dalyvavusiems dirbtuvėse *Užsienio kalbos pamoka naudojant efektyvaus mokymo technologijas* vertingų idėjų, kaip sudominti besimokančiuosius užsienio kalbos, pateikė Svetlana Markova. Galiausiai Ernestas Samsonas, pasirinkęs pavadinimą *Tarp filmo teksto eilučių: interviu konstravimas ir jungtys*, supažindino su filmo kūrybos specifika ir susirinkusiems patarė, kaip profesionaliai parengti ir nufilmuoti dokumentinio filmo interviu tai iliustruodamas savo sukurto filmo *Semme* ištraukomis.

Šiame rinkinyje publikuojama dalis konferencijoje pristatytų pranešimų pagrindu parengtų mokslinių straipsnių. Pagal gvildenamą problematiką jie suskirstyti į tris temines grupes.

Pirmoje „**Lingvistinių šiuolaikinių kalbos suvokimo faktorių**“ straipsnių grupėje analizuojami akademinio teisės diskurso konceptualizacijos ir kalbinės raiškos ypatumai, tiriama pasirinktų teksto rūšių recepcija. Savo straipsnyje *Metafora moksliniuose straipsniuose baudžiamosios teisės tematika: gretinamasis tyrimas* Justina Urbonaitė tiria metaforą moksliniame teisės diskurse anglų ir lietuvių kalba. Darbe autorė analizuoja metaforas, kokiomis grindžiamas teisės reiškinių suvokimas moksliniuose straipsniuose, atskleidžia tarpkalbinius metaforinės konceptualizacijos ir raiškos panašumus bei skirtumus. Jurgita Sriubaitė straipsnyje *Recenzijos žiniasklaidoje: kontekstas kaip giluminis veiksnys* aptaria lingvistinio ir ekstralingvistinio konteksto bruožus, atskleidžia konteksto įtaką meninių kūrinių recenzijų suvokimui, pagrindžia konteksto kaip giluminio veiksnio sąsajas tiek su idėjomis, kurios akcentuojamos laikraščiuose publikuojamose recenzijose, tiek su pačių meno kūrinių vertinimu.

Antrosios „**Meninės raiškos refleksijų**“ grupės straipsniuose gilinamasi į problematiką literatūrinėje plotmėje. Viktorija Seredžiūtė atskleidžia, kaip teologas ir kultūros žmogus M. K. Sarbievijus savo kūriniuose jungia teopoetiką su mitopoetika, o epigramose kuria vijimosi, bėgimo, grįžimo siužetus, keliančius dramatišką ieškojimo įtampą. Linos Buividavičiūtės straipsnyje *Kūno monologai ir dialogai Ričardo Gavelio romane „Vilniaus pokeris“ ir Jolitos Skablauskaitės romane „Sado sindromas“* parodoma, kad abiejų autorių kūryboje kūniškumo negalima atsieti nuo socialinio konteksto bei ideologijos. Kokios transformacijos vyksta ekranizuojant literatūros kūrinių, aiškinasi Inga Litviničiūtė straipsnyje *Vieno romano ekranizacija*. Pasirinkusi Gustavo Flobero romaną *Ponia Bovari*, ji diskutuoja, kodėl šis romanas, ilgai laikytas „neekranizuotinu“, vis dėlto sulaukė net kelių kino režisierių dėmesio. Ecevito Beklerio straipsnio *Voicing of the Irish Culture in Friel's Translations* tikslas – airių dramaturgo Briano Frielio pjesės *Translations* pavyzdžiu atskleisti neigiamą vertimo aspektą, t. y. vertimą kaip instrumentą sąmoningai naikinti tam tikros tautos kultūrinę identitetą.

Trečiojoje „**Vertimo strategijų ir iššūkių**“ grupėje pirmiausia išryškinama vertimo strategijų pasirinkimo svarba verčiamo kūrinio veikėjams charakterizuoti. Donata Berūkštienė, savo tyrimo objektu pasirinkusi slengą, o Miglė Onskulytė, Jadvyga Krūminienė ir Vytautė Pasvenskienė – tikrinius vardus, lygina, kaip veikėjų kalba atskleidžia jų charakterį pasirinktuose grožiniuose kūriniuose originalo kalba ir vertimuose į lietuvių kalbą. Kiti du straipsniai priskirtini audiovizualinio vertimo plačiąja prasme tyrimams. Eglė Aloševičienė daugiausia dėmesio skiria subtitruotiems ir užklotiniu vertimu įgarsintiems filmams. Savo straipsnyje ji analizuoja filmų vertimui taikomas strategijas, aiškinasi kultūrinių reikšmių

perteikimo galimybes. Laura Niedzviegienė ir Ana Kirejeva susistemina audiovizualinės produkcijos pritaikymo būdus ir priemones auditorijai su regėjimo negalia. Svarbu paminėti, kad šios autorės imasi nagrinėti kol kas vis dar audiovizualinio vertimo mokslo paribyje esančią garso ir vaizdo produkcijos pritaikymo specialiųjų poreikių žmonėms sritį.

Dėkojame visiems straipsnių autoriams ir tikimės, kad 2015 m. balandžio 21–22 d. vyksianti trečioji tarptautinė konferencija „Tarp eilučių: lingvistikos, literatūrologijos, medijų erdvė TELL ME 2015“ įkvėps dalyvius naujoms išvalgoms ir idėjoms tolimesniems moksliniams tyrimams.

*Vilniaus universiteto
Kauno humanitarinio fakulteto
Germanų filologijos katedros vedėja
Doc. dr. Danguolė Satkauskaitė*

SCIENTIFIC INSIGHTS IN LINGUISTIC, LITERARY AND MEDIA PLANE

On April 2–3, 2014 the second international scientific conference “Thought Elaboration: Linguistics, Literature, Media Expression – TELL ME 2014” took place at Vilnius University, Kaunas Faculty of Humanities. The initial conference that was held in 2013 aimed, on the one hand, to expand the horizons of traditional philology and connect the humanities with audiovisual art as well as with information technologies and, on the other hand, to turn the focus towards an applied aspect of interdisciplinary research, also including the results of project activities. Such framework had also been implemented during the second conference in which 47 presentations and five workshops were presented.

Philologists, translators and representatives of new media and cinema from Vilnius University, Vytautas Magnus University, Kaunas University of Technology, Lithuanian Sports University, Šiauliai University, Mykolas Romeris University, University of Applied Sciences, Lithuanian University of Educational Sciences, Lithuanian Association of Literary Translators and participants from abroad - Dicle University (Turkey), Borys Grinchenko Kyiv University (Ukraine), University of Latvia, University of Tallinn (Estonia) and Jean-Francois Champollion University (France) shared their knowledge in literature, linguistics, translation studies and audiovisual production.

Researchers and students participated in five different workshops. The most popular workshop *The Accesibility of Information for the People with Hearing Disabilities: The Modification and Adaptation of Audiovisual Material* was run by the representatives of the “Sign Language Club” Kęstutis Vaišnora, Rūta Taraškevičiūtė and Giedrė Andziulytė. Brigita Brasienė held the workshop under the challenging title *Damn Translation: Slang in Literature* shared her rich experience in translation of slang in literature. The participants in Hans-Harry Droessiger’s workshop *Variations of English in Films: Outlines of Translation Problems* discussed the possible ways to translate the varieties of English in movies into Lithuanian. Svetlana Markova provided constructive advice how to attract the interest of foreign language learners in her workshop *Application of Effective Teaching Technologies in the Foreign Language Class*. Finally, Ernestas Samsonas discussed the specifics of movie creation, interview organisation and filming the interviews for documentary movies he illustrated his discussion with the extracts from his own movie *Semme*.

The majority of the papers included in this scientific publication are based on the presentations made during the conference. They were divided into three thematic sections according to an adequate field of research.

In the papers of Section 1 *Linguistic Factors of Modern Discourse Comprehension* the academic legal discourse conceptualization and peculiarities of language expression are analyzed, the reception of the selected text type is explored. In her paper “A Cross-Linguistic Study of Metaphor in Legal Research Articles: The Case of Criminal Justice” Justina Urbonaitė investigates metaphor in written academic legal discourse in English and Lithuanian. The author analyses metaphors that shape the understanding of legal issues in research articles on criminal law and criminal justice and reveals their cross-linguistic and cross-cultural similarities and differences in terms of metaphorical conceptualisation and its linguistic expression. In the paper “Media Reviews: Context as the Deep Factor” Jurgita Sriubaitė explores the features of linguistic and extra-linguistic context, she reveals the contextual influence on the comprehension of media reviews, presents the relation of context as the deep factor with ideas expressed in the media reviews published in the newspapers as well as with the evaluation of artistic works.

Section 2 the *Reflections of Artistic Expression* contains the papers that deal with the problems in the field of literary studies. Viktorija Seredžiūtė focuses on the theopoetics as reflected in Mathias Casimir Sarbiewski’s epigrams. In the paper “Body Monologues and Dialogues in Ričardas Gavelis’ Novel *Vilnius Poker* and Jolita Skablauskaitė’s *De Sado Syndromes*” Lina Buividavičiūtė approaches the motif of carnality as closely related with the social context and ideology. Inga Litvinašienė analyses the transformations that occur during film adaptation of the novel in “One Movie Adaptation of the Novel”. The author discusses why the novel *Madame Bovary* by Gustave Flaubert which was traditionally regarded as “unadaptable” for a long time has eventually received the considerable attention from several directors. The aim of Ecevit Bekler’s paper “Voicing of the Irish Culture in Friel’s *Translations*” is to use the basis of Brian Friel play *Translations* as an example to reveal the negative aspect of translation, i.e., the translation as an instrument to consciously destroy the identity of a particular culture.

In Section 3 *Translation Strategies and Challenges* the importance of translation strategies for character revelation in the translated literature is analysed. Donata Berūkštienė focuses on slang translation while Miglė Onskulytė, Jadvyga Krūminienė and Vytautė Pasvenskienė explore the translation of proper names in fiction and discuss how speech discloses their characteristics in the original work and its translation into Lithuanian. The

other two papers approach audiovisual translation in a broad sense. Eglė Aloševičienė draws her attention to the movies with subtitles and voice-over. She investigates the strategies that are employed in movie translation as well as the problem of translating culture-bound words. Laura Niedzviegienė and Ana Kirejeva systematize the ways and means of audiovisual production adaptation for the people with visual disabilities. It is important to stress, that the authors examine relatively new fields of audiovisual production adaptation for the people with special needs which still remains in the periphery of audiovisual translation studies.

May we express our gratitude to the contributors and hope that the third conference “Thought Elaboration: Linguistics, Literature, Media Expression – TELL ME 2015” which will be held on April 21–22, 2015 will widen our horizons with new insights for further research.

*Head of the Department of Germanic Philology,
Vilnius University Kaunas Faculty of Humanities
Assoc. Prof. Dr Danguolė Satkauskaitė*

Translated by Jurgita Astrauskienė

***LINGVISTINIAI ŠIUOLAIKINIO KALBOS SUVOKIMO
FAKTORIAI***

***LINGUISTIC FACTORS OF MODERN DISCOURSE
COMPREHENSION***

Justina Urbonaitė

Vilnius University

Faculty of Philology

Universiteto g. 5, LT-01122 Vilnius, Lithuania

Tel. (+370) 5 268 7228

E-mail justina.urbonaite@flf.vu.lt

Research interests: cognitive linguistics, metaphor research, cross-linguistic studies, legal discourse

**A CROSS-LINGUISTIC STUDY OF METAPHOR IN LEGAL RESEARCH
ARTICLES: THE CASE OF CRIMINAL JUSTICE**

Research into the use of metaphor across different discourse types has shown that different discourse communities tend to rely on a set of different metaphorical patterns. Studies in political discourse, for example, have suggested that politics is commonly conceptualised metaphorically in terms of WAR and JOURNEY (Lakoff 1991, 1995; Cibulskienė 2006, 2008); business discourse tends to be shaped by metaphors of WAR, SPORTS and HEALTH (Skorczynska Sznajder 2010; Urbonaitė & Šeškauskienė 2007); whereas scientific discourse, which, according to recent studies, is inclined to a very high degree of metaphoricity, is commonly structured by the BUILDING/STRUCTURE and JOURNEY metaphors (Cameron 2003; Šeškauskienė 2008, 2010, Thornbury, 1991). Interestingly, legal discourse has hardly seen a similarly high interest in terms of metaphorical language. The present paper sets out to examine field-specific metaphors in English and Lithuanian research articles on criminal justice and identify the key metaphorical patterns structuring such discourse. The study has been conducted within the framework of the Conceptual Metaphor Theory (see Lakoff & Johnson 1980/2003) and the metaphor identification procedure (MIP) as suggested by the Pragglejaz Group and elaborated by researchers at the Vrije University in Amsterdam (Steen et al. 2010).

KEY WORDS: *metaphor, conceptual metaphor theory, academic discourse, legal discourse, contrastive analysis.*

1. Introduction

Since the establishment of the cognitive approach to metaphor, numerous analyses have been conducted in the framework of the conceptual metaphor theory (hereafter, CMT) showing how entrenched metaphor is in different types of discourse. Research suggests that different discourse communities tend to conceptualise phenomena drawing on different metaphorical patterns. Political discourse, for example, tends to be conceptualised in terms of WAR and JOURNEY (Lakoff 1991, 1995; Cibulskienė 2006, 2008), business discourse is often shaped by the metaphors of WAR, SPORTS and HEALTH (Skorczynska Sznajder, 2010; Urbonaitė & Šeškauskienė 2007), and academic discourse often relies on metaphors of BUILDING/STRUCTURE and JOURNEY (Semino 2008; Šeškauskienė 2008). Interestingly, legal discourse has not been analysed in terms of metaphorical language extensively in comparison to other discourses, especially from a cross-linguistic perspective.

One of the most prominent works that reveal the role of metaphor in legal reasoning is a volume by Winter (2001/2003), who draws on the extensive knowledge of cognitive linguistics and shows that the understanding of the processes of human cognition provides a totally new picture of the field of law and its key concepts. In addition, in his article on law, power and language, Ebbesson argues that metaphors are not only helpful in shaping the understanding of legal matters but also powerful in determining the outcomes of legal proceedings (Ebbesson 2008, 262). The author shows how such a cognitive process as personifying corporations may result in bestowing human and civil rights to them. He concludes that not only do such metaphorical associations facilitate understanding but they also essentially affect the way people deal with legal issues.

In addition, an important recent cross-linguistic work showing how common metaphor and metonymy are in legal normative documents is an article by Imamović (2013), who performed a contrastive analysis of conceptual metaphors and metonymies in Higher Education Acts of Bosnia and Herzegovina, the UK and the USA. She confirms her hypothesis that higher-level, more generic metaphors and metonymies are less likely to show language variation than more specific lower-level metaphors. She reveals that the understanding of abstract notions in normative documents of higher education tends to rely on such source domains as CONTAINER, OBJECT and PHYSICAL STRUCTURE and on the metonymy SPECIFIC FOR GENERIC (Imamović 2013, 304). In a similar vein, a study by Twardzisz (2013) also shows that the language of commercial contracts tends to rely on personification, where companies are seen as LIVING BEINGS, whereas the understanding of such abstract notions as rights and duties is commonly reliant on the source domain of OBJECTS. Studies reviewed above, especially the one by Imamović are not numerous to this day (to the best of my knowledge, no extensive analyses of metaphor in legal discourse have been carried out in Lithuania) and call for more comparative work in the field of legal metaphorical reasoning to disclose how different communities tend to shape their understanding of similar legal phenomena.

The aim of this paper is to analyse metaphor in the field-specific written academic legal discourse in English and Lithuanian in order to trace key conceptual patterns shaping this type of discourse. The key research questions around which the study is centered are as follows: 1) What are the key source domains that shape the understanding of criminal law and criminal justice? 2) What is the linguistic realisation of the conceptual metaphor pertaining to criminal law and its various concepts? 3) What are cross-linguistic similarities

and differences (if any) of metaphorical reasoning in English and Lithuanian at the level of conceptualisation as well as linguistic expression?

2. Data, methods and key concepts

The data for the present study have been collected from academic journals on criminal law. All in all, 5 articles were taken from the Lithuanian journal *Teisė* ('Law') published by the publishing house of Vilnius University and 5 articles from the *Journal of Criminal Justice* written in English published by Elsevier. All the articles focused on the issues of criminal law and criminal procedure and were written in the period between 2002 and 2013. The total corpus consists of 55,861 words. The Lithuanian articles make up 23,670 words, while the number of words of the English sub-corpus amounts to 32,191. All the articles were written by different authors. The seemingly low number of articles was determined by the fact that for the sake of metaphor identification, the author of the paper applied the MIP procedure (explained below in this section).

Further steps in the analysis were as follows. As an initial step, the articles were read and the MIP procedure was applied to identify metaphorically used words. Then, on the basis of linguistic metaphors encountered in the texts, conceptual metaphors were reconstructed and classified. Finally, both conceptual and linguistic metaphors were compared in English and Lithuanian in order to establish cross-linguistic tendencies.

As mentioned above, the identification of metaphorically used words was carried out relying on the Metaphor Identification Procedure (MIP) proposed by the Pragglejaz Group (2007) and later modified and renamed into MIPVU by Gerard Steen and his colleagues (Steen et al. 2010). The method is based on a four-step procedure which includes the following steps (Pragglejaz Group 2007, 3):

1. Read the entire text-discourse to establish a general understanding of the meaning.
2. Determine the lexical units in the text-discourse.
3. (a) For each lexical unit in the text, establish its meaning in context, that is, how it applies to an entity, relation, or attribute in the situation evoked by the text (contextual meaning). Take into account what comes before and after the lexical unit.

(b) For each lexical unit, determine if it has a more basic contemporary meaning in other contexts than the one in the given context. For our purposes, basic meaning tend to be

- more concrete [what they evoke is easier to imagine, see, hear, feel, smell, and taste];
- Related to bodily action;

- More precise (as opposed to vague);
- Historically older.

Basic meanings are not necessarily the most frequent meanings of the lexical unit.

(c) If the lexical unit has a more basic current–contemporary meaning in other contexts than the given context, decide whether the contextual meaning contrasts with the basic meaning but can be understood in comparison with it.

4. If yes, mark the lexical unit as metaphorical.

As can be seen from the description of the method, its application is a laborious procedure which is extremely time- and effort-consuming. Both MIP and its successor MIPVU have been applied in numerous studies already and their pros and cons have also been discussed by some researchers (Nacey 2013, Badryzlova et al 2013). One point of criticism is directed to the fact that this method only allows analysing short texts because of its time-consuming procedure. In addition, to make it fully reliable, the application of MIP and MIPVU requires researchers' teamwork because there are numerous cases when different linguists' judgement regarding a word's usage in context as (non)metaphorical may differ and then (dis)agreement ratio needs to be measured. Finally, the tool has primarily been designed to analyse English language data and its application may prove more problematic when researching other languages, especially synthetic languages such as Lithuanian, for example. A secondary aim of this paper has been to test MIP for the analysis of Lithuanian language data in order to establish metaphorically used words. Some of its challenges are summarised in the conclusions section of this article but they deserve a separate investigation. Due to limited scope of the paper, the methodological issues of MIP method's application to the Lithuanian language are the focus of another research article (in progress) and they will not be discussed in detail here.

3. Results of the study: dominant metaphorical patterns and their distribution in English and Lithuanian research articles

This section of the article presents the most frequent metaphors encountered in the data corpus. Since the aim of the analysis was to trace the dominant source domains which shape the understanding of various legal concepts, the article only presents and analyses metaphorical expressions pertaining to the issues of criminal law and criminal justice, while other metaphorical expressions encountered which do not relate to the area of criminal justice and law have been disregarded.

Table 1. Dominant source domains, examples of linguistic metaphors and their distribution in English and Lithuanian corpora

| Target domain | Source domain and examples | No. of MEs | |
|--------------------------|--|------------------|------------------|
| | | EN | LT |
| LAW AND CRIMINAL JUSTICE | PHYSICAL FEATURES OF SPACE AND OBJECTS E.g. <i>The weight of evidence; higher degree of victimization; pagal naujojo BK 25 straipsnį; atsakomybę sunkinančios aplinkybės; laisvės atėmimas; sankcijos ir bausmių dydžiai.</i> | 253 (48.84 %) | 850 (64.54 %) |
| | CONTAINER E.g. <i>Victims in these cases; to entice someone into law-breaking; outside of the formal justice system; teisės šakų normų įtraukimas į tos teisės šakos reguliavimo sritį; Priimdamas šį įstatymą bei vėliau jį pildydamas ir nuolatos taisydamas; Kankinimo turinys.</i> | 165 (31.85 %) | 349 (26.49 %) |
| | HUMAN BEING E.g. <i>The Gregg (1976) decision responded to the Georgia statute; jurisdictions prohibit; baudžiamoji teisė saugo <...> teisinius gėrius; žmogaus teisės <...> reguliuoja individo ir valdžios santykius; sporto teisė turėtų <...> atsakyti, kas laikoma sukčiavimu sporte.</i> | 100 (19.30 %) | 118 (8.95 %) |

The table has been designed by the author of this article.

As seen from the table above, the understanding of legal phenomena in both English and Lithuanian is highly reliant on the source domains of PHYSICAL SPACE AND OBJECTS, HUMAN/LIVING BEING and CONTAINER. Thus, metaphorical patterns established in research articles in both English and Lithuanian appeared to be very similar. The most notable quantitative difference observed was an outstanding tendency for Lithuanian researchers to rely on the source domain of PHYSICAL FEATURES OF SPACE, OBJECTS AND SUBSTANCES in their conceptualisation of various law-related ideas. This source domain has been more than three times more productive in the Lithuanian articles in comparison to English. In addition, both English and Lithuanian research articles display a frequent use of metaphorical expressions where various legal concepts are understood via the source domain of a CONTAINER, yet, the English data have proven to be dependent on such conceptualisation almost twice more strongly in comparison to Lithuanian. Finally, in both languages personifying non-human legal entities has also proven to be particularly frequent. It is important to note, however, that the classification has been performed on a very high categorisation level therefore resulting in very abstract and very few classes. A closer look at those categories and the sub-types of metaphors they subsume provides a more comprehensible picture of the metaphorical mappings and the variety of their surface linguistic realisation in both languages.

4. Analysis of law-related metaphors in English and Lithuanian research articles

This section provides an analysis of metaphors pertaining to the field of criminal justice and law that were found in the data analysed. As indicated above, the metaphorical conceptualisation of various legal issues in research articles relies heavily on the source domains of PHYSICAL FEATURES OF SPACE AND OBJECTS, CONTAINER, and a HUMAN/LIVING BEING.

(CRIMINAL) LAW IS AN OBJECT/SUBSTANCE and LEGAL DISCOURSE IS SPACE

The understanding of complex matters and abstract ideas is often reliant on metaphors, as numerous studies have indicated. Drawing on some previous research into metaphoricity in legal discourse, one of the dominant source domains that shape legal conceptualisation is that of an OBJECT (Winter 2001/2003, 4; Imamović 2013, 299). Similarly, the findings of this study also clearly indicate a widespread use of this metaphor in research articles. Numerous concepts related to criminal justice and law such as rights, punishments, sanctions, cases, criminal behaviour and legal documents are commonly described in physical terms, most often as an OBJECT. In such metaphorical conceptualisation, crimes may have weight (1), size (2) and form (3), punishments or other sanctions can be received (4), and liberty can be taken away (5). For example:

- (1) *Sunkus sveikatos sutrikdymas* (**heavy**¹ (= severe) health impairment).
- (2) <...> *bausmė ir jos dydis* (punishment and its **size** (= measurement)).
- (3) <...> *the most heinous forms of criminal conduct*.
- (4) *Hispanic murderers were more likely to receive a death sentence*.
- (5) <...> *laisvės atėmimas* (taking away of liberty (= custodial sentence/imprisonment)).

As seen from the examples, we tend to project the attributes of physical objects onto a wide range of abstract legal notions. So just like a heavy object, crimes are also understood as items possessing physical characteristics, we tend to think of punishments as if they had size and we talk of crimes as if they had a physical shape. It is important to note that such conceptualisation is very conventional and the metaphoricity of such language use is practically unnoticeable.

¹ In order to preserve the original concept used in the Lithuanian language, metaphorically used words in the examples are translated literally providing its legal equivalent in brackets.

In addition, it has been observed that in both English and Lithuanian articles there is a common tendency to conceptualise different legal notions via the source domain of a PHYSICAL CONSTRUCTION. Legal systems tend to be conceptualised as constructions giving rise to the use of such metaphorically used words as *designed, tailored, constructed, structure, composed* and *support* in English and *įtvirtinti (to consolidate, fortify (= establish), įtvirtinimas (consolidation), remtis (to support, rest on), laikytis (hold to (= to comply with, to observe), laikymasis (holding (to) (= compliance), jungti (to connect (= incorporate), pamatinis (foundational (= fundamental), piramidė (pyramid), struktūrinė dalis (structural part), and konstrukcija (construction)* in Lithuanian. The majority of these expressions are the linguistic manifestation of the conceptual metaphor LEGAL DOCUMENT IS A CONSTRUCTION. According to the cognitive approach to metaphor, human beings are used to interacting with various objects and therefore understanding of more abstract concepts based on these knowledge structures is readily available as long as one can establish a mental analogy between the abstract and the concrete. Since laws consist of normative documents, which contain numerous sub-parts and subsume various rules, detailed definitions and other sections, it is easy to draw a cognitive link between the more specific physical constructions and more abstract notions of laws which are also complex in their structure and consist of many connected parts that make up the whole.

Consistent with the metaphorical pattern LEGAL SYSTEM IS A PHYSICAL CONSTRUCTION is another typical metaphor in legal reasoning which maps numerous space-related notions to abstract legal entities. Legal documents may thus be seen as objects *under* which (14 cases found in English) and *along* which (yielding 41 cases of the metaphorical usage of the preposition *pagal* in Lithuanian) people are obliged to act in accordance with the provisions in them:

- (6) <...> *the death penalty was imposed and carried out **under** the laws of Georgia and Texas.*
- (7) <...> ***pagal** kitus BK straipsnius (**along** (= in accordance with) other articles of the Criminal Code)*

Other cases of space-related metaphors include the metaphorical use of words *elevation* and *to elevate* (*pornography exposure **elevates** the violence of a sexual crime*), *to escalate* (*exhibiting an **escalation** of sexual aggression or violence*), and *high* (*membership in the **high** delinquency class*), the preposition *on* in its basic sense denoting space relations (***on** parole*) in English and *žemas* (*low*) and *aukšta* (*high*)s (*Lietuvos **aukščiausiasis** teismas (The **Highest** (= Supreme) Court of Lithuania); **žemesnė** norma kuriama **aukštesnės** normos pagrindu*

(the creation of the **lower** norm is authorised by the **higher** norm). All these examples suggest that the understanding of different of legal concepts may also be grounded on our experiential knowledge of objects, their location in space and direction motivating the above-presented metaphorical expressions found in legal language.

In addition to expressions that highlight some features of objects such as physical properties, some law-related concepts may metaphorically be given qualities of substances, e.g. a degree or density:

- (8) *Increased **density** in the correctional setting <...>.*
- (9) *<...> the lowest **degree** of severity was selected as the reference category.*
- (10) *<...> veikos pavojingumo pobūdis ir **laipsnis** (the nature and **degree** of dangerousness).*

People's familiarity with substances and their different properties facilitates the understanding of such concepts as spatial distribution of prisoners in cells (8) and criminal conduct with its varied gravity. Just like the temperature of substances can be measured in terms of degrees, crimes, violent behaviour may also be measured in terms of severity and risk to the society. In such metaphorical conceptualisation the key role is played by the knowledge and experience with concrete substances and their properties. According to Lakoff and Johnson, such human experience contributes to a great extent to people's reasoning about abstract entities such as events, activities and ideas (Lakoff & Johnson 1980/2003, 25).

As regards more variety of the metaphorical pattern with OBJECT as its source domain, in some cases the source domain is a specific object which highlights the major characteristics of a law-related concept. For example, it is common to speak about legal documents in terms of INSTRUMENTS. Just like tools and instruments, laws are "utilised" to get citizen's behaviour "in order". The most productive metaphor with instrument as a source domain manifesting in both English and Lithuanian research articles is LEGAL MEASURE/LEGAL DOCUMENT IS AN INSTRUMENT giving rise to metaphorical usage of such expressions as (*teisinė priemonė* (a (legal) tool (= instrument)) (yielding 31 instances) in Lithuanian and *tools* (1 instance only) and *instruments* (a single occurrence) in English. Consistent with the notion of an instrument, legal measures are said to be *utilized* (2 instances) and *used* (6 instances). Although not distributed equally in linguistic expression, this metaphor may be said to be very conventional in both English and Lithuanian legal language reflecting the discourse community's reliance on the basic experiential knowledge of handling instruments and using them to maintain effective operation of daily objects and machinery. In a similar vein, in

order to maintain effective functioning of the legal systems, states have to utilise different policies, legal measures and apply written laws and attend to their proper operation.

From the contrastive perspective, the most obvious cross-linguistic difference in the use of this metaphor was a considerably larger number of metaphorical expressions falling onto this category in Lithuanian as compared to English. The Lithuanian articles under analysis contained 98 different lexical units related to the source domain of an OBJECT, while English was half as rich yielding 49 different words motivated by the OBJECT source domain. In terms of linguistic expression, Lithuanian-only metaphors included a metaphor LIBERTY IS AN OBJECT giving rise to an overwhelmingly frequent use of the expression *laisvės atėmimas* (*taking away (of liberty)* (= *custodial sentence/imprisonment*)) (all in all, 230 instances of this expression were encountered in the Lithuanian sub-corpus) which was not observed in the English data. Among the more frequent metaphors either solely found in the Lithuanian sub-corpus or with only occasional use in English are metaphors CRIME IS A (MEASURABLE) OBJECT which motivated the metaphorical use the adjective *sunkus* (*heavy* (= *serious/grave*)) (65 cases) and only a single instance of the adjective *heavy* in English, PUNISHMENT IS A (MEASURABLE) OBJECT (giving rise to 42 repetitions of the metaphorically used noun *(bausmės) dydis* (*measure (of the punishment)*) and a frequent use of the space-related noun *riba* (*limit*) to refer to punishments and their “sizes”. Moreover, the numerously represented metaphor LAW/ORDER IS AN OBJECT manifesting itself in Lithuanian in the use of such expressions as *teisės/tvarkos pažeidimas* (*hurting/injuring* (= *infringement of*) *the law/order*) (29 instances) and the verb *pažeisti* (*tvarką, reikalavimą, taisyklę*)(*to hurt/injure/break* (= *violate, infringe*) *order, requirements, rules*) (9 cases), was not detected in the English articles. Among the more interesting infrequent instances of Lithuanian-specific metaphorical patterns were metaphors ABETTING IS BENDING and INCITEMENT IS KINDLING. Consider these examples:

- (11) *Kurstymo būdai gali būti įvairūs* (*ways of **kindling** (= incitement) may be various*)
- (12) *Nėščiosios prašymas yra konkretus: ji **lenkia** kitą asmenį padaryti konkrečią nusikalstamą veiką* (*The request of a pregnant woman is specific: she **bends** (= abets) another person to commit a concrete criminal act*).

Another Lithuanian-specific linguistic manifestation includes the use of such object/material-related words as *šiurkštus* (*rough* (= *gross*) to refer to crime or infringement, *lankstus* (*flexible*) and *aptakus* (*sleek* (= *fuzzy, abstract*) to refer to a definition of a crime and a noun *paketas* (*package* (= *collection*) to refer to a set of normative documents. The English-specific metaphors have appeared to be substantially fewer in comparison to Lithuanian and

include such metaphors (represented by single linguistic instances) as A LIST OF CRIMINALS TO BE EXECUTED IS A ROW (*death row*), LEGAL POLICY IS A NET (*a wide **net** that captures many individuals who do not pose a significant threat to public safety*).

(CRIMINAL) LAW IS A HUMAN/LIVING BEING

The results of the study have shown that the field of law is frequently personified. Various non-human legal entities may metaphorically be ascribed certain human-like characteristics and described as possessing the ability to perform a variety of actions such as *holding, showing, regulating, allowing, prohibiting, responding* and many others. Thus prisons are seen as persons able to *hold* inmates, provisions – as active beings able to *show* something, a legal document or its article is seen as a person's capability of *speaking, regulating, allowing* or, conversely, *prohibiting* certain behaviour:

- (13) *the number of inmates a prison or jail may **hold**.*
- (14) *<...> nuostatos **rodo**, kad <...> (the provisions **show** that <...>)*
- (15) *The Gregg (1976) decision **responded** to the Georgia statute that <...>.*
- (16) *Tačiau šis straipsnis <...> **nereguliuoja** atvejų, kai <...> (But this article does not **regulate** cases when <...>)*
- (17) *<...> sankcijos **leido** naujojo BK nuostatas derinti <...> (the sanctions **allowed** coordinating the provisions of the new Criminal Code with <...>)*
- (18) *laws that **prohibit** offenders from possessing pornography.*

One of the most productive metaphors in both English and Lithuanian articles that this class subsumes is that of LEGAL WRITING/LEGAL ACTIVITY IS SPEAKING actualised by such vocabulary as *to respond, to address, to report, to articulate, to explain* and *to describe* in English and *kalbėti (to speak), aiškinimas (explanation), apibūdinti (to describe), prieštarauti (to contradict), atsakyti (to respond)* and *įvardyti (to name)* in Lithuanian. Therefore it is common to find such sentences as *the Model Penal Code **articulated** eight aggravating circumstances, death penalty statutes essentially **described** the conditions, apie diskriminacijos panaikinimą **kalbama** dokumentuose (the abolishment of discrimination is being **talked about** in the documents)* which demonstrate that it is also typical to see the activity of writing as if it were an oral activity. In both languages the most frequent linguistic expression of this metaphorical pattern is the use of an inanimate noun that denotes a legal concept with an active verb thus semantically personifying the preceding noun.

It is important to note that examples of personification (which in this paper is understood as a metaphor where the source domain is a human being) posed a challenge as to whether

they should be categorised as metaphorical or rather metonymic. The close connection between metaphor and metonymy is acknowledged by numerous scholars and a clear distinction between the two phenomena is not always easily established. Some researchers suggest ways to differentiate between the two. For example, Graham Low in his analysis on the acceptability of the metaphor *AN ESSAY IS A PERSON* suggests that “[t]he analyst effectively has a choice and can interpret expressions like **This essay thinks that x** either as metaphor or metonymy, depending on whether the writer’s starting point for a decision is seen as the noun or the verb (Low 1999, 222-223, bold typeface in the original). Yet, it is very difficult to find out which of the two, the noun or the verb, were conceptually the starting point of the writer of such an expression, therefore it is practically untestable.

Other researchers some of whom are members of the MIP and MIPVU creation and development team also notified of the difficulty not only to analyse but first and foremost to identify metaphor in the cases of personification. In her evaluation of the metaphor identification procedure using MIPVU, Dorst (2011, 134) maintains that “[d]uring the annotation process, it became clear that the identification of personifications proved problematic to the procedure as the personification took many different forms, which differed in their conventionality, referential function and interaction with metonymy.” The scholar states that “[i]n the application of MIP and MIPVU, metonymy and metaphor are considered to be independent though often interacting forces, and so the presence of metonymy does not mean that a word cannot also be metaphorically used” (Dorst 2011, 199-200). Such borderline cases of metaphors are also indicative of the close connection between the cognitive functioning of metaphor and metonymy. Therefore, in Nacey’s words, it may be “useful to view the process of metaphor and metonymy as a continuum, where prototypical, or pure, metaphors and metonymies represent the poles. Between them lies an area where metaphor and metonymy interact in different ways” (Nacey 2013, 18). Although I fully acknowledge the fact that the cases that are treated as metaphors in this paper may by other scholars be categorised as examples of metonymy, following MIP and MIPVU researchers as well as the views of other scholars (Dorst 2011; Low 1999, 2011; Šeškauskienė 2009, 2010) I treat cases of personification as metaphoric rather than metonymic.

(CRIMINAL) LAW IS A CONTAINER

As the present study has demonstrated, academic legal writing tends to rely heavily on metaphors with the source domain of a *CONTAINER*. The most numerous represented metaphor in the analysed Lithuanian articles is *LEGAL DOCUMENT IS A CONTAINER*, yielding

182 linguistic expressions in the Lithuanian sub-corpus, while occurring only occasionally (4 instances) in the English articles. In this metaphorical pattern the CONTAINER conceptual domain is projected onto such notions as a specific legal document, its parts and sections or a collection of legal acts. In the Lithuanian language the typical linguistic expression of this metaphor is the locative case, whereas the English language expresses this by means of the preposition in collocating with a noun denoting a legal document. For example:

- (19) *Lietuvos Respublikos **baudžiamajame kodekse** (Criminal Code of the Republic of Lithuania LOC. (= in the Criminal Code of the Republic of Lithuania).*
- (20) *in the Violent Crime Control and Law Enforcement Act of 1994.*

The most common features of the CONTAINER scheme are actualised are its inside and outside, the content that can be inside of a container, the act of filling a container, the state of being full (sometimes – being overfilled). In this line of thought, legal systems, documents are seen as three-dimensional containers able to be filled, new provisions of the law – as content that fills or is drawn into a container. The linguistic expression of this metaphor in English is not varied and is mostly reduced to the metaphorical usage of the prepositions *in*, *into*, *outside*, the adjective *full* and the noun *content*, whereas typical Lithuanian linguistic manifestation is the use of locative case, nouns *turinys* (‘content(s)'), *papildymas* (‘supplement’), *įtraukimas* (‘drawing in (=inclusion)’), verbs *įtraukti* (‘to draw in (=to include)'), *(pa)(už)(per)pildyti* (‘to supplement’), *patekti (į)* (‘to get into (=to be included)'), *įvesti* (‘to bring in (=to introduce)'), adjectives *papildomas* (‘supplementary, additional’), *vidinis* (‘inner’) and *atviras* (‘open’).

With regard to cross-linguistic similarities, the conceptual structure of a CONTAINER both in English and Lithuanian is mapped onto such legal notions as law, branch of law, legal system, law-making, case law, and cases. As a result of the conventionality of this metaphor and very limited linguistic expression, almost no significant contrastive differences have been observed. Interestingly, though, in the Lithuanian data the notion of criminal liability sometimes is also seen as a container, its linguistic realisation manifesting in the Lithuanian legal cliché *patraukti baudžiamojon atsakomybėn*, the use of the (illative) locative case being the major factor generating metaphorical meaning. However, such expressions were not numerous in the Lithuanian sub-corpus. In the English articles investigated, one instance was observed where the image of a container is used in its direct sense, i.e. the case of a prison (which is literally a container). However, in this metaphorical pattern offenders are seen as objects that are *put* into that container:

(21) <...> *reasons why more people are being **put** in jail and staying there.*

As shown in this section, the CONTAINER metaphor is pervasive in the conceptualisation of varied law-related notions and its linguistic expression is predominantly very conventional and does not show great variation. A large number of metaphorical expressions that are the actualisation of the CONTAINER metaphor in both languages shows that it is very conventional in both English and Lithuanian yet some quantitative differences show a tendency of the Lithuanian to rely more on this type of metaphorical pattern in the conceptualisation of legal matters.

5. Conclusions

This study has shown that legal research articles tend to predominantly rely on the OBJECT, HUMAN BEING and CONTAINER metaphors in both English and Lithuanian. These source domains help shape the understanding of numerous law-related concepts and they subsume numerous lower-level metaphors. The most frequent law-related metaphors encountered in research articles analysed were CRIME/CRIMINAL LAW IS AN OBJECT, LEGAL SYSTEM IS A CONSTRUCTION, CRIMINAL JUSTICE/POLICY/LAW IS AN INSTRUMENT, LEGAL DOCUMENT/LAW IS A CONTAINER, (CRIMINAL) LAW IS A HUMAN BEING. The striking similarity of metaphors that shape academic legal discourse suggests that the English and Lithuanian legal researchers' communities tend to rely on very similar conceptual patterns when writing about numerous issues of the criminal law. However, the similarity has also been determined by the high level of abstraction in categorising metaphors whereas its greater variety is evident when looking at specific metaphors that the classes subsume. From the cross-linguistic perspective, at the conceptual level the metaphorical patterns traced are strikingly similar in both English and Lithuanian research articles, yet the linguistic realisation reveals some interesting cross-linguistic and cross-cultural variation.

As regards the linguistic expression of metaphors, the majority of them appear to be conventionalised expressions since no cases of novel or creative metaphorical expressions have been detected in the data analysed. This finding seems to suggest that metaphor conventionality may be imposed by genre restrictions, i.e. researchers writing articles on criminal law tend not to use creative and striking metaphorical expressions in their academic argumentation. Possibly, genre specificity also plays an important role in determining metaphor conventionality. More studies into metaphors in legal language across a greater variety of genres of academic (textbooks, lectures on (criminal) law, for example) and non-

academic language (e.g. criminal codes and other documents, public legal discourse) could provide more reliable answers as to how the genre may contribute to metaphor variation.

From the methodological point of view, this study has shown that the practical application of MIP for metaphor identification may prove difficult due to a few factors. The most challenging areas of the method's application to Lithuanian are related to identifying metaphorical meaning generated by grammatical form (such as grammatical cases), difficulty in demarcating lexical units, establishing the contextual and the basic sense of the words based on their definitions provided in available dictionaries and the question of homonymy versus polysemy. An adaptation of the MIP procedure specifically for the Lithuanian language as a result of collaborative work of metaphor researchers would definitely contribute to reducing potential difficulties in prospective application of this method.

References

- BADRYZLOVA, Y., SHEKHTMAN, N., ISAEVA, E., & KERIMOV, R., 2013. Annotating a Russian corpus of conceptual metaphor: A bottom-up approach. In *Proceedings of the first workshop on metaphor in NLP* (p. 21–30). Atlanta: Association for Computational Linguistics.
- CAMERON, L., 2003. *Metaphor in Educational Discourse*. London: Continuum.
- CIBULSKIENĖ, J., 2006. *Konceptualioji metafora Lietuvos ir Didžiosios Britanijos politiniuose diskursuose*. Daktaro disertacija, Vilniaus universitetas.
- CIBULSKIENĖ, J., 2008. The Dynamics of the *Journey* Metaphor in the Discourse of the Conservatives in Lithuania. *Respectus Philologicus* 14(19), p. 97–107.
- DORST, A. G., 2011. *Metaphor in fiction: Language, thought and communication*. Doctoral dissertation. Available from: <http://dare.ubvu.vu.nl/bitstream/handle/1871/19629/?sequence=1> [accessed February 5, 2013].
- EBBESSON, J., 2008. Law, Power and Language: Beware of Metaphors. *Scandinavian Studies in Law* 53, p. 259–269.
- IMAMOVIĆ, A., 2013. Metaphor and metonymy in legal texts. *Jezikoslovlje* 14(2-3), p. 295–306.
- LAKOFF, G. & M. JOHNSON, 1980 / 2003. *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press.

- LAKOFF, G., 1991. Metaphor in politics. Available from: <http://www.uoregon.edu/~uophil/metaphor/lakoff-l.htm> [accessed October 14, 2005].
- LAKOFF, G., 1995. Metaphor, morality, and politics, or, why conservatives have left liberals in the dust. Available from: <http://www.wvcd.org/issues/Lakoff.html> [accessed October 14, 2005].
- LOW, G., 1999. "The paper thinks...": Investigating the acceptability of the metaphor an essay is a person. In: L. CAMERON and G. LOW (eds.). *Researching and Applying Metaphor*. CUP, p. 221–248.
- LOW, G., 2011. 'Pin me down a bit more.' Researching metaphor on university lectures. *International Journal of Innovation and Leadership in the Teaching of Humanities* 1 (1), p. 6-22.
- NACEY, S., 2013. *Metaphors in Learner English*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins.
- PRAGGLEJAZ GROUP, 2007. MIP: A method for identifying metaphorically used words in discourse. *Metaphor and Symbol* 22(1), p. 1–39.
- SKORCZYNSKA SZNAJDER, H., 2010. A corpus-based evaluation of metaphors in a business English textbook. *English for Specific Purposes* 29: 30–42. Available from: <http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0889490609000313> [accessed January 13, 2013].
- SEMINO, E., 2008. *Metaphor in Discourse*. Cambridge: Cambridge University Press.
- STEEN, G. J., DORST, A. G., HERRMANN, J. B., KAAL, A. A., KRENNMAYR, T. & PASMA, T., 2010. *A Method for Linguistic Metaphor Identification*. Benjamins.
- ŠEŠKAUSKIENĖ, I., 2008. The language of linguistic research: is there room for meaning extension? *Kalbotyra* 59 (3), p. 271–280.
- ŠEŠKAUSKIENĖ, I., 2009. The paper suggests: inanimate subject + active verb in English academic discourse. *Kalbotyra*, 60 (3), p. 84–93.
- ŠEŠKAUSKIENĖ, I., 2010. Who discusses: the paper or the author of the paper? Inanimate subject + active verb in Lithuanian linguistic discourse as compared to English. *Respectus Philologicus* 18 (23), p. 83–99.
- THORNBURY, S., 1991. Metaphors we work by: EFL and its metaphors. *English Language Teaching Journal*, 45(3), p. 193–200.
- TWARDZISZ, P., 2013. Metaphors in commercial contracts. Available from: http://www2.english.su.se/nlj/metfest_08/Twardzisz_08.pdf. [accessed January 10, 2014].

URBONAITĖ, J. & ŠEŠKAUSKIENĖ, I., 2007. HEALTH metaphor in political and economic discourse: a cross-linguistic analysis. *Kalbų studijos / Studies about Languages* 11, p. 68–73.

WINTER, S., 2001 / 2003. *A Clearing in the Forest. Law, Life, and Mind*. Chicago: University of Chicago Press.

Justina Urbonaitė

Vilniaus universitetas

Moksliniai interesai: kognityvinė lingvistika, metaforų tyrimai, gretinamieji tyrimai, teisės diskursas.

**METAFORA MOKSLINIUOSE STRAIPSNIUOSE BAUDŽIAMOSIOS TEISĖS
TEMATIKA: GRETINAMASIS TYRIMAS**

Santrauka

Metaforų tyrimai atskleidžia, jog skirtingų diskursų bendruomenės yra linkusios pasitelkti skirtingas metaforas, grindžiančias įvairių reiškinių suvokimą. Pavyzdžiui, politinio diskurso reiškinių suvokimas dažnai grindžiamas pasitelkiant KARO ir KELIONĖS metaforą (Lakoff 1991, 1995; Cibulskienė 2006, 2008), verslo diskurse įprasta vartoti KARO, SPORTO ir SVEIKATOS metaforas (Skorczynska Sznajder 2010; Urbonaitė & Šeškauskienė 2007), o mokslinis diskursas, kuris, kaip rodo naujausi moksliniai tyrimai, turi labai didelį polinkį į metaforizaciją, dažnai konstruojamas pasitelkiant PASTATO / STRUKTŪROS bei KELIONĖS metaforas (Cameron 2003; Šeškauskienė 2008, Thornbury 1991). Įdomu, kad teisės diskurso metaforos išsamiai tirtos kur kas mažiau nei kitų sričių. Šiuo tyrimu siekiama iširti, kokios konceptualiosios metaforos pasitelkiamos moksliniuose baudžiamosios teisės straipsniuose anglų ir lietuvių kalba, kokia šių metaforų kalbinė raiška ir kokių tarpkalbinių skirtumų galima aptikti konceptualizacijos ir kalbinės raiškos lygmenimis. Tyrimas atliktas remiantis konceptualiosios metaforos teorija (žr. Lakoff ir Johnson 1980 / 2003) bei taikant MIP metaforos nustatymo metodiką, sukurtą Pragglejaz grupės bei patobulintą grupės tyrėjų VU universitete Amsterdame (Vrije Universiteit Amsterdam) (Steen et al. 2010).

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI: metafora, konceptualiosios metaforos teorija, akademinis diskursas, teisės diskursas, gretinamoji analizė.

Jurgita Sriubaitė

Lithuanian University of Educational Sciences

Studentų St. 39, LT-08106 Vilnius, Lithuania

Tel. (+370) 5 2726971

E-mail jurgita.sriubaite@leu.lt

Scientific interests: pragmatics, modality, sociolinguistics.

MEDIA REVIEWS: CONTEXT AS THE DEEP FACTOR

The context in the broadest sense can be understood in basically two ways – as a linguistic context and as an extralinguistic context. In the former case, it comprises the words, phrases, sentences (part of a discourse) that precede and follow a certain word or a passage of a text and usually has some influence and/or effect on it. In the latter case, the context is understood as the situation, the interrelated conditions or circumstances in which something occurs. The extralinguistic context can further be subdivided into historical, social, political, sociocultural, educational etc.

This work analyses how the context serves the function of the deep factor in reading art reviews found in newspapers. It also looks at how it helps to understand the reasons better why certain pieces of art are evaluated in one or another way. The reviews aim not only to present some information about the object under discussion and describe it but also to evaluate it and, explicitly or implicitly, either recommend it or not recommend it to the audience.

The context is treated here as the deep factor that determines what ideas or aspects are stressed in the reviews as well as the means how they can be realized.

KEYWORDS: context, types of context, a review, interpretation, meaning.

A work of art is regarded as a means of self-realization and at the same time it is a way of indirect communication. Their authors aim at communicating their ideas to other members of the society in general. A great number of contemporary art are exhibited and their authors expect them to get certain attention from the audience. Reviews are a tool that contributes to understanding, interpreting, evaluating and, consequently, choosing or not choosing to accept and use and/or admire that particular work of art.

Reviews are mainly found in the media. Therefore art reviews found in the media were chosen as the material for qualitative analysis in this work aiming at disclosing the context as the deep factor for understanding the discourse of art reviews in this particular case. Lithuanian art reviews from the periodical *Literatūra ir menas (Literature and Art)* of the years 1972-1981 were analyzed for this purpose. This qualitative research will contribute to a better understanding of the role of the context that is a significant factor in interpreting a work of art appropriately.

The review is defined as “a discourse type which basically involves description, information and evaluation” (Ryvitytė 2008, 38). A classic review (Lat. *recensio* means ‘evaluation, assessment’) sets the goal to present the work, to analyze and evaluate it paying

attention to the structure of the work, its authenticity and originality, artistic advantages and disadvantages (cf. *Žurnalistikos enciklopedija* 1997).

Hunston & Thompson distinguished the following three functions of evaluation which is regarded a key issue in reviews:

- “to express the speaker’s or writer’s opinion, and in doing so to reflect the value system of that person and their community;
- to construct and maintain relations between the speaker / writer and hearer / reader;
- to organize discourse” (Hunston & Thompson 2000, 6).

Context is that secret, deep factor that helps to firstly to understand the value system of the community and then to interpret the information applying the acquired knowledge.

The word *context* derives from the Latin *contextus* – “an ordered scheme; the state of being joined” (Bussmann 1998, 100). Context is not a recent object of study in linguistics, as early as the 1930s, Firth argued that “the complete meaning of a word is always contextual, and no study of meaning apart from a complete context can be taken seriously” (Firth 1935, 37).

In *Longman Dictionary of Language Teaching and Applied Linguistics* (1996, 82) context is defined as follows:

“<...> that which occurs before and / or after a word, a phrase or even a longer utterance or a text. The context often helps in understanding the particular meaning of the word, phrase, etc.
<...> The context may also be the broader social situation in which a linguistic item is used.

From the above-given definition, one can see that the context may cover the linguistic situation of a linguistic item, i.e. some part of the text in preposition or postposition to it, or a social situation in which it occurs.

According to Werth (1999, 78-79), the context may embrace much more:

The context of a piece of language <...> is its surrounding environment. But this can include as little as the articulatory movements immediately before and after it, or as much as the whole universe, with its past and future.

Here Werth reveals a broader attitude to what context could encompass, i.e. absolutely everything – the whole world covering not only the present situation but also its past and the coming future.

Following Waterhouse (1974), language should be regarded as a type of human behaviour and must be analyzed only taking its context and relation to human behaviour as a whole into account.

Let us have a look at the following extract from a review where one can see how some earlier actions result in a disappointing present situation with certain consequences for the future:

(1) *O paežerės vienkiemyje – irgi nauji vėjai. Čia, kur aiškios senolių žymės, kur galima įtarti tebegyvenant kaukus ir aitvarus, viskas primena seną, nutrūkusiomis stygomis smuiką – net uždėjus naujas, nebepasisektų jo suderinti. (...) Pats tėvas kadaise išginė savo vaikus, lyg neapsiplunksnavusius paukščius, ieškotis, jo išmanynu, geresnės dalios. Ir dabar jis skausmingai išgyvena tą atotrūkį nuo gimtosios dirvos, nes šaknys jau pagrauztos laiko... <...>*

Aktorė I. Kilšauskaitė vaidina savo heroję, nuoširdžiai atskleisdama jos nepriklausomumą, meilės laukimą. Šarūnė irgi išskridęs paukštis, bet jos dvasinis horizontas neprasiplėtė už gimtojo slenksčio.^{2 3}

New winds are associated with changes in that family life: there is a reference to signs of the old times but too old to be revived or repaired. The father feels guilty for suggesting his offspring to look for a better life outside the steading. The other paragraph keeps another character's resemblance to those birds that left their nest (birthplace).

Halliday (1961, 243-244) pointed out that the meaning of a linguistic unit is “a combination of its formal meaning and its contextual meaning” where “the context is the relation of the form to non-linguistic features of the situation in which language operates, and to linguistic features other than those of the item under attention: these being together the ‘extra-textual’ features” and where form comprises grammar and lexis, whereas context is an interlevel relating form to extratextual features.

If we look at a short extract from a review without any context, a question arises:

(2) *Juk ten jie – jų balandėliai! Kad tik jie būtų sotūs!^{4 5}*

What / Who are those doves? A broader context will help to understand this:

(3) *Pirmąją karo dieną drauge su visais Zelionų Privalo vyrais išėjo ir Stepanas su Andrejum (akt. A. Gorgulis). Raudojo Klavdija, raudojo Marijka – ar sugriš, ar pamatys savo vaikus – tuos būsimus, dar gimsiančius... Klavdija „susitvarkė“ gerai: sveikas ir sotus, motinos stropiai prižiūrimas, namie auga kūdikis, ji pati neina*

² Aukštikalnis, E. Šiapus ir anapus horizonto... *Literatūra ir menas*. No. 30 (1495), July 26, 1975.

³ This and the other translations of the extracts were kept as close to the original as possible avoiding compensatory translation strategies:

And the steading by the lake is also reached by new winds. Here, where there are apparent traces of the old, where sprites and brownies can be suspected staying at, everything reminds of an old violin with broken strings, and even with the new ones one will not manage to tune it up. (...) It was Father who at one time sent away his children – like fledgeling birds – to look for a better lot, as he thought then. And now he is painfully coming through that alienation from the native land since the roots have already been eaten away by time.. <...>

Actress I. Kilšauskaitė acts the heroine and truly portrays her independence and expectation of love. Šarūnė is also a bird that once left but her spiritual horizon has not expanded beyond her native doorstep.

⁴ Urbonaitė, G. Saulėta pažintis. *Literatūra ir menas*. No. 30 (1443), July 27, 1974.

⁵ Translation:

After all, there are they – their little doves! How they wish them to be full!

dirbti į kolūkį, varo naminę. Su kažkokiu vidiniu įtūžiu veda aktorė A. Kuznecova savo sočią Klavdiją per karo meto pavasarius ir žiemas, išryškindama jos cinizmą ir seklią sielą. O vienišos moterys, sunkiai vilkdamos savo nerimą ir vienatvę, valgiusios nevalgiusios paskutines jėgas atiduoda frontui. Juk ten jie – jų balandėliai! Kad tik jie būtų sotūs! – ir kiekvienuose namuose pavasario sėjai moterys surenka mažiausią grūdėlį. Kad tik jie nesusaltų! – ir užpustytais keliais, pūgai maišant debesis su žeme, moterys važiuoja ieškoti pašaro galvijams, avims – frontui reikalinga vilna, mėsa. Taip Marijos kūdikis ir gimė – pūgoje, sniege, negyvas^{6 7}

From the linguistic context and the background knowledge (extra-textual features) the reader understands that the soldiers, their loved ones are implied here, not birds. So depending on the context, the same sentence may convey different meanings.

Routledge Dictionary of Language and Linguistics (1998, 100-101) refers to the context as a comprehensive concept in communication theory which covers “all elements of a communicative situation: the verbal and non-verbal context, the context of the given speech situation and the social context of the relationship between the speaker and hearer, their knowledge, and their attitudes”.

The following example illustrates the described above:

(4) „Ugnis užantyje“ – vienas iš tų charakteringų spektaklių, kuriame bandoma, kaip spaudoje neseniai rašė R. Jakučionis, „atkurti daugiau ar mažiau aktualias kasdienybės realijas. Bet ne visi jie įstengia kelti esmines gyvenimo problemas, jausti laikmečio uždavinius, jo pulsą“.^{8 9}

The reader should be aware of the everyday issues of that period as well as of the key tasks to fully understand the reviewer’s intended meaning. The issues mentioned in the review may not necessarily hint whether those issues are critical for the period. Thus, an

⁶ Urbonaitė, G. Saulėta pažintis. *Literatūra ir menas*. No. 30 (1443), July 27, 1974.

⁷ Translation:

On the first day of the war, Stephen and Andrew (actor A. Gorgulis) left [the place] together with all the men from Zelionų Privalo. Claudia was weeping, Mary was weeping – will they come back, will they see their children – the future ones, those that they are on the way... Claudia “has coped” with that well: a healthy and full baby, well-cared for by its mother, is growing at home, she does not work in the collective farm and makes moonshine. With some inner fury, actress A. Kuznecova takes her full Claudia through wartime springs and winters and highlights her cynicism and shallow soul whereas single mothers pull their anxiety and loneliness with difficulty and, full or hungry, give their last strength to the front. After all, there are they – their little doves! How they wish them to be full! – and in all the households women collect even the tiniest grain for the spring sowing. How they wish them not to catch cold! – and by snowbound roads, when a snowstorm stirs clouds with the ground, the women go to look for forage for the cattle and sheep – as the front is in need of wool and meat. Under such circumstances Mary’s baby was born – in a snowstorm, in the snow, dead.

⁸ Macaitis, S. Liepsna ir rusenimas. *Literatūra ir menas*. No. 45 (1354), November 11, 1972.

⁹ Translation:

“Fire in the Bosom” is one of those typical performances that try, as R. Jakučionis wrote in the press not long ago, “to reflect more or less relevant everyday issues. But not all of them manage to raise critical questions of life, to feel the tasks of the time or its pulse”.

addressee from a different social context may face difficulty understanding the discourse (the art review).

One can find a number of subtypes of the context in linguistic literature such as interpersonal context, social context, cultural context, sociocultural, historical, topical / topic-related context, linguistic / immediate, local context, general / situational / extralinguistic / global context etc. When information obtained from the local / linguistic context becomes insufficient, reference to the other contexts becomes mandatory.

A big amount of information of the global context is available from the external world, that supplies vital cues of place, time, situation, interpretation, pragmatics, discourse, demography, geography, society, culture, ethnology, and various other things (cf. Allan 2001, 20).

When the meaning of some particular communication event is constructed, participants' individual perceptions, beliefs, experiences and intentions together with the objective situational context can be among the factors that have impact on this meaning. Therefore, it is the global context that provides valuable information for meaning disambiguation:

- (5) *Tai pagrindinė idėja, kuri veikalo eigoje pagrindžiama prisiminimų scenomis. Taigi poetas liudija ir mąsto. Savaime suprantama, kad vaizduojamą pokarį jis apmąsto iš dabarties pozicijų. Ginkluotos kovos įkarštyje sekretorius Stankūnas apie savo laiką kalba tarsi iš tribūnos. (...) Pakrūmių karą Stankūnas pasiryžęs laimėti „ne tik ginklu. / Visų pirma – tiesa ir išmintim. / jos turi vienyti ir jungti žmones“. Apie savo metą ir kiti personažai sprendžia iš kito laiko aukštumos.^{10 11}*

Example (5)(an extract from an art review) illustrates that what is natural for a person living in the society at the period under discussion (to look at the postwar period events from the perspective of the moment of speaking/writing) is not so obvious for members from other societies. The political situation of the period made people re-evaluate everything from the past from the perspective of that time in order to make them believe in the bright future of the new system. However, an individual from some other society will not take it for granted.

As Trudgill formulated, “many other factors connected with the situation in which language is being used, over and above topic, will also have a linguistic effect” (Trudgill 2000, 82), which holds true having in mind the above-given extracts as illustrations.

¹⁰ Pakalniškis, R. Tarp poetinės dramos ir poemos. *Literatūra ir menas*. No. 47 (1825), November 21, 1981.

¹¹ Translation:

This is the main idea that is based on the scenes of reminiscences in the course of the work. So, the poet is pointing and thinking. It is natural that he reflects on the depicted post-war period from the present position. At the height of the armed fight, secretary Stankūnas is speaking of his period of time as if from the platform. (...) Stankūnas is determined to win the bush-war “not only using the arms. / First of all, using the truth and wisdom. / They must unite and connect people.” The other characters also judge on their period of time from the elevation of the other time period.

The anthropologist Malinowski argued that “language is entirely dependent on the society in which it is used” and that it “evolves in response to the specific demands of the society in which it is used” and “its use is entirely context-dependent: utterance and situation are bound up inextricably with each other and the context of situation is indispensable for the understanding of the worlds” (Malinowski 1923, in: *The Linguistics Encyclopedia* 2004, 167-168). He also maintained that “the utterances become comprehensible only in the context of the whole way of life of which they form part.” (*idem*) The following extract from a review can serve as an illustration for this:

(6) *Banalus, vos ne „kurortinis“ romanas... Kovodama su šiuo banalumu, E. Pleškytė nuspalvina savo replikas ironija, kartais – autoironija, skambančia dar pikčiau. Vis dėlto ir aktorės pastangos atsiduria aklavietėje, kai dramaturgas jai pasiūlo „pikantišką“ situaciją: Miglės ir jos meilužio žmonos „sąmokslą“, jų susitarimą pasimatyti, aišku, „Neringoje“. Visiškai nepageidautum tardytojos vietoje išvysti visokeriopai teisingą, gelžbetoninę heroję.*^{12 13}

What is “Neringa”? Why, again, “obviously”? An individual from a different society with different traditions or from a different period not knowing the extralinguistic context will hardly fully understand this situation where a well-known local restaurant in the heart of the capital was a symbol of the status in the society and it was considered prestigious to show off there. Therefore, this action of meeting in “Neringa” looks natural for the society of the period under discussion but it is not obvious for other individuals.

Malinowski also differentiated between the immediate context of utterance and a general and generalizable context of situation and argued that “we must study meaning with reference to an analysis of the functions of language in any given culture” (Malinowski 1923, in: *The Linguistics Encyclopedia* 2004, 168).

Halliday maintained that “we all use language as a means of organizing other people, and directing their behaviour” (Halliday 1970, 141). The extract from a review will serve as an example:

(7) *„Ugnis užantyje“ – vienas iš tų charakteringų spektaklių, kuriame bandoma, kaip spaudoje neseniai rašė R. Jakučionis, „atkurti daugiau ar mažiau aktualias*

¹² Macaitis, S. Liepsna ir rusenimas. *Literatūra ir menas*. No. 45 (1354), November 11, 1972.

¹³ Translation:

A banal, nearly “resort” love affair... When fighting this banality, E. Pleškytė colours her remarks with irony, sometimes with self-irony that sounds even more evil. However, the actress’s efforts end up in a deadlock, too, when the playwright offers her a “piquant” situation: “a conspiracy” of Miglė and her lover’s wife, their agreement to meet, obviously, in “Neringa”. One would absolutely not wish to see a ferroconcrete heroine who is true in every possible way in the role of an investigator.

kasdienybės realijas. Bet ne visi jie įstengia kelti esmines gyvenimo problemas, jausti laikmečio uždavinius, jo pulsą^{14 15}.

Here again we look at an extract which clearly implies a directive that all performances should raise and focus on key issues of the period. A larger category of performances is mentioned here (“one of those typical performances”), and the one that is reviewed is attributed to that group. However, the idea behind all this is that all performances should emphasize the issues of the period.

Following the discourse analysis, language is treated as “both a product and a producer of the values and beliefs of the society in which it operates. Thus, the construction of any message designed to represent some reality necessarily entails decisions about which aspects of that reality to include, and then about how to arrange them.” (The Linguistics Encyclopedia 2004, 115).

Concluding remarks. One should assume that context pervades language and that the way we understand the language used is related to contextual assumptions. Words cannot be interpreted in isolation since they are intertwined not only with other words but also with the extralinguistic reality.

The knowledgebase of the language users makes a critical contribution to understanding the meaning of the utterance. People with better linguistic and extralinguistic knowledge are thought to be more efficient in understanding the contextual meaning.

To figure out all the information of a text (an art review) just by looking at its surface form or to its orthography is a difficult task. In addition to their mother-tongue intuition, language users have to apply a versatile system in order to find out all the possible explicit and implicit meanings of a discourse.

References

- ALLAN, K., 2001. *Natural Language Semantics*. Oxford: Blackwell Publishers.
- BUSSMANN, H. 1998. *Routledge Dictionary of Language and Linguistics*. London and New York: Routledge.
- FIRTH, J. R., 1935. The Technique of Semantics. *Transactions of the Philological Society*, p. 36–72 (Reprinted in: FIRTH, J. R., 1957. *Papers in Linguistics*. London: Oxford University Press, p. 7–33).

¹⁴ Macaitis, S. Liepsna ir rusenimas. *Literatūra ir menas*. No. 45 (1354), November 11, 1972.

¹⁵ Translation:

“*Fire in the Bosom*” is one of those typical performances that try, as R. Jakučionis wrote in the press not long ago, “to reflect more or less relevant everyday issues. But not all of them manage to raise critical questions of life, to feel the tasks of the time or its pulse”.

- HALLIDAY, M. A. K., 1961. Categories of a Theory of Syntax. *Word*, 17, p. 241–292.
- HALLIDAY, M. A. K., 1970. Language Structure and Language Function. In: Lyons, J. (ed.). *New Horizons in Linguistics*. Harmondsworth: Penguin, p. 140–165.
- HUNSTON, S. & THOMPSON, G., 2000. *Evaluation in Text: Authorial Stance and the Construction of Discourse*. Oxford: Oxford University Press.
- The Linguistics Encyclopedia*. 2004. London and New York: Routledge.
- Longman Dictionary of Language Teaching and Applied Linguistics*. 1996. Harlow: Longman.
- RYVITYTĖ, B., 2008. *Evaluation in Linguistic Book Reviews in English and Lithuanian*: Doctoral Dissertation. Vilnius: Vilnius University.
- TRUDGILL, P., 2000. *Sociolinguistics: An Introduction to Language and Society*. London: Penguin Books.
- WATERHOUSE, V. G., 1974. *The History and Development of Tagmemics*. The Hague and Paris: Mouton de Gruyter.
- WERTH, P., 1999. *Text Worlds: Representing Conceptual Space in Discourse*. London: Longman.
- Žurnalistikos enciklopedija*. 1997. Vilnius: Pradai.

Jurgita Sriubaitė

Lietuvos edukologijos universitetas, Lietuva

Mokslinių interesų sritys: pragmatika, modalumas, sociolingvistika.

RECENZIJOS ŽINIASKLAIDOJE: KONTEKSTAS KAIP GILUMINIS VEIKSNYS

Santrauka

Kontekstas plačiaja prasme gali būti suvokiamas dvejopai – kaip lingvistinis kontekstas ir kaip ekstralingvistinis kontekstas. Pirmuoju atveju kontekstas apima žodžius, frazes ar sakinius (dalį diskurso), kurie yra priešais tiriamą žodį ar teksto dalį arba iš karto po jo ir paprastai daro įtaką jo suvokimui. Antruoju atveju kontekstas suvokiamas kaip situacija ar su nagrinėjama teksto dalimi susijusios įvairios aplinkybės. Ekstralingvistinis kontekstas smulkiau skirstomas į istorinį, socialinį, politinį, sociokultūrinį, edukacinį ir kt.

Šiame straipsnyje analizuojama, kaip kontekstas atlieka giluminio veiksnio vaidmenį suvokiant meninių kūrinių recenzijas, randamas laikraščiuose. Čia taip pat parodoma, kaip kontekstas pasitarnauja geresniam priešasčių suvokimui, kodėl meniniai kūriniai vertinami vienaip ar kitaip, nes vienas iš pagrindinių recenzijos tikslų ir yra ne tik pristatyti ir apibūdinti recenzuojamą kūrinį, bet ir įvertinti jį bei eksplicitiškai arba implicitiškai rekomenduoti jį auditorijai arba ne.

Čia kontekstas laikomas giluminiu veiksnium, lemiančiu, kokios idėjos, kokie aspektai ir kaip yra akcentuojami recenzijose.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI: kontekstas, kontekstų rūšys, recenzija, suvokimas, reikšmė.

MENINĒS RAIŠKOS REFLEKSIJOS

REFLECTIONS OF ARTISTIC EXPRESSION

Viktorija Seredžiūtė

Vilniaus universitetas

Kauno humanitarinis fakultetas

Muitinės g. 14, LT-44280, Kaunas, Lietuva

El. paštas seredziute@gmail.com

Moksliniai interesai: neolotyniškoji literatūra, kognityvioji poetika.

MOTIEJAUS KAZIMIERO SARBIEVIJAUS EPIGRAMOS: TEOPOETIKOS PERSPEKTYVA

LDK Baroko poeto Motiejaus Kazimiero Sarbievijaus (lot. Mathias Casimirus Sarbievius, lenk. Maciej Kazimierz Sarbiewski, 1595–1640) epigramos – bene sudėtingiausi autoriaus kūriniai. Tai – jo pateikta „Giesmių giesmė“s knygos motyvų interpretacija, per kurią atsiskleidžia Senojo ir Naujojo Testamento ryšys: Senasis Testamentas pateikia nuorodą į Naująjį Testamentą. Pasitelkus teologijos ir literatūros dialogo teoriją bei taikant hermeneutinės analizės metodą, straipsnyje siekiama išanalizuoti M. K. Sarbievijaus pateiktą „Giesmių giesmės“ interpretaciją. Atlikus tyrimą paaiškėjo, kad poetas savo epigramose „Giesmių giesmę“ aiškina kaip Jėzaus ir Marijos Magdaliėtės ryšį, t. y. Dievo ir Jo ieškančio žmogaus dramą. Sužadėtinis M. K. Sarbievijaus suprantamas kaip Kristaus alegorija, o Sužadėtinė, kurią įkūnija Marija Magdaliėtė, – kaip Dievo ieškančios sielos alegorija. Įdomiausi epigramų kūrybiniai akcentai – barokinio koncepto (akumino) concors discordia seu discors concordia realizacija ir mitinių įvaizdžių atsiradimas religiniame diskurse.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI: teopoetika, mitopoetika, dialogas, epigrama, barokinis konceptas.

Įvadas

Teopoetikos tyrinėjimai nėra naujovė Lietuvoje: jos raiška literatūros kūrinuose, teorinės literatūros ir teologijos dialogo prielaidos gvildenamos Dalios Čiočytės, Dalios Jakaitės, Ernestos Juknytės, Jadvygos Krūminienės, Gedimino Mikelaičio, Julditos Nagliuvienės darbuose. Mokslininkai remiasi Karlo-Josefo Kuschelio, Paulo Tillichio, Northropo Frye'aus teorinėmis įžvalgomis ir Martino Heideggerio, Martino Buberio pateikta tokio dialogiškumo samprata.

Šiame straipsnyje teopoetikos žiūros lauke – LDK poeto Motiejaus Kazimiero Sarbievijaus epigramos iš 1995 metais sudarytos jo poezijos vertimų rinktinės *Ludi Fortunae (Lemties žaidimai)*. Iš lotynų kalbos vertė Ona Daukšienė, Rita Katinaitė, Eugenija Ulčinaitė), kurioje publikuojamos keturios poeto *Lyrikos knygos, Epodžių knyga, Epigramų knyga* ir poemos. Analizei pasirinkti autoriaus kūriniai tyrinėjami per literatūros ir teologijos dialogo prizmę. Epigramose vaizduojamos situacijos, interpretuojančios *Giesmių giesmės* knygą. Straipsnio **tikslas** – išanalizuoti M. K. Sarbievijaus pateiktą *Giesmių giesmės* interpretaciją, taikant teopoetikos teoriją ir hermeneutinės analizės metodą. Kaip teologijos šaltiniais

straipsnyje remiamasi Jono Vailionio knyga *Susitikimo giesmė: „Giesmių giesmės“ knygos komentaras* (2000), amerikiečių teologo Paulo J. Griffithso studija *Song of Songs: Brazos Theological Commentary on the Bible* (2011). Taip pat pasitelkiami ankstyvosios Bažnyčios mokslininko, graikų filosofo Origeno *Giesmių giesmės* komentarai, pateikti jo knygoje „*Giesmių giesmės“ homilijos* (2011). Biblijamiams simboliams paaiškinti remiamasi *Krikščioniškosios ikonografijos žodynu* (1997).

Teopoetika – teologijos ir literatūros dialogas

Remiantis K.-J. Kuscheliu ir Angelika Walser, teopoetika gali būti suvokta kaip literatūrinė realizacija ir tos realizacijos interpretacija, nukreipta į estetiškes ir teologines kūrinio konstantas. Estetinių ir teologinių teksto vertinimo kriterijų suderinamumas – pirminis rūpestis literatūros teologijos autoriui. Jį iš esmės atliepia pastangos įveikti konkurencinius santykius, kitaip tariant, įsisąmoninta būtinybė nenukurdinti vienos ar kitos dialogo pusės. Teopoetikai paaiškinti K.-J. Kuschelis vartoja koreliacijos sąvoką, o Paulas Tillichas koreliaciją nusako klausdamas, kas yra analogijų principas kultūroje, joms suvokti išskeldamas atitikmenis tarp religinių simbolių. Simbolinė kalbos esmė P. Tillichui tampa teologijos ir meno analogiškumo pagrindu. Taigi į meno funkciją tikrovę atskleisti taip, kaip negali atskleisti niekas kitas, teologas siūlo skverbtis per simbolių savastį (pgl. Jakaitė 2007, 107–108). Pasak D. Čiočytės, nors teologija nėra menas ir ne estetika jai labiausiai rūpi, vis dėlto ji neišvengia metaforinio mąstymo būdo. Susitikime su literatūra ji prabyla „ne tik teiginiais, bet ir simboliais artikuliuojamos nuojautos įtaiga, ne tik teologinėmis formulėmis, bet ir įtaigiu metaforiniu žodžiu“ (Čiočytė 2011, 71–72).

Religija negali būti atskiriama nuo žodžio, nes būtent per žodį apsireiškia Dievas. *Naujajame teologijos žodyne* teologija apibrėžiama kaip „tikinčio žmogaus išreikštos pastangos įsiklausyti į tikrąjį istorijoje nuaidėjusį Dievo žodinį apreiškimą“ (Vorgrimler 2003, 541). Čia aiškinama, kad neįmanoma teologijos atriboti nuo žodžio, nes „jau pačiame tame apreiškime glūdi sąvokomis bei teiginiais išreikšto pažinimo momentas“ (Ibid.). *Teologijos* apibrėžimas, akcentuojantis verbalinę Dievo raišką, kalba apie teologijos ir literatūros dialogą. Norint suvokti teologijos diskurse nuskambančius žodžius, būtina leisti į santykį su literatūra, tiksliau – poetika. Teologija negali egzistuoti kaip visiškai savarankiškas mokslas, nes Dievo apsireiškimas, pastangos Jį suvokti, neatsiejami nuo kalbos, istorijos, filosofijos disciplinų. Evangelijos pagal Joną prologe (Jn 1, 1) skelbiama: „Pradžioje buvo Žodis, ir Žodis buvo pas Dievą, ir Dievas buvo Žodis.“ (cit. iš *Biblija arba Šventasis Raštas*,

1999) Taigi žodis yra „pamatinė literatūros (žodžio meno) ir teologijos susitikimo plotmė“ (Čiočytė 2005, 402).

Straipsnyje literatūros ir teologijos dialogas formuojamas per Martino Heideggerio iškeltą *Kito* sąvoką ir Martino Buberio *Aš-Tu* koncepciją. M. Heideggeris teigia, kad nėra objektų grynos egzistencijos, nepriklausomos nuo pasaulio. Neįmanomas „aš“ buvimas be kitų. Čia-būtis (vok. *Dasein*) yra su-čia-būtis (vok. *Mitdasein*). Panašiai svarsto ir Martinus Buberis: „Nėra jokio *Aš* paties savaime – visuomet yra tik *Aš* iš žodžių poros *Aš-Tu* arba iš žodžių poros *Aš-Tai*.“ (Buber 1998, 70) Teologijos ir literatūros dialogą galima paaiškinti M. Heideggerio pateiktu būtis-vienas-su-kitu santykiu: „Būtis-vienas-su-kitu pirmiausiai ir dažniausiai remiasi tik tuo, kuo tokia būtis rūpinasi bendrai. Tokia būtis-vienas-su-kitu, kai kas nors atliekama bendrai, daugiausia ne tik turi išorines ribas, bet ir reiškiasi atstumo ir susilaikymo modusais. <...> Bendras atsidavimas tam pačiam reikalui sąlygojamas iš tikrųjų angažuotos čia-būties. Tik tokia *autentiška* sąjunga įgalina tikrai atsiduoti reikalui, kuris kiekvienam atveria jo laisvę.“ (Heidegger 1992, 73) Literatūra ir teologija, bendrai atsiduodamos egzistencinių esinių paieškoms, randa savo laisvę, kartu papildydamos naujomis prasmėmis. Pasak K.-J. Kuschelio, tiek menininkas (rašytojas), tiek teologas kovoja dėl galutinės žmogaus tiesos. Teologas – pasitelkęs Apreiškimo dokumentus, menininkas – pateikdamas savo meno kūrinio pavidalą. Teologijos ir literatūros dialogas turi kelti žmogaus egzistencijos klausimus (Kuschel 2000, 316). Literatūrai interpretuojant teologines reikšmes vyksta dvigubas aktas: atkuriamos praėityje funkcionavusios reikšmės, o sykiu atveriamą perspektyva galimoms reikšmių permainoms. Kai literatūros diskurse pasirodo teologinei plotmei priklausantys dėmenys, suvokianti sąmonė juos pirmiausia ir atpažįsta tuo pavidalu, koku jie funkcionuoja teologijoje. Toks asociatyvus atpažinimas tuo pat metu leidžia pamatyti tuos dėmenis kaip „visai kitus“, pastebėti jų pakitimus, reikšmės skirtumus. Vadinasi, teologiniai dėmenys į literatūrą atsineša tam tikrą reikšmės branduolį, kuris pridengiamas kūrėjo patirties reikšmėmis. Tačiau pridengiamas taip, kad pro individualumą vis tiek regimas bendrumas. Štai tokiu reikšmių persidengimu teologiniai dėmenys sutraukia į save iš tradicijos paveldėtus požymius ir tuos, kuriuos jam suteikia individuali kūrėjo patirtis (Juknytė 2007, 18).

Susitikimo aktas nusakomas Buberio *Aš-Tu* koncepcijoje: „Kiekvienas paskiras *Tu* yra properša į jį. Per kiekvieną paskirą *Tu* pamatinis žodis kreipiasi į amžinąjį *Tu*.“ (Buber 1998, 140) Per *Aš-Tu* santykį M. Buberis nusako amžinąją meno versmę: „Štai amžinoji meno versmė: žmogų pasitinka pavidalas ir per jį trokšta tapti kūrinium. Kūrinys yra ne tai, ką pagimdo žmogaus siela, bet reiškiny, kuris kreipiasi į sielą ir reikalauja, kad ši suteiktų jam

veikiančiąją jėgą.“ (Ibid., 77) M. Buberis *Aš-Tu* santykį schematiškai vaizduoja žmogaus ir kelio figūromis, kur žmonių susitikimo taške įvyksta dialogas: „Kai einame keliu ir sutinkame žmogų, žingsniuojantį mums priešais ir taip pat keliaujantį, mes žinome tik savo, bet ne jo kelio dalį; jo kelio dalį išgyvename tik susitikę su juo.“ (Ibid., 141) Literatūra ir teologija pažįsta tik savo kelią, tačiau susitikusios jos prakalbina viena kitą. Literatūra ir teologija kartu įžengia į dialogo santykį.

K.-J. Kuschelis literatūros ir teologijos dialogo problemai spręsti siūlo struktūrinės analogijos metodą. Mąstyti pagal struktūrinę analogiją reiškia literatūrinio tikrovės aiškinimo nelaikyti krikščionišku. Pagal struktūrinę analogiją, suvokiamas paties savęs atitikmuo *svetimame*. Tas, kuris pripažįsta Kitą kaip Kitą, svetimą kaip svetimą, gali paprieštarauti, protestuoti ir suformuluoti alternatyvą. Tik taip teologijos ir literatūros santykis taps dviejų polių įtampos, dialogo ir kovos dėl tiesos santykiu. Jų įtampos santykis bus pagrįstas tik tada, kai bus mąstoma remiantis struktūriniais atitikmenimis, t. y. ieškant ryšio ir prieštaravimų, kai bus pabrėžiamos didžiosios bendrybės ir įvardijami skirtumai (Kuschel 2008, 26).

Teologijai svarbus ne tik susitikimas su kalbos stilistikos ypatumais, meninėmis žodžio priemonėmis, bet ir mitų interpretacijomis. Neretai literatūros kūrinyje (ypač Renesanso ir Baroko tekstuose) susitinka mitiniai ir krikščioniškieji įvaizdžiai.

M. K. Sarbievijaus epigramos – religijos ir poezijos dialogas

Baroko epochoje populiarus imitacijos šaltinis buvo Biblija, ypač *Giesmių giesmės* knyga. M. K. Sarbievijus *Giesmių giesmę* interpretuoja dvejopai: kaip Kristaus ir Bažnyčios santykį (tokia interpretacija atitinka graikų mąstytojo Origeno aiškinimą, kad Sužadėtinis yra Kristus, o Sužadėtinė – žmogaus siela, kurios vienintelis rūpestis yra susijungti su Dievo Žodžiu ir įgyti jo išmintį (Origenas 2011, 166), kaip Marijos ir Jėzaus dvasinį ryšį. Dar galima įžvelgti žmogaus sielos ir Dievo santykį per dievoieškos procesą. *Giesmių giesmės* knyga atveria daugiasluoksnią interpretaciją. Vienareikšmiško šios knygos paaiškinimo nėra. Teologai *Giesmių giesmę* komentuoja taip pat įvairiai. Pavyzdžiui, Teodoras Mopsvietietis *Giesmių giesmę* aiškina realistiškai: poetas apgieda Saliamono, kuris vedė faraono dukterį, vestuvių šventę (Ibid., 35).

Teologas Jonas Vailionis savo studijoje *Susitikimo giesmė: „Giesmių giesmės“ komentaras* šią Biblijos knygą interpretuoja kaip žmogiškosios ir dieviškosios meilės susitikimą: „Poetas neieško natūralios meilės ar jos mistinės prasmės. Jis gieda apie amžiną, žmogišką ir dievišką Meilės tikrovę. „Giesmių giesmė“ sujungia meilę ir Meilę, žmogiškumą

ir dieviškumą. Meilė ir žmogiškumas tampa Dievo tikrovės simboliu.“ (Ibid., 12) *Giesmių giesmė* taip pat interpretuojama kaip Dievo Jahvės ir Izraelio santuokinės sandoros metafora, reiškiamą per „mylimojo ir mylimosios tobulą Meilės šventimą“ (Ibid., 35). Baroko poezija plėtoja Kristaus ir žmogaus meilės alegoriją. *Giesmių giesmės* poetika kupina dramatiškos mylimųjų prasilenkimo įtampos – tuo ji ypač artima Baroko poezijos religingumui (Čiočytė 1999, 61). Įdomu patyrinti, kokią *Giesmių giesmės* interpretaciją savo epigramose pateikia M. K. Sarbievijus.

Prieš aptariant poeto epigramas, būtina pristatyti „aštraus ir šmaikštaus stiliaus“ teoriją, kuri išryškėja autoriaus kūryboje. Šios teorijos ašis – barokinio *koncepto* arba *akumino* sąvoka, kurios esmė – priešybių derinimas, išreikštas posakiu *taiki nesantaika arba netaiki santaika* (lot. *concors discordia seu discors concordia*). Akuminas labiausiai buvo siejamas su epigramos žanru. Poetikos paskaitų konspektuose dažniausiai randamas toks epigramos apibrėžimas: *Epigrama yra trumpas išdėstymas eilėmis kokio nors dalyko su įžvalgia pabaiga. Tokiai epigramai reikalinga ekspozicija, t. y. pasakojimas, atitinkantis dalyką, ir pabaiga, kurią sudaro įžvalgi mintis arba akuminas*. Taigi akuminas dažniausiai laikytas baigiamąja epigramos dalimi (Nedzinskaitė 2011, 107). Barokinį konceptą galima sieti su šiuolaikine paradokso sąvoka. Beje, paradokso pavyzdžių gausu ir Biblijoje, pavyzdžiui: „Taip paskutiniai bus pirmi, o pirmieji – paskutiniai“ (Mt 20, 16); „Kas tarp jūsų mažiausias, bus didžiausias“ (Lk 9, 48) (cit. iš *Biblija* arba *Šventasis Raštas*, 1999). Šių paradoksų tikslas buvo sužadinti skaitytojų sąmoningumą supažindinant juos su naujomis prasmėmis, slypinčiomis žodžiuose, kurie dėl dažno ir lengvabūdiško vartojimo tapo dviprasmiai, apgaulingi ar beveik beprasniai (Gudaitytė 2007, 158).

Savo kūryboje remdamasis bibliniais įvaizdžiais, M. K. Sarbievijus atsiliepia į Tridento susirinkimo suformuluotą reikalavimą neapsiriboti antikiniai pavyzdžiais, kurių gausu Renesanso poezijoje, bet ieškoti jų krikščioniškuose šaltiniuose (Daukšienė 2005, 56). Tad poetas savo epigramas pradeda citatomis iš *Giesmių giesmės*. Jį *Giesmių giesmėje* sudomina žmogaus ir Dievo santykis, žmogaus galimybė atrasti tikėjimą. *Giesmių giesmės* knyga kupina erotikos, ir tą erotiškumą poetas perkelia į savo epigramas (lūpų, bučinių, krūtų įvaizdžiai). *Giesmių giesmė* prasideda paliepimu: „Bučiuok mane savo burnos bučiniiais!“ (*Giesmių giesmė*¹⁶ 2002, 8) Nors iš pirmo žvilgsnio gali atrodyti, kad ši eilutė – tiesiog kūniškosios aistros troškimas, tačiau po ja slypi dvasinių vertybių simbolika. Pasitelkiant alegorinę interpretaciją, teksto erotiškumas išnyksta, atsiveria kitos, gilesnės, prasmės

¹⁶ Čia ir kitur cituojant *Giesmių giesmę* pateiktas Sigitos Gedos vertimas.

(Griffiths 2011, xxxix). Per svaigų bučinį dvi burnos viena kitai perduoda kvėpavimą ir gyvenimą. Įsimylėjęliai patenka į ekstazę, kurioje trokštama ragauti, lytėti, regėti, girdėti. Burna, bučinys liudija meilę, taip pat žavesį ir iš jo gimstantį adoravimą. Bučinys yra tai, kas saldu, malonu, svaigina. Psalmininkas taip pat gieda apie Dievą: „Išbandykite ir **ragaukite** patys, koks geras yra Viešpats.“ (Ps 34, 9) Dar aiškiau šis posakis nuskamba Vulgatoje: „Gustate et videte quoniam *suavis* est Dominus“ (Psalm 33, 9) (cit. iš *The Latin Vulgate*¹⁷). Dievas toks malonus, kad Jis apibūdinamas epitetu „saldus“ (Vailionis 2000, 41). Teologas P. J. Griffithsas pastebi, kad Biblijoje lūpos dažnai susijusios su kalba, jos yra vartai, per kuriuos minčių pavidalu į išorę patenka tie žodžiai, kurie buvo žmogaus viduje. *Patarlių* knygoje žodis prilyginamas bučiniui, plg. Pat. 24, 26: „Tinkamas atsakymas yra kaip pabučiavimas.“ (Griffiths 2011, 7–8) Pasak M. K. Sarbievijaus religinės poezijos tyrinėtojos Onos Daukšienės, poeto epigramose vyraujantys valgio, gėrimo, maitinančių krūtų, bučinių vaizdiniai yra dvasinio alkio, Dievo ilgesio alegorijos (Daukšienė 2005, 57).

Sarbievijaus 25-oje epigramoje net aštuonis kartus minimos leksemos, nurodančios bučinio semantiką (lūpos, burna, bučiavimasis, bučinys; originale *osculare* – „bučiuoti“, *labra* – „lūpos“ ir *os* – „burna“). Čia Sužadėtinio bučinys ypatingas, išskiriamas iš visų kitų bučinių, kurie nepatenkino mylimosios sielos. M. K. Sarbievijus *Giesmių giesmės* eilutę išplėtė iki desperatiško mylimosios bandymo pasitenkinti dangaus ir žemės bučiniiais. Mylimosios ilgesys reiškiamas emocionalia kalba: „Sužadėtinio – ak! – baisiai ilgai nematau.“ Mylimoji ilgisi, laukia. Šiuo ieškojimu pradedamas trečiasis *Giesmių giesmės* knygos skyrius: „Savo guoly aš visąnakt ieškojau to, kurį myli mano širdis, ieškojau, bet neradau.“ (*Giesmių giesmė* 2002, 43) Apskritai M. K. Sarbievijaus epigramose ryškūs troškulio, gaudynių, klajonių, medžioklės vaizdai įkūnija dievoieškos dramatiškumą (Čiočytė 1999, 61). Ieškojimas susietas su troškimu. M. K. Sarbievijaus pateikta bučinio simbolika kiek kitokia nei šiuolaikinių Biblijos aiškintojų. Kaip jau minėta, bučinys yra malonus, svaiginantis, tačiau M. K. Sarbievijaus epigramoje jis yra trokštamas, bet nepasiekiamas, arba gaunamas iš to objekto, kurio bučiniai nedžiugina ir nesvaigina, netgi yra šiurkštūs ir nemalonūs. Origenas teigė, kad Sužadėtinio burną galima suprasti kaip galią, apšviečiančią protą ir meilės kalbą; o jei tikintysis nusipelno aprėpti šitokią esatį, jam atsiskleidžia tai, kas nežinoma bei tamsu. Kitaip tariant, tai yra tikras, artimas, šviesus Dievo žodžio (Sužadėtinio) bučinys tyrai sielai (Sužadėtinei) (Origenas 2011, 172).

Krūtų kaip dvasinio peno vaizdinys randamas 26-oje epigramoje:

¹⁷ Prieiga: <http://www.biblestudytools.com/vul/psalms/33.html>

*Tunc ego: terra, tuos nolo; mare, nolo liquores:
Tu mihi, Sponse, fames; tu mihi, Sponse, sitis.
Audiit, et geminum Sponsus mihi protulit uber:
Tu mihi, Sponse, cibus; tu mihi potus eris.*

*Žeme, nenoriu tavęs; vandenu tavo, jūra, nenoriu;
Tu, Sužadėtini, man – alkis, tu man – troškulys.
Tai išgirdęs, abi Sužadėtinis padavė krūtis –
Tu, Sužadėtini, man maistas, tu gėrimas man (p. 519).¹⁸*

Šiame posme išryškėja žmogaus barokinis pamaldumas. Dievo trokštanti siela atsisako žemiškų gėrybių, ieško tik dvasinio peno, kurias įvaizdina Sužadėtinio krūtys. Iš tiesų paradoksaliai¹⁹ atrodo Sužadėtinio, turinčio krūtis, figūra, tačiau žinant, kad Jis yra Kristaus alegorija, o su valgiu (mityba) susiję vaizdiniai – dvasinio alkio simboliai, galima teigti, kad šioje epigramoje vaizduojama siela, trokštanti ir ieškanti Dievo. Apie dvasinį alkį kalbama ir Šventajame Rašte, pavyzdžiui, garsiajame Jėzaus Kalno pamoksle (Mt. 5, 6): „Palaiminti, kurie alksta ir trokšta teisumo, nes jie bus pasotinti.“ (cit. iš *Biblija arba Šventasis Raštas*, 1999) Taigi Sužadėtinio (Kristaus) krūtys yra visa atiduodančios ir maitinančios meilės žmonijai simbolis (Daukšienė 2005, 58). Taip pat Sužadėtinio krūtų vaizdinį aiškina ir prieš M. K. Sarbievių anksčiau gyvenusi ispanų mistikė šv. Jėzaus Teresė Avilietė (1515–1582): „Jeigu nepaprastai turtingas dieviškasis Sužadėtinis nori sielą dar labiau pradžiuginti ir praturtinti, tai Jis kreipiasi į ją. Tada siela, alpdama iš didelio džiaugsmo, kupina susižavėjimo krinta į Jo dieviškas tankas, priglunda prie šventos dieviškos krūtinės.“ (Avilietė 2006, 57) Šventoji prabyla apie Sužadėtinio krūtų poveikį sielai: ji pakyla į nepaaiškinamą ekstazę, apsvaigimą. Tai meditacijos forma, kai susiliejava su dieviškąja energija. Teresė Avilietė šią būseną aprašo kaip tokią palaimingą, kokios nepatirsi kartu apėmus „visus pasaulio džiaugsmus ir malonumus“ (Ibid.). Tad ir M. K. Sarbievičiaus lyrinis žmogus nenori iš žemės gaunamų gėrybių, nes jo siela trokšta to apsvaigimo, kurį suteikia visaapimanti Dievo meilė.

14-ojoje epigramoje *Giesmių giesmės* eilutę „Trauk mane paskui save: bėgsime“ poetas interpretuoja kaip Dievo išsiilgusios sielos ir Dievo ryšį, lygindamas jį su Jėzaus ir Magdaliėtės ryšiu:

*Mi Iesu, sine te per opaca, per invia tendam;
Et potero longas te sine ferre moras?
Felix, ah felix olim tua Magdala, quae se
Nexuerat vincit ad tua crura comis!*

¹⁸ Čia ir toliau cituojant Sarbievičiaus epigramas iš jo kūrybos rinktinės *Lemties žaidimai* (2009) bus nurodomas tik puslapio numeris.

¹⁹ Šioje epigramoje Sužadėtinio, turinčio krūtis, figūra yra baroko koncepto, derinančio darną ir nedarną, pavyzdys. Barokinis konceptas (akuminas) atitinka šiuolaikinę paradokso sąvoką.

*Sic comes illa tuum nunquam linquebat amorem:
Tu captivus eras illius, illa tui.
Altera, ne dubites, ego sum tua Magdala, Christe:
Ergo trahas vel me, Sponse, vel ipse mane.*

*Mano Jėzau, vejuos tave per tankmes, per brūzgnynus;
Kaipgi galėsiu pakelt ilgas dienas be tavęs?
O, laiminga tava Magdaliėtė, kadais prisirišus
Prie tavųjų blauzdų, jas apvyniojus plaukais!
Tavo meilės šita palydovė nėsyk nepleido:
Tu jos belaisvis buvai, tavo nelaisvėje – ji.
Aš, Sužadėtini, tau antroji esu Magdaliėtė:
Trauk mane paskui save, Kristau, ar pats pasilik (p. 509).*

M. K. Sarbievijus pateikia aliuziją į Lk 7, 36–50 užrašytą istoriją, kurioje Magdaliėtė brangiu nardo aliejumi ištepė Jėzaus kojas ir nušluostė jas savo plaukais. Ankstyvaisiais krikščionybės amžiais nardas buvo Bažnyčios ir paties Kristaus, išsigelbėjimo kvapą skleidžiančio po visą pasaulį, simbolis. O pagal Luko evangeliją, kai nusidėjėlė aliejais ištepa Jėzaus kojas ir jas šluosto plaukais, nardas tampa ir atgailavimo ženklu (Vailionis 2000, 55–56). Biblijoje gana dažnas kvapiųjų aliejų ar kvepalų simbolis. Kvepalai labai dažnai simbolizuoja mylimą asmenį. Aliejus turi somatinę prasmę: juo tepami raumenys, jis juos gaivina. Aliejui priskiriamas ir religinis vaidmuo: juo patepus įšventinami kunigai, karaliai, pranašai (Ibid., 42). Taigi Jėzaus kojų nuplovimo aktas rodo artimą Jo ryšį su Magdaliete. Beje, kai Jėzus prisikėlė, Marija Magdaliėtė pirmoji tą sužinojo. Stiprų Magdaliėtės ir Jėzaus ryšį, savotišką priklausomybę vienas nuo kito, Sarbievijus parodo šia eilute: „Tu jos belaisvis buvai, tavo nelaisvėje – ji.“ Tačiau ši priklausomybė yra palaiminta, nes tai nelaisvė meilėje.

Dar reikia paminėti, kad šioje epigramoje Magdaliėtė yra nusidėjusio, bet norinčio atsiversti žmogaus emblema. Krikščioniškajame mene ji vaizduojama kaip atgailaujanti nusidėjėlė, vilkinti paprastą apsiaustą arba nuoga, prisidengusi ilgais plaukais. Ji medituoja, skaito arba, pakėlusį ašarotas akis į dangų, jame regi angelus (*Krikščioniškosios ikonografijos žodynas* 1997, 192). Taigi čia nelieka nepastebėtas *atsivertimo* motyvas, kuris yra svarbus tiek teologijai, tiek literatūrai. Raymundas Schwageris savo straipsnyje *Imitacija ir auka – nuodėmė ir atsivertimas. Ką reiškia teologinė literatūros kritika?* analizuoja literatūros mokslininko René Girardo iškeltą tezę, kad dauguma romanų baigiasi tam tikru herojaus atsivertimu, kuriame netiesiogiai atsiskleidžia ir rašytojo atsivertimas. Esą tiek romano herojus, tiek rašytojas nori nusigręžti nuo savo ankstesnio gyvenimo, nes mirties akivaizdoje jie suvokia pasaulio tuštybę (Schwager 2008, 70). Kaip pastebi straipsnio autorius, Renesanso epochoje poezija sukasi aplink nuopuolio ašį, herojaus paveikslas susitapatina su puolusio žmogaus paveikslu: „Poetinei fikcijai atsiveria visai naujos žaidimo, intrigos ir tragikos galimybės, galinčios išmatuoti paslaptingas žmogiškosios egzistencijos

gelmes. Nauja poezijos tema tampa puolęs žmogus – *Paradise lost* – kur nuopuolis visai įprastai turėjo būti vaizduojamas remiantis jau ne tik Adomu. Cervantesas, Calderónas, Shakespearas ir daugelis kitų parodo, kaip per instinktyvų pamėgdžiojimą, pavydą ir varžymąsi beviltiškose situacijose žmonės praranda savo tapatybę.“ (Ibid., 73) Sarbievijaus epigramose lyrinis „Aš“ praranda savo tapatybę, susitapatina su atgailaujančia nusidėjėle, kad patirtų žmogaus egzistencijos gelmę, o ta patirtis ateina per atsivertimo aktą.

Poeto interpretacijoje Sužadėtinis yra siekiamos dievybės alegorija, o Magdalietė – Dievo ieškančios sielos alegorija. „Trauk mane paskui save: bėgsime“ – veiksmazodis *trauk* rodo pritraukimą prie kažko, susirišimą su kuo nors. Viena iš leksemos *traukti* reikšmių, pateikiamų *Dabartiniame lietuvių kalbos žodyne*, yra „turėti artinamąją jėgą“ (*Dabartinės lietuvių kalbos žodynas*²⁰). Mylimoji siūlo (veikiau – liepia) mylimajam kartu eiti meilės paženklintu keliu. Biblijoje meilė dažnai siejama su ryšio semantika, pvz., Oz. 11, 4: „Siejau juos su savimi pajautų saitais, meilės ryšiais...“ (cit. iš *Biblija arba Šventasis Raštas*, 1999). Meilė traukia ir pritraukia, apimanti visą buvimą (Vailionis 2000, 43).

Įdomu tai, kad Sarbievijus Senojo Testamento interpretacijoje mini Jėzų ir Mariją Magdalietę, kurie pačioje *Giesmių giesmėje* ir apskritai Senajame Testamente tiesiogiai nėra minimi. Jų vardai pasirodo tik Naujajame Testamente. *Giesmių giesmėje* JIS ir JI nėra konkrečiai įvardijami (nematome tiesiogiai paminėto nei Jėzaus, nei Marijos, nei Bažnyčios). Tačiau, kaip teigia teologas P. Griffithsas, bevardžiai *Giesmių giesmės* charakteriai yra figūros, kurios ne tik būna savimi, bet ir kažką nurodo, atskleidžia kitus (Griffiths 2011, xxxviii).

17-ojoje ir 33-iojoje epigramose Sarbievijus interpretuoja Gg 2, 17 eilutę: „Kol neatvėso diena, kol nenutįso šešėliai, skubėk, mano mylimasis, kursai esi kaip gazelė arba jaunas elnias ant kvepiančių aukštumų“ (*Giesmių giesmė* 2002, 41). 17-ojoje epigramoje Sarbievijus plėtoja meilės-medžioklės motyvą:

*Insequeris, fugio: clamasque, revertere, Iesu:
Et reduces ad te flecto repente vias.
Insequor, ipse fugis: clamoque, revertere, Iesu:
Et faciles ad me flectis, Amice, vias.
Assequeris, fugio: fugis, assequor: o bonus error!
Obsequii felix o in amore fuga!
Ad te, ne fugias, tua me fuga, Christe, reducet:
Dux tibi ne fugiam, vel meus error erit.*

*Bėgu, – tu, Jėzau, vejies; sugrįžki, – girdžiu tave šaukiant
Ir pasukti atgal savąjį kelią skubu.
Bėgi, man vejantis, pats; sugrįžki, – girdi mane šaukiant*

²⁰ Prieiga: <http://dz.lki.lt/> [žiūr. 2014-01-22]

*Ir, o drauge, skubi kelią pasukt link manęs.
Bėgu, tau sekant, o tu – sekant man: nuostabioji klajonė!
Tas laimingas, kuris bėgdamas meilei paklus!
Tavo klajonė padės man rasti tave, kad nedingtum;
Mano klajonė tave, Kristau, atves prie manęs (p. 513).*

Visoje epigramoje jaučiama opozicija bėgimas-vijimasis, kuriame aš-tu atlieka ir bėgančiojo, ir besivejančiojo vaidmenis. Regis, pasivyti neįmanoma, bėgimas padeda priartėti. Čia, kaip ir kitose Sarbievijaus epigramose, matome jo „aštrumo teorijos“ realizaciją. „Aštraus stiliaus medžiaga“, t. y. trikampio pagrindą sudaro darna ir nedarna: darna slypi abiejų bėgančiųjų tarpusavio meilėje, nedarna – bėgimo situacijoje, kai vienas mylimasis bėga, o kitas vejasi, bet nepaveja. Tai, kad abu paskui apsikeičia vaidmenimis, galima suprasti ir kaip darną, ir kaip nedarną, arba „taikią nesantaiką ir netaikią santaiką“ (Daukšienė 2012, 30). Šioje epigramoje ryškūs vijimosi, bėgimo, grįžimo motyvai, keliantys dramatišką ieškojimo įtampą: Dievas vejasi žmogų, kviečia jį sugrįžti, nenutolti nuo tikėjimo. Žmogus nutolsta nuo tikėjimo, jaučia dvasinį alkį, todėl vejasi Dievą, t. y. Jo šaukiasi. Meilė šioje epigramoje pateikiama kaip bėgimas, žmogus – mylimas (jį vejasi) ir mylintis (jis vejasi).

Giesmių giesmėje Senojo Testamento knyga atsiskleidžia kaip nuoroda į Naująjį Testamentą, nes būtent Naujajame Testamente kalbama apie Jėzų, todėl M. K. Sarbievijus savo epigramose nurodo konkretų geidimo objektą – Jėzų. Taigi autorius čia reiškiasi ne tik kaip poetas, bet ir kaip teologas. *Giesmių giesmės* poetas mylimojo ir mylimosios pokalbį pradeda mylimojo sparčiu atbėgimu prie mylimosios namų (Vailionis 2000, 68). Mylimasis įvardijamas kaip gazelė ar jaunas briedis (elnias). Biblijoje šie gyvūnai simbolizuoja miklumą, grakštumą, švelnumą ir nusako būsimą netikėtumą (Ibid., 66). *Krikščioniškosios ikonografijos žodyne* pažymima, kad kartais krikščionybės dailėje elnias siejamas su gyvybės vandeni, remiantis psalmės žodžiais (Ps 42, 2): „Kaip elnė ilgisi tekančio vandens, taip aš ilgiuosi tavęs, Dieve.“ (*Krikščioniškosios ikonografijos žodynas* 1997, 71) Neatsitiktinai Sarbievijus *Giesmių giesmės* elnią sieja su dievoieškos tematika, troškulį – su ilgesiu. Poeto tekste siela girdi Jėzaus šauksmą ir lekia Jo link, tačiau šioje epigramoje atradimo dar nėra. Tik per klajonę rasis tikėjimo tiesa.

8-ąją epigramą Sarbievijus pavadino *De D. Maria Magdalena* („Apie palaimintąją Mariją Magdalietę“), kur epigrafu pasitarnauja Gg 3, 2 žodžiai: „Po gatves ir po aikštes ieškosiu to, kurį myli mano siela“:

*Et gemit, et miseris singultibus astra lacessit,
Et salso teneras irrigat amne genas.
Et cava per, per acuta celer, per inhospita fertur:*

*Et per aperta fugax, et per iniqua ruit.
Quid facit ad tantos tam prodiga lacrima cursus?
Magdalis in lacrimis navigat ipsa suis*

*Aimanas siuñčia gailias lig žvaigždžių, nepaliauja raudoti
Ir drėkina švelnius skruostus sūriu upeliu.
Ir per daubas didžiules, per skardžius, per pavojus vis bėga,
Veržias plynaisiais laukais, lėkt nepaliauja kalvom.
Ką gi bėgimui tokiam gausybė jos ašarų teikia?
Magdaliėtė savų ašarų plaukia upe (p. 503).*

Šioje epigramoje hiperbolizuojamas Marijos Magdaliėtės skausmas: aimanos kyla ligi žvaigždžių, skruostais teka ašarų upelis, pati Magdaliėtė plaukia savo ašarų upe. Baroko poezijai būdingas hiperbolizavimas, ypač perdėtas kančios vaizdavimas. Toks barokiškas dramatismas aptinkamas ir M. K. Sarbievijaus kūryboje. Marijos Magdaliėtės ilgesys atitinka *Giesmių giesmės* trečiajame skyriuje aprašytos mylimosios meilę: „Savo guoly per naktis ieškojau to, kurį myli mano širdis; ieškojau, bet jo neradau. Turiu tad keltis ir išvaikščioti miestą – gatves ir aikštes, – turiu ieškoti to, kurį myli mano širdis. Ieškojau, bet jo neradau. Užtikau panaktinius, apeinančius miestą. „Ar nematėte to, kurį myli mano širdis?“ Vos pro juos praėjusi, radau tą, kurį myli mano širdis. Tvirtai jį apkabinau ir nepaleidau, kol neišvedžiau į savo motinos namus, į kambarį tos, kuri mane pagimdė“ (*Giesmių giesmė* 2002, 57). Ieškojimas vienintelio to, kurio trokšta širdis, jo nebuvimas ir netikėtas pasirodymas atitinka klasikinį meilės literatūros modelį. *Giesmių giesmės* mylimoji taip pat turi iškęsti praradimo įtampą ir atradimo džiaugsmą (Vailionis 2000, 73). Sarbievijaus mylimoji taip pat patiria dramatišką ieškojimą, mylimojo nebuvimą; epigramoje atradimo džiaugsmą keičia didžiulės aimanos ir raudos.

Ašarų upės metafora būdinga ir 16-ajai epigramai *D. Magdalena sub cruce flens* („Palaimintoji Magdaliėtė, verkianti po kryžiumi“). Epigramos pavadinimas ir siužetas atskleidžia jos religinį kontekstą – paskutines Jėzaus gyvenimo žemėje akimirkas:

*Ah sitio! clamas: absunt his rupibus undae;
Sola fluunt oculis flumina, sola bibe.*

*Ak, aš trokštu! – šauki, bet vanduo iš uolų neištrykšta,
Srūva tiktai iš akių upės, – iš jų atsigerk (p. 511).*

Marija Magdaliėtė šioje epigramoje yra Kristaus kančios liudininkė, kai Jo troškulys buvo numalšintas rūgščiu vynu, ir galiausiai kančias pabaigė mirtis. Plg. Jn 19, 28–30: „<...> Jėzus tarė: „Trokštu!“ Tenai stovėjo indas, pilnas rūgštaus vyno. Jie pakėlė ant yzopo šakelės kempinę, pamirkytą vyne, ir prinešė prie Jo lūpų. Paragavęs to vyno, Jėzus tarė: „Atlikta!“ Ir, nuleidęs galvą, Jis atidavė dvasią.“ (cit. iš *Biblija arba Šventasis Raštas*, 1999)

2-oji epigrama *Religiosum paupertatis votum* („Pamaldusis neturto įžadas“) pradedama epigrafu iš *Gg* 8, 7: „Jei žmogus atiduos už meilę visą savo namų turtą, jį paniekins tarytum nieką.“ Taip parodomas meilės neperkamumas, t. y. meilės negalima nusipirkti už jokių pinigų. Sarbievijaus epigramos žmogus mėgina už visus savo turtus nusipirkti meilę, tačiau Meilė paniekina tokias žmogaus pastangas, nes dieviškoji meilė yra dovanojama:

*Venalem nuper caelo mercabar Amorem.
Quis credat? qui se venderet, ipse fuit.
Aurum donabam: sed emi se noluit auro.
Cum largirer opes, rejiciebat opes.
Omnia donabam: sed noluit omnia. Totum
Quod superest (inquam) si placet, aufer, Amor.
Risit: et, aethereo quid inutile quaeris Amori
Sollicitus pretium? Da nihil, inquit, emes.*

*Meilę parduodamą aš danguje mėginau nusipirkti.
Kas patikėtų? Pati pardavinėjo save.
Aukso siūliau, tačiau būt už auksą pirқта nenorėjo.
Dosniai siūliau turtus, betgi paniekino juos.
Viską siūliau, tačiau nenorėjo nieko ji. Visa,
Kas dar liko, sakau, Meile, paimki, jei tiks.
Juokėsi: kam bandai sunerimęs dangiškai Meilei
Kainą netikusią rast? Nieko neduoki – ir pirk (p. 499).*

Netikėta epigramos pabaiga atrodo lyg prieštaravimas: „Nieko neduoki – ir pirk.“ Šis prieštaravimas yra akuminas arba barokinis konceptas, epigramoje nurodantis mintį, kad meilė dalijama nereikalaujant atlygio, todėl nieko neduodamas ją įsigysi (nusipirksi): *Da nihil, <...> emes*. Pagal akumino teoriją, viena kraštinė – darna (dieviška meilė dalijama veltui) ir kita kraštinė – nedarna (meilė perkama) susiduria viename taške – kadangi meilė yra dalijama veltui, todėl nieko neduodamas, ją nusipirksi (turėsi).

Teopoetikos ir mitopoetikos sandūra

Sarbievijaus kūryboje ryškus ne tik teologinis, bet ir mitologinis diskursas. (Krikščioniškai poezijai pasirinktas epigramos žanras taip pat rodo antikinės tradicijos recepciją, Antikos ir krikščionybės susitikimą.. 31-ojoje epigramoje *Sagitta divini Amoris* („Dieviškosios Meilės strėlė“) aptinkama Baroko epochai būdinga antikinių ir krikščioniškų įvaizdžių sintezė:

*Illa ego sidereis deprompta sagitta pharetris,
Quam pius ad Superos eiaculatur Amor,
Quaero meam, sed quaero meo sine vulnere metam;
Nam mea non didicit vulnere ferre manus.
Quis credat, potuisse dari sine vulnere metam?
Hic requiesce meo vulnere, Christus ait.
Accelero metamque premo sine vulnere: sed iam
Ne possem vulnus figere, vulnus erat.*

*Aš – strėlė, ištraukta iš žvaigždėm nusagstyty strėlinių,
Ta, kurią svaido dievams Meilės šventosios ranka.
Savojo taikinio aš, žaizdos neturinčio, ieškau,
Nes manoji ranka nieko nemoka sužeist.
Kas patikės, kad strėlė galėtų kliudyt nesužeidus?
Kristus pasakė: gali mano žaizdoj pailsėt.
Skubinu, taikinį aš mėginu be žaizdos užkliudyti:
Jau negalėčiau sužeist: sykį jau buvo žaizda (p. 525).*

Epigramos pradžioje dieviškosios meilės strėlė sukelia aliuziją į senovės romėnų meilės dievo Amūro strėlę. Nelaiminga ir skausminga meilė suvokiama kaip žeidžiantis dūris. Strėlės, taikinių vaizdiniai Sarbievijaus epigramose pabrėžia medžioklės leitmotyvą. Lanko ir strėlės vaizdinys laikytinas vienu seniausių mitinių simbolių. Jis dažnas ir Biblijos tekstuose, ypač psalmėse, randamas antikinėje ir viduramžių literatūroje. Metafizinėje Baroko poezijoje strėlė yra ne tiek kovos ir bausmės, kiek dvasinės jungties simbolis (Ulčinitė, Jovaišas 2003, 339).

11-osios epigramos pavadinimas remiasi Gg 4, 16 eilute: *Surge Aquilo, et veni Auster: perfla hortum meum, et fluant aromata illius* („Pakilk, Akvilone, ir ateik, Austre, perpūsk mano sodą, ir tesrūva jo aromatai“). *Giesmių giesmės* knygoje Akvilono ir Austrės vardai nėra neminimi. Juk Akvilonas yra senovės romėnų dievas, įkūnijantis gūsingą šiaurinį vėją. M. K. Sarbievijus supina antikinius ir biblinius motyvus, Biblijos eilutes transformuodamas mitiniais vardais. Taigi čia Sarbievijus kalba kaip kultūros žmogus, ne vien kaip krikščionių teologas, todėl įveda ir antikinius kodus, tačiau nenukrypsta nuo Biblijos tiesų. Vis dėlto nereikėtų pamiršti, kad net ir Biblijos poetikai įtaką darė senovės Rytų poezija. Pavyzdžiui, indų poema „Govindos giesmė“, sukurta dvyliktame amžiuje prieš Kristų, apgieda dievo Krišnos gimimą, augimą ir jo patirtas meiles. Ji, kaip ir *Giesmių giesmė*, pirmiausia kalba apie meilę, priklausymą vienas kitam, mylimojo buvimą ir jo dingimą, bučinius, atskleidžia įsimylėjimo psichologiją. Kai kurie Biblijos tyrinėtojai išvelgia *Giesmių giesmės* panašumą ir į egiptiečių meilės poetas. Jose mylimoji suspindi visu grožiu, jų lyrikai būdinga įsimylėjėlių psichologija: smarkesnis širdies plakimas pagalvojus apie mylimą objektą, liūdesys to objekto nematant, ir tai nenuostabu, nes Biblijoje pirmiausia atsispindi jos autoriams būdinga socialinė ir kultūrinė aplinka (Vailionis 2000, 23–24).

Dievo ir žmogaus santykį M. K. Sarbievijus plėtoja pasirinkęs *Giesmių giesmės* motyvus, tačiau nevengia antikinių įvaizdžių, kaip skaitome 11-ojoje epigramoje:

*Quam pulchri flores! quorum lassissima cultu
Spirat humus ventis, sudat Olympus aquis.*

*O, kokie gražūs žiedai! Nuilsus jais rūpinas žemė,
Vėjais gaivina, lietum laisto Olimpas vėsiu (p. 505).*

Šioje epigramoje nesunkiai atpažįstamas gamtos mitas: augalai šaukiasi lietaus, lelijos kreipiasi į žvaigždes, rožės – į saulę. Karšta meilė šaukiasi vėjų ir lietaus. Čia išvelgiamas ir Motinos Žemės (Gajos) vaizdinys: *Nuilsus jais rūpinas žemė*; pristatoma antikinių dievų buveinė – Olimpas.

Dar ryškesnis mitopoetikos ir teopoetikos susitikimas randamas 4-ojoje Sarbievijaus epigramoje *Veniat Dilectus meus in hortum suum* („Teateina mano Mylimasis į savo sodą“):

*Pulcher Amor sumsit rudis instrumenta coloni,
Et sua deposuit tela suasque faces:
Et manibus stivam rapuit; castique laboris
Ad sua ruricolos iunxit aratra boves.
Ilicet, ut facili subvertit vomere corda,
Castaque virginibus Gratia crevit agris:
Flos, ait, unus abest: sunt cetera millia florum.
Ut nullus possit, Christe, deesse, veni.*

*Meilė gražioji, grubaus valstiečio padargus pagriebus,
Fakelus meta šalin, meta į šalį strėles.
Čiumpa noragą jinai, į savąjį arklą pakinkius
Kaimiškus jaučius, pati imasi darbo skaistaus.
Vos tik lengvu noragu ji širdis pradėjo purenti,
Tuoj Dėkingumas skaistus auga tyruosiuos laukuos.
Taria: šimtai čia žiedų, vienintelio žiedo tetrūksta.
Kad susirinktų visi, Kristau, ateiki ir tu (p. 501).*

Taikliai šią epigramą aiškina Živilė Nedzinskaitė, pastebėdama, kad kūrinio pagrindą sudaro žemiškosios ir dangiškosios meilės priešprieša. Žemiškoji meilė vaizduojama kaip romėnų meilės dievas Amūras (Amoras). Pagrindiniai jo atributai yra fakelas ir strėlės. Amūras imasi jam neįprasto darbo – pasikinkęs į jungą jaučius aria dirvą. Taip Baroko epochoje mėgstama Amūro-Sodininko alegorija, reiškianti vaisingumą ir gausą, perkeliama į religinę plotmę ir pakeičiama kita, jau dangišką meilę simbolizuojančia Kristaus-Artojo alegorija. Kristus tarsi lauką aria žmogaus sielą ir sėja tikėjimo grūdus, iš kurių išauga gėlės, tarp kurių karaliauja Dėkingumas. Gėlių puokštę užbaigia pats Kristus – vertingiausias iš visų žiedų, kurio ir labiausiai trokšta žmogaus siela (Nedzinskaitė 2011, 179). Paskutiniąsias epigramos eilutes galima traktuoti kaip Kristaus ir Bažnyčios meilę. Šioje epigramoje matome personifikuotą Meilę ir Dėkingumą – tai alegorinės figūros. Alegorijos kilmė – religinė. Dauguma antikinių mitų yra alegoriniai, išreiškiantys pastangas paaiškinti universalius įvykius ir reiškinius. Alegorija vyrauja ir Biblijoje: Senojo Testamento įvykiai apeliuoja į Naujojo Testamento įvykius ir tokiu būdu tampa alegoriniais. *Giesmių giesmės* karalius Saliamonas yra nuoroda į Kristų, taigi Saliamonas (Sužadėtinis) yra Kristaus alegorija (Cuddon, Preston 1998, 20–22).

Sarbievijaus epigramose kaip ir Biblijos *Giesmių giesmėje* plėtojamos sodo, vestuvių alegorijos. Pavyzdžiui, 197-joje epigramoje pavadinimu *Castitas Amore Dei recreatur* („Skaistybę sutvirtina Dievo Meilė“):

*Forte suum Sponsum quaerebat sponsa per hortos,
Decerpens manibus lilia casta suis.
Ecce rosas inter caelestem vidit Amorem,
Ad sua divinas lilia ferre faces.
Accesit: dextraque faces probat; at fuit ignis
Pulchrior ille rosis, gratior ille favis.
O, precor, o spargas, Amor, entheos largius ignes,
Talibus in flammis lilia nostra virent.*

*Nuotaka kartą ieškot Sužadėtinio ėjo per sodus,
Žiedus lelijų skaisčius rankom švelniom skindama.
Štai tarp rožynų puikių ji dangišką Meilę išvydo,
Dangiškus fakelus ši nešėsi ir lelijas.
Nuotaka eina artyn ir fakelus liečia: švytėjo
Ugnys gražiau už rožes ir maloniau nei medus.
Meile, meldžiu, išbarstyk dosniau tas liepsnas įkvėptąsias,
Mūsų lelijos žydės, gaubiamos tavo ugnių (p. 537).*

Krikščionybės tradicijoje lelija – skaistumo, tyrumo ir šviesos simbolis, kurį įprasmina balta spindinti žiedų spalva (*Krikščioniškosios ikonografijos žodynas* 1997, 174). Taigi Sarbievijaus vaizduojama nuotaka yra Švč. Mergelė Marija. Ji vaikšto sode – tai žemiškojo ir dangiškojo rojaus vaizdinys ir skaistumo simbolis, siejamas su Švč. Mergele Marija. Kai ji sėdi netoli aukšta tvora aptverto sodo ar jame, šis sodas suprantamas kaip „uždaras sodas“ iš *Giesmių giesmės* (*Krikščioniškosios ikonografijos žodynas* 1997, 286). Taigi šioje epigramoje nuotaka yra Mergelė Marija. Įdomu, kad ji sutinka Amūrą (Meilę) – antikinę dievybę. Čia vėl Sarbievijus meistriškai sujungia teopoetiką su mitopoetika. Amūro dangiški fakelai epigramoje perkeliama į religinę plotmę; čia įkvėptos liepsnos – tai Šventosios Dvasios ugnis. Plg. Apd 2, 3: „Jiems pasirodė tarsi ugnies liežuviai, kurie pasidaliję nusileido ant kiekvieno iš jų.“ (cit. iš *Biblija arba Šventasis Raštas*, 1999) Ugnies vaizdinys epigramoje varijuoja nuo antikinių Amūro fakelų iki krikščioniškų liepsnos liežuvių, ženklinančių Šventosios Dvasios atsiuntimą.

Sarbievijus jungia teopoetiką su mitopoetika, nes per savo tekstus jis kalba ir kaip teologas, ir kaip kultūros žmogus. Kaip teigia D. Čiočytė, literatūra yra žmogiškosios savimonės forma, ir literatūroje matomos teologinės minties objektas visada yra labiau žmogus negu Dievas. Dievas pasirodo tada, kai žmogus meniniu mąstymu ieško savo esmės, kai formuoja būties sampratą (Čiočytė 2011, 80–81). Taigi per žmogaus kultūrinę ir archetipinę patirtį ieškoma sąlyčio su transcendencija. Religinių įvaizdžių ir antikinių mitų sąveika buvo itin būdinga Renesanso ir Baroko menui.

Išvados

Motiejaus Kazimiero Sarbievijaus epigramos – tai alegoriniai kūriniai. Juose Senasis Testamentas atsiskleidžia kaip nuoroda į Naująjį Testamentą. *Giesmių giesmės* Sužadėtinis aiškinamas kaip Kristus, o Sužadėtinė – kaip Marija Magdaliėtė. Interpretuodamas Dievo ir Jo ieškančio žmogaus dramą, M. K. Sarbievijus pasitelkia *Giesmių giesmės* analogiją. Būtent Dievo ir žmogaus santykis, galimybė pažinti Dievą domina poetą. Dievoieškos dramatismas M. K. Sarbievijaus epigramose reiškiamas troškulio, gaudynių, medžioklės, klajonių vaizdiniais. Dramatiška ieškojimo įtampa didinama vijimosi, bėgimo, grįžimo motyvais.

Pasitelkdamas *Giesmių giesmės* knygą kaip nuorodą į Naująjį Testamentą, M. K. Sarbievijus reiškiasi ne tik kaip poetas, bet ir kaip teologas. Jis ieško *Giesmių giesmės* motyvų analogo Naujajame Testamente. Čia ir išryškėja teopoetikos realizacija.

Kaip teologas ir kaip kultūros žmogus M. K. Sarbievijus savo kūrinuose jungia teopoetiką su mitopoetika: *Giesmių giesmės* šiaurės vėjui suteikiamas antikinis Akvilono vardas, Amūro figūrą keičia Kristaus figūra, Amūro liepsnojančios fakelai perkeliama į krikščionišką plotmę – tai Šventosios Dvasios ugnis, pasirodanti liepsnos liežuviais. Teopoetikos ir mitopoetikos sandūra gali būti suprantama ir kaip barokinio koncepto (priešybių dermės) raiška.

Literatūra

AVILIETĖ, T., 2006. *Apie Dievo meilę*. Iš vokiečių kalbos vertė Vynmedžio Šakelė ir Aleksandras Žarskus. Kaunas: Mažoji poligrafija.

Biblija arba Šventasis Raštas, 1999. ST iš hebrajų, aramėjų ir graikų kalbų vertė Antanas Rubšys, NT iš graikų kalbos vertė Česlovas Kavaliauskas. Vilnius: Lietuvos Biblijos draugija.

BUBER, M., 1998. *Dialogo principas I: Aš ir Tu*. Iš vokiečių kalbos vertė Tomas Sodeika. Vilnius: Katalikų pasaulis.

CUDDON, J. A.; PRESTON, C., 1998. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. England: Penguin.

ČIOČYTĖ, D., 1999. *Biblija lietuvių literatūroje*. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas.

ČIOČYTĖ, D., 2005. Dosnūs literatūros ir teologijos paribiai. *Sambalsiai: studijos, esė, pokalbis*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, p. 396–418.

- ČIOČYTĖ, D., 2011. Literatūros teologijos kaip teorinės perspektyvos galiojimo centras, periferija, ribos. *Literatūra*, 53(1), p. 65–81.
- Dabartinės lietuvių kalbos žodynas*. Prieiga: <http://dz.lki.lt/> [žiūr. 2014-01-22].
- DAUKŠIENĖ, O., 2005. Motiejaus Kazimiero Sarbievijaus religinės poezijos sluoksniai. *Acta Academiae Artium Vilnensis*, 36, p. 53–62.
- DAUKŠIENĖ, O., 2012. Motiejaus Kazimiero Sarbievijaus epigramos: „aštrūs ir šmaikštūs“ baroko žaidimai. *Gimtasis žodis*, 8, p. 26–33.
- Giesmių giesmė*, 2002. Vertė Sigitas Geda. Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla.
- GRIFFITHS, P. J., 2011. *Song of Songs: Brazos Theological Commentary on the Bible*. USA: Brazos Press.
- GUDAITYTĖ, B., 2007. *Mistinė patirtis ir kalba: mokytojo Eckharto kelias*. Kaunas: Vytauto Didžiojo universiteto leidykla.
- HEIDEGGER, M., 1992. *Rinkiniai raštai*. Iš vokiečių kalbos vertė Arvydas Šliogeris. Vilnius: Mintis.
- JAKAITĖ, D., 2005. Literatūros teologijos galimybės. *Sambalsiai: studijos, esė, pokalbis*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, p. 376–395.
- JAKAITĖ, D., 2007. Šiuolaikinės religinės lietuvių patirties dialogas su Raineriu Marija Rilke: Donaldo Kajoko, Leonardo Gutausko, Antano Gailiaus ir Aido Marčėno poezija. *Colloquia*, 19, p. 105–125.
- JUKNYTĖ, E., 2007. Literatūra ir teologija: dialogo galimybės. *Literatūra*, 49(1), p. 7–24.
- KUSCHEL, K.-J., 2000. Kodėl teologijai būtinas susitikimas su literatūra? Iš vokiečių kalbos vertė Giedrė Sodeikienė. *Naujasis Židinys*, 6, p. 312–316.
- KUSCHEL, K.-J., 2008. Kelyje į teopoetiką. Iš vokiečių kalbos vertė Violeta Jociuvienė. In: Sud. D. Jakaitė, J. Nagliuvienė. *Literatūra ir teologija: XX a. I pusės lietuvių, prancūzų, vokiečių modernizmo autoriai*. Šiauliai: Šiaulių universiteto leidykla, p. 24–31.
- NEDZINSKAITĖ, Ž., 2011. *Tepaliks kiekvienas šlovę po savęs... Motiejaus Kazimiero Sarbievijaus poetikos ir poezijos recepcija XVII–XVIII amžiaus LDK jėzuitų edukacijos sistemoje*. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas.
- ORIGENAS, 2011. *Giesmių giesmės homilijos*. Iš lotynų kalbos vertė Gediminas Žukas. Vilnius: Aidai.
- SARBIEVIJUS, M. K., 1995. Epigramų knyga. In: *Lemties žaidimai*. Iš lotynų kalbos vertė Ona Daukšienė. Vilnius: Baltos lankos, p. 496–537.
- SCHWAGER, R., 2008. Imitacija ir auka – nuodėmė ir atsivertimas. Ką reiškia teologinė literatūros kritika? Iš vokiečių kalbos vertė Vidmantas Šimkūnas SJ. In: Sud. D. Jakaitė,

J. Nagliuvienė. *Literatūra ir teologija: XX a. I pusės lietuvių, prancūzų, vokiečių modernizmo autoriai*. Šiauliai: Šiaulių universiteto leidykla, p. 70–77.

The Latin Vulgate. Prieiga: <http://www.biblestudytools.com/vul/psalms/33.html> [žiūr. 2014-12-02].

ULČINAITĖ, E.; JOVAIŠAS, A., 2003. *Lietuvių literatūros istorija: XIII–XVIII amžius*. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas.

VAILIONIS, J., 2000. *Susitikimo giesmė: Giesmių giesmės komentaras*. Vilnius: Katalikų pasaulis.

VORGRIMLER, H., 2003. *Naujasis teologijos žodynas*. Iš vokiečių kalbos vertė Gediminas Žukas. Kaunas: Katalikų interneto tarnyba.

Viktorija Seredžiūtė

Vilnius University Kaunas Faculty of Humanities

Research interests: neo-Latin literature, cognitive poetics.

EPIGRAMS BY MATHIAS CASIMIRUS SARBIEVIUS: THEOPOETIC PERSPECTIVE

Summary

Mathias Casimirus Sarbievius (Pol. Maciej Kazimierz Sarbiewski) 1595–1640 was a significant Baroque poet in the Grand Duchy of Lithuania. His epigrams are considered as the most complex lyrics of his legacy. A unique interpretation of the Song of Songs is presented in them. The relation between The Old Testament and The New Testament is revealed as well. This paper is based on the dialogue between literature and theology through hermeneutical approach. The paper aims at the analysis of Sarbievius' interpretation of the Song of Songs. It shows a spiritual relationship between Jesus and Mary Magdalene, in the figure of whom the drama of a human being seeking God is revealed. The motif of the fiancé is presented as an allegory of Christ and the fiancée is viewed as Mary Magdalene who is an allegory of a human soul seeking God. The realization of the Baroque concept concors discordia seu discors concordia and the appearance of the mythical images in a Christian religious poetic discourse are the most unusual aspects of Sarbievius' epigrams.

KEY WORDS: *theopoetic, mythopoetic, dialogue, interpretation, epigram, Baroque concept.*

Lina Buividavičiūtė

Vilniaus universitetas

Kauno humanitarinis fakultetas

Muitinės g. 12, LT-44280, Kaunas, Lietuva

Tel. (+370) 674 19511

El. paštas lina_buividaviciute@yahoo.com

Moksliniai interesai: hermeneutika, fenomenologija, egzistencializmas, dialogiškumas, kūno problematika.

KŪNO MONOLOGAI IR DIALOGAI RIČARDO GAVELIO ROMANE „VILNIAUS POKERIS“ IR JOLITOS SKABLAUSKAITĖS ROMANE „SADO SINDROMAS“

„Kūnuose ieškome identiteto požymių. Tačiau kūno ženklai ne tik padeda atpažinti, bet ir paverčia kūną tekstu. <...> Kūnų įkodavimas ir iškodavimas liudija, kad jie – ne tik vieta, kurioje patiriame ir gyvename, bet ir mūsų patirčių bei istorijų kūrinys. Tad kūno negalima supaprastinti iki biologinio organizmo. Negalima jo laikyti ir vien tik tekstine metafora. <...> Kūnas mūsų tapatybės vieta.“

(Artūras Tereškinas, *Kūno žymės: seksualumas, identitetas, erdvė Lietuvos kultūroje*, 2001, 9–10).

Ričardas Gavelis ir Jolita Skablauskaitė – išskirtiniai kūrėjai-Asmenybės lietuvių literatūros pasaulyje. Abiejų autorių kūrybą vienija totalitarinės sistemos refleksijos, paraboliskumo matmuo, fantastiškos tekstinės tikrovės dimensija, simboliškumas, intelektualumas, intertekstualumas, gausūs erotiniai motyvai. Vienas reikšmingiausių Gavelio „Vilniaus pokerio“ (1989) ir Skablauskaitės „Sado sindromo“ (2010) koreliacijos aspektų – kūniškumo raiška. Straipsnio tikslas – analizuoti ir palyginti kūniškumo raišką ir jos reikšmę monologo ir dialogo aspektu Ričardo Gavelio romane „Vilniaus pokeris“ ir Jolitos Skablauskaitės romane „Sado sindromas“. Analizuojant derinamos dvi pagrindinės teorinės prieigos: fenomenologija ir modernaus-postmodernaus kūno sociologija. Analizuojamuose kūrinuose ryški ambivalentiška kūno traktuotė: tai ir erosą bylojantis, ir mechaniškas, nuerotintas kūnas. Išraiškų gausa reprezentuoja romanų kūnus kaip žaidžiančius, šokiruojančius, griauinančius, kuriančius, reiškiančius, šokančius, simbolizuojančius. „Vilniaus pokerio“ ir „Sado sindromo“ kūniškumo raiška glaudžiai susijusi su socialiniu kontekstu, istorine kultūrine epocha. Kūnas romanuose paženklintas postmoderniu žaidybiškumu: jis ir mitologizuotas, ir kartu dekonstruotas; slaptingai ritualizuotas ir drauge dešifruotas, apnuogintas. Senieji simboliai pasitelkiami naujojo mito kūrimui. Kūno monologai straipsnyje traktuojami kaip Aš projekcijos, kūno bylojimas sau pačiam, vienumoje. Kūno dialogai – tai kūno sąveika su kitu kūnu ir gyvenamojo pasaulio (transcendencijos) kūnu, gebėjimas byloti ir būti užkalbinta kito. Monologiškas kūnas straipsnyje mąstomas kaip užvertas, nebylojantis, svetimas, schematizuotas konstruktas. Dialogiškas kūnas – tai savas, autentiškas, šokantis, bylojantis kūnas. Performatyvus kūnas aiškinamas kaip postmodernus, žaidybiškas, atliekamas ir atliekantis drauge, sujungiantis biologiskumą ir kultūrinės prasmės.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI: dialogas, dialogiškumas, monologiškumas, kūnas, fenomenologija, išraiška, iškūnijimas, transcendencija.

Teorinės prieigos

Kūnas fenomenologijoje

Kūnas – turimas, esantis, išreiškiantis – viena pamatinių egzistencijos sąvokų. Žmogaus

kūniškumas ir riboja, ir pratęsia subjektą erdvėje, stabdo ir leidžia judėti kito kūno link. *Homo sapiens* esti būtiškoje kūniškoje triadoje – iš kūno, kūne, kūniškai. Apmąstydamą kūno ir meno santykį, dailėtyrininkė Eglė Grigoravičienė pateikia reikšmingiausias mene reflektuojamas kūno koncepcijas: *objektyvusis kūnas* (dekartiškasis modernusis dualistinis *kūno kaip dvasios mašinos* vaizdinys), *fenomenologinis kūnas* (patiriamas ir per išraišką išgyvenamas kūnas), *performatyvus* postmodernistinio diskurso suformuotas kūnas (pgl. Grigoravičienė 2000, 31–35). Traktuojant kūną vien biologine prasme, ilgus amžius buvo pasitelkiamas objektyvusis dekartiškasis „dvasios mašinoje“ vaizdinys – taigi atliekama *patogi egzistencinė redukcija*. Mąstant apie kūną kaip fiziologinę duotybę, Aš purto egzistencinis šleikštulys, pasibjaurėjimas savo paties pavidališkumu. Kūno medžiagiškumas, praeinamumas, išskyros, irimo nuojauta ir kitas *nuodingumas* pakenčiamas tik dėl griūvančiame karkase įkurdintos ypatingos substancijos – dvasios. Fenomenologinis požiūris, inicijuotas E. Husserlio ir M. Merleau-Ponty'io, kūną jau traktuoja kaip visumą, kaip pamatinę egzistencijos raišką: visa patirtis čiuopiama per išraišką, yra šiapusybėje ir yra kūniška. Anot Merleau-Ponty'io, „nėra kito būdo patirti žmogaus kūną, kaip tik jį išgyventi“ (Staniškytė 2008, 186). Išraiškos ir refleksijos santykis padeda apčiuopti savasties kitimą, o drauge tapatumą, reikšmę pačiam sau. Algis Mickūnas pateikia fenomenologišką kūniškumo interpretaciją, pastebėdamas, jog Vakarų kultūroje kūnas ir siela, empirika ir racija labai dažnai supriešinami. Norint išreikšti, išgyventi pamatinį žmogaus savastį sudarantį ryšį, būtis išraišką, reikia pamiršti bet kokią dualizmą – taigi fenomenologija padeda įveikti *metafizinį vakarietišką dualizmą*: „Dualizmas priveda prie absurdiškų spekuliacijų ir iš viso neigia galimybę suprasti bet kokią patirtį... Neturėtume skubotai suvokti kūną kaip grynąją materiją – gal jis turi geismų, aistrų, neišvengiamą trauką... kitaip tariant, išraiškų? Tokiu atveju galėtume teigti, kad žmogus nėra sudarytas iš vidinių būvių, slypinčių medžiaginiame kūne: jo vidus ir išorė visų pirma yra neatskiriami aistroje, traukoje, baikščiame drovume.“ (Mickūnas 2010, 43) Aktualizuodamas eroso sampratą, Mickūnas šią sąvoką suvokia gerokai plačiau – kaip pamatinę žmogiškąją duotybę, vienintelį įmanomą sąryšį, Aš-Kito-pasaulio santykį. Pabrėžtina, jog lytiškumas, seksualumas Mickūno traktuojamas tik kaip vienas iš eroso išraiškų realizacijos sudedamųjų dalių: „Erotinė aistra neieško medžiaginio biologinio lytinio kūno, kad pratęstų gentį <...>, ji ieško kito Aistros.“ (Mickūnas 2010, 45) Erosas, aistringas išraiškingas santykis su būtimi skverbiasi į jautriausias, iki šiol racionalumui paklususias sritis. Mickūniška fenomenologija redukuoja transcendencijos kaip už-pasaulinės tikrovės sampratą: kosmosas, begalybės būtis atsiveria čia-tikrovėje. Taigi žmogaus santykis su mitu, kosminiu erosu straipsnyje įvardijamas kaip įtraukiantis geismingas ryšys su

pasauliu kaip transcendencijos kūnu, taip implikuojant šiapusybę ir pagavumą išraiškomis.

Mąstant apie kūną, remiantis fenomenologijos prieigomis, iškyla svarbi kūno kaip intersubjektinio ir žmogaus-pasaulio pokalbio mediatoriaus samprata. Paradoksalu, bet fenomenologinis kūnas, nors atribojantis Aš nuo pasaulio ir nuo Kito, neuždaro Aš solipsistiniame kiauze, bet tarpsta kaip būties išraiška, pasaulio tąsa. Bendražmogiška kūniška apvilktis ir jos išraiškos atpažinimas tampa bendros patirties nešikliu. Pasaulio anonimiškumo ir bendros patirties vardiklis Aš įgalina susikalbėti su Kitu. Kaip teigia Mintautas Gutauskas, „kūniškas buvimas vienas priešais kitą svarbus tuo, kad kūnas yra pasaulio tarpininkas. Nors kūniškas buvimas vienas priešais kitą apriboja dialogą tik mano ir kito susitikimu, mus tarsi ištraukia iš pasaulio, tačiau kaip tik per kūną pasaulis grįžta; kūnas prilaiko, neleidžia visiškai nutolti nuo jo. <...> Pats kūniškas santykis tarp manęs ir kito yra turiningas.“ (Gutauskas 2010, 153–154) Vis dėlto fenomenologinis kūno interpretavimas nėra vienkryptis ir objektyviai pozityvus – ypač svarbi ir pabrėžtina atsivėrimo kitam kūnui – kaip uzurpuojančiajam – problematika. Apmąstydamas Sartre'o žvilgsnio fenomenologiją Dalius Jonkus teigia: „Vadinasi, žmogaus buvimas subjektu nereiškia, kad žmogus negali būti objektu *kitam*. <...> Būti matomam – tai reiškia būti objektu *kitam*. <...> *Kitas* objektyvuodamas mane pasiglemžia mano laisvę ir atvirksčiai – objektyvuodamas *kitą* aš paneigiu jo laisvę. <...> Savojo vergiškumo pripažinimas – tai susvetimėjimas su savo galimybėmis per *kitą*. <...> Paversdamas *kitą* objektu, aš apsiginu nuo jo žvilgsnio.“ (Jonkus 2009, 185–186) Taigi *kito* žvilgsnis yra ir bauginantis, ir masinantis, būtinas, ir kankinantis. Tik per kitą Aš įsitvirtina pasaulyje kaip autentiška steigtis, tačiau kartu yra pajungiama nežinomybei, transcendencijos valiai. Aš ir Kito dialogas – įstabus, tačiau ir pavojingas. Uzurpuojanti *kito* žvilgsnio galia koreliuoja su straipsnio objektų analizei itin aktualiu filosofiniu sadizmo ir mazochizmo fenomenų šaknų paaiškinimu. Sadizmo šaknis Mickūnas aiškina dvejopai: kaip nekontroliuojamą eroso perteklių ir kaip kultūrinės, religinės tradicijos nulemtą žmogiškosios būties pamato – išraiškos – redukciją, žmogaus kūno nusavinimą, pavertimą *kūno dalių suma*. Iliustruodamas pirmąjį teiginį Mickūnas sako: „Bet toks malonumas sykiu yra ir siaubingas, nes kiekvienas žmogus plečia savo erotinį geismą, jo erdvę ir laiką per visą visatą, kurioje šito žmogaus ar įvykio jau nepakanka ir reikalaujama kažko daugiau – malonumo dėl malonumo. Tai leidžia suprasti ir sadizmą, ir mazochizmą <...> Priespauda ir masinis smurtas jau parodė, kad sadizmas ir mazochizmas siekia prievarta iš kitų ir aplinkos išgauti aistringumą, pajusti, kad toji aplinka geidžia sadisto geismo. Šitai susiformuoja vienas pagrindinių modernųjų, globalizuotųjų Vakarų bruožų – įtampa tarp ištuštinto, sumedžiaginto kosmoso ir mūsų mėginimų surasti jame erotinį atbalsį, be kurio

esame nieko verti. Iš šios įtampos kyla prievartautojo smurtas prieš viską, naikinamoji jo jėga, siekis prievarta išgauti atgarsį, gniuždantis geismas būti geidžiamam.“ (Mickūnas 2010, 78; 83) Kultūros ir natūros dialogas – sudėtingas ir prieštaringas žmogiškosios būties fenomenas. Kultūrinis mėginimas sugauti, redukuoti, supaprastinti erosa, anot Mickūno, – kultūrinio sadizmo forma: „Sadizmas slypi ir tame, kaip kultūros mus moko „dėvėti“ kūną. Sadizmą spinduliuoja mūsų kūno laikysenos. Įvairūs kūnų „dėvėtojai“ ne tik siūlo žvelgti į kūno dalis kaip vienu kūnų atsaką į kitų kūnų dalių kreipimąsi – kitaip tariant, juos vulgarizuoti, – bet ir mėgina užpulti ir išprievartauti kitus kūnus, kad ir per atstumą „nekaltai“. Juk klasikinis sadizmas ir yra kūnų dalijimas į dalis ir rodymas, kaip šios dalys yra viena su kita susijusios, – kitaip tariant, tai mechaninis jų kombinavimas. <...> (Mickūnas 2010, 75–76)

Dialogo filosofijos plėtotei labai svarbus žymaus žydu filosofo Martino Buberio dialogo kaip autentiško Aš-Tu santykio suvokimas. Peržengdamas įprastinės fenomenologijos kaip intersubjektinės sąveikos sampratą, Buberis dialogą suvokia kaip esmiškiausią būties siekiamybę, plėtojama per autentišką Aš-Tu santykio steigimą. Buberis išskiria pamatinį autentiškiausią dialogo tipą, kuris pagrįstas Kito objektyvizavimo redukcija ir tiesioginiu atsikreipimu į kitą kaip dievišką esinį. Visa apimančio įsiliejimo į paslaptį, taigi, dialogiško santykio elementas skiria *stebėjimą*, *kontempliaciją* ir *įsiskverbimą*: „Visai kas kita, kai *jautriąją* mano asmeninio gyvenimo valandą aš sutinku žmogų, kuriame man kažkas, ko negaliu suvokti kaip objekto, „kažką sako“. Tai jokių būdu nereiškia, kad man sako, *koks* tas žmogus yra, kas jam darosi ir panašiai. Ne, tiesiog kažką taria *man*, kažką man pri-taria, <...> kažką į mano gyvenimą į-taria. <...> Mane ištinka žodis, kuris primygtinai reikalauja atsakymo. Pavadinkime tokį suvokimo būdą įsiskverbimu.“ (Buber 2001, 58–59) Tam tikra prasme Buberio filosofija yra *antikūniška* – nors kūniškoji duotis nėra redukuojama į dekartišką „dvasios mašinoje“ sampratą – pavidališkumas tampa tik priemone steigti autentišką santykį su Kitu, atsisakant jį suobjektinti ir regėti *vien kaip kūną*. Kaip Buberio filosofiją reflektuodamas įvardija Gutauskas, „nors žmogus, kuriam sakoma Tu, turi daiktinį – materialų pavidalą, kreipimasis išgyvenamoje erdvėje iškelia jį iš pasaulinių daiktinių sąryšių tinklo. <...> Čia reikšmingas ne tik atsisakymas suobjektinti kitą, bet ir pastangos suvokti ir suprasti stabdymas.“ (Gutauskas 2010, 216) Straipsniui aktuali Buberio pateikta eroso traktuotė. Filosofas pateikia dualistinę eroto sampratą: „galingas, pasaulį kuriantis, tvirtasparnis“ dialogiškasis vs. „silpnasparnis“, vien julslems tarnaujantis – monologiškas. Dialoginis erotas pasižymi autentiško Tu kitybės priėmimu ir išgyvenimu bei objektinių manipuliacinių ir į Aš valią nukreiptų santykių atsisakymu: „Dialoginio,

tvirtasparnio Eroto ištikimieji atpažįsta mylimą esybę. Jie patiria jos savitą gyvenimą kuklioje esamybėje: ne kaip pamatytą ir paliestą daiktą, o eidami nuo inervacijų prie jos ju-desių, nuo „vidaus“ prie jos „išorės“. Čia kalbama ne apie ką kita, o apie bipoliarę patirtį; tai šis tas daugiau, nei akimirksniu peršokti anon pusėn – tai rimties „Sykiu“.“ (Buber 2001, 85)

Taigi bendrąja prasme dialogiškas kūnas straipsnyje suvokiamas kaip bylojantis, pagautas būties išraiškų ir joms atliepiantis. Monologiškas – suskaldytas, redukuotas, dėvimas, mechaniškas, *sadistinis-mazochistinis* kūnas.

Kūnas kaip socialinis ir kultūrinis konstruktas

Įdomu pastebėti, jog kasdienėje patirtyje neapčiuopiamas, o per išraišką patiriamas kūnas diskursinėje praktikoje – tiek mokslo studijoje, tiek kūrinyje tampa vaizdiniu, mąstomu, reflektomu – objektu – taigi jau savaime atliekama vientisos patirties redukcija. Rašymas apie kūną – refleksijos stadija, padedanti čiuopti išraiškos reikšmę ir subjektų kūnų santykius. Todėl ir pats skaitymas *tampa* kūniškas, juslingas, erotiškas. Rolandas Barthesas skelbia teksto malonumo lozungą: „Teksto malonumas – tai tas momentas, kai mano kūnas laikosi savo paties idėjų, nes mano kūno idėjos ne tos pačios kaip mano.“ (Bartas 1991, 280) Ši ištara skelbia postmoderniojo būvio inicijuotą performatyvaus – žaidžiančio, atliekančio, disocijuojančio – kūno sampratą. Kaip pastebi Jurgita Katkuvienė, „erotizuoto skaitymo patirtis galima esant fiziologiniam kūnui, dalyvaujant paslaptinai kūno, kuris „mane valdo“, galiai ir galioms. Reikšmė išsprūsta iš kalbos kontrolės ir pasidaugina per tokį skaitytojo kūną: būtent šia prasme kūnas vykdo savo paties idėjas.“ (Katkuvienė 2010, 19) Ir skaitytoją, ir tyrėją tekstas kviečia kaip juslingas darinys, kaip vieno subjekto tvarinys, kviečiantis kitą subjektą čiuopti jo prasmes, patiriant eroso nešamą malonumą.

Vis dėlto kūnas nėra tik idealus filosofinis objektas. Kūno sociologija ir istoriografija žymi, jog kūnas nėra izoliuotas – jis esti istoriškas, egzistuoja tam tikru laikotarpiu ir yra veikiamas visuomeninės kultūrinės filosofinės aplinkos. Kaip teigia Jurgita Staniškytė, „šiuolaikinėse teorijose (poststruktūralizmo, postmodernizmo) kūnas išskyla kaip istorinis, pliuralus, kultūros sąlygojamas „kūrinys“, o ne stabili, vieninga, fiziologinė realybė“ (Staniškytė 2008, 186). Postmodernybėje susiformavusi performatyvaus kūno sąveika implikuoja žaidybiško, mistifikuojančio ir demistifikuojančio, vaidinančio ir suvaidinto, biologiško ir kultūriško drauge kūno sampratą. Kūno dalyvavimo visuomenėje ir kultūroje apykaitos ratą pabrėžia A. Tereškino darbai. Sociologo teigimu, „kūnas yra vieta, kuriuose įspaudžiami įvairūs ženklai ir žinios <...> Kūnas visuomenėje neišvengiamai sąveikauja su

visuomenės kūnu. <...> Mūsų išgyvenami ir patiriami kūnai yra ir mūsų asmeninės istorijos, ir bendrų kultūrinių kūno formų atspindys. Mūsų kūno įvaizdžiai, kūniškumo schemas ir įsivaizduojami kūnai leidžia mums veikti socialiniame pasaulyje.“ (Tereškinas 2011, 151)

Kūno ir valdžios santykį vaizdžiai įvardijo Michelis Foucaultas. Reflektuodamas žmogaus ir valdžios santykį jau nuo XVIII amžiaus, filosofas identifikuoja kūniškąsias manipuliacijas ir priverstinio mechaninio dialogo kaip paklusimo prielaidas: „Laikas įsiskverbia į kūną, o kartu su juo ir nuodugni valdžios kontrolė. <...> Tokia pavergimo technika padeda formuoti naują objektą; jis palengva perima mechaninio kūno funkcijas... <...> Šis naujas objektas – tai natūralus kūnas, jėgų šaltinis ir trukmės buveinė; tai kūnas, galintis atlikti nurodytas operacijas, kurių kiekviena turi savo tvarką, savo laiką, savo vidinius reikalavimus, sudėtinius elementus.“ (Foucault 1998, 188) Subjekto santykis su valdžios kūnu yra monologiškas – Aš tampa panaudojamu kūnu ir informacijos šaltiniu, bet niekada – visavertės komunikacijos šaltiniu. Kai gyvenamojo laiko aplinka yra susiskaldžiusi, homogeniška ir hermetiška (okupacijos, priespaudos metas), kai kūnas nuolat redukuojamas ir mokomas „dėvėti“ ir „maskuoti“ savo pamatiškumą, redukuotą apvaldytą erosą, subjektas tampa netapatūs sau pačiam, niveliuojamas autentiškas Aš išgyvenimas. Mąstydamas apie bausmės prigimtį, Foucaultas įvardija: „Taigi, kad ir kokia būtų baudimo technika: ar užvaldanti kūną kankinimo ritualo metu, ar nukreipta į sielą, jos vieta yra politinio kūno istorijoje.“ (Foucault 1998, 38) Seksualumą Foucaultas įvardija kaip vieną pagrindinių ir esminių, „nors ir ne sunkiausiai valdomų“ manipuliacijos veiksnių. Foucaulto įvardyta pavergto, nekomunikatyvaus, Aš nepriklausančio kūno interpretacija aktualiausia totalitarinės sistemos valdytam ar valdomam kūnui – toks labai ryškus yra „Vilniaus pokerio“ veikėjų kūnas, o tam tikra prasme – ir „Sado sindromo“ protagonistas.

A. Tereškinas pamatinį subjektų ryšio neautentiškumą, iškreiptumą sieja su kolonizacijos patirtimi: „Ne tik valdančiųjų ir valdomųjų, bet ir vyrų bei moterų santykį galima apibūdinti kaip intymią tironiją. <...> Todėl posovietinėje tikrovėje įveiksminami ir artikuluojami lyčių santykiai ir vyriškumo problemos neatsiejamos nuo mimikrijos, bejėgiškumo, skausmo, zombifikacijos.“ (Tereškinas 2011, 24) Mąstant apie kūno ir galios santykius, Tereškino idėjos koreliuoja su Foucaulto įvardyta užvaldyto instrumentiško kūniškumo samprata: „Kitais žodžiais tariant, sekso / lyties sistemose fiziologiją, anatomiją ir kūno kodus savinasi institucijos... <...> kiekvienas iš mūsų išmokstame kultūriškai aprobuotų gestų ir dėvime lyties drabužį, kuris yra mums priskirtas.“ (Tereškinas 2001, 13) Šioje Tereškino ištaroje įvardijama romanų analizei (ypač „Vilniaus pokeriui“) aktuali sovietinės ir postkolonijinės būties įtaka subjekto savivokai ir kūno traktavimui.

Studijoje „Modernybė ir asmens tapatumas“ sociologas Anthony Giddensas pateikia labiau personalizuotą, psychologizuotą ir artimą egzistencinei pasaulėjautai (lyginant su Foucaulto) asmens tapatumo ir kūniškumo analizę. Giddensas identifikuoja Foucaulto atlikto reikšmingo, tačiau nepakankamo tyrimo trūkumą ir įvardija dualistinį subjekto tapatumo ir vientisumo jausmo pagrindą – „rutiniška kūno kontrolė yra neatsiejama tiek nuo jėgos prigimties, tiek nuo kitų žmonių pasitikėjimo mano kompetencija“ (Giddens 2000, 79). Giddensas identifikuoja labai svarbią ir svarią subjekto disociacijos, netapatumo sau būseną vadindamas ją *iškūnyto kūno disociacija*. Stiprus ontologinio nesaugumo jausmas, konfliktas tarp atliekamų socialinių vaidmenų ir savasties sukelia stiprų *iškūnyto kūno sindromą*: „Dauguma žmonių įnikę į savo kūnus ir jaučiasi esą vientisas kūnas ir Aš. Pernelyg didelis neatitikimas tarp perimtų rutinų ir individo biografijos sukuria tai, ką <...> vadina netikru Aš – tada kūnas atrodo kaip objektas ar instrumentas, kuriuo Aš manipuluoja užkulisiuose. <...> Iškūnytas asmuo gali jaustis atsietas nuo kūniškų troškimų ir suvokia pavojus taip, tarsi šie grėstų kitam asmeniui. Iš tikrųjų jis gali lengviau išverti patiriamą žalą fizinei kūno gerovei negu paprastas individas; bet kaina už šį sugebėjimą – stiprus kitų rūšių nerimas. Tokiais atvejais asmens tapatumo naratyvas būna suregztas taip, kad leidžia individui nešališkai atsietai, ciniškai su neapykanta arba ironiška pašaipą stebėti savo kūno veiklą.“ (Giddens 2000, 81) Žmogaus patirtos ir patiriamos traumos, sutrikusio santykio su *kitu* socialinė ir psichologinė devalvacija, nusėdusi sąmonėje ar suvokiama sąmoningai, visuomet reiškiasi per kūną ir kūniškai. Ši *iškūnyto kūno* sąvoka yra itin aktuali abiejų romanų poetikai.

Straipsniui aktualiai vyriškumo sampratai reikšmingi A. Tereškino atlikti dominuojančio vyriškumo tyrimai. Postkolonijiniame būvyje svarus tampa galinčio, pajėgaus, mačo įvaizdį suponuojančio kūno vaizdinys: „Šarvai – vieni iš svarbiausių šiuolaikinio vyro atributų. <...> vienas iš svarbiausių sėkmingo „aš“ elementų dabar – ir fizinis, ir emocinis nepramušamumas. Jam išreikšti mes išnaudojame savo kūnus. Į juos įkoduojamos aukštinamos valios jėgos ir troškimų kontrolės vertybės.“ (Tereškinas 2011, 127)

Studijoje „Vyrų pasaulis: vyrai ir žaizdos vyriškumas Lietuvoje“ A. Tereškinas įvardija straipsniui aktualias dominuojančio (hegemoninio), pritampiančio, subordinuoto ir marginalizuoto vyriškumo patirtis. Hegemoninį vyriškumą Tereškinas apibrėžia kaip „lytinės praktikos konfigūraciją, pateisinančią patriarchatą, kuris garantuoja dominuojančią vyrų padėtį ir moterų subordinaciją“ (pgl. Tereškinas 2011, 16), pritampantis vyriškumas suvokiamas kaip remiantis patriarchatą, tačiau pernelyg „neišsišokantis“, esantis šešėlyje, subordinuotasis – priskiriamas homoseksualiems vyrams, marginalinis – dažniausiai

būdingas rasiņems mažumoms (pgl. Tereškinas 2011, 16–17).

Apibendrinant teorinės dalies skirtingų plotmių – fenomenologijos ir kūno sociologijos – analizės įžvalgas, galima daryti pamatines išvadas: kūnas – tai pamatinis komunikavimo ir dialogiško bylojimo būdas, neredukuotinas nei vien į biologinę, medžiagišką, nei tekstualią, perskaitomą kategorijas. Subjektas trokšta autentiško savasties išgyvenimo ir ryšio su Kito kūnu, tačiau kolektyvinė ir asmeninė traumuojanči patirtis sukelia iškūnyto, disociavusio kūno sindromą.

Kūnas-sau: Aš kūno analizė

Ričardo Gavelio „Vilniaus pokeris“ – nepaneigiamai *kūniškas* tekstas. Daugumą romano scenų vienaip ar kitaip ženklina esminga, *neišbrendama* kūniškumo patirtis. Kūnas čia – klaidus, kenčiantis, patiriantis malonumą, amoralus, erzinantis, žaidžiantis ir žeidžiantis. „Vilniaus pokerio“ kūnas – maištininkas – įkaitas ir įkaltintojas – bene labiausiai pasitarnauja diagnostinei teksto funkcijai. Suskaldytas, pažeistas kūnas romane simbolizuoja ir kolonijinio / postkolonijinio subjekto netolydumą, traumotą šizofrenišką tapatybę, savastį, ir egzistencinį Aš netapatumą sau pačiam apskritai, egzistencine prasme.

Aš kūno raiškos analizei pasirenkami du pagrindiniai romano kūnai – pagrindinio veikėjo Vytauto Vargalio ir tuteišos Stefanijos Monkevičiūtės.

Vargalio Aš-kūno ir kūniškumo apskritai suvokimas yra problemiškas ir ambivalentiškas. Šis požiūris į Aš-kūnišką tapatybę netolydumas dera su suskilusia paranojiška protagonisto asmenybe. Galima išskirti kelis pagrindinius Gavelio požiūrio į Aš kūną taškus: kūno-sielos dichotomija kūną suvokiant kaip griaučius, išorinį proto / dvasios rūbą; aš-netolydumo, nepažįstamumo pačiam sau, Antrininko figūros – iškūnyto kūno interpretavimas; kūno-kaip vertingo išraiškos pernešėjo suvokimas. Vidiniu monologu srūvančio pasakojimo pradžioje Vargalys tvirtina: „Mane išgelbėjo mano kūnas.“ (Gavelis 1989, 5) Tolimesniame pasakojime, tarsi suvokdamas kūno ir sielos sąlytį išraiškos patyrimo, protagonistas retoriškai klausia: „Ar visur žmonių vidus taip ryškiai išsilieja išorėn, ar visur sąmonė taip aiškiai formuoja būtį?“ (Gavelis 1989, 26) *Gerosiomis dienomis* subjektas jaučia nemechanizuoto, neredukuoto kūno apraiškas („Galbūt tik tokiomis dienomis pajunti, kad išties turi dvasią, ne šiaip neuronų prikimštą smegenų kompiuterį.“ (Gavelis 1989, 27), tačiau vis dėlto vyrauja disociavusio, iškūnyto, traumoto kūno patirtis. Vargalio santykio su savo ir *kito* kūnu problemišumą nulėmė bent kelios priežastys: tai kolonijinė patirtis, postkolonijinio subjekto maištas prieš kūno kankinimą, egzistencinė katastrofiško būvio jausena, nekontroliuojamo

ersoso baugulys. Visa tai lemia, jog protagonistas Vargalys jaučiasi *iškūnytas*, svetimas, netapatus pačiam sau: „Dabar stoviu visiškai nuogas prieš veidrodį – mano kūnas sužvarbęs, bet aš atkakliai žiūriu į save – jau valandą ar dieną, ar savaitę. <...> Kažkas čia netikra, nepatikima, tarytum dailininkas tebutų siekęs pigaus efekto. <...> Tarp veidrodžio rėmų esu aš pats, bet kartu ne aš, o kažkoks jis, piktomis akimis žvelgiąs į mane.“ (Gavelis 1989, 35–36) Pastaroji Vargalio ištara itin reikšminga ir keliaplotmė. Medijoje regimas iškreiptas atvaizdas suponuoja mechanizuoto ir tiesioginio pažinimo negalimumą – remiantis fenomenologijos požiūriu savo tapatumą Aš geriausiai suvokia per santykį su Kitu kūnu, per mickūniškai suvokiamo eroso išraiškas – žvilgsnį, seksą, šokį, žvilgsnį. Tačiau toks Aš neatpažįstamumas suponuoja ir trauminę patirtį, sumedžiaginto, į materiją ir dvasią suskaldyto, *iškanuoto-iškūnyto*²¹ kūno sampratą. Po veidrodinės apžiūros Vargalys konstatuoja: „Tai *pavojingas* kūnas, neįvardijamo padaro išnara, į kurią prievarta sugrūstas mano vidus“ (Gavelis 1989, 38), tačiau po minutės prisipažįsta „gerai pažįstantis tą nuogą veidrodžio žmogų“ ir „beveik juo besigėrintis“. Toks savotiškas kūno vertinimo netolydumas, antrininko figūra suponuoja Aš skilimą, heterogeniškumą. Mąstant apie tokio požiūrio į Aš kūną priežastis, iškyla ribinės patirties, lageryje sutiktų sadistų motyvas: „Prisvilink jam bybį, – sako šnerviašnervis.“ (Gavelis 1989, 9) Sužeistas, vis dar kraujuojantis vyriškumas romane tampa *universalios impotencijos*, egzistencinio neįgalumo simboliu. Tam tikra prasme romano koncepcija sukasi pagal falinę ašį. Lytinio pajėgumo svarba Vargaliui buvo pabrėžiama jau vaikystėje – svari senelio, apžiūrinčio dar tik į paauglystę įžengiančio Vargalio varpą, scena: „Senelis atsargiai varto tavo vyriškumą rankoje, savo delne, maigo jo galvutę. – Geras bybis! – pagaliau taria. – Tikras Vargalių bybis. Variniu galu.“ (Gavelis 1989, 38) Aš-Jo (veidrodžio antrininko) vyriškumą Vargalys apibūdina kaip „nenormaliai didelį meilės organą, sklidiną gundančios žvėriškos jėgos“. Hegemoninį – šarvuotą vyriškumo modelį suponuoja ir Vargalio nuolat akcentuojama fizinė jėga, išvystytas kūno raumenynas. Taigi galima daryti išvadą, jog Vargalio savivokos ir tapatumo formavimuisi kūnas turėjo lemiamos reikšmės. Savojo kūno refleksija padeda įvertinti subjekto genezę – mąstymo ir santykio su kitu ištakas.

Stefanijos Monkevičiūtės tuteišos Aš-kūno suvokimas taip pat yra probleminis. Perskaičius Stefos monologą susidaro įspūdis, jog ji yra itin kūniška – pasakojime daug fiziologinių detalių. Reikšminga pasakojimo pradžia leidžia veikėjos Aš kūno suvokimą identifikuoti kaip *purviną, dvokiantį*. Stefanija atvirai kalba apie savo menstruacijas: „...šitai

²¹ Įdomu pastebėti, kaip teigiamai koreliuoja Gavelio sukurta „iškanuoto“ subjekto ir Giddenso įdiegta „iškūnyto“ kūno samprata.

būtinai išrinkta kurorte ar kelionė, kur nėra sąlygų nei pažįstamų, nėra nei kur gerai nusipraust, vaikštai sudvisus, kaip silkių statinė, rodos, visi suka nosį, nors vyrai turbūt neužuodžia, tik šunys...“ (Gavelis 1989, 329) Kadangi vėliau Stefanija prisipažįsta „nepakenčianti jokio dvoko“, galima teigti, jog nors veikėja į savo kūno fiziologines funkcijas žiūri atvirai, šis fiziologiskumas ją žemina, paverčia subordinuota, paklūstančia lytimi. Nepaisant tiesmuko biologinių funkcijų įvardijimo, Stefa nesuvokia savo kūno tapatumo – neįgyja autentiško Aš išgyvenimo. Kaip ir Vargaliui, trečiajai naratyvo pasakotojai būdinga netolydaus, iškūnyto kūno samprata. Reikšminga ši Stefanijos ištara: „Vasilis pamainė mane, nulipdė iš puslaukinės kaimo mergiotės tikrąją Stefą, kurios, rasi, nebeliko, ta tikroji Stefa ištirpo Loloj, Martyne, Vargaly, išsibarstė Vilniaus gatvėse, jos kaip ir nelieka, kada ji viena, jai būtinai reikia kitų, man tikrai reikia kitų, reikia rasti bent vieną žmogų, kuris be manęs negalėtų išgyventi.“ (Gavelis 1989, 337) Kito Stefa geidžia ne kaip Aš išsipildymo prielaidos, kaip galimybės dalytis bendražmogiška patirtimi, o kaip užvaldančio, pavergiančio žvilgsnio. Fenomenologinį troškimą išvysti save per Kito kūno atspindžius **nustelbia mazochistinis patologinis begalio subjekto troškimas būti įkūnytam bet kokiomis priemonėmis**. Stefanijos paveiksle susijungia pasyvioji kolonijinė būtis, jos sukeltos iškūnyto kūno traumos ir išvirkščioji, tamsioji, visa apimančio eroso galia.

Besotis „Sado sindromo“ kūniškumas gali būti drąsiai įvardijamas kaip *bjaurumo estetika* – mirtis greta gimties, smurtas, kančia greta gamtos grožio, puošnaus sakinio grakštumą lydi vulgarūs posakiai. Tai modernusis barokas, neomodernus egzistencializmas – kur gyvenimo misterija švenčiama, apimant visagaliui erosui – tačiau ši šventė tampa ir kultūrinės psichologinės diagnostikos prielaida. „Vilniaus pokerio“ kūniškumas anaipol ne barokiškas – greičiau tiesmukai išpreparuotas, nepridaigstytas puošybomis. Erosas Gavelio romane – labiau sociologizuotas ir kultūrizuotas nei Skablauskaitės romane. „Sado sindrome“ vaizduojama įvairiaplotmė, netgi kraštutinė eroso patirtis, atsikleidžia Mickūno apibūdinta gaivališka eroso jėga. Pagrindinis herojus – Bernardas Jackus (Albanas – pagoniška vardo traktuotė) apie kūniškumą mąsto šiek tiek mažiau nei Vargalys – ištaros apie Aš kūniškąją projekciją yra kuklesnės, tačiau vis tiek gana informatyvios. Sotindamasis *kito* kūnu, traukiamas visatos transcendentinio kūno protagonistas suvokia eroso kvaitulį ir siaubą. Nepaisant gausių kūniškų ryšių, kūnas Bernardui yra atgrasus: „Kūnas – tai atlieka, nušiuręs, prasmirdęs apvalkas. Greit greit iš jo stiebsis gašlūs, labai vislūs augalai.“ (Skablauskaitė 2010, 65) Ši dviprasmiška citata liudija esminę ontologinę krizę, egzistencinį nerimą, mirties baimę. Protagonistas pyksta ant kūno už jo irumą, laikinumą, atgrasumą, tačiau kartu yra traukiamas kūniškos eroso gelmės. Bernardas Aš kūną nusako gana lakoniškai, tačiau

akcentuojami išoriniai akcentai, fizinis pajėgumas suponuoja patriarchalinio dominuojančio, „šarvuoto“ vyriškumo projekciją: „Mano kakta labai aukšta, buvau dar nenuplėkęs.“ (Skablauskaitė 2010, 73) Įdomu tai, jog patyręs nevaldomu eroso šėlsmu paženklintos patirties galybę, Bernardas jaučiasi išsekęs, nuplinka ir „yra nuplėkęs, kaip apleistas tolimiausias priemiesčio kiemas“. Dėvintis šarvams, Bernardas apsinuogina ir atskleidžia disociavusios tapatybės detales. Reikšmingas protagonisto tapatinimasis su broliu Nijoliu – koreliuojantis su „Vilniaus pokeriu“ antrininko motyvas: „Tu esi tik mano kopija, nes aš gimiau anksčiau <...> Apgaubtas tos niūrios laukų ir ežero sambrėškos, aš-Nijolis, nejudamas nė menkiausios nuogumo baimės, nepadoriai gestikuliuodamas, atsukau Emblai nugarą. <...> Aš-Nijolis išėjau pro duris. Nuogas.“ (Skablauskaitė 2010, 390–391) Identifikuotinas maniakinis-šizoidinis Aš skilimas koreliuoja su Vargalio išgyventu neautentiškumo jausmu – taip implikuojamas iškūnyto, tapatybės besiilginčio kūno vaizdas.

Kūnų šokis: kūnas vs. kitas kūnas

Kūno santykis su kitu kūnu, jų tarpusavio sąveika, priklausomybė, konfrontacija – pamatinė analizuojamų romanų įtampos ašis. „Vilniaus pokerio“ kūnai šoka sadomazochistinį desperatišką šokį, nutoldami ir priartėdami prie eroso pragarmės. Sunku vienareikšmiškai vertinti šį krūpčioti priverčiantį romano kūną, kuris kuria ne tik aktyvius santykius teksto kūne, bet ir įtaigiai skverbiasi į skaitytojo kūną. Viena aišku – visi romano subjektų tarpusavio santykiai persmelkti eroso impulso. Vienas iš esminių, dominuojantis santykio su kitu motyvas – tai sadomazochistinis troškimas užvaldyti Kito kūną, šiuo uzurpacijos, pasisavinimo aktu atliekant Aš ir Kosmoso – transcendencijos kūno – santykio iniciaciją. Per pseudodialogą su kitu, Aš kūnas siekia mesti iššūkį vis labiau į savo sūkurį traukiančiai Kosmoso jėgai. Manipuliuodamas kito kūnu, Aš siekia įsitvirtinti pasaulyje. Tai labai ryšku Vargalio kankinimo scenoje – sovietų pareigūnai degina romano herojaus lytinį organą: „Ugnelė lėtai kyta tau iš tarpukojo, nieko daugiau nematai, lipnios šliužo seilės užlipdė akis. Girdi, kaip virpiašnervis tankiai dvesuoja, tavo tarpukojį turbūt viskas išsvilinta, virpiašnervis sagstosi klyną, slepia savo šliužą, jis minta kitų skausmu, o tavęs turbūt jau nebėra.“ (Gavelis 1989, 11) Identifikuota aukos ir budelio dialektika svarbi keliais aspektais, pirmiausia, kaip žyminti tarpsubjektinį galios santykį. Budelio patiriamas lytinis malonumas – tai erotinis sadisto šėlsmas, tačiau pabrėžtina, jog šis santykis nėra tikrasis eroso išpildymas. Įvardytina kūno redukcija į atskiras „dėvimas“ dalis ir šio erotinio santykio dalyvių subordinacija, prievarta, vaidmenų netolydumas suponuoja monologišką, nekomunikatyvią kūnų tarpusavio

sąveiką. Labai ryškiai šią sąveiką suponuoja kita romano scena – Stefos prievartavimas. Gausiomis detalėmis iliustruota prievartavimo analiniu būdu scena žymi absoliutiškai monologišką kūnų santykį ir žymi išpreparuoto, *iškanuoto kūno* konceptą: „...užuodžiu dvigubą tvaiką – iš savo priekio ir užpakalio; tai netiesa, negali būti tiesa, aš mirsiu, tai košmariškas sapnas, beveik neskauda, tik šleikščiai nemalonu, ne, tai nevyksta iš tikrųjų, manęs čia nėra, nėra, nėra, smarkiai maudžia išeinamąją, bet argi tai svarbu – aš jau mirus, mane doroja slibinas, paskui ir aš pati virsiu slibinu.“ (Gavelis 1989, 366–367) Reikšminga abiejų romano veikėjų sinonimiškai vardijama potrauminė jausena – *manęs nėra*. Ši ištara suponuoja ne tik subjekto savigynos mechanizmą, atsiribojimą nuo aplinkos, neigimą (verta pastebėti, jog tai nėra pozityvus ištirpimas eroso svaigulyje), bet ir žymi ribinę situaciją, subjekto skilimą, įdagą savastyje, kurio jau neįmanoma atsikratyti – tai *iškūnyto subjekto* elgsena. Jei kūnas analizuojamuose romanuose būtų suvoktinas vien kaip dėvimų dalių suma, pakeitus pažeistą narį būtų galima lyg niekur nieko sėkmingai egzistuoti toliau. Tačiau per kūną tampa sužeisti ne tik veikėjų sielos griaučiai, organai, bet ir visa savastis, tapatybė, esmas. Galima daryti prielaidą, jog šis pažeidimas veikėjams tampa pamatiniu lūžiu ir **užkratu** (dera pastebėti, jog tiek Vargalys, tiek Stefa turėjo traumuojančių, skaldančių aplinkybių ir anksčiau). Šis užkratas – tai prievartautojo įniršis, geismas, pasireiškiantis kartais tik kaip uzurpuojantis žvilgsnis, kartais kaip veiksmas. Pavargęs būti kito galios objektu, Vargalys siekia objektyvizuoti kitą, taip išvengdamas savojo atspindžio kitame sukeltos kančios. Redukuotas, mechanizuotas požiūris į kito kūną ryškus ir Vargalio, ir Stefanijos ištarse. Štai apie savo mirusią pseudobičiulę Lolitą Stefanija teigia: „...nekenčiu jos putnių lūpų, jos begėdiško žvilgsnio, jos ilgų, pernelyg laibų kojų; perėjus šitiek vyrų, <...> ji pati visus imdavo, sako net mylintis stengėsi visą laiką likti viršuj“ (Gavelis 1989, 355), o apie buvusį mylimąjį Vargalį: „Jis nenorėjo susitaikyti su amžium, norėjo visą laiką likti jaunas ir galingas, nors niekad ir nebuvo galingas, tas jo nuleipęs daiktelis kasdien vis mažėjo, vis traukėsi.“ (Gavelis 1989, 344) Taigi, kitas – nužvelgiamas, menkinamai objektyvizuojamas. Tačiau iš tolesnio Stefos monologo paaiškėja, jog šis kitas kūnas nepasiduoda mechaniškai Stefanijos redukcijai. Eroso skvarba baugina – veikėja prisipažįsta, jog nei Vargalys, nei Lolita jai niekada nebuvo **suprantami** – pabrėžiama nenusakoma neįvardijama savasties paslaptis, eroso paženklintas esmas. Bauginama svetimybės ir nepažinumo, per subjektų kūnus veikiančios kosmoso jėgos, Stefaniją mėgina ir Vargalį, ir Lolitą redukuoti, paversti sadistinio žvilgsnio įkaitais. Tačiau šis žvilgsnis atsigręžia prieš ją pačią kaip bauginanti jusli svetimybė. Apie Lolitą Stefanija sako: „Jos valiūkiškų, beprotiškų akių žvilgsnis mane paralyžiuodavo.“ (Gavelis 1989, 359) Taigi palyginus veikėjos Aš kūno

projekcijas ir santykį su *kitu* kūnu, aiškėja, jog Stefanijai būdingas ir uzurpuojantis objektyvizuojantis žvilgsnis. Vis dėlto šis sadistinis galios demonstravimas lieka menkai išreikštas ir romane pateikiamas ironiškai – vyrauja mazochistinis Aš aukos, objekto vaizdinys. Iš romano teksto aiškėja, jog niekas negali monologizuoti kito kūno, savasties, – **paskutinis žodis apie kitą yra neištariamas.**

Vargalio santykis su Kitu, požiūris į kito kūną taip pat yra problemiškas, suponuotas įvardytos neigiamos patirties. Vargalyje kaunasi kelios pamatinės jėgos, šizofreniška esybė įmetama į *iškanuoto* Vilniaus panoptikumą, ilgisi transcendencijos kūno ir nebegali užmegzti su juo visaverčio santykio. Ankstyvos jaunystės, kolektyvinės ir asmeninės istorijos (romane koreliuoja sužeistas tautos ir subjekto kūnas) patirtis lemia suinteresuotą mechanizuotą žvilgsnį į *kito* kūną. Štai kaip Vargalys apibūdina bibliotekos bendradarbius: „Susirinko dailiusis žvėrynas. Arčiausia auksadantė Gražina, legendų didvyrė, net kėdėje rangosi it katė <...> Greta įdubusia krūtine, Martynas pageltusiais dantimis. Stefa – baltaplaukis angelėlis šnipo akimis. O toliau – ištisa virtinė storažandžių moterų, viską pasaulyje vienodai išmanančių.“ (Gavelis 1989, 11)

Pastebėtina, jog pats kadaise dar paauglys *vartotas* subrendusių moterų (ponia Giedraitienė, Janė), Vargalys į moteris žiūri gana vartotojiškai – kaip į objektą. Ryškus patriarchalinis požiūris, hegemoninis vyriškumas svyruoja per susidūrimus su *kitokiu kitu*. Reikšminga homoseksuali scena su Giedraičiu – hegemoninio ir subordinuoto vyriškumo susidūrimas – identifikuotasis užsimiršimas, draudžiamas malonumas, gąsdinantis eroso kvaitulys, kurio herojus išsigąsta ir atsako smurtu.

Vargalio santykis su *kitu* – moters kūnu – neatsiejamas nuo santykio su transcendencijos kūnu, būtimi. Romano chronotopas itin homogeniškas, distopiškas, paraboliškas. Transcendencijos bylojimą keičia transcendencijos tyła. Vargalys, kaip ir jo senelis, netiki Dievu ir suvokia esąs pasmerkta *net savo paties neturėjimui*. Sunkiai išgyvendamas tokią egzistencijos tuštumą Vargalys atranda kaltininką – mistiškuosius Juos, iškanuoto pasaulio *emisarus*. Todėl *kito* kūnas Vargaliui tampa priemone atskleisti jų veikimą – kūnuose slypinčią patologiją. Tuo paaiškinamas Vargalio susidorojimas su Vaiva ir su mylimąja Lolita ieškant kūne paslėptos savasties ydos. Norint atlikti šią misiją, reikia kitą paversti objektu. Reikšmingas šio tyrimo pradžios momentas, atskaitos taškas, normalaus ir susvetimėjusio kūno skilimas pastebimas Vargalio žvilgsnyje į buvusią žmoną Ireną. Vargalio anksčiau identifikuota kaip išgelbėtoja, „aukšta, liekna, vikri, juodom kaip smala akim“ madona, tapusi „televizijos auka“, ima keistis ir šis sukeistinis pirmiausia identifikuojamas kūne – keičiasi moters eigastis, kvapas, figūra: „Dabar atsargiai, apgraibom

tyrinėju jos kūną. <...> Pratinuosi matyti tamsoje – ne akimis, o pirštais... <...> Matau šimtą kartą, bet vis vien negaliu suvaldyti šleikštulio. Tos moters krūtys išpampusios, apačioj sugulusios trim bjauriom rievėm. Rodos, perbraukęs pirštu, išvalytum iš tų raukšlių voratinklių ir puvėsių raizginį. Liemuo kažkur dingęs, po pūpsančiom krūtim iškart styro kampuoti klubai.“ (Gavelis 1989, 87) Irena Vargaliui tampa *ja* – sukeistinta būtybe – redukuojamas bet koks autentiškas buberiškas Aš-Tu santykis. Stebėdamas karnavališką, groteskišką Irenos ir jos meilužio sekso sceną, Vargalys išgyvena prieštarigus jausmus – tai jį ir traukia, ir baugina, identifikuojamas šlykštumas talpina vujeristo malonumą: „Žiūriu ir netikiu savo akimis, žiūriu ir nesuprantu, ką jie daro toliau, nors jau suvokiu <...> kad jiedu pamaži, mėgaudamiesi pradėjo Jų aktą, Jų meilės šokį. Jaučiu, kaip mano įniršis blėsta, aš visas blėstu, bet vis vien žiūriu į juos <...> mane apima klaikas, suvokiu, kad ne aš juos juodu užtrypsiu, o jie mane užmuš, jei patirs, kad juos matau.“ (Gavelis 1989, 95) Ši scena žymi ne tik šleikštulį dėl *ja* virtusios žmonos išdavystės, bet ir eroso baimę. Baimingas, sudėtingas Vargalio ir eroso santykis atsiskleidžia ir orgijos, grupinio sekso scenoje su senamiesčio Kirke. „Atsikvošėjau siurbte išsiurbtas, norėjau kuo skubiau sprukti, bet ji manęs nepaleido, net glebios krūtys pakilo viršun, vydamosi tolstantį mano kūną, juosvi plaukų žalčiai pančiojo alkūnes, tempė atgal. Galvoje tvinksejo vienintelė mintis: *negali būti taip gera, šiam pasauly nebūna taip gera.* <...> „Atsipeikėk, atsipeikėk, Vytai. Mes pražūsime!“ (Gavelis 1989, 19) Ši sąveika skiriasi nuo sadistinės-mazochistinės Vargalio patirties ir labiau primena pagoniškus iniciacijos ritualus. Tai paties eroso svaigulys, kuris baugina – Vargalys sustabdo iniciaciją.

Mėginimas įsteigti autentišką ryšį su transcendencija romane galimas fenomenologiškai – per susitikimą su *kitu*. Tai Vargalys mėgina padaryti sąveikaudamas su Lolita. Pastebėtina, jog Vargalio požiūris į Lolitą taip pat nėra vienareikšmiškas. Nors Vargalys pastebi Lolitos fizinį grožį, tačiau intuityviai suvokia, jog santykis su ja yra neredukuotinas į mechanines kūno dalis ir jų tarpusavio trintį. Įvardydamas, jog „jos žodžių ir maršrutų džiazas tapo mano dalimi, vaikštom ne tik po Vilnių – ir po mano vidaus gatves“ (Gavelis 1989, 53), protagonistas pripažįsta autentiškos sąveikos su kitu prielaidas – tai sąmoningas atsisakymas redukuoti kitą į vartojamą objektą. Vargalys dialogiškiausiai geba komunikuoti su Lolita tada, kai nustoja žvelgti į ją stebėtojo žvilgsniu, matuoti kūno mechaniškumą, tai yra visiškai pasiduoda eroso svaiguliui, sutampa su transcendencijos kūnu. Tačiau *Jų* pasaulio primesta dekonstruotojo tapatybė vėl paklaidina veikėją įtarumo rūke: „Nuotaika akimoju keičiasi, Lolita staiga nutyla, o be jos balso prietemoje dedasi kažkas nesuprantama. Žingsniuojau senamiesčio gatve, greta eina moteris, bet aš absoliučiai jos nepažįstu <...> Visiškai svetima, pavojinga moteris eina greta manęs ir turbūt kažko iš manęs tikisi – šiuo momentu ar

apskritai. Turbūt nori mane išnaudoti, kaip visos moterys, o gal net skaudžiai apgauti. Labai grakšti moteris – negaliu atsižiūrėti į jos eigastį, plastiškai lyg sapne sklidančias kojas.“ (Gavelis 1989, 57) Šis įtarumas monologizuoja santykį su kitu ir redukuoja subjektą į objektą pabrėžiant dėvimas kūno dalis. Kūrinio finale nugali suskaldyta, sulaužyta Vargalio tapatybė – intersubjektinis Vargalio dialogas taip pat pasmerktas nesėkmei.

„Sado sindrome“ taip pat užsimenama apie totalitarizmo – sovietizacijos – įtaką žmonių išvaizdai ir mąstymui. Aprašydamas savo „augintinės“ Moinos draugus „juoduosius angelus“ Bernardas teigia: „Jų išorė akį režianti, tačiau ką mes suprantam apie tai, o galiausiai – koks kieno reikalas, kaip kas atrodo; lietuviai – labai susikaustę, kompleksuoti, nuolat bijantys išsiskirti, ką nors ne taip pasakyti. Sovietiniai metai visus buvo pavertę pilka mase, be jokių blyksnių ir akcentų; kiekvienas žmogelis nuolat buvo kontroliuojamas ir valdomas kokio nors vietinio dievuko. Galėjai pabėgti tik į beprotnamį.“ (Skablauskaitė 2010, 182). Nors romano naratyve nėra aišku, jog veikėją tiesiogiai paveikė sovietų režimas, nėra konkrečių vyksmo laiko nuorodų, tačiau galima suprasti, jog vaizduojama jau posovietinė epocha. Nors cituotoji protagonisto ištara – vienintelė įvardyta sovietizacijos refleksija, ji yra labai svarbi kūno – o ir viso romano – poetikai. Tiek išorinis romano chronotopas, tiek vidinė Bernardo erdvė suformuota kaip antitezė hermetiškam veidmainiškam stagnatiškam totalitariniam pasauliui. „Sado sindromo“ pasaulis – atviras, prisodrintas religinės mistinės mitinės patirties, čia be galo daug atviro kūno. Bernardas – kaip ir iš dalies Vargalys, išoriškai jau įvardytinas kaip postkolonijinis subjektas, visai stengiasi pabėgti nuo „ontologinės pilkumos“, remdamasis pagrindine priemone – kūnu. Veiksmo centre esantis protagonistas apipilamas keisčiausiomis vizijomis, mitų raizgalyne, gausiausiomis neįprasčiausiomis kūniškoms patirtimis... Įvardytam postkolonijiniam būviui aktuali yra Arūno Sverdiolo įvardyta *miglos*²² metafora. Sugriuvus kolonijinio būvio sienoms, kultūrinis ir kūniškasis badas eliminuojamas ir atsiveria gausus įvairiausių patirčių kamuolys. Tačiau šios patirtys – visos vienu metu – be konteksto, subtilumo – gali atnešti ir greitą persositinimą, Aš nesuvokimą, netapatumą, paaštrinti ontologinį nerimą. Taip ir nutinka herojui Bernardui – vartodamas savo ir Kito kūną, jis jaučiasi nepaaiškinamai vienišas: „Mano kūnas buvo apsitraukęs vienatvės rūdimis.“ (Skablauskaitė 2010, 86); „Mano gyvenimas dar neįpusėjęs, tik vienatvė – beribė.“

²² Miglos metaforą taikliai iliustruoja Sverdiolo ištara: „Dabartinę Lietuvos kultūros būklę žymiu mastu lemia tai, kad po ilgos dirbtinės izoliacijos <...> yra staiga atsivėręs ne koks vienas, bet iš karto daugybė pasaulinės kultūros klotų, kurie anksčiau nebuvo prieinami. <...> Visi šie nauji (mums) dalykai pasirodo grynai ir dispersiški, tartum trupinių ir dulkių pavidalu. Jie sudaro besvorę terpę – miglą, kuri neturi pavidalų ir neleidžia orientuotis pagal bent santykinai pastovias ir įvardijamas gaires, neleidžia nustatyti tapatybes ir skirtības.“ (Sverdiolas 2006, 98)

(Skablauskaitė 2010, 160)

Bernardo ir kito – moters – kūniškas ryšys – labai svarbi romano prasmės konstanta. Moteris Bernardo pašamonėje yra įkūnyta tamsybė, svetimybė, pragarmė, šiapusybės transcendencija, eroso esmas. Bernardą – Albaną nenumaldomai traukia ši nekontroliuojama, iracionali eroso jėga. Tačiau pamatinis eroso svaigulys herojų baugina, kelia grėsmę įgytam hegemoninio vyriškumo modeliui. Todėl Bernardo paveiksle pateikiamas moters ir jos kūno vertinimas yra diametraliai priešingas: ji aukštinama, garbinama, mistifikuojama ir kartu žeminama, mechanizuojama, sadistiškai preparuojama. Štai koks mąstymo netolydumas ryškus šioje Bernardo ištaroje: „Gyvuliška ir labai graži. Deivė ir patelė. Tik pjedestalo trūksta! Kurvai! Ne. Sultonei – šiltaodei, skaisčiaodei, alsiu auksiniu kūnu; tai – erinija, grakšti, truputėlį apkvaišusi, tas liepsningas jos kūno penas...“ (Skablauskaitė 2010, 105) Čia būtų reikšminga prisiminti herojaus ištakas: vaikystę ir paauglystę praleidęs kaime su dviem broliais ir tėvais, mistiškoje, mįslingoje aplinkoje, išgąsdintas ir sujaudrintas kosmoso nepažinumo, nekontroliuojamos Visatos jėgos (minėtinos įkūnytos kraštutinių eroso formų – 12 žiaurių juodų senių-žudikių), Bernardas nusprendžia tapti architektu ir taip tarsi atsiriboti, uždaryti gamtišką juslišką svetimybę: „Ir visa mano gamta dabar buvo uždaryta sienomis, tarsi supakuota į prabangias keistas dėžes, atitverta stiklu ir kitomis medžiagomis.“ (Skablauskaitė 2010, 178) Tačiau erosas nepasiduoda kultūrinei redukcijai, transcendencija skverbiasi į Bernardą – kaip moteriškasis archetipas. Priešindamasis šiai traukai, patirdamas įniršį būties svaiguliui, herojus ima vartoti moteris vienos nakties nuotykiams – sadistiškai užvaldyti jų kūną – atlikti eroso redukciją. Bernardo uzurpuojančios galios steigtis yra paženklinta ir nujaučiamos tautos kūno traumos – nenorėdamas tapti kito objektu, suvidutinėjusiu pilku subjektu, veikėjas renkasi kūniškąsias perversijas ir tampa valdovu Kito kūnui. Bernardo logika remiasi sąlyga: Kito kūnas yra at-pažįstamas ir vartojamas daiktas, o tai reiškia, jog ir ontologinis eroso chaosas yra pasibaigiantis, valdomas. Įdomu tai, jog Bernardas moteris klasifikuoja remdamasis jų atsparumu Aš kerams ir gebėjimu atsilaikyti prieš sadistinį preparavimą Viena moterų grupė – *mėsa, sekso objektai*; kita – slaptingos, autentiškos, dieviškos būtybės. Hegemoninį šarvuotą vyriškumą liudija gausios Bernardo ištaros, prievartaujantis objektyvizuojantis žvilgsnis į moters kūną: „Krūtys labai didelės, todėl nukabusios, tarpkojis apžėlęs, ant liemens susimetusios lašinių rievės, šlaunys apvalios, blizgančios. Grėsmingai pasiraivo ir prasiskečia. Telyčia. Mėsa. Prasta kaimo merga. Mano įrankis skirtas valdyti kitokias moteris. <...> Pirmoji mūsų moteris. Vėliau aš ją perleidau Nijoliui.“ (Skablauskaitė 2010, 61) Taigi jau pirmoji kūniškoji patirtis atskleidžia Bernardo ambicijas: „Mano tikslas buvo moterys. <...> Turiu ją pagrobti. <...> Visos jos – naktinės

peteliškės.“ (Skablauskaitė 2010, 99) Vyraujantį mačo, tikro vyro įvaizdį ryškiai įkūnija pastaroji citata: „Ak tu žliūgi vagina, nusikeikiau mintyse: iš kur tiek ironijos ir nepaklusnumo vyrams; dėjau ant tavęs! – atsakė man jos veriantis žvilgsnis, bestija tu, o ne boba.“ (Skablauskaitė 2010, 125) Dėl savo nesugebėjimo mylėti Bernardas taip pat kaltina moteris. Pastebėtina, jog Bernardas vartoja daug moteris žeminančių epitetų: *vagabundė, šliurė, šūdvalka, nuopisa, kekšė, vrinda, kalytė, begėdė, stoties kekšėlė, lūžena, barbarė, „šmėkložvakė“, smirdanti gaubšlė, drignė, bjauri dvesuolė ir kt.* Tačiau seksas su vienos *nakties moterimis* taip pat skiriasi. Ypatingas, ritualizuotas santykis su šokėja Lora: „Ji sušoko man kažką nepaprasto <...> – Hasapiko. Bizantijos skerdikų šokis, – paaiškino. <...> keista poza susirietęs kūnas it prabangus, retas ir paslaptingas KAŽKAS. Neaišku, kokia dovana manęs laukia. <...> išsigandau. Į mane žvelgė ne žmogaus akys, taip geismas jas buvo iškreipęs.“ (Skablauskaitė 2010, 111) Veikėją gąsdina atsivėrusi eroso pragarmė, įkūnyta neredukuojamos nevaldomos moteriškąja energija užpildytos išraiškos.

Išskirtinės Bernardo moterys – tai moterys-paslaptys, dar neatskleistos, autentiškos, neišpreparuotos, todėl – nepaaiškinau traukiančios. Užvaldyti jas – sunkesnis uždavinys. Unikaliausios Bernardo moterys – Mona, Igera Aradija, Embla. Mona – nekaltybės simbolis, žaislas, kurią Bernardas siekia projektuoti kaip daiktą, savo tvarinį: „Labai norėčiau, kad ji būtų nevaisinga...“ (Skablauskaitė 2010, 145) Bernardas trokšta pasisavinti moters vaisingumą – vieną esminių ir pamatinių *kitos* duočių. Žiauriai nužudyta maniako sadisto – tarsi nugvelbta Bernardui iš po nosies – Mona tampa neišsipildžiusių ambicijų simboliu. Bernardas liūdi ne žuvusios moters, bet savo neišsipildžiusių iliuzijų. Igera – aktorė – statula, dievinta jaunystėje, nepasiekiamybė, kuri nustoja būti stabu, vos tik Bernardas su ja suartėja. Pastebėtina, jog visas atskleistas, įmintas, demistifikuotas moteris Bernardas viena ar kita prasme *numarina*. Tai ir Mona, ir Igera – buvusi gražuolė, stabas, deivė paverčiama mirtingu kenčiančiu žmogumi, ir Aradija – juodoji moteris, įkūnijanti besotį, plėšrų juslumą, eroso tamsą, chaosą, apsėdimą: „Moina buvo nuostabus žaisliukas, o čia – nenuspėjama stichija...“ (Skablauskaitė 2010, 282)

Vis dėlto ryškiausiai požiūris į kito kūną – kaip į autentišką savastį – mėgina skleisti bendraujant su Embla – paveržta brolio drauge. Reikšminga tai, jog nors Embla seksualiniu temperamentu veik priešinga Aradijai („Seksualumo buvo tiek nedaug, kiek žvirblyje erelio jėgos“ (Skablauskaitė 2010, 399), ši moteris išreiškia eroso svaigulį, šviesesnę jo pusę: „Vaikščiojanti statula, reikalaujanti susižavėjimo sklidinų žvilgsnių. Taip maniau. Tik vėliau, gerokai vėliau supratau jos fotografijas, suvokiau pačią esmę. Viliojanti jos apsimestina tamsa traukė į gilumą. Tie jos laiptai kilo aukštyn, o ne į požemius.“ (Skablauskaitė 2010,

404) Embla turi panašumų su Lora, abi veikėjos identifikuotinos kaip kūne talpinančios didelę bauginančią eroso jėgą. Tai šokantis moteris, nepažini, paslaptinga, nesiduodanti suobjektinimui, kūno redukcijai. Emblos savastis nepasiduoda plėšriam, seksualizuojančiam, redukuojančiam žvilgsniui, tuomet keičiasi Bernardo žiūros taškas – į moterį vis dar žiūrima kaip į objektą, tačiau jau kaip į meno kūrinį: „Embla dabar man buvo panaši į moterį iš Fajumo portretų, į tą, kuri balta skepeta prisidengusi tamsius plaukus. Ikona. Žinoma, jos istorija turėjo būti nepaprasta.“ (Skablauskaitė 2010, 390) Bernardas mistifikuoja šią moterį, trokšta užvaldyti ne tik jos kūną, bet ir sielą: „Troškau išvysti nors menkiausią jos sielos kraštelį, o ne ilgą, elastingą kūną.“ (2010, 397) Vis dėlto Emblą paveržia Bernardo Antrininkas – brolis Nijolis.

Identifikuotini santykiai su moterimis yra monologiški, nėra autentiško santykio steigties, Aš neatliepia kitam kūnui: kitas yra uzurpuojamas objektyvizuojančio žvilgsnio ir galios veiksmo.

Svarbi, simboliška, kūną ir dvasią romane sujungianti karnavalo patirtis: „Baltalaukyje šventėme sambarijas... <...> Tai buvo tikra šventė, kada visi tampa lygūs, visi pameta galvas, iškrypsta iš normalių vėžių, visi pajunta meilę artimui; neapykanta pasislepia giliai, <...> bet dar labai labai klastinga. Visi matėme – angelas toje šventėje pasirodė, bet velnias taip pat lindėjo savo slaptavietėje, prasnėręs duris, įdėmiai žvelgdamas į plyšį. <...> ir aš regėjau auksinį Emilijos lavoną, nuogą, be galo gražų, bet aplinkui siautėjo ŠVENTĖ, ir šis lavonas buvo jos dalis.“ (Skablauskaitė 2010, 175) Ši šventė – nevaržomas eroso šėlsmas, autentiškumo prieigos. Tačiau Bernardas nesitenkina tokiu ritualizuotu, fragmentuotu pokalbiu su transcendencija – protagonistas siekia užvaldyti kitą, o per jį ir transcendencijos kūną. Bernardas *serga* Šliogerio įvardyta „panhoministine iliuzija“²³. Taigi objektyvizavęs, savinėsis, siekęs užkariauti pačią eroso pragarmę, įkūnytą moteriškos linijos, Bernardas laimi tik vienatvę ir *iškūnytą kūną*. Bejėgį Pokerio Vilniaus falą²⁴ „Sado sindrome“ keičia nujaučiamas eroso pragarmės slaptinumas: „...užlipau į Gedimino pilį. Troškau vėl pamatyti savo mylimą jaunystės miestą, Deja, erdvėje regėjau sklandančią plonaliemenę figūrą. Ant

²³ „Čia išryškėja pats keisčiausias ir mįslingiausias kultūros bruožas, kurį mes pavadinsime panhoministine iliuzija. Tai kiekviename žmogaus kultūriniame simboliuje slypintis polinkis užmaskuoti tą iš pirmo žvilgsnio paprastą dalyką, kad kultūra yra tik simbolių reikšmių paviršius, po kuriuo driekiasi niekada ir niekaip nesukultūrinama, vadinasi, ir nesužmogninama gamtinė svetimybė, įsišaknijusi į pirmykščio chaoso pragarmę.“ (Šliogeris 2010, 471)

²⁴ „Rūko beveik neliko, matau gatves, aikštę ir patį svarbiausią dalyką – kalną ir Gedimino pilį. <...> Neišvengiamai reali tik senoji pilis naujam mieste: vienišas bokštas, išniręs iš apžėlusio kalno šlaitų – Vilniaus falinis simbolis. Jis išduoda visas paslaptis. Simbolinis Vilniaus *phallos*: trumpas, bukas ir bejėgis.“ (Gavelis 1989, 58)

veido ji buvo užsidėjusi kaukę. Atrodė tarsi hieroglifas, kurį nesunkiai perskaičiau. Tai buvo pati Vilniaus dvasia. Raudonoji balandė.“ (Skablauskaitė 2010, 48) **Objektinė galia įveikiama virš-galio eroso.**

Bernardas ir Vargalys – abu protagonistai – savaip pralaimėjo kūną. Taigi – ir dvasią.

Išvados

Straipsnyje analizuojamiems kūriniams aktualūs kūno fenomenologijos ir sociologijos diskursai. Fenomenologiniu požiūriu, žmogaus ir pasaulio susitikimas yra įgalintas kūno. Mickūno fenomenologija redukuoja dualistinę / vakarietišką kūno ir dvasios perskyrą ir skelbia kūno ir dvasios / proto susitikimą išraiškose. Per kūno išraiškas subjektas geba sąveikauti, komunikuoti ir dialogiškai byloti sau pačiam, kitam ir transcendencijos *kūnui*. Santykis su Kito kūnu tampa ir fenomenologine santykio su transcendencijos kūnu (kosmosu) prielaida. Kūno sociologijos diskursas pabrėžia kūno kaip tapatybės reiškimosi lokusą. Galima daryti išvadą, jog abiejų romanų subjektai, ypač protagonistai Vargalys ir Bernardas, yra itin kūniški ir veikiami eroso svaigulio. Romanų subjektai siekia įgalinti savojo Aš tapatybės modusą gyvenamajame pasaulyje per kūniškąsias veikas. Subjekto įkūnijimą, tiesioginį kūno kaip Aš-Kito ir būties patyrimą, autentišką savasties išgyvenimą sutrikdo traumuojanti patirtis: valdžios taikyta disciplinuojanti jėga (Vargalys) arba postkolonijinis šios galios troškimas, siekis užvaldyti *transcendencijos kūną* (Bernardas). Vyraujantis analizuotų romanų veikėjų Vargalio, Stefanijos, Bernardo santykis su Aš, kito, transcendencijos kūnu yra monologiškas. Aš kūno projekcijose vyrauja iškūnyto, disociavusio, traumoto kūno suvokimas. Ir „Vilniaus pokeryje“ ir „Sado sindrome“ vaizduojamas potrauminis ir traumą patiriantis kūnas, kurio disociacija yra nulemta tautos kūno traumos – kolonijinės patirties. Postkolonijinis subjektas, kupinas įtarumo ir nepasitikėjimo, paveiktas pono-vergo dialektikos, nešiojasi galios užkratą – bijodamas tapti kito žvilgsnio objektu, Aš renkasi objektu paversti kito kūną. Taigi vyraujantis Aš-Kito kūno santykis yra monologiškas, su menkomis dialogiškumo prielaidomis. Dialogiškai santykio steigčiai labiausiai trukdo kito subjekto suobjektinimas, inspiruotas ontologinio nerimo, patirtų Aš vientisumą iškūnijusių galios manipuliacijų, tamsiosios pamatinės eroso pusės. Fenomenologinį troškimą išvysti save per Kito kūno atspindžius **nustelbia mazochistinis patologinis begalio subjekto troškimas būti įkūnytam bet kokiomis priemonėmis**. Erosas Gavelio romane – labiau sociologizuotas ir kultūrizuotas nei Skablauskaitės romane.

Literatūra

- BARTAS, R., 1991. *Teksto malonumas*. Vilnius: Vaga.
- BUBER, M., 2001. *Dialogo principas II*. Vilnius: Katalikų pasaulis.
- GIDDENS, A., 2000. *Modernybė ir asmens tapatumas*. Vilnius: Pradai.
- GUTAUSKAS, M., 2010. *Dialogo erdvė: fenomenologinis požiūris*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla.
- GRIGORAVIČIENĖ, E., 2000. *Antropologiniai modernizmo ir šiuolaikinės dailės aspektai*. *Menotyra*, nr. 1, p. 31–35.
- FOUCAULT, M., 1998. *Disciplinuoti ir bausti*. Vilnius: Baltos lankos.
- FOUCAULT, M., 1999. *Seksualumo istorija*. Vilnius: Baltos lankos.
- JONKUS, D., 2009. *Patirtis ir refleksija: fenomenologinės filosofijos akiračiai*. Kaunas: Vytauto Didžiojo universiteto leidykla.
- KATKUVIENĖ, J., 2010. Kūnas literatūros teorijoje: spąstai ar vartai? Rolando Batheso atvejis. *Colloquia*, nr. 24, p. 13–26.
- MICKŪNAS, A., 2010. *Summa erotica*. Vilnius: Apostrofa.
- SVERDIOLAS, A., 2006. *Apie pamėklinę būtį*. Vilnius: Baltos lankos.
- STANIŠKYTĖ, J., 2008. Identiteto sampratos kaita postmoderniame teatre. *Meno istorija ir kritika*, nr. 4, p. 185–199.
- ŠLIOGERIS, A., 2011. *Transcendencijos tyla*. Vilnius: Margi raštai.
- TEREŠKINAS, A., 2001. *Kūno žymės: seksualumas, identitetas, erdvė Lietuvos kultūroje*. Vilnius: Baltos lankos.
- TEREŠKINAS, A., 2011. *Vyrų pasaulis: vyrai ir žaizdos vyriškumas Lietuvoje*. Vilnius: Baltos Lankos.

Lina Buividavičiūtė

Vilnius University Kaunas Faculty of Humanities

Research interests: hermeneutic, phenomenology, dialogism and polemic issues of body.

BODY MONOLOGUES AND DIALOGUES IN RIČARDAS GAVELIS' NOVEL "VILNIAUS POKERIS" AND JOLITA SKABLAUSKAITĖ'S "SADO SIDROMAS"

Summary

Ričardas Gavelis and Jolita Skablauskaitė are exceptional authors-personalities in the context of the Lithuanian literature of the 20th – 21st centuries. The shared themes discovered in the works of both authors are: reflections of totalitarianism, dimensions of fantastic textual reality, parabolic layer of meaning, symbolism, intellectuality, intertextuality, erotic motives.

One of the key correlations between Gavelis' novel "Vilniaus pokeris" (1989) and Skablauskaitė's novel "Sado sindromas" (2010) is the expression of body. The aesthetic expression of body is an essential axis of meaning in both novels. The aim of the article is to analyse and compare the expression and meaning of body by using the aspects of dialogue/monologue. The analysis is based on the methodologies of phenomenology and sociology. Body monologues are understood as self-reflections performed by the subject himself/herself. Body dialogues are understood as its relation and communication with another subject's body and transcendence. Monological body is described as a solipsistic, untenable, alien, mechanical construct. Dialogical body is understood as authentic, denotative, telling, communicating body. In the theoretical part the ideas of the philosophers of phenomenology (Sartre, Mickūnas, Buber) and sociology (Foucault, Giddens, Tereškinas) are discussed and applied. In the practical part the analysis of the expression of body in "Vilniaus pokeris" and "Sado sindromas" is performed. The article draws the following conclusions: ambivalent expression of the body is seen in both novels: a body full of Erotic energy as well as mechanical and disembodied. The expression of the body is closely tied to the historical cultural context of the novels. The problems of a postcolonial, broken subject is more or less reflected in both novels.

KEY WORDS: dialogue, monologue, body, phenomenology, a disembodied body, expression, transcendence.

Inga Litvinavičienė

Vytauto Didžiojo universitetas

Donelaičio g. 58, LT-44248, Kaunas, Lietuva

Tel. (+370) 611 92926

El. paštas ilitvinaviciene@yahoo.fr

Moksliniai interesai: prancūzų literatūra, postmodernizmas, autorefleksinis diskursas, vertimas.

VIENO ROMANO EKTRANIZACIJA

Straipsnyje nagrinėjamas garsaus prancūzų rašytojo Gustavo Flauberto romanas „Ponia Bovari“ ir jo ekranizacija, kurią 1991 metais sukūrė prancūzų kino režisierius Claude'as Chabrolis. Visų pirma nusakoma rašytojo kūrybinė specifika ir jo romano ypatumai – menininko vaidmuo, meninė koncepcija, romano recepcija, genezė, istorinis kontekstas, naratoriaus pozicija, personažų elgsenos bei sukurti jų įvaizdžiai, padedantys atskleisti svarbiausias kūrinio idėjas, kūrinio stilius. Pabrėžiamas romano daugiaklodiškumas bei išskirtinis kūrėjo dėmesys stilistinei raiškai, sietinas tiek su Flauberto meniniu perfekcionizmu, tiek su menine „romano apie nieką“ (Becker 2001, 99) koncepcija. Svarbus dėmesys skiriamas ir floberiškajai ironijai, jo „superkvailumo“ sąvokos meniniam įpraminimui, dažnai atsiskleidžiančiam nuvalkiotų frazių pašėpimu bei kvailai stereotipine personažų elgsena. Diskutuojama, kodėl šis romanas, ilgai traktuotas kaip „neekranizuotinas“, vis dėlto sulaukė daugybės ekranizacijų. Išsamiau nagrinėjama Claude'o Chabrolio ekranizacija „Ponia Bovari“, su kuria, pasitelkus lyginamąjį metodą, ir lyginamas Flauberto romanas. Trumpai apibrėžiama romano / filmo žanrinė specifika, akcentuojami meninės raiškos skirtumai, diskutuojama pasirinkta režisieriaus koncepcija, kuria buvo siekiama kuo labiau priartėti prie romano teksto, stipriosios ir silpnosios ekranizacijos pusės, aktorių sukurti vaidmenys ir jų atitikmuo Flauberto personažams. Pateikiami režisieriaus bei aktorių pasisakymai. Ši ekranizacija trumpai palyginama su garsiąja 1934 metų Jeano Renoiro ekranizacija.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI: menininko vaidmuo, kūrinio genezė, meninis stilius, superkvailumas, bovarizmas, ekranizacija.

Įvadas

Flauberto romanas *Ponia Bovari* nesiliauja kėlęs menininkų bei literatūros kritikų susidomėjimo. Juo žavėjosi Charlesas Baudelaire'as, 1857 m. spalio 18 d. žurnale *Artiste* išspausdinęs straipsnį *Gustavo Flauberto „Ponia Bovari“* (Baudelaire 1857), kuriame romano heroję Emą traktuoja kaip modernią moterį, kuriai būdingas vyriškumas, visų pirma pasireiškiantis jai būdingos vaizduotės, poetui atrodžiusios svarbiausia iš žmogiškų savybių, galia. Šis poeto teigimas siejasi su skaitytojus intriguojančiu Flauberto pareiškimu, jog jo herojė – tai jis pats (Rey 1998, 16). Flauberto šedevru žavėjosi ir Marcelis Proustas, kuriam Croiseto vienišius (taip buvo vadinamas rašytojas) „beveik tiek pat atnaujino mūsų požiūrį į regimus dalykus kaip ir Kantas su savo kategorijomis“ (Suffel 1966, 27). Publikos susidomėjimą šiuo kūriniu rodo ne tik daugybė straipsnių, mokslo studijų, bet ir vis didėjantis jo ekranizacijų skaičius. Romanas nuolat permąstomas, šiuolaikiškai interpretuojamas.

Analitinių darbų, skirtų romano ir jo ekranizacijos palyginimui, dar nėra gausu; iš reikšmingesnių paminėtina 2009 metais pasirodžiusi dviejų šimtų aštuoniolikos puslapių Mary Donaldson-Evans studija *Madame Bovary at the Movies*.

Šio straipsnio **tikslas** – palyginti šį G. Flauberto romaną ir vieną jo ekranizacijų, Chabrolio *Ponia Bovari* (1991 metai). Straipsnyje siekiama šių uždavinių: atskleisti rašytojo kūrybos savitumą, romano koncepciją, charakterizuoti pagrindinę heroję, kuri yra svarbiausia G. Flauberto idėjų generuotoja, romano koncepciją palyginti su režisieriaus koncepcija akcentuojant žanrinę romano ir filmo specifiką. Straipsnyje naudojami aprašomasis, analitinis bei lyginamasis metodai.

Autorius ir jo romanas

Gustavo Flauberto vardas lietuvių skaitytojams pirmiausia asocijuojasi su garsiuoju jo romanu *Ponia Bovari*, Prancūzijoje pasirodžiusiu 1857 metais. Šie metai pasaulinei literatūros istorijai, be abejo, labai reikšmingi: Flaubertas išleidžia savo šedevrą, Baudelaire'as išspausdina savo nemirtingąsias *Piktybės gėles*. Abu autorius sieja ne tik pasirinktoji publikavimo data, bet ir dėl abiejų kūrinių iškeltos bylos – abu, ir Flaubertas, ir Baudelaire'as, apkaltinami pasikėsinimu į moralę ir visuomeninius papročius. Flaubertas išteisinamas (pirmajame romano puslapyje skaitytojas gali perskaityti Flauberto dedikaciją garsiam to meto advokatui Mari-Žiuliui Senarui, kurio dėka byla ir buvo laimėta (Flaubert, 1998), o Baudelaire'as turi mokėti baudas ir iš rinkinio išimti net šešis eilėraščius. Šis literatūrinis skandalas *Ponia Bovari* akimirksniu išgarsina, tačiau Croisseto atsiskyrėliui tokio pobūdžio šlovė anaiptol nėra maloni, kadangi jis – tikras pigaus populiarumo ieškančio menininko antipodas, puoselėjęs „menas menui“ principą ir iš visų savo amžininkų labiausiai žavėjęsis Theophilio Gautierio poezija. Literatūra rašytojui – gyvenimo tikslas ir esmė, reikalaujanti vienuoliško, netgi atsiskyrėliško gyvenimo, šventos kankinystės. Rašytojas – atsiskyrėlis, rašytojas – asketas, Flauberto nuomone, turi atsiduoti kūrybai kaip vienuolis atsiduoda Dievui (pgl. Décote 1994, 423). Rašytojo laiškuose Louise Colet, tapusiais bene reikšmingiausiu rašytojo kūrybinės genezės suvokimo šaltiniu, atsiskleidžia floberiškoji meno mistika ir, be abejo, su ja susijęs garsusis Flauberto perfekcionizmas: vieną *Ponios Bovari* frazę rašytojas kartais rašo ištisą valandą, šimtus kartų pertaisinėja jau parašytus puslapius, viename savo laiškų Louise Colet prasitaria: „*Ponia Bovari* mane žudo.“ (pgl. Rey 1998, 7) Savo garsųjį romaną Flaubertas kuria penkerius metus ir kartais taip susitapatina su savo heroje, kad aprašinėdamas jos nusinuodijimą pats ima jausti pykinimą. Taigi *Ponia*

Bovari, penkerius metus siurbusi šventą meno kankinystę išpažįstančio rašytojo-asketo kraują, garsėja neprilygstamu stiliaus meistriškumu – kruopščiais taisytais Flaubertas savo prozai troško suteikti eilių ritmiką, norėjo parašyti knygą, jo žodžiais tariant, „apie nieką“, knygą, „kuri laikytųsi tik už stiliaus“ (Becker 2001, 99) ir būtų atvira kuo įvairiausioms skaitytojo interpretacijoms. Rašytojas puoselėjo ambicijas sukurti kūrinį – tiesos mirazą – kurio auka būtų susižavėjęs skaitytojas, ir kur vien tik stilius nulemtų meninę kūrinio vertę. Visų svarbiausia jam – visai ne siužetas, o kūrinio tobulumas. Iš tiesų, *Ponioje Bovari* – knygoje apie nieką – pasakojama banali neištikimybės istorija, pasibaigusi herojės savižudybe. Kūrinį suvokdamas iš esmės kaip stilistinę raišką, Flaubertas nesivargino išgalvoti siužeto ir aprašė tikrą istoriją: provincijos felčerio, buvusio jo tėvo mokinio, žmona Delphine Couturier, su vyru susilaukusi dukters, ilginiui pasineria į svetimavimą. Jos meilužiu iš pradžių tampa mergišius provincijos aristokratas, paskui notaro klerkas. Iššvaisčiusi vyro turtą, 27 metų moteris nusižudo. Po metų numiršta ir jos vyras. Romanas *Ponia Bovari* atkartoja šiuos įvykius kartu pavaizduodamas stingų provincijos nuobodulį ir smulkiųjų buržua ribotumą.

Be abejo, Flauberto šedevras visų pirma yra studija apie moterį. Pasirodžius knygai to meto laikraščiuose galėjai pamatyti Emą Bovari skrodžiančio Flaubero karikatūrą (Barnes 2011, 19). Rašytojo plunksną kritikai ne kartą lygino su skalpeliu. Skvarbūs protagonistės psichologijos tyrinėjimai netgi padėjo atsirasti naujam *bovarizmo* terminui – *ponia Bovari* tapo tipizuotu charakteriu. Literatūros kritikas Pierre’as-Louisas Rey’us *Madame Bovary* įžangoje cituoja garsiąją Flauberto frazę, kad jo Ema „nepaliauja kentėjusi ir verkusi dvidešimtyje Prancūzijos kaimų (pgl. Rey 1998, 15). Bovarizmo terminą sugalvojo Julesas de Gaultieris, 1892 metais išspausdinęs esė, pavadintą „Bovarizmas ir psichologija Flauberto kūrinys“ (Bovarysme). Bovarizmas apibūdinamas kaip psichologinė liga, kuriai būdingas realybei neadekvatus savęs įsivaizdavimas, gyvenimas iliuzijose, savo talentų ir gebėjimų pervertinimas bei kaltės suvertimas kitiems, dažniausiai – nykiam aplinkiniam pasauliui. Nors Emos istorija iš pirmo žvilgsnio atrodo banali, tačiau romanas toks daugiaklodis, kad sunkiai pasiduoda nuodugnai iššifruojamas ir, nepaisant daugybės jam skirtų kritikos darbų, atrodytų, vis dar akylai tebesaugo savąsias paslaptis, tiksliau tariant, galimas interpretacijas. Interpretacijų ambivalentiškumas visų pirma sietinas su Flauberto pasirinkta heterogeninio naratoriaus pozicija, išreiškiančia kuo didesnio objektyvumo ir bejausmiškumo veikėjams siekį. Palyginti su Balzacu Flaubertas daug objektyvesnis ir linkęs nutylėti savo nuomonę apie besiklostančius įvykius: „Menininkas savo kūryboje turi būti kaip Dievas, nematomas ir visagalis: visur jį jauti, bet niekur nematai. <...> Ar gerasis Dievulis yra kada pasakęs savo

nuomonę?“ (Becker 2001, 99) Tačiau nors rašytojas siekė būti nešališkas ir objektyviai aprašyti matomą realybę, naudodamasis gausia dokumentine informacija (per metus galėdavo perskaityti iki 150 specializuotų leidinių), jo kūryboje apstu ironijos ir net grotesko, vis dėlto išduodančių autoriaus požiūrį į aprašomus įvykius ir psichologinius reiškinius. Galima netgi teigti, kad kritinis ir ironiškas mąstymas – išskirtinis ir dominuojantis Flauberto bruožas. Pasakodamas apie Flaubertą jo amžininkas Faguetas teigė:

„Jame tūnojo romantikas, kuriam realybė atrodė lėkšta, ir realistas, kuriam romantizmas atrodė tuščias, ir menininkas, kuriam buržua atrodė groteskiški, ir buržua, kuriam menininkai atrodė pretenzingi, ir visa tai į vieną visumą jungė mizantropas, kuriam visi atrodė juokingi.“ (Suffel 1966, 24)

Dar būdamas devynerių metų vienam klasės draugui būsiamasis rašytojas prisipažįsta: „Kadangi pas tėvelį ateina viena ponia ir visą laiką kalba kvailystes, aš nusprendžiau jas aprašyti.“ (Décote 1994, 421) Taigi dar vaikystėje Flaubertas nusprendžia rašyti apie žmogišką kvailumą, kuris, kaip tema, iš tiesų neišsemiamas. Neatsitiktinai *Poniat Bovari* jis renkasi banalų siužetą ir lėkštą provincijos dekorą – banalybė visada persunkta kvailumo, kuris visų pirma pasireiškia nuvalkiotų minčių kartojimu. Flauberto sukurtiems *Ponios Bovari* personažams iš esmės trūksta autentiško santykio su pasauliu, jie elgiasi arba akilai pakludami socialinėms normoms, arba kurdami savo svajones iš prisiskaitytų knygų ar nugirstų pastebėjimų. Viename savo laiškų rašytojas retoriškai sušunka „Mirtis mitams!“ (Becker 2001, 104) ir netgi vartoja „superkvailumo“ sąvoką (Becker 2001, 96). Gyvenimą jis supranta kaip didžiulį pokštą, kurį ir reikėtų aprašyti: „Kada pagaliau pradėsime aprašinėti įvykius kaip aukščiausio laipsnio pokštą, taip, kaip Dievas juos mato savo aukštybėse?“ (Becker 2001, 97) Rašytojas šaiposi iš visų savo personažų: Emos Bovari vyro „Šarlio kalbos buvo lėkštos kaip miesto šaligatviai“; jis vartoja tik aplinkui nuolat girdimas banalybes, tokias kaip „čia kaltas likimas“ (Flaubertas 1956, 394), elgiasi kvilais ir kaip sutuoktinis, ir kaip medikas, tad galėtų būti apibūdinamas lotyniškuoju *ridiculus sum* (Flaubert 1956, 50), kurį, kaip iš mokytojo gautą nuobaudą, kartą mokykloje turėjo parašyti net 20 kartų; ponia Bovari, jaunystėje prisiskaičiusi savo pačios prastai suprastų arba abejotino meninio lygio romantinių knygų, realiame gyvenime trokšta patirti knygų herojų išgyventas aistras, meilę kaip iš dausų atskriejusį uraganą, pasakišką laimę („Ir Ema stengėsi sužinoti, ką gi iš tikrųjų gyvenime reiškia tokie žodžiai kaip *palaima*, *aistra*, *svaigulys*, kurie knygoje jai atrodė tokie gražūs.“ (Flaubert 1956, 43). Ištekėjusi už Šarlio, nes „tarėsi mylinti“, po vedybų Ema laukia nesulaukia knyginių svajų išsipildymo, netgi mėnesienoje deklamuoja Šarliui eiles, vildamasi šitaip prisivilioti kažkodėl kažkur kitur skrajojantį Amūrą. Pašaipei Flauberto plunksna

dažniausiai taikosi į vadinamąjį Emos romantizmą, kvailus įsivaizdavimus ir įsitikinimus: štai išgirdusi, jog pagimdė mergaitę, Ema iš nusivylimo net nualpsta, arba savo meilužiui Rodolfui ji siūlo iškviesti Šarlą į dvikovą, nors dvikovų laikai jau seniai praėję, mėgsta romantiškai groti pianinu, tačiau taip, kad vargšas instrumentas ima vaitoti, o nusivylusi vedybomis ji tuo pat metu trokšta „numirti ir persikelti į Paryžių“ (Flaubert 1956, 72). Flauberto ironija gana subtili, reikalaujanti skaitytojo pastabumo, kadangi jo objektyvusis naratorius niekada nepasakys „Ema labai blogai grojo pianinu“, o pasakys „ir šitaip trankomą seną instrumentą girdėdavai kitame kaimo gale...“ (Flaubert 1956, 51) Tačiau nuolat iš savo herojės besišaipantis rašytojas yra pareiškęs: „Ponia Bovari – tai aš.“ (vgl. Rey 1998, 16) Garsusis, pakankamai paradoksalus, Flauberto pasakymas iš tikrųjų suponuoja nepalyginamai sudėtingesnę autoriaus santykį su savo protagoniste, kuris jokių būdu neapsiriboja pašaipiu žvilgsniu ir romantizmo klišių demaskavimu. Ema – Flauberto tvarinys – įkūnija ir jo paties jaunystėje puoselėtą romantizmą, vėliau sukarikatūrintą. Romantizuotą pasaulio viziją jaunystėje puoselėjęs kūrėjas tampa „puolusiu romantiku“. Tam tikra prasme šis teiginys pagrindžia ir paaiškina romano protagonistės sudėtingumą ir daugiaklodiškumą. Literatūros kritikas Georgesas Décote’as teigia:

„Ema įkūnija romantiškų svajonių kupino rašytojo jaunystės idealą, tačiau degradavusį, subanalintą, praradusį bet kokią refleksyvią distanciją su realybe. Ema ir juokinga, ir patetiška, kaip ir kiekvienas žmogus, kuris klysta, tegul ir iš kvailumo.“ (Décote 1994, 424)

Būtų galima pridurti, kad Ema romane dar ir lyriška, dramatiška, tragiška. Flaubertas ne tik ironizuoja, bet ir sugeba sukelti skaitytojo empatiją savajai Emai, netgi gilią užuojautą. Galbūt kaip tik tai ir paaiškina šio romano ilgaamžiškumą – kaip pasakė literatūros kritikas Jacquesas Suffelas, „kol egzistuos prancūzų kalba, *Ponia Bovari* bus skaitoma, ir ja bus žavimasi“ (Suffel 1966, 27).

Romano ekranizacija

Nors egzistavo ir tebeegzistuoja nuomonė, kad Flauberto kūrybos neįmanoma ekranizuoti dėl itin meistriškos literatūrinės kalbos bei kūrinių daugiaklodiškumo, vis dėlto nemirtingasis Flauberto romanas *Ponia Bovari* susilaukė didžiulio kino režisierių dėmesio. Kritikė Mathilde Labbé, komentuodama 2009 metais pasirodžiusią Mary Donaldson-Evans studiją *Madame Bovary at the Movies* (Labbé 2010, 1), pateikia įspūdingą – net 18 – romano ekranizacijų skaičių. 2014 metais pasirodė Anne Fontaine kuriamas komedinio pobūdžio filmas *Gemma Boverly* pagal Posy Simmonds knygą, kuriame vaidina F. Luccini ir kur *Ponios*

Bovari istorija perkeliama į mūsų laikus. Šiuo konkrečiu atveju tegalime kalbėti apie laisvą Flauberto kūrinio interpretaciją, vizualinį intertekstualumą, tačiau tai dar kartą parodo kūrinio prasminių paradigmų aktualumą. Be abejonės, *Ponios Bovari* pastatymas – rimtas iššūkis režisieriui, jis ir vilioja, ir baugina. Kiekvienas režisierius romaną supranta šiek tiek kitaip, jam įdomesni vieni ar kiti jo aspektai, jis daugiau ar mažiau talentingas, tad visi *Ponios Bovari* pastatymai skiriasi vieni nuo kitų savo meniniu lygiu, priartėjimu ar nutolimu nuo romano teksto. Nesuklysimė pasakę, kad žiūrovą, aistringą Flauberto talento gerbėją, *Ponios Bovari* pastatymai neretai nuvilia, tačiau literatūrines ekranizacijas nagrinėjęs kritikas André Bazinas studijoje *Kas yra kinas* teigia, kad dažnai viena ar kita ekranizacija nusivylęs žiūrovas tiesiog užmiršta literatūros ir kino specifiką, žanrinius ypatumus, skirtingas perteikimo priemones (vaizdas / kalba), filme rodytinų epizodų atranką, su kuria susiduria režisierius, nenorintis kurti daugiaseriškos epopėjos (Bazin 2002). Galima pridurti, kad neretai užmirštami ir skaitytojo bei žiūrovo požiūrių skirtumai, juk skaitytojo požiūris ir subjektyvesnis, ir tam tikra prasme įdomesnis, nes pasitelkiama asmeninė vaizduotė, kurią lemia skaitytojo skonis, išsilavinimas, asmeninė patirtis, o filmas labiau primeta režisieriaus požiūrį, kuris vienpusiškesnis ir koncentruotesnis už genialaus rašytojo mums siūlomą pasaulį. Minėtasis kritikas taip pat teigia, kad prieštaros tarp knygų ir jų ekranizacijų nėra, nes jie vienas kitą darniai papildoma funkcionuodami kaip savarankiški kūriniai. „Romano ekranizacija naudinga literatūrai, ir *Hamletas* ekrane tik padidina Šekspyro gerbėjų skaičių.“ (Bazin 2002, 106)

Tarp geriausių *Ponios Bovari* ekranizacijų dažniausiai minimos režisierių Jeano Renoiro, Vincente'o Minnello bei Claudio Chabrolio pavardės. Komentuodamas 1934 metų J. Renoiro pastatymą A. Bazinas pastebi, kad jis romano nuodugniai neperteikia, bet labai puikiai išsaugo jo dvasią (Bazin 2002, 95). Šis pastatymas gali būti traktuojamas kaip savarankiškas kūrinys (Bazin 2002, 94), laisva adaptacija, „kaip jo antrininkė žvaigždė“ (pgl. Bazin 2002, 124).

Chabrolio požiūris, kuris šiame straipsnyje plačiau ir apžvelgiamas, į Flauberto kūrinį jau kitoks. Pasakodamas apie 1991 metais pastatyto filmo *Ponia Bovari* genezę, režisierius prisipažįsta: „Visą laiką buvau tarsi apsėstas šito romano, tačiau vis galvodavau, kad tai neįmanoma, kad aš neišdrįsiu.“ (Boddadet 1991, 25) Kūriniu besižavintį Chabrolį baugino Flauberto stilius, jo taip mėgstama, personažus charakterizuojanti, netiesioginė menamoji kalba, interpretacinis labilumas. Galiausiai režisierius nusprendė ieškoti kinematografinių atitikmenų ir kaip įmanoma tiksliau išversti romaną į kino kalbą, taigi stengtis būti kuo arčiau kūrinio. Tačiau kino kalba nėra literatūros kalba, juk filme objektą galima parodyti tik iš

išorės, nors šis parodymas ir gali būti labai įvairus, filmas neišvengiamai ribojamas laiko, negali trukti amžinybę... Režisierius priverstas ieškoti sprendimų, daryti atranką. Filme Chabrolis remiasi romano struktūra ir stengiasi išsaugoti sąsajas tarp įvykių remdamasis romano dalimis bei skyriais. Jungiamąja filmo grandimi tampa Emos personažas, režisierius orientuojasi būtent į jį, nors visas Flauberto romano pavadinimas yra *Ponia Bovari. Provincijos papročiai* (Décote 1994, 424). Tad socialiniai aspektai, kurių gausu romane, filme nėra pakankamai atskleisti. Siekdamas pasakojimo vientisumo Chabrolis šešis kartus panaudoja balsą už kadro, naratoriaus balsą (aktorius François Périès). Režisierius naudojo balsą už kadro ne tik norėdamas priartėti prie Flauberto teksto, atskleisti jo kalbos meistriškumą, bet ir prozos intarpais užpildyti neparodytas scenas. Taip filme girdime chrestomatine tapusią rašytojo frazę apie Šarlio kalbų lėkštumą ar nuoseklų Emos nutolimo nuo vyro konstatavimą: „Bet juo glaudžiau artėjo juodu intymiaame gyvenime, juo labiau tolu nuo jo Ema širdyje.“ (Flaubert 1956, 50) Rimtų kinematografinių problemų kėlusią netiesioginę menamąją kalbą režisierius filme perteikia dialogais, kuriuose stengiasi išsaugoti Flauberto žodžius. Režisierius kino kalba stengėsi perteikti ir vietovių, gamtos aprašymus. Filmą buvo kuriamas autentiškoje aplinkoje, pavyzdžiui, Argueil girioje, kuri minima romane. Gamtos aprašymai romane ir gamtos vaizdai filme padeda atskleisti personažų būsenas arba įgauna simbolinę reikšmę, nors filme jų, be abejo, daug mažiau negu knygoje. Filme puikiai atkurtas ir XIX a. koloritas – vietos, drabužiai, fiakrai – tad žiūrovas lengvai persikelia į šį amžių, žavisi pokylio scenomis, šturpsta nuo simbolinio aklo elgetos kraupumo bei jo gyvenimo konteksto.

Ema ir jos vyrai

Emą filme vaidina režisieriaus mėgstama prancūzų aktorė Isabellė Huper. Kalbėdama apie šį savo vaidmenį aktorė teigia:

„<...> emociškai galiu jaustis artima Emai, tačiau iš tikrųjų man reikėjo sukurti heroję, šitą smulkia buržua, gydytojo žmoną, labiau jausmingą nei protingą, labai besirūpinančią savo vidiniu pasaulėliu, gana egoistišką, šiel tiek idealistę, kuriai tikrai nesvetimas manierizmas.“ (Boddadet 1991, 128–129)

Iš šio pasisakymo matyti, kad aktorės požiūris į kuriamą personažą labai kritiškas, negatyvus. Žiūrovui gali pasirodyti, kad vaidindama ji kartais kiek persistengia, savotiškai pervaidina savo personažą (pvz., mirties scena) – aktorinėje Emos tapyboje dominuoja parodinė ironija. Flauberto Ema atrodo įvairiapusiškesnė, subtilesnė, kadangi pašaipus

Flauberto tonas neretai atmiežtas ir lyrizmo doze, skaitytojas jai jaučia užuojautą. Huper daugiausia akcentuoja ironišką rašytojo požiūrį į savo heroją. Vis dėlto aktorė sugeba puikiai perteikti protagonistės emocijų kaitą ir išgyventų sukrėtimų stiprumą: su vyru Šarliu ji šalta ir niekinanti, su meilužiu Rodolfu – egzaltuota ir aistringa.

Flaubertas skaitytojui iš karto nepateikia ilgo ir išsamaus Emos literatūrinio portreto, jis dėlioja palaiptais, genialiai tapomais trumpais štrichais, kad savo vaizduotėje skaitytojas pats jį susidėliotų. Emos būsenas Flaubertas perteikia per išvaizdą, dažniausiai kreipdamas dėmesį į jos akis, plaukus, veido spalvą, drabužius, balsą. Rašytojo aprašymai vizualūs, ir ši savybė, kaip teigia kritikė Mary Donaldson-Evans (2009), iš dalies paaikškina tokią daugybę šio romano ekranizacijų. Chabrolis elgiasi panašiai: kamera fiksuoja Emos akis, mimikos pasikeitimus, veido spalvą. Štai garsioji pokylio scena parodoma tik kaip vidinė herojės fokusuotė. Emos nuobodulio ciklotimija (Visy 2004) puikiai atskleidžiama per itin kontrastingus išvaizdos pokyčius – gyvenimo pilnatvę spinduliuojanti Ema ir depresijos palaužta Ema. Šiuo požiūriu galima teigti, kad Chabrolis puikiai pavyko perteikti žodžio ir vaizdo tarpusavio sąveiką.

Šarlio vaidmenį filme atlieka puikus prancūzų aktorius François Balmeris. Romanas prasideda Šarlio, dar vaiko, atėjimu į mokyklą, o filme matome jį jau suaugusį. Visą dėmesį sutelkdamas į Emą Chabrolis atsisakė romano pradžios epizodų, Šarlio vaikystės, paauglystės, medicinos studijų metų, kaip tik tų, kuriuose Flaubertas daugiausia ir akcentuoja personažo kvailumą ir kur jis mėgaujasi savo „superkvailumo“ sąvokos meniniu atskleidimu. Režisierius taip pat nerodo kūrinio pabaigos, kai Šarlis randa Emai rašytus Rodolfo laiškus, kai po metų numiršta. Filme akcentuojamas ne jo kvailumas, bet pilkumas ir nuobodumas, jis atrodo visada ir visų nustelbtas. François Balmeris prisipažino, kad susidoroti su režisieriaus pasirinkta šio personažo koncepcija buvo nelengva:

„Tai sunkiai apibūdinamas vaidmuo, beveik nesuvaidinamas, nes Šarlis Bovary – tai pasyvumas, išnykimas. Kuo geriau vaidini, tuo labiau jis dingsta iš filmo. Aktoriui tai labai sunku. Claude’as Chabrolis man nekalbėjo apie Šarlio kvailumą, bet jam buvo labai svarbu, kad būtų neįmanoma nuspėti Šarlio reakcijų, susijusių su Leonu ir Rodolfu, kad būtų neaišku, ar jis jaučia malonumą, ar pavydą <...>. Reikėjo vaidinti anemiškai, nieko neatskleisti.“ (Boddadet 1991, 112–113)

Nors Chabrolis koncepcija ir diskutuotina, reikia pasakyti, kad aktorius puikiai susidoravo su jam iškelto uždaviniu akcentuodamas Šarlio, „kuriam visą gyvenimą lemta būti dominuojamuoju, silpnumą“ (Riebert 1992, 27).

Rodolfą filme vaidina prancūzų aktorius Christophe’as Mallavoy’us. Rodolfas Boulangeris (arba, išvertus į lietuvių kalbą, Rodolfas Duonkepis – Flaubertas ir vėl

ironizuoja), kaimo aristokratas, Emos gyvenime pasirodo kaip potencialus visų svajonių išsipildymas ir patirtų kančių baigtis. Šis personažas, užkietėjęs mergišius, įkūnija egoistišką ir savimi patenkintą buržuaziją, kurios taip nemėgo Flaubertas. Rodolfas, iš pažiūros linksmas ir nerūpestingas, atsiskleidžia kaip negailestingas ir ciniškas savanaudis, tesugebantis galvoti vien apie save. Subtili floberiškoji ironija demaskuoja šio personažo žiaurumą, juodąją jo pusę. Filme režisieriaus koncepcija visiškai sutampa su personažo koncepcija romane, nes Rodolfas identiškas. Kalbėdamas apie Christophe'o Malavoy'aus parinkimą šiam vaidmeniui Chabrolis teigė:

„Šis aktorius labiausiai tiko šiam vaidmeniui, nes jis pasižymi labai reta savybe – tai vyras, kuris gali, jei nori, bet kokią moterį įtikinti, kad ji privalo jam atsiduoti. <...> Tai tikras suvedžiotojas, kaip tik tai, ko man ir reikėjo.“ (Boddadet 1991, 30)

Aktorius tvirtino, kad vaidmuo jam nebuvo sunkus, nes jis dievina Flaubertą. Christophe'as Malavoy'us puikiai atskleidė šio personažo cinizmą ir egoizmą – Emos nevirtis jo visiškai netrikdo, jis išlieka ramus, tik kartais būna kiek nusivylęs, kai jo hipertrofuota savimeilė nepaglostoma. „Pasistengiau jį taip ir suvaidinti, iš išorės lengvabūdišką, linksmą, bet viduje labai kraupų“, – pasakoja aktorius (Boddadet 1991, 21).

Leoną, kitą Emos meilužį, filme vaidina Lucasas Belvauxas. Aktoriaus sukurtas vaidmuo taip pat atitinka Flauberto romano koncepciją. Flaubertas iš pradžių vaizduoja platoniską jau už Šarlio ištekėjusios Emos ir Leono meilę, apgaubtą romantizmo skraiste. Įsimylėjęliai romantikai kalba apie poeziją ir saulėlydžius, atodūsiams perteikia nusivylimą išgyvenama lėkštos provincijos realybe. Tačiau romantinių nuostatų kupinas Leonas drovus ir neįgudęs, o ir Ema dar neišdrįsta pasinerti į kūniškos meilės svaigulį, tad viskuo nusivylęs mylimasis išvyksta į Paryžių, kuriame netrukus „išmoksta gyventi“. Subtiliai ir ironiškai Flaubertas tapo paviršutiniško romantiko virsmą tipiška vidutinybe, kuris Paryžiuje „plaukus nešiojo nei per ilgus, nei per trumpus“ (Flaubert 1956, 262), ir po trejų metų vėl sutikęs Emą mąstė jau visai kitaip: „Reikia, galvojo, pagaliau ryžtis jos geisti ir ją gauti.“ (Flaubert 1956, 262) Vaizduodamas šį personažą rašytojas nuolat pabrėžia jo polinkį į dvejonę bei neryžtingumą, kuris dramatiškoje romano pabaigoje virsta jau sunkiai pateisinamu bailumu ir konformizmu. Personažo koncepcijoje bailumas atsiskleidžia kaip neatskiriamas tipiškos vidutinybės charakterio komponentas.

Chabrolis žiūrovui taip pat išsamiai atskleidžia Emos ir Leono santykių vystymąsi nuo platoniskosios fazės iki nuolatinių susitikinėjimų viešbutyje ir pasinėrimo į kūniškos meilės svaigulį. Aktorius Lucasas Belvauxas su didžiulia psichologine įtaiga perteikia šio personažo transformaciją nuo drovaus romantiko iki savanaudžio buržua, geidžiančio vien malonumų ir

turtų. Jo sukurtas Leonas pasižymi įvairiomis baikštumo moduliacijomis – nuo gana subtilaus drovumo iki niekingos išdavystės, noro kuo greičiau atsikratyti problemų keliančia meiluže. Tiek romane, tiek filme akcentuojamas šio personažo paviršutiniškumas, nesugebėjimas nei mylėti, nei laikytis vertybinių nuostatų. Filme šis vaidmuo labai įtikinantis ir neabejotinai pavykęs.

Išvados

Apibendrinant galima teigti, kad savo ekranizacijoje Chabrolis įtikinamai atskleidžia dominuojantį *Ponios Bovari* bruožą – ironišką ir pašiepiantį Flauberto požiūrį į vaizduojamą pasaulį, įprasminantį jo „superkvailumo“ sąvoką. Filme režisierius dėmesį sutelkia į floberiškąjį „bovarizmą“, vaizduodamas Emą kaip ydingos romantinės sampratos auką. Tiek filme, tiek romane Emos personažo vaizduotė persmelkta kvailų romantinių klišių, kurios tampa lemtingomis jos gyvenimo gairėmis. Kurdamas šį personažą Chabrolis daugiausia vadovaujasi parodine jo koncepcija, nors Flauberto romane herojė atrodo įvairiapusiškesnė, jai būdingi subtilesni vidiniai išgyvenimai, lyrizmas, dramtizmas, ne vien tik ironija. I. Hupert sukurtas vaidmuo atitinka režisieriaus, o ne romanisto požiūrį. Tam tikrų abejonių kelia ir Šarlio, Emos vyro, koncepcija Chabrolio filme, kadangi vyraujanti šio personažo dominantė romane – jo kvailumas, o ne nustelbtumas. Tokį pasirinkimą galbūt būtų galima paaiškinti režisieriaus jaučiama empatija šiam personažui, kuris romano pabaigoje vaizduojamas kaip tragiško likimo žmogus, „be kaltės kaltas“. Akivaizdu, kad režisierius gana laisvai interpretuoja šį personažą akcentuodamas ne dominuojančią, bet antraeiles jo savybes, nustelbtumą, pasyvumą, gerumą. Emos meilužiai, tiek Rodolfas, tiek Leonas, filmo žiūrovą labai priartina prie Flauberto romano, nes atitinka rašytojo koncepciją, ir garsių prancūzų aktorių Christophe'o Mallavoy'aus ir Lucaso Belvauxo meistriškumo dėka atrodo labai įtikinantys. Siekdamas kuo labiau priartėti prie Flauberto teksto Chabrolis sėkmingai susidorojo ir su kitu nemenku uždaviniu, kilusiu norint romano kalbą „išversti“ į kino kalbą – netiesioginės menamosios kalbos perteikimu. Ši kalba filme perteikiama personažų dialogais išsaugant Flauberto stiliaus bruožus. Chabrolio filmas įtikinamai perteikia ir XIX a. koloritą, kuris sužavi žiūrovą savo autentiškumu. Stiprioji filmo pusė, be abejo, ir puiki garsių prancūzų aktorių vaidyba, nes jų sukurti vaidmenys ne tik įtikinami, bet ir labai individualizuoti.

Taigi atsižvelgiant į žanrinę romano / filmo specifiką (žodžio / vaizdo menas, romano epizodų atrankos būtinumas, koncepcijos pasirinkimas, poveikis vartotojui ir t. t.) galima

teigti, kad dialogas tarp Flauberto ir Chabrolio, nepaisant tam tikrų anksčiau minėtų koncepcijų neatitikimo, neabejotinai pavykęs, ir labai tikėtina, kad knygos neskaite, bet filmą pamatę žiūrovai ims ieškoti šio XIX a. parašyto Flauberto šedevro.

Literatūra

- BARNES, J., 2011. *Flobero papūga*. Vilnius: Baltos lankos.
- BAZIN, A., 2002. *Qu'est-ce que le cinéma*. Paris: CERF.
- BECKER, C. ir kt., 2001. *Le roman au XIX siècle*. Paris : Bréal.
- BODDAET, F. ir kt., 1991. *Autour d'Emma*. Paris: Hatier.
- BAUDELAIRE, CH., 1857. *Madame Bovary de Gustave Flaubert*. Prieiga: <http://www.bmlisieux.com/litterature/ baudelaire/bov> [žiūr. 2014-08-12].
- BOVARYSME. Prieiga: [http:// madame bovary.fr/définition du bovarysme](http://madamebovary.fr/définition du bovarysme) [žiūr. 2014-05-12].
- CHABROL, C., 1999. *Un jardin bien à moi*. Paris: Denoel.
- DECOTE, G., 1994. *Itinéraires littéraires. XIX siècle*. Paris: Hatier.
- DONALDSON-EVANS, M., 2009. *Madame Bovary at the Movies*. Amsterdam: Rodopi.
- FLOBERAS, G., 1958. *Ponia Bovari*. Iš prancūzų kalbos vertė S. Čiurlionienė. Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla.
- FLAUBERT, G., 1998. *Madame Bovary*. Paris: Pocket.
- LABBE, M., 2010. *Madame Bovary au cinéma. Acta fabula*, Vol. 11 (10). Prieiga: www.fabula.org/revue/document6002.php [žiūr. 2014-03-23].
- REY, P.-L., 1998. Préface. Flaubert, G., *Madame Bovary*. Paris: Pocket, p. 5–16.
- RIEGERT, G., 1992. *Madame Bovary. Flaubert*. Paris: Hatier.
- SUFFEL, J., 1966. Préface. Flaubert, G., *Madame Bovary*. Paris: Garnier- Flammarion, p. 13–27.
- VISY, G., 2004. *Adaptation et dérision d'un bovarysme très bourgeois*. Prieiga: [http:// cadrage.net/dossier/bovary.htm](http://cadrage.net/dossier/bovary.htm) [žiūr. 2014-05-14].

Inga Litvinavičienė

Vytautas Magnus University, Lithuania

Research interests: french literature, postmodernism, translation.

ONE MOVIE ADAPTATION OF THE NOVEL

Summary

The novel Madame Bovary by Gustave Flaubert and its screen version, released in 1991 by the French director Claude Chabrol, are considered in the article. First, the writer's creative particularity and his novel's distinctive features are specified: the artist's role, the artistic conception, the novel's reception, its genesis and historical context, the narrator's position, the behaviour of the characters and their images that help to reveal the most important ideas of the work, and the style of the work. The multi-layered nature of the novel and the exceptional attention paid by the writer to the stylistic expression, related as much to Flaubert's artistic perfectionism as to the artistic conception of "a novel about nothing" (Becker 2001, 99) are emphasized. Much attention is paid to Flaubertian irony, the artistic significance of his concept of "superfoolishness", often revealed by the ridicule of stale (overused) phrases and the foolishly stereotypical behaviour of the characters. It is discussed why this novel, was regarded as "unfilmable", for a long time, nevertheless it finally became the subject of many film adaptations. Claude Chabrol's film adaptation of Madame Bovary is more thoroughly discussed, comparing it with Flaubert's novel by means of the comparative method. The genre particularity of the novel/film is briefly described, emphasizing the differences of artistic expression. The conception chosen by the director, by which it was sought to approach the novel's text as closely as possible, the strengths and weaknesses of the film adaptation, the roles played by the actors and their correspondence to Flaubert's characters are all discussed. Statements by the director and the actors are presented. This film adaptation is briefly compared with the famous 1934 film adaptation by Jean Renoir.

KEYWORDS: *artist's role, Novel genesis, artistic style, superfoolishness, bovarism, film adaptation.*

Ecevit Bekler

Dicle University

Ziya Gökalp Education Faculty

Department of Foreign Languages

21280 Diyarbakır/Turkey

Tel. (+90) 533 6331184

E-mail ecevitbekler@hotmail.com

Research Interests: English literature, Colonial and Postcolonial Literature.

VOICEING OF THE IRISH CULTURE IN FRIEL'S *TRANSLATIONS*

Translation, which is a process of transforming written or spoken words, expressions, sentences, idioms and all other linguistic elements into another language, makes intercultural communication easier. It is thanks to this process that the countries in the world try to catch up with the latest developments in areas such as education, economy, and technology as this is an indispensable tool that makes a bridge between two languages. However, when the native language names of a region are translated into another language in order to control the people living in that region and in the long term replace the native language with the other, 'translation' will definitely serve the political aims of the dominant country that wants to be effective in the region. "Translations" (1981), a play written by the famous Irish dramatist Brian Friel, tells about the loss of cultural identity of a town called Baile Beag in Irish and Ballybeg in English. In this three-act play the events take place in 1833 and the country is mapped by the British authorities. During the mapping, the geographical names in the region are anglicized and a national school system with English language instruction is introduced. The theme of the play is the loss of a culture through translation of local names into the English language. Words are loaded with meanings and values that reflect the culture. In "Translations" we witness the translation of a culture as the local names are translated into English.

KEY WORDS: Anglicization, Colonialism, Irish, Culture.

Although Brian Friel is best known for his plays *Philadelphia Here I Come!* (1964) and *Dancing at Lughnasa* (1990), which brought him international acclaim, *Translations* (1981) is regarded as a political play by many critics since it reveals the struggle of some Irish people in order to protect their language against the major colonizing power – the English. Taking into account the fact that language and culture are two united elements, Friel portrays his Irish characters as uneasy about disseminative effects of the English language and its culture in their own homeland. *Translations*, on the one hand, shows how some Irish assume a manner in order to keep their language and culture from the effects of English; on the other hand, the play demonstrates how some of them have already adopted this new life style shaped by a new language while others ultimately yield to this influential colonial power of the English.

Brian Friel, one of the most famous Irish dramatists, was born in Omagh, Co. Tyrone, in Northern Ireland. He was educated at St. Columb's College, Derry City, the Catholic seminary in Maynooth, and St. Joseph's Teacher Training College, Belfast. He worked as a

teacher in Derry primary and intermediate school for ten years (1950-1960). During this period he wrote some radio plays and short stories (Owens and Radner 1990, 694).

Friel is also the director of Field Day Theatre Company. “As the inaugural production of this company’s agenda to provide politically informed literature and cultural criticism, *Translations* was first produced in Derry City’s Guildhall in 1980” (ibid, 695) and it consists of three acts. The story is taking place in an Irish village that is called Baile Beag in Irish (Gaelic) and Ballybeg in English. Ballybeg is a “small, rural community, with a strong sense of having been under pressure for long time, and of its traditions being eroded by political and cultural imperialism. Strongly marked by the fervent, pious, and conservative mores of Irish Catholicism, it has learned to live with a profound sense of historic injustice, which has included the loss of its native institutions, its language, and most of its self-respect” (ibid, 694-695).

The conflict between the Irish and English, which is clearly seen in the theme of the play, goes back to long time ago. As Timothy Hayes observes, the “roots of this conflict, in practical terms, go back over 800 years, to the middle of the 12th century, when Pope Adrian (the only Englishman ever to become pope) granted overlordship of Ireland to Henry II. Thus began a bitter struggle between Ireland and England, a struggle characterized both by colonialism and religious intolerance” (Hayes 1997, 23). As a result of imperial colonisation and internal colonialism, disintegration and fragmentation have long been part of Ireland’s history so that, in a crucial sense, Irish culture experienced modernity before its time. Imperialism, territorial and linguistic subjugation brought about a plantation situation and a socio-political system perpetrated through language, resulting in imbalance and dislocation for those without choice in the matter through subordination to an alien authority (Fusco 1998, 6). The problem between the Protestants, who support the union and insist that Northern Ireland is a part of United Kingdom, and the Catholics, who struggle for making the Northern Ireland a part of Catholic Ireland, is still continuing.

The division between the Protestants and the Catholics is still visible today. In the capital city of Belfast in Northern Ireland there are districts where the Catholics are densely populated and areas where the Protestants are inhabited. The division is visible in education as well. While Standard English is taught in state schools in the North and Irish is taught in Catholic schools in the North and in state schools in the Republic, Irish *English*, the native language of Northern Ireland, has been reduced to the status of corrupt dialect, a language “in a state of near anarchy,” in which “many words are literally homeless” (Worthen 1997, 138).

Edmund F. Dehoratius claims that the history of Ireland as a nation is by no means a rosy one and that Friel has seen his Ireland violently divided over religion, ethnicity, language, and politics (Dehoratius 2001, 384). The story takes place in 1833. Friel chooses a crucial year in which the Irish cultural identity was subtly, but most effectually uprooted: it is the year 1832 when, firstly, the British Crown gave orders to map the country and to anglicize its geographical names and, secondly, when a national school system according to British principles was introduced. Both events meant an act of dispossession, a spiritual form of eviction, in the guise of benefaction (Bertha qtd. in Velten 1996, 114). In Friel's *Translations*, place names, reflecting local tradition and folklore are "standardized", which means that they are distorted, falsified or deprived of any meaning (Velten 1996, 114).

According to Martine Pelletier, *Translations* problematizes the relationship between language and identity (Pelletier 2006, 69). It is through the language that the Irish characters in the play can keep their cultural identity. Manus, Sarah, Jimmy Jack, Máire, Doalty, Bridget, Hugh, Owen, Captain Lancey, and Lieutenant Yolland are the characters in the play. Most of the Irish characters in the play defend the protection of their native language Irish. They are portrayed as lower class people and poverty is an element which is noticed in the play. Owen's earning money thanks to the British makes his economic situation better. It is ironic that as Owen has a job provided by the British, this keeps him away from his language and naturally his tradition. Moving away from the Irish language and adopting the English was considered to be seen as a way of getting rid of lower class thanks to the business opportunities of the time. English had already become the "language of trade, of politics, of modernity. Soon, the Great Famine of the 1840s would wipe out a large proportion of Irish speakers and force countless others to emigrate to English-speaking areas" (ibid, 69).

Maire, for example, is a young woman who is interested in learning English as she thinks that will be helpful as she intends to immigrate to the United States. She wishes to learn neither Greek nor Latin but English. She thinks that it is through English that she will have a better life. As Thompson implies, "the more linguistic capital the speakers possess, the more they are able to exploit the *systems of differences* to their advantage and thereby secure a profit of distinction" (Thompson 1991, 18). Language for Bourdieu is a mechanism of power: Bourdieu takes language to be not merely a method of communication, but also a mechanism of power (Pirnajmuddin and Heidari 2013, 741-742). Maire is the play's principal spokesperson of the forces of modernisation. Reacting against the shared norms, she wants to see English replace Gaelic. She sees knowledge of the English language as a means of escape from limited perspectives (Andrews 1995, 174). Maire, in a way, is conscious of the

advantages of knowing the Imperial language as she warns Manus that nobody will go to hedge-school when the new national school opens. Bridget, on the other hand, tells Doalty that children start education at the new school at the age of six and continue until they are twelve. She adds that they will not hear one word of Irish spoken and every subject will be taught in English (Friel 1981, 22).

In *Translations* the playwright emphasizes that learning the English language and thus forgetting the Irish language means the loss of a nation. Since language, besides race, is a very important factor that forms a nation, Friel draws the attention of the readers or the audience to the loss of cultural identity through the loss of language.

Hugh, who is about sixty years old, is the master of an Irish hedge school. As Scally points out, the “hedge schools were an underground educational movement which developed in the seventeenth-century, deriving their name from the hedges behind which many of these ‘schools’ were conducted to escape the notice of British authorities” (Scally qtd. in Dehoratius 2001, 77). The British Government launches a campaign in order to spread its language through national schools all over the island. In the play, the new national school which is intended to be opened near the village has the function of converting Irish into English as the only language that will be used there will be English, not Irish. The national schools that will be opened all over the country will help this process and transformation. The attempt to erase the Irish culture by eliminating the Irish language was not a new undertaking. Edmund Spenser, the famous English Elizabethan poet who wrote *The Faerie Queene*, assumed a racist attitude in the Irish question. As early as 1596 Edmund Spenser advocated linguistic imperialism as such a strategy. In *A View of the Present State of Ireland*, he asserts that “it hath ever been the use of the conqueror to despise the language of the conquered and to force him by all means to learn his” because language equals identity and allegiance: “the speech being Irish, the heart must needs be Irish”. (Renwick qtd. in Hawkins 2003, 23). The obverse, he hoped, would be equally true could the Irish be persuaded to abandon their aboriginal tongue for English. He avers that even reviving Edward IV's statute requiring the Irish to abandon their sept names in favor of English surnames based on occupation, appearance, or locality would “in a short time [lead them] quite to forget [their] Irish nation” (ibid.). The implication is that abandoning the Irish language-including Irish names-for English would obliterate the Irish identity and culture that he identifies as the source of their resistance to colonization and would render them useful, loyal subjects. (Hawkins 2003, 23)

The main theme of Friel's *Translations* is the changing of the Irish place names or even personal names as in the case of Owen who is called Rolland by Lancy. Dehoratius

emphasizes that “cultural victory and defeat are not decided in militaristic conflict alone” (Deboratius 2001, 384). Language plays an important role for the imperial power in reaching its aim and for controlling a country. The plural form of the noun ‘translation’ in the title of the play suggests that not only the words are translated but also the culture of the people. Language and culture are integrated and they are inseparable. Since the words are loaded with meanings created by the people living in a certain area, the play conveys a message that translation of Irish will mean the loss of their culture, as well.

A very important point in reading this play is that the Irish characters are in fact speaking Irish and not English although the sentences all are written in English. The conversation that takes place between Lieutenant George Yolland and Captain Lancy is in fact in English since they are English soldiers and cannot speak Irish. Likewise, when watching the play, the audience should imagine that the players who act for the Irish characters speak in Irish. The readers and the audience should imagine this situation this way as there are not many people who speak Irish. According to Martine Pelletier, “Since the focus of the play is very much on language, its role in shaping and expressing personal and collective identity, the very fact that English onstage represents two separate languages – the Irish we are asked to imagine and the English which is now the “natural vehicle” for a play on an Irish stage – is immensely ironic and hugely significant (Pelletier 2006, 68). Again, *Translations* demonstrates, through the conceit of English standing in for Irish, that “once Anglicization is achieved, the Irish and English, instead of speaking a truly identical tongue, will be divided most treacherously by a common language” (Kiberd qtd. in Pelletier 2006, 69). This situation can be compared to that of Chinua Achebe, who wrote his novels in the language of the colonizers, to give his message to all over the world that his people was not inferior; on the contrary they had their own culture despite seeming primitive in the eyes of the Western countries.

At the beginning of Act I, Manus, Sarah, and Jimmy are at the hedge school. Manus is trying to teach Sarah how to pronounce her name. Sarah is a person with speech impediment. She tries to speak but has difficulty in making herself understood by the others as she cannot communicate in a normal way. As Elmer Andrews notices, Sarah’s “struggle for language is related to the struggle for power” (Andrews 1995, 169). Her struggle to pronounce her name or other words can be interpreted and imagined as the struggle of the Irish language against the power of the language of the colonizers.

Hugh, as a mature person, understands about the effects of the translation of the Irish names into English better than the other characters in the play. Owen, who is Hugh’s son, is hired by the English to translate the Irish names into English as he can speak both Irish,

which is his native language, and English. When he meets his father and friends after six years, he tells them that he is employed as a part-time, underpaid, civilian interpreter. His saying, “My job is to translate the archaic tongue you people persist in speaking into the King’s good English,” (Friel 1981, 29) is really interesting as he considers his language inferior compared to English, which has provided a better life for him. The translation of Captain Lancey’s sentences into Irish may show that Owen tries to soften the effects of Lancey’s harsh words on the Irish people:

LANCEY: This enormous task has been embarked on so that the military authorities will be equipped with up-to-date and accurate information on every corner of this part of the Empire.

OWEN: The job is being done by soldiers because they are skilled in this work.

LANCEY: And also so that the entire basis of land valuation can be reassessed for purposes of more equitable taxation.

OWEN: This new map will take the place of the estate-agent’s map so that from now on you will know exactly what is yours in law. (ibid., 31)

Owen does not want to seem so harsh against his own people by doing exact translation of the words of Lancey. Although an Irish, he is not aware of the danger of the translation of the place names according to the play. When Manus tells Owen that the soldiers’ existence there is a bloody operation and asks what’s incorrect about the place names they have there, Owen simply says that the names are going to be standardized by being anglicised (32). When reminded by Manus about being called “Roland” by the English soldiers, Owen tells him that they just cannot pronounce his name. Owen does not mind being called “Roland” since it doesn’t make a difference for him (33). He thinks this will simply help the Irish to have a more comfortable life as their language will be standardized. Act Two starts a few days later. Most of the area has been mapped and Irish hill names, stream names, and many other things are being anglicized with the help of Owen. When working on names, Owen asks Manus, who can also speak English, if he cannot speak English before his man and when Manus says “Why?”, Owen simply says, “Out of courtesy”. Owen sees the English language as a superior one compared to the Irish. When Yolland says they would be lost without Roland, Manus ironically says, “But there are always the Rolands” (37), which implies that there are people like Owen who will not behave with the idea of owning his native language and will thus help the Imperial power Britain.

Owen tells Yolland about the story of “Tobair Vree” and asks him to find an equivalent for it since “Tobair”, which means “well”, does not make sense as there is not a well in the place any more but just a crossroad. They have difficulty in finding an equivalent expression

for that (43-44). “No ‘natural’ correspondence exists between ‘Tobair Vree’ and the crossroads it names, but for Owen at least the sign is neither arbitrary nor merely conventional. Language, as Friel reveals, may not be a simple mirror or window on the world, but neither is it a completely arbitrary and relative Saussurian system of signs with no positive terms (Andrews 1995, 170). The place names carry a story or idea as they are a part of the language spoken and language is an inseparable part of the culture.

Friel’s meditation on the relation between origins and performances is largely conducted at the interface between the play’s three language-realms – classical (Greek and Latin), colonized (Irish), and imperial (English) – and performance (Worthen 1997, 145). His portrayal of his characters as knowing the classical languages Greek and Latin, is an emphasis of how cultured some of the Irish were compared to the English like Lancey. In the play, Hugh teaches classical languages to his adult students as well and Jimmy Jack, a person in his sixties, knows Greek and Latin very well and often uses sentences which belong to those languages. As W. B. Stanford, in the introduction to his still unsurpassed *Ireland and the Classical Tradition*, discusses, the classics provide a common cultural language to which the often divided Irish can turn for unity” (Stanford qtd. in Dehoratius 2001, 385). Friel tries to elevate his native language to the level of both Greek and Latin and thus transform it into a language that can stand on its own for ever. Hugh, in a way, serves as the spokesperson for Friel. To emphasize the cultural difference between Irish and English he says “English couldn’t really express us” (Friel 1981, 25).

Hugh mentions that he has been offered to take the charge of the new school but he could do that only if he were free to run it as he has run the hedge-school for thirty-five years (26). He does not want to be bound to any official curriculum created by the English since he wants to do the teaching of Irish if he is to work at the new school.

Connolly argues that Friel draws on a fairly blatant kind of popular Nationalist sentiment by presenting the Irish as poor but impossibly well-educated and the English as crass, materialistic and uncultured. (Connolly qtd. in Andrews 1995, 167). Captain Lancey, for example, cannot tell the difference between Latin and Irish. Lieutenant Yolland is lost in admiration of a culture so much richer than his own, one which is self-sufficient and organically complete. During his conversation with Hugh, Yolland, the young officer, expresses that he feels foolish for not being able to speak their language. While Lancey portrays a rigid personality about their duties there, Yolland shows a different personality by trying to build an intimate relationship with the Irish. Yolland in fact has liked the environment in the village. He thinks he may even settle there. When talking about Lancy,

Yolland tells Owen that Lancy is the perfect colonial servant and that he expects the job to be done with excellence (Friel 1981, 39-40).

The relation between England and Ireland in 1833 can be seen as similar to the relation between England and her other colonies. The Irish see themselves as ruled by another country. Consider Yolland: “Even if I did speak Irish, I would always be an outsider here. I may learn the password but the language of the tribe will always elude me” (40). Even Yolland, , a stereotypical British colonist who is different from Lancy, regards the Irish language as the language of the tribe, the language of a different people, and knows that it will not be very easy to integrate with them because of cultural and linguistic differences. Upon that Owen says, “You can learn to decode us” (40). Learning Irish will help Yolland to understand the Irish people.

In the play, Friel refers to Wordsworth. When Yolland talks about Wordsworth, Hugh says they are not familiar with English literature as they tend to overlook Great Britain. (41). Thus, Hugh shows how much importance he gives to his own language and culture, assuming a manner of possessiveness and sublimation regarding his native language.

Manus and other Irish people who are of the same opinion as him regard the British as colonists and this situation can clearly be seen when Owen asks Manus to speak in English. Manus says: “For the benefit of the colonist?” (46). Manus cannot tolerate the affair between the colonist Yolland and Maire, whom he loves. In Act Three when Yolland is lost and Owen asks Manus about Yolland, Manus tells him that he saw Maire’s face buried in Yolland’s shoulders and he had a stone to hit him with but he could not do that and instead he just shouted at him (55). When Manus tells Owen about his intention to leave, Owen suggests him seeing Lancy, otherwise he will be a suspect. He then leaves with his bag on his shoulder. As Andrews infers, the “saddest lose in the play is Manus, the representative of the stubborn, unyielding attitude of the traditional Nationalist who will have nothing to do with England” (Andrews 1995, 180).

Doalty enters and tells Owen that English soldiers are looking for Yolland everywhere. Owen asks about Yolland to Bridget, who says “If you want to know about Yolland, ask the Donnelly twins,” (Friel 1981, 58), implying that the Donnelly twins, who probably have some ties with an underground Irish organization, may have killed Yolland. When Lancy enters, he asks about the other people in the class in a questioning manner and tells Owen to do translation for him. This is one of the scenes in which we see the word “translation” literally used as a part of the “translations”, which denotes a change in the culture, as well as in the language. He says if they cannot find Yolland within the twenty-four hours, they will

shoot all livestock in Ballybeg and if still they cannot find him just after forty-eight hours they will start evictions and destroy the houses in the selected areas (61). The conflict between the two sides turns into violence with the loss of Yolland and Lancey's threat. Lancey, as a British colonizing commander, will punish the Irish in the region if his officer is not found. Friel reveals the past of this rooted violence when Doalty says that when his grandfather was a boy, the English soldiers had done the same thing (63), which shows that British oppression continued for a long time.

Towards the end of the play Hugh, who was not willing to teach Maire English, changes his mind. According to Andrews, Hugh is a "large and complex creation. He would seem to voice Friel's acceptance of the English language, of the need for change and adaptability, while his regard for the archaic Latin and Greek languages and cultures demonstrates an equal concern with preserving continuity, the sense of the past, even in the midst of change" (Andrews 1995, 178).

The play is an excellent example of how a culture can change through the use of another language. Friel shows the ambition of a group of Irish characters who aspire to preserve their language through education at a hedge school and their resistance to another language, the colonial English language. The play also exposes the inevitability of learning English since it affects the lives of many people by contributing positively in their finding new and more job opportunities or better lives. This is such a dilemma that while we have nationalist Irish characters who find clash with the English as the only solution in the name of protecting their language and culture, we have those such as Owen and Maire, who approach this situation from a different point of view. With this play, Friel successfully demonstrates the relationship between the loss of a language and the culture the language represents.

References

- ANDREWS, E., 1995. History. *The Art of Brian Friel: Neither Reality nor Dreams*. New York, NY: St. Martin's.
- DEHORATIUS, E. F., 2001. A Modern Odyssey: The Intertextuality of Brian Friel's Translations and Its Classical: Sources. *International Journal of the Classical Tradition*, 7(3), p. 366–385.
- FRIEL, B., 1981. *Translations*. London: Faber & Faber.

- FUSCO, C. M. F., 1998. Tracts and Translations. Introduction. *Between Words and Meaning: The Translations of Brian Friel, Translations and Dancing at Lughnasa*. Christchurch, New Zealand: University of Canterbury.
- HAWKINS, M. S. G., 2003. We Must Learn Where We Live: Language, Identity, and the Colonial Condition in Brian Friel's Translations. *Eire-Ireland: A Journal of Irish Studies*, 38(1/2), p. 23–36.
- HAYES, T., 1997. Brian Friel and the Conflict in Northern Ireland: How the Troubles Have Shaped the Playwright and Informed his Plays. *Undergraduate Review: a Journal of Undergraduate Student Research*, 1, p. 22–36.
- OWENS, C. D.; RADNER, J. N., 1990. Brian Friel. *Irish Drama: 1900 - 1980*. Washington, D.C.: Catholic University of America.
- PELLETIER, M., 2006. Translations, the Field Day Debate and the Re-imagining of Irish Identity. Ed. Anthony Roche. *The Cambridge Companion to Brian Friel*. Cambridge, UK: Cambridge UP.
- PIRNAJMUDDIN, H.; HEIDARI, E., 2013. Brian Friel's Translations: A Bourdieusian Reading. *Journal of Language Teaching and Research*, 4 (4), p. 741–745.
- THOMPSON, J. B., 1991. Editor's Introduction to BOURDIEUR, P. *Language and the Symbolic Power*, p. 1-31. Cambridge: Polity Press.
- VELTEN, C., 1996. Confusion Is Not an Ignoble Condition Brian Friel's Unconventional Translations as National and Universal Therapy. *Contemporary Theatre Review*, 5(1), p. 111–125.
- WORTHEN, W. B., 1997. Homeless Words: Field Day and The Politics of Translation. *Brian Friel: A Casebook*. Ed. William Kerwin. New York: Garland Pub.

Ecevit Bekler

Dicle universitetas, Turkija

Moksliniai interesai: anglų literatūra, kolonijinė ir postkolonijinė literatūra.

AIRIŲ KULTŪROS BALSAS FRIELO PJESĖJE „VERTIMAI“

Santrauka

Vertimas, žymintis parašytų ar pasakytų žodžių, sakinių, posakių bei visų kitų lingvistinių elementų transformacijos į kitą kalbą procesą, palengvina tarpkultūrinę komunikaciją. Dėl šio proceso pasaulio šalys mėgina neatsilikti viena nuo kitos švietimo, ekonomikos ir technologijos srityse, o tai yra nepamainomas įrankis, sumažinantis plyšį tarp dviejų kalbų. Tačiau kai regiono pavadinimai iš gimtosios kalbos išverčiami į kitą kalbą, kad tokiu būdu būtų galima kontroliuoti tame regione gyvenančius žmones ir ilginiui pakeisti jų gimtąją kalbą kita, „vertimas“ akivaizdžiai tarnauja dominuojančios šalies, norinčios įsigalėti tame

regione, politiniams tikslams. Garsaus airių dramaturgo Briano Frielo pjesėje „Vertimai“ (1981) kalbama apie vieno miestelio, airiškai vadinamo Baile Beag, o angliškai – Ballybeg, kultūrinės savasties praradimą. Šioje trijų veiksmų pjesėje veiksmas vyksta 1833 metais, kai šalies žemėlapi braižo britų valdžia. Regiono geografiniai pavadinimai anglicizuojami ir įvedama tautinės mokyklos sistema, kur dėstomoji kalba yra anglų. Pjesės tema yra kultūros praradimas per vietinių vardažodžių vertimą į anglų kalbą. Žodžiai įkrauti prasmėmis bei vertėmis, atspindinčiomis kultūrą.

RAKTINIAI ŽODŽIAI: anglicizacija, kolonializmas, airių kultūra.

VERTIMO STRATEGIJOS IR IŠŠŪKIAI

TRANSLATION STRATEGIES AND CHALLENGES

Donata Berūkštienė

Vytautas Magnus University

K. Donelaičio str. 58, LT-44248, Kaunas, Lithuania

Tel. (+370) 624 65930

E-mail donaber@gmail.com

Scientific interests: translation theory and practice.

THE EFFECT OF TRANSLATION STRATEGIES OF PROPER SLANG ON CHARACTERIZATION IN THE LITHUANIAN TRANSLATION OF MARIAN KEYES'S CHICK LIT NOVEL *ANYBODY OUT THERE*

Slanguage is highly colloquial language constituting a major part of informal register. One of the largest categories of slang is proper slang which is used not only in everyday language but also in literary texts. When dealing with literary texts replete with proper slang, translators need to be sensitive and strive to capture and retain the same register of language of the source text in the target text. Even though there are certain translation strategies (e.g. literal translation, softening, stylistic compensation, synonymy, omission) employed in the translation of the language abundant in slangy words, the translation of proper slang words remains a challenging task. As language plays a significant role in the construction, characterization and reconstruction of characters, changes made by the translator in the target text may have a damaging effect since they may limit the target reader's ability to reconstruct and perceive the true nature of a character and his/her perception of life.

The analysis of translation strategies used by the translator in dealing with proper slang and the research of their effect on characterization in the Lithuanian translation of Marian Keyes's chick lit novel "Anybody Out There" made by Regina Šeškuvienė (2007) has been chosen as the main focus of this paper. The discussion is centered on the way characters are constructed through the language they use in the source text and the target text.

KEYWORDS: *chick lit, proper slang, translation strategies, Marian Keyes, characterization.*

Introduction

According to Irving L. Allen, slang is "a necessary and inevitable cultural product of a plural, complex, dynamic and highly interdependent modern society" which serves for social and linguistic purposes (Allen 2001, 265). Allen holds that dictionaries highlight at least two meanings of slang: firstly, "slang is the special, restricted speech of subgroups or subcultures in society" and, secondly, "it is a highly informal, unconventional vocabulary of more general use" (Allen 2001, 265). Elisia Mattiello states that slang may be viewed and defined from sociological, stylistic and linguistic points of view (Mattiello 2005, 32). However, many linguists (Dumas and Lighter 1978, Andersson and Trudgill 1990, Eble 1996, Stenström 2000) argue that due to a complex nature of slang, it is very difficult to provide one adequate definition.

Even though slang has its particular characteristics and functions in language, the classification of slang is a challenging task. The reason for this is that slang covers a great variety of various colloquial words and expressions (Stenström 2000, 10). Anna-Brita

Stenström has introduced the term of “slanguage” which includes different categories of slangy language such as proper slang words, taboo words, vogue words, proxy words and pragmatic markers (Stenström 2000, 10). Proper slang words and translation strategies applied to translate such words in a literary text have been chosen as the object of the present paper.

The translation of proper slang from the source language into the target language (hereafter referred to as SL and TL) is a challenging task for translators whose task is not only to translate separate words, phrases, clauses or the content of the text but “the register or tone qualities of the original into the nearest approximation to the same register or tone qualities in the TL” (Butler 1999, 134). Proper slang is used not only in everyday language but also in literary texts. When dealing with literary texts replete with slang, translators need to be very sensitive and retain the same register of language. Otherwise, insensitivity to register implications in a literary text may lead to the creation of a different fictive universe and different characters (Butler 1999, 134).

The aim of this paper is to reveal the effect of translation strategies employed in rendering proper slang words in the Lithuanian translation of Marian Keyes’s chick lit novel *Anybody Out There* (2006) by Regina Šeškuvienė (2007) on characterization. The tasks set by the author of this paper are as follows: to describe proper slang and its classification, to analyze the translation strategies applied in the translation of the proper slang in the novel and their effect on character construction.

Proper Slang and its Classification

Stenström points out that proper slang constitutes the greatest part of slanguage (Stenström 2000, 10). It is divided into general slang and specific slang.

General slang is not related to a particular group or trend and is deliberately employed by speakers in order “to break with the standard language and to change the level of discourse in the direction of informality” (Mattiolo 2008, 16). Whenever speakers use general slang words, they break certain conventions. General slang adds easiness and freshness to social exchange, helps to show friendliness and escape seriousness (ibid. 2008, 16). General slang words are very popular and, according to Mattiolo, “they have a wider circulation” (ibid. 2008, 16) because they are not restricted by any group or subject. Examples of general slang include such words as *booze* (*drink*), *caff* (*café*), *dude* (*fellow*), *telly* (*television*) in English and *telikas* (*televizorius*), *bičas* (*vaikinas*), *drinkas* (*gėrimas*), *kafkė* (*kava*) in Lithuanian.

Specific slang, on the other hand, is related to a particular group or trend. By using specific slang words, speakers show that they belong to a particular group and express their solidarity with other members in the group. Mattiello suggests that the use of specific slang helps to create self identity, strengthen the bonds within the group and reinforce the group cohesiveness, keep others at a distance (for example, teenagers may use specific slang words to keep the older generation at a distance), increase efficiency in communication, hide secret information and keep insiders together and outsiders out (Mattiello 2008, 16). For example, drug addicts, alcoholics, criminals, prisoners as well as military men or computer users have their own specific slang words. Such words are used when communicating with group members of their group for purposes listed above. What is more, such slang may be age-specific or gender-specific (Légaudaitė 2002, 62). Specific slang helps to encode the language. Such words as *rock (cocaine)*, *junkie (drug addict)*, *speed (drug)*, *koksas (kokainas)*, *kaliošnikas (narkomanas)* belong to drug addicts' slang; *ace (excellent)*, *chick (a girl)*, *cool (great)*, *afigėnas (puikus)*, *gaga (labai aukšta mergina)*, *čiotkas (nuostabus)* fall under the category of teenage slang. Thus all of them illustrate the use of specific slang.

Translation of Proper Slang in the novel *Anybody Out There* into Lithuanian

The translation of the chick lit novel *Anybody Out There* by the Irish novelist Marian Keyes into Lithuanian by Regina Šeškuvienė presents a good case for the analysis of proper slang in a literary work since general and specific slang words dominate in the dialogues and monologues of characters in the source text. Keyes's novel *Anybody Out There* is one of the series about five Walsh sisters from Ireland. As a result, this book has intertextual links with the previous Keyes's novels *Watermelon* (1995), *Rachel's Holliday* (1998), *Sushi for Beginners* (2000). This novel depicts the life of the main character Anna, whose beloved husband Aidan dies in a car accident. The novel reveals not only the physical pain that Anna has to endure after the car accident but also the emotional and spiritual suffering with which she has to cope after the great loss. It is a story of a woman's triumph over despair.

The novel reflects the realities of contemporary women and focuses on the dominant issues in chick lit. As formulated by Suzanne Ferris and Mallory Young, these issues include reconsideration of the meaning of love, identity, femininity, consumerism, self-image, relationships, and career (Ferris and Young 2009, 11).

The world that is depicted in *Anybody Out There* is mainly seen through the perspective of the main character, Anna. She is the narrator telling her life story. The novel is constructed

mainly of monologues and dialogues, and the predominant register is informal. The protagonist Anna's monologues and dialogues with other women feature a great deal of slang ranging from general to specific slang. In this respect, chick lit women are different from the women of the popular romance.

According to Roberts, language is one of the most important means of characterization (Roberts 2006, 3). Even though the speech of most characters is functional, it provides material from which conclusions may be drawn about their qualities and strengths, their internal and external life as well as about their individuality (Roberts 2006, 3). Proper slang constitutes a great part of the characters' speech in *Anybody Out There*. Most cases of proper slang in the novel are general slang words unrelated to a particular group or trend. There are also some cases where specific slang related to a particular group and trend is employed by the characters. Anna, her mother and sisters use proper slang words when they communicate at home and in public.

Proper slang in the women's language serves for social purposes. When communicating, they use slangy words and expressions to be on the same speech-level with one another, to facilitate social intercourse and to induce friendliness and intimacy (Mattiello 2008, 32). The extensive use of proper slang words in conversations in the novel reveals that the women prefer uncomplicated and friendly communication. What is more, they want to show special familiarity with their interlocutors (e.g. communication between the mother and the daughter, dialogues between sisters). To refer to some of Partridge's functions of slang, characters also use proper slang words and expressions as an exercise of humour; they strive to be brief and concise or to reduce the seriousness of the conversation (Partridge 1971, 6).

The characters use general slang words when talking about everyday activities or referring to various entities. As the main characters in the novel are women, they talk a lot about men and they use a great number of general slang words to define males (e.g. *bloke*, *hunk*, *dude*, *buddy*, or *chum*). Furthermore, when the issue of sexual orientation or addiction to drugs is considered, they use specific slang words such as *Jolly Girls*, *Jolly Boys*, *coke*, *devil's dandruff*, etc. Such specific slang words are used to "protect the user from the discomfort caused by the conventional item" (Dumas and Lighter 1978, 14). As a result, proper slang words in the novel make communication among the characters very informal. The translator's task is to keep the voicing of the target text informal and colloquial so that the TL reader could adequately reconstruct the characters from the style and mannerism of their speech. Table 1 includes some of the instances of proper slang words that appear in the novel and translation strategies applied by Šeškuvienė:

Table 1. *Examples of some of the most frequent proper slang words in ST, their equivalents in TT, and translation strategies*

| Keys, <i>Anybody Out There</i> (2006) | Type of proper slang word in the ST | Šeškuvienė, transl., <i>Ar ten kas nors yra?</i> (2007) | Translation strategies used in the TT |
|--|--|---|---|
| Telly | General slang | Televizija (14, 16), televizorius (15) | Softening |
| Celebs | General slang | Garsenybės (35) | Softening |
| A knocking shop | General slang | Radinių biuras (57) | Softening (mistranslation) |
| The boys in blue | General slang | Vyrai mėlynom uniformom (57) | Literal translation |
| Hunk | General slang | Vyriokas (53) | Literal translation |
| The devil's dandruff | Specific slang | Velnio pleiskanos (62) | Literal translation |
| Coke | Specific slang | Milteliai (68) | Softening |
| Butch | General slang | Panašus į moterį (72), vyriška moteris (72), vyrmoterė (72), Bučas (73) | Softening (mistranslation) |
| Sucky | General slang | Nevykęs (74) | Softening |
| Gammy | General slang | Suknežintas (82), apmirusi (188) | Softening |
| Ginormous | General slang | Neaprėpiamas (86) | Softening |
| To bitch | General slang | Skųstis (126) | Softening |
| Piss off | General slang | Dink man iš akių (184) | Softening |
| To sack | General slang | Išmesti (137) | Literal translation |
| Lad | General slang | Paauglys (26) | Softening |
| Pal | General slang | Draugas (26) | Softening |
| Showbiz | General slang | Pramogų verslas (34) | Softening |
| Stuff | General slang | Pirkiniai (35) | Softening |
| Teeny-tiny | General slang | Koks nors (35) | Softening |
| Kooky | General slang | Keistokas (47) | Softening |
| Granny | General slang | Senelė (229) | Softening |
| Buddy | General slang | Draugas (74), bičiulis (176), vyrutis (254) | Softening |
| Fella | General slang | Priešininkas (99) | Mistranslation |
| Weirdo | General slang | Puskvailis (101), keistuolis (428), vyras (490) | Softening |
| Naff | General slang | Neskoninga (132) | Softening |
| Chum | General slang | Vyrukas (142), draugė (143) | Softening |
| Kaput | General slang | Baigta (427) | Softening |
| Jolly Girl | Specific slang | Paleistuvė (17), lesbietė (488) | Softening (mistranslation) |
| Jolly Boy | Specific slang | Paleistuvis (17), linksmasis vyrukas (392) | Softening (mistranslation, literal translation) |

According to Table 1, most of the general and specific slang words are neutralized in the TT. Due to this, the tone of the TT is raised, which gives a false representation of characters in the novel. A more detailed analysis of the translation of proper slang is presented hereafter.

The first three examples where the general slang word *telly* is used instead of the Standard English word *television* are taken from Anna's communication at home with her parents and sisters. When communicating with family members, the characters tend to be brief and concise; therefore, they prefer to shorten standard words as in the examples in Table 2, Table 3 and Table 4:

Table 2. Translation of the general slang word 'telly'

| SL | TL |
|--|---|
| But why would she move out, she often asks, when she's got cable telly , and a built-in chauffeur (Dad)" (Keyes, <i>Anybody Out There</i> 2006, 5). | Bet kam jai eiti iš tėvų namų, dažnai klausia ji, kai turi nemokamą pragyvenimą, kabelinę televiziją ir instaliuotą vairuotoją (tėtį) (Šeškuvienė, transl., <i>Ar ten kas nors yra?</i> 2007, 14). |

Table 3. Translation of the general slang word 'telly'

| SL | TL |
|--|--|
| "It's not like on the telly ," she complained afterward, kneading the top of her arm (Keyes, <i>Anybody Out There</i> 2006, 6). | - Visai ne kaip per televizorių , - paskui skundėsi ji, trindama ranka žemiau peties (Šeškuvienė, transl., <i>Ar ten kas nors yra?</i> 2007, 15). |

Table 4. Translation of the general slang word 'telly'

| SL | TL |
|--|---|
| Mum's hand went to her mouth, the way a person would on telly if they wanted to indicate anxiety (Keyes, <i>Anybody Out There</i> 2006, 6). | Mamos ranka pakilo prie burnos, kaip daro žmonės per televiziją , kai nori parodyti išgastį (Šeškuvienė, transl., <i>Ar ten kas nors yra?</i> 2007, 16). |

Even though in the three cases the slang word *telly* is repeated in the ST, the translator uses two synonymic words in the TL, i.e. *televizija* (back translation: *television*) and *televizorius* (back translation: *TV set*). However, Šeškuvienė's translation does not retain the informal tone of the ST since both words *televizija* and *televizorius* belong to the Standard Lithuanian language. With reference to *Lietuvių žargono bazė* (hereafter referred to as *LŽB*), there are two slang words for *televizorius* and *televizija* in Lithuanian, i.e. *telikas* or *telis* (*LŽB* 2010, 229). In the example in Table 2, the word *telly* collocates with *cable* which could not be rendered in the TL as *kabelinis telikas* or *telis*. Therefore, the translator chooses to render *cable telly* by employing the collocation *kabelinė televizija* (back translation: *cable television*). Nevertheless, the remaining two cases presented in Table 3 and Table 4 where the expression *on telly* is used could be translated as *per teliką*. Instead of using colloquial words in the TL, the translator chooses to neutralize them.

The life of celebrities and show business are important topics which are often considered in conversations between the women in the novel. Anna, her mother and sisters enjoy watching various television shows about celebrities, they like discussing their appearance,

clothes, etc. When speaking about show business and well-known people, characters also willingly employ slang words. Such words make their speech colloquial and contribute to the easiness of social interaction. The example in Table 5 includes the collocation *showbiz types*. *Showbiz* is considered to be a colloquial term for *show business* (Thorne 2007, 402). The slang term *showbiz* has an equivalent in the Lithuanian language, i.e. *šoubyzas* (LŽB 2010, 211). Nevertheless, the translator chooses to use the standard language expression in Lithuanian, *pramogų verslas* (back translation: *show business*). As a compensation, she renders the word *types* collocating with *showbiz* by the diminutive *tipeliai* (back translation: *geezers*). The word *tipas* in Lithuanian is used in the informal register to describe a person who is strange and has negative character traits (*Lietuvių kalbos žodynas: elektroninė versija*, hereafter referred to as *LKŽe* 2005). The diminutive form *tipelis* implies a derogatory attitude of the speaker towards the targeted person as in the following example:

Table 5. Translation of the general slang collocation ‘*showbiz types*’

| SL | TL |
|--|--|
| When showbiz types came to town, whatever they wanted, from Bono’s phone number, to someone to take them shopping after hours, to a decoy double to shake off the press, it was her job to provide it (Keyes, <i>Anybody Out There</i> 2006, 25). | Kai į miestą atvykdavo pramogų verslo tipeliai ir kai tik jie ko nors užsimanydavo – pradedant Bono telefono numeriu, begalinėmis vaikštynėmis po parduotuves ir baigiant antrininkų suradimu, kad atsikratytų persekiojančios spaudos, jos darbas būdavo visa tai parūpinti (Šeškuvienė, transl., <i>Ar ten kas nors yra?</i> 2007, 34). |

The tendency to soften slang words in the TT can also be traced in the example in Table 6. In this case, Anna by employing the informal word *celebs* describes her friend Jacque’s relationship and attitude towards celebrities. The use of the slang word implies Anna’s familiarity with the topic:

Table 6. Translation of the general slang word ‘*celebs*’

| SL | TL |
|--|--|
| She says that most celebs are either midgets or gobshites or both. <...> The visiting celebs often bought her expensive presents (Keyes, <i>Anybody Out There</i> 2006, 26). | Ji sako, kad dauguma garsenybių yra neūžaugos arba siaurašikniai, arba ir vieni, ir kiti kartu. <...> Atvykusios garsenybės dažnai parūpindavo jai dovanų (Šeškuvienė, transl., <i>Ar ten kas nors yra?</i> 2007, 35). |

In both cases, *celebs* is rendered as *garsenybės* (back translation: *celebrities*) in the TT. *Garsenybė* is the Standard Lithuanian word used to define a well-known person (*LKŽe* 2005). According to *LŽB*, *zvizda* or *gviazda* could be chosen as equivalent slang terms for *garsenybė* in Lithuanian (*LŽB* 2010, 123). Šeškuvienė chooses the strategy of softening and raises the register of the TT.

When Anna describes the way her sister Maggie looks after she became a mother she uses two general slang words for the Standard English word *mother*, i.e. *mumsy* and *Mum*:

Table 7. Translation of the general slang words ‘mumsy’ and ‘mum’

| SL | TL |
|--|---|
| Other than her hair, which was shoulder length and a lovely chestnut color (artificial—clearly she hadn’t given up completely), she looked more mumsy than mum (Keyes, <i>Anybody Out There</i> 2006, 16). | Neskaitant jos plaukų, kurie yra iki pečių ir nuostabios kaštoninės spalvos (dažyti – kaip matyti, ji dar ne visai visko atsisakė), ji labiau panaši į perekšlę nei į mamą (Šeškuvienė, transl., <i>Ar ten kas nors yra?</i> 2007, 24). |

Both words in the ST have different connotations which offer a certain image of the way Maggie looks. The slang word *mumsy*, according to Thorne, is “the older generation’s colloquialism to describe a woman who is unglamorous” (Thorne 2007, 300). If used as an adjective, *mumsy* means “giving an impression of dull domesticity; dowdy or unfashionable” (oxforddictionaries.com / definition/mumsy?q=mumsy).

Thus the word in the SL suggest that being a mother Maggie does not look the way she used to, i.e. attractive, fashionable, etc. Thorne argues that “for a younger generation of women the maternal aspect is less important than the suggestion of fussiness, unfashionable appearance and asexuality” (Thorne 2007, 300). The slang word *mumsy* is rendered in the target text by the Standard Lithuanian word *perekšlė* (back translation: *a brooding bird*). *Dabartinės lietuvių kalbos žodynas* defines *perekšlė* as “a brooding hen or any other bird” (Kruopas 1972, 548). Therefore, in the TL, the mother is compared to a bird which sits on its eggs until its babies hatch. This comparison suggests that while raising children the mother has to sacrifice a lot. The word *mumsy* in the ST implies the way the mother looks while raising children whereas *perekšlė* points to the process of raising children. Both *mumsy* and *perekšlė* have similar connotative meanings.

The second word in the example, *Mum*, is another slang term for *mother* in English. Thorne defines the word *mum* as a word used to address “a homely female” (Thorne 2007, 319). Šeškuvienė renders this word as *mama* (back translation: *mother*) which is a general term to refer to one’s mother in Lithuania. *LKŽe* indicates that *mama* is regarded as a kind form of address towards one’s mother (*LKŽe* 2005). Thus both *mum* and *mama* imply positive connotations. Even though the translator’s linguistic choices in the TL do not include slang words the Standard Lithuanian words help to represent the emotion of the ST to the TL reader.

When describing his life as a student, Aidan tells Anna about his roommate Marty. In the example of Table 8, his friend is addressed by the slang word *roomie* which implies that their communication was informal and friendly:

Table 8. Translation of the general slang word ‘roomie’

| SL | TL |
|--|--|
| He told me about his job, his roomie , Marty, and his lifelong love of the Boston Red Sox (Keyes, <i>Anybody Out There</i> 2006, 96). | Jis papasakojo apie savo darbą, apie kambario draugą Martį, apie jo begalinę meilę Bostono Red Soxams (Šeškuvienė, transl., <i>Ar ten kas nors yra?</i> 2007, 103). |

However, the translator renders the word *roomie* as *kambario draugas* (back translation: *roommate*) which sounds excessively formal in the TL. As a result, the register of the ST is changed in the TT.

Characters in the novel use many different slang words to name males or females indicating their close relation to the individuals addressed by these terms, e.g. *hunk*, *lad*, *bloke*, *dude* and *buddy*. With reference to *LŽB* it may be suggested that equivalent slang terms in the Lithuanian language are available; they could have been actually applied in the translation, e.g. *bičas*, *chebrantas*, *chebrinis*, *čiobrelis*, *družbanas*, *kentas*, *čiuvakas*, etc. (*LŽB* 2010, 51). In the examples provided below the trend to use Standard Lithuanian words can be observed:

Table 9. Translation of the general slang word ‘hunk’

| SL | TL |
|---|--|
| Mind you, she also had the good sense to make sure he was a dark, handsome hunk with lovely, broad shoulders and—according to Helen (don’t ask)—a fine, big mickey (Keyes, <i>Anybody Out There</i> 2006, 53). | Be to, dar nepamirškite, kad jai Dievas apšvietė protą pasirūpinti dar ir tuo, kad jis būtų tamsiaplaukis, išvaizdus vyriokas su patraukliais ir plačiais pečiais bei, pasak Helenos (verčiau nieko neklausinėkit), su gražiu, dideliu pimpalu (Šeškuvienė, transl., <i>Ar ten kas nors yra?</i> 2007, 62). |

In Table 9, the word *hunk* means “a well-built, sexually attractive man” (Thorne 2007, 247). In the Lithuanian translation it is rendered as *vyriokas* (back translation: *a young man*) which, according to *LKŽe*, is used to describe a young male (*LKŽe* 2005). *LŽB* (2010) offers the following slang words to describe a large and strong man: *rėmas* (187), *škafas* (228) or *boisas* (29). Thus the connotations of the word *hunk* of the ST are not retained in the TT.

In the examples presented in Table 10 and Table 11, both slang words *lad* and *bloke* are translated by a neutral Lithuanian word *vyras* (back translation: *a male*). *Lad* means “a boisterously macho or high-spirited young man” (Thorne 2007, 281). *Bloke* is used as an

informal term for “a man” (Thorne 2007, 64). The neutralization of the slang words raises the register of the TL as in the examples below:

Table 10. *Translation of the general slang word ‘lads’*

| SL | TL |
|--|--|
| As the lads got stuck in to their Scrabble and beer, we curled on the couch in a softly lit corner and Rachel gave me a hand massage on my nongammy hand (Keyes, <i>Anybody Out There</i> 2006, 181). | Kai vyrai įniko į savo alų ir loto, mudvi susirangėme ant sofutės jaukiai apšviestame kamputyje ir Rachelė ėmė masažuoti mano apmirusią ranką (Šeškuvienė, transl., <i>Ar ten kas nors yra?</i> 2007, 188). |

Table 11. *Translation of the general slang word ‘bloke’*

| SL | TL |
|--|---|
| She met another bloke , Adam, and she had the good sense to make sure he was younger than her and easy to scare into submission (Keyes, <i>Anybody Out There</i> 2006, 52). | Tada susirado kitą vyrą , Adamą, ir šįkart Dievas jai apšvietė protą pasirūpinti, kad jis būtų už ją jaunesnis ir paklustų jos valiai (Šeškuvienė, transl., <i>Ar ten kas nors yra?</i> 2007, 62). |

The strategy of softening is also used in the examples of Table 12 and Table 13. In the SL, the word *dude* is a slang word for “a man” (Thorne 2007, 163) whereas in the TL it is simply rendered by employing the pronoun *jam* (back translation: *to him*). The example in Table 13 features the slang word *buddy* which is used to address a male friend (Thorne 2007, 85). Šeškuvienė’s choice again neutralizes the register of the original as she chooses the Standard Lithuanian word *draugas* (back translation: *a friend*):

Table 12. *Translation of the general slang word ‘dude’*

| SL | TL |
|--|--|
| “Wow. Getting married. Well, congratulations. He is one lucky dude ” (Keyes, <i>Anybody Out There</i> 2006, 208). | – Oho! Greitai ištekėsi. Ką gi, sveikinu. Jam labai pasisekė (Šeškuvienė, transl., <i>Ar ten kas nors yra?</i> 2007, 62). |

Table 13. *Translation of the general slang word ‘buddy’*

| SL | TL |
|--|---|
| “Anna, meet my best buddy , Leon” (Keyes, <i>Anybody Out There</i> 2006, 65). | - Ana, susipažink, čia mano geriausias draugas Leonas (Šeškuvienė, transl., <i>Ar ten kas nors yra?</i> 2007, 74). |

Since slang terms used to refer to males or male friends are neutralized in the TT, the TL reader receives a false representation of the relations of characters, i.e. the relation between characters becomes formalized in the TT.

There are several cases in the novel when characters use specific slang. Specific slang is related to a particular group of people or trend. Specific slang words are mainly used to encode the language (Mattiolo 2008, 16). In the examples provided below, characters of the

novel use specific slang when they speak about sexual orientation and drug addiction. Since such realities in life are considered taboo in the standard language, slang words offer possibilities of speaking about them and help to avoid the discomfort caused by such taboo topics (Mattiolo 2008, 16).

In the examples provided below, Anna and her mother speak about lesbians and gays and employ the slang term *Jolly Girl* for a lesbian and *Jolly Boy* for a gay. The adjective *jolly* means “happy and cheerful” (oxforddictionaries.com/definition/jolly?q=jolly). Thus the literal translation of these words into Lithuanian would be *linksmoji mergaitė* and *linksmasis berniukas*. However, Šeškuvienė does not provide equivalent slang words in the Lithuanian language to name a lesbian and a gay and renders them as *paleistuvė* (back translation: *slut*) and *paleistuvis* (back translation: *libertine*) as shown in Table 14:

Table 14. Translation of the specific slang collocations ‘Jolly Girls’ and ‘Jolly Boys’

| SL | TL |
|--|--|
| <p>All of a sudden Mum seized my arm—luckily, my unbroken one—and hissed, in a voice throbbing with excitement, “Look! It’s Jolly Girl, Angela Kilfeather. With her Jolly Girl girlfriend! <...> Helen once worked with an Indian man who mistranslated gays as “Jolly Boys.” It caught on so much that nearly everyone I knew—including all my gay friends—now referred to gay men as Jolly Boys. And always said in an Indian accent. The logical conclusion was that lesbians were “Jolly Girls,” also said in an Indian accent (Keyes, <i>Anybody Out There</i> 2006, 8).</p> | <p>Staiga nei iš šio nei iš to mama čiupo mane už rankos – laimei, už nelūžusios – ir iš susijaudinimo virpančiu balsu sušnypštė: – Žiūrėk! Ta paleistuvė! Angelina Kilfer. Su savo tokia pačia draugužė irgi paleistuve! (17) Kartą Helenai teko dirbti su vienu indu, kuris žodį „gėjus“ į savo kalbą išvertė kaip „paleistuvis“. Šis pavadinimas taip greitai prilimo, kad dabar visi mano pažįstami – ir net įskaitant draugus gėjus – homoseksualius vyrus vadina „paleistuviais“. Ir taria tai su indišku akcentu. Buvo padaryta logiška išvada, kad lesbietės irgi yra „paleistuvės“, ir taip pat tariama su indišku akcentu“ (Šeškuvienė, transl., <i>Ar ten kas nors yra?</i> 2007, 17).</p> |

Specific slang words used in the ST imply sexual orientation, whereas the Standard Lithuanian words *paleistuvė* and *paleistuvis* define a person who is depraved and licentious (LKŽe 2005). However, lesbians and gays are not necessarily licentious. This results in a distortion of the meaning in the TL since the words chosen as equivalents for *Jolly Girls* and *Jolly Boys* in the TT have different denotative meaning.

However, when the same specific slang words appear in the novel later, the translator renders *Jolly Boys* as *Linksmieji Vyrukai* (back translation: *jolly boys*) and *Jolly Girls* as *lesbietės* (back translation: *lesbians*) as presented in the examples in Table 15 and Table 16:

Table 15. Translation of the specific slang collocation ‘Jolly Boys’

| SL | TL |
|---|---|
| I looked around. It was Ornesto, with two other Jolly Boys whom I recognized from going up and down the stairs to his apartment, and nice Eugene who had moved my air conditioner (Keyes, <i>Anybody Out There</i> 2006, 390). | Apsidairiau. Tai buvo Ornestas su dar dviem Linksmisiais Vyrukais , kuriuos teko matyti bėginėjant aukštyn žemyn laiptais į jo butą, ir dailusis Eugenijus, padėjęs man nukelti oro kondicionierių (Šeškuvienė, transl., <i>Ar ten kas nors yra?</i> 2007, 392). |

Table 16. Translation of the specific slang collocation ‘Jolly Girls’

| SL | TL |
|--|--|
| Anna, you’ll have to be my birthing partner. We’ll have to go to the prenatal classes together and all the other man-and-woman couples will think we’re a pair of Jolly Girls .” She even went to the trouble of doing an Indian accent when she said “ Jolly Girls ” (Keyes, <i>Anybody Out There</i> 2006, 493). | Ana, tau teks būti mano gimdymo partnere. Mes drauge turėsime lankyti nėštumo paskaitas, o visi vyrai ir moterys galvos, kad mes esame lesbietės . – Ji net pasistengė žodį lesbietės ištarti su indišku akcentu (Šeškuvienė, transl., <i>Ar ten kas nors yra?</i> 2007, 488). |

Linksmisiais Vyrukais is the literal translation of *Jolly Boys*. Neither *Lithuanian Slang Dictionary* (2008) by Zaikauskas nor *LŽB* (2010) include *Linksmieji vyrukai* as a slang term for *gays*. However, *LŽB* offers such specific slang words as *aagrastas*, *debesėlis*, *dizaineris*, *gaidys*, *gaidosas*, *homikas*, *mezgėjas*, *pedalas* which could be used in the TT as Lithuanian slang substitutes for *gays* or *homosexuals* (*LŽB* 2010, 48, 65, 74, 159). When translating *Jolly Girls*, Šeškuvienė uses the Standard Lithuanian word *lesbietės*. There are several readily available slang terms in the Lithuanian language which could be used for *lesbians*, e.g. *lesbė* or *lesbijanka* (*LŽB* 2010, 114). Thus the translation of specific slang words poses problems to the translator since it is difficult to find equivalent terms in the TL. This results in the mistranslation and neutralization of the original. What is more, the function of slang which is to encode the language when talking about realities of life that are regarded as taboo is not actually retained in the TT.

An interesting example of the translation of specific slang words is presented in Table 17. The words used by the characters in this example include specific slang words denoting drugs. The choice of such words helps the user encode the language and to make it secret. *The devil’s dandruff* is a slang term for the Standard English word *cocaine* (*DS* 1996). The slang word *coke* is used instead of the Standard English word *cocaine* (Thorne 2007, 120). The translator finds equivalents for both of these specific slang terms and translates *the devil’s dandruff* directly as *velnio pleiskanomis* (back translation: *the devil’s dandruff*) and *coke* as *miltelių* (back translation: *snow*). Thus, in this case, the informal register is retained in the TT.

Table 17. Translation of the specific slang words ‘the devil’s dandruff’ and ‘coke’

| SL | TL |
|---|---|
| Several years ago, while she’d first been living in New York, she’d developed a fondness for the devil’s dandruff (cocaine) <...> A barrel-chested man slung a hamlike arm around my neck, swung a tiny plastic bag of white powder at my face, and said, “Hey, Morticia, want some coke ?” (Keyes, <i>Anybody Out There</i> 2006, 53; 59). | Prieš keletą metų, kai ji pirmą kartą atsikėlė gyventi į Niujorką, ji smarkiai buvo susižavėjusi velnio pleiskanomis (kokainu) <...> Vyrukas su plačia lyg statinė krūtine užmetė man ant sprando kiaulės kumpio storumo ranką, kyštelėjo man į veidą mažulytį plastikinį maišelį su baltais miltukais ir paklausė: – Ei, Mirtiše, ar nenori miltelių ? (Šeškuvienė, transl., <i>Ar ten kas nors yra?</i> 2007, 62; 68). |

Since proper slang words are often neutralized in the TT, a different picture of the characters of the novel is presented to the TL reader. The translation of language used by the characters of the novel raises the register of the ST.

Conclusions

Proper slang is one of the largest categories of slanguage that is extensively used by the characters of the novel *Anybody Out There*. The women in the novel use general and specific slang words to make their conversations sound informal, to denote various states and actions, to name people or things or to speak about such issues as sexual orientation or drug addiction. The characters employ proper slang words to show friendliness, intimacy and familiarity, to be brief or to reduce seriousness of the subject matter. Nevertheless, the colloquial and informal register of the original dialogues and monologues is not retained in the TT. Šeškuvienė’s translation tends to use a higher register than that of the original since most of the proper slang words of the original are translated as Standard Lithuanian words thus employing the strategy of softening. What is more, there are several cases where the equivalent chosen for the original word possesses an entirely different meaning. Thus in the translation discrepancies appear not only in the tone and register of the ST and the TT but also in the meanings of words. Changes made by the translator in the TT have a damaging effect since they limit the TL reader’s ability to perceive the true nature of female characters presented in the original.

References

- ALLEN IRVING, L., 2001. Slang and Sociology. In: Ed. R. Methrie. *Concise Encyclopaedia of Sociolinguistics*. Oxford: Elsevier, p. 265–270.
- ANDERSSON, L., TRUDGILL, P., 1990. *Bad Language*. Oxford: Blackwell.

- BUTLER LANCE, ST. J., 1999. *Registering the Difference: Reading Literature through Register*. Manchester: Manchester University Press.
- DUCKWORTH, T., 1996. *A Dictionary of Slang*. Available at: <http://www.peevish.co.uk/slang/a.htm> [accessed 1 May 2014].
- DUMAS, B., JONATHAN, L., 1978. Is slang a word for linguistics? *American Speech*, 53, p. 5–17.
- EBLE, C., 1996. *Slang and Sociability: In-Group Language among College Students*. London: University of North Carolina Press.
- FERRISS, S., MALLORY, Y., 2006. Introduction. In: Ed. S. Ferriss and M. Young. *Chick Lit: the New Women's fiction*. New York: Routledge, p. 1–13.
- KEYES, M., 2006. *Anybody out There*. London: Penguin Books.
- KEYES, M., 2007. *Ar ten kas nors yra?* Translated by Regina Šeškuvienė. Vilnius: Alma Littera.
- KRUOPAS ET AL (ED.), 1972. *Dabartinės lietuvių kalbos žodynas*. Vilnius: Mintis.
- LĖGAUDAITĖ, J., 2002. *Teenage Slang – A Psycho-Social Phenomenon*. Doctoral Dissertation, Department of English, Vytautas Magnus University.
- Lietuvių kalbos žodynas: elektroninė versija*. 2005. Available at: www.lkz.lt [accessed 15 April 2014].
- Lietuvių žargono bazė*. 2010. Available at: www.flf.vu.lt/dokumentai/mokslas/lietuviu_zargono_baze.pdf [accessed 1 May 2014].
- MATTIELO, E., 2005. *The Pervasiveness of Slang in Standard and Non-Standard English*. Available at: <http://www.ledonline.it/mpw/allegati/mpw0506Mattiello.pdf> [accessed 4 May 2014].
- MATTIELO, E., 2008. *An Introduction to English Slang: a Description of its Morphology, Semantics and Sociology*. Milano: Plimetrica.
- Oxford Dictionary Online*. Available at: www.oxforddictionaries.com [accessed 15 May 2014].
- PARTRIDGE, E., 1971. *Slang Today and Yesterday*. London: Routledge & Kegan Paul Ltd.
- ROBERTS EDGAR, V., 2006. *Writing About Literature*. New York: Longman.
- STENSTRÖM ANNA, B., 2000. *From Slang to Slanguage: a Description Based on Teenage Talk*. Available at: www.aggslanguage.wordpress.com/slang-to-slanguage/ [accessed 5 May 2014].
- THORNE, T., 2007. *Dictionary of Contemporary Slang*. London: A & C Black.

ZAİKAUSKAS, E. 2008. *Kalbos paribiai ir užribiai. Lietuvių žargono žodynėlis*. Vilnius: Alma littera.

Donata Berūkštienė

Vytauto Didžiojo universitetas

Moksliniai interesai: vertimo teorija ir praktika.

TIKROJO SLENGO VERTIMO STRATEGIJŲ ĮTAKA CHARAKTERIŲ KŪRIMUI
MARIAN KEYES „CHICK LIT“ ŽANRO ROMANO „AR TEN KAS NORS YRA?“
VERTIME Į LIETUVIŲ KALBĄ

Santrauka

Slengo kalba – tai šnekamosios kalbos atmaina, būdinga neformaliajam registriui. Viena plačiausių slengo kalbos kategorijų yra tikrasis slengas, kuris vartojamas ne tik kasdienėje kalboje, bet ir literatūros kūriniuose. Verčiant grožinės literatūros kūrinius, kuriuose apstu tikrojo slengo žodžių, pageidautina išlaikyti tokį kalbos registrą, koks yra vartojamas originaliame tekste. Nors ir yra tam tikrų strategijų (pvz., pažodinis vertimas, sušvelninimas, stilistinė kompensacija, sinonimų vartojimas, praleidimas), taikytinų verčiant slengo kalbą, tikrojo slengo žodžių ir posakių vertimas išlieka nemenkas iššūkis vertėjui. Kalba išlaiko svarbų vaidmenį kuriant ir atkuriant veikėjų charakterius, todėl vertėjo atlikti pakeitimai vertime gali įgyti neigiamą poveikį, kadangi gali būti apribotos tikslinio skaitytojo galimybės atkurti ir suvokti tikrąją veikėjų prigimtį bei jų požiūrį į gyvenimą.

Šio straipsnio tikslas – išanalizuoti, kokias vertimo strategijas taikė vertėja Regina Šeškuvienė versdama tikrąjį slengą iš anglų kalbos į lietuvių kalbą „chick lit“ žanro romane „Ar ten kas nors yra?“ (2007) ir kokią įtaką šios strategijos turėjo romano veikėjų charakterių kūrimui. Straipsnyje taip pat lyginama, kaip romano veikėjų kalba atskleidžia jų charakterį originaliame tekste ir vertime.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI: „chick lit“, tikrasis slengas, vertimo strategijos, Marian Keyes, charakterizavimas.

Miglė Onskulytė

Vilnius University Kaunas Faculty of Humanities

Muitinės str. 12, LT-44280, Kaunas, Lithuania

Tel. (+370) 684 59713

E-mail migle.onskulyte@gmail.com

Research interests: hermeneutics, cultural studies, literary translation, onomastics.

Jadvyga Krūminienė

Vilnius University Kaunas Faculty of Humanities

Muitinės str. 12, LT-44280, Kaunas, Lithuania

Tel. (+370) 620 10544

E-mail jadvyga.kruminiene@khf.vu.lt

Research interests: Baroque literature, literature and culture, discourse of wit and conceit, hermeneutics, literary translation.

Vytautė Pasvenskienė

Vilnius University Kaunas Faculty of Humanities

Muitinės str. 12, LT-44280, Kaunas, Lithuania

Tel. (+370) 37 422604

E-mail vytaute.pasvenskiene@khf.vu.lt

Research interests: audiovisual translation, translation studies, English phonetics, visual phonetics.

ONOMASTICS IN LITERARY TRANSLATION: A CASE STUDY OF THE LITHUANIAN TRANSLATION OF C.S. LEWIS' *THE SCREWTAPE LETTERS*

*The translational act has always been under thorough inspection. There is no definite agreement on how a literary text should be rendered. As for the translation of proper names in a literary text, it may be considered optional, yet reluctance to render them may affect the message of any literary work and invoke cultural alienation. Therefore, the problem of literary translation with regard to rendition of the proper names in fictional texts is the focus of this paper. In his epistolary novel *The Screwtape Letters* (1942) C.S. Lewis (1898-1963) presents an interesting variety of authentic names significant in their etymological, Biblical and cultural encodings. C.S. Lewis coined the names of the characters out of two or more meaningful, yet unrelated stems which are clumsy and difficult to pronounce in order to reflect a grotesque nature of the devilish figures. One of the aspects of the Lithuanian translation is faithfulness to a single technique throughout the novel: replacing the original names with the nouns (usually denoting beings of unpleasant or comic nature) taken from the Lithuanian folklore or particular dialects which sound rather exotic to contemporary readers. However, almost none of the rendered names retains the original Biblical-cultural-linguistic peculiarities.*

KEY WORDS: onomastics, charactonyms, literary translation, translation strategy.

Introduction

One of the core issues any literary translator unavoidably has to face is the translation of the proper names. This problem falls into the field of onomastics. According to David Crystal (Crystal, 1997, 112), the science that analyses names is known as onomastics and considers

personal names (anthroponomastics) and place names (toponomastics). The division is ultimately an arbitrary one, as places can be named after people and vice versa.

Undoubtedly, there is much more to a name than its mere etymological derivation. J. R. R. Tolkien (1892–1973) warns against limiting the study of names to this approach describing it as “the spirit of philately,” or mere stamp-collecting (Tolkien, 125, 58). Leonard Ashley also claims that literary onomastics “too often means no more than listing the names that appear in some novel (when it should, of course, concern itself with analysing why and how names function in fiction)” (Ashley, 1981, 77). Through giving or using a name, the name-giver may assert a certain amount of power over the named, or indicate their equality with or admiration for the named entity.

A fine instance to mention is J. R. R. Tolkien’s attitude towards character naming. He maintains that in his books the names reflect, in one way or another, their “source words” (usually common nouns or words from his invented languages) by sound symbolism, or etymology and therefore characterize their designers. Lewis, being a close friend of Tolkien, shared a similar view regarding the imagery and structure of the works, a great variety of his fantasy novels being the evidence. Fantastic literature generally gives a considerable attention to the names and is a fertile field for onomastic studies. In his epistolary novel *The Screwtape Letters* (1943), Lewis uses a number of curious charactonyms to name his devilish figures. This is a particularly rich area to explore as the names created by Lewis bear a significant load of inner meaning based on etymological, historical, cultural and mythical contexts. Therefore, the translation of his books calls for the translators’ dynamic imagination, inventiveness and expertise in the socio-historical and cultural contexts of the source language.

John Stuart Mill believed that proper names should be transposed unchanged in translated writings since, in most cases, they have no particular meaning or connotation (Mill, cited in Newmark, 1988). Indeed, there may well be cases when a translator prefers to treat proper names in a text as unproblematic bits to be passed without effort into a new linguistic texture in the target language (Tymoczko 1999, 223). However, the comparison of the translated texts with the original ones confirms the contrary and rather supports the claim that the case of translating proper nouns is not so straightforward and clear-cut in its nature. Yet, as Christiane Nord points out, just a quick glance at translated texts can reveal that translators do all sorts of things with the names: they substitute, transcribe and omit them. Hence the readers are forced to take the original and thus admire fully the comic, tragic or any other effect achieved by the usage of dozens of names by the authors (Nord, 2003, 182).

Charactonyms as a creative challenge for the translator

Names given to the characters in a literary work often serve as a significant stylistic factor and a major source of parody since they are grammatically and semantically 'saturated' to convey the background information of the story or emphasise a certain trait of the character. The names which are especially suited for a particular character and are composed of one or more meaningful stems are called charactonyms. For instance, an enormous and enduring popularity of Charles Dickens's works springs in part from the writer's skill at creating memorable charactonyms – 'Scrooge', the tightfisted miser; 'Mr. Gradgrind', the tyrannical schoolmaster; 'Jaggers', the rough-edged lawyer etc. In his book *Satire: Spirit and Art* (1991), George Austin Test maintains that by exploiting sound and sense writers create a particular device that reveals itself as instant characterization, a shortcut exposition, immediately establishing a counter or caricature, usually in the satiric sense. Since such charactonyms are humorous, ironic, parodic and/or dissonant, there is an element of play in the "sting" (Test, 1991, 139).

The most widely used type of charactonym involves personality names. For instance, John Gay uses the seventeenth century slang and the jargon related with the underworld for building the names in *The Beggar's Opera* (1728) that both describe the characters' behaviour and their occupations. 'Filch', 'Jeremy Twicher', 'Betty Sly', 'Nimming Ned', and 'Ben Budge' – all are the names that suggest them being professional thieves (ibid, 140). Another important category of charactonyms is the names with ironical connotations. The use of charactonyms as a satiric device is both ancient and widespread. In the 20th – 21st centuries the device continues to flourish in fictional writings. C.S. Lewis is one of the authors representing the period, who masterfully exploits this device for satiric purposes.

One of the most common strategies to coin a charactonym is compounding. Here the fact that compound nouns are semantically very capacious plays an important role. This capacity is based on the explicit and implicit relations between the components which permit to implement a meaning determined or prompted by the context. In the language of a literary work, there may appear contextually determined compound nouns which are constructed by the author to achieve a certain stylistic goal (Bormane, 2012, 13). As Alexander Kalashnikov notices in his survey of the evolution of charactonyms, although charactonyms make an integral part in a literary work, unfortunately, they are often ignored even in the translations of outstanding works (Kalashnikov, 2013, 1).

The reproduction of the characters' names in literary translation is always a challenge for the translator often requiring a unique solution for rendering each text and each name. Nevertheless, charactonyms designed for translation can be brilliantly managed. As Robert M. Cummings in his study *The Translated English Novel* (2010) observes, such fictional names may be found problematic with regard to the translators' ingenuity, not their culture. (Cummings, 2010, 889) In Townshend's (1924) translation of Nicolai Gogol's *The Overcoat* the reader finds the following: "his family name was Bashmackhin. It is evident (for the Russian reader) from the name, that it originated in *bashmak* (shoe)." Here the translator explains with the hint of a joke describing in English what is obvious in Russian without explanation. No doubt, such explanation should be artistically rendered, yet the bracketed gloss would be obtrusive enough. It should not be forgotten that proper names are built deeply into cultures.

Normally, charactonyms are transcribed or transliterated; but if their stems contain an additional information about their bearer or, to say more, create a system of its own in a literary work, their transcription loses a lot of nuances and the vividness of description. The tradition to transliterate the proper names in fiction may be explained by the wish to keep the nominal function simple in order to transmit the national code yet it may narrow the horizon of codification.

On the other hand, C. S. Lewis' books do not "allow" the translator to ignore the meaning of the names given to his characters: the majority of Lewis' characters possess the original, fantastic traits, e.g. the old devil, Screwtape, from *The Screwtape Letters*, or Aslan, the Great Lion, in *The Chronicles of Narnia*, their major characteristics encoded in the given name. All of his fantasy novels are inhabited with the characters possessing original, complex and semantically-loaded names. The difficulty arises during their translation.

The book under analysis, *The Screwtape Letters*, challenges the translator's creativity, when it comes to the rendering of the devilish characters' names. The novel is composed in such a way that the names of the characters carry an important connotational background. Lewis very inventively shaped the proper names to render a particular mood or effect upon the reader, e.g. disgust, fear, mockery etc. Therefore, any minor misinterpretation of the characters' names in translation would instantly affect the readers' perception of the plot and characters. This issue calls for a more explicit investigation, therefore the following subchapters will be devoted to a thorough analysis of Lewis' techniques which he employs to construct the charactonyms and to the problem of their rendition into Lithuanian.

Cultural rendition of the devil's name in the translation of Lewis's *The Screwtape Letters*

In his novel *The Screwtape Letters*, C. S. Lewis constructs a clearly dreadful figure of the devil that does not leave any room for romantic glorification. More specifically, he accomplishes this by returning to a popular Medieval tradition of the grotesque representation (Russell, 1986, 209). In his article "No "Sombre Satan": C. S. Lewis, Milton, and Representations of the Diabolical", Chad P. Stutz maintains that it is partly the obvious non-humanness of the grotesque devil that makes him threatening, fearful and comic at the same time, with physical proximity to this otherness only intensifying an implication of terror (Stutz, 2005, 218). Grotesque representations, then, are an attempt at creating an object that, if met with in real life, would prompt disgust, genuine terror and/or laughter. Indeed, in Lewis's treatment, the senior devil's name contributes to an overall grotesque representation of the character. The name Screwtape is clumsy, difficult to pronounce, rather bearing negative semantic shades. As Lewis writes in his preface, he invented the name with an intention to make it sound nasty. He claims that the words like 'Scrooge [Screwtape],' 'thumbscrew [Screwtape],' 'tapeworm [Screwtape],' and 'red tape [Screwtape]' may have contributed to its construction. 'Screwtape' is clearly a charactonym, as it is composed of the two nouns, the first being the semantic head and possessing a very curious etymology. A most popular definition of the noun 'screw' found in *Cambridge Advanced Learner's Dictionary* is as follows: "a thin pointed piece of metal with a raised edge twisting round along its length and a flat top with a cut in it, which is used to join things together, especially pieces of wood" (Walter, 2008, 1290). The most popular usage of the verb form is to mean "fastening something using a screw" (ibid). Yet, the etymological background of the word is more intricate. As the *Dictionary of Etymology* suggests, the verb 'to screw' could mean 'defraud, cheat' in the early 1900s. An idiom 'to screw up' has been recorded from 1942. Figuratively it means "tuned to a high or precise pitch" (1907), from the pegs of stringed instruments. A modern meaning of an idiom 'screwed up' (confused, muddled) is attested only from 1943. The expression 'to have (one's) head screwed on the right way', meaning "to be wise or sensible" dates back to 1821.

The noun 'screw' came into Modern English from Middle French 'escroue', meaning "nut, cylindrical socket, screw-hole" (Barnhart, 1988, 64). The etymology of the French word is uncertain since it is not found in other Romance languages. Perhaps, it may have originated via Gallo-Roman **scroba*, West Germanic **scrufa*, or from Vulgar Latin 'scrobis', meaning

‘screw-head groove’ (ibid). Another interesting meaning of the noun comes from the 1640s, namely, “means of pressure or coercion” which probably was used with reference to instruments of torture (such as thumbscrews). The image of this tool used for torture was one of the inspirations for Lewis to name his character ‘Screwtape’ (the one who induces pain and tortures a human being spiritually).

The second element of the analysed compound, i.e. ‘tape’, has no significant meaning as a separate noun in the construct and thus might have been motivated by the pattern of the noun ‘tapeworm’ which, when visualized, evokes a sense of disgust and is symbolic in the context of the novel: evil might be viewed as a disgusting parasite which does not exist on its own, it needs a host and is extremely vital. And the way evil (or the Devil) works is similar.

The book is an epistolary novel 'unfolding' a devilish correspondence between the two devils (a senior devil and a young one), yet, the title of the book does not clearly suggest that the protagonists are devils and the place is the Underworld, since the name ‘Screwtape’ does not overtly indicate the character’s devilish nature. Nevertheless, it does evoke a negative connotation, taking into consideration the semantics and etymology of the word ‘screw’. Interestingly, the Lithuanian translation of the title of the novel is “Kipšo laiškai (The Devil's Letters)”. The noun ‘kipšas’ does not reflect a proper name. It is a common noun referring to the evil spirit, the devil, or any mischievous being. The Lithuanian folktales, in their turn, often refer to the devil by the noun ‘kipšas’. Etymologically, the noun could have evolved from the verb ‘kibti (stick, cling)’, and with time the voiced consonant ‘b’ got assimilated into the voiceless ‘p’: ‘kibšas – kipšas’. Many archaic idioms and curses contain this word, e.g. “*ko tu kimbì prie manęs kaip kipšas* (Skardžius 1959, 438).

What is more, the analysed Lithuanian version of Lewis’ book refers to the same character of the devil in two different ways. The book's title (*The Screwtape Letters*) and the title of an additional chapter (*Screwtape Proposes a Toast*) are rendered into Lithuanian as follows: “**Kipšo** laiškai“ and “**Paralius** siūlo tostą“. Here, the translator does not follow Lewis’ pattern to introduce the protagonist's name in the very title. The Lithuanian name for the original ‘Screwtape’ is ‘Paralius’. However, the translator decided to omit it in the title and use a more traditional noun to refer to the devil but making it a proper name. According to the *Dictionary of the Lithuanian Language* (2011-2013), ‘paralius’ is a common noun which stands for a devil. On a broader scale, the words ‘kipšas’ and ‘paralius’ have the same denotation – both bear negativity and could refer to a being who is troublesome, quarrelsome, or of a devilish nature. Nevertheless, although ‘paralius’ is a much rarer variant found in spoken language to refer to the devil, yet a curse 'po paraliais' is rather popular in

contemporary speech. That may be the reason why the translator takes the noun which is traditionally used in a plural form and names the character in its singular form. The effect is significant: the negative connotation of the noun has been preserved, but it sounds very original. Thus, in the Lithuanian version, 'Paralius' (in this case, a proper name) should be viewed as an equivalent for the proper noun 'Screwtape'. The question remains whether the Lithuanian name originating from the Lithuanian folklore has a similar aesthetic and semantic effect on the readers as in the case of original. The noun 'Paralius' provides the reader with the background information instantaneously, and therefore it should not be questioned what kind of being this character represents. Meanwhile, the original name 'Screwtape' calls for deeper inspection, the only cue being the negative connotation found in the head noun 'screw'. The nouns used in both the titles of the Lithuanian translation mentioned above ('kipšas' and 'Paralius') explicitly refer to the figure of the devil.

Subordination by naming as revealed in the Lithuanian translation

Since the novel is epistolary, the presentation of the events from several perspectives provides the story with an additional dimension. An interesting transformation of epistolarity in *The Screwtape Letters* is that there is only one actively performing character, i.e. Screwtape, whose letters are addressed to his nephew, a young devil named Wormwood, about whom the readers know by indirection, hypothetically, through Screwtape's remarks given in his letters. None of Wormwood's letters is given in the novel, yet, the reader can easily grasp the presumable topic of each. This projection offers the possibility to make assumptions about the relationship between the two characters. With the help of Screwtape's letters, the reader might characterize Wormwood as a young, inexperienced demon that needs help in finding the ways how to successfully vere his so-called "patient" from Christian faith. This character is obviously subordinated to the protagonist, an old and wise Screwtape. The sometimes ironic set of advice to his nephew reveals the immaturity and lack of experience of the latter:

I note with grave displeasure that your patient has become a Christian. Do not indulge the hope that you will escape the usual penalties; indeed, in your better moments, I trust you would hardly even wish to do so. (Lewis, 2001, 13)

The original name pair Screwtape–Wormwood does not disclose any visible subordination / superordination effect, yet it is quite clearly unveiled in the Lithuanian translation. The name 'Wormwood' is a multidimensional, polysemic word in English, bearing an etymological and cultural significance and is not, like 'Screwtape', a kind of

neologistic compound. Undoubtedly, Lewis named his character Wormwood with a clear reason, therefore in order to distinguish the code of the message, the name should undergo a thorough etymological analysis. Its translation evokes a true challenge.

The name ‘Wormwood’ is composed of two elements, the first one is the semantic head. That is why even without considering the deeper (Biblical or botanical) meaning of the entire word, the stem instantly casts a strong negative shade on it. An Old English ‘wurm’, “serpent, snake, dragon, reptile,” also in later Old English “earthworm,” (cognates: Greek ‘rhomos’, Latin ‘vermis’, “worm,” Old Russian ‘vermie’, “insects,” Lithuanian ‘varmas’, “insect, gnat”), probably originates from the root *wer- “turn”. It seems that the ancient category was much more extensive than the modern one and included serpents, scorpions, maggots and the supposed causes of certain diseases. Also, it is important to mention that in early Jewish and Christian thought, the Serpent was archetypally regarded as a symbol of evil and danger; naked in appearance, silent and seemingly harmless in its approach, with little or no warning (Vawter, 1977, 78). During the Old English period, the word was used as an insult meaning “abject, miserable person”.

On the other hand, the compound ‘wormwood’ functions as a Biblical word. It is mentioned for nine times in the Holy Scripture. The first case is Deuteronomy (29:18), where Moses warns the nation that when uniting with the pagan nations “there should be among you a root that beareth gall and wormwood.” The word ‘wormwood’ always occurs in connection with judgment as an outcome of sin. The Hebrew word for ‘wormwood’ is לַעֲנָה (‘la-anah’). It refers to any bitter, poisonous plant such as hemlock and wormwood (Amos, 1996, 12). The Hebrew word stems from the root meaning ‘to curse’. The Greek word for wormwood, used in the New Testament (Revelation 8:11) is ἀψίνθιον (‘apsinthion’) or ἄψινθος (*apsinthos*) (Lewis, 1996, 417). The Bible gives the following:

The third angel sounded his trumpet, and a **great star**, blazing like a torch, **fell from the sky** on a third of the rivers and on the springs of water— the name of the star is **Wormwood**. A third of the **waters turned bitter**, and many **people died** from the waters that had become bitter. (Rev 8:10–11)

From the theological perspective, the star fulfils directly the prophecy of Jeremiah (9:15): “Therefore thus saith the LORD of hosts, the God of Israel; Behold, I will feed them, even this people, with wormwood, and give them water of gall to drink”. Since ‘wormwood’ refers to plants with a bitter taste, the ingestion of which can prove fatal, a number of Biblical scholars consider the term to be a purely symbolic representation of the bitterness that will fill the earth during the troubled times, noting that the plant after which the character

Wormwood is named is a familiar Biblical metaphor for things that are unpalatably bitter (Johnson, 1891, 241).

Noah Webster's *American Dictionary of the English Language* has this non-biblical definition for wormwood: "Wormwood, *n.* [Sax. 'wermod'; Ger. 'wermuth'], a plant, the 'artemisia'. It has a bitter, nauseous taste; but it is stomachic and corroborant." (Webster, 1828, 842). One might see that the Biblical and non-biblical explanations of the noun 'wormwood' are closely interrelated.

The Lithuanian translation of this character's name offers a very explicit transfer of the motif of subordination, though no interrelation with the original name 'Wormwood' can be traced. Here, the co-protagonist is named 'Nelabukas' which in its nature possesses more than one connotational meaning. First of all, in the novel, the word which is generally used as a common noun, functions as the character's name. Secondly, there is a clear pejorative aspect within the name 'Nelabukas', here the suffix '-ukas' denotes a diminutive form, thus showing that the character is young and inexperienced.

According to *The Dictionary of the Lithuanian Language* ("Lietuvių kalbos žodynas"), the noun 'nelabas' has three major meanings:

1. *Evil/badness.* E.g. Jaunuolis tik savo **nelabui** pasikeitė.

A wicked being. E.g. Savo **nelabą** nepagiri, svetimą gerą nepapeiki.

It is more frequent, though, to use of the word 'nelabas' as an adjective:

2. *Angry/spiteful.* E.g. Tai **nelaba** merga, ji baras ir baras su visais.

Malicious/wicked. E.g. **Nelabuju** žmonių visur netrūksta.

But the most popular usage of this word is to refer to the greatest representative of evil, namely the devil. The noun is modified by adding a pronominal affix '-is' to the adjective:

3. *An evil spirit / the devil.* E.g. Kad tave kur **nelabasis** pagautų!

It is important to note that in the Lithuanian dictionaries the noun 'kipšas' is given as one of the denotational meanings of the word 'nelabasis'. This shows the correlation between the two names and how strongly they are rooted in the Lithuanian folklore. The question arises, though, whether the Lithuanian version of the character's name does fulfil the original idea implied in the novel. The mentioned pair of the Lithuanian names given to the devils, project a clearly hierarchical relationship where the dreadful Paralius is superordinate to the young and inexperienced Nelabukas. Due to its diminutive form the latter does not suggest any dreadfulness or bitterness. The effect produced is a comic one. To call the devil by a diminutive is to diminish its power and stress its immaturity. No doubt, the translator reveals the true, intrinsic relationship between the two devilish characters. Indeed, the Lithuanian

translation should be praised for the strategic coherence, i.e. both names found in the Lithuanian translation come from the Lithuanian folklore to refer to the Devil and have an instant effect of identification on the Lithuanian readers.

Grotesque within the devil's name

The character's name in a fictional text can elicit the feelings of disgust, mistrust, or even humour. C.S. Lewis exploits the names in his fantasy novels and children's books to the most so that the readers would remain very attentive in their search for the hidden meaning in every bit of his book. The two devils of *The Screwtape Letters* live and work in the grand 'institution' of the devils and are positioned according to the devilish "lowerarchy". Therefore, the insertion of Screwtape's 'colleagues' (though episodically) into the story helps to disclose an overall mood of the epistolary novel. Triptweeze, Slubgob, Glubose, Toadpipe, Slumtrimpet, Scabtree and Pahaw are some minor characters, politely referred to as "gentledevils" by Screwtape in a few of his letters. Though their role in the book is an episodic one, their function is very important, i.e. they create the devilish atmosphere of the story through the symbolism of their names. Although the names are given intentionally to characterize their demonic nature and/or emphasise a certain distinct trait, this is not always disclosed in the Lithuanian translation of the book. The comparative analysis of the charactonyms found in the original language and their equivalents in the target language should reveal the different techniques used by the author and the translator of the book.

The first devil, mentioned by Screwtape is named **Glubose** who is presented as a colleague of Wormwood and is in charge of the "patient's" mother. Consider:

Your patient's mother, as I learn from the dossier and you might have learned from **Glubose**, is a good example. <...> Keep in close touch with our colleague **Glubose** who is in charge of the mother, and build up between you in that house a good settled habit of mutual annoyance; daily pinpricks. (Lewis, 1974, 86)

*Globotinio motina, kaip patyriau iš jo bylos, o tu galėjai sužinoti iš **Pludungio**, yra tinkamas pavyzdys. <...> Palaikyk glaudų ryšį su mūsų kolega Pludungiu, kuris globoja jo motiną, ir abu kartu sutartinai įvirtinkite tuose namuose abipusį irzlumą ir kasdienį apsimėtymą žodžiais. (Lewis, 2011, 79)*

It is interesting to note that today the noun 'glubose' is used in medical discourse and stands for a particular drug. This medication is an oral alpha-glucosidase inhibitor, prescribed for diabetes with diet and exercise and in some countries for pre-diabetes (Martin, 2010, 130).

Yet, no evidence can be found to deduce that this is precisely the meaning intended by the author. In fact, after having considered all the charactonyms in the novel, it seems that Lewis prefers to compose the names by adding two meaningful but not interrelated units, the first being the semantic head and bearing a particular connotation. Therefore, if split, the root ‘glub’ stands for a ‘gurgling, bubbling, or gulping sound’ (as of water running down a drain). It is often reduplicated. Also, it may stand for an ‘inarticulate strangled sound’ (as of someone attempting to speak while under water). Therefore, the devil is pictured as a gurgling creature, the feature which instantly characterizes him as a comic figure. The Lithuanian equivalent of the name could be ‘Gurgulis’ or ‘Burbulis’. The second part of the compound, ‘-ose’ is a suffix borrowed from Latin ‘-osus’ meaning ‘full of, abounding in’, e.g. ‘frondose’ (Soanes, 2006, 322). What is more, Lewis might have implied a play on words, since a similar adjective ‘globose’ means having the shape of a globe; globelike (ibid, 201). These connotations characterize the demon as a funny looking (probably overweight) creature producing strange unpleasant sounds. As Lewis designs, the grotesque devils of *The Screwtape Letters* balance between the monstrosity and comicality.

The Lithuanian translator has chosen quite a different strategy to name the same character. In fact, no direct link between the two names can be found. ‘Glubose’ in the Lithuanian translation is presented as ‘**Pludungis**’, which in the Lithuanian language is a pejorative noun meaning “frivolous, futile, raffish kind of person, a tramp”, e.g. *Pijokėlis, pludungėlis – ne koks iš ano vyras*²⁵. No doubt, the translator demonstrates an inventive approach in choosing a rarely used dialectism noun to provide an exotic meaning.

Another devil named **Scabtree** is only mentioned in passing and as a character is of no particular importance, yet his name is a true challenge for any translator. Consider: “I know that Scabtree and others have seen in wars a great opportunity for attacks on faith, but I think that view was exaggerated” (Lewis, 1979, 32). ‘Scabtree’ is a compound word with an undefined meaning and sounds rather exotic: it is Lewis’ preference to give his characters curious names with meaningful, often unrelated components. The semantic head of the word is its first element ‘scab’. In the mid-thirteenth century it was a common term to refer to a particular “skin disease”. The word developed from Old English ‘sceabb’ meaning “scab, itch” (related to ‘scafan’ “to shave, scrape, scratch”) which in turn has its roots in Proto-Germanic *skab- “scratch, shave”. This meaning of the noun is reinforced by the cognate Latin ‘scabies’ “scab, itch, mange” (from scabere “to scratch”) (Barnhart, 1988, 776). The

25 <http://lkz.lt/startas.htm>

direct Lithuanian translation of the disease is “niežai”, but in the Lithuanian translation it is not reflected. The reader finds the equivalent name ‘**Vienšiuurkšlis**’, a presumably neologistic compound, with a curious sound-combination (an abundance of fricative sounds, their combination with the sonorous *n*, *r* and *l*) which complicates the process of their pronunciation: “Žinau, kad **Vienšiuurkšlis** ir kiti karuose mato gerą progą užpulti tikėjimą, bet man atrodo, kad toks požiūris nepamatuotas” (Lewis, 2011, 33). No such compound can be found in the Lithuanian dictionary, therefore a critical attempt has been made to split the Lithuanian word into two meaningful elements to uncover its meaning. The first element, or the root ‘vien-’ suggests ‘oneness’, while the second one is the semantic head, though very rarely used in contemporary discourse. This does not, though, diminish its impressive symbolism within the context of the novel. The noun “šiuurkšlė” can be regarded as synonymous to “vingiorykštė” (Lot: *Filipendula*) which is a genus of 12 species of perennial herbaceous flowering plants in the family ‘Rosaceae’ (Kevin, 2008, 2). An interesting cultural–biblical connotation can be observed here. Three of the four Evangelists mention the crown of thorns, wherewith the rude Roman soldiers derided the captive Christ (Mt 27:29; Mk 15:17; Jn 19:2). All speak of the akanthine (*Acanthus*) crown. Despite the fact that there has been unending debate on the subject as to what kind of plant was used to plait the crown, the Lithuanian tradition is to call the crown “Erškėčių vainikas” (En: “The Crown of Rosaceae”). In Lithuanian, ‘šiuurkšlė’ is the plant which originates from the same plant family, containing rose thorns. Therefore, to name the devil after this plant might be deeply symbolic. The conclusion might be drawn that while the word ‘scabies’, out of which the name ‘Scabtree’ was made, is well known in English, evoking disgust and negative attitude, ‘Vienšiuurkšlis’ might bring a double effect for the Lithuanian reader: for those, who are not familiar with the plant name, it might sound as a curious combination of sounds, whereas the readers enjoying the digging of meanings might perceive a modification of the Biblical connotation. Yet, to preserve the original meaning, the charactonym might have been rendered as „Niežius“, „Niežulis“, or „Raupulys“.

Another demon is named **Slumtrimpet** whose duty is to complicate the life of the protagonist’s girlfriend. This compound was coined by Lewis in which the first segment is ‘slum’, a meaning-loaded element that bears a clear negative connotation and thus can be regarded as a charactonym. Around 1840s, the noun ‘slum’ was used in combination with the adjective ‘back’ (‘back slum’) to refer to a “dirty back alley of a city, street of poor or low people” (1825), originally, a slang or cant word meaning “room”, especially “back room”

(1812). It is of unknown origin, pastime popularized by East End novels (Barnhart, 1988, 790).

An unexpected choice made by the Lithuanian translator is to preserve the English charactonym without any modification. The only addition is the Lithuanian inflection ‘-as’ to identify the character as a male: **Slumtrimpetas**. In the context of other translated charactonyms, the latter falls out of the strategic whole and looks alien, meaningless and difficult to pronounce, which offers no clear purpose. All the remaining charactonyms were rendered in one way or another, either by attempting to translate the original meaning or looking for some Lithuanian exotic coinage.

The devil, named **Toadpipe** is identified as the scribe of “his Abysmal Sublimity Under Secretary”, Screwtape (Lewis, 1979, 134). This name was taken from the scientific, namely, biological discourse. The noun ‘Toadpipe’ is a dialectal, chiefly English word which stands for a ‘horsetail’ (*Equisetum limosum*), often used in plural but singular in construction. It stands for a hollow-stemmed plant growing in muddy places (Porter, 1913). The direct Lithuanian equivalent would be ‘Balinis asiūklis’. Taken separately, the original stems ‘toad’ and ‘pipe’ provide different meanings, the result being a comic one: a toad with a pipe. The Lithuanian translator neither renders the meaning of the separate segments, nor tries to accurately disclose the biological meaning. Instead, he seems to focus on the synonym ‘horsetail’ and adapts it to the Lithuanian culture aiming to disclose the devilish nature of the character (i.e. the devil with a tail). His version is ‘Šunuodegis’, a Lithuanian equivalent, becoming a perfect example of cultural adaptation. Here the translator retains the negative connotation of the noun ‘toad’ that bears the aspect of a chthonic creature and thus is often found in Lithuanian cursing. Since, obviously, the toad has no tail, the translator decides to introduce another creature with a tail whose name is used in cursing as well. There is no similar word to name the same plant as ‘horsetail’ in Lithuanian, therefore he creates an inventive compound: ‘šunuodegis’ (En: ‘dogtail’), that originates from the Lithuanian folklore tradition and bears a negative connotation. The pejorative noun ‘šunuodegis’ means “fawner, bootlicker”, e.g. *Pats matai, koks jis šunuodegis: laižyte laižo šeimininko batus*²⁶. It might also mean a “clumsy, lazy person” (ibid). The Lithuanian compound contains two meaningful elements: the root ‘šun-’ (En: ‘a dog’) and the root ‘uodeg-’ (En: ‘a tail’). Here the charactonym has been very successfully transferred.

26 <http://lkz.lt/startas.htm>

One more exceptional case is the name of the Head of Training College for temptor devils in Hell, **Slubgob**. Moreover, he is also addressed with an honorific title “Dr”. Consider:

The Principal, Dr Slubgob, has just proposed the health of the guests. (Lewis, 1975, 44)

Rektorius dr. Žaltys ką tik pasiūlė išgerti į svečių sveikatą. (Lewis, 2011, 43)

Once again Lewis masterfully combines the two lexemes and provides the readers with a curious polysemic humorous name. A ‘slub’ or ‘thick spot in a yarn’ is created by varying the tightness of the twist of the yarn at various intervals. The Lithuanian equivalent would be ‘pusverpalis’. The meaning of the spiral movement or twisting might evoke the image of the snake (or a serpent in the Biblical sense) and it characterizes the devil as the one who confuses, distorts the order, perverts facts. The second part of the charactonym, ‘gob’, is an Irish, British and Australian noun meaning ‘mouth’; however, it is more frequently used as a British slang verb meaning ‘spit’ (Porter, 1913). The Lithuanian rendition of the given name as “Žaltys” (En: “Serpent”) has an intricate relation with the original name evoking movement. In his book *On Genesis: A New Reading* (1977), Bruce Vawter explains that the general symbology of the serpent is complex and contradictory, for it can be seen as both good and evil, bringing about creation as well as seeking to destroy it (Vawter, 1977, 77). Here the emphasis is put on the Christian tradition which links the creature with evil - silent and seemingly harmless in its approach, with little or no warning (Vawter, 1977, 78).

A middle-age couple mentioned in the story is under the impact of the demon called **Triptweeze**: “I was delighted to hear from **Triptweeze** that your patient has made some very desirable new acquaintances” (Lewis, 1979, 51). According to the *Oxford Dictionary of English*, the noun ‘trip’ stands for a ‘stumble or fall due to catching one’s foot on something’. An archaic meaning of the word refers to a mistake, e.g. an occasional trip in the performance. A possible interpretation of the word ‘trip’ within the context of the *The Screwtape Letters* is to name the one who can make someone fall. Here an allusion is found to Robert Browning’s poem “Soliloquy of the Spanish Cloister”:

*There's a great text in Galatians,
Once you trip on it entails
Twenty-nine distinct damnations,
One sure, if another fails:
If I trip him just a-dying,
Sure of heaven as sure as can be,
Spin him round and send him flying
Off to hell, a Manichee? (lines 49-56)*

The second element of the word, “tweeze”, means to pluck something (too small to be easily handled with the human hands) with the help of tweezers (Childe, 1963, 65). Tweezers may reflect a devilish instrument of torture. Indeed, the two-part compound becomes a true challenge for the translator since both constituent elements are difficult to relate and convey the image of the character. Nevertheless, taken separately, both words contain unpleasant connotations.

The Lithuanian translator solves the problem in the same way as in the majority of the discussed cases. He incorporates a common noun which is used rarely in a contemporary discourse to radiate a comic shade (the verb form ‘kunkuliuoti’ is more frequently used). A similar approach has been made as with the protagonist’s name ‘Paralius’ which is normally used in a colloquial swear expression appearing only in the plural form: “Džiugu buvo sužinoti iš **Kunkulo**, kad tavo globotinis susipažino su kai kuriais mums labai pageidaujamais asmenimis” (Lewis, 2011, 53). According to *The Dictionary of the Lithuanian Language*²⁷ (“Lietuvių kalbos žodynas“), the noun ‘kunkulas’ is an archaic word which refers to a bubble emerging from the boiling water, e.g. *Šen ir ten pro uolų plyšius vertėsi iš gelmių karšto vandens kunkulai*. It may also stand for a smoke ring, e.g. *Išrietė galvą, leisdamas iš gerklės kunkulus dūmų*. Yet, considering the context of Lewis’ novel, the most intriguing meaning of the Lithuanian noun ‘kunkulas’ is ‘God’s bell’, e.g. *Jau zvanija Dievo kunkulais*. It evokes doubt whether the chosen name reflects the true nature of the character and the author’s intention of construing it. Yet, while Lewis unfolds the grotesque features of the characters through unpleasantness and clumsiness of their names, the Lithuanian translator mainly focuses on employing the comic and sometimes absurd names for the devils.

In the society of the devils structured by Lewis, etiquette and protocol find their place and are important issues. This provides the sense of reality and proximity. The formal address is rendered by Lewis according to the well-established tradition in the English society. He calls his devilish characters ‘Gentledevils’ thus replacing the segment ‘men’ by the segment ‘devils’. Undoubtedly, it evokes a comic effect, if the reader catches the true meaning of the compound. Back in 1869, J.R. Vernon in “Contemporary Review” suggested that

The Gentleman is always truthful and sincere; will not agree for the sake of complaisance or out of weakness; will not pass over that of which he disapproves. He has a clear soul, and a fearless, straightforward tongue. On the other hand he is not blunt and rude. His truth is courteous; his courtesy, truthful; never a humbug, yet, where he truthfully can, he prefers to say pleasant things. (Vernon, cited in Palmer, 2012, 338)

27 <http://lkz.lt/startas.htm>

Having this definition in mind, Lewis' transformation of the word becomes ironic as the listed characteristics of a gentleman are in complete opposition to the nature of the devils who are far from being *gentle* creatures. Besides, Lewis very clearly reveals the devil's attempt at imitation since he cannot create. The Lithuanian translator adapts this honorific to the Lithuanian culture and addresses the devils as "**ponai** velniai". 'Ponai' is a frequently used honorific to address the audience in Lithuania. It does not, though, sound as much comic and paradoxical as in the original version since the two words used separately sound rather neutral. Therefore, it might be more humorous to address the devils as 'velniaponiai' or 'ponvelniai'.

Lewis also transforms a well-established 'human' societal system and creates a parody of it. This provides a sense of proximity for the reader since he can clearly decode the 'devilish' names and unveil their origins. Consider: "In a rough and ready way, of course, this question is decided for us by spirits far deeper down in the **Lowerarchy** than you and I" (Lewis, 1977, 101). The suffix "-archy" is instantly associated with the international term "hierarchy" in the mind of the reader and shapes his/her understanding of a new 'term' coined by Lewis. The reversal is a successful one since the first segment of the word 'hierarchy' is replaced by the adjective 'high' which makes Lewis' pun exquisite. The English culture is also familiar with the high-low opposition in the formal address of the monarchy such as 'Your Highness', which in the Underworld would probably be rendered as 'Your Lowness'.

Since the original noun is an international term, it is also found in Lithuanian ('hierarchija'). This allows the Lithuanian translator to incorporate the same technique for rendering the charactonym by leaving the last (recognizable) segment of the noun. Consider: "Žinoma, bendrais bruožais ši problema už mus sprendžiama dvasių, stovinčių ant daug **žemesnės Velniarchijos** pakopos negu mudu abu" (Lewis, 2011, 91-2). Nevertheless, the mechanism of Lithuanian language does not allow to incorporate the adjective 'low' into the compound, since the ingenuity of the witty pun would be lost. Therefore, he compensates the loss by replacing the adjective 'low' with the noun 'velnias' (En. 'devil') in the compound. What is more, the translator regarded the adjective 'low' as significant, and thus incorporated it in the sentence as the modifier of the term 'Velniarchija' (En. Devilish Hierarchy). He finds a playful coincidence in the word "Lowerarchy" where the suffix *-er* creates a double emphasis. Although it was used to follow the phonological structural pattern found in the word 'hierarchy', it has provoked the translator to literary translate the segment 'Lower-[archy]' as 'žemesnis' which was also implicated by the expression 'far deeper down'. The rendition is a very successful one.

The similarity of the created term (both in the ST and TT) to a common noun brings Lewis' story closer to reality. This actually was the author's intention. In the 1961 Preface to *The Screwtape Letters*, Lewis points to the greatest evil in the following way:

The greatest evil is not now done in those sordid dens of crime that Dickens loved to paint. It is not done even in concentration camps and labour camps. In those we see the final result. But it is conceived and ordered (moved, seconded, carried, and minuted) in clean, carpeted, warmed and well-lighted offices, by quiet men with white collars and cut fingernails and smooth-shaven cheeks who do not need to raise their voices. (Lewis, 2001, 61–2)

Lewis discloses the world, inhabited not by true gentlemen but rather by “Gentledevils”, where God becomes “The Enemy”, “Our Father’s House” is not Heaven but Hell, “Hierarchy” is replaced by “Lowerarchy”. Therefore, he imagines the underworld as a ‘reversed’ reflection of the human world.

Conclusions

From what has been said, the conclusion might follow that C.S. Lewis masterfully shapes his characters by giving them semantically expressive names. The reader has to call to mind his/her knowledge and experience from various spheres of life to fully comprehend the encoded message behind the names. The most frequent strategy, employed by Lewis when creating his charactonyms is to form a two-part compound, the first segment being a semantic head and usually made out of a noun bearing a clear negative/comic connotation and applicable to the devilish characters. Since Lewis intended to re-establish the figure of the devil as a grotesque one, the names play a central role here: clumsy and difficult to pronounce, thus sounding alien and avoidable, comprised of nouns and verbs denoting something disgusting or unpleasant. When rendering these charactonyms into Lithuanian, the translator chooses a different strategy. In the majority of cases, he does not translate them, but replaces them with the Lithuanian archaisms or dialectisms with a prevailing grotesque effect.

References

- ABDOMALEKI, S. D., 2012. “Proper Names in Translation: An Explanatory Attempt” in *Medwell Journals*, ISSN: 1818-5800, p. 832–837.
- ASHLEY, L., (1981). “Names in Magic and the Magic of Names: New Frontiers in Literary Onomastics” in *Papers of the North Central Names Institute*. Vol. 2. p. 77–91. Sugar Grove, IL: Waubensee Community College.

- BARNHART, R. K., 1988. *Barnhart Dictionary of Etymology*. New York: Hw Wilson Company.
- BASSNETT, S., 2002. *Translation Studies*. New York: Routledge.
- BRIGHT, W., 2003. "What IS a Name? Reflections on Onomastics". In *Language and Linguistics*. 4.4, p. 669-681.
- CRYSTAL, D., 1997. *English as a Global Language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ECO, U., 2000. *Experiences in Translation*. University of Toronto Press.
- Editors of the American Heritage Dictionaries (ed.). (2000). *The American Heritage Dictionary of the English Language*. Boston: Houghton Mifflin Company.
- EDWARDS, B. L., 2007. *C.S. Lewis: Apologist, Philosopher, and Theologian*. Connecticut: Greenwood Publishing Group.
- FRANCE, P., 2000. "Translation Studies and Translation Criticism" in *The Oxford Guide to Literature in English Translation*. Oxford: Oxford University Press.
- FRANCE, P., 2000. *Oxford Guide to Literature in English Translation*. Oxford: Oxford University Press.
- HENRY, M. *Commentary on the Whole Bible Volume VI*. Grand Rapids: Christian Classics Ethereal Library.
- KALASHNIKOV, A., 2006. "Translation of Charactonyms from English into Russian" in *Translation Journal*.
- KEVIN, M., 2008. *Genetics and Genomics of Rosaceae*. New York: Springer.
- KLUCKHOHN, C., 1961. *Anthropology and the Classics*. Providence: Brown University Press.
- LARSON, MILDRED L., 1984. *Meaning-Based Translation: A Guide to Cross-Language Equivalence*. Lanham and New York: University Press of America, Inc.
- LAMBERT, J., 1998. "Literary Translation." In: Baker, M. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London: Routledge, p. 130–134.
- LEDERER, S., 2010. *Crazy English*. New York: Simon and Schuster.
- LEWIS. C. S., 1974. *The Screwtape Letters*. London: Fount Paperbacks.
- LEWIS. C. S., 2011. *Kipšo laiškai*. Vilnius: Katalikų pasaulio leidiniai.
- LEWIS, J. R., Oliver, E. D., 1996. *Angels A to Z*. New York: Visible Ink Press.
- LIBERMAN, A., 2008. *An Analytic Dictionary of English Etymology*. Minneapolis: University Of Minnesota Press.
- MARTIN, E. A., 2010. *Concise Medical Dictionary*. Oxford: Oxford University Press.

- MATTHEWS, P. H., 2007. *The Concise Oxford Dictionary of Linguistics*. Oxford: Oxford University Press.
- MUNDKUR, B., 1983. *The Cult of the Serpent: An Interdisciplinary Survey of Its Manifestations and Origins*. London: SUNY Press.
- NEWMARK, P., 1988. *A Textbook of Translation*. New York and London Prentice- Hall.
- PALMER, A. S., 2012. *The Ideal of a Gentleman: Or, A Mirror for Gentlefolks, a Portrayal in Literature from the Earliest Times*. London: Routledge.
- PORTER, N., 1913. *Webster's Revised Unabridged Dictionary*. New York: G & C. Merriam Co.
- SIMPSON, J. ROUD, S., 2000. *A Dictionary of English Folklore*. Oxford: Oxford University Press.
- TEST, G. A., 1991. *Satire: Spirit and Art*. Florida: University Press of Florida.
- TOLKIEN, J. R. R., 1925. "Philology: General Works." in *The Year's Work in English Studies*. Oxford: Oxford University Press.
- WALTERS, E., 2008. *Cambridge Advanced Learner's Dictionary*. Cambridge: Cambridge University Press.
- WAUGH, E., 1999. *Decline and Fall*. New York: Back Bay Books.
- ZARE-BEHTASH, E., 2010. "Culture-Specific Items in Literary Translations". In *Translation Journal*. Vol. 14, No. 1.
- ZIAUL HAQUE, 2012. "Translating Literary Prose: Problems and Solutions" in *International Journal of English Linguistics*. Vol. 2, No. 6.

Miglė Onskulytė

Vilniaus universiteto Kauno humanitarinis fakultetas
Moksliniai interesai: literatūrinis vertimas, onomastika, hermeneutika.

Jadvyga Krūminienė

Vilniaus universiteto Kauno humanitarinis fakultetas
Moksliniai interesai: baroko literatūra, literatūra ir kultūra, sąmojo diskursas, hermeneutika.

Vytautė Pasvenskienė

Vilniaus universiteto Kauno humanitarinis fakultetas
Moksliniai interesai: audiovizualinis vertimas, vertimo studijos, anglų kalbos fonetika, vizualinė fonetika.

ONOMASTIKA LITERATŪRINIAME VERTIME: C. S. LEWISO KNYGOS „KIPŠO LAIŠKAI“ VERTIMO Į LIETUVIŲ KALBĄ ANALIZĖ

Santrauka

Grožinės literatūros vertėjo veikla yra stipriai išsiskirijusi meninėje dimensijoje, kadangi išverstas tekstas taip pat turi atlikti ir estetinę funkciją, prilygstančią originalui. Meninio

vertimo tikslas – perteikti skaitytojui tam tikrą paveikslą, diktuojamą originaliojo teksto, kuris būtų paveikliai pritaikomas tikslinei auditorijai kultūriniu atžvilgiu. Būtent socialiniai, kultūriniai ir religiniai faktoriai kuria sudėtingą grožinio teksto vertimo plotmę, kurią vertėjas privalo įveikti siekdamas suteikti kūriniui kokybišką egzistenciją. Šio straipsnio tikslas – atskleisti onomastinių segmentų perteikimo svarbą grožinio kūrinio vertime. Tyrimui pasirinkta sfera – semantiškai ir gramatiškai reikšmingų tikrinių vardų perteikimas verčiant meninį tekstą. Straipsnyje nagrinėjamas C. S. Lewiso romanas „Kipšo laišakai“ (The Screwtape Letters), išsiskiriantis savo menine raiška, teologinių įžvalgų gyliu bei tikrinių vardų gausa. Tyrimo metu nustatyta, jog pagrindinė tikrinių vardų kūrimo strategija šiame kūrinyje yra sudurtiniai žodžiai, kuriais charakterizuojami veikėjai. Tyrimu siekta atskleisti, kaip vertėjui pavyksta „iškoduoti“ Lewiso išmonės produktus, reikšmingus meninėje, kultūrinėje ir teologinėje plotmėje, kokius semantinius, gramatinius sprendimus priima vertėjas siekdamas kuo glaudesnės originalo ir verstinio produkto kohezijos.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI: onomastika, literatūrinis vertimas, charaktonimai, vertimo strategija.

Eglė Alosevičienė

Vilniaus universitetas

Kauno humanitarinis fakultetas

Muitinės g. 8 LT-44280, Kaunas, Lietuva

Tel. (+370) 675 31591

El. paštas eglealoseviciene@gmail.com

Moksliniai interesai: audiovizualinis vertimas, tarpkultūrinė komunikacija, lingvistinė semantika ir pragmatika.

KAI KURIE FILMŲ VERTIMŲ IŠ VOKIEČIŲ KALBOS ASPEKTAI

Straipsnyje nagrinėjami filmų vertimo iš vokiečių kalbos į lietuvių kalbą aspektai, koncentruojamasi į subtitruotus ir užklotiniu būdu (voice-over) išverstus filmus. Pradedant vertimo mokslo įžvalgomis pereinama prie neišverčiamumo prezumpcijos ir iš jos kylančių sunkumų įvardijimo. Aptariami principinio neišverčiamumo atvejai, taip pat ir kalbotyroje išskiriamų referencinio, pragmatinio ir intralingvistinio neišverčiamumo tipai.

Toliau analizuojami audiovizualinio vertimo būdai: subtitravimas, užklotinis vertimas ir dubliavimas. Didžiausias dėmesys straipsnyje skiriamas dviem pirmiesiems vertimo būdams, analizuojamos jiems būdingos vertimo strategijos. Kaip atskira problema iškeliamos kultūrinių reikšmių perteikimo galimybės, dažniausiai pasitaikančios verčiant tradicinio ir audiovizualaus pobūdžio tekstus.

Išanalizavus keturis vokiškų filmų vertimus į lietuvių kalbą aptariamos ir pavyzdžiais iliustruojamos šios strategijos: perfrazavimas, eksplikavimas, kompresija, neutralizavimas, konkretizavimas ir netikslus vertimas.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI: neišverčiamumas, audiovizualinis vertimas, kultūrinės reikšmės, vertimų strategijos, subtitravimas, užklotinis vertimas.

Įvadas

Straipsnyje aptariami filmų vertimo iš vokiečių kalbos į lietuvių kalbą sunkumai ir problemos. Subtitruotų (*Der Untergang – Trečiojo Reicho žlugimas* (2004), *Das Leben der Anderen – Kitų gyvenimas* (2008) ir užklotiniu būdu išverstų (*Das Boot – Povandeninis laivas* (1981), *Mein bester Feind – Mano geriausias priešas* (2011) vokiškų filmų analize siekiama išaiškinti pagrindinius veiksnius ir strategijas, kuriais remiantis sprendžiamos kalbinių ir kultūrinių reikšmių perteikimo lietuvių kalboje problemos.

Straipsnio **tikslas** – apžvelgti ir nustatyti pagrindinius probleminius filmų iš vokiečių kalbos vertimo atvejus, o pats atliktas tyrimas – labiau kokybinis nei kiekybinis, žvalgomojo ir gretinamojo pobūdžio.

Vertimo aspektas

Kalbant apie patį vertimą, galimos dvi prieigos: 1) siaurąja prasme vertimas – tai žodinės žinios perkėlimas iš vienos kalbos į kitą. Ši prieiga – sąlygota kalbų įvairovės ir, kaip žinoma,

pirkliai, keliautojai, šnipai vertė jau ne vieną tūkstantmetį; 2) plačiąja prasme vertimu laikytina interpretacija, kuri taikoma visai reikšminei visumai tos pačios kalbinės bendruomenės viduje, suprasti – vadinasi, versti (pgl. Rikøer 2010, 17). Iš šio ambivalentiškumo kyla du paradoksai: viena vertus, geras vertimas gali siekti tik numanomo *atitikimo*, o ne tokio, kuris būtų pagrįstas įrodoma reikšmės tapatybe. Šio atitikimo galima būtų nebent ieškoti, jį tobulinti, numanyti. Ir vienintelis būdas kritikuoti vertimą – pasiūlyti kitą vertimą, manomai ar tariamai geresnį ar kitokį. Kita vertus, vertimas – tai tarnystė dviem ponams: svetimšaliui su jo svetimumu ir skaitytojui (ar žiūrovui) su jo troškimu savintis (pgl. Rikøer 2010, 30).

Neišverčiamumo problema

Kalbėdami apie atitikimą ar ekvivalentą, kaip įprasta sakyti tradicinių vertimo teorijų atstovų, neišvengiamai susiduriame su neišverčiamumo problema, kurią norėtusi trumpai aptarti.

Benjamino Lee Whorfo ir Edwardo Sapiro hipotezė, atgimusi kognityvinėje lingvistikoje (kalba nulemia mąstymą), teigia, kad neįmanoma trafaretiškai perkelti tam tikros kalbinės sistemos sluoksnių, t. y. fonetinio ir artikuliacinio, konceptualiojo leksinio ir sintaksinio į kitą kalbą. Ši neišverčiamumo prezumpcija nusako, kad originalo nepadvigubins joks kitas originalas ir vertimas bus jau savaime prastas. Paulas Rikøeras (2010, 40–41) papildė šią hipotezę, jog kalbos skiriasi ne tik gebėjimu savitai skaidyti tikrovę, bet ir ją iš naujo jungti diskurso lygiu. Dėl to vertėjo darbas turėtų krypti ne nuo žodžio sakinio link, o tada teksto ar kultūrinės tikrovės link, bet atvirkščiai: prisipildydamas neaprepiamų konkrečios kultūros idėjų interpretacijų, vertėjas nuo teksto leidžiasi prie sakinio ir tik tuomet atskiro žodžio link.

Pagrindiniai keblumai, sąlygojantys šį neišverčiamumą, yra, anot Paulo Rikøero (2010, 10–11), neperskiriama signifikato ir signifikanto (prasmės ir skambesio) vienovė, kaip antai poezijoje, skirtingos semantinių laukų skaidymo perspektyvos, intertekstualumo ir konotacijų gausa, kaip antai filosofijos ir teologijos veikaluose ir pan.

Johnas Sallisas (2002, 111–122) savo ruožtu knygoje *On Translation* išskiria 4 principinio neišverčiamumo atvejus:

1. Poezija. Paulo Celano aukštoji poezija yra visiškai arti neišverčiamumo.
2. Vaizduojamieji menai. Kalba neįmanoma tiksliai perteikti vaizdinės informacijos, ypač verčiant paveikslų pavadinimus, pvz., Mimmo Paladino 1978 metais tapytas paveikslas, pavadintas *Rosso silenzioso*. Raudonos spalvos, o ypač *tylios raudonos*

negalima išreikšti žodžiais, ją reikia pamatyti, taigi net ir paveikslo pavadinimas būtų šiuo atveju neišverčiamumo pavyzdys.

3. Muzika. Dainos ir jų tekstai.
4. Emocijos. Jausmų perteikimas kalbos priemonėmis būtų ne tik blogas vertimas pats savaime, kai prarandama didžioji dalis prasmės, bet apskritai to būtų negalima vadinti vertimu, nes jausmai iš principo „neišverčiami“ į verbalinę kalbą.

Kalbotyroje skiriami 3 neišverčiamumo tipai:

1. *Referencinis neišverčiamumas*, kai vertimo kalboje nėra tiesioginio ar panašaus atitikmens tam tikram daiktui ar reiškiniui nusakyti. Tai vadinamoji „leksinė spraga“. Referencinio neišverčiamumo pavyzdys būtų skirtingai įdarytų patiekalų iš kvietinės tešlos rūšių pavadinimai kinų ir rusų kalbose: *baozi, jiaozi, huntun; вареники, пельмени, клецки*. Anglų kalboje yra tik vienas žodis *dumpling*, kaip ir vokiečių kalboje *Klöße*. Lietuvių kalboje turime nekonkrečius pavadinimus: *virtiniai, koldūnai*. Koldūnas – tradicinis Rytų Europos virtuvės patiekalas. Italų kalbos žodis *tortellino* žymi tradicinį tam tikro Italijos regiono Emilijos Redžo patiekalą (pgl. Deltuvaitė, Klioštoraitytė 2013, 121), o *ravioli* – taip pat klasikinės Italijos virtuvės patiekalas su įdaru.
2. Su *pragmatiniu neišverčiamumu* susiduriame, kai originalo kalboje užkoduota pragmatinė reikšmė neturi funkcinio atitikmens vertimo kalboje, tai ypač matoma istoriškai susiklosčius tam tikroms aplinkybėms arba tiesiog sunkiai rekonstruojama autoriaus intencija, kaip antai teologiniuose veikaluose, pvz., anglų k. žodis *jolly* posakyje *jolly good* yra pragmatinis stipriklis, vartojamas pabrėžti vidurinėsios klasės atstovo šneką, prancūzų kalbos *drôlement* ir vokiečių kalbos *sehr, ganz, recht* šios konotacijos neturi.
3. *Intralingvistinis neišverčiamumas* yra pagrindinis neišverčiamumo atvejų šaltinis. Jei referencinis ir pragmatinis neišverčiamumas yra sąlyginis, tai intralingvistinis neišverčiamumas – absoliutus, nes kalbos viena nuo kitos savo struktūra skiriasi iš esmės fonetiniu ir fonologiniu, grafeminiu ir morfologiniu, leksiniu ir sintaksiniu lygmenimis. Tokiu būdu neįmanoma perteikti aliteracijos ir rimo poezijoje, akronimų, (pvz., Apple PIE (*Personal Interactive Electronics*), kalambūrų (pvz., ne tavo *kiškis*, ne tu ir *kiškis*) ir pan.

Vietoj plačiai vartojamų išverčiamumo ir neišverčiamumo sąvokų Paulas Rikøeras (2010, 43) siūlo *ištikimybės* ir *išdavystės* sąvokas. Šis siūlymas būtų praktiškas dėl to, kad nėra

nusakomi absoliutūs gero vertimo kriterijai, o į pirmą planą iškeliami *pati prasmė*, užrašyta kažkur viršuje, tarp originalo teksto ir vertimo.

Aptarus ir apibendrinus neišverčiamumo tipus, galima pakomentuoti dalykinėje vertimo literatūroje itin dažnai aptinkamą skirstymą į lingvistinį ir kultūrinį neišverčiamumą. Lingvistinis neišverčiamumas atitiktų anksčiau minėtą intralingvistinį, o kultūrinis – referencinį ir pragmatinį. Tačiau kalbant apie vertėjo kaip tarpkultūrinės komunikacijos dalyvio svarbą, ypač naudinga būtų pasitelkti tarpkultūrinės komunikacijos instrumentus ir įžvalgas, nes kultūrinių skirtumų sąlygotos vertimo problemos yra vienas pagrindinių vertimo netikslumų ir nuostolių šaltinių.

Audiovizualinis vertimas

Audiovizualinis vertimas, kaip žinoma, mokslinių studijų objektu tapo visai neseniai, t. y. 9-ojo dešimtmečio pabaigoje, o išsamūs tyrimai pradėti tik 1995 metais. Pagrindiniai stimulai buvo kino atsiradimo šimtmečio jubiliejus, technologijų vystymasis ir kalbinių mažumų savimonės augimas. Tačiau paradoksalu, kad daugiausia dėmesio skiriama kalbiniam audiovizualios komunikacijos aspektui, nors audiovizualinis vertimas yra daugiasemiotinis tyrimų objektas, kuriame į vieną visumą suliejamas vaizdas (sumontuoti kadrai, pasirodantys ir dingstantys subtitrai, įvairūs vizualiniai efektai), garsas (dialogai, dainos, muzika, garso efektai, triukšmas ir pan.), neverbaliniai elementai, t. y. proksemika ir gestų kalba ir visų šių elementų sinchronizavimas.

Subtitravimo specifika ir strategijos

Ilgą laiką subtitravimas nebuvo pripažįstamas vertimo būdu, nes nuo įprasto vertimo jis skiriasi audiovizualiū komponentu. Subtitravimo strategijos aptariamose kone plačiausiai ir išsamiausiai, nes subtitravimas – vienintelis audiovizualinio vertimo būdas, kai sakiniai originalo kalbos dialogai vertimo kalboje pakeičiami sutrumpintais rašytinės kalbos atitikmenimis. Taigi šalia visų skirtingų kalbų ir kultūrų sąlygotų vertimo problemų prisideda ir neišvengiami teksto trumpinimo sunkumai bei poreikis tuos sunkumus įveikti kondensuojant subtitrus, praleidžiant dialogus ir pan.

Henrikas Gottliebas (1997, 75) pateikia tokias titravimo strategijas:

1. Tiesioginis perkėlimas (*Transfer*).
2. Siaurinimas, kondensavimas (*Condensation*).

3. Trumpinimas (*Decimation*).
4. Naikinimas (*Deletion*).
5. Perfrazavimas (*Paraphrase*).
6. Paralelinis perkėlimas (*Dislocation*).
7. Plėtimas (*Expansion*).
8. Imitavimas (*Imitation*).
9. Nulinis vertimas kaip absoliutaus neišverčiamumo pasekmė (*Resignation*).
10. Transkribavimas (*Transcription*).

Kalbant apie pirmąją strategiją reikėtų pastebėti, kad ypač kultūrinių elementų reikšmių perteikimas dažniausiai yra perkeliamas. Kai vertimo kultūroje ir kalboje nėra panašaus atitikmens, kalbame ne apie vertimą, o apie vadinamąjį perkėlimą, anglų ir vokiečių kalboje vadinamą *Transfer* (pgl. Mijas 2009, 54).

Palyginimui galima pasitelkti kito autoriaus subtitravimui pateikiamas strategijas. Anne Schjoldager (2008, 92) išskiria tokias subtitrų vertimo strategijas:

1. Tiesioginis perkėlimas, imitavimas (*Direct transfer*).
2. Paraidinis ar paskiemeninis vertimas (*Calque*).
3. Vertimas žodis žodin (*Direct translation*).
4. Vertimas atsižvelgiant į prasmės išlaikymą (*Oblique translation*).
5. Paaiškinimas, implikacijų eksplikavimas (*Explication*).
6. Laisvas vertimas, perfrazavimas (*Paraphrase*).
7. Trumpinimas, kartais implikavimas (*Condensation*).
8. Visiškas ar dalinis atkūrimas (*Adaption*).
9. Papildomos reikšmės pridėjimas (*Addition*).
10. Reikšmės pakeitimas (*Substitution*).
11. Reikšmės naikinimas (*Deletion*).
12. Vertimas kitoje teksto vietoje (*Permutation*).

Iš esmės visos subtitravimo strategijos yra trumpinimo strategijos, nes subtitrai ekrane pasirodo tik ribotą laiką. Pagal taisykles, jie turi būti rodomi ne trumpiau nei 1 sekundę ir ne ilgiau nei 7 sekundes. Vienai eilutei dažniausiai skiriamos 2–3 sekundės, o dviem eilutėms – 4–5 sekundės. Didžiausias leistinas simbolių skaičius eilutėje – 40 spaudos ženklų kino ir DVD filmams, o televizijai – 37 (pgl. Gerstler 2011, 29–30). Taigi vertėjas turi ne tik adekvačiai perteikti dialogus, bet taip pat stengtis, kad jie būtų patogūs žiūrovui skaityti.

Užklotinio vertimo ypatumai

Užklotinis vertimas (angl. *voice-over*) yra filmų vertimo ir garsinimo būdas, kai fone tyliai girdimas originalo garsas, o išverstą tekstą dažniausiai garsiai skaito vienas asmuo, nekreipdamas dėmesio į lūpų sinchroniją (pgl. Jüngst 2010, 87). Išsivysčiusiose šalyse šis būdas taikomas dažniausiai žinių laidose ir dokumentiniuose filmuose, dažnai ir modifikuoto komentaro forma, kai ekrane nematomi ar nesvarbūs lūpų judesiai. Mūsų šalyje, kaip ir Rusijoje ar Lenkijoje, tai ganėtina pigus ir dažnas filmų įgarsinimo būdas.

Užklotiniam vertimui būdingos specifinės problemos. Jos dažniausiai kyla dėl filmų scenarijaus (*skripto*) nebuvimo, klaidingo ar nepilno scenarijaus arba esant keliems scenarijams skirtingomis kalbomis. Tai ypač aktualu įgarsinant dokumentinius filmus, kai nėra jokio scenarijaus, kuris ypač praverstų vertėjui.

Nepaisant to, kad užklotiniame vertime nesvarbūs lūpų judesiai, trumpinimo strategijos vis dėlto neišvengiamos ir susijusios su teksto modifikacija, kylančia dėl intralingvistinio neišverčiamumo. Taip pat būtina paisyti vaizdo ir garso vienovės laiko ir erdvės atžvilgiu, pavyzdžiui, jei ekrane kalbėtojas rodo į objektą, tai būtent tuo momentu tas objektas ir turi būti paminėtas, o ne anksčiau ar vėliau.

Yra ir trečias audiovizualinio vertimo būdas. Tai **dubliavimas** – šnekamosios kalbos perteikimas, imitavimas vertimo kalboje, originalo dialogus pakeičiant atitinkamais dialogais vertimo kalboje, ypatingą dėmesį skiriant lūpų sinchronijai. Šis audiovizualinio vertimo būdas šiame straipsnyje išsamiau nenagrinėjamas, nes dėl ribotos straipsnio apimties neanalizuoti profesionaliam dubliavimui pritaikyti filmų vertimai.

Kultūrinių reikšmių perteikimo būdai

Atskira ir ypač aktuali tema subtitruojant ir kitais būdais verčiant filmus yra kultūrinių reikšmių perteikimas, su kuriomis taip pat susidurta analizuojant vokiečių filmų vertimus į lietuvių kalbą. Kultūrinės reikšmės, pasak Aurelijos Leonavičienės (2011, 40–41), yra eksplikuotos ir implikuotos reikšmės, sukeliančios tam tikras kultūrinės asociacijas ir kultūros pajautą. Palyginusi lietuvių kultūrinės reikšmės meniniuose tekstuose ir jų interpretaciją bei vertimą į prancūzų kalbą, mokslininkė nustatė tokius kultūrinių reikšmių (KR) perkėlimo būdus:

1. Perkėlimas – autentiškos arba adaptuotos rašybos originalo teksto (OT) vienetų išsaugojimas nepateikiant jokių kultūrinių reikšmių (KR) paaiškinimų.

2. Adaptacija (kultūrinė transpozicija) – KR turinčio originalo vieneto pakeitimas vertimo kultūroje įprastai ar panašiai traktuotinu vienetu nepateikiant jokių KR paaiškinimų. Čia pastebėtina, kad per dažnai naudojamas adaptacijos metodas gali būti etnocentrizmo pasekmė, o tai, be abejonės, trukdo skaitytojui ar žiūrovui plėsti kultūrinį akiratį.
3. Konversija (adaptacijos atmaina) – KR turinčio originalo vieneto perteikimas ne vertimo kalbos, o tarpinės, trečios kultūros kalbos priemonėmis.
4. Praleidimas – KR turinčių originalo teksto vienetų atsisakymas vertimo tekste.
5. Eksplikitinis KR perteikimas – autentiškos rašybos vienetų išsaugojimas ar jų kultūrinių ekvivalentų pateikimas nusakant jais implikuojamas kultūrinės reikšmės ir asociacijas. Šis būdas, ko gero, filmų vertimams netaikytinas, nes labai išplėstų subtitruojamo ar dubliuojamo filmo apimtį.

Tirdama kultūrinių reikšmių perteikimą subtitruose, verčiant iš anglų kalbos į lenkų kalbą, Hanna Mijas (2009, 56–57) išskyrė tokias strategijas:

1. Eksplikacija (paaiškinimas) ir jos porūšiai: konkretizavimas, generalizavimas ir substitucija (pakeitimas).
2. Kalkė (paraidinis ar paskiemeninis vertimas).
3. Skolinys (žodžio transkribavimas).
4. Kompensacija.
5. Rekreacija (leksinis atkūrimas).

Visi šie terminai paveldėti iš vertimo teoretikų ir vadinamųjų realiųjų tyrinėtojų. Realijomis vadinami „žodžiai arba žodžių junginiai, apibrėžiantys objektus, būdingus vienos tautos / šalies gyvenimui (buičiai, kultūrai, socialinei ir istorinei raidai), bet svetimus kitai tautai; dėl savo nacionalinio ir / arba istorinio kolorito šie žodžiai neturi tikslių atitikmenų kitose kalbose ir negali būti išversti įprastai, todėl reikalauja ypatingo sprendimo“ (Vlahov; Florin 1980, 47, cit. iš Maksvytytė 2012, 52). Kitais žodžiais tariant, realijos ir yra tie specifiniai kultūriniai elementai, įvardijantys tam tikras sąvokas, daiktus, reiškinius ir procesus, kurie originalo kalbos kultūroje egzistuoja, o vertimo kalbos kultūrai nėra būdingi. Kartais dalykinėje vertimo literatūroje aptinkama ir *neekvivalenčių žodžių* ar *neekvivalentės leksikos* terminų, o tarpkultūrinės komunikacijos specialistai pirmenybę teikia terminui *cultural meaning*, *cultural transfer* (pgl. Lüsebrink 2008, 129). Labai vykęs terminas, manytina, būtų *specifiniai kultūros elementai*, kurie apimtų ne tik realijas, bet ir kalbos vartoseną, kaip antai mandagumo formules, jaustukus bei neverbalinius elementus (gestus, kūno kalbą ir pan.).

Filmų vertimo iš vokiečių kalbos ypatumai ir strategijos

Šiame skyriuje apžvelgiami pagrindiniai filmų vertimų iš vokiečių kalbos aspektai. Susitelkiama tik ties tomis strategijomis, kurios aptiktos subtitruojant ir verčiant užklotiniu vertimu minėtus keturis filmus ir stengiamasi apibendrinti pagrindinius vertimo sunkumus, kylančius dėl kalbinių ir kultūrinių reikšmių neatitikimo.

1. Perfrazavimas

1) 00:15:04

Los, los, Mensch! Auf drei, Mann!

Judinkitės, pridvėšę karosai!

2) 00:23:22

April April. Übung ist das halbe Leben.

Nur kein Moos ansetzen.

Neblogai neblogai. Pasitreniruosim.

Kitaip užrūdysim. (Das Boot 1981)

Pirmame pavyzdyje pažodinis vertimas iš vokiečių kalbos būtų *Nagi, nagi, žmogau! Viens, du, trys, vyrai!* Filmo vertime raginimas imtis veiklos gana kūrybiškai perfrazuojamas pridėdant *pridvėsusius karosus* ir taip sustiprinamas šnekamosios ir / arba jūrininkų kalbos įspūdis. Antrame pavyzdyje vokiečių kalboje yra sustabarėjęs sutrumpintas žodžių junginys (plg. *j-n in den April schicken* – *apmulkinti, apgauti balandžio 1-osios dienos proga*), reiškiantis, kad prieš tai pasakyti žodžiai buvo pokštas (filme jūreiviams buvo paskelbtas netikras aliarmas). Būtų galima versti *apgavau, pamelavau, su balandžio 1-ąja* ir pan. Antrasis sakinytis *Übung ist das halbe Leben* atitiktų *Geros pratybos – pusė darbo*. Šios parafrazės nepasirinktos dėl poreikio trumpinti. Tikėtina, kad tiesiog neatpažinti perkeltinės reikšmės žodžių junginiai.

2. Eksplikavimas

3) 00:01:31

Die Damen sind hier.

Kreis 2 hat bestätigt.

Ponios jau čia.

Antroji karinė apygarda patvirtino. (Der Untergang 2004)

Trečiame pavyzdyje pasirinktas aiškinamasis vertimo būdas, nors galimas ir trumpesnis variantas – *apygarda Nr. 2* arba *antroji apygarda*. Kaip administracinis vienetas daiktavardis *Kreis* verčiamas *apskritimi* (pgl. Križinauskas 2006, 623). Atsižvelgiant į skirtingų šalių administracinę teritorinį suskirstymą, ne visada pavyksta rasti ekvivalentus vokiškiems žodžiams *Kreis*, *Bezirk*²⁸, *Gemeinde* (Lietuvoje atitiktų *apskritis*, *rajonas* ir *seniūnijas*), o ypač tuometinėje Vokietijoje Antrojo pasaulinio karo metu.

3. Kompresija

4) 01:56:06

Warum wurde ich eigentlich nie abgehört?

Sie haben doch jeden überwachen lassen.

Warum nicht mich?

Juk sekėt visus.

Kodėl ne mane? (Das Leben der Anderen 2008)

Neaišku, kodėl filmo vertėjas (-ai) pasirinko tokį kraštutinį trumpinimo būdą, matomą ketvirtame pavyzdyje. Pirmasis sakinytis neišverstas: *Kodėl manęs niekada neapklausė?*

4. Šnekamosios kalbos žodžių ir keiksmažodžių neutralizavimas

5) 00:19:49

Wir müssen Berlin halten,

dann machen wir mit den Amerikanern Kippe.

Jei apginsime Berlyną dar porą dienų,

susitarsime su amerikiečiais. (Der Untergang 2004)

6) 00:48:00

Aber Himmler reißt und den Arschloch,

wenn wir diese Scheißzeichnung nicht liefern können.

Himleris nusuks mums galvas,

jei nepristatysime to velnio paveikslo. (Mein bester Feind 2011)

7) 02:45:36

Scheiße, verdammte! Kannst helfen? Hier, leuchte mal!

Vater, unser, vergiss uns nicht und...

Ei, blödes Arschloch! Trampel! Idiot!

Velniai griebtu, imk žibintą! Vairagalyje dar reikia žmonių.

Viešpatie, neapleisk mūsų...

Ei, judink užpakalį! (Das Boot 1981)

²⁸ Bezirk – apygarda kaip administracinis vienetas buvusioje VDR (pgl. Križinauskas 2006, 179).

Penktame pavyzdyje vokiškas posakis *Kippe machen* traktuotinas kaip žargonizmas, reiškiantis *turėti bendrų reikalų, dalytis pusiau* (pgl. Duden 1996, 836). Lietuviškame vertime jis pakeistas neutraliu *susitarsime*. Lietuvių kalboje žodžiai *bendras, sėbras* reiškia *dalininką* (pgl. *Lietuvių kalbos žodynas* 2008). Siekiant sustiprinti šnekamosios kalbos įspūdį būtų galima versti *Turime išlaikyti Berlyną, tuomet sukirsim rankom su amerikiečiais*.

Šeštame pavyzdyje vulgarizmai *Arschloch reißen* (pažodžiui *išdraskyti šikną*) ir *Schleißzeichnung* (*sušiktas paveikslas*) neutralizuojami pirmąjį pakeičiant neutraliu posakiu *nusukti galvas*, o antrąjį – *velnio paveikslu*. Analizuojant vokiškų filmų vertimus pastebėtina, kad dažniausiai vulgarizmai ir keiksmažodžiai lietuvių kalboje pakeičiami posakiais, kuriuose minimas *velnias*. Taip išlaikomas keiksnojimo aspektas, kuris žiūrovui titruose nekrinta į akis, o dubliuojant nerėžia ausies.

Septinto pavyzdžio pirmame sakinyje – inversijos atvejis, t. y. vokiškam sakiniui neįprasta žodžių tvarka, taip pat praleistas veiksnys, kas rodo spontanišką šnekamosios kalbos pobūdį. Situacija buvo labai įtempta, laivas beveik skendo, o vienas iš įgulos narių nuleido rankas ir iš nevilties pradėjo melstis. Šis sakiny su keiksmažodžiais (*Schleiß, Arschloch*) ir šnekamosios kalbos žodžiais (*Trampel, Idiot*) taip pat padėjo sustiprinti pykčio ir nerimo įspūdį, tačiau lietuviškame vertime šis įspūdis dingo dėl vertimo neutraliesniais žodžiais (*velnias, užpakalis*).

5. Dialektų, sociolektų ir idiolektų neutralizavimas

8) 00:49:33

Aah, ich könn net auftreten!

Hält' nicht mehr aus so ein Herrenmenschenkörper, a?

00:51:39

Nebegaliu paeiti!

Pono viršininko kūnas nebe labai patvarus? (Mein bester Feind 2011)

Filme kalbama Vienos dialektu. Žinoma, įgarsinant neišvengiamai prarandamas šis aspektas. Aštuntas pavyzdys (antroji eilutė) taip pat iliustruoja ir ironijos adaptavimą vertimo kalboje. Vokiečių kalbos sudurtinių daiktavardžių potencialas (*Herrenmenschenkörper*) vertime neutralizuojamas bandant kompensuoti ironiją kitoje vietoje (*nebe labai patvarus*). Iš tokių strategijų matyti, kad kalbant apie filmų vertimus dažnai susiduriama su „nuliniu stiliumi“, nes tarsenos ypatybių perteikti neįmanoma, dažnai neįmanoma ekvivalentiškai perteikti ir standartizuotos tam tikros socialinės klasės ar atskiro individo specifinės kalbėsenos ypatybių.

9) 00:31:53

Mach das *Schott* dicht, Mensch, du *Kakerlake*!

Ei, daryk duris, girdi, bukagalvi išgama! (Das Boot 1981)

Devintame pavyzdyje *das Schott* (*vandeniui nelaidi pertvara laive*²⁹) yra specifinis terminas, vartojamas jūrininkų kalboje, o *die Kakerlake* (*tarakonas*) pavartotas čia kaip keiksmažodis. Vertime į lietuvių kalbą neutralizuotas sociolektas pakeičiant *daryk duris*, kas povandeniniame laive neįmanoma, o keiksmažodžiui parinktas atitikmuo, imituojantis individualią kalbėseną (*bukagalvis išgama*).

10) 00:49:25

Hochpeilung bei 60 Grad - ganz schwach.

Wasserbomben. Die beharken jemanden.

Yra. 60 laipsnių – labai silpnas.

Ten mūšis. Tai sprogimai. (Das Boot 1981)

Dešimtame pavyzdyje *beharken* – kareivių kalba apibūdinamas *šaudymas tam tikrą laiką tarpą be sustojimo*³⁰. Verčiant dėl kompresijos nelieka ne tik šio specifinio termino (*išversta sprogimai*), bet ir tikslumo (*Hochpeilung* – *gylio matavimas*, *Wasserbomben* – *vandens bombos*).

6. Žodžių žaismo ir ironijos adaptavimas

11) 00:11:59

Was mich am meisten stört, ist die Schleimerei.

Nach vorn „Sieg heil“ und nach hinten

„Leck mich am A...Abend.“

Nekenčiu tų dviveidžių mulkių, kurie sako:

„Šlovė pergalei“, bet už akių sako:

„Pabučiuok mano s...senele.“ (Der Untergang 2004)

12) 01:40:17

Sie sind also mein Führungsoffizier?

Dann führen Sie mich!

Vadinasi, Jūs mano operatyvininkas.

Tuomet pradėkite operaciją! (Das Leben der Anderen 2008)

13) 00:30:53

Musik fehlt hier. Unser Hitlerjugendführer könnte mal 'ne Platte auflegen lassen?

Trūksta muzikos. Vadas hitleriūga paliko mums vieną įrašą, tiesa? (Das Boot 1981)

²⁹ Pgl. Križinauskas; Smagurauskas (2006, 242).

³⁰ Pgl. Duden (1996, 223).

Labiausiai vykę minėtų filmų vertimuose yra žodžių žaismo adaptacijos ir ironijos perteikimo pavyzdžiai. Tiek formos, tiek turinio požiūriu stengtasi perteikti originalo kalbos subtilybes. Vienuoliktame pavyzdyje *Leck mich am A...Abend* (turima galvoje *pabučiuok man subinę*, o pasakoma *pabučiuok mane vakare*) vokiečių kalboje abu žodžiai pradedami ta pačia raide, plg. *Arsch* ir *Abend*. Lietuvių kalba pateiktas vertimas *Pabučiuok mano s...senele* perteikia dviprasmybę ir išlaiko žodžių žaismą, kylantį dėl vienodų numanomo ir išstarto žodžių pirmųjų raidžių.

Dvyliktame pavyzdyje labai panašiai „sužaidžiama“ bendromis vokiškų žodžių *führen* (*vesti, vadovauti*, plg. *fiureris*) ir *Führungsoffizier* (*operatyvininkas*) šaknimis. Lietuviškame sakinyje *operatyvininko* šaknies pagrindu pasirinktas *operacijos* atitikmuo, kuris, nors ir netenka vadovavimo reikšmės (pažodinis vertimas: *Vadinasi, Jūs mano operatyvininkas? Tuomet vadovaukite man!*), puikiai atlieka savo žaisminę funkciją.

Tryliktame pavyzdyje sudurtinis vokiečių kalbos daiktavardis *Hitlerjugendführer* (*Hitlerjugendo*³¹ *vadas*) keičiamas *vadu hitleriūga*, nors pats daiktavardis Trečiojo Reicho laikais neigiamos konotacijos neturėjo, tačiau filme pagrindinis veikėjas labai ironiškai ir su panieka referuoja į asmenį, nesugebantį kritiškai mąstyti ir akiai vykdantį viršenybės įsakymus. Pažodinis vertimas būtų *Trūksta muzikos. Hitlerjugendo vadas galėtų įsakyti uždėti plokštelę, tiesa?* Taigi antroji sakinio dalis išversta neteisingai.

7. Netikslus ir nuo originalo nutolęs vertimas

14) 00:21:33

*Kinmuskelspanner*³² *unser IWO (erster Wachoffizier). Junger Marschierer. weltanschaulich durchgeformt. (Filmas)*

Ein Grünschnabel, unser mexikanischer Rekrut. Eine Maschine. Führt Befehle aus, die nicht ihm gelten. (Filmo scenarijus)

O jo principai kieti. Varikliai, įsakymai neaptarinėjami. (Subtitrai) (Das Boot 1981)

15) 02:27:15 (*Užrašas filmui baigiantis*)

TRAUDL JUNGE

*wurde von den West-Alliierten
als „jugendliche Mitläuferin“
eingestuft.*

³¹ Hitlerjugendas – jaunimo organizacija, priklausiusi Vokietijos nacionalsocialistinei darbininkų partijai. Nuo 1933 m. jis tapo vienintele oficialia valstybine jaunimo organizacija, turėjusia 8,7 mln. narių (98 proc. visų vokiečių tautybės jaunuolių) (pgl. Vikipedija).

³² *Kinmuskelspanner* – labai svarbus ir teisingas vadovas, kalbant apie VFR ginkluotąsias pajėgas (pgl. *MundMische*).

Traudlę Jungė
vakarų sąjungininkės klasifikavo
kaip „užjaučiančią jaunuolę“. (Der Untergang 2004)

16) 00:08:10

Auf unseren herrlichen, abstinenten, unbeweibten Führer!

Už mūsų didįjį, santūrujį ir viengungio gyvenimą gyvenantį fiurerį! (Das Boot 1981)

Keturioliktame pavyzdyje dėl filmo ir filmo scenarijaus neatitikimo, o galbūt ir dėl skirtingoms šalims numatytų filmų versijų turime kardinaliai besiskiriančius variantus, tačiau vertimas bet kuriuo atveju klaidingas iš esmės ir nėra iš tolo negali būti laikomas adekvačiu filmo atžvilgiu. Kalbant apie filmo versiją reikėtų versti *O mūsų pirmasis sargybinis / budėtojas labai svarbus asmuo / vadovas. Jaunasis žygeivis, pasaulietišškai išauklėtas*. Filmo scenarijuje parašyta *Pienburnis tas mūsų meksikietis rekrūtas / naujokas. Mašina, vykdanči ne jam skirtus įsakymus*.

Penkioliktame pavyzdyje visiškai nemotyvuotas termino *Mitläufer* vertimas, kuris turi neigiamą konotaciją ir reiškia *politinį prisitaikėlį*. Pažodinis vertimas *užjaučianti jaunuolė* nelogiškas ir klaidingas.

Šešioliktame pavyzdyje *herrlich* ir *abstinent* nemotyvuotai pakeista *didžiuoju* ir *santūriuoju*, nors pirminės ir pagrindinės reikšmės būtų *puikus / nuostabus* ir susilaikantis (*dažniausiai nuo alkoholio*). Taigi teisingas ir lakoniškas vertimas būtų *Už mūsų puikųjį blaivininką ir viengungį fiurerį!*

8. Karinės realijos parafrazė

17) 00:08:01

Der Divisionsgefechtsstand der Flak (sutr. Fliegerabwehrkanone) am Zoo-Bunker meldet, dass es sich hier um Geschütze nur des Kalibers 10 bis 12 handelt.

Zenitinės artilerijos kontrolės postas
zoologijos sodo bunkeryje tvirtina, kad ginklų kalibrai yra 10 ir 12 mm. (Der Untergang 2004)

Septynioliktame pavyzdyje *Divisionsgefechtsstand* (*divizijos / padalinio vadavietė*) keičiamas *kontrolės postu*, kas nėra adekvatus *taktinio struktūrinio vieneto, susidedančio iš keleto pulkų (brigadų)* (pgl. *Enciklopedinis karybos žodynas* 2008, 126), perteikimas.

9. Politinės ir visuomeninės realijos neutralizavimas

18) 01:11:30

– *Ok, wie versprochen, Paul wäre drüben.*

– *Kaip žadėjau, Paulius jau kaip ir čia.* (Das Leben der Anderen 2008)

19) 00:01:54

Er hat mir nicht mal gesagt, dass er rüber wollte.

Ich hab's erst im Betrieb erfahren.

Jis man net nesakė, kad nori bėgti.

Sužinojau tik darbe. (Das Leben der Anderen 2008)

Aštuonioliktame ir devynioliktame pavyzdžiuose kalbama apie tuometį Vokietijos padalijimą į Rytų ir Vakarų Vokietijas. Vertime šis aspektas panaikinamas. *Drüben* ir *rüber* būtų galima versti *perėjo sieną, šiapus* ir *anapus*.

10. Švietimo sistemos realijos konkretizavimas

20) 01:21:33

Wir sind nicht mehr in der Hochschule.

Bei Projekten geht es nicht um Noten, sondern um Erfolg.

Mes jau ne akademijoje.

Projektuose svarbu ne pažymiai,

o sėkminga pabaiga.

Die staatliche Zentralverwaltung für Statistik in der Hans-Beimler-Straße zählt alles, weiß alles: Wie viel Schuhe ich pro Jahr kaufe: zwei Komma drei, wie viele Bücher ich im Jahr lese: drei Komma zwei... (Das Leben der Anderen 2008)

21) 00:22:05

...und wie viele Schüler jedes Jahr mit 1,0

ihir Abitur machen: 6347.

...ir kiek abiturientų kasmet baigia

aukščiausiu vidurkiu: 6347 (Das Leben der Anderen 2008)

Dvidešimtame pavyzdyje daiktavardis *Hochschule* (*aukštoji mokykla*) sukonkretinimas pakeičiant žodžiu *akademija*, kuris dažnam lietuviui asocijuojasi su karo arba policijos akademija. Filmo kontekste toks vertimas nėra klaidingas.

Dvidešimt pirmame pavyzdyje Vokietijos švietimo sistemos aukščiausias balas – vienetas pakeičiamas tikslesniu ir aiškesniu *aukščiausiu vidurkiu*. Toks vertimo būdas galėtų būti priskirtas ir aiškinamajam vertimui.

Išvados

Dėl vertimo ambivalentiškumo (interpretacija, priešinama žinių perteikimui) kylančių paradoksų galimos tik galimų atitikmenų paieškos, o ne konkrečios reikšmės perteikimas vertimo kalboje. Neišverčiamumo problema nenumato absoliučiai adekvataus vienos kalbinės sistemos sluoksnių perteikimo kitoje kalboje, todėl „antrojo originalo“ buvimas iš esmės neįmanomas. Lingvistinis ir kultūrinis neišverčiamumas yra pagrindiniai sunkumai, su kuriais vertėjui tenka susidurti verčiant tradicinio ir audiovizualaus pobūdžio tekstus.

Apibendrinus dalykinėje literatūroje išskiriamas audiovizualaus vertimo strategijas ir būdus, taip pat atsižvelgiant į kultūrinių reikšmių perteikimo specifiką, straipsnyje analizuoti subtitruoti ir užklotiniu vertimu įgarsinti filmai pasižymi vertimo strategijų gausa, iš kurių dažniausiai pasitaiko neišvengiamos kondensavimo strategijos, tokios kaip trumpinimas, kompresija ir kompensavimas. Itin dažnai pasitaikantis perfrazavimas traktuotinas kaip originalo kalbos atitikmenų paieškos rezultatas. Dažniausiai neutralizuojami šnekamosios kalbos žodžiai ir keiksmažodžiai, t. y. vertimo kalboje jie stipriai sušvelninami arba perteikiami norminės kalbos formomis. Atlikta filmų analizė parodė itin sėkmingą žodžių žaismo ir ironijos adaptavimą vertimo kalboje. Perteikiant kultūrinės reikšmes (realijas) filmuose itin dažnos perfrazavimo, neutralizavimo, konkretizavimo arba generalizavimo strategijos.

Literatūra

- DELTUVAITĖ, E., KLIOŠTORAITYTĖ, R., 2013. Realijų perteikimas C. Collodi *Pinokio nuotykių* vertime į lietuvių kalbą. *Vertimo studijos. Mokslo darbai* 6, p. 115–129.
- DUDEN. *Deutsches Universalwörterbuch.*, leid. Drosdowski, G., Müller, W. ir kt., 1996. Mannheim: Bibliographisches Institut & F.A. Brockhaus.
- ENCIKLOPEDINIS KARYBOS ŽODYNAS, leid. Čiočys, P. A., Janukevičius, J. ir kt., 2008. Vilnius: Generolo Jono Žemaičio Lietuvos karo akademija.
- GERSTLER, S., 2011. *Formale Aspekte dreier finnischsprachiger Untertitelungsversionen des Films Das Leben der Anderen und bei den Untertitelungen angewandte Übersetzungsstrategien.* Magisterarbeit. Priega: <https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/27505/formalea.pdf?sequence=1>.
- GOTTLIEB, H., 1997. *Subtitles, Translation & Idioms.* Copenhagen: University of Copenhagen.

- JÜNGST, H. E., 2010. *Audiovisuelles Übersetzen. Ein Lehr- und Arbeitsbuch*. Tübingen: Narr.
- KRIŽINAUSKAS, J., 2006. *Didysis vokiečių–lietuvių kalbų žodynas*, I-as t. Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas.
- KRIŽINAUSKAS, J., SMAGURAUSKAS, S. 2006. *Didysis vokiečių–lietuvių kalbų žodynas*, II-as t. Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas.
- LEONAVIČIENĖ, A., 2011. Lietuvių kultūrinių teksto reikšmių interpretacija ir vertimas. *Kalbų studijos* 19, p. 56–63.
- LIETUVIŲ KALBOS ŽODYNAS (t. I–XX), leid. Naktinienė, G., Paulauskas, J. ir kt., 2008. Vilnius: Lietuvių kalbos institutas. Prieiga: www.lkz.lt.
- LÜSEBRINK, H.-J., 2008. *Interkulturelle Kommunikation. Interaktion, Fremdwahrnehmung, Kulturtransfer*. Stuttgart, Weimar: Metzler.
- MUNDMISCHE. *Spas an Umgangssprache und Sprichwörtern*. Prieiga: <http://mundmische.de/bedeutung/8001-Kinnmuskelspanner>.
- MAKSVYTYTĖ, J., 2012. Sąvokų *realija* ir *realijos pavadinimas* apibrėžimo problema. *Kalbų studijos* 21, p. 50–56.
- MIJAS, H., 2009. A new approach to translating culture in subtitling. *Respectus Philologicus* 15 (20), p. 53–61.
- RIKĖR, P., 2010. *Apie vertimą*. Vilnius: Aidai.
- SALLIS, J., 2002. *On Translation*. Bloomington: Indiana University Press.
- VIKIPEDIJA. Laisvoji enciklopedija. Prieiga: <http://lt.wikipedia.org/wiki/Hitlerjugendas>.
- SCHJOLDAGER, A., 2008. *Understanding translation*. Aarhus: Authors and Academica.

Eglė Aloševičienė

Vilnius University Kaunas Faculty of Humanities

Research interests: audiovisual translation, intercultural communication, linguistic semantics, pragmatics.

ON SOME ASPECTS OF FILM TRANSLATION FROM GERMAN INTO LITHUANIAN

Summary

The article deals with some aspects of movie translation from German into Lithuanian by focusing on subtitled and voiceover-translated films. On the grounds of previous theoretical researches, the presumption of untranslatability is discussed, and the arising difficulties are outlined. Cases of untranslatability by default are defined in the context of types of referential, pragmatic and intralinguistic untranslatability as defined in academic researches.

The paper proceeds with analysis of subtypes of audio visual translation, specifically, subtitling, voiceover translation and synchronization; the common ways and strategies of the translation when employing the first two subtypes are discussed. Possibilities of rendering

culturally-laden meanings are further discussed as a separate issue which is commonly tackled when producing traditional or audiovisual translations.

Having analyzed the translations of four German films into Lithuanian, the following strategies are discussed and examples are elaborated upon: paraphrasing, explication, compression, neutralization, concretization and imprecise translation.

KEY WORDS: untranslatability, audiovisual translation, cultural meanings, film translation strategies for subtitling and voiceover translation.

Laura Niedzviegienė

Vilniaus universitetas

Kauno humanitarinis fakultetas

Muitinės g. 8, LT-44280, Kaunas, Lietuva

Tel. (8-37) 422604

El. paštas laura.niedzviegiene@gmail.com

Moksliniai interesai: audiovizualinis vertimas, vertimas ir lokalizacija, taikomoji lingvistika, kognityvinė lingvistika.

Ana Kirejeva

Vilniaus universitetas

Kauno humanitarinis fakultetas

Muitinės g. 8, LT-44280, Kaunas, Lietuva

Tel. (+370) 605 74038

El. paštas ana.kirejeva@gmail.com

Moksliniai interesai: istorinė lingvistika, proto-indoeuropiečių prokalbė, proto-indoeuropiečių kultūros rekonstrukcija.

AUDIOVIZUALINĖS PRODUKCIJOS PRITAIKYMAS ŽMONĖMS SU REGĖJIMO NEGALIA

Norint, kad audiovizualinė (toliau – AV) produkcija būtų pasiekama ne tik pirminei auditorijai, t. y. ne tik suprantantiems AV produkto kalbą bendrąja prasme, būtina tą produkciją specialiai pritaikyti. Žinomiausias ir dažniausiai naudojamas tokio pritaikymo būdas yra vertimas, nes išversta AV produkcija tampa suprantama kitakalbiamis.

Tačiau ne tik dėl kalbinių (siaurąja prasme) barjerų tam tikros žmonių grupės negali mėgautis AV produktais. Viena iš tokių grupių yra žmonės su tam tikra negalia. Straipsnyje apsiribojama kai kurių tipų AV produkcija ir analizuojamas televizijos, kino bei teatro prieinamumas ir pritaikymas regėjimo negalių turintiems žmonėms. Dėl ribotos straipsnio apimties apie kompiuterius ir jų programas (kaip AV produktą) čia bus kalbama tiek, kiek tai tiesiogiai susiję su televizijos, kino ir teatro prieinamumu ir pritaikymu regėjimo negalių turintiems žmonėms, ir nesiekama išsamios vienalytės apžvalgos, nors kompiuteris ir jo programos irgi įeina į AV produkto sąvoką. Tai galėtų būti tolimesnių tyrimų objektas.

Garsinis vaizdavimas laikomas viena iš audiovizualinio vertimo rūšių (Gambier 2004, 2–4) ir įvardijamas kaip intersemiotinis vertimas, nes verčiama iš vienos ženklų sistemos ar kodo į kitą – iš vaizdo į sakininį tekstą.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI: audiovizualinė produkcija, audiovizualinis vertimas, garsinis vaizdavimas, regėjimo negalia.

Įvadas

Kaip teigiama Pasaulio sveikatos organizacijos 2010 m. ataskaitoje, pasaulyje yra 285 milijonai sutrikusio regėjimo žmonių, iš jų 39 milijonai – visiškai akli (WHO 2012, 3). Per regą žmogus sąmoningai ir nesąmoningai gauna itin didelę dalį – pasak Millerio, apie 90 proc. – mus supančio pasaulio informacijos (Miller 2001, 1). Neturint arba netekus regos, smegenys persitvarko, ypač suaktyvėja lytėjimo ir klausos jauslės, kurios ir padeda iš dalies kompensuoti vizualinės informacijos trūkumą:

Now scientists from the UCLA³³ Department of Neurology have confirmed that blindness causes structural changes in the brain, indicating that the brain may reorganize itself functionally in order to adapt to a loss in sensory input. (Wheeler 2009)

Nepaisant šių smegenų gebėjimų, aklieji vis tiek susiduria su dideliais fiziniais ir socialiniais barjeriais, tarp kurių – socialinė ir kultūrinė atskirtis, taigi – ir prieigos prie AV produkcijos netektis. Žmonėms su regėjimo negalia neprieinama didelė dalis audiovizualinės produkcijos informacijos. Suprasti filmą, spektaklį ar televizijos programą jiems padeda veikėjų dialogai, muzika, veiksmus lydintys garsai, bet to paprastai neužtenka. AV produkcijos suvokimo barjerus gali sumažinti audiovizualinis vertimas, konkrečiai – garsinis vaizdavimas (toliau – GV): tarp dialogų įterpiamas garsinis vaizdo apibūdinimas, kurį sudaro su scenos pasikeitimu, veikėjų veiksmams, išvaizda, gestais ir mimikomomis susiję nešališki, objektyvūs komentarai.

I. Koverienė ir D. Satkauskaitė, remdamosi J. J. Martínezu Sierra, audiovizualinį vertimą apibrėžia taip: „Audiovizualinis vertimas – mokslinis terminas, apibūdinamas kaip teksto vertimas, sinchroniškai transliuojamas dviem vienas kitą papildančiais kanalais – akustiniu ir vizualiniu.“ (Koverienė ir Satkauskaitė 2014, 27)

Chiaro audiovizualinį vertimą apibrėžia kaip kalbinių komponentų, aptinkamų audiovizualiniuose kūriniuose ar produktuose, perkėlimą iš vienos kalbos į kitą:

Audiovisual translation (AVT) is the term used to refer to the transfer from one language to another of the verbal components contained in audiovisual works and products. Feature films, television programs, theatrical plays, musicals, opera, Web pages, and video games are just some examples of the vast array of audiovisual products available and that require translation. As the word suggests, audiovisuals are made to be both heard (audio) and seen (visual) simultaneously but they are primarily meant to be seen. (Chiaro 2013, 1)

Šio straipsnio kontekste ypač svarbus paskutinis teiginys, kad audiovizualiniai produktai vis dėlto pirmiausia skirti matyti. Garsas ir vaizdas sudaro AV kūrinio vienovę, o jeigu asmuo neturi prieigos prie vieno iš šių esminių komponentų, tiksliau – kaip liudija ir ką tik pateiktas Chiaro apibrėžimas – prie svarbesnio iš jų (vaizdo), tokiam asmeniui AV produkto turinys gali tapti praktiškai nepasiekiamas arba itin ribotas.

Tikslas, uždaviniai, metodika

Šio straipsnio **tikslas** – atskleisti televizijos, kino ir teatro kaip AV produkcijos pritaikymo žmonėms su regėjimo negalia specifiką. Siekiant šio tikslo, numatyti ir įgyvendinti šie uždaviniai:

³³ UCLA – University of California, Los Angeles.

- apžvelgti AV produkcijos pritaikymo žmonėms su regėjimo negalia teoriją ir praktiką užsienyje ir Lietuvoje;
- remiantis pasirinktu AV produktu, atskleisti pagrindines GV rengimo problemas ir gaires;
- pristatyti televizijos, kino ir teatro pritaikymo žmonėms su regėjimo negalia technines priemones.

Rengiant straipsnį taikyti keli mokslinių darbų metodai: AV produktų pritaikymo žmonėms su regėjimo negalia istorinei raidai apžvelgti ir straipsnio tema jau atliktiems tyrimams ir paskelbtoms publikacijoms susisteminti bei jų duomenims apibendrinti taikyti deskriptyvinis ir interpretacinis metodai, o AV produktų garsinio vaizdavimo ypatumams ir problematikai ištirti pasitelktas analitinis metodas.

Šiame straipsnyje vartojami terminai „garsinis vaizdo apibūdinimas“ ir „garsinis vaizdavimas“ yra kitų autorių vartojamų terminų „audiodeskripcija“ (Mykolaitytė 2000), „garsinis aprašymas“ / „garsinis komentavimas“ (Rotundas 2004), „garsinis aprašas“ / „garsinis aprašymas“ (Vilčinskas 2008, 21), „audiopasakojimas“ (Vainoras 2012) sinonimai ir pasirinkti atsižvelgiant į Valstybinės lietuvių kalbos komisijos (VLKK) Terminologijos pakomisės 2014 m. balandžio 2 d. posėdyje teiktas rekomendacijas (Koverienė ir Satkauskaitė 2014, 28). Terminas „garsinis vaizdavimas“ šiame straipsnyje žymi procesą, o terminas „garsinis vaizdo apibūdinimas“ – to proceso metu sukurtą produktą.

Televizijos, kino ir teatro pritaikymo žmonėms su regėjimo negalia istorijos apžvalga

Pagrindinis ir bene populiariausias AV produkcijos pritaikymo žmonėms su regėjimo negalia būdas yra GV. Pasak Snyderio (2008, 191), GV tėvyne laikomos JAV, kur 1964 m. aklas JAV Švietimo skyriaus (angl. *the Department of Education*) darbuotojas Chetas Avery'is, žinojęs apie paramos programą, pagal kurią turėjo būti subtitruojami filmai kurtiesiems, paragino aklųjų organizacijas kreiptis dėl finansinės paramos rengiant filmus su garsiniu vaizdavimu. Tačiau tuo metu organizacijos neteikė tiek daug reikšmės medijų prieinamumui, o pirmiausia rūpinosi, kaip akliesiems užtikrinti darbo vietas (Snyder 2008, 191).

AV produkcijos pritaikymo žmonėms su regėjimo negalia koncepciją 1975 m. savo magistro darbe sukūrė ir aprašė Gregory'is Frazieris (pgl. Snyder 2008, 191), tačiau Arma pabrėžia, kad, pavyzdžiui, Ispanijoje pirmieji GV bandymai vyko dar penktojo dešimtmečio pabaigoje:

According to Orero (2007) the first country for which documented audio description

attempts exist in Spain, where audio description started to be provided after the Civil War once per week in the late 1940's by journalist Gerardo Esteban. Audio description was transmitted at that time on radio frequencies and played a vital role both for the blind and the sighted users until the birth of television. (Arma 2011, 41)

1980 m. Vašingtono teatro „Arena Stage“ vadybininkas Wayne'as White'as surengė pasitarimą apie teatro prieinamumą. Po šio pasitarimo į akluosius orientuotos radijo skaitymo tarnybos „The Metropolitan Washington Ear“ vadovės neregės Margaret Pfanstiehl ir jos vyro iniciatyva sukurta pirmoji pasaulyje iki šiol veikianti, scenos menui pritaikyti skirta garsinio vaizdavimo programa (Snyder 2008, 192).

Arma surinktais duomenimis, Jungtinėje Karalystėje teatro spektakliai su GV pradėti rodyti devintojo dešimtmečio viduryje, o kino teatre filmas su GV pirmą kartą demonstruotas 2002 metais (Arma 2011, 43–45).

Pasak Arma, Prancūzijoje GV pradėtas vystyti devintojo dešimtmečio pabaigoje Augusto Coppolos dėka. Šia sritimi Coppola susidomėjo dirbdamas San Fransisko universitete, kur 1975 m. Gregory'is Frazieris ir suformavo GV koncepciją (Arma 2011, 50). 1987 metais San Fransisko universitete jie įkūrė institutą „The AudioVision Institute“ (ADC 2013), o 1989 metais Kanų kino festivalyje jų iniciatyva pirmą kartą pristatytas filmas su garsiniu vaizdo apibūdinimu: garsinio vaizdo apibūdinimo autorius buvo Frazieris (Mykolaitytė³⁴ 2000), o idėją įgyvendinti padėjo Coppola (Asimov 2009).

Kaip teigia Arma (2011, 45), 1989 metais Vokietijoje grupė bendraminčių, įkvėpta Kanų festivalio, įsteigė „Münchner Filmbeschreibergruppe“ (liet. „Miuncheno filmų aprašytojų grupė“) ir parengė kai kurių amerikietišku komedijų garsinius vaizdo apibūdinimus. Ši grupė laikoma GV Vokietijoje pradininkais (plačiau žr. Kirf 2008, 19–20).

ADLAB projekto, remiamo Europos Komisijos, 2012 m. ataskaitoje apžvelgiama Europos šalių AV produkcijos pritaikymo akliems ir silpnaregiams situacija ir teigiama, kad galimybę stebėti pasirodymus su GV skirtingu mastu teikia tokių Europos šalių kaip Ispanija, Belgija, Vokietija, Italija, Portugalija, Lenkija, Jungtinė Karalystė teatrai, tarp jų ir operos bei baleto teatrai. Greta šių šalių dar minima Prancūzija, Švedija, Suomija ir Lietuva (ADLAB 2012, 36).

Televizijos transliacijas, papildytas garsiniu vaizdo apibūdinimu, Europoje taip pat jau vykdo ne vienas televizijos kanalas. Pavyzdžiui, Anglijos televizija „BBC“ teigia šiuo metu 20 proc. savo programų pritaikanti žmonėms su regėjimo negalia, t. y. transliuojanti tas programas papildytas garsiniu vaizdo apibūdinimu, kaip ir reikalaujama pagal įstatymus (BBC 2014). Tie patys reikalavimai taikomi ir tokiems transliuotojams kaip „Channel 4“ arba

³⁴ A. Mykolaitytė (2000) vartoja terminą *audiodeskripcija*.

„Sky“ (RNIB 2014).

Kalbant apie Lietuvą, būtina paminėti, kad iki 2012 m. spalio pabaigos veikusi analoginė televizija buvo viena iš pagrindinių kliūčių, dėl kurių televizijos transliacijos su GV buvo neįmanomos. Vis dėlto, nors Lietuva nuo analoginės televizijos perėjo prie skaitmeninės, per dvejus metus niekas nepasikeitė ir Lietuvoje transliacijų su GV, pritaikytu regos negalią turintiems žmonėms, nėra, nors 2010 m. kovo 10 d. priimtos Europos Parlamento ir Tarybos direktyvos 2010/13/ES (Audiovizualinės žiniasklaidos paslaugų direktyvos) III skyriaus 7 straipsnyje, neįvardijant tiesioginio imperatyvo, numatoma, kad:

Valstybės narės skatina jų jurisdikcijai priklausančius žiniasklaidos paslaugų teikėjus užtikrinti, kad jų paslaugos palaipsniui taptų prieinamos asmenims, turintiems regėjimo ar klausos negalią. (Audiovizualinės žiniasklaidos paslaugų direktyva 2010/13/ES. ES oficialusis leidinys L 95 2010, 15)

Apie tai, kad kai kuriose Europos šalyse dar tik neseniai sukurta tam tikra įstatymų, susijusių su AV produkcijos prieinamumu akliesiems ir silpnaregiams, bazė, kalbama ir jau minėtoje ADLAB projekto ataskaitoje:

[...] [L]egal provisions and obligations on both public and private broadcasters to provide audio description were, at least until very recently, absent in Cyprus, the Czech Republic, Denmark, Estonia, Finland, Latvia, Luxembourg, and Slovenia. Ireland has legislation in place to guarantee 1% of public broadcasts and Sweden also has legislation in this regard. (ADLAB 2012, 18)

Kalbant apie artimiausias Lietuvos kaimynes, būtina pastebėti, kad, pavyzdžiui, Lenkijoje (Balstogėje) pirmasis vietos kūrėjų filmas akliesiems, t. y. lenkų režisieriaus Michała Kwiecińskiego filmas „Statistai“ („Statyści“), kurio vaizdus gyvai komentavo diktorius, parodytas dar 2006 m. lapkričio 26 d. (BNS ir lrytas.lt 2006), o 2008 m. buvo parodytas Andrzejiaus Wajdos filmas „Katynė“ („Katyń“) – pirmasis Lenkijoje filmas, kuriame buvo ir subtitrai kurtiesiems, ir GV akliesiems (Walczak 2010, 34).

Kaip teigia A. Mykolaitytė, vienas pirmųjų AV produkcijos pritaikymo bandymų Lietuvoje vyko 2000 m., kai „Lietuvos“ kino teatre buvo parodytas vokiečių režisieriaus Wernerio Herzogo filmas „Tylos ir tamsos šalis“, kurį komentavo režisierius Audrius Stonys:

Jam teko išties nelengvas darbas – salė nebuvo pritaikyta komentuoti balsu, užtat teko apie filme matomus žmones, aplinką kalbėti ne iš radiofonizuotos kabinos, o stovint prie ekrano: vargu ar galinėse eilėse sėdintys žiūrovai girdėjo, kas buvo sakoma. (Mykolaitytė 2000)

Lietuvoje pirmasis akliesiems skirtas *lietuviško* filmo seansas įvyko tik 2012 m. sausio 18 d. Lietuvos aklųjų bibliotekos Panevėžio filiale, kur pristatytas režisieriaus Sauliaus Drungos filmas „Anarchija Žirmūnuose“. Šis filmas ypatingas tuo, kad garsinis vaizdo

apibūdinimas buvo įrašytas atskirame garso takelyje³⁵, o ne pateiktas diktoriaus gyvai. Filmas gimė bendradarbiaujant Lietuvos aklųjų ir silpnaregių sąjungai ir nepriklausomai kino gamybos kompanijai „Tremora“ (Bernardinai.lt 2012).

Nuo 2012 m. Lietuvos aklųjų ir silpnaregių sąjunga vykdo projektą „Garsinis vaizdavimas teatre“, kurio tikslas – pritaikyti kultūrinę aplinką regos negalią turintiems žmonėms ir suteikti galimybę stebėti bei suvokti profesionalųjį teatro meną. Būtent įgyvendinant šį projektą Lietuvoje buvo pirmą kartą rodomas spektaklis su garsiniu vaizdo apibūdinimu: per belaides ausines nematantiems žiūrovams buvo transliuojamas „gyvas“ spektaklio komentaras. Pirmojo spektaklio – A. Čechovo „Dėdė Vania“ (rež. E. Lacascade) – GV atliko aktorė Adrija Čepaitė. Vėliau buvo pritaikyti ir spektakliai „Visuomenės priešas“ (aut. H. Ibsenas, rež. J. Vaitkus), „Lilijomas“ (aut. F. Molnaras, rež. L. Bagossy), „Katedra“ (aut. J. Marcinkevičius, rež. O. Koršunovas). Spektaklių pritaikymas žmonėms su regėjimo negalia neapsiribojo GV: buvo paruoštas ir prieš spektaklį pristatytas scenos maketas, leista susipažinti su scenografija (Lass.lt 2012).

Būtina paminėti ir jaunųjų menininkų grupę „Šeštasis pojūtis“, kuri 2009 m. sukūrė unikalią teatro metodiką, leidžiančią tiek regėjimo negalią turintiems, tiek regintiesiems tiesiogiai dalyvauti teatro spektakliuose „Bitinėlio pasakos šešiams pojūčiams“ (plačiau žr. Kamane.lt (2011) ir Musuzodis.lt (2011)).

Akivaizdu, kad Lietuvoje AV produkcija tampa vis prieinamesnė regos negalią turintiems žmonėms. Šiame kontekste svarbu ir tai, kad Vilniaus universiteto Kauno humanitarinis fakultetas (VU KHF) nuo 2012 m. vykdo tarpdisciplininę bakalauro studijų programą „Audiovizualinis vertimas“, į kurią įtraukta ir disciplina „Garsinis vaizdavimas“³⁶, leidžianti būsiamiems audiovizualinio vertimo specialistams įgyti šios dar gana jaunos vertimo srities pagrindus. Apie poreikį ir būtinybę Lietuvoje ruošti tokius specialistus dar 2004 m. savo straipsnyje užsiminė Rotundas, aprašydamas 2004 m. birželio 18 d. vykusį jau minėto Joelio Snyderio³⁷ apsilankymą Lietuvoje, jo susitikimą su neįgaliųjų organizacijų bei Kultūros ministerijos atstovais ir diskusiją apie meno prieinamumą neįgaliesiems (Rotundas 2004).

VU KHF Germanų filologijos katedros iniciatyva fakultetas jau kurį laiką aktyviai bendradarbiauja su Lietuvos aklųjų ir silpnaregių sąjunga (LASS)³⁸ ir su Lietuvos aklųjų

³⁵ Filmą išleistas ir DVD formatu su specialiu garsinį vaizdavimą žyminčiu ženklu „AD“.

³⁶ Discipliną dėsto viena iš šio straipsnio autorių, dr. Laura Niedzviegienė.

³⁷ Tuo metu Joelis Snyderis buvo JAV nacionalinio subtitravimo instituto direktorius ir kompanijos „Audiodescription“ bendradarbis (Rotundas 2004).

³⁸ Oficiali bendradarbiavimo sutartis pasirašyta 2014 m. rugsėjo 10 d.

biblioteka (LAB)³⁹ bei siekia, kad kuo daugiau audiovizualinės produkcijos būtų pritaikyta regėjimo negalią turintiems Lietuvos gyventojams. Dėl bendradarbiavimo rengiant AV produktus su garsiniu vaizdo apibūdinimu ir dėl šių produktų sklaidos per televiziją kreiptasi į vieną iš stambiųjų Lietuvoje veikiančių TV transliuotojų.

Mokslinių tyrimų apžvalga

Kaip jau minėta, pirmuoju plačiai žinomu moksliniu tyrimu AV produkcijos pritaikymo žmonėms su regėjimo negalia tema galima laikyti G. Frazierio 1975 m. parengtą magistro darbą „Televizija akliesiems“ (Snyder 2008, 191; Arma 2011, 51–52; ADC 2013). Vėliau vystėsi praktinė GV sritis, taikytos įvairios GV metodikos, plito teoriniai tyrinėjimai.

Šiame skyriuje siekiama apžvelgti per maždaug 15 pastarųjų metų publikuotus su straipsnio tema susijusius mokslinius darbus, kuriuos būtų galima skirstyti į tokias kategorijas:

- 1) bendro pobūdžio tyrimai ir praktinės gairės, apibrėžiančios AV produkto GV procesą ir jam keliamus profesinius ir (arba) techninius reikalavimus;
- 2) AV produktų pritaikymo žmonėms su regėjimo negalia patirties ir metodikų, taikomų tam tikroje šalyje ar regione, apžvalgos ir tyrinėjimai;
- 3) su AV produktų GV susiję tyrimai, atlikti atsižvelgiant į AV produkto žanrą;
- 4) AV produktų su garsiniu vaizdo apibūdinimu kaip mokymo / studijų proceso įrankių tyrimai.

Pirmajai grupei priskirtini ir tam tikrų valstybės institucijų ar suinteresuotų organizacijų parengtos GV gairės, standartai ir modeliai, suformuluoti remiantis teoriniais ir praktiniais tyrimais. Būtina paminėti ITC⁴⁰ (2000, Jungtinė Karalystė), AENOR⁴¹ (2005, Ispanija), ADC⁴² (2009, JAV), ADP⁴³ (Amerika) parengtas gaires. Apie tai, kaip rengti tam tikro žanro, konkrečių vaizdo elementų GV, kuo ypatingas GV tekstų vertimas, GV tekstų tekstynų formavimas ir tyrimas, gyvas ir įrašytas GV, savo moksliniuose darbuose kalba tokie autoriai kaip Benecke (2004; GV raidos ir pagrindinių GV žingsnių apžvalga), Vercauterenas (2006; skirtingų GV gairių analizė ir palyginimas; 2007, Europos GV gairės), Vercauterenas ir Orero (2013; veido išraiškų analizė ir GV), Lópezas Vera (2006; GV tekstų vertimas), Hernandez-

³⁹ Oficiali bendradarbiavimo sutartis pasirašyta 2014 m. rugsėjo 14 d.

⁴⁰ ITC – The Independent Television Commission.

⁴¹ AENOR – Asociación Española de Normalización y Certificación (Ispanijos standartizacijos ir sertifikavimo asociacija).

⁴² ADC – Audio Description Coalition.

⁴³ ADP – The Audio Description Project.

Bartolome ir Mendiluce Cabrera (2009; GV koncepcija, kalbos ir techniniai ypatumai), Salway; Tomadaki ir Vassiliou (2004; GV tekstų tekstynų kūrimas ir analizė), Fryer (2010; interviu, kur lyginamas „gyvas“ ir įrašytas GV), Benecke (2014; GV istorija, GV metodikos, esamų GV tyrimų apžvalga, GV vieta vertimo mokslo kontekste, pasirinkto vokiečių filmo GV analizė remiantis ADEM modeliu).

Apie tam tikros šalies ar regiono patirtį ir metodikas, taikomas rengiant AV produkcijos GV, mokslinių darbų parengė Hernandez-Bartolome ir Mendiluce Cabrera (2004; GV projektas *Audesc* Ispanijoje), Orero (2005; Ispanija), Matamala (2007; GV Katalonijos regione), Greening (2006; GV vystymasis Jungtinėje Karalystėje), Yeung (2007; GV Kinijoje), Snyderis (2008; GV Jungtinėse Amerikos Valstijose) ir kt.

Kai kurie autoriai ne tik analizuoja ar formuluoja GV rengimo gaires, bet savo moksliniuose darbuose orientuojasi į tam tikrą AV produkto žanrą ir (arba) į jo kalbą, pavyzdžiui, Bourne ir Jiménez Hurtado (2007) tiria pasirinkto filmo GV anglų ir ispanų kalba, Orero ir Whartonas (2007) savo straipsnyje pasitelkia Europoje ir JAV parengtas GV gaires ir siekia suformuluoti gaires, kurios būtų naudingos rengiant GV pasirinktiems ispaniškiems filmams, Matamala ir Orero (2007) gilinaisi į operos prieinamumą Katalonijoje, Benecke (2007) siekia atskleisti, ar nusistovėję GV principai tinka vertime, ir analizuoja pasirinkto vokiečių filmo GV, Yorkas (2007) kalba apie Didžiosios Britanijos operos ir baletu GV ypatumus ir rengimo technikas, Salway (2007) analizuoja vykdant projektą TIWO Jungtinėje Karalystėje sudarytą filmų su garsiniu vaizdu apibūdinimu tekstyną, Cabeza ir Matamala (2008) vertina jau taikytus ir siūlo naujus GV elementus „Gran Teatre del Liceu“ teatrui Ispanijoje, Szarkowska (2009) aptaria filmų AV vertimo būdus (tarp jų ir GV) Lenkijoje, Udo ir Fels (2009) gilinaisi į Šekspyro dramą „Hamletas“ subjektyvų, emocionalių⁴⁴ GV Amerikos teatre, Arma (2012) tiria ir lygina pasirinkto filmo garsinius vaizdu apibūdinimus anglų ir italų kalbomis.

AV produktų GV tiriama pasitelkiant kitų disciplinų, pavyzdžiui, edukologijos, žinias ir pristatomas kaip galimas mokymo / studijų proceso įrankis ar elementas (ketvirtoji iš minėtų grupių). Šio pobūdžio mokslinių darbų yra parengę tokie autoriai kaip Palomo López (2008), kalbanti apie garsinį vaizdu apibūdinimą ne tik kaip apie priemonę, padedančią akliems ir silpnaregiams vaikams suprasti AV produkto turinį, bet ir gelbstinčią mokantis kalbėti (autorė lygina GV anglų ir ispanų kalba). Peralta; Sotomayor ir Lemusas (2009) apžvelgia GV ir vertimo (bendraja prasme) panašumus bei kalba apie poreikį vertimo studijų procese stiprinti

⁴⁴ Subjektyvus, emocionalus garsinis vaizdavimas laikomas vienu iš eksperimentinių GV būdų. Apie šį ir kitus būdus plačiau žr. Walczak (2010, 51–53).

ir gilinti rengiant GV reikalingus įgūdžius ir žinias. 2008 m. sukurta interneto svetainė „Description Key“, kuri pasitarnauja kaip gairių rinkinys ir praktinis įrankis asmenims, rengiantiems interaktyvios mokomosios medžiagos GV. Kaip teigia ir svetainės įkūrėjai, tokia medžiaga naudinga ir reikalinga ne tik akliems, bet ir, pavyzdžiui, užsienio kalbos besimokantiems, mokymosi sunkumų turintiems žmonėms, autistams (žr. Descriptionkey.org).

Kalbant apie Lietuvos mokslininkų atliktus tyrimus, būtina paminėti 2005 m. apgintą R. Januševičienės komunikacijos ir informacijos mokslų krypties disertaciją „Bibliotekų ir informacijos paslaugos sutrikusio regėjimo žmonėms“, D. Raudonienės menotyros mokslo krypties disertaciją „Grafinis atvaizdas, skirtas aklam suvokėjui: vizualumo ir taktilikos santykis“ (2012), taip pat A. Vilčinsko magistro darbą „Žmonių, turinčių regėjimo negalią, integracija į bendruomenę“ (2008), kuriame greta kitų aspektų aptariamas informacinių komunikacinių technologijų panaudojimas integruojant į bendruomenę žmones su regėjimo negalia. Pastarasis autorius kalba apie tokias Lietuvos žmonėms, turintiems regėjimo negalią, aktualias sritis kaip visuomenės švietimas (t. y. vardija regėjimo negalią turintiems skirtus leidinius, renginius, radijo laidas, interneto svetaines), apie informacijos, produktų ir paslaugų prieinamumą, informacijos teikimą elektroniniu pavidalu ir alternatyviais pavidalais (padidintu šriftu, Brailio raštu, DAISY formatu, garso įrašais), tačiau iš esmės tyrimas orientuotas į žmonių su regėjimo negalia socialinės integracijos tam tikrame Lietuvos regione situaciją ir problematiką. Garsinis vaizdavimas ir jo specifika bei prieinamumas Lietuvoje išsamiai neaptariamas, nes tai ir nėra minėto darbo tikslas. Su audiovizualinių produktų garsiniu vaizdavimu, skirtu regėjimo negalią turintiems žmonėms, tiesiogiai susijusių išsamių lietuvių autorių mokslinių darbų šio straipsnio autorėms rasti nepavyko. Jau minėti Mykoliaitytės (2000), Rotundo (2004), Vainoro (2012) straipsniai publikuoti LASS mėnesiniame žurnale „Mūsų žodis“ (<http://www.musuzodis.lt/>) ir yra ne mokslinio, o informacinio pobūdžio. Koverienės ir Satkauskaitės straipsnis (2014) orientuotas į pagrindinius AV vertimo būdus – subtitravimą, dubliavimą ir užklotinį vertimą, tad garsinis vaizdavimas išsamiau neaptariamas. Taigi Lietuvoje akivaizdi GV skirtų mokslinių tyrimų spraga, kurią šiuo straipsniu siekiama sumažinti.

AV produktų ypatumai ir GV pritaikymas

Kalbant apie AV produktų pritaikymą būtina pabrėžti, kad ne visiems AV produktams vienodai lengvai pritaikomas regėjimo negalią turinčiai auditorijai itin naudingas garsinis

vaizdo apibūdinimas. Prieš parengiant AV produkto garsinį vaizdo apibūdinimą, būtina atsižvelgti į keletą aspektų, nes GV specialistui nemenku iššūkiu gali tapti toliau išvardytomis savybėmis pasižymintis AV produktas:

- AV produktas, kuriame itin svarbi spalvų semantika. Tokius produktus bus sunku pritaikyti nuo gimimo nematančiai, taigi spalvų patirties neturinčiai, auditorijai;
- AV produktas fragmentiškas, nėra aiškiai suprantamos, nuoseklios siužeto linijos;
- AV produktas, kurio veiksmo tempas itin didelis, daug ir dažnai besikeičiančių scenų, vaizdų, detalių, pavyzdžiui, madų šou, sporto varžybos;
- AV produktas, kuriame yra daug panašios išvaizdos ir (ar) panašaus balso veikėjų;
- AV produktas, kuriame itin daug dialogų ar pasakotojo kalbos, dialogai ilgi, mažai pauzių, pavyzdžiui, dokumentinis filmas, arba AV produktas, kuriame pauzės tarp kalbos intarpų triukšmingos, garsūs specialieji efektai ir pan., pavyzdžiui, veiksmo filmas;
- AV produktas, kuriame beveik nekalbama, pavyzdžiui, nebylusis kinas. Tokiu atveju GV specialistui teks aprašyti labai didelį kiekį vizualinės informacijos, pradedant veikėjų išvaizda, aplinka, vyksmu ir baigiant gestais, mimikomis ir pan., nes tokio AV produkto vartotojas, tikėtina, negaus informacijos per jokias kitas jusles.

GV teksto rengimas ir įrašymas tampa dar keblesnis, jeigu vienam AV produkto epizodui būdingos kelios iš paminėtų ypatybių.

Siekiant atskleisti GV ypatumus, buvo išanalizuotas angliškas animacinio filmo „Frozen“ (liet. „Ledo šalis“), išleisto 2013 m., anonsinis filmukas su garsiniu vaizdo apibūdinimu (trukmė – 1.31 min.). Anglišką anonsinį filmuką su garsiniu vaizdo apibūdinimu parengė ir 2013 m. lapkričio 12 d. per interneto svetainę „YouTube“ (žr. Youtube.com (2013) išplatino bendrovė „Independent Media Support (IMS Ltd)“, įkurta 1989 m. ir šiuo metu teikianti GV, subtitravimo ir užklotinio vertimo (angl. *voice over*) paslaugas (žr. www.btistudios.com).

Analizuojamame anonsiniame filmuke nėra dialogų, tepasakomas vienintelis žodis *Hello*. Didelė informacijos dalis perteikiama vaizdu, todėl norint filmuką pritaikyti žmonėms su regėjimo negalia itin svarbu balsu apibūdinti veikėjų išvaizdą, veiksmus ir veido išraiškas, nes iš gausiai girdimų garsų sunku suprasti, kas vyksta.

Atliekant minėto anonsinio filmuko GV, labiausiai orientuotasi į judėjimo būdą ir kryptį, apie veikėjų išvaizdą pasakyti vos keli žodžiai: nurodoma, kad sniego senis turi nosį-morką ir sagas iš anglies, apie elnią pasakoma tik tiek, kad jis yra šiaurės elnias (0:23 min.: *a reindeer*). Spalvoms praktiškai neteikiama reikšmės, tačiau vis dėlto paminima, kad gėlė yra

violetinės spalvos (0:09 min.: *purple*).

Analizuojamo filmuko garsiniame vaizdo apibūdinime paminėti ne visi ekrane vykstantys veiksmai, tačiau tai galima pateisinti trumpomis pauzėmis, taigi laiko stoka. Kai kuriuose epizoduose trūksta žodinės informacijos, pavyzdžiui, 1:04 min. neužsimenama, kad sniego senis nebeišsilaiko už bėgančio šiaurės elnio uodegos ir krinta ant sniego, garsai to irgi neišduoda, tik iš vėlesnių žodžių suprantame, kad elnias nebebėga, o sniego senio kūno dalys gulėjo sniege. Tai, kad elnias bėgo horizonto link ir paliko nukritusį sniego senį, o po to vėl prie jo atsirado su morka nasruose, klausant tik garso įrašo lieka nežinoma.

Intonacija gana rami, tolygi, kalbėjimo tempas greitas ir nežymiai kinta: klausant garso takelio, juntamos pasakotojos pastangos spėti natūraliose pauzėse pateikti su vizualiniais elementais susijusią informaciją. Ypač pagirtina tai, kad stengiamasi neužgožti svarbių garsų, pavyzdžiui, epizodo, kai sniego senis ištraukia iš elnio nasrų morką (0:55 min.) arba kai ketina čiaudėti (1:20 ir 1:23 min.), garsų.

Kaip teigia dauguma GV specialistų ir tyrinėtojų, pavyzdžiui, Doschas ir Benecke (2004), Snyderis (2008), Arma (2011, 17), Mazur / Chmiel (2012, 1), rengiant regėjimo negalią turintiems asmenims skirtą garsinį vaizdo apibūdinimą, vienas pagrindinių reikalavimų yra objektyvumo reikalavimas. Taigi profesionalus GV rengėjas neturi įvardyti AV produkto veikėjų emocijų, reikia vadovautis tik vaizdais ir stengtis, kad aprašas būtų kuo objektyvesnis ir klausytojui nepirštų subjektyvios GV rengėjo nuomonės. Kitaip tariant, reikia atsižvelgti į tikslinės auditorijos regimąją patirtį ir garsinį vaizdo apibūdinimą parengti taip, kad, pasitelkęs vaizduotę, klausytojas pats susidarytų tam tikrą vaizdą. Kalbant apie analizuotą filmuką, galima teigti, kad šio filmuko GV nėra labai objektyvus: nors orientuojamasi į veiksmo ir vaizdų aprašymą, tačiau vis dėlto įvardijamos veikėjų emocijos (1:08 min.: *gloomily contemplates*), kai kur ne aprašoma, o interpretuojama, pavyzdžiui, įterpiamas šiaurės elnio palyginimas su šunimi (0:23 min.: *a reindeer [...] pants like a dog*), šuniuku (1:13 min.: *the reindeer [...] pants like a proud puppy*) ir pan. Glaustą ir vaizdingą kalbą reikėtų vertinti teigiamai.

Kalbant apie GV apskritai, būtina pabrėžti, kad vaizdas ne visada atitinka garsinį vaizdo apibūdinimą: kai viena scena keičia kitą ir pirmai apibūdinti užtenka kelių žodžių, o antrai reikia kelių sakinių, neretai kyla problema, kaip tilpti į natūralias AV produkte esančias pauzes. Kartais reikia atsisakyti vienos scenos aprašymo ir skirti laiką kitai, svarbesnei, scenai apibūdinti. Ta pati problema kyla, jeigu svarbią vizualinę informaciją lydi ne mažiau svarbūs garsai, kurių negalima užgožti, pavyzdžiui, sniego senio čiaudulio epizode girdimi garsai (1:19–1:24 min.). Tokiais atvejais tenka paankstinti aprašo skaitymą, t. y. iš anksto

perskaityti scenos pasikeitimą apibūdinantį tekstą, nors scena dar tik pasikeis. Ši strategija ir pasirinkta atliekant čiaudulio epizodo GV. Tą pačią strategiją įvardijo ir jau minėto pirmojo lietuviško filmo su garsiniu vaizdo apibūdinimu „Anarchija Žirmūnuose“ režisierius S. Drunga, dalyvavęs rengiant filmo GV (IQ 2012).

Taip pat pasitaiko atvejų, kai pauzėse tarp dialogų neužtenka laiko aprašyti tai, kas vyksta, ir tenka rinktis, kas svarbiau – dialogas ar GV? Jeigu nusprendžiama antrojo naudai, ne itin reikšmingą veikėjų kalbą gali užgožti garsinis vaizdo apibūdinimas (Dosch / Benecke 2004, 20), tačiau, kaip teigia ir Snyderis (2008, 193), būtina to vengti.

AV produktų pritaikymo žmonėms su regėjimo negalia techninės priemonės

Greta GV, kaip itin kūrybiško, kompleksiško ir daugiasluoksni AV produktų pritaikymo žmonėms su regėjimo negalia būdo, svarbu paminėti ir vieną lengviausiai prieinamų bei paprastai naudojamų AV produkcijos pritaikymo žmonėms su regėjimo negalia įrankių – Ljunglöfo ir kt. 2012 m. aprašytą laisvai prieinamą kompiuterio įrankį, skaitantį filmų subtitrus. Įrankis skirtas filmams ir televizijos programoms, kurios įgarsintos užsienio kalba, tačiau esama jų subtitrų. Pasak Ljunglöfo, norėdamas naudoti šią programą, subtitrų rinkmenos paieška turi pasirūpinti pats naudotojas, nes programa filmo ar DVD garso takelio nenuskaito ir taip subtitrų neformuoja. Programa palaiko standartinį filmų subtitrų formatą SRT, atpažįsta subtitrams nustatytus laiko kodus ir perskaito subtitrą numatytu laiku (Ljunglöf 2012, 3).

Kino teatruose filmai žmonėms su regos ar klausos negalia pritaikomi naudojant subtitrų akinius. Pasak Melansono (2012), „Regal Entertainment Group“ ir „Sony“ sukurtus akinius galima nustatyti taip, kad jie rodytų subtitrus viena iš šešių numatytų kalbų. Prie akinių pridėjus ausines, galima klausytis GV įrašo. „Regal Entertainment Group“ teigimu, iki 2013 metų pirmojo ketvirčio šie akiniai turėjo atsirasti visuose JAV kino teatruose (pgl. Melanson 2012).

Kaip jau minėta, teatre regėjimo negalią turintys žiūrovai garsinio vaizdo apibūdinimo klauso per belaides ausines, į kurias per infraraudonųjų spindulių jungtį arba per radijo garso sistemą perduodamas „gyvas“ GV specialisto, sėdinčio specialioje garsą izoliuojančioje kabinoje, komentaras (pgl. www.seetickets.com), tačiau kai kada GV specialistas AV kūrinių komentuoja tiesiog sėdėdamas salėje. „Gyvas“ komentavimas teatre reikalingas visų pirma todėl, kad GV atliekantis asmuo galėtų reaguoti į pasitaikančias improvizacijas, kiekvieną kartą rodant tą patį AV kūrinių kintančias natūralias pauzes ir pan.

Kalbant apie technines GV perdavimo klausytojui galimybes, atkreiptinas dėmesys ir į televizijos transliacijas. Televizijoje naudojami iš anksto įrašyti garso takeliai su garsiniu vaizdo apibūdinimu, kuriuos galima įjungti ir išjungti. Taip pat yra galimybė vienam asmeniui klausyti garsinio vaizdo apibūdinimo, kai kiti žiūri filmą be jo, arba keisti vieno arba kito garso takelio garsumą (žr. www.which.co.uk).

Apibendrinant galima teigti, kad AV produkcija tampa vis prieinamesnė regėjimo negalia turintiems žmonėms, nes atsiranda naujų techninių galimybių, be to, teigiama linkme keičiasi visuomenės požiūris į žmogų su negalia, o neįgalieji drąsiau integruojasi į visuomenę ir siekia dalyvauti socialiniame ir kultūriniame gyvenime. Kalbant apie situaciją Lietuvoje, būtina pabrėžti regėjimo negalia turinčius žmones vienijančių įstaigų ir organizacijų siekį kurti kuo daugiau šiems žmonėms skirtų produktų, tarp jų – ir AV produktų. Vis dėlto šis klausimas neišvengiamai turėtų būti sprendžiamas ir valstybės lygmeniu.

Išvados

GV tyrinėjimai prasidėjo prieš beveik 40 metų JAV, kai G. Frazieris 1975 m. parengė magistro darbą apie GV ir jame suformulavo GV koncepciją. Tačiau praktiškai GV pradėtas taikyti daug anksčiau: Ispanijoje GV per radiją pradėtas transliuoti penktojo dešimtmečio pabaigoje, pasibaigus Ispanijos pilietiniam karui.

Filmai ir televizijos programos žmonėms su regėjimo negalia pritaikomos naudojant iš anksto įrašytą garso takelį su garsiniu vaizdo apibūdinimu. Teatras dažniausiai komentuojamas gyvai, nes vaidinant pasitaiko improvizacijų, kaskart skiriasi pauzių tarp veikėjų kalbos trukmė ir pan., todėl įrašytas garsinis vaizdo apibūdinimas būtų netinkamas tokio pobūdžio AV kūriniams.

Kai kuriose Europos šalyse, pavyzdžiui, Jungtinėje Karalystėje, Ispanijoje, GV metodika jau taikoma tiek televizijoje, tiek kine, tiek teatre. Regėjimo negalia turintiems žmonėms pritaikytų AV produktų su garsiniu vaizdo apibūdinimu Lietuvoje nedaug: 2012 m. pristatytas pirmasis ir kol kas vienintelis lietuviškas filmas su GV (S. Drungos filmas „Anarchija Žirmūnuose“). Bendradarbiaujant LASS ir LNDDT, nuo 2012 m. parengti ir parodyti keli spektakliai su garsiniu vaizdo apibūdinimu. Nė viena Lietuvos televizija kol kas netransliuoja laidų su garsiniu vaizdo apibūdinimu. Be to, iki šiol Lietuvoje nebuvo su GV specifika susijusių išsamių mokslinių tyrinėjimų.

GV teoriniai ir praktiniai tyrinėjimai apima keletą labai svarbių GV aspektų: AV produktų ir GV tekstų ar įrašų analizę, bandymus suformuluoti gaires ir standartus, kurie galėtų ir būtų

taikomi tam tikroje šalyje ar regione kuriamai ir platinamai AV produkcijai. Tyrinėjimai orientuoti ir į skirtingų žanrų AV produktų GV ypatumus. Be to, rengiant garsinį vaizdo apibūdinimą būtina atsižvelgti ne tik į kalbinius, bet ir apskritai į nacionalinius ypatumus.

Ne visiems produktams galima ir įmanoma pritaikyti garsinį vaizdo apibūdinimą. GV specialistas turi būti pastabus, objektyvus, išradingas, kūrybiškas, gebantis kebliose situacijose parinkti optimalią GV strategiją.

GV taikomas ne tik pramoginio turinio AV produktams, bet ir rengiant įvairių sričių mokomąją medžiagą tiek sveikiesiems, tiek neįgaliesiems ar mokymosi sutrikimų turintiems asmenims. Be to, greta GV kaip AV produktų (konkrečiai – televizijos, teatro ir kino) pritaikymo žmonėms su regėjimo negalia būdo egzistuoja ir kiti būdai ir įrankiai, pavyzdžiui, subtitrus skaitančios kompiuterių programos, specialūs akiniai, pritaikyti tiek klausos, tiek regos negalią turintiems žmonėms, kuriais vieniems rodomi subtitrai, kitiems transliuojami GV įrašai, ir kt.

Literatūra

- ARMA, S., 2011. *The Language of Filmic Audio Description: a Corpus-Based Analysis of Adjectives*. Daktaro disertacija. Neapolio Federico II universitetas. Prieiga: <http://www.fedoa.unina.it/8740/> [žiūr. 2014-10-07].
- ARMA, S., 2012. “Why can’t you wear black shoes like the other mothers?” Preliminary investigation on the Italian language of audio description. In: Sud. E. Perego. *Emerging topics in translation: Audio description*. Trieste: EUT. Prieiga: http://www.openstarts.units.it/dspace/bitstream/10077/6360/1/Arma_EmergingTopics.pdf [žiūr. 2014-10-07].
- ASIMOV, N., 2009. *August Coppola, arts educator, dies at 75*. SFGATE 2009. Prieiga: <http://www.sfgate.com/education/article/August-Coppola-arts-educator-dies-at-75-3282007.php> [žiūr. 2014-09-22].
- BENECKE, B., 2004. Audio-Description. In: *Meta: journal des traducteurs / Meta: Translators’ Journal*. 49 (1), 2004, p. 78–80. Prieiga: <http://www.erudit.org/revue/meta/2004/v49/n1/009022ar.pdf> [žiūr. 2014-10-12].
- BENECKE, B., 2007. Audio Description: Phenomena of Information Sequencing. In: *Mutra 2007 – LSP Scenarios: Conference Proceedings*, p. 1–13. Prieiga: http://www.euroconferences.info/proceedings/2007_Proceedings/2007_Benecke_Bernd.pdf [žiūr. 2014-09-09].

- BENECKE, B., 2014. *Audiodeskription als partielle Translation – Modell und Methode*. Berlin-Münster-Wien-Zürich-London: Lit Verlag.
- BOURNE, J.; JIMÉNEZ HURTADO, C., 2007. From the visual to the verbal in two languages: a contrastive analysis of the audio description of *The Hours* in English and Spanish. In: Sud. J. Díaz Cintas, P. Orero, A. Remael. *Media for All. Subtitling for the Deaf, Audio Description, and Sign Language*. Amsterdam: Rodopi, p. 175–188.
- CABEZA, C.; MATAMALA, A., 2008. La audiodescripción de ópera: una nueva propuesta. Straipsnis parengtas vykdamt projektą *La SPS y la AD: primeras aproximaciones científicas y su aplicación (HUM2006-03653FILO)*. Prieiga: <http://gent.uab.cat/cristobalcabeza/sites/gent.uab.cat.cristobalcabeza/files/CabezaMatamalaADdeOpera.pdf> [žiūr. 2014-09-22].
- CHIARO, D., 2013. Audiovisual Translation. *The Encyclopedia of Applied Linguistics*. Sud. C. A. Chappelle. Oxford: Blackwell Publishing Ltd. Prieiga: http://www.researchschool.org/documents/ChiARO_Audiovisual%20Trl.pdf [žiūr. 2014-09-19].
- DOSCH, E.; BENECKE, B., 2004. *Wenn aus Bildern Worte werden. Durch Audiodeskription zum Hörfilm*. München: Bayerischer Rundfunk.
- FRYER, L., 2010. Being There: Live Versus Recorded Audio Description – What is the difference? Interview at *Media for All Conference 2010*. Prieiga: http://www.languages-media.com/press_interviews_2010_fryer.php [žiūr. 2014-09-12].
- GAMBIER, Y., 2004. La traduction audiovisuelle: un genre en expansion. In: *Meta: journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*. 49 (1), p. 1–11. Prieiga: <http://www.erudit.org/revue/meta/2004/v49/n1/009015ar.pdf> [žiūr. 2014-10-02].
- GREENING, J., 2006. Development of audio description in the UK. In: Sud. R. Perez-Amat, A. Perez-Ugena. *Sociedad, integracion y television en Espana*. Madrid: Laberinto, p. 345–349.
- HERNANDEZ-BARTOLOME, A. I.; MENDILUCE CABRERA, G., 2004. Audesc: Translating Images into Words for Spanish Visually Impaired People. In: *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*. 49 (2), p. 264–277. Prieiga: <http://www.erudit.org/revue/meta/2004/v49/n2/009350ar.html> [žiūr. 2014-10-05].
- HERNANDEZ-BARTOLOME, A. I.; MENDILUCE CABRERA, G., 2009. How can images be translated? Audio description, a challenging audiovisual and social gap-filler. In: *Hermeneus. Revista de Traducción e Interpretación*. 11, p. 161–186. Prieiga: dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3207840.pdf [žiūr. 2014-09-27].

- YEUNG, J., 2007. Audio description in the Chinese world. In: Sud. J. Díaz Cintas, P. Orero, A. Remael. *Media for All. Subtitling for the Deaf, Audio Description, and Sign Language*. Amsterdam: Rodopi, p. 231–244.
- YORK, G., 2007. Verdi made visible: audio introduction for opera and ballet. In: Sud. J. Díaz Cintas, P. Orero, A. Remael. *Media for All: Subtitling for the Deaf, Audio Description, and Sign Language*. Amsterdam: Rodopi, p. 215–229.
- KIRF, N., 2008. *Zur Informationsgliederung im Rahmen der Audiodeskription*. Diplominis darbas. Zarlando universitetas. Prieiga: http://www.translationconcepts.org/pdf/Diplomarbeit_NatalieKirf.pdf [žiūr. 2014-11-02].
- KOVERIENĖ, I.; SATKAUSKAITĖ, D., 2014. Lietuvos žiūrovų požiūris į pagrindinius audiovizualinio vertimo būdus. In: *Kalbų studijos. Studies about Languages*. 24, p. 26–35. Prieiga: www.kalbos.ktu.lt/index.php/KStud/article/download/6417/3752 [žiūr. 2014-09-09].
- LJUNGLÖF, P. ir kt., 2012. A free and open-source tool that reads movie subtitles aloud. In: *SLPAT '12 Proceedings of the Third Workshop on Speech and Language Processing for Assistive Technologies*, p. 1–4. Prieiga: <http://dl.acm.org/citation.cfm?id=2392856> [žiūr. 2014-10-04].
- LÓPEZ VERA, J. F., 2006. Translating Audio description Scripts: The Way Forward? In: *MuTra 2006 – Audiovisual Translation Scenarios: Conference Proceedings*. Prieiga: http://www.euroconferences.info/proceedings/2006_Proceedings/2006_Lopez_Vera_Juan_Francisco.pdf [žiūr. 2014-10-14].
- MATAMALA, A., 2007. Audiodescription in Catalonia. In: *Translation Watch Quarterly. A Journal of Translation Standards Institute*. 3 (2), p. 37–48. Prieiga: http://www.translocutions.com/tsi/twq/twq_vol3issue22007.htm [žiūr. 2014-10-29]
- MATAMALA, A.; ORERO, P., 2007. Accessible opera in Catalan: opera for all. In: Sud. J. Díaz Cintas, P. Orero, A. Remael. *Media for All. Subtitling for the Deaf, Audio Description, and Sign Language*. Amsterdam: Rodopi, p. 201–214.
- MAZUR, I.; CHMIEL, A., 2012. Audio Description Made to Measure: Reflections on Interpretation in AD based on the Pear Tree Project Data. In: Sud. A. Remael, P. Orero, M. Carroll. *Audiovisual Translation and Media Accessibility at the Crossroads. Media for All 3*. Amsterdam / New York: Rodopi, p. 173–188. Prieiga: https://www.repozytorium.amu.edu.pl/jspui/bitstream/10593/8758/1/Mazur-Chmiel-M4All3_postprint.pdf [žiūr. 2014-10-20].
- MELANSON, D., 2012. *Regal Entertainment Group teams up with Sony to bring subtitle*

- glasses to US theaters*. Prieiga: <http://www.engadget.com/2012/04/20/regal-entertainment-group-teams-up-with-sony-to-bring-subtitle-g/> [žiūr. 2014-09-04].
- MILLER, H., 2001. *Experience of Color*. Prieiga: http://www.hermanmiller.com/hm/content/research_summaries/pdfs/wp_Experience_of_Color.pdf [žiūr. 2014-09-09].
- MYKOLAITYTĖ, A., 2000. Filmai, skirti akliems. In: *Mūsų žodis*. Prieiga: <http://www.musuzodis.lt/mz/200005/str03.htm> [žiūr. 2014-10-01].
- ORERO, P., 2005. Audio Description: Professional Recognition, Practice and Standards in Spain. In: *Translation Watch Quarterly. A Journal of Translation Standards Institute*. 1, p. 7–18. Prieiga: http://www.translocutions.com/tsi/twq/twq_vol1issue12005.htm [žiūr. 2014-09-16]
- ORERO, P.; WHARTON, S., 2007. The Audio Description of a Spanish Phenomenon: Torrente 3. In: *JosTrans. The Journal of Specialised Translation*. 7, p. 164–178. Prieiga: http://www.jostrans.org/issue07/art_orero_wharton.pdf [žiūr. 2014-10-17]
- PALOMO LÓPEZ, A., 2008. Audio Description as Language Development and Language Learning for Blind and Visual Impaired Children. In: Sud. R. Hyde Parker, K. Guadarrama García. *Thinking Translation. Perspectives from Within and Without*. University of East Anglia: Brown Walker Press, p. 113–133.
- PERALTA, K.; SOTOMAYOR, A.; LEMUS, M., 2009. Developing Audio Description Competencies as part of a Translation Education Program. In: *Plurilingua*. 5 (1). Prieiga: <http://idiomas.ens.uabc.mx/plurilingua/docs/v5/1/developing.pdf> [žiūr. 2014-09-23].
- RAUDONIENĖ, D., 2012. *Grafinis atvaizdas, skirtas aklam suvokėjui: vizualumo ir taktilikos santykis*. Daktaro disertacija. Vilniaus dailės akademija. Prieiga: http://vddb.laba.lt/fedora/get/LT-eLABa-0001:E.02~2012~D_20121116_120904-08108/DS.005.0.01.ETD [žiūr. 2014-09-12].
- ROTUNDAS, A., 2004. Klausytis ir matyti. In: *Mūsų žodis*. Prieiga: <http://www.musuzodis.lt/mz/200408/str04.htm> [žiūr. 2014-10-19].
- SALWAY, A., 2007. A Corpus-based Analysis of Audio Description. In: Sud. J. Díaz Cintas, P. Orero, A. Remael. *Media for All. Subtitling for the Deaf, Audio Description, and Sign Language*. Amsterdam: Rodopi, p. 151–174. Prieiga: <http://www.bbrel.co.uk/pdfs/Pre-edited%20version%20Audio%20Description%20a%20Corpus-based%20Analysis.pdf> [žiūr. 2014-10-22].
- SALWAY, A.; TOMADAKI, E.; VASSILIOU, A., 2004. Building and Analysing a Corpus of Audio Description Scripts. TIWO – Television in Words. EPSRC GR/R67194/01. *Report*

- on *Workpackage 2*. Prieiga: [http://www.bbrel.co.uk/pdfs/TIWO Television in Words Deliverable 2.pdf](http://www.bbrel.co.uk/pdfs/TIWO_Television_in_Words_Deliverable_2.pdf) [žiūr. 2014-09-19].
- SNYDER, J., 2008. Audio description: the visual made verbal. In: Sud. J. Díaz Cintas. *The Didactics of Audiovisual Translation*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, p. 191–198. Prieiga: <http://www.audiodescribe.com/links/AD-The%20Visual%20Made%20Verbal.pdf> [žiūr. 2014-11-02].
- SZARKOWSKA, A., 2009. The audiovisual landscape in Poland at the dawn of the 21st century. In: Sud. A. Goldstein, B. Golubovic. *Foreign Language Movies – Dubbing vs. Subtitling*. Hamburg: Verlag Dr. Kovač, p. 185–201. Prieiga: [https://www.academia.edu/3852844/The Audiovisual Landscape in Poland at the dawn of the 21st century](https://www.academia.edu/3852844/The_Audiovisual_Landscape_in_Poland_at_the_dawn_of_the_21st_century) [žiūr. 2014-10-26].
- UDO, J. P.; FELLS, D. I., 2009. Suit the Action to the Word, the Word to the Action: an Unconventional Approach to Describing Shakespeare's *Hamlet*. *Journal of Visual Impairment & Blindness*, 103 (3), p. 178–183. Prieiga: <http://eric.ed.gov/?id=EJ833637> [žiūr. 2014-09-20].
- VAINORAS, A., 2012. *Anarchija Žirmūnuose – tvarka galvoje*. Prieiga: <http://www.musuzodis.lt/mz/201202/str01.htm> [žiūr. 2014-09-13].
- VERCAUTEREN, G., 2006. Practical guidelines in audio description: a comparative study. Konferencijos pranešimo santrauka. *MuTra Conference 2006*. Kopenhaga. Prieiga: http://www.euroconferences.info/2006_abstracts.php#Vercauteren [žiūr. 2014-09-07].
- VERCAUTEREN, G., 2007. Towards a European Guideline for Audio Description. In: Sud. J. Díaz Cintas, P. Orero, A. Remael. *Media for All. Subtitling for the Deaf, Audio Description, and Sign Language*. Amsterdam: Rodopi, p. 139–150.
- VERCAUTEREN, G.; ORERO, P., 2013. Describing Facial Expressions: much more than meets the eye. *Quaderns. Revista de Traducció*. 20, p. 187–199. Prieiga: <http://www.raco.cat/index.php/QuadernsTraduccio/article/viewFile/265460/353044> [žiūr. 2014-09-03].
- VILČINSKAS, A., 2008. *Žmonių, turinčių regėjimo negalią, integracija į bendruomenę*. Magistro darbas. Vilniaus pedagoginis universitetas. Prieiga: http://vddb.library.lt/fedora/get/LT-eLABa-0001:E.02~2008~D_20080924_174500-37926/DS.005.0.01.ETD [žiūr. 2014-09-30].
- WALCZAK, A., 2010. Audio description for children. A case study of text-to-speech audio description of educational animation series *Once Upon a Time... Life*. Magistro darbas. Varšuvos universitetas. Prieiga: [avt.ils.uw.edu.pl/.../Walczak TTSAD-for-children.pdf](avt.ils.uw.edu.pl/.../Walczak_TTSAD-for-children.pdf)

[žiūr. 2014-10-02].

WHEELER, M., 2009. *UCLA study shows brain's ability to reorganize. Structural changes may help offset loss of vision and strengthen other senses*. Prieiga: <http://newsroom.ucla.edu/releases/ucla-study-shows-brain-s-adaptability-112639> [žiūr. 2014-09-15].

Šaltiniai

ADC (Audio Description Coalition), 2009. Standards for Audio Description and Code of Professional Conduct for Describers. Prieiga: http://www.audiodescriptioncoalition.org/adc_standards_090615.pdf [žiūr. 2014-09-06].

ADC (Audio Description Coalition), 2013. A Brief History of Audio Description in the U.S. Prieiga: <http://www.audiodescriptioncoalition.org/history.html> [žiūr. 2014-09-07].

ADLAB (Audio Description: Lifelong Access for the Blind), 2012. Report on User Needs Assessment. 2012. Prieiga: <http://www.adlabproject.eu/Docs/WP1%20Report%20DEF> [žiūr. 2014-09-12].

ADP (The Audio Description Project). Guidelines for Description. Prieiga: <http://www.acb.org/adp/ad.html> [žiūr. 2014-09-03].

AENOR (Asociación Española de Normalización y Certificación), 2005. Standartas „Audiodescripción para personas con discapacidad visual. Requisitos para la audiodescripción y elaboración de audioguías, UNE 153020“. Prieiga: <https://www.aenor.es/aenor/normas/normas/fichanorma.asp?codigo=N0032787&tipo=N&PDF=Si%23.UySaMPI5N50#.VFtX6vmUenw> [žiūr. 2014-09-12].

Audiovizualinės žiniasklaidos paslaugų direktyva 2010/13/ES, 2010 4 15. Europos Sąjungos oficialusis leidinys L 95 2010. Prieiga: <http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=OJ:L:2010:095:0001:0024:LT:PDF> [žiūr. 2014-09-25].

BBC, 2014. Audio description on TV. Prieiga: <http://www.bbc.co.uk/aboutthebbc/insidethebbc/howwework/policiesandguidelines/audio-description.html> [žiūr. 2014-10-30].

Bernardinai.lt, 2012. Filmas „Anarchija Žirmūnuose“ pasieks ir regėjimo negalia turinčius žmones. Prieiga: <http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2012-01-16-filmas-anarchija-zirmunuose-pasieks-ir-regejimo-negalia-turincius-zmones/75495> [žiūr. 2014-09-22].

- BNS ir lrytas.lt, 2006. Lenkijoje parodytas pirmasis filmas akliesiems. Prieiga: <http://www.lrytas.lt/-11647133371163633391-lenkijoje-parodytas-pirmasis-filmas-akliesiems.htm> [žiūr. 2014-09-29].
- Btistudios.com. Independent Media Support (IMS Ltd). Prieiga: <http://www.btistudios.com/ims.html> [žiūr. 2014-09-17].
- Description Key. Prieiga: <http://www.dcmp.org/descriptionkey/index.html> [žiūr. 2014-10-10].
- IQ, 2012. „Anarchija Žirmūnuose“ – pirmasis lietuviškas filmas, pritaikytas akliesiems. Prieiga: <http://iq.lt/kultura/anarchija-zirmunuose-pirmasis-lietuviskas-filmas-pritaikytas-akliesiems/> [žiūr. 2014-10-03].
- ITC (The Independent Television Commission), 2000. Guidance on Standards for Audio Description. Prieiga: http://www.ofcom.org.uk/static/archive/itc/itc_publications/codes_guidance/audio_description/index.asp.html [žiūr. 2014-09-07].
- Youtube.com, 2013. Frozen – Trailer with Audio Description. Prieiga: https://www.youtube.com/watch?v=O7j4_aP8dWA&list=UUoXcTKJtaxXIpre5kIzlp5A&index=2 [žiūr. 2014-11-10].
- Kamane.lt, 2011. „Šeštasis pojūtis“ savo spektaklį pajūryje rodys nemokamai. Prieiga: <http://www.kamane.lt/Naujienos/2011-metai/Birzelis/Kita/SESTASIS-POJUTIS-SAVO-SPEKTAKLI-PAJURYJE-RODYS-NEMOKAMAI> [žiūr. 2014-09-14].
- Lass.lt, 2012. Garsinis vaizdavimas teatre (nuo 2012 m.). Prieiga: <http://www.lass.lt/Neregiamas-pritaikyti-spektakliai-nuo-2012209720687> [žiūr. 2014-10-07].
- Musuzodis.lt, 2011. Bitinėlio pasakos šešioms pojūčiams. Prieiga: <http://www.musuzodis.lt/mz/201104/str10.htm> [žiūr. 2014-09-14].
- RNIB (Royal National Institute of Blind People), 2014. Audio description. Prieiga: http://www.rnib.org.uk/information-everyday-living-home-and-leisure-television-radio-and-film/audio-description?gclid=CjwKEAjww8eiBRCE7qvK9Z7W_DgSJABfOjf2L5UOm6SeCMWvF4kdIwhMgDFOcH84w0tS_XKNZDkxyxoCkZjw_wcB [žiūr. 2014-11-04].
- Seetickets.com. Audio Description Performance. Prieiga: <http://www.seetickets.com/content/see-access-audio> [žiūr. 2014-10-13].
- Which.co.uk, 2014. PVRs: How to buy the best PVR. Subtitles, audio description and signing. Prieiga: <http://www.which.co.uk/technology/tv-and-dvd/guides/how-to-buy-the-best-pvr/subtitles-audio-description-and-signing/> [žiūr. 2014-10-10].

WHO (World Health Organization), 2012. Global data on visual impairments 2010. Prieiga: <http://www.who.int/blindness/GLOBALDATAFINALforweb.pdf?ua=1> [žiūr. 2014-10-21].

Laura Niedzviegienė

Vilnius University Kaunas Faculty of Humanities

Research interests: audiovisual translation, translation and localisation, applied linguistics and cognitive linguistics.

Ana Kirejeva

Vilnius University Kaunas Faculty of Humanities

Research interests: historical linguistics, reconstruction of Proto-Indoeuropean culture.

ADAPTATION OF AUDIOVISUAL PRODUCTS FOR PEOPLE WITH VISUAL DISABILITIES

Summary

In order to make audiovisual (AV) products available not only to the primary audience, thus not only to those who are able to understand the language of AV products in general, the products must be specially adapted. The best known and most commonly used adaptation method is translation. Thanks to it non-native speakers can enjoy the AV products.

However, not only because of language (in the narrow sense) barriers the AV products are unavailable to certain groups of people. One of these groups are people with visual disabilities. This article covers certain types of AV production: it analyses the adaptation and accessibility of television, films and theatre for visually impaired people. The audio description is one of the types of AV translation (Gambier 2004). It is also called the intersemiotic translation, thus the translation from one sign system or code to another – from the visual to verbal code.

Due to the limited volume of the article computers and their programs (as AV products) are discussed here insofar as they are directly related to the television, films and theater accessibility and adaptation for visually impaired people, though computers and computer programs are also treated as AV products. Computers as a separate category could be the subject of further research.

KEY WORDS: audiovisual production, audio description, visual disabilities.

REIKALAVIMAI PUBLIKACIJOMS

Vardas Pavardė (Times New Roman, 12 pusjuodis pasviręs šriftas)

Institucija

Institucijos adresas

Tel. (+370...)

El. paštas vardate.pavardate@institucija.lt

Moksliniai interesai: nurodyti mokslinius interesus (Times New Roman, 10 pasviręs šriftas)

STRAIPSNIO PAVADINIMAS (TIMES NEW ROMAN DIDŽIOSIOMIS RAIDĖMIS 12 PUSJUODIS ŠRIFTAS, CENTRUOTA)

Santrauka straipsnio kalba 1000–1500 spaudos ženklų (Times New Roman 12 pasvirusiu šriftu, 1 intervalo eilėtarpiu, sulygiuota iš abiejų pusių). Antrosios ir kitų pastraipų pirmąsias eilutes atitraukti 0,7 cm.

*REIKŠMINIAI ŽODŽIAI (Times New Roman 12 pasvirusiu šriftu didžiosiomis raidėmis):
4–6 reikšminiai žodžiai mažosiomis raidėmis.*

Įvadas

Straipsnio tekstas – iki 30 000 spaudos ženklų. Straipsnyje turi būti suformuluotas mokslinių tyrimų tikslas, metodologija, aptarta nagrinėjamos problemos tyrimų būklė, pateikti ir pagrįsti tyrimų rezultatai, padarytos išvados, nurodyta naudota literatūra.

Tekstą spausdinti 12 Times New Roman šriftu 1,5 intervalo eilėtarpiu, tekstą sulygiuoti iš abiejų pusių. Antrosios ir kitų pastraipų pirmąsias eilutes atitraukti 0,7 cm.

Nuorodas tekste pateikti skliaustuose: autoriaus pavardė metai, puslapio numeris (Autorius 2014, 22) arba (pg. Autorius ir kt. 2013, 103–105). Nelotyniška abėcėle rašomos pavardės ir pavadinimai transliteruojami.

- (1) *Nagrinėjami pavyzdžiai pateikiami pasvirusiu šriftu ir numeruojami per visą tekstą skliausteliuose. Šriftas 12, 1 intervalo eilėtarpiu, tarpeliai prieš ir po pastraipos – 6 taškai.*

Paiškinimus ir pastabas galima pateikti išnašose pagrindinio teksto puslapio apačioje Times New Roman 10 šriftu, numeracija ištisinė.

Jeigu citata yra ilgesnė nei 2 eilutės, ji privalo išsiskirti iš rašomo darbo struktūros kaip atskira pastraipa su įtrauka (1,27 cm iš abiejų pusių, 1 intervalo eilėtarpiu), išskiriant ją intervalu 10 nuo pagrindinio teksto. Citata rašoma 10 Times New Roman šriftu. Pirmąją eilutę atitraukti 0,7 cm.

Lentelės ir schemas turi būti numeruojamos ir turėti pavadinimus:

1 lentelė. *Pavadinimas Times New Roman 12 pasviręs šriftas*

| | | | |
|--|--|--|--|
| Lentelėje tekstas rašomas 10 šriftu 1 eilėtarpiu | Lentelėje tekstas rašomas 10 šriftu 1 eilėtarpiu | Lentelėje tekstas rašomas 10 šriftu 1 eilėtarpiu | Lentelėje tekstas rašomas 10 šriftu 1 eilėtarpiu |
| | | | |

Šaltinis: Po lentelė būtina nurodyti šaltinį 10 Times New Roman šriftu.

1 pav. *Pavadinimas Times New Roman 12 pasviręs šriftas*



Šaltinis: Po shema būtina nurodyti šaltinį 10 Times New Roman šriftu.

Literatūros sąrašas rašomas abėcėlės tvarka, nenumerojamas. Antra ir visos kitos eilutės su 0,32 cm įtraukomis. Autoriaus pavardė rašoma didžiosiomis raidėmis, po pavardės prieš vardo inicialą dedamas kablelis. Nurodomi literatūros šaltinio leidimo metai, leidinio pavadinimas rašomas pasviruoju šriftu.

Literatūra

Audiovizualinių medijų terminų žodynas. Prieiga: <http://www.lkc.lt/wpcontent/uploads/2013/10/Audiovizualiniu-terminu-zodynas.pdf> [žiūr. 2012-12-20].

BARAVYKAITĖ, A., 2005. Filmų vertimo problematika. *Kalbotyra*, 55(3), p. 7–14.

CHAUME, F., 2004. Synchronization in Dubbing: A Translational Approach. In: Sud. P. Orero. *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, p. 35–52.

CHAUME, F., 2012. *Audiovisual Translation: Dubbing*. Manchester: St Jerome.

CUI, S., 2012. Creativity in Translating Cartoons from English into Mandarin Chinese. *The Journal of Specialised Translation*, 17, p. 124–135.

DÍAZ CINTAS, J., 1999. Dubbing or subtitling: The eternal dilemma. *Perspectives: Studies in Translatology*, 7:1, p. 31–40.

GOTTLIEB, H., 2004. Language-Political Implications of Subtitling. In: Sud. P. Orero. *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins, p. 83–100.

LAMARRE, T., 2008. Editorial. Animation Studies. *The Semiotic Review of Books*, 17 (3). Prieiga: <http://projects.chass.utoronto.ca/semiotics/vol%2017.3.pdf> [žiūr. 2012-12-05].

Lietuvos statistikos departamentas. Prieiga: <http://www.stat.gov.lt> [žiūr. 2012-12-01].

MASON, I., 1989. Speaker meaning and reader meaning: preserving coherence in screen translating. In: Sud. R. Kölmel & J. Payne. *Babel: the Cultural and Linguistic Barriers Between Nations*. Aberdeen: Aberdeen University Press, p. 13–24.

PEDERSEN, J., 2010. Audiovisual translation – in general and in Scandinavia. *Perspectives*, 18:1, p. 1–22.

SZARKOWSKA, A., 2005. The Power of Film Translation. *Translation Journal*, vol. 3, no. 3.

Prieiga: <http://www.bokorlang.com/journal/32film.htm> [žiūr. 2012-12-10].

WAHL, Ch., 2005. *Das Sprechen des Spielfilms. Über die Auswirkungen von hörbaren Dialogen auf Produktion und Rezeption, Ästhetik und Internationalität der siebten Kunst*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.

Name Surname (Times New Roman 12 pt. bold)

Name of the University, Country (Times New Roman 12 pt. normal)

Research interests:

TITLE OF THE ARTICLE (TIMES NEW ROMAN 12 PT. ALL CAPS)

Summary (Times New Roman 12 pt. bold)

Summary of 1000–1500 printed characters in English, if the article is in Lithuanian. (Times New Roman 12 pt. normal, justify). Summary of 1000 – 1500 printed characters in English, if the article is in Lithuanian. (Times New Roman 12 pt. normal, justify).

KEY WORDS (TIMES NEW ROMAN 12 PT. ALL CAPS ITALIC): 4–6 key words (Times New Roman 12 pt. normal, justify)

REQUIREMENTS FOR PUBLICATIONS

Name Surname (*Times New Roman, 12 bold italic*)

Institution

Institution address

Tel. (+370...)

E-mail vardaitė.pavardaitė@institutija.lt

Scientific interests: specify scientific interests (Times New Roman, 10 italic)

TITLE OF AN ARTICLE (TIMES NEW ROMAN IN CAPITAL LETTERS 12 BOLD, CENTERED)

Summary in the language of the article 1000–1500 printed characters (Times New Roman 12 italic, single space, justified). The first lines of the second paragraph and the rest of paragraphs should be indented 0,7 cm.

KEYWORDS (Times New Roman 12 italic, capital letters): 4–6 keywords in small letters.

Introduction

Text of the article – up to 30 000 printed characters. Papers submitted for publication should highlight the following aspects: the aim of the scientific research, methodology, the state of the research of the analyzed problem, evaluated and validated research results, conclusions, references.

The text of the article should be font sized 12 point (Times New Roman) 1,5 lines-spaced, justified. The first lines of the second and the rest of paragraphs should be indented 0,7 cm.

References in the body of the text are to be made by providing the following information in parentheses: the last name of the author, followed by the year of publication, the page(s) referred to, e.g.: (Author 2014, 22) or (cf. Author et al. 2013, 103–105). If letters of Slavic or some other non-Roman script are used, the names and titles should be transliterated.

(2) *Examples under analysis are provided in italics and numbered throughout the text in parentheses. Times New Roman 12 italic, single space, justified. Spacing before and after the paragraph 6 pt.*

Descriptions and remarks should be provided in footnotes at the end of the page of the main text (Times New Roman font size 10 point, continuous numbering)

If the citation is longer than 2 lines, it has to be separated from the main body of the text as an autonomous paragraph with increased indent (1,27cm from both sides, single line spacing), separating it from the main body of the text with interval 10pt. The citation is written in Times New Roman, font size 10. First line indented by 0,7cm.

Table 1. *Title Times New Roman font size 12 point italic. Written at the top of the table*

| | | | |
|---|---|---|---|
| Text in tables and schemes should be single | Text in tables and schemes should be single | Text in tables and schemes should be single | Text in tables and schemes should be single |
|---|---|---|---|

| | | | |
|----------------------------------|----------------------------------|----------------------------------|----------------------------------|
| line-spaced, font size 10 point. | line-spaced, font size 10 point. | line-spaced, font size 10 point. | line-spaced, font size 10 point. |
| | | | |

Source: font size 10 point.

Figure 1. Title Times New Roman font size 12 point. Written at the bottom of the figure.



Source: font size 10 point.

The list of references is provided in an alphabetic order, not numbered. Starting from the second line, all the rest should be indented 0,32 cm. The name of the author should be written in capital letters, a comma after the surname. The year of publication, the title of the publication (in italics) should be provided.

References

- Audiovizualinių medijų terminų žodynas.* Prieiga: <http://www.lkc.lt/wpcontent/uploads/2013/10/Audiovizualiniu-terminu-zodynas.pdf> [žiūr. 2012-12-20].
- BARAVYKAITĖ, A., 2005. Filmų vertimo problematika. *Kalbotyra*, 55(3), p. 7–14.
- CHAUME, F., 2004. Synchronization in Dubbing: A Translational Approach.. In: Sud. P. Orero. *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, p. 35–52.
- CHAUME, F., 2012. *Audiovisual Translation: Dubbing*. Manchester: St Jerome.
- DÍAZ CINTAS, J., 1999. Dubbing or subtitling: The eternal dilemma. *Perspectives: Studies in Translatology*, 7:1, p. 31–40.
- GOTTLIEB, H., 2004. Language-Political Implications of Subtitling. In: Sud. P. Orero. *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins , p. 83–100.
- LAMARRE, T., 2008. Editorial. Animation Studies. *The Semiotic Review of Books*, 17 (3). Prieiga: <http://projects.chass.utoronto.ca/semiotics/vol%2017.3.pdf> [žiūr. 2012-12-05].
- Lietuvos statistikos departamentas.* Prieiga: <http://www.stat.gov.lt> [žiūr. 2012-12-01].

MASON, I., 1989. Speaker meaning and reader meaning: preserving coherence in screen translating. In: Sud. R. Kölmel & J. Payne. *Babel: the Cultural and Linguistic Barriers Between Nations*. Aberdeen: Aberdeen University Press, p. 13–24.

PEDERSEN, J., 2010. Audiovisual translation – in general and in Scandinavia. *Perspectives*, 18:1, p. 1–22.

SZARKOWSKA, A., 2005. The Power of Film Translation. *Translation Journal*, vol. 3, no. 3.

Prieiga: <http://www.bokorlang.com/journal/32film.htm> [žiūr. 2012-12-10].

WAHL, Ch., 2005. *Das Sprechen des Spielfilms. Über die Auswirkungen von hörbaren Dialogen auf Produktion und Rezeption, Ästhetik und Internationalität der siebten Kunst*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.

Name Surname (Times New Roman 12 pt. bold)

Name of the University, Country (Times New Roman 12 pt. normal)

Research interests:

TITLE OF THE ARTICLE (TIMES NEW ROMAN 12 PT. ALL CAPS)

Summary (Times New Roman 12 pt. bold)

Summary of 1000–1500 printed characters in English, if the article is in Lithuanian. (Times New Roman 12 pt. normal, justify).

KEY WORDS (TIMES NEW ROMAN 10 PT. ALL CAPS ITALIC): 4–6 key words (Times New Roman 12 pt. normal, justify)