

„Liūdnas ir gražus pasaulis“ Jimo Jarmuscho filmuose: kalbos problemos ir poezija kaip (ne)pereinamas tiltas į kitybę

Evelina Kazakevičiūtė

Straipsnyje argumentuojama, kodėl amerikiečių režisieriaus Jimo Jarmuscho filmus galima vadinti kinematografinė poezija, o patį Jarmuschą laikyti kino poetu. Jame analizuojamos Jarmuscho kinematografinė poezijai būdingos temos: kalbos problemos, poezija ir kitybė. Jas plėtojant, atsiskleidžia ir stilistiniai Jarmuscho kūrybos bruožai: skirtingų kalbų vyravimas, žodžių žaismas, polisemiškumas etc. Šie elementai, kaip teigiama publikacijoje, daro Jarmuscho kūrybą poetiška. Čia ypač susitelkiama į du aspektus: rašytinio ir sakytinio žodžio problematiką ir poezijos reikšmę bei jų reprezentaciją Jarmuscho filmuose. Padedemonstruojama, kaip režisierius savo darbuose problemizuoja kalbą, nagrinėja sakytinio ir rašytinio žodžio privalumus ir trūkumus, panašumus ir skirtumus, subtiliai kritikuodamas metafizinį mąstymą ir logocentrizmą. Kaip rodo dviejų režisieriaus filmų, „Už įstatymo ribų“ (1986) ir „Negyvėlis“ (1995) apžvalga bei analizė, poezija yra tai, kas šiose juostose skirtingus personažus, kitos kalbos ar kultūros atstovus, skiria, tačiau kartu ir sujungia, nepaisant poezijos neišverčiamumo, kalbinių, kultūrinių ir komunikacijos barjerų. Svetimšalio, svetimtaučio, užsieniečio – kito – figūra iškyla kaip esminė čiabuvių amerikiečių identitetui. Iš pradžių tas kitas jiems atrodo atstumiantis, keistas, su juo sunku susikalbėti, tačiau ilgainiui jam pavyksta pelnyti vietinių simpatijas ir sukurti su jais ryšį – per jam svetimą, bet vietiniams savą kalbą bei poeziją. Primindamas amerikiečiams jungiančius kalbos ir kultūros ženklus, juos versdamas ir/ar interpretuodamas, užsienietis įveda kitybės elementą, taip atnaujindamas, pakeisdamas ir sustiprindamas šių ženklų reikšmę ir sykiu – vietinių tapatybę. Vietoj išvadų, pateikiamos įžvalgos, kad panašios užsieniečio patirtys į tas, vaizduojamas Jarmuscho filmuose, nupasakojamos ir Julios Kristevos knygoje „Patys sau užsieniečiai“ (1991). Teigiama, kad, kaip ir Kristevos knyga, Jarmuscho filmai ragina priimti kitybę kaip savo pačių tapatybės dalį. Jie taip pat skatina kuo įvairiapusiškiau tyrinėti, laisviau versti ir interpretuoti kitų kalbų ir kultūrų žymenis. Galbūt tikslus jų vertimas ir „teisinga“ interpretacija ne visuomet įmanoma, bet vertimas ir interpretacija būtini – jie gali šiuos ženklus praturtinti, kaip susidūrimas su užsieniečiu – mūsų identitetą¹.

Pagrindiniai žodžiai: Jimo Jarmuscho filmai, kalbos problemos, vertimas, poezija, kitybė

Pasaulio grožis ir liūdesys po Babelio bokšto griūtis

Straipsnio temą iš dalies padiktavo šiame numeryje publikuotas interviu, kuriame, be kita ko, aptariamas ir Jimo Jarmuscho santykis su poezija. Poezija visą gyvenimą buvo

¹ Straipsnis grindžiamas medžiaga, surinkta ir analizuota, rašant disertaciją „Tai – liūdnas ir gražus pasaulis“: poststruktūralistinė komunikacijos samprata ir Jimo Jarmuscho filmai“ Kardiifo universiteto Žurnalistikos, medijų ir kultūros mokykloje (JOMEC), Jungtinė Karalystė.

režisieriaus vedlys, o ir jis pats, kaip teigia minėtame pokalbyje, norėtų būti prisimenamas kaip Niujorko poetų mokyklos ainis. Ko gero, ne vien todėl, kad prieš pradėdamas režisuoti filmus, jis studijavo literatūrą Kolumbijos universitete, kur jam dėstė būtent Niujorko poetų mokyklos atstovai, Davidas Shapiro bei Kennethas Kochas. Jis ėmė ten studijuoti, pats norėdamas tapti poetu, ir studijų metais rašė poeziją, kurią spausdino „Columbia Review“ (Piazza 2015, p. 243). Sara Piazza pastebi, kad jau tada Jarmuscho poezija buvo labai vizuali, o kuo daugiau rašė, tuo labiau tai pastebėjo ir pats Jarmuschas (*ibid.*). Poeziją jis kuria iki šiol, bent jau mėgėjiškai. Jo parašytas eilėraštis skamba jaunosios poetės (Sterling Jerins) lūpomis priešpaskutiniame režisieriaus kinematografiniame darbe, filme „Patersonas“ (2016), kaip poetės kūryba.

Net savo kuriamus filmus Jarmuschas plačiaja prasme vadina poezija. Paklaustas, ar kada norėtų sukurti „didelį“, plataus masto filmą, jis atsakė, kad save laiko mažų eilėraščių poetu (Hertzberg 2001, p. 92), o ne didingų poemų autoriumi. Kažkada, daug metų prieš sukuriant „Patersoną“, filmą apie poetą, dienomis vairuojantį autobusą, o vakarais vedžiojantį savo anglų buldogą, Jarmuschas pabrėžė, kad greičiau jau pastatytų „filmą apie *bičq*, vedžiojantį savo šunį, nei apie Kinijos imperatorių“ (*ibid.*). Taigi, tematiškai jo kinematografinė poezija yra „proziška“ – apie nereikšmingus dalykus. Skirtingas kalbas ir kultūras, su tuo susijusias problemas jis vizualiai tyrinėja per kasdieniškus susidūrimus su užsieniečiu arba tiesiog kitu ir iš to kylančius kalbinius, kultūrinius bei kitus nesusipratimus. Jam apskritai svarbu kalba, jos metaforiškumas, žodžių žaismas ir polisemija – šie aspektai, kaip vėliau bus parodoma analizėje, yra stilistiniai jo poezijos bruožai, atsiskleidžiantys filmuose, nagrinėjant minėtas temas. Būtent jie jo kuriamą kiną daro poetišką².

Jarmuschas teigia, kad pats jaučiasi „neartikuliuojantis“, negalįs tiksliai išreikšti, ką nori pasakyti (Hertzberg 2001, p. 64), mat mintis yra sunku perteikti žodžiais, o ką ir bekalbėti apie kalbos vertimo, skirtingų kalbų ir kultūrų klausimus. Būtent pastarosios problemos, pasak Jarmuscho, Žemę paverčia liūdna ir keista vieta: „Mes visi gyvename toje pačioje planetoje, bet negalime vienas su kitu susikalbėti“ (Hertzberg 2001, p. 79). Nors čia galėtų pagelbėti tam tikri istorijos raidoje pasiūlyti ideologiniai sprendimai (Jarmuschas, pavyzdžiui, mini Karlo Marxo ir Friedricho Engelso pasiūlytą viziją), jie, pasak režisieriaus, veikia tik teoriškai ir tik iš dalies (*ibid.*). Jarmuschas įsitikinęs, kad „mes niekada negalėsime išsivaduoti iš genties jausmo“, todėl būtent kalbos problemos yra „pats liūdniausias ir gražiausias dalykas“ (*ibid.*) šiame pasaulyje. Viena vertus, kalba, atrodo, atspindi proto struktūrą, bet, kita vertus, jis nemano, kad visos kalbos turi tą pačią sistemą ar „gramatiką“. Jarmuscho teigimu, mes „maštomė skirtingai, nes mūsų kalbų struktūros yra skirtingos, ir tai yra tai, kas visa kam suteikia įdomumo“ (*ibid.*).

² Poetikos ir poetiškumo sąvoka yra daugialybė (Dessons 2005, p. 14–16), bet čia turimos mintyje autoriaus darbuose pasikartojančios temos, įvaizdžiai, vartojamos stilistinės priemonės.

Kalbos problemų grožis ir „įdomumas“ Jarmuschui atsiskleidžia dviem aspektais. Viena vertus, tai kyla iš to, kad galime mėgautis tik savoje „gentyje“ patiriamais kalbos ir kultūros malonumais. Kita vertus, galime mėgautis kitos kalbos ar kultūros ženklų interpretacijos procesu, kai jų nesuprantame gerai arba nesuprantame visai. Ne sykį Jarmuschas pabrėžė, kad vertina savotišką neapibrėžtumo jausmą, kai būna netikras, ar gerai, „teisingai“ interpretavo nesuprantamą kalbą ar nepažįstamą kultūrą; jis taip pat dažnai teigė vertinąs galimai klaidingą interpretaciją (Hertzberg 2001, p. 78, p. 82, p. 86, p. 193). Pasak Jarmuschio, svetimos kalbos ar kultūros interpretavimas mankština, lavina vaizduotę (Hertzberg 2001, p. 82), be to, klaidinga interpretacija atneša kažką naujo (Hertzberg 2001, p. 86). Tam tikra prasme svetimos kalbos ir kultūros ženklai gali būti tušti ir pripildyti nauja prasme, kaip Roland'as Barthes'as rašė savo knygoje „Ženklų imperija“ (angl. *„Empire of Signs“*, 1970), kitaip tariant, įgauti naują reikšmę. Babelio bokštas, Federico Boni žodžiais tariant, „tuo pačiu metu yra komunikacijos utopijos ir pražūtingų pasekmių, kurios sekė po bandymų sukurti tą utopiją, simbolis“ (Boni 2016, p. 41). Tačiau Jarmuschio filmai parodo, kad Babelio bokšto griūtis yra ir praeiksmas, ir palaima, sietina su... poezija.

Jarmuschas poetais žavisi labiausiai iš visų menininkų, nes jų menas yra neišverčiamas: poezija yra „surišta“ su kalba ir kultūra (Hertzberg 2001, p. 78), sakytum – neprieinama svetimšaliams. Jarmuschio nuomone, „poezija yra labai abstraktus, gentinis dalykas, nes tik poeto gentis gali girdėti savo kalbos muziką. Ji [poezija] yra priešingybė muzikai ar nebyliajam kinui – šios meno formos yra universalios. [...] Tu negali išversti poezijos – dėl šios priežasties poetus gerbiu labiausiai“ (Hertzberg 2001, p. 78–79). Markas Cauchi viename iš savo straipsnių patikslina, kad Jarmuschui vertimas neįmanomas kaip „tiesioginė vieno signifikantų komplekto transpozicija į kitą“, vertimai neišvengiamai kažką atima iš originalo ir kažką jam prideda (Cauchi 2013, p. 194). Todėl autorius daro išvadą, kad režisieriui vertimas yra *poiesis*: „Išversti neišverčiamą – atnešti kitą į save, save traktuoti kaip kitą, arba išlaisvinti save nuo savęs suvaržymų – tai atnaujina identitetą“ (Cauchi 2013, p. 195). Šios mintys atitinka poststruktūralistinį požiūrį į vertimą, labiausiai atsiskleidžiantį Jacques'o Derrida darbuose (1986, 2001). Pasak prancūzų filosofo, vertimas tuo pačiu metu ir būtinas, ir neįmanomas. Originalas, kita kalba pakartota mintis, po vertimo „išgyvena“, bet neišvengiamai patiria pokytį. Išverčiamumą (angl. *translatability*) jis sieja su kita, jo paties įvesta pasikartojamumu (angl. *iterability*, nuo sankr. *itara*, liet. kitas) sąvoka, tačiau šis pasikartojimas turi neišvengiamą kitybės elementą. Atrodo, kad šis požiūris į vertimą puikiai atitinka ir paties Jarmuschio poziciją.

Šiame straipsnyje norėčiau pasigilinti į tai, kaip kalbos problemos gvildenamos Jarmuschio filmuose. Visų pirma, norėčiau pademonstruoti, kad režisierius į kalbos problemas žvelgia filosofškai ir, panašiai kaip prancūzų filosofą Derrida, jį ypač domina komplikotas rašytinio ir sakytinio žodžio santykis. Visų antra, norėčiau aptarti, kaip kalbos ir komunikacijos problemos jo filmuose atsiskleidžia bendraujant

su kitu, o ypač – kitakalbiu, kitataučiu arba kitos kultūros atstovu. Šiuos klausimus Jarmuschas iškelia ir per į kitą kalbą ar kultūrą (ne)išverčiamą poeziją. Man ypač įdomu, kaip (versta) poezija, skaitoma, vertinama ir interpretuojama svetimšalių, atveda, sujungia juos su čionykščiais. Taip pat mane domina tai, kaip vartodami jau „išverstus“ svetimybės kalbos ir kultūros ženklus arba juos patys versdami, užsieniečiai juos interpretuoja, suteikdami jiems kitybės elementą. Taigi pirmoje straipsnio dalyje ketinu paanalizuoti kalbos problemų reikšmę bei sakinio ir rašytinio žodžio santykį Jarmuscho filmuose, temą, kuri, be kita ko, nurodo ir į poezijos ištakas. Stengsiuosi parodyti, kad jos gvildenimas, būdai, kuriais jis šias problemas aktualizuoja, verčia režisieriaus kinematografinį žodį poetiškiau. Antroje straipsnio dalyje bus siekiama atsakyti į poezijos ir kitybės klausimus, kurie taip pat tematiškai būdingi visai Jarmuscho kūrybai.

Rašytinio ir sakinio žodžio balansas kaip logocentrizmo kritika

Nors galbūt tai nėra akivaizdu, atidžiai peržiūrėjus ir kiek pasigilinus Jarmuscho filmus, galima pastebėti, kad jį ypač domina rašytinio ir sakinio žodžio santykis, ypač – raštas. Pastarasis Jarmuscho filmuose kelia daugybę klausimų, galvosūkių ir problemų, gali turėti net lemiamų pasekmių. Rašytinio žodžio vizualizavimas Jarmuscho filmuose, atrodytų, labai jau primena Platono „Faidre“ (1996) išsakytą kritiką raštui. Platoniškus sentimentus girdime, pavyzdžiui, filme „Negyvėlis“ (1995), kūriko (Crispin Glover), kurį Williamas Blake’as (Johnny Depp) sutinka traukinyje, pakeliui į Mašinos miestą (angl. *Machine*), žodžiuose. Keli autoriai yra pastebėję, kad šioje scenoje rašytinis žodis yra reprezentuojamas kaip nepatikimas (Salyer 1999, p. 29; Shapiro 2004, p. 152; Davis 2013, p. 88, Kazakevičiūtė 2019, p. 72). Pažvelgęs į Williamo Blake’o gautą laišką, žadantį pagrindiniam veikėjui darbą, mįslingas nepažįstamasis pripažįsta, kad yra neraštingas, todėl laiško perskaityti negalįs, tačiau įspėja ką tik sutiktą pakeleivį: „Nepasitikėčiau jokiais žodžiais, parašytais ant jokio popieriaus“ (angl. *I wouldn't trust no words written down on no piece of paper*³). Ir išties kūriko įspėjimas pasirodo esąs pranašiškas. Atvykęs užimti pasiūlytų pareigų, Blake’as išsiaiškina, kad ta pozicija jau užimta (galbūt todėl, kad laiškas užantspauduotas dar prieš mėnesį), o pati kelionė galiausiai tampa fatališka ir filmo herojų atveda į jo paties mirtį.

Puikus nepatikimo laiško pavyzdys matyti ir filme „Sulūžusios gėlės“ (2005), kuriame pagrindinis veikėjas Donas (Bill Murray), savo gyvenimo būdu jaunystėje

³ Sunku išversti šį sakinį; lietuviškas vertimas neperteikia intencionaliai šiame sakinyje vartojamos neformalios kalbos ir netaisyklingų formų. Kalbiniu požiūriu ši frazė, kaip ir tai, kaip ji padeda kurti neraštingo kūriko, kaip sakininės kultūros atstovo, personažą, analizuojama kitoje autorės publikacijoje (Kazakevičiūtė 2019, p. 82). Šiame straipsnyje pateikiamas angliškas originalus tekstas ir jo lietuviškas vertimas (arba atvirkščiai), kai tiksliai išversti gana sudėtinga arba vertimas neatspindi reikšmingų kalbos vartojimo ypatumų.

labai primenantis libertiną Don Žuaną, nuo vienos iš savo buvusių draugių gauna laišką, informuojantį, kad jis turi sūnų, galintį jo ieškoti. Paskatintas savo kaimyno (Jeffrey Wright), Donas leidžiasi į kelionę per valstijas, ketindamas išaiškinti, kuri iš daugybės jo buvusių merginų yra laiško autorė ir jo sūnaus motina. Šis detektyvas pagrindinį veikėją įtraukia į daugybės tuo pačiu metu galimų ir negalimų interpretacijų bei dėl to neišvengiamų nesusipratimų sūkurį. Kaip paaiškėja filmo pabaigoje, laiškas tebuvo jo paskutinės draugės pokštas ar veikiau kerštas už negebėjimą įsipareigoti rimtiems santykiams. Šiame filme rašytinis žodis ne tik nepatikimas, jis tiesiogine ta žodžio prasme apgaulingas. Gautas laiškas tampa žabangomis, kuriose jo gavėjas, kaip galime spėti iš filmo pabaigos, lieka įstrigęs visam gyvenimui – net ir sužinojęs tiesą, Donas nepaliauja aplink matyti jaunuolius ir manyti galimai esančių tėvas.

Galiausiai rašytinis žodis Jarmuscho filmuose pristatomas kaip paslaptingas, polisemiškas ir atviras interpretacijai. Filme „Šuo Vaiduoklis“ (1999) dauguma Ghost Dogo, samdomo žudiko, ranka rašytų ir pašto karveliu pasiųstų žinučių jį samdančiai mafijai, yra gana paprastos ir aiškios „Misija įvykdyta“ tipo žinutės, tačiau viena jų – visai kitokia. Joje galima perskaityti štai tokį enigmatišką tekstą: „Net jei samurajaus galva būtų staiga nurėžta, jis vis tiek galėtų užtikrintai atlikti dar vieną veiksmą“. Iš tiesų tai yra citata – be kabučių ir nuorodos – iš knygos „Hagakurė“, kurią Ghost Dogas skaito ir vadovausi ja kaip šventraščiu. Tačiau suglumusi mafija, ko gero, neskaičiusi šio šaltinio, nesupranta hipertekstualumo, teksto reikšmės ir autoriaus intencijos. Jį perskaitęs, vienas mafijos vadeiva (Cliff Gorman) susinervina ir praplūsta: „Ką po velnių tai reiškia!?“ Kitas (Henry Silva) supranta daugiau, bet tik tiek: „Tai poezija, karo poezija“. Taigi čia tekstas yra pateikiamas kaip daugiareikšmis, ir nėra (beveik) jokios galimybės susekti autorių ir jo pasiteirauti, kas turėta mintyje. Būtent todėl žinutes savo darbdaviams Ghost Dogas ir siunčia pašto karveliais – taip nusišlapdamas savo buvimo vietą ir identitetą.

Taigi rašytinis žodis Jarmuscho filmuose pristatomas visai kaip tuose raštą kritikuojančiuose ir sakytinio žodžio viršenybę skelbiančiuose tekstuose, kuriuos Derrida dokumentavo ir nagrinėjo knygoje „Apie gramatologiją“ (Derrida 2006). Rašytinis žodis juose pateikiamas kaip negyvas, sietinas su mirtimi, atitrūkęs nuo dabarties momento, autoriaus ir jo intencijų, pažymėtas sulaikymu, atidėjimu, keliantis sumaištį, nepatikimas, klaidinantis, daugiaprasmiškas, trumpai tariant, nesusipratimų šaltinis. Iš to, viena vertus, būtų galima daryti (klaidingą) išvadą, kad Jarmuschas tęsia giliai išsisknijusių metafizinio mąstymo tradiciją ir palaiko binarinę sakytinio ir rašytinio žodžio opoziciją, pirmenybę teikdamas pirmajam nariui. Tačiau iš tiesų Jarmuscho filmai gali būti traktuojami kaip logocentrizmo kritika⁴.

⁴ Kaip Jarmuschas kovoja su verbocentrizmu, skaitykite Piazza (2016, p. 175), į režisieriaus logocentrizmo kritiką taip pat gilinamasi kitoje autorės publikacijoje (Kazakevičiūtė 2019).

Neužmerkdamas akių prieš rašytinio žodžio ribas, Jarmuschas savotiškai kvestionuoja sakinio žodžio kultą. Nors ir pademonstruoja, kokių kuriozų ir problemų gali sukelti nuo autoriaus nutolęs ir savo gyvenimą pradėjęs gyventi rašytinis tekstas, Jarmuschas parodo, kad dėl šios priežasties jis neturi daugiau trūkumų nei sakinio žodis. Visai kaip Derrida savo filosofiniuose tekstuose (Derrida 1988, 2006), Jarmuschas savo kinematografiniuose tekstuose pademonstruoja, kad rašto požymių, jo *pėdsakų* (angl. *trace*) galime aptikti sakininiame žodyje ir atvirkščiai.

Vieną iš pavyzdžių, iliustruojančių šią mintį, aptinkame filme „Patersonas“ (2016), scenoje, kurioje eponiminis veikėjas Patersonas gatvėje sutinka jauną poetę ir paprašo jos paskaityti jam vieną iš savo eilėraščių. Jo pavadinimas, kaip paaiškėja, yra „*Watter Falls*“ (liet. „Vanduo krenta“). Teisingai jis suprantamas tik pamačius tekstą ir du žodžius, mat taip pat tariamas vienas žodis „*Watterfalls*“ reikštų ką kita (liet. „Kriokliai“). „Du žodžiai“, – prieš skaitydama eilėrašį Patersonui, jo pavadinimo prasmę patikslina mergaitė, taip išsklaidydama galimą dviprasmybę. Tačiau ši sakinio žodžio sukelta dviprasmybė dažnai intencionaliai paliekama kituose filmuose, pavyzdžiui, filme „Negyvėlis“.

Klajodamas su Nobody (Gary Farmer) miškuose, Williamas Blake’as iš savo naujojo kompaniono gauna užduotį-išbandymą: jis turi vienas pats nueiti pas aplink laužą susibūrusius plėšikus ir juos užkalbinti. Kai nelaimėlis taip ir padaro, jo paklausiamas: „Su kuo tu keliauji?“ (angl. *Who are you travellin’ with?*). Blake’as atsako: „Su Niekuo“ (angl. *I’m with Nobody*). Tikroji žodžio reikšmė, vardas Nobody, gali būti suprasta tik pažvelgus į rašytinį tekstą ir pamačius N didžiąją; sakinio tekstas implikuoja priešingą reikšmę, – kad Williamas Blake’as keliauja vienas.

Panašią dviprasmybę išlaiko ir žaismas homonimu prancūzų kalba filme „Šuo Vaiduoklis“. Kai Louie (John Tormey) ateina nužudyti Ghost Dogo, jį pamatęs Raymondas (Isaach De Bankolé), sureaguoja į tai savo gimtąja, prancūzų, kalba, pakomentuodamas: „*C’est lui*“ (liet. „Tai jis“) arba „*C’est Louie*“ (liet. „Tai Louie“). Kuris variantas yra tikrasis, lieka neaišku, nes „lui“ ir „Louie“ prancūzų kalboje tariasi identiška. Šiuo atveju didelės painiavos dėl prasmės nėra – referentas yra tas pats žmogus – jis, Louie, vis dėlto Jarmuschas, atrodo, mėgaujasi šiuo mažu neaiškumu, kurį išlaiko sakininė kalba, o išaiškina – tik raštas.

Pateikti pavyzdžiai rodo, kad Jarmuschas mėgsta žaismą įvairiomis homoforomis, ypač homonimais – vienodai skambančiais, bet galimai skirtingai rašomais, skirtingos reikšmės žodžiais, o neretai vienas iš dviprasmybę išlaikančių žodžių yra tikrinis daiktavardis. Iš pateiktų pavyzdžių matyti, kad, nepaisant tos kritikos, kurios daugelį metų susilaukdavo rašytinis žodis dėl savo daugiaprasmiškumo, kartais būtent sakinio žodis jį sukuria. Taip parodydamas, kad ir sakinio žodis turi raštui priskiriamų savybių, Jarmuschas tęsia Derrida pradėtą kritiką logocentrizmui. Bet tai yra tik vienas iš būdų, kaip režisierius išlaiko balansą tarp sakinio ir rašytinio žodžio.

Kitas būdas – kalbą ir raštą vaizduoti greta, neleidžiant nė vienam iš jų dominuoti. Jei Jarmuscho filmuose yra cituojamas rašytinis šaltinis, tarkime, knyga „Hagakurė“ filme „Šuo Vaiduoklis“, tekstą girdime skaitomą užkadrinio balso, o ekrane jį matome užrašytą. Jei girdime skaitomą poeziją, kaip filme „Patersonas“, galime ją ir skaityti, t. y. matyti, kaip eilėraščio eilutės atrodo užrašytos „ranka“. Taip galime išgirsti teksto intonaciją, toną, jame naudojamas fonetines priemones, poezijos muzikalumą: daininumą, sukuriamą metro, ritmą ir rimą ar pastarojo nebuvimą. Sykiu galime ir pamatyti tai, ko nesigirdi tekstą tariant, pavyzdžiui, ar jis paiso rašybos (ar esama didžiųjų raidžių) ir skyrybos taisyklių (ar esama skyrybos ženklų) – tai irgi, be abejonės, kuria papildomas reikšmes, kurios liktų nepastebėtos, jei klausytume tik balsu sakomo ar skaitomo teksto.

Taigi, viena vertus, tematiškai Jarmuschas nagrinėja kalbą, rašytinio ir sakinio žodžio santykį ir, kaip teigiama, kritikuoja metafizinį mąstymą bei logocentrizmą. Tačiau tai darydamas savo pamėgtomis priemonėmis – žaisdamas rašytinio ir sakinio žodžio dviprasmybėmis, kurios dažnai sukuriamos per skirtingų kalbų homonimus ir tikrinius daiktavardžius, jis ženklina savo kuriamą kiną poezijai būdingomis stilistinėmis priemonėmis. Kaip minėta straipsnio pradžioje, be kalbos problemų, kitos dvi temos, kurios ypač svarbios Jarmuschui, yra į kitą kalbą ir kultūrą (neiš)verčiama poezija bei kitybė. Todėl kitame skyrelyje bus gilinamasi į kitą kalbą ir jos poeziją kaip (ne)pereinamą tiltą į kitybę.

Kita kalba ir poezija kaip (ne)pereinamas tiltas į kitybę

Kai kurie autoriai jau nagrinėjo poezijos reikšmę ir įtaką Jarmuscho filmams. Pavyzdžiui, Huan Antonio Suárez (2007) aptarė literatūros įtaką Jarmuscho kūrybai ir, be kita ko, ieškojo paralelių tarp „Negyvėlio“ ir poeto bei rašytojo Henri Michaux kūrybos, kurio žodžiai „geriau jau nekeliauti su negyvėliu“ virto minėto filmo epigrafu. Troy Thomas (2012) traktavo „Negyvėlį“ kaip savotišką Williama Blake'o poezijos adaptaciją. Hugh Davis (2013) analizavo, kaip Blake'o poezija į šią juostą įtraukta tematiškai ir struktūriškai. Poezijos tema šiek tiek paliesta ir jau minėtame Cauchi straipsnyje, kuriame autorius nagrinėja kitybės temą filme „Už įstatymo ribų“. Į tai, kaip Frosto poezija vaizduojama šiame filme, taip pat gilinasi Candice Lemaire (2012). „Poetinius“ Jarmuscho filmų personažus, kuriuos vienaip ar kitaip paveikė poezija, Sara Piazza trumpai apžvelgė režisieriaus kūrybai dedikuotoje knygoje, pavadintoje „Jimas Jarmuschas. Muzika, žodžiai ir triukšmas“ (Piazza 2016).

Ko gero, labiausiai poezijos paveikti personažai yra Roberto (Roberto Benigni), arba tiesiog Bobas, filme „Už įstatymo ribų“ ir Nobody filme „Negyvėlis“. Skirtingai nei kitiems anksčiau paminėtiems autoriams, man įdomu tai, kad, nepaisant Jarmuscho teigiamo poezijos neišverčiamumo, jo kuriami personažai žavisi versta poezija ar

patys ją vienaip ar kitaip „verčia“, t. y. ji patiriama jau išversta į kitą kalbą arba yra jų pačių deteritorizuojama, „verčiama“ į kitą kontekstą, laikmetį, kultūrą. Nepaisant to, kad, Jarmuscho žodžiais tariant, šie personažai nepriklauso tai pačiai „genčiai“, kuriai priklauso jų mėgstama poezija, ir to, kad ji sunkiai išverčiama į jų kalbą ir/ar kontekstą, laikmetį, kultūrą, jie ja žavisi ir pasitelkdami ją sugeba atrasti ryšį su čia buviais. Pastarieji, nors ir turi raktus į savo genties poezijos muziką, jai yra kurti, t. y. abejingi arba jos apskritai nežino.

„Už įstatymo ribų“

Kitos kalbos, poezijos ir kitybės klausimai bene ryškiausiai išskyla Jarmuscho filme „Už įstatymo ribų“. Vienoje iš pirmųjų filmo scenų matome dviejų iš trijų pagrindinių veikėjų pirmą susitikimą. Amerikietis Zackas (Tom Waits), ką tik savo merginos išmestas iš namų, atokiame kampelyje karčią patirtį bando nuplauti viskiu, o jį gerdamas, niūniuoja sau po nosim dainą. Prie jo prieina nepažįstamas italų turistas ir laužyta anglų kalba sušunka „Tai liūdnas ir gražus pasaulis!“ (netaisykl. angl. *„Is a sad and beautiful world!“*) Zackas patvirtina šią gilią filosofinę išvalgą („Taip, šitas geras“) bet po sunkios nakties nori būti paliktas vienumoje, todėl paprašo prašalaičio: „Eik šalin, bičiuli“ (angl. *„Buzz off, pal“*). Gerai anglų kalbos nesuprantantis italas mano, kad amerikietis veikiausiai turėjo minty kažką panašaus į „sveiki“ ar „malonu susipažinti“, todėl džiaugsmingai atsako tuo pačiu: „Jums taip pat eik šalin!“ (netaisykl. angl. *Buzz offa to you too!*). Zackas suvokia, kad jo nepageidaujamas pašnekovas nesuprato minties, todėl ne tik žodžiais, bet ir kūno kalba, t. y. rankos mostu, pasako: „Ne, eik šalin!“ (angl. *„No, buzz off“*). Po šio gesto užsienietis pagaliau nususuka, tačiau neperpranta, ką iš tikrųjų amerikietis turėjo galvoje. Italas, kurio, kaip vėliau paaiškėja, vardas yra Roberto, arba tiesiog Bobas, išsitraukia savo užrašų knygutę ir įsirašo ką tik išmoktą naują žodį, o sykiu – ir neteisingą jo reikšmę. Būtent ši scena puikiai iliustruoja ir net pažodžiui atkartoja Jarmuscho požiūrį į kalbos problemas, kaip keliančias liūdesį, bet sykiu turinčias savyje grožio. Minėta frazė taip pat nurodo ir į filmo tematiką. Ši juosta, paties Jarmuscho žodžiais, iš esmės yra apie tai, kad iš Bobo „yra atimtas pagrindinis komunikacijos įrankis“, t. y. anglų kalba (Hertzberg 2001, p. 78).

Vėliau šie du personažai kartu su trečiuoju, Jacku (John Lurie), susitinka toje pačioje kalėjimo kameroje, kur Bobas atsiduria paskutinis. Jį atvedsinę sargybiniai kameroje jau sėdinčius amerikiečius informuoja, kad jis „net nešneka angliškai. Žmogžudiškas kalės vaikas sako esąs italas“. Pastarasis iš pradžių būna kiek sutrikęs. Jis visais įmanomais būdais bando kontaktuoti su naujai sutiktais likimo broliais, bet pastarieji jį ir jo bandymus susipažinti vertina skeptiškai. Tačiau rankų nenuleidžiantis Bobas vis tiek stengiasi bendrauti ir prabyla anglų kalba, kai mano turįs situacijai tinkamą posakį. Jis vis griebiasi savo užrašų knygelės, kurioje, be kita ko, yra ir daugybė kiek pasenusių anglišku idiomų, pavyzdžiui, *„not enough/no room to swing a cat“*,

reiškiančią „mažai vietos“, arba „if looks can (could) kill“, kuri sakoma, kai kas į pašnekovą pažiūri atšiauriai, piktai⁵.



Bobas bando atkreipti kameros draugų dėmesį, radęs savo užrašų knygutėje situacijai tinkamą idiomą. Filmo „Už įstatymo ribų“ stop kadras

Šių frazių etimologija nėra iki galo aiški ir apibrėžta, bet posakiai – seni. Manoma, kad pirmoji idioma kilusi iš gana makabriškos XVI a. procedūros, kada katė buvo įkišama į maišą, o šis užrišamas ir pakabinamas tam, kad taptų judančiu taikiniu besipraktikuojantiems šaudyti iš lanko (Flavell and Flavell 1994, p. 48). Ji vartojama ir Williama Shakespeare'o, kaip manoma, taip pat XVI a. pabaigos pjesėje „Daug triukšmo dėl nieko“ (*ibid.*). Antrosios idiomos etimologija dar mažiau žinoma, tačiau svarstoma, kad pirmąkart į kalbos apyvartą ji galėjo būti paleista Bramo Stockerio romane „Drakula“, publikuotame 1897 m. Apskritai, tai nėra nūdienai įprasti, kasdienybėje dažnai girdimi žodžių junginiai. Kaip pastebi Cauchi, šios idiomos yra „mirę posakiai, kuriems Bobo kitybė suteikia naują gyvenimą“ (Cauchi 2013, p. 205). Vis dėlto šios frazės, kurias besipuikuodamas savo žiniomis italas išpyškina amerikiečiams, jų nesužavi. Nors jos turėtų padėti bendrauti, tarsi sujungti trijulę, skambėdamos kiek archajiškai ar net anachronistiškai, jos veikiau jau kuria atstumą ir atitolina svetimšalį nuo vietinių.

Vienas iš lemiamų momentų, pralaužiančių ledus, įvyksta tuomet, kai, neapsikenęs jį ignoruojančių kameros draugų, Bobas ima angliškai kalbėtis su įsivaizduojamu kameros draugu. „Ar Tau patinka Waltas Whitmanas?“ – paklausia jo. „Taip, man la-

⁵ Jis vartoja ir daugiau pasenusių idiomų, pavyzdžiui, *good egg* (liet. malonus žmogus).

bai patinka Waltas Whitmanas! „Žolės lapai“ – pats sau atsako. Vis dėlto taip Bobas savo pasiekia – tai priverčia suklusti Zacką, ant sienos nuobodžiai braižantį kalėjimo dienas skaičiuojančius pagaliukus. Matyt, nustebęs, kad italas, kuris dorai net nešneka angliškai, byloja kažką apie amerikiečių poetą, jo net perklausia: „Waltas Whitmanas?“. Bobas, patvirtinęs, kad labai mėgsta šį kūrėją, ima deklamuoti jo eiles – itališkai. Įdomu tai, kad Zackas tai įsidėmi. Kai visi trys vyrai ima atvirauti, kodėl pakliuvo už grotų, Zackas nepraleidžia progos dėl meilės poezijai patraukti Bobo per dantį. Kai šis pripažįsta nužudęs žmogų, Zackas jo paklausia: „Kodėl tai padarei, Bobai? Tam *bičui* nepatiko Waltas Whitmanas?“ Nors jis taip šaiposi iš Bobo, poetas tampa tarsi tiltu, jungiančiu trijulę – visi ima kikenti: Jackas iš Zacko pokšto, o Bobas pamėgdžioja jų kikenimą, taip tarsi atsikirsdamas į juoką, nes nelabai gali savo mintis išreikšti žodžiais. „Niekada neklausiau šio žmogaus, ar jam patinka Waltas Whitmanas“, – visai rimtai kameros draugams atsako Bobas.

Poezija vėl iškyla vėlesnėje filmo scenoje, kai trijulė – Bobo dėka – pasprunka iš kalėjimo ir atranda apleistą namą. Jo baldų išdėstymas ir interjeras labai primena jų kamerą, kaip ir visa situacija – jau išgyventą ir ką tik aprašytą scenarijų. Ten Bobas vėl pasiteirauja Zacko, ar šiam patinka poetas Robertas Frostas, į ką Zackas atsako: „Tik ne tai – ir vėl!“ Italas toliau demonstruoja savo žinias, tęsdamas: „Roberto Frosto „Nepramintu keliu“ (angl. „*A Road Less Travelled*“). Jis buvo labai ciniškas žmogus“, implikuodamas, kad Frosto asmenybė kažkuo panaši į Zacko. Šis vėl perklausia „Robertas Frostas? Itališkai?“ Zackas, regis, visai kaip ir Jarmuschas, laikosi paties Frosto nuostatos, kad „poezija yra tai, kas pasiklysta vertime“. Įdomu pastebėti, kad Bobui patinka tie anglų ar amerikiečių poetai, kurie turi kažką bendro ir su juo pačiu. Whitmano poezija pasižymi demokratiškumu, Amerikos kaip kultūrų katilo įvaizdžiu, jos įvairovės puoselėjimu. Nors „kelias“, apie kurį kalba Frostas, yra metafora, nurodanti į gyvenimo pasirinkimus, vis dėlto keliautojo figūra, galima spėti, taip pat imponuoja Bobui, kuris ir pats yra keliautojas, šiuo atveju – turistas Amerikoje. Be to, tiek Whitmano, tiek Frosto poezijoje atsispindi grožėjimasis paprastais, kasdieniškais dalykais, kartais girdėti optimistinių gaidų, kas išties atitinka Bobo asmenybę, apdovanotą vaikišku naivumu ir talentu net beviltiškose situacijose išvelgti šį tą pozityvaus.

Nors Jarmuschas sako, kad poezija yra tai, kuo gali mėgautis tik gentis, būtent rimuotas žodis, puoselėjamas svetimšalio, įtraukia jį į tą gentį. Vieną vakarą, kai trys likimo draugai dar leidžia laiką kameroje, sėdomis ant grindų bežaisdami kortomis, Bobas, išgirdęs žodį „scream“ (liet. šaukti), vėl išsitraukia savo užrašų knygutę. Joje įrašyta ir rimuota vaikiška skanduotė: „*You scream, I scream, we all scream for ice cream*“ (liet. „Tu šauki, aš šaukiu, mes visi šaukiame – ledų!“). Šia skanduote, įtraukdamas kameros draugus, Bobas užkuria savotišką protesto akciją. Visa trijulė pakyla, ima suktis ratu, vis garsiau kartodama skanduotę ir rodydama ore įvairius ženklus. Bobas, o vėliau ir Zackas, iškelia rodomąjį pirštą, kuriuo rodo dirigento judesius primenančią gestus, paskui – dviem pirštais „O“ simbolį, angliškai kalbančiose bendruomenėse

reiškiantį „OK“. Zackas taip pat rodo iškeltą kumštį, kuris yra universalus solidarumo ir paramos ženklas. Jackas iškelia abi rankas ir jas balansuoja ore, svyruodamas į vieną ir kitą pusę, taip primindamas mešką, kuri yra drąsos, dvasinės galios ir stiprybės simbolis indėnų gentyse.

Taigi, jų judėjimas ratu primena ne ką kitą, o gentišką ritualą, kurio metu visi dalyviai – šūkčiodami rimuotą vaikišką skanduotę, kurią primena italas, – patiria savotišką katarsį, išreiškia juos vienijantį laisvės troškimą. Sykiu jie (laikiniai) suardo nusistovėjusią kalėjimo tvarką. Taip svetimšalis sujungia amerikiečius: ne tik Zacką ir Jacką, kurie, nepaisant to, kad turi daug panašumų (tą pačią kalbą, kultūrą, identitetą, naktinį gyvenimo būdą, net panašius vardus), iš pradžių nesutaria, bet ir kitus kalinius, iš paskos skanduojančius tuos pačius žodžius. Įdomu tai, kad skanduotę Bobas modifikuoja pridurdamas žodžiams „a“ garsą⁶ („I scream-a, you scream-a, we all scream-a for ice-cream-a“), taip įvesdamas savo kūrybos ir kitybės elementą į visiems pažįstamą šaukinį. Kitaip tariant, jų kultūros ženklus – žodžius, posakius, skanduotes jis interpretuoja savaip, taip juos atgaivindamas. Be to, per šiuos kalbinius ženklus ir savo mėgstamą poeziją jis sujungia pačius amerikiečius. Zacką ir Jacką iš pradžių jungia priešiškos nuotaikos šiam įsibrovėliui, bet vėliau sujungia ir jis pats, iš naujo atrasdamas ir parodydamas jiems juos vienijančius dalykus (poeziją, senus posakius, rimuotą skanduotę) ir galiausiai – būdą ištrūkti į laisvę.

„Negyvėlis“

Kitas filmas, kuriame poezija apjungia svetimoms (etno)kultūroms priklausančius žmones, yra „Negyvėlis“. Šiame filme pagrindinis veikėjas Williamas Blake’as, neplanuotai įvykdęs žmogžudystę svetimame mieste, pats – su šautine žaizda krūtinėje, pabėga į netoliese esančius miškus. Ten jis sutinka kitą, ne ką mažiau svarbų personažą – Amerikos indėną, vardu Nobody. Pastarasis, sužinojęs atėjūno vardą ir pavardę, sutampantį su XIX a. anglų poeto vardu ir pavarde, nusprendžia, jog jis esąs anglų poeto reinkarnacija. Be to, Nobody Blake’ui klijuoja ir baltųjų žudiko etiketę. Poeto Blake’o eilėraščio eilutės „Some are born to sweet delight / Some are born to endless night“ (pažodinis vertimas į liet.: „Kai kurie gimsta saldžiai malonei, / Kai kurie – nesibaigiančiai nakčiai“) tampa jo pirmosios interpretacijos patvirtinimu, o tai, kad Blake’as miškuose slaptosi nužudęs žmogų, atitinka antrąją. Nors Blake’ui, kuris pagal profesiją – buhalteris, šios eilutės nieko nesako ir jis indėnui aiškina nesuprantąs, apie jis kalba, Nobody laikosi savo žinojimo: „Užtat aš suprantu, Williamai Blake’ai. Tu buvai poetas ir dailininkas. O dabar Tu – baltųjų žudikas“. Pažinties pradžioje indėnas vis dėlto pasiteirauja Blake’o, ar šis moka deramai naudotis ginklu. Kai atklydėlis

⁶ Šį garsą jis priduria ir frazeologizmui *buzz off* (netaisykl. angl. *buzz offa*).

pripažįsta, jog „ne visai“, indėnas jam paaiškina: „Šitas ginklas pakeis Tau liežuvį. Tu išmoksi kalbėti per jį, ir Tavo poezija bus rašoma krauju“.

Kaip paaiškėja vėliau, Nobody istorija – gana komplikuoata. Jis, galima sakyti, visada buvo kitas, nepritapėlis prie savo paties – indėnų – kultūros. Nobody tėvai priklausė skirtingoms, viena kitai priešiškai nusiteikusioms gentims, kurių nariams nebuvo leidžiama bičiuliauti ar poruotis. Jo tėvų meilė priminė Romeo ir Džuljetos istoriją⁷, kurią vainikavo Nobody atsiradimas šiame pasaulyje. Negana to, kad jis buvo uždraustas meilės vaisius, indėnui teko patirti ir jo gentainių atstūmimą. Su anglų poeto Blake'o kūryba jis susipažino savotiškoje tremtyje, kai per vieną incidentą anglų kareivių buvo sumuštas ir jėga išgabentas į Europą. Pasprukęs iš tremties ir sugrįžęs į gimtuosius miškus, Nobody savo gentainiams papasakojo apie patirtas kančias ir nuotykius, tačiau šie visa tai palaikė pramanais ir jo išsižadėdami praminė Nobody *Exaybachay* – „Tuo, kuris garsiai kalba ir nieko nepasako“. Taigi, galima sakyti, atstumtas savo gentainių dusyk, Nobody tapo atsiskyrėliu. Bet tiek tremtyje, tiek už jos ribų, prieglobstį jis rado kitai kultūrai priklausančioje – Williamo Blake'o – poezijoje. Todėl nutaręs, kad sutiktas nepažįstamasis yra šio poeto įsikūnijimas kitame gyvenime, kuriame jis – „baltųjų žudikas“, taigi, jo artima siela ir sąjungininkas, jis laiko savo pareiga šiam žmogui padėti. Iš tiesų Nobody, sekdamas indėniška tradicija ir medicina, rūpinasi Blake'u, atlikdamas įvairius ritualus, kurie, kaip indėnas tiki, padės jam ne tik pataisyti fizinę sveikatą, pagydyti dvasią, bet ir sėkmingai persikelti į kitą – mirusiųjų – pasaulį.

Vis dėlto svarbu pabrėžti, kad šie žmonės – tarsi skirtingų planetų gyventojai, vienas kitam keliantys prieštarigus jausmus. Kaip žinoma, Blake'ui nepažįstama Nobody cituojama anglų poeto kūryba, be to, jis nesupranta indėniškų patarlių, šiai kultūrai būdingos metaforiškos, gamtą garbinančios kalbos. Dėl šių priežasčių Nobody jam atrodo ištis „keistas“. Tuo metu Nobody kelia nuostabą tai, kad Blake'as nė kiek „neatsimena“ savo poezijos, nes jis įsitikinęs – kadaise, praeitame gyvenime, kitoje epochoje jis tikrai rašė poeziją. Į šiuos nusistebėjimus Blake'as tiesiai šviesiai atsako: „Aš nieko neišmanau apie poeziją“. „Oi, koks tu kuklus“, – replikuoja jam Nobody, implikuodamas, kad taip sakydamas reinkarnavęsis poezijos virtuozas kiek flirtuoja, prašydamas komplimentų. Tokie ir panašūs nesusikalbėjimai bei kuriozai lydi šiuos du veikėjus per visą filmą. Vis dėlto po truputį užgimsta keista „draugystė tarp žmonių, kurie vienas kito nesupranta“ (Robenbaum 2011, p. 20). Tačiau svarbu pabrėžti, kad jai prasidedant, Nobody Blake'ui daro milžinišką įtaką. Interpretuodamas Blake'o poeziją, „versdamas“ ją ir pačią Blake'o asmenybę į kitą kalbą, kultūrą, kontekstą ir laiką, Nobody formuoja savo naująjį pažįstamąjį kaip poetą, rašantį baltųjų krauju, o sykiu – ir kaip indėną.

⁷ Tai buvo paties Jarmuscho sumanymas. Pasak režisieriaus, originaliaame filmo scenarijuje netgi buvo nuoroda į Williamo Shakespeare'o „Romeo ir Džuljetą“ (Rosenbaum 2011, p. 23).

Ilgainiui Blake'as tarsi įtiki savo naujuoju, Nobody jam primestu, identitetu ir save jame (at)pažįsta. Visų pirma, jis priima anglų poeto tapatybę. Kai maršalai jį pamato miškuose ir pasiteirauja, ar jis esąs Williamas Blake'as, šis į tai atsako: „Taip. Ar žinote mano poeziją?“ Juos nužudęs, iš atminties jis ištraukia ir padeklamuoja Nobody jam pacituotas anglų poeto eilutes, lyg būtų „atgimusi“ jo paties atmintis ir kūryba. Visai kaip Nobody vizijoje, jis tampa poetu, žudančiu baltuosius. Kitoje filmo scenoje, vietinėje parduotuvėlėje jos savininko Blake'as yra atpažįstamas kaip ieškomas žudikas, todėl yra paprašomas autografo – ant plakato, skelbiančio jo paiešką. Taip tik gudriai nukreipiamas Blake'o dėmesys, kuomet iš tiesų, besibaimindamas grėsmės, atvykėlių parduotuvės savininkas bando nužudyti. Tai pajutęs Blake'as „duoda jam savo autografą“ – rašikliu sužeidžia jo ranką ir galiausiai jį nušauna, sakydamas: „Štai mano autografas“. Taip jis dar kartą pateisina savo, kaip krauju rašančio poeto ir baltųjų žudiko, tapatybę.



Williamas Blake'as, „duoda savo autografą“. Filmo „Negyvėlis“ stop kadras

Be to, keliaudamas su ir būdamas šalia Nobody, stebėdamas jo indėniškus ritualus, pavyzdžiui, vizijos atėjimą, per ją skatinančių preparatų vartojimą, priimdamas jo šamanišką gydymą, jis pamažu virsta indėnu. Ant jo paties kūno ima rasti indėniškos kultūros ir dvasiškumo ženklai, pavyzdžiui, žaibą simbolizuojančios linijos ant veido, kurias jam nupaišo pats Nobody. Julian Rice pastebi, kad, filmui progresuojant, jis vaizduojamas turįs ilgesnius plaukus, kas taip pat yra indėniškos išvaizdos bruožas (Rice 2012, p. 81). Be to, jis ima nešioti kailinius, ant kaklo – vaistams skirtą krepšelį, kaulo kabutį, o kedro šakelės, kaip dvasinio pasaulio „mediatorius“, įdedamos į jo kanoją filmo pabaigoje, Blake'ui išplaukiant į mirusiųjų pasaulį (Kazakevičiūtė 2019, p. 87). Kitaip tariant, visai kaip Bobas, Zackas ir Jackas, šie du skirtingoms kultūroms priklausantys žmonės tarsi susikeičia savo kultūros elementais. Nobody – per (klaidingą) Blake'o poezijos ir jo tariamo persikūnijimo interpretaciją – atveria Blake'ui, papras-

tam amerikiečiui buhalterui, jo paties kultūros kodus, parodo jos turtus ir taip atnaujina nepažįstamo amerikiečio tapatybę, sykiu ją sustiprindamas ir modifikuodamas, suteikdamas jai savo kultūros ir kitybės atspalvių. Taip jie sudaro naują – dviejų atstumtų ir nesuprastų indėnų – gentį. Poezija tampa tuo tiltu, kuris sujungia šiuos du nieko bendro neturinčius žmones ir taip juos išlaisvina – būti tuo, kas jie yra, ir priimti jiems skirtą likimą – mirtį, kuri taip pat abu juos išlaisvina – nuo šio pasaulio kančių.

Vietoj išvadų: patys sau užsieniečiai

Šiame straipsnyje buvo susitelkta į Jarmuscho filmuose nagrinėjamas temas: kalbos problemas, poeziją ir kitybę. Analizuojant rašytinio ir sakinio žodžio santykį Jarmuscho filmuose, buvo parodyta, kokiais būdais Jarmuschas narsto filosofines kalbos problemas ir kaip subtiliai kritikuoja metafizinį mąstymą bei logocentrizmą. Gvildenant minėtas problemas, atsiskleidžia ir stilistiniai Jarmuscho kūrybos bruožai: skirtingų kalbų vyravimas, žodžių žaismas, polisemija, per homonimus ir tikrinius daiktavardžius perteikiamas dviprasmiškumas. Šie elementai, kaip teigiama, kuria Jarmuscho kino poeziją. Įdomu pastebėti, kad įvairūs čia pateikti pavyzdžiai, citatos iš Jarmuscho filmų, yra neišverčiami į lietuvių kalbą arba išverčiami sunkiai, netenkant dalies prasmės arba ją kiek pakeičiant. Tai tik pastiprina Jarmuscho kūrybos kaip neišverčiamos poezijos interpretaciją, o sykiu ir paties Jarmuscho požiūrį į vertimo problemas.

Filmų „Už įstatymo ribų“ ir „Negyvėlis“ apžvalga bei analizė parodė šiuose filmuose aptinkamą algoritmą. Abejose juostose kartinį vaidmenį atlieka kito – svetimšalio arba svetimtaučio – figūra. Jo kitybė turi skirtingas formas, tačiau jis vis tiek yra kitas – atstumtasis bendruomenėje, kurioje nori pritapti, arba išvytas iš savo paties genties ir iki galo nepritapęs kitoje kultūroje, kuria kažkuo žavisi. Dėl kalbos ar kultūrinių barjerų iš pradžių jis nesusišneka su čionykščiais, tačiau vėliau tarp jų atsiranda ryšys. Būtent poezija padeda sukurti ryšį, kaip ir kitų neišverčiamų, tik tai kultūrai būdingų ženklų interpretacija. Kitaip tariant, poezija tampa tiltu, jungiančiu svetimšalį ir čiabuvius. Dėl vietinės kultūros išmanymo, savotiškos jos interpretacijos bei dalijimosi ja su vietiniais svetimšalis galiausiai yra pripažįstamas ir priimamas į gentį. Primindamas amerikiečiams juos jungiančius kalbos ir kultūros ženklus, juos versdamas ir/ar interpretuodamas, užsienietis įveda kitybės elementą. Taigi susidūrimas su juo turi transformatyvią galią – pakeičia, tačiau taip tik atnaujina⁸ ir sustiprina vietinių kultūros ženklus bei jų identitetą. Bendraudami su svetimšaliu, čionykščiai iš pradžių atmeta kitybę, tačiau galiausiai ją pripažįsta, tarytum priimdami (kaip) savą.

Ši analizė primena ir patvirtina Julios Kristevos išvalgas knygoje „Patys sau užsieniečiai“ (1991). Nors istoriškai „užsieniečio“ sąvoka buvo apibrėžiama arba per

⁸ Ši mintis iš kitokios filosofinės perspektyvos taip pat nagrinėjama Cauchi (2013) straipsnyje.

žemę, arba per kraują, t. y. užsieniečiu buvo laikomas tas, kuris nepriklauso tai žemei arba tai genčiai (Kristeva 1991, p. 95), dabar užsieniečiu laikomas ir tokiu Kristevos knygoje traktuojamas bet koks kitas: kitai šaliai, kultūrai, orientacijai etc. priklausan- tis žmogus. Vis dėlto savo knygą ji pradeda nuo patirčių, būdingų svetimšaliui tiesiogine šio žodžio prasme. Autorė nupasakoja chrestomatines situacijas, kuriose atsiduria užsienietis, ir problemas, su kuriomis jis susiduria. Visų pirma – kalbos problema. Nesvarbu, kaip atkakliai jis mokosi naujos kalbos, kalbėti ja užsieniečiui yra sunku, jis daro daug klaidų. Net jei jis visiškai įvaldo kalbą, jo vangiai klausomasi ir retai kada įsiklausoma į tai, ką jis nori pasakyti. Jis neturi pakankamai „svorio“ bendruomenėje, į kurią nori infiltruotis, nes manoma, kad jis negali atnešti jai jokios pridėtinės vertės ar pozityvaus pokyčio. Taigi, užsienietis gali būti ignoruojamas, jo gali šalintis ar net jį atstumti ir t. t. (Kristeva 1991, p. 1–41). Trumpai tariant, užsieniečio dalia nėra lengva dar ir dėl to, kokį atsaką jis gauna iš vietinių. Kyla klausimas – kodėl toks priešiškas mūsų atsakas svetimšaliui ar bet kokiai kitybei?

Pasiremddama Sigmundu Freudu, Kristeva tvirtina, kad mūsų psichinė struktūra pašąmonėje represuoja tam tikrus turinius ir procesus, kurie nėra būtini kalbančiojo subjekto malonumui, išgyvenimui ir adaptyviam augimui (Kristeva 1991, p. 184). Kai susiduriame su užsieniečiu, kuris, kaip teigia Kristeva, gyvena mumyse, sugrižta tai, kas represuota, ir sukelia emocinę reakciją į tą šiurpų keistumą (angl. *uncanny strangeness*), kuris dažniausiai įgauna nerimo formą, tačiau gali pasireikšti ir kitaip, pavyzdžiui, pasimetimu, neaiškumu, apsvaigimo jausmu (Kristeva 1991, p. 184). Įdomu tai, kad reakcijų į užsienietį yra daugybė: „aš juokiuosi arba imuosi kokio nors veiksmo: nueiti šalin, užmerkti akis, smogti, įsakyti“ (Kristeva 1991, p. 190). Vis dėlto, susidūrimas su užsieniečiu mums atveria galimybę tą kitą, gyvenantį mumyse, priimti, jei sugebėsime priimti užsienietį. Autorė pabrėžia, kad ji nekalba apie humanistinį kito, kitokio priėmimą (Kristeva 1991, p. 13); veikia – apie žvilgsnį į savo pačių tamsiuosius veidrodžius⁹. Kai sugebame į juos pažvelgti, mūsų nebeerzina, nebebaugina ir nebeatstumia užsienietis, besibeldžiantis į mūsų duris. Jų atvėrimas iš tiesų nesukelia jokių grėsmių mūsų tapatybei, o atvirkščiai, kaip rodo Jarmuscho filmai, turi potencialo ją sustiprinti. Kitokie – vietinių poeziją dievinantys svetimšaliai ar svetimtaučiai keistuoliai, tokie kaip Bobas su Nobody, atnaujina ir sustiprina vietinių amerikiečių tapatybę, parodydami juose glūdinčią įvairovę ir kitybę. Bet tai įvyksta tik tuomet, kai jie patys pripažįsta juose pačiuose gyvenantį kitą.

Taigi, galima daryti išvadą, kad, kaip ir prieš beveik trisdešimt metų išleistoje ir klasika tapusioje Kristevos knygoje, poetiški Jarmuscho filmai skatina priimti kitybę kaip savo pačių tapatybės dalį, o vienas iš būdų tai padaryti – kuo įvairiapusiškiau ty-

⁹ Pasak Kristevos, „jei pripažinčiau, kas man pačiam negerai, – savo mirties varas, erotiškumą, keistumą, specifiškumą, moteriškumą, visus tuos margiliškumus, kurie nėra pripažinti bendru sutarimu, aš būčiau mažiau linkęs ieškoti priešų tuose reiškinuose, kuriuos dabar projektuojų į išorę, kitus darydamas atpirkimo ožiais“ (Kristeva, Clark and Hulley 1991, p. 154).

rinėti ir laisviau interpretuoti savo ir kitų kalbų bei kultūrų žymenis. Jo filmai parodo, kad taiklus jų vertimas ir „teisinga“ interpretacija ne visada įmanoma, bet laisvas vertimas ir interpretacija gali šiuos ženklus tik praturtinti, atnaujinti ir sustiprinti, taip kaip susidūrimas su kitu – mūsų identitetą. Taigi Jarmuschas taip siekia atkreipti mūsų visų dėmesį į save kaip kitą ir, tiesiant tiltus, jungiančius mus su kitu bei jo kultūra, pastebėti šio keisto pasaulio liūdesį ir grožį, kuris, be kita ko, atsiskleidžia ir poezijoje.

Literatūra

- Barthes, Roland. 1970. *Empire of Signs*. New York: Hill and Wang.
- Boni, Federico. 2016. The Utopia of Communication. The Myth of Communication as a Positive Value. In: Bait, Miriam, Brambilla, Marina, Crestani, Valentina, eds. *Utopian Discourses Across Cultures: Scenarios in Effective Communication to Citizens and Corporations*. New York: Peter Lang, p. 27–42.
- Cauchi, Mark. 2013. Otherness and the Renewal of Freedom in Jarmusch's *Down by Law*: A Levinasian and Arendtian Reading. In: *Film-Philosophy*, 17(1), p. 193–211.
- Davis, Hugh. 2013. Poetry as Film. 'Some are born to endless night': the Blakean Vision of Jim Jarmusch's *Dead Man*. In: Marlisa Santos, ed. *Verse, Voice, and Vision: Poetry and the Cinema*. Lanham: The Scarecrow Press, Inc.
- Derrida, Jacques. 1985. Des Tours de Babel. In: Joseph F. Graham. *Difference in Translation*. Ithaca, NY: Cornell University Press, p. 165–207.
- Derrida, Jacques. 1988. *Limited Inc*. Evanston, IL: Northwestern University Press.
- Derrida, Jacques. 2001. What is a Relevant Translation? In: *Critical Inquiry*, 27, p. 174–200.
- Derrida, Jacques. 2006. *Apie gramatologiją*. Vilnius: Baltos lankos.
- Dessons, Gérard. 2005. *Poetikos įvadas*. Vilnius: Baltos lankos.
- Flavell, Linda and Flavell, Rogers. *Dictionary of Idioms and Their Origins*. 1994. North Pomfret: Trafalgar Square.
- Hertzberg, Ludvig. 2001. *Jim Jarmusch Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Kazakevičiūtė, Evelina. 2019. 'I wouldn't trust no words written down on no piece of paper': Jim Jarmusch's *Dead Man*, Jacques Derrida and the Critique of Logocentrism. In: *JOMEC Journal*, 13, p. 70–92.
- Kristeva, Julia, Suzanne Clark and Kathleen Hulley. 1991. An Interview with Julia Kristeva: Cultural Strangeness and the Subject in Crisis. In: *Discourse*, 13(1), p. 149–180.
- Kristeva, Julia. 1991. *Strangers to Ourselves*. New York: Columbia University Press.
- Lemaire, Candice. 2012. 'On Being Idolized': construction d'une identité américaine à travers quelques poèmes de Robert Frost. In: *Caliban*, 31, p. 101–118.
- Piazza, Sara. 2016. *Jim Jarmusch: Music, Words and Noise*. London: Reaktion Books.
- Platonas. 1996. *Faidras*. Vilnius: Aidai.
- Rice, Julian. 2012. *The Jarmusch Way: Spirituality and Imagination in Dead Man, Ghost Dog, and The Limits of Control*. Plymouth: Scarecrow Press.
- Rosenbaum, Jonathan. 2000. *Dead Man*. London: British Film Institute.
- Salyer, Gregory. 1999. Poetry Written with Blood. Creating Death in *Dead Man*. In: S. Brent Plate and David Jasper, eds. *Imag(in)ing Otherness: Filmic Visions of Living Together*. Atlanta, Georgia: Scholars Press, p. 17–36.
- Shapiro, Michael J. 2004. *Methods and Nations: Cultural Governance and the Indigenous Subject*. London and New York: Routledge.

Suárez, Huan Antonio. 2007. *Jim Jarmusch*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
 Thomas, Troy. 2012. William Blake and *Dead Man*. In: *Adaptation* 5(1), p. 57–87.

A Sad and Beautiful World' in Jim Jarmusch's Films: Problems of Language and Poetry as a(n) (Un)Crossable Bridge to Otherness

Summary

Keywords: Jim Jarmusch's films, problems of language, translation, poetry, otherness

The article argues that Jim Jarmusch's films can be regarded as cinematographic poetry and the director himself – as a cinematic poet. The author analyses the themes recurring in Jarmusch's films: problems of language, poetry, and otherness. Developing them, Jarmusch reveals the stylistic peculiarities of his creative work: the usage of different languages, puns, polysemy, etc. These elements, as it is stated in the study, make Jarmusch's creative work poetic. Special attention is paid to the relationship between the spoken and the written word and the significance of poetry for Jarmusch's films as well as their representation in them. It is demonstrated that the director problematizes language, presenting the advantages and disadvantages as well as the similarities and differences of speech and writing, and thus giving a subtle critique of metaphysical thinking and logocentrism. As the review and the analysis of two Jarmusch's films, *Down by Law* (1986) and *Dead Man* (1995), show, poetry is what, on one hand, divides the foreigner and the natives, however, on the other hand, despite the untranslatability of it, the barriers of language, culture, and communication, poetry also unites them. The figure of a foreigner shows up as essential for the identity of the locals. At first, the other looks strange and even antagonizing to them, and it is difficult for them all to communicate, but eventually, they manage to establish a good relationship – through language and poetry that is foreign to the foreigner. Reminding the locals about their cultural signs, translating and interpreting them, the foreigner brings the element of otherness into them, thus renewing, changing, and strengthening those signs as well as the identity of the locals. The author concludes that the journey and the experiences of a foreigner presented in Julia Kristeva's book *Strangers to Ourselves* (1991) can be noticed in Jarmusch's films. It is argued that, just as Kristeva's theoretical work, Jarmusch's creative work encourages us to accept otherness as part of our own identity. Also, they encourage us to investigate the signs of own and other culture(s) as diversely as possible and translate and interpret them as freely as possible. Perhaps the exact translation and the 'right' interpretation are not always possible, but translation and interpretation are necessary – they can enrich these signs, just as the encounter with a foreigner can enrich our identity.