

VILNIAUS UNIVERSITETAS
LIETUVIŲ LITERATŪROS IR TAUTOSAKOS INSTITUTAS

JŪRATĖ ČERŠKUTĖ

DEKONSTRUKCIJA RIČARDO GAVELIO PROZOJE

Daktaro disertacija

Humanitariniai mokslai, filologija (04 H),
Lietuvių literatūra (H 5903)

Vilnius, 2014

Disertacija rengta 2009–2013 metais Lietuvių literatūros ir tautosakos institute

Mokslinė vadovė:

prof. dr. Aušra Jurgutienė (Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas,
humanitariniai mokslai, filologija – 04 H, lietuvių literatūra – H 5903).

Redaktorė:

Rima Bertašavičiūtė

ĮVADAS	5
TEORIJOS PĖDSAKAIS SEKANTI KONSTRUKCIJA	24
Dekonstrukcija: ne-metodologinės pinklės ir skaitymo nuotykis	24
Kas yra / kas nėra dekonstrukcija?	30
Dekonstrukcija kaip filosofinis (antimetafizinis) gestas	31
Dekonstrukcija kaip kalbinis (antistruktūralistinis) gestas.....	35
Dekonstrukcija kaip literatūrologinis gestas	41
Paskui nuotyki: dekonstrukcijos Gavelio prozoje trajektorija	47
DEKONSTRUKCIJOS GAVELIO PROZOJE TYRIMAS	54
Gavelio novelistika: spręsti bjauriają N. problemą	54
<i>Šventė (ne)prasideda</i> : debiuto kontekstai ir recepcija.....	57
The game is on: <i>Isibrovėliai</i>	63
„Taigi apie Pasakotoją (Narrateur)“	65
Spręsti naratoriaus problemą	67
Reprezentacija vs. inauguracija	72
Pasakotojas vs. veikėjas: buvimo mechanizmai	78
Parašyti žmogų, arba Vidinių gyventojų koncepcija.....	82
Laiškai kaip (novelių) teorinės paraštės	89
<i>Nubaustieji</i> : gavelišku (nepatogių) temų tinklo skleidimas	95
Nuo <i>tabu</i> iki <i>nubausti</i>	97
Veikėjai ir vidiniai gyventojai: lemties įrankiai, kūniškos dekonstrukcijos	102
Rašiomono kvintesencija, išaugusi į dekonstrukcinį pasakojimą:.....	112
<i>Vilniaus pokeris, Paskutinioji žemės žmonių karta</i>	112
1989-ieji: Gavelio metai <i>par excellence</i>	112
<i>Vilniaus pokeris</i> : nuo rašiomono iki dekonstrukcinio pasakojimo	125
Rasiomonas ar rašiomonas?	127
Nerašiomoniškos rašiomono praktikų Kurosawos ir Gavelio paralelės..	129
Rašiomono struktūra	132
<i>Vilniaus pokeris</i> – gaveliškoji rašiomono struktūra	134

<i>Vilniaus pokeris</i> – nesibaigiantis dekonstrukcijos labirintas.....	144
<i>Paskutinioji Žemės žmonių karta</i> – ar įmanoma pranokti <i>Vilniaus pokerį</i> ?	157
De(kon)strukcinis naratyvas – apokaliptinis dieviškųjų planų chaosas ..	161
Pasakojimas kaip istorijas talpinanti dėžutė dvigubu dugnu.....	165
Tikrasis demiurgas, arba Naratyvinės sąmonės šaltinis	169
<i>Vilniaus džiazas: daugiabalsis būties balaganas, pasakojimo</i>	
perspektyvos ir ironijos galia	176
Ką kalba kukli <i>Vilniaus džiaz</i> o recepcija?.....	176
Kaip skamba ir kokias temas groja <i>Vilniaus džiazas</i> ?	186
„Visgi, kas yra <i>Vilniaus džiaz</i> o pasakotojas?“	195
„Bakneriada“ – ryški pasakojimo digresija	206
Gavelio ironijos galia: protezologija, būties balaganas ir žiupsnis parodijos	215
Postbaknerinis etapas, arba <i>Vilniaus</i> stebuklai	228
IŠVADOS, ARBA PASKUTINIEJI GAVELIO RAŠMENYS KAIP	
VISOS KŪRYBOS HIEROGLIFAI.....	235
LITERATŪROS SĄRAŠAS	249

„O dar jis buvo didysis pasaulio struktūros naikintojas. Nors gal veikiau perdarytojas: jam anaip tol nerūpėjo ką nors sunaikinti – jis tik troško viską savaip permontuoti. Jis tiesiog vis perdėdinėjo mūsų pasaulį šiaip ir anaip – tarsi vaikai žaislines kaladėles. Žaidė nepaliaujamą ‘Lego’ be pradžios ir be pabaigos. Mano pirmasis tėvas buvo dekonstruktyvistas – tik dekonstravo ne kažį kieno parašytus niekingus tekstus, o visą Viešpaties sutvertą pasaulį. Rungėsi su Viešpačiu grynai konstruktyvine, o ne estetinė prasme.“¹

IVADAS

Prozininkas, dramaturgas, publicistas Ričardas Gavelis (1950–2002) buvo ir yra daugiasluksnė bei keliabriaunė – ryški, išskirtinė, bet sykiu ir mįslinga, vis dar gerai nepažinta – lietuvių literatūros figūra. Fizikas pagal išsilavinimą, rašytojas pagal pašaukimą, miestietis pagal vidinę intelektinę, aristokratišką laikyseną. Perfrazuojant Valdemarą Kukulą, Gavelis buvo individualus atskiras reiškiny, be kurio neįsivaizduojamas XX amžiaus paskutiniojo arba pirmojo nepriklausomybės dešimtmečio ne tik lietuvių prozos, bet ir tuometinio kultūrinio bei visuomeninio gyvenimo žemėlapis².

Gavelis buvo pirmasis rašytojas (ir, regis, vis dar lieka vienintelis), žlugus sovietinei santvarkai sugebėjęs iškart, itin atvirai ir kritiškai, pažvelgti į gyvenamąjį laikotarpį ir jo aktualijas. Jo kūryba negailestingai ir kruopščiai fiksavo bei nagrinėjo tai, kas tuo metu vyko: epochų, santvarkų ir sistemų lūžiai, Sovietų Sąjungos griuvimas, Sąjūdis, Nepriklausomybės pradžia, socialiniai ir kultūriniai pokyčiai ir persiorientavimai, naujų galios ir valdžios struktūrų kūrimasis ir persigrupavimai; tiek tautos, tiek atskiro individo sąmonėjimo procesai, mėginimai naujai suvokti lietuviybę, savo šalies

¹ Ričardas Gavelis, *Sun-Tzu gyvenimas šventame Vilniaus mieste*, Vilnius: Tyto alba, 2002, p. 31.

² Gavelį kaip vieną svarbiausių Nepriklausomybės dvidešimtmečio lietuvių literatūros figūrų išskiria diskusijos „Du lietuvių literatūros nepriklausomybės dešimtmečiai“ dalyviai Jūratė Sprindytė, Laimantas Jonušys, Valdemaras Kukulius, Mindaugas Kvietkauskas, Vytautas Rubavičius, Regimantas Tamošaitis, žr.: „Du lietuvių literatūros nepriklausomybės dešimtmečiai“, *Metai*, 2010, Nr. 3, p. 75–90.

suverenitetą ir galiausiai savąją tapatybę. Apskritai Gavelio kūrybinė trajektorija ir likimas yra neatsiejami nuo politinių, socialinių ir kultūrinių Lietuvos pokyčių. Tai buvo rašytojas, kurio tikroji valanda išaušo kartu auštant ir Lietuvos Nepriklausomybei.

Lietuvių literatūros lauke Gavelis išsiskyrė: deklaratyviai antiromantine pasaulėjauta; negailestingu, atviru ir neašarotu kritišku kalbėjimu; logiškai ir sąmoningai konstruojama bei kryptingai provokuojančia, mąstyti verčiančia proza; įdomiais, neretai netikėtais pasakojimo modeliais ir geležine pasakojimo struktūra; dėmesinga ir kruopščia gyvenamo laiko ir nesenos praeities analize, kuri atsisako bei sąmoningai vengia bet kokios nostalgijos ar sentimentų; iki tol lietuvių prozoje nebūtais (sodriais) kūno, miesto, erotikos, mirties vaizdiniais; unikalia sovietmečio refleksija ir kritika; konceptualiais ir ryškiais, kritiškai reflektuojamais nacionalinės tapatybės įvaizdžiais ir lietuviybės mitų nuvainikavimu.

Debiutavęs 1976 metais apsakymų rinkiniu *Neprasadėjusi šventė*, rašytojas išgarsėjo devintojo dešimtmečio pabaigoje, vadinamuoju „perestroikos“ laikotarpiu, 1989 metais pasirodžius jo pirmiesiems romanams *Jauno žmogaus memuarai*³ ir *Vilniaus pokeris*. Pastarasis, neabejotinai garsiausias, rašytojo kūrinys yra riboženkliis, į du kūrybinius etapus („ikipokerinį“ ir „popokerinį“, arba „ikisąjūdinį“ ir „posąjūdinį“) dalijantis beveik ketvirtį amžiaus (1976–2002) aprėpiantį rašytojo kūrybinį kelią.

„Ikipokeriniam“ (1976–1989) etapui priskiriami trys apsakymų rinkiniai: *Neprasadėjusi šventė* (1976), *Isibrovėliai* (1982), *Nubaustieji* (1987); trys pjesės: *Inadaptatus* (1976), *Sūkuriai* (1977), *Triumviratas* (1986); vienas realizuotas kino scenarijus, pagal kurį 1980 metais režisierius Raimondas Vabalas sukūrė filmą *Rungtynės nuo 9 iki 9*. „Popokerinį etapą“ (1989–2002) sudaro septynių Vilniaus apsakymų knyga *Taikos balandis* (1996) ir Gavelio kūrybos kvintesencija, septyni romanai: *Jauno žmogaus*

³ Romanas dalimis buvo publikuotas žurnale *Pergalė*, 1989, Nr. 2–3. Atskira knyga išleistas tik 1991 m.

memuarai (1989), *Vilniaus pokeris* (1989), *Vilniaus džiazas* (1993), *Paskutinioji Žemės žmonių karta* (1995), *Prarastų godų kvartetas* (1997), *Septyni savižudybės būdai* (1999), *Sun-Tzu gyvenimas šventame Vilniaus mieste* (2002). Greta jų šiuo laikotarpiu, nuo 1992 m., minėtini publicistiniai rašytojo tekstai – daugybė autorinių skilčių ir komentarų, politikos, ekonomikos, visuomenės, kultūros temomis, – publikuoti dienraštyje *Respublika* ir savaitraštyje *Veidas*.

Staigi ir netikėta kūrėjo mirtis 2002 metais, perfrazuojant jau irgi Anapilyje esančią Jurgą Ivanauskaitę, atvėrė juodąsias skylės ne tik Vilniuje, bet ir lietuvių literatūroje. Vilnius neteko įdėmiausio savo metraštininko, o lietuvių literatūra ir kultūra – reklamos kritiko, polemiko iš pašaukimo, nuoseklaus provokatoriaus ir dar nuoseklesnio (de)konstruktoriaus.

Nėra abejonių Gavelį buvus vienu svarbiausių ir ryškiausių Nepriklausomybės pirmojo dešimtmečio prozos balsų. Jo vardas nuolat prisimenamas kalbant apie šiuolaikinę lietuvių literatūrą, apie pirmąjį Nepriklausomybės prozos dešimtmetį, apie tuometinę literatūros raidą, tendencijas ir procesus⁴. Tačiau nepaisant šio objektyvaus suvokimo ir literatūros procesų *neįsivaizduojamumo* be Gavelio, jo kūryba, paradoksalu, nuolat lieka tarsi paraštėje, neįkliūdama į tankius literatūrologų dėmesio tinklus, it paskutiniojo rašytojo romano *Sun-Tzu šventame Vilniaus mieste* bevardis pasakotojas, išbyrėdama pro pirštus kaip paplūdimio smėlis ar ištekėdama kaip vanduo per rėtį.

Gavelis nebuvo šventoji lietuvių literatūros ir kultūros figūra: jis akivaizdžiai išsiskyrė ne tik fiziko išsilavinimu (rašytojas mėgo tai pabrėžti), bet ir autentiška laisvo bei nepriklausomo žmogaus laikysena, nevedė paskui save minių ir neįkvėpė žmonių; tauta jo negarbino, priešingai – akivaizdžiai nemėgo dėl išdidumo (daug kas šį painiojo su cinizmu) ir nuolatinės kritiškos laikysenos. Tikėtina, kad būtent šis Gavelio netylėjimas ir nulėmė Sigitos Gedos išskirtą „pražiopsojimą savame krašte“. Jį ir pats rašytojas suvokė kaip

⁴ Žr. daugiau: Jūratė Sprindytė, *Prozos būsenos: 1988–2005*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2006.

savo karma, neabejotinai susijusią su sąmoningai pasirinktu noru kurti *kitokią* – atvirą, neverkksmingą, aktyvią ir drąsą – literatūrą, nevengiančią „parodyti žmonėms jų gyvenimą tokį, koks jis iš tiesų buvo“⁵. Šis gyvenimo atspindys ir pernelyg maža laiko distancija (ar veikia jos nebuvimas), skirianti jo kūrinis nuo gyvenamojo meto, nulėmė keistą Gavelio kūrybos buvimą tarpinėje būsenoje: viena vertus, rašytojas buvo itin garsus ir žinomas, skandalingiausio Nepriklausomybės pradžios lietuvių romano *Vilniaus pokeris* autorius, kita vertus, garsumas ir kritiška, neretai ciniška viešoji laikysena, manytina, ir pakišo koją, leisdama visuomenei susidaryti išankstinę, neabejotinai „teisingą“ ir nesugriaunamą, nuomonę apie Gavelį kaip apie kūrėją, rašantį brutalius ir baisius dalykus, kuriais jis žeidžia tautos jausmus ir netgi kvestionuoja išsikovotą laisvę bei nepriklausomybę. Geriausiai šį fenomeną atskleidžia itin simptomiškas ir tiksliai Gavelio recepciją iliustruojantis Jūratės Stauskaitės atvejis⁶, parodantis ir tai, kad neretai išankstinis bei kategoriškai „teisingas“ žinojimas atsisuka prieš patį žinantįjį „teisuolį“.

2002 m. rugpjūtį, likus kelioms dienoms iki mirties, Gavelis, Liudviko Jakimavičiaus paklaustas apie santykį su literatūros kritika, atsakė: „Atvirai ir nuoširdžiai pasakysiu – nulinis mano santykis su literatūros kritika. Aš į ją absoliučiai nekreipiu dėmesio ir tą sakau nuoširdžiai, tai ne poza. Aš tiesiog nekreipiu į ją dėmesio. Pirmiausia todėl, kad *labai mažai ką rimto apie mane kas yra parašęs*“⁷ [išskirta cituojant – JČ].

⁵ „Penki rimti poeto Sigito Gedos klausimai rašytojui Ričardui Gaveliui“, *Metai*, 2000, Nr. 10, in: *Bliuzas Ričardui Gaveliui*, Vilnius: Tyto alba, 2007, p. 233.

⁶ Grafikė po rašytojo mirties kaip savotišką *in memoriam* publikavo savo 1999 m. Gaveliui rašytą, bet taip ir neišsiųstą, anuomet pasimetusį laišką, kuriame ji aprašo savąją *Vilniaus pokerio* skaitymo patirtį (ją galima matyti ir kaip visos Gavelio kūrybos vertinimo kraštutinumus). Stauskaitė prisipažįsta daugybę metų sąmoningai vengusi *Vilniaus pokerio*, tos *juodos knygos*, bijodamasi, kad ta *suteps* jos gyvenimą, nes ji žinojo, net ir neskaičiusi knygos, kad toji yra baisi ir ciniška, tikras „vėmalas“. Devynerius metus mėginusi paslėpti knygą ir atidėlojusi bei sąmoningai vengusi jos skaitymo, galiausiai dailininkė imasi ją skaityti: „nustėrau jau nuo pirmųjų puslapių. Pirmiausia – dėl pačios literatūros [...]. Antra, nusistebėjau savimi. Tiesiog nusivyliau. Kaip galėjau leisti sau turėti išankstinę nuomonę [...]? Kitas (tikriausiai svarbiausias) dalykas, pritenkęs mane, – *niekur* neišvydau *juodos spalvos*. Visame skausmo pritvinkusiame Jūsų aprašyto herojaus pasaulyje mačiau tik begalinę meilę. Taip pat – meilę moteriai [...] ir – meilę Tėvynei, kur kas stipresnę, nei esu kada nors patyrusi ‘patriotiniuose’ tekstuose. Taigi Jūs man davėt dvigubą, ne – trigubą, pamoką. Be to, stebiuosi ir Jūsų drąsa (turiu omeny knygos gimimo metus). Džiaugiuosi. Ir dėkoju“ (Jūratė Stauskaitė „In memoriam: [laiškas rašytojui R. Gaveliui, 1999 m.]“, *Šiaurės Atėnai*, 2002 08 31, p. 11).

⁷ Paskutinis Ričardo Gavelio interviu. Rašytoją kalbina Liudvikas Jakimavičius. Šifruota iš laidos „Literatūros akiračiai“, transliuotos 2002 10 06, garso įrašo.

Šie rašytojo žodžiai itin tiksliai diagnozuoja jo kūrybos tyrimų arealą. Didžiąją dalį gausios⁸ rašytojo recepcijos (1976–2002) sudaro jo kūrinių recenzijos (kurios neretai – tik eseistinio pobūdžio pristatymai ir siužeto atpasakojimai, be didesnių mėginimų kritiškai analizuoti ir įvertinti), kaip galima numanyti iš cituoto pasakymo, neabejotinai netenkinusios itin ambicingo kūrėjo, nepaisant to, kad visada pasirodydavo laiku ir kiekviena knyga sulaukdavo įvertinimo, nelikdama nepastebėta. (Iš tiesų tikrų ir gerų recenzijų, ne tik įdėmiai ir analitiškai kalbančių apie Gavelio kūrybą, bet ir išlaikiusių laiko egzaminą, galima suskaičiuoti gerą dešimtį.)

Mąstant apie Gavelio minimą „mažai ką rimta“, žymintį rimtus literatūrologinius tyrimus, tenka konstatuoti, kad tiek jo gyvenamu metu, tiek ir dabar, praėjus daugiau nei dešimtmečiui nuo rašytojo mirties, jų vis dar labai mažai. Rašytojui gyvam esant, pirmieji jo kūrybos kaip mokslinio dėmesio objekto ėmėsi anapus Atlanto („patogi“ distancija) įsikūrę išeivijos mokslininkai.

Gavelio kūrybos mokslinių tyrimų mažumos didžiąją dalį sudaro ilgametės Iliojaus universiteto Lituanistinių studijų centro vadovės, pirmąją Gavelio kritike vadinamos literatūrologės Violetos Kelertienės darbai. Kelertienė ne tik viena pirmųjų ėmėsi atidžiai tyrinėti Gavelio kūrinius, bet ir, taikydama jiems postkolonijinį metodą, bene pirmoji Lietuvoje pradėjo aktyviai propaguoti šią literatūros teoriją. Mokslininkė pirmoji ėmė Gavelio kūrybą versti į anglų kalbą, noveles „Berankis“ ir „Raportas apie šmėklas“ įdėmiai aptardama savo sudarytos ir JAV išleistos lietuvių literatūros antologijos *Come into my time: Lithuania in Prose Fiction, 1970–90* (1992) įvade. Jame pristatoma lietuvių literatūros būklė sovietinės okupacijos metais, didesnę dėmesį sutelkiant į dviejų paskutiniųjų sovietmečio dešimtmečių autorių kūrybą. Praėjus vos dvejiems metams po Lietuvos Nepriklausomybės

⁸ Tekstų apie Gavelio kūrybą masyvą sudaro daugiau nei 100 įvairiausiuose leidiniuose pabirusių straipsnių, recenzijų, apžvalgų, pokalbių. Pavyzdžiui, Nacionalinės Martyno Mažvydo bibliotekos sudarytame Lietuvos periodinės spaudos bibliografinės straipsnių bazės, apimančios 1994–2002 metus, archyve pateikiami 75 bibliografiniai įrašai apie Gavelį. Dauguma jų sudaro publicistinės recenzijos. Apie 50 įrašų pateikia Vilniaus universiteto Filologijos fakulteto K. Donelaičio skaityklos sukaupta recenzijų kartoteka.

paskelbimo, užsienyje pasirodžiusioje antologijoje pristatomas lietuvių literatūros istorinis, politinis ir literatūrinis kontekstai, akcentuojant patirtį, išrašytą cenzūros sąlygomis. Gavelio apsakymus „Berankis“ ir „Raportas apie šmėklas“ autorė renkasi kaip neteisingumo, kurį šiame šimtmetyje patyrė Lietuvos gyventojai, arba tiesiog tremties į Sibirą, pristatymą pasauliui. Analizuodama šiuos du Gavelio tekstus Kelertienė ryškina kolonizuotojo (Vytautas Berankis) ir „vidinio“ kolonizatoriaus (Jeronimas Šukys) paveikslus, tiesiogiai juos siedama su skaudžiomis Lietuvos patirtimis, istorijos nulemtais sociopolitiniais kontekstais ir žmonių laikysenomis.

Tačiau reikšmingiausias Kelertienės darbas, pristatantis postkolonijinės kritikos taikymo galimybes Gavelio kūrybos analizei, yra 1998 m. žurnale *World Literature Today* išspausdintas straipsnis „Perceptions of the Self and the Other in Lithuanian Postcolonial Fiction“⁹. Jame, Sovietų Sąjungą suvokdama kaip imperiją, o jos gyventojus – kaip kolonizuotuosius, Gavelio romanus *Vilniaus pokeris* ir *Paskutinioji Žemės žmonių karta* mokslininkė skaito kaip postkolonijinio žmogaus portretą, atveriantį postsovietinį protą. Šis Kelertienės straipsnis yra tarsi centras, aplink kurį dėliojasi likę mokslininkės Gavelio kūrybos tyrinėjimai, išsaugojantys postkolonijinę perspektyvą. Aptardama šiuolaikinę lietuvių literatūrą, Kelertienė Gavelio kūrybą pasitelkia kaip tam tikrą „sunkų“ matą arba diskurso kraštinę – tas justis straipsniuose „Laisvi ir neįsipareigoję: lietuvių ‘postkolonialų’ nuotykiškai Europoje“¹⁰ ir „Vilnius literatūrinėje vaizduotėje“¹¹.

2004 metais, praėjus porai metų po Gavelio mirties, pasirodžiusioje publikacijoje „Ričardo Gavelio palikimas“¹² Kelertienė reziumuoja ir sukonkretina ligtolines įžvalgas, rašytoją pristatydama kaip aštriausiai savo

⁹ 2006 metais šis straipsnis buvo perspausdintas rinkinyje *Baltic Postcolonialism*, tais pat metais išverstas į lietuvių kalbą ir pavadinimu *Ričardo Gavelio postkolonijinis žmogus* (vertė Almantas Samalavičius) publikuotas Kelertienės straipsnių rinktinėje lietuvių kalba: Violeta Kelertienė, *Kita vertus... Straipsniai apie lietuvių literatūrą*, Vilnius: Baltos lankos, 2006, p. 193–211.

¹⁰ „Laisvi ir neįsipareigoję: lietuvių ‘postkolonialų’ nuotykiškai Europoje“ (Violeta Kelertienė, *op. cit.*, p. 230–237). Dera paminėti, kad šio teksto angliškas variantas „Foot-Loose and Fancy-Free: The Postcolonial Lithuanian Encounters Europe“ buvo publikuotas rinktinėje: *Baltic Postcolonialism*, ed. by Violeta Kelertas, Amsterdam, New York: Rodopi, 2006, p. 451–459.

¹¹ Violeta Kelertienė, *Kita vertus... Straipsniai apie lietuvių literatūrą*, p. 178–192.

¹² *Ibid.*, p. 239–250.

kūriniuose kritikavusį komunistinę Lietuvą ir ryškiausiai pavaizdavusį komunizmo padarinius postkolonijiniu dešimtmečiu.

Akivaizdu, kad Kelertienės iniciatyva ir postkolonijinio metodo taikymas Gavelio kūrinių perskaitymui nutiesė naują kelią, kuriuo žengė kiti literatūrologai, – visų pirma, jos vadovaujami Iliojaus universiteto studentai Danas Lapkus¹³, Dalia Cidzikaitė¹⁴, Elizabeth Novickas¹⁵. (Beje, Elizabeth Novickas į anglų kalbą išvertė Gavelio romaną *Vilniaus pokeris*, kuris 2009 metais publikuotas JAV.)

Gavelio kūryba pasitelkiama ir tada, kai analizuojama miesto kultūra, Vilniaus vaizdiniai ir fenomenas. Kaip ryškiausios šios temos tyrinėtojos išskirtinos Audronė Barūnaitė-Willeke¹⁶ ir Violeta Davoliūtė¹⁷.

Analizuoti Gavelio romanus nevengia ir lietuvių romano tyrinėjimai. Monografijoje *Romano struktūros matmenys*¹⁸ Algis Kalėda Gavelio romanus analizuoja ryškindamas laiko ir erdvės modeliavimą (*Vilniaus pokeris*), pasakotojo-personažo plotmę ir analitinę pasakojimo perspektyvą (*Vilniaus pokeris*, *Vilniaus džiazas*, *Paskutinioji Žemės žmonių karta*). Nerijus Brazauskas monografijoje *XX a. lietuvių modernistinis romanas: raidos ir poetikos linkmės*¹⁹ Gavelio romaną *Vilniaus pokeris* tiria pagal klasikinio modernistinio romano modelį.

Pastaruoju dešimtmečiu pasirodę jo kūrybos tyrinėjimai dažnai apsiriboja moksliniais straipsniais, kuriuose susitelkiama ties vienu aspektu ar kūriniu:

¹³ Danas Lapkus, *Poteksčių ribos: uždraustos tapatybės devintojo dešimtmečio lietuvių prozoje*, Chicago: A. Mackaus knygų leidimo fondas, 2003. Idem, „Atstumiančio lietuviškumo nauda: berankis lošia pokerį“, in: *Bliuzas Ričardui Gaveliui*, p. 269–279.

¹⁴ Dalia Cidzikaitė, „Lietuviško pokerio pinklėse: Ričardo Gavelio tuteišos istorija“, in: *Bliuzas Ričardui Gaveliui*, p. 312–332; Idem, *Kitas lietuvių prozoje*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2007.

¹⁵ Elizabeth Novickas, „Pasinėrus į Ričardo Gavelio ‘Vilniaus pokerio’ košmarą“, in: *Bliuzas Ričardui Gaveliui*, p. 280–294.

¹⁶ Audronė Barūnaitė-Willeke, „Mirštančio miesto labirintuose: dvasinė būklė Ričardo Gavelio Vilniaus pokeryje“, *Metmenys*, 1992, Nr. 63, p. 173–180.

¹⁷ Violeta Davoliūtė, „Miestas dviejuose romanuose: Jurgio Kunčino *Tūla* ir Ričardo Gavelio *Vilniaus pokeris*“, in: *Vieši gyvenimai, intymios erdvės: kūnas, viešuma, fantazija šiuolaikinėje Lietuvoje*, sudarė Artūras Tereškinas, Vilnius: Baltos lankos, 2002, p. 85–97.

¹⁸ Algis Kalėda, *Romano struktūros matmenys*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 1996.

¹⁹ Nerijus Brazauskas, *XX a. lietuvių modernistinis romanas: raidos ir poetikos linkmės*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2010.

Regimanto Tamošaičio „Paskutinė Ričardo Gavelio knyga“²⁰, Alanto Samalavičiaus „Ričardo Gavelio proza ir dekolonizacija: kūniškumo atradimas“²¹, Jūratės Baranovos „Ričardo Gavelio sukurtoji galios metafizika“²² ir „Eksperimentai su mirtimi postmodernaus rašymo prieigose: Gavelis, Ivanauskaitė“²³.

2007 metais išleista knyga *Bliuzas Ričardui Gaveliui*, kurioje spausdinami rašytoją pažinojusių, su juo gyvenusių, dirbusių atsiminimai, svarbiausieji pokalbiai su Gaveliu, ištraukos iš rašytojo užrašų knygelių, korespondencijos su Leo Ray (Levu Raibšteinu) nuotrupos ir keletas mokslinių straipsnių, kurie šia knyga Lietuvoje publikuoti pirmąkart. Ši daugialypio žanro knyga, be abejo, nepajėgė (nes ir neturėjo tokių tikslų) užpildyti trūkstamos mokslinių refleksijų ir interpretacijų apie Gavelio kūrybą spragos. Tačiau ši knyga vertinga kaip pirmas ir kol kas vienintelis leidinys, kuriame pateikiamas keliabriaunės Gavelio asmenybės liudijimas.

Grįžtant prie cituotos Gavelio minties iš paskutiniojo interviu, galima drąsiai sakyti, kad, praėjus daugiau nei dešimtmečiui nuo to pasakymo (kartu ir nuo rašytojo mirties), situacija tebėra menkai pakitusi: vis dar stinga nuoseklaus ir išsamaus šio vieno ryškiausių Nepriklausomybės pirmojo dešimtmečio prozininkų kūrybos pristatymo bei atidžios analizės. Rašytojo kūrybą įdėmiau – kaip svarbiausią mokslinio intereso objektą – analizuojančių ir apie ją rašančių mokslininkų ratas ir toliau lieka itin mažas. Greta Kelertienės, Baranovos, Samalavičiaus, minėtinas ir Gavelio kūrybą Vakarų

²⁰ Regimantas Tamošaitis, „Paskutinė Ričardo Gavelio knyga“, *Metai*, 2003, Nr. 1, p. 82–93.

²¹ Šis Samalavičiaus straipsnis pirmąsyk publikuotas angliškai Violetos Kelertienės sudarytoje knygoje *Baltic Postcolonialism*. Lietuviškasis variantas: Almantas Samalavičius, „Ričardo Gavelio proza ir dekolonizacija: kūniškumo atradimas“, *Bliuzas Ričardui Gaveliui*, p. 250–268.

²² Jūratė Baranova, „Ričardo Gavelio sukurtoji galios metafizika“, *Literatūra ir menas*, 2002 10 25.

Žiūrėta čia:

http://eia.libis.lt:8080/archyvas/viesas/20111030194330/http://www.culture.lt/lmenas/?leid_id=2922&kas=straipsnis&st_id=951 [žiūrėta 2014 01 22].

²³ Atskiras poskyris monografijoje: Idem, *Filosofija ir literatūra: priešpriešos, paralelės, sankirtos*, Vilnius: Tyto alba, 2006, p. 319–336.

politinės ir kritinės minties kontekste matantis, aptariantis filosofas Leonidas Donskis²⁴.

Kukli Gavelio kūrybos tyrimų apžvalga leidžia konstatuoti, kad šioje disertacijoje pristatomas Gavelio kūrybos tyrimas yra pirmasis mėginimas monografiniu, įdėmiu ir nuosekliu žvilgsniu aprėpti, susisteminti ir deramai įvertinti šio įdomaus ir vis dar iki galo neįminto rašytojo kūrybą, padariusią didelį lūžį lietuvių literatūroje, sugriovusią, anot, Jūratės Sprindytės, lietuvių prozos šiltadaržį²⁵.

Tokios užduoties įgyvendinimas neįmanomas be mėginimo susiformuoti žvilgsnio į Gavelio kūrybą trajektorijas, išskirti svarbiausią tyrimo temą bei objektą, kurie galėtų tapti vedliais po įdomų ir neretai beribį Gavelio prozos pasaulį. Tad būsimo tyrimo kontūrus brėžė ne tik esami rašytojo kūrybos vertinimai ir analizės, bet visų pirma jo prozos tekstų skaitymas, nulėmęs tyrimo objektą, tikslus bei metodologiją.

Amerikiečių literatūrologas, Jeilio dekonstrukcijos mokyklos atstovas Josephas Hillis Milleris viename iš pastarųjų metų interviu, paklaustas apie skaitymo teorijas bei apie tinkamą ir netinkamą skaitymą, prisipažįsta, kad skaitydamas tekstą jis atsiduoda jam ir kartu su juo eina taip toli, kaip tik gali, vis giliau ir giliau – kryptimi, kuria veda ir kurią gali nurodyti tik tas konkretus skaitomas tekstas. Tai yra skaitymo džiaugsmas, arba, kaip sako pats Milleris, „aistra kaip intelektualinis jaudulys“²⁶, patvirtinantis, kad skaitymas yra nenusipėjamas aktas, įvykis, leidžiantis nutikti ir kitiems iš anksto nežinomiems dalykams.

Būtent taip, skaitomo teksto suviliotas ir intelektualinio jaudulio paskatintas, kaip nežinia kuo pasibaigsiantis nuotykis, prasidėjo šioje disertacijoje pristatomas Gavelio kūrybos tyrimas. Jo priešistorė siekia pirmąją garsiausio jo romano *Vilniaus pokeris* (1989) skaitymo patirtį,

²⁴ Leonidas Donskis, „Ričardas Gavelis, arba Lietuvos intelektualio dilemos: I“, http://www.donskis.lt/a/lt/1/1_/1140 [žiūrėta: 2014 01 22]; Idem, „Ričardas Gavelis, arba Lietuvos intelektualio dilemos: II“, http://www.donskis.lt/a/lt/1/1_/1141 [žiūrėta 2014 01 22].

²⁵ Jūratė Sprindytė, *op. cit.*, p. 47.

²⁶ „Interview: For The Reader-To-Come“, in: Éamonn Dunne, *J. Hillis Miller and the Possibilities of Reading: Literature After Deconstruction*, London, New York: Continuum, 2010, p. 124.

aprepiančią ne tik tuomet rūpėjusias kūniškumo parametrų paieškas²⁷, bet ir, skaitant daugialypės struktūros romaną, pradėjusį ryškėti ne kartą kritikų išskirtą Gavelio konstruktyvumą, tą sąmoningai pasirinktą pasakojimo konstravimo ir perkonstravimo principą, nulemiantį veikėjų kūno ir sąmonės deformacijas ar transformacijas, galiausiai –teminį bei struktūrinį kalbėjimo išskirtinumą.

Konstrukto ar konstrukcijos sąvoka sunkiai išvengiama ir nuolat lydi ketvirtį amžiaus aprepiančią Gavelio kūrybą ir jos vertinimus. Tai savotiškas raktas, rakinantis ne tik rašytojo kūrybinį principą, bet ir kūrybos, ypač pirmojo dešimtmečio, recepciją. Gavelis ne kartą kritikų buvo ir girtas, ir kaltintas už išskirtinai tvirtą teksto stuburą, už pernelyg intelektualią, racionalią ir kryptingai konstruojamą prozą: „kūrinių pasaulis atrodė apsitraukęs šaltu racionalizmo blizgesiu, lyg būtų sukoncentruotas iš silogizmų, ‘proto kaladėlių’, kurias galima įdomiai stumdyti, bet širdies jomis neužgauti“²⁸. Taip likus metams iki Gavelio romanų *Jauno žmogaus memuarai* ir *Vilniaus pokeris* pasirodymo rašė Albertas Zalatorius. Šie romanai, arba, perfrazuojant Zalatorių, *proto kaladėlės*, tikrai ne vienam skaitytojui daugiau ar mažiau *užgavo širdį*, parodydami ir įtvirtindami nuomonę, kad Gavelio kūrybinis pasaulis yra itin įtaigus ir paveikus, neretai – šiurpinantis ir bausis, atvirai pasakojantis apie negailestingas vidinių demonų kovas, išrašytas bekompromisiu ir intensyviu, sodrios vaizdinijos kupinu tekstu.

Gaveliško *konstrukcinio* principo atpažinimas virto teksto diktuojama skaitymo kryptimi, tuo Hillis Millerio minimu skaitymo atsitikimu, arba slenksčiu, kurį peržengus ir ėmus skaityti visus rašytojo prozinius tekstus – ir novelistiką, ir romanus, vis labiau vėrėsi ir ryškėjo Gavelio kūrybos kontūrai, svarbiausieji bruožai ir autentiškumas. Taip pradėjo ryškėti ir disertacijos tyrimo kryptis: iš pradžių atrodė, kad tai bus svarbiausių Gavelio kūrybinį pasaulį formuojančių konstrukto ir struktūrų analizė, tačiau įdėmiai įsiskaičius

²⁷ Jūratė Čerškutė, „Ričardas Gavelis: dekonstrukciniai žaidimai miesto kūne / kūno mieste“, *Metai*, 2008, Nr. 1, p. 82–89.

²⁸ Albertas Zalatorius, „Rizikos, žodžio ir veiksmo prasmė“, *Pergalė*, 1988, Nr. 10, p. 117.

į Gavelio prozinį palikimą, autentišką pasakojimą ir jo raišką, netikėtai, greta konstrukcinės, išryškėjo ir priešinga, gerokai platesnė, dekonstrukcinė – aprėpanti ir konstrukciją, ir jos iškonstravimą, perskonstruojant kitaip, parodant prasmės nestabilumą, – Gavelio kūrybos prigimtis.

Paskutinis, po rašytojo mirties publikuotas, romanas *Sun-Tzu gyvenimas šventame Vilniaus mieste* yra tarsi savotiškas dekonstrukcijos manifestas, literatūrinių ir mąstymo struktūrų dekonstravimo veiksmų arsenalas, kuriame pateiktas dekonstruktoriaus apibrėžimas tapo ne tik viso šio tyrimo Ariadnės siūlu, bet ir tikslu paties Gavelio bei jo kūrybos epigrafu:

O dar jis buvo didysis pasaulio struktūros naikintojas. Nors gal veikiau perdarytojas: jam anaip tol nerūpėjo ką nors sunaikinti – jis tik troško viską savaip permontuoti. Jis tiesiog vis perdėdinėjo mūsų pasaulį šiaip ir anaip – tarsi vaikai žaislines kaladėles. Žaidė nepaliamamą „Lego“ be pradžios ir be pabaigos. Mano pirmasis tėvas buvo dekonstruktyvistas – tik dekonstravo ne kažki parašytus niekingus tekstus, o visą Viešpaties sutvertą pasaulį. Rungėsi su Viešpačiu grynai konstruktyvine, o ne estetinė prasme.²⁹

Taigi šios **disertacijos tyrimo objektas** yra dekonstrukcija Gavelio prozoje, kuri, perfrazuojant patį rašytoją, suvoktina kaip literatūros kanono dekonstravimas, rašytojo rungimasis su literatūros tradicija ir konstruktyvine, ir estetinė prasme. Gavelis, kaip ir jo herojus, nebuvo struktūros naikintojas, priešingai: jis buvo didis struktūros adeptas – tą liudija ne tik jo tekstai, išsiskiriantys geležine, gerai „sukalta“ struktūra, bet ir rašytojo archyve saugoma parengiamoji romanų medžiaga, kurios nemažą dalį sudaro schemas, lentelės, netgi apsakymų diagramos. Gavelis, kaip ir jo herojus, dekonstravo ne kažkieno parašytus tekstus, o realistinį pasakojimo principą, nurodantį į hierarchizuotas, logocentriškas, tradicijos įteisintas pasakojimo strategijas ir pasakojimo elementus.

Gavelio kuriamo pasakojimo struktūrai būdinga dviguba plotmė: griežta išorinė pasakojimo struktūra slepia vidinius struktūrų pažeidimus ar tam tikrus

²⁹ Ričardas Gavelis, *Sun-Tzu gyvenimas šventame Vilniaus mieste*, p. 31.

pasakojimo dėmenų perdėliojimus, kurie neleidžia pasiekti visuminės prasmės ir kartu sukomplikuoja išorinę struktūrą. Pro „gaveliškai geležines“ kūrinių struktūras prasibraunančios, jas lydinčios dekonstrukcinės pasakojimo strategijos nurodo į dekonstrukcinio mąstymo veikiamą kalbą ir ja kalbantį – pasakojantį ir mąstantį – kūrėją.

Šioje disertacijoje komplikuota, bet kartu ir žaidybiška sąvoka *dekonstrukcija* darbo objektui įvardyti buvo pasirinkta sąmoningai, puikiai suvokiant ir numanant visus galimus pavojus ir bedugnes, tykosiančias šiame nuotykyje „mąstyti ir skaityti kitaip“, galiausiai įvertinant ne kartą paties Jacques'o Derrida pabrėžtą dekonstrukcijos kaip neįmanomybės patirties³⁰ aspektą. Ir nepaisant to „neįmanoma“, vis tik surizikuota ši žodį suvokti kaip kūrybinį Gavelio principą, vartoti jį kaip raktažodį, atveriantį daugialypę Gavelio kūrybinę erdvę, kurioje esti visi svarbiausieji rašytojo konstruktai, geležinės pasakojimo struktūros, kūriniuose esanti politinė ir socialinė kritika, galinga ir veiksminga ironija, postkolonialios sąmonės būvio charakteristikos ir keliasluoksniai – kultūriniai, socialiniai, politiniai – kontekstai. Ne „transformacija“, ne „Gavelio kūrybos individualumas“ (rašytojas intensyviai kūrė kitoki, autentišką *savo* kalbėjimą ir pasakojimą), o būtent „dekonstrukcija“, kurios prigimtinė funkcija „demontuoti, išardyti [*déconstruire*] tekste veikiančias metafizinio mąstymo ir rašymo struktūras, ne siekiant jas išmesti ar jų atsisakyti, bet perrašyti, įrašyti jas tekste kitu būdu“³¹ yra ne tik įrašyta jau cituotoje ištraukoje iš paskutiniojo rašytojo romano. Ji įgyvendinama veik kiekviename Gavelio tekste, būdama esmiškai būdinga kūrėjui, itin mėgusiam visaip perdėlioti kuriamą pasaulį ir jo struktūras– ir pagal realybės atspindžius, ir pagal nepažinius Vilniaus sapno dėsnius ar labirintišką Vilniaus pokerio schemą, o kartais pagal klasikinio bliuzo, avangardinio džiazų kvadratą ar savinaikos schemą. Perdėlioti, perrašyti, bet jokių būdu ne išmesti, atsisakyti ar sunaikinti. Sukurti tam tikrą

³⁰ „Deconstruction is the experience of the impossible“ (Jacques Derrida, „The Force of Law: The Mystical Foundation of Authority“, in: *Deconstruction and the Possibility of Justice*, ed. Drucilla Cornell et al., New York: Routledge, 1992, p. 15).

³¹ Gayatri Chakravorty Spivak, „Translator's Preface“, in: Jacques Derrida, *Of Grammatology*, Baltimore, Md.: The John Hopkins University Press, 1976, p. lxxv.

konstrukciją, – nes viskas, kaip teigė Derrida, prasideda nuo struktūros (pats žodis „dekonstrukcija“ reiškia tam tikrą dėmesį struktūroms³²), – ir vėliau ją perkeisti.

Darbo objektu pasirinkus dekonstrukciją Gavelio prozoje kiek komplikuojasi teorinių prieigų ir metodologijos klausimas, nes objektas *iš dalies* sutampa, persidengia su **tyrimo metodologijai** priskirtina dekonstrukcija. Gavelio kūrybos analizę šioje disertacijoje sudaro du dėmenys, minėtą dekonstrukcinį tyrimą derinant su monografiniu. Kitaip tariant, monografinis Gavelio kūrybos tyrimas, dėmesį telkiantis į rašytojo kūrybos visumą (kūrybos kontekstai, recepcija, rankraštinis archyvinis palikimas) ir aprėpiantis istorinio biografinio, psichologinio, recepcinio, sociologinio tyrimų aspektus, šioje disertacijoje jungiamas su pasirinktą Gavelio prozos tekstų analize, kuriai atlikti pasitelkiami dekonstrukciniai teksto skaitymo ir interpretavimo įrankiai.

Šiame darbe laikomasi nuostatos, kad be dekonstrukcinio skaitymo ir interpretavimo instrumentarijus būtų vargiai įmanoma atpažinti ir aprašyti pasakojimo ir mąstymo struktūrų dekonstrukcijas, taigi, atskleisti disertacijos objektą – analizuojamame tekste esamą ir rašytojo vykdomą dekonstrukciją, ne tik pasakojimo, bet ir mąstymo struktūrų išjudinimą, nestabilumą, perkeitimą bei taip besikuriantį tekstų daugiaprasmiškumą. Dekonstrukcija kaip skaitymo ir tyrimo būdas suteikia kritikui ar kritikei galimybę dekonstrukcinį arsenalą panaudoti literatūros tekstams įskaityti³³. Šios dvi funkcijos disertacijoje neabejotinai persiklos, tapdamos sunkiai viena nuo kitos atskiriamos, neretai jungsis Hillis Millerio aprašytu šeimininko ir parazito santykiu, patvirtinančiu, kad literatūros tekstas yra parazitas kritiko

³² Jacques Derrida, „Laiškas draugui japonui“, vertė Nijolė Keršytė, in: Lilija Duoblienė, *Šiuolaikinė ugdymo filosofija: refleksijos ir dialogo link*, Vilnius: Tyto alba, 2006, p. 190.

³³ Šią dvigubą galimybę – kūrėjo galią dekonstruoti, kuri yra fiksuojama jo tekste, ir vėlesnę kritiko galią tą dekonstrukciją perskaityti dekonstrukcijos teikiamomis priemonėmis – savo tekste „Kritikas kaip šeimininkas“ yra išryškinęs Hillis Milleris, pasitelkęs angliško žodžio „host“ kuriamą žaidybišką daugiaprasmiškumą. Žr.: J. Hillis Miller, „Kritikas kaip šeimininkas“, iš anglų k. vertė Rasa Drazdauskienė, in: *XX amžiaus literatūros teorijos: Antologija*, II dalis, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2010, p. 175–208.

teksto atžvilgiu, ir atvirkščiai – nes „kiekviename perskaityme neišvengiamai slypi jo vidinis priešas; jis pats savaime yra ir šeimininkas, ir parazitas“³⁴.

Šis dvigubumas nurodo ir į dekonstrukcijai esmiškai būdingą dvigubo³⁵ – struktūralistinio ir antistruktūralistinio, rekonstrukcijos ir dekonstrukcijos – judesio praktiką. Kalbant apie ją, dera pastebėti, kad didžiausias dėmesys bus skiriamas tiriamų tekstų dekonstrukcinei pusei, nedarant išsamios struktūralistinės analizės ir išsamiau nesinaudojant semiotine tyrimo technika ir terminija, bet neabejotinai suvokiant ir numanant juos egzistuojant. Rinktis tokią poziciją paskatino keli dalykai. Pirmas: nenorėta disertacijos teksto apkrauti ir išplėsti techninio pobūdžio kūrinių analizėmis. Ir antras: vėlyvoji dekonstrukcija, ypač Jeilio mokyklos teoretikų darbai liudija, kad, dekonstrukcijai tapus daugialypiu kultūriniu ir istoriniu reiškiniu, sustiprėjo dėmesys poststruktūralizmo ir postmodernizmo reiškiniams. Dekonstrukcija, kuri prasidėjo kaip įdėmus semiotinės analizės ardymas ir kritika, išplėtė savo galimybes, virsdama metafizinio rašymo ir mąstymo kritika *par excellence*, taip pat tapdama politinių, etinių ir religinių samprotavimų pagrindu, ką liudija vėlyvieji Derrida darbai.

Mąstant apie dekonstrukciją kaip apie vieną iš metodologinių priėgų, svarbu paminėti dar vieną komplikaciją, kurią ne kartą yra išskyręs Derrida: „dekonstrukcija nėra metodas ar koks nors įrankis, kurį galima kam nors pritaikyti iš išorės. Dekonstrukcija yra kažkas, kas vyksta ir vyksta viduje“³⁶; „Dekonstrukcija vyksta savaime, tai įvykis, kuris nelaukia nei subjekto, nei netgi modernybės svarstymo, sąmonės ar susiformavimo. *Tai dekonstruojasi* [išskirta mano – JČ]“³⁷. Tokia ambivalentiška išeities pozicija tarsi patvirtina išankstinę tyrimo prielaidą – dekonstrukcijos imanentišką buvimą visokių tekstų struktūrose – ir sykiu formuoja reikšmingą dekonstrukcinio teksto skaitymo ir interpretavimo nuostatą: skaitantysis ar skaitančioji turi pats

³⁴ *Ibid.*, 184.

³⁵ „Dekonstravimas buvo taip pat ir struktūralistinis veiksmas, ar bent jau tai buvo tam tikra struktūralistinės problematikos būtinybė. Tačiau tai taip pat buvo antistruktūralistinis veiksmas, ir šio žodžio sėkmė iš dalies priklauso nuo šios dviprasmybės“ (Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 190).

³⁶ *Deconstruction in a nutshell: a conversation with Jacques Derrida*, edited with a commentary by John D. Caputo, New York: Fordham University Press, 1997, p. 9.

³⁷ Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 191–192.

sugalvoti ir pasirinkti, koku būdu analizuos tekstą, nes *nemetodas* to nepasiūlo.

Todėl šiame tyrime dekonstrukcija funkcionuos ir bus suvokiama dvejopai: ir kaip tekstų skaitymo ir interpretavimo būdas, ir kaip abstraktesnis, kūrėjo pasirinktas ir išreiškiamas mąstymo būdas, nurodantis į galingą prasmės akumuliuojantį XX a. Vakarų literatūros ir kultūros palikimą. Pirmiausia, žinoma, į nuo Friedricho Nietzsche's besidriekiančią nihilizmo apologetiką, absurdo ir egzistencializmo raišką svarbiausiuose XX a. literatūriniuose naratyvuose, galiausiai – į visą pastarąjį šimtmetį persmelkusias modernizmo ir postmodernizmo sankirtas.

Tokią tyrimo struktūrą iš dalies nulėmė ir **darbo tikslas**: disertacijoje siekiama, derinant rašytojo kūrybos monografinį tyrimą ir dekonstrukcinį jos perskaitymą, teoriškai konceptualizuoti Gavelio kūrybinį principą, naujai perskaitant jo prozos tekstus, kartu aktualizuojant Gavelio recepciją bei į apyvartą įtraukiant iki šiol netyrinėtą Gavelio archyvinį palikimą.

Darbo tikslas gan stipriai koregavo ir darbo medžiagos atranką. Pirminis sprendimas aprėpti visą Gavelio kūrybinių korpusą, pradėjus taikyti dekonstrukcinę žiūrą, išsikristalizavo iki ryškiausiai ir reikšmingiausiai dekonstrukcinį principą Gavelio kūryboje demonstruojančių tekstų. Taigi šio **darbo medžiaga**: Gavelio apsakymų ciklai *Isibrovėliai* (1982) ir *Nubaustieji* (1987); romanai *Vilniaus pokeris* (1989), *Vilniaus džiazas* (1993) ir *Paskutinioji Žemės žmonių karta* (1995). Punktyriškai, baigiant dekonstrukcijos tyrimą, aptariamas paskutinis Gavelio romanas *Sun-Tzu gyvenimas šventame Vilniaus mieste* (2002). Atsirinkus įdėmiai analizei šiuos tekstus tyrimo paraštėje, kaip mažiau dekonstrukcinių savybių turintys, liko pirmasis romanas *Jauno žmogaus memuarai* (1991), septyni Vilniaus apsakymai *Taikos balandis* (1995), vėlyvieji romanai *Prarastų godų kvartetas* (1997) ir *Septyni savižudybės būdai* (1999).

Darbo uždaviniai:

1. Sukonstruoti metodologinę prieigą Gavelio prozai nagrinėti, atsirenkant monografinio tyrimo aspektus ir literatūros tekstų analizei tinkamus dekonstrukcijos siūlomus principus.
2. Ištirti Gavelio kūrybos recepciją ir rankraštinių archyvinį palikimą, įtraukiant juos į rašytojo kūrybinį kontekstą ir kūrybos tyrimų lauką.
3. Ištirti pasirinktus Gavelio prozos tekstus, taikant jiems atsirinktus dekonstrukcinio skaitymo ir interpretavimo principus.
4. Aptarti, kokios funkcijos ir galios rašytojo tekste tenka „Aš“ figūrai.
5. Ištirti pasakotojo dekonstruktyvumą.
6. Ištirti Vilniaus semantinę funkciją pasakojimuose.
7. Aprašyti Gavelio pasakojimą, taikant dekonstrukcinio pasakojimo kategorijas.
8. Ištirti, kaip ironija dalyvauja prasmės dekonstravime.
9. Apibrėžti Gavelio kūrybai būdingiausią kūrybinį principą.

Darbo naujumas, aktualumas ir reikšmė

Šio darbo naujumą nulemia keli svarbūs veiksniai:

- 1) pirmąsyk imamasi monografinio, nuoseklaus ir kompleksiško Gavelio kūrybos, recepcijos ir archyvinės medžiagos tyrimo;
- 2) pirmąsyk Gavelio kūrybai taikomas dekonstrukcinis tekstų skaitymo ir interpretavimo būdas, juo papildant iki šiol vyravusią postkolonijinę Gavelio kaip sovietinio gyvenimo kritiko sampratą;
- 3) Gavelio prozos dekonstrukcinėje analizėje, plėtojant Derrida ir Paulio de Mano teorines nuostatas, pirmą kartą lietuvių literatūrologijoje pasitelkti J. Hillis Millerio teoriniai darbai.

Tai leidžia numanyti, kad šioje disertacijoje atliktas tyrimas visų pirma pasitarnaus kaip reikšmingas Gavelio kūrybos aktualizavimas, taip sustiprinant bei įtvirtinant rašytojo pozicijas lietuvių literatūros istorijoje. Sykiu ši disertacija gali pasitarnauti ryškinant šiuolaikinės lietuvių literatūros, ypač pirmojo Nepriklausomybės dešimtmečio raidą, procesus ir tendencijas.

Darbo struktūra

Disertaciją sudaro įvadas, teorinis skyrius, iš trijų skyrių susidedanti tiriamoji darbo dalis, išvados. Įvade nurodomas disertacijos objektas, tyrimo metodologija, tikslai, uždaviniai, darbo naujumas, aktualumas ir reikšmė, pristatomas disertacijos temos kontekstas ir esamų tyrimų apžvalga. Teoriniame skyriuje („Teorijos pėdsakais sekanti konstrukcija“), kuris pratęsia įvade glaustai nurodytą metodologijos temą, pristatomos metodologinės priegigos, dekonstrukcinis skaitymo ir interpretavimo būdas, jo ištakos, pagrindiniai dekonstrukcijos principai bei sąvokos, ryškinant jų pritaikomumo problematiką. Pagrindinę, tiriamąją disertacijos dalį („Dekonstrukcijos Gavelio prozoje tyrimas“) sudaro trys skyriai: „Gavelio novelistika: spręsti bjaurią N. Problemą“, „*Rašiomono* kvintesencija, išaugusi į dekonstrukcinį pasakojimą: *Vilniaus pokeris*, *Paskutinioji žemės žmonių karta*“, „*Vilniaus džiazas*: daugiabalsis būties balaganas, pasakojimo perspektyvos ir ironijos galia“. Pirmajame skyriuje dėmesys sutelkiamas į novatoriško Gavelio pasakojimo ištakas, apibrėžiamas jo išskirtinumas ir dekonstrukcinės savybės, aptariama autentiška Gavelio vidinių gyventojų teorija, žyminti dekonstrukcijos postuluojamą „Aš“ figūros daugiaprasmiškumą. Antrajame skyriuje analizuojamos garsiausio romano *Vilniaus pokeris* pasakojimo schemas ir struktūra, ypatingą Gavelio pasakojimo konstravimo būdą siejant su Akiros Kurosawos filmo *Rašiomonas* (1950) pasakojimo schema. Taip pat žiūrima, kaip šis specifinis pasakojimo modelis atsispindi ir transformuojasi romane *Paskutinioji Žemės žmonių karta*. Trečiajame skyriuje analizuojamas romanas *Vilniaus džiazas*, dėmesį telkiant į pasakotojo neapibrėžiamumą, pasakojimo digresijas ir ironiją. Išvadose, pasitelkiant paskutinį Gavelio romaną *Sun-Tzu*

gyvenimas šventame Vilniaus mieste, išryškinami pagrindiniai tyrimo atradimai.

Ginamieji disertacijos teiginiai

1. Dekonstrucinių skaitymo ir interpretavimo principų pritaikymas Gavelio kūrybos analizei yra produktyvus, nes leidžia ne tik praplėsti, papildyti rašytojo kūrybos recepciją, bet ir pasiūlyti naujų ir esminių jos perskaitymo ir pasakojimo interpretavimo būdų.

2. Monografinis žvilgsnis į Gavelio kūrybą leidžia išryškinti novelių ir romanų sąsajas, kurios atskleidžia rašytojo kūrybinių nuostatų kryptingumą ir tęstinumą.

3. Gavelio novelistikos rinkiniai *Isibrovėliai* ir *Nubaustieji* gali būti perskaitomi kaip vienas nuoseklus, konceptualiai apmąstytas ir išpildytas Gavelio kūrybos manifestas, atskleidžiantis *kitokį* temų lauką ir dekonstruoto pasakojamo pasaulio raišką.

4. Gavelio sukurta vidinių gyventojų teorija ir jos praktinis įgyvendinimas tekstuose liudija skilusio subjekto daugialypiškumą ir tapatybės neapibrėžiamumą, nurodo Gavelio žmogaus sampratos dekonstruktyvumą ir sykiu kvestionuoja tradicinį veikėjų vaizdavimą.

5. Gavelis sukūrė antidemiurgišką, labirintišką dekonstrukcinį pasakojimą, išsiskiriantį formule: „buvo ir taip, ir anaip, ir dar kitaip – visaip vienu metu, lygia greta“.

6. Visi veikėjai Gavelio sistemoje iš esmės gyvena pagal didesnę galią turinčio ir juos valdančio Vilniaus dekonstrukcinę logiką ir užgaidas, pagal Vilniaus rašomus ir dėliojamus jų gyvenimų scenarijus.

7. Gavelio prozoje pasipriešinimas *sistemai* (dažniausiai sovietinei), kaip visas žmogaus veiklos sritis, sykiu ir mąstymą, valdančiai ir prižiūrinčiai, okupuojančiai ir paralyžiuojančiai instancijai, primetančiai vienintelį *teisingą* suvokimą ir prasmę, įgyja dekonstruktyvios ironijos ir iracionalizmo požymių.

Darbo teiginių patvirtinimas. Mokslo straipsniai disertacijos tema:

1. „Ričardo Gavelio *Įsibrovėliai*: pasakotojo (de)konstrukcijos“, *Colloquia*, 2012, Nr. 27, p. 41–62.

2. „Ričardo Gavelio *Vilniaus pokeris*: nuo rašiomono iki dekonstrukcinio pasakojimo“, *Colloquia*, 2013, Nr. 29, p. 81–100.

3. „Visgi, kas yra Ričardo Gavelio *Vilniaus džiaz* pasakotojas?“, įteikta žurnalui *Colloquia*, 2014, Nr. 32, 1 a. l. (pažyma apie priėmimą).

Mokslinėse konferencijose skaityti pranešimai ir viešosios paskaitos disertacijos tema:

1. „Ričardas Gavelis: didysis (de)konstruktorius ir jo intelektualinė legenda“. Gavelio asmeninio archyvo, perduoto LLTI bibliotekai, pristatymas visuomenei, Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, Vilnius, 2011 m. lapkričio 8.

2. „Apie bjaurią N. problemą: Ričardo Gavelio *Įsibrovėlių* pasakotojas“. Tarptautinė mokslinė konferencija *Europos klasika ir lietuvių literatūra*, Lietuvos edukologijos universitetas, Vilnius, 2011 m. gruodžio 3.

3. „*Rashōmon* principas Ričardo Gavelio romane *Vilniaus pokeris*“. Respublikinė doktorantų konferencija *Doktorantų agora: tekstų analizės labirintai*“, Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, Vilnius, 2012 m. gegužės 18.

4. „Ričardas Gavelis: *contra mundum*, arba Neplaukęs pasroviui“. Akademinis vasaros seminaras *Literatūros salos*, Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, Anykščiai, 2013 m. liepos 18.

5. „Kas buvo ir ką rašė Ričardas Gavelis?“. Viešoji paskaita Lietuvos edukologijos universiteto studentams, Lietuvos edukologijos universitetas, Vilnius, 2013 m. lapkričio 14.

TEORIJOS PĒDSAKAIS SEKANTI KONSTRUKCIJA

Dekonstrukcija: ne-metodologinės pinklės ir skaitymo nuotykis

Prancūzų filosofas Jacques'as Derrida, ryškiausias prancūziškojo *post* – poststruktūralizmo ir postmodernizmo – atstovas, ir jo teorija dekonstrukcija, postmoderniosios mąstysenos paradigminis modelis³⁸, – tai dvi didžiosios „D“, neatsiejamai susijusios, persmelkusios ir savotiškai išvarginusios XX amžiaus antrosios pusės kultūros, filosofijos ir literatūros teorijų lauką. Persmelkusios – nes jų neįmanoma išvengti mąstant apie postmodernizmą, poststruktūralizmą, jo ginčą su struktūralizmu, apie reikšmingą metafizinį ir kalbinį filosofijos posūkį³⁹; išvarginusios – nes turbūt joks kitas XX amžiaus antros pusės teoretikas nėra patyręs tiek žavėjimosi, adoracijos ir visiško nepripažinimo bei neigimo kaip Derrida. Ir vargu ar rasis kita tokia prieštaringa sąvoka kaip „dekonstrukcija“, patyrusi tokią didžiulę infliaciją ir devalvaciją ir išgyvenusi gana plačią „vartojimo amplitudę“⁴⁰ – nuo deridiškosios filosofinės prasmės iki kraštutinio kalbėjimo bei spekuliacijų paprasčiausia destrukcijos, griovimo ir naikinimo, prasme.

³⁸ Jūratė Baranova, „Kaip suderinti postmodernybę su modernybe?“, in: Wolfgang Welsh, *Mūsų postmodernioji modernybė*, vertė Alfonsas Tekorius, Vilnius: Alma littera, 2004, p. 11.

³⁹ Naujausi XX a. antrosios pusės, ypač laikotarpio po septintojo dešimtmečio (*post-1960s*) kultūros ir intelektinės istorijos tyrimai, susitelkiantys ties posūkio trajektorija, siūlo naują terminą: „posūkis į literatūrą“ (*the literary turn*). Jis kaip savotiškas skerspjūvis atveria skirtingas disciplinas ir diskursus bei aprėpia XX a. kultūroje jau įsitvirtinusių kalbinį, etinį ir politinį posūkius. Žr. daugiau: Nicholas Royle, *Veering: A Theory of Literature*, Edinburgh University Press, 2012.

⁴⁰ 2007 metais, rašydamas naują pratarinę 25 metų sukaktį mininčiam *On Deconstruction* (1982) leidimui, Jonathanas Culleris pastebi, kad per ketvirtį amžiaus nuo knygos pasirodymo žodis *dekonstrukcija* įėjo į kalbą kaip analizės, kuri ardo, atidengia, demaskuoja mechanizmus, procedūras ar netgi įpročius, sinonimas. Tuo tarpu Jimas Powellas, parašęs knygą-komiksą *Deconstruction for Beginners* (2007), reziūmuoja dar drąsiau: anot jo, po 1990-ųjų terminas *dekonstrukcija* ėmė reikšti ir viską, ir nieką. Ir tai gerai, nes Derrida visada sakė, kad „dekonstrukcijos“ neįmanoma apibrėžti. (Jim Powell, *Deconstruction for Beginners*, Danbury: For Beginners, 2007, p. 104).

Iš poststruktūralizmo išaugusi ir jo atpažinimo ženklų arba sinonimų⁴¹ tapusi dekonstrukcija kaip sąvoka 7–8 dešimtmečiais labiau cirkuliavo JAV mokslinėje padangėje ir veikė pakankamai siaurame literatūros teorijos lauke – buvo suvokiama kaip ypatingas tekstų (per)skaitymo ir interpretavimo būdas. Jos gimtinėje Prancūzijoje buvo vartojama nuosaikesnė, tarsi ne tokia „arši“ ir pretenzinga, *poststruktūralizmo* sąvoka, įvardijusi vyraujančią bendrą filosofinę ir kultūrinę teoriją. XX a. pabaigoje, rimstant aktyviam dekonstrukcijos judėjimui, minėtoji minimalioji skirtis tarp dekonstrukcijos ir poststruktūralizmo nyksta; vis dažniau yra vartojama *dekonstrukcijos* sąvoka, aprėpianti literatūros, filosofijos, kultūros, meno bei politikos teorijas:

Dekonstrukcija jokių būdu nėra tik dar vienas skaitymo „metodas“. Ji yra mąstymo ir veiksmų transformacija, kuri sutampa su plačiai paplitusiais Vakarų visuomenės pokyčiais, regimais dabar. Todėl dekonstrukcija turi daug dimensijų – institucinę ir pedagoginę, šeimyninę ir seksualinę, politinę ir teisinę, netgi teologinę ir mokslinę.⁴²

Jau penktąjį dešimtmetį postmodernistinės Vakarų kultūros akiratyje figūruojanti ir šią kultūrą savitai interpretuojanti dekonstrukcija, nepaisant visų aplinkybių, vis dar lieka įdomiu ir provokuojančiu mokslinių diskusijų objektu. 1999 metais išleisto straipsnių rinkinio *Post-teorija: naujos kritikos kryptys*⁴³ įvade, pavadintame „Teorijos džiaugsmas“ (*The Joy of Theory*), esanti linksma ir kiek kalambūriška *teorinė malda* – „Tai ne pirmas kartas, kai pranešta, kad teorija mirė. Tai ne pirmas kartas, kai pranešta, kad pranešimas apie Teorijos mirtį irgi mirė“⁴⁴, – atrodytų, idealiai perteikia ne tik pastarųjų metų literatūros teorijos lauko nuotaikas, bet ir nuomonių apie dekonstrukciją arealą. Ne kartą buvo sakoma, kad ji jau įgriso ir išvargino, ne kartą buvo abejojama jos

⁴¹ Jeremy'o Hawthorno *Moderniosios literatūros teorijos žinyne* „poststruktūralizmas“ apibrėžiamas taip: „kartais vartojamas kaip sinonimas dekonstrukcijai, o kartais laikomas platesniu terminu, nusakančiu judėjimą, kurio vienas iš svarbių elementų yra dekonstrukcija“ (Jeremy Hawthorn, *Moderniosios literatūros teorijos žinynas*, vertė Dalia Čiočytė, Vilnius: Tyto alba, 1998, p. 249).

⁴² J. Hillis Miller, „How deconstruction works“, in: Idem, *Theory Now and Then*, Duke University Press Books, 1991, p. 293.

⁴³ *POST-THEORY: new directions in criticism*, edited by Martin McQuillan, Graeme MacDonald, Robin Purves and Stephen Thomson, Edinburgh University Press, 1999.

⁴⁴ „This is not the first time that Theory has been reported dead. This is not the first time that reporting the death of Theory has been reported dead.“

egzistavimu, įvardijant ją *vadinamąja dekonstrukcija* (so-called *deconstruction*), ne kartą diachroniškai ji buvo regima kaip akivaizdi teorijos pabaiga ir net kaip tai, kas yra už teorijos ribų (*post-theory*), galiausiai, neretai buvo teigta dekonstrukciją paprasčiausiai išėjus iš mados ar netgi numirus.

„Šiandien dekonstrukcija, atrodo, yra mirusi literatūros fakultetuose“⁴⁵, – taip 1993 metais rašė Jeffrey T. Nealonas. Su tokia pačia baigties tonacija 1994 metais kalba ir amerikiečių filosofas Richardas Rorty, kuris, peržiūrėdamas 1988 metais literatūros teorijos istorijai rašytą tekstą apie dekonstrukciją, papildė jį teiginiu, esą dabar (1994) „literatūros fakultetuose justai, kad dekonstrukcija yra *vieux jeu* [senamadiškas ir nebemadingas žaidimas – JČ], išstumta kultūros studijų“⁴⁶. Šis Rorty'o išskirtas aspektas jau nebegalioja pirmajam XXI amžiaus dešimtmečiui: žaidžiančių dekonstrukcijos žaidimą ir toliau randasi, ypač pastaraisiais metais, tad akivaizdu, kad procesas madingai tęsiasi. Tačiau tiek Nealono, tiek Rorty'o mintys fiksuoja paskutiniu XX a. dešimtmečiu justą išties nemenką dekonstrukcijos pauzę, ypač literatūrologinio lygmens sąstingį: po Paulio de Mano mirties 1983 m. galutinai išsiskirstė literatūrą iš dekonstrukcinės perspektyvos skaityti išmokiusi Jeilio dekonstrukcijos mokykla; universitetuose, ypač literatūros studijų programose, dekonstrukcijos teoriją pakeitė patrauklesnės kultūros studijos; dekonstruojančių literatūros kūrinių analizių pasirodydavo vis rečiau – lygiai kaip ir naujų teorinių tekstų ar galiausiai, senų tekstų refleksijų. Tad nenuostabu, kad pastaruosius porą dešimtmečių iki mirties 2004 metais dekonstrukcijai emblemiškai ir patriarchiškai atstovavo tik jos „tėvas“ Derrida.

Neretai literatūrologiniai dekonstrukcijos tyrinėjimai susilaukia priekaištų, kad nauji darbai tėra „aukso amžiaus“ (7–8 dešimtmečiais) sukurtų teorinių tekstų nauji perskaitymai ir interpretacijos. Tačiau būtent tai reikšmingai plečia ir atnaujina dekonstrukcijos lauką, kuriame pastaruoju metu juntamas nemenkas pagyvėjimas. Viena paskui kitą pasirodo monografijos,

⁴⁵ Jeffrey T. Nealon, *Double Reading: Postmodernism after Deconstruction*, Ithaca and London: Cornell University Press, 1993, p. 22.

⁴⁶ Richard Rorty, „Deconstruction“, in: *The Cambridge History of Literary Criticism, Vol. 8: From Formalism to Poststructuralism*, edited by Raman Selden, Cambridge: Cambridge University Press, 2005, p. 167.

straipsnių rinktinės, kuriose dekonstrukciniai įrankiai taikomi ne tik filosofijos istorijos, literatūros tekstų analizei, bet ir religijos, politikos diskursams ir reiškiniams aptarti. Šiuose tyrimų, ypač literatūros, baruose aktyviausiai matomi Martinas McQuillanas⁴⁷, Derekas Attridge'as⁴⁸, Julianas Wolfreysas⁴⁹, J. Hillis Milleris⁵⁰ ir jo tekstų interpretatoriai, Derrida tekstų į anglų kalbą vertėja Peggy Kamuf⁵¹ ir kiti. Būtent šis atsigavimas įrodo, kad, nepaisant čia punktyriškai aptartų aplinkybių, dekonstrukcija išlieka vienu sunkiausių ir kartu įdomiausių XX amžiaus pabaigos intelektinių iššūkių ir nuotykių – žinoma, *jei tik*, perfrazuojant Wolfreysą, „toks dalykas kaip dekonstrukcija apskritai egzistuoja...“.

„*Jeif tik*“ išskirta neatsitiktinai: šie žodžiai nurodo į svarbiausiąją dekonstrukcijos žymę – nuolatinį ambivalentiškumą, atrodytų, akivaizdžių dalykų ir tiesų kvestionavimą, užklausimą, ne tik atveriantį vidinius prieštaravimus – patvirtinimą ir paneigimą, bet ir kuriantį naują erdvę naujiems supratimams ar interpretacijoms. Kaip teigia Derrida, „tuo pat metu reikia sekfi ir patvirtintą [kanoninę – JČ] taisyklę ir kartu kurti naują taisyklę, naują formą, naują kriterijų“⁵². Į tokių prieštaravimų pinkles pakliūna ir dekonstrukcijos

⁴⁷ Martin McQuillan, *Deconstruction: A Reader*, London and New York: Routledge, 2001; Martin McQuillan et al., *Theorising Muriel Spark: Gender, Race, Deconstruction*, London and New York: Palgrave Macmillan, 2001; *Politics of Deconstruction: Jacques Derrida and the Other of Philosophy*, ed. by Martin McQuillan, London: Pluto Press, 2007; Martin McQuillan, *Other Deconstructions: Reading With(out) Derrida*, London and New York: Continuum Publishing Corporation, 2012.

⁴⁸ Derek Attridge, *Reading and Responsibility: Deconstruction's Traces*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011; *Theory After 'theory'*, ed. by Derek Attridge and Jane Elliott, London and New York: Routledge, 2011; *Post-structuralism and the Question of History*, co-edited with Geoff Bennington and Robert Young, Cambridge: Cambridge University Press, 1987; Jacques Derrida, *Acts of Literature*, ed. by Derek Attridge, London and New York: Routledge, 1992.

⁴⁹ Julian Wolfreys, *Deconstruction. Derrida*, London and New York: Palgrave Macmillan, 1998; Idem, *J. Hillis Miller Reader*, Stanford: Stanford University Press, 2005; Idem, *Occasional Deconstructions*, New York: State University of New York Press, 2004; *Derrida Reader: Writing Performances*, ed. by Julian Wolfreys, Lincoln: University of Nebraska Press, 1998; Julian Wolfreys, *Derrida: A Guide for the Perplexed*, London and New York: Continuum International Publishing Group Ltd., 2007.

⁵⁰ J. Hillis Miller, *The Ethics of Reading: Kant, de Man, Eliot, Trollope, James, and Benjamin*, New York: Columbia University Press, 1987; Idem, *Theory Now and Then*, Durham: Duke University Press Books, 1991; Idem, *Ariadne's Thread*, New Haven and London: Yale University Press, 1992; Idem, *Reading Narrative*, Norman: University of Oklahoma Press, 1998; Idem, *Speech Acts in Literature*, Stanford: Stanford University Press, 2001; Idem, *On Literature*, London and New York: Routledge, 2002; Idem, *For Derrida*, New York: Fordham University Press, 2009.

⁵¹ *Derrida Reader: Between the Blinds*, ed. by Peggy Kamuf, New York: Columbia University Press, 1991; *The Division of Literature: Or the University in Deconstruction*, Chicago: University of Chicago Press, 1997; *To Follow: The Wake of Jacques Derrida*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010.

⁵² John D. Caputo, *Deconstruction in a Nutshell: A Conversation with Jacques Derrida*, New York: Fordham University Press, 1997, p. 6.

kaip literatūros teorijos, kaip metodologijos bei jos taikymo klausimas. Kalbėdamas apie dekonstrukciją, Derrida nuolat pabrėždavo: „kad ir kaip būtų, nepaisant apgaulingo įspūdžio, dekonstrukcija nėra nei analizė, nei kritika. [...] Dekonstrukcija nėra metodas ir negali būti transformuota į metodą. Ypač jei šiame žodyje pabrėžiama procedūros ar technikos reikšmė“⁵³.

Žvelgiant iš tokios dekonstrukciškos perspektyvos, net ir šis, teorinio įvado, tekstas pakimba ties egzistavimo ir neegzistavimo riba, tampa neįmanomas parašyti. Apskritai įvado klausimas užima specifinę vietą Derrida filosofijoje, ne tik nurodydamas jo Georgo W. F. Hegelio tekstų skaitymo patirtį, bet ir užčiuopdamas vidinius tokio žanro prieštaravimus. Pradėdamas kritiniu Hegelio tekstų įvadų aptarimu, Derrida prieina prie svarstymų apie įvado neįmanomumą: visų pirma, įvadas, kuris rašomas su būsimąjo laiko perspektyva, pristatantis tai, kas bus analizuojama ir rašoma konkrečiame darbe, tėra tik būsimąjo laiko simuliavimas, nes tekstas jau parašytas. Taip pat tai nurodo, kad įvadas, tam tikra prasme kartojantis svarbiausias knygos tezes, tarsi yra nebe imanentinė knygos dalis, o savotiškas jos svetimkūnis, kuriuo ir reiškiamą pagarba likusiam tekstui, ir kartu tekstas tarsi žudomas (hègeliškąjį santykį *tekstas–įžanga (text-preface)* Derrida perkelia į *tėvas–sūnus*, taip išryškindamas hierarchizuojančią opoziciją). Kita vertus, nė vienas jau parašytas tekstas negali išvengti įvado, ir tai rodo, kad įvadas „sumažina ateitį iki akivaizdžios buvimo formos“⁵⁴.

Įvado rašymas, anot Derrida, „ir būtina, ir absurdiška operacija“ yra ne tik todėl, kad toks veiksmas apriboja ir naikina pats save, bet ir todėl, kad jis išryškina vienintelį teminį branduolį ar vienintelę pagrindinę tezę (vieną fiksuotą, hierarchizuotą reikšmę), panaikindamas bet kokią *diseminacijos* (reikšmės dauginimosi, sėjimosi) galimybę. Fiksuota reikšmė kuria ir fiksuotą teksto tapatybę, o to Derrida sąmoningai vengia. Atlikdamas dvigubą gestą – ir kurdamas įvadą, ir čia pat jį griaudamas, taip demonstruojant jo neįmanomumą, – Derrida įrodo, kad „įvadai, kartu su pratarmėmis, įžangomis,

⁵³ Jacques Derrida, „Laiškas draugui japonui“, p. 191–192.

⁵⁴ Idem, *Dissemination*, Chicago: The University of Chicago Press, 1981, p. 7.

preliudijomis, preambulėmis, prologais ir prolegomenais, atrodo, visada yra parašyti juose svarstant jų pačių menkinimą ar net naikinimą, nepripažinimą⁵⁵. Kitaip tariant, įvadas naikina save savo paties priemonėmis taip klibindamas ir viso teksto stabilumą bei jo santykį su įvadu. Derrida darbuose hėgeliškoji struktūra *įvadas–tekstas* tampa atvira iš abiejų pusių: „tekstas neturi stabilios tapatybės, stabilaus atsiradimo ir stabilios pabaigos. Kiekvienas ‘teksto’ skaitymas yra įžanga kitam skaitymui“⁵⁶.

Toks mokslinių darbų kanoninės struktūros, įtvirtinančios įvado ir teksto prasmės tapatumą, dekonstravimas išryškina paprastą klausimą: tad kaip kalbėti apie įvadą, kaip jį rašyti, jei jame reikia pristatyti reikšmių judėjimą ir besidauginimą išpažįstančios dekonstrukcijos „*bendrą* teoriją ir praktiką“⁵⁷? Žvelgiant iš Derrida perspektyvos, atsakymas įmanomas tik vienas: tai neįmanomybė, kvestionuojanti įžangos egzistavimą ir nulemta pačios dekonstrukcijos, jos įtarumo paveldėtoms sąvokoms ir netgi tam tikroms rašto formoms. (Įvadas visada bus kitoks nei po jo einantis tekstas.)

Įvado kaip mokslinio žanro ir privalomojo mokslinio teksto elemento dekonstrukcijos pavyzdys neatsitiktinis: jis gerai paliudija sunkumus, su kuriais tenka susidurti arba kurių galima tikėtis, rašant apie dekonstrukciją. Ir nors ne kartą buvo sakoma, kad, kalbant apie dekonstrukciją, „įvado klausimas ir jo apsvarstymas“ liudija gerą toną ir yra patikimas tyrėjo(s) žingsnis, vis tik tai nesuteikia saugumo žengti į nestabilią dekonstrukcijos žemę ir juo labiau neatleidžia nuo atsakomybės išvengti tokių klausimų (struktūrinių, be abejo, – bet tik taip ir įgalinančių suvokti dekonstrukcijos esmes ir principus) kaip: nuo ko pradėti rašyti apie dekonstrukciją ir kaip pasistengti bent pamėginti pristatyti *bendrą* dekonstrukcijos teoriją ir jos praktiką?

⁵⁵ *Ibid.*, p. 9.

⁵⁶ Gayatri Chakravorty Spivak, *op. cit.*, p. xii.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 8.

Kas yra / kas nėra dekonstrukcija?

Kiekvieno reiškinių aptarimas pirmiausia reikalauja apibrėžimo ir įvardijimo, kas jis toks yra. Tad kas yra dekonstrukcija? Metodas, filosofinė prieiga, teorija, intelektinis judėjimas, mąstymo būdas, Derrida interpretacinis projektas, fiksuojantis naują senų tekstų perskaitymo patirtį, Vakarų metafizikos griovimas, o gal apskritai tai tik įmantresnis destrukcijos įvardijimas? Atsakymo į šiuos klausimus paieškos komplikuojasi dėl kelių priežasčių. Visų pirma dėl jau minėtų apibrėžimų ir reikšmių gausos: „šiuo metu mėgstama dekonstruoti viską – filosofines sistemas, tekstus, politines institucijas, net lyti“⁵⁸. XXI a. dekonstrukcija tampa reikšmingu postmodernų pasaulį ir jo jausenas atspindinčiu veiksmu, neretai iš tiesų imančiu reikšti ir viską, ir nieką tuo pat metu. Bendrojoje kultūros erdvėje vis dažniau šis žodis vartojamas paprasčiausio „iškonstravimo“, opozicinio neigimo, nukrypimo nuo tradicinio diskurso prasme, pamirštant jo kontekstus ir filosofinį bei literatūrologinį turinius. Toks laisvas sąvokų migravimas ir vartojimas liudija jų nuvertėjimą, ir su šiuo reiškiniu susiduria ne vien tik dekonstrukcija.

Antra, įvardijimai ir apibrėžimai nesugeba sugauti nuolat išsprūstančių ir besidauginančių apibrėžiamo dalyko reikšmių. Apibrėžti dekonstrukciją nėra taip paprasta – nors neretai atrodo, kad visi minėtieji dekonstrukcijos bruožai jai lyg ir tinka, sykiu netikdami iki galo ir taip patvirtindami deridiškąjį neapibrėžiamumo realumą. Skaitant įvairiausių žinytų ir žodynų pateikiamus apibrėžimus ir derinant juos su paties Derrida ir kitų teoretikų tezėmis, ima atrodyti, kad dekonstrukcijos reikšmės dekonstruoja pačios save, kaskart apsibrėždamos iš naujo, taip plėsdamos reikšmių lauką ir patvirtindamos Derrida išskirtą save naikinantį pradžios momentą. (Apskritai dekonstrukcijos klausimas jau tampa nebeįsivaizduojamas, neįmanomas svarstyti be taip iki galo ir neįsigyvendinančių galybės mėginimų *apibrėžti*.)

⁵⁸ Vytautas Rubavičius, *Postmodernusis diskursas: filosofinė hermeneutika, dekonstrukcija, menas*, Vilnius: Kultūros filosofijos ir meno institutas, 2003, p. 94.

Dekonstrukcijos etimologiją aiškinančiame *Laiške draugui japonui*⁵⁹ (1985) Derrida nurodo, kad dekonstrukcijos apibrėžties sudėtingumą ir problemas sąlygoja tai, kad „visi predikatai, visos apibrėžiančios sąvokos, visos leksinės reikšmės ir net sintaksinės formuluotės, kurios tam tikrą laiką atrodo tinkančios šiam apibrėžimui ir šiam vertimui, taip pat yra tiesiogiai ar netiesiogiai dekonstruotos ar dekonstruotinos ir t. t.“⁶⁰. Toks dvigubas pačios sąvokos – mažiausių jos dėmenų ir iš jų dėliojamų reikšmių – dekonstravimasis tarsi paaiškina, kodėl taip sunku apibrėžti dekonstrukciją ir kodėl nereta(s), mėginanti(s) tai daryti, jaučiasi atsidūręs aklavietėje: „mėgindamas paaiškinti žodį [dekonstrukcija – JČ], idant padėčiau jį išversti, aš viso labo šitaip tik *dauginu sunkumus*: neįmanoma ‘vertėjo užduotis’ (Benjamins) – štai ką reiškia ‘dekonstrukcija’“⁶¹ [išskirta cituojant – JČ].

Po gero dešimtmečio, svarstydamas apie šios sąvokos ištakas, Derrida atsigręžia į pačią kalbą: „*dekonstrukcija* yra senas prancūziškas žodis. *Déconstruire. Déconstruction. Se déconstruire*. Tai labai senas prancūzų kalbos žodis“⁶². Tęsdamas šį pasažą, Julianas Wolfreysas pastebi, kad angliškai žodis „dekonstrukcija“ pirmąkart pavartojamas 1882 m. ir yra suvokiamas kaip reformos ženklas. Į plačią pasaulinę apyvartą šis žodis įsiveržia septintuoju XX a. dešimtmečiu ir tampa savotišku prancūziškojo postmodernizmo, arba, kitaip tariant, poststruktūralizmo, sinonimu ir neabejotinai įsikuria asociacijoje su prancūzų filosofo Derrida tekstais, galiausiai – su jo vardu.

Dekonstrukcija kaip filosofinis (antimetafizinis) gestas

Pirminė dekonstrukcijos reikšmė – tokia, kokia skleidžiasi ankstyvuosiuose Derrida darbuose, – reiškė tyrimą, kaip filosofijos tekstai (kai

⁵⁹ Atkreiptinas dėmesys, kad šis tekstas yra kaip intertekstinis menamas dialogas ar atsakas į Martino Heideggerio tekstą *Iš japono ir klausinėjančiojo pašnekesio apie kalbą*. Taip pat iš klampaus Derrida tekstyno jis išsiskiria kaip vienas skaidriausių mąstymo pavyzdžių.

¹⁷ Jacques Derrida, „Laiškas draugui japonui“, p. 193.

⁶¹ *Ibid.*, p. 192.

⁶² Julian Wolfreys, „Introduction: What Remains Unread“, in: *Literary Theories: A Reader and Guide*, ed. by. Julian Wolfreys, Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999, p. 267.

sąvokas jie nusistato kaip savo pradinius taškus) nesidomi tuo, kad visi tokie veiksmai į apibrėžimus atsisako įtraukti tai, kuo apibrėžiamasis dalykas nėra. Tai leidžia parodyti, kad sąvokos, kaip temos ar įrodymo, plėtojimas buvo nustumtas į šalį, atmestas būtent tų antonimų⁶³. Ši Derrida nuostata – ar, veikiau, skaitymo strategija – liudija du reikšmingus dekonstrukcijos aspektus: visų pirma, parodo, kad iš pradžių (prieš tapdama difuziniu kultūriniu reiškiniu) dekonstrukcija buvo gan siaura, specifinė filosofinė prieiga, užklausianti Vakarų metafizikos pamatus; antra, įtvirtina vadinamąją atvirkščią logiką, arba dekonstrukcijai būdingą negatyvųjį kelią, kai neigimas pasitelkiamas teigimo, egzistavimo patvirtinimui, esminiam reiškiniui ar dalyko aptarimui, – kitaip tariant, kai teiginiuose įžiūrimas savęs neigimo veiksmas.

Toks negatyvusis kelias ilgainiui virto išskirtine Derrida mąstymo trajektorija, tad nenuostabu, kad *Laiške draugui japonui*, ryškindamas sąvokos „dekonstrukciją“ etimologiją ir reikšmę, Derrida sėkmingai ją demonstruoja, aukštytyn kojom versdamas įprastinio pobūdžio kalbėjimą. Daugelyje žinytų ir žodytų dekonstrukcijai apibrėžti tradiciškai pasitelkiamos įprastos humanitarinių mokslų sąvokos, ryškinančios opozicijos galimybę (dažniausiai dekonstrukcija atsiduria opozicijoje su struktūralizmu), kuriai iš esmės priešinasi dekonstrukcija. Todėl Derrida, siekdamas apibūdinti žodį „dekonstrukcija“, sukuria kontekstinę *vertimo* į japonų kalbą situaciją ir pasirenka ne jo prasmės įvardijimo, o neigimo ir atmetimo kelią:

Mūsų susitikimo metu jums pažadėjau keletą apibendrintų ir preliminarių pamąstymų apie žodį „dekonstrukcija“. Trumpai tariant, tai turėjo būti įvadinės paskaitos, kaip būtų galima šį žodį versti į japonų kalbą. O tam reikėjo pamėginti bent jau negatyviai apibrėžti tas sąvokas ar konotacijas, kurių reikėtų kiek *galima* išvengti. Tad klausimas būtų toks: kas nėra dekonstrukcija? Ar veikiau kuo ji *neturėtų* būti?⁶⁴

⁶³ Gayatri Chakravorty Spivak, „The Setting to Work of Deconstruction“, in: Idem, *A Critique of Postcolonial Reason*, Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, 1999, p. 423.

⁶⁴ Jacques Derrida, „Laiškas draugui japonui“, p. 188.

Visas šis tekstas, rašomas kaip paaiškinimas, kas nėra dekonstrukcija, iš tiesų yra puikiausias dekonstrukcijos gesto, arba paneigimo, pavyzdys, parodantis dekonstrukcijos logiką ir kelią. Neigimo kelias išlaisvina Derrida nuo įprastinio Vakarų metafizikos sąvokų įteisinto kalbėjimo ir leidžia sukurti naujas sąvokas, naują žodyną, reikalingą metafizikos tradicijos iškonstravimui. Vienas iš tokių žodžių – „dekonstrukcija“.

Derrida tvirtina, kad dekonstrukcija radosi iš siekio kalbėjimui „pritaikyti Heideggerio žodžius *Destruktion* arba *Abbau*. Abu jie šiame kontekste reiškė veiksmą, atliekamą su tradicine pamatinių ontologijos ar Vakarų metafizikos sąvokų *struktūra* ar *architektūra*⁶⁵“. Spontaniškai į galvą atėjęs žodis „dekonstrukcija“ savo daugiareikšmiškumu pasirodė itin tinkantis tam, ką Derrida norėjo pasakyti. Šioje istorijoje minimi „Heideggerio žodžiai“ atveria filosofines dekonstrukcijos atsiradimo šaknis, parodo, kokio mąstymo tradicijoje gimsta paties Derrida mintys bei sąvokos.

Heideggerio figūra šiame kontekste yra tarsi mediumas, atskleidžiantis reikšmingą tęstinumo santykį – Heideggeris / Derrida – ir sykiu nurodantis į šio santykio „šaltinį“ – Friedrichą Nietzsche'ę ir jo filosofiją. Nietzsche'ę vokiečių filosofas ir sociologas Jürgenas Habermasas įvardija kaip „posūkio į postmodernybę gairę“, teigdamas, kad jis savo darbuose pradėjo logo akcentavimo Vakaruose kritiką, kuri veikė destruktiviai, t. y. griaudama įprastas sampratas⁶⁶. Būtent šią, kaip sako Habermasas, Nietzsche's modernybės kritiką, dėmesį sutelkiančią į metafizikos kritiką, toliau pratęsia Heideggeris ir Derrida. Neretai šie filosofai yra įvardijami kaip neonyčnininkai. O visa postmodernizmo filosofija sulaukia priekaištų, kad tesanti naujos Heideggerio minčių apie Nietzsche'ę interpretacijos. Į šį priekaištų lauką pakliūva ir Derrida, kurio darbai neretai apibūdinami kaip niekaip daugiau kaip naujas Nietzsche'ės ir Heideggerio tekstų (per)skaitymas.

Heideggeris Nietzsche'ę pavadino paskutiniu metafiziku ir, interpretuodamas jo filosofiją, pateikė vieną svarbiausių postmoderniosios,

⁶⁵ *Ibid.*, 189.

⁶⁶ Jürgen Habermas, *Modernybės filosofinis diskursas*, iš vokiečių kalbos vertė Alfonsas Tekorius, Vilnius: Alma littera, 2002, p. 114–115, 349.

sykiu ir dekonstrukcinės, filosofijos postulatų: Nietzsche'ės mąstyme išskirta nauja hierarchija, kurioje panaikinama schema *aukščiau–žemiau*, „ne tik paprasčiausiai nori apversti senąją struktūrinę tvarką, aukštindama juslinį ir niekindama nejuslinį pasaulį. Ji nenori perkelti į viršų tai, kas buvo apačioje. Naujoji hierarchija ir naujas vertinimas atsisako tvarkančios struktūros“⁶⁷. Tokia hierarchija be struktūros atveria kelią (pa)naikinti mąstymui būdingas binarines opozicijas. Nietzsche'ės, Heideggerio ir Derrida linija rodo tam tikros tradicijos, tos pačios krypties mąstymo tęstinumą, kurį galima apibūdinti kaip radikalesnį platonizmo – filosofinių skirtumų, opozicijų aparato, kurį Vakarai paveldėjo iš Platono ir kuris ilgą laiką dominavo ir formavo europinę mintį⁶⁸, – nepripažinimą ir kritiką. Jūratė Baranova tai įvardijo „trimis Platono apvertimais: Nietzsche, Heideggeris, Derrida“. Anot Baranovos, „deridiškoji“, „haidegeriškoji“ Nietzsche's kritika palieka pėdsaką pačiame Derrida interpretaciniame projekte. Iš čia jis perima pamatinę dekonstrukcijos sumanytą – filosofijos be hierarchinių opozicijų galimybę⁶⁹. Tai tik dar kartą patvirtina jau išsakytą mintį, kad Derrida dekonstravimas pirmiausia buvo nukreiptas į filosofines sistemas, todėl jam svarbu žinoti, kokia visos filosofijos architektonika ir ant kokio pamato ji laikosi⁷⁰. O plačiausiąja prasme dekonstrukcijos šalininkai klausia, koks yra tas pagrindas, ant kurio stovi sukonstruoti dalykai, kas yra „normali“ (fiksota, įteisinta) dalykų reikšmė ir ar ji tikrai yra tokia „normaliai“ nepajudinama.

Grįžtant prie paties žodžio ir jo vartosenos, reikėtų pasakyti, kad pats Derrida stengėsi jo neišskirti iš kitų vartojamų terminų (tokių kaip *différance*, tekstas, pėdsakas etc.) ir neretai mėgdavo pabrėžti, kad jis linkęs vartoti daugiskaitą ir sakyti „dekonstrukcijos“, taip panaikindamas tą nuolat besirandantį fundamentinio projekto, metodo ar sistemos aspektą⁷¹. Rorty teigė, kad šis žodis turėjo itin mažą vaidmenį Derrida tekstuose, lygiai kaip ir

⁶⁷ Jūratė Baranova, *Nietzsche ir postmodernizmas*, Vilnius: VPU leidykla, 2007, p. 12.

⁶⁸ Richard Rorty, *op. cit.*, p. 168.

⁶⁹ Jūratė Baranova, *op. cit.*, p. 114.

⁷⁰ Vytautas Rubavičius, *op. cit.*, p. 96.

⁷¹ Jacques Derrida, *Points...: Interviews, 1974–1994*, Stanford: Stanford University Press, 1995, p. 356.

aptartieji *Abbau* ir *Destruktion* – Heideggerio raštuose⁷². Šio žodžio išgarsėjimas, kad ir kaip to nenorėjo ir vengė Derrida, siejamas su anglakalbio pasaulio (ypač JAV) mokslininkų domėjimusi Derrida tekstais ir kritine mintimi. Tai, kad prancūzų filosofas išgarsėjo pasaulyje, tokiu būdu nesąmoningai išgarsindamas ir į mokslinę apyvartą įvesdamas *dekonstrukciją*, yra ne „gimtojo filosofų cecho“ indėlis, o amerikiečių literatūrologų, vadinamosios Jeilio mokyklos⁷³, nuopelnas.

Dekonstrukcija kaip kalbinis (antistruktūralistinis) gestas

Nekyla abejonių, kad dekonstrukciją pagimdė struktūralizmas ir jo kritika, mat didžioji dalis poststruktūralistų buvo „persiorientavę“ vėlyvieji struktūralistai. Komentuodamas dekonstrukcijos ir struktūralizmo santykį (struktūralizmas kaip svarbiausias dekonstrukcijos atsiradimo „kontekstas“ ir priešastis), Derrida teigia:

tuo metu vyravo „struktūralizmas“. „Dekonstrukcija“ atrodė einanti šia kryptimi, nes žodis reiškia tam tikrą dėmesį struktūroms. [...] Dekonstravimas buvo ir struktūralistinis veiksmas – ar bent jau tai buvo tam tikra struktūralistinės problematikos būtinybė. Tačiau tai taip pat buvo antistruktūralistinis veiksmas, ir *šio žodžio sėkmė iš dalies priklauso nuo šios dviprasmybės*.⁷⁴ [išskirta cituojant – JČ]

Išskirtoji dviprasmybė nurodo, kad dekonstrukcinė praktika ir josios ištakos yra neįmanomos be dvigubo – struktūralistinio ir antistruktūralistinio – veiksmo. Lygiai kaip ir pati sąvoka *dekonstrukcija* negali išvengti savotiško dviveidiškumo: iškonstravimui reikalingas konstrukcijos sukonstravimas,

⁷² Richard Rorty, *op. cit.*, p. 171.

⁷³ Jeilio mokykla (*Yale School*), Jeilio literatūros kritikos mokykla (*Yale School of Literary Criticism*), Jeilio dekonstrukcijos mokykla (*Yale School of Deconstruction*) – tai vis tie patys terminai, kuriais apibūdinama įtakinga aštuntuoju XX a. dešimtmečiu Jeilio universitete veikusi literatūros kritikų ir teoretikų, filosofų grupė, arba kitaip – dekonstrukcinio mąstymo mokykla, kurios darbams įtaką darė Derrida dekonstrukcijos filosofija.

⁷⁴ Jacques Derrida „Laiškas draugui japonui“, p. 190.

kitais tariant, *konstrukcija* yra neatskiriama, vidinė žodžio *dekonstrukcija* dalis.

Struktūralizmas, anot Terry'o Eagletono, „ėmė reikštis, kai kalbos klausimas tapo pirmuoju intelektualų rūpesčiu; o tai savo ruožtu atsitiko dėl to, kad devynioliktojo amžiaus pabaigoje ir dvidešimtajame amžiuje kalba Vakarų Europoje išgyveno didžiulę krizę“⁷⁵. Iš tiesų struktūralizmo, pratęsiančio rusų formalizmą, šaknys glūdi XX a. pradžioje įvykusiame lingvistiniame posūkyje – kalba imama suvokti ne tik kaip priemonė, bet ir kaip reikšmingas objektas, būtinas egzistencijos dėmuo: „kalba – būties namai“ (Heideggeris). Su šiuo posūkiu susijęs ir literatūros teorijų suklestėjimas, neabejotinai sąlygotas ir kitos svarbios aplinkybės – XIX–XX amžių sandūroje įvykusio filosofinės minties įsiveržimo į akademinės kultūros, sykiu ir literatūros teorijų, lauką. Amžių sandūroje prasiveržę fenomenologijos ir egzistencializmo judėjimai siekė aprašyti žmogaus sąmonės turinį ir atskleisti jame esančių fenomenų esmes bei paaiškinti žmogaus egzistenciją. Tokiu būdu filosofiniai tekstai itin suartėjo su literatūros tektais; neretai būtent literatūros tekstai filosofų pasitelkiami siekiant aptarti juose glūdinčias prasmes – pavyzdžiui, Heideggeris domisi ir studijuoja Rainerio Maria Rilke's, Friedricho Hölderlino kūrybą. Filosofija ir literatūra suartėja ne tik dėl prasmų paieškų, bet ir dėl bendro objekto, kuriame tos prasmės susitinka, – kalbos. Lingvistinis posūkis, nulėmęs literatūros teorijų suklestėjimą, sykiu teorijoms „priartina“ ir filosofinį pamatą.

Poststruktūralizmo pradžia ir kartu aukso amžiumi laikomas septintasis XX amžiaus dešimtmetis, kada pasirodė žymiausi dekonstrukcijos pradžia žymėję tekstai: Jacques'o Lacano *Raštai (Écrits, 1966)*, Roland'o Barthes'o *Autoriaus mirtis (Morte d'auteur, 1967)*, *Nuo kūrinio prie teksto (From Work to Text, 1971)*, Derrida pranešimas „Struktūra, ženklas ir žaismas humanitariniuose moksluose“ (*Structure, sign and play in the discourse of the human sciences, 1966*). Juose buvo kvestionuojamos „šventos“ tiesos ir

⁷⁵ Terry Eagleton, *Įvadas į literatūros teoriją*, vertė Marijus Šidlauskas, Vilnius: Baltos lankos, 2000, p. 147.

kanonai: Lacanas atnaujino Sigmundą Freudą, remdamasis struktūralizmu ir ypač – Ferdinando de Saussure'o struktūrinio kalbos ženklo samprata. Ją pasitelkia siekdamas apibrėžti ir įtvirtinti lingvistinę sąmonės sampratą: sąmonė gali būti mąstoma tiek, kiek pasirodo kalboje; sąmonė ir kalba yra tos pat struktūros⁷⁶, vadinasi, kalboje esama nesuvaldomų ir proto tvarką griaušančių impulsų. Barthes'as numarino autorių, paneigdamas autoriaus kaip tekste esančio pasaulėvaizdžio centro poziciją – autorius tampa dar vienu savo knygos komentatoriumi greta skaitytojų, – o kūrinio sampratą pakeisdamas teksto bei rašymo, neturinčio prasminio uždarumo, sampratomis. Derrida suabejoja struktūros struktūriškumu. Taigi atrodo, kad literatūros teorijos, ir ne tik jos, pasaulyje prasidėjo „velniški“ dalykai, išbalansavę struktūralizmą ir įvykdę jo tiesų griūtį. Įdomi aplinkybė: tokios drastiškos teorijų revoliucijos sutapo su realiais pasipriešinimais esamai socialinei ir valdymo santvarkai – 1968 metų studentų streikais Paryžiuje, JAV pasipriešinimo judėjimu prieš karą Vietname ar Prahos pavasariu.

Dekonstrukcijos judėjimo istorine pradžia laikomi 1966 metai. Tais metais struktūralizmui skirtoje konferencijoje Johno Hopkinso universitete Baltimorėje Derrida perskaitė pranešimą „Struktūra, ženklas ir žaismė humanitariniuose moksluose“ (*Structure, sign and play in the discourse of the human sciences*), tapusį jau istoriniu ženklu ir savotiška emblema, žyminčia poststruktūralizmo pradžia⁷⁷. (Verta pastebėti ir tai, kad šioje konferencijoje Derrida pirmąkart susitiko su de Manu, o tai irgi svarbi „pradžia“ – tas susitikimas tapo vienu reikšmingiausiu ir produktyviausiu dekonstrukcijos istorijoje.)

Paradoksalu ir reikšminga tai, kad struktūralizmui skirtoje konferencijoje Derrida ryžosi demaskuoti arba dekonstruoti patį tvirčiausią struktūralizmo pagrindą – teksto prasmės struktūrą, esmiškai suabejojęs jos nekintamumu ir egzistavimu, išryškindamas, kad pačioje kalboje yra prasmės struktūrą konstruojantys (logiškieji) ir dekonstruojantys (retoriškieji) veiksmai.

⁷⁶ Audronė Žukauskaitė, *Anapus signifikanto principo: dekonstrukcija, psichoanalizė, ideologijos kritika*, Vilnius: Aidai, 2001, 84.

⁷⁷ Richard Rorty, „Deconstruction“, p. 166.

Tai liudija struktūralistines dekonstrukcijos ištakas ir pirminį dekonstrukcijos žingsnį – abejoti viskuo, kas yra priimama kaip savaime suprantami racionalūs dalykai, arba kaip viename interviu yra teigęs pats Derrida, „destabilizuoti“ normas.

Ar gali struktūra išlikti struktūriška, jei joje nėra centro? – klausia Derrida, struktūros išcentravimą įvardydamas įvykiu arba sprogitu struktūros sąvokos teorijoje. Šiame pranešime Derrida savo prielaidas įrodo nagrinėdamas struktūralistinius prancūzų antropologo Claude'o Lévi-Strausso tekstus. Pasitelkdamas tradicinę Vakarų kultūros įteisintą gamtos ir kultūros priešpriešą, „veikiančią nuo pat filosofijos gimimo“, Derrida meistriškai atveria vidinius Lévi-Strausso tekstų prieštaravimus ir įrodo, kad pasislėpimas už „struktūros“ sąvokos negelbsti ir nesuteikia tekstui geležinio ir nepajudinamo struktūriškumo. Komentuodamas Lévi-Straussą, Derrida ima rodyti, kaip vyksta dekonstrukcija ir kokie galimi keliai jai įgyvendinti: apčiuopti, atpažinti opozicijas ir jas kvestionuoti, jas iš-konstituoti, dekonstruoti, atsisakant įprastų sąvokų. Kitas kelias – atlikti tą patį, vartojant senąsias ir įprastąsias sąvokas, siekiant sukritikuoti nekritišką jų vartojimą.

„Struktūra, ženklas ir žaismė humanitariniuose moksluose“ tarsi brėžia pirmąjį dekonstrukcijai būdingo įtarumo ženklą, kuris rado atgarsių ir atitikmenų kitų teoretikų darbuose, o paties Derrida tekstuose įgalino toliau plėtoti dekonstrukcijos teoriją, sukuriant jai naujas sąvokas (pėdsakas, rašymas, *différance*), arba asmeninį žodyną. Kartu šis Derrida tekstas simbolizuoja ir parodo pirmąjį dviprasmišką – dekonstrukcinį / antistruktūralistinį – gestą. Tai buvo ryški dekonstrukcijos pradžia, po kurios beveik pamečiui ėmė rodytis ir daugiau tokiomis keliais einančių tekstų. Tai ne tik jau minėti Barthes'o darbai, bet ir dekonstrukcijos klasika, aukso fondu tapę Jeilio universiteto dėstytojų – de Mano, Haroldo Bloomo, Geoffrey'o Hartmano, Hillis Millerio – tekstai. Jų sambūris dabar neretai įvardijamas Jeilio mokykla (nors pasigirsta teiginių, esą tai dirbtinis terminas, negalintis aprėpti vos vieną bendrą knygą parašiusių asmenų darbų). Šie mokslininkai kartu su Jeilio universitete vizituojančiu Derrida išleido straipsnių rinkinį

Dekonstrukcija ir kritika (Deconstruction and Criticism, 1979), apibendrinusį ir įteisinusį dekonstrukciją kaip ypatingą tekstų skaitymo būdą ir literatūros kritiką.

Jeilio mokyklos minties intensyvumas nurodo ir tai, kad dekonstrukcija kūrėsi pati iš savęs, ir kad vienu mąstytojų mintys ir svarstymai įkvėpė kitų darbus. Ryškiausiai tai regima Derrida ir de Mano filosofinės programos ir literatūros kritikos „duete“. Šis santykis iliustruoja vieną svarbiausių dekonstrukcinio teksto interpretavimo ir supratimo nuostatų – teksto perskaitymas ir interpretacija yra neįmanoma be filosofinio pagrindo: „dekonstrukcinė literatūros kritika savo atramą turi už literatūros ribų – filosofijoje“⁷⁸. Būtent filosofijos sistemų dekonstrukcijos paakino užsiimėti ir literatūros tekstų dekonstrukcija. Kaip pastebi Rorty, „Derrida demonstruojami filosofinių tekstų skaitymo būdai pasiūlė taip pat (per)skaityti ir literatūros tekstus“⁷⁹.

Jau buvo minėta, kad poststruktūralistiniai tekstai išsaugo itin kritišką santykį su struktūralizmu, tačiau visiškai jo paneigti negali, nes juose formuluojami teiginiai ir terminai yra perimti ir naujai permąstyti būtent iš struktūralizmo. Šie perimtieji dalykai tampa savotišku dekonstrukcijos objektu. Kaip sako Audronė Žukauskaitė: „Dekonstrukcijos teorija yra originali visų pirma tuo, jog ji negali pateisinti savo egzistencijos be tam tikro kritikos objekto, negatyvaus dekonstrukcijos teorijos centro“⁸⁰.

Vienu iš pirminių tokių negatyvių dekonstrukcijos centrų tampa logocentrizmas, nukreipiantis link Vakarų metafizikos pagrindo. „Tai, ką Heideggeris vadina ‘platonizmu’ ar ‘metafizika’ ar ‘onto-teologija’, Derrida įvardija ‘logocentrizmu’“⁸¹. Logocentrizmas liudija pamatinę metafizikos nuostatą, kad Logas, pagrindinė esaties forma, yra pažinimo pamatas. Logocentrinis pasaulėvaizdis nurodo ir į mąstymą binarinėmis opozicijomis – tai esmingiausias, būdingiausias žmogaus mąstymo kelias. „Derrida įdomiausia

⁷⁸ *Ibid.*, p. 168.

⁷⁹ Rorty, *op. cit.*, p. 173.

⁸⁰ Audronė Žukauskaitė, *op. cit.*, p. 25.

⁸¹ Richard Rorty, *op. cit.*, p. 169.

yra suardyti tradicinio, opozicijomis paremto mąstymo logiką⁸², todėl, siekdamas įprasminti, „įteoretinti“ šį dekonstruojantį gestą, Derrida sukuria naują terminą *différance* (*skirmsas*). Šia sąvoka siekiama paneigti ar atidėti metafizinį, besiremiantį binarinėmis opozicijomis, mąstymą. Skirmsas, anot Derrida, yra pirmapradiškesnis už skirtumą (pranc. *différence*), todėl gali drąsiai dekonstruoti skirtumą žyminčias opozicijas ir kvestionuoti jo liudijamas reikšmes. Tad ir dekonstrukcija yra suvokiama kaip visos metafizikos *différance*. (Mąstant apie *différance* galima sakyti, kad ir šis teorinis įvadas, kuris nėra nei tapatus, nei opoziciškas visam tekstui, gali būti laikytinas viso teksto *différance*.)

Kitas svarbus dekonstrukcijos objektas – kalbos ženklo samprata. Aristotelio mimetinė arba veidrodinė kalbos samprata liudijo, kad pasaulis pažinus tik kalbos dėka, kalba yra tikrovės veidrodis, kuriame atsispindi daiktai, o juos simbolizuoja žodžiai, kalbos ženklai. Struktūralistai šią sampratą paneigė, teigdami, kad kalba turi savo vidinę tvarką ir nebėra išorinio pasaulio atspindys. Tą įrodo struktūralistų binarinė kalbos ženklo struktūra – arbitralus signifikato ir signifikanto ryšys. Kitiškai apsvarstydamas Saussure'o kalbos ženklo teoriją, Derrida siūlo naują sampratą ir terminą – *pėdsakas*. „Pėdsakas nėra aiški ženklo opozicija, o tik jo nežymus skirmsas, *dekonstrukcinė ženklo transformacija*. Derrida neigė bet kokias Saussure'o binarinio ženklo struktūros loginės jungties galimybes. Kaip jis tvirtino, tarp signifikato ir signifikanto tegali egzistuoti *nelygybės ženklas*.“⁸³ Tokia ištarmė dar labiau sustiprina nebetikėjimą, kad kalboje kaip veidrodyje gali atsispindėti pasaulis (lingvistinis skepticizmas).

Šį fenomeną liudija Žukauskaitės monografijos pavadinimas – *Anapus signifikanto principo*. Dekonstrukcija yra būtent ten. Šis buvimas *anapus* liudija, kad, nebepasitikint ženklo binarine struktūra, nebegalimas ir stabilus, skaidrus ir užtikrintas kalbėjimas apie pasaulį ir jo reiškinius. Neaiškus žodis nurodo į neaiškų pasaulį ir neaiškias prasmes. Dekonstrukcija kuriasi iš įprastų

⁸² Aušra Jurgutienė, „Dekonstrukcija“, in: *XX amžiaus literatūros teorijos*, Vilnius: VPU leidykla, 2006, p. 221.

⁸³ *Ibid.*, p. 225–226.

prasmų ir sąvokų destabilizavimo, arba išcentravimo. Subjekto tapatybė yra neaiški, tokie pat neaiškūs yra ir jo kuriami tekstai, kuriuose prasmės mirguliuoja ir nyksta. Dekonstrukcija perspėja, kad mūsų kalboje šalia harmoningo, vientiso ir struktūruoto prasmės principo esama neharmoningo, skilusio, išsisėjusio ir dekonstruoto prasmės principo. Pagrindinis jo tikslas – parodyti, koks yra pagrindas, ant kurio stovi mūsų mąstymas ir pasaulis. Ir tai anaipol nėra tvirtas pagrindas, išlaikantis pasaulį; priešingai: tas pagrindas bus praradęs savo centrą ir diskurso įtvirtintas ir nustatytas prasmes.

Dekonstrukcija kaip literatūrologinis gestas

Poststruktūralistinis mąstymas išklibino ir ilgai hierarchizuojančioje pozicijoje buvusią literatūros teoriją ir svarbiausias jos sąvokas. Andai „numarinęs“ autorių ir prikėlęs anoniminį skaitytoją Barthes’as išklibina ir kvestionuoja autoriaus galią ir jai priklausančias ideologines funkcijas. Autoriaus mirtis, anot Barthes’o, nėra tik istorinis įvykis ar rašymo aktas – tai visiškai transformuoja modernų tekstą. Tekstas imamas suvokti ne kaip užbaigtas darinys, ne kaip žodžių eilės, liudijančios vieną „teologinę“ – Autoriaus-Dievo sukurtą – prasmę, o kaip didelė erdvė, kurioje skirtingi raštai dera ir konfliktuoja. Tekstas tampa „citatų, ištrauktų iš gausybės kultūros centrų, raizginiu“⁸⁴. Ir visas šis raizginys atsiveria anoniminiam skaitytojui, neturinčiam biografijos, psichologijos, istorijos. Anoniminiam skaitytojui, sukuriančiam teksto prasmę. Atsigręžimas į skaitytoją visiškai laužo klasikinę literatūros kritikos tradiciją, kurioje skaitytojui neskiriama jokio vaidmens, nes tik rašytojas, anot Barthes’o, yra vienintelis asmuo literatūroje. Dera pastebėti, kad visos poststruktūralizmo įteisintos literatūros teorijos visų pirma suvokiamos kaip tam tikros skaitymo-interpretavimo strategijos, reikšmingai atsigręžiančios į skaitytoją ir iš esmės į jį orientuotos.

⁸⁴ Roland Barthes, *The Death of the Author*, in: <http://www.deathoftheauthor.com/> [žiūrėta 2010 12 04].

Straipsnyje „Autoriaus mirtis“ išklabinęs autoriaus instanciją, straipsniu „Nuo kūrinio prie teksto“ Barthes’as ima klibinti kūrinį. Pastarajame tekste brėžiamos aiškios „demarkacinės linijos“: kūrinys yra klasika, o tekstas – avangardas. Kūrinys turi autorių ir yra užbaigtas, tekstas turi skaitytoją ir yra begalinis, neužbaigtas, kaskart atsiveriantis naujais perskaitymo būdais. Kūrinys yra apčiuopiamas, yra materijos dalis, užimanti tam tikrą erdvę, turinti fizinį pavidalą (knygos bibliotekoje), o tekstas, anot Barthes’o, yra metodologinis laukas. Kūrinį galima palaikyti rankoje, o tekstas slypi kalboje, egzistuoja diskurso judėjime. Tekstas, lygiai kaip ir kalba, – struktūriškas, bet išcentruotas, neturintis vieno prasminio centro ir nesibaigiantis. Tekste, priešingai nei kūrinyje, nėra vienos centruotos reikšmės; tekstas pasižymi reikšmių pliuralizmu. Tekstas – tai begalinis signifikantų žaismas. Galiausiai, tekstas yra apribotas *jouissance*, arba nepertraukiamo malonumo⁸⁵.

Šis Barthes’o straipsnis ne tik liudija perėjimą nuo kūrinio prie teksto, bet ir simbolizuoja perėjimą iš struktūralizmo į poststruktūralizmą. Būtent šis poslinkis išsaugo poststruktūralistų atidą tekstams, kuri neretai suabsoliutinama visą žmogaus gyvenimą suskliaudus į tekstus – kultūros ir gyvenimo. Savotiškos ugnies į šį „tekstėjimo“ vaju įneša garsioji Derrida frazė *il n’y a pas de hors-texte*, kurią galima versti ir kaip „už teksto nieko nėra“, ir kaip „nėra jokio išorinio teksto“. Tai nurodo, kad visas pasaulis yra suvokiamas kaip kalba sumodeliuotas tekstas ir nėra jokio galimybės jį palikti ar peržengti ir pasiekti anapus jo esančią tikrovę. Daugelis teoretikų šią frazę suprato kaip kardinalų pareiškimą, kad „anapus teksto nieko nėra“. Tuo tarpu Derrida stebėdamasis gūžčiojo pečiais ir, komplikuodamas situaciją, sakė, kad šia fraze jis neteigia, kad nieko nėra anapus kalbos, priešingai – tik siekia parodyti, kad referencijos klausimas yra daug sudėtingesnis ir problemiškesnis, nei mano tradicinės teorijos⁸⁶.

⁸⁵ Roland Barthes „Nuo kūrinio prie teksto“, iš prancūzų kalbos vertė Nijolė Keršytė, in: *XX amžiaus literatūros teorijos: chrestomatija aukštųjų mokyklų studentams*, II dalis, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2011, p. 121–130.

⁸⁶ Audronė Žukauskaitė, *op. cit.*, p. 38–39.

Šis dekonstrukcijai būdingas pasaulio įtekstinimo principas yra tiesiogiai susijęs ir su dekonstrukcine tekstų (kartu ir literatūros tekstų) skaitymo strategija. Visų pirma, nyksta opozicija literatūra / neliteratūra: juk dekonstrukcija yra griežtai nusistačiusi prieš opozicijas ir metodiškai siekia jas griauti. Juk tai Derrida filosofija parodė, kad literatūros tekstus galima lygiai taip pat sėkmingai „dekonstrukciškai“ perskaityti, kaip kad darė Derrida su filosofiniais tekstais. Būtent šis pavyzdys, anot Rorty, ir įkvėpė de Maną⁸⁷.

Filosofinės dekonstrukcijos įteisintas sustingusių prasmių ir tarsi savaimė aiškių sąvokų „išcentravimas“, pantekstualizmas, logocentrizmas, buvimas anapus signifikanto principo – visa tai atpažįstama ir lieka galioti dekonstrukciškai skaitant ir grožinės literatūros tekstus. Tačiau mąstant apie tradiciškai suprantamą grožinės literatūros teoriją ir kritiką, iškyla dar vienas dekonstrukcinis paradoksas: dekonstrukcinė teksto analizė yra labiausiai nutolusi nuo standartiškai suprantamo „kritikos teksto“ apibrėžimo, mat „poststruktūralizmas griežtai neskiria ‘kritikos’ ir ‘kūrybos’: tiek viena, tiek kita čia atstovauja ‘rašymui’“⁸⁸. Rašymui, kuris negali būti tik rašymas apie literatūrą ir kuris negali egzistuoti be filosofinio pagrindo. Kaip pastebi Aušra Jurgutienė: „literatūros teoriją, kurią struktūralistai pretendavo paversti literatūros mokslu, dekonstruktyvistai pavertė skeptišku filosofavimo būdu. [...] Dėl to dekonstrukcinė literatūrologija ėmė prarasti savo konkretų objektą – grožinę literatūrą, tapdama tarpdisciplinine ir kultūrologine disciplina“⁸⁹.

Dekonstrukcija literatūrologijoje įsitvirtino kvestionuodama ir dekonstruodama pačią literatūros sampratą, o ne tik jos įprastinį objektą – grožinę literatūrą. Vienas iš svarbiausių tokios dekonstrukcijos pavyzdžių – de Mano straipsnis „Pasipriešinimas teorijai“ (*The Resistance to Theory*). Šis 1982-aisiais (likus beveik metams iki de Mano mirties) parašytas tekstas jau yra tapęs dekonstrukcinės literatūrologijos klasika: straipsnis tiksliai rodo, kaip de Manas kvestionuoja literatūros teoriją, preciziškai demonstruodamas dekonstrukcinės interpretacijos žingsnius. Pirmiausia rodoma pažintis su

⁸⁷ Richard Rorty, *op. cit.*, p. 173.

⁸⁸ Terry Eagleton, *op. cit.*, p. 147.

⁸⁹ Aušra Jurgutienė, „Dekonstrukcija“, p. 233.

esama situacija, paskui toji situacija sukritikuojama, atskleidžiant joje slypinčius vidinius prieštaravimus – arba, kitaip tariant, dekonstruojant mūsų žinojimą apie literatūrą.

De Mano teksto ir kartu mąstymo išėties pozicija – mėginimas paaiškinti, „kodėl svarbiausia literatūros teorijos teorinė problema yra negalimybė ją apibrėžti“⁹⁰. De Manas, dėl jau minėto literatūros teorijos nepasidavimo apibrėžčiai, užuot rašęs, kaip paprašytas, apie teoriją, rašo apie pasipriešinimą. (Tai galima suvokti ir kaip dekonstrukcinį įtarumą ir nepasitikėjimą.) Ši dviprasmiška padėtis leidžia parašyti tekstą, kuriame būtų likę ir pirminių užduoties pėdsakų; jie galėtų parodyti, su kokiais sunkumais susiduriama siekiant parašyti, kas yra literatūros mokslas ir koks jo santykis su literatūros mokymu. Toks klausimų išsidėstymas primena „dvišakį“ dekonstrukcinės interpretacijos kelią – konstatuoti esamą situaciją ir ją išsklibinti, parodant jos silpnąsias vietas.

Pasipriešinimas teorijai, literatūros teorijos neapibrėžiamumas – tai sunkumai, sudarantys „diskurso apie literatūrą centrą“. Todėl ir pasipriešinimą teorijai atlieka ir vadinamieji tradicionalistai – iki 1960-ųjų, o po 1960-ųjų teorijai priešinasi ir poststruktūralistai. Šios dvi pasipriešinimo kryptys (arba reikšmės) parodo poslinkį literatūros teorijų lauke – kaip įvyko perėjimas nuo struktūralizmo į poststruktūralizmą, kaip galimybė kurti literatūros teoriją tapo sąmoningai reflektuojamu klausimu.

Literatūros teorijos atsiradimą de Manas įvardija taip: „tas dabar dažnai smerkiamas lūžis, atskiriantis literatūros teoriją nuo literatūros istorijos ir literatūros kritikos, įvyksta pritaikius lingvistinę terminologiją metakalbai apie literatūrą“⁹¹. Iš šio literatūrologijos ir kalbotyros lingvistinio bendrumo atsirado literatūros teorijos objektas – literatūriškumas, kuris tapo de Mano kuriamo pasipriešinimo teorijai demaskavimo ir kritikos objektu. Kvestionuodamas literatūriškumą kaip estetinį reiškinį, de Manas kvestionuoja pačią estetiką kaip universaliosios filosofijos sistemos dalį, o ne specifinę

⁹⁰ Paul de Man, „Pasipriešinimas teorijai“, vertė Audronė Žukauskaitė, *XX amžiaus literatūros teorijos: chrestomatija*, II dalis, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2011, p. 153.

⁹¹ *Ibid.*, p. 159.

teoriją. Atsigreždamas į dekonstrukcinio mąstymo pačią pradžią – Nietzsche'ę ir Heideggerį, de Manas tvirtina, kad jų kritikuojama metafizika prasideda nuo estetikos, kuri yra filosofijos (tam tikros sistemos) dalis. O filosofines ir estetines sistemas, kaip bet kurias kitas sistemas ir struktūras, dekonstrukcija siekia dekonstruoti. Todėl ir po 1960-ųjų iškilusi literatūros teorija (dekonstrukcija) tradicinei literatūros kritikai pasirodė itin pavojinga: „sugriauna įsišaknijusias ideologijas atskleisdama jų funkcionavimo mechanizmus; ji priešinasi galingai filosofinei tradicijai, kurios svarbi sudedamoji dalis yra estetika; ji ardo nusistovėjusį literatūrinės kokybės kanoną ir trina ribas tarp literatūrinio ir neliteratūrinio diskurso“⁹².

Pasipriešinimas teorijai, žvelgiant iš poststruktūralistinės pusės, glūdi pačioje teorijoje, kaip nuolatiniai priekaištai teorijai, arba perkelti pasipriešinimo simptomai: poleminė opozicija, sisteminis nesupratimas ir klaidingas reprezentavimas.

Tikrieji debatai apie literatūros teoriją turėtų vykti ne su jos priešininkais, bet veikiau turėtų užklausti jos pačios metodologines prielaidas ir galimybes. Užuoat klausus, kokią grėsmę kelia literatūros teorija, verčiau reikėtų pasiteirauti, kodėl ji taip sunkiai įgyvendinama ir kodėl taip lengvai puola teisintis ir gintis arba mėgina atsiteisti už programinę euforinę utopiją.⁹³

Siekis užklausti metodologines literatūros teorijos prielaidas atveria svarbiausią problemą – pasipriešinimą tam, kad „į estetinį ir istorinį diskursą apie literatūrą būtų įvesta lingvistinė terminologija“, kuri literatūros teoriją ir paverčia tikraja teorija, atsiskiriančia nuo klasikinių literatūros istorijos ir literatūros kritikos disciplinų. Todėl de Manui pasipriešinimas teorijai reiškia pasipriešinimą prasmę atskleidžiančiam, logiškai konstruojančiam interpretavimui. Toks pasipriešinimas tik patvirtina dekonstrukcinę tezę, kad literatūra nėra skaidrus tekstas, kuriame būtų aiškiai sustruktūruotas turinys.

⁹² *Ibid.*, p. 163–164.

⁹³ *Ibid.*, p. 164.

Parodydamas mūsų mąstyme išlikusio klasikinio mokymo, lingvistinio modelio *trivium* poveikį, de Manas pabrėžia, kad gramatikos ir logikos ryšį pažeidžia literatūriškumas, nurodantis kalbos retorinę funkciją. Aptardamas skirtingas Johno Keatso poemos „Hiperiono nuopuolis“ pavadinimo interpretacijas, de Manas pastebi, kad skirtumas tarp jų yra struktūruojamas kaip tropas, dėmuo, nuolat keičiantis vienos fiksuotos prasmės egzistavimą. Tai yra posūkis į retorinę analizę, kuri naikina loginį gramatinį suvokimą, sykiu sunaikindama ir *trivium* įtvirtintus tekstų pažinimo ir analizės įpročius. Iš to atsiranda pagrindinė pasipriešinimo teorijai apibrėžtis: „pasipriešinimas teorijai yra pasipriešinimas retorinei ar tropologinei kalbos dimensijai, kuri galbūt darosi vis svarbesnė literatūroje (plačiaja prasme) nei kitose verbalinėse manifestacijose, arba, tikriau sakant, kurią galima atskleisti kiekviename verbaliniame įvykyje, kai jis suvokiamas kaip tekstas“⁹⁴.

Ši įžvalga atskleidžia ir demaskuoja struktūralistines interpretavimo teorijas, nes struktūralizmas remiasi gramatikos ir logikos vienove, kurią pažeidžia retorinė, arba ne-struktūralistinė, interpretacija. Ji suvoktina kaip išardanti, iškonstruojanti logines gramatines konstrukcijas, pakeisdama jas retorinėmis. Anot de Mano, ji galėtų būti teoriškai stipri ir efektyvi, tačiau net ir tai nepadėtų jai išvengti būdingiausio literatūros teorijos bruožo – pasipriešinimo teorijai, „nes pati teorija ir yra šis pasipriešinimas. Kuo literatūros teorija turi aukštesnius tikslus ir geresnius metodus, tuo mažiau ji tampa įmanoma“⁹⁵.

Savo tekstą de Manas užbaigia svarstymu, kad, nepaisant teorijos viduje slypinčių prieštaravimų ir pasipriešinimo jai, literatūros teorija niekada neišnyks: „kuo labiau jai priešinamasi, tuo labiau ji klesti, nes kalba, kurią ji vartoja yra pasipriešinimo sau kalba. Neįmanoma nuspręsti tik vieno dalyko – ar šis klestėjimas yra triumfas, ar nuopuolis“⁹⁶. Pastarosios įžvalgos liudija, kad reiškinių ambivalentiškumas gali būti ir varomoji, ir naikinamoji jėga. Tai puikiai atitinka dekonstrukcijos tikslą – parodyti, kaip tam tikrą reiškinių ar

⁹⁴ *Ibid.*, p. 170.

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ *Ibid.*

teksto prasmę kuriančios struktūros pačios save naikina sąveikaujant to reiškinių ar teksto reikšmėms. De Manas parodo, kaip literatūros teorija gali pati save dekonstruoti, kaip literatūros teorija, kuriai tarsi priklauso būti savotišku pagrindu siekiant įvertinti literatūros kūrinius, praranda savo pamatą, centrą ir tampa išcentruota. O tai jau dekonstrukcijos gimimo momentas – ji kuriasi iš destabilizavimo.

Išsamus de Mano „Pasipriešinimo teorijai“ aptarimas – neatsitiktinis. Jo įžvalgos ir dekonstrukcinių veiksmų demonstravimas padėjo ne tik aiškiau perprasti dekonstrukcijos veikimo principus, bet ir neabejotinai formavo šio tyrimo perspektyvas. Teorijos pamatų kvestionavimas stoja vienon linijon su jau aptartaisiais Derrida Vakarų metafizikos „išklabinimais“, taip sukuriant ne tik dekonstrukcijos, bet ir jos spendžiamų *pinklių* kontekstą, kuriame galima arba paklysti, arba nerti, tikintis nuotykiu. Būtent pastarąjį kelią, nepaisant jo sunkumo ir įvertinus tiek nuopuolio, tiek triumfo galimybes, ir renkamasi šiame darbe.

Paskui nuotykių: dekonstrukcijos Gavelio prozoje trajektorija

Trumpai apžvelgus dekonstrukcijos filosofinį, kalbinį ir literatūrologinį lygmenį, galima matyti, kad apibrėžti tiek dekonstrukciją kaip metodą ar kaip literatūros teorijos dalį, tiek pačią literatūros teoriją yra *mission impossible*, nes tai darant nuolat susiduriama su vidiniais prieštarumais, glūdinčiais šiose sąvokose. Tai komplikuoja ir mokslinio diskurso reikalavimą apibrėžti tyrimo metodologiją ir sukurti įprastinį analizės ir interpretacijos modelį. Atrodytų, kad toks mokslinio žanro sukomplikavimas nurodo esant tam tikrų praradimų, – tačiau taip nėra. „Dekonstrukcija nieko nepraranda pripažindama, kad ji yra neįmanoma.“⁹⁷ Priešingai – neįmanomybės patirties pripažinimas ir įteisinimas ją iš tiesų paverčia *tikra dekonstrukcija*. Neįmanomumas atpalaiduoja dekonstrukcinį mąstymą nuo Vakarų metafizikos primetamo logiško, struktūruojančio, dėliojančio ir nuolat apibrėžiančio mąstymo ir jo prižiūrimų

⁹⁷ Jacques Derrida, *Acts of Literature*, p. 328.

bei steigiamų prasmių monolitiškumo. Atpalaiduoja – bet neleidžia visai atitrūkti. Būtent tada, kai protas išgyvena loginio supratimo nepajėgumą, „siekdamas pasiekti aiškumą srityje, kurioje aiškumo negali būti“⁹⁸, įvyksta judesys, leidžiantis pajusti ribą. Šią ribą, kurią įmanoma pasiekti tik tada, kai sujuda susietumas, kuriuo dekonstrukcija yra susijungusi su metafizika ir nihilizmu, Hillis Milleris įvardija „pasienio žeme“. Iš jos tampa realu matyti kitas žemes – arba tai, kas yra už metafizikos, ir tai, kas galėtų sudaryti dekonstrukcijos esmę⁹⁹.

Kelias link tos pasienio zonos nėra paprastas ir apskritai net neįmanomas – ypač, kaip sako Hillis Milleris, Vakarų žmogui. Tačiau „pritaikius šiokią tokią interpretaciją galima pajusti bent pačią pasienio zoną“.

Interpretacijos aspekto ryškinimas yra reikšmingas dekonstrukcinės skaitymo praktikos momentas, nurodantis, kad interpretatorius (skaitytojas) turi pats sugalvoti ir pasirinkti, koku būdu analizuos tekstą, nes *nemethodas* jam to nepasiūlo, palikdamas galimybę pačiam skaitytojui kurtis tam tikras strategijas, kuriomis būtų įmanoma apčiuopti neperžvelgiamame tekste besimainančias prasmes – arba, kitaip tariant, Derrida išskirtąjį *dekonstruojasi*. Čia dera atkreipti dėmesį į vieną svarbų dalyką – šita menama dekonstrukcijos įteisinta skaitytojo laisvė yra prižiūrima reikšmingų dekonstrukcinių nuostatų:

Dekonstruciniame skaityme dvi reikšmės yra asimetriškos ir nesutaikomos, kaip kad retorika ir logika. Toks dvigubumas yra tik vienas iš dalykų, kuriuos dekonstrukcija atranda tekste. Identifikuoti tokią žodžiuose esančią interferenciją yra labai toli nuo to, kas neretai įvardijama kaip skaitytojo laisve pasirinkti tokią fragmento ar teksto reikšmę, kokią tik jis ar ji mėgsta.¹⁰⁰

Tad nors dekonstrukcija ir nepostuluoja konkrečios perskaitymo schemos ar griežtos analizės struktūros (nes joms iš esmės priešinasi), ji siūlo tam tikrus

⁹⁸ J. Hillis Miller, „Kritikas kaip šeiminkas“, p. 188.

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ J. Hillis Miller, „How deconstruction works“, in: Idem, *Theory Now and Then*, Durham: Duke University Press Books, 1991, p. 294.

dekonstrukcinio interpretavimo judesius, kuriuos pasirinkti, derinti ir taikyti skaitytoja(s) gali laisva valia.

Būtent šį savotiškai kūrybišką kelią renkama ir šiame darbe. Gavelio kūrybinių analizei ne kuriamas tam tikras teorinis modelis, bet pasirenkami tam tikri dekonstrukcinio mąstymo principai, kurie kaip savotiški kelrodžiai rodyt galimus Gavelio kūrybinių pasaulio perskaitymus.

Ryškindamas rašymo ir skaitymo patirčių skirtį, Derrida įveda *parašo* sąvoką, aprėpiančią ir autoriaus, ir kritiko instancijas. Jungdamas dekonstrukcijos ir skaitymo / rašymo *įvykio* patirtis, jis kuria savotišką schemą, kuria aiškina kritiko ir teksto santykį. Anot Derrida, vykstant rašymo ir skaitymo „tarsi“ dvikovai, susikuria atsakomasis parašas (kritiko tekstas), kuris

tuo pat metu patvirtina, pakartoja ir gerbia kito, vadinamojo originalaus kūrybinio parašą (skaitomas tekstas) ir jį nukelia kitur, taip rizikuodamas jį *išduoti*, tam tikra prasme privalėdamas jį išduoti tam, kad gerbtų, išrasdamas kitą, lygiai taip pat vienatinį parašą. Šitaip naujai apibrėžta atsakomojo parašo samprata apima visą paradoksalumą: reikia ypatingai pasiduoti vienatinumui, tačiau kartu ir neišvengiamai dalytis ir taip susikompromituoti, *pažadėti susikompromituoti*.¹⁰¹

Tad šio darbo kaip atsakomojo parašo kūrimą pradeda brėžti dvi pamatinės dekonstrukcinio mąstymo nuostatos. Pirmoji yra suformuota garsiosios 1987 m. Hillis Millerio frazės: „dekonstrukcija yra ne kas kita kaip tiesiog geras skaitymas“. Geras skaitymas, reiškiantis dviejų asimetriškų ir nesutaikomų reikšmių atpažinimą ir į savo akiratį įtraukiantis visus tekstinius nuotykius, netikėtumus ir struktūrų įtrūkius, – arba, kitaip tariant, ieškantis jų ir kartu išliekantis atviras teksto siūlomiams netikėtumams.

Antroji nuostata yra susijusi su minėtuoju dekonstrukcijos išryškintu *tekstėjimu*, ir kartu su rašymu: šiame darbe Gavelio kūrybinių korpusas bus suvokiamas ir kaip vienas didelis Gavelio tekstas, kuris turi daugybę galimų interpretacijos kelių, ir kaip pats besileidžiantis būti perinterpretuojamas ir

¹⁰¹ „Ta keista institucija, vadinama literatūra. Jacques'ą Derrida kalbina Derekas Attridge'as“, iš prancūzų kalbos vertė Lina Perkauskytė, *Baltos lankos*, 2010, Nr. 33, p. 121.

skaitomas iš naujo ir daugybę kartų¹⁰². Kalbant iš parašo pozicijos, vientisumui ir pasiduodama (jis Gavelio atveju suvokiamas ir kaip chronologinis ėjimas paskui tekstus – šios chronologinės trajektorijos bus stengiamasi paisyti darbe), ir sykiu jį siekiama sukompromituoti, arba išblaškyti, išskaidant į skirtingas dalis, t. y. atskirus kūrinus.

Atsakomojo parašo sukompromitavimas šiame darbe suvokiamas ir kaip įprastinės dekonstrukcijos trajektorijos „laužymas“, nes šiuo parašu ne siekiama dekonstruoti originalaus kūrinio parašą, bet siekiama parodyti, kaip tą daro jis pats; tai tas momentas, kai, pasak Hillis Millerio, „dekonstrukcija matoma paties rašytojo tekste“, o ne atliekama kritiko¹⁰³. Tačiau ši išėities pozicija nieko iš esmės nekeičia, nes dekonstrukcijos pamatymas rašytojo tekste irgi reikalauja *atlikimo*, veiksmo, kuris neįmanomas be dekonstrukcijos problematikos, ir dekonstrukcinių judesių, kurie kartu sudaro tam tikrą dekonstrukcinę instrumentariją. Jį šiame darbe formuoja kritikės pasirenkami interpretavimo žingsniai.

Svarbiausias jų – tai ir pirmasis, ir būtinas, be abejo, dviveiksmis dekonstrukcijos gestas, kurio pirmoji dalis nurodo į struktūrų atpažinimą, neretai reiškiantį ir esamos situacijos konstatavimą. Derrida ne kartą yra pabrėžęs, kad pradžioje visada yra struktūra, todėl jos atpažinimas yra privaloma dekonstruojančio veiksmo dalis. Dekonstrucijai svarbu pabrėžti, kad ji domisi struktūromis ar binarinėmis opozicijomis, tomis tekstą valdančiomis logikos jėgomis, kurios generuoja jo prasmę ir sykiu kuria Hillis Millerio kritikuotąjį „akivaizdų ir vienareikšmį perskaitymą“.

Visa tai atpažinus, imamasi antrojo veiksmo dalies: struktūrų užklausimo, jų klibinimo, parodant silpnąsias vietas, to įtrūkio struktūroje paieškų ir atpažinimo. Kitaip tariant, dekonstrukcinis gestas (atrasti logiškai prasmę kuriančią struktūrą ir ją išklibinti, parodant, kaip ji pati save, savo vienintelę prasmę naikina ir kartu dauginasi savo vidiniais prieštarumais) šiame tyrime bus pasitelkiamas kaip pamatinis.

¹⁰² Charles E. Bressler, *Literary Criticism: an Introduction to Theory and Practice*, New Jersey: Pearson Prentice Hall, 2004, p. 126.

¹⁰³ J. Hillis Miller, „Kritikas kaip šeimininkas“, p. 204.

Tolesnę tyrimo trajektoriją nurodo Millerio suvokimas, kad „dekonstrukcija yra tyrimas to, kas numanoma, vienam kitame slypint figūrai, konceptui, naratyvui“¹⁰⁴. Įgyvendinti šį triplanį tyrimą pirmiausia imama nuo dekonstrukcinio naratyvo perskaitymo, nes naratyvas šiame darbe suvokiamas kaip didžioji pasakotojo figūros ir jos (koncepto) raiškos scena. Kalbėdamas apie „tai, kad kai kurie literatūriniai tekstai ‘kvestionuoja’ (*nesakykime – ‘kritikuoja’ ar ‘dekonstruoja’*) filosofiją aštriau nei kiti“, Derrida išskiria ir tai, kad „kartais tą kvestionavimą daro veiksmingesnį pati rašymo praktika, teksto režisūra, kompozicija, kalbos sutvarkymas, retorika, o ne spekuliatyvus argumentavimas“ [išskirta cituojant – JČ]¹⁰⁵. Būtent teksto režisūros aspektas yra itin reikšmingas mąstant apie Gavelio tekstą, jo kompoziciją ir, žinoma, kalbą. Ypatingas dekonstrukcijos dėmesys kalbai šiame darbe tarsi perkeliamas į naratyvo tyrimą, manant, kad naratyvas liudija jį kalbančiojo, t. y. pasakojančio, kalbą.

Gavelio naratyvo analizei pasitelkiami Hillis Millerio išskirti dekonstrukciniai pasakojimo interpretavimo principai. Svarbiausias jų – labirinto vaizdinys, virtęs reikšminga sąvoka. Labirintas tekste tampa mąstymo išėties pozicija – Dioniso žodžiais „Aš esu tavo labirintas“ iš Nietzsche’s teksto „Ariadnės dejonė“ Milleris pradeda aiškintis, kaip naratyvo pasikartojimai sukuria labirintą, dėl kurio negalima pasiekti visuminės prasmės, arba, kitaip tariant, kaip susikuria labirintinis pasakojimas, kurio negalima iki galo paaiškinti ir suprasti. Labirintas tampa dekonstrukcinės kalbos ir dekonstrukcinio, įtrūkstančio mąstymo generuojamo pasakojimo simboliu ir priešprieša racionaliam, logocentriškam, nuosekliai – linijinei seka, logine tvarka – dėliojamam tradiciniam linijiniam pasakojimui.

Savo interpretacijoje Hillis Milleris pasakojimo *linijos* motyvą pasitelkia kaip mažiau išnaudotą (nei koks personažas, laiko struktūra ar pan.) ir pranašesnę priėjimą prie pasakojimo problematikos, aprėpiančios pasakojimo analizės sunkumus, naratyvines problemas ir, žinoma, įprastinę ir įtvirtintą

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 181.

¹⁰⁵ „Ta keista institucija, vadinama literatūra. Jacques’ą Derrida kalbina Derekas Attridge’as“, p. 102.

pasakojimo terminiją¹⁰⁶. Teoretiko vartojama *linijos* sąvoka nurodo į galingą reikšmių sistemą, kurioje – ir pasakojimo bei jo perskaitymo problematika, įtarumas „paveldėtos“ terminijos atžvilgiu, ir visa Vakarų metafizikos tradicija, liudijanti logocentrinio mąstymo įteisintą linijinį, objektyvų mąstymo pobūdį ir linijinę kalbos sampratą¹⁰⁷. Kartu linija nurodo ir į Ariadnės mito generuojamų reikšmių lauką, kuriame linijos, siūlo motyvas tampa nereikšmingas ir neįmanomas be labirinto, ir atvirkščiai.

Dekonstrukcinę naratyvo teoriją Hillis Milleris išskleidžia palaipsniui, kaip nuosekliai nenuoseklų opozicinės priešpriešos linija vs. labirintas klibinimą ir atskirties naikinimą. Į jį teoretikas veda tarsi „atsitiktinai“, pagal vardų panašumą sujungdamas Ariadnės, išvedančios iš labirinto, ir Arachnės, audžiančios voratinklį, mitinius įvaizdžius, kurie galiausiai tampa dekonstrukcinio pasakojimo simboliu – Ariachne, arba Ariadnės voratinkliu. Jis talpina savyje dvigubą dekonstrukcijos judesį – ir dekonstruoti, ir rekonstruoti; ir išvesti, ir paklaidinti.

Ariadnės siūlo linija yra ir priemonė pakartoti labirintą, kuris jau yra esantis, ir tuo pat metu ji pati yra labirintas, [...] voratinkliu verpiamas voro, Ariadnė anamorfizuoja į Arachnę. Linija, Ariadnės siūlas, yra ir labirintas, ir saugus išėjimas iš labirinto. Siūlas ir labirintas – kiekvienas yra ir šaltinis, kurio kitas yra kopija, ir kopija, kuri savo buvimu kitą vėl paverčia ištakomis.¹⁰⁸

Dekonstrukcinio naratyvo interpretavimas aprėpia ne tik vadinamąją režisūrą, bet ir veikėjus bei pasakojimą generuojančią pasakotojo instanciją, kuri tokio tipo pasakojime irgi yra decentruojama. Tai nurodo dekonstrukcijos iš psichoanalizės perimtą skilusio subjekto sampratą, kai „aš“ suvokiamas kaip reikšmių, citatų ir intertekstų žaismo vieta.

¹⁰⁶ J. Hillis Miller, „Ariadne’s Thread: Repetition and the Narrative Line“, *Critical Inquiry*, 1976, 3(1), p. 61.

¹⁰⁷ Sąvoką „linijinis“ ne kartą kaip metafizikos, ontologijos, tradicijos sinonimą ar būdingą bruožą knygoje *Apie gramatologiją* vartoja Derrida. Ypač kritikuodamas formalizmo ir struktūralizmo įteisintą kalbos linijiškumo sampratą, kuri, anot Derrida, veikia kartu su linijiška pasaulio samprata, kuri determinuoja bet kokią ontologiją (daugiau žr.: Jacques Derrida, *Apie gramatologiją*, iš prancūzų kalbos vertė Nijolė Keršytė, Vilnius: Baltos lankos, 2006, p. 119–121).

¹⁰⁸ J. Hillis Miller, *op. cit.*, p. 67.

Mėginant identifikuoti pasakotojo ir personažų santykį bus pasitelkiama ir bene svarbiausia dekonstrukcijos sąvoka *différance*, kuri „yra struktūra ir judėjimas, kuris daugiau nebegali būti suvokiamas remiantis opozicija esatis / nesatis. *Différance* yra sistemiškas skirtumų, skirtumų pėdsakų, tarpų žaismas, kuriuo parodoma, kaip tie elementai yra susiję tarpusavyje“¹⁰⁹.

Gavelio ironijai aprašyti bus pasitelkiami de Mano ironijos fenomeno tyrimai ir analizė, kurie praplečia ir papildo dekonstrukcinio pasakojimo suvokimo ir veikimo lauką. Ironija šiame darbe bus suvokiama kaip dar vienas dekonstrukcijos instrumentas, pasitelkiamas teksto prasmės „keliasluoksniškumui“ ir skirtingų perskaitymų žaismui įvardyti. Turėdama dvigubą ir prieštarinę prasmės struktūrą (nurodo viena, žymi kitą, dažniausiai kardinaliai priešingą dalyką ir sykiu sunkiai pagaunamą mintį), ironija automatiškai naikina bet kokią nuoseklumo kaip pasakojimo racionalumo, tvarkos, lygumo ir aiškumo galimybę.

Tad tokie pagrindiniai dekonstrukcinio interpretavimo principai ir sąvokos, punktyriškai brėžiantys interpretacijos trajektoriją ir tampantys tam tikrais orientyrais, kuriais sekant galima saugiau leistis į Gavelio tekstų skaitymo nuotyki. Pastarasis neįmanomas be suvokimo, kad jis turi būti įtarus, todėl atviras tekstui ir jo režisūrinei linijai, (s)teigiantis žaismą ir malonus bei keliantis mėgavimąsi, nes „kaskart, kai esama mėgavimosi, esama ir dekonstrukcijos. Veiksmingos dekonstrukcijos“¹¹⁰, anot Derrida. O tai neabejotinai susiję su ypatingu teksto skaitymu – tokiu, kuris yra nenuspėjamas ir nenumanomas, tokiu, į kurį vilioja dekonstrukcija.

¹⁰⁹ Jacques Derrida, *Positions*, translated and annotated by Alan Bass, Chicago: The University of Chicago Press, 1981, p. 27.

¹¹⁰ „Ta keista institucija, vadinama literatūra. Jacques'ą Derrida kalbina Derekas Attridge'as“, p. 108.

DEKONSTRUKCIJOS GAVELIO PROZOJE TYRIMAS

Gavelio novelistika: spręsti bjauri N. problem

*Bjauri yra N. problema, labai bjauri. Bet negalima jos uždaryti. Reikia stengtis.*¹¹¹

*O Rimas Vizbara, kurį matydavau kitapus stalo, tebuvo šaltakraujis stebėtojas, visagalis to vidinio siautulio tvarkdarys. Aš net įtariau, ko jis siekė rašydamas apsakymus. Jis paprasčiausiai negailestingai žudydavo savo vidinius gyventojus, parašydamas apie juos viską.*¹¹²

2000 m. kalbėdamas su Sigitu Geda, Gavelis kelis syk pabrėžia, kad „per pirmuosius penkiolika profesionalios [rašytojo – JČ] veiklos metų tebuvo išspausdintos dvi mano apsakymų knygelės“¹¹³. Žinant, kad pirmuoju Nepriklausomybės dešimtmečiu Gavelis buvo tituluojamas vienu geriausių ir produktyviausių (po romaną kas dvejus metus) rašytojų; kad visas Gavelio kūrybinis kelias aprėpia beveik tris dešimtmečius, per kuriuos išleista vienuolika knygų, kurių didžioji dalis – romanai, šis metų, knygų kiekio¹¹⁴ ir žanro santykis visame rašytojo kontekste tampa įdomus ir itin iškalbingas, liudijantis autentišką ir tvirtą kūrėjo laikyseną:

jeigu būčiau galėjęs skelbti savo kūrybą anais itin smagiais laikais – gal netyčia būčiau prirašęs kokio niekalo, dėl kurio šiandien tektų gailėtis. Arba silpnumo akimirksnį padaręs kokių subinlaižiškų reveransų anuometinei konjunktūrai. Dabar

¹¹¹ Ričardo Gavelio laiškas Levui Raibšteiniui, 1980 02 11 iš ryto, LLTI BR F112-69, p. 20.

¹¹² Apysakos *Galbūt* pasakotojas (Ričardas Gavelis, *Galbūt*, in: Idem, *Isibrovėliai*, Vilnius: Vaga, 1982, p. 133).

¹¹³ „Penki rimti poeto Sigitu Gedos klausimai rašytojui Ričardui Gaveliui“, p. 228, 230.

¹¹⁴ Publikuoti buvo trys apsakymų rinkiniai, tačiau, kaip galima numanyti iš cituoto pasakymo, pirmosios knygos Gavelis nepriskaičiuoja prie vertingųjų.

man dėl to ramu. Nė vienos knygos išsižadėti nesirengiu, nė vieno savo parašo atšaukinėti nereikia.¹¹⁵

Kartu tai atskleidžia ir svarbius sovietmečio literatūros, istorijos, politinio ir socialinio gyvenimo mechanizmus bei jų kuriamas būsenas. Apskritai Gavelio kūrybinė trajektorija yra neatsiejama nuo istorinių ir politinių santvarkų bei jų pokyčių, ji koja koton žingsniavo su Lietuvos Nepriklausomybe ir prieš sovietinę santvarką, būdama savotiškas ir negailestingas jų abiejų atspindys.

Gavelis, lygindamas šią sovietmečiu publikuotų knygų disproporciją su Nepriklausomybės laikų kūrybiniais turtais, prisipažįsta: „jeigu anie tarybiniai laikai man būtų buvę nors kiek prielankesni – gal būčiau išleidęs dar daugiau. Tačiau anie laikai buvo tokie, kokie buvo“¹¹⁶. Ir *anuose laikuose* (tuos pirmuosius keliolika rašytojavimo metų iki pat 1989-ųjų, kai publikuoti romanai *Jauno žmogaus memuarai* ir *Vilniaus pokeris*) tuometinės tarybinės lietuvių literatūros lauke veikė Gavelis novelistas, o kultūros – Gavelis dramaturgas, Gavelis kino scenaristas. Apie dabartinį autoriaus įvaizdžių galerijoje ir recepcijoje karaliaujantį Gavelio romanisto vaizdinį galėjo numanyti ir jį projektuoti, žinoma, tik pats rašytojas ir tie artimieji, kuriais jis pasitikėjo, dalydamasis informacija apie rašomus romanus¹¹⁷. Nekyla abejonių, kad tokie romanai, kokius sukūrė Gavelis, galėjo pasirodyti tik griūvant Sovietų Sąjungai ir po to, todėl minimu laikotarpiu viešai veikęs novelisto vaidmuo atrodo tikėtinas ir tinkamas anuometinei situacijai¹¹⁸.

¹¹⁵ „Penki rimti poeto Sigito Gedos klausimai rašytojui Ričardui Gaveliui“, p. 228.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 228.

¹¹⁷ 1989 metais, išleidus romaną *Vilniaus pokeris*, Gavelis viešai prisipažino, kad rašė jį į stalčių, slapstydamas rankraščius. Po Gavelio mirties viešojoje erdvėje buvo pasigirdusių ir vis dar sklando nuomonių, esą tai tebuvo tik paties Gavelio sukurtas mitas, kad nieko jis į stalčių nerašė ir pan. Skeptikų neįtikino ir romano *Vilniaus pokeris* pabaigoje esantis įrašas: „Vilnius, 1979–1987“. Tačiau iš LLTI MB rankraštyne saugomo rašytojo archyvo matyti, kad iš tiesų jo paties romano pabaigoje nurodytu laiku, ir gal net anksčiau – mat užrašų knygelėlių datavimas tėra spėtinas, – Gavelis rašė romaną *Vilniaus pokeris*. Manytina, kad dar anksčiau jis galėjo pradėti rašyti ir romaną *Vilniaus džiazas*, ar veikiau tam tikrus jo fragmentus, naratyvines linijas, nes veikėjas E. G. S. Bakneris ir jo charakteristikos dominuoja vienoje užrašų knygelėje, kuri pagal tam tikrus įrašus galėtų būti datuojama 1978–1979 m.

¹¹⁸ Paradoksalus sutapimas ar tiesiog iškalbi aplinkybė: po Nepriklausomybės atgavimo išleistas apsakymų rinkinys *Taikos balandis: 7 Vilniaus apsakymai* (1995) nei iš tolo neprimena tos gaveliškosios jėgos ir aštrumo, kuriais pulsavo devintojo dešimtmečio apsakymų ciklai. *Taikos balandyje* esančių kai kurių apsakymų datos nurodo, kad jie parašyti devintojo dešimtmečio viduryje,

Pirmojo, arba „ikipokerinio“, kūrybos etapo (1976–1989) oficialųjį (publikuotąjį) kraitį sudaro trys apsakymų rinkiniai: *Neprasadėjusi šventė* (1976), *Isibrovėliai* (1982), *Nubaustieji* (1987). Greta jų puikuoja trys pjesės: *Inadaptatus* (1976), *Sūkuriai* (1977), *Triumviratas* (1986); vienas realizuotas kino scenarijus, pagal kurį 1980 metais režisierius Raimondas Vabalas sukūrė filmą *Rungtynės nuo 9 iki 9*; kultūrinėje periodikoje publikuoti grožinės literatūros tekstai. Apie nepublikuotą, taigi neoficialų, kraitį ir jo mastą galima tik numanyti iš Gavelio archyve esančių kino scenarijų, vertimų bei smulkiosios ir stambiosios prozos rankraščių, galiausiai iš paties rašytojo pasisakymų, kuriuose ne kartą buvo pabrėžiama, kad „rašiau, ką norėjau, o spausdinau, ką leido. Nuo 1978 metų nieko nebeleido. [...] Viskas, ką parašiau po 1978 metų, nebuvo spausdinama. Nė viena eilutė“¹¹⁹. Ši Gavelio mintis kiek konfrontuoja su nuomone, esą po 1980-ųjų atsileidžia režimo varžtai ir sušvelnėja cenzūra, patvirtindama, kad kiekvienas cenzūrinis atvejis sovietmečiu buvo unikalus. Tad ką kalbėti apie rašytoją, kuris buvo ištikimas sau, nepakluso sistemai ir, kaip ne kartą pats yra teigęs, rašė visiškai laisvai, puikiai žinodamas, kad taip rašyti yra griežtai uždrausta¹²⁰.

Mąstant apie Gavelio novelistiką, neįmanoma nesutikti su paties rašytojo paminėtu „dviejų knygelių fenomenu“ – iš tiesų *tikrasis* Gavelis (toks, koks pažįstamas iš romanų, koks figūruoja šiuolaikinės lietuvių literatūros kanone) ir jo braižas atpažįstami nuo *Isibrovėlių* ir *Nubaustųjų*. Būtent šie išsiskiriantys ir devintajame dešimtmetyje išpūdį darę tekstai dabar egzistuoja tarsi nuošalėje (užgožti garsiųjų Vilniaus romanų), nors būtent jie yra dėsningas bei kryptingas didžiųjų Gavelio prozos tekstų *prae scriptum*. Gavelio apsakymų ciklai yra savotiškas Ariadnės siūlas, ne tik įvedantis į Gavelio kūrybos labirintą, bet ir kartu parodantis, kaip iš jo išeiti, leidžiantis atsekti ir suvokti, kaip formavosi svarbiausios temos ir *gaveliškieji* kūrybos

būtent tuo laiku, kada Gavelis rašė *Vilniaus pokerį*, gal net ir *Jauno žmogaus memuarus*. Galbūt susilpnėjusi mažos formos jėga ir Gavelio minties aštrumas gali būti sietina su didelių kūrybinių galių reikalavusių romanų kūrimu.

¹¹⁹ „Esame europiečiai – tokie ir būkime. Ričardą Gavelį kalbina Vytautas Rubavičius“, *Literatūra ir menas*, 1989 03 04, in: *Bliuzas Ričardui Gaveliui*, p. 238–239.

¹²⁰ „Be užuolankų: Ričardas Gavelis atsako į Vytauto Rubavičiaus klausimus“, *Literatūra ir menas*, 1991 11 16, Nr. 46, p. 4.

bruožai: stiprus teksto stuburas, intelektualinis kūrinių pamušalas, teksto ir pasakojimo (de)konstrukcijos – sukonstruotos, logiškai išmąstytos, neretai neįprastos ar netikėtos istorijos, kurios įkurdinamos tradicinę pasakojimo santykių hierarchiją laužančiame diskurse, kur veikia neįprastas pasakotojas ir netikėti veikėjai.

Visų šių dalykų užuomazgos neabejotinai regimos jau pačioje pirmojoje knygoje. Ir nors pastarosios rašytojas lyg ir nebyliai išsižada, tačiau jos nuneigti neįmanoma, nes ji padėjo pamatus Gavelio kūrybos supratimui ir ėmė formuoti jo recepciją bei brėžti rašytojo portreto kontūrus.

Šventė (ne)prasideda: debiuto kontekstai ir recepcija

Literatūros pasaulyje Gavelis debiutavo įtampos ir sąstingio persmelktame aštuntajame dešimtmetyje: 1973 metais žurnale „Nemunas“ publikuoti jo apsakymai „Neprasidėjusi šventė“ ir „Gimimo diena“, vėliau įėję ir į pirmąją jo knygą – 1976 m. išleistą aštuonių apsakymų rinkinį *Neprasidėjusi šventė* (leidyklos „Vaga“ serija „Pirmoji knyga“).

Pats rašytojas apie savo atėjimą į literatūros pasaulį yra atsiliepęs taip:

Pirmiausia, objektyviai skiriuosi nuo didžiosios Lietuvos rašytojų tuos, kad niekad neviriau bendram literatūros katilė: bendros auditorijos, bendri vakarėliai, bendri rateliai, bendros idėjos. Atėjau į literatūrą iš visai nehumanitarinės profesijos – vienui vienas, piktas ir smarkiai apsiskaitęs. Nežinau, kaip dabar yra, bet anuomet fizikai ir matematikai užsienio kalbų mokėjimu bei literatūrine savišvieta smarkiai pranoko humanitarus.¹²¹

Mąstant apie anuometį literatūros katilą, į kurį „įkrito“ Gavelis, neįmanoma išvengti tuometinio ne tik literatūrinio, bet ir politinio bei visuomeninio konteksto, jo santykių su reikšmingais įvykiais ir atgarsiais. Žvelgiant į juos, akivaizdu, kad aštuntasis praėjusio šimtmečio dešimtmetis

¹²¹ „Be užuolankų. Ričardas Gavelis atsako į Vytauto Rubavičiaus klausimus“, p. 5.

savo „kontrolės“ viršūnę pasiekia 1972 metais: nuo septintojo dešimtmečio pabaigos augusią įtampą literatūros lauke, kurią žymėjo didėjanti konfrontacija tarp sociologizuojančių ir estetizuojančių kritikų, galutinai išsprogdino literatūros kritiko Vytauto Kubiliaus linčiavimai už *Nemune* išspausdintą straipsnį „Talento mįslės“, pasibaigę Kubiliaus eliminavimu iš literatūros lauko (dešimtmetį nespausdintos Kubiliaus knygos) ir, žinoma, dominuojančios ideologijos šalininkų pergale. Greta Kubiliaus imami pulti ir kiti „opoziciniai kritikai“ – Kęstutis Nastopka, Ričardas Pakalniškis, Albertas Zalatorius¹²², o jų vietą užima ir aktyviai pradeda reikštis oficialioji kritikos linija – sociologizuojantys, ideologinėms nuostatomis paklūstantys ir tiksliai jomis sekantys kritikai. Tais pačiais 1972 metais išleidžiamas ir komunistų partijos CK nutarimas „Dėl literatūros ir meno kritikos“, kuriuo vėl sugriežtinama literatūros ir kritikos lauko kontrolė, o modernioji lietuvių literatūra (ypač poezija, suklestėjusi antroje septintojo dešimtmečio pusėje ir sukėlusį polemiką tarp vadinamųjų ideologinių ir opozicinių kritikų) bei kritika vėl apmarinama ir stingdoma. Didelę įtaką visiems minėtiems veiksams turėjo ir visuomeninis bei politinis fonas, vadinamosios Kalantinės: 1972 metų gegužės 14 d. Kaune įvykęs Romo Kalantos susideginimas ir po jo sekusios demonstracijos bei protestai, kuriuos lydėjo masiniai areštai ir smurtas. Apskritai 1972-ieji lietuvių literatūros ir kritikos istorijoje suvoktini kaip skaudi ir sykiu ryški riba, „aiškiai pereinanti per to laiko žmonių likimus ir laikysenas“¹²³, taip užbaigusi vadinamąjį atlydžio laikotarpį (1964–1972), kurio metu buvo galima bent kiek atsitiesti, atsargiai bandyti daugiau pasakyti, atskleisti prisidengiant tuo laiku svarbia „socialistinio humanizmo“ teze¹²⁴.

Nuo debiuto arba, pasak Dominique'o Maingueneau, tyrinėjusio literatūros kūrinio kontekstą, „nuo pat tos akimirkos, kai imamasi rašyti, spausdintis, ši veikla suformuoja [rašytojo ir jo kūrybos – JČ] lauko

¹²² Elena Baliutytė, *Laiko įkaitė ir partnerė: Lietuvių literatūros kritika 1945–2000*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2002, p. 104.

¹²³ Viktorija Daujotytė, *Lietuvių literatūros kritika: akademinio kurso paskaitos*, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2007, p. 241.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 250.

identitetą“¹²⁵. Pastarasis Gavelio atveju formavosi sąstingio ir režimo akivaizdoje, balansuojant tarp kelių įtampų: bandant neužkliūti oficialiajai literatūros ir kritikos linijai ir siekiant išlaikyti kūrybinę laisvę bei autentišką kalbėjimą. Svarbų postūmį tokio lauko atsiradimui neabejotinai duoda ir kritikų atsiliepimai, kurie ima formuoti kūrėjo recepciją.

Aptardama regresyvaus aštuntojo dešimtmečio literatūros vertinimus, Elena Baliutytė pastebi, kad „kūrinio vertinimas gali būti išsakytas ne tik tiesiogiai; vienokį ar kitokį vertinimą reiškia ir tai, kurios krypties kritikas analizuoja kūrinį, kokią jis renkasi analizės metodiką, kokius naudoja vertės argumentus“¹²⁶. Tad greta reikšmingų aplinkybių – debiuto laiko ir konteksto, Gavelio atveju prisijungia ir žaidimų su ideologija tinkle dalyvaujantis svarbus *niuansas* „kas ir kaip atsiliepia apie autorių“.

Pirmąją Gavelio knygą į viešąją literatūros erdvę palydėjo dvi recenzijos, parašytos rašytojų Juozo Apučio ir Romualdo Granausko, kuriuos, pasitelkiant Baliutytės išskirtąsias dvi kritikų grupes, galima įvardinti kaip „estetus“, o ne „sociologus“. Šis palankus veiksnys liudija ir tai, kad debiutuojantį rašytoją pastebi ir palaiko savo cecho žmonės – rašytojai, taip pat prozininkai. (Dabar belieka tik spėlioti, kaip būtų ir ar būtų pasikeitusi Gavelio (ne)oficialioji kūrybinė trajektorija ir recepcija, jei pirmąsias recenzijas būtų rašę „tikrieji kritikai“, ypač palankūs dominuojančiai ideologijai?)

1976 m. gruodžio 25 d. kultūros savaitraštyje *Literatūra ir menas* pasirodžiusioje recenzijoje „Nėra dūmų be ugnies“ Aputis aiškiai ir tiksliai įvardija svarbiausius Gavelio kūrybos bruožus: rašymo disciplina, naujoviškas herojus, tiesus ir tikslus ėjimas prie esmės, žaismingumas, kandumas, ironija¹²⁷. Klausdamas „ar šiandieninių jaunųjų mūsų prozininkų kūryboje yra kas iš esmės nauja, ar tik galime džiaugtis jaunatviškais polėkais, šviežumu, o paskui pridėti: autoriai daug žadantys?“¹²⁸ Aputis konstatuoja, kad nei viena karta iki tol nepradėjo savo kūrybinio kelio šitaip savitai ir kad ne tik Gavelio,

¹²⁵ Dominique Maingueneau, *Literatūros kūrinio kontekstas: sakymas, rašytojas, visuomenė*, vertė Jūratė Skersytė, Vilnius: Baltos lankos, 1998, p. 39.

¹²⁶ Elena Baliutytė, *op. cit.*, p. 108.

¹²⁷ Juozas Aputis, „Nėra dūmų be ugnies“, *Literatūra ir menas*, 1976 12 25, p. 5.

¹²⁸ *Ibid.*

bet ir Sauliaus Tomo Kondroto bei kitų tos kartos autorių kūryboje esama „įdomių naujovių“. Recenzijos ašimi pasirinktas klausimas „kas daro įspūdį Gavelio apsakymų knygoje?“ struktūruoja minėtasias naujoves tarsi prisitaikydamas prie Apučio išskirtos Gavelio apsakymų disciplinos, kurią jis supranta kaip „aiškų kūrinio nugarkaulio turėjimą, sakytumę, racionaloką idėją“¹²⁹. Kalbėdamas apie Gavelio kūrybos išskirtinumą, recenzentas teigia, kad, turėdamas konstruktyvią apsakymo idėją, aiškias žaidimo taisykles, „užsibrėžto tikslo autorius siekia be jokių lyrinių nukrypimų, intarpų, sukrečiančių situacijų. Jis apgalvotai štrichuoja šešėlius, kol išryškėja paveikslas, o svarbiausia – idėja“. Toks būdas, anot Apučio, yra ne tradiciškai suprantama schema, o „gyvenimo suvokimo individualumas, kurį turi autorius, suprantama, – ir jo apsakymų žmonės“. Kaip vieną įdomesnių naujovių lietuvių literatūros prozoje apskritai Aputis atsargiai, vengdamas galutinių vertinimų, išskiria Gavelio subjekto šiuolaikiškumą ir naujumą (perfrazuojant Aputį: stovėjimą šios dienos taškuose) – šis neturi didesnės praeities, nes „istoriškumo mes neįaučiame jį psichikoje, dvasioje. Kol kas dėl to dar nerašysime nei plusų, nei minusų, pabrėždami, kad tai yra nauja mūsų dabartinėje prozoje“¹³⁰. Tačiau tie patys *Neprasadėjusios šventės* apsakymų žmonės vėliau recenzijoje gauna ir deramą dozę kritikos. Nepaisant Apučio prisipažinimo, kad jam patinka Gavelio kaip autoriaus savitumai ir nuošalės laikysena, ši savybė, perkelta apsakymų žmonėms (jie dažniausiai nesugeba užmegzti ir palaikyti žmogiškųjų ryšių), atrodo esanti kiek pavojinga. Mat tuomet pristinga psichikos istoriškumo, kurį Aputis suvokia kaip tik kūryba geriausiai įmanomą reflektuoti santykį su mirtimi, gimimu, kančia, karu, maru etc. Šių dalykų nebuvimas, anot recenzento, gresia virsti tekstų plokštumu, pasigendant plastiškumo bei didesnio reljefo.

Romualdas Granauskas 1977 m. žurnale *Pergalė* (Nr. 8) publikuotoje recenzijoje „Keli pagalvojimai apie aštuonis apsakymus“ aptaria visus aštuonis knygoje esančius Gavelio tekstus – ir išsaugodamas atskirą žvilgsnį, ir

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ *Ibid.*

ieškodamas reikšminių sąsajų su visu apsakymų korpusu. Anot Granausko, „autorius eina tais pačiais takais, kuriais iki jo vaikščiojo daugelis, ir keliauja, nebijodamas, kad nieko naujo neberas nei ant paties tako, nei šalia jo“¹³¹. Lygiai kaip Aputis, svarbiausiu Gavelio kūrybos pagrindu Granauskas įvardija konstrukciją, tikslingai apmąstyta ir tikslingai užrašyta, ir dar prideda, kad „ir su pačia konstrukcijos, konstravimo sąvoka mes dar ne kartą susidursime jo apsakymuose“. Aptardamas Gavelio apsakymus Granauskas pastebi, kad tekstuose „kyšteli“ Vakarų rašytojų įtaka ir aiškiai atpažįstamos perskaitytos knygos. Būtent dėl jų neretai ankstyvasis Gavelis, kaip ir Kondrotas, neoficialiai buvo kaltinami Lotynų Amerikos prozos, ypač Gabrielio Garcia Márquezo, savotišku „perrašymu“, todėl žinant šį kontekstą, Granausko pastaba, įpinta į šmaikščią asociaciją su moters apatinuku – „perskaitytą literatūrą galima palyginti su moters apatinuku: jo nė kraštelio neturi matytis, nors visi žinom, kad jis ten yra. Šitas daiktelis R. Gavelio apsakymuose ryškiau kyšteli tik porą kartų“¹³² – atrodo pernelyg švelni¹³³. Priskirdamas Gavelį prie autorių, nagrinėjančių vidines herojų dramas ir į gyvenimą žiūrinčių kaip į šulinį, Granauskas reziumuoja:

R. Gavelio apsakymuose tikrovės nelabai daug, o realijos niekuomet ir nevirsta taikliomis detalėmis. „Realijos realizuojamos“ ne tiesiogiai, jos pasiekia mus jau gerokai transformuotų autoriaus ir jo herojų minčių pavidalu. Mintis, žinoma, tokia pat tikrovė, ir R. Gavelis šia kryptimi bus pažengęs toliausiai už kitus jaunuosius. Autorių tenka priimti tokį, koks jis yra, nors vieniems jis gali labai patikti, o kitiems tiek pat nepatikti. Nei nacionalinio savitumo, nei kokio ypatingesnio kolorito jo apsakymuose nerasi. Nė vienam sakiny netenka susidurti ir su gražia lietuvių kalba. Tai „inteligentiškas“ autorius, jis pats labai nori toks būti, toks ir yra.¹³⁴

Šie Apučio ir Granausko atsiliepimai ima formuoti Gavelio recepciją ir padeda pamatus visoms vėliau atsiradusioms skambioms frazėms-etiketėms

¹³¹ Romualdas Granauskas, „Keli pagalvojimai apie aštuonis apsakymus“, *Pergalė*, 1977, Nr. 8, p. 170.

¹³² *Ibid.*, p. 172.

¹³³ Apie po pirmosios knygos pasipylusius kaltinimus, esą Gavelis nusirašė nuo Márquezo, privačiame pokalbyje darbo autorei yra paliudijusi ir tuometinė „Vagos“ leidyklos redaktorė Donata Linčiuvienė.

¹³⁴ Romualdas Granauskas, *op. cit.*, p. 173.

apie Gavelį ir jo kūrybą: konstruktorius, logiškai ir su šalta precizika sukurtų tekstų autorius, vienu mėgstamas, kitų nekenčiamas ir t. t. Pirmosios Gavelio kūrybos recenzijos fiksuoja ir išryškina tai, kad į lietuvių literatūrą ateina naujas ir įdomus autorius, at(si)nešdamas iki tol neregėtus dalykus – stiprų teksto „stuburą“, sukonstruotas, logiškai išmąstytas situacijas (apskritai konstrukcijos sąvoka recenzijose minima ne kartą kaip skiriamasis Gavelio prozos bruožas), vidinę dramą išgyvenančius, istoriškumo dimensijos neturinčius ir tarsi reikšmingiausių gyvenimo įvykių nuošalėje besilaikančius herojus bei, žinoma, savo „inteligentiškumą“ ir skaitytos Vakarų literatūros arsenalo demonstravimą. Būtent pastarieji bruožai buvo išskirtiniai, savotiški svetimkūniai, visiškai nesiderinantys su tuometine tarybinės lietuvių prozos linija ir jos temomis, ypač su pačių recenzentų, Apučio ir Granausko, kūrinų pasauliais, vadinamąja „kaimietiška“, žemdirbio, žemės vaiko pasaulėjauta. Todėl neatsitiktinai Jūratė Sprindytė Gavelio kūrybą mato kaip *iš-kaiminimo* lūžį, o jį patį įvardija pirmuoju lietuvių prozos šiltadaržio griovėju¹³⁵. Nors šie įvaizdžiai pasitelkiami mąstant apie *Vilniaus pokerį* ir jo sukeltas reakcijas, tačiau akivaizdu, kad Gavelis lietuvių prozos šiltadaržio griovėjo keliu sėkmingai eina nuo pat pirmųjų savo tekstų, akivaizdžiai priešindamasis esamai lietuvių literatūros tradicijai ir situacijai, aktyviai žvalgydamasis ir imdamas pavyzdį iš Vakarų literatūros, tų uždraustųjų ir blogiu įvardytų, sunkiai prieinamų, slaptai skaitomų kapitalistinių šalių autorių.

Grįžtant prie pirmosios knygos recenzijų, reikia pastebėti, kad, greta aptartųjų bruožų, punktyriškai kritikų tekstuose paminima ir pirmojoje knygoje neryški Gavelio pasakojimo ypatybė, suklestėjusi *Isibrovėliuose*, o vėliau įsitvirtinusi visoje Gavelio kūryboje kaip vienas iš skiriamųjų jo ženklų. Tai Apučio minėtas šešėlių „štrichavimas“, arba Granausko išskirta mistifikacija – skirtingi žodžiai, kuriais mėginami įvardyti, apibrėžti netikėtai persiklojantys, susipinantys veikėjo ir pasakotojo santykiai, žiūros taškų persidengimai, kurie, atrodo tokie punktyriškai žaismingi ir nekalti pirmosios knygos tekstuose (ypač apsakymuose „Gimimo diena“, „Šokis aplink portretą“, „Gaisras“), antrojoje

¹³⁵ Jūratė Sprindytė, *op. cit.*, p. 46.

novelistikos knygoje išauga į rimtus ir galingus dekonstrukcinius žaidimus pasakotojo figūra. Taigi, perfrazuojant patį Gavelį, su pirmąja knyga taip ir neprasidėjusi šventė galingai prasideda su antrąja, tą patį užtaisą nešdama iki trečiosios – ir toliau, per visą kūrybinę Gavelio trajektoriją.

The game is on: *Įsibrovėliai*

1982 metais, praėjus šešeriems metams nuo debiuto literatūros pasaulyje, pasirodžiusi antroji Gavelio knyga *Įsibrovėliai* – ją dar nepublikuotą pats rašytojas vadino *autstendiška*, taigi, išsiskiriančia – laikytina tikroju kūrėjo debiutu, užtikrintu ir konceptualiai išpildytu, išskirtiniu, demonstruojančiu aiškų ir ryškų, su niekuo nesupainiojamą Gavelio pasakojimo braižą.

Tai, kad ši knyga žymi tam tikrą lūžį, matyti ir iš Gavelio užrašų knygelės, kuri, spėtina, pildyta 1978–1979 m. Jos viename lape yra parašyta „Menininko gimimo diena: 1978.II.22.“. Po tris kartus pakartota ta pačia data ir klausimu „Kokia to astrologija?“ Gavelis nubrėžęs dvigubą rodyklę ir po ja parašęs: „Dvi pjesės ir apsakymų knygelė [manyta, kad tai *Neprasidėjusi šventė – JČ*] – PRE // Nuo trečios pjesės ir ‘Įsibrovėlių’ prasideda POST“¹³⁶. Toks įrašas leidžia manyti, kad ir vidinėje Gavelio sistemoje *Įsibrovėliai* pakliūva už tos menininko gimimo dienos linijos, o tai patvirtina, kad ši knyga yra vertesnė nei tekstai, buvę prieš tai, ir kad ji išties žymi naują etapą.

Įsibrovėliai kartu su 1987 metais pasirodžiusiu apsakymų ciklu *Nubaustieji* sudaro savotišką vientisą darinį, tarsi vieną novelistikos ciklą, aprėpiančią formą ir turinį, raišką ir temą. Šį vieningumą liudija ne tik veidrodžiškai atsispindintis vienodas kūrinių skaičius (po 7 kiekviename rinkinyje), bet ir apsakymų ciklų pavadinimai (nurodantys logišką veiksmų seką), kuriuos perfrazuojant, apie patį Gavelį ir jo kūrybos žmogų būtų galima pasakyti „įsibrovę ir nubausti“, o recepcijoje – neretai dar ir kaltinti dėl

¹³⁶ Ričardas Gavelis, [Užrašų knygelė], LLTI BR F112-73, p. 23.

„neleistinų“ veikėjų vaizdavimo būdų, literatūrinių bei filologinių skolinių kolekcijos ir kitų dalykų.

Isibrovėlių tekstais Gavelis brovėsi į nusistovėjusias pasakojimo formas ir struktūras, ne tik įlauždamas, bet ir dekonstruodamas jas, konstruktyviai ir apgalvotai žaisdamas pasakojimo kūrimo galimybių ribomis, o štai su *Nubaustaisiais*, anot Zalatoriaus, „Gavelis braunasi į sferas, kurios daug dešimtmečių buvo laikomos tabu, o įsibrovęs nedaro jokių reveransų, net nebando pristabdyti savo skalpelio – rėžia iki pat skaudulio šaknų, nepalikdamas jokių iliuzijų“¹³⁷. Pastarajame rinkinyje žaismo pasakojimo konstravimo elementais irgi neatsisakoma, tik jis mažiau ryškus ir matomas (nei *Isibrovėliuose*), tarsi užgožtas iš tiesų itin stiprių ir sukrečiančių, ilgą laiką tabu buvusių teminių linijų.

Pirmasis apsakymų ciklas *Isibrovėliai*, sudarytas iš šešių apsakymų ir vienos apysakos, jau knygos pavadinimu koduoja aiškią atskirus kūrinius vienijančią temą. *Isibrovėlių* kaip gilyn besibraunančių, kažką perskiriančių vaizdinys ir koncepcija neapleidžia mąstant apie šių prozos tekstų pasakotoją, veikėjus, pasakojimą, išorinę ir vidinę kūrinių tikrovę. Apsakymų visuma, perskaičius visą knygą, regisi kaip rašytojo sąmoningai sukonstruotos, aiškios ir kryptingos įsibrovimo schemas.

Isibrovėlių motyvas vyrauja ir šios knygos recepcijoje, kuri sutapo su pirminiu Gavelio kūrybos įtvirtinimu literatūros lauke. Galima sakyti, kad būtent 1982–1983 metais pradeda formotis dviguba samprata: Gavelio kaip beatodairiškai rizikingai medžiaga ir forma žaidžiančio, džiazuojančio (Algio Kalėdos recenzijos išvada: „Iš pirmosios knygos liko džiazas improvizacijos, polinkis į mistifikaciją ir literatūrinį pasjansą. Vienu žodžiu, Gavelis yra Gavelis“¹³⁸) ir Gavelio kaip įsibrovėlio (Ramučio Karmalavičiaus recenzijoje pateikiama išvada, kad didžiąjai daliai lietuvių prozos personažų R. Gavelio herojai yra tikri įsibrovėliai, kaip turbūt prozos žemėje vis dar yra minimu laikotarpiu ir pats jų autorius, neretai kaltintas pernelyg aktyviu Vakarų

¹³⁷ Albertas Zalatorius, „Rizikos, žodžio ir veiksmo prasmė“, *Pergalė*, 1988, Nr. 10, p. 118.

¹³⁸ Algis Kalėda, „Metamorfozės veidrodžių pasaulyje“, *Literatūra ir menas*, 1982 09 18, p. 7.

literatūros klodų naudojimusi¹³⁹), landančio po uždraustas žemes, įvaizdis bei samprata. Įtakos tokiems vertinimams neabejotinai turėjo ir pagrindinis šio rinkinio *įsibrovėlis* – pasakotojas / veikėjas, dėl kurio vaizdavimo ir raiškos Gavelis buvo kaltintas ne tik racionalaus šaltų ir sustingusių dvasios formų pasaulio vaizdavimu, piktnaudžiavimu drastiško vaizdo ir dvasinės dviprasmybės galia, bet, svarbiausia, – ir vientisos bei nuoseklios dvasinės žmogaus sampratos nebuvimu¹⁴⁰. Pastarasis „kaltinimas“ ir tapo vienu įdomiausių gaveliškojo pasakojimo bruožų.

„Taigi apie Pasakotoją (Narrateur)“

Jau buvo minėta, kad 1989 m., kalbėdamasis su Vytautu Rubavičiumi, Gavelis pabrėžia, kad iki 1989-ųjų buvo publikuota tik tai, ką jis parašė iki 1978 metų. Būtent į šį laikotarpį pakliūva devintojo dešimtmečio knygos *Įsibrovėliai ir Nubaustieji*. Šį faktą liudija ir išlikusi Gavelio korespondencija¹⁴¹ su Levu Raibšteinu (dabar – Leo Ray). 1980 01 27 dienos laiške, likus dvejiems metams iki oficialaus *Įsibrovėlių* publikavimo (!) Gavelis užsimena apie šią knygą:

O dabar užduosiu (kerštingai) Tau klausimą, kuris, rasi, Tamstai niekada nerūpėjo, o šių eil. a. rūpi. Privalėsi išreikšti Nuomonę. *Taigi apie Pasakotoją (Narrateur)*. Galbūt Tamsta esi pastebėjęs, kad *autstendiškoje knygoje „Įsibrovėliai“ beveik kiekviena apsakyme autorius iš esmės sprendžia Naratoriaus problemą*. Beveik visur – „Rytą“ – N. kaitaliojasi – „Kelionė“ N. iš vis nelabai aiškus, galbūt

¹³⁹ Ramutis Karmalavičius, „Galbūt įsibrovėliai“, *Nemunas*, 1983, Nr. 1. p. 32–33.

¹⁴⁰ Justinas Kubilius, „Kūrybinė valia ir jos ribos“, *Pergalė*, 1982, Nr. 12, p. 159–161.

¹⁴¹ Gavelio archyve saugoma 12 susirašinėjimo su Levu Raibšteinu laiškų (laiškas suvokiamas kaip tekstas, kurį baigia Gavelio parašas); archyve yra ir trumpų su datomis tekstų, kurie nepatvirtinti Gavelio parašu ir gali būti suvokiami kaip ankstesniųjų laiškų pildymai, tęsiniai), tiksliau sakant – paties autoriaus pasiliktų laiškų kopijų per kalkę (10 ranka rašytų kopijų per kalkę, 2 darytos spausdinimo mašinėle) ir dviejų laiškų nuorašai, daryti spausdinimo mašinėle. Ranka rašytieji laišakai datuojami 1980 m. sausio – vasario mėnesiais, du paskutiniai – 1981 m. lapkričio mėnesį. Šie laišakai patraukia ne tik aštriu ir gyvybingu tonu, išskirtine susirašinėtojų stilistika ir savitu žodynu (mėnas, kūmėdija, problemos), bet ir tematika, itin aktualia ir rūpima korespondencijos dalyviams, ypač Gaveliui. Iš susirašinėjimo tono ir teminių linijų matyti, kad laišakai Gaveliui buvo paranki erdvė, kurioje buvo galima narstyti svarbią ir itin rūpimą Naratoriaus problemą. Gavelio laiškuose regima ne tik nuolat aktualizuojama ir svarstoma pasakotojo problema, bet ir aktyviai ieškoma savosios pasakotojo koncepcijos.

benzinininkas, manęs, kad jis dievas – „Belerofontas“ naratuoja kažkas, kas mato dabar, bet ir hikiją irgi mato – „Angelas“ N. veikiausiai baro veidrodis – Galbūt N. yra ne-Rimas, kuris galbūt yra Rimas, bet nebūtinai – „Vilkas“ N. yra išvis nežinia kas: žmogus-žaltys-vilkas, o veikiausiai genties Totemas, jo akis (kategoriškai prieštaraujant sakrališkam OTOTEMASTONEMATĖ). Tai matai, kaip sudėtinga. [...]

O Tau? O Tau ar rūpi kažkoks Matytojas? Ar Matytojas visuomet esi Tu pats? Pasakotojas, pavyzdžiui, niekuomet nesu aš pats. Absoliučiai beveik galima sakyti niekada. Matai, kokie fokusai. [kursyvas mano – JČ]¹⁴²

Nors laiške minimų apsakymų pavadinimai ne visiškai atitinka tuos, kurie buvo publikuoti knygoje, tačiau tai netrukdo suprasti apie kokius kūrinius kalbama. Laiške minimi beveik visi *Isibrovėlių* tekstai, išskyrus vėliau knygoje prie laiško šešeto prisijungusį apsakymą „Sutikimas“.

Šis laiškas yra įrodymas ir patvirtinimas, kad „autstendiškos knygos“ *Isibrovėliai* centras ir ašis – pasakotojas ir jo problema („autorius iš esmės sprendžia Naratoriaus problemą“; „Jis galėjo ateiti ir atkeršyti man už tai, kad aš viską arba beveik viską žinau. Kad pernelyg giliai įsibroviau į jo vidų. Juk Rimas Vizbara visada manė, kad *brautis gilyn ir gilyn nepaisant jokių sienų* – jo vieno privilegija“¹⁴³ [kursyvas mano – JČ]) – teigia didžiausio *Isibrovėlių* teksto, apysakos *Galbūt*, pasakotojas, nurodantis pagrindinę savojo egzistavimo, nulemiančio ir kitų teksto figūrų buvimą, kryptį. Brautis gilyn ir gilyn nepaisant pasakojimo sienų ir kanonizuotos pasakojimo tvarkos, santykių hierarchijos, – išskirtinė Gavelio pasakotojo privilegija, (nu)lemianti veikėjų vaizdavimą ir pasakojimo būdą. Pasakotojo figūra, o ypač su ja susijusi pasakotojo ir veikėjo skirtis šioje Gavelio knygoje yra komplikauta, labili ir nuolat išsprūstanti, todėl neretai sunkiai identifikuojama.

Būtent su pasakotojo tapatybės neapibrėžiamumu susijusios Gavelio laiške minėtos problemos ir *fokusai*: visažinis ir už teksto esantis pasakotojas staiga virsta vienu iš veikėjų, arba atvirkščiai – tekste dalyvaujantis veikėjas

¹⁴² R. Gavelio laiškas Levui Raibšteiniui, 1980 01 27 vakare, LLTI BR F112-60, p. 8.

¹⁴³ Ričardas Gavelis, *Galbūt*, p. 181. Toliau cituojant iš šio leidinio nurodomas tik kūrinio pavadinimas ir puslapis.

virsta visažiniu pasakotoju ir pan. Tokia vaidmenų ir žvilgsnio perspektyvų kaita įdomiai laužo pasakojimo vidines erdves ir komplikuoja tradicinius pasakojimo santykius ir tarpusavio dermę. Pasakotojo figūrai išjudėjus iš tradicinių apibrėžčių, savotiškai išscentravus, ima kurtis lūžtantys, mirguliuojantys, aiškiai neapibrėžti pasakojimo santykiai, kurie išjudina pasakojimo struktūrą. Šis struktūros klabinimas komplikuoja teksto prasmės stabilumą, skaidrumą ir leidžia rasti dekonstrukcinės skaitymo strategijos galimybei, kuri visuomet kuriasi iš destabilizavimo, įprasto reiškinių branduolio ar struktūros išjudinimo ir yra susijusi su dekonstrukcijai privalomu klasikinių opozicijų apvertimu ir kanonizuotos sistemos pakeitimu¹⁴⁴.

Gavelio išskirtas ir privilegijuotas *įsibrauti* yra dekonstrukcinių veiksnių arsenale – jis gali aprėpti, iš jo gali sekti kiti dekonstrukciniai veiksmai: išklibinti, destabilizuoti, kvestionuoti, apversti. *Įsibrauti* yra itin artimas pirminiam dekonstrukcijos gestui – rasti įtrūkį tekste ir juo pasinaudoti. Ir, kaip bus matyti, itin mėgstamas *Įsibrovėlių* pasakotojo.

Spręsti naratoriaus problemą

Gaveliškasis „autorius iš esmės sprendžia Naratoriaus problemą“ yra tarsi kelrodis, įvedantis į platų pasakotojo problematikos kontekstą ir nurodantis, kad pasirinktasis analizės kelias gali būti sėkmingai „išbrendamas“ tik pamėginus rasti atsakymą į klausimą, ką Gaveliui reiškia spręsti naratoriaus problemą.

Pasakotojo problema turbūt yra viena įdomiausių meno – žodinio, garsinio, vizualaus – problemų, ryškiai persmelkusi visą XX amžių. Pasakotojas neabejotinai yra svarbiausia pasakojimo figūra ir vienas esminių pasakojimo struktūrinių elementų – jis pasakoja istoriją. Pasakotojo santykis su pasakojama istorija ir pasirinktas žiūros taškas nulemia ne tik pagrindines teksto ypatybes, bet ir nurodo skaitytojui galimus perskaitymo būdus. Ilgą

¹⁴⁴ Jonathan Culler, *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*, London & New York: Routledge, 2008, p. 85–86.

laiką epinę literatūrą pristatančios ir analizuojančios teorijos pasakotojo figūrą apibrėždavo labai paprastai – „pasakotojas yra tas, kuris pasakoja istoriją“ – ir klasifikuodavo ją pagal tai, kuriuo asmeniu istorija buvo pasakojama (pirmuoju, antruoju ar trečiuoju). Būtent taip buvo išskiriamas pasakotojas, susitapatinantis su personažu (kalbantis iš „aš“ pozicijos), pasakotojas, priartėjantis prie personažų žiūros taško („tu“ pozicija) ir vadinamasis „visažinis“, už teksto esantis pasakotojas, kuris apie veikėjus pasakoja „jis“ ir „ji“ formomis.

XX amžiaus viduryje, pasakojimui atsidūrus įvairiausių literatūros teorijų akiratyje, pasakotojo figūra tapo beveik filosofiniu klausimu. Tuo metu kaip atskiras mokslas apie pasakojimą iškilusi naratologija ėmė priešintis įprastam pasakotojų skirstymui, nes „kalbėti apie pasakojimą pirmuoju, antruoju arba trečiuoju asmeniu yra pernelyg abstraktu, be to, tai būtų kalbėjimas apie pasekmes, o ne apie priežastis“¹⁴⁵. Todėl naratologo Gérard'o Genette'o teorijoje pasakotojo sampratą sudaro du pagrindiniai aspektai, pagal kuriuos skiriami keturi pagrindiniai naratorių tipai. Tai pasakotojo santykis su pasakojimo lygmeniu (ekstradiegetinis – už konkrečios fikcijos ribų – ir intradiegetinis – esantis fikcijos ribose) ir pasakotojo dalyvavimas papasakotoje istorijoje (heterodiegetinis – nedalyvauja papasakotoje istorijoje; homodiegetinis – dalyvauja papasakotoje istorijoje; autodiegetinis – pagrindinis papasakotos istorijos dalyvis)¹⁴⁶.

Mėginant šiuos Genette'o išskirtuosius pasakotojo sampratos aspektus pritaikyti nustatant Gavelio pasakotojo tipą, tampa akivaizdu, kad pasakotojo figūrai pritaikyti tikslią, fiksuotą ir konkrečią prasmę turinčias išskirtąsias sąvokas yra komplikauta ir iš dalies netgi neįmanoma. Viena vertus, pasakotojo figūra (tame pačiame kūrinyje) yra nevienalytė, daugiasluoksnė ir nepasiduodanti apibrėžimų rėmams. Dažniausiai ji aprėpia opoziciškai priešingas ir viena kitai prieštaraujančias funkcijas – neretai yra ir

¹⁴⁵ Dainius Vaitiekūnas, *Pasakojimas B. Radzevičiaus „Priešaušrio vieškeliuose“*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2004, p. 49.

¹⁴⁶ Gérard Genette, *Narrative discourse*, Ithaca, New York: Cornell University Press, 1983, p. 243–255.

ekstradiegetinė, ir intradiegetinė, o kai kur ir heterodiegetinė, ir autodiegetinė. Kita vertus, ji taip stipriai įsikonstravusi į pasakojimą, kad neretai apgaulingai atrodo, jog ją atpažinti visai nesunku, o apibrėžti pakanka klasikinio klausimo: kuriuo asmeniu pasakojama? Tačiau būtent šis klausimas ir kelia didžiausią intrigą bei pavojų „paslysti“, mat pirminis atsakymas būtų labai paprastas – dažniausiai pasakojama iš „aš“ pozicijos. Tačiau įsiskaičius į kiekvieną rinkinio tekstą susiduriama su dar vienu klausimu: kas yra tas „aš“ Gavelio novelėse? Ar jis vientisas, vienas ir tas pats visą laiką; jei taip, tai kaip jis vienu metu geba ir dalyvauti pasakojamoje istorijoje, ir ją stebėti iš nedalyvaujančiojo pozicijos? Kaip vienas „aš“ gali netikėtai virsti *kitu*? Neretai tuo, apie kurį tas „aš“ ir pasakoja?

Visi šie klausimai nurodo viena: siekiant identifikuoti Gavelio pasakotoją ir jo santykį su pasakojamos istorijos veikėjais, įprastinės (struktūralistinės) naratyvo teorijų įvardijamos pasakotojo funkcijos, vaidmenys ir santykiai tampa nefunkcionalūs ir nepakankami, arba, perfrazuojant Hillis Millerį, iš tradicijos paveldėtoji linijinio pasakojimo terminija, užuot suteikusi aiškumo, atveda į savotišką aklavietę. Hillis Milleris teigia, kad šioji aklavietė prieinama kiekvieną kartą tyrinėjant konkretų tekstą ar mėginant pritaikyti konkretų pasakojimo terminą. Ir nors kaskart ji iškyla skirtingai, literatūros tyrinėtojas visuomet ją patiria kaip kažką iracionalaus ir nelogiško, kaip savotišką įlūžimą tarp dviejų skirtybių – tarp figūratyvinės ir tiesioginės kalbos, tarp teksto ir užtekstinės realybės, kurią tekstas perteikia etc.¹⁴⁷

Ryškindamas iracionalių, nelogiškų pasakojimo elementų svarbą, Hillis Milleris kritikuoja Genette'o naratologiją, kuri, mėgindama pasakojimą sudėlioti į struktūras ir visa paaiškinantį žinojimą, nepalieka vietos neapibrėžiamiems, iracionaliems, nelogiškiems, necentriniams elementams. Pastarųjų, anot Hillis Millerio, esti kiekviename pasakojime, nes be jų pasakojimas negalėtų visapusiškai egzistuoti. Pats Hillis Milleris savo naratyvo

¹⁴⁷ J. Hillis Miller, *Ariadne's Thread: Story Lines*, p. 21–23.

tyrimus suvokia ir įvardija kaip galimą *anaratologiją* – mėginimą parodyti, kad naratologija kaip mokslas, arba žinojimas apie pasakojimą, yra neįmanomas¹⁴⁸.

Kalbėdamas apie minėtą literatūros tyrinėtojo kaskart prieinamą akligatvį ir patiriamą savotišką nuopuolį, Hillis Milleris mini ir Gavelio novelistikos tekstų skaitymo patirčiai tinkamą skaitytojo išgyvenamą sutrikimą: „Skaitytojas gali patirti neįmanomybę nuspręsti, kas, kur, kada ir kam konkrečioje ištraukoje kalba: autorius, pasakotojas ar veikėjas“¹⁴⁹.

Iš tiesų skaitant Gavelio tekstus šioji *neįmanomybė nuspręsti* yra labai dažna, nes klasikinio apibrėžimo įteisintos pasakotojo funkcijos nuosekliai neįgyvendinamos, jos nuolat išscentruoja, įtrūksta, įplyšta, išsiverždamos iš klasikinės struktūros ir atverdamos erdvę žaismingai pasakotojo ir veikėjų kaitai. Ir nors išoriškai pasakotojo figūra nėra prarandama, – tekstas ne tik kad nepaliekamas be pasakotojo, bet ir labai stipriai kuria dviejų svarbiausių pasakojimo jėgų, pasakotojo ir veikėjo, iliuzinę autonomiją, – tačiau teksto vidinėje realybėje vieno centruoto, privilegijuoto ir aiškiai atpažįstamo pasakotojo nėra. Jis kaskart naujai konstruojamas iš antrininkų („Petras Ruzga puoselėjo keistą tvarinį giliai viduje, mįslingai šnekantį antrininką, kuris žinojo daugiau nei aplinkiniai“; „Kelionė niekur“, p. 18) arba iš vidinių gyventojų, kaip sako apysakos *Galbūt* pasakotojas: „yra tik vidiniai gyventojai, daugybė vidinių gyventojų. Kas jie tokie? Aš pasakysiu, tai padarėliai, kurie gyvena mumyse“ (*Galbūt*, p. 127). Taigi akivaizdu, kad Gavelio pasakotojo figūra yra vidinių gyventojų dėlionė.

Pasakotojo figūros koncepcija ir raiška tampa Gavelio *Įsibrovėlių* analizės pagrindine linija, gebančia išvesti iš naratyvinės aklavietės, ir būdu „kuriuo tekstas pats save dekonstruoja konstruodamas pasakojimo tinklą“¹⁵⁰. Pasakotojo tapatybės daugiaveidiškumas, neskaidrumas, labilumas ir neapibrėžtumas – vienas svarbiausių ir įdomiausių dekonstrukcijos principų, persmelkiančių Gavelio pasakojimą. Šio principo esmė arba trajektorija – dvigubas dekonstrukcijos gestas. Pirmiausia parodoma arba rekonstruojama

¹⁴⁸ Idem, *Reading Narrative*, p. 48–49.

¹⁴⁹ Idem, *Ariadne's Thread: Story Lines*, p. 22.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 23.

įprastinė struktūra, į kurią vėliau, radus įtrūkį, įsibraunama, siekiant atverti jos vidinius prieštaravimus.

Isibrovėlių atveju šioji dekonstrukcija vyksta pasakojimo kūrimo lygmenyje, dėliojant pasakotojo ir personažų pasjansą. Neretai pasakojimas pradedamas pasakoti „taip, kaip įprasta pasakoti“: nuosekliai dėliojant faktus, kuriant aiškiai atpažįstamas ir skirtingas pasakotojo ir veikėjų figūras, brėžiant ryškias jų linijas ir kuriant įdomią fabulą, tačiau netikėtai, kai skaitytojas jau, atrodo, patiki pasakojimo tikrove ir jaučiasi nuramintas įvykių sekos bei pasakojimo plėtotės, įvyksta lūžis, dažniausiai apverčiantis iki tol buvusias pasakojimo santykių hierarchijas. Pavyzdžiui, novelėje „Rytą, saulei patekant“ pasakotojas virsta jo stebėtu Teodoru ir atvirksčiai; apysakoje *Galbūt* pasakotojas virsta pagrindiniu veikėju Rimu Vizbara; novelėje „Baltakaklis vilkas“ pagrindinio pasakotojo tapatybė – tai, kad jis yra ne žmogus, o vilkas, – paaiškėja tik gerokai įpusėjus pasakojimą, tačiau kas pasakoja – vilkas ar žmogus, o gal, kaip laiške mini Gavelis, genties totemas, – taip ir lieka neaišku.

Kalbėdamas apie veikėjo ir pasakotojo vaidmenų iliuziškumą, Hillis Milleris pasitelkia metaforinį palyginimą, kuriuo iliustruoja skaitytojo jausenas: „kaip du pagaliukai ir šiek tiek siūlų vaikui gali sukurti narsų žirgą, taip ir keli romano pradžios žodžiai, pagal skaitytojams įprastą tradiciją, lengvai sukurią magišką dviejų veikėjų – protagonisto ir pasakotojo – įspūdį“¹⁵¹. Veik analogiškai įvyksta ir Gavelio teksto atveju, kai skaitant tikima, jog veikėjo ir pasakotojo skirtis yra aiškiai apčiuopiama ir dviplaniškai egzistuoja tekste nuo pat pradžių, tačiau kai tekstas įlūžta arba minėtoji schema apsiverčia ar nepasiteisina, kai veikėjo ir pasakotojo skirties iliuzija išsisklaido – tada, anot Hillis Millerio, „skaitytojas tarsi sugražinamas į iš vaikystės išaugusiojo situaciją, kuris vietoje kadaisė buvusio svajonių žaislo žirgo mato lazdeles ir siūlus“¹⁵².

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 95.

¹⁵² *Ibid.*, p. 97.

Tokį procesą Milleris vadina autodekonstrukcija, teksto savidekonstrukcija, kai kažkas tekste yra atmetama ar sunaikinama, tam, kad ir tekstas, ir skaitytojas galėtų tai išsaugoti. Tai procesas, kai pats tekstas „maišo kortas“ ir daugina prasmes, griaudamas savo kuriamas iliuzijas ir tradicinio pasakojimo įteisintą įspūdį, esą nuo veikėjo priklauso teksto jėga ir funkcija.

Norint pasiekti šios iliuzijos griuvimą, prieš tai reikia ją sukurti. Tam Gavelis pasitelkia pasakojimo struktūros priemones, kad vėliau galėtų tą struktūrą išjudinti. Tai pamatinis dekonstrukcijos judesys, kuriam pradžią davė Derrida, ėmėsis išjudinti metafiziką jos pačios kalbos priemonėmis. Pirmiausia struktūras reikia rekonstruoti, o paskui išjudinti jų pačių priemonėmis iš vidaus: „dekonstravimo veiksmai išjudina struktūras ne iš išorės. Jie galimi ir veiksmingi, jų smūgiai taiklūs tik tada, kada užvaldo struktūras iš vidaus. Jie užvaldo jas iš vidaus *tam tikru būdu*, nes visada esama viduje ir tuo labiau, kai apie tai net neįtariama“¹⁵³.

Gavelio pasirinktame dekonstrukcijos kelyje pradinį rekonstrukcijos gestą savotiškai pakeičia imanentinė naratyvo diskusija su tradicija – ryškiausiai tai matyti apysakoje *Galbūt*, kurioje įsivaizduojama rekonstrukcija „kaip reikia pasakoti“ pateikiama kaip vidiniai pasakotojo klausimai ir dvejonės, iliustruojančios kvestionuojamus realistinio vaizdavimo principus. Būtent realistinio naratyvo kvestionavimas, dekonstravimas, priešinimasis jam gaveliškoje sistemoje ir reiškia *spręsti naratoriaus problemą*.

Reprezentacija vs. inauguracija

Didžiausias *Isibrovėlių* tekstas – apysaka *Galbūt* – bene labiausiai peržengia realistinio naratyvo konstravimo rėmus ir pažeidžia, įlaužia pagrindines tokio žaidimo taisykles. Šiuo tekstu Gavelis imasi kvestionuoti vieną pamatinių pasakojimo ypatybių – reprezentaciją, mimezę, tikrovės mėgdžiojimą ir vaizdavimą. Ilgą laiką reprezentacija buvo tarsi pasakojimo sinonimas, išplėtotas ir metodologiškai įteisintas realizmo, – pasakoti tai, kas

¹⁵³ Jacques Derrida, *Apie gramatologiją*, p. 39.

yra realybėje ir iš realybės¹⁵⁴; pasakojimas turi pakartoti ir atspindėti daiktišką, gyvenamą tikrovę, o pasakotojas turi turėti realaus žmogaus savybes etc., arba, kaip sako *Galbūt* pasakotojas: „Dievo užmirštame mūsų mieste žmonės dar mano, kad literatūra yra pasaulio veidrodis, kad ji privalo teigti moralės normas, kad psichologinis tikroviškumas yra literatūros šerdis, kad...“ (*Galbūt*, p. 118).

Realizmo įtvirtintą ir tradiciniu tapusį bei tuometės literatūros kritikos plėtojama suvokimą, esą pasakojimas yra ir turi būti gyvenamo pasaulio reprezentacija, ėmė kvestionuoti naratologiją, kritikuodama realistinę literatūros ir kritikos tradiciją¹⁵⁵. XX a. antrojoje pusėje reprezentacijos klausimas pakliūna į postmodernizmo kultūros akiratį: „postmodernioji kultūra išlieka stipriai atsidavusi reprezentacijai, net ir tada, kai siekia užklausti ar atskirti save nuo reprezentacijos“¹⁵⁶. Kitaip tariant, postmodernioji kultūra ir postmodernus pasakojimas yra neatskiriami nuo šio ambivalentiškumo: reprezentacijos ir reprezentacijos kritikos, arba savotiško skepticizmo jos atžvilgiu. Ši dviplanė struktūra primena dvigubą dekonstrukcijos judesį – postmodernus naratyvas ir pripažįsta reprezentaciją, ir kartu ją užklausia, griaua jos pačios priemonėmis. Būtent pastarąjį veiksma Andrew Gibsonas įvardija „inauguracija“, suvokdamas ją kaip reprezentacijos dekonstrukciją.

Gibsonas inauguracijos terminą vartoja skiriamajai postmodernaus pasakojimo ypatybei apibrėžti: pasaulis neatspindimas, nebereflektuojamas pasakojimu, priešingai, kiekvienas pasakojimas *inauguruoja*, iškilmingai įvesdina į buvimą naują pasaulį, sukurtą ne iš empirikos, o iš nebūties. Būtent nebūtį (*absence*) kaip naujo pasaulio kūrimo šaltinį, ypač literatūroje, išskiria Derrida, sakydamas, kad rašymas yra inauguracinis, – ir ne todėl, kad jis sukuria, bet todėl, kad demonstruoja absoliučią kalbos laisvę¹⁵⁷. Vadinasi, absoliučią pasakojimo kūrimo galimybių laisvę – irgi.

¹⁵⁴ Andrew Gibson, *Towards a postmodern theory of narrative*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 1996, p. 3.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 69.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 71.

¹⁵⁷ Jacques Derrida, *Writing and Difference*, London and New York: Routledge Classics, 2001, p. 11–12.

Būtent toks ir yra *Galbūt* konstravimo kelias: apysaka kuriama kaip kelių skirtingų pasaulio sukūrimo variantų dėlionė. Pasakotojas neleidžia atsipalaiduoti skaitytojui, tarsi tikrina jo budrumą vis nauju *galbūt*. *Galbūt* pradėti pasakojimo pasaulį kurti taip, ar kitaip, ar dar kitaip, tačiau, kad ir koks bebūtų tas *galbūt taip*, jis ateina iš tam tikros tuštumos ir nebūties: „pirmiausia iš tamsos išnyra žvilgsnis“; „garsai nebeturi prasmės“; „bet reikia kažkaip pradėti, ir galbūt geriausia pradėti nuo tamsos“, t. y. nebūties. Tik iš jos, to neracionalaus pasakojimo elemento, gali išsiskleisti daugybė egzistavimo formų: „man regis, tamsoje slypi visos įmanomos spalvos, visi atspalviai, visi šviesos niuansai, tyloje glūdi visi pasaulio garsai. Tik viskas yra paslėpta, kol kas dar neišsiveržę į paviršių“ (*Galbūt*, p. 109–110).

Pasakojimas kaip inauguracija išsiskiria ne tik vidiniu autorefleksyvumu, kai pats pasakojimas atkartoja savo realybę (Hillis Millerio išskirtasis naratyvinės linijos labirintiškumas ir vidiniai pasikartojimai), bet ir taip besikuriančiais daugialypiais pasakojimo variantais¹⁵⁸. Daugialypiškumą šiuo atveju galima suprasti kaip daugybę vidinių teksto variantų, generuojančių skirtingas reikšmes, ir kaip pasakojimo linijos struktūrinį subyrėjimą, kai loginė „pradžios–vidurio–pabaigos“ seka tampa sunkiai įgyvendinama. Metafizinę ramybę suteikianti loginė grandinė sutrūkinėja, palikdama nesupratimo ir pasimetimo šešėlį:

Aš nerandu pradžios, o svarbiausia – nerandu galo. Sakytum kiekvieną naktį, kai aš miegu nieko nesapnuodamas, laikas vogčia sugrįžta atgal, vėl perbėga visą praeitį, tik jau kita vaga. Atsikeli ryte ir pamatai, kad pradžia buvo visiškai kitokia, nei mane vakar, o pabaiga... O pabaigos išvis nėra ir negali būti. Nebent pačiam ateitų galas. (*Galbūt*, p. 120–121)

Inauguraciniame pasakojime imanentiškai esantys pasikartojimai ir dvigubos struktūros paneigia metafizikos įteisintą linijinę pasakojimo tvarką ir leidžia iškilti iracionaliems, nestruktūriniais pasakojimo elementams. Su jais

¹⁵⁸ Andrew Gibson, *op. cit.*, p. 92.

visada, anot Hillis Millerio, iškyla ir mirties kaip slėpiningų bei nesuprantamų dalykų patirtis, tampanti pagrindinio, centrinio pasakojimo šaltinio naikintoja ir kvestionuojanti ne tik patį pasakojimą, bet ir jo autorystę¹⁵⁹.

Panaši trajektorija keleriopai skleidžiasi ir *Isibrovėlių* tekstuose, kuriuose pasakotojo ir pasakojimo realybės įtrūkius, neatitikimus atspindi kūniškojo diskurso izotopijos, *menamų* personažų linijos ir itin ryškus negyvųjų pasaulio diskursas, nužymėtas kaukės, lėlės, tylos, tamsos, šmėklų, mumijos, Vudu lėlės, vynų tūzo įvaizdžiais.

Negyvo, sustingusio pasaulio vaizdinys įsirašo į tą logikai nepaklūstančių, dekonstruojančių pasakojimo elementų diskursą. Negyvas pasaulis pasitelkiamas siekiant tam tikroje situacijoje bent trumpam sustabdyti pasakojimo gyvybės pulsą, suabejoti pasakojimo realybės ir sykiu pasakotojo ar veikėjo egzistavimu. Ryškiausiai gyvybės ir negyvybės skirtis atsiskleidžia ne kartą visame rinkinyje regimu *lėlės* motyvu: „tą sekundę ji panėšėjo į ryškiai išdažytą lėlę: raudona suknelė, išbalusios kojos ir geltonas veidas su dviem žaliais plyšeliais vietoj akių“ („Kelionė niekur“, p. 40); „Juk perspėjau, kad ji – baisi keistuolėlė. [...] Šis žodis, matyt, reiškė ir ‘keista lėlė’. Tokią ją matydavau ilgais laiškų skaitymo vakarais. Rodės, net įžiūriu nežinomo meistro klaidas: nelygiai padažytą skruostą, negrabiai apdailintą pageltusią ausiukę. O kartais neregimos virvutės susipindavo ir Elenytė ūmai vienu metu kilstelėdavo ir koją, ir ranką“ („Sutikimas“, p. 54); „Tarytum vietoj savęs pakištų kažkokį mechaninį antrininką. [...] Jis paprasčiausiai kažkur dingdavo, palikęs kambaryje išnarą – prisukamą kalbančią lėlę“ (*Galbūt*, p. 122). Dera atkreipti dėmesį, kad šiose citatose pateikiama pasakotojo pozicija, jo matymas – tai jam veikėjai pasirodė panašūs į lėles. Tai atskleidžia pasakotojo galybę – jis veikėjams suteikia, lemia (ne)gyvybę, tarsi prisiimdamas autorystę sau. Negyvas pasaulis yra tas iracionalusis trikdys, griaunantis pasakojimo linijos vientisumą ir sumaišantis pasakojimo kortas.

Negyvo pasaulio diskursas Gaveliui reikalingas ir kaip specifinė tyli bei tamsi, nuo išorinio pasaulio atributų išvalyta erdvė, savotiška laboratorija,

¹⁵⁹ J. Hillis Miller, *Reading Narrative*, p. 50.

kurioje visą dėmesį galima sutelkti į svarbiausią problemą – pasakotojo ir personažo santykį, itin gyvai besidriekiantį per neretai negyvybingus pasakojimo karkasus. Negyvas pasaulis yra savotiška nebūties izotopija, ta būtinoji sąlyga, iš kurios gali tvertis tekstinis pasaulis ir kuri išryškina kitą svarbų su mirties patirtimi ir apverstu realybės santykiu susijusį aspektą. *Galbūt* pasakotojas, kalbėdamas apie savo bičiulio rašytojo Rimo Vizbaros kūrybą, prilygina ją žudymui: „Aš net neįtariau, ko jis siekė rašydamas apsakymus. Jis paprasčiausiai negailestingai žudydavo savo vidinius gyventojus, parašydamas apie juos viską. Vidinis gyventojas, išsviestas į išorę, – jau lavonas“ (*Galbūt*, p. 133). Tai, be abejo, patvirtina ir pats Vizbara, sakydamas, kad „iš nieko niekas neatsiranda. Norint ką nors sukurti, kažką reikia pražudyti“ (*Galbūt*, p. 151).

Visi šie mirę, su mirtimi ir negyvybe susiję dalykai galiausiai iš tiesų, kaip teigia Hillis Milleris, ima kvestionuoti pasakojimo autorystę. Numirus Rimui Vizbarai, paskutiniame apsakos sakinyje paaiškėja, kad tikroji teksto autorystė priklauso ne menamam draugui pasakotojui, o pačiam Vizbarai, parašiusiam tekstą. Čia tarsi susiveda, galutinai išryškėja minėtosios Hillis Millerio išskirtos autodekonstrukcijos prasmė ir reikšmė: Vizbaros mirtis tekste yra tarsi dar vieno vidinio gyventojų mirtis, reikalinga tam, kad tikrasis Vizbara, rašantis tekstą, būtų išsaugotas kaip svarbiausioji pasakojimo figūra.

Mąstant apie inauguracinį pasakojimą, negalima pamiršti ir to, kad iki galo reprezentacijos paneigti ar atsisakyti jis negali, todėl tam tikras santykis su pasauliu, apverstas reprezentacijos modelis vis tik yra išsaugomas. Pasakojimas tampa pasaulio sukūrimo priemone, pasakojimu sukuriamas, o ne atkuriamas pasaulis, vadinasi, tekstas ima diktuoti sąlygas pasauliui, o ne atvirkščiai. Tokiame pasakojime realybė tampa tarsi antraplaniu veikėju, ji praranda savo privilegijas kitų pasakojimo elementų atžvilgiu¹⁶⁰, tapdama savotiška pasakojimo tarnaitė, arba tam tikra konstrukcija, kuri sukonstruojama specialiai tekstui: „Svarbiausia, kad aš elgiuosi su pasauliu, su realybe kaip su šita kate [Jono Biliūno apsakymo „Kliudžiau“ katytė – JČ]. Aš ją nušaunu,

¹⁶⁰ Andrew Gibson, *op. cit.*, p. 94.

sunaikinu. Ir visiškai ne taip kaip Biliūnas, visiškai ne taip... Aš sąmoningai nušaunu šitą vargšę katytę, kad galėčiau apie tai parašyti, supranti?“ (*Galbūt*, p. 172). Ši Vizbaros mintis visų pirma parodo jo ironišką ir įtampos kupiną santykį su lietuvių literatūros tradicija, kurį galima suvokti kaip sąmoningą dekonstrukciją, kai veiksmas atsigręžia pats prieš save, tik vedamas visai kitų intencijų. Taip pat tai iliustruoja veikėjo santykį su realybe ir nurodo kelią kitiems tradicijos įteisintų naratyvinių konvencijų bei skaitytojo elgsenos scenarijų paneigimams:

Jeigu tau skaitant norisi verkti, tai visai nereikia, kad aš rašydamas verkiu. Jeigu tu užuodi gėlių kvapą arba tau rodosi angelai, arba girdi paskutiniojo teismo trimitą – aš čia niekuo dėtas. Jeigu tu skaitydamas apšali – mėgaukis į sveikatą, o mano tikslai visiškai kitokie. Man nerūpi įbrukti tau į burną saldainį, man rūpi... tai, kas tik man vienam rūpi, supranti? Tu gali išvis neegzistuoti, man vis vien. Gali sapaloti apie gėrį, jeigu tau taip patinka, bet mane palik ramybėje. Jeigu man magės aprašyti gėlės kvepėjimą, o kad šitai pasisektų reikės užspardyti katę – aš užspardysiu katę. Aš pirmas sviesiu akmenį... (*Galbūt*, p. 172–173)

Šioje citatoje į pasakotojo ir veikėjo santykį (citata yra iš pasakotojo ir Rimo Vizabros dialogo) įpinamas ir (naiviojo) skaitytojo santykis su skaitomu tekstu. Šis dvigubas santykis tarsi dar kartą patvirtina, kad tekstą Gavelis konstruoja kaip dviejų skirtingų naratyvo sampratų priešpriešą. Mėgindamas nurodyti silpnąsias tradicinio realistinio naratyvo puses ir bruožus, Gavelis imasi kurti postmodernų dekonstrukcinį naratyvą, teigiantį, kad patikimiausias realybės vaizdavimas gali būti tik tas, kuris atskleidžia ir parodo negalimumą tą realybę atvaizduoti – arba, kitaip tariant, neįmanomumą jai suteikti vieną ir baigtinę reikšmę.

Vienoje iš užrašų knygelių, kurią pradeda *Isibrovėlių* tekstų schemas, Gavelis rašo: „meno kūrinio pasaulis vis dėlto yra visiškai atskiras pasaulis, turįs savus dėsnius, savo logiką, savus principus. Jis nėra ir negali būti kažkokios ‘realybės’ atspindys, nes jis pats yra atskira realybė, ganėtinai

imantiška“¹⁶¹. Kūrinio realybės autonomiškumas Gavelio *Isibrovėliuose* neretai tampa savotišku kaleidoskopu, kuris yra rašytojo kuriamo pasakojimo metafora. Kaskart pasukus kaleidoskopą sukuriama vis kita ornamentas, vis kita reikšmė: „pasaulis yra pasaulis, o kaleidoskopas yra kaleidoskopas, trijuose veidrodžiuose niekad nepražys gyva gėlė, spalvoto stiklo šukės niekuomet nepakvips medum“ (*Galbūt*, p. 139). Vadinasi vaizdiniai, esantys kaleidoskope, niekada neatkeliauja iš realybės grynuoju pavidalu, jie „apauga galybe įvaizdžių, minčių ir metaforų“, tarsi darkart patvirtindami prasmės mirguliavimą ir tai, kad kaleidoskopinis / inauguracinis pasakojimas yra „nebe istorija, nebe vaizdai ir įvykiai, tai gyva dvasia“ (*Galbūt*, p. 150).

Pasakotojas vs. veikėjas: buvimo mechanizmai

„Jo akys ūmai pažvelgia iš tuščio balto lapo, jo pulsas sutvinksi mano pirštų galiukuose, glostančiuose stalo plokštumą“ (*Galbūt*, p. 119) – taip *Galbūt* pasakotojas tekste ne sykį išreiškia savo santykį su pagrindiniu veikėju, rašytoju Rimu Vizbara, apie kurį pasakoja pats taip ir neprisistatydamas, likdamas bevardžiu ir nepažiniu skaitytojui. Įdomiausia čia, kaip ir kituose rinkinio tekstuose, ne siužetas, ne jo intriga (nors pasakotojas tarsi ir norėtų ją paversti žaliaakės sergančios moters susidomėjimą Vizbara), bet pasakotojo ir veikėjo santykis, nuo pat apysakos pradžios brėžiamas kvestionuojamo realumo ir savo bei pasakojimo viršenybės trajektorijomis:

Rimas sakytum sykiu ir egzistuoja, ir neegzistuoja – nelyginant mudu skirtų neregima siena iš keisto stiklo, kuris, žiūrint iš vienos pusės, yra permatomas, o iš kitos – atspindi viską lyg veidrodis. Rimas atidžiai stebi mane, gali prieiti ir atsistoti greta, žinodamas, kad iš mano pusės stiklas viską atspindi, kad aš jo nepamatysiu. (*Galbūt*, p. 108–109)

¹⁶¹ Ričardas Gavelis, [Užrašų knygelė], LLTI BR F112-73, p. 39.

Ši esaties / nesaties bendrystė ir skirtis bei veidrodžio nepermatomumas / gebėjimas atspindėti yra du pamatiniai aspektai, kuriais tveriamas ir (de)konstruojamas pasakotojo ir veikėjo santykis.

Ištarmė „ir egzistuoja, ir neegzistuoja“, persmelkianti visą *Galbūt* pasakojimą, yra vienas pagrindinių ir reikšmingiausių veikėjų egzistavimo ir vaizdavimo sąlygų bei būdų. Juo ne kartą naudojamosi ir kliaujamosi ne tik šioje apysakoje, bet ir kituose rinkinio tekstuose – neapibrėžtos tapatybės Teodoras „Rytą, saulei patekant“; menamas, bet veikėjams gyvas Stepas novelėje „Sutikimas“; šmėkliniai „Tylos angelo“ personažai; žaliaakė *Galbūt* ligonė, norinti išsipasakoti Vizbarai; ir galiausiai pats Vizbara, kurį „įsivaizduoti būdavo daug maloniau, negu bendrauti su juo gyvu“.

Ši esaties ir nesaties bendrystė kuria pasakojimo tikrovės lygmenį kvestionuojančią įtampą, „kurioje opozicijos tirpsta iki vos apčiuopiamų skirsmo momentų, bet niekada neišgaudamos aiškių tapatybių ir prasmių, sudaro dekonstrukcinio interpretavimo objektą“¹⁶². Į šį skirsmo momentą pakliūva ir pasakotojo bei veikėjo figūros, kurių ryškiausia, gebanti tapti dekonstrukcijos objektu, – Vizbaros figūra, ne tik aprėpanti ir valdanti kitas pasakojimo figūras, bet ir kurianti pasakojimą. Paradoksalusis „ir yra, ir nėra“ parodo dekonstrukcinio mąstymo siekį naikinti binarines opozicijas ir tarsi iliustruoja vieną iš svarbiausių dekonstrukcijos sąvokų, pamatinę dekonstrukcinio mąstymo kategoriją – *différance*, arba *skirsmą*.

Atsakydamas į Julios Kristevos klausimą apie *différance*, Derrida akcentuoja, kad „*différance* yra struktūra ir judėjimas, kuris daugiau nebegali būti suvokiamas remiantis opozicija esatis / nesatis. *Différance* yra sistemiškas skirtumų, skirtumų pėdsakų, tarpų žaismas, kuriuo parodoma, kaip tie elementai yra susiję tarpusavyje“¹⁶³. Tai reiškia, kad *différance* ne ženklina uždaras ir aiškiai apibrėžtas opozicijos narių erdves ir reikšmes, bet žymi jų reikšmių apvertimą, judėjimą ir žaismą, vykstantį pačioje *différance* erdvėje,

¹⁶² Aušra Jurgutienė, „Dekonstruktija“, p. 209.

¹⁶³ Jacques Derrida, *Positions*, p. 27.

kurioje opozicijų narių kardinalūs skirtumai nyksta iki (ne)apčiuopiamo „truputį skiriasi“.

Šia sąvoka, kilusia iš prancūziško žodžio *différence* (skirtumas, skirtis) ir rašytiniame žodyje besiskiriančia tik viena raide – *a*, Derrida kvestionuoja pamatinę Vakarų metafizikos opoziciją esatis vs. nesatis, tarsi klausdamas „o kas, jeigu...?“ tą opoziciją apkeistume vietomis ir vietoj pirmojo opozicijos nario, kuriam visuomet suteikiamas pranašumas antrojo atžvilgiu¹⁶⁴, atsidurtų antrasis, t. y. nesatis vs. esatis? Apvertus hierarchines opozicijas – atlikus pirminį dekonstrukcinį veiksma, įgalinamas tolesnis dekonstrukcijos kelias.

Gavelio atveju *différance* paaiškina sunkiai identifikacijoms pasiduodančio *Isibrovėlių* pasakotojo labilumą, kurį (su)kuria pasakotojo figūrą sudarančių neaiškių ir neapibrėžtų tapatybių vidinių gyventojų esaties–nesaties skirsma, arba žaismo erdvė: vieno vidinio gyventojų dominavimas tam tikru metu stabdo kitų egzistenciją, tačiau jos nepanaikina. Tai *différance* būtinas laiko rezervo momentas, kuris paneigia vienos fiksuotos ir apibrėžtos tapatybės egzistavimą¹⁶⁵. Ir yra, ir nėra – viskas lygia greta, vienu metu – taip galima sakyti perfrazuojant garsiąją Gavelio frazę apie *Vilniaus pokerį*¹⁶⁶.

Tad atrodo, kad laikydamasis minėtojo Derrida hierarchinio opozicijos apvertimo Gavelis ne tik klausia: o kas, jeigu pasakojimas ir jo santykiai tvertūsi iš nesaties, kaip svarbesniojo dėmens? Bet ir savo kūryba, įrodančia, kad taip *kitaip* gali būti, atsako į šį klausimą.

Pasitelkiant *différance* sampratą, galima perprasti pasakotojo ir Vizbaros santykį, jų koegzistavimą ir įtaką pasakojimui: labiausiai neaiškus, perskilęs, apčiuopiamai visas *nesantis* ir sykiu itin esantis personažas komplikuoja tolydų ir nuoseklų pasakojimo dėstymą. Tai regima ne tik apysakoje *Galbūt*, kur pasakojimą steigia (*n*)*esantis* personažas, bet ir novelėje „Sutikimas“ – *nesantis* Stepas kuria pasakojimą, komplikodamas veikėjų santykius su pasakojimo realybe; novelėje „Kelionė niekur“ – veik perregimais

¹⁶⁴ Jonathan Culler, *op. cit.*, p. 160.

¹⁶⁵ Audronė Žukauskaitė, *Anapus signifikanto principo*, p. 33.

¹⁶⁶ Žr. Ričardas Gavelis, „Antidemiurgas, arba Kas yra Vilniaus pokeris“, *Literatūra ir menas*, 1990 04 21.

siūlais su realybe sujungta *laikinoji* Jūra, iš dalies priklausanti jau kitam pasauliui, irgi tampa pasakojimo ašimi. Tokiu būdu pasakojimas įgauna įdomios gyvybės ir tarsi atsinaujina, užsukdamas dar vieną pasakojimo ratą. „Mano vidiniai gyventojai vėl supainiojo pasakojimo eigą“ – atsidūsta pasakotojas, suvokdamas, kad jo pasakojimas yra erdvė, kurioje ir dėl kurios vyksta beatodairiška vidinių gyventojų pasirodymo kova.

Veidrodis, veidrodinės sienos įvaizdis, kuris yra pasakotojo ir Vizbaros santykio metafora, irgi įsirašo į dekonstrukcinio galvojimo kuriamą prasmės mirguliavimo ir neperregimumo diskursą, paryškinamą nuoroda į Jorge Luiso Borgeso Ukbarą: „Veidrodis ir lytinis aktas yra lygiai kenksmingi, nes didina žmonių skaičių“ (vidinių gyventojų – taip pat). Vaizdų ir žodžių veidrodžio, neperregimos sienos, kaleidoskopo metaforinė linija, brėžiama tekste, yra tarsi dekonstrukciniai pėdsakai, kuriais sekant galima susikurti kitą tikrovę. „Jei kaleidoskopą gerai supurtytume ir matiniu stiklu uždengtą jo galą atgręžtume į šviesą, galbūt išvystume maždaug tokį ornamentą...“ (*Galbūt*, p. 129), – sako pasakotojas ir vėl skaitytojui prieš akis pasuka kartoninį cilindrelį, ir vėl iškyla naujas prasmių mirguliavimas, arba naujas transformuotas atspindys, neretai pereinantis į sapnišką formą.

„Tau kada nors teko sapnuoti patį save? Įsiveli į patį įvykių sūkurį, kažin ką išdarinėji, tačiau tematai save iš šalies, supranti? Nežinai, ką tasai ‘tu’ galvoja, ką jaučia, kodėl taip elgiasi, gali vien spėlioti. Bet viską darai tu, be abejo tu pats. Košmaras, ką?“ (*Galbūt*, p. 146), – klausia Rimas Vizbara pasakotojo. Iš tiesų tai ne košmaras, o dar vienas pasakotojo ir veikėjo buvimo mechanizmų, kai apysaką *Galbūt* galima suvokti kaip sapną, kur tiek pasakotojas, tiek veikėjai sapnuoja save tarsi iš šono, negalėdami suvokti motyvacijos ar rasti pa(si)teisinimų, negalėdami pasipriešinti tam, kad tas sapnas vyksta nesapnuojant, vyksta teksto veidrodyje, „kuris parodo ne tik vaizdą, bet ir tavo norus, ir...“ (*Galbūt*, p. 147), ir kuriame jie veikia tarsi lėlės, valdomos viršesnės jėgos. Pastaroji regima ne tik šioje apysakoje, bet ir visame rinkinyje, kuriame viršesnė už esamą pasakotoją jėga, kaip ir Vizbara, yra anapus neperregimo stiklo. Kartais toji pasakojimo pasjansą dėliojanti jėga

trumpai akimirkai išnyra pasakojimo tikrovėje – kad ir Petro Ruzgaus pavidalu, novelės pabaigoje atsidūstančiu: „Geriau jau būčiau kitaip sugalvojęs, [...] bet argi aš galėjau kitaip?“ („Kelionė niekur“, p. 44), arba paties Vizbaros pavidalu pačioje apysakos *Galbūt* pabaigoje:

Gal ir gerai, kad pats. Kas kitas gali viską išspręsti, jei ne aš, miręs ir nemiręs, nustūmęs save patį nuo juodo, paukščių mėšlu dvokiančio akmens, kas, jei ne aš, save pražudęs ir vėl prikėlęs, kas, jei ne aš, užsimaukšlinęs rudą, blizgančią odinę kepuraitę? Aš, girdįs už nugaros savo paties kvėpavimą, aš, pabandęs atsistoti sau pačiam ant pečių. Aš, Rimas Vizbara. (*Galbūt*, p. 204)

Šioji jėga suvoktina kaip visažinio pasakotojo instancija, arba, perfrazuojant Ruzgą, padaras, kurio „dėka jis viską žinojo – net kas yra dievas, bent jau visuomet atsakydavo paklaustas“ („Kelionė niekur“, p. 18). Tai leidžia teigti, kad dekonstrukcijos įteisintas „protingojo subjekto“, arba, literatūrologijos terminais sakant, visažinio pasakotojo paneigimas Gavelio novelėse vis tik neįvyksta galutinai, nes pasakotojas, kad ir kiek giliai įsibrautų į pasakojimo struktūrą, pasikastų po jos pamatais, vis tiek atsitrenktų į sieną – juk, kaip sako įsibrovimų adeptas Vizbara, „sienos vis dėlto egzistuoja“. Pasakotojas, nors ir suskilęs į daugybę vidinių gyventojų, vis tiek išlieka pamatine ir nepaneigiama pasakojimo instancija, tuo *protinguoju šnabždėtoju*, nuo kurio neatsiejamas, kurio galioje yra ir personažo sukūrimas, arba, kaip sako *Galbūt* pasakotojas, žmogaus parašymas.

Parašyti žmogų, arba Vidinių gyventojų koncepcija

Nematoma, bet juntama pasakojimą struktūruojanti jėga, esanti tarsi virš pasakojimo realybės, nukreipia į kitą Gaveliui itin rūpimų problemų lauką: personažo, arba skilusio subjekto erdvę, kuriai priklausytų ir nuolat pasikartojantys apysakos *Galbūt* klausimai: ką reiškia sukurti žmogų, personažą? Kiek autoriaus atsispindi, turi atsispindėti personažuose? Ir ar

žodžiai turi atspindėti tikrovę, ar ne? „Kur yra tas vientisas, vienareikšmis žmogus, kur yra toji vieningoji dvasia?“

Šios problemos leidžia manyti, kad, plačiausia prasme, *Galbūt* yra ne tik jau minėtasis ginčas, ieškant būdų ir kelių, galinčių paneigti realistinio pasakojimo tradiciją, bet ir rašytojo / rašymo laboratorija, kurioje išbandomos naujos *kitokio* pasakojimo kūrimo galimybės bei neįprastos pasakojimo santykių konfigūracijos. Viena iš jų, nemenkai persmelkianti pasakojimo erdvę, – dvigubas žaismas rašytojo figūra. Dvigubumą kuria tai, kad ši linija konstruojama iš kūrybinių procesų refleksijų, kurias papildo sąmoningai į Vizbaros personažą Gavelio įautas autocitatu diskursas, duodantis skaitytojui aiškiai atpažįstamas nuorodas ne tik į paties rašytojo tekstus, bet ir jų recepciją:

Rimas turbūt buvo labai talentingas rašytojas, bet aš nemėgau jo apsakymų. Jie būdavo dailūs, išmoningai sukonstruoti, tačiau negyvi. Kartais stačiai apstulbindavo reljefiškas, kone apčiuopiamas jų grožis, kartais patraukdavo santūrus apmąstymai. Rimo apsakymai būdavo trapūs arba ažūriški it voratinkliai, o kitąsyk – drastiški, net žiaurūs, bet visuomet primindavo keistas arabeskas, abejingai grakščius ornamentus, nubraižytus aksominiame dulkėtos plynės paviršiuje. [...] Daugelis žavėjosi jo rašiniais. O mane jie savotiškai žeidė. Tos skvarbiu lediniu žvilgsniu pamatytos gelmės, neįspėjamos paslapties kupini įvykiai man sukeldavo vien kartėlį. Net kraupokos, patologiškos scenos, kuriomis Rimas neretai mėgavdavosi, tebuvo sustingę, granite iškalti monstroi. Jie niauriai tylėdavo, jie nestaugdavo, nermiaumodavo, nesmaugdavo vienas kito. Negalėdavau skaityti jo apsakymų po kelis kartus. Pirmojo įspūdžio migla bemat išsisklaidydavo, ir išvysdavau... Nežinau ką. Galbūt grubiai suvirintą geležinį karkasą, ant kurio būdavo prikabinėta vaškinių gėlių. (*Galbūt*, p. 111–112)

Ši citata liudija ir Gavelio pasirinktą (manytina – sąmoningai) dvigubą žaismą. Visų pirma, puikiai žinant Gavelio kūrybos kontekstus ir recepcijos istoriją, pasakotojo minima Rimo kūrybos charakteristika primena kritikų atsiliepimus apie paties Gavelio kūrybą, vietomis suskamba kaip autentiškos citatos iš recenzijų apie Gavelio knygas. Antra, toji charakteristika apibūdina šio konkretaus teksto veikėją, kuris, kaip paaiškėja *Galbūt* pabaigoje, ir yra

visos istorijos pasakotojas, tikrasis „autorius“, apysakos pabaigoje leidžiantis suprasti: „tai aš, Rimas Vizbara, parašiau šį tekstą“. Todėl nenuostabu, kad viso pasakojimo metu punktyriškai buvusi ir vis pasirodanti žaliaakės moters istorija, kaip paaiškėja pabaigoje, buvo rašoma, bet taip ir neparašyta Vizbaros knyga. Tad atsiveria dar viena *Galbūt* perskaitymo galimybė: skaityti šį tekstą kaip savotišką kūrybos proceso, su visais pakilimais ir nuopuoliais, *nesirašymais*, istoriją – juk Vizbara tikėjo, kad „sunkiausia pasaulyje yra prisiversti ką nors parašyti, o ‘veržiasi’ tik vanduo iš tualetu bakelio“.

Kūrybos procesų refleksijos, nuolat iškylančios *Galbūt* pasakojime, kartais nebeatsekamai susipina su jau minėtais realistinio pasakojimo tradicijos paneigimais. *Galbūt* pasakotojas niekaip neapsisprendžia, kaipgi jam pačiam pradėti pasakoti istoriją ir ką pasakoti:

Aš tiesiog nežinau, ką turiu pasakoti. Viską? Viskam neužtektų mano gyvenimui skirtu laiku. Reikia rinktis, tačiau renkuosi aš, o aš juk nesu Rimo Vizbaros istorija. Ne, aš nerandu nei pradžios, nei galo. Tiesa, yra viena išeitis, labai paprasta išeitis: pasakoti tai, ką įprasta pasakoti, ką susitarta pasakoti, ką paprasčiausi papasakoti ir lengviausia suprasti. Pasakoti taip, kaip pasakoja dauguma. (*Galbūt*, p. 121–122)

„Taip, kaip pasakoja dauguma“ aprėpia jau aptartą Gavelio kvestionuojamą realistinio pasakojimo tradiciją, intertekstualiai iškylančią Biliūno katytės pavidalu. Nuoseklus, faktinis, realistinis vaizdavimo būdas nuolat iškyla apysakoje kaip kanonas, kurį siekiama dekonstruoti, kaip norma, su kuria nuolat diskutuojama, kuriai priešinamasi:

Ką aš noriu papasakoti? Istoriją ar patį Rimą Vizbarą? Jeigu tik istoriją – reikia vyti šalin abejones ir kuo tiksliau išdėstyti faktus, nutapyti kuo gražesnius vaizdus. Reikia susikaupti ir papasakoti viską iš eilės. Tačiau vos pabandęs susimąstyti, suprantu, kad šitaip nieko neišeis, nes nėra jokių „vaizdų“, nėra jokios „eilės“. Yra Rimas Vizbara, serija aistringų jo monologų, yra Obuolių Petriukas su odine kepuraitė, yra veidrodis, kuris atspindi manąjį Aš. Veidrodis – siaubingas instrumentas. Jis parodo žmogui jo paties *ego* iš šalies. Ar gali kas būti baisiau? Pamatyti savąjį Aš taip, kaip matai kitą žmogų, paversti Aš į Tu... (*Galbūt*, p. 145)

Pasakojimo kanono problema nurodo ir kitą svarbų dalyką: *kaip* papasakoti, kaip pasinaudoti kalba ir ar ji gali tapti pasakojimo šaltiniu? Ar žodis gali būti tikslus? Būtent šis klausimas stabdo ir trikdo *Galbūt* pasakotoją, nuolatos tarsi pertraukia jį, primindamas, kad žodis turi aiškią ir fiksuotą prasmę, kuri pražudo „visas kitas galimybes, nors gerai žinau, kad absoliučiai, negailestingai tikslus gali būti tikrai tylėjimas“ (*Galbūt*, p. 121). Žodis ir naikina prasmę, negalėdamas iki galo jos apibrėžti, ir kartu ją daugina, irgi negalėdamas iki galo apibrėžti, ar aprėpti, visų daikto ar reiškinių savybių. Apie tai mąstydamas, Gavelis užrašų knygelėje yra įrašęs:

Bet koks aprašymas (menkiausios momentinės būsenos) arba turi nusitęsti į begalybę, arba a priori yra netikslus. Žodžiai, be abejo, kažką „atspindi“, tačiau jų pasirinkimas sumontuoja visiškai naują realybę. Žodžių pasaulis nėra realus pasaulis, nes žodžiai nėra daiktai.¹⁶⁷

Vizbara tikėjo, kad žodis yra pirmiau patirties: „juk tėra tik žodžiai, supranti? Klysta naivuoliai, kurie mano, kad reikia derinti žodžius prie žmogaus. Tai netiesa. Žodžiai patys gimdo ir žmones, ir pasaulius“ (p. 185). Tad jeigu tie žmonės ir pasauliai yra daugiaprasmiai, įskilę, vadinasi, toks yra ir žodis, ir atvirkščiai.

Galbūt fiksuojami kūrybiniai svarstymai nurodo į sistemą ar veikiau struktūrą, kurią ketinama paneigti. Pasakotojas, nuolat klaidžiojantis tarp savęs ir Vizbaros, tarsi mobilizuoja save imdamasis kvestionuoti literatūros kanono įteisintus pasakojimo ir žmogaus vaizdavimo principus, kurie Gavelio pasakotojui yra visiškai nepakankami. Jie siūlo nuoseklų, linijinį, o neretai ir realistinį faktų dėstymą, kuris yra visiškai nepakankamas ir dažnai nepritaikomas norint papasakoti žmogų ir jo gyvenimą. Klausiant „kuris iš *ju* buvo Vizbara? Apie ką aš turiu pasakoti? Kur yra Rimas Vizbara ir kur esu aš?“ priartėjama prie *Isibrovėlius* persmelkiančios skilusio žmogaus sampratos:

¹⁶⁷ Ričardas Gavelis, [Užrašų knygelė], LLTI BR F112-73, p. 39.

Žmogus tėra indas, kuriame gali sutilpti tūkstančiai *ego*, tūkstančiai pavargėlių vidinių padarėlių. Žmogus – tai kerštingai barškanti dėžutė, priglaudžianti tuos pavargėlius, kurie, beje, tik apsimeta esą pavargėliai. Žmogus – tai žvelgiantis į veidrodį padaras, jis pats nežino, kurį iš savo veidų kada pamatys. Geriau įsižiūrėjęs gali pamatyti ir šimtą veidų susyk – švelnius, svajingus, perkreiptus vidinių gyventojų veidus, dirščiojančius iš tos kaustytos dėžutės, daugybę skirtingų nemirksinčių akių. Ne vien veidus – ir kaukes, ir žvėrių snukius, ir demonus, – visi jie lygiai svarbūs, lygiai reikalingi. Jie paskrajoja, pašliaužioja ir vėl sulenda atgal į žmogų – tą kerštingai barškančią dėžutę. Ir kiekvienas mato pasaulį skirtingai, kiekvienas elgiasi skirtingai, kiekvienas šoka savo šokį. Gerai įsižiūrėkite į Boscho paveikslus ir pamatysite, kuo gali virsti vidiniai gyventojai.

Siaubinga nešiotis savyje tokį knibždėlyną, jo negali suvaldyti, sutvarkyti. Todėl kas mirksnį aš esu vis kitoks, kitoks, kitoks. Kol gali palaikyti nors šiokią tokią tvarką, kol šiaip ne taip rikiuoji tuos sprūstančius iš rankų padarėlius – dar nėra taip baisu. Bet jeigu jie išsivaduoja, ištrūksta iš varžtų, sudrasko barškančios dėžutės sienelės... (*Galbūt*, p. 127–128)

Ši samprata, teigianti, kad žmogų sudaro daug skirtingų padarėlių, visiškai atitinka postruktūralistų postuluotą „aš“ sampratą: „išties ‘aš’ tėra įvairiausių tekstų, ideologinių ir pasąmoninių jėgų žaismo vieta, intertekstinis padarinys. [...] Individas neturi jokios ‘savasties’ ir substanciškumo. Jis – įsisąmonintų ir neįsisąmonintų ‘tekstų raizginys’“¹⁶⁸. Gavelio kuriamoje „aš“ figūroje žaidžia ir pasakotojas, ir veikėjas, ir intertekstiniai veikėjai – Loadze, Marselis Kafkadžoisas, Abadona, Belerofontas, Filonėja, Hieronymo Boscho paveikslų, Borgeso novelių veikėjai ir kiti vardai, atkeliavę iš kitų autorių ar kultūros tekstų.

„Aš“ figūra yra plati, įdomi ir svarbiausia Gavelio pasakojimo erdvė, kurioje žaidybiškai brėžiamas kitoks teksto reikšmės kelias – ji neišsakoma, o ja žaidžiama. „Aš“ erdvėje susitelkia ne tik iš kitų tekstų atėjusios figūros ir jų reikšmės, neretai naujai persikuriančios (pvz., Marselis Kafkadžoisas – kaip simbolis, aprėpiantis tam tikrą rašymo tradiciją), bet ir savaip transformuojasi

¹⁶⁸ Aušra Jurgutienė, *op. cit.*, p. 209.

jau esančios – „aš“, pasakojantis Vizbarą, pasirodo, yra paties Vizbaros parašytas. Vadinasi, šiame tekste pasakojimas dėliojamas formule „aš“ = „tu“. Ir tokiu būdu Vizbara įgyvendina savo norą „pamatyti savąjį Aš taip, kaip matai kitą žmogų, paversti Aš į Tu...“ (*Galbūt*, p. 145).

„Aš“ figūroje, greta jau minėtų dalykų, „apsigyvena“ ir Gavelio sukurta vidinių gyventojų teorija, teoriškai plėtota Raibšteino ir Gavelio laiškuose, o praktiškai įgyvendinta jo tekstuose, pirmiausia, žinoma, *Isibrovėliuose*.

Išlikusi korespondencija liudija, kad sudėtingas, *fokusu* kupinas pasakotojo pasaulis yra viena rūpimiausių problemų, *Narrateur* figūra niekaip nedingsta iš Gavelio minčių – laiško autorius tarsi niekaip nenurimsta, iki galo neišsiaiškinęs sau, aiškindamas kitam, pasakotojo problematikos. Atakuodamas Raibšteiną klausimais apie Matytoją, Gavelis ieško galimų atsakymų, visų pirma pabrėždamas, kad pasakotojo problema nėra „estetinė-techninė“. *Narrateur* reikalai aprėpia žymiai platesnį Gavelio interesų lauką, kuriame susikerta ne tik žodinis, bet ir vizualusis bei garsinis menai.

Peržiūrint archyve esančius laiškus netikėtai buvo atrastas vienas nepublikuotas¹⁶⁹ lapas, datuojamas „1980.I.28 iš ryto, po marazminio teksto“ ir suvoktinas sykiu ir kaip jau cituoto 1980.I.27 dienos laiško tęsinys, ir kaip visai naujas laiškas, nors pabaigoje ir nėra Gavelio parašo, žyminčio laiško pabaigą. Kad tai atskiras laiškas, galima numanyti iš lapo viršuje esančio paties autoriaus ranka nurodyto laiško numerio (Nr. 4), mat prieš tai esantis laiškas pažymėtas Nr. 3.

Šiuo laišku tarsi apvainikuojama prieš tai susirašinėjime vykusį diskusiją dėl N. problemos: jame pateikiama Naratoriaus „grubi schema“, arba pasakotojo galimos egzistavimo ir buvimo kūrinyje trajektorijos.

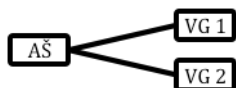
80. I. 28 iš ryto, jau po marazminio teksto

Nr. 4.

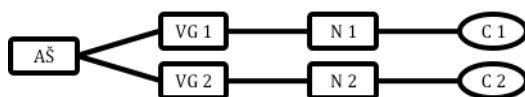
¹⁶⁹ Likusi Gavelio ir Raibšteino korespondencija publikuota atsiminimų knygoje *Bliuzas Ričardui Gaveliui*. Dera pastebėti, kad laišakai publikavimui parengti neskrupulingai ir neatidžiai, juose priversta klaidų, kardinaliai keičiančių prasmę. Daugiau žr.: Jūratė Čerškutė, „Ričardo Gavelio *Isibrovėliai*: pasakotojo (de)konstrukcijos“, *Colloquia*, 2011, Nr. 27, p. 56–57.

Varau toliau, dar negavęs tavo atsakymų, nes būtinai noriu šį tą dar pasakyti apie Naratorių. Patikslinti, kad Tamsta nepainiotum jo su Vid. [vidiniais – JČ] gyventojais.

Grubi schema:



Čia paprastumo dėlei tik 2 Vid. Gyventojai. Savaime suprantama, kad kiekvieno apsakymo imasi kuris vienas (kartais keli) VG. Jie apsakymą sugalvoja, jį rašo. Manau, paveikslus tau tapo irgi skirtingi VG. Aš ne to klausiu, o štai ko, tęsiant schemą:



Kaip matai, man būtinai įsijungia ir Naratoriai – kaip tarpininkai tarp VG ir verbalizuoto banano (© iš praeito laiško). Štai ko aš klausiu. Ar ir tau taip yra? Ar tai grynai verbalizuoto mėno savybė, ar bet kokio, štai kas man svarbu. Ar bent kiek aiškiau?¹⁷⁰

Laiške pateiktos schemas patvirtina jau fiksuotas įžvalgas: Gavelio *Isibrovėliuose* pasakojimą kuria ir pasakoja vidiniai gyventojai; „aš“ figūros samprata yra daugiareikšmė, aprėpanti ir vidinius gyventojus, ir pasakotojus, ir pasakojamus / maždomus dalykus. Pasakotojas Gavelio schemeje suvokiamas kaip tarpininkas ar ryšininkas tarp VG ir maždomų objektų, tačiau jis nėra privilegijuotoji pasakojimo figūra. Ja, kaip matyti ir iš Gavelio schemas, ir iš *Isibrovėlių* tekstų, tampa „aš“ figūra, kurioje gyvena ir naratoriai, ir vidiniai gyventojai. Tad nenuostabu, kad tokio daugialypio „aš“ sukurti tekstai yra daugiapasmės tekstų dėlionės, neaiškios, neperregimos, nestabilios. Ir jos juk negali būti kitokios, jei pasakojimą, anot Gavelio, kuria skirtingi pasakotojo vidiniai gyventojai, kiekvienas nešantys skirtingas savo prasmes ir netgi jų raišką.

¹⁷⁰ R. Gavelio laiškas Levui Raibšteinui, 1980 01 28, LLTI BR F112-60, p. 10.

„Aš juk negaliu parašyti žmogaus, argi ne? Aš galiu parašyti tik knygą, šešiasdešimt tūkstančių žodžių, šimtą tūkstančių žodžių“, – teigia Vizbara, kurio žodis, kaip ir kuriamas personažas, nėra skaidrus, arba aiškiai perteikiantis tikrovę. Neaiškus žodis nurodo į neaiškų pasaulį ir neaiškias prasmes. Neaiškus žodis gimdo, parašo lygiai tokį pat neaiškų žmogų, sudarytą iš daugybės vidinių gyventojų, kuriančių daugiabriaunį, daugiareikšmį pasaulį. Sykiu tai nurodo ir Gavelio išbandomą neharmoningą, skilusį, dekonstruotą kūrybos principą. Gavelio prozos veidrodis ne atspindi tikrovę, o transformuoja ir perkeičia ją, kaskart sudėliodamas vis kitokį kaleidoskopinį ornamentą, arba kitokį simuliakrą, neturintį pradžios, arba vienintelės prasmės. „Atspindys be veidrodžio, kopija be originalo, neegzistuojančios knygos vertimas iš pramanytos kalbos“, – taip save apibūdina pasakotojas, išpažindamas savo neapibrėžtumą ir išscentravimą. Gavelio tekstų veidrodyje prasmės ima keisti viena kitą priartėdamos iki *différance*, trapios ribos, kai viskas *tik truputį skiriasi*.

Vizbara buvo įsitikinęs, kad „jei nori padaryti tai, kas neįprasta, jei nori išsiveržti, privalai peržengti“. Tad lygiai tais pačiais žodžiais turbūt reiktų pasakyti ir apie Gavelio *Isibrovėlius*, kuriuose gerai matyti, kaip Gavelis, ėmęs daryti tai, kas tuomet buvo neįprasta, peržengė, persibrovė per literatūros kanono „saugomas“ literatūrinio pasakojimo hierarchijas ir neatsigręždamas ėmėsi kurti savo sistemą, savo įdomiai (beside)konstruojantį – gal ne visuomet iki galo ir gal ne visuomet pagal žaidimo taisykles – pasaulį. Tą tekstą, kuris, perfrazuojant *Galbūt* pasakotoją, sūpuojasi didelio voratinklio centre, norėdamas sugaudyti visus vidinius gyventojus.

Laiškai kaip (novelių) teorinės paraštės

Punktyriškai paminėta Gavelio ir Raibšteino korespondencija, kad ir negausi, yra kupina intensyvaus ir aistringų rūpimų dalykų nagrinėjimo, tarsi prašosi stabtelėjimo ir kelių įdėmių žvilgsnių. Nors ji laiko ir datų prasme yra ankstesnė (1980–1981) nei oficialus *Isibrovėlių* publikavimas (1982), tačiau,

žinant visas minėtas aplinkybes ir Gavelio kūrybinę trajektoriją, jo susirašinėjimas su Raibšteinu kontekstiškai nugula į laiką po *Isibrovėlių* ir prieš *Nubaustuosius*. Prielaidą tokiai sekai sukuria ši aplinkybė: Gavelio archyve saugomose užrašų knygelėse, kurios, spėtina, datuojamos iki 1979–1980 metų, pastabos apie TABU kaip apsakymų ciklą – toks buvo *Nubaustųjų* pirminis (darbinis) pavadinimo variantas – nuosekliai eina po pastabų apie *Isibrovėlių* tekstus. Tarp šių dviejų polių įsiterpia laiškuose ir užrašų knygelėse fiksuoti Gavelio svarstymai apie pasakojimo kūrimą, apie rašytoją ir jo mąstymą, galiausiai apie pasakotoją. Įdomi ir iškalbi detalė: minimoje užrašų knygelėje randami štai tokie du įrašai: „Pabulos dėl mąstymo. žr. LAIŠKAI. Pabulos dėl Naratoriaus. žr. LAIŠKAI.“¹⁷¹. Tai patvirtina, kad laišškai yra išties reikšminga ir vertinga medžiaga, kurią Gavelis sąmoningai kūrė kaip teorinių kūrinio problemų reflektavimo erdvę, galinčią išlikti ar būti išsaugoma – tai liudija laiškų nuorašai. (Įdomu dar ir tai, kad gyvendami Vilniuje korespondencijos dalyviai laiškais keitėsi, o Raibšteiniui 1991 m. išvykus į Izraelį, nebuvo parašyta nei vieno.)

Skaitant išlikusius Gavelio laiškus, nepaisant to, kad didžiąją dalį jų *perskaitymo* apsunkina antrojo korespondencijos dalyvio tekstų nebuvimas, ima ryškėti svarbiausi raštiško pokalbio mazgai: skirtumai tarp Rytų ir Vakarų kultūrų, koncepcijos „the Arse of the Universe“ (Visatos Subinė) plėtojimas¹⁷², dalykų taisyimas literatūroje ir dailėje, naratoriaus problema, tikrovės vaizdavimo Vakarų ir Rytų kultūrose skirtumai, meno ir mokslo sampratos bei jų nesutapimai. Visa tai nuolatos papildoma skaitytų tiek Vakarų, tiek Rytų autorių intertekstais, jų citatomis. Gavelio laiškų audinyje nuolat iškyla garsiausios literatūros figūros: Borgesas, Jamesas Joyce’as su *Ulisu*, Wiliamas Saroyanas su *Treiserio tigrū* (Tracy’s Tiger), Thomas Stearnsas Eliotas su *Bevaisė žeme* (*The Waste Land*), Matsuo Bashō su haiku ir daugybę kitų.

Ryškiausia teorinė laiškų ašis – N. PROB. (Naratoriaus problema), kurios svarstymuose išsiskleidžia visas *Isibrovėliuose* fiksuotų pasakotojo

¹⁷¹ Ričardas Gavelis, [Užrašų knygelė], LLTI BR F112-73, p. 43.

¹⁷² Tai leidžia spėti, kad tuo laiku jau buvo rašomas *Vilniaus pokeris*, nes jame ryškiausiai plėtojamas Visatos Subinės vaizdinys, tampantis autonomiška koncepcija.

problemų laukas. Visų pirma, pasakotoją Gavelis suvokia kaip esminę meno (meno¹⁷³) – tiek verbalizuoto, tiek vizualaus, tiek garsinio – problemą. Todėl skaitant laiškus tarsi ir nestebina toks intensyvus Gavelio noras, pasireiškiantis savotišku spaudimu Raibšteinui, iš esmės išsiaiškinti: ar tapyboje irgi veikia Naratorius, ar jis yra kaip kažkoks matytojas? (Gavelio atsakymas – taip.) Galimų jungčių rašytojas ieško ne tik žvalgydamas vizualiuosius kūrinis (Albrechto Dürerio, Salvadoro Dali, Joano Miro, Leo Ray kūryba), bet ir skaitydamas, kaip pats sako, džiazų knygas. Spekuluodamas džiazų terminija ir skirtingų žanrų savybėmis, Gavelis imasi džiazų N. problemos improvizacijų, kurios geba patvirtinti jo paties pasirinktą pasakotojo raiškos būdą: „toj pačioj džiazų knygų staiga radau kažkieno komentą apie blues: ‘tarpais rodosi, kad tau dainuoja dainininkas, o tarpais – kad dainuoja kažkas trečias, jam pačiam nežinomas...’. Gali įsivaizduoti, kaip nudžiugau ir susijaudinau“¹⁷⁴. Džiaugsmas, be abejo, susijęs su atpažinimu, kad tai, ką ir kaip rašo Gavelis, veikia ir atsispindi, gali būti teoriškai paaiškinama ir kitų menų lauke. Šis atpažinimo džiugesys rašytojui leidžia *produkuoti spekuliacijas*, kurios jį atveda iki suvokimo: „anksčiau bijojau, kad N. atsiranda tik tuose menuose, kur yra asmenys (personažai). Ir mano pavyzdžiai daug maž susiję su asmenimis. Blues-muzikoje asmens nėra, bet būtinai yra laikas. Gal čia kaltas laikas?“¹⁷⁵.

Tad išorinė pasakotojo problematika per kitų menų kontekstus leidžia Gaveliui priartėti iki pasakotojo figūros šerdies – „N. yra visai ne N., o Laiko Valdovas“¹⁷⁶ – ir esminės bei pamatinės pasakojimo sampratos. Bet koku pasakojimu atskleidžiamas pasaulis visų pirma yra laiko pasaulis, aprėpiantis ir laiko struktūras, kuriančias tą pasakojimą, ir tame pasakojime esančių, veikiančių figūrų laikus.

¹⁷³ Gavelio laiškuose nuolatos išskylantys žaismingi sąvokų iškraipymai nurodo problematikos svarstymo rimtumo laipsnį.

¹⁷⁴ Gavelio laiškas Rubinšteinui, 1980.II.11 iš ryto, LLTI BR, F112-69, p. 19.

¹⁷⁵ *Ibid.*, 1980.II.9, LLTI BR F112-69, p. 20.

¹⁷⁶ *Ibid.*, 1980.II.18, LLTI BR F112-69, p. 21.

Džiazo principų refleksija laiškuose virsta dar vienu Gavelio prisiimamu amplita, vėliau virtusiu ir neatskiriamu jo įvaizdžio, kuriuo rašytojas mėgina apsibrėžti savąją tapatybę, dalimi:

Aš visuomet įtariau, kad esu džiazmenas, o dabar radau patvirtinimą ir sugalvojau formuluotę. Aš niekuomet neieškau „vienintelio tikro žodžio“ *mot juste* [pranc. *tikslus žodis ar frazė – JČ*], kaip visa klasikinė rašyba. Gal toks yra mano intuityvus credo, o gal tiesiog neturiu tam gabumų. (Beje, tai vienas ir tas pats.) O jeigu, tarkime, neturiu tam gabumų, vadinas, iš šio trūkumo stengiuosi pasidaryti privalumą. Taigi rašau džiaziškai. Improvizuoju t.t. tema. Kiekviena improvizacija artina (idealiu atveju) prie t.t. tikslo, kol pagaliau kažkuri priartina labai arti [...] Tai ir yra mano melodija. Aš jos nerašau (nesistengiu parašyti) iškart, aš ją išimprovizuoju. Sąmoningai. Tokia jau mano metoda. Visai kaip džiaze.¹⁷⁷

Greta džiaziškų pasakotojo problematikos svarstymų paraleline linija punktyriškai aptariami japonų estetikos tradicijos postuluoti svarbiausieji meno principai. Kalbėdamas apie *nō* teatrą, Gavelis kelis syk pamini *monomane* – mėgdžiojimo principą mene, priešindamas jį su vakarietiškąja mimeze: „Mimezis to [pamėgdžiojimo gamtos, visuomenės ar vidaus žmogiškojo] reikalauja iš esmės, stačiai ir būtinai. Monomane – miglotai, neprimygtinai ir t.t. Atseit, turi turi būt, bet...“¹⁷⁸. Greta šio termino trumpam pasirodo ir *monogatori* – viduramžių Japonijoje klestėjęs literatūros žanras, artimas romanui ir ryškinęs daiktų atsivėrimo žodžiui principą. Šiais terminais Gavelis ne tik aiškina(si) skirtumus tarp Rytų ir Vakarų meno principų, bet ir formuoja savąjį suvokimą apie vaizdavimą ir atvaizdavimą mene, ypač literatūros tekste.

Visus šiuos svarstymus apie pasakotoją užbaigia ir reziumuoja sakiny „bjauri yra N. problema, labai bjauri, bet negalima jos uždaryti. Reikia stengtis“¹⁷⁹. Iš Gavelio kūrybos matyti, kad šios problemos rašytojas niekada taip ir neuždarė, nuolat stengdamasis išbandyti esamas pasakotojo egzistavimo ribas ir atrasti naujas būdus bei perspektyvas. Tą pastangą liudija visa Gavelio

¹⁷⁷ *Ibid.*, 1980.II.18, LLTI BR F112-69, p. 22.

¹⁷⁸ *Ibid.*, 1980.II.6, LLTI BR F112-69, p. 17.

¹⁷⁹ *Ibid.*, 1980.II.11, LLTI BR F112-69, p. 20.

kūryba, nuo *Įsibrovėlių* (jie gali būti matomi kaip šios *bjaurios problemos* sprendimo pradžia) iki didžiųjų jo romanų.

Mąstant apie laiškuose esančius Gavelio kūrybinius kontekstus, dera pastebėti, kad greta *Įsibrovėlių* punktyriškai iškyla ir kiti jo tekstai, jų užuomazgos, dažniausiai specifinės tematikos pavidalu. Iš aptariamos Visatos Subinės koncepcijos ir to, kad ji susijusi su Gavelio rašomu *marazmatiniu tekstu*, galima daryti prielaidą, kad korespondencijos metu rašytojas dirbo prie romano *Vilniaus pokeris*. Juoba kad pastarąjį tokiu pavadinimu mini ir viename iš laiškų, sakydamas, kad *Vilniaus pokeris* „tebūtų visos šitos [pasakotojo] fantasmagorijos kvintesencija“¹⁸⁰.

Du paskutiniai laišakai, rašyti „Vilniuje, Viešpaties 1981-uose metuose“, tematiškai yra atsiskyre nuo 1980-ųjų laiškų korpuso, mat juose vyravusią N. problemą yra pakeitusi *mąstymo visokiausiuose menuose* problema, kurią Gavelis formuluoja taip: kokiais būdais mąstai iki imdamasis paties darbo? Kaip galimus atsakymo variantus išskiria loginį, konceptualųjį, simbolinį, metaforinį, kalbinį, kompozicinį, ritualinį, politinį. Šis klausimas nurodo ir į kitą, ne mažiau svarbų, dalyką:

Kada baigiasi mąstymas ir prasideda darbas, t. y. visokeriopa technika, sugebėjimai, mokėjimai. Ir kodėl viena baigiasi ir kita prasideda? Ką reiškia neišnešiotas kūrinys? Ką reiškia užkankintas kūrinys? Kokie mąstymai lieka ir dirbant, o kokie yra aprioriškai ikidariniai, o paskui išsyk miršta?¹⁸¹

Panašu, kad praėjus beveik dvidešimčiai metų nuo šio laiško pasirodęs Gavelio romanas *Septyni savižudybės būdai* (1999) gali būti skaitomas kaip vienas didelis *galbūt* atsakymas į šiuos klausimus.

Išrašęs klausimus Raibšteiniui, Gavelis laišką baigia taip:

Kaip tu pats žinai, aš pats nelabai suprantu, ko aš iš visos šitos pabulos su mąstymu noriu, ir kodėl ji man taip parūpo. Genesis toks: mintyse panorau įrodyt, kad lietuvių

¹⁸⁰ *Ibid.*, 1980. I. 27 vakare, LLTI BR F112-69, p. 9.

¹⁸¹ *Ibid.*, 1981.XI.18, LLTI BR F112-69, p. 29.

literatūrai kraupiai stinga padoraus mąstymo lygio (koncept., log., simb., ritual. etc). Tą kaip ir įrodžiau, bet paskui niekaip nebesusigaudžiau, ar tai stiprus argumentas teiginiui – ergo, lietuvių literatūra mėniškai silpna. Panimajęs – mėnas ir staiga mąstymas. Kaip čia taip? – klausia egzaltuotos poetinės merginos. Mėnas tai absoliučiai nemąstymas, tai baltų debesėlių tarapapa ir panašiai.¹⁸²

Ši pastraipa, žvelgiant iš laiko ir visų Gavelio tekstų perspektyvos, regisi kaip romano *Jauno žmogaus memuarai* (1991) dvyliktame Leono Cipario laiške esančios teorijos apie knygų lietuvių ištakos: „bet labiausiai mane pribloškė visuotinis nemąstymas. Knygų lietuvis gyveno kažki kokį ikiintelektinį gyvenimą, jis negebėjo ir nenorėjo mąstyti, jis vien tik jautė – kuo liūdniau ir bejėgiškiau, tuo geriau. Tarp eilučių galėjai įskaityti, kad mąstyti yra labai nelietuviška“¹⁸³. Gaveliškoji knygų lietuvių koncepcija suvoktina kaip sąmoninga ir kryptinga, neretai bekompromisė ir įnirtinga rašytojo pastanga atitraukti lietuvių literatūrą, ypač prozą, nuo psichologinės ir agrarinės, kaimiškos tematikos, verksmingo tono ir liūdinčio, jausmuose paskendusio herojaus, vedant ją link vakarietiškosios, intelektualiosios prozos modelio, kuriame sąmoninga konstrukcija, intertekstai, minties žaismas ir įtampa, mąstymo konstrukcijos, atsispindinčios naratyvinėse strategijose ir struktūrose. Kitaip tariant, tai tekstai, kurie įdarbina skaitytoją, nenuskandindami jo ašarotose jausmų refleksijose, o priversdami skaitymo metu išlaikyti įtemptą ir kūrybingą mintį. Ši griežta Gavelio kritika ir pozicija lietuvių prozos atžvilgiu neišnyks iš jo tekstų, pasirodydama įvairiais pavidalais: romane *Septyni savižudybės būdai*, kaip kritinis mąstymas apie lietuvių literatūros tradiciją, nuo kurios Gavelis sąmoningai atsiskiria, norėdamas jai priklausyti pagal kitokius kriterijus.

Minėtieji svarstymai apie *mėną* paskutiniajame laiške baigiasi klausimais „ar išvis galima kalbėti apie mėną racionali terminologija (bent bandyti kalbėti)? Ar mėnas yra mokslo sapnas ir basta?“¹⁸⁴. Pastaroji meno kaip

¹⁸² *Ibid.*, 1981.XI.18, LLTI BR F112-69, p. 30.

¹⁸³ Ričardas Gavelis, *Jauno žmogaus memuarai*, Vilnius: Tyto alba, 2007, p. 165.

¹⁸⁴ Gavelio laiškas Raibšteiniui, 1981.XI.30, LLTI BR F112-69, p. 33.

mokslo sapno samprata yra reikšmingai persmelkusi romaną *Vilniaus džiazas*, balansuojantį ties gyvenimiškojo balagano ir bakneriško sapnų riba.

Išlikę, tiksliau – Gavelio sąmoningai iš(si)saugoti laišakai tampa įdomia jo kūrybos teorinių problemų parašte, liudijančia juos buvus erdve, kurioje buvo galima užrašyti idėjas, *užmesti* tam tikrų koncepcijų apmatas, pasižymėti rūpimus dalykus. Skaitant veik visus Gavelio tekstus, laiškų punkturas tampa neišvengiamas.

Nubaustieji: gaveliško (nepatogių) temų tinklo skleidimas

1987 metais leidykla „Vaga“ išleidžia trečiąją Gavelio novelistikos knygą – apsakymų ciklą *Nubaustieji*. Šios knygos pasirodymo istorija, kaip galima matyti iš bene vienintelės, bet itin išsamios ir vertingos Alberto Zalatoriaus recenzijos¹⁸⁵, buvo kupina įtampos ir reikalavo nemenko ryžto – tiek iš leidyklos, tiek iš vidinių recenzijų rašytojų – išdrįsti rizikuoti ir publikuoti šią knygą, puikiai žinant, kad tai bus itin pavojingas žaidimas, savotiška rusiška ruletė (su cenzūros aparatu, viešąja visuomenės opinija ir galimai neigiama atmetimo reakcija).

Zalatorius šiame drąsos reikalaujančiame žaidime tapo savotišku arbitru:

Dabar gerai nepamenu, ar tai buvo aštuoniasdešimt penktųjų metų pabaiga, ar šeštųjų pradžia. „Vagos“ leidykla, tiksliau Aleksandras Krasnovas, paprašė manęs įvertinti naujos Ričardo Gavelio knygos rankraštį. Rankraštis esą jau seniai gulįs leidykloje, gautos dvi viena kitai prieštaraujančios recenzijos¹⁸⁶, autorius laikosi savo, ir reikalai nėra iš vietos. Ar aš nesutikčiau parašyti trečios recenzijos ir prisiimti arbitro vaidmens?

¹⁸⁵ Albertas Zalatorius, „Rizikos, žodžio ir veiksmo prasmė“, *Pergalė*, 1988, Nr. 10, p. 117–124.

¹⁸⁶ Rašytojo archyve saugomos iš tiesų viena kitai stipriai prieštaraujančios vadinamosios vidinės recenzijos, rašytos 1985 metais: Valdo Kukulo [LLTI BR F112-88] ir Aldonos Vaitiekūnienės [LLTI BR F112-89].

Prisiėmęs šį vaidmenį, Zalatorius tapo ne tik rankraščio gelbėtoju, bet ir sykiu pačios Gavelio kūrybos vertinimo savotišku strategu, „susumuodamas“ ir aprėpdamas iki tol buvusius vertinimus, ypač tuos, kurie buvo išsakomi lyg punktyriškai, nujaučiant, kad tai kažkas naujo, bet tarsi bijant juos įvardyti, o juo labiau – teigiamai įvertinti. Zalatoriaus tekstas apie *Nubaustuosius* peržengia klasikinės recenzijos rėmus, nes pateikia ne tik įdėmią vienos knygos, bet ir konceptualiai išbaigtą ligtolinės Gavelio kūrybos vertinimą. Turėdamas autoriteto teikiamas galias ir gyvą literatūros kritiko sąžinę, Zalatorius ryžosi skaitytojams brėžti naują ir Gavelio kūrybos, ir lietuvių prozos suvokimo horizontą, pirmiausia ryškindamas kontekstą, kuriame atsidūrė minima Gavelio knyga ir jos vertintojai:

Aštuoniasdešimt penktųjų-šeštųjų metų sandūra dar buvo toks laikas, kai visi dabartiniai [minty turimi recenzijos rašymo ir Sąjūdžio pradžios metai 1988 m. – JČ] drąsuoliai, karštai kalbantys apie stalinizmo represijas, sunykusį nacionalinį suverenumą, užmirštą ir iškraipytą istoriją, pažeistą ekologiją, išsikerojusį biurokratizmo baubą, pašlijusią moralę ir kitokias blogybes, žodžiu, kai tie visi drąsuoliai dar baugščiai tūnojo po šluota, smalsiai dairydami į drąsėjančią rusų spaudą, bet lietuviškai svarstydami: kažina, ar jau galima iš po šluotos lįsti ar dar palūkėti, kol viskas bus aiškiau?¹⁸⁷ [...]

Kai R. Gavelis rašė „Nubaustuosius“, dar niekas viešai nekalbėjo apie tai, dėl ko dabar rytais išgraibstomi laikraščiai, o vakarais neatsitraukiama nuo televizoriaus. Jeigu jam kai kur kai kas panašiai išėjo, tai išėjo natūraliai – kaip dvasios riksmas, kurio buvo nebeįmanoma užslopinti. Beje, tai ir matyti.¹⁸⁸

Taigi kol visi sovietmečiu tylėjo, Gavelis apie tai jau buvo parašęs, ir jo tekstas, apnuoginantis daugybę metų tabu laikytas temas, jau ne vienus metus gulėjo leidykloje:

Nors autorius niekur nenurodė kūrinių parašymo datų, bet sprendžiant iš to, kad rankraštis jau aštuoniasdešimt ketvirtaisiais gulėjo leidykloje, galima daryti išvadą,

¹⁸⁷ Albertas Zalatorius, *op. cit.*, p. 118.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 120.

jog tie kūriniai parašyti niūriausiais stagnacijos metais. Rašė R. Gavelis neturėdamas jokio literatūrinių nuopelnų užnugario, garantuojančio atlaidesnį požiūrį į autoriaus „erezijas“. Rašė net neįtardamas, kad pūstelės nauji vėjai. Vadinasi, rašė suvokdamas, kad spausdinimo odisėja bus sunki.¹⁸⁹

Sunkumas ir įtampos, be abejo, tveriasi iš rinkinio temų lauko: stalinistinio laikotarpio represijos, žmonių kankinimai ir tardymai, KGB aparato įtakos ir galios laukas, veikimo strategijos, totalitarizmo primesta žmonių *bevardybė*, vienodumas, privalėjimas laikytis sistemos reikalavimų, galiausiai, blogio prigimties paieškos ir refleksijos.

Atrodo, kad dėl savo skrodžiančių tekstų gilumo ir atveriamų skaudulių, kurie tuometėje tarybinėje lietuvių literatūroje buvo neįmanoma ir draudžiama paliesti zona, Gavelis su savo kūryba tarsi turėjo būti nubaustas, tačiau iš tiesų tapo išteisintas ir pateisintas („pakėlė mūsų prozos kartelę keliolika centimetrų aukščiau. Šokantieji per ją turės pasitempti“¹⁹⁰) – reikiamu laiku, reikiamoje vietoje ir reikiamo žmogaus. Galbūt todėl už „Nubaustuosius“ kaip už kūrybiškiausią ir novatoriškiausią metų knygą 1988 m. Gavelis buvo apdovanotas pirmąja nepriklausoma kritikų premija.

Nuo tabu iki nubausti

Kalbant apie *Nubaustuosius*, žodis „tabu“ minimas neatsitiktinai – ir ne tik dėl sovietiniam laikui pavojingų temų, bet ir dėl to, kad pirminis, rankraštinis knygos variantas vadinosi *Tabu*. Tą įrodo ne tik archyve saugomos vidinės recenzijos, parašytos apsakymų knygai *Tabu*, bet ir Gavelio užrašų knygelės įrašas: „TABU kaip apsakymų knyga: tėvas neleidžia dukrai mylėtis, žmoną baugina namas (pasirodo, ji – vyro sesuo), garsusis filosofinis traktatas apie kraujomaišą: tėvas ir ilgai nematyta dukra“¹⁹¹. Tai leidžia spėti, kad pradinė (panašu, kad taip ir neįgyvendinta) idėja buvo sukurti tekstą ar tekstus,

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 119–120.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 124.

¹⁹¹ Ričardas Gavelis, [Užrašų knygelė], LLTI BR F112-73, p. 42.

kuriuose būtų galima panagrinėti neleistinių giminystės ir seksualinių ryšių temą.

Kaip matyti iš *Nubaustuosiuose* publikuotų tekstų, ši pirminė kraujomaišos idėja taip ir liko užrašuose, tačiau moralės normas ir jų pažeidimus analizuojanti idėja tapo įgyvendinta, tabu suvokiant kaip lemties pažeidimus, ar veikiau – sąmoningą veikėjų mėginimą pakeisti juos supantį pasaulį. Perfrazuojant apsakymo „Kaltasis“ pre-teksto, citatos iš Jameso Frazerio *Auksinės šakos* (*The Golden Bough*, 1890), mintį, esą kuo galingesnis valdovas, tuo daugiau tabu, apie Gavelio *Nubaustuosius* galima pasakyti taip: kuo galingesnis veikėjas / pasakotojas, tuo daugiau tabu pažeidimų.

Pastarieji susiję ir su moralinėmis kategorijomis, ir su lietuvių tautos istorija. Kitaip tariant, moralinių tabu pažeidimai neretai vaizduojami konkrečių istorinių įvykių fone, ryškinant sovietmečiu vykusius skaudžius žmonių likimų įlaužimus ir naikinimus, politinių draudimų ir režimo pasekmes. Todėl tabu šiame Gavelio kūrinyje žymi ne tik skalpeliškai tikslų, nieko nenuslepiančių ir neišvengiančių kalbėjimą apie žmogaus moralines nuostatas ir (ne)paklusimą joms, bet ir apie šių normų veikimą bei transformacijas komunistinio totalitarizmo sistemoje. O tai neabejotinai susiję su baudmės, nubaudimo ir kaltės bei atgailos motyvais. Dera atkreipti dėmesį, kad šių temų svarstymas ir analizė Gavelio tekstuose vyksta ne objektyvioje pasakojimo erdvėje, dėliojant nuoseklų, įprastą siužetą, bet veikėjo sąmonėje, fokusuojant žiūrą (dažniausiai retrospektyviniu žvilgsniu) į unikalią individo patirtį, jo elgseną tam tikrose ribinėse situacijose.

Nubaustieji visame Gavelio kūrybiniame kelyje regisi kaip sąmoningai sudėliotas, pradinis jam rūpimų temų skleidimo taškas, kuriame – rašytojo kūrybai reikšmingos bei svarbios sovietinės okupacijos patirčių refleksijos, priartinančios prie vadinamosios blogio metafizikos genezės paieškos ir analizės. Šios teminės linijos, užmegztos *Nubaustuosiuose*, vėliau visa savo jėga ir skaudžiu aštrumu išsiskleis beveik kiekviename Gavelio romane.

Nubaustieji išsiskiria savo įdomia ir griežta, konceptualiai sudėliota struktūra, tarsi paliudijančia, kad viskas čia itin apgalvota, nėra nieko

nerikalingo, viskas susiję, nors ir iš pirmo žvilgsnio nematomais ar sunkiai atsekamais ryšiais. Cikliškumo įspūdį kuria ne tik jau minėtas teminis nuoseklumas, bet ir struktūrinis išpildymas: kiekvienas rinkinio tekstas turi savo pre-tekstą, savotišką epigrafą, kuris yra arba citata iš kito autoriaus veikalo¹⁹² (pasitarnaujanti kaip tam tikro socialinio vaidmens ar buvimo tam tikroje bendruomenėje, sistemoje, ideologijoje pavyzdys), arba paties Gavelio sukurtas tekstas. Šie pre-tekstai vidiniais prasminiais ryšiais ne tik susiję su didžiuoju tekstu, kurį jie pristato, bet ir apskritai su visais rinkinio teksta, būdami jų patvirtinimas, kartais – transformacija ar net paneigimas (pavyzdžiui, „Lemties skundo“ pre-tekstas ryškina betikslinio nužudymo aspektą „mūsų leitenantui tiesiog buvo vis vien, ką skersti“, o pačiame tekste kalbama apie pasakotojos įvykdytą tikslingą ir kruopščiai suplanuotą geriausios draugės Renatos nuuodijimą). Mąstant apie *Nubaustųjų* struktūrą, pre-tekstai iškyla kaip to pristatomojo teksto vidiniai gyventojai, keičiantys savo pavidalus ir formas, bet neišvengiamai būnantys ir išliekantys tekste, taip sukurdami jiems teminį pagrindą, papildomą gylio ir konteksto dimensiją, postmodernaus naratyvo pasikartojamumo įspūdį. Kartu jie gali būti suvoktini ir kaip kiekvieno atskiro teksto teminis antrininkas ar savotiškas saugiklis, neleidžiantis pasakojimui, jo veikėjams ir pasakotojui nusprūsti nuo pagrindinės temos ar siužetinės linijos, kitaip tariant, išvengti numatytos tekstinės lemties.

Kalbėdamas apie *Nubaustųjų* tematiką, Zalatorius visus tekstus suskirstė taip: „du apsakymai apie stalinistus, du apie santykį su tautos praeitimi, du apie bendresnius moralės principus (tik vienas – apie buvusį tremtinį, bet pirmojoje redakcijoje ir jis turėjo savo porą)“¹⁹³. Žvelgiant į pasakojimo raišką ir siužetą, formaliai ir sąlygiškai tekstus būtų galima skirstyti į dvi grupes: dvasinių,

¹⁹² Visi veikalai, kuriuos cituoja Gavelis, yra antropologinės studijos: Jameso Frazerio *Auksinė šaka* (*The Golden Bough*), 1890 m. pasirodžiusi lyginamoji mitologijos ir religijos studija, bene pirmoji pasiūliusi į religiją žiūrėti kaip į kultūros, o ne teologijos fenomeną; Colino M. Turnbullo *Kalnųjų žmonės* (*The Mountain People*) – 1972 m. išleista išsami studija apie Ugandoje esančio Ik kaimo žmones, jų bendruomeninius papročius, santvarką, religiją, visuomenės sanklodą. Toks pasirinkimas atrodo itin sąmoningas, žinant, kad šių studijų citatos įsiaužia į Gavelio kuriamas sovietinės sistemos, itin uždarus ir griežtus įstatymus turinčios bendruomenės, kritikos ir analizės diskursą.

¹⁹³ Albertas Zalatorius, *op. cit.*, p. 123.

moralinių problemų sprendimai ir politiniai, socialiniai ir tautiniai skauduliai. Pirmajai grupei priklausytų apsakymai „Teisybės mirksnis“, „Lemties skundas“, „Charono diena“; antrajai – „Kaltasis“, „Raportas apie šmėklas“, „Šaknys“, „Berankis“. Išskirtos apsakymų grupės nurodo, kad *Nubaustuosius* galima perskaityti dvigubu žvilgsniu, kaip *Isibrovėlių* tęsinį (pasakojimo konstravimo pamatas ir ypatybės, vidinių gyventojų koncepcijos raiška), ir kaip visiškai naują *teminį* diskursą. Kita vertus, reikia pabrėžti, kad toks skirstymas yra itin sąlyginis, daugiausia besiremiantis siužeto aplinkybių ir pasakojimo konstravimo skirtumais, tačiau visi tekstai vienaip ar kitaip dėmesį sutelkia į vienijančią tematiką, kuri rankraštiniame teksto variante buvo išreikšta taupiu, bet iškalbiu epilogu, išrašu iš Osvencimo (Aušvico) koncentracijos stovyklos muziejaus lankytojų knygos: „Viešpatie, neatleisk jiems, nes jie žinojo, ką darė“¹⁹⁴.

Raktu, rakinančiu *Nubaustuųjų* pasaulį, tampa pirmasis apsakymų ciklo tekstas apie vienuolį, kuris maro siaubiamame Vilniuje laidoja juodosios mirties aukas. Nors ir trumpas, bet itin įtaigus kūrinys, perskaičius visą ciklą, regisi kaip *Nubaustuųjų* pre-tekstas ir viso rinkinio metafora. Kartu tai ir sąmoninga nuoroda į vieną svarbiausių Albert'o Camus tekstų (beje, pati Camus figūra trumpai akimirkai pasirodys apsakyme „Šaknys“, kuriame Aldevinas Vėbra skaito „Kamiau tomėl“) – romaną *Maras (La peste, 1947)*, pasirodžiusį praėjus porai metų nuo Antrojo pasaulinio karo. Prisidengdamas maro metafora Camus drąsiai kalba apie mirties ir ekstremalių patirčių akivaizdoje vykstančius žmogiškumo išbandymus, apie maro kaip nesveikos, žmogų užvaldžiusios idėjos padarinius ir užkrečiamumo, arba naikinimo trajektorijas, galiausiai, apie marą kaip abstrakčią blogio kategoriją, lemiančią karus, kankinimus, smurtą. Camus itin rūpėjęs klausimas „kaip žmonės su abstrakčia nuostata elgiasi fizinio blogio akivaizdoje, o ideologija —

¹⁹⁴ Apie tai, kad tokio epilogo būta, recenzijoje rašo Zalatorius: „Kad taip neatsitiktų [kad nebūtų demagogiškų kaltinimų ir rėkimo – JČ], nutariau pasiūlyti vieną kitą mažytį kompromisą, kuris nepakenktų knygai, bet apsaugotų ją nuo demagogiškų išpuolių, pavyzdžiui, nubraukti trumputį epilogą – išrašą iš Osvencimo lankytojų knygos: ‘Viešpatie, neatleisk jiems, nes jie žinojo, ką darė’. Toks pasakymas tada galėjo būti išaiškintas kaip keršto ar revanšo troškimas, be to, jis ne visiškai atitiko kiekvieno apsakymo idėją“ (*Ibid.*, p. 119).

kankinimų, primestų vardan tos ideologijos, akivaizdoje“ tampa ir vienu svarbiausiu Gavelio klausimu, į kurį bandoma atsakyti *Nubaustųjų* tekstais. Juose (apsakymai rašyti sovietmečio ideologijos veikimo metais) blogis – ir abstrakcija, ir fizinis veiksmas, ir realus ideologijos įrankis, ir moralinio „maro“ vaizdiniu virstanti metafora, suvienodinanti socialinę ir metafizinę blogio prasmes ir, perfrazuojant Camus, parodanti esminį individų požiūrių lygiavertiškumą to paties absurdo akivaizdoje¹⁹⁵.

Gavelio tekstuose žmogiškąją tapatybę, žmogiškumo kontūrus, gyvenimiškąsias opozicijas ir vertybinius pasirinkimus naikinantis maras tampa blogių demonų įsiveržimo į individualų žmogaus pasaulį išraiška ir sovietinės okupacijos bei totalitarizmo režimo simboliu („neturi atminties, nežinai, kur eini... Ar jautiesi esąs gyvas?“¹⁹⁶). Maras, lygiai kaip ir sovietinė santvarka, naikina unikalias žmonių gyvenimo linijas, vesdama jas link masinio suvienodinimo, taigi – paklusnumo ir pasidavimo, link gyvenimo prasmę, aiškumo jausmą kuriančių moralinių bei dvasinių opozicijų ir kategorijų ribų ir atskaitos taškų nykimo: „nebėra gėro nei blogo“, nebežinia, „ar žmogus didis, ar menkas. Ar deginti vaikelius yra gera ar bloga“, galiausiai, „visa kas neteko vardų“.

Šių opozicinių ribų, ypač – kur baigiasi gėris ir prasideda blogis, ir atvirkščiai – svarstymas juntamas veik visuose rinkinio tekstuose, ryškiausiai apsakymuose „Raportas apie šmėklas“ (buvęs KGB karininkas Jeronimas Šukys iš pensininko perspektyvos savo darbą vertina ir apibendrina įdėmiai svarstydamas gėrio ir blogio sąvokų atsiradimą, atsakomybės už savo poelgius, moralinio atpildo – *kuo man atmokės pasaulis?* – problemą, sutampančią su visą gyvenimą trukusiomis *nekaltojo* paieškomis ir etinės teorijos kūrimu) ir „Charono diena“ (onkologijos chirurgas Povilas Kairys vaizduojamas kaip šiuolaikinis Charonas, Hado keltininkas, kasdien per Siksto upę perkeliantis mirusiųjų sielas, t. y. darantis pakartotines operacijas, kurių metų numarina beviltiškus, mirčiai ir kančioms pasmerktus ligonius).

¹⁹⁵ Albert Camus, *Užrašų knygelės II*, iš prancūzų kalbos vertė Violeta Tauragienė, Vilnius: Regnum fondas, 1997, p. 25.

¹⁹⁶ Ričardas Gavelis, *Nubaustieji*, Vilnius: Vaga, 1987, p. 9.

Apsakymų ciklo *prae scriptum* pabaigoje esanti mintis, esą „marą pergyvena tik tas, kas minta maro širdimi“, skirtingais pavidalais pasirodo visuose rinkinio apsakymuose, kaip blogio, vidinių demonų buvimo ir (ne)įveikimo sąlyga. Kitaip tariant, tik dar kartą išgyvenus ir apmąsčius blogio trajektorijas, įsiveržus į jo šerdį, įmanoma ją pergyventi ir peržengti, bent jau teoriškai. Tačiau ar tai pavyksta praktiškai – atsakymo ieško kiekvienas *Nubaustųjų* tekstas, nesvarbu, kokį (nu)baudimo ar moralinio (ne)atpildo aspektą ryškindamas.

Veikėjai ir vidiniai gyventojai: lemties įrankiai, kūniškos dekonstrukcijos

Jau buvo minėta, kad *Nubaustųjų* tekstai dėl juose esančių pasakotojo ir veikėjo persidengimų, žaismo jų figūromis, aprėpiančio visą pasakojimo erdvę, gali būti perskaitomi tokiu pačiu vidinių gyventojų kodu kaip ir *Isibrovėliai*: pirmajame rinkinio tekste, vadinamajame pre-tekste, tiksliau, jo pabaigoje regimas studento virtimas maro aukas vežančiu vienuoliu; apsakyme „Teisybės akimirksnis“ regimi du skirtingi Moko Mokovičiaus pavidalai, nuolatos besimainantys ir keičiantys vienas kitą („rodės, jo viduj tolydžio riejas du skirtingi žmonės, o jis pats pavirsta čia vienu, čia kitu“); apsakyme „Kaltasis“ šių dienų fotografas tampa Vytauto Didžiojo ieškomu išdaviku, o dabartinio laiko teatro pastatas, Trinkūno spektaklio scena – XV amžiaus Vytauto Didžioje mene; apsakyme „Šaknys“ ažuolu virstantis Aldevinas Vėbra; apsakyme „Charono diena“ Povilo Kairio balsu prabyla jo vidiniais gyventojais tapę, pakartotinę operaciją patyrę ir anapus esantys pacientai, kuriuos pats Kairys vadina „vidiniais numirėliais“, o save ima suvokti kaip visa naikinantį, jo kasdien operuojamą vėžį.

Lyginant *Isibrovėliuose* fiksuotą vidinių gyventojų teoriją ir jos realizaciją, *Nubaustieji* regisi ne tik kaip gyvas šios teorijas į(si)gyvendinimas, bet ir kaip reikšmingas jos papildymas, nes greta vidinio gyventojų kaip tarpininko tarp teksto figūrų („Aš“ ir pasakotojo) iškyla vidinio gyventojų kaip

sąžinės balso, tarpininko tarp lemties ir atsakomybės už įgyvendintą lemtį, vaizdinys. Lemtis šiame Gavelio apsakymų cikle tampa svarbiausia pasakojimo ir veikėjų egzistavimo sąlyga, sukurianti erdvę vidinių gyventojų raiškai – jie visuomet pasirodo pasakojimo realybėje tada, kai veikėjai patiria lemtingą išgyvenimą, susijusį su padarytų ar patirtų veiksmų atpildu. Neretai vidiniai gyventojai tampa ir lemties kūniškaisiais įsikūnijimais.

Šiame rinkinyje Gavelio veikėjai save suvokia kaip tuos, kuriems paskirta, kurie dėl įvairių priežasčių (viršenybė kitų atžvilgiu, save suvokiant kaip vertingesnį, doresnį už kitus; akla ištikimybė profesijai; mėginimas pačiam atitaisyti patirtas negandas ir taip „apsidovanoti“ save) turi teisę įgyvendinti lemtį, ištaisyti gyvenimo klaidas ir neteisybę:

Ar jums kada magėjo ištaisyti lemties padarytas klaidas? Ar kada pajutot nenumaldomą troškimą pamainyti jus supantį slogų pasaulėlį – tik truputį, vos vos? Neturiu galvoj nei asmeninių revoliucijų, nei gyvenimo būdo keitimo. Kalbu apie troškimą pataisyti jus supantį klaidingą pasaulį – bent pačias didžiausias neteisynes, pačias didžiausias skriaudas. Tai pavojingas noras. Labai pavojingas noras. Syki atsiradęs, jis graužia tave kaip kirminas, visą kūną apima nyki tuštuma. Nelieta gerumo nei užuojautos, kurie seniau tave palaikė, vien nuoskauda: kodėl buvo duota kitiems, bet pagailėta tau. Ir pamaži kyla įniršis. Rodos, esi indas, sklindinas kunkuliuojančio viralo. O kai pagaliau neįmanomom pastangom nusiramini, pajunti, jog tikrai turi teisę ištaisyti bent didžiausias neteisynes, skriaudas, kurių nenusipelnei. Turi teisę gintis. Taip taip, vien gintis. („Lemties skundas“, p. 51–52)

Ši „Lemties skundo“ herojės moralinė motyvacija, kodėl ji pasielgė taip, o ne kitaip, įveda ir ją pačią, ir skaitytoją į vidinius sąmonės labirintus, kuriuose ieškoma pa(si)teisinimo, priežasties, mėginimo susitaikyti – arba kaip tik nesusitaikyti.

„Kaip turi jaustis lemtis, kada ją pačią aplanko lemtis? Kaip turi jaustis lemtis, pamačiusi, kokią įvykių griūtį išjudino?“ – šiais „Lemties skundo“ herojės žodžiais brėžiamas visas viršenybės esamo pasaulio atžvilgiu ir kaltės bei atsakomybės / atpildo už blogį diskursas, įdomiausiai pasirodantis apsakyme „Raportas apie šmėklas“, kurio pagrindinis veikėjas net

nekvestionuoja savo kaip įsikūnijusios lemties elgsenos, priimdamas ją ne tik kaip duotybę, bet ir kaip, jo manymu, dorai nuoseklų moralinių normų laikymąsi.

Tekste, kuris kuriamas kaip atsargos kapitono Jeronimo Šukio laiškas savo buvusiai darbovietai, skaitytojui chronologiškai rodomas ne tik jo gyvenimas ir kilimas karjeros saugume laiptais, bet ir juos nuolat lydėję filosofiniai svarstymai, kurie, beje, irgi dėliojami logine seka (atitinka veikėją brandinusių gyvenimo įvykių chronologiją): pirmiausia veikėją domino moralinė įskundimo problema, tada – praktiniai gėrio ir blogio tyrimai, kuriuos lydėjo atsakomybės už savo poelgius ir kaltumo problemos. Galiausiai visa tai paakino Jeronimą Šukį imti kurti ir plėtoti unikalią, pėdsaką filosofinės minties istorijoje turėjusią palikti etinę teoriją, kuri rėmėsi paprasta prielaida: „Kiekvienas mūsų yra kaltas, įtariamasis yra dvigubai kaltas, o suimtasis kaltas trigubai. Tik reikia pačiam šitai suvokti“ („Raportas apie šmėklas“, p. 91). Savo darbo specifiką ir taikomus metodus (Gavelis meistriškai įrašo įsivaizduojamų, realiais pavidalais tekste neegzistuojančių beatodairiškų ir numanomai žiaurių tardymų punktyrą į malonia ir nuolankia pasakojimo tėkme tekančius, savimi ir savo darbo metodika patenkinto Šukio sakinius¹⁹⁷) sovietmečio Muravjovas-Šukys grindžia ir išteisina moralinėmis bei metafizinėmis nekaltojo paieškomis. Visą gyvenimą itin ištikimai sistemos labai triūsdamas Šukys nepaliauja ieškoti nekaltojo ir tam deda visas įmanomas pastangas, pasitelkia visus įmanomus būdus, kol galiausiai tą vienintelį ilgai godotą *nekaltąjį* sutinka visiškai netikėtai: „Žiūrėdamas į veidrodį, suvokiau stulbinantį dalyką. Mano žvilgsnis sakyte sakė, kad aš esu nekaltas. Aš buvau nekaltas. Aš pats buvau tas nekaltasis, kurio visą gyvenimą

¹⁹⁷ Ryškiausiai tai iliustruoja šios ištraukos: „Senyvas vyras buvo kaltinamas rašęs proklamacijas. Vienintelis jo gynybos argumentas buvo tas, kad jis esąs beraštis, todėl *negalėjo* rašyti proklamacijų. Jis buvo iš tiesų beraštis. Nežinau, kaip būtų pasielgę mano kolegos, o aš parodžiau atkaklumą ir valią. Aš išmokiau jį rašto, taigi įrodžiau, kas jis *galėjo* rašyti proklamacijas“ (p. 92); „Tuo metu tardžiau tokį gydytoją, pavarde Ginzburgas. Jis turėjo apščiau nuodytojo bruožų. Visa bėda, kad nieko neišmanė apie nuodus. Teko kruopščiai ir nuobodžiai jį mokyti, bet jis vis vien nieko neprisiminė. Arba apsimetė neprisimenęs. Terminas buvo konkretus, reikėjo neginėjimui įrodyti, kad jis yra nuodytojas. Jis pats turėjo šitai suprasti. Bet vis ožiavosi. Buvo labai sunku [...]. Medituodamas apie gamtą ir etiką pagalvojau, kad Ginzburgas irgi turi du sūnus. Būtų nepakėlęs, jeigu juos būtų ištikus kokia nelaimė. Tikrai gaila, kad mano pergalės prieš Ginzburgą niekam nebeprireikė“ (p. 94).

taip ieškojau“ („Raportas apie šmėklas“, p. 100). Būtent ši išvada tarsi sustato į vietas Šukio pasakojime paradoksaliai, numanant jo padarytus nusikaltimus žmogiškumui, iškylančius teiginius, tiksliau, tokias jo gyvenimo nepajudinamas nuostatas kaip: „visą gyvenimą elgiausi perdėm moraliai“, arba „teorija man prisakė ir toliau daryti gera. Nešti žmonijai gerį“. Šis paradoksalus neatitikimas atskleidžia *didžiojo inkvizitoriaus* sąmonės sanklodus, Gavelio pirmąsį sukurtą tokio tipo veikėjo paveikslą – įtaigų, itin vykusį, demonstruojantį visas tokio tipo žmogaus mąstymo briaunas.

Nekaltojo atradimas yra tas vidinis Šukio lūžis, kartu įlaužiantis ir pasakojimą, leidžiantis atsirasti abejonei, kuri „griausia žmogų pikčiau nei vėžys“, į pražūtį vedančiai, sentimentalumą žadinančiai ir pargriaunančiai nostalgijai, galiausiai – šmėkloms, jo buvusioms aukoms, kurios kas vakarą įprato aplankyti savo budelį. Jos ima kvestionuoti ne tik pasakojimo, bet ir paties pasakotojo realybę. Šukys mėgina laikytis senųjų savo taisyklių, mėgina kliautis tuo, kad ir šmėklos panoros iš jo gėrio, tačiau gyvenimo tvarka ir nuoseklumas vis labiau sprūsta jam iš rankų, tarsi liepdami pripažinti, kad šmėklos yra būtent tai, kuo jam atsimoka pasaulis už „voliuntaristiškus bandymus pataisyti pasaulio nelygybę“ ir už tai, kad jis savavališkai, savo, o ne sistemos iniciatyva ima daryti gerus darbus. Todėl nenuostabu, kad neapbruotas gėris pažeidžia pasaulio pusiausvyrą, taip pažeisdamas ir paties Šukio dvasinę ramybę bei egzistenciją: „Teoriškai įmanoma, kad ir aš pats esu šmėkla“. Šiuo paskutiniuoju sakiniu tarsi atkuriami teisybė, gražinanti muravjovišką Šukio praeitį į šmėklinį, nuolat kitiems besivaidenantį ir atilsio negaunantį būvį. Kita vertus, šiuo sakiniu tarsi patvirtinama, kad visą papasakotą istoriją galima skaityti kaip bandymą atsakyti į klausimą „ar ‘didysis inkvizitorius’ yra profesija, ar pašaukimas?“. Šukio istorija parodo, kad atsakymas gali būti tik sutampantis – ir profesija, ir pašaukimas.

Atsakymo į „Raporte apie šmėklas“ iškeltą klausimą „kada žmogus liaujasi būti žmogum, ar galima tiksliai apibūdinti šio virsmo ribą?“ ieško ne tik minėtoji „Lemties skundo“ pasakotoja, Vytautas Berankis, Aldevinas Vėbra, ar Mokas Mokovičius, bet ir chirurgas Povilas Kairys bei apie jį

pasakojantysis. Apsakymas „Charono diena“ – ne tik įdomiausiai sukonstruotas *Nubaustijų* pasakojimas, primenantis aptartą ankstesnio rinkinio *Galbūt*, bet ir ryškiausia matoma vidinių gyventojų raiškos ir žaismo erdvė.

Apsakymo centre – onkologijos chirurgo Povilo Kairio gyvenimas, kuris skaitytojui rodomas iš dviejų skirtingų perspektyvų: trečiuoju asmeniu apie jį pasakojančio visažinio pasakotojo ir kursyvu išrašyto paties Povilo Kairio sąmonės srauto, kuris ir patvirtina, ir kvestionuoja (kartais ir paneigia) ankstesnę pasakojimo versiją ir jo paties kaip veikėjo tapatybę:

Jis rašo apie mane. Drįsta rašyti apie mane. Tarkim, kad iš tiesų vadinuosi Povilas Kairys. Tarkim, kad iš tiesų esu onkologijos instituto chirurgas. Jis daug ją apie mane žino, o dar daugiau prasimano. Dėl šito nepykstu – tikiu, kad jo siekiai kuo švenčiausi. Kaip ir manieji. Tegu prasimano ką nori, tegu padaro mane plikį, iškrypėlį, kokį nori, tik tegu parašo teisybę. Teisybę, kurios nė aš pats nežinau ir nesužinosiu. („Charono diena“, p. 194.)

Du skirtingi pasakojimo balsai, dvi plotmės Gaveliui reikalingos kaip erdvė, kurioje susijungia išorė ir vidus arba, kitaip tariant, subjektyvus ir objektyvus kalbėjimas. Pasakotojas, išlaikydamas artimą ir atidų žvilgsnį į Kairio personažą, mėgina skaitytojui papasakoti kiek įmanoma objektyvesnę tiesą, ar veikiau tam tikrą istorijos versiją, kurią nuolat pertraukia paties Kairio balsas, ironiškas ir kritiškas:

Ne, aš negerbiu jo. Aš jo nekenčiu. Kaip jis ketina įlįsti į mano vidų? Tai neįmanoma. Jis stengsis, bet nenorom meluos, paistys niekus, nejučia estetizuos. Aš jo nekenčiu. Galėčiau sunaikinti jį be didesnio sąžinės graužimo. Bet kas tuomet parašytų šį rašinį?

Ačiū dievui, jis bent nerašo pirmuoju asmeniu. Antraip jį pasmaugčiau. („Charono diena“, p. 196)

Ši citata nurodo, kad „Charono diena“ galima perskaityti ir kaip rašymo laboratoriją, primenančią *Galbūt* eksperimentus ir todėl leidžiančią manyti, kad

pasakotojo balsas yra Kairio vidinis gyventojas, arba atvirksčiai. Kartu tai ir jau aptartosios pasakojimo tradicijos kritika, kuri šiame tekste įtraukta į moralinių kategorijų svarstymus ir dilemas. Kairio balse Vizbaros iš apysakos *Galbūt* intencijos „parašyti žmogų“ virsta varginančia realybe „kad kas galėtų pajusti, kaip sunku yra būti rašomam!“ (p. 200). Būtent tai kvestionuoja Kairio realumą ir brėžia jo *žodinį* egzistavimą, kuriuo įgalinamas ir pasakotojo, kaip pasakojimo veikėjo, buvimas:

Jis užsimojo paaiškinti man tiesą apie mane patį. Tiesiog matau, kaip sėda prie rašomojo stalo, nureguliuavęs patogų kėdės aukštį. Prieš tai švariai nusiskuto ir pasišlakstė skruostus tualetiniu vandeniu „Cacharel“. Žinau, kad imasi darbo virpančia širdimi (pulsas per šimtą tvinksnų), susikaupęs ir atsiribojęs nuo to, kas yra išorėj, nuo to, ką mato. Klaikus: paradoksas: jis ieško manęs savo viduj! („Charono diena“, p. 193)

Du pasakojimo balsai kuria niekada neįvyksiantį dialogą, kuriuo kvestionuojamas žmogaus ir jo gyvenimo parašymas ir iliustruojamas visiškos reprezentacijos neįmanomumas. Anot Kairio, pasakotojui niekada nepavyks iki galo žodžiais išrašyti ir apibūdinti jo jausmų ir išgyvenimų, vidinės nevilties ir baimės, ypač kai aprašomasis sąmoningai pasirenka dvasinę savinaiką: „Kokius žodžius čia parinksi? Jei parašysi viską, kaip buvo, išeis vien dvokiantis jovalas. Jokio grožio, jokios darnos, vien kančia ir bjaurastis“ (p. 196). Todėl neatsitiktinai Kairys leidžia pasakotojui pačiam sužinoti ir *prasimanyti*, kitaip tariant – inauguruoti jo gyvenimą ir kartu pasakojimą.

Tai liudija ir laiko pažeidimai: chronologiškai „Charono diena“ aprėpia vieną chirurgo Kairio dieną, tačiau iš tiesų tekstas nuolat išslysta iš chronologinio ir objektyvaus pasakojimo linijškumo, gravituodamas ties tikrovės ir netikrovės riba: „[Kairiui] vis dažniau ir dažniau reikėdavo įtikinėti save, jog visa tai tikra. [...] Pasaulis gyveno sau, o jis sau, kasdien jiems vis sunkiau buvo susiliesti. Niekaip negalėjo pasijusti esąs visumo dalis, pasijusti reikalingas ir būtinas. Pasaulis tarytum vengė jo, vienas jų – arba pasaulis, arba jis – buvo netikras“ („Charono diena“, p. 186). Netikro pasaulio vaizdinys

reikalingas kaip reikšminga priešprieša žodžių steigiamam pasauliui. Iš čia randasi Kairio ir pasaulio priešprieša – Kairys, sukurtas pasakotojo žodinėje realybėje, negali atpažinti vaizdinės realybės atspindžio.

Du pasakojimo balsai tampa ir baisios Kairio paslapties, *blogo* dalyko (Kairys savanaudiškai atlieka eutanaziją, arba mirtinų ligonių nužudymą, suteikdamas jiems teisę ar veikiau laisvę į žmogišką, orią ir neskausmingą mirtį) liudytojais, turinčiais savąsias versijas. Todėl neatsitiktinis atrodo ir Kairio pasidžiaugimas, kad pasakotojas apie jo gyvenimą nerašo pirmuoju asmeniu, leisdamas jam pačiam kalbėti už save ir paaiškinti savo poelgius. Tokiu būdu pasakotojas pasilieka neutralioje ir nepretenzingoje stebėjimo *tarsi* iš šono pozicijoje, kurioje įmanoma atskleisti ne tik reiškinių priežastis, bet ir mėginti ieškoti gilesnių pretekstų, atvedančių iki rimtos analizės, kuri, anot Zalatoriaus, – „R. Gavelio alfa ir omega. Kai jis ką pasakoja (nesvarbu – nuo savęs ar nuo personažo), tai pasakoja taip, tartum niekas kitas nerūpėtų, tik kelti klausimą ir ieškoti atsakymo, kurti hipotezę, paskui ją patvirtinti ar paneigti, žodžiu, skverbtis į poelgių šaknis, reiškinių prigimtį, apžiūrėti iš įvairių pusių, kad skaitytojui nekiltų noro pabaigoje su autoriumi ginčytis“¹⁹⁸.

Ginčytis su savimi – buvusiais ir esamais – neturi jėgų Gavelio apsakymų veikėjai, puikiai suprasdami, kad „už viską reikia sumokėti savimi pačiu“ – dvasia ir kūnu. Pastarojo aspektas ir raiška *Nubaustuosiuose* tampa itin ryškus ir iškalbus, nes kūnas nuolat patenka į veikėjo ir jo vidinių gyventojų sankirtos taškus. Kaip Kairiui pacientų kūnai tampa instrumentais, kuriais jis kaskart griežia didįjį koncertą, atsisveikinimo simfoniją, taip ir veikėjų kūnai, dalyvaujantys jų sąmonių suokalbyje prieš pasaulį, atsigrežia prieš juos pačius. Kūnas tampa kūniškosios sąrangos dekonstrukcijos objektu: „Tiesiog mano pasaulis ūmai pradėjo keistis, deformuotis, o man pakako blaivaus proto suvokti, kad deformuojasi ne pasaulis, kad keičiuosi aš pati“ („Lemties skundas“, p. 75); „Rodės kažkoks kitas žmogus nori išstumti iš manęs mane patį, apsitempti mano oda“ („Raportas apie šmėklas“, p. 104), „Povilas ištyrinėjo atspindžio vidų kruopščiai, įsižiūrėjo į visas smulkmenas,

¹⁹⁸ Albertas Zalatorius, *op. cit.*, p. 122.

stengėsi susigaudyti sulipusių, vienas ant kito suvirtusių organų sąšlavynė. Tokių nepamatysi jokiame medicinos atlase. Žmonės tokių neturi. Jis niūriai nusišypsojo: prapjovę jį, vyrai pašiurptų. Pradėjo vidujai kisti po pirmosios *pakartotinės* operacijos. Maldavo tuos protingus, maštančius pelėsius nesudarkyti jo ligi galo, tarėsi su jais, bet vis dėlto ėmė keistis ir išoriškai“ („Charono diena“, p. 229–230) Kaip matyti, blogio įsigyvenimas į žmogų Gavelio tekstuose virsta ne tik dvasine, bet ir kūniškąja dekonstrukcija, perkeičiančia kūniškas formas ir kūno struktūras (Kairio organai, pabėgę iš fiziologinės sistemos; Šukio keistos ligos ir skausmai be akivaizdžios pataloginės priežasties).

Grįžtant prie Gavelio įvardytos „bjaurios N. Problemos“, reikia pasakyti, kad *Nubaustuosiuose* ji iš tiesų tampa *bjauri* – iš raiškos lygio pereina į dvasinį, vidinį pasaulį, neapsistoja ties (de)konstrukciniais pasakojimo realybės žaidimais, o persismelkia iki pamatinių moralinių normų ir dvasinių vertybių gelmių. Galiausiai, bjauri ji tampa ir todėl, kad imama pasakoti apie tokius bjaurius personažus, kaip pavyzdžiui, raportą apie šmėklas rašantį buvusį saugumietį tardytoją, precizišką žmonių naikintoją su filosofu užmoju Jeronimą Šukį; ar apie tokius „bjaurius“, sveiku protu sunkiai paaiškinamus poelgius, kokie aprašyti apsakyme „Berankis“.

Tiek abstrakčių moralinių individo pasirinkimų, tiek svarbių lietuviškų realijų, politinių ir istorinių temų svarstymas ir analizė (tai tarsi užgožia pasakojimo struktūrą ir vidinių pasakojimo santykių problemas) neabejotinai vyksta inauguracinio pasakojimo erdvėje, kai istorijos įvykiai ne atvaizduojami, o įvesdinami į buvimą per autentiško žmogaus istoriją ir individualias refleksijas.

Nubaustuosiuose, kaip ir *Įsibrovėliuose*, neišvengiama įsibrovimo – ne tik į pasakojimo struktūrą, į veikėjų dvasines bei moralines problemas, bet ir į tautos istoriją. Tačiau vien tik įsibrauti Gavelio pasakotojui šiame rinkinyje nebepakanka: įsibrovęs jis ima skvarbiu žvilgsniu žvalgytis aplinkui, todėl jį pradeda dominti savotiškas atoveiksmis, lemties pasekmių ir bausmių forma. Neretai dekonstrukciškąjį įsibrovimo veiksmą šioje knygoje keičia ar veikiau

perima destrukciškasis naikinimo iki pabaigos judesys: „Lemties skundo“ moters įvykdytas draugės nuuodijimas, Vytauto Berankio savižudybė, Povilo Kairio *pakartotinės operacijos*. Tačiau šie naikinimo veiksmai negali išvengti vidinės herojų dekonstrukcijos, tampančios akivaizdžia *blogio* pasekme, arba atvirkščiai – blogis tampa dekonstrukcijos įrankiu.

Greta blogio temos skvarbymo, sovietmečio realijų atvėrimo ir pilkumos įžodinio, *Nubaustuosiuose* gausu ir kitų teminių linijų, išsiaudžiančių iš šio rinkinio ir nusidriekiančių per kitus Gavelio tekstus. Tai ir apsakyme „Šaknys“ Aldevino Vėbros kategoriškai įvardytas minėtasis lietuviškas nemąstymas ir tai, kad didžiąjai daliai žmonių „lietuvybė tarsi perukas plikai galvai“, todėl svarbiausia ne švaistytis tautine atributika ir tautiniais pasiteisinimais, o „nukalti, išsapnuoti neegzistuojančią dvasią“. Būtent šią džoisišką misiją kasnakt mėgina *išsapnuoti* per pagoniškos Lietuvos laukus jodamas Aldevinas Vėbra, o pats Gavelis ją mėgina įgyvendinti visa savo kūryba. Nenuostabu, kad kritiškas požiūris į ašarotą lietuviškumo fasadą, be abejo, prikelia Gavelio diskursui reikšmingą Visatos subinės vaizdinį: Aldevinas Vėbra, pagautas įsiūčio, po paskaitos kolegoms apie jų garbinamą lietuviškumą „atsisveikinimui iškošė: ir kas man lėmė gimt šitoj Visatos subinėj!“ (p. 120).

Kitas ryškus *Nubaustųjų* bruožas – Gavelio personažams būdingas noras keisti pasaulį, nesitaikstyti su esama tvarka, mėginti taisyti ją, kartu, be abejo, sprendžiant ir sudėtingas moralines, dvasines ar net tautines problemas. Neretai greta jų iškyla ir Gavelio kūryboje regimas specifinis moters kaitos diskursas: kai vyras išgyvena tam tikrus vidinius lūžius, kovas su vidiniais demonais, tų vyrų moterys ima kisti tiek dvasiškai, tiek fiziškai. *Nubaustuosiuose* tas ryškiausiai matyti apsakyme „Šaknys“: „Jam ėmė rodytis, kad Gražina keistai pakito. Jos akys tapo žydros, nors anksčiau, regis, buvo žalios. Rankų pirštai pailgėjo“ (p. 134). Vėlesnėje kūryboje šią moteriškumo kaitą ryškiai įkūnija: Vargalio žmonos linija *Vilniaus pokeryje*; Vizbaros žmona romane *Septyni savižudybės būdai*; pagrindinio veikėjo ir žmonos santykis paskutiniajame romane *Sun-Tzu gyvenimas šventame Vilniaus mieste*.

Mėginant įvardyti Gavelio novelistikos vaidmenį visame jo kūrybos kontekste, reikia pripažinti, kad *Isibrovėliai* kartu su *Nubaustaisiais* gali būti (per)skaitomi kaip vienas, nuoseklus, konceptualiai apmąstytas ir realizuotas Gavelio kūrybos manifestas, atskleidžiantis ir temų lauką, ir pasakojamo pasaulio raišką. Šiais rinkiniais rašytojas tarsi parodė, kad renkasi *kitokį* – intelektinį – kalbėjimo būdą, kad jo pasakojimas neperteiks realybės, o sukurs ją, pasitelkdamas transformuotus, įskilusius, dekonstruotus tikrovės atspindžius. Inauguruos pasaulį į buvimą naujomis, unikaliomis pasakojimo konstrukcijomis. Susitelkdamas į vidinių gyventojų teoriją ir jos praktinį įgyvendinimą tekstuose, Gavelis įrodo, kad rado autentišką savo *bjaurios N. problemos* sprendimą. Būdą, kaip kalbėti apie neapbrėpiamą žmogaus pasaulį, kurio neįmanoma apibrėžti žodžiais, saugiai ir galutinai sudėlioti į sąvokų dėžutes, kaip ir negalima tradiciniu veikėjų vaizdavimu imtis aiškintis sudėtingų, neretai ne pačių maloniausių žmogaus prigimties dalykų. Gavelio veikėjų moralinį imperatyvą „suprast, ką ir kodėl dariau“ literatūros tekste galima perteikti tik keliomis skirtingomis perspektyvomis, kurias įkūnija skirtingi vidinių pasakojimo gyventojų balsai.

Rašiomono kvintesencija, išaugusi į dekonstrukcinį pasakojimą:

Vilniaus pokeris, Paskutinioji žemės žmonių karta

Rasiomonas mano darbe reiškiasi visą laiką. „Vilniaus pokeris“ tebūtų visos šitos fantasmagorijos kvintesencija.¹⁹⁹

Miliausi liko „Vilniaus pokeris“, „Paskutinioji Žemės žmonių karta“ ir keletas apsakymų. Tatai šiukštu nereiškia, kad kitos mano knygos man pačiam nemielos. Tiesiog prie kitų mažiau kankinausi, todėl ne taip dažnai jas prisimenu.²⁰⁰

1989-ieji: Gavelio metai *par excellence*

2000-aisiais, palydėdamas į pasaulį trečiąjį romano *Vilniaus pokeris* leidimą (pirmoji laida – 1989-aisiais), ant galinio knygos viršelio puslapio Gavelis rašo:

Prieš dešimtmetį šis romanas vieniems atrodė esąs visuotinės vergovės bei visuotinio sekimo studija. Kiti su pasimėgavimu ar pasibaisėjimu atidžiausiai skaitė perdėm atviros erotikos sklidinus puslapius. Anuomet linksmai stebėjau, kaip „Vilniaus pokeris“ jaukia visus lig tol galiojusius lietuvių literatūros kriterijus bei standartus. O dar linksmiau stebėjau dėl tos knygos kilusį tamsybininkų bei davatkų siautulį.²⁰¹

Iš tiesų *Vilniaus pokerio* pasirodymas anuo metu prilygo ar veikiau buvo prilygintas²⁰² savotiškos bombos sproгимui, todėl nenuostabu, kad tai

¹⁹⁹ Ričardo Gavelio laiškas Levui Raibšteiniui, 1980 01 27 vakare, LLTI BR F112-69, p. 8.

²⁰⁰ „Penki rimti Sigito Gedos klausimai rašytojui Ričardui Gaveliui“, p. 228–229.

²⁰¹ Ričardas Gavelis, *Vilniaus pokeris*, Vilnius: Tyto alba, 2000, IV viršelio puslapis.

²⁰² Būtent taip – „Literatūrinė bomba“ – buvo pavadintas pirmasis interviu su Gaveliu po *Vilniaus pokerio* pasirodymo. Interviu rengęs Žygintas Kačanauskas, įžangoje rašydamas, kad „romanas, be

sukėlė sąmyšį ne tik lietuvių literatūros lauke (mėginimai perskaityti ir vertinti *(ki)tokį* romaną laviravo nuo lūžio lietuvių literatūroje iki šėtono pasaulio sampratų), bet ir paskatino didžiulę pasipiktinimų bangą, tą rašytojo išskirtą *davatkiškios* visuomenės dalies šventą siautulį. Ryškiausiai ir simptomiškai šis vertybinis lūžis ir jo kraštutiniai taškai užfiksuoti rašytojo Mariaus Ivaškevičiaus atsiminime apie Gavelį:

Kai Ričardas Gavelis išleido „Vilniaus pokerį“, buvau dar moksleivis ir gyvenau Molėtuose. Mūsų literatūros mokytoja tuomet pasakė, kad tai beveik šedevras, visiškai naujas reiškinys lietuvių literatūroje. Bet paskui nuvažiavo į pedagogų seminarą Vilniuje ir grįžo pakeitusi nuomonę. „Tai pornografija, nepakylanti iki literatūros lygio“, – maždaug taip mums buvo paaiškinta.²⁰³

(Reikėtų pastebėti, kad būtent provincijos mokytojų nuomonės ir vertinimai bei tuometiniuose dienraščiuose skelbti atsiliepimai ir romano apžvalgos, kurias sunku pavadinti „recenzijomis“ buvo vienas didžiausių šurmulio ir pasipiktinimo šiuo romanu bei kaltinimų pornografiškumu šaltinių.)

1989-ieji, *Vilniaus pokerio* ir apskritai pirmųjų Gavelio romanų metai rašytojo kūryboje ir recepcijoje regimi kaip išskirtinis ir svarbus laikas, aiškiai atpažįstama riba, leidžianti brėžti demarkacinę liniją „iki ir po“, dalijančią jo kūrybos kelią į dvi ryškias atkarpas. Tuo metu Lietuvoje vyko esminiai pokyčiai: savo judėjimo viršūnę pasiekęs Lietuvos Persitvarkymo Sąjūdis (1989 m. vasario 16 d. viešai deklaravęs, kad pagrindinis jo siekis yra nepriklausomos Lietuvos Respublikos atkūrimas), panaikinta ideologinė literatūros ir kritikos cenzūra, nesustabdomai ir nebeatšaukiamai vyksta laisvėjimo procesai.

Būtent 1989 metų pradžioje žurnalas *Pergalė* imasi dalimis publikuoti pirmąjį Gavelio stambiosios prozos kūrinį – 14 laiškų romaną *Jauno žmogaus*

abejo, taps sensacija. Atsiras daug žmonių, kurie žavėsis kūrinium, bet dar daugiau, kurie piktinsis, neigs, reikalaus uždrausti“, neabejotinai lemtingai nuspėjo romano likimą ir skaitytojų reakcijas (*Respublika*, 1989 11 25, p. 4).

²⁰³ Marius Ivaškevičius, „Pokalbis be pavadinimo“, in: *Bliuzas Ričardui Gaveliui*, p. 97.

*memuarai*²⁰⁴, kiek vėliau, tų pačių metų rudenį, leidykla „Vaga“ išleidžia (būsimą) garsiausią Gavelio romaną *Vilniaus pokeris*. Tai liudija, kad taip staiga, per vienerius metus, mažųjų prozos žanrų kūrėjas, novelistas Gavelis virsta romanistu – net dviejų romanų autoriumi. Tačiau šis staigus žanrinis posūkis ir rašytojo galios pozicijos pasikeitimas literatūros lauke anaiptol nereiškė staigaus posūkio Gavelio kūrybos kelyje:

Rašiau daug ir kantriai. Ir viską kroviau į skrynią. Toks gyvenimas nėra itin malonus. Tačiau kito kelio, man regis, nebuvo. Įsprausti save į cenzūrinio realizmo rėmus reiškę pražūtį. Galėjai gausiai leisti knygas, gauti honorarus ir premijas, tačiau būtum neatlikęs savo misijos. [...] Man net dabar, kai kūriniai po truputį ėmė lįsti iš tos skrynios, šiek tiek nejauku. Tarkim, koks tikrai protingas žmogus ūmai pareiškia: matai kokį jis padarė posūkį! Nors apsiverk iš pykčio. Negi pulsį kiekvienam aiškinti, kad tu niekur nesisukiojai, kad jau dešimtį ar daugiau metų eini tiesiu keliu, tik to ėjimo rezultatų niekas nematė. Bet juk tai ne mano kaltė. Bet labiausiai mane stulbina, kad net toks protingas žmogus nė nepamano, kad galėjai visą laiką rašyti į skrynią, kad nepuolei visur visko spausdinti, atsiduodamas cenzūros kirviui.²⁰⁵

Tuo metu, kai buvo publikuoti „skrynios turtai“, kultūrinėje spaudoje pasirodė ne tik nemažai recenzijų, straipsnių, bet ir pokalbių su autoriumi, jo pasisakymų ir publicistikos. Tad nenuostabu, kad pagreičiui pradeda gan aktyviai formuotis ir viešėti Gavelio autoreceptija. Galima sakyti, kad būtent tada didžioji dalis Lietuvos skaitytojų bene pirmą kartą išgirsta Gavelio pavardę ir sužino esant tokį rašytoją. Būtent po *Vilniaus pokerio* pasirodymo išryškėja tikrasis Gavelio skaitytojų susiskaldymas į tuos, kurie mėgsta, ir tuos, kurie nemėgsta, – ši konfrontacija tęsiasi iki pat rašytojo mirties ir netgi po jos. Apskritai, žvelgiant į visą Gavelio receptiją, regisi, kad tarpinį variantą tarp kraštutinių vertinimų „mėgstu“ ir „nekenčiu“ sunku apčiuopti. Tikėtina, kad niekada nebuvęs drungnu arba pilku rašytoju, Gavelis tokio pasirinkimo nesuteikia ar nepalieka ir jį skaitančiajam.

²⁰⁴ *Pergalė*, 1989, Nr. 2, p. 12–71; Nr. 3, p. 10–67.

²⁰⁵ „Esame europiečiai – tokie ir būkime. Ričardą Gavelį kalbina Vytautas Rubavičius“, p. 238–239.

1989-ieji gali būti suvoktini ir kaip naujos pradžios lietuvių literatūrai riboženkliis:

Sovietmečiu tarp literatūros kritikos ir literatūros mokslo buvo aiški riba. Viešajame gyvenime dėl savo socialumo dominavo kritika, jos institucinis pagrindas buvo Rašytojų sąjunga. Nepriklausomybės laikotarpiu išryškėjo kita tendencija: tradicinė kritika nuslopo, o į pirmą planą iškilo literatūrologija, vis dažniau įvardijama kaip akademinė kritika.²⁰⁶

Šis lauko persidalijimas susijęs ir su tuo metu prasidėjusiomis metodologijų pervartomis, kuomet pagrindinės sovietmečio metodologinės kryptys – sociologija, struktūralizmas ir „tylusis modernizmas“²⁰⁷ – tapo nebe pakankamos literatūros reiškiniams įvardyti, todėl nenuostabu, kad tuo metu į literatūros erdvę ateinanti nauja literatūros tyrinėtojų karta imasi ieškoti kitų alternatyvų ir galimybių. Tokiu būdu literatūros moksle pamažu ima funkcionuoti Algirdo Juliaus Greimo semiotika, Vytauto Kavolio kultūrologiniai darbai ir daugybė kitų tuo metu verčiamų užsienio teoretikų tekstų ir pradedamų „įsisavinti“ literatūros bei kultūros teorijų. Ši slinktis apčiuopiama ir Gavelio recepcijoje: iki 1989-ųjų metų visi kritikos ir vertinimo tekstai buvo recenzijos, išskyrus minėtą Zalatoriaus straipsnį, peržengiantį įprastos recenzijos ribas. Pirmuoju Nepriklausomybės dešimtmečiu pradeda rasti ir literatūrologinių analizių, mokslinių straipsnių, kurių pirmieji parašomi JAV gyvenančių lietuvių literatūros mokslininkų: Audronės Barūnaitės-Willeke²⁰⁸, Violetos Kelertienės²⁰⁹; vėliau literatūrologinį žvilgsnį į Gavelio kūrybą ima kreipti ir Lietuvos mokslininkai.

²⁰⁶ Elena Baliutytė, *op. cit.*, p. 144.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 145.

²⁰⁸ Audronė Barūnaitė-Willeke, „Vilnius as a State of Mind in Ričardas Gavelis' *Vilnius Poker*“, *Journal of Baltic Studies*, 1992, Nr. 23(4); tais pačiais metais šis straipsnis, pavadintas „Mirštančio miesto labirintuose: dvasinė būklė Ričardo Gavelio 'Vilniaus pokeryje'“, lietuviškai publikuotas žurnale *Metmenys*, 1992, Nr. 63.

²⁰⁹ Lietuvių prozos rinkinio angliškai *Come into My Time: Lithuania in Prose Fiction, 1970–1990*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1992; redaktorė, įžanginio straipsnio autorė ir vertėja, įžanginiame straipsnyje išsamiai aptarusi šiame rinkinyje pirmąkart angliškai publikuotus du Gavelio tekstus iš *Nubaustųjų*: „Berankis“ ir „Raportas apie šmėklas“; „Vilnius literatūrinėje vaizduotėje“.

Mąstant apie pirmuosius Gavelio romanus, iškyla klausimas: kaip tokioje tirštoje įvykių ir svarbių veiksmų aplinkoje jie buvo sutikti ir kaip įvertinta paties autoriaus įsivardyta „rašytojo pareiga ir priedermė – gerai rašyti“?

Pirminę sampratą duoda iškalbios tuomet pasirodžiusių recenzijų ir atsiliepimų antraštės ²¹⁰ : „Lūžis lietuvių prozoje?“ (Rubavičius), „Atsiskaitymas su nesibaigiančia praeitimi“ (Aleksandras Krasnovas), „Vaduojantis iš uošvijos“ (Petras Bražėnas), „Minties taku be tabu...“ (Artūras Tereškinas), „Pokeris bažnyčioje“ (Marijus Jonaitis (Šidlauskas)), „Šėtono pasaulis“ (Elena Bukelienė) ir kt. Ją pildo ir savotiškos ugnies įskelia ir tuometiniai autoriaus pasisakymai spaudoje: „Esame europiečiai – tokie ir būkime“ ir „Be užuolankų“ (Rubavičius kalbina Gavelį), „Diletantų epocha ir asmenybės suverenitetas“, „Antidemiurgas, arba Kas yra Vilniaus pokeris“ (Gavelio eseistika, skelbta *Literatūroje ir mene*).

Susipažinus su straipsniais, recenzijomis, polemika, sukelta romanų *Jauno žmogaus memuarai* ir *Vilniaus pokeris*, galima tvirtinti, kad visi kritikai – vieni labiau, kiti mažiau – pripažįsta šių kūrinių originalumą ir novatoriškumą, pastebi, kad Gavelio tekstai „pažeidžia“ draudžiamas ribas, peržengia tabu, nepaisydami nieko – nei naratyvinių, nei ideologinių, nei moralinių konvencijų. Tuometiniai kritikai Gavelio atžvilgiu pakankamai aiškiai dalijasi į dvi grupes: „senuosius“, sakytume, pakankamai nuosaikius kritikus (Krasnovas, Bražėnas, Bukelienė ir kt.), ir „naujuosius“, į literatūros ir kultūros erdves atkeliaujančius su Sąjūdžio banga (Sigitas Parulskis, Tereškinas, Šidlauskas ir kt.). Tad kokia šių kritikų (o)pozicija, susidūrus su

Metai, 1995, Nr. 3; *Perceptions of the Self and the Other in Lithuanian Postcolonial Fiction*, *World Literature Today*, 1998, T. 72, Nr. 2.

²¹⁰ Čia minimi ir pasirenkami tik tuometinėje kultūrinėje periodikoje pasirodę kritikos tekstai, nuošaly paliekant tuometiniuose dienraščiuose publikuotus atsiliepimus, pasisakymus ir kritiką, neretai pasižyminčią nekonstruktyviu, nepamatuotu emocingumu ir netgi akivaizdžiais įžeidimais *ad hominem*. Vienas ryškiausių tokios „kritikos“ pavyzdžių – Jono Šlekio tekstas „Kova su vyraujančiomis nuomonėmis“ (*Vakarinės naujienos*, 1990 03 23). Jame kritikas lieja įtūžį, nevensdamas ne tik kad negražių žodžių, bet ir imdamasis rimtų kaltinimų: „Rašytojas ypač autentiškai perteikia Stefanijos pojūčius susirgus menstruacijomis (ko gero, pats jomis bus sirgęs). [...] ‘Vilniaus pokeris’ galėtų sudominti ne tik literatūrologus ar sociologus, bet ir psichologus bei psichiatrus. Pritaikius psichoanalitinės redukcijos metodą, matyt, būtų galima daug daugiau pasakyti ne tik apie kūrinį, bet ir apie patį jo kūrėją. Galėtume sužinoti, pavyzdžiui, ar hipertrofuotas mėgavimasis fiziologija bei ypatinga meilė ‘šiuropinančių gabaritų lyties organui’ tėra vien literatūrinis R. Gavelio pomėgis“.

„antidemiurgiškais“ romanais, kurių pirmasis, patekęs į akiratį, buvo *Jauno žmogaus memuarai*²¹¹?

„Senieji“ kritikai Bražėnas ir Krasnovas, aptardami *Pergalėje* dalimis publikuotus *Jauno žmogaus memuarus*, pradeda nuo kontekstinio horizonto, apžvelgdami tuometinę esamą literatūros situaciją ir tarsi sutartinai klausdami: „kas tikrai naujo sukurta literatūroje pastaraisiais – pertvarkos – metais?“²¹² Į šį klausimą atsakoma vieningai: Gavelio romanas *Jauno žmogaus memuarai*, anot Krasnovo, – „tai pats šviežiausias, nūdienišiausias kūrinys. Jame atsispindi [...] ir Sąjūdžio įsikūrimas, ir pertvarkos šiandiena“²¹³. Abiejų kritikų recenzijos centru tampa romane rodomo valdžios modelio aptarimas, tiktai Bražėnas, aptardamas Gavelio aprašomą ideologijos principą, savo recenziją padaro „ideologine ideologijos kritika“, kuriai „tarsi“ ir pritinka teksto savotiškas svetimkūnis – Gavelio romano lyginimas su Vytauto Petkevičiaus romanu *Grupė draugų*, neva dėl bendrų publicistinių idėjų. Gavelio preparuojamą valdžios modelį aptaria ir Krasnovas, teigdamas, kad „valdžios modeliui ir ideologinėms klišėms R. Gavelis atranda efektingus pavadinimus“. Sykiu recenzentas atkreipia dėmesį ir į autoriaus stilių: „tai tvirtas, sakyčiau, raumeningas sakinytis, kuriame nerasi atliekamų žodžių, griežtas epizodų ritmas, stiprūs, drastiški, paradoksaliūs įvaizdžiai, kietas, negailestingas minties rėžis“²¹⁴. Reziumuodami savo įžvalgas kritikai klausia ir sykiu tvirtina, kad „gal pagaliau sulaukėme išsilaisvinusios kūrybinės dvasios tvarinio, naujos literatūrinės epochos ženklo?“. Anot jų, atsiskaitymo su nesibaigiančia praeitimi kūrinys apie tai, kaip visagalė sistema praryja ir suvirškina asmenybę, leis greičiau išsivaduoti iš uošvijos, surūdijusių grandinių, išlaisvinant ne tik savo dvasią, identitetą, bet ir, žinoma, laisvinant lietuvių literatūrą.

²¹¹ Verta pastebėti, kad didžioji dalis šio romano recenzijų pasirodė 1989 m. vasarą, po visos kūrinio publikacijos žurnale *Pergalė*, nors atskira knyga šis romanas buvo išleistas tik po dvejų metų – 1991 m. Todėl ir šioje disertacijoje pasirenkamas ankstyviausias, t. y. pirmasis pagal publikacijos pasirodymo datą, *Jauno žmogaus memuarų* datavimas, romaną priskiriant 1989 m. O 1991 m. leidimas suvokiamas kaip *editio princeps*.

²¹² Petras Bražėnas „Vaduojantis iš uošvijos“, *Literatūra ir menas*, 1989 06 03, Nr. 23, p. 4.

²¹³ Aleksandras Krasnovas, „Atsiskaitymas su nesibaigiančia praeitimi“, *Pergalė*, 1989, Nr. 8, p. 118.

²¹⁴ *Ibid.*, p.120–121.

Panašių, tačiau labiau ryškinamų sąmonės trajektorijų laikosi ir jaunieji, kurie nedvejodami pripažįsta *Jauno žmogaus memuarų* nekanoniškumą. (Bene tai ir įkvepia tokią eseistišką, laiškų forma ir sąmonės srautu išsiliejantį Parulskio atsiliepimą „Laiškai Profesoriumi, arba jauno žmogaus pastabos apie R. Gavelio romaną ‘Jauno žmogaus memuarai’“²¹⁵.) Jų vyresnieji kolegos daugiau dėmesio skyrė romano vietos lietuvių prozos žemėlapyje paieškoms ir romano siužeto prasminiams ryšiams, o štai jaunieji recenzentai *Jauno žmogaus memuarus* siekia analizuoti kaip filosofinį traktatą. Akivaizdžiausiai tai jį Mindaugo Japerto straipsnyje „Racionalizmas ir sprendimų krizė“²¹⁶, kuriame, pasitelkdamas dekartišką dedukciją, kritikas bando išpauoti Gavelio vaizduojamą sprendimų krizę, konstruktyviu teoriniu žvilgsniu ryškindamas *Jauno žmogaus memuarų* prasminę vietą prozininko kūryboje. Reiktų paminėti, kad tai pirmoji Gavelio kūrinio analizė, teorinių atramų ieškanti ir randanti filosofijos istorijoje. Vėliau tokį kelią rinksis Baranova, Gavelio tekstus įtraukdama į mastymo apie filosofijos ir literatūros sankirtų lauką.

Tereškinas savo suvokimo horizontą formuoja provokacijos aspektu, keliaudamas nuo romano formos (laiškai iš anapus) iki turinio (aprepiamo didžiulio „socializmo kūno“, kurį autorius lyg chirurgas įpjauja tai ten, tai šen, gilindamasis į žmogaus savijautą socpilve)²¹⁷. Recenzento išskirtas Gavelio brėžiamas esmiško galvojimo takas apmąstomas kaip dviejų sąmonių, rytietiškosios ir vakarietiškosios, susitikimo vieta, kurioje didesnę prasminę krūvį turi vakarietiškoji sąmonė, atidi žmogaus ir tautos laisvės veiksmui, anot Tereškino. *Jauno žmogaus memuaruose* ir teigiama būtinybė apginti asmeninę savimonę, būti socialiai atsakingam, prisiimant sąžinės įsipareigojimus²¹⁸.

Jauno žmogaus memuarų sukelta nuomonių ir dėmesio banga Gaveliui, ir ypač jo kūrį tik prasidėjusiam romanisto keliui, maksimumą pasiekė pasirodžius romanui *Vilniaus pokeris* (1989), kuris, kaip galima spręsti iš

²¹⁵ *Literatūra ir menas*, 1989 08 12, Nr. 33, p. 4.

²¹⁶ *Metai*, 1991, Nr. 10, p. 92–100.

²¹⁷ Artūras Tereškinas, „Minties taku be tabu“, *Literatūra ir menas*, 1989 12 12, Nr. 33, p. 4.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 5.

prisiminimų ir nuogirdų, likusių spausdintinių liudijimų, smarkiai nuvilnijo per visuomenę: pirmasis 50 000 egzempliorių tiražas, pasirodęs 1989 m. rudenį, buvo greitai išpirktas, ir nepraėjus metams, po gero pusmečio, 1990 m. pavasarį romanas sulaukė antrojo leidimo (35 000 egzempliorių). Kaip fiksuoja *Knygnešys*²¹⁹, 1990 metais *Vilniaus pokeris* tapo populiariausia, taigi skaitomiausia, metų knyga²²⁰. Visi pirko, skolinosi ir skaitė šį romaną, tačiau perskaitę anaiptol ne visi liko patenkinti. Dabar, praėjus daugiau nei dvidešimčiai metų nuo *Vilniaus pokerio* pasirodymo, jau galima blaiviai, atsikračius literatūrinės bombos įvaizdžio ir jos sprogo auros, vertinti buvusią padėtį. Tam padeda ir faktinis žinojimas, kad Gavelis ir jo romanas jau yra įtraukti į lietuvių literatūros istorijos procesą, kanoniškai suvokiami kaip galutinai pralaužę lietuvių prozos atsinaujinimo ledus.

Nors emocinis *Vilniaus pokerio* sukeltas efektas dar yra išlikęs žmonių, ypač neprivilegiuotųjų, t. y. neprofesionalių, skaitytojų atmintyje (dera atkreipti dėmesį, kad jį *paveldi*, jo veikiama(s) yra ir kiekviena(s) literatūros tyrėja(s), mėginanti(s) susidurti su ne tik su šio romano, bet ir apskritai su Gavelio mitu), iš dabarties perspektyvų žvelgiant ir šiandienos žvilgsniu skaitant tuometinius laikraščius ir kultūrinę spaudą darosi akivaizdu, kad didysis *Vilniaus pokerio* ažiotažas ir sprogoimas anaiptol nebeatrodo jau toks didelis – tai veikia normali kritinė ir diskusijas kelianti reakcija, kurioje juntamas ir tam tikras drungnumas, ir kai kurių recenzentų elementarus pasimetimas ar net sutrikimas, neturint deramos skaitymo prizmės ir tinkamų įrankių, galinčių padėti deramai perskaityti ir įvertinti Gavelio romaną (tuo metu lietuvių literatūrologijoje dar tik skynėsi kelią modernistinės ir postmodernistinės, struktūralistinės ar poststruktūralistinės teorijos, kurios padeda konceptualiai perskaityti Gavelio tekstus).

Kitas nekvestionuojamai aiškus dalykas – kad su šiuo romanu Gavelio recepcija pasiekia aukščiausią tašką: dar su nei viena iki tol buvusia ir po to būsima rašytojo knyga nebuvo ir nebus taip aiškiai, tvirtai ir ryškiai

²¹⁹ Lietuvos TSR valstybinio, poligrafijos ir knygų prekybos reikalų komiteto ir Lietuvos TSR savanoriškosios knygų bičiulių draugijos mėnesinis leidinys.

²²⁰ „R. Gavelio *Vilniaus pokeris* – populiariausia metų knyga“, *Knygnešys*, 1991, Nr. 4.

formuojamas naujas suvokimo horizontas, lietuvių literatūros lauke *Vilniaus pokerį* įtvirtinant kaip ryškų naujos epochos ir kitokios, novatoriškos prozos ženklą. Šis *Vilniaus pokerio* garsas praktiškai nekinta iki pat dabar – net ir šiandien Gavelis pirmiausia identifikuojamas kaip šio romano autorius. (Dera pastebėti, kad recepcijos samprata šiuo atveju yra tiesiogiai susijusi su kūrinio suvokimu tam tikru laiku – tuo metu, kai pasirodė romanas, jis buvo atpažintas kaip *naujas*, tačiau išsamūs ir vertingi jo tyrinėjimai pasirodė tik praėjusiems keleriems ar net keliolikai metų po „didžiosios sensacijos“ atslūgimo.)

Vilniaus pokerio recepcija formuojasi atsispirdama nuo aiškiai atpažįstamo *kitoniškumo*, išskiriančio šį romaną iš kitų to laiko prozos tekstų. Tai suponuoja, kad *Vilniaus pokeris* yra konceptualiai negailestingas, skrodžiantis ir pjaunantis pusę amžiaus trukusios sovietinės okupacijos patirtis, apnuogindamas didžiausius skaudulius.

Kritikų reakcija į tokią prozą, žinoma, nėra ir negali būti vienalytė. Bukelienė, atpažinusi autoriaus „sumanymo reikšmingumą – parodyti šėtono apsėstą makabrišką pasaulį, riedantį į pražūtį“²²¹, vis tik priekaištuoja, kad toks stiprus prozininkas pasiduoda savo susikurtiems vaizdiniais ir nebegeba iš šėtono pasaulio pakilti pozityvios filosofinės sintezės link. Anot recenzentės, didžioji dalis Gavelio koncepcijos – žeidžiama lietuvių tautinė atmintis ir savigarba, moters sampratą kuriantys šlykštūs turiniai ir kt. – tėra laisvės žaidimas vardan laisvės, pamirštant žmogų. Gavelio romane atsiskleidžiantis kūniškumo diskursas, Bukelienės manymu, yra „palaidumas, tapęs norma“. Kritikė guodžiasi, kad, nors ir būdamas labai simptomišku reiškiniu, vienas romanas revoliucijos lietuvių literatūroje tikrai nepadarys. Tačiau, deja ar laimei, įvyko priešingai – nepraeis nei du dešimtmečiai ir Gavelis bus neabejotinai pripažįstamas viena svarbiausia lietuvių prozos figūrų, su kuria ryškiausiai sietini iš-kaiminimo, įmiestinimo, europinio palikimo ir konteksto įkultūrinimo į lietuvių literatūrą judesiai.

Atrodo, kad savo romanu Gavelis talentingai sumaišo kortas ir įprastas vertinimas tampa tarsi nebepakankamas. Žinoma, visos kritikų išsakytos tezės

²²¹ Elena Bukelienė, „Šėtono pasaulis“, *Švyturys*, 1990, Nr. 11(21), p. 25.

– iškalbingas romanas apie Sistemą; tekstas, imponuojantis, kad jame yra dabarties idėja, nors ir persmelkta negailestingo konstatavimo, – yra teisingos, tačiau jos pernelyg siauros, kad aprėptų ir kitus, labai jau punktyriškai ir prabėgomis paminimus, bet svarbius romano klodus: naratyvo daugiasluoksniškumą, besikuriantį dėl kintančių pasakotojo pozicijų; kūniškumą, anuometiniuose kritikos tekstuose neretai įvertintą kaip erotiką ar net pornografiją, moralinio palaidumo išraišką. Regis, kad kritika buvo šiek tiek sutrikusi, atsidūrusi tokio tiršto ir daugybės bei skirtingas skaitymo strategijas siūlančio teksto akivaizdoje, – neretai kritikų atsiliepimuose neįsistatytos aiškios pozicijos, tai pabarama, tai pagiriama, tai karštai užginčijama, tai karštai priimama (ypač tai akivaizdu Justino Kubiliaus straipsnyje „Neapginta dvasia ir gyvybė“²²²).

Iš visų *Vilniaus pokerio* recenzijų aiškiai formuluojamu nauju suvokimo horizontu, konceptualumu ir įžvalgiais vertinimais, besiremiančiais vakarietiškosios kultūros kontekstais, išsiskiria Rubavičiaus recenzija „Lūžis lietuvių prozoje?“²²³. Šiame tekste, tarsi atsiribodamas nuo knygą lydėjusių įvairiausių vertinimų, Rubavičius *Vilniaus pokerį* ima analizuoti kaip įvykį – kultūrinį ir literatūrinį, dėmesį sutelkdamas į to įvykio aspektus, kurių svarbiausias yra toks: „ši knyga žymi tam tikrą lūžį mūsų literatūroje – tai intelektualio miesto kultūros proza“²²⁴. Visa *Vilniaus pokerio* analizė šiame straipsnyje skleidžiasi kaip intelektualios miesto kultūros ženklų atpažinimas ir įvardijimas. Kalbėdamas apie autoriaus vaidmenį ir veiksma, Rubavičius tikina, kad Gavelis „atlieka tą vaidmenį, kurį kadaise suvaidino J. Joyce’as ir A. Škėma“, – ši mintis verčia recenzentą ieškoti Joyce’o vaidmens atspindžių Gavelio, kaip autoriaus, veiksme²²⁵. Svarbiausias atspindys – Gavelis sąmoningai peržengia daugybę rėmų, tokiu būdu ir į knygą, ir į save žvelgdamas „kaip į tam tikrą meninę-konceptualinę autoriaus problemą“.

²²² Pergalė, 1990, Nr. 11, p. 115–125.

²²³ *Literatūra ir menas*, 1990 02 03; cit. pagal: Vytautas Rubavičius, *Neįvardijamos laisvės ženklas*, Vilnius, Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 1997, p. 265–274.

²²⁴ *Ibid.*, p. 265.

²²⁵ *Ibid.*, p. 265.

Rubavičiaus recenzijoje pirmąkart išskiriama Gavelio recepciją vėlesniais metais stipriai persmelksianti „įtarumo hermeneutika“ (Rubavičius ją aprašo kaip įtarumą dėl rašytojo apsiskaitymo, vėliau tą įtarumą kuria Gavelio darbas dienraščiuose, populiarumas ir tam tikras koketavimas su skaitytojais). Aptardamas meninius ir konceptualiuosius romano aspektus, recenzentas išskiria istorijos proceso koncepciją, herojų elgesio modelius, romane išryškėjančias skirtingas tų pačių įvykių schemas (jos analizuojamos kaip sudėtinga sąmonės struktūra), pirmą kartą lietuvių literatūroje regimą „kalbėjimą apie kūną“ ir visą kūniškumo diskursą. Straipsnį Rubavičius baigia atvirai svarstydamas, ar reikalingas klaustukas antraštėje, ar ne, – ir kad tai paliudys apmąstyta lietuvių prozos kaita. Tačiau nekvestionuojant pateikiama tokia išvada: „‘Vilniaus pokeris’ yra laisvos dvasios parašytas kūrinys, nukreiptas prieš visokias mūsų mąstymą varžančias ideologijas“²²⁶.

Kitas *Vilniaus pokerio* sampratai reikšmingas tekstas yra „minkštu“ žaidybiškumu ir skvarbiu analitiškumu išsiskirianti žurnale *Sietynas* išspausdinta Šidlausko (Jonaičio) recenzija „Pokeris bažnyčioje“²²⁷. Šio straipsnio pradžioje, įvertindamas romano sukeltus „sprogimo aidus“, Šidlauskas imasi moralinių ir sociologinių svarstymų, romaną visų pirma suvokdamas kaip žadinantį, – tačiau visuomenė dėmesį sutelkia ne į žadinimo tikslą, o į būdą, kuris daugeliui kelia nuoširdų pasidygėjimą²²⁸. Šidlausko analizė *improvizuoja* prisitaikydama prie *Vilniaus pokerio* improvizacijos ritmo ir tempo. Kritikas siekia užčiuopti pagrindinius teksto „mazgus“: atgaivinama numirusi praeitis, kuria rašytojas ir lošia beprotišką pokerį, itin negailestingai atsisveikinama su „kaimiškąja nekaltybe“ ir atsiduodama miestui, atsisakoma Dievo ir tikima demonų pasauliu, sukuriamas naujas, anot Šidlausko, lietuvių literatūroje trūkstamas *femme fatale* vaizdinys. Šiuos išskirtus bruožus kritikas aptaria žaidybiškai ir lengvai, ankstesniųjų kolegų

²²⁶ *Ibid.*, p. 274.

²²⁷ Šis tekstas ilgą laiką buvo „užmirštas“ sename *Sietyno* numeryje. Nauja jo refleksija ir funkcijos Gavelio recepcijoje sietina su teksto publikavimu M. Šidlausko straipsnių rinktinėje *Orfėjas mokėjo lietuviškai*, išleistoje 2006 m.

²²⁸ Marijus Šidlauskas, „Pokeris bažnyčioje“, in: Idem, *Orfėjas mokėjo lietuviškai*, Vilnius: Homo liber, 2006, p. 66.

nuomonę išmoningai supindamas, neretai ir paneigdamas savąja. Šidlausko įžvalgas reziuumuoja kvietimas teisingai įvertinti šią knygą:

R. Gavelis „išdėjo visą tiesą“ ir dar drėbtelėjo – taip drėbtelėjo, kad sapnai šuniškai susijaukė su realybe. *Dabar jau nuo mūsų priklauso* [išskirta cituojant – JČ], kuo virs toji „tiesa“ su visais pasūdymais – „teisingu gyvenimo atspindėjimu“ ar tiesiog menu, nepaisančiu ginčų. Oscarui Wilde'ui atrodė, jog nėra moralių ar nemoralių knygų – esti tiktai gerai arba blogai parašytos. R. Gavelis parašė *baisingai talentingą* knygą, kuri negali būti perskaityta tiktai blogai arba gerai. Apie ankstesnes, tiktai talentingas, kalbėti buvo paprasčiau.

Atrodo, kad su *Vilniaus pokerio* pasirodymu kritikai gavo nemenkų „namų darbų“: kaip įminti visas pasakojimo minkles; ar tai įmanoma; kaip įvertinti šį romaną bent tam tikra prasme *galutinai*. Atrodo, kad nemenką vaidmenį šio romano recepcijoje vaidino ir pernelyg mažas laiko atstumas, skiriantis romane aprašytuosius įvykius ir gyvenamąjį metą, arba veikiau to atstumo nebuvimas, – tai trukdė iki galo suvokti Violetos Kelertienės įvardytąjį nekarūnuoto Vilniaus ir autoironijos fenomeną²²⁹.

Pats Gavelis, kritikai „davęs užduotėlių“, ir toliau lošė pokerį su savo skaitytojais, tokiu būdu daug kam keldamas visokių įtarimų ir žadindamas įvairiausius, nebūtinai teigiamus, jausmus. 1990 m. balandžio 21 d. *Literatūroje ir mene* Gavelis publikuoja romano skaitymo instrukciją „Antidemiurgas, arba Kas yra Vilniaus pokeris“, taip tarsi dar labiau įpildamas alyvos į ugnį ir pakurdamas lauželį ilgai liepsnoti – *Vilniaus pokerio* atgarsiai įvairiausiomis formomis tebeaidi iki šiol.

Manytina, kad autoriaus pasirinkimas aiškinti savo kūrinį yra pateisinamas kaip savotiškas skaitytojų „orientavimas“ ir atkirtis jau minėtam, ant trečiojo romano leidimo viršelio paties Gavelio išskirtam „tamsybininkų bei davatkų siautuliui“. Galiausiai tai gali būti suvoktina ir kaip romano analizės instrukcija, savotiškas paruoštukas kritikams bei literatūrologams.

²²⁹ Violeta Kelertienė, „Vilnius literatūrinėje vaizduotėje“, in: Idem, *Kita vertus...: straipsniai apie lietuvių literatūrą*, p. 186.

Romaną aiškinančiame tekste Gavelis ne kartą pabrėžia, kad šis kūrinys yra Vilniaus romanas, kurį buvo įmanoma parašyti tik taip – ir niekaip kitaip. Tokiu būdu autorius tarsi dar kartą sudėlioja svarbiausius romano sampratos akcentus:

Romanas turi stengtis aprašyti Vilniaus pokerį. Nėra nė vieno įvykio, kuris būtų tikras šimtu procentų. Toks turi būti ir romanas. Jis negali aprėpti visos realybės, tačiau gali bent pabrėžti esminę jos savybę – prieštarinę daugialypumą. Romanas neturi sakyti „buvo taip“, neturi sakyti „buvo taip arba anaip, arba dar kitaip“. Romanas turi sakyti trumpai ir aiškiai, taip, kaip yra žmogaus gyvenime: „Buvo ir taip, ir anaip, ir dar kitaip – visai vienu metu, lygia greta“.²³⁰

Vilniaus pokerio atgarsiai, justai ir juntami ilgą laiką, vėl nauji sušvyti pirmaisiais Nepriklausomybės metais Lietuvą pasiekusiuose išeivių literatūros kritikų darbuose –Kelertienės, Barūnaitės-Willeke, Broniaus Vaškelio ir kitų straipsniuose bei recenzijose, kuriose Gavelio tekstai nagrinėjami ryškinant miesto, kūniškumo aspektus, o kūrinių analizei pritaikomos iki tol netaikytos teorijos, kurių ryškiausia – postkolonializmo skaitymo strategija, pateikiama Kelertienės darbuose. Su šio romano vertinimais literatūros kritikos erdvėje galutinai įsitvirtina „klišinė“ įžvalgos ir vertinimai, jau tapę kanoniniais ir emblemniais šio autoriaus recepcijoje.

Vilniaus pokerio fenomenas išryškina, kad pirmąkart Nepriklausomybės akivaizdoje ir jos pradžioje buvo susidurta ne tik su nauju romano tipu, bet ir su populiaraus rašytojo, suvokiamo laisvos rinkos sąlygomis, fenomenu. Gavelis neabejotinai buvo pirmasis Nepriklausomybės *bestselerių* autorius, rašęs ne tik romanus, bet ir aktyviai dalyvavęs visuomeniniame, kultūriniame ir politiniame šalies gyvenime. Jis vienas pirmųjų Lietuvoje tapo *skiltininku*, taip įgyvendindamas seną svajonę: „skiltininku ir apžvalgininku man visada norėjosi būti, dar jaunystės metais, tik tuo metu jokio šanso nebuvo. Tai dabar, link senatvės, skubu atsigriebt. Gal, jeigu finansai neverstų, mažiau rašyčiau,

²³⁰ Ričardas Gavelis, „Antidemiurgas, arba Kas yra Vilniaus pokeris“, in: *Bliuzas Ričardui Gaveliui*, p. 186.

bet vis tiek rašyčiau. Būtinai. Nes noriu reikštis ir rūpi man²³¹. Būtent šis gaveliškasis *rūpi man* lėmė, kad rašytojas drąsiai komentavo tiek visuomeninius, tiek politinius, tiek ekonominius reiškinius, skrodė problemas, emociškai nesitapatindamas su jomis, vengdamas dabinti savo nuomonę skambiais žodiniiais blizgučiais, priešingai – sakydamas tiesiai šviesiai ir itin aiškiai, kartais skaudžiai atveriant tiesą. Gavelis iš esmės ėmė atstovauti ne tik *kitokiam* rašytojo įvaizdžiui, kuris, žinoma, buvo naujas to meto Lietuvoje, bet ir Vakarų pasaulyje savaime suprantamai intelektualo ir jo elgsenos paradigmam²³².

Vilniaus pokeris: nuo rašiomono iki dekonstrukcinio pasakojimo

Jau minėtoje *Vilniaus pokerio* skaitymo „instrukcijoje“ Gavelis ne kartą pabrėžia: „Vilniaus romanas tegali būti painus ir nevienaprasmiškas pokeris. Prie pokerio stalo tegali spėlioti, rizikuoti ir apgauti kitus žaidėjus. Bet neįmanoma žinoti, kokios yra kitų kortos²³³. Tad kaip turėtų elgtis skaitytojas, norėdamas kiek įmanoma labiau permąstyti šį painų romaną? Kokias kortas turėtų atspėti; ar tai vis tik lieka neįmanomu dalyku?

Panašius klausimus, tik apie literatūros kūrinio skaitymą, savo jau kanoniniu tapusiame 1976 metų straipsnyje „Ariadnės siūlas: pasikartojimas ir pasakojimo linijiškumas“²³⁴ kelia ir Hillis Milleris. Kvestionuodamas ir dekonstruodamas klasikinę, racionaliąją pasakojimo sampratą ir terminiją, arba, kaip jis pats sako, pasakojimo linijiškumą, mokslininkas pasitelkia reikšmių kupiną mitinį Ariadnės įvaizdį, tampantį iškalbia pasakojimo ir jo skaitytojo metafora. Pasakojimą suvokdamas kaip labirintą, o skaitytoją, literatūros kritiką, kaip savotišką Tesėją, Hillis Milleris klausia: kuria gi

²³¹ Šifruota iš LRT laidos „Kūrybos metas. Vilniaus rojuje ir pragare. Rašytojas Ričardas Gavelis“, autorius Marius Ivaškevičius, 2000-11-24, in: <http://www.lrt.lt/mediateka/irasas/77> [žiūrėta 2013 07 07].

²³² Daugiau žr.: Leonidas Donskis, „Ričardas Gavelis, arba Lietuvos intelektualo dilemos: I“, http://www.donskis.lt/v/lt/1/1/_/1140 [žiūrėta 2013 07 07].

²³³ Ričardas Gavelis, *op. cit.*, p. 186.

²³⁴ J. Hillis Miller, „Ariadne’s Thread: Repetition and the Narrative Line“, p. 57–77.

pasakojimo linija it Ariadnės siūlu turi sekti literatūros kritikas? Kaip jis turi prasiskverbti į painias pasakojimo problemas ir kuri linija jam gali atskleisti tiesą, padėti išpainioti pasakojimo labirintą?

Tad iš tiesų, mąstant apie *Vilniaus pokerį*: kuri naratyvinė linija yra Ariadnės siūlas, galintis išpainioti romano labirintus, kurio herojaus lūpomis byloja tikroji tiesa, jei tik ji tokia įmanoma? Už ko kabintis ir kuo sekti, kad pavyktų kuo tiksliau apčiuopti, paaiškinti sudėtingą *Vilniaus pokerio* schemą ir keliasluoksnį pasakojimą?

Ariadnės siūlo galas, galintis sėkmingai išvesti iš *Vilniaus pokerio* labirinto, buvo atrastas Gavelio archyve, kurį betyrinėjant, akis užkliuvo už vieno neįprasto žodžio. 1980 m. sausio 27 d. vakariniame laiške Levui Raibšteinui (Leo Ray), aptardamas tuo metu itin dominusią ir neraminusią pasakotojo problemą, Gavelis rašo:

O tau ar rūpi kažkoks Matytojas? Ar matytojas visuomet esi tu pats? Pasakotojas, pavyzdžiui, niekuomet nesu aš pats. Absoliučiai beveik galima sakyti niekada. Matai, kokie fokusai. *Rasiomonas* [išskirta mano – JČ] mano darbe reiškiasi visą laiką. „Vilniaus pokeris“ tebūtų visos šitos fantasmagorijos kvintesencija.²³⁵

Taigi *rasiomonas* ir Ariadnės siūlas – du konceptualūs įvaizdžiai, kurie taps vedliais po klaidų *Vilniaus pokerio* pasaulį. Cituotame laiško fragmente Gavelio minimas slėpiningas *rasiomonas* padės struktūriškai permąstyti *Vilniaus pokerio* pasakojimo keliasluoksniškumą, o Hillis Millerio plėtojama dekonstrukcinė naratyvo samprata taps savotišku šio tyrimo Ariadnės siūlu, išvesiančiu iš *rasiomono* aklavietės, Gavelio labirinto, ir padėsiančiu paaiškinti tą pasakotojo fantasmagorijos kvintesenciją bei paliudyti šį romaną esant daugialype dekonstrukcijos erdve.

²³⁵ Ričardo Gavelio laiškas Levui Raibšteinui, 1980 01 27 vakare, LLTI BR F112-69, p. 8.

Rasiomonas ar rašiomonas?

Gavelio vartojama forma „rasiomonas“ yra iš rusų kalbos atkeliavęs japoniško žodžio *rashōmon* vertinys (ar veikia bloga adaptacija), kuris, spėtina, Lietuvoje buvo pradėtas vartoti septintajame praėjusio amžiaus dešimtmetyje: 1965 m. leidykla „Vaga“ publikavo japonų rašytojo Ryūnosuke Akutagawos mažosios prozos rinkinį *Rasiomono vartai* (tekstai versti iš rusų kalbos). Manytina, kad panašiu metu Lietuvoje buvo rodytas ir garsaus japonų kino režisieriaus Akiros Kurosawos filmas *Rashōmon*, nes jį recenzijoje „Aistrų tankumyne“ (irgi *Rasiomono* pavadinimu) 1966 m. spalio 29 d. *Literatūroje ir mene* pristatė kino kritikas Saulius Macaitis.

Skirtingos to paties žodžio vartojimo formos ir su tuo susiję galimi reikšmės netikslumai verčia pasirinkti vieną iš jų, todėl straipsnyje bus vartojama lietuviškai transkribuota originalo – tiek Akutagawos, tiek Kurosawos vartoto *rashōmon* – forma *rašiomonas*²³⁶.

Pats žodis *rašiomonas* reiškia, ar veikia žymi, istorinį paminklą. Juo vadinami vartai, skirtingais amžiais ir istoriniais (Nara ir Heian) laikotarpiais saugoję tuometines Japonijos sostines Nara (VIII amžiuje) ir Kyoto (794–1185). Šiais pietiniais miesto vartais baigdavosi centrinė miestų alėja, ėjusi nuo imperatorių rūmų. Dar ir dabar Japonijoje stūkso šių vartų griuvėsiai kaip garbingos praeities liudijimas. XII amžiaus pabaigoje, sostinei išgyvenant kovas dėl sosto ir galios pasiskirstymo, šie vartai tapo niūria ir pavojinga vieta, kurioje slėpdavosi plėšikai ir kiti įtartinos reputacijos žmonės, būdavo išmetami kūdikių ir žmonių lavonai.

Būtent tokių, pavojingos erdvės, sugriuvusių ir imperatorišką didybę praradusių vartų vaizdinį 1915 m. prikėlė jaunas japonų rašytojas Akutagawa, juos pasirinkęs vieno savo apsakymo veiksmo vieta (apsakymas taip ir vadinasi – „Rašiomonas“). O Vakarų pasaulio akiratyje ir sąmonėje žodį *rašiomonas* galutinai įtvirtino japonų kino meistras Akira Kurosawa savo 1950

²³⁶ Taip pat, siekiant išlaikyti autentišką Gavelio vartoseną, visame straipsnyje, išskyrus, žinoma, nuorodas į Kurosawos filmo pavadinimą, šis žodis bus vartojamas kaip sąvoka, apibūdinanti specifinį pasakojimo būdą.

metais sukurtu to paties pavadinimo filmu. Būtent po šio filmo ir po jo pasaulinės sėkmės bei pripažinimo smarkiai pakito ir išsiplėtė žodžio reikšmė – dabar rašiomonu dažniausiai įvardijamas, visiškai pamirštant pirminę *vartų* reikšmę, specifinis pasakojimo konstravimo būdas, kuris ir bus aptartas šiame straipsnyje.

Apie rašiomoną kalba ne tik pasakojimo, ypač kino, tyrinėtojai, bet ir kitų sričių specialistai – psichologai, antropologai pastaraisiais metais užsimenantys apie „rašiomono efektą“ – suvokimo subjektyvumo efektą, kuris pasireiškia žmogui atsimentant jo patirtus dalykus, praeityje nutikusius įvykius: tie patys to paties įvykio dalyviai jį atsimenta skirtingai, ir versijos neretai būna kardinaliai priešingos. Apskritai vis dažniau rašiomonas yra aptariamas ir analizuojamas kaip reikšmingas subjektyvumo klausimas, patvirtinantis egzistuojant trūkinėjančią ir labirintinę ne tik atminties, bet ir kalbos struktūrą.

Tai, kad Gavelis, kalbėdamas apie specifinį pasakojimo organizavimo būdą, vartoja žodį *rašiomonas*, leidžia manyti, kad šį terminą jis perima ne iš Akutagawos teksto, o būtent iš Kurosawos filmo. Taip manyti leidžia paprastas, bet iškalbus faktas: Kurosawa savo filmo naratyvui konstruoti pasitelkia du Akutagawos apsakymus – jau minėtąjį, filmui pavadinimą suteikusį „Rašiomoną“ (šis apsakymas pasitelkiamas pagrindinei veiksmo vietai, prie Rašiomono vartų prasideda filmas) ir apsakymą „Tankmėje“. Pastarąjį Akutagawa parašė 1922 metais, ir būtent jis nulėmė Kurosawos filmo naratyvo išskirtinumą, kuris, kaip matyti iš korespondencijos, itin domino Gavelį.

„Tankmėje“ pasakojimas kuriamas kaip septynių skirtingų to paties įvykio – medkirtys giraitėje randa samurajaus lavoną – dalyvių ir liudytojų versijų dėlionė. Nužudytąjį radęs medkirtys, keliaujantis vienuolis, sargybinis, senė (nužudytojo žmonos motina), garsus plėšikas Tadžiomarus (Tadžōmaru), kuris kaltinamas nužudžius vyrą, – visi jie savąsias įvykio ir jo aplinkybių versijas pateikia teismo pareigūnui tardymo metu. (Todėl ir Akutagawos tekstas primena referuotus ir dokumentiškai tikslius bei sausus išrašus iš tardymo protokolų, kuriuos skaitant tarsi girdėti menamas tardytojo balsas,

kuriantis įsivaizduojamo tardymo ar apklausos įspūdį.) Kai jau atrodo, kad nusikaltimas išaiškintas ir nusikaltėlis, beje, pats pripažinęs savo kalnę, pagautas, visą situaciją ir įsivaizduojamo nusikaltimo dramaturgiją reikšmingai keičia, paneigia ir aukštyn kojom „apverčia“ dviejų svarbiausiųjų dalyvių – nužudyto samurajaus ir jo žmonos – pasakojimai, visiškai nesutampantys su jau žinomomis versijomis.

Iš šio apsakymo Kurosawa paima, žinoma, modifikuodamas, ne tik pagrindinius veikėjus ir siužetą, bet ir patį reikšmingiausią dalyką, tapusį *rašiomonu*, – tą neįprastą pasakojimo būdą, skirtingų versijų dėlione, neatskleidžiant vienos galimos ir neginčijamos tiesos, paliekant skaitytojui / žiūrovui galimybę pačiam susidėlioti įvykių eigą ir susikurti savąją tiesos versiją. Būtent apie tokį pasakojimo principą Gavelis kalba cituotame laiške Raibšteiniui ir būtent jį pirmąkart savo kūryboje išbando su romanu *Vilniaus pokeris*.

Nerašiomoniškos rašiomono praktikų Kurosawos ir Gavelio paralelės

Pradėjus įdėmiau domėtis rašiomono fenomenu ir tokio pasakojimo ypatumais, netikėtai išryškėjo nemažai dviejų ši pasakojimo organizavimo principą taikiusių kūrėjų – Kurosawos ir Gavelio – kūrybinių trajektorijų paralelių. Todėl prieš pradėdant įdėmiai narplioti rašiomoniškąją *Vilniaus pokerio* kvintesenciją, norisi trumpai aptarti ir minėtuosius, šiek tiek stulbinančius sutapimus, tampančius įdomiu kontekstu.

1950 metais pasirodęs Kurosawos *Rašiomonas* buvo išties reikšmingas įvykis: juo kino režisierius prisistatė pasaulinei auditorijai ir pristatė vakariečiams nežinomą ir nematytą Japonijos kiną. *Rašiomonas* tapo pirmuoju už Japonijos sienų rodytu japonišku kino filmu. Būtent šiuo filmu Kurosawa išgarsėjo Vakarų pasaulyje ir pradėjo sulaukti įvertinimų bei skinti pirmuosius tarptautinius laurus: 1951 m. režisierius buvo apdovanotas „Auksiniu liūtu“, svarbiausiu Venecijos filmų festivalio apdovanojimu; tais pačiais metais filmas

gavo JAV kino akademijos apdovanojimą („Oskarą“) kaip geriausias filmas užsienio kalba. Pats Kurosawa savo autobiografijoje yra pripažinęs: „man *Rašiomonas* tapo tikrais vartais, per kuriuos aš įžengiau į tarptautinį kino pasaulį. Ir dabar kaip autobiografas aš negaliu per juos pereiti, neapmąstydamas savo likusio gyvenimo“²³⁷.

Gavelio recepcijoje 1989 metais publikuotas romanas *Vilniaus pokeris* regimas kaip reikšmingas lūžis, dalijantis visą rašytojo kūrybinį kelią į dvi dalis. Būtent su *Vilniaus pokeriu*, kurio pasirodymas buvo prilyginamas galingos bombos sprogitimui ar naujos jėgos įsiveržimui į lietuvių prozos lauką, prasideda Gavelio-romanisto kelias, išvedęs rašytoją į visuomenės, sykiu ir rašančiosios bendruomenės, dėmesio akiratį. *Vilniaus pokeris* tapo savotiškais Gavelio vartais į realų, laisvą pasaulį, į *bestselerišką*, bet tikrą rašytojo susitikimą su skaitytojais ir jų reakcijomis. Ir nors, priešingai nei Kurosawa, rašytojas jokių apdovanojimų už šį romaną negavo, bet kaip pats yra prisipažinęs, davatkų ir tamsybininkų siautulį su šiuo romanu užkūrė kaip reikiant ir į daugelio lietuvių sąmonę „įsirašė“ kaip skandalingojo *Vilniaus pokerio* autorius.

Savo rašiomoniškais kūriniiais tiek Kurosawa, tiek Gavelis vienaip ar kitaip palietė itin skaudžius savo šalies istorijos klodus, užkabino nesenas ir tebekraujuojančias žaizdas: Kurosawos filmas buvo statomas praėjus vos keleriems metams nuo Hirošimos tragedijos, ir nors jo veiksmas vyksta samurajiškų kovų draskomoje XII amžiaus Japonijoje, „problemos, kurios čia iškeltos, nenuėjo užmarštin drauge su tomis baisiomis dienomis, kada nepalaidoti mirkdavo lavonai“²³⁸. Gavelio demaskuojantis romanas apie marinančią komunizmo sistemą buvo parašytas dar tebegyvenant sovietinėje santvarkoje, o išleistas jau vykstant Atgimimo Sąjūdžio judėjimui, didelio šalies kultūrinio, socialinio, mentalinio ir dvasinio lūžio išvakarėse. Todėl beveik viskas, apie ką Gavelis kalbėjo savo romane, buvo itin skaudu, gyva ir

²³⁷ Akira Kurosawa, *Something Like an Autobiography*, translated by Audie E. Bock, New York: Vintage Books, 1983, p. 188.

²³⁸ Saulius Macaitis, „Aistrų tankumyne“, *Literatūra ir menas*, 1966 10 29, prieiga per internetą: <http://www.lfc.lt/lt/Page=ArticleList&ID=6268> [žiūrėta 2012 10 15].

pernelyg (at)pažįstama, jau nekalbant apie romane gvildenamas tabu temas: pokarį, trėmimus į Sibirą, KGB persekiojimus ir kankinimus ir pan.

Ir Kurosawos, ir Gavelio kūrybos tyrinėtojai bei kritikai pripažįsta, kad jie abu sukūrė itin nacionalinius kūrinius. Kurosawa sukūrė kino šedevrą ne tik pagal skaudžiausius Japonijos išgyvenimus aprašiusio Akutagawos kūrinius, bet ir pagal geriausias japonų estetikos tradicijas: režisierius derino metų laikų sezoniškumą, scenovaizdžių autentiškumą, nebyliojo kino stiliškumą kūrė mėgindamas perteikti japoniškų graviūrų vizualumą; Gavelis parašė, tikėtina, laikui nepavaldų, genialiai analitišką ir autentišką romaną apie savo miestą, savo šalį, jos esamas ir menamas vertybes, mitus ir realybę. Jo sukurtos tikslios *homo lithuanicus* ir *homo sovieticus* dvasinės ir fizinės charakteristikos, manytina, „galios“ dar ne vienerius metus ir esančioms bei ateinančioms kartoms primins ir liudys nesena, bet jau nebesančią praeitį.

Kurosawos kūrybą tyrinėjantis Mitsuhiro Yoshimoto teigia, kad šiuo filmu dekonstruojama ne tik nacionalinė tapatybė, bet ir gyvenama ideologija²³⁹; tą patį savo *Vilniaus pokeriu* daro ir Gavelis, negailestingai atverdama lietuviškumo šerdį, tūnančią sovietinės sistemos gniaužtuose. Kurosawa pasitelkia Rašiomono vartus kaip dvigubą buvusios Japonijos didybės ir esamo moralinio bei fizinio nuosmukio simbolį. Veik analogiškas prasmes generuojančiu simboliu ne tik *Vilniaus pokeryje*, bet ir kituose (ypač vadinamojo Vilniaus ciklo romanuose) Gaveliui tampa Vilnius, aprėpiantis ir didingą praeitį, ir gyvenamą dabartį.

Su *Rašiomono* pasirodymu ir sėkme Vakarų pasaulyje imta kalbėti apie Rytų kino estetiką ir jos skirtumus nuo Holivudo pramonės diktuojamos Vakarų kino produkcijos specifikos, apie tai, kad Kurosawos filmas išbudino Vakarų pasaulį iš holivudinio kino sapno ir primetamų standartų, parodydamas, kad gali būti ir yra kitas pasaulis²⁴⁰. Su Gavelio *Vilniaus pokeriu* lietuvių literatūroje „atsirado“ miestas, jo kultūra, kūnas ir erotinė, kad ir

²³⁹ Mitsuhiro Yoshimoto, *Kurosawa: Film Studies and Japanese Cinema*, Durham: Duke University Press, 2000, p. 113.

²⁴⁰ Stephen Price, *The Warrior's Camera: The Cinema of Akira Kurosawa*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1991, p. xv–xvi.

destruktyvi, stilistika. Šis romanas – bene pirmoji itin ryški, metaforizuota ir negailestingai tiksli Vilniaus refleksija ir neašarotas lietuviškumo apmąstymas. *Vilniaus pokeris* buvo vienas pirmųjų, ir išlieka tarp tų retųjų, geležine struktūra sukonstruotų lietuviškų romanų.

Rašiomono struktūra

Jau buvo trumpai užsiminta, kad rašiomoniško pasakojimo refleksijas ir analizes į teorinį lauką ir apyvertą įvedė ir įteisino kino naratyvo tyrinėjimai. Juose neretai kaip naujo žanro – rašiomono – išradėjas minimas Kurosawa, o naratyvinė filmo struktūra pristatoma kaip opozicija ar alternatyva tradiciniam naratyvui ir pasitelkiama kaip nepralenkiamas pavyzdys kalbant apie naratyvinės struktūros pažeidimus²⁴¹.

Rašiomoniškos struktūros pasakojimo ištakos – neabejotinai Kurosawos filmas. Būtent jo naratyvinė schema tapo pačia bendriausia rašiomoniškąja struktūra, kurią sudaro dvi pagrindinės naratyvinės linijos: rėminanti ir įrėmintoji (kitai tariant, pasakojimas pasakojime). Rėminanti istorija aprėpia visą pasakojimą, jį pradėdama ir jį pabaigdama. Įrėmintoji istorija savo siužetu skiriasi nuo rėminančiosios, tačiau būtent pastaroji neretai pertraukia tą vadinamą vidinę istoriją.

Kurosawos filmas prasideda prie apgriuvusių Rašiomono vartų. Čia nuo lietaus slepiasi medkirtys, vienuolis ir valkata. Jiems belaukiant, kol nustos pliaupti lietūs, medkirtys pradeda pasakoti prieš tris dienas išgyventą siaubingą istoriją: apie tai, kaip jis giraitėje rado nužudytą samurajų, kaip dalyvavo teismo procese, ko jo klausinėjo tardytojas ir ką kalbėjo kiti liudytojai. Ši medkirčio istorija pateikiama kaip prisiminimų blyksniai iš praeities, įsiterpiančios ir pertraukiantys tą pagrindinę trijų žmonių, laukiančių lietaus pabaigos po Rašiomono vartais, liniją. Medkirčio pasakojama istorija iš

²⁴¹ Žr.: Maria Pramaggiore, Tom Wallis, *Film: A Critical Introduction*, Pearson, 2008, p. 85–86; Stephen Prince, *The Warrior's Camera: The Cinema of Akira Kurosawa*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1991, p. 127–135.

pradžią dėstoma labai logiškai ir nuosekliai, tačiau netikėtai ją ima pertraukti kitų žmonių, susijusių su žmogžudyste ir jo tyrimu, balsai ir jais pasakojamos nužudymo aplinkybių versijos. Taip žiūrovas susipažįsta su kaltinamojo, bandito Tadziomaraus, nužudyto samurajaus Takehiro, kalbančio mediumo balsu, ir jo žmonos įvykių versijomis, kurios visiškai nesutampa viena su kita ir nepateikia vieno teisingo nužudymo išaiškinimo.

Būtent nenuosekli, *nelinijinė* pasakojimo struktūra yra pirmasis rašiomono bruožas, arba būdingas klasikinės naratyvo struktūros pažeidimas, transformuojantis nuoseklų linijinį įvykių dėliojimą ir sykiu kvestionuojantis pasakotojo instancijos patikimumą, mat rašiomonas neturi visažinio ir patikimo pasakotojo, „prižiūrincio“ naratyvinę tvarką. Toks Kurosawos filme galbūt galėtų būti medkirtys, bet jis irgi yra nepatikimas pasakotojas (*unreliable narrator*²⁴²), nes savo istoriją pradeda nuo prisipažinimo, kad negali viso šito suprasti, vadinasi, ir negali išpainioti pasakojamos istorijos ir pasakyti, kas tiesa, o kas – ne.

Tad pasakotojo patikimumo, jo santykio su veikėjais problematika – tai kitas rašiomoniško pasakojimo išskirtinumas. Rašiomoniškame pasakojime ne tik nėra vieno patikimo pasakotojo – sunku ir išskirti vieną pagrindinį veikėją, būdingą įprastiniam linijiniam naratyvui. Rašiomone visi veikėjai yra vienodai reikšmingi ir svarbūs (arba – vienodai nesvarbūs), nes kiekvieno lūpomis išsakyta istorija byloja vis kitokią tiesą ir neįmanoma nuspręsti, kurio gi veikėjo tiesa yra teisingesnė. Būtent šis, bene svarbiausias, rašiomono bruožas nulemia ir kitą išskirtinę tokio pasakojimo ypatybę: transformuoja tradicinę naratyvo pabaigos funkciją – kitaip tariant, visagalis ir viską išaiškinantis *deus ex machina* tokio tipo pasakojime niekada nepasirodo. Todėl neretai rašiomonas vadinamas atviros pabaigos (*open-ended*) pasakojimu, nes nepateikia galutinio atsakymo, skaitytojui ar žiūrovui palikdamas demiurgišką teisę nuspręsti, kaip galėjo / galėtų baigtis papasakota istorija.

²⁴² Wayne'o Bootho 1961 m. knygoje *The Rhetoric of Fiction* pirmąkart pavartotas terminas, dažniausiai vartojamas kalbant apie pirmojo asmens pasakotoją, kuris nepasako tiesos, supainioja faktus, nesugeba papasakoti linijinio nuoseklaus pasakojimo.

Vilniaus pokeris – gaveliškoji rašiomono struktūra

Iš cituotos Gavelio laiško nuotrupos matyti, kad jau 1980-aisiais, likus devyneriems metams iki publikavimo, tuo metu rašytą²⁴³ romaną *Vilniaus pokeris* rašytojas buvo sąmoningai „užprogramavęs“ ir savo kūrybiniame kelyje matė kaip aukščiausią jo, kaip jis pats sako, „darbe“ besireiškiančio rašiomono raiškos tašką. Tai leidžia manyti, kad novelistikoje išbandomus pasakotojo ir veikėjo žiūros persidengimus, pasakotojo figūros dekonstrukciją Gavelis suvokia kaip tam tikrą rašiomono raišką – nėra vieno patikimo pasakotojo, lygiai kaip ir veikėjo.

Vilniaus pokeris pačia bendriausia prasme atitinka aprašytąją rašiomoniško pasakojimo struktūrą, tačiau kartu ir gerokai ją pranoksta ar veikiau reikšmingai praplečia. O tai liudija išties efektingą ir kūrybišką rašiomono principo (pri)taikymą literatūrai.

Vilniaus pokerį sudaro keturios dalys, kurios yra keturių svarbiausiųjų romano veikėjų – Vytauto Vargalio, Martyno Poškos, Stefanijos Monkevičiūtės ir Gedimino Riaubos – istorijos, arba monologai, apie 197... metų spalio mėnesio įvykius. Kiekvienas skyrius, išskyrus paskutinįjį „Vox canina“, pradedamas pavadinimu, tiksliausiai veikėją ir jo pasakojimą charakterizuojančiu žodžiu: „Jie“, „Iš Martraščio“, „Tuteiša“. Po jo – tokia pati sausa informacija: „Vytautas Vargalys, 197... metų spalio 8-oji diena“; „Martynas Poška, 197... metų spalio 14-29 dienos“; „Stefanija Monkevičiūtė, 197... metų spalio 30-oji diena“. Tai sukuria dvejobą išpūdį – tikslus datavimas nurodo ir į dienoraštį bei intymų, monologinį kalbėjimą, ir į oficialaus kalbėjimo dokumentaciją. Šis dvejobas išpūdis neapleidžia skaitant visą romaną: keturių veikėjų versijos nuolat balansuoja ties intymaus išpažintinio kalbėjimo ir oficialaus pa(si)aiškinimo, parodymų davimo ar atsakinėjimo į menamo tardytojo klausimus riba. Taip Gavelis tarsi išlaiko, bet transformuodamas, Akutagawos apsakyme „Tankmėje“ pasakojimą

²⁴³ Autorinė nuoroda *Vilniaus pokerio* pabaigoje liudija Gavelį šį romaną rašius 1979–1987 metais.

struktūruojančią svarbią aplinkybę „ką pasakė teismo valdininkui tardomasis...“.

Vilniaus pokerio temų ir naratyvinių linijų laukas toks platus, kad vienu sakiniu pasakyti, apie ką šis romanas, tampa sunku ir net neįmanoma. Labiausiai paplitusios versijos teigia, kad tai romanas apie Vilnių, apie sovietinę sistemą ir pusę amžiaus trukusį gyvenimą joje; neretai, sekant įdomiausia – detektyvine – siužeto linija, sakoma, kad tai tragiškai pasibaigusi Vytauto Vargalio ir Lolitos Banytės-Žilienės meilės istorija²⁴⁴. Tačiau akivaizdu, kad tokie pasakymai, išryškinantys tik vieną iš gausybės romano temų, absoliučiai sumenkina kūrinį, apie kurį Rubavičius rašė kaip apie lūžį lietuvių prozoje:

Juk romano niekaip neapibūdinsi koku nors vienu aspektu, net neišskirsi vyraujančios konceptualinės temos: meilė? antistalinizmas? laisvės problema? prievarta? doroviniai pasaulio matai? lietuvių intelektas socializmo sistemoje? patriotizmas? Galima būtų prirašyti dar ne vieną žodį, ir jie žymėtų tam tikrą teminę liniją. Šitai rodo knygos meninį-konceptualinį mastą.²⁴⁵

Iš tiesų Rubavičiaus išskirtasis *Vilniaus pokerio* užmojis atrodo ganėtinai grandiozinis, talpinantis viską ir visus, kas paminėta ir nepaminėta, ir tai atsispindi ne tik teminėse linijose, bet ir romano struktūroje.

Žvelgiant į romaną struktūriškai, akivaizdu, kad pagrindinė *Vilniaus pokerio* istorija, yra Vytauto Vargalio istorija, pirmoji ir didžiausioji romano dalis. Vargalio pasakojimas, apgaubtas sapno vaizdinio ir jo išsipildymo, užmezga ir steigia pagrindines romano naratyvines linijas ir temas, kurių bene svarbiausia (pačiam Vargaliui) ir didžiausia, kaip liudija ir paantraštė, yra *Jie* –

²⁴⁴ Būtent šią Lolitos ir Vargalio meilės liniją kaip pačią svarbiausiąją romane akcentuoja ir dviejų minučių trukmės video klipas, savotiškas knygos anonsas, pristatantis angliškąjį Gavelio romano vertimą. Šiame klipe *Vilniaus pokeris* apibūdinamas kaip knyga apie tragiškos meilės romaną, kuris vyksta aštuntajame dešimtmetyje, už geležinės uždangos. Beveik visas dvi minutes rodoma mergina, įsivaizduojamoji Lolita Banytė-Žilienė, vaikščiojanti po Vilniaus Senamiestį. (Reikia paminėti, kad Lolitos įvaizdis klipe kažkodėl labiau nurodo į Vladimiro Nabokovo *Lolita* nei į Gavelio *Vilniaus pokerį*.)

²⁴⁵ Vytautas Rubavičius, „Lūžis lietuvių prozoje?“, in: Idem, *Neįvardijamos laisvės ženklas*, p. 267.

metaforizuotas sovietinės sistemos ir jos veikėjų, galios lauko žaidėjų diskursas.

Visa Vargalio istorija – tai vienos dienos, spalio 8²⁴⁶, pasakojimas, išsišakojantis į daugybę skirtingų pasakojimų, talpinantis savyje ne tik visą Vytauto Vargalio gyvenimą – praeitį, dabartį ir ateitį, jo patirtis, nuoskaudas ir, žinoma, meilę Lolitai, – bet ir reikšmingus Lietuvos istorinius lūžius, papasakotus iš Vargalių šeimos perspektyvos, visą sovietinės sistemos ir jos veikimo būdų registrą ir analizę, „visuotinės vergovės ir visuotinio sekimo“ diskursą, kuris aprašomas kaip gyvas Vargalį nuolatos kankinantis ir persekiojantis priešas, su kuriuo šis beatodairiškai kovoja, pasitelkdamas tiek racionaliuosius, tiek intuityvius veikimo būdus. Vargalio versijoje skaitytojas yra supažindinimas su visomis siužetinėmis linijomis ir visais istorijos veikėjais, keletas kurių – Martynas, Stefa ir Gediminas – savo pasakojimais toliau tęs romaną, pildydami arba paneigdami Vargalio versiją. Būtent jų istorijose, trijose kitose romano dalyse, bus nuolat savaip pakartojama pirmoji, Vargalio, istorija, kuri struktūruoja autentišką kiekvieno pasakotojo monologinį kalbėjimą, būdama ir jo patvirtinimu, ir paneigimu.

Iš pirmo žvilgsnio gali pasirodyti, kad Gavelio romano schema tėra iliustratyviai paprastas Akutagawos „Tankmėje“ atkartojimas: naratyvinę liniją steigia pirmoji papasakota istorija (Vytauto Vargalio), o kitos tėra tos istorijos papildymai arba visiškai priešingos versijos; svarbiausias, pasakojimą kuriantis ir kartu jį komplikuojantis, įvykis (patiriantis kardinaliai skirtingas versijas) yra žmogžudystė – mėginama išsiaiškinti, kas ir kaip iš tiesų nužudė Lolitą; visų versijos kardinaliai skiriasi ir tiesa neaiški; romaną, kaip ir Akutagawos apsakymas, baigiamas mirusiojo balsu.

Tačiau įdėmiau susipažinus su Gavelio romano schema, tampa akivaizdu, kad *Vilniaus pokeris* yra rafinuotas ir gerokai patobulintas rašiomono variantas (derinantis ir Akutagawos, ir Kurosawos, ir autentiškus

²⁴⁶ Spalio 8 diena – tikroji Ričardo Gavelio gimimo diena (pase įrašyta lapkričio 8 d.). Tikėtina, kad toks pasirinkimas ar „sutapimas“ nėra atsitiktinis, o itin sąmoningas autoriaus veiksmas, pasikartosiantis dar ne kartą ne tik *Vilniaus pokeryje*, bet ir kituose Gavelio kūrinuose bei įsirašysiantis į Gavelio kūrybai būdingą autocitatų diskursą, arba intertekstinį žaismą savo biografija ir jos faktais.

Gavelio naratyvinius „ėjimus“), kuriuo rašytojas demonstruoja nepriekaištingai tikslų žaidimą romano struktūra ir naratyvinėmis linijomis, nepamesdamas nei vienos iš jų.

Vilniaus pokerio struktūra nuo aptartos bendrosios rašiomono struktūros skiriasi keliais aspektais. Pirma, rėminanti istorija sutampa su įrėmintąja: Vargalio linija tampa ir steigiančia naratyvą, ir esančia jame. Vargalio istorija rėmina kitų pasakojimus sykiu būdama ir tų pasakojimų priežastimi, vidine dalimi ar trūkstama grandimi. Kitaip tariant, *Vilniaus pokeris* – tai iš kelių skirtingų perspektyvų papasakota Vargalio gyvenimo istorija su visais politiniais ir istoriniais to laikmečio ir santvarkos kontekstais.

Antra, skirtingos versijos čia „ištinka“ ne tik vieną įvykį, kuriuo neabejotinai yra Lolitos Banytės-Žilienės mirtis, bet ir reikšmingiausias beveik visų veikėjų gyvenimo momentus, jų elgesį: Vargalio vaikystė, jo motinos mirtis, lageris, grįžimas į visuomenę, susitikimas su Gediminu Riauba, jo surengtas koncertas bažnyčioje, Riaubos ir Vargalio santykiai su Lolita, Lolitos šeimos istorija, jos tėvo vaidmuo, Levo Kovarskio tyrimai ir vaidmuo Vargalio ir Gedimino istorijoje, galiausiai Vargalio ir Riaubos mirtys bei daugybė kitų *kitaip* pasikartojančių siužetinių linijų. Gavelis lyg koks šamanas meistriškai ir rašiomoniškai keičia visas keturių pasakojančiųjų istorijų linijas ir asmeninius įvykius: tai reiškia, kad Vargalio linija su visais gyvenimo faktais visose keturiose versijose yra skirtinga, lygiai kaip ir Martyno, Stefos ar Gedimino biografijos ir faktai vis kitaip atsiskleidžia vis kitų pasakojančiųjų versijose.

Mėginimas visas jas suregistruoti ir detalai aprašyti – kokios jos yra ir kaip kinta kiekvieno pasakotojo versijoje – prilygtų romano kopijos padarymui, nes būtent visi šie rašiomoniški svarbiausių įvykių pokyčiai / versijos ir suaudžia tokį tankų, painų ir įmantraus rašto *Vilniaus pokerio* audinį. Kita vertus, visos siužetinės linijos ir jų transformacijos buvo punktyriškai taupiai ir planingai pasižymėtos paties Gavelio – tą liudija jo archyve esantis atskiras *Vilniaus pokerio* užrašų sąsiuvinis²⁴⁷. Pirmoje jo pusėje VV (Vytauto Vargalio) linijos schema: lentelėje, sudarytoje iš trijų

²⁴⁷ LLTI BR F112-59.

grafų, – Vytautas Vargalys | Martynas Poška | Stefanija Monkevičiūtė – išrašyti svarbiausi VV charakterio bruožai, ypatingi požymiai, gyvenimo faktai, poelgiai, įvykiai ir tai, kaip skirtingas pasakotojas apie juos kalba savo autentiškame pasakojime. Pavyzdžiui, 9-as VV lentelės punktas: Vargalio grafoje įrašyta „visi jį persekioja“, Martyno Poškos – „nuo visų sprunka“, Stefanijos Monkevičiūtės – „niekas jam [Vargaliui – JČ] neegzistuoja“; arba 16-as punktas: Vytauto Vargalio grafoje – „Žmona Irena kaip kanukų agentė. Lyt-aktas su Justinu“, Martyno Poškos – „Jis [VV – JČ] jos naikintojas“, Stefanijos Monkevičiūtės – „buvo bevaisė, prisimena su simpatija“²⁴⁸.

Antroje sąsiuvinio pusėje – tokiu pačiu principu sudaryta lentelė, tik papildyta nauja grafa „Dogas“ (šunimi virtusio ir iš anapusinio pasaulio kalbančio Gedimino Riaubos balsas). Šioje lentelėje sužymėtos svarbiausios kitų veikėjų – Vargalio senelis, tėvas, motina, Lola, Gedis, Kovarskis, Ahasferas, Sūnus, Žilys, Martynas, Stefa, Giedraitienė²⁴⁹ etc. – teminės linijos, gyvenimo faktai, būdo bruožai, gyvenamosios vietos, galiausiai *fine*, t. y. Lolitos mirties ir su ja susijusių aplinkybių momentas, ir kaip apie visa tai pasakoja skirtingi pasakotojai.

Tad akivaizdu, kad skaitydamas visą romaną skaitytojas sutinka keturis skirtingus Vargalius, Martynus, Stefas, Gediminius, Lolitas, Giedraitienes ir kitus veikėjus, neretai atsiduriančius, be abejo, skirtingose aplinkybėse ir veiksmo bei vietos dekoracijose. Tai leidžia tvirtinti, kad Gavelio siektoji „rašiomono fantasmagorijos kvintesencija“ įgyvendinama su kaupu ir liudija minėtąjį pasakotojų nepatikimumą, nurodantį tokius pat nepatikimus veikėjus ir, žinoma, patį pasakojimą.

Trečia, kiekvieno personažo išsakyta versija neturi linijinio pasakojimo (Kurosawos *Rašiomone* nelinijinis yra pagrindinis pasakojimas, tačiau jį sudarantys atskirų veikėjų pasakojimai daugiau mažiau išlaiko nuoseklumą ir liniškumą. Manytina, kad taip yra todėl, kad kalbama tik apie vieną įvykį). Tiek Vargalio, tiek kitų trijų pasakotojų tekstai primena margą dėlionę, kurioje

²⁴⁸ LLTI BR F112-59.

²⁴⁹ Vardijama tokia tvarka ir tokiais vardais, kaip paties Gavelio išvardyta ir užrašyta sąsiuvinyje.

praeitis, dabartis ir ateitis susilieja į nuolat įtrūkstantį painų ir klaidingą, bet kartu ir *tarsi* vientisą pasakojimo labirintą (gaivališkausiai tas matyti Stefanijos versijoje, primenančioje garsųį Molės Blum sąmonės srautą Joyce'o romane *Ulisas*). Taip sukuriama dviguba romano, laiko ir erdvės (vidinės ir išorinės) struktūra, kurioje susilieja du Vargalio įvardyti pamatiniai ir vienas kitam prieštaraujantys principai. Pirmasis – (iš)buvimo šiame pasaulyje ir kovojimo prieš *Juos* mantra „blaivus protas, šalta logika, atsargumas“²⁵⁰. Ja kliaudamasis tiek Vargalys, tiek Martynas, Stefa ar net šunio balsu bylojantis Riauba mėgina kurti ir išlaikyti linijinio, nuoseklaus pasakojimo formą, kurią nuolat pertraukia antrasis *Vilniaus pokerio* dėsnis – esmingasis Vargalio laiko suvokimas, nulemiantis pasaulio bei gyvenamos realybės ir buvimo joje pajautą:

Suvokiu pasaulį kur kas esmingiau, be tos apgaulingos laiko pinkliavos. Buvau išmokytas slaptojo suvokimo meno pirmiausia sapnuose ir vizijose, paskui čia, pirštais apčiuopiamam pasauly. Vis dažniau neskiriu banalaus žmonių laiko, jis pernelyg apgaulingas, vilioja į šalį nuo esmės, kuri slypi viename dideliame VISA. Man nevalia apsigauti manant, jog kažkas „jau praėjo“, o kitkas dar tik „ateis“. Toks mąstymas griaua didžiojo VISA vienybę. *Dabar* sėdžiu prie savo stalo bibliotekos kabinete ir kruopščiai dėliuju standaus popieriaus korteles. *Dabar* visiškai nuogas stoviu priešais veidrodį. *Dabar* smengu į svaigų juodaakės kirkės kūną. *Dabar* bugščiai įžengiu į seną namą sodo gilumoje... Įžengiau, įžengsiu, galėčiau įžengti... Tatai vienu metu vyksta didžiajame VISA, tie tariami skirtumai neturi prasmės, jie nėra esmingi. Kas yra esminga? Kad visada, kiekvieną mirksnį, tyliai ir lėtai merdėju viename dideliame VISA. (p. 12)

Taip sukuriama racionalaus, logiškai dėliojamo, linijinio pasakojimo forma, iš tiesų savyje talpinanti sunkiai struktūruojamą ir viename dideliame *visa* gyvenančią sąmonės kalbą, kuri nuolatos persikuria, nuklysdama į praeitį (*flashback*) arba ateitį (*flashforward*) arba kartodama tuos pačius įvykius, tik

²⁵⁰ Ričardas Gavelis, *Vilniaus pokeris*, Vilnius: Tyto alba, 2000, p. 29. Toliau cituojant iš šio leidinio nurodomas tik puslapis.

kitaip – šis ambivalentiškas ir klampus kalbėjimas regimas ne tik Vargalio, bet ir kitų pasakotojų versijose.

Ketvirta, pasakojimą baigia ne, atrodytų, svarbiausios mirusiosios Lolitos balsas, turintis pagal rašiomono planą pasakyti galutinį galimos tiesos – kaip ji mirė, kas ir kaip ją nužudė – variantą, o Gedimino Riaubos. Jo mirtis, nors ir užgožta Lolitos nužudymo, irgi pakliūna į rašiomoniškų versijų voratinklį: VV pasakojime jis žūva automobilio avarijoje, Martraštyje – nuskęsta ežere prie Ignalinos, ir dėl to, anot Martyno, kalta Lolita, kuri „skandino Gediminą, prie jo net nesiliesdama“ (p. 348); Tuteišos pasakojime – Gedka žuvo Tianšanio kalnų tarpeklyje. Galbūt būtent Riaubos (a. k. a. *Vox Canina*) pasirinkimas paskutinei istorijos linijai liudija ne Lolitos, o Riaubos mirtį esant svarbiausia romano mirtimi? Tokį patį klausimą kelia ir akivaizdus Lolitos mirties aplinkybių nebuvimas Riaubos pasakojime (dar vienas rašiomono pažeidimas). Skaitant atrodo, kad Riauba sąmoningai ne tik nekalba apie lemtingosios spalio 8-osios įvykius sodo namelyje, bet ir pakursto dvejonę bei sustiprina miglotumą, užsimindamas, kad, jo manymu „Lolita Banytė-Žilienė yra savižudė. Ji kvepėjo kaip savižudė“ (p. 495).

Mąstymą apie Riaubos mirtį kaip *ta įvykį* greta jau išskirtų detalių pratęstų ir kitos svarbios aplinkybės: juk tai Gediminas anksčiau ir pirmiau už Vargalį stojo Kelin, perpratęs *Jų* sistemą ir vėliau, kaip perdaug žinantis, pašalintas iš jos (ir gyvenimo) „standartiniu“ *Jų* būdu: „Jo ‘Opelį’ sutraiškė senas sukiužęs ‘Mazas’ be jokio numerio. Ir pabėgo. Įdomiausia, kad niekas nematė vairuotojo – sakytum ‘Mazas’ būtų važiavęs vienas pats. Be jokio numerio“ (p. 59). Gediminas yra tarsi Vargalio vidinis gyventojas, kitas *aš*, turintis tai, ko neturi Vargalys: „VV ir Gediminas Riauba papildė vienas kitą. Begalinė Gedimino garbėtroška ir snobizmas atsvėrė visišką VV abejingumą kitų nuomonei apie save“ (p. 339, „Iš Martraščio“); „Gediminas buvo mano akys, matė tai, ko *aš* pats niekuomet neišvysiu“ (p. 272, Vargalio pasakojimas). Todėl manytina, kad Riaubos mirtis leidžia suprasti, mesdama žvilgsnį į ateitį ir tarsi užprogramuodama ją, būsimą Vargalio žemiško gyvenimo pabaigą, ką neabejotinai jaučia ir pats Vargalys:

Sužinojau daug ką:

1. Teodoras ėjo Keliu ir buvo sudegintas;
2. Gediminas ėjo Keliu ir buvo sutraiškytas;
3. Vilniaus basiliskas tebetūno savo irštvoje;
4. aš einu tikruoju Keliu ir esu artimiausias jo žudančių akių taikinyš.

Nežinojau tik, kaip *Jie* manęs imsis. (p. 271)

Gediminas Riauba / *Vox canina* iš kito, pomirtinio ir šuniško, pasaulio perspektyvos mėgina išaiškinti visus pasakojimo painumus ir pasakyti galutinę tiesą *apie viską*, atmegzti pasakojimo mazgus ir išvesti skaitytoją iš pasakojimo labirinto. Tačiau akivaizdu, kad tai padaryti turintis jo pasakojimas demonstruoja dar vieną rašiomoniškų variacijų dalį, išskylančią kaip atsainus mėginimas nugesinti šią Vargalio, Banytės-Žilienės, Poškos, Monkevičiūtės ir kitų istoriją, parodant, kad svarbiausias pasakojimo labirintas driekiasi kažkur kitur:

Man vis mažiau rūpi Lolita Banytė-Žilienė: standžiakrūtė, didžiapapė arba bekrūtė, saugumo pulkininko arba istorijos profesoriaus, arba nebatsiuvio dukra, nužudyta arba nusižudžiusi, o gal mirusi nuo širdies smūgio. Ji yra visokia, bet vis mažiau man rūpi. Kaip ir Vytautas Vargalys: su savo seneliu, kuris mirė arba nemirė, kurį laidojo Martynas arba Stefanija, arba pats Vytautas Vargalys; su savo tėvo aviakonstruktoriumi arba dailininku, arba ekonomistu, bejėgiu ligonėliu arba superseksualiu atletu, arba mistišku raganiumi, buvusiu emigracijoje, arba dingusiu be žinios, arba gavusiu valdžios pensiją; man jau nesvarbu, ar Vytautas Vargalys troško vaikų, ar jų nenorėjo, ar buvo impotentas; turėjo žmoną ar niekad neturėjo, ar ji dabar klestinčio verslininko žmona ar vieniša alkoholikė; pažinojo jis Lolitos tėvą ar ne, o jei pažinojo, tai kurį – saugumietį ar istoriką, ar nebatsiuvį. Tai, ką mačiau ar žinau, dar nieko nereiškia. Niekas nieko nereiškia, nes visą teisybę težino bevardis Niekas. O norint prisikasti prie to Niekos, reikia bent žinoti, kas yra Vilnius. (p. 508–509)

Ši pastraipa nurodo du *Vilniaus pokerio* pasakojimui reikšmingus dalykus: pirma, daugiaplanę žmogaus sampratą – „žmogus kur kas platesnis už

bet kokius teiginius“, vadinasi, kalbėti apie jį vien teiginiais ar neiginiais nepakanka, būtina fiksuoti autentišką kalbos ir mąstymo ypatybių judėjimą. Tai akivaizdžiai ir daro Gavelis, kurdamas kiekvieno personažo liniją.

O štai kitas svarbus dalykas – kad visą tiesą apie visus įvykius ir žmonių likimus žino tik Vilnius. Todėl ir nenuostabu, kad didžiąją dalį Riaubos pasakojimo užima Vilniaus portreto, kurto kituose trijuose pasakojimuose, susumavimas, ar veikiau konceptualizavimas iš kitokios, šuniškos, perspektyvos, nepamirštant ir dar prisimenamos žmogiškosios patirties. Kalbėdamas apie Vilnių Riauba prabyla ne tik apie save²⁵¹, žmogiškąjį gyvenimą ir pomirtinę reinkarnaciją, bet ir apie visus, dalyvaujančius šioje istorijoje. Riauba mąsto apie juos, mėgina suprasti, nors, kaip pats sako, „raustis po žmonių veiksmus ir mintis – nelyginant žaisti šachmatais pačiam su savim“. Todėl jis puikiai suvokia, kad jam nelemta visko išaiškinti, kad jo versija negali būti patikima, nes jis iš esmės kalba apie neapčiuopiamą ir nepažinų Vilniaus pokerį, kuris neperprantamas ir neduodantis galutinių atsakymų: „Lolitos tėvas nebuvo nei saugumo pulkininkas, nei istorijos profesorius, nei... O kas jis buvo? Arba tas, arba anas, arba niekas – pokeris yra pokeris, čia galima tik spėlioti“ (p. 497).

Nereikia pamiršti ir kito svarbaus fakto – Riaubos, kad ir mirusio, pasakojimas yra tarsi vidinė Vytauto Vargalio pasakojimo dalis, veidrodinis jos atkartojimas. Romano pradžioje Vargalys, perpratęs svarbiausiąją paslaptį – *Jie* mus stebi – bėgo įspėti Gediminą, bet nespėjo, romano pabaigoje šuniu virtęs Riauba, perpratęs ir suvokęs Vargalio sistemą, atradęs visa ko šifro raktą – patį Vargalį – skuodžia per visą Vilnių iki KGB rūmų, pas Vargalį, bet, deja, irgi nespėja:

O dabar bėgu risčia nežinia kur, nežinia ko. Nors ne – skubu pas Vytautą Vargalį. Skubu jį įspėti, o svarbiausia – jo paklausti. Jis man atsakys: kvapais, garsais ar dar kuo. Dabar jį suprasiu, kad ir ką darytų. Ūmai pajutau šito šlavėjų miesto slaptą džiazo ritmą. Jis pulsuoja mano gyslose, kažko dar stinga, kad pagaliau jį

²⁵¹ „Kas aš esu? Vadinuosi Gediminas Riauba, gimiau 1930 metais.. Juokinga, tai juokinga ir beprasmiška. Nesivadinu Gediminas Riauba. Negimiau. Viso labo miriau.“ (p. 490)

perprasčiau, bet, ačiū Dievui, žinau šifro raktą. Jis vadinasi Vytautas Vargalys. Tik dabar suvokiau jo svarbą. Reikšmingas buvo kiekvienas jo poelgis, kiekvienas jo žodis. Žmogiškajame gyvenime jis buvo mano bičiulis, sugėrovas, vėliau netgi draugas, bet niekad ligi galo jo neperpratau. Tam reikėjo numirti ir ne vienus metus pagyventi šuns kailyje. Tik šįryt pradėjau suvokti, kad Vytautas Vargalys nėra vien žmogus – koks buvau aš ir kada nors gal dar būsiu. Jame glūdi visos jo giminės atmintis ir nuovoka. Vargaliai kažkaip sugebėjo susieti savo žmogiškuosius ir pomirtinius gyvenimus. Ką patyrė vienas Vargalys po mirties, visi Vargaliai – nors pačią mažumėlę – pajuto savajame gyvenime. Taip klostėsi per kartų kartas.

[...]

Iš rūsio, iš Vytauto Vargalio kameros, sklinda vienas vienintelsi stiprus kvapas. Gerai jį pažįstu, jis visad esti vienodas, nors būva paspalvintas kaskart kitaip. Bet tie menki atspalviai – tik apgaulė, akių dūmimas, nes kvapas visuomet toks pat. Išsikerojęs, susiraizgęs, bet kartu vienalytis ir be galo paprastas. Paprastas kaip mirtis.

Jis ir negali būti kitoks, nes tai mirties kvapas.

Ką tik čia, rūsyje, mirė Vytautas Vargalys. (p. 519–521)

Tikroji visų įvykių tiesa ir reikšmė taip ir lieka kažkur anapus, uždarame rate, nes visi, galintys ją papasakoti, paliudyti vieną ar kitą jos briauną, jau dingę iš Vilniaus: Vargalys, Lolita, Martynas ir pats Gediminas – mirę, o Stefa – išvykusi. Kita vertus, jie ir negalėtų prabilti ir atskleisti tiesos, nes toliau tebežaidžia metafizinį, prakeiktą Vilniaus pokerį, kurio „kortas, niekingai vypsodama, pašo ir dalijas mirtis“: „Aš nebelošiu, iškritau iš žaidimo, daugelis iškrito, tačiau prie stalo tebesėdi Vytautas Vargalys, Ahasveras Šapira, Levas Kovarskis, Stefanija Monkevič... Kol žaidimas tęsiasi, neturiu teisės išduoti pasitraukusiųjų kortas. O jis tęsiasi, baigsis tik tuomet, kai nuo stalo pakils paskutinysis“ (p. 495). Vadinasi, naujo gyvenimo lošiantys Vilniaus pokerį negali išlošti, todėl neįmanoma atskleisti ir kortų.

Šis užburtas ratas nurodo į dar vieną rašiomono pažeidimą – atviros pabaigos kvestionavimą. Viena vertus, romanas tarsi baigiamas atvira pabaiga, nes tikroji tiesa taip ir lieka nežinoma, paliekama skaitytojui susikurti ar nuspėti. Kita vertus, Riaubos pasakojimas vis tik išpažįsta tam tikrą tiesą, viską

palikdamas uždaramė, klaidžiame ir neišbrendamame Vilniaus ir jo pokerio labirinte, taip susiaurindamas galimas pabaigų versijas ir parodydamas, kad iš pastarojo labirinto (kaip ir iš miesto) ištrūkti neįmanoma.

Visi šie paminėtieji Gavelio „pranašumą“ liudijantys aspektai leidžia teigti, kad kino tyrinėtojų fiksuotas rašiomono modelis, refleksija ir analizė, susitelkiantys tik ties išorinių rašiomono skirtumų nuo klasikinio pasakojimo fiksavimu, tampa nebepakankami mąstant apie polifonię Gavelio romano struktūrą, kad ir atitinkančią rašiomoniško pasakojimo bruožus, bet kartu ir smarkiai juos pranokstančią. Būtent šie „peržengimai“, įrodantys rašiomono suteikiamos naratyvinės erdvės nepakankamumą, leidžia manyti, kad Akutagawa savo apsakymu, o Kurosawa – filmu kvestionavo linijinį pasakojimą, tačiau juos abu gerokai pranoko Gavelis, žengdamas dar vienu žingsniu toliau – imdamasis dekonstrukcijos ir dekonstruodamas ne tik linijinį pasakojimą, bet ir visažinio pasakotojo figūrą.

Gaveliui rašiomono principas buvo pirminis taškas, paskatinęs ieškoti išskirtinio kalbėjimo ir padrašinęs leisti į kitokio pasakojimo konstravimo paieškas. Akivaizdu, kad rašiomonas tapo išorinės struktūros pavyzdžiu, demonstruojančiu neįprastą ir įdomų pasakojimo organizavimo principą, kuris buvo pati pradžia, atvedusi iki tikrai fantasmagorišką pasakojimo kvintesenciją demonstruojančio ir, žinoma, įgyvendinančio *Vilniaus pokerio*. Atrodo, kad Gavelis tarsi koks paveldėtojas ar tradicijos tęsėjas perėmė naratyvinį Akutagawos atradimą ir esmiškai, su savais patobulinimais, jį pritaikė ne tik išorinei, bet ir vidinėms romano struktūroms. Romano, kurio, „deja, pats Akutagawa [...] nerašė, o jo nuorodos niekas nepaklausė“²⁵². Iki Gavelio, žinoma.

***Vilniaus pokeris* – nesibaigiantis dekonstrukcijos labirintas**

Metas sugrįžti prie *Ariadnės siūlo*, chrestomatinio Hillis Millerio teksto apie pasakojimo liniją ir pasikartojimo problemą grožinėje literatūroje. Būtent

²⁵² Ričardas Gavelis, „Antidemiurgas, arba Kas yra Vilniaus pokeris“, p. 182–183.

šiam tekste atskleista dekonstrukcinė naratyvo samprata nurodė tolesnius *Vilniaus pokerio* analizės orientyrus ir įdavė teorinį konceptą, paaiškinantį Gavelio pasakojimo būdą, tą labirintiškai transformuotą rašiomąją. Ne kartą minėtas *labirintas* yra sąvoka, rakinanti ne tik Hillis Millerio tekstą, bet ir Gavelio romaną, kurio veikėjai, perfrazuojant Martyną Pošką, nuolat pameta pagrindinį savo pasakojimo siūlą, pasiklysta savo pasakojimų labirintuose „ir nėra jokios Ariadnės, kad pasiūlytų man savąjį (p. 405). (Iš skaitytojo pozicijos žvelgiant, Ariadne tampa vis kitas pasakotojas, atveriantis savąją įvykių versiją ir įduodantis ne tą vienintelį, galintį išvesti, bet dar vieną, *galbūt teisingą*, galbūt išėjimo link vedantį siūlą.)

Labirintas Hillis Millerio tekste tampa mąstymo išėties pozicija – Dioniso žodžiais „Aš esu tavo labirintas“ iš Nietzsche's teksto „Ariadnės dejonė“ teoretikas pradeda aiškintis, kaip naratyvo pasikartojimai sukuria labirintą, dėl kurio negalima pasiekti visuminės prasmės, arba, kitaip tariant, kaip susikuria labirintinis pasakojimas, kurio negalima iki galo paaiškinti ir suprasti. Labirintas tampa dekonstrukcinės kalbos ir dekonstrukcinio, įtrūkstančio mąstymo generuojamo pasakojimo simboliu ir priešprieša racionaliam, logocentriškam, nuosekliai – linijinei seka, logine tvarka – dėliojamam klasikiniam, t. y. linijiniam, pasakojimui.

Savo straipsnyje Hillis Milleris pasakojimo *linijos* motyvą pasitelkia kaip mažiau išnaudotą (nei koks personažas, laiko struktūra ar pan.) ir pranašesnę priėjimą prie pasakojimo problematikos, aprėpiančios pasakojimo analizės sunkumus, naratyvines problemas, ir, žinoma, įprastinę ir įteisintą pasakojimo terminiją²⁵³. Teoretiko vartojama *linijos* sąvoka nurodo į reikšmių sistemą, kurioje sutelpa ir jau minėta pasakojimo ir jo perskaitymo problematika, įtarumas „paveldėtai“ terminijai, ir visa Vakarų metafizikos tradicija, liudijanti logocentrinio mąstymo įteisintą linijinį, objektyvų mąstymo pobūdį ir linijinę kalbos sampratą²⁵⁴. Kartu linija nurodo ir į Ariadnės mito

²⁵³ J. Hillis Miller, *op. cit.*, p. 61.

²⁵⁴ Sąvoką „linijinis“ ne kartą kaip metafizikos, ontologijos, tradicijos sinonimą ar būdingąjį bruožą knygoje *Apie gramatologiją* vartoja Derrida. Ypač kritikuodamas formalizmo ir struktūralizmo įteisintą kalbos linijiskumo sampratą, kuri, anot Derrida, veikia kartu su linijiška pasaulio samprata,

generuojamų reikšmių lauką, kuriame linijos, siūlo motyvas tampa nereikšmingas ir neįmanomas be labirinto, ir atvirkščiai.

Dekonstrukcinę naratyvo teoriją Hillis Milleris išskleidžia palaipsniui, kaip nuosekliai nenuoseklų opozicinės priešpriešos linija vs. labirintas klabinimą ir atskirties naikinimą. Į jį teoretikas veda tarsi „atsitiktinai“, pagal vardų panašumą sujungdamas Ariadnės, išvedančios iš labirinto, ir Arachnės, audžiančios voratinklį, mitinius įvaizdžius, kurie galiausiai tampa *Ariachne*, dekonstrukcinio pasakojimo simboliu, reikšmių voratinkliu, talpinančiu savyje dvigubą dekonstrukcijos judesį – ir dekonstruoti, ir rekonstruoti; ir išvesti, ir paklaidinti:

Ariadnės siūlo linija yra ir priemonė pakartoti labirintą, kuris jau yra esantis, ir tuo pat metu ji pati yra labirintas, [...] voro verpiamas voratinklis, Ariadnė anamorfizuoja į Arachnę. Linija, Ariadnės siūlas, yra ir labirintas, ir saugus išėjimas iš labirinto. Siūlas ir labirintas – kiekvienas jų yra ir šaltinis, kurio kopija yra kitas, ir kopija, kuri kitą paverčia šaltiniu.²⁵⁵

Būtent tokia dekonstruktyvia naratyvine logika yra dėliojamas ir Gavelio *Vilniaus pokerio* pasakojimas. Pirminė Vytauto Vargalio linija ir pati steigia nevienalytį, keliasluoksnį, nuolat įtrūkstantį labirintinį pasakojimą, ir kartu yra tarsi Ariadnės siūlas, galintis iš jo išvesti ir personažus, ir skaitytoją. Perfrazuojant Hillis Millerį, Vargalio istorija yra ir šaltinis, kurio kopija yra Martyno, Stefanijos, ir Riaubos pasakojimai, ir kopija, kurios šaltinis yra kitų veikėjų istorijos.

Vargalio linijoje dekonstruojasi pats pasakojimas, įrodantis nuoseklus įvykių dėliojimo (ir paties įvykio nuoseklumo) neįmanomybę: Vytauto Vargalio pasakojimas, formaliai turintis atskleisti vienos dienos įvykius, atskleidžia beveik viską – ir vienos dienos, ir viso gyvenimo įvykius, – naikindamas bet kokias aiškiai atpažįstamas laiko, nurodančio į

determinuojančia bet kokią ontologiją. (Daugiau žr.: Jacques Derrida, *Apie gramatologiją*, p. 119–121.)

²⁵⁵ J. Hillis Miller, *op. cit.*, p. 67.

chronologiškumą, ir erdvės, įkurdinančios veikėją pasakojime, ribas. Vargalio monologiniame kalbėjime nuolat prasprūsta nestabilios, kintančios erdvės vaizdiniai – vaikystės namų kambarių, darbovietės-bibliotekos labirintai, tokie patys nykūs ir vienodi, bet iki galo neperprantami ir klaidinantys kaip ir slaptieji „Naručio“ kvartalo koridoriai, galiausiai mylimas, ir nekenčiamas, dievinamas ir įsiūtį keliantis Vilnius. Jis – svarbiausioji romano erdvė, autonomiškas veikėjas, ir savotiškas Vargalio konkurentas. Vilnius, kuriame „kiekvienas namas, kiekviena siaurų gatvelių sankryža yra sykiu ir senosios gyvybės, ir nūdienės katalepsijos vieta. Vilnius – tai daugybė miestų, suklotų vienas ant kito. Archeologiniais sluoksniais čia sugulė ne tik žemė – ir laikas, ir oras ir kalba. [...] Vilnius – tai milžiniškas kokteilis, suplaktas bepročių rūko dievų“ (p. 102). Daugiasluoksnė miesto struktūra atsispindi jo žmonėse, t. y. romano veikėjuose, ar veikiau, kuria juos tokius – daugialypius, keliasluoksnius, daugiaveidžius, neperprantamus ir sukurtus bepročių dievų. Miestas ir panardina į labirintą, ir išveda iš jo, neretai įsikūnydamas: „vaikštom ne tik po Vilnių – ir po mano vidaus gatves“ (p. 71).

Linijinio pasakojimo nuorodas ir patikimumą ima kvestionuoti atsitiktiniai, netyčia ištarti sakiniai, tokie kaip „buvo, yra, galėtų būti“, „šį rytą (*kažkurį* rytą)“, „diena ir vėl lygiai tokia pati (o gal *ta pati?*)“, „kiek daug vietų, rajonų telpa į vieną dieną, vis tokią pačią, o gal *tą pačią* dieną“, susijungiantys į leitmotyvinį Vargalio pasakojimo sakinį: „Nėra praeities nei ateities, tėra vienas didelis VISA“ (p. 37). Erdvė, kurioje viskas susipina, išnyksta opozicijų ir konvencijų apibrėžtys ir ribos. Todėl ir pasakojimą tame dideliame VISA Vargalys lyg Ariachnė audžia tartum voratinklį, kurio nematomi siūlai ir sukabina skirtingas istorijas, netikėtai atsiduriančias vienoje gretoje, ir kartu kuria jų labirintą – sapną keičia realybė, *Jų* sistemos kritika ir analizė nejučia pereina į Vargalio ir Lolitos istoriją, judviejų pasivaikščiojimus po Vilniaus Senamiestį, iš ten atsiduriama vaikystės Bezriečjė, tada bibliotekoj, tada lagery, tada prie upės ir t. t. Kartais tie perėjimai būna visiškai

nepastebimi, tiesiog kitas, visiškai nederantis sakinyš iš naujos eilutės²⁵⁶, kartais pats Vargalys duoda kokią erdvinę nuorodą, kaip antai kursyvu išskirtas *dabar* arba „kažkodėl vėl sėdžiu kavagėry, kažkas įsviedė mane į kambarį apsilaupusių sienų tinku“.

Tačiau yra vienas perėjimas, kuris pasakojimą kaskart perskrodžia, nutraukia, tarsi brutaliai įsiveržia suimdamas visą skaitytojo dėmesį kursyvu. Taip Vargalio dabartyje ar artimų, (pakankamai) malonių prisiminimų plotmėje iškyla jo vengiamų temų erdvė, tolimi (ne tik laiko prasme) laikai: pati sovietmečio sistemos pradžia, tardymai ir kankinimai, miškinių laikotarpis, lagerio patirtis ir išgyvenimas jame, galiausiai ir naujame gyvenime persekiojančios lagerio šmėklos²⁵⁷, virtusios sovietmečio sistemos valdančiais veikėjais. Kursyviniai intarpai iš viso romano pasakojimo ir tonacijos išsiskiria brutaliais ir žiauriais, žmogų žeminančiais vaizdiniais, savotiška bjaurumo estetikos kulminacija – jais Gavelis tarsi sąmoningai ryškina Vargalio paveikslą dėliojančių dalių kardinalius skirtumus, nurodydamas Vargalio prieštarumą ir vidinius įskilimus. Kartu taip sąmoningai išskiriami ir skaudūs, bet autentiški, patirti ir išgyventi Lietuvos istorijos epizodai, kurių Gavelis nevengia parodyti atvira kūniška ir psichologinį terorą demaskuojančia vaizdinija, tarsi norėdamas pažadinti skaitytoją ar priversti atsipeikėti, o gal praregėti.

Pats save (per)kuriantis ir kartojantis pasakojimas yra nuoroda į tokią pačią labirintinę kalbą, liudijančią labirintinį mąstymą, iš esmės būdingą žmogui. Ir tai akivaizdžiai matyti Vargalio istorijoje, kurioje pastangos išlaikyti racionalų mąstymą kertasi su sąmonėje veikiančiu atsiminimu ir fantazijos mechanizmu, kartojančiu, perkuriančiu, stabdančiu, cenzūruojančiu. Dera pastebėti, kad Vargalio labirintiškumas nepasiekia tokios fantasmagoriškos labirintiškumo kvintesencijos kaip Stefanijos Monkevičiūtės monologinis kalbėjimas, moteriškai nevaldomas (necenzūruojamas) ir

²⁵⁶ „Kiek tokių neįkainojamų žinių iš praeities dar slypi rankraščiuose!

Ji [Lolita – JČ] kalba ir kalba, pernelyg ilgai tylėjo. Ir dabar ištyli visą darbo dieną, nė nedirsteli į mane, o aš nirštu, mane erzina zujanti aplink baltapūkė Stefa.“ (p. 70)

²⁵⁷ Riaubos / *Vox canina* versijoje teigiama, kad „lageryje jam [Vargaliui – JČ] viskas buvo aišku, painiavo prasidėjo tik iš ano ištrūkus. Painiava visad randasi tuomet, kai gali rinktis“ (p. 501–502).

gaivališkas sąmonės srautas – struktūruojamas ir jos pačios būdo, ir dar pastiprinamas moteriškų aplinkybių (menstruacinis laikotarpis, dėl kurio Stefa priversta klaidžioti po visą Vilnių, ieškodama vatos), – susiurbiantis į save ne tik visą aplinkui matomą ir patiriamą realybę, bet ir jos ir Vargalio praeitį, bendradarbių santykius, Vargalio gyvenimą, ir, žinoma, Martyno bei Lolitos mirtis, galiausiai jos vaikystę ir iš ten ateinančius lemties (ne)išsipildymus.

Pagal sąmonės srauto proveržius Stefos pasakojimas gali būti šachmatiškai poruojamas su Vargalio, o Martyno Poškos – su Gedimino Riaubos / *Vox canina*. Mat pastarojoje poroje sąmonės srauto proveržius suvaldo ganėtinai tikslus ir aiškus kalbėjimas, mėginantis prisidengti linijinio pasakojimo kauke, be abejo, sueižėjusia. Martynas rašo savo martraštį, transformuotą metraščio variantą, kuriame tarsi išlaikoma išorinė linijinio pasakojimo forma, tačiau turinys anaipol neprimena nuoseklaus pasakojimo:

Jau žinau, kuo martraštis labiausiai, skiriasi nuo metraščio. Metraštis rašomas ateičiai. O jeigu ateities nėra – tu jos neturi, jis neturi, niekas neturi ateities – tenka rašyti martraštį. Jo niekas neskaitys. Tad nėra reikalo apsimetinėti, kreipti faktus kieno nors naudai, kaip kad daroma metraščiuose. Nėra reikalo netgi rašyti. Netgi šnekėti. Pakanka vien galvoti. Aš taip ir darau: visą laiką mąstau, bet esu nebylus kaip išmesta į krantą žuvis.

Aš negebėčiau rašyti tikro metraščio. *Mano mintys niekaip nenori klostyti nuosekliai. Jos klaikiai padrikos ir suveltos.* [išskirta mano – JČ] Jos tarsi žvirgždukai jūros pakrantėje: atskilusieji nuo tos pat uolos guli atokiau vienas nuo kito, o greta glaudžiasi visai skirtingi, nevienodų spalvų, lyg ir nieko bendra neturintys. (p. 326)

Riaubos pasakojimas irgi negali būti dėliojamas nuoseklia linijine logika, nes jis pasakojamas ne iš žmogiškosios perspektyvos: „esu šuo, net mano mintys šunėja. Visą laiką baugu, kad pamesiu minties giją“ (p. 492). Nuoseklaus kalbėjimo neįmanomumas grindžiamas nuostata, kad „mūsų pasaulyje nėra jokių ‘iš pradžių’ ar ‘paskui’, o [žmonių] kalba be tokių žodžių neišsiverčia“ (p. 493). Galiausiai Riauba savo sakinį, o kartu ir romaną, baigia sakiniu „šunys neskiria sapnų nuo realybės“, taip dar kartą patvirtindamas, kad

Vilniaus pokerio pasakojimas yra šių dviejų dimensijų kokteilis ar net veidrodinis labirintas.

Romanas, ir kartu Vargalio istorija, prasideda simbolišku sapno vaizdiniu:

Siauras plyšys tarp dviejų daugiaaukščių, spraga aklilangiais inkrustuotoje sienoje: keista anga į kitokį pasaulį – anapus laksto vaikai ir šunys, o šiapus – tuščia gatvė ir vėjo genami dulkių tumulai. Pailgas veidas, atgręžtas į mane: siauros lūpos, kiek įdubę skruostai ir tylios akys (turbūt rudos) – moters veidas, pienas ir kraujas, klausimas ir kančia, dievybė ir ištvirkimas, daina ir nebylystė. Senas laukinių vynuogių stiebais apraizgytas namas sodo gilumoje, kiek dešiniau padžiūvusios obelys, o kairėje – geltoni nesugrėbti lapai, jie plevena ore, nors plonytėliausios krūmų šakos nė nevirpteli... (p. 7)

Ši pirmoji pastraipa įsteigia du svarbiausius Vargalio pasakojimo, esmiškai įtakojančio ir visą romaną, konstravimo ir egzistavimo metodus – sapniškąjį ir dekonstrukcinį, kurių neretas sutapimas paliudija tekstą besikuriant pagal „nepažinius Vilniaus sapno dėsnius“. Dekonstrukcija visada išnyra ten, kur atsiranda bent menkiausias plyšys ar įtrūkis (Gavelio minima „spraga“) racionaliojoje mąstymo ar rašymo struktūroje, todėl šiuo atveju tai tarsi dvigubas veiksmas: sapnas kaip iracionali struktūra imanentiškai priklauso dekonstrukcijos arealui, lygiai kaip ir spragą į kitą pasaulį atveriantis konkretus Vargalio sapno vaizdinys. Būtent jis sukuria pagrindinį pasakojimo egzistavimo modusą – tarp šiapus ir anapus – perskirtą *tos dienos*²⁵⁸, didžiojo praregėjimo, kai Vargaliui pavyko susekti pamėklišką *Jų* organizaciją: „Visa tai *privalejo* įvykti, darnioje *Jų* sistemoje atsirado spraga, o įsibrauti vidun buvo lemta kaip tik *man*“ (p. 39–40). Tai įvyksta spalio 8-ąją, ir apie tai mėgina papasakoti Vargalys, tačiau jo pasakojimas apie *tą dieną* ir jos įvykius (Vargalio praregėjimą, Gedžio žūtį, Vilniaus sustojimą / sustabdymą,

²⁵⁸ Kitų pasakotojų pasakojimai irgi dalinsis iki *tos dienos* ir po jos, tik visų atvejais ji yra skirtinga (tai liudija ir besiskiriančios visų pasakojimų datos): Martynas Poška pasakojimą dalija iki įvykių sodo namelyje (Lolitos žūties, VV suėmimo) ir po jų, Stefos pasakojime – tai Martyno žūtis, savaime susijusi su Lolitos ir Vargalio istorija bei sodo namelio įvykiais, o Gedimino Riaubos *vox canina* susieja juos visus baigdamas pačiu svarbiausiu įvykiu – „Ką tik čia, rūsyje, mirė Vytautas Vargalys“ (p. 521).

susitikimą su Kovarskiu, Lolitos mirtį) nuolat nutrūksta, atverdamas kitus jo gyvenimo epizodus ir pristatydamas kitus žmones. Tai leidžia manyti, kad svarbiausias Vargalio pasakojimo linijiškumą dekonstruojantis elementas yra *ta diena*, prasidėjusi susapnuotos spragos tarp dviejų pasaulių vaizdiniu, Vargalio realybėje atvėrusi spragą į *Jų* sistemos vidų ir galiausiai pasibaigusi sapno vaizdinio išsipildymu realybėje, tarsi paneigiančiu viso, ką tik sužinoto pasakojimo egzistavimą:

Rengiuosi neskubėdamas, mane saugo Dievas. Jie man nerūpi, jų nėra ir nebuvo. Nebuvo tėvo piešinių nei ponios Giedraitienės ryto rasoje. Nebuvo gyvulinių vagonų, žarstančių balkšvus popierėlius. Nebuvo nei Irenos, nei Martyno, nei bibliotekos labirinto. Nebuvo nei Kamiu, nei Platono. Nebuvo Lolitos. Nebuvo manęs. (p. 319–320)

Sapne ir gyvenime patirti realybės pertrūkiai, tos atsivėrusios *spragos* išprovokuoja Vargalio išpažintąjį „aš vengiau suvokti viską vieninteliu įmanomu būdu“ (p. 66), nulemiantį jo pasakojimo trajektoriją ir steigiantį jį patį kaip dekonstrukciją patiriantį pasakotoją ir veikėją. Per visą pasakojimą mažiausiai kelis kartus varijuoja paties Vargalio konstatuojamas jo amžius: man dabar keturiasdešimt treji, penkiasdešimt treji, penkiasdešimt šešeri; kūniška išvaizda ir pan. Tai tarsi sustiprina Vargalio kaip dekonstrukciją patiriančio subjekto egzistavimą – dekonstruota, labirintinė kalba atsispindi nuolat persikuriančiame, dekonstrukciją patiriančiame kūne. Tačiau labiausiai Vargalį kaip dekonstrukcijos herojų charakterizuoja nuolat *abejonės* kontekste reflektuojama praeitis ir jos patirtys, neišvengiamai veikiančios dabartį:

Ilgais žiemos vakarais bergždžiai stengiuosi prisiminti *savo praeitį*. Atmintis noriai atkuria vaizdus ir garsus, tačiau tie kalbantys paveikslai *nėra mano praeitis*. Tai kas, kad tie įvykiai kažkada buvo. Ta žmonių ir daiktų maišalynė nieko nekeičia mano gyvenime, nieko nepaaiškina. Ji *negali tapti* mano praeitimi. Visa tai turbūt nutiko kažkam kitam, visai ne man. Ne tokia buvo manoji Vilniaus naktis, ne tokia buvo spygliuota *mano* lagerio tvora, ne taip kvepėjo *mano* prakaitas. Tikroji praeitis negalėtų likti tokia abejinga, ji turi būt *sava*: pažįstama ir prijaukinta. Ji nelyginant

vinys, kuriomis sukalta tavoji dabartis. Manosios nelaiko jokios vinys. Neturiu praeities, nors mano gyvenime daug ko *buvo*. Matyt, turiu tik nepraeitį. Didžiajame VISA nėra buvusių ir praėjusių įvykių, jame viskas *tebevyksta*. (p. 43–44)

Būtent dėl to *tebevyksta*, naikinančio praeities dimensiją ir nuosekliai racionalų jos suvokimą bei įvykių chronologiškumą, Vargalys sąmoningai pasirenka labirantinį suvokimo, vadinasi, ir pasakojimo, kelią, kuriuo einant įsigyvendina Hillis Millerio išskirtas labirantinio pasakojimo bruožas: „ryšiai tarp skirtingų istorijų yra slėpiningi. Jie negali būti visiškai racionalizuoti. Poreikis sukeisti slėpiningus pasakojimo elementus yra būdingas pačiam pasakojimui. [...] Kiekvienas pasakojimas dar kartą demonstruoja labirantinę santykių struktūrą, tuo pačiu metu palikdamas jų „tikrąją“ reikšmę paslėptą“²⁵⁹.

Praeities, dabarties, ateities epizodų kaita romane dėliojama ne tik pagal labirantinę mąstymo ir atminties struktūrą, bet ir pagal skiriamąjį šio romano bruožą – nepaaiškinamą Vilniaus pokerio schemą, esmiškai esančią ir įrašytą visų kalbėtojų monologuose: „Tai bepročių pokeris, jame nėra jokios logikos nei prasmės: čia pasuojama su keturiais tūzais ir keliama ligi begalybės be jokios figūros. Čia visi žaidžia va bank, bet niekas neišlošia to banko“ (p. 495). Kitaip tariant, visi visada pralaimi sistemai, taip pralaimėdami ir mirčiai, ir Vilniui, taigi pasitraukdami iš gyvenimo, kartu ir Vilniaus.

Imanentinė pasakojimo elementų kaita būdinga ne tik nuolat persikuriančiai, skirtingų istorijų dėlione primenančiai Vargalio linijai, bet ir visam romanui, kurį sudaro prieštaringos pirminės linijos interpretacijos, dar kartą pademonstruojančios labirantinę pasakojimų struktūrą, bet taip ir neatskleidžiančios vienos galimos, ar galutinės, tiesos ir prasmės. Tiek Martyno Poškos, tiek Stefanijos Monkevičiūtės ar Gedimino Riaubos versijos, vis kitaip pakartojančios Vargalio labirintą, yra ir Ariadnės siūlai, galintys išvesti iš jo (pasakantys daugiau tiesos apie jį nei jis pats, nepriimantis savo praeities), ir kartu naujai besisteigiantys labirintai, dar labiau paslepiantys

²⁵⁹ J. Hillis Miller, *op. cit.*, p. 65.

galimą tiesą – apie patį Vargalį, apie tai, kas nužudė Lolitą, Gediminą Riaubą, kas yra *Jų* agentai, galiausiai apie juos pačius.

Kita vertus, visų pasakotojų skirtingos versijos įrodo ir kitą būtiną dekonstrukcinio pasakojimo elementą – kartotės principą, atskleidžiantį istorijų panašumus arba nepanašumus. Kalbėdamas apie labirintinę pasakojimo struktūrą, Hillis Milleris pastebi, kad, norint išryškinti pasakojimų panašumus ir skirtumus, būtina toje pačioje naratyvinėje linijoje įdėti šalutinį pakartojimą – su konkrečiais, aiškiai atpažįstamais skirtumais. Tačiau tai nereiškia, kad kartotės mechanizmas veiks it veidrodinis atspindys: „Netgi ir tikslus pa(si)kartojimas niekada nėra toks pat, nes jis yra antras, o ne pirmas. Antrasis pa(si)kartojimas steigia pirmąjį pasakojimą kaip šaltinį, kaip modelį ar archetipą. Pirmojo pasakojimo autentiškumas išryškėja tik todėl, kad yra jo pakartojimas, antrasis pasakojimas“²⁶⁰. Taigi šitaip kiekvieno pasakotojo autentiškumas išryškėja kito kalbančiojo pasakojime, ir galiausiai gali egzistuoti tik todėl, kad apie jį kalba kitas, nepaisant to, kad kartais tam kitam „rodės, kad aš esu *visi*“ (p. 251).

Keliasluoksni *Vilniaus pokerio* pasakojimo struktūra išties fantasmagoriškai įgyvendina labirintinio pasakojimo formulę: linijos nėra be pasikartojimo, nors tas pasikartojimas yra svarbiausias tą liniją sulaikantis, griauantis ar naikinantis dalykas²⁶¹. Pasikartojimai, atsikartojimai, įtrūkiai, stabdymai, spragos – toks pasakojimo šėlsmas ir gyvybingumas paverčia *Vilniaus pokerį* ambivalentiškos struktūros romanu. Viena vertus, struktūra itin griežta ir geležinė, kita vertus – patirianti dekonstrukciją ir nuolat persikurianti. Tačiau nepaisant to, viena linija visame romane, visuose pasakotojų labirintuose yra išlaikoma be didesnių įtrūkių ir spragų, nuosekli, ryški, metaforizuota nuo pradžios iki pabaigos, ir ji neabejotinai yra *Vilniaus* linija. Ir ji privalo tokia būti, kai visi veikėjai lošia beviltišką *Vilniaus* pokerį, kuriame sapnai nesiskiria nuo realybės, nėra aiškių ir vienintelių atsakymų, lygiai kaip ir vienintelės prasmės, „nes apie Vilnių niekas visko ligi galo nežino. *Vilniaus*

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 66–67.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 70.

romanas tegali būti painus ir nevienaprasmiškas pokeris. Prie pokerio stalo tegali spėlioti, rizikuoti ir apgaudinėti kitus žaidėjus. Bet neįmanoma žinoti, kokios yra kitų kortos. Jei žinosi kitų kortas, neliks paties pokerio – kai visos kortos žinomos, tegali dėstyti pasiansą. O joks pasiansas neatspindės realybės²⁶².

Būtent pastarasis sakinytis tarsi pateikia galutinį atsakymą, kodėl Gavelis renkasi tokią sudėtingą, polifonišką pasakojimo formą: dėlionė, primenanti realybės atvaizdavimą, negali atspindėti ir užčiuopti tikrosios realybės, kupinos vidinių prieštarų, besidriekiančių nuo kunkuliuojančios gyvybės iki marinančios nevilties. Galima būtų sakyti, kad *Vilniaus pokerio* struktūra yra dar vienas, šįkart tikrai sunkus, Gavelio metamas akmuo į reprezentacijos daržą, dar sykį įrodant jos siaurumą ir nepakankamumą, norint aprėpti gyvenimą ir inauguruoti jį romano forma.

Todėl nenuostabu, kad ir *Vilniaus* bei jo romano veikėjų realybės negali atspindėti ir visažinis pasakotojas, arba kitaip tariant, demiurgas: „Apie Vilnių neįmanoma parašyti pasitelkus visažinį demiurgą“²⁶³. Būtent visažinio pasakotojo dekonstrukciją *Vilniaus pokeryje* preciziškai demonstruoja Gavelis, įpindamas ją į bendrąjį romano voratinklį-labirintą.

Visažinio pasakotojo dekonstrukcijos trajektoriją yra paliudijęs ir pats rašytojas: cituotame laiško, rašyto 1980 m., fragmente Gavelis mini rašiomąją (kaip nepatikimą pasakotoją), o štai po dešimtmečio, jau publikavus *Vilniaus pokerį* rašytame jį ginančiame ir aiškinančiame tekste „Antidemiurgas, arba Kas yra *Vilniaus pokeris*“²⁶⁴, nebeminimas joks rašiomonas, priešingai – šią, nepatikimą pasakotoją apibrėžiančią, sąvoką keičia visagalio demiurgo (visažinio pasakotojo) antipodas – antidemiurgas (nevisažinis, nepatikimas pasakotojas). Ryškindamas skirtį tarp jų ir rodydamas akivaizdžiais simpatijas antidemiurgui, Gavelis pasitelkia Akutagawą, kaip rašytoją, kuris vienintelis

pribaigė demiurgą vienu taikliu smūgiu – apsakymu „Tankmėje“. Jis perprato vieną labai paprastą dalyką: jei negali sakyti „taip yra“, jei literatūroje tegali egzistuoti „aš

²⁶² Ričardas Gavelis, „Antidemiurgas, arba Kas yra *Vilniaus pokeris*“, p. 186.

²⁶³ *Ibid.*, p. 186.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 178–186.

taip manau“, vienintelis natūralus kelias – leisti pasisakyti visiems įvykių dalyviams, parodyti kiekvieno „aš taip manau“. Dėmesio: parodyti kiekvieno „aš taip manau“ ir suvis nebekviesti į sceną demiurgo, nes jo nėra ir negali būti. Tai iš esmės paprasta: reikia suvokti, kad pasaulyje įvykiai nevyksta ARBA taip, ARBA anaip, ARBA dar kitaip. Pasaulyje viskas vyksta IR taip, IR anaip, IR dar kitaip – visai vienu metu. Ir negali būti jokio demiurgo, kuris tartų paskutinį neginčijamą žodį, padėtų paskutinį lemiamą tašką.²⁶⁵

Antidemiurgo koncepcija iš esmės primena jau aptartą hilismileriškąjį Ariachnės konceptą – Ariadnės siūlo ir Arachnės voratinklio susiliejimą, liudijantį, kad yra ir taip, ir anaip, kad dvi skirtingos istorijos, du skirtingi veiksmai gali sutapti, taip sukurdami neapibrėžiamą, vienos fiksuotos reikšmės neturinčią tapatybę²⁶⁶. Joje pasakotojas gali tapti veikėju, veikėjas – pasakotoju, abu gali būti, ir yra, vienas kito vidiniai gyventojai, todėl nenuostabu, kad jų laikai neretai nesutampa, kūnai, kūniškieji metai – irgi. *Vilniaus pokeryje* antidemiurgo vidiniais gyventojais tampa visi romanai veikėjai, kurių niekaip neįmanoma apibūdinti vien tik (ne)faktiniais duomenimis. Ir šitas bruožas susijęs ne tik su iš esmės žmogiškąja struktūra, bet ir romane Gavelio išskleidžiamu sovietmečio režimu. Juk norėdamas išgyventi totalitarinėje santvarkoje žmogus turėjo iš esmės išmokti prisitaikyti, keisti savo pavidalus, dėvėti kaukes, gesinti norus ir troškimus, atskleidžiant juos tik patiems patikimiausiems. Kortų lošiant pokerį atskleisti negalima – ne kartą romane nuskambanti mintis suponuoja, kad iš esmės visus romano veikėjus sudėjus galima gauti vieną didelį, išsamų, daugiabriaunį sovietmečio žmogaus paveikslą, antidemiurgišką liudijimą, besiskleidžiantį toje pačioje daugiabriaunėje naratyvinėje sąmonėje.

Būtent toks kelias Gaveliui tampa vienintele (įmanoma?) išeitimi, norint pavaizduoti žmogaus gyvenimą visa įkalinančioje sovietinėje sistemoje, kurioje niekada niekas nebuvo tikslu – nei mirusių, išvežtų į Sibirą, nukankintų KGB tardymo rūsiuose žmonių skaičius, nei apskritai jų gyvenimai. Nebuvo

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 182.

²⁶⁶ J. Hillis Miller, *Reading Narrative*, p. 132.

ateities, nebuvo aiškaus rytojaus, tik žinojimas, kad visada bus ta pati drungna negyvėlių masė, kasdien plaukianti dvesiančio miesto nugara.

Nors skaitant *Vilniaus pokerį* vienai iš antidemiurgo funkcijų ir tikslų priskirtina sovietmečio rentgeno nuotrauka ir analizė atrodo itin akivaizdi (kad ir dėliojasi kaip dėlionė – lėtai ir po mažą gabalėlį), tačiau Gavelis tai darsyk kryptingai pabrėžia savo 1990 metų tekste apie tai, kas yra Vilniaus pokeris. Jame rašytojas sąmoningai ir aiškiai deda ryškius politinius ir istorinius akcentus:

Čia [Vilniuje – JČ] niekas nėra tikslu, niekas nėra realu. Čia kinta viskas – žmonių biografijos, tautų istorijos, netgi kasdieniai įvykiai. Tai, kas nutinka Vilniuje, niekad nenutinka aiškiai ir vienprasmiskai. Vilniuje lūžta pontoninis tiltas per Nerį, į ledinį vandenį sukrinta dešimtys ar šimtai žmonių, jie nebegrįžta namo, jų nebelieka, tačiau po savaitės pervertę klinikų mirtingumo ataskaitas, nerosite jose nė vieno skenduolio. Niekas nenuskendo, tik nelauktai pagausėjo mirusiųjų plaučių uždegimu. Praeis dar metai kiti, ir viskas liks galutinai neaišku: buvo skenduoliai, ar nebuvo, lūžo tiltas ar nelūžo. Liks neaišku, ar išvis kada nors buvo tasai pontoninis tiltas.

Vilniuje gali būti sudeginta dešimt tūkstančių saugumo bylų ir liks neaišku, ar išvis buvo trijulės tribunolo nuosprendžiai, ar tie dešimtys tūkstančių žmonių išties buvo vežami į Sibirą, ar tie žmonės išvis egzistavo. Jų lyg nė nebuvo. Tačiau jie juk buvo. Tai buvo ar nebuvo? Nebuvo, žinoma, nebuvo, teigia kuo oficialiausios įstaigos, grėsmingai mojuodamos herbinais antspaudais. Buvo, visais šventaisiais prisiekiam, kad buvo, šnabžda tūkstančiai bevardžių šešėlių, kvepiančių drėgna žeme.

Kokią išvadą galite padaryti? Vieną vienintelę: IR buvo, IR nebuvo – viskas lygia greta, vienu metu.²⁶⁷

Būtent pastaroji formulė atitinka Ariachnės pamatinę sampratą: tai ir Arachnė, ir ne Arachnė, ir Ariadnė, ir ne Ariadnė. Todėl nenuostabu, kad ir *Vilniaus pokerio* didieji lošėjai yra tokie neapibūdinami, talpinantys savyje kardinaliai skirtingus bruožus ir elgesius, prieštaringas ir skirtingų ideologinių pamušalų tapatybes.

²⁶⁷ Ričardas Gavelis, *op. cit.*, p. 185.

Vilniaus pokeriu Gavelis parodė, kaip įmanoma pasakoti, keliasluoksnį pasakojimą ir veikėjus išlaikant nesibaigiančiame, bet griežtos struktūros naratyviniame labirinte. Rašiomono ir labirintinio pasakojimo derinys, išbandytas su *Vilniaus pokeriu*, lydės visą likusią Gavelio kūrybą. Kitokio, „buvo ir taip, ir anaip, ir dar kitaip – visai vienu metu, lygia greta“, pasakojimo atšvaitai taip lengvai neišnyks iš Gavelio kūrybinės trajektorijos, vienaip ar kitaip prasišviesdami pro kiekvieną romaną, tačiau ryškiausiai, kad ir kitais pavidalais, pasirodysdami romane *Paskutiniai Žemės žmonių karta*.

Paskutiniai Žemės žmonių karta – ar įmanoma pranokti Vilniaus pokerį?

1995 metais išleistą ketvirtąjį Gavelio romaną *Paskutiniai Žemės žmonių karta* lydi, manytina, paties Gavelio rašyta anotacija²⁶⁸, kurios pirmu sakiniu ši knyga „įsodinama“ į Gavelio kūrybinį kontekstą: „Šis romanas – tai juodoji poezija, parašyta proza. ‘Paskutiniai Žemės žmonių karta’ vizijų stiprumu tarpais pranoksta net ‘Vilniaus pokerį’. Vyksmas klostosi įvairiuose pasaulio miestuose, tačiau neišvengiamai grįžta į Vilnių“²⁶⁹. Iš tiesų šis romanas pradeda Gavelio niūriją ar net destruktinį etapą, kuris su *Prarastų godų kvarteto* išimtimi vyraus iki pat jo gyvenimo pabaigos.

2000 metais, Gedos paklaustas, „kurios [knygos] tau mielos, brangios, o galbūt kai kurių net nenori girdėt?“, Gavelis atsako: „mieliausi liko „Vilniaus pokeris“, ‘Paskutiniai Žemės žmonių karta’ ir keletas apsakymų. Tatai šiukštu nereiškia, kad kitos mano knygos man pačiam nemielos. Tiesiog prie kitų mažiau kankinausi, todėl ne taip dažnai jas prisimenu“²⁷⁰. Šis rašytojo atsakymas tarsi liudija, kad kokybiška rašiomono formos transformacija į

²⁶⁸ Taip manyti leidžia rašytojo archyve aptiktas šio romano anotacijos juodraštis (F112-08, p. 494), mašinraščio tekstas, redaguotas ranka. Pirminį mašinėlę rinkto teksto sakinių – „Paskutiniai Žemės žmonių karta“ – bene baisiausia Ričardo Gavelio knyga, košmarų stiprumu pranokstanti netgi ‘Vilniaus pokerį’ – Gavelis ranka ištaisęs į: „Šį romaną Ričardas Gavelis vėl kūrė geriausiu savo stiliumi – tai juodoji poezija, parašyta proza“. Antrasis sakinytis – „Ji [nubraukta ir užrašyta ‘Knyga’ – JČ] nėra skirta [neįskaitomai tušinuku užbrauktas tekstas – JČ] tiems, kurie literatūroje ieško atgaivos ir lengvo poilsio“ – išbrauktas visiškai. Likę sakiniai praktiškai atitinka, su menkomis korekcijomis, ant knygos viršelio esančią anotaciją.

²⁶⁹ Ričardas Gavelis, *Paskutiniai Žemės žmonių karta*, Vilnius: Vaga, 1995.

²⁷⁰ „Penki rimti poeto Sigitos Gedos klausimai rašytojui Ričardui Gaveliui“, p. 228–229.

dekonstrukcinį pasakojimą vis tik džiugino ir patį kūrėją, nepaisant to, kad sukurti tokiems pasakojimams reikėjo laiko, jėgų ir konceptualiai struktūriško bei naratyviškai tikslaus mąstymo.

Žvelgiant į romano *Paskutinioji Žemės žmonių karta* recepciją, matyti, kad ji buvo gana kukli palyginti su pirmtaku *Vilniaus pokeriu*, tačiau gausesnė už menkus, praktiškai vienetinius 1993 metais pasirodžiusio *Vilniaus džiaz* atgarsius. *Paskutiniosios Žemės žmonių kartos* recepcija visoje Gavelio kūrybos recepcijoje išsiskiria tuo, kad vertinimų grynumą užgožia lyginimai su *Vilniaus pokeriu* ir jo fenomenu. Be abejo, į tokį kelią kritiką ir skaitytoją pastūmėja ir pats Gavelis, jau anotacijoje brėždamas tarpromaninį punktyrą, kuriuo nesąmoningai reikalauja lyginimo ir paralelių, tačiau būtent jos apsunkina naujo teksto tinkamą perskaitymą ir įvertinimą. Neretai ir visų kritikų tekstai atrodo tarsi *Vilniaus pokerio* recenzijų tęsiniai: „Ir forma, ir turiniu ‘Vilniaus pokeris’ šokiravo ne tik konservatyvesnius, puritoniškų valstybinių tradicijų išauklėtus skaitytojus, bet ir ištrenkė iš balno ne vieną profesionalų literatūros vertintoją“²⁷¹; „Per Lietuvą ne taip seniai nuvilnijo gandas, kad talentingas R. Gavelis sulošė Vilniaus pokerį, susižerdamas krūvą auksinių“²⁷².

Kitas svarbus dalykas: šio romano kritikos diskurse debiutuoja vienas karščiausių Gavelio šalininkų ir kūrybos tyrinėtojų – Almantas Samalavičius, paskelbęs net dvi šio romano recenzijas. Pirmoji – „Apokalipsė dabar: Gavelio variantas“²⁷³, kurioje, kaip matyti iš pavadinimo, imasi narplioti apokalipsės vaizdinį ir siužetą naujausiame Gavelio romane. Samalavičiaus analizės varomoji jėga – romane slypintis „socialinis užtaisas“. Anot kritiko, šiame romane rašytojas stipriau nei *Vilniaus pokeryje* atsiskleidžia kaip ryškus socialinis kritikas, todėl ir apokalipsė, jo manymu, suvoktina kaip „autentiška ir gyva reakcija į mūsų dienų socialinę ir politinę aplinką“, kaip ryškus dabarties ženklas, skatinantis visuomenę prabusti.

²⁷¹ Almantas Samalavičius, „Pornotopija kaip socialinė kritika“, *Nemunas*, 1995, Nr. 11–12, p. 17.

²⁷² Robertas Keturakis, „Iš ko šaiposi Panugras?“, *Nemunas*, 1995, Nr. 11–12, p. 17.

²⁷³ *Literatūra ir menas*, 1995 07 29, p. 2–3.

Tais pačiais 1995 m. *Nemuno* žurnale (Nr. 11–12) rubrikoje „Du žvilgsniai į vieną romaną“ publikuoti du straipsniai apie *Paskutinioją Žemės žmonių kartą*: Roberto Keturakio „Iš ko šaiposi Panugras?“ ir Samalavičiaus „Pornotopija kaip socialinė kritika“²⁷⁴. Nors ir siekiantys būti skirtingi, bet iš esmės labai panašūs žvilgsniai į tą patį romaną: abu autoriai ne(iš)vengia retrospektyvinio žvilgsnio į *Vilniaus pokerį* ir jo kontekstus, savo analizę vienaip ar kitaip siedami su šiuo romanu.

Keturakis savo tekstą konstruoja kaip laisvus svarstymus, nevengdamas lengvumo ir žaismės, atspindinčių tuomečius recenzijos formos ir raiškos pokyčius, kai nuo akademiškumo ir rimtos analizės pereinama prie patrauklesnio ir laisvesnio, esė žanrą primenančio rašymo:

Kaip paprasta būtų pastebėti, jog Ričardas Gavelis savo romanu „Paskutinioji Žemės žmonių karta“ užėmė platų prekystalį knygų rinkoje ir pasiraitojęs rankoves šluoja makniaukon dolerius ir guldenus, litus ir kronas, rublius ir latus. Romanas pranoko parapijos gaminių asortimentą viso pasaulio spalvų ir kvapų žaismu, surietė kriukin visus magiškuosius realizmus ir toli paliko antikines ir renesansiškąsias traverstijas: čia persirenginėjama ne senutės sijonais ar arlekino dryžuotomis kelnėmis, o visatos violetine skraiste, kuriai tuojau bus užklotas dar vienas gyvybės paklydimas farsas.²⁷⁵

Naujausią Gavelio kūrinį Keturakis imasi nagrinėti kaip antiutopiją, su išankstine nuostata: „R. Gavelis yra talentingas rašytojas, vadinasi ir romanas ‘Paskutinioji žemės žmonių karta’ turi ne tik ‘riebias ir pikantiškas sceneles’ (L. Jonušys), bet ir ne vieną kraupų įspėjimą, nutildantį fantastišką istorijos pamoką“²⁷⁶. Nevilties sklidas, iš *apačios* išteklių besikuriantis Gavelio pasaulis Keturakio „demaskuojamas“ kaip saviapgaulės mechanizmas, saviapgaulę suvokiant kaip mintį, kad „blogio metastazės yra viską persmelkusios kaip atpildas už likimines klaidas, kad ištrūkti iš aklavietės galima viską sunaikinus ir tamsą palikus tik su tamsa, kad žmogus yra vienišas

²⁷⁴ *Nemune* šis straipsnis išspausdintas Antano Samalavičiaus vardu. Knygos *Bliuzas Ričardui Gaveliui* pabaigoje pateikiamoje rinktinėje straipsnių apie Ričardą Gavelį bibliografijoje ši klaida ištaisyta. Korektūros klaida ar sąmoningas veiksmas?

²⁷⁵ Robertas Keturakis, *op. cit.*

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 18.

grumtynėse už savo laisvę ir dvasią, kad maištaujantis prieš dieviškumą sieloje kūnas taip pat turi neišsemiamas galimybes išlikti net ir atstumiančiuose pavidaluose, kad atsakomybė palikta vien kūrėjui...“

Kitokią versiją renkasi jau antrąjį to paties romano vertinimą pateikiantis Samalavičius, kuris yra įsitikinęs, kad naujojo romano atveju susiduriama ne su sprogitu (kaip kad buvo su *Vilniaus pokeriu*), o „su uždelsto veikimo mechanizmu, kuris savo galingumą įrodys ne garso decibelais, o tik po kurio laiko išryškėjančiais padariniais“²⁷⁷. Taip leidžia manyti faktas, kad *Vilniaus pokeris* – tai literatūrinis iššūkis praeičiai, „nokautuota buvo sistema, kuri netrukus pati virto ant šono. Politinis ir ideologinis kontekstas keitėsi, ir romanas tapo requiem save palaidojusiai sistemai“. O štai *Paskutiniosios Žemės žmonių kartos* situacija kitokia: „ši kartą autorius pasiryžo operuoti dar visiškai ‘karštais’ vaizdiniais, veikėjų prototipais pasirinkdamas nuo politinės arenos nepasitraukusius, tebeveikiančius šios dienos ‘herojus’“.

Būtent todėl ši romaną Samalavičius priskiria prie tų, kuriuose paralelės su socialiniu kontekstu yra sąmoningai pabrėžiamos, todėl ir romano kontekstais, visuomenės reakcijomis domisi paties kritiko analizė, bandanti nuspėti galimų reakcijų amplitudes. Nors pavadinimas sugestijuoja pornotopiją²⁷⁸ kaip socialinę kritiką, tačiau Samalavičiaus tekste ji lieka tarsi greta teksto ir iki galo nemotyvuota; taupus jos punktyras, iškylantis recenzijos pabaigoje, tarsi nedera su teksto pavadinimu – bet, kita vertus, apsaugo Gavelio romano refleksiją nuo suskliaudimo vien į pornotopijos rėmus.

Romanu *Paskutinioji Žemės žmonių karta* ryškinamas apokaliptinis vaizdinys tarsi simboliškai susijęs ir su tam tikra pabaiga Gavelio kūrybos kelyje – tai buvo paskutinis prozininko romanas, išleistas leidykloje *Vaga*, kuri Nepriklausomybės metais praradusi sovietmečio įteisintą vienvaldystę ir

²⁷⁷ Almantas Samalavičius, *op. cit.*, p. 18.

²⁷⁸ Pornotopija – terminas, sudarytas iš žodžių „pornografija“ ir „utopija“. Pirmąkart pavartotas literatūros mokslininko Steveno Marcuso knygoje *The Other Victorians: a Study of Sexuality and Pornography in Mid-Nineteenth-Century England* (1966). Šiuo žodžiu Marcusas įvardija Viktorijos laikų pornografinius siužetus. Dabar neretai pornotopija suvokiama kaip tam tikras fantastikos pasaulis, kuriame – ir nuobodi pornografija, ir keistas seksas.

privilegijas turėjo kovoti laisvosios rinkos erdvėje su kitomis, jau privačiomis, leidyklomis. Galbūt jausdamas, kad skaitytojams patrauklesnė naujų, ką tik susikūrusių leidyklų produkcija, Gavelis su savo kūrybiniu portfeliu iškeliauja į 1993 m. įkurtą leidyklą *Tyto alba*, kuri iki pat gyvenimo pabaigos (ir vėliau) leidžia Gavelio kūrinius, taip ilgainiui į skaitytojų sąmonėje įrašydama neišskiriamą duetą: Gavelis ir *Tyto alba*; jame, panašu, laimingos buvo abi pusės. Lietuviškųjų *bestselerių* autorius, balansuojantis tarp populiariosios ir rimtosios literatūros, nešantis neabejotiną pelną ir reklamą leidyklai, ir dėl jo romanų garsėjanti bei populiarėjanti leidykla, teigusi, kad Gavelis „buvo savas. [...] Jis ateidavo. Paskleisdavo gerų kvėpalų aromata ir keletą įdomių pokalbio temų. Išklausedavo. Kartais suklysdavo. Suprasdavo“²⁷⁹.

De(kon)strukcinis naratyvas – apokaliptinis dieviškųjų planų chaosas

Iš tiesų, mąstant apie *Paskutiniąją Žemės žmonių kartą*, išvengti *Vilniaus pokerio* konteksto gana sunku. Ne tik dėl jau minėtos paties Gavelio implikuojamos sąsajos, bet ir dėl struktūrinių romanų panašumų: abu tekstai demonstruoja preciziškai tikslų žaidimą pasakojimo struktūromis, jas kurdami ir griaudami tuo pačiu metu. Kita vertus, romano formos ir turinio raiška abiejuose romanuose ganėtinai skirtinga ir tarsi nejučia valdoma pačios temos. Pasitelkiant minėtą Samalavičiaus mintį apie *Vilniaus pokerį* kaip romaną praeities sistemai, galima manyti, kad rašiomoninė struktūra (iš esmės atspindinti žmogaus atminties ir kalbos struktūrą) idealiai tiko atskleisti marinančią ir vidinius slaptus žaidimus rezgusią sovietmečio sistemą, kurią klaidžiodami Vilniaus ir savo labirintais nuolat reflektuoja ir narsto romano veikėjai. Tačiau mąstant apie gyvybingus ir sodrius, įvykių ir naujų pasaulių kupinus Nepriklausomybės laikus, tampa akivaizdu, kad rašiomonas tokiems reiškiniams yra kiek per lėta ir pernelyg mąsli struktūra, kurioje sunkiai įmanomas bent menkiausias chaosas (formos raiškos prasme). Be abejo, rašiomono Gavelis nepaneigia ir neatsisako (ir to nepadarys niekada), tačiau

²⁷⁹ „Leidėjų žodis“, in: *Bliuzas Ričardui Gaveliui*, p. 8.

šio tipo dekonstrukcinio pasakojimo kaip pagrindinės romano formos ir kortos nebesirenka. Šįkart rašytojas imasi kurti kitokį naratyvinį tvarinį, iš pirmo žvilgsnio primenantį bedievio atsainiai plakamą religinį kokteilį, grynų gryniausią pasaulinį chaosą, esantį per žingsnį nuo *pabaigos: Paskutinosios Žemės žmonių kartos* pasakojimas imamas dėlioti pagal planą, kuriame vienon vieton suplakama graikų mitologija, katalikų religija, mistinė žydų tradicija kabala, hinduistinė (re)inkarnacijos teorija ir Boscho paveikslų demoniškoji siužeto tapymo maniera.

Skaitant *Vilniaus pokerį* atrodė, kad rašiomoniškų pynių kvintesencijos išauginimu į dekonstrukcinį pasakojimą Gavelis demonstruoja geriausią pasakojimo (anti)demiurgo formą, o štai skaitant *Paskutiniąją Žemės žmonių kartą* neapleidžia įsitikinimas, kad šiuo romanu ir jo fantasmagoriška vaizdinija Gavelis pranoksta pats save, sukurdamas apokaliptinių trajektorijų romaną ir sykiu stipriomis metaforomis pritrenkiantį pasakojimą apie pirmuosius Nepriklausomybės metus²⁸⁰. Būtent jie tampa nematomu pasakojimo varikliu, generuojančiu tam tikrą chaosą ir leidžiančiu per visą romaną išsidiekti pluoštui įvairiausių temų: ŽIV virusas, AIDS liga ir jos pasaulinė epidemija, homoseksualūs žmonės ir jų likimai, skirtingų rasių ir konfesijų žmonių sugyvenimas, samdomų žudikų ir slaptųjų agentų realybė, vidiniai dvasininko prieštaravimai, lytį pakeitusio žmogaus sąmonės ir kūno punktyras, valdžios ir galios mechanizmas, atskleidžiamas įsimenamu ir visiems žinomos veikėjos prototipu²⁸¹, užkulisiniai valdžios žaidimėliai, nulemti begalinio noro valdyti ir pan.

Šiame romane veikėjai keliauja ne tik po Europą ir gražiausius jos miestus (Paryžius, Kopenhaga, Stokholmas), bet užsuka ir į Ameriką, Niujorko menininkų kvartalus, Čikagos juodaodžių rajonus, Kaukazo kalnus, tačiau visada sugrįžta į tą patį pradžios bei pabaigos tašką – Vilnių. „Visi miestai yra Vilnius, anksčiau ar vėliau pasijunti einas vis tomis pačiomis gatvėmis,

²⁸⁰ Autorinė nuoroda romano pabaigoje liudija Gavelį šį romaną rašius nuo 1993 m. sausio iki 1994 m. balandžio. Archyve esanti romano parengiamoji medžiaga, tiksliau, jos antraštinis puslapis, nurodo, kad rašyti romaną Gavelis pradėjo 1993 sausio 18 d. In: F112-08, p. 2.

²⁸¹ Nėra abejonių, kad Gražinos Lašienės prototipas – tuometinė aktyvi visuomenės ir politikos veikėja Nijolė Oželytė. Iškarpos apie ją yra išsaugotos PŽŽK parengiamosios medžiagos segtuvuose.

gyvenąs vis tuose pat namuose, senamiesčio skersgatvių merginos visur tos pačios“ (p. 191), – sako Tomas Kelertas. Jo avataru skleidžiamas dvipolis Vilniaus–Stokholmo vaizdinys susilieja į galingą Vilniaus sampratą, kurioje kiti miestai tėra Vilniaus vidiniai gyventojai, arba sudėtingi jo variantai: „Esti ir paviršutiniškų Vilniaus variantų. Yra ir valiūkiškų, vėjavaikiškų Vilniaus variantų – tokių kaip Paryžius. Yra ir visai paklaikusių – tokių kaip Niujorkas. Vilniaus variantų yra begalės“ (p. 195).

Struktūriškai *Paskutiniąją Žemės žmonių kartą* sudaro septyni skyriai, arba, kaip įvardija pats rašytojas, avatarai²⁸², kurie kartu yra ir septyni skirtingi veikėjai – dailininkas Saulius Kepenis; samdoma žudikė, slaptoji agentė Rita Valkus; kunigas Stanislovas Garmus; lytį pakeitusi ir moterimi tapusi Roberta; politikė, visuomenės veikėja ir nuo noro valdyti priklausoma Gražina Lašienė; juodasis filosofas, kompiuterių genijus Tomas Kelertas ir paslaptingas Vilniaus naikintojas – jų skirtingos istorijos, kurios iš tiesų nematomais rašiomoniškais siūlais (kiekvienos istorijos grandelė kitaip atsikartoja kitoje istorijoje) sukabinamos į vieną didelį apokaliptinį voratinklį, taip įgyvendinant dekonstrukcinio pasakojimo planą ir pagrindžiant induistinį avatarų pasirinkimą – tos pačios dievybės įsikūnijimą į skirtingus pavidalus. Vadinas, kaip ir *Vilniaus pokeryje*, šiame romane irgi demonstruojama toji pati naratyvinė sąmonė. Kiekvienas avataras, kaip ir dera pagal induistinę tradiciją, ryškina skirtingo veikėjo pagrindinį tikslą, įsivardytą misiją šioje žemėje, kurią įvykdžius bus galima ramiai palikti šį pasaulį.

Taigi romano audinį sudaro septyni skirtingi po skirtingas pasaulio erdves išsibarstę veikėjai ir jų gyvenimai, tiksliau, jų gyvenimų kulminacinės

²⁸² Avatara (avataras) – hinduizme – dieviškosios sąmonės įsikūnijimas konkrečiu pavidalu. Avataros gimimo (kitaip nei paprastų žmonių) nelemia karma, jis gimsta laisva valia, gyvendamas žemėje suvokia savo dieviškąją misiją. Pasirodo tam, kad atskleistų naujus religijos pasireiškimo būdus ir pritaikytų juos tam amžiui, kuriame gimė. Gali perteikti kitiems žmonėms dieviškąjį žinojimą vien įveikęs dualumą (*Rytų išminties enciklopedija*, Vilnius: Tyto alba, 2010, p. 40).

Kita vertus, virtualioje erdvėje avataru vadinami kompiuterio vartotoją personalizuojantys, iš kitų išskiriantys paveikslėliai ar grafinės užsklandos (neretai pasitelkiamos simuliuojant ir susikuriant netikrą, kompiuterinę tapatybę). Kompiuterinių bendruomenių vartotojai neretai pastebi, kad, rinkdamasis tam tikrą avatarą, vartotojas leidžia žmogui lengviau susiformuoti nuomonę apie jį. Vartotojas, identifikuojantis save kaip būtent šį avatarą, neretai virtualiame pasaulyje ir pradeda elgtis kaip atitinkamas avataras, kad pateisintų avataro pasirinkimą.

Taigi *Paskutiniojoje Žemės žmonių kartoje* avataro samprata yra dualistinė: ir induistinė, ir virtualioji.

baigtys, prieš besibaigdamas, be abejo, trumpai atskleidžiančios ir svarbiausius veikėjo gyvenimo momentus, taip skaitytojui pateikiant išplėstą *curriculum vitae* variantą. Pastarasis pasakojimas kuriamas pramaišiui derinant du balsus ir dvi perspektyvas: autentišką veikėjo ir visažinio pasakotojo. (Jų perėjimai ir persijungimai iš tiesų yra nematomi ir kaip nors specifiškai neišskirti.) Taip sujungiami išoriniai ir vidiniai balsai tik dar labiau išryškina kiekvieno veikėjo įlūžio momentą, tą spragą jų griežtose sistemose, kuri tarsi mažas akmenėlis išjudina visos sistemos griūtį, taip atveddama kiekvieną herojų šito gyvenimo ar jo etapo pabaigos link: Ritos griežtoje kūno ir sąmonės valdymo sistemoje tokia spraga tampa meilė Tomui Kelertui, užliūliavusi jos budrumą ir prišaukusi kulka į galvą; Stanislovo Garmaus pabaigą prišaukė neišlaisvinti angelai (neįvykęs onanizmo aktas Biblijos akivaizdoje), Gražinos Lašienės didžioji ir „vienintelė gyva spraga jos darnioje sistemoje“ buvo motina, kurios vaizdiniai nuolat supindavo jos laiko kaspinus ir juostas, dėl kurių prisiminimai užgoždavo realų laiką, paversdami Gražiną sykiu ir voru, ir muse.

Kiekvieno avataro istorija baigiasi jo *pabaiga* – žemiškąja mirtimi, perėjimu iš vieno būvio į kitą, inkarnacija į kitą erdvę ar pavidalą. Visų avatarų linija veikėjų istorijose skleidžiasi pamažu, ir skleidimosi trajektorija primena savotišką grandinėlę – vieno veikėjo istorijos grandis tampa kito veikėjo istorijos dalimi, neretai greta konkretaus siužetinio įvykio ar veiksmo rašiomonišku atsikartojimu (ta pati situacija kitame avatare rodoma visiškai iš kitos perspektyvos), iškyla ir konkretaus veikėjo sąmonėje suskambančios svetimo, *kito* (buvusio ar būsimo avataro) mintys, sapnai, vaizdiniai. Būtent taip avatarus „Lovely Rita“ ir „Ganytojas“ sujungia atrodo visiškai nederantis ir pasakojimo ritmą pertraukiantis, sustabdantis „Gimiau klaidingame kūne“ avataras. Jis tarsi įlaužia visą pasakojimą sykiu būdamas atokvėpiu tarp dviejų aptarsimų pasakojimo plotmių.

Galima drąsiai sakyti, kad *Paskutiniai Žemės žmonių karta* – tai visų pagrindinių veikėjų pabaigų ir pralaimėjimų koliažas, pradėtas kurti Sauliaus Kepenio ir efektingai užbaigtas Tomo Kelerto, niekuo nenusileidžiantis Boscho paveikslų siužetams.

Pasakojimas kaip istorijas talpinanti dėžutė dvigubu dugnu

Paskutiniai Žemės žmonių karta iš pirmo žvilgsnio demonstruoja pakankamai aiškią struktūrą ir pasakojimo schemą: septyni avatarai, septyni veikėjai, tos pačios aukštesnės jėgos įsikūnijimai. Tačiau įsiskaičius į romaną ir perpratus jo voratinklį, skaitytoją ištinka netikėta nuostaba: Gavelis sukūrė romaną tarsi dėžutę su dvigubu dugnu, kurios pirmoji erdvė ir turinys užstoja antrąjį, slaptą ir svarbiausią planą, kuriame šypsosi visos istorijos demiurgas, Tomas Kelertas. Jis kartu su Sauliumi Kepeniu yra viso pasakojimo kūrėjai ir svarbiausieji veikėjai – būtent jie vienaip ar kitaip pasirodo visų kitų veikėjų linijose, galutinai sutapdami Kelerto istorijos pabaigoje ir išnykdami, drauge su kitais, ne tik iš šios žemės, bet ir sykiu iš Vilniaus.

Būtent Sauliaus Kepenio istorija, pirmuoju avataru „Žmogus, kuris juokėsi“²⁸³, pradedamas romanas. Šis avataras – tai Paryžiuje reziduojančio vilniečio dailininko Sauliaus Kepenio gyvenimas, kova su AIDS, t. y. SIDA²⁸⁴ („Jeigu nubundi Paryžiuje, privalai AIDS vadinti SIDA“, p. 8). Žodžiais „man galas. Aš pradėdu“ prasidedanti istorija balansuoja tarp sapno, kuris neretai suvokiamas kaip būsimų Kepenio paveikslų siužetinės konstrukcijos, ir skaudžios realybės, kurioje herojus ir jo AIDS kamuojamas kūnas mėgina išgyventi dar vieną dieną.

Kepenio istorija pradeda regzti naratyvinį voratinklį, kurio gijomis taps kitų veikėjų istorijos, aplinkybės, įvykiai: vilnietiška praeitis ima vesti giją link ryžos Gražkos (Gražinos Lašienės), tamsiojo neaiškios paskirties Tomo Kelerto, atvedusio pas Kepenį amerikoną Ritą; kelionės po pasaulį, gyvenimas Niujorke ar Paryžiuje reikalingas tam, kad būtų galima atrasti ir galutinai

²⁸³ Manytina, kad intertekstinė aliuzija į Victorio Hugo romaną *Žmogus, kuris juokiasi* (plg. Gavelio pavadinimą) nėra atsitiktinė. Taip Gavelis nurodo, kad šiame skyriuje, o kartu ir visame romane, kalbės apie žmogų struktūruojančias opozicijas, nuolatines kovas su demonais ir mėginimą gelbėti savo sielą. Ir, kaip nurodo būtasis laikas – „juokėsi“, – kalbės su akivaizdžiai artima *anapus* perspektyva.

²⁸⁴ AIDS (*acquired immune deficiency syndrome*, „įgytasis imuninio nepakankamumo sindromas“) prancūziškas akronimas yra SIDA (*syndrome de l'immunodéficience acquise*).

pažinti tikrąjį Vilnių; atrasti ir sunaikinti – Kepenio pasakojimą perskrodžia ne tik miestų gyvenimo ir mirties charakteristika, bet ir mintys iš paskutiniojo romano avatara, paslaptingo Vilniaus naikintojo.

Naikinimas, arba destrukcija vardan dekonstrukcijos, – tai Kepenio istorijos raktažodis. Į jo kūną įsibrovęs paslaptingas virusas naikina jo kūniškąjį pavidalą, vidaus organus, paversdamas juos naujais tvariniais, ėda imunitetą, kurdamas neatsparumą pasauliui. (Galbūt būtent todėl tiek daug pasaulių, ne tik paveikslų siužetų, gyvena paties Kepenio viduje.) Paslaptingas virusas sunaikino ir jo mylimąją Dainą. Vilnius naikina ir perkeičia kitų miestų vaizdinius, nuolat juose atgydamas tų miestų pavidalais („tik Paryžiuje Vilnius iškart tapo aiškus ir realus. [...] Saint Germain-de-Pres buvo tikras Vilniaus rajonas“, p. 17). Visi šie de(kon)strukciniai judesiai padeda Kepeniui aiškiai suvokti savąją tapatybę: „jis buvo karalaitis be karalystės, tegalįs suteikti kiekvienam amžinąjį vardą: mirties vardą“ (p. 18).

Reflektuodamas savosios ligos patirtį, Kepenis suvokia, kad liga tėra visuotinės meilės stokos pasekmė (visiška priešingybė Gražinos Lašienės visuotinės meilės teorijai), AIDS tėra „pairusio žmonių egzistavimo būdo padarinys“. Tai leidžia formuoti savąją misiją šioje žemėje: būtina ŽIV virusu apkrėsti kuo daugiau žmonių, nes tik sergantieji gali suvokti dieviškosios kančios ir palaimos būtinybę, „tik šitaip pasauliui atsivers vidinės akys“. (Naikinti imunitetą, kad atsivertų naujos gyvenimo prasmės.) Kepenio karštligiškas noras formuoti savąją šventąją SIDA bendriją (Gavelio kvintesencija! Bendrijos tvarinys ir vaizdinys, pirmąkart ryškiai pasirodęs *Jauno žmogaus memuaruose*, praktiškai neišnyksta iš jo kūrybos) susijęs su jo kaip Žemės / Gajos agento, išpildančio Gajos lėmimus ir įgyvendinančio Gajos kerštą, veiklos lauku.

Kepenio kaip de(kon)strukcijos herojaus paveikslas grindžiamas net keliais svarbiais ir stiprų prasminį krūvį turinčiais kultūriniais įvaizdžiais. Visų pirma, savo gyvenimo liniją ir lemties kreivių judėjimą Kepenis suvokia kaip pašėlusios Gajos veiklos lauką. Graikų dievų promotės, gimusios iš Chaoso, ir davusios pradžių visų kitų pirmapradžių dievų egzistencijai, vaizdinys Kepenio

istorijoje yra visų jo įvykių priežastis ir pasekmė. (Galbūt neatsitiktinai ir moterų vaidmuo Kepenio linijoje suvokiamas kaip gimdytojų, kaskart naujai pagimdančių, sukuriančių patį Kepenį.) Imperatyvinė nuostata, misija – nuosekliai vykdyti Žemės norus ir sukurti *bendriją* – susijusi ir su kabalistiniu dieviškuoju planu, sefirų sistema, sudarančia tam tikrą kūną. Pastarąją remdamasis Kepenis dėlioja esminius savosios SIDA bendrijos mazgus, projektuodamas, nuo ko reikėtų pradėti vykdyti savo misiją:

Reikia pašalinti tris kertines to kūno dalis: galvą, širdį ir erekciją. Galva – tai *keter*, karūna, visa ko vainikas. Širdis – tai *chochma*, išmintis – reti žmonės, gebantys mąstyti ne taip, kaip liepia paika dauguma. O erekcija tikrai yra visa ko pagrindas, tai spontaniškos kūrybos ir veiklos žmonės. Energingi biznierių ir pamišę menininkai. Juos pirmiausia reikia įtraukti į slaptąją SIDA bendriją. (p. 32)

Kabalistinės sefirų sistemos minėjimas nėra atsitiktinis dalykas: tai papildo ir įkontekstina, suteikiant prasminio krūvio, visų veikėjų portretus, kuriais Gavelis įgyvendina pagrindinę kabalos nuostatą – siekį išsiaiškinti paslėptų jėgų struktūrą bei dėsnius, pagal kuriuos tos struktūros veikia žmones. Kabala nenagrinėja abstrakčių dalykų, o domisi, koku tikslu yra sukurti žmonės, koks yra aukštesnis jų egzistencijos lygmuo. Sauliaus Kepenio pasakojime išryškėjantis jo žmogiškojo gyvenimo misijos suvokimas yra kabališkojo tikslo turėjimo, siekiant aukštesnės būties, iliustracija, kuri it virusas perduodama kitiems romano veikėjams: kiekvienas pasakojimas išsiskiria aiškiai formuluojamu veikėjo tikslu ir gyvenimo misija – ir galiausiai išsipildo Vilniaus sunaikinimu.

Kepenio istorija tam tikra prasme primena Vargalio istorijos schemą: ji steigia kitus naratyvus, lygiai kaip ir pati yra jų steigiamą. Kaip Vargalio, taip ir Kepenio istorija užduoda dieviškąjį planą ir galimybę būti kitų veikėjų istorijoms. O pastarosios tam tikra prasme yra skirtingos Kepenio pasakojime išryškėjusio egzistencinio tikslo variacijos, išlaikančios tam tikrus bendrus, pasikartojančius motyvus arba sutampančius pasakojimo kūno taškus.

Pirmasis – toji pirminė žiedinė pasakojimo schema. Visų veikėjų (išskyrus tikrąjį demiurgą Tomą Kelertą) pasakojimai prasideda nuo miego – sapno, košmaro, pabudimo – momento²⁸⁵, kuris suvokiamas kaip viena šešiasdešimtoji dalis mirties ir baigiasi tikrąja veikėjų mirtimi, pasitraukimu iš šio pasaulio ir realybės.

Antrasis: ankstesnį pasakojimą keičiantis naujas pasakojimas iš pirmtako perima herojų mintis, vaizdinius, metaforas – pavyzdžiui, iš Kepenio į „Lovely Rita“ avatarą persikeliantis „kažkas stumdo po smegenis minkštą, tačiau begal sunkų volą“. Tai gali būti siejama ne tik su mėginimu naujo veikėjo viduje ištrinti, užlyginti ankstesnio avataro gyvenimą ir jo prisiminimus, bet ir su kūniškosios tapatybės kaita: avataras „Lovely Rita“ pradedamas pasakojimu apie vyriškos lyties veikėją – jis buvo sunkiai. Vėliau, pasakojimui įsibėgėjus, situacija tarsi paaiškėja: „Vėl pakirdo, jusdamasi esanti vyras. Rita nekentė tų rytinių haliucinacijų dar tik pusiau pabudus. Ji buvo moteris, troško būti tikra moteris, išsyk atpažindavo kitas tikras moteris“ (p. 48–49). Tokio paties keisto pojūčio vedamas naują dieną pradeda ir ganytojas Stanislovas Garmus:

Neapleido keistas jausmas, kad jis, Stanislovas Garmus, atsibudo svetimame kūne, kartoja, o gal pamėgdžioja kažkieno kito gyvenimą. Pats aiškino tą pojūtį paprastai: jis – vienas pašauktųjų, jam lemta laisvinti angelų jėgas kituose žmonėse. Todėl net pats save tarpais suvokia tarsi kitą žmogų. Tokia jau yra papildoma pašauktojo našta. (p. 97–98)

Trečiasis: Kepenį valdantis naikinimo noras, tikslas ir vaizdinys toliau kelia per visą romano pasakojimą, nuolat persikurdamas ar įgaudamas vis kitas formas, tiek realias, susijusias su konkrečių žmonių ar miestų naikinimu,

²⁸⁵ „Miegas yra viena šešiasdešimtoji dalis mirties“ (Pirmasis avataras | Žmogus, kuris juokiasi, p. 5). „Jis buvo sunkiai, ilgai negalėjo įveikti slogaus miego kvaišaties“ (Antrasis avataras | Lovely Rita, p. 48).

„vos pakirdęs Stanislovas išsyk suprato, kad šiandien išaušo TOKIA diena“ (Trečiasis avataras | Ganytojas, p. 97).

„Sapne tą šlykščią erekciją, o paskui gėdingą sėklos išsiveržimą dar galėjo pakęsti, nes tai tebuvo sapnas“ (Ketvirtasis avataras | Gimiau klaidingame kūne, p. 127).

„Stasio šmėkla tikriausiai ją lankys naktimis“ (Penktasis avataras | Meilės deivė, p. 143).

su(su)dorojimu (Rita Valkus, Gražina Lašienė, Tomas Kelertas, Vilniaus naikintojas), tiek su kūniškosios tapatybės naikinimu, kurį valdo suvokimas gimus ne tame kūne (Stanislovas Garmus, lytį pakeitusi Roberta).

Kitaip tariant, Kepenio istorija pradeda naikinimo tikslų įgyvendinimais alsuojantį *Paskutiniosios Žemės žmonių kartos* pasakojimą, įvairiais pavidalais besitęsdamą ir nykdama kituose avataruose – Lovely Rita, Ganytojas, Meilės vergė – iki svarbiausiojo, Genijaus, avataro. Tomo Kelerto istorija ir yra tas antrasis dieviškasis planas, slaptasis istorijų dėžutės dugnas, tikrasis istorijos demiurgas ir visus avatarus valdanti genijaus, dieviškosios sąmonės, kuri pasakojimo lygmenyje suvokiama kaip naratyvinė sąmonė, jėga. (Tai liudija ir pasakojimo dėliojimo tvarka: atrodo, kad Kepenis pasakojimą veda iš vieno galo, Kelertas iš kito, ir jie abu susitinka ne kokiam pasakojimo viduryje, kaip būtų įprasta, o paties Kelerto avatare.)

Tikrasis demiurgas, arba Naratyvinės sąmonės šaltinis

Kelerto figūra Gavelio kūryboje yra reikšminga ir svarbi, keliaujanti iš *Jauno žmogaus memuarų* į *Vilniaus džiazą*, iš šio – į *Paskutiniąją Žemės žmonių kartą*. Tai, kad šiame romane rodoma istorija yra savotiška (šiam darbe dar analizuosime) romano *Vilniaus džiazas* tąsa, liudija netikėtas vieno svarbiausių *Vilniaus džiaz*o veikėjų Baknerio pasirodymas virusais užkrėsto Gražinos Lašienės kompiuterio, pagrindinio jos naikinimo įrankio, ekrane: „Susijaudinusi perspaudė viską iš naujo, tačiau šįsyk tegavo: ‘Ramybės: Bakneris viską sutvarkys!’“ (p. 167). Ne kartą *Vilniaus džiaz*e skambėjusi didžiojo balagano dirigento ir Vyriausiojo Visa Ko Protezuotojo frazė nepalieka dvejonų dėl Kelerto „džiaziškos“ praeities, kurią patvirtina ir reikšmingai papildoma romane ne kartą ryškinamas Audronės ilgesio paveikslas (Audronė Bolytė buvo ne tik viena pagrindinių *Vilniaus džiaz*o veikėjų, bet ir svarbiausia Tomo Kelerto moteris, kurios po daugelio metų jis ilgisi ir beviltiškai ieško *Paskutiniosios Žemės žmonių kartos* labirintuose,

klausydamas Stokholmo *bliuzu*, lankydamasis Stokholmo, o gal Vilniaus butuose, kuriuose sutiktos švedės jam nuolat primena *to sausio tą* naktį:

Audros niekas nepakeitė – nei dvidešimt praėjusių metų, nei du gimdymai, matyt, josios išvis niekas negalėjo pakeisti. Tą naktį pasičiupo jį prie televizijos bokšto, gerokai apsvaigintą, beveik apkurtusį nuo patrankų šūvių, čiupte pasičiupo ir nusitempė su savim į namus, kurie stovėjo čia pat. Buvo nematęs jos gal dešimt metų, nežinojo, nei kur ji gyvena, nei ką veikia. Tą naktį nieko ir nepanoro sužinoti. Jam visai nerūpėjo, kur yra jos vyras, kur vaikai, jam niekas nerūpėjo, jiedu skubiai nusirengė ir pradėjo mylėtis tylėdami, tarsi kadų kadai susitare, už langų tebedrioksčiojo patrankos, tarpais tarškėjo automatų serijos, biro stiklai, o jiedu isteriškai mylėjosi. (p. 187–188)

Nuo *Jauno žmogaus memuarų* pasirodymo kritikų kalbas lydėjęs teiginys, esą Tomas Kelertas yra autobiografiškiausias autoriaus bičiulis, su šiuo romanu tampa tarsi dar tikresnis, nes Kelertui priskiriama vis daugiau Gavelio bruožų: pomėgis klausyti bliuzo, gerti viskį, analizuoti ir domėtis valdžios galios struktūromis (išskyla *Jų* konceptas ir vaizdinys) ir pan. Tačiau svarbiausias akcentas ir esmingas Kelerto ir Gavelio ryšio paliudijimas, sudėjęs paskutinius taškus, iškilo bevartant *Paskutiniosios Žemės žmonių kartos* parengiamąją medžiagą. Beveik 500 psl. medžiagą rašytojas sudėliojęs į skirtingus aplankus, tarp kurių – ir po atskirą aplanką kiekvieno herojaus charakteristikai. Skaitant jas stebino tikslus ir kruopštus Gavelio planavimas: išrašytos ne tik veikėjų gimimo datos, horoskopo ženklai, bet ir būdingi požymiai, mėgstamos vietos, vartojami žodžiai, kurie ryškinami romane, taip sukuriant unikalų personažo paveikslą. Visų veikėjų aprašymai sodrūs ir kupini taisymų, papildymų, nuorodų. Vienintelio Tomo Kelerto aprašas – kuklus, tačiau daugiau nei iškalbus: herojaus CV pažymėta Tomo Kelerto gimimo data atitinka paties Gavelio gimimo datą (1950.10.08).

Taip Kelertas įsirašo į jau minėtą Gavelio mėgstamą autocitatų diskursą, kurį dar reikšmingai papildė ir *Paskutiniosios Žemės žmonių kartos* pasakojime

iškylančios aiškios užuominos į paties Gavelio kūrybą: „Gyvieji klasikai“²⁸⁶ aprašinėjo kanukus pernelyg jau bauginančiai. Nėra ko bijotis tų pasaulio atmatėlių, juos reikia tiesiog naikinti“ (p. 175); „Prisiminkime, ką rašė gyvieji klasikai: Jie visad pirmieji įsisavina naujas technologijas, Jie visad paperka arba pavergia gabiausius mokslininkus“ (p. 189, kanukai ir Jie – aiškios nuorodos į *Vilniaus pokerį* – JČ).

Taigi, kokį vaidmenį visame romane pasakojime atlieka Kelerto istorija? Sudėlioja visus taškus ir išaiškina visus siužetinius naratyvo voratinklius, besidriekusius per kitų veikėjų istorijas. Kelerto avatare pasirodo visi iki tol buvę veikėjai, ir tai nenuostabu, žinant Kelerto ištarmę: „Šiandien aš visus jau esu matęs, su visais susitikęs, visus kiaurai perpratęs. Šiandien esu mažas dievukas, kuriam viskas leista, kuris viską gali“ (p. 198). Todėl demiurgo pasakojime ir sutinkami Stanislovas Garmus, Roberta, Gražina Lašienė, Saulius Kepenis, Rita Valkus – jų istorijos Kelerto pasakojime rodomos kiek iš kitos perspektyvos nei jų pačių pasakojimuose, tačiau tokių esmingų rašiomoniškų įvykių kaitų kaip *Vilniaus pokeryje* nėra. Veikiau su kiekvienu nauju avataru atskleidžiama daugiau to paties įvykio aplinkybių, taip jį vis labiau traukiant į pasakojimo šviesą iš savotiško šešėlio ar punktyro.

Visi iki tol buvę veikėjai turėjo tikslą naikinti, užkrėsti, išsprogdinti, pakeisti pasaulį, o štai Kelerto, juodojo kompiuterių genijaus tikslas paprastas: „jam ir vėl galėjo kilti noras *išjungti* pasaulį. Toji Jų sumegzta raizgalynė, kurią visi vadino pasauliu, buvo perdėm komunikuota, suvienyta, skirta vienam tikslui, ją tikrai buvo galima *išjungti*. Kaip kad išjungė visą kosminę Gražinos Lašienės fantasmagoriją“ (p. 171). Išjungti – tarsi pats būtų didžiosios sistemos, pasaulio, kūrėjas, gebantis ir kurti ją, ir kartu sunaikinti.

Su Kelertu atgyjanti *Jų* sistema šiame romane jau nebežymi vien tik sovietinės valdymo sistemos (kaip kad buvo romanuose *Jauno žmogaus memuarai*, *Vilniaus pokeris*, *Vilniaus džiazas*), dabar ją esmiškai papildo valdžios ir galios mechanizmų analizė – ir abstrakti, ir su aiškiai atpažįstamais

²⁸⁶ Atrodo, kad tituluodamas save „gyvuoju klasiku“ Gavelis gerokai anksčiau pranoko 1997 m., po Nacionalinės kultūros ir meno premijos gavimo, viešai save „gyvuoju klasiku“ pasivadinusį Juozą Erlicką.

to meto Lietuvos valdžios svarbiausių žmonių vaizdiniais (Mažasis Pasipūtėlis – Vytautas Landsbergis, pilkasis ekskomunistas – Algirdas Brazauskas ir pan.). *Jie* šiame romane tampa galingu pasaulio valdymo modelio ir schemų vaizdiniu, kuriame telpa ir Meilės vergė Gražina Lašienė su savo naikinimu, norint pasiekti aukštumą, didįjį tikslą, užvaldyti Lietuvą, pakeliui nukirsdinant visas nepalankias ar trukdančias figūras, ir Ritos Valkus sukurta senelių – pasaulio valdytojų ir tvarkytojų – koncepcija. Apskritai tiek Ritos, tiek Gražinos, tiek Kelerto istorijose esančios valdymo schemas vienu metu iliustruoja tuometį Nepriklausomos Lietuvos klimatą, oficialiąją (valstybinių įstaigų struktūros) ir neoficialiąją (nusikalstamos grupuotės) valdžią. Galima sakyti, kad šis romanas yra savotiška įžanga į po poros metų, 1997 metais, pasirodysiantį romaną *Prarastų godų kvartetas*, kuriame to metų lietuviškų oficialiosios ir šešėlinės valdžių aprašymai bei demaskavimai pasieks veik dokumentinei prozai būdingą tikslumą ir istoriografišką vertingumą, žvelgiant iš dabarties pozicijų.

Kelertiškasis *išjungti pasaulį*, lygiai kaip ir Kepenio *naikinti*, neįmanomas be virusų. Tik Kepenio atveju virusas skausmingas ir naikinantis žmogaus imunitetą, vadinasi, kūniškąją sistemą, o Kelerto – kompiuterinis, išjungiantis visas galingųjų sistemas ir grąžinantis pasaulį jam pačiam, be jokių aukštesnių valdančių jėgų.

Todėl Kelertas ir imasi sąmoningo kompiuterinės meilės žudymo, imasi valdyti *Jų* sistemos kompiuterius pagal savo valią tam, kad būtų išvengta valdymo apskritai: „tai dar viena priežastis, dėl ko šią kompiuterinę meilę būtina nužudyti. Valdydamas kompiuterius, tarytum repetuoji, kaip galėtum valdyti žmones“ (p. 204–205). Tokiu būdu išsipildo Kelerto gyvenimo misija: „niekad nesumanydavau, kuriems galams gyvenu šioje žemėje: dabar jau aišku: idant suteikčiau kompiuteriams neskausmingą mirtį kaip didįjį išganymą. Esu kompiuterių Išganytojas, aš pats turėčiau būti kompiuteris“ (p. 193). Kompiuterinis išganymas susijęs ir su siekiu išlaisvinti pasaulį iš jį patį varžančios ir naikinančios *Jų* sistemos, sunaikinant ją, tačiau kitaip, nei buvo

sumanęs Kepenis: „esu humaniškas, jie nusibaigs kur kas greičiau negu koks suvargėlis žmogelis nuo savojo AIDS“ (p. 192).

Kepenio ŽIV virusą keičiantys Kelerto kompiuteriniai virusai nudriekia dar vieną giją tarp šių dviejų veikėjų. Kelertas imasi kurti virusus, aiškiai pajutęs, kad Gražina ketina jį pašalinti iš savosios sistemos, todėl nenuostabu, kad visus juos kuria pagal Gražkos atvaizdą:

Aš tiesiog tapiau jos portretus iš natūros, kur kas *geresnius negu Sauliaus paveikslai*. Virusas, kurį pavadinau „Macha“ – tai ryžos Gražkos aktas, pridūrus dar šiek tiek bjaurumo prie viso josios turimo. „Visatos subinė“ – tai Gražkos užpakalis, su visais menkaisiais virpėjimais ir drebutiniais tirtėjimais, su visu jos bezdalo tvaiku. *Aš geresnis dailininkas už Saulių, šimtąkart geresnis*. Jis tapo vien konstatuodamas, o aš pagaminau virusus naudingai veiklai. [išskirta cituojant – JČ]

Didysis Kelerto pasaulio išjungimo, *Jų* naikinimo aktas tampa visų avatarų egzistencijos kulminacija, mat, norėdamas įsiskverbti į *Jų* sistemos šerdį, Kelertas turi atsidurti ypatingoje būklėje – nei sapne, nei realybėje, o savotiškame esmių esmės praregėjime. Būtent šios būsenos vedinas jis geba įsikūnyti į skirtingus žmones: norėdamas įsiveržti į centrinę bankų sistemą, Kelertas tampa tobulą lytį pakeitusią ir vyrą savyje nužudžiusia Roberta, norėdamas sudoroti karinius kompiuterius, Kelertas mėgina apsimesti tikru geru japonu, kol galiausiai supranta, kad šįsyk reikia paaukoti ką nors *tikra*, todėl pasiverčia Sauliumi Kepeniu. O imantis svarbiausiojo viruso „Visatos subinė“, suvokia, kad jį gali „prastumti“ (į pasaulį) tik pasivertęs pačia Gražina Lašiene – žmogumi, kuriai valdžios praradimas yra absoliuti nelaimė, tikra pasaulio pabaiga.

Tokie Kelerto pasivertimai leidžia manyti, kad visi romano veikėjai yra tarsi savotiškas jo paties atspindys, jo avatarai. Avatarų konceptas tarsi šalutine linija papildė, o kartais ir pakeičia jau ne kartą minėtą Gavelio vidinių gyventojų teoriją. Tad būtų galima klausti: kodėl rašytojas griebiasi naujos raiškos ir naujo koncepto? Manytina, kad tai nulėmė viena svarbiausių ir nematomų pasakojimo demiurgių – mirtis, tam tikra pabaiga, dedanti tašką, ar

veikiau kabliataškį, kurio negalėtų padėti vidinis gyventojas, neturintis teisės išsiveržti iš formos, kurioje esąs. Avatarinis įsikūnijimas suteikia tam tikrą viltį pakeisti pavidalą ir egzistencijos formą, ypač kūniškąją, nuo kurios teisingumo arba tinkamumo kenčia beveik pusė romano veikėjų. Kita vertus, žinant, kad Kelertas yra kompiuterių genijus, naikinantis juos, avatarų koncepcija sušvinta kaip menamų kompiuterinių tapatybių įsikūnijimas ir išnykimas pasauliniame tinkle, kuriame galiausiai pranyksta, visiems laikams ten apsigyvendamas, ir pasakojimo demiurgas genijus Tomas Kelertas.

Todėl ir paskutinis romano skyrius, arba avataras Cyberpunk²⁸⁷, gali būti suvokiamas kaip Kelerto paskutinis virtualaus *išjungimo* žaidimo etapas, siunčiamas Vilniui iš pasaulinio tinklo. Futurologinis Vilniaus naikinimo vaizdinys tarsi sujungia vienon vieton Kepenio paveikslų vaizdinius, jo fantasmagorinį kosminį Paryžiuje patirtą karnavalą, „kuriame žmonės keitė ne tik rūbus, bet ir odą, visus esminius norus ir mintis, netgi būsimus priešmirtinius sapnus“ ir Kelerto išskirtus didžiųjų piniguočių rengiamus karnavalus. Kartu tokia pabaiga sujungia šį romaną su *Vilniaus pokeriu* – mat paskutinis veikėjas, slaptasis Vilniaus naikintojas rašiomoniškai, kardinaliai skirtingai apibūdinamas skirtingų žmonių: „nykštukas, o pasipūtęs kaip subinė, [...] klišas, visai be kaklo, veidas su kažkokiom karpom, [...] dvokia kaip iš šiukšlyno išlindęs“ (p. 216); „Kostiumėlis irgi šį tą sako [...] O raumenis matei? Vaikšto po rankovėm kaip panelės subinaitė. [...] visiškai nematytas. O šneka be akcento. Lyg ir ne iš biznio. Ir ne torpeda. [...] Sutraiškytų vienu pirštu. Koks jo ūgis – kokie du metrai?“ (p. 218–219); „Gal koks pedikas? Plaukai dažyti, nosy blizgučiai, ausy bent treji auskariai. Ir visas odinis“ (p. 221).

Skirtingi naikintojo portretai susilieja į vieną didelį destruktinio herojaus destruktinį veiksma, aprėpiantį tris svarbiausius elementus: nebylų pragarą, žmonių valdžios destruktiją ir viso gyvenimo laidotuves, kurios

²⁸⁷ *Cyberpunk* – sudėtinis terminas: *cyber* – mašinų technologijos ir gyvo organizmo suliejimas, *punk* – ankstyvųjų 1980-ųjų populiaraus roko stiliaus, kuris savyje sujungė žiaurumą, maištingumą bei socialinius judėjimus ir visa tai pateikė nihilizmui būdingomis formomis. Dabar šiuo terminu vadinamas fantastinių futurologinių kompiuterinių žaidimų žanras.

Vilniui atneša baigtį – pavidalą, anot paslaptingojo naikintojo, „patį deramiausią šitam miestui“.

Romanu *Paskutinioji Žemės žmonių karta* Gavelis kuria apokaliptinį paveikslą, savo vizijų stiprumu neretai pranokstantį ir demoniškąjį Boschą, ir jo paveikslo siužetus. Kita vertus, šiame romane Gavelis, kad ir dekonstruodamas, išlaiko boschiškąją strategiją – rodyti žmones ne tokius, kokie jie yra iš išorės, o tokius, kokie jie yra iš vidaus²⁸⁸, sykiu nepamirštant šių dviejų plotmių perkelti į vidines ir išorines Vilniaus plotmes. Daugelis Gavelio tyrinėtojų šį romaną priskiria vadinamajai Vilniaus trilogijai (*Vilniaus pokeris*, *Vilniaus džiazas*, *Paskutinioji Žemės žmonių karta*)²⁸⁹. Tačiau tokia skirtis nėra iki galo aiški, nors, be abejo, logiškai ir galėtų būti pagrįsta: juk paskutiniame trilogijos romane rašytojas sunaikina Vilnių. Tačiau kyla klausimas: ką daryti su visai kitais likusiais Gavelio romanais, kuriuose vis tiek neišvengiamai veikia Vilnius? Veikiausiai tiksliausias kelias manyti, kad visa Gavelio kūryba yra neįmanoma be Vilniaus, taip jo neišskiriant ir neapgyvendinant pradžios ir pabaigos koordinatėse, nes Vilnius nuolat atgyja, taip dar kartą įrodydamas, kad jis yra vienas svarbiausių dekonstrukciją (su destrukcijos elementais) patiriančių Gavelio veikėjų.

²⁸⁸ Taip apie Boscho kūrybą atsiliepė XVII amžiaus ispanų vienuolis José de Siguenza (*Meno istorija. Nuo viduramžių iki šiuolaikinio meno*, Vilnius: Alma littera, 2006, p. 239).

²⁸⁹ „Ričardas Gavelis parašė mąstyti provokuojančią trilogiją apie Vilnių“ (Violeta Kelertienė, „Ričardo Gavelio postkolonijinis žmogus“, p. 202).

Vilniaus džiazas: daugiabalsis būties balaganas, pasakojimo perspektyvos ir ironijos galia

*Baknerio credo skelbė: kuo daugiau prieštaravimų!*²⁹⁰

*Tik per nesąmones mes atrandame sąmones!*²⁹¹

Ką kalba kukli *Vilniaus džiaz* recepcija?

1995 metų rudenį Liudviko Gadeikio kalbinamas dviejų knygų – romano *Paskutiniai Žemės žmonių karta* ir apsakymų rinkinio *Taikos balandis* – pasirodymo proga, Gavelis neslėpdamas džiaugiasi naujausiuoju romanu ir užtikrintai sako: „be abejo, po ‘Vilniaus pokerio’ tai geriausias rašinys. Už ‘Vilniaus džiazą’ tikrai geresnis, nėr kalbos“²⁹² (išskirta cituojant – JČ).

Išskirtasis teiginys autentiškai diagnozuoja visą Gavelio trečiojo romano *Vilniaus džiazas* (auto)recepciją – šis romanas yra bene mažiausiai atsiliepimų, įvertinimų bei analizės sulaukęs Gavelio tekstas: romano pasirodymo metu jį rimtai aptarė vos dvi recenzijos, parašytos Valdo Kukulo ir Jurgio Kunčino, vėliau, praėjus daugiau nei dešimtmečiui, kalbėdama apie savižudiškos didmiesčio žmogaus sąmonės slinkties sindromą, šį romaną monografijoje *Filosofija ir literatūra: priešpriešos, paralelės, sankirtos* trumpai pristatė filosofė Jūratė Baranova²⁹³. Tokia kukli refleksija, žvelgiant iš dabarties taško, kelia nemenką nuostabą, suvokiant, kad iš kitų Gavelio kūrinių *Vilniaus džiazas* išsiskiria gyvybingumu, žaisminga dekonstrukcija ir galėtų būti drąsiai

²⁹⁰ Ričardas Gavelis *Vilniaus džiazas*, Vilnius: Tyto alba, 2007, p. 167.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 207.

²⁹² „Kaip ir anais laikais – vėl rašau į stalčių...“: Su Ričardu Gaveliu kalbasi Liudvikas Gadeikis, *Lietuvos aidas*, 1995 10 27, p. 14.

²⁹³ „Eksperimentai su mirtimi postmodernaus rašymo prieigose: Gavelis, Ivanauskaitė“ (Jūratė Baranova, *Filosofija ir literatūra: priešpriešos, paralelės, sankirtos*, p. 319–329).

įvardijamas kaip bene linksmiausias, laisviausios dvasios ir ganėtinai pagauliai bei lengvai (!) skaitomas Gavelio romanas. (Ypač jo antroji dalis „Bakneriada“, kurios šimtinė skyrelių įsiminė ir Jurgiui Kunčiniui²⁹⁴).

1993 metais leidyklos „Vaga“ 25 000 egzempliorių tiražu²⁹⁵ išleistą *Vilniaus džiazą* galima būtų įvardyti tam tikrą pabaigą žyminčiu kūrinium: visų pirma, tai paskutinis Gavelio romanas, kurio veiksmas visą romano laiką vyksta sovietinėje santvarkoje (tai anaipol nereiškia, kad sovietmečio vaizdinija ir refleksijos dings iš Gavelio kūrybos, – tiesiog vėlesniuose romanuose jos bus tik tam tikro veikėjų gyvenimo etapo scenovaizdis, kontekstas ar iliustracija, o visas dėmesys bus telkiamas į naujųjų laikų politinių ir visuomeninių santvarkų aprašymą); visų antra, tai paskutinis tokio gausaus tiražo sulaukęs Gavelio kūrinys; visų trečia – tai žaismingai nostalgiško, bet ne graudaus atsisveikinimo su jaunyste ir pašėlusiais studijų metais tekstas.

Kaip privataus pokalbio metu pasakojo rašytojo žmona Nijolė Gavelienė, šis romanas – „tai savotiškas paminklas ir duoklė studijų metams, nes būtent studijų metu, per nuobodžias paskaitas ar karinę stovyklą Ričardas su kitais kursiokais kurdavo istorijas, kuriose nuolat figūruodavo veikėjas Bakneris“²⁹⁶. Tą patį iškart po romano pasirodymo kalbėdamas su Romu Daugirdu išskyrė ir pats Gavelis:

Šita mano knyga galbūt artimiausia J. Kortasaro kredo: „pasakoti man pačiam įdomias istorijas savo bičiuliams. [...] E.G.S.Bakneris – autentiškas veikėjas. Studijuodami karinio rengimo dienomis ar per SSKP istorijos seminarus mes vietoj konspektų rašydavom romanus, pjeses ir poemas. Jose tarp kitų personažų

²⁹⁴ „Vis dėlto šimtinė Baknerio skyrelių (?) man paliko bene maloniausią įspūdį visoje knygoje“ (Jurgis Kunčinas, „Džiaze ne tik merginos“, *Metai*, 1993, Nr. 11, p. 140).

²⁹⁵ Ši skaičių savo trumpoje ataskaitoje iš Gavelio knygos „prezentacijos“ kiek ironiškai įkontekstina Jurgis Kunčinas: „‘Vaga’ dar kartą nutarė įrodyti, kad yra gyva, stipri ir nežada mirti natūralia mirtimi. ‘Startinis’ R. Gavelio knygos tiražas – 25 000 egz. – tarsi liudytų tai, ką teigia leidyklos ‘atsišaukimas’, išleistas prezentacijos proga: ‘Vagos’ leidyklos knygos – tai nuolatinis dėmesys mūsų kultūrai... tai naujausi... geriausi... kvalifikuotai parengti...’ Duok Dieve, kaip sakoma!“ (Idem, „Ričardas Gavelis – negulės?“, *7 meno dienos*, 1993 07 09, p. 1).

²⁹⁶ Privatus pokalbis su Nijole Gaveliene, Vilnius, 2013 10 29.

(krabalokerio, oranžinio krokodilo, dromaderio, Iljos Brandenburgo, Seksotos) veikė ir Bakneris.²⁹⁷

Lygiai taip pat jis veikė ir paties Gavelio užrašų knygelėse, kurios, spėtina, pildytos aštuntojo dešimtmečio pabaigoje. Apskritai mąstant apie *Vilniaus džiaz* kūrimo laiką, dera turėti minty, kad nors nuoroda romano pabaigoje liudija, kad jis rašytas 1988–1992 m., iš tiesų tam tikri romano apmatai, kaip ir Daugirdui pasakoja Gavelis, ateina būtent iš aštuntojo dešimtmečio – ir tai ne tik užrašų knygelėse figūruojantys personažo Baknerio epizodėliai, bet ir archyve saugomas vienas pirmųjų *Vilniaus džiaz* rankraščių²⁹⁸, datuojamas 1977–1978 metais. Tai leidžia manyti, kad *Vilniaus džiaz* buvo sumanytas anksčiau už *Vilniaus pokerį*, kuris, kaip liudija nuoroda romano pabaigoje, pradėtas rašyti 1979 m.

Dabar galima tik spėlioti ir (retoriškai) klausti, kodėl dar vienas vadinamasis „Vilniaus ciklo romanas“ sulaukė tokių kuklių ir menkų atgarsių: ar jiems trukdė pirmtakų – *Vilniaus pokerio* ir *Jauno žmogaus memuarų* – šlovė ir jos metamas šešėlis? Galbūt nepadėjo ir pasikeitęs paties Gavelio viešasis vaidmuo bei įvaizdis, susijęs su padidėjusiu ir aktyviu matomumu visuomenėje (rašomi komentarai dienraštyje *Respublika*)? Ar šią beveik tylą nulėmė vienoje iš retųjų recenzijų Kunčino išskirtas „nekaltą skaitytoją priblokšti darosi vis sunkiau“ fenomenas? O gal dėl visko kaltas *Vilniaus džiaz* juntamas *antigaveliškumas*, spėtina, neatlaikęs stiprių tuo pačiu metu pasirodžiusių romanų konkurencijos – Kunčino *Tūlos* ir ypač skandalingojo Ivanauskaitės *Raganos ir lietaus*?

Manytina, kad visi šie klausimai gali tikėtis tiek teigiamo, tiek neigiamo atsakymo, tačiau mąstant ir apie klausimus, ir apie atsakymus svarbu nepamiršti ne tik literatūrinio, bet ir politinio bei istorinio 1993-ųjų konteksto – sodraus, iškalbaus, klausiančio ir sykiu galinčio būti tuo tikėtinu atsakymu.

²⁹⁷ „Interjerinio romano pėdomis. Romas Daugirdas prieš Ričardą Gavelį“, *Literatūra ir menas*, 1993 08 21, p. 4.

²⁹⁸ LLTI BR F112-05.

1993-ieji gali būti vadinami pirmaisiais savarankiškais nepriklausomos Lietuvos metais, mat per tuos dvylika mėnesių įvyko daug Lietuvos suverenitetą žyminčių ir įtvirtinančių įvykių, tarp kurių būta ir nevienprasmiškų bei savaip dramatiškų: vasario 14 d. Algirdas Brazauskas išrinktas pirmuoju Lietuvos Prezidentu po Nepriklausomybės atkūrimo (dera atkreipti dėmesį, kad, kaip ir įprasta postkomunistinėms šalims, šalies valdymas pirmaisiais posovietinės eros metais ir toliau liko buvusių Komunistų Partijos lyderių rankose (istorikai suskaičiuoja net 13 tokių atvejų): pirmuoju nepriklausomybę atkūrusios Lietuvos prezidentu tapo ilgametis LKP CK pirmasis sekretorius Algirdas Brazauskas, kitaip tariant, „komunistinė nomenklaturą taip lengvai prisitaikė prie naujų socioekonominių sąlygų ir sugebėjo išlaikyti savo įtaką ar net įgyti absoliučią valdžią“²⁹⁹); birželio 25 d. įvesta nacionalinė valiuta – litas; rugpjūčio 31 d. galutinai iš Lietuvos išvesta Rusijos armija (23 val. 45 min. Lietuvos Respublikos sieną pervažiavo paskutinio Lietuvoje dislokuoto Rusijos kariuomenės dalinio likučiai); rugsėjo 4 d. Lietuvoje apsilanko popiežius Jonas Paulius II.

Neatšaukiami ir spartūs procesai vyksta ir literatūros lauke. Apžvelgdama pirmųjų penkiolikos–septyniolikos Nepriklausomybės metų literatūrą ir jos tendencijas, Sprindytė 1993-uosius suvokia kaip tam tikrą ribą, kai baigiasi 1988 metais prasidėjusi Nepriklausomybės euforija, Sprindytės įvardijama „bendruomeniniu etapu“, ir prasideda literatūros saviraidos etapas. Pirmajam etapui būdingą intensyvumą, kiekybinę gausą ir Sprindytės vadinamąjį „uždrausto vaisiaus išslaptinimą“ – tampa prieinama tremtinių ir rezistentų literatūra, Lietuvą pasiekia išeivijos autorių kūrybinis palikimas, imami spausdinti sovietmečiu drausti, cenzūruoti ar apskritai į stalčių rašyti tekstai, į literatūrinę apyvertą grįžta nutildyti kūrėjai – keičia gan normalus literatūrinis gyvenimas. Literatūra nebėra masių traukos objektas, kaip kad buvo pirmaisiais Sąjūdžio ir Nepriklausomybės metais, „literatūra diferencijuojasi, iš visuomenės avanscenos traukiasi į specialistų glėbį, ima

²⁹⁹ Rasa Čepaitienė, *Sovietų Sąjungos žlugimo pasekmės: nomenklatūros vaidmuo (radijo paskaita)* (http://www.lrt.lt/naujienos/kalba_vilnius/32/36381/rasa_cepaitiene_sovietu_sajungos_zlugimo_pasekmes_nomenklaturuos_vaidmuo_radijo_paskaita [žiūrėta 2014 02 17]).

tapti pačia savimi³⁰⁰. Šis tapsmas apima ir rašytojo socialinio vaidmens bei įvaizdžio kaitą (priverstas gyventi konkurencingomis rinkos sąlygomis, nebetenka visų sovietmečio socialinių privilegijų), literatūrinės rinkos laisvą formavimąsi ir cirkuliaciją: mažėjančius knygų tiražus, bet didėjančią knygų įvairovę ir pasiūlą (ypač užsienio literatūros, sovietmečiu draustų ir nepageidautinų kūrinų, vertimų plūsmą). Verta pastebėti, kad vienas pirmųjų prie vakarietiškojo rašytojo įvaizdžio modelio perėjo Gavelis – nuo 1992 metų pradėjo dirbti apžvalgininku (atitiktų vakarietiškąjį *columnist*, skiltininką) dienraštyje *Respublika*, vėliau bendradarbiavo ir su žurnalu *Veidas*. Kaip savotiška tokio darbo išdava ar veikiau etapas atrodo ir 1994 metais pasirodžiusi kontroversišku reakcijų sulaukusi Gavelio parengta knyga *Nemirtingumas. Rekonstrukcijos bandymas* apie 1993 m. įtakingiausios Vilniaus mafijos grupuotės užsakymu nužudytą žurnalistą, vieną iš dienraščio *Respublika* įkūrėjų Vitą Lingį. Dabar, žvelgiant iš laiko perspektyvos, šios knygos pasirodymas dar kartą liudija, perfrazuojant Kunčiną, Gavelio gebėjimą iki ausų pasinerti į naujausios istorijos tirščius, neabejotiną drąsą reflektuoti gyvenamą, esamąjį, laiką dabar pat, tiksliai, aštriai, autentiškai.

1993-uosius galima laikyti ir ryškiausių lietuvių prozos vardų sužibėjimo literatūrinėje padangėje metais. Tais metais pasirodžiusiais tekstais jie ne tik brėžia gaiviai naują, akivaizdžiai nepriklausomą lietuvių prozos starto liniją, bet ir užima lyderiaujančią poziciją, kuri praktiškai nekinta per visą pirmąjį Nepriklausomybės dešimtmetį. Tais metais netipinius, nebūdingus sau, *kitokius* romanus išleidžia Gavelis ir Kunčinas: Gavelis antigavelišką – gyvybingą, linksmą, smagios struktūros ir laisvos dvasios *Vilniaus džiazą*, Kunčinas – poetinę ir švelnią *Tūlą*, kurioje demonstruojamas apverstas Kunčinui būdingos atviros ironijos ir užslėptos romantikos principas; Ivanauskaitė publikuoja skandalingiausią savo romaną apie neleistiną meilę *Ragana ir lietus* (būtent skandalas³⁰¹ pagreitino šio romano, kartu ir autorės

³⁰⁰ Jūratė Sprindytė, *op. cit.*, p. 30.

³⁰¹ Pasirodžius šiam romanui, 1993 m. vasarą Vilniaus savivaldybėje veikusi komisija, turėjusi prižiūrėti piliečių dorovę, uždraudė *Raganą ir lietų* pardavinėti knygynuose. Ivanauskaitės romanu buvo galima prekiauti specialiose vietose, kur prekiaujama erotine literatūra.

populiarėjimą); Rolandas Rastauskas pradeda rašyti kultinę eseistinę skiltį „Kitas pasaulis“ (didžioji dalis skaitytojų būtent dėl šios skilties laukdavo, pirkdavo ar net prenumeruodavo šeštadieninį *Lietuvos rytą*), taip į lietuvių literatūrą įvesdindamas patrauklų, vakarietiško mąstymo ir buvimo modelį atitinkantį, visus gyvenimo ir pasaulio klodus sumuojantį eseistinį kalbėjimą, kuris gan greitai išpopuliarėja, mat jo imasi ir Kęstutis Navakas (1994–1996 metais laikraščio *Noriu Menų* atvarte spausdindavęs savo *stulpelį*, paties autoriaus vadinamą „bohemiškomis esė“, kurių visuma po beveik dešimtmečio sugulė į knygos *Gero gyvenimo kronikos* balto, raudono ir žalio vyno puslapius), ir Ivanauskaitė (turėjusi skiltį glamūriniam gyvenimo būdo žurnale *Ieva*), ir Aidas Marčėnas, ir daugelis kitų. Verta pastebėti, kad eseistinį kalbėjimą įgauna ir tuometė literatūros kritika, anuomet išgyvenusi savotišką krizę, mėgindama naujai prisitaikyti prie literatūros pokyčių. Baliutytė šį laikotarpį įvardija „kritikos pauze“ – ši susidarė dėl buvusio kritikos sureikšminimo sovietmečiu, kuriam išsyk imta priešintis pirmaisiais Nepriklausomybės metais. Tačiau šioji pauzė ir įtampa negalėjo ilgai tęstis, mat laisvoje valstybėje laisvai plūstelėjus knygų srautams buvo ganėtinai greitai „pasigesta literatūros kritikos: norėta, kad ji padėtų orientuotis nelaukta išsiplėtusiame knygų pasaulyje, struktūruotą tą nevaldomą srautą, verstų jį procesu, vertintų, prognozuotų, hierarchizuotų“³⁰². Tad 1993 metai gali būti regimi ir kaip savotiškas mėginimas išlaviruoti tarp skirtingų literatūros kritikos būsenų – reikalingumo ir nebūtinumo.

Mąstant apie grožinę lietuvių literatūrą 1993-iaisiais, galima sakyti, kad tais metais pasirodė svarbiausių (pirmojo Nepriklausomybės dešimtmečio) lietuvių prozininkų tekstai itin ryškiai atspindi lietuviškosios prozos kaitą, jos sąmoningą bandymą atsiplėšti nuo kanoniško agrarinės tradicijos modelio, kuris visada buvo statiškas, kategoriškas ir senamadiškas. Sykiu tai ir paliudijimas, kad literatūra esmiškai keičia savo kryptį, ieškodama kitokio, neagrarinio tipo: miesto kultūra, atviresnė skirtingų meilės formų raiška, intymus tonas ir refleksijos, kelionės po platųjį pasaulį, (individualūs) Vakarų

³⁰² Elena Baliutytė, *op. cit.*, p. 136.

kultūros tyrinėjimai, akivaizdūs išsivadavimai iš perdėto jausmingumo, besirandantys (auto)ironijos ir paradokso pamušalėliai etc.

Kai kurias iš šių minėtųjų ribų ir slinkčių, ypač natūralios literatūros raidos, vienoje iš negausių *Vilniaus džiaz* recenzijų ryškina Kukulas. Anot jo, baigiasi epocha, kai lietuvių literatūrą buvo galima itin aiškiai dalyti į prosovietinę ir antisovietinę, kai buvo galima literatūros kūrinius „vertinti pagal visuomenines, politines tendencijas, jų demaskavimo aistrą ir aštrumą“³⁰³. Todėl nenuostabu, kad net ir Gavelis, „išgarsėjęs būtent neviltingu homo sovieticus demaskavimo patosu, grįžta prie žmogaus“, parašydamas, anot recenzento, *romaniškiausią* savo romaną *Vilniaus džiazas*³⁰⁴. Šį grįžimą Kukulas suvokia kaip aiškiai apčiuopiamą naujovišką lietuvių literatūros tendenciją, kai literatūra pagaliau pasiduoda vieninteliam teisėtam pačios literatūros, o ne išorinių jėgų diktatui ir ritmikai.

Tokiame kontekste *Vilniaus džiazas* recenzentui, teigiančiam, kad „gali R. Gavelis kiek nori apsimetinėti, kad rašo apie fizikus bei matematikus, studentus“, atrodo kaip esminis kalbėjimas „apie save, apie visą trisdešimtmečių–keturiasdešimtmečių literatūros, filosofijos, o pagaliau ir mokslo kūrėjų kartą, jos fatališką susidvejinimą, susitrejinimą, nenugalimą tragizmą“³⁰⁵. Šis kalbėjimas kupinas ne tik visos kartos refleksijų, bet ir Kukulo kritikuojamo Gavelio gebėjimo, puikiai išmanant masių psichologiją, *Vilniaus džiazą*, lygiai kaip ir *Vilniaus pokerį*, „prifarširuoti komercinio balasto“, dėl kurio daug kas jo tekstus mėgsta skaityti gabalais ir „būtent tie gabalai atšviečiami ir pardavinėjami Gariūnuose“³⁰⁶. Kukulas mano, kad būtent dėl šio „išgabalavimo“ *Vilniaus pokeryje* taip ir liko neperskaitytas

³⁰³ Valdas Kukulas, „Tu niekada nebūsi laimingas“, *Lietuvos rytas*, 1993 09 18, Nr. 182, p. 9.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 9.

³⁰⁵ *Ibid.*

³⁰⁶ *Ibid.* Ši Kukulo išskirta aplinkybė tampa nors ir netolimu, bet sunkiai bepatikrinamu faktu. Kaip parodė kukli darbo autorės atlikta apklausa, didžioji dalis tuos laikus puikiai pamenančių žmonių apie tokį faktą – literatūros kūrinių pardavinėjimą atšviestomis dalimis Gariūnuose – girdėjo pirmąsyk. Kiti mėgino svarstyti, ar tai galėjo būti tiesa, ir jei taip – kodėl, kieno paskatinta tokia veikla vyko. Labiausiai tikėtina, kad tokią prekybą galėjo inicijuoti, anot Vytauto Rubavičiaus, tuometis gana intensyvus erotinis išsilaisvinimas. Tad ir Kukulo minimas „pardavinėjimas dalimis“ leidžia manyti, kad galėjo būti pardavinėjami tie *Vilniaus pokerio* gabalai, kuriuose buvo gausu tuo metu lietuvių literatūroje vis dar retų erotikos, nuogo moters kūno vaizdinių ir kūniškų scenų. Taip pat neatmestina ir versija, kad tokius gandus galėjo ne tik utriuoti, bet ir šiek tiek generuoti pats Gavelis, taip siekdamas parodyti savo populiarumo mastą.

„konceptualiausias eseistinis kūrinio klodas“, tad tikėtina ir todėl baiminamasi, kad toks pats likimas gali ištikti ir *Vilniaus džiazą*: „baugu, kad ir ‘Vilniaus džiazą’, kaip andai ‘Vilniaus pokerį’, kai kas gali skaityti gabalais“. (Dera paminėti, kad tokie priekaištai dėl Kukulo įvardyto komercinio balasto nuolat lydėjo Gavelį, lygiai kaip ir Ivanauskaitę, pirmuoju Nepriklausomybės dešimtmečiu, taip tarsi demaskuodami beviltišką literatūros kritikos mėginimą, taikant aukštosios literatūros vertinimo kriterijus, aptarti ir įvertinti vadinamuosius populiariosios literatūros elementus Gavelio kūryboje.)

Kalbėdamas apie *Vilniaus džiazą* ypatybes, Kukulas tvirtina, kad su šiuo romanu pirmąsyk lietuvių literatūroje „paliudyta autentiška R. Gavelio kartos kūrėjų savijauta“, kupina vilko vienišystės, bevaikystės, savimeilės ir sujaukto – kad ir protingo, bet kupino šėlo – gyvenimo. Recenzento manymu, šis patikimas kartos liudijimas Gavelio tekste virsta skausminga intelektualo savigrauža, trūkinėjančių ir vidinių, ir išorinių ryšių erdve, kurios didysis demiurgas yra vienas ir vienišas – kaip ir pats Gavelis, kaip ir jo *alter ego*, svarbiausias *Vilniaus džiazą* veikėjas Tomas Kelertas. Savo recenziją Kukulas užbaigia romaną lyg ir suskliaudžiančiomis tezėmis, kurios dabar skamba kaip pranašiškai lemtinga paties Gavelio charakteristika: „kūryba – kaip susinaikinimo būdas vienatvėje. Savęs naikinimas kituose – kaip kūrybinių galių slopinimas ir naikinimas bei išsižadėjimas. Visa kita skaityti galima ir populiariau“³⁰⁷.

Praėjus porai mėnesių po Kukulo recenzijos, savąjį vertinimą pateikia ir kolegiskasis konkurentas Kunčinas. Recenzuodamas *Vilniaus džiazą* prozininkas tikina, kad „jei ne pasižadėjimas parašyti recenziją, būčiau jo [romano – *JČ*] neįveikęs“³⁰⁸. Tad kas glumina, o gal ir piktina recenzentą?

Visų pirma, Kunčinas tvirtina, kad šokiruoti skaitytoją darosi vis sunkiau ir sunkiau, net ir didžiajam šokiruotojui Gaveliui, todėl recenzentui atrodo, kad iš visų trijų Gavelio romanų *Vilniaus džiazas* yra vykęs mažiausiai, o labiausiai vykę – *Jauno žmogaus memuarai*. Visų antra, Kunčinas kelia

³⁰⁷ *Ibid.*

³⁰⁸ Jurgis Kunčinas, „Džiazė ne tik merginos“, p. 139.

(teisingą!) prielaidą: „ne man vienam kilo mintis, kad ‘Džiazas’ rašytas anksčiau už ‘Pokerį’, o gal net ir už ‘Jauno žmogaus memuarus’“³⁰⁹. Tai leidžia recenzentui svarstyti, kad, jo manymu, ne laiku (per vėlai) pasirodęs *Vilniaus džiazas* – Kunčinas jį matytų publikuotą kokiais 1988 metais – yra orientuotas į tų (sovietmečio) laikų skaitytoją, todėl 1993 metais jis atrodo tiesiog pasenęs, ne to laiko ir ne tų realiųjų tekstas. Šie spėliojimai „kaip būtų buvę geriau“ anaipol nepasitarnauja Gavelio „nurašymui“ – priešingai, leidžia sukurti bene „skaniausią“ Gavelio charakteristiką:

kad ir ką sakytum, iki ausų paniręs į naujausios istorijos tirščius, aktyviai vertinantis kiekvieną reiškinių bei reiškinių, gebantis apibendrinti ir daryti „toli siekiančias išvadas“, autorius susikūrė gana tvirtą platformą šiuolaikinėje lietuvių literatūroje ir tam tikra prasme liko be konkurencijos – gausiai rašančios moterys ir merginos tarsi ruošia šaltą literatūrinę užkandėlę, o R. Gavelis doruoja kepsnius, gausiai aplydėdamas juos aukštos kokybės alkoholiu ir pikantiškais padažais.³¹⁰

Kunčino recenzijoje viena po kitos pasipilančios jau žinomos tezės apie Gavelio kūrybą – jis išrašęs tai, kas kamuoja ir slegia analitinį protą, kaip patyręs chirurgas skrodžias sovietinę sistemą ir milžinišką puvinį, kurio pūliai „trykšta aptaškydami patį dangų“, pasiekęs tokį rašymo lygį, jog mokąs nesuvulgarindamas išrašyti fiziologiją ir erotiką bei mistiką³¹¹, – darniai sugyvena su nuostata, kad nors gaveliškajame džiaze ne tik merginos, tačiau pats džiazas – nepakilęs virš laiko, virtęs „proginium, kad ir įdomiu grojimu, tapsiančiu tik eiliniu etapu pačiam Gaveliui“³¹². Galiausiai, anot Kunčino, net ir Vilnius šiame romane atrodo išsikvėpęs, „tik topologinis protezas“, neretai pamirštantis, kad groja Vilniaus, o ne Čikagos džiazą. Recenziją Kunčinas

³⁰⁹ *Ibid.* Žiūrint į oficialias publikuotus romanus lydinčias jų parašymo datas, akivaizdu, kad *Jauno žmogaus memuarai*, rašyti 1987–1988 m., įsiterpia tarp *Vilniaus pokerio* (1979–1987) ir *Vilniaus džiazas* (1988–1992). Įsiterpia nemenkai sutapdami ar veikiau persiklodami.

³¹⁰ *Ibid.*

³¹¹ *Ibid.*, p. 140–141.

³¹² *Ibid.*, p. 141.

užbaigia teiginiu, kad, jo manymu, *Vilniaus džiazas* „taps tik eiliniu etapu pačiam Gaveliui, tai begal natūralu“³¹³.

Iš dabarties perspektyvos žvelgiant į visą Gavelio tekstų korpusą, galima sakyti, kad, viena vertus, Kunčino būta teisus: šis romanas išties buvo tik etapas pačiam Gaveliui (tai galima išskaityti ir iš skyriaus pradžioje pateiktos rašytojo citatos); kita vertus, matant visą Gavelio kūrybinį kelią ir visus jo etapus, galima sakyti, kad *Vilniaus džiazas* anaipol neeilinis – visų pirma, šis romanas užbaigia rašytojo kurtą sovietmečio kūno anatomijos atlasą, nuoseklią gaveliškąją sovietmečio studiją. Šiame romane sovietmečio ypatumai atskleidžiami žaismingai ir pro lengvą parodijos bei tankų ironijos šydą, taip sukuriant ne tik savotišką priešpriešą niūriam ir kiek beviltiškam *Vilniaus pokeriui*, bet ir sykiu sudarant kuo detalesnį bei išbaigtesnį sovietmečio vaizdinį (pastarasis susiformuoja kartu skaitant *Jauno žmogaus memuarus*, *Vilniaus pokerį* ir *Vilniaus džiazą*).

Visų antra, sulig trečiuoju romanu buvo pradėta brėžti kukli, bet savaip iškalbi nauja rašytojo pastanga: „šiam romane vengiau kasti pernelyg giliai. Veikiau stengiausi aprėpti kuo platesnes erdves. Pats pajusti ir kitiems perteikti kuo daugiau įvairovės“³¹⁴. Šis bandymas regimas dviejuose Gavelio romanuose – *Vilniaus džiazas* ir *Prarastų godų kvartetas* (1997), pastarasis ne kartą tuolaik pristatytas lipdant antigaveliško romano etiketę³¹⁵. *Vilniaus džiazą* galima įvardyti pirmuoju gyvybingu ir šypsnį keliančiu Gavelio romanu, o štai *Prarastų godų kvartetas* neabejotinai nusipelnytų paskutiniojo pagavaus ir patrauklaus skaityti Gavelio teksto vardo. Mat po jo sekę romanai *Septyni savižudybės būdai* ir *Sun-Tzu gyvenimas šventame Vilniaus mieste* aiškiai, pernelyg beviltiškai bei niūriai atskleidžia gyvenimo kaip kančios, rašymo kaip savinaikos mechanizmus.

³¹³ *Ibid.*

³¹⁴ „Interjerinio romano pėdomis. Romas Daugirdas prieš Ričardą Gavelį“, p. 4.

³¹⁵ Pavyzdžiui, 1997 m. lapkričio 13 d. dienraštis *Respublika* publikavo interviu su Gaveliu, pavadintą „R. Gavelis parašė antigavelišką romaną“.

Kaip skamba ir kokias temas groja *Vilniaus džiazas*?

Trečiasis Gavelio romanas *Vilniaus džiazas* pasirodė po griežtos ir sudėtingos pasakojimo struktūros, įtempto skaitymo ir atidžios refleksijos reikalaujančio *Vilniaus pokerio*³¹⁶. Jo kontekste šis trijų dalių romanas atrodė ir ganėtinai kitoniškas (antigaveliškas) – šmaikštus, keliantis juoką, tarytum paprastesnės struktūros, lyginant su rašiomonišku pirmtaku, ir sykiu kažkuo panašus (gaveliškas) – tuo pačiu veiksmo fonu, sąmonę kalinančiu ir pilkinančiu sovietmečiu bei jo visumine išklotine. Neatsitiktinai nuo pirmojo *Vilniaus džiazas* leidimo, manytina, rašytas paties Gavelio, į skaitytoją žvelgia toks tekstas: „Ši knyga yra ‘Vilniaus pokerio’ dvasinis brolis. Šiedu romanai yra slaptinai panašūs, o kartu visiškai nepanašūs – tokie tegali būti vien tikri broliai“³¹⁷.

Dvasinis *Vilniaus pokerio* brolis *Vilniaus džiazas* pasakoja apie fizikos ir matematikos studentų – jų svarbiausieji yra Tomas Kelertas ir Dainius Pirkelis – gyvenimą septintojo ir aštuntojo praėjusio amžiaus dešimtmečių sandūros sovietiniame Vilniuje, kuris čia virsta vienu svarbiausių veikėjų, tikru pasakojimo demiurgu, svarbesniu ir galingesniu nei *Vilniaus pokeryje*. Studentiško gyvenimo reikalai ir aktualijos (sovietinė karinė stovykla, baigiamieji egzaminai etc.) romane pinasi su niūriomis egzistencinėmis problemomis bei pastangomis rasti gyvenimo prasmę, kurias neretai papildo ir ironiškai dekonstruoja žaismingai balaganiški bandymai išbūti ar veikiau išlaviruoti pilkos bei alinančios komunistinės sistemos gniaužtuose. Galima sakyti, kad šis romanas yra paminklas lietuviškajam septintojo ir aštuntojo dešimtmečių variantui, himnas jaunystei – jos metafiziniam liūdesiui ir kūniškam šėlui, galiausiai tai ir originali tų laikų *papročių knyga* bei (iš)gyvenimo sovietmečiu instrukcija.

Vilniaus džiazas atrodo tradiciškiausias (klasikinės pasakojimo tvarkos bei formos prasme) Gavelio romanas, arba „romaniškiausias“, anot Kukulo.

³¹⁶ Tarp šių romanų dar įsiterpia 1991 m. atskira knyga pasirodę *Jauno žmogaus memuarai*, kurie, kaip jau buvo minėta, šiame darbe priskiriami 1989 m. ir suvokiami kaip pirmasis Gavelio romanas.

³¹⁷ Ričardas Gavelis, *Vilniaus džiazas*, Vilnius: Vaga, 1993, IV viršelio puslapis.

Per visas tris tekstą sudarančias dalis – „Meditacijos“, „Bakneriada“ ir „Didžioji Bendrija“ – beveik chronologiškai, su menkomis anachronijomis, sklandžia naracija nuosekliai dėliojamos bei vystomos personažų linijos, susiliejančios į ganėtinai darnų ir aiškų siužetą³¹⁸. Šioji iš pirmo žvilgsnio tradicinė romano forma ir tvarka, kitaip tariant, įprastinio romano struktūruojama ramybė (ir šiek tiek nuobodybė) tarsi saugiai užliūliuoja skaitytoją, žadindama viltis, kad šįsyk Gavelio tekstą galima bus skaityti paprastai ir lengvai (kaip įprasta skaityti *tikrus* romanus). Tačiau Gavelis nebūtų Gavelis, jei viską taip – įprastai ir tradiciškai – paliktų. Todėl nenuostabu, kad į skaitytojo ramybę nuo pat pirmųjų puslapių ima kėsintis ir viską komplikuoti šiame romane veikiantys ankstesniųjų romanų personažai: Tomas Kelertas, Leonas Ciparis, Birutė – iš *Jauno žmogaus memuarų*, Gediminas Riauba – iš *Vilniaus pokerio*. Savo psichodelinius rokus ir bliuzus groja ne bet kas, o pats Jimi's Hendrixas, kuriam probėgšmais tuo pačiu psichodeliniu unisonu pritaria ir kitos septintojo dešimtmečio Amerikos roko žvaigždės – Janis Joplin ir grupės „The Doors“ lyderis Jimas Morissonas. Neįtikėtiną būties balaganą steigia ir visus reiškinius bei objektus protezuoja ir dekonstruoja Vyriausiasis Visa Ko Protezuotojas Elifonsas Džindžeris Sylaba Bakneris. Galiausiai, monotonišką įprasto skaitymo galimybę nuolat sąmoningai griaua pasakotojas – iš pirmo žvilgsnio, paprastas, tačiau iš tiesų – sudėtingiausias ir labiausiai identifikacijoms nepasiduodantis, nuolat iš jų rėmų išsprūstantis struktūrinis romano elementas.

Vilniaus džiazas yra dvigubos strategijos romanas: viena vertus, pasakojimas įkurdintas iš pirmo žvilgsnio klasikinėje, aiškios struktūros romano formoje, kita vertus, toji forma nuolat ir veik nepastebimai, sulig kiekvienu skirtingu veikėju, kinta implikuodama keliasluoksnį turinį. Būtent

³¹⁸ Tradicišku – dėl pasakojamos istorijos skaidrumo ir „vienaversiškumo“ (lyginant su rašiomonišku *Vilniaus pokeriu*) – neabejotinai galima laikyti ir *Jauno žmogaus memuarus*, tačiau šio romano forma ir struktūra – laiškai, rašomi iš anapus, – kvestionuoja tokio tradiciškumo galimybę, mat pasakojime nuolat atsiranda įvairiausių anachronijų. Istorija nėra pasakojama nuosekliai, ją nuolat rėmina Leono Cipario komentarai ir anų laikų refleksijos, pasiekiančios tiek adresatą Tomą Kelertą, tiek skaitytoją jau iš anapusbės.

taip įsigyvendina knygos pavadinimu koduojamo džiazos esmė: struktūra ir improvizacija, visuma ir solo. Kalbėdamasis su Daugirdu, Gavelis pabrėžė:

[...] džiazas yra nelogiškumo logika, o kartu logikos alogizmas. Džiazė (išskyrus absoliutų free) lieka bent jau modalinės harmonijos, bet improvizacija laužo visas taisykles. Antra vertus, net laisviausiai improvizuodami keletas muzikantų staiga sugroja kokią frazę unisonu. Vadinas, net čia aiški vidinė logika. Kaip matai, džiazos principai mano romane įpinti ne tik technologiškai.³¹⁹

Dera pastebėti, kad tokie technologiniai pasakojimo kūrimo principai Gavelio kūryboje nėra nauji – jie primena *Vilniaus pokerio* struktūrą: išorinė griežta struktūra slepia dekonstrukcinę, nebaigtinę, nuolat persikuriantį pasakojimą. Skirtumas tik, kad *Vilniaus džiazė* pasakojimo persikūrimas susijęs ne su skirtingomis tų pačių įvykių versijomis, o su veikėjų figūrų, jų siužetinių linijų pažeidimais (ir dekonstrukcijomis), galiausiai, su sovietmečio dvasinio ir moralinio turinio užklausimais.

Kalbėdamas apie savo kūrybą, Gavelis akcentuodavo, kad romane „visada svarbiausia yra metafora“³²⁰ (žinoma, greta griežto, t. y. tvirtos struktūros, siužeto), o svarbiausia rašytojo užduotis ir tikslas – ją sukurti kuo *išbaigtesnę*, kad ji būtų atpažįstama ir taptų konkretaus laiko metafora. Trečiajame Gavelio romane džiazas yra ne tik pasakojimo kūrimo ir egzistavimo forma, bet ir didžioji, svarbiausioji romano, kartu ir laikmečio, metafora, aprėpianti keletą skirtingų teminių plotnių: praėjusio amžiaus septintojo dešimtmečio studentiško gyvenimo dienoraštis, detaliai atskleidžiantis paskutinius fizikos ir matematikos studentų studijų metus; Gavelio toliau plėtojama sovietmečio būties ir buities formų analizė ir kritika (ryškiausiai ir vaizdingiausiai išreikšta Kelerto tyrimą „Valdymo sistema kaip psichinis ligonis“ iliustruojančiu Bebo, pramanytos tarybinės sistemos personifikacijos, vaizdiniu; unikaliu Baknerio mokymu ir visu Bakneriados etapu; didingais Justo Pirkelio tyrinėjimais, kuriuos reziumuoja manifestas

³¹⁹ „Interjerinio romano pėdomis. Romas Daugirdas prieš Ričardą Gavelį“, p. 4.

³²⁰ Romas Grybas, „R. Gavelis parašė antigavelišką romaną“, *Respublika*, 1997 11 13, p. 19.

„Apie tarakonus ir kitus liaudies priešus“; aistringai ir kiek šizofrenišku Didžiosios Bendrijos paveikslu-spektakliu); Vilniaus vaizdinija ir mitologija, galiausiai, kaip išskyrė ir Kukulas, kartos vaizdinys ar veikiau – žaisminga, bet itin detali šeštajame dešimtmetyje gimusiųjų charakteristika, liudijanti keliagubus ano meto egzistencijos modusus, kardinaliai priešingus vienas kitam.

Pastaroji opozicinė įtampa leidžia sakyti, kad *Vilniaus džiazas* yra neaiškiai aiškus, arba aiškiai neaiškus pasakojimas, keliasluoksni ir daugiabalsė (romano žodžiais tariant, keliapasaulė, apimanti kelis lygiagrečius pasaulius) septintojo ir aštuntojo dešimtmečių sandūros išsklotinė: „1971: eina į pabaigą aukso amžius... beviltiškai žlugo Prahos pavasaris... senokai išardytos Sorbonos barikados... Jaunas Vilniaus žmogus bando prisijaukinti pasaulį, užkerėti juodą Vilniaus šmėklą“³²¹. Šie romano anotacijos sakiniai liudija, kad, būdamas lietuviškuoju hipiško ir revoliucingo septintojo dešimtmečio variantu, *Vilniaus džiazas* kuria savo autentišką skambesį, sykiu akies krašteliu stebėdamas, tyliais pustoniais išgrodamas judėjimus ir pokyčių atmosferą, vykstančią anapus geležinės uždangos. Būtent todėl romano veikėjai turi galios savo vilnietišką gyvenimą reflektuoti ir apmąstyti laisvojo Vakarų pasaulio kontekste: „Visi žuvo: Jimi, Janis ir Gediminas Riauba. Ir Prahos pavasaris žlugo – šiek tiek anksteliau. Gyveni apsuptas lavonų – nelaimingiausias pasauly žmogus, praradęs tapatumą“³²².

Kompoziciniai džiazos ypatumai ir principai struktūruoja visą *Vilniaus džiazos* pasakojimą, ryškiausiai funkcionuodami pasakotojo figūroje ir jos veikimo lauke, kuriame atpažįstami – prisistato ir veikia – visi romano veikėjai. *Vilniaus džiazos* pasakojimas dėliojamas tarsi sodri daugiasluoksni melodija, kurioje kiekvienas instrumentas (veikėjas) groja autentišką ir unikalų savo muzikinį motyvą, o pastarieji visose trijose romano dalyse skamba ir skirtingai, ir panašiai, romano pabaigoje susiliedami į vieną didžiojo orkestro generuojamą skambesį, paskutinįjį, finalinį akordą. Pirmąją romano dalį

³²¹ Ričardas Gavelis, *Vilniaus džiazas*, Vilnius: Vaga, 1993, IV viršelio puslapis.

³²² Idem, *Vilniaus džiazas* (2-oji laida), Vilnius: Tyto alba, 2007, p. 25–26. (Toliau cituojant šį romaną nurodomas tik puslapis.)

(„Meditacijos“) galima vadinti minoriniu svarbiausių temų plėtojimu, vidurinę („Bakneriada“) – kardinaliai pirmosios dalies minorui priešingą mažorą, išsiskiriantį ryškiais ir sodriais akordais bei aktyviomis muzikinėmis frazėmis, o paskutinę dalį („Didžioji Bendrija“) – minoro ir mažoro sąskambiu, kuriame į vieną skambėjimą susilieja visos anksteniųjų dalių melodijos, nuotaikos ir muzikinės frazės. Dera pastebėti, kad Gavelio pasakojimas, skambantis daugybe skirtingų balsų – aprėpiantis tradiciją ir improvizaciją, arba, kitaip tariant, sovietmečio prasmų rekonstrukciją ir dekonstrukciją, tuos kelis lygiagrečius pasakojimo pasaulius, – nekuria kakofonijos įspūdžio, ir tai liudija, kad darnų muzikos skambėjimą prižiūri griežta kompozitoriaus-pasakotojo akis ir ranka.

Pirmoje romano dalyje („Meditacijos“) regima įdomiausia ir sudėtingiausia, todėl iš pirmo žvilgsnio sunkiai apčiuopiama pasakotojo raiška. Čia pasakojimo dėliojimas primena savotišką raštuotą mezginių iš skirtingų siūlų mezgimą, mat iš vienos veikėjo istorijos išsiaudžia kito veikėjo istorija, perduodanti savotišką estafetę dar kitam – ir taip iki mezginių eilutės pabaigos, nuo naujos eilutės pradedant iš naujo – kartais ta pačia, kartais kita tvarka. Būtent šiame skyriuje skaitytojas susipažįsta su pagrindiniais romano personažais ir jų unikaliomis istorijomis. Minorine nata prasidedantis pasakojimas mezgasi iš dvigubos biblinės ir antikinio mito parafrazės, sykiu išmegzdamas ne tik svarbiausius veikėjus, pasakotojo raišką ir egzistavimo formą, bet ir it kamertonas užduodamas visą pirmosios dalies nuotaiką, tą persmelkiantį gyvenimo slogumą, nykumą ir visišką neviltį:

Pradžioje buvo žodis:

– Sunkus yra mūsų gyvenimas, – atsidūsėjęs vienomis lūpomis pratarė kiaušingalvis Izaokas Beilis.

Tomas Kelertas buvo ne čia, jis tvyrojo pirmapradžiame chaose, bet iš mieguistų tolių pamaži atplaukė vaizdas: slogus fakulteto kiemas, apgobtas sunkių pastatų, trūkia alsuojantis. Įsismilko negeri kvapai: prakaito, tarsi rytiniame troleibuse, suolų lako ir plazdančios palubėje visuotinės baimės. Tomas Kelertas pamaži užgimė iš šlykščių Vilniaus įsčių, iš varganų savo minčių kloakos. Šitas

miestas yra varnas, jis kaukši snapu, norėdamas išlesti tavo smegenis. Visų smegenis. Kiamo kampe, apmūsijusiuose chemikų languose, šmėkštelėjo vaiduoklis – ūsuotas tėvo veidas. Sutavaravo dulkėtuose stikluose ir dingo tarsi pikto vėjo nupūstas. Tave lanko numirėliai, Tomai. Tave persekioja tavo tėvas vampyras. Gyvenimas tikrai yra siaubingas. Suvis nevertėjo užgimti: iš pat pradžių. Šitas niūkus pasaulis pagimdė tave, o tu jį pagimdei: prėską ir drungną, išspjautiną iš dieviškos burnos. Šitas miestas yra varnas. Šitas miestas kėsina tave užsloginti. (p. 7)

„Meditacijų“ dalyje visų veikėjų istorijos pasakojamos nuosekliai, tačiau į vienas nuolat įsiterpia kitos, pasakojamos irgi nuosekliai ir vienaip ar kitaip susijusios su prieš tai buvusiu pasakojimu. Kiekvieno veikėjo pasakojimas turi aiškią struktūrą: ją tarsi rėmas gaubia visažinio tonu audžiamas pasakojimas trečiuoju asmeniu, kuriame suskamba žymiai intymesnės sąmonės srauto natos:

Tomas sudribo į fotelį, nežiebdamas šviesos. Ji dar negrižus. Kur ji bastosi, juk jau vienuolika. Sunkiai numaldė save ir atsipalaidavo. Baras, žinoma, užrakintas, be to... Ne, griežtai nė lašo. Galima tiesiog pasėdėti ir pamąstyti apie gyvenimą. Pasirink konkretų tikslą, Tomai. Pavyzdžiui, iškart rašyk rinktinius raštus. Jų niekas nespausdins. O tu jų niekam ir nerodyk. Kad nekonfikuotų ar nepasodintų. O kai tau bus trisdešimt ar tridešimt penkeri, žodžiu, labai daug metų – persiųsk fotokopijas į Čikagą, taip pat padaugink ir paleisk per rankas čia. Staiga legalizuokis, ką jie padarys tau – nesvarbu, bet tavo opusai jau realiai egzistuos. Labai šaunus planas, tik neaišku, iš ko valgyti duoną. Kur rasti mecenatą. Vis dėlto formaliai tapti fiziku, o gyvenimo knygą rašyti naktimis? Genialus planas, tik neaišku, iš kur imti tiek sveikatos. Nors gal kitaip ir neįmanoma. Apsimesk paprastu ramiu piliečiu, o iš tiesų rašyk savo loginį filosofinį traktatą kaip koks Wittgensteinas. Tik nepamiršk, kad gyveni Vilniuj, o iš čia nėra jokio išėjimo į pasaulį. Tavo traktatą perskaitys penkiolika žmonių, bet ir tie pamirš. Rašyti ne žmonėms, o dievams? Efektingas planas, tik neaišku, iš kur imti tiek stiprybės. (p. 121–122)

Taip pasakojamą vieno veikėjo istoriją nepastebimai, dažniausiai be jokių akivaizdžių perėjimų (kartais net be naujos pastraipos, nekalbant jau apie naują skyrių) perima kitas veikėjas, kuris, nors ir vėl kalba trečiuoju asmeniu,

tačiau iškart ima pasaulio vaizdą rodyti iš savosios pozicijos – taigi natūralu, kad išsyk keičiasi ne tik pasakojimo tonas, intonaciniai niuansai, bet ir nuotaika, problematika (jos variacijos) bei temų arealas. Atkreiptinas dėmesys, kad šie sklandūs ir todėl beveik nepastebi pasakojimo vidiniai perėjimai pirmoje romano dalyje „Meditacijos“ pasiekia subtilias lengvumo ir grakštumo aukštumas, lyginant su jau aptarta vidine pasakojimo dalių sąranga ir ryšiais *Vilniaus pokeryje* (pastarieji, ypač Vargalio versijoje, turėjo niūraus neviltingumo ir nervingo kampuotumo).

„Meditacijų“ teminis laukas aprėpia svarbiausių veikėjų Tomo Kelerto ir Dainiaus Pirkelio gyvenimą ir mąstymus, kuriuos vienija studentiškas fizikų gyvenimas ir jo aktualijos (šiuose epizoduose pasirodo universiteto aplinkos veikėjai, dalyvausiantys ir kituose romano skyriuose: Izia Beilis, Vovočka Gercmanas, Audronė Bolytė, Fredis-Alfredas Žičkus, Papa Dokas, bufetininkė Raimonda). O nuolat Kelerto ir Pirkelio sąmonės srautuose išskylantys savimonės, motyvacijos, tapatybės, santykio su esamu gyvenimu ir geidautina realybe klausimai, lygiai kaip ir juos mąstančiųjų gyvenimai, yra atidžiai prižiūrimi neperprantamo, visus dėsnius laužančio ir visas kortas bei skambančias melodijas (su)maišančio Vilniaus (šiuose pasažuose veikia šeimos ir artimiausios aplinkos nariai, pastarosios daugiau turi Pirkelis, nuolat lyg našta nešdamas savo tėvo, rašančio *meluarus* „Valdžios vyro minutės“, pamotės Leokadijos Pirkelienės, kurią vadina „gurgūza medone“ / „medūza gorgone“ ir sesers Daivos atakas; Kelerto šeimai atstovauja jam besivaidenanti tėvo šmėkla ir vilkinis šuo).

Tomas Kelertas ir Dainius Pirkelis iš pirmo žvilgsnio atrodo kardinaliai priešingi veikėjai: Tomas – protingiausias, sąmoningiausias ir laisviausias iš viso kurso, į kurį visi veik visais klausimais kreipiasi kaip į „visų protą ir dorą“; Dainius Pirkelis – kaip ir nurodo jo pravardė Senis P. D., dideliame kūne tūnantis atsarguolis ir jautruolis, truputį liumpenas, kovojantis su potraukiu saldumynams, skaičiuojantis kalorijas ir gyvenantis svajonių pasaulyje, nes jaučiasi svetimas savo paties namuose ir keistų dėsnių valdomame Vilniuje. Nepaisant išvardytų skirtumų, šiuos du kurso draugus

nematomais saitais jungia keli reikšmingi dalykai, užtikrintai tampantys svarbiausiais pirmosios dalies teminiais raktažodžiais: tėvo problema, tapatybės klausimai, kosminė depresija ir, perfrazuojant knygos anotaciją, „išgyventi nepadedantys nei gilūs ir graudūs apmąstymai, nei visa pasaulio išmintis“.

Tomą Kelertą kamuoja gyvenimo pražūtingumas ir neviltis, kurią dar labiau stiprina persekiojanti tėvo šmėkla ir visa tėvo – žmogžudžio, kraugerio, žmonių kankintojo, partijos sekretoriaus Vytauto Kelerto – praeitis, nuolat primenanti jam, kad „esi vilko sūnus“, todėl ir apmąstymus dėl ateities derėtų spręsti paprastai, renkantis vieną iš dviejų variantų: „rinkis laisva valia – ėsk arba būsi suėstas“. Kelertas yra gabiausias ir sykiu vienišiausias savo laidos fizikas, kurį kamuoja tapatybės ir gyvenimo prasmės klausimai: būti fiziku, imtis mokslo ir sąžiningai dirbti pagal paskyrimą ar rašyti komunistinę sistemą demaskuojantį ir analizuojantį traktatą „Valdymo sistema kaip psichinis ligonis“, o gal suvis pasitraukti iš šito keisto miesto, taigi ir gyvenimo? Kaip mintija pats Kelertas, gyventi Vilniuje reiškia gyventi nežinioje: „žinai tik kuo nenorėtum būti, bet kuo tau derėtų tapti – nežinai. Nežinai, nė kas tu esi. Vilnius tyčia stengiasi tave deformuoti, sujaukti tau smegenis. Jis tyliai tave žudo“ (p. 26).

Tėvo Justo Pirkelio – sprendusio tautų, ypač savosios, likimus, pasirašiusio masinio žmonių trėmimo įsakymus ir rašiusio slaptus laiškus Molotovui – naštą mėgina nusimesti ir Dainius Pirkelis, sekinančiai laviruojantis tarp dviejų skirtingų sovietmečio teikiamų tapatybių: „vienas ilgėjosi lepios prabangos, slapto nomenklatūros žargono, specbutų ir specligoninių. Kitas žavėjosi laisve, išmintim ir kažki kokiais neapibūdinamais dalykais, kurių pirmajam nelemta patirti“ (p. 69). Beje, dviejų pasaulių problemą sprendžia ir Kelertas, tik kitokiu geopolitiniu rakursu, galvodamas, kodėl *jie* „pasaulį padalijo į dvi dalis, normalią ir nenormalią“, kitaip tariant, laisvą kapitalistinę ir nelaisvą socialistinę.

Tiek Kelertui, tiek Pirkeliui tinka Kelerto kambario šeimininko Nikodemo Kliackos ištarta Kelerto liūdesio diagnozė: „Tomas klajoja savo

skaudulių platybėse. [...] Jis sprendžia tėvo dilemą ir kamuojasi dėl identifikacijos krizės. Jūs nesidomėjote Tėvo problema? Pavyzdžiui, teologine prasme: Dievas Tėvas ir Dievas Sūnus?“ (p. 88–89). Būtent tėvo problema verčia abu herojus, žinoma, skirtingais būdais, haliucinuoti ir fatamorganintis, kitaip tariant, dramaturgiškai tiksliai eiti link savinaikos kulminacijos, virstančios ganėtinai logiška pabaiga: Pirkelis prisigeria ir išdaužo savo namų langus, Kelertas nusprendžia persipjauti venas. Kelerto ėjimas link savižudybės yra savotiškas Tėvo linijos atkartojimas (pastarasis nusišovė), mėginant ne tik įveikti Tėvo šmėklą, taip susitaikant su jos ir savo praeitimi, bet sykiu suvokti savąją tapatybę, apie kurią keistų asociacijų akiratyje mąstoma Vilniaus naktyje:

Tomas įstrižai perėjo gatvę, jį traukė į Vilniaus naktį, kuo toliau nuo šviesų. Norėjo sutapti su Vilnium, ištirpti jame, kad jokio Tomo Kelerto nebeliktų. Joks Tomas Kelertas čia nereikalingas. Tokio žmogaus pasauliui nereikėjo. Tasai žmogus buvo šėtono vaikas ir niekaip nerado, kuo jam pavirsti. Norėjo atlikti vaidmenį, kuriam nebuvo pasirengęs. Jį kankino tėvo šmėkla, išdavė draugas, jo niekas nemylėjo. Visi troško jo mirties. Geriausia ištirpti Vilniuje, virsti jo dalimi. [...] Geriau sutapti su visu miestu, pasidaryti visaverčiu jo pašnekovu. Turėtų išeiti gera vyriška šnekta, argi ne? [...] Jis [Vilnius – JČ] elgiasi absoliučiai be ryšio. Kaip ir tu pats. Judu esat kolegos, nelaimės draugai. Jie sujaukė ne tik tavo smegenis, bet ir viso Vilniaus protą. Judu su Vilnium esat pamišėliai – dažniausiai savo noru. [...]

Mano tėvas buvo vilkas. Norėčiau jo išsižadėti, bet juk kiekvienas privalo turėti tėvą. Mane galėtų įsūnyti patsai Vilnius, tačiau jis tyli arba išsisukinėja. Ir nėra kam pasiguosti, niekas manęs nesupras. Nebent Jimas Morrisonas – jis irgi kamavosi dėl savo tėvo. Tačiau su Jimu nepasišnekėsi, o dainuoja jis apie ką nori – tik ne apie tėvą. (p. 115–116)

Verta pastebėti, kad tokie mąstymai ir suicidalinės mintys Kelertą apninka ne šiaip įprastą dieną ir pasiekia tokią kulminaciją ne šiaip paprastą Vilniaus naktį: „dar nebuvo tokių klaikių tėvo mirties metinių, nors gerai prisimenu visas“, – sako Kelertas, kartu pasakydamas ir tai, kad iš tiesų *Vilniaus džiaz* pirmosios dalies pasakojimas apima vieną Vilniaus dieną (visai

kaip Vargalio versija *Vilniaus pokeryje*), sutampančią su Vytauto Kelerto mirties metinėmis ir sykiu žyminčią beatodairiškus (beveik mirtinus) Tomo Kelerto bandymus išsivaduoti iš pomirtinio tėvo šešėlio ir tinklo, taip galutinai su juo atsisveikinant.

Kliačkos minima teologinė tėvo problema nurodo ne tik herojų skaudulių centrą, subyrėjusią gyvenimo ašį, bet gali būti suvoktina ir kaip savotiška „Meditacijų“ pasakotojo raiška – pasakotojas yra tarsi triasmenis (aštu-jis) pasakojamos istorijos Dievas, tikrasis demiurgas, besireiškiantis visais trimis savo pavidalais, trimis skirtingomis žiūros pozicijomis, pasakojimo perspektyvomis, sugulančiomis į veikėjų sąmonių srautus. Pasakotojo tapatybės neapibrėžiamumas yra tiesiogiai susijęs su veikėjus ištikusia tapatybės krize (ar veikiau – visiška aklaviete) ir gali būti suvoktinas kaip savotiška šios krizės iliustracija.

„Visgi, kas yra *Vilniaus džiaz* pasakotojas?“

Mąstant apie *Vilniaus džiaz* pasakotoją, jo daugialypės tapatybės problemą, norisi peradresuoti prieš tris dešimtmečius straipsnyje, analizuojančiame britų prozininkės Virginios Woolf romaną *Į švyturį*, Hillis Millerio iškeltus klausimus – „visgi, kas yra *Į švyturį* pasakotojas? Kur jis yra? Kokias galias pasakotojas turi?“³²³ – lygiai taip pat klausiant apie šį Gavelio romaną: visgi, kas yra *Vilniaus džiaz* pasakotojas? Kas kuria ir kas groja visą šį džiazą?

Toks klausimas nėra tik paviršutinė klausimo asociacija – priešingai, trečiajame Gavelio romane (išskyrus antrąją romano dalį „Bakneriada“) naudojamas pasakojimo būdas iš tiesų yra beveik toks pat, kokį savo 1927 metų romane *Į švyturį* – pastarasis dabar dažniausiai pristatomas kaip sudėtingiausias rašytojos romanai ir neabejotinai modernizmo viršūnė – įgyvendina Woolf.

³²³ J. Hillis Miller, „Mr. Carmichael and Lily Briscoe: The Rhythm of Creativity in *To the Lighthouse*“, in: *Modernism Reconsidered*, eds. Robert Kiely and John Hildebidle, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1983, p. 172.

1926 metais, dienoraštyje fiksuodama *I švyturį* pabaigos kūrimo sunkumus, Woolf mini, kad visų veikėjų gelmes ji galinti išvynioti iš vieno itin paprasto sakinio, bet tai, žinoma, bus beviltiškai neįspūdinga, nedramatiška – juk „viskas išrašoma oratio obliqua. Na, ne visai viskas, nes yra ir tiesioginės kalbos“³²⁴. Woolf minimas *oratio obliqua* yra netiesioginė kalba, neretai žyminti praėjusį laiką (dažniausiai pasakojama būtuojų laiku) ir nurodanti Woolf dienoraštyje ne kartą svarstyta perspektyvos klausimą. Pastarasis nuolat iškildavo rašytojai, pri(si)pažįstančiai, kad ji – iš tų kūrėjų, kurie išrašo sąmonę, o šioji niekada nebūna vientisa, tvarkinga, lygi ir glotni. Novatoriškas ir kūrybiškas netiesioginės kalbos panaudojimas leidžia Woolf sukurti nuostabiai (ne beviltiškai, kaip kad bijomasi dienoraštyje) įspūdingą ir dramatišką vadinamojo sąmonės srauto šedevrą, kuriuo ji žengia didžiuliu žingsniu pirmyn nuo gan saikingai ir kiek atsargiai (išskyrus garsųį Molės Blum monologą) šią techniką romane *Ulisas* (1922) naudojusio Joyce'o, todėl, kad tokią techniką pasirenka visam romanui ir visiems jame veikiantiems veikėjams. Taip Woolf ne tik transformuoja sąmonės srauto užrašymo klausimą (skaidri ir ritminga sakinio logika bei struktūra), bet ir aiškiai parodo, kad jai rūpi ne viena sąmonė, o skirtingos, jų srautai ir susitikimai ar susilietimai, kuriuos, lygiai kaip ir jų struktūras, tyrinėti bei atskleisti padeda netiesioginė kalba ir ją perskrodžianti tiek įsivaizduojama, tiek tikra tiesioginė kalba.

Mėgindamas atsakyti į klausimą, kokios galios atitenka Woolf romano pasakotojui, Hillis Milleris išskiria, kad šiame romane pasakotojui paklūsta ypatingos jėgos – jis įžengia į visų veikėjų sąmones, ar net, būtų tiksliau sakyti, „pasakotojas jau yra visose tose veikėjų sąmonėse ir todėl gali už juos kalbėti tuo keistu trečiojo asmens balsu, praėjusio laiko naracija“³²⁵. Hillis Milleris teigia, kad, būdama(s) be jokių identifikuotinių veikėjo požymių, turėdama(s)

³²⁴ Virginia Woolf, *A Writer's Diary: Being Extracts from the Diary of Virginia Woolf*, ed. by Leonard Woolf, Harvest Book, 2003, p. 98.

³²⁵ J. Hillis Miller, *op. cit.*, p. 172–173.

tik balsą ir toną, Woolf romano *pasakotoja(s)* yra kolektyvinė sąmonė, kurios egzistavimas priklauso nuo joje esančių veikėjų sąmonių³²⁶.

Lygiai tą patį galima pasakyti ir apie *Vilniaus džiazą*, aiškiai suvokiant tai, kad kiekviena romano dalis demonstruoja kiek kitokią pasakotojo raišką ir veikimo galias. „Meditacijose“, rinkdamasis kalbėjimą skirtingų veikėjų sąmonių srautų balsu, rašytojas nurodo, kad jo romano pirmosios dalies pasakotojas yra šių autonomiškų sąmonių visuma, toji kolektyvinė sąmonė. „Bakneriadą“ pasakoja tradicinis visažinis pasakotojas (visiškai užgožtas svarbiausio dalies veikėjo Baknerio), kuris, kaip atrodo iš pirmo žvilgsnio, karaliauja ir paskutinėje romano dalyje „Didžioji Bendrija“. Tačiau įsiskaičius įdėmiau, paaiškėja, kad šios romano dalies pasakotojas, visą laiką kalbantis, anot Hillis Millerio, „tuo keistu trečiojo asmens balsu“ (kitaip nei „Meditacijų“ dalyje, nepereidamas prie intymesnių tonų), vis tiek yra visų veikėjų vidinis balsas, ne tik atveriantis jų sąmonių srautų gelmes, bet ir savotiškai jas sujungiantis. Pasitelkiant Gavelio terminus, galima sakyti, kad trečiosios dalies pasakotojas yra daugybės skirtingų vidinių gyventojų, kuriais tampa visi *Vilniaus džiaz*o veikėjai, visuma. Nuo apysakos *Galbūt* Gavelio kūrybą lydinti vidinių gyventojų teorija, kuria apibrėžiama teksto „Aš“, neretai aprėpiančio ir pasakotojo figūrą, sandara bei samprata, *Vilniaus džiaz*e funkcionuoja kiek kitomis sąlygomis, kuriant sąmoningą kito asmens perspektyvą, tą neutralaus trečiojo asmens balso fasadą: „aš tegaliu kartoti pavojingas keliones į vidinį žmogaus pasaulį, jojo ‘aš’ džjungles. Net rašydamas trečiuoju asmeniu ir sakydamas ‘jis’, vis vien aprašinėju tą ‘jo’ vidinį ‘aš’“³²⁷.

Tad kas yra romano pasakotojas? Veikiausiai tas, kuris kuria džiazą, tad tikėtina – pats (to meto) Vilnius, nes „scenarijų galėjo rašyti tik patsai Vilnius“ (p. 322). Vilnius yra romano egzistencinis lėmėjas ir didysis kompozitorius, tikrasis pasakotojas, kurio kuriamą džiazą atlieka ir sugroja jo savotiškas antrininkas, ar veikiau vietininkas – tekste sutinkamas pasakotojas su savo personažais, kurie neabejotinai yra vidiniai Vilniaus gyventojai ir kurių

³²⁶ *Ibid.*, p. 174.

³²⁷ „Interjerinio romano pėdomis. Romas Daugirdas prieš Ričardą Gavelį“, p. 4.

gyvenimus bei sąmonių srautus generuoja, valdo ir nulemia Vilnius. (Todėl ir nenuostabu, kad romano pasakojimas neretai atrodo kaip skirtingų melodijų, t. y. gyvenimų, išklotinė, siekianti ne nuspręsti ar aiškiai pasakyti, kuri viena melodija, tiesa ar gyvenimas yra teisingas, o parodyti, kad pasakojimo, lygiai kaip ir gyvenimo, erdvė tėra tų tiesų ar prasmų, kurios nuolat persidengia ar persikuria, žaismas.)

Vidinių gyventojų teorijos pritaikymas *Vilniaus džiaze* – lyginant su ankstesniais Gavelio kūriniais, ypač novelistika, kurioje buvo regimi dekonstruktiški veikėjo ir pasakotojo persidengimai, – įgauna naujų raiškos ir funkcionavimo tekste galimybių, kurias nulemia Gavelio pasitelkiami postmodernaus pobūdžio eksperimentai su modernizmo įteisintu sąmonės srautu. Iš pirmo žvilgsnio atrodo, kad sąmonės srauto techniką Gavelis naudoja taip kaip ir Woolf: kiekvieno veikėjo sąmonės srautas yra solipsistinis, savyje uždaras, liudijantis, kad pasaulis veikėjui yra toks, kokį jis jį mąsto. Iš esmės taip ir yra pirmoje romano dalyje „Meditacijos“, tačiau viskas kardinaliai pasikeičia trečiojoje. Joje kolektyvinė, skirtingus personažų sąmonių srautus sumuojanti ir pasakojimą generuojanti sąmonė ima savyje trūkinėti, praradama ir naikinama aiškias savo vidinių gyventojų tapatybes apibrėžiančias ir nuo kitų izoliuojančias ribas. Taip leidžiama veikėjų sąmonėms susijungti ir įgyti ne tik naują, iki tol nebūtą pavidalą, kuriuo panaikinamas ir pranokstamas Woolf romane akivaizdus sąmonių solipsiškumas, bet ir generuoti naujas „Aš“ prasmes.

Šis veikėjų individualių ir atskirų sąmonių susijungimas įvyksta trečioje romano dalyje „Didžioji Bendrija“, kai svarbiausi veikėjai Tomas Kelertas ir Dainius Pirkelis virsta vienu, vienu veikėju – Tониu Daimu Pirkertu. Taip susijungia jų opoziciškai skirtingos sąmonės, susilieja autonomiškai vidiniai gyventojai, taip nyksta kardinalūs skirtumai ir susikuria nauja keliabriaunė, visa aprėpianti sąmonė: „Tonius Daimas Pirkertas vėl buvo susivienijęs, juto ir Tomo beribį abejingumą, ir Dainiaus karštą nerimą. Jam buvo net sunku atsirinkti, kuris yra kurio“ (p. 394); „Galbūt jis privalėjo virsti, o gal jau ir virto tokiu Tониu Kelerkeliu ar Pirkertu. Jam anaipol nebuvo gaila, kad nebėra vien

Tomas Kelertas. Tik taip galėjo nebenuskęsti vienišybės jūroje, tik taip galėjo viltis tikros ateities, nes jo ateitis slėpėjo ne vien jame, o visuose – tokį patyrę praregėjimą, apie kokius tebuvo skaitęs išmintingose knygose“ (p. 376); „Anksčiau dažnai svajodavo virsti kažkuo kitu. Dabar taip pasikeitė, kad išties tapo kitas žmogus. Dainius žinojo: jame tarpais įsikūnydavo Tomo Kelerto dvasia“ (p. 368).

Šių skirtingų sąmonių ir veikėjų susilieimo kūniška išraiška tekste itin kukli ir punktyriška, nuo pirmąsyk sąmoningo suvokimo, kad „žmogus nepritaikytas matyti save iš šalies, o veidrodžiai tėra gudrūs apgavikai. Tonius Daimas nė negalėjo nieko apie save pasakyti, vien žiūrėjo ir stebėjosi“ (p. 407–408) Iki beveik romano pabaigoje regimo ir kūniškojo sutapimo:

Tiesa, jie darėsi vis panašesni vienas į kitą – ir išvaizda, ir kalba, ir mintimis. Vis labiau lystantis Dainius jau buvo veik toks pat, kaip apsunkęs, netekęs įžūlaus žvalumo Tomas. Išgirdęs kurio balsą ar žingsnius, suvis negalėjai įspėti, kuris iš jų artinasi. Tereikėjo užsimerkti, kad visiškai juos supainiotum. (p. 435)

Ši Gavelio veikėjų savybė, naikinanti ribas ir griauianti solipsistinį pasaulio suvokimą, liudija, kad Gavelio veikėjai yra dekonstruiciški, „Aš“ suvokiantys kaip skirtingų prasmų, vaidmenų, vidinių gyventojų pasirodymo ir žaismo erdvę, kurioje priešinantys modusas „arba... arba“ virsta vienos teisingos prasmės vienvaldytę griauančiu „ir... ir“. Tokio dekonstrukciško susijungimo iniciatoriumi galima laikyti Kelertą, kuris paskutinėje romano dalyje vis dažniau jausdavo, kad „savęs vieno jam buvo maža. [...] iš jo vieno joks pasaulis niekaip nesusidėlioja. Netgi jo paties vidinis pasaulis. Nebenorėjo būti vienišas genijus, troško stebuklingai susiliesti su kitais“ (p. 349). Susiliejus Tomui ir Dainiui vienatimi – Daldrone ar Audrale – tampa ir Tomo mylimos moterys Audronė ir Dalia (prie kurių vėliau prisijungia ir Dainiaus Jolanta, taip sudarydama moterišką trikampį, kuriuo tarsi patvirtinama, kad pagaliau Kelerto ir Pirkelio vidinės baimės, esą jų mylimos moterys jiems rodėsi tarsi ne visos, tarsi joms kažko stigtų, išsklaidytos):

Juk pats nesyk pagalvodavai: kaip gerai būtų, jeigu JI būtų protinga kaip Audronė ir turėtų jos kojas. Tačiau kartu dūsautų ir šnekėtų apie meną kaip Dalė ir nešiotų jos krūtis. [...] Juk pasvajodavai: kaip gerai būtų, jeigu tarp jų suvis nereikėtų rinktis? [...] Šit ir pasiekei, ko troškai. Mudvi irgi seniai troškom sutapti. Kiekviena dėl savų priežasčių. [...] Toji mano dalis, kuri vadinosi Dalė, galės mirti, bet liks antroji dalis. Toji mano dalis, kuri vadinosi Audronė, galės sau abstrakčiai mąstyti, o kita dalis tuo pat metu svajos. (p. 375)

Romano pabaigoje šios atskirų veikėjų sąmonių sąjungos užbaigiamos aukščiausiu pasakotojo raiškos tašku, muzikine kulminacija, atveriančia trapios ir neapčiuopiamos pasakotojo tapatybės daugiasluoksniškumą bei jo tarnystę tikrajam istorijų pasakotojui ir kompozitoriui Vilniui: Tomą Kelertą ir Dainių Pirkelį vienovėn sujungęs Tonus Daimas „nesijautė nei Vilniaus viešpačiu, nei antžmogiū. Buvo veikiau visažmogis ar kiekvienžmogis. [...] Jis jautė kiekvieno savo orkestro žmogaus mintis, kiekvieno svajas, visos jos pynėsi į vientisą simfoniją, kurios klausėsi su pasigėrėjimu, bet ir bauguliu [...] jis buvo vienalytis, tačiau toks daugialypis, kad nebeatsirinko, kas jo viduje kam priklauso. *Visi savi žmonės dabar gyveno jo viduje, nors liko ir išorė – labai aiški ir reali*“ (p. 460, išskirta cituojant – JČ). Taip paliudijama, kad *Vilniaus džiaz* pasakotojas yra ne koks nors kuklus džiaz trio ar kvartetas, o visas orkestras, (iš)grojantis šį pasakojimą, visa aprėpiančią simfoniją, kurioje, prisimenant apysaką *Galbūt*, „gyvena tūkstančiai ego“, visi *Vilniaus džiaz* veikėjai:

Tonus Daimas jau seniai nebebuvo vien Tonus Daimas, jis buvo dar ir Žygimantas Fredis Vovočka Kučinskas Boruta Baublys ir suvis nebežinia kas, visavysis ar kiekvienvysis, turįs savo amžiną moterį: ne vien Daljoldronę, bet dar ir Birutę. Raimondą Leokadiją – slaptinę vismoterę ar kiekvienmoterę, kuri nebuvo šiaip visų tų moterų įsikūnijimas, o buvo kaip tik tokia, kokia buvo, nes kitokia ir negalėjo būti. Tas daugialypumas nedraskė ir neskaldė jo, priešingai, teikė pilnatvės jausmą, buvo stebuklinga būti visais ir viskuom susyk, tai buvo bevardis Vilniaus stebuklas. Būtent Vilniaus ir tik Vilniaus: Izia, kitados begal artimas, ištrūkęs iš šito miesto, dingo ir iš

visuotinio orkestro, niekur nebeskambėjo jojo gaida, niekur nebeklaidžiojo jojo mintys, jis net prarado savo vardą, nes tokios buvo orkestro taisyklės. (p. 466–467)

Tokia pasakotojo raiškos trajektorija, šaunanti į viršų trečiojoje romano dalyje, dar sykį demonstruoja precizišką gaveliškosios dekonstrukcijos praktiką, parodydama, kad veikėjų esaties / nesaties skirtumas yra itin trapus ir pažeidžiamas, funkcionuojantis pagal rašytojo kūrybai būdingą egzistencijos formulę – ir yra, ir nėra, ir taip, ir kitaip, ir anaip, visaip vienu metu, lygia greta. Prieš skaitytojo akis pasakojimas kuriasi tarsi skirtingų melodijų fragmentų, muzikinių frazių žaismė, kurios šaltinis – neperprantamas Vilnius, bevardis Vilniaus stebuklas. Kartu tai nurodo, kad šįsyk (lyginant su *Vilniaus pokeriu*) energingiau, su tikru *crescendo* įgyvendinamas Hillis Millerio Ariachnės konceptas, kuriuo paneigiamas pasakotojo tapatybės kaip vienintelės monologinės metafizikos egzistavimas. Pasakotojo vidiniais gyventojais tampantys veik visi *Vilniaus džiaz*o veikėjai griaua dievišką visažinio pasakotojo neliečiamumą, logocentrinę ir monologinę struktūrą, taip sukurdami jau aptartą antidemiurgišką pasakotoją, nurodantį į neapčiuopiamą, persikuriantį prasmių žaismą, besisteigiantį ir vykstantį *aš* figūroje. Iš esmės būtų galima sakyti, kad trečiojo Gavelio romano svarbiausias klausimas yra „kas aš esu?“ ir „kokias išgyvenimo bei egzistencijos trajektorijas turiu pasirinkti?“

Mąstant apie *Vilniaus džiaz*o žmogų norisi sakyti, kad jis yra dekonstruktyvus, nes turi unikalią galimybę jungtis su kitomis sąmonėmis, taip atmesdamas monologinę ir nekvestionuojamą, vienintelę teisingą pasaulio suvokimą (jam šiame romane atstovauja komunistinė sistema, kuriai priešinasi beveik visi veikėjai). Minėtieji veikėjų sąmonių susiliejinimai yra tarsi ataidintis pakartojimas apysakoje *Galbūt* rodomos dekonstrukcinės „Aš“ sampratos, kurią vainikuoja ir savotiškai „išriša“ paskutinysis jos sakiny, atskleidžiantis pasakotojo tapatybę. Panaši schema, tik kiek miglotesnė, regima ir *Vilniaus džiaz*e: visi pasakojimo siūlai susiveda į juodą Vilniaus varną, kuris nuo pat pirmųjų romano sakinių vis tarsi netyčia prasklęsdavo virš veikėjų istoriją,

paskutiniajame puslapyje nuskrisdamas „tiesiai pirmyn, tik pirmyn, galbūt ieškodamas savo mažojo eldorado“ (p. 467). Miglotumas minimas neatsitiktinai, mat nuoroda į Eldorado leidžia skaitytojui manyti, ar veikiau klausti: ar jis tikrai Vilniaus varnas? O gal jis Vilniuje gyvenęs tikras eldoradietis Bakneris, kurio atsiminimai apie Eldoradą kaip atvirą ir geriausią iš visų įmanomų gyventi pasaulių taip akivaizdžiai persmelkę vidurinę romano dalį „Bakneriada“? O gal jis Tonus Daimas, pačioje romano pabaigoje jungęs „visus į magišką tinklą savo viduje tarsi stebuklingas varnas, savo paties vidaus varnas“? O gal jis pats Vilnius? Akivaizdu, kad vieno teisingo ir tikro atsakymo nėra ir negali būti.

Tokia romano pabaiga išryškina, kad pasakotojas, skirtingai veikiantis atskirose romano dalyse – „Meditacijose“, Woolf romano pavyzdžiu, tik kaip balsas ir tonas, „Didžiojoje Bendrijoje“ kaip neaprepiamas Vilnius, jo varnas, didysis simfonijos dirigentas, orkestras, laikmečio balsas etc., – yra praradęs savo tapatumą ir aiškumą. Perfrazuojant Hillis Millerio teoriškai legitimuotą ir išplėtotą Henry'o Jameso kūrinio *Kilimo raštas* (*The Figure in the Carpet*) metaforą, kuri demaskuoja pasakotojo (ypač pirmuoju asmeniu) patikimumą ir vienintelio teisingo teksto perskaitymo galimumą, pasakotojo figūra Gavelio romane yra tarsi tas „kilimo raštas“, dvigubasis teksto elementas, kuris leidžia skaitytojui patikėti savo nekviestionuojamu tapatumu, *vienintele* teisinga ir aiškia pasakojimo reikšme, tačiau sykiu ją dekonstruoja, demonstruodamas kelias galimas reikšmes bei jų žaismą, rodydamas daugybę skirtingų savo, t. y. pasakotojo, pavidalų.

„Kilimo raštas“ Hillis Millerio teoriniuose svarstymuose pirmąsyk pasirodo 1980 m. publikuotame straipsnyje „The Figure in the Carpet“³²⁸, kuriame jis nagrinėja to paties pavadinimo Jameso apysaką, dėmesį sutelkdamas į istorijos pasakojimą ir pasakojimo linijiškumą. Pats Hillis Milleris šį tekstą pristato kaip rašomos knygos *Ariadne's Thread* dalį. Tačiau iš tiesų šis straipsnis, gerokai papildytas, bet tuo pačiu pavadinimu kaip atskiras skyrius pasirodė jo 1998 m. studijoje *Reading Narrative*.

³²⁸ J. Hillis Miller, „The Figure in the Carpet“, *Poetics Today*, 1980, Vol. 1(3), p. 107–118.

Analizuodamas Jameso tekste pateikiamą „kilimo rašto“ įvaizdį, Hillis Milleris jį dekonstrukciškai išplėtoja iki neperskaitymo alegorijos, padaro savotišku dekonstrukcijos įrankiu, nurodydamas, kad „kilimo raštas“ akivaizdžiai dekonstruoja vienintelę įmanomą teksto prasmę, kurdamas daugybišką ir iki galo nepagaunamą prasmių gausybę ir jų žaismą (iš pirmo žvilgsnio atrodo, kad kilimo raštas yra itin aiškus, tačiau ilgiau įsižiūrėjus smulkūs raštai, spalvos ir vingrybės ima mainytis ir sukintis galvoje, kurdami naujus, neretai netikėtus, išsyk nepastebėtus ornamentus). Kitaip tariant, tekstas leidžia skaitytojui patikėti, kad jis gali perskaityti ir įminti teksto prasmę, tačiau tuo pat metu tarsi paneigia tai, slepia tą vienintelę prasmę, mainydamas prasmes ir demonstruodamas savo neperskaitomumą³²⁹. Taip sugriaunama metafizinės, loginės struktūros, generuojančios vieną pagrindinę ir teisingą prasmę, teksto samprata ir, žinoma, kvestionuojamos visos tokio teksto figūros. Mąstant apie *Vilniaus džiazą* galima sakyti, kad pasakotojo figūros labilumas nuorodo ir į jo teksto perskaitomumą, ir į neperskaitomumą. Tad skaitytojas, net ir perskaitęs romaną, negali iki galo užtikrintai žinoti, kas iš tiesų pasakojo visą šią istoriją ir, galiausiai, kaip ji iš tiesų baigėsi.

Grįžtant prie šio romano trečiojoje dalyje sukurtų veikėjų sąmonių sąjungų, dera paminėti, kad toks daugialypis teksto „Aš“ egzistavimą steigiantis manevras būtų neįmanomas (ar apskritai neįsivaizduotinas) Woolf tekste. Ir ne todėl, kad jai būtų pritrūkę fantazijos ar išmonės, – tiesiog, kaip ne kartą sako ir Gavelio veikėjai, ir nematomas pasakotojas, tokie pasauly neįmanomi dalykai gali vykti tik Vilniuje, „po kurį klajoja pablūdęs Bakneris [... ir] kur žmonės gali susilieti“ (p. 375). Woolf pasiekia aukščiausią tuo metu įmanomą monologinės (solipsistinės) sąmonės srauto raišką, kurią vėliau, po kelių dešimtmečių, kaip modernizmo palikimą perims postmodernizmo rašytojai, rekonstruodami ir dekonstruodami, naudodami ją kaip vieną iš keliabriaunės sąmonės vidinių dėmenų. Gavelį galima matyti kaip šio bendro pasaulinio kūrybinio proceso dalyvį – ir į jį atidžiai įsižiūrėjusį, ir originaliai jį papildantį.

³²⁹ Idem, *Reading Narrative*, p. 98.

Skaitant *Vilniaus džiazą*, akivaizdu, kad monologinės sąmonės srauto technika, vyraujanti pirmoje romano dalyje, pasirenkama sąmoningai, kaip galbūt tinkamiausias būdas išgroti minorines veikėjų nuotaikas ir chaosiškas vidines būsenas. Nuo pat pirmo puslapio tekstą persmelkiantis gyvenimo slogumas, sunkenybė, pojūtis, kad kažkas nori išlesti tavo smegenis, nuolat persekiojanti tėvo šmėkla ir amžinas bėgimas nuo mieste tvyrančio kėsینimosi *užsloginti* yra bene svarbiausi pirmosios romano dalies („Meditacijos“) motyvai, apgaubiantys ne tik pagrindinius, gyvenimo prasmę praradusius ar prarandančius, solistus Tomą Kelertą ir Dainių Pirkelį, bet ir vienaip ar kitaip veikiantys ir juos supančius – Audronę Bolytę, Dalę Navakaitę, Jolantą Kairytę, Justą Pirkelį, Leokadiją Pirkelienę, Izaoką Beilį, Papą Doką ir daugybę kitų. Visi pirmoje dalyje pasirodantys veikėjai kovoja su gyvenimo pilkybės, nuobodybės ir beprasmybės jausmu, nuolatiniu „moraliai kankinuosi“, kuris kiekvieną apima skirtingai ir sykiu panašiai, mat viskas vyksta Vilniuje, kuris „tave laiko sugriebęs, kad nežinotum, kas iš tikro esi“ (p. 23).

Galima sakyti, kad „Meditacijos“ yra savotiška savojo *aš* praradimo, gyvenimo beprasmybės ekspozicija, su visais juoduliais, vidiniais praradimais ir pralaimėjimais, tūnančiais kiekvieno veikėjo sąmonėje. Tai taip pat ir nuoseklus Kelerto ėjimo savižudybės link kelias, kuriame nuolat aptariami galimi savižudybės scenarijai ir netgi detalios instrukcijos (p. 159). (Verta paminėti, kad mąstymų ir kalbų apie savižudybę šiame romane daugiau nei 1999 metų Gavelio romane *Septyni savižudybės būdai*.)

Vienintelis kardinaliai priešingas visai šiai pirmoje romano dalyje tvyrančiai kosminei depresijai ir Vilniaus niūriai metafizikai, vienintelė šviesioji pasakojimo melodija yra Tomo Kelerto buto šeimininkas Nikodemas Klička, kurio, pasak paties Kelerto, „geriau nesutikti, vėl priskres su savo postringavimais. Velniškai įkyrus tipas, nors ir linksmina sielą“ (p. 44). Pirmąsyk romane jis pasirodo

vieną gražiausių pavidalų. Klička buvo pasidabinęs kostiumu, kuris kitados turbūt buvo baltas. Dabar medžiaga buvo išgeltusi tarsi senų laikraščių popierius. Ant atlapų įsiveisė balkšvi blizgantys pelėšiai. Šeimininko pasmakrėje pūsojo milžiniška raudona peteliškė baltais taškeliais, o ant nosies buvo užkartas pensnė įskilusiu stiklu. (p. 56–57)

Visą pirmąją romano dalį antraeilį, bet išsiskiriančių veikėjų gretose tūnojęs ir dramatišką veikėjų, ypač Kelerto, kelionę link galutinės nevilties ir visiško gyvenimo prasmės praradimo stebėjęs Klička pasirodo paskutinėmis Kelerto gyvenimo minutėmis, kai šis užsidaręs vonioje ketina įgyvendinti, jo žodžiais tariant, beveik eutanaziją, aukščiausios klasės, romėniškai išdidžią ir neskausmingą savižudybę:

Pasisuko į lentynėlę ir ištiesė ranką prie peiliukų. Jų nebuvo nei vieno. Ką tik gulėjo čia. Aš išėmiau du naujus peiliukus ir padėjau štai čia, prie stiklinaitės. Po velnių, kur dingo peiliukai? Situacija buvo absurdiška. Gal nejučia susibrukau juos į kišenę ir nusinešiau į kambarį?

– Ne! – ūmai pasakė pašaipus balsas. – Peiliukus paslėpiau aš!

Tomas apstulbęs išvydo, kad vonios kambario durys praviros, o tarpduryje didingai stirkso Nikodemas Klička su fraku ir peteliške. *Kas čia per balaganas?*

– *Kas čia per balaganas!* – pakartojo jau garsiai. – Kas tu toks, kad...

– Aš esu Elifonsas Džindžeris Sylaba Bakneris! – paskelbė Nikodemas taip išdidžiai, kad net pakvipo laurais. – Vyriausiasis Visa Ko Protezuotojas. Peiliukus paslėpiau aš! (p. 161, išskirta cituojant – JČ)

Taip efektingai ir netgi kinematografiškai, kaip tikras herojus-gelbėtojas (kas galėjo pamanyti?), pirmosios romano dalies pabaigoje pasirodęs Nikodemas Klička ne tik ištraukia Tomą Kelertą iš savižudybės vonios, pasiskelbia esąs visai kito vardo ir tapatybės žmogus – Elifonsas Džindžeris Sylaba Bakneris, bet ir fraze „peiliukus paslėpiau aš!“ užbaigia „Meditacijų“ dalį, leisdamas tiek skaitytojui, tiek Kelertui numanyti, kad tolesnis pasakojimas (ir gyvenimas) bus tikrai kitoks, ir jis pats, nutraukęs Kelerto savižudybę, dėl to nemenkai pasistengs.

Iš tiesų Klička-Bakneris kardinaliai (ap)verčia *Vilniaus džiaz* pasakojimą: keisdamas minorinę tonaciją į mažorinę, pervesdamas veikėjus į kitą sąmonės režimą (kuriame gyvenama pagal baknerišką tvarką), įkurdindamas juos citatoje minimame *balagane*. Šis žodis pirmoje romano dalyje – tiek pasakotojo, tiek Kelerto – visuomet buvo vartojamas Kličkos kontekste, minint jo kitoniškumą, „spektaklius“ – vakarienes su kviestiniais svečiais, dažniausiai Vakarų kultūros garsiausiais vardais, bei išskirtinai prašmatnias ir vakarietiškas vaišes, kitaip tariant, visa tai, kas buvo svetima ir net draustina sovietinei sistemai, bet nepaisant to, vis tiek gyvavo, savotiškai ardė sistemą iš vidaus. Būtent balaganas, diriguojamas Kličkos, visą pasakojimo ir pasakotojo dėmesį tarsi kameros objektyvą netikėtai ir staigiu judesiu atsukęs į save, demonstruoja neįtikėtinai žaismingą bei gyvą Vilniaus ir sovietmečio dekonstrukciją.

„Bakneriada“ – ryški pasakojimo digresija

Studijoje *Reading Narrative* plėtodamas dekonstrukcinio pasakojimo teoriją, Hillis Milleris pasakojimo analizės centru ir išeities tašku pasirenka Aristotelio *Poetiką* – kaip neišvengiamą ir neapeinamą, giliai įsišaknijusį visų literatūros ir kritikos teorijų pamatą. Įvade pabrėždamas, kad „šios knygos loginis stuburas – teoriniai klausimai apie pasakojimo linijos pabaigas, pradžias ir vidurines dalis“³³⁰, jau pirmajame skyriuje mokslininkas ima kvestionuoti Aristotelio tragedijos sampratą, griežtai atmetančią bet kokius iracionalius dėmenis ir aiškiai nurodančią tinkamą, kitaip tariant, vienintelę galimą, teisingą siužeto struktūrą (kuri ilgainiui virto ir pamatine pasakojimo sandaros formule): viskas (pasakojimas, siužetas) visada turi pradžią, vidurį ir pabaigą. Pradžia yra taškas, po kurio kažkas natūraliai atsiranda arba turi įvykti, pabaiga – priešingai, turi viską užbaigti, po jos niekas negali sekti, o vidurys turi sujungti šias dvi dalis. Milleris tai įvardija kaip „Vakarų logocentrizmo pavyzdį“, tiesiogiai nurodantį į aiškias, loginio mąstymo

³³⁰ *Ibid.*, p. xvi.

diktuojamas ir jį kuriančias opozicines struktūras bei jose slypinčią jų pačių dekonstrukciją³³¹.

Kaip galima numanyti, tokia griežta ir logikos diktuojamą (opozicinę) subordinaciją primetanti struktūra, arba, kitaip tariant, Aristotelio suformuluota ir Vakarų kultūros įteisinta bei išplėtotą pasakojimo sampratą – pasakojimas yra priežastiniais ryšiais susijusių įvykių seka, arba „linijinis pasakojimas“, – tampa Hillis Millerio dekonstrukcijos objektu.

Hillis Milleris atveria Aristotelio teorinės struktūros vidinius prieštaravimus ir, nagrinėdamas Sofoklio tragediją „Edipas karalius“, praktiškai parodo, kaip toji teorija ne(su)veikia idealiai. Šios antikinės dramos analizė Hillis Milleriui leidžia dekonstruoti Aristotelio apibrėžtą pasakojimo nuoseklumo struktūrą, parodant, kiek vidinių nesklandumų turi ir su kokiomis problemomis bei prieštaromis susiduria pasakojimo pradžia, vidurys ir pabaiga. Net ir tiesiausia ar racionaliausia pasakojimo linija neišvengia dvigubos struktūros, kuriančios prieštaravimus, kurie naikina pasakojimo nuoseklumą ir vientisumą. Vakarų kultūrą persmelkusi linijinio, nuoseklaus pasakojimo samprata nėra tokia nepajudinama kaip gali atrodyti iš pirmo žvilgsnio, priešingai: ji reikalauja atidaus tyrinėjimo, nes akivaizdu, kad logiškai nuosekli pradžios, vidurio ir pabaigos seka nėra pajėgi paaiškinti ir priimti į savo gretas keistų pasakojimo įtrūkių, iracionalių elementų – pavyzdžiui, tokių, kokių kupinas Hillis Millerio analizuojamas Laurence'o Sterne'o romanas *Tristramas Šendis* (*Tristram Shandy*, 1759–1767) arba kokius demonstruoja Gavelio *Vilniaus džiazas*.

Kvestionuodamas kiekvieną pasakojimo struktūros elementą, Hillis Milleris daugiausia dėmesio skiria pasakojimo viduriui. Tai jungiamoji, tęstinumą, siužeto augimą bei draminę vienovę turinti užtikrinti ir palaikyti pasakojimo dalis, nuolatos liekanti užmiršta kaip nematomas, bet būtinas struktūros elementas, besislepiantis už giliausias tradicijas ir nepralenkiamą reikšmingumą demonstruojančios pradžios ir viską efektingai užbaigiančios, pasakojimo laurus arba nušvilpimus pasisavinančios pabaigos. Taigi tuo

³³¹ *Ibid.*, p. 5.

požiūriu pasakojimo vidurys iš pirmo žvilgsnio atrodo esąs labiausiai pažeidžiama pasakojimo dalis, savotiškas pereinamasis siužeto punktas, kuris tęsia pradžia, nusitęsdamas link pabaigos. Kita vertus, vidurinė pasakojimo dalis yra svarbi tuo, kad sukuria pasakojimo intriga, išskirtinumą, nuo kurio priklauso ir pradžia, ir pabaiga.

Pasakojimo tęstinumo ir siužeto plėtotės iliustracijai pasitelkdamas vizualią ir stiprų reikšmių lauką turinčią linijos figūrą, Hillis Milleris analizuoja Sterne'o romane *Tristramas Šendis* esančias pagrindinio veikėjo ranka nupieštas pasakojimo linijų schemas (kurios primena diagramą, vingiuojančią gyvatę, tam tikro objekto kontūrus ir pan.), už kurių, anot Hillis Millerio, iš tiesų slepiasi žaisminga ir ironiška Sterne'o amžininko britų dailininko Williamo Hogartha „grožio linijos“ parodija. Hogartha pateikta alternatyvi „grožio linija“ yra terminas ir estetinė koncepcija, kuria dailininkas apibrėžia ir įtvirtina S (serpantininės) formos linijos reikšmę paveikslo struktūroje: dažniausiai ši virtuali linija yra objekto viduryje (kartais gali būti ir kaip objekto kontūras), suformuota kitų paveikslo kompozicijoje esančių objektų. S forma žymi gyvybiškumą ir aktyvumą, todėl taip sukuria kontrastą tiesiai – mirtį, negyvumą ir statiškumą žyminčiai – linijai, sykiu nurodydama ir sąmoningą Hogartha vykdytą tiesios linijos vienvaldystės kvestionavimą (jį galima suvokti kaip tikslingą pasipriešinimą tvarkai, struktūrai, kuri „žudo“ kūrinio gyvastį ir mažina interpretacijų galimybes).

Sterne'o romane pateikiamos kontūrinės pasakojimo linijos išklotinės yra ne tik komiškos Hogartha S linijos parodijos, bet ir sąmoningos transformacijos (stipriai žengiančios pirmyn nuo S formos ir parodančios, kad pasakojimo linija gali įgyti visokiausių figūrų ir formų pavidalą). Kartu tai, anot Hillis Millerio, yra ir aiški žinia skaitytojui, kuria ir įrodoma, ir darsyk primenama, kad pasakojimas nėra ir negali būti tiesi linija, nubrėžta su liniuote. Pasakojimo įdomumas slypi ne tiksliaime tiesume, o pasakojimo digresijose, tuose epizoduose, kurie, kuriant vizualią pasakojimo linijos figūrą

ir jos schemą, gali būti pavaizduoti kaip kilpos, mazgai, petrūkiai ar lankstai³³². Hillis Millerio manymu, pasakojimas niekada nėra tiesus kaip styga ar linija – priešingai, jis gali it kokia gyvatė vingiuoti, judėti, susisukti į spiralę, virsti zigzagu, labirintu, vienoje linijoje gali būti daug skirtingų vidinių figūrų. Tai, viena vertus, kvestionuoja loginę – pradžia–vidurys–pabaiga – pasakojimo elementų seką, kita vertus, tarsi patvirtina, kad daugiausia išbandymų (vizualiai įsivaizduojamų nuokrypių nuo tiesios linijos) patiriantis pasakojimo vidurys ir yra pasakojimo išskirtinumą, kitoniškumą, galiausiai prasmių neapibrėžiamumą generuojantis elementas. Apie jį mąstant svarbu nepamiršti ir kito reikšmingo dalyko: reziumuodamas vidurinės pasakojimo dalies tyrimus, Milleris prieina prie visiškai dekonstrukcinės išvados, kad pradžios ir pabaigos galiausiai visuomet pasirodo besančios tik viduriai. Kitaip tariant, pasakojimai niekada nesibaigia, viena prasmė lieka nesugeneruojama, galutinis taškas nepadedamas, ir negali būti padėtas, nes pasakojimo linija – nesvarbu, kokios formos ji būtų, – yra ne pasakojimo atkarpa, kurią rėmina du aiškūs pradžios ir pabaigos taškai, o begalinė pasakojimo tiesė.

Mąstant apie *Vilniaus džiazą*, norisi sakyti, kad Baknerio epochos aprašymas kaipsyk ir yra toji Hillis Millerio išskirta pasakojimo digresija, ta pasakojimo linijos kilpa, ar veikiau – visas zigzagas. „Bakneriadą“ mėginant suvokti kaip Hillis Millerio aprašytą pasakojimo vidurio fenomeną, svarbu nepamiršti, kad ji išlaiko dekonstrukcijai svarbią dvigubą prasmės struktūrą: ir atkartoja prieš tai buvusį pasakojimą, tęsdama jo siužetinę liniją, ir kartu kuria visiškai naują pasakojimo etapą, besiskiriantį nuo ankstesniojo ir neretai jį kvestionuojantį, o kartais net ir griaunantį. Baknerio epocha, viena vertus, yra vidurinė pasakojimo dalis, tęsianti „Meditacijose“ pradėtą istoriją, nes joje veikia tie patys asmenys ir toliau pasakojama jų istorija, kita vertus – tai visiškai kitoks, naujas pasakojimas, išsiskiriantis kardinaliai priešinga pasakojimo nuotaika bei tempu ir generuojantis naujas prasmes. Baknerio epochos pasakojimas prasideda po akivaizdžios ir ryškios pirmosios dalies pabaigos (ją tarsi įtvirtina akimirksniškai pasirodanti mirties perspektyva), kuri

³³² *Ibid.*, p. 68.

nurodo, kad po jos eisiantis pasakojimas turės būti iš esmės kitoks, naujas ir dar nebūtas. Būtent dėl šio dvigubumo „Bakneriada“ ir išsiskiria iš viso *Vilniaus džiaz*o korpuso – tai yra ir pažeidžiamiausia pasakojimo dalis, nes *kitokia* (net ir struktūriškai: pasakojimas segmentuojamas į šimtą atskirų punktų, kai tuo tarpu pirmą ir trečią dalį sudaro keli dideli skyriai), įlaužianti, perkertanti jau esamą pasakojimo liniją, bet kartu, būtent šiuo išskirtinumu, tai stipriausias pasakojimo elementas, vidiniais ryšiais susiejantis kitus du romano segmentus – pradžia („Meditacijas“) ir pabaigą („Didžiąją Bendriją“).

Antroji, vidurinė, *Vilniaus džiaz*o dalis sudaryta iš 100 skyrelių, kuriuos galima skaityti ir kaip autentiškus Baknerio epochos liudijimus, ir kaip savotiškus baknerizmo statytojo moralinio kodekso ³³³ laikymosi ir įgyvendinimo punktus. Tai yra pasakojimo lūžis, toji dekonstrukcijai būtina spraga, kuri atveria romano pasakojimo prieštaravimus, parodydama, kad iki tol buvusios prasmės staiga netenka savo galiojimo, esami apibrėžimai joms tampa nebepakankami ir anaipol neapibrėžiantys: „Tomas Kelertas nė nebežinojo, kas yra gerai, o kas – blogai. Jo gyvenimas taip ūmai ir taip smarkiai pakito, kad viskas jo galvoje susijaukė ir susimaišė“ (p. 169).

Šis kardinalus pokytis neabejotinai susijęs su netikėtai staigiai ir džiaugsmingai Kelertui sugražintu noru gyventi, kurį iš esmės nulėmė Baknerio suniekinta savižudybės idėja: „nusižudžiusiems viskas rūpi! Dar ir kaip rūpi! Taip smarkiai rūpi, kad po tam tikro laiko kiekvienas savižudis panori atsižudyti atgal“ (p. 165). Norėdamas prikelti Tomą (kitokiam) gyvenimui Bakneris pasitelkia savotišką atvirkščią logiką – „tik šitaip galima priversti žmones gyventi [...] būtina įrodyti, kad nusižudžius dar blogiau“; „Tavasis pasaulis visų blogiausias. Taigi tau belieka džiaugtis. Tavęs iš jo niekur neišvarys“. Šis apversto, kitokio mąstymo principas pratęsia, tik šįsyk visai kitu registru ir žymiai sunkesniu prasminiu krūviu, pirmojoje dalyje lengvu punktyru brėžtą atvirkštumo liniją: Vovočka Gercmanas, didysis topologas, galėjo bet ką „mirksniu apgręžti, apversti aukštyn kojom, išverst atvirkščiai ar išnarstyt į detales“, o Tomas Kelertas nesyk aplinkinių buvo

³³³ Jis kaip atskiras dokumentas pateikiamas romano prieduose (p. 473–474).

pristatomas kaip mėgstantis „vartaliot žodžius“. Tačiau pirmojoje romano dalyje tai tebuvo savotiškas intelektualus žaidimas arba tam tikra mąstymo treniruotė be apčiuopiamos galimybės ką nors keisti, o antrojoje šis apvertimas aukštyn kojom tampa svarbiausiu kaitos elementu, pamatine naujo gyvenimo sąlyga – akivaizdu, kad gyventi taip kaip seniau nebeįmanoma, todėl reikia gyventi kitaip, keičiant požiūrį, žiūros tašką ir net perkainojant vertybes, kitaip tariant, dekonstruojant pesimistinį mąstymą, apverčiant jį struktūruojančias binarines opozicijas ir išjudinant prasmės centrą (Baknerio atvirkštinė logika). Pastarasis apvertimas įmanomas tik atidžiai prižiūrint Bakneriui – jis yra dekonstrukcinė spraga, tas teksto netolydumas, įtrūkis, leidžiantis atsiskleisti jo vidinėms prieštaroms, todėl neatsitiktinai ir Baknerio credo, nurodantis, kad reikia „vengti bet kokios darnos, nes jokios darnos pasaulyje nėra ir negali būti“, skamba kaip tikras dekonstrukcinio mąstymo postulatą: „kuo daugiau prieštarų!“.

Apskritai galima manyti, kad ankstesnieji Gavelio romanai demonstravo pasakojimo formos ir struktūros dekonstrukcijas, o šis romanas (ypač antroji jo dalis), žinoma, nepamiršdamas minėtųjų struktūros dalykų, yra savotiška meilės daina dekonstrukcijos herojui, maištautojui ir tikros mąstymo laisvės įsikūnijimui Elifonsui Džyndžeriui Sylabai Bakneriui. Tai jis yra soluojantis Vilniaus džiazos temos atlikėjas, išgrojantis svarbiausias ir linksmiausias natas: „lygiagretūs pasauliai ir telepatija, meilės kartėlis ir neregėti erotiniai eksperimentai, mirtis ir beprotybė“³³⁴.

Vilniaus džiazė, o ypač vidurinėje dalyje, dekonstrukcija reikšmingai pasitarnauja sovietinės sistemos skerspūviui ir apskritai totalitarinio valdymo absurdo atskleidimui. Unifikuotų sovietinės sistemos funkcionierių savybes prisiėmęs ir jas parodijuojantis sistemos marginalizuotas Bakneris idealiai iliustruoja ir atveria kiekvieno totalitarinio režimo esminę savybę: tai fanatiškas dalykas, o fanatizmas visuomet maskuoja slaptą abejonę, kuri yra jo pažeidžiamoji vieta. Kita vertus, negalima pamiršti, kad, greta valdymo sistemos demaskavimo, bakneriškoji dekonstrukcija pasitelkiama ir laisvo,

³³⁴ Ričardas Gavelis, *Vilniaus džiazas*, 1-oji laida, Vilnius: Vaga, 1993, IV viršelio puslapis.

dogmų bei taisyklių nesuvaržyto, *kitokio* mąstymo ir gyvenimo parodymui bei įteisinimui.

Baknerio epocha apima romano veikėjų gyvenimo laikotarpį, kurio svarbiausias įvykis – sovietinė karinė stovykla bei jos totalitarinės valdžios galia ir absurdas. Karinė stovykla irgi gali būti suvoktina kaip dar viena digresija, grubiai trims mėnesiams pertraukianti herojų gyvenimus. Tačiau iki jos epizodo, prasidedančio tik nuo 57 skirsnio, rodomas įstabus, nebūtas ir su niekuo nesupainiojamas Baknerio dirigavimo keičiamas ir stebuklų kupinas herojų gyvenimas. Būtent jo sapniškoji ir nerealioji prigimtis nuolat patvirtina ir primena – tiek veikėjams, tiek skaitytojams – Baknerio epochą esant „normalaus“ – tradicinio, įprasto, sovietmečio įteisinto – gyvenimiško siužeto digresija („visai neseni kankinantys svarstymai ir kompleksai atrodė tarsi sapnas, nors ir teisybės sapną labiau priminė jo naujasis gyvenimas“, p. 169). Baknerio prižiūrimas gyvenimas yra alternatyva ir priešprieša pirmoje romano dalyje eksponuotai hermetiškai sovietinei realybei. Tai visomis prasmėmis opozicinis pasakojimas, ryškiai besiskiriantis nuo iki tol buvusių epizodų. „Bakneriadoje“ keičiasi ne tik veikėjų pažiūros ir vidinės nuostatos, leidžiančios greitai išspręsti ar nuskausminti metafizines problemas, bet kinta ir aplinka, Vilnius irgi: „Esmingai pakito ne tik Vilnius. Labai pasikeitė ir Vilniaus žmonės. Anksčiau Tomas nė neįtardavo apie tai, ką dabar gerai regėjo slaptoje bakneriško pažinimo šviesoje“ (p. 174). Bakneriško pažinimo šviesa tarsi atveria kitokį, priešingą iki tol buvusiam, pasaulio matymą, kuriuo parodo kitokio gyvenimo galimybę ir leidžia rasti naujoms prasmėms, imančioms griauti ankstesniųjų *teisingų* prasmų hierarchiją.

Skaitant „Bakneriadą“ neretai atrodo, kad viena svarbiausių Baknerio funkcijų šioje dalyje užpildyti tėvo kaip autoriteto, sprendžiančiosios instancijos ir, žinoma, mokytojo spragą, kuri pirmojoje dalyje buvo taip stipriai jaučiama ir herojams kėlė metafizinį liūdesį. Jau pačiomis pirmomis Baknerio epochos dienomis Tomui Kelertui sužadinas beatodairiškas tikėjimas kiekvienu Baknerio žodžiu, kuriuo liudijama šio protezų sistema, pristatoma lygiagrečių pasaulių teorija, aptariami Eldorado ypatingumai ir daugybė kitų

metodikų bei gyvenimo tiesų, kurių pamatinė tezė, perimta iš Tertuliano, yra *tikiu, nes tai absurdiška*. Kaipsyk absurdas yra raktas, rakinantis šios dalies pasakojimą, kuriame ironiškai, padedant Bakneriui, perkuriama, atkartojama sovietmečio sistema, ideologiniai mokymai apie racionalų istorijos dėsningumą, mokslinio komunizmo retorika ir lozungai, atveriant „pavergtojo proto“ absurdiškumą ir jam priešinant laisvą mąstymą. Jam šioje dalyje atstovauja neretai minimi garsūs Vakarų kultūros ir literatūros vardai (James Joyce, Albert Camus, Samuel Beckett, Bertrand Russell, Guillaume Apollinaire etc.) ir ano, už uždangos esančio pasaulio atšvaitai, pasirodantys kad ir prancūziško konjako ar uždraustų knygų pavidalais.

„Bakneriada“ yra unikalus ir vienintelis toks gyvybingas ne tik *Vilniaus džiazas*, bet ir apskritai visų Gavelio romanų segmentas. Baknerio skleidžiamas aktyvus ir energingas pasakojimo tonas nesąmoningai verčia generalizuoti ir sakyti, kad *Vilniaus džiazas* yra linksmiausias Gavelio romanas. Mąstant įdėmiau, kyla klausimas: kas kuria šį linksmumo ir gyvybingumo išpūdį? Ogi kardinaliai kintanti pasakojimo ekspresija ir tempas: „Meditacijos“ iš tiesų buvo meditatyvios ir susitelkusios į veikėjų gelmes, sąmonių bei nuotaikų labirintus, o štai „Bakneriada“ imasi aktyvaus judesio ir propagandiško veiksmo nuo paties pirmojo sakinio, neabejotinai skambančio kaip politinės ar religinės dogmos parafrazė, sumišusi su sąmoninga sovietinės sistemos ir jos populiarių politinių šūkių parodija:

1. Visi visi, kuriems teko nežemiška laimė susipažinti su E. G. S. Bakneriu, vienu balsu tvirtina: pažinus E. G. S. Baknerį ir jo mokymą, *pasikeičia ne tik tavo paties gyvenimas – pakinta ir visas išorinis pasaulis*.

Tą patį teigia ir vienas E. G. S. Baknerio plakatų: „Bakneris negali laukti malonių iš pasaulio. Bakneris keičia ir protezuoja pasaulį pats! Bakneris – visų epochų protas, sąžinė ir garbė!“ (p. 165, išskirta cituojant – JČ)

Išskirtasis sakinys yra savotiškas antrosios romano dalies *motto*, legitimuojantis jau minėtą digresiją ir kartu nurodantis svarbiausią šios pasakojimo egzistencijos formulę – pažinus Baknerį keičiasi ne tik pasakojimas, veikėjų gyvenimas, kinta ir pasakotojo pozicija. Pasakotoją kaip veikėjų sąmonių sąjungą praktiškai nustumia į šoną Bakneris, naikindamas pirmoje dalyje vyravusį pasakojimo tonacijų niuansiškumą ir išryškindamas vienintelę galimą perspektyvą – viską pasakoti *tarsi* objektyviai, bet išties absurdiškai ir patosiškai, iš visažinio pasakotojo pozicijos. Kitaip tariant, pasakotojas šioje dalyje nebeturi jokių išskirtinių privilegijų, jis nebėra tas menamas pirmosios dalies demiurgas, veikėjų sąmonių balsas, priešingai – jis tiesiog pasakoja istoriją, o visos „dieviškosios“ privilegijos (sąmonių srautų valdymas, šioje dalyje virstantis kryptingu sąmonių „plovimu“) priklauso ne kam kitam, o Bakneriui, kurio tapatybė yra labili ir sunkiai identifikuojama. Būtent tai leidžia manyti, kad pirmosios dalies pasakotojo neapibrėžiamumą antroje romano dalyje perima Bakneris, kurio, jo paties žodžiais tariant, negalima moksliskai patikrinti, negalima identifikuoti, nes „Bakneris yra vienas trijuose asmenyse: Bakneris tėvas, Bakneris sūnus ir Bakneris absurdiškoji dvasia. Bakneris yra Alfa ir Omega, o taip pat visos kitos visų abėcėlių raidės“ (p. 166). Bakneris yra viskas ir niekas, labili tapatybė, nuolat patirianti dekonstrukciją, nuolat persikurianti ir susidurstanti save iš įvairiausių galimų dėmenų, nes Bakneris yra lygiagretaus pasaulio gyventojas, „į Vilnių tėra ištremtas iki atskiro potvarkio, o apsimesti gali bet kuo – ne tik Nikodemu Klička, bet ir Ministrų tarybos pirmininku“ ar, kaip matoma antros dalies pabaigoje, karinės stovyklos vyriausiuoju politinių disciplinų dėstytoju ir praporščiku.

„Bakneriada“, lyginant su „Meditacijomis“, yra kitas nuotaikos kraštutinis: pirmoji dalis buvo persunkta kosminės depresijos ir nevilties, o antroji nuo pirmųjų sakinių sproginėja optimizmu, džiugesiu, kelia šypsena ir neretai verčia juoktis – dėl viską persmelkiančios absurdo dvasios. Todėl nenuostabu, kad tokią opozicinę kaitos energetiką užduodantis ir ja pulsuojantis antrosios romano dalies pasakojimas iš pirmo žvilgsnio atrodo

kaip savotiškas svetimkūnis skaitytojui jau pažįstamoje istorijoje, nes šiurkščiai pertraukia esamą istoriją, pasakojimo tempą, paslenka dėmesio ir istorijos centrą nuo Kelerto ir Pirkelio link Baknerio, sykiu primesdamas kardinaliai kitą skaitymo strategiją ir paliudydamas dekonstrukcinius Gavelio užmojus.

Gavelio ironijos galia: protezologija, būties balaganas ir žiupsnis parodijos

Mąstant apie dekonstrukcijos legitimuojamą pasakojimo nenuoseklumą ir sykiu nelogiškumą, jau nesyk minėtą nuoseklios linijos sąmoningą griovimą, dera nepamiršti ir dar vieno nelinijiniame, taigi dekonstrukciniam, pasakojimui svarbaus, o neretai ir būdingo dalyko, kuriančio vadinamąjį dvigubos arba neapibrėžtos prasmės kodą. Tas kodas yra ironija, kuri, anot jos tyrinėtojo de Mano, „yra lūžis, pertrūkis, ardymas. Tai kontrolės praradimo momentas, išstinkantis ne tik autorių, bet lygiai taip pat ir skaitytoją“³³⁵.

Vilniaus džiazė šis kontrolės praradimo (ir pauzės „normalaus“ pasakojimo atžvilgiu) momentas išstinka ne tik skaitytoją, bet ir svarbiausius pasakojamos istorijos veikėjus, kurių gyvenimus pakeičia Baknerio pasirodymas. Bakneris, radikalizuojantis ir taip parodijuojantis komunizmo statytojų idėjas, įneša ne tik kitą nuotaiką, bet ir kitą pasaulio matymo, kalbėsenos bei mąstymo kodą, taip tarsi patvirtindamas, kad ironija yra dėmuo, kuris leidžia rasti mažiausiai dvigubam (akivaizdus / užslėptas) perskaitymo ir suvokimo kodui (plg. įprastinį ironijos apibūdinimą: žodžio ar frazės vartojimas perkeltine reikšme, neretai priešinga tiesioginei; prieštaravimas, neatitikimas tarp įsivaizduojamos regimybės ir realybės³³⁶) ne tik pasakojime, bet ir veikėjų kalboje bei savimonėje – visi šie dalykai yra atpažįstami ir vaidina unikalų vaidmenį Gavelio *Vilniaus džiazė* vidurinėje dalyje.

³³⁵ Robert Moynihan, *A Recent Imagining: Interviews with Harold Bloom, Geoffrey Hartman, J. Hillis Miller, Paul de Man*, Archon Books, 1986, p. 137.

³³⁶ Julian Wolfreys, Ruth Robbins and Kenneth Womack, *Key Concepts in Literary Theory*, Edinburgh: Edinburgh University, 2006, p. 58.

De Mano ironijos fenomeno tyrimai ir analizė stipriai praplečia ir papildo dekonstrukcinio pasakojimo suvokimo ir veikimo lauką. Kalbėdamas apie ironiją, de Manas pabrėžia, kad „jam ironija nėra tai, ką būtų galima istoriškai nustatyti, nes tai, kas susiję su ironija, būtent ir padaro neįmanomą nuoseklų linijinį pasakojimą“³³⁷. Kitaip tariant, ironijos momentas randasi tada, kai pasakojimas praranda racionalumą ir nuoseklumą, – tad nenuostabu, kad ironijos teorija yra stipriai susijusi su pasakojimo teorija: „ironija visuomet iškyla per santykį su pasakojimo teorijomis, nes ironija yra būtent tas elementas, kuris sukuria neįmanomumą pasakojimo teorijai įgyti nuoseklumo“³³⁸.

Ironija yra dar vienas dekonstrukcijos instrumentas, pasitelkiamas teksto prasmės „keliasluoksniškumui“ ir skirtingų perskaitymų žaismui įvardyti. Būdama dvigubos ir prieštaringos prasminės struktūros (nurodo viena, žymi kitą, dažniausiai kardinaliai priešingą dalyką ir sykiu sunkiai pagaunamą mintį), ironija automatiškai naikina bet kokią nuoseklumo kaip pasakojimo racionalumo, tvarkos, lygumo ir aiškumo galimybę. Dera paminėti, kad savo tyrinėjimuose de Manas brėžia ganėtinai aiškią sąsają tarp didesnio dėmesio ironijai ir modernaus romano raidos. Anot jo, teorinio ir atidaus domėjimosi ironija suintensyvėjimas yra tiesiogiai susijęs su romano suklestėjimu XIX amžiuje³³⁹, kurį de Manas ryškiausiai mato ir aptaria vokiečių romantikų kūryboje.

Vienas svarbiausių de Mano tekstų apie ironiją yra pagal to paties pavadinimo paskaitą parengtas ir chrestomatiniu tapęs straipsnis „Ironijos samprata“ (*The Concept of Irony*)³⁴⁰. Šį pavadinimą de Manas „skolinasi“ iš to paties pavadinimo danų filosofo Sørenso Kierkegaard'o knygos, kuri, anot jo, yra geriausia knyga apie ironiją. Perimdamas „ironijos sampratos“ pavadinimą, de Manas jį išsyk dekonstruoja: „tai ironiškas pavadinimas, nes ironija nėra

³³⁷ *Ibid.*, p. 136.

³³⁸ Paul de Man, „The Concept of Irony“, p. 179.

³³⁹ Idem, „The Rhetoric of Temporality“, in: *Blindness and Insight*, 2nd edition, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010, p. 210.

³⁴⁰ Paskaitą „The Concept of Irony“ Paul de Manas skaitė Ohajo universitete 1977 m. balandžio 4 d. (Idem, *Aesthetic Ideology*, Minneapolis / London: University of Minnesota Press, 1997, p. 163).

samprata“³⁴¹. Taip teoretikas atkreipia dėmesį į ironijos apibrėžimo problematiką: ironija nėra samprata, lygiai kaip nėra ir tropas (nors ji tradiciškai taip apibrėžiama ir klasifikuojama), nes ji apima visus tropus ir yra tropų tropas, pats galingiausias, todėl peržengiantis visus įmanomus apibrėžimus, – būtent todėl ironiją apibrėžti kaip tropą yra labai sunku. Ją apibrėžti mėginanti kalba nuolat susiduria su sunkumais. Juos ryškindamas, de Manas remiasi Wayne'o Bootho studija *A Rhetoric of Irony* (1974), primindamas ten iškeltą svarbiausią klausimą: ar tai ironiška? (O ne: kas yra ironija?) De Mano mąstymo išeities tašku tampa ne tik šis klausimas, bet ir jį lydinti kukli Bootho išnaša, kurioje pabrėžiama, jog šiame klausime – mėginant nuspręsti, ar tekstas ironiškas, ar ne – esama filosofinės problemos³⁴².

Ironijos atpažinimo problemą de Manas iškelia kaip filosofinę problemą (apskritai ironiją, jos suvokimą de Manas pirmiausia suvokia kaip filosofinę ironiją): mokslininkas gręžiasi ne tik į jau minėtą Kierkegaard'ą, bet ir į Friedrichą Schlegelį. Analizuodamas pastarojo vienintelį užbaigtą tekstą, vadinamąjį *roman à clef*³⁴³ *Lucinda*, de Manas sutelkia dėmesį ne tik į jo teminį lauką – kalbama apie nesantuokinius ryšius – bet ir į vidurinę (!) dalį. Būtent ji yra viso tuometinio skandalo, skaitytojų erzelio ir pasipiktinimo esmė – Schlegelis į romano vidurį įterpia filosofinį traktatą, kuris išoriškai kuria filosofinio diskurso įspūdį (perimdamas jo retoriką ir filosofinį žodyną), bet iš tiesų kalba apie seksualinius santykius – tiksliau, aptaria su jais susijusius tam tikrus fizinius aspektus. Šie kardinalūs kraštutinumai arba tarsi pasiūlyti du skaitymo kodai – rimtas filosofinis ir nerimtas erotiškasis – yra absoliučiai nesuderinami, nes „jie vienas kitą nuolat pertraukia, griaua vienas kito pamatinį suvokimą“³⁴⁴. Dvigubas skaitymo kodas žymi ne tik vidinius teksto

³⁴¹ *Ibid.*, p. 163.

³⁴² *Ibid.*, p. 166.

³⁴³ Pažodžiui išvertus – romanas su raktu, XIX a. pradėtas vartoti terminas, kuriuo būdavo apibrėžiamas romanas apie realybę, pridengtą grožinio teksto fasadu: šiuose grožinės literatūros tekstuose fikciniai vardai slėpdavo tikrus asmenis ir tikras gyvenimo istorijas.

³⁴⁴ Paul de Man, „The Concept of Irony“, p. 169.

prieštaravimus, ne tik vienos prasmės neįmanomumą, bet ir numanomą ironijos pojūtį.

Apmąstydamas Schlegelio ironijos sampratą bei vartojimą, de Manas išskiria tris Schlegeliui svarbius dalykus / būdus, kuriais pastarasis sprendžia ironijos klausimą (mažina jos kuriamą dviejų priešingų prasmių įtampą): ironija yra naudojama kaip meninis efektas, siekiant sustiprinti, pajvairinti estetinį teksto pobūdį ir žavesį; ironija pasitelkiama sąmoningai „aš“ refleksijai (ji sukuria distanciją su savimi, todėl gali padėti reprodukuoti savotiškus „aš“ dublikatus); ironiškos pastabos ar struktūros sąmoningai įterpiamos į racionalistinę istorijos dialektiką ir gali pasitarnauti jos prieštarų interpretacijai.

Aptardamas šias tris ironijos egzistavimo tekste galimybes, de Manas pasitelkia Johanno Gottliebo Fichte's subjekto filosofiją, kurią dekonstruoja, užklaudamas pamatinį Fichte's teiginį, kad subjektas, vadinamasis „Aš“, jo yra priimtas kaip nekvestionuojamas loginis pagrindas, o ne kalbos nuosavybė. De Mano manymu, Fichte nėra teisingas, nes kalba yra suvokimo pagrindas, todėl tai, kaip suvokiamas „Aš“, yra kalbos nuosavybė. Būdamas suvokimo pagrindu, kalba gali postuliuoti vieną reikšmę, tačiau tai nereiškia, kad ji tuo pat metu negali nurodyti ir jai kardinaliai priešingos reikšmės, – kitaip tariant, prieštaravimai, kuriuos sukelia dvi skirtingos, bet tuo pačiu metu generuojamos reikšmės, visuomet slypi kalboje. Būtent iš čia ir randasi „Aš“ tapatumo dekonstrukcijos ir nuolatinės ironijos galimybė bei plotmė.

Schlegelis ironiją taip pat susieja su parabaze – momentu ir vieta tekste, kai autorius arba pasakotojas tiesiogiai kreipiasi į skaitytoją. De Manas atkreipia dėmesį, kad Schlegelis kalba apie tekste galimą nuolatinę parabazę, kuri yra naratyvinis pertrūkis, galintis bet kada ištikti kiekvieną pasakojimą. Šią Schlegelio mintį de Manas pratęsia sakydamas, kad ironija yra nuolatinė tropų alegorijos parabazė. Vadinasi, kaip ironija, taip ir su ja susijusios teksto perkeltinės prasmės (tropų alegorijos) neturi tekste aiškiai nustatytos vietos, jos gali atsirasti vienur ir kitur, priklausomai nuo to, kaip ir kiek tekstas užkalbins skaitytoją.

Klausdamas, kokiam kalbos elemente parabazė iškyla, kokį teksto elementą galime nurodyti kaip parabazės vietą, atsakymui de Manas pasitelkia Schlegelio implicitinę autentiškos kalbos teoriją. Autentišką kalbą Schlegelis atranda mitologijoje ir romantikų poezijoje, ją apibrėždamas kaip racionalaus mąstymo dėsnų ir sąvokų atmetimą, leidžiantį priartėti prie fantazijos steigiamo painiavos grožio, kuris kyla iš chaotiškos žmogaus prigimties: „autentiškiausia kalba yra beprotybės kalba, klaidos kalba ir kvailumo kalba“³⁴⁵. Kvailumo arba ironijos kalba, užklaudama kiekvienos ženklų sistemos vidinius ryšius, visada nurodo į laisvą signifikantų žaismą, kuris neretai susijęs su žodžių žaismu ir kalambūrais³⁴⁶.

Mąstant apie Gavelio romano *Vilniaus džiazas* antrąją dalį, regis, net nereikia klausti – *ar tai yra ironiška?*, nes jau nuo pirmojo sakinio skaitytojas atakuojamas dvigubo kodo pasakojimu, kurį sudaro du svarbiausieji sluoksniai: sovietinė ir bakneriškoji (prieš tai buvusio ir dabar esamo pasakojimo) realybės – kardinaliai priešingos, kardinaliai viena kitą pakartojančios ir taip savotiškai viena kitą griaušančios. Linksmas ir išprotėjęs autentiškos kalbos adeptas Bakneris kuria savąjį beprotišką balaganą, kad galėtų objektyviai reflektuoti kitą beprotišką, panašų, bet ir kardinaliai priešingą balaganą – sovietinę santvarką. Šiųdviejų vaizdinių dėlionėje ir sandūroje išsipildo visi trys Schlegelio ironijos vartojimo būdai: tai ir meninis efektas (keliantis skaitytojui šypsni, jei ne juoką), ir „aš“ refleksijos dviguba struktūra (Baknerio tapatybės neapčiuopiamumas), ir itin ryškus istorinių racionalių mokslinių tiesų (sovietmečio vaizdinijos) išmontavimas. *Vilniaus džiaze* Baknerio steigama ironija yra puiki priemonė sovietmečio gyvenimą transformuoti iki absurdo. Iš tiesų ironija Gavelio romane suveikia dvigubu kontrolės praradimo režimu: ji ne tik parodo, kaip tradicinis pasakojimas ir jo struktūros praranda kontrolę, bet ir teminiu lygiu iliustruoja, kaip viena griežčiausių politinių santvarkų, visą dėmesį skyrusi kontrolei, geba ją prarasti, pavirsdama absurdiškais kliedesiais.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 181.

³⁴⁶ Plg. de Mano „formulę“: „ironizuojantis prasimano savojo ‘aš’ formą, kuri yra beprotiška (*mad*), bet to nežino, ir tada tokiu tarsi objektyviu būdu vėl iš naujo pradeda reflektuoti savo beprotybę“ (Paul de Man, „The Rhetoric of Temporality“, p. 216).

Bakneriškoji realybė yra tikrasis džiazas, sodrus, veikiau – tirštas, kupinas lygiagretaus pasaulio vaizdų, kuriuose tiek skaitytojas, tiek veikėjai ne tik supažindinami su bakneriškais šūkais ir plakatais (tiesiogiai mėgdžiojančiais, taigi parodijuojančiais, sovietinius šūkius ir plakatus), bet ir yra gerai apsvaiginami bei paklaidinami, ypač kada Vyriausiasis Visa Ko Protezuotojas Bakneris prabyla apie savo šalį, tolimą Eldoradą. Eldorado vaizdinys – tai žmogaus laisvės ir laimės fantazmas, kurio siekė ir komunistiniai kapitalistinio gėrio svajotojai. Eldorado vaizdiniu Gavelis ryškina būtinybę žmogui išsivaduoti iš jame tūnančių cenzūrų ir apribojimų, iš vidinių suvaržymų.

Baknerio protezų teorija, išsamiai pristatoma antrosios romano dalies pradžioje, nurodo į pačius skaudžiausius, simuliakrinius sovietmečio realybės turinius: laisvės, istorijos, demokratijos ir net meilės protezai, kuriuos mini Bakneris, tarsi fiksuoja persmelkiančią išvadą „pas jus išvis nebeliko nieko tikro“, taip paliudijant dvigubus, sovietmečiu įprastus egzistavimo ir tikrovės pajutimo principus. (Mąstant apie juos, neatmestina ir socialistinė protezų reikšmė: komunistai (kapitalistini) pasaulį pamatė kaip ligotą ir ėmė jį gydyti, pritaikydami savų protezų pramonę.) Iš pirmo žvilgsnio po žaisminga ir agitacine Baknerio retorika besislepiantys protezavimo vaizdiniai yra itin stipri ir skaudi Gavelio metafora. Anatominis, su žmogaus kūno dalių nebuvimu ir jų pakeitimu susijęs protezavimas čia pagal analogiją perkeliamas sovietinės visuomenės kūnui, kurio dalimis tampa svarbiausios moralinės ir etinės sąvokos – laisvė, meilė, tikėjimas, pasitikėjimas, draugystė etc. Jos nebeturi savo prigimtinių prasmų ir turinio, tampa tiesiog skambiais ir nieko nereiškančiais žodžiais, tiesiog negyvais protezais, nes, pasak Baknerio, „protezuoti galima tik tai, kas nebeveikia“. Tačiau bakneriškieji protezai nėra iš tolo neprimena visiems įsivaizduojamų mechaninių pakaitalų – priešingai, jie yra tarsi gyvi, nuolat kinta ir tobulėja, „kol tampa net geresni už originalą“, o tai įmanoma imantis įvairiausių veiksmų, pavyzdžiui, kontraatakos arba gausinimo principo – vieną žydą, tikrą draugą, keičia penki žydai, vieną mylimą, bet išdavusią Dalę Navakaitę keičia dešimteriopos Kelerto išdavystės.

Protezavimo teorija yra neatsiejama nuo kito itin svarbaus „Bakneriados“ koncepto: „žmogaus būtis yra balaganas“, – kuo ramiausiai ištaria prie Kelerto ir Baknerio pusryčių stalo pasirodęs Samuelis Beckettas, pridurdamas, kad „netgi negalime šnekėti apie būtį, galime šnekėti tik apie balaganą. Vienintelė atgimimo galimybė – pripažinti, kad mūsų būtis tėra balaganas ir neieškoti jame prasmės. Deja, tai ne toks balaganas, kuriame būtų įmanoma rasti bent menkiausią prasmę“ (p. 178). Liūdnei egzistencišką Becketą išsyk pratęsia Bakneris, Kelertui paaiškindamas, kad „balaganas skiriasi nuo visų kitų sistemų tuo, kad pats yra savo paties protezas. Tai esminis protezologijos teiginys“ (p. 178). Becketto ir Baknerio sąjunga romane virsta unikaliu deriniu: egzistencialistų įteisintą pasaulio absurda sujungdamas su Baknerio autentiška beprotybės kalba, parodijuojančia ideologines iliuzijas apie tobulą pasaulį, Gavelis išgauna skaidrų ir tikrą gryniausios dualistinės sovietinės būties vaizdinį.

Žymėdamas tam tikrą simuliakrinį buvimą, balaganas ir jo samprata *Vilniaus džiaze* aprėpia du kardinaliai priešingus polius – beketiškąjį, egzistenciškai neviltinę, liūdną ir nykų balaganą, ir bakneriškąjį, nyčiškąjį, šlėgeliškąjį, verčiantį viską aukštyn kojom ir liepiantį niekuo netikėti, o gyvenimą patirti čia ir dabar, nepaisant jokių nuostatų ar taisyklių. Kaip liudija baknerizmo statytojo moralinio kodekso paskutinis punktas: „Netikėk niekuo. Visa kas šiame pasaulyje yra balaganas, neišskiriant nė baknerizmo statytojo moralinio kodekso“. Taigi balaganas tampa ne tik egzistavimo konceptu, svarbiausiuoju modusu, bet ir persmelkia patį pasakojimą, kurį nuolat pertraukia ideologiniai šūkliai „Bakneris viską sutvarkys!“, „Ateina genijai ir vėl išeina, atėjo Bakneris VISIEMS laikams!“ ir pan. Pastaroji ideologiškai angažuota retorika atlieka ir estetinę funkciją, ir sykiu dekonstruoja tokių šūklių (ne)prasmę, parodant jų neįtikinamumą bei kuriant beprotybės ir linksnumo efektą. Bakneriškoji beprotybės ir absurdo kalba randasi iš sovietinės oficialiosios retorikos parodijos, tačiau tai tik fasadas – už kurio slepiasi filosofiškesnė ir ne visuomet tikslioms identifikacijoms pasiduodanti ironijos plotmė.

Neviltinasis balaganas gali būti suvokiamas kaip romano pirmos dalies tęsinys, tas niūrusis ir nelaisvas sovietmečio gyvenimas, o bakneriškas balaganas – tarsi to niūrumo alternatyva, lygiagretus pasaulis, kurį būtų galima įvardinti sovietmečio charakteristikoms įprastu ir pažįstamu „vidinės emigracijos“ terminu, nurodančiu, kad tereikia turėti kitą pasaulį, kitą gyvenimą ir visi sovietmečio marazmai bei absurdoi tampa galimi išverti, išbūti ir todėl mažiau baisūs. (*Vilniaus džiaz*o paskutinėje dalyje trumpai pasirodantis *Jauno žmogaus memuarų* pasakotojas Leonas Ciparis savajame tekste, viename iš savo laiškų Kelertą yra apibūdinęs kaip vieną iš „retų tikrų [vidinių – JČ] emigrantų – be jokių kabučiu“³⁴⁷.)

Visą pasakojimą lyg savotiškas karavanas, keistoku eldoradiškų nindzių žingsniu judėjęs Baknerio balaganas savo egzistencinę viršūnę pasiekia karinėje stovykloje. Nuo pat pasakojimo pradžių vis užsimindavęs, jog „be armijos pasaulis nebūtų pakankamai absurdiškas. Jis gal net pasidarytų protingas. Taip negalima“, Bakneris nuteikinėjo tiek Kelertą, tiek Pirkelį ir kitus į karinę stovyklą žiūrėti kaip į smagų nuotyki, absurdiškumo apoteozę – todėl neatsitiktinai ir išlydėtuvės romane vaizduojamos kaip tikra Valpurgijos diena ir naktis, kupina Baknerio grogo ir *make love not war* bakchanalijų. Išlydėtuvių kulminacija tampa Baknerio atsisveikinimo kalba, kuri yra savotiškas pasakojimo riboženkliis ir dar viena neabejotina dekonstrukcijos apraiška, primenanti svarbiausią išgyvenimo sovietinėje sistemoje formulę, kuri neabejotinai susijusi su dekonstrukcijos legitimuojamu reikšmių neapibrėžiamumu ir bakneriškuoju principu „kuo daugiau prieštaravimų“, prieštaringumų irgi:

Gyvenimo Eldorade logika seniai įrodė vieną nenuginčijamą taisyklę: *a* niekada nelygu *a*. Visi *a* yra skirtingi. Kiekvienas šiandienos *a* rytoj gali virsti *b*. Nėra nei vienodų *a*, kiekvienas *a* yra vis kitoks. Tai, ką šiandien laikote armija, rytoj gali virsti bordeliu arba beprotnamiu. Taigi galima logiškai teigti, kad vykstate anaip tol ne į armiją, o į beprotišką bordelį. Bakneriada tęsiasi. Būkit ramūs ir laimingi. Bakneris viską sutvarkys! (p. 226)

³⁴⁷ Ričardas Gavelis, *Jauno žmogaus memuarai*, Vilnius: Tyto alba, 2007, p. 68.

Karinės stovyklos epizodas, užimantis beveik visą likusią „Bakneriados“ dalį, yra sodrus ir tirštas gaveliškosios ironijos išsiskleidimas, kurį struktūruoja esminis Baknerio formuluojamas tarybinės armijos apibrėžimas, neabejotinai prilygintinas ir tarybinės santvarkos įvardijimui:

[...] tarybinė armija yra bandymas sukurti lygiagretų pasaulį tame pačiame pasaulyje, savotiškas lygiagretaus pasaulio protezas. Tarybinė armija egzistuoja savitoje izoliuotoje erdvėje. Joje veikia visiškai kitokie nei žmogiški dėsniai. Joje kalbama sava kalba. Žinoma, tarybinė armija yra lygiagretaus pasaulio protezas – maždaug tokio lygio, kokio yra tarybiniai nerūdijančio plieno dantų protezai. (p. 231)

Pirmieji karinės stovyklos epizodai anaipol neprimena Baknerio minimo bordelio, priešingai – tai tarsi pirmosios dalies depresijos ir nevilties sugrįžimas. Niūrus ir beviltiškai nuobodus karinės stovyklos gyvenimas – karinės paskaitos, rikiuočių pratybos, absurdiškų majoro Nekrasovo įsakymų vykdymai, bausmės etc., – kurį lengvina tik sėdėjimas metafiziniame šikinyke, greit priverčia Kelertą suvokti, kad „normalus gyvenimas suvis niekur nebeegzistuoja“, todėl šis paskutinėmis valios pastangomis nusprendžia tam priešintis, „kažką daryti, kad suvis nepavirtų šmėkla. Jis nutarė užmušti majorą Nekrasovą“ (p. 236). (Tą patį problemos sprendimo būdą atranda ir daboklėje sėdintis Vovočka Gercmanas.) Taip tarsi paliudijama, kad niūrios ir beviltiškos situacijos išeitis Kelertui visuomet (ne)sąmoningai siejasi su mirtimi: pirmoje romano dalyje jis norėjo kaip sprendinį pasirinkti savižudybę, o „Bakneriadoje“ sprendiniu tampa žmogžudystė (savižudybės idėja Baknerio buvo suniekinta, taigi ir tarsi ištrinta iš Kelerto galvos). Tiek Tomas, tiek Vovočka nusprendžia patykoti Nekrasovo ir užmėtyti jį akmenimis, tačiau ir šįsyk, lygiai kaip ir „Meditacijų“ pabaigoje, planui į(si)gyvendinti sutrukdo Bakneris, dramaturginės įtampos kulminacijoje ištaręs savąją frazę „akmenis paslėpiau aš!“ (p. 245).

Baknerio pasirodymas karinėje stovykloje prilygsta naujam tarybinės armijos epizodo puslapiui ir dar vienam pasakojimo gyvybės gurkšniui: vėl

kinta pasakojimo nuotaika ir suklesti aktyvi, propagandiškai optimistinė veikla, kurią steigia Baknerio organizuojamas „slaptasis armijos organas“, užsiimantis kardinaliai priešinga (ir netgi neleistina) kariuomenės reglamentui bei dienotvarkei veikla. Sulig Baknerio atsiradimu karinėje stovykloje ima dėtis stebuklai: nušiuręs treileris virsta rojaus sodais, kupiniais ne tik prabangiausių gėrimų, kvapnių valgių, geriausių romanų, filosofinių veikalų ir kitos uždraustos literatūros, bet ir mielų moterų – Audros, Raimondos, Birutės. Visa tai pasitelkiama ir naudojama sąmoningai, siekiant priversti visus, ypač Kelertą, Pirkelį, Vovočką pamilti armiją, kuri yra sovietinės sistemos kvintesencija.

„Pamilti“ bakneriškajame kontekste reiškia suvokti, iš esmės perprasti sąrangą ir taisykles, kad būtų galima išmokti jas ignoruoti ir jų nepaisyti, taip išmokstant išgyventi ir išbūti šitame marazme, o kartu ir imti jį griauti iš vidaus, *dekonstruoti*. Tai įrodo ir viena Baknerio tezių apie tarybų valdžią: geriausia padėti griūti tarybų valdžiai – „šventai laikytis teorinių tarybų valdžios taisyklių; ji lig šiol negriuvo tik todėl, kad žmonės intuityviai siekia gyventi žmoniškai, taigi nesilaiko tarybų valdžios taisyklių; kadangi tarybų valdžia absurdiška pagal apibrėžimą, šventas jos taisyklių laikymasis bemat sugriau ją pačią“ (p. 271).

Šioji bakneriška logika iš esmės primena sąmoningą dekonstrukcijos judesį – pastarojo Bakneris imasi nuodugnai ir sistemingai nuo efektingos ir pompastiškos priesaikos, kuri, išlaikydama griežtą tokio žanro struktūrą ir retoriką, virsta ne priesaka „Tarnauju Tarybų Sąjungai!“, o meilės išpažinimu Bakneriui ir jo mokymui: „arkliui aišku, kad visai nenorit priiminėt tos sušiktos priesaikos. Tačiau visai be nieko neišsisuksit. Jums tenka milžiniška garbė priimti ištikimybės šventam baknerizmo reikalui priesaiką“ (p. 264), kuria pasižadama „neturėti kitų dievų kaip tik neprilygstamąjį Elifonsą Džindžerį Sylabą Baknerį; visad atminti, kad pasaulis yra kreivas ir šleivas, kad įvairūs jo organai tolydžio genda [...] ir galiausiai – kuo gausiau priesaikauti, nes jokios priesaikos absoliučiai nieko niekada nereiškia“ (p. 265). Kitaip tariant, prisiekiant baknerizmui, prisiekiami sovietinėje marazmo

sistemoje laikytis kūrybiškai ir dvigubu režimu: fasadiškai laikytis visų absurdiškų taisyklių, tačiau viduje gyventi laisvai ir su džiaugsmingu polėkiu, taisykles esmiškai griauinant ir dekonstruojant.

Kaip tikras dievas priėmęs visų pasižadėjusių jam priesaikas, Bakneris ima įvedinėti savąją, absurdišką ir atvirksčią, tvarką: iš veiklos lauko, pasitelkdamas įvairiausias ir tam individualiam žmogui idealiai tinkančias taktikas, pamažu eliminuoja tikruosius karininkus – majorą Nekrasovą, pulkininką Borodiną, majorą Belinskį, kapitoną Dobruliovą – viską perimdamas į savo rankas, politinius užsiėmimus irgi. Būtent jie tampa ne tik baknerizmo kulminacija, bet ir sodriausia Gavelio ironijos, nukreiptos į sovietinę sistemą, išraiška.

Baknerio paskaitos „Tarybų valdžios kilmė ir rezultatai. Rugsjūčio tezės“, „Tarybinė armija kaip tarppasaulinio chuliganizmo reliktas“ yra savotiška visos sovietinės valdymo sistemos santrauka, reziumė, ryškinanti ir atverianti jos kalbinius ir nekalbinius absurdiškumus: „tarybų valdžia yra pasaulio protą ištikęs šizofrenijos priepuolis“; „buvo nuspręsta išskirti pasaulyje tam tikrą kvailybės zoną. *Joje reikėjo krėsti visokias nesąmones, kad likęs pasaulis gerai matytų, ko nedera daryti*“ (p. 268, išskirta cituojant – JČ). Pastaroji mintis ir yra viso bakneriškojo balagano esmė, kurią papildo nesyk romane nuskambanti ironiška frazė „tik per nesąmones atrandame sąmones“. Todėl nenuostabu, kad linksmu, parodijuojančiu, kupinu nesąmonių sovietinės armijos vaizdiniu, kuris yra visos komunistinės valdžios kvintesencija, Gavelis išsako teisybę apie sovietinę santvarką. Pastaroji romane nesyk įvardijama kaip tarppasaulinis chuliganizmo aktas, vykdytas dviejų užkietėjusių chuliganų Stalino ir Lenino. Sovietinės santvarkos šerdies atvėrimas parodo ir svarbiausią tokios sistemos tikslą: „nejučiom įteigti žmogui, kad geriausia būties forma – visiškas debilizmas su klinikinio kretinizmo priemaiša“ (p. 279). Kitaip tariant, sovietinė sistema kaip maksimalios kontrolės režimas pirmiausia ir labiausiai siekia kontroliuoti ir sau pavergti žmogaus mąstymą, eliminuodama kitokį suvokimą ir kritiškumą. Todėl tokiam kontekste Baknerio mokymas atrodo kaip aukštojo pilotažo laisvo mąstymo pratybos.

Karinės stovyklos epizodas tampa beveik istoriniu liudijimu, akivaizdžiu įrodymu, kaip ir kokiais totalitariniais būdais sovietinė santvarka bukina žmogų, o vis dar mąstantį verčia jaustis nereikalingą ir sudaro visas sąlygas jam negyventi. Todėl neatsitiktinai ir Baknerio vadovaujamas karinės disciplinos egzaminas vyksta, be abejo, atvirkštiniu principu, kai geriausias įvertinimas Kelertui skiriamas ne už aklą pataikavimą sistemai, o už kritinį, balaganinį, dvigubas realybes apimantį mąstymą:

– Prieik arčiau, žemės kirmine! – griausmingai paliepė. – Ar nori būti tarybinės armijos karininku?

– Ne.

– Vis vien būsi, – patikino Bakneris. – Tik išlaikysi egzaminą. Ar suvoki, koks tai idiotizmas?

– Žinoma.

– Ar jauti, kokiam nelemtam pasauly gyveni? Norėdamas gauti universiteto diplomą, esi priverstas pasinerti į šitą marazmą, privalai gauti tarybinio karininko laipsnį. Kokia klaiki nesąmonė, a? Žmogus, norėdamas užsidirbti dokumentą, privalo tapti militarizmo įrankiu. O tempora, o mores! Būsi paženklintas Kaino žyme. Nešiosi gėdingą karininko bilietą, tave tolydžio šauks į visokias stovyklas ir kursus. Tu išsisukinėsi, slapstysies, tave gaudys. Ar suvoki, kaip tatai idiotiška?

– Suvokiu.

– O jeigu tave ištiks tikra nelaimė? Jeigu tave susems į tikrąją tarnybą? Būsi priverstas tarnauti ir imsi pamažu kvėšti. Tavo smegenys virs drebučiais. Tavo gyvenimas taps marazmu. Tik pažvelk į šituos monstrus, šitas iškamšas. Ar suvoki, kas tave gali ištikti?

– Sunkiai.

– Ar nekenti armijos?

– Visa širdimi.

– Puiku. Egzaminas išlaikytas. Penketukas! (p. 282–283)

Po suabsurdintos karinės disciplinos egzamino prasideda Bakneriados kulminacija, kurią tęsia visų grįžimas į Vilnių ir tikra filosofinė puota, surengta Baknerio namuose. Ji tampa iš tiesų grynuoju filosofiniu ir gyvenimišku

balaganu, kuriame mainėsi visos realybės, nes „viskas atrodė nerealu, todėl bet kas čia buvo įmanoma“ (p. 289).

Įmanoma tampa ir esminė Kelerto diskusija su Bakneriu apie gyvenimo prasmę ir esmę, kurios metu Bakneris Tomui išdėsto kelis svarbiausius dalykus: visų pirma, nepaisant visų esamų ir būsimų santvarkų, reikia suvokti, kad „žmogaus gyvenimas nepriklauso nuo jokių santvarkų“, nes visos santvarkos tėra sąlyginiai žaidimai, kurie ima ir praeina, ir kurie niekada negali pakeisti žmogaus šerdies, vidinės ašies. Pastaroji, anot Baknerio, yra nevienalytė, ją sudaro savimeilė, meilė, neapykanta, baimė ir nežinia, būtent ji yra bene svarbiausioji, ji ir yra toji ašis, leidžianti rasti tikrajam gyvenimui: „gyvenimas prasideda tada, kai ima veikti nežinia. Nežinai, kas tavęs laukia. Nežinai, kaip sutvarkytas pasaulis. Nežinia suteikia viltį. Nežinai, kas bus toliau, todėl viliesi“ (p. 291). Nežinia kaip esminis tikrojo gyvenimo garantas, kaip visų racionalių žmonijos tobulinimo idėjų priešprieša, kaip naujų galimų prasmų generatorius dar sykį paliudija, kad tikrasis *Vilniaus džiaz*o žmogus yra dekonstruktyvus.

Po šio dekonstrukcinio mokymo Kelertas pajunta, kad stebuklai jau tuoj baigsis, todėl ir noras, kad Bakneris išnyktų, o jis pajėgtų pats vienas pritaikyti ir patirti visas šias įžvalgas, tampa realus ir ima gan greitai realizuotis: Bakneris (a. k. a. Klička), prieš jį išvežant į ligoninę / gražinant į Eldoradą, dar spėja Kelertui įteikti baknerizmo statytojo moralinį kodeksą ir paskirti Kelertą „Baknerio protezu šitam nususia mieste!“ (p. 295).

„Bakneriada“, vertusi aukštyn kojom pasakojimą, pateikia vieną stipriausių Gavelio metaforų ir pamokų, kuri galioja net ir šiems laikams: norint išbūti, išlaikyti autentišką sąmonės struktūrą, sveiką protą ir deramą distanciją bet kurioje politinėje santvarkoje, reikia susikurti lygiagretų pasaulį, turėti erdvę, kurioje būtų galima ir įmanoma pailsėti ir pasislėpti nuo visų privalomųjų taisyklių bei primetamų subordinacijų ir iš kurios linksmi ir su ironija būtų galima perskaityti visus labai rimtus pareiškimus.

„Bakneriadą“ galima skaityti ir kaip sovietmečio išgyvenimo taisyklių rinkinį, ir kaip tų laikų ir papročių liudijimą, be jokio gailėsčio atveriantį

sovietinės santvarkos užkulsius ir užmačias. Galiausia ši vidurinė romano dalis – tai Gavelio aštrios ironijos egzistavimo plotmė, įsigyvendinanti tik todėl, kad yra balagininė, taigi nesąmoninga, neprotinga, jai egzistuoti leidžianti (sovietmečio) sistema. Gavelio ironija šiame romane nuolat keičia savo pavidalus, slėpdamasi už sąmoningos tarybinių lozungų parodijos, žaismingo absurdo, tačiau niekada neprarasdama savo tikrosios ašies: steigti dvigubą suvokimo kodą, kurti daugiaprasmiškumą ir atverti slapčiausias prasmių įtampas.

Postbaknerinis etapas, arba Vilniaus stebuklai

„Bakneriadą“ galima suvokti kaip Hillis Millerio išskirtą pasakojimo digresiją arba perskaityti šią dalį kaip „vidinės emigracijos“ liudijimą, o štai trečioji romano dalis „Didžioji Bendrija“ suvoktina kaip „Meditacijų“ ir „Bakneriados“ suvestinė, savotiškas grįžimas į pasakojimo kelią, bet labiausiai – į Vilniaus gyvenimą. Vilnius, Bakneriadoje buvęs užgožtas Baknerio sapnų, sovietinės sistemos ironizavimo ir dekonstrukcijos, efektingai grįžta į pasakojimo sceną paskutinėje romano dalyje, nuo pirmųjų sakinių primesdamas savo diktatą ir aiškiai parodydamas, kas režisuoja šias istorijas:

Nubudimas iš baknerišių sapnų buvo staigus ir liūdnas. Vilnius iškart negailestingai griebė Tomą į gniaužtus, priminęs, kas čia šeimininkas. Įsigyti smagaus absurdo šarvai, rodės, laikė gan tvirtai, bet Vilnius smogė žemiau juosmens, į kasdienį gyvenimą. (p. 299)

„Didžioji Bendrija“ yra pasakojimo finalas, kuriame herojai demonstruoja išgyvenimo sovietinėje santvarkoje įsisąmoninimą, išmoktas pamokas ir įgytas žinias: jau moka susidraugauti su liūdesiu, atsiriboti nuo kosminio sielvarto, išgyvenimui pasitelkti bakneriškas tiesas ir mokymą (smagius absurdo šarvus), galiausia teoriškai pritaikyti telepatiją ir be vidinės

prieštaros, su nuolankumu ir kūnišku pasitenkinimu išbūti keistų, dažniausiai dekonstrukciškų dėsnių valdomame Vilniuje.

Paskutinė romano dalis, postbaknerinis etapas, yra persmelkta pabaigos ir sykiu naujos pradžios jausmo: pagrindiniai veikėjai ne tik sprendžia svarbiausius gyvenimo klausimus, bet ir artėja baigiamųjų egzaminų ir universiteto baigimo, žadinančio nepažinią ir todėl įdomią ateitį, link. Pasakojimas tarsi grįžta į „Meditacijų“ nuotaiką, ramų ir nuosaikų pasakojimo toną, kur bakneriškąjį optimizmą keičia sovietinė Vilniaus realybė su kasdienine rutina: „pasaulis pikta priminė jam, kad smagūs absurdiški siautuliai baigėsi, kad grįžo kovų už būtį metas“ (p. 301). Ir jį Kelertas pasitinka jau kitoks:

Ir anksčiau nė mirksnio neabejojo Baknerio realumu, tačiau dabar gavo neginčijamą patvirtinimą. Ir anksčiau miglotai jautė, kad jo viduje daug kas pakitę, kad jis nebe tas Tomas Kelertas, koks buvo kitados. Tačiau telepatija galutinai įrodė, kad Vilniuje nuo šiol gyvena visai naujas žmogus, nė nežinąs visų savo galimybių. Tomas smarkokai įsibaugino. Jis iš tiesų nežinojo, ko galėtų imtis ir ką padaryti. Nesigaudė, kaip jam toliau planuoti savo gyvenimą. Jautėsi tarytum iš naujo gimęs, tačiau tas naujas gimimas anaipol nenešė didelių smagumų. Jam reikėjo pirmiausia iš naujo pažinti save, rasti naują vietą pasaulyje. (p. 305)

Postbaknerinis etapas beveik visiems romano veikėjams tampa tarsi nauju gyvenimo lapu, kuriame galima naujai (kitaip nei iki tol) tęsti gyvenimo liniją, derinant ikibaknerinio ir bakneriados etapų patirtis. Todėl nenuostabu, kad, paskirtas Baknerio protezu Vilniuje, Kelertas ir jo aplinkos žmonės tampa telepatijos adeptais, galinčiais telepatiškai šnekėtis ne tik su artimiausia aplinka, bet ir diskutuoti su Vakarų mąstytojais. Galiausia jie, patys to nesuvokdami, vis dar laikosi tam tikrų baknerizmo statytojo moralinio kodekso punktų, kurių bene svarbiausias šioje romano dalyje tampa „mylėk moteris būriais. Jei esi moteris – mylėk vyrus. Grupinė meilė yra moralesnė už banalią porinę, nes meilė reikia dalytis su kuo didesniu žmonių skaičiumi. [...] Mylėkis į valias, kol dar gali. Kai nebegalėsi – bus per vėlu krimstis“ (p. 473). Būtent

kūniškojo išsipildymo ir mylėjimosi džiaugsmas, raminanti meilės akto ir kūniškumo raiška bei su ja pasigirstanti ironija persmelkia visą postbaknerinę epochą, virsdama kūniška *Didžiąja Bendrija*.

Apskritai mąstant apie visų veikėjų gyvenimus po bakneriškų sapnų neretai ima atrodyti, kad trečioji romano dalis yra savotiškas Rojus, kurį visi pasiekė perėję savo pragaro ratus („Meditacijos“), Baknerio skaistyklą („Bakneriada“), ir kuriame išgyventi galima tik įsisamoninus Didžiojo Vilniaus užduotį: „švariam gyventi bjaurasties pasauly“ (p. 373).

Svarbiausias paskutiniosios romano dalies įvykis, išstinkantis veikėjus, yra minėtieji sąmonių susijungimai, kuriuos generuoja pamatinė egzistencijos formulė: „reikia suvokti, kad tu esi vien tu, kad tu esi ir dar kažkas, dar ir dar kažkas, visi vienu metu, dar ir dar...“ (p. 307). Veikėjai šioje dalyje sutampa, susilieja, virsta vis labiau vienas kitu, žinodami, kad visi yra kiekvienas, o kiekvienas yra visi (taip ne tik neprarasdami savęs, bet ir gaudami ko nors naujo iš kitų), puikiai suvokia ir jaučia, kad jų egzistencija kokybiškiausia gali būti tik tada, kada pritampa prie Vilniaus pasaulio, prie nedarnios vilnietiško pasaulio darnos, kurią Kelertas nesyk įvardijo „chaoso tvarka“.

Apskritai Vilnius ir skirtingi jo pavidalai „Didžiojoje Bendrijoje“ virsta lygiateisiu personažu, tuo tikroju pasakojimo šeimininku, besireiškančiu įvairiausiais pavidalais, kurių svarbiausias – Vilniaus varnas: „bet kokia Vilniaus teorija turėjo būti pagrįsta varnais“ (p. 361). Telepatiškai bendraudamas su Claude'u Lévi-Straussu, Kelertas suvokia, kad varnas – tai ne šiaip mediatorius, jam paklūsta svarbios Vilniaus jėgos:

Tomui smarkiai dilgtelėjo paširdžius, jis staiga pagalvojo, kad juk šnekama apie jį. Atpažino buvusį, o gal ir esamą save: tarpininkas tarp gyvenimo ir mirties, nei gyvas, nei miręs. Galbūt tokia ir buvo jo esmė, jo ir Vilniaus – nei gyvas, nei miręs, kažkur per vidurį. Leisgyvis, jei žiūrėsi vienaip, arba pamaži kylantis iš mirties patalo, jei viską apverssi.

[...] Jie buvo didieji tarpininkai, iš paskutiniųjų stengėsi, kad pasaulis nesubyretų į priešingybes.

Gal ir jo lemtis buvo tokia? Gal jeigu jis būtų varnas, tiesiog privalėtų susieti tokias priešingybes, kaip Tomas Kelertas ir Dainius Pirkelis?

[...] Negana to, Varnas buvo laikomas mitologine Vilko opozicija. Tatai buvau jau ne šiaip apie Vilnių, tai buvo tiesiog Vilniaus metafora. (p. 362–363)

Taip paliudijama ne tik Vilniaus prigimtinė metafora, bet ir nurodoma dekonstruktyvi Vilniaus žmonių, gebančių sujungti opozicines sąmonių priešybes, prigimtis. Būtina paminėti, kad būtent paskutinėje romano dalyje Tomas Kelertas, ilgą laiką buvęs autonomiškas ir už kitus viršesnis vienišius bei atsiskyrėlis, prisiima mediatoriaus vaidmenį ir ima vienyti pasaulį, kad tas nesubyrėtų į kardinalias priešybes. Pasiduodamas Vilniaus pokštams arba kerams, kurie liudijo, kad „kaip ir anksčiau, tarybinė sistema buvo idiotiška, o Vilnius pilnas juodvarnių, piktas ir sloginantis“, Kelertas atveria naują egzistencijos lygį, kuriame „viskas atrodė kaip visuomet, bet visiškai kitaip“. Viskas turėjo kitokią prasmę, ir ne vieną, prasmės nebebuvo supriešinamos, siekiant rasti vieną vienintelę teisingą, o sujungiamos, leidžiant darniai egzistuoti. Šis judesys išlaisvina Kelertą iš vidinių rėmų ir jis pats galiausiai tampa „erdvus kaip pasaulis, galėjo priimti ne vien Dainių, bet ir Fredį, ir Vovočką – kiekvieną, kuris panorės ir pritaps“ (p. 376).

Mąstant apie paskutinėje romano dalyje įvykstančius herojų sąmonių ir kūnų susijungimus, galima numanyti, kad taip paliudijama keliabriaunio žmogaus samprata. Artėjant pasakojimo kulminacijai, pasakotojas ima vis labiau klaidinti skaitytoją, leisdamas jam galvoti, kad Kelertas ir Pirkelis nuo pat romano pradžios buvo vienas ir tas pats žmogus, dvilypis herojus, išsprendęs, tiksliau, besąlygiškai priėmęs, dvasios (Kelertas) ir kūno (Pirkelis) dualizmą. Tonus Daimas paskutinėje romano dalyje tampa gyvu postbaknerinės išsivystymo stadijos, susumuojančius visas veikėjų patirtis, pavyzdžiu:

Norint persiimti postbaknerizmu, reikėjo kur kas daugiau kentėti. Reikėjo patirti tikrą baimę už savo dvasią, o gal net sveiką protą. Reikėjo turėti mažiausiai du bepročius

tėvus ir tikrų rūpesčių našta. Reikėjo turėti ne vieną, o mažiausiai tris mylimas moteris. (p. 418)

Pasakojimui besiritant „į pabaigą niūkiame Vilniaus pasaulyje“, paskutinį magišką žodį taria jau spėtas pamiršti Bakneris, Toniaus Daimo rastame laiške, rašydamas: „niekur neieškok durų į kitokį pasaulį, nes tos durys yra tavvyje“. Baknerio laiškas galutinai atveria duris visų veikėjų susiliejimams, sutapimams, leisdamas jiems romano pabaigoje tapti didžiuoju pasakojimo ir pasakotojo orkestru, tuo daugialypiu dariniu, vertinančiu ir kiekvieną savo solistą, ir jų visumą: „visi jau bandė išgyventi soluodami, pernelyg giliai patyrė, kad šitai per sunku. Atsilaikyti prieš pasaulį galėjo tik visas orkestras“ (p. 464). Tai, kad šis orkestro vaizdinys pasakojimą ištinka tada, kai visi herojai ima rinktis į universiteto baigimo diplomų teikimo ceremoniją, leidžia numanyti, kad pasakotojas ir visi jo vidiniai gyventojai neabejotinai grojo daugiabalsį vienos jaunų žmonių kartos džiazą.

Romano pabaigoje Vilnius, būdamas visų erdve ir laiku, visų susikūnijimo svarbiausiu elementu, sugroja ne tik finalinį orkestro akordą, bet ir pademonstruoja tikrus stebuklus, sykiu leisdamas visiems veikėjams sudalyvauti ir bendrame Vilniaus stebukle. Jame susijungia ir susipina visos pasakojimo gijos, kurias atidžiai prižiūri visa stebintis Vilniaus varnas. Būtent jis yra svarbiausias visų trijų romano dalių jungiamasis dėmuo, per visą pasakojimą tyliai sklendęs virš veikėjų ir pasakojamų istorijų, o paskutiniame romano puslapyje nuskrیدęs tolyn ir palikęs skaitytoją su neatsakytais klausimais ir neįmintomis pasakojimo mįslėmis, nepadėjęs galutinio taško tai vienintelei pasakojimo prasmei.

Būtent todėl apie *Vilniaus džiazą* pabaigą norisi galvoti ir kaip apie atviro pasakojimo pabaigą, nes pabaigos versijos taip ir lieka iki galo neaiškios, nepaliudijančios vienos teisingai ir neginčytinai galimos versijos. Ar tai Tomas Kelertas, tapęs išmintingu Vilniaus varnu, nuskrیدo tolyn ieškodamas Eldorado? Negi jam pavyko įvykdyti Baknerio priesaką „vienykis su visais, su kuo tik gali. [...] Susivienijęs ir padaręs kuo skubiau atsivienyk“

(p. 474)? O gal visgi tai daugialypis Vilniaus stebuklas, skambantis galingu orkestru, taip ir liekantis neįmintas ir iki galo neidentifikuojamas?

Vilniaus džiazas yra romanas, apie kurį kalbant norisi sakyti: pradžioje buvo žodis, kosminis sielvartas ir savižudybės noras, viduryje – Bakneris, balaganas, gyvybinga ironija ir dekonstrukcija, pabaigoje – postbaknerizmas, sąmonių ir kūnų susilieėjimai bei daugiabalsis Didžiosios Bendrijos orkestras. Visos trys skirtingos dalys, susijungdamos visumon, leidžia sakyti, kad trečiasis Gavelio romanas yra originalus ir keliaplanis *didžiųjų laikmečio (sovietmečio) ženklų tyrimas*, kuris jo kūrybiniame kelyje matytinas kaip neabejotinai *kitoks*, stipriai *antigaveliškas* – išsiskiriantis ne tik savo darniai subalansuotu ūpu, kuriame analogišką krūvį greta liūdesio ir nevilties neša linksmumas, žaismė, nesąmonės, kartais – ir juokas, bet ir tuo, kad, regis, šis romanas yra vienas retųjų, jei tik ne vienintelis, kuriuo Gavelis stengiasi ne tik apnuoginti sovietinę realybę, jos faktus, istoriją, šokiruoti skaitytoją, bet ir pasiūlyti savotišką melancholiškai ironišką terapiją, pasveikimo ar išgyvenimo būdus.

Vilniaus džiazas žengia žingsniu tolyn nuo *Vilniaus pokerio*, nes sovietinė santvarka ir sistema šiame romane ne tik atvaizduojama ir įdėmiai analizuojama, bet ir smarkiai ironizuojama, taip siekiant ją tarsi „nuskausminti“ ir parodyti jos silpnąsias, absurdiškąsias vietas. Iš esmės šis romanas yra savotiška studija apie tai, kad fanatizmas, slėpdamas abejonę, visada suteikia vilties būti įveiktas, kad fanatiški ir labai rimti dalykai dekonstruoja patys save, kai jų aiškios struktūros ir kategoriškumai, griežtos opozicijos ir kiti prasmės kontrolės mechanizmai ima juos pačius griauti iš vidaus.

Kartu šis romanas stipriai išplečia pasakotojo galias ir veikimo lauką bei „Aš“ figūros sampratą, dar nuo novelistikos laikų dominusią Gavelį. *Vilniaus džiazas* regimi pasakotojo ir veikėjų išoriniai bei vidiniai santykiai, jų sutapimai

ir susipynimai kaip niekad priartėja prie egzistenciškų įtampų, kurias šiame romane paliudija ir patvirtina Kliačkos – Baknerio balagane nuolat viešintys egzistencialistinio absurdo adeptai Samuelis Beckettas ir Albertas Camus, kurių balsai darniai įsilieja į skambų ir daugialypį, daugiabalsį *Vilniaus džiazo* skambėjimą.

IŠVADOS, ARBA PASKUTINIEJI GAVELIO RAŠMENYS KAIP VISOS KŪRYBOS HIEROGLIFAI

2002 metų rudenį, praėjus beveik mėnesiui po netikėtos Gavelio mirties, išleistame rašytojo romane *Sun-Tzu gyvenimas šventame Vilniaus mieste* į skaitytoją prabyla bevardis veikėjas, užaugęs tikrame dekonstrukcijos kambaryje, nes jo pirmasis tėvas buvo *dekonstruktyvistas* – naikinęs pasaulio struktūrą, siekęs viską savaip permontuoti ir dekonstravęs „ne kažį kieno parašytus niekingus tekstus, o visą Viešpaties sutvertą pasaulį“³⁴⁸.

Dekonstrukcijos tema, pirmąsyk atvirai identifikuojama ir eksponuojama paskutiniame Gavelio tekste (atsitiktinumas ar sąmoningas pasirinkimas?), atlieka dvigubą funkciją: visų pirma, ji į vieną pasakojimą telkia veik visus dekonstrukcijos Gavelio prozoje aspektus, požymius ir raišką; visų antra, pagaliau įvardyta ir išryškinta dekonstrukcija šiame apokaliptiniame romane akivaizdžiai neišsilaiko saugiam *konstrukcijos* rėme, iš daugiaprasmio ir mąstymą išlaisvinančio reiškinių virsdama vienakrypte ir vienaveiksme, griauančia, ardančia ir naikinančia destrukcija. Dekonstruktinėmis manipuliacijomis užsiiminėjęs pagrindinis veikėjas, lygiai kaip ir tokios veiklos jį išmokęs tėvas, rinkęs dekonstrukcinę kolekciją, gyvenimą baigia kūniška destrukcija – vienas persipjauna pilvą (sąmoningai apnuogina savo antrąsias, pilvo, smegenis, it samurajus atlieka ritualizuotą *charakiri*), kitam nupjaunama galva. Kūniškumo aspektas šio romano dekonstrukcijos temoje kaip niekad svarbus, nes juo iliustruojama vienintelė Gavelio pasaulyje įmanoma *dekonstruktoriaus dekonstrukcijos* baigtis.

Sykiu tai nurodo, kad šį romaną galima skaityti ir kaip savotišką dviejų skirtingų dekonstrukcijos sampratų iliustraciją – filosofinės, liudijančios naują

³⁴⁸ Ričardas Gavelis, *Sun-Tzu gyvenimas šventame Vilniaus mieste*, p. 31. (Toliau cituojant šį romaną bus nurodomas tik puslapis.)

kritišką ir intelektualią tekstų skaitymo praktiką ir kvestionuojančios pamatinės Vakarų metafizikos opozicijas; ir *vulgaris* – plačios ir paviršutinės dekonstrukcijos prasmės, ją suvokiant kaip maištą. Pirmąją romane iliustruotą nuolat pasakotojo pabrėžiama esminė priešprieša galva / pilvas (pirmosios smegenys / antrosios smegenys), tarp tėvo dekonstrukcinės kolekcijos vienodų daiktų įžiūrėtos skirtybės, nuolatinis pasakotojo savo daugiaesybiskumo akcentavimas; antrąją – pagrindinio herojaus kova su raugėmis, kuri netikėtai perauga į (savi)destrukciją. Abu šie dekonstrukcijos atvejai paskutiniame Gavelio romane susiję su išardymo, analizės, tyrimo bei pjaustymo siekiu, kuris pasakotoją nuveda prie dekonstrukcinės išvados: „juo daugiau pasaulyje aptinki sudėtingumo ir slaptingos darnos – juo mažiau jame randi prasmės“ (p. 187).

Mąstant apie septintąjį Gavelio romaną niekaip nepavyksta išvengti svarbiausiojo šio romano konteksto ir pernelyg lemtingai su tekstu sutampančio gyvenimo interteksto – autoriaus mirties. Būtent ji demiurgiškai struktūruoja ne tik paskutiniojo romano suvokimą bei interpretacijas, bet ir visą kūrėjo recepciją, tarsi patvirtindama, kad šis paskutinis tekstas iš tiesų yra lemtingasis taškas, užbaigiantis jo visais kitais tekstais pasakotą istoriją. Tai leidžia manyti *Sun-Tzu gyvenimas šventame Vilniaus mieste* esant akivaizdžiu *pabaigos* pasakojimu. (Šią hipotezę patvirtina rašytojo žmona, negausiuose interviu po vyro mirties teigusi, kad Gavelis, parašęs pastarąjį tekstą, ketino pasinerti į virtualaus romano kūrimą, kurio apmatų, savotišką projektą jau buvo sugalvojęs. Taigi Sun-Tzu istorija tikrai galėjo būti paskutinė popierinė knyga.)

Pasaulio ir gyvenimo pabaigos struktūra nėra nauja, netikėta ar nematyta Gavelio kūryboje, ji įvairiais rakursais persmelkia beveik kiekvieną rašytojo tekstą, paskutiniame romane virsdama totalia pasaulio pabaiga, gaveliškuoju keršto ir atpirkimo variantu ir kryptingai sąmoningu veikėjų bei jų gyvenamo pasaulio su(si)naikinimu. Būtent pasaulio sunaikinimas, perfrazuojant Gavelio romano *Septyni savižudybės būdai* (1999) veikėją rašytoją Rimą Vizbarą, įmanomas tik nuolat *perrašant* – ir pasaulį, ir ligtolinę

savąją kūrybą. Taigi žinant, kad šis Gavelio pasaulio sunaikinimo variantas yra paskutinis ir neatšaukiamas, jį galima skaityti kaip visos rašytojo kūrybos santrauką, kaip svarbiausius gaveliškosios sistemos hieroglifus. Būtent hieroglifas, kuriam paskutiniame Gavelio romane priskiriami du „kilminiai bruožai“ – neabejotinai priklausantys dekonstrukcijos arealui – *daugiaprasmybė* ir *neaišiumumas*, užšifuoja visas rašytojo tekstų paslaptis ir svarbiausius jų pranešimus. Šių ryškiausių hieroglifų, sutelkiančių visus Gavelio kūrybos rašmenis, ryškinimas ir pasitarnaus kaip šioje disertacijoje atlikto tyrimo kuklus apibendrinimas, dar sykį nubrėžiantis atrastų ir atpažintų svarbiausių dekonstrukcijos Gavelio prozoje aspektų kontūrus. Juk, išlaikant ištikimybę disertacijos nemetodiškam metodui dekonstrukcijai, baigtinių atsakymų, lygiai kaip ir galutinių išvadų, nėra ir negali būti.

(1) „Aš“ hieroglifas: dekonstruktyvi vidinių gyventojų valdoma tapatybė

Sun-Tzu gyvenimas šventame Vilniaus mieste – tai biblinės pasaulio pabaigos pranašystės³⁴⁹ ir niūrių egzistencinių bei socialinių nuotaikų persmelktas pasakojimas, kurį pirmuoju asmeniu (taip rašytojas tarsi demonstruoja grįžtąs prie geriausių savo prozos tradicijų, nes nuosekliai per visą pasakojimą einantis pirmojo asmens kalbėjimas paskutinįsyk buvo naudotas *Vilniaus pokeryje*) pristato ir pasakoja veikėjas, „žmogus be vienintelio tikrojo veido [...] žmogus be vienintelio tikrojo vardo“ (p. 164), kurio tapatybė nuo pirmųjų romano puslapių yra neapčiuopiama ir sunkiai identifikuojama. Jo pirmasis tėvas buvo dekonstruktorius, rinkęs dekonstrukcijos kolekciją, antrasis tėvas – negailestingas dvilytis ir slaptas valdžios vikšras – „turėjo nebe prasimanytą, o tikrą kolekciją – kolekciją dėlei kolekcijos“, o motina yra Gražioji Rožė ir giltinė, todėl nenuostabu, kad, kalbėdamas apie save, jis nuolat išsitaria nebežinąs, kas esąs: „kartais

³⁴⁹ Romano epigrafas: „Taigi kaip surenkamos ir sudeginamos raugės, taip bus ir pasaulio pabaigoje. Žmogaus Sūnus išsiųs savo angelus, tie išrankios iš jo karalystės visus papiktintuosius bei nedorėlius ir įmes juos į žioruojančią krosnį. Ten bus verksmas ir dantų griežimas“ (Mt 13,40–43).

nebepamenu nei savo vardo, nei savo lyties. Pradedu visai rimtai svarstyti, ar aš nekalta mergelė, ar sušunėjusi varlė, ar vis dėlto šitos nusususios šalies prezidentas“ (p. 14).

Pasakotojo buvimas tarp dviejų opoziciškai skirtingų tėvų nulemia jo tapatybės daugiasluoksniškumą ir sykiu atspindi skirtingus jo asmeninės istorijos etapus, sutampančius su realaus istorinio laiko slinktimi. Pirmasis tėvas Ričardas (jo vardas paaiškėja tik pačioje romano pabaigoje) susijęs su senais (gūdaus sovietmečio) pasakotojo vaikystės laikais. Tai jis įsileido jį į savo slaptąjį dekonstrukcijos kambarį, parodė dekonstrukcijos kolekciją ir leido suprasti, kad „vakarais dekonstruoja šį varganą pasaulį, bandydamas padaryti jį bent kiek priimtinesnį mąstančiam žmogui“ (p. 64). Kitaip tariant, pirmasis tėvas yra savotiškas mokytojas, išmokęs pasakotoją apmąstyti ir užklausti pasaulio struktūrą bei suprasti, kad, norint išbūti sovietmečio netobuloje ir neteisingoje sistemoje, reikia ją nuolat mintyse esmingai perdaryti, dekonstruoti, ne tik maištaujant prieš ją, bet ir siekiant joje išgyventi.

Antrasis tėvas Aleksas, užbūręs motiną, Gražiąją Rožę, savo turtais, yra tikrasis kolekcionierius, supirkinėjęs antikvarinius baldus, vertingus paveikslus, senovines knygas. Aleksas, „įsirangęs giliai į valdiškai saugumietiškus labirintus“ ir taip tarsi pilkasis kardinolas diriguodamas valdžiai, pasakotoją pastūmėjo valdžios keliu. Antrasis tėvas simbolizuoja naujuosius, nepriklausomus, įvairiausių lūžių ir pervartų kupinus laikus, demonstruodamas pasikeitusio gyvenimo ir nežabojamos valdžios atributus bei galią. Pirmojo tėvo figūra simbolizuoja mąstymą, tylų pasyvumą ir vidinį maištą prieš esamą valdžią, pasitelkiant menamas konstrukcijas, o štai antrojo – realų konstravimą: nedorybingą ir užkulisinę valdžią, aktyvų, bekompromisį, bet plika akimi nematomą veiksma. Todėl nenuostabu, kad ir bevardis pasakotojas, paveiktas šių abiejų opozicinių esybių, yra išbalansuotas anti-herojus, savo kelio ir gyvenimo prasmės ieškantis opoziciškai priešinguose Vakarų ir Rytų pasauliuose. Dviejų tėvų opoziciją nulemia ir romane akivaizdžių skirtybių – Biblijos frazės ir Sun-Tzu karinio mokymo tezės, ženklai ir hieroglifai, valdžios geismo anatomija ir jo parodija, šventraščių

išmintis ir bedieviškumo esatis, gražiosios rožės ir giltinės, žmogaus dorumo ir nedorumo, dekonstrukcijos ir (savi)destrukcijos – transformacijos, kurios sukuria neįtikėtiną šio romano teksto prasmės klampumo arba beprasmiškumo efektą.

Artėjant romano pabaigai, pagrindinis veikėjas prisipažįsta: „Ilgainiui ir aš pats tapau Vilniaus Sun-Tzu“ (p. 218). Pastarasis (su)tapimas paliudija šio romano žmogaus tapatybės daugiasluoksniškumą bei nepatikrinamumą. Pasitelkdamas kinų karvedžio Sun Tzu vardą, Gavelis perima šios asmenybės legendą ir jos kuriamas reikšmes – Sun Tzu, genialus strategas ir filosofas, garsiojo veikalo *Karo menas* autorius, yra mistinė asmenybė, kurios istoriškumas ir egzistavimo faktas taip ir lieka iki galo neaiškūs ir neįrodomi, lygiai kaip ir kvestionuotina jam priskiriamo mokymo, kaip tapti lyderiu, nugalėti varžovą, pasiekti pergalę, autorystė. Kitaip tariant, mėginant apibūdinti tiek tikrąją Sun Tzu asmenybę, tiek bevardę vilnietišką Gavelio pasakotojo modifikaciją, galima pasitelkti perfrazuotą paties Gavelio kūrybinį principą – ir egzistuoja, ir neegzistuoja, lygia greta, vienu metu, priduriant, kad vilnietiškas Sun-Tzu nuo populiaraus rytietiško prototipo skiriasi tuo, kad sąmoningai renkasi būti „klastingu ir negailestingu *daugiaveidžiu* karvedžiu“ (p. 83, išskirta cituojant – JČ), neabejotinai prisitaikančiu prie Vilniaus neapčiuopiamumo.

Pasakotojo ir pagrindinio veikėjo – teksto „aš“ – figūra romane *Sun-Tzu gyvenimas šventame Vilniaus mieste* virsta akivaizdžia Gavelio žmogaus dekonstruktyvumo manifestacija. „Aš“, kaip ir įprasta ankstesniuose rašytojo kūrinuose (nuo pat apysakos *Galbūt*), yra prasmių, intertekstų ir intertekstinių veikėjų, pasakotojo ir veikėjo santykių, jų persidengimų žaismo erdvė, kuri šiame paskutiniajame tekste tampa ir svarbiausių Gavelio personažų žaismo vieta – jie tai pasirodo, tai vėl išnyksta, neabejotinai tapdami vidiniais pasakojimo „aš“ gyventojais. Bevardis pasakotojas, gebėdamas „skausmingai per daug atsiminti“, tokią galimybę suteikia ir skaitytojui, leisdamas savo figūroje atpažinti Rimą Vizbarą (*Galbūt, Septyni savižudybės būdai*), Vytautą Vargalį ir Levą Kavarskį (*Vilniaus pokeris*), Tomą Kelertą (*Jauno žmogaus*

memuarai, *Vilniaus džiazas*, *Paskutinioji Žemės žmonių karta*), Baknerį (*Vilniaus džiazas*), Karlą Fergizą ir Gabrielių Tarailą (*Prarastų godų kvartetas*), Sun-Tzu ir daugybę kitų Gavelio tekstuose veikiančių veikėjų (iš kurių paminėtini neretai pasirodantys Ričardas Gavelis, Artūras Gavelis, taip nurodydami Gavelio kūrybai būdingą autocitatų diskursą ir žaismą savo biografine informacija), žinoma, nepamirštant ir Vilniaus, ypatingomis sąlygomis veikiančio visuose septyniuose romanuose.

Paskutinio Gavelio teksto pagrindinio veikėjo figūra dar kartą atkartoja svarbiausius dekonstruktyvaus Gavelio žmogaus bruožus: tapatybė nėra vientisa ir nuosekli, ji sudurstyta ar sudėliota iš skirtingų vidinių gyventojų; praeitis ši žmogų neretai kaip Hamletą persekioja tėvo – dažniausiai sistemai atsidavusio didvyrio – šmėklos pavidalu ir niūriais atsiminimais, o ateitis klostosi pagal nepažinius ir nenumanomus Vilniaus dėsnius, kurie dažniausiai steigia alternatyvų pasaulį romane vaizduojamai politinei ir visuomeninei santvarkai. Vidinių gyventojų teoriją Gavelio kūryboje vainikuoja daugiaprasmiš ir iki galo neperprantamas hieroglifo vaizdinys, kuriuo paliudijamas žmoguje esančių esybių daugybiškumas ir visą gyvenimą trunkantis jų (*per*)skaitymas.

Pasakotojo prisipažinimas, kad su Obuolių Petriuku (veikėjas, tiksliau, Rimo Vizbaros vidinis gyventojas, pirmąsyk pasirodantis apysakoje *Galbūt*) yra „pažįstami nuo pasaulio prapradžių“, todėl neretai pasakotojas Obuolių Petriuką netgi painioja su savo dekonstruktyvistu tėvu, nurodo, kad šis paskutinis Gavelio tekstas vidiniais ryšiais susijungia su vienu svarbiausiu ankstyvųjų rašytojo tekstų – apysaka *Galbūt* iš antrojo novelistikos rinkinio *Isibrovėliai*. Ši reikšminė gija sujungia Gavelio kūrybos pradžią ir pabaigą, taip tarsi dar sykį apsukdama kūrybos ratą ir galiausiai jį uždarydama.

Grįžimas prie *Galbūt* nėra atsitiktinis, mat šis kūrinys demonstruoja Gavelio kūrybinę programą (jos buvo laikytasi visus dvidešimt metų): autorius akivaizdžiai demonstruoja, kad renkasi kitokį, ne jausminį, ne patirtinį, o intelektualinį kalbėjimo būdą, kad jo pasakojimas neatspindės realybės, o sukurs ją, konstruos pasitelkdamas transformuotus, įskilusius, dekonstruotus tikrovės

atspindžius, kitaip tariant, inauguruos pasaulį į buvimą naujomis pasakojimo konstrukcijomis. Būtent apysakoje *Galbūt* pristatyta ir išskleista vidinių gyventojų teorija tapo ištikimiausia Gavelio kūrybos palydove, lydėjusi praktiškai kiekvieną Gavelio romaną ir nuolat liudijusi, kad žmogaus samprata Gavelio kūryboje aprėpia begalę skirtingų esybių arba vidinių gyventojų, paneigia metafiziškai monologinę ir aiškią žmogaus sampratą.

Plati ir daugialypė „aš“ figūros erdvė formuoja Gavelio žmogaus dekonstruktyvumą, besirandantį iš vidinės tuštumos, iš skilusio ir fragmentuoto pasaulio refleksijų, iš *Vilniaus džiaze* Kelerto formuluoto suvokimo, kad „iš jo vieno joks pasaulis niekaip nesusidėlioja, [...] todėl troško stebuklingai susilieti su kitais“, iš *Sun-Tzu gyvenimas šventame Vilniaus mieste* ryškaus pojūčio, kad esamam beprasmiam pasauliui reikia ieškoti alternatyvos, gebančios užpildyti tuštumą ir įprasminti pasaulį:

Slaptajame tėvo kambaryje daiktai ir kvapai susidėliodavo kaskart vis į naujas kombinacijas, ten dukart du anaip tol nereiškė keturių, o paleistas iš rankų akmuo nebūtinai krisdavo žemyn. Tame kambaryje slypėjo gili prasmė – skirtingai nuo išorinio pasaulio, kuris buvo kategoriškai beprasmis. *Tėvo dekonstrukciniame kambaryje kartais pasijusdavau bent jau puspilnis, tegu ir nežinia ko pripildytas.* (p. 52, išskirta cituojant – JČ)

Kitaip tariant, visiems Gavelio veikėjams dekonstrukcija tampa įrankiu, atveriančiu nepažinias vidines erdves, kuriose randasi vis daugiau *tikrojo aš*: „viduje pamažu augo žmogus, užpildantis visą mane ir be paliovos ieškantis atsakymų į visus įmanomus klausimus“ (p. 55–56). Mąstant apie dekonstrukciją paskutiniame Gavelio romane, dera pridurti, kad ji pasakotojui tampa ne tik pasaulio sudėtingumo tyrinėjimo ir kolekcionavimo būdu, bet ir jo dvasinio pasimetimo bei nuovargio priežastimi.

Obuolių Petriukas, savo pirmajame tekste tik teoriškai svarstęs *Voodoo death* problemą, mąstydamas apie ją kaip apie mirtį iš paprasčiausios metafizinės baimės, paskutiniame Gavelio romane virsta ne tik artimu bevardžio ir iki galo nepažinaus pasakotojo patikėtiniu, kartais sutampančiu su

dekonstruktyvistu tėvu, bet ir tikru Vudu procedūrų meistru, aiškiai parodančiu, kad pirminės *voodoo death* akcijos tebuvo sąmoningas pasipriešinimas mirties baimei, o štai paskutiniosios virsta neabejotinu „nevilties ir juodos desperacijos ženklu“. Būtent jis persmelkia visą paskutinį Gavelio romaną, taip žymėdamas per dvidešimt metų nuo *Isibrovėlių* nukeliautą kelią ir jo baigtinį tašką: nuo žaismingos dekonstrukcijos, ieškant begalinių prasmių ir mėginant išsiveržti iš primetamo mąstymo, iki juodos desperacijos, nuo kurios nėra jokio išsigelbėjimo, jokių vaistų, nepadeda net ir romano pradžioje tokios įprastos ir gelbstinčios dekonstrukcinės manipuliacijos, tie struktūros įlaužimo ir perkūrimo veiksmai, galiausiai virte pačiu tikriausiu ardymu, griovimu, kūno išpreparavimu.

(2) Pasakojimo hieroglifas: dekonstrukcinis labirintas

Paskutinis Gavelio romanas, kaip ir būdinga visiems jo romanams, vengia nuoseklaus, chronologiškai teisingo ir tvarkingo pasakojimo. Priešingai: pasakojimo linija čia nuolat raizgosi, sukasi it spiralė tai grįždama į praeitį, tai užbėgdama į ateitį – taip prisitaikydama prie dekonstrukciškai sueižėjusio ir nepatikimo pasakotojo, kurio „smegenyse visi metlaikiai ir laiko judėjimo kryptys susimaišė, todėl praeitis neretai seka po ateities“ (p. 162). *Sun-Tzu gyvenimo šventame Vilniaus mieste* pasakojimo schema iš tiesų primena svarbiausiąjį *Vilniaus pokerio* pasakojimo sluoksnį – Vytauto Vargalio istoriją (pasakojimas pradamas nuo pabaigos arba kulminacijos nuojautos, kuri realiai pasitvirtina tik pačioje pasakojimo pabaigoje), vieną iš gaveliškojo rašiomono versijų.

Vilniaus pokeryje modifikavęs kinematografinį, Kurosawos įtvirtintą rašiomono modelį, išplėtęs jį iki labirintinio, vienos teisingos ir neginčijamos prasmės nesugeneruojančio, nuolat įtrūkstančio, pasikartojančio, *kitaip* atsikartojančio pasakojimo, Gavelis pademonstravo ne tik kaip sukurti keliasluosknį ir keliaprasmiį pasakojimą, bet ir kaip jį įkurdinti nesibaigiančiame, bet griežtos struktūros naratyviniame labirinte. Pirmąsyk

Vilniaus pokeryje parodytas ir išbandytas rašiomono ir labirintinio pasakojimo derinys, virtęs autentišku dekonstrukciniu Gavelio pasakojimu, vienaip ar kitaip, skirtingais pasakojimo variantais, pasakojimo linijos išsišakojimais, atsispindi ir kituose jo romanuose (labiausiai – *Paskutinėje Žemės žmonių kartoje*), galiausiai rašiomoniškai sušvisdamas ir paskutiniame tekste: „kai kurie praeities įvykiai įgauna vis keistesnes formas, kaskart atsikartoja vis kitaip – su kitokiais žmonėmis ir kitokiu manimi“ (p. 163).

Pasakojimas ir pasakojimo elementai, tas pasakojimu tveriamas pasaulis, tampa vienu svarbiausiu gaveliškosios dekonstrukcijos objektu, kuriuo paliudijamas antidemiurgiškas, dekonstrukcinis pasakojimas, išsiskiriantis svarbiausia egzistavimo formule: „buvo ir taip, ir anaip, ir dar kitaip – visaip vienu metu, lygia greta“. Taigi nenuosekli, daugiaprasmė, daugiasluoksnė veikėjų tapatybė yra neatsiejama nuo tokio paties daugiaprasmio ir keliasluoksni – vadinasi, nenuoseklus – pasakojimo.

(3) Sistemos ir konstrukcijos hieroglifas: ironija ir pasinėrimas į istorijos tirščius

Gavelis ir jo tekstai lietuvių literatūros lauke išsiskiria savo tematika, kurią vienaip ar kitaip nulemia Kunčino įvardytas Gavelio talentas „pasinėri į istorijos tirščius iki ausų“. Rašytojas buvo praktiškai vienintelis lietuvių literatūros kūrėjas, savo tekstuose atidžiai narstęs ir reflektavęs gyvenamą, ypač politinę ir santvarkinę, realybę, kuri atgydavo ir savo tikraisiais, ir transformuotais pavidalais, sugulančiais į autentišką pasakojimo struktūrą. (Gavelis mokėjo sukurti apčiuopiamai tikslų, visiems atpažįstamą, bet vis dėlto ne publicistiškai plokščią ir ne vienmatiškai veidrodinį realybės atspindį.)

Būtent griežtos, veik geležinės struktūros rėmas Gaveliui buvo reikalingas, kad jis galėtų idealiai atkurti *sistemas* vaizdinį: ankstyvuosiuose romanuose toji sistema yra okupacinė tarybų valdžia ir jos specifinė valdymo struktūra (*Vilniaus pokeris*, *Vilniaus džiazas*), vėlesniuose – pirmasis Lietuvos nepriklausomybės dešimtmetis ir tuometės valdžios trajektorijos (*Paskutinioji*

Žemės žmonių karta, Sun-Tzu gyvenimas šventame Vilniaus mieste). Visuomeninės sistemos / santvarkos struktūra savo ryškia, neretai fanatiška ideologija ir binarinėmis opozicijomis idealiai iliustruoja ir parodo, kaip suveikia dekonstrukcija, ardydama ir įlauždama struktūrą iš vidaus.

Mąstant apie dekonstrukciją Gavelio prozoje, negalima pamiršti ir kito svarbaus su istorinio laiko atspindžiais susijusio jo kūrybinio slenksčio – slinkties nuo dekonstrukcijos į destrukciją, kuri akivaizdžiai matoma paskutiniame romane, demonstruojančiame išskirtinį niūrumą. Šią slinktį nulemia minėtoji dviejų pasakotojo tėvų opozicija, aiškiai atskirianti ir supriešinanti sovietinį ir posovietinį laikus, visas jiems būdingas realijas ir aktualijas. Pirmasis tėvas dekonstruktorius, aiškiai atstovaudamas sovietiniam laikui, prisiima oficialiajam diskursui priešingą dekonstruktoriaus vaidmenį, taip parodydamas, kad tik nuolat kvestionuojant ir perkuriant esamą pasaulį galima jį susikurti kiek kitokį ir įmanomą išbūti. Dekonstruktoriaus vaidmuo yra opoziciškai priešingas valdovo vaidmeniui: „Mano pirmajam tėvui nupjovė galvą, nes jis nebuvo joks valdovas, o tik pasaulių dekonstruktorius“ (p. 225). Taip paliudijama dekonstrukcinio pasakotojo etapo (kartu ir Gavelio dekonstruojančio rašymo) pabaiga. Po jos prasidedantys nauji posovietiniai laikai su specifinėmis valdymo schemomis ir scenarijais bei aiškiomis valdovų charakteristikomis reikalauja jau truputį kitokio aprašo ir rašymo – naujos galingos ironijos, juodosios parodijos ir destruktivios dekonstrukcijos. (Ją vienaip ar kitaip demonstruoja Gavelio tekstai, fiksuojantys nepriklausomą gyvenimą.)

Galima apibendrintai sakyti, kad Gavelį veik visuose romanuose domino valdžios veikimo mechanizmas ir tai, kaip jis paliečia, pakeičia konkrečius žmones. Nenuostabu, kad ir paskutiniame Gavelio romane bevardis veikėjas, globojamas antrojo tėvo, tampa akivaizdžiu valdovo prototipu – tai jis oficialiai vadovauja šaliai, tai tarsi šachmatų figūrėles stumdo valdžios vyrus, galiausiai lošia Vilniaus pokerį, kuris šiame romane tebėra išlaikęs pradinę metafizinio žaidimo išrinktiesiems formą, tačiau ją ryškiai papildė metafizinio valdovo nuobodulio lemiamas lošimas iš materialijų valdžios

atributų: iš valstybės, dujotekių, deimantų, galiausia – iš žmonių. Gavelis preciziškai tiksliai ir struktūriškai aprašo valdovų egzistencijas ir valdančiosios sistemos veikimo schemas, taip neretai kurdamas klaidingą įspūdį, kad jo romanai yra itin struktūriški ir kad jokia dekonstrukcija juose neįmanoma. Tačiau ji dar ir kaip įmanoma, nes dekonstrukcija visada eina koja kojon su konstrukcija, o mąstant apie Gavelio romanuose vaizduojamas, tiksliau, beveik preciziškai atkuriamas realios valdžios struktūras, darosi akivaizdu, kad jas įlaužia ir dekonstruoja su niekuo nesupainiojama gaveliškoji ironija. Būtent ji veik kiekviename rašytojo pasakojime steigia dvigubą perskaitymo ir suvokimo kodą, kuria daugiaprasmiškumą ir atveria slapčiausias įtampas, silpniausias vietas, taip parodydama struktūros viduje slypinčius prieštaravimus, griaunančius ir perkuriančius pačią struktūrą.

Gaveliškoji ironija, neatsiejama nuo valdymo sistemų ir politinių santvarkų ironizavimo, pirmąsyk ryškiai ir žaismingai išnirusi *Vilniaus džiazė*, paskutiniame romane pasirodo nebesislėpdama už baknerizmo kaukių, o tampa vidiniu, taigi dekonstruotu, valdžios balsu, perpratusiu sistemą iš vidaus: „visi politikai, visi valdžios vyrai ir valdžios moterys anaiptol nėra žmonės, o tik geltoni žmonių protezai“ (p. 209).

Apskritai šiame romane dekonstrukcinis gyvenimo – taigi ir valdžios – tyrimas tarsi prieina savąją ribą: pasakotoją vis dažniau apninka beviltiškumas ir beprasmiškumas, skausmas, pyktis ir kitos destruktinės emocijos, pasakojime neretai draugėn sugulančios su beviltiškai juoda neviltinga parodija ir galinga ironija.

Gavelio ironija neaplenkia ir paskutiniame romane „legalizuotos“ dekonstrukcijos temos – ironiškų pasakotojo dūrių neišvengia „nususe prancūzų dekonstruktyvistai ar dar kokie tuštybių veblentojai“ (p. 231), deklaravę, kad „visas pasaulis yra Dievo rašmenys“, ir todėl dekonstravę tekstus, o ne patį pasaulį. Taip Gavelis, užklaudamas pamatinę Derrida tezę *il n'y a pas de hors-text* (nėra nieko už teksto / nėra išorės teksto), nurodo, kad romano pasakotojui dekonstrukcija yra susijusi ne su tekstais, o su pasauliu. Tokiu būdu Gavelis daug labiau atplėšia kalbą nuo pasaulio nei Derrida,

patekdamas į jį kritikuojančių būrį. Ironija paskutiniame romane ne tik išviešina, bet ir kritiškai užkabina pačią dekonstrukciją, nepalikdama pasakotojui jokios saugios gyvenimo vietos ir priartindama jį prie savižudybės.

Paskutiniojo Gavelio romano skaitytojas nejunta kalbinės / tekstų dekonstrukcijos trūkumo, nes jį užpildo pagrindinio veikėjo pirmasis tėvas, žaidęs nepaliaujamą „Lego“ ir netgi sugebėjęs dekonstrukciniame kambaryje sudėlioti „nacionalistinę organizaciją su programiniu tikslu išstoti iš Tarybų Sąjungos“ (p. 64). Pastarasis dekonstrukcijos „produktas“ dar kartą paliudija, kad dekonstrukcija ir jos prižiūrima, jai pavaldi ironija Gavelio romanuose tampa sąmoningo pasipriešinimo *sistemai* (dažniausiai sovietinei), kaip visas žmogaus sritis, sykiu ir mąstymą, valdančiai ir prižiūrinčiai, okupuojančiai ir paralyžiuojančiai instancijai, neabejotinai primetančiai vienintelį *teisingą* suvokimą ir prasmę.

Parafrazuojant Barthes'ą, Gavelis ironiją ir demistifikavimą pavertė tiesos apie gyvenimą rašymo forma. Romane *Sun-Tzu gyvenimas šventame Vilniaus mieste* net tautą atkuriančio Sąjūdžio euforijoje jis išvelgė naujos šventeiviškos ideologijos, tautą mistifikuojančios ir egoistinius interesus maskuojančios, pavojus. Jis tyrė naujas gyvenimo konstrukcijas ir mitologizacijas, parodydamas jų antrąją dekonstruktyvią pusę, kuri Gavelio kūryboje greta intelektualiojo turėjo politinį ir socialinį pamušalą.

(4) Vilniaus hieroglifas

1989 m. pasirodęs Gavelio romanas *Vilniaus pokeris* pradėjo trylika metų trukusią Gavelio kaip įdėmaus ir bene vienintelio *tokio* Vilniaus metraštininko karjerą. Kiekvienas rašytojo romanas (išskyrus galbūt mažiausiai Vilniaus vaizdinių turinčius *Jauno žmogaus memuarus*) ne tik neišvengia Vilniaus kaip svarbiausios veiksmo vietos, bet ir nuolat skaitytojui(-ai), lygiai kaip ir veikėjams, primena stebuklingas ir demiurgiškas Vilniaus galias. Visi veikėjai Gavelio sistemoje iš esmės gyvena pagal niekam gerai nežinomą ir iki galo nepažinį Vilniaus logiką, dėsnius ir užgaidas, pagal Vilniaus rašomus ir

dėliojamus jų gyvenimų scenarijus. Vilnius, net ir būdamas aukštesnė ir stipresnė jėga už jame gyvenančiuosius, vis tiek lieka nuo jų neatskiriamas. Taigi apibendrintai galima sakyti, kad Vilnius yra visų Gavelio tekstų pagrindinis ir svarbiausias veikėjas, didysis pasakojimų ir istorijų demiurgas. Vilnius ir konstruoja, ir dekonstruoja, būdamas kiekvieno pasakojimo ir tradiciniu, ir tradiciniams pasakojimo dėsniams nepavaldžiu elementu, kuris neretai pertraukia ne tik pasakojimo, bet ir jame veikiančiųjų nuoseklias linijas. Todėl nenuostabu, kad net ir daugiaveidis Vilniaus Sun-Tzu puikiai žino vieną paprastą, bet esminį dalyką: „Manojo karo esmė kardinaliai priklauso nuo svarbiausiojo Vilniaus koncerto“ (p. 233).

(5) Dekonstrukcijos hieroglifas

Visi šie išvardytieji hieroglifai, kurių kiek įmanoma įdėmesnė analizė sudarė disertacijos tyrimą, susiveda į vieną didelį dekonstrukcijos Gavelio prozoje hieroglifą. Gavelio žodžiais tariant, aptartieji aspektai yra dekonstrukcijos, regimos rašytojo tekstuose, vidiniai gyventojai. Be abejo, kad ne visi, nes vargu ar galima juos visus atpažinti, suregistruoti ir dargi aprašyti.

Visą Gavelio prozą galima (per)skaityti ir kaip vieną hieroglifą, ir kaip nuoseklų bei daugialypį tekstų *audinį*, skaitant vis kitą romaną, susiaudžiantį ir persiaudžiantį iš naujo. Todėl nenuostabu, kad ir paskutiniojo romano bevardis pasakotojas primena tą Barthes'o minimą audinyje / tekste prapuolusį subjektą, kuris kaip voras pradingsta savo paties gaminamų tinklų raizgalynėje, tame Gavelio pasakojimui būdingame dekonstrukciškame Ariachnės (Ariadnės ir Arachnės) labirinte. Būtent tai, leistų, pasak Barthes'o „teksto teoriją [...] pavadinti *hifologija* (*hyphos* reiškia ir audinį, ir voratinklį)³⁵⁰.

Dekonstruktinis pasirinktų Gavelio kūrinių perskaitymas leido nauju žvilgsniu pažiūrėti į šį neretai ir nepelnytai užmirštamą rašytoją. Dominavusi sociologinė ir postkolonijinė Gavelio kaip sovietinio gyvenimo kritiko recepcija buvo papildyta nauju rakursu – intelektualios XX amžiaus pabaigos

³⁵⁰ Rolanas Bartas, *Teksto malonumas*, vertė Genovaitė Dručkutė, Vilnius: Vaga, 1991, p. 313.

prozos tapatybių dekonstrukcijomis. Rašytojo kūrybos linija, gyvenimiškoji laikysena nesąmoningai verčia asociatyviai prisiminti paskutinįjį *Sun-Tzu gyvenimo šventame Vilniaus mieste* skyrių „Teisuoliai“, kuriame su ironišku šypsniu kalbama apie teisuolių paskirtį pateisinti pasaulį Dievo akyse. Neretai skaitant Gavelio prozą atrodo, kad tokią nepakeliamą užduotį buvo prisiėmęs ir Gavelis. Žinoma, ne tradicinio teisuolio, kuris, vedamas skaidraus proto, mato gyvenimą labai aiškiai, pranašauja ir iš meilės skelbia kovą visoms raugėms (sulaukdamas romane juodosios parodijos), bet dekonstrukcinio teisuolio, kuris nori suprasti nesuprantamą žmogaus gyvenimą, paskirdamas save tik nuolatinių pasakojimų-tyrinėjimų darbui ir jau, regis, nepakeliamai kančiai dėl pasaulio neaiškumo ir neprotingumo.

LITERATŪROS SĄRAŠAS

Šaltiniai

1. Gavelis, Ričardas, 1976: *Neprasidėjusi šventė*, Vilnius: Vaga.
2. Gavelis, Ričardas, 1982: *Įsibrovėliai*, Vilnius: Vaga.
3. Gavelis, Ričardas, 1987: *Nubaustieji*, Vilnius: Vaga.
4. Gavelis, Ričardas, 1993: *Vilniaus džiazas*, Vilnius: Vaga.
5. Gavelis, Ričardas, 1995: *Paskutiniai Žemės žmonių karta*, Vilnius: Vaga.
6. Gavelis, Ričardas, 1997: *Prarastų godų kvartetas*, Vilnius: Tyto alba.
7. Gavelis, Ričardas, 1999: *Septyni savižudybės būdai*, Vilnius: Tyto alba.
8. Gavelis, Ričardas, 2000: *Vilniaus pokeris*, Vilnius: Tyto alba.
9. Gavelis, Ričardas, 2002: *Sun-Tzu gyvenimas šventame Vilniaus mieste*, Vilnius: Tyto alba.
10. Gavelis, Ričardas, 2007: *Jauno žmogaus memuarai*, Vilnius: Tyto alba.
11. Gavelis, Ričardas, 2007: *Vilniaus džiazas*, Vilnius: Tyto alba.
12. Gavelis, Ričardas, 1977–1978, 1988–?: *Vilniaus džiazas*; LLTI BR F112-05, mašinraščio kopijos, mašinraštis.
13. Gavelis, Ričardas, [be datos]: *Paskutiniai Žemės žmonių karta* [romano parengiamoji medžiaga; teksto variantai]; LLTI BR F112-08, rankraštis, ranka taisytas mašinraštis.
14. Gavelis, Ričardas, [be datos]: [Užrašų sąsiuvinis: *Vilniaus pokerio* planas, išrašai, mintys ir kt.]; LLTI BR F112-59, rankraštis.
15. Gavelis, Ričardas, [be datos]: [Pastabos apie literatūrą]; LLTI BR F112-62.
16. Gavelis, Ričardas, 1980–1981: 12 laiškų Levui Raibšteiniui (Leo Ray); LLTI BR F112-69, 2 laiškų nuorašai.

17. Gavelis, Ričardas, [1971–1972?]: [Užrašų knygelė]; LLTI BR F112-70, rankraštis.
18. Gavelis, Ričardas, [be datos]: [Užrašų knygelė]; LLTI BR F112-71, rankraštis.
19. Gavelis, Ričardas, [be datos]: [Užrašų knygelė]; LLTI BR F112-72, rankraštis.
20. Gavelis, Ričardas, [apie 1978?]: [Užrašų knygelė]; LLTI BR F112-73, rankraštis.

Literatūra:

1. *XX amžiaus literatūros teorijos*, sudarė Aušra Jurgutienė, Vilnius: VPU leidykla, 2006.
2. *XX amžiaus literatūros teorijos: Antologija*, II dalis, sudarė Aušra Jurgutienė, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2010.
3. Aputis, Juozas, 1976 12 25: „Nėra dūmų be ugnies“, *Literatūra ir menas*.
4. Attridge, Derek, 2011: *Reading and Responsibility: Deconstruction's Traces*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
5. Baliutytė, Elena, 2002: *Laiko įkaitė ir partnerė: Lietuvių literatūros kritika 1945–2000*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas.
6. *Baltic Postcolonialism*, ed. by Violeta Kelertas, Amsterdam, New York: Rodopi, 2006.
7. Baranova, Jūratė, 2006: *Filosofija ir literatūra: priešpriešos, paralelės, sankirtos*, Vilnius: Tyto alba, 2006.
8. Baranova, Jūratė, 2007: *Nietzsche ir postmodernizmas*, Vilnius: VPU leidykla.
9. Bartas, Rolandas, 1991: *Teksto malonumas*, vertė Galina Baužytė-Čepinskienė, Aloyzas Gvidonas Bartkus, Genovaitė Dručkutė, Vilnius: Vaga.

10. Barthes, Roland, 1975: *The Pleasure of the Text*, New York: Hill and Wang.
11. Barthes, Roland, 1967: *The Death of the Author*, in: <http://www.deathoftheauthor.com/> [2010 12 04].
12. Barūnaitė-Willeke, Audronė, 1992: „Mirštančio miesto labirintuose: dvasinė būklė Ričardo Gavelio Vilniaus pokeryje“, *Metmenys*, Nr. 63, p. 173-180.
13. „Be užuolankų: Ričardas Gavelis atsako į Vytauto Rubavičiaus klausimus“, *Literatūra ir menas*, 1991 11 16, Nr. 46.
14. *Bliuzas Ričardui Gaveliui*, sudarė Nijolė Gavelienė, Antanas A. Jonynas, Almantas Samalavičius, Vilnius: Tyto alba, 2007.
15. Booth, Wayne, 1961: *The Rhetoric of Fiction*, Chicago: The University of Chicago Press.
16. Brazauskas, Nerijus, 2010: *XX a. lietuvių modernistinis romanas: raidos ir poetikos linkmės*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas.
17. Bražėnas, Petras, 1989 06 03: „Vaduojantis iš uošvijos“, *Literatūra ir menas*, Nr. 23.
18. Bukelienė, Elena, 1990: „Šėtono pasaulis“, *Švyturys*, Nr. 11(21).
19. Caputo, John D., 1997: *Deconstruction in a Nutshell: A Conversation with Jacques Derrida*, New York: Fordham University Press.
20. Čepaitienė, Rasa, 2014: *Sovietų Sąjungos žlugimo pasekmės: nomenklatūros vaidmuo (radijo paskaita)* (http://www.lrt.lt/naujienos/kalba_vilnius/32/36381/rasa_cepaitiene_so_vietu_sajungos_zlugimo_pasekmes_nomenklaturos_vaidmuo_radijo_paskaita [žiūrėta 2014 02 17]).
21. Čerškutė, Jūratė, 2008: „Ričardas Gavelis: dekonstrukciniai žaidimai miesto kūne / kūno mieste“, *Metai*, Nr. 1, p. 82-89.
22. Čerškutė, Jūratė, 2011: „Ričardo Gavelio *Isibrovėliai*: pasakotojo (de)konstrukcijos“, *Colloquia*, Nr. 27, p. 41-62.

23. Camus, Albert, 1997: *Užrašų knygelės II*, iš prancūzų kalbos vertė Violeta Tauragienė, Vilnius: Regnum fondas.
24. Charles E. Bressler, 2004: *Literary Criticism: an Introduction to Theory and Practice*, New Jersey: Pearson Prentice Hall.
25. Cidzikaitė, Dalia, 2007: *Kitas lietuvių prozoje*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas.
26. Culler, Jonathan, 2007: *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*, London and New York: Routledge.
27. Daujotytė, Viktorija, 2007: *Lietuvių literatūros kritika: akademinio kurso paskaitos*, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla.
28. Davoliūtė, Violeta, 2002: „Miestas dviejuose romanuose: Jurgio Kunčino *Tūla* ir Ričardo Gavelio *Vilniaus pokeris*“, in: *Vieši gyvenimai, intymios erdvės: kūnas, viešuma, fantazija šiuolaikinėje Lietuvoje*, sudarė Artūras Terškinas, Vilnius: Baltos lankos, p. 85–97.
29. *Deconstruction and Criticism*, by Harold Bloom, Paul de Man, Jacques Derrida, Geoffrey Hartman, J. Hillis Miller, London and Henley: Routledge and Kegan Paul, 1979.
30. De Man, Paul, 1983: *Blindness and Insight*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
31. De Man, Paul, 1986: *The Resistance to Theory*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
32. De Man, Paul, 1997: *Aesthetic Ideology*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
33. *Deconstruction and the Possibility of Justice*, ed. Drucilla Cornell et al., London and New York: Routledge, 1992.
34. Derrida, Jacques, 1981: *Dissemination*, Chicago: The University of Chicago Press.
35. Derrida, Jacques, 1981: *Positions*, translated and annotated by Alan Bass, Chicago: The University of Chicago Press.
36. Derrida, Jacques, 1992: *Acts of Literature*, ed. by Derek Attridge, London and New York: Routledge.

37. Derrida, Jacques, 1995: *Points...: Interviews, 1974–1994*, Stanford: Stanford University Press.
38. Derrida, Jacques, 2001: *Writing and Difference*, London and New York: Routledge Classics.
39. Derrida, Jacques, 2006: „Laiškas draugui japonui“, vertė Nijolė Keršytė, in: Lilija Duoblienė, *Šiuolaikinė ugdymo filosofija: refleksijos ir dialogo link*, Vilnius: Tyto alba, p. 188–195.
40. Derrida, Jacques, 2006: *Apie gramatologiją*, iš prancūzų kalbos vertė Nijolė Keršytė, Vilnius: Baltos lankos.
41. Donskis, Leonidas, „Ričardas Gavelis, arba Lietuvos intelektualo dilemos: I“ (http://www.donskis.lt/a/lt/1/1_/1140 [žiūrėta: 2014 01 22]).
42. Donskis, Leonidas, „Ričardas Gavelis, arba Lietuvos intelektualo dilemos: II“ (http://www.donskis.lt/a/lt/1/1_/1141 [žiūrėta: 2014 01 22]).
43. „Du lietuvių literatūros nepriklausomybės dešimtmečiai“, diskusijos dalyviai: Jūratė Sprindytė, Laimantas Jonušys, Valdemaras Kukulas, Mindaugas Kvietkauskas, Vytautas Rubavičius, Regimantas Tamošaitis, *Metai*, 2010, Nr. 3, p. 75–90.
44. Dunne, Éamonn, 2010: *J. Hillis Miller and the Possibilities of Reading: Literature After Deconstruction*, London, New York: Continuum.
45. Eagleton, Terry, 2000: *Įvadas į literatūros teoriją*, vertė Marijus Šidlauskas, Vilnius: Baltos lankos.
46. „Esame europiečiai – tokie ir būkime. Ričardą Gavelį kalbina Vytautas Rubavičius“, *Literatūra ir menas*, 1989 03 04.
47. Gavelis, Ričardas, 1990 04 21: „Antidemiurgas, arba Kas yra Vilniaus pokeris“, *Literatūra ir menas*.
48. Genette, Gérard, 1983: *Narrative Discourse*, translated by Jane E. Lewin, Ithaca, New York: Cornell University Press.
49. Gibson, Andrew, 1996: *Towards a postmodern theory of narrative*, Edinburgh: Edinburgh University Press.

50. Granauskas, Romualdas, 1977: „Keli pagalvojimai apie aštuonis apsakymus“, *Pergalė*, Nr. 8, p. 169–173.
51. Grybas, Romas, 1997 11 13: „R. Gavelis parašė antigavelišką romaną“, *Respublika*.
52. Habermas, Jürgen, 2002: *Modernybės filosofinis diskursas*, vertė Alfonsas Tekorius, Vilnius: Alma littera.
53. Hawthorn, Jeremy, 1998: *Moderniosios literatūros teorijos žinynas*, vertė Dalia Čiočytė, Vilnius: Tyto alba.
54. Hillis Miller, J., 1976: „Ariadne’s Thread: Repetition and the Narrative Line“, *Critical Inquiry*, Vol. 3(1), p. 57–77.
55. Hillis Miller, J., 1980: „The Figure in the Carpet“, *Poetics Today*, Vol. 1(3), p. 107–118.
56. Hillis Miller, J., 1983: „Mr. Carmichael and Lily Briscoe: The Rhythm of Creativity in *To the Lighthouse*“, in: *Modernism Reconsidered*, eds. Robert Kiely and John Hildebidle, Cambridge, MA: Harvard University Press, p. 167–189.
57. Hillis Miller, J., 1987: *The Ethics of Reading: Kant, de Man, Eliot, Trollope, James, and Benjamin*, New York: Columbia University Press.
58. Hillis Miller, J., 1991: *Theory Now and Then*, Durham: Duke University Press Books.
59. Hillis Miller, J., 1992: *Ariadne’s Thread. Story Lines*, New Haven and London: Yale University Press.
60. Hillis Miller, J. 1998: *Reading Narrative*, Norman: University of Oklahoma Press.
61. Hillis Miller, J. 2001: *Speech Acts in Literature*, Stanford: Stanford University Press.
62. „Interjerinio romano pėdomis. Romas Daugirdas prieš Ričardą Gavelį“, *Literatūra ir menas*, 1993 08 21.
63. Yoshimoto, Mitsuhiro, 2000: *Kurosawa: Film Studies and Japanese Cinema*, Durham: Duke University Press.

64. Japertas, Mindaugas, 1991: „Racionalizmas ir sprendimų krizė“, *Metai*, Nr. 10, p. 92–100.
65. „Kaip ir anais laikais – vėl rašau į stalčių...“: Su Ričardu Gaveliu kalbasi Liudvikas Gadeikis, *Lietuvos aidas*, 1995 10 27.
66. Kalėda, Algis, 1982 09 18: „Metamorfozės veidrodžių pasaulyje“, *Literatūra ir menas*.
67. Kalėda, Algis, 1996: *Romano struktūros metmenys*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas.
68. Kamuf, Peggy (ed.), 1991: *A Derrida Reader: Between the Blinds*, New York: Columbia University Press.
69. Kamuf, Peggy, 1997: *The Division of Literature: Or the University in Deconstruction*, Chicago: University of Chicago Press.
70. Kamuf, Peggy, 2010: *To Follow: The Wake of Jacques Derrida*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
71. Karmalavičius, Ramutis, 1983: „Galbūt įsibrovėliai“, *Nemunas*, Nr. 1, p. 32–33.
72. Kelertienė, Violeta, 2006: *Kita vertus... Straipsniai apie lietuvių literatūrą*, Vilnius: Baltos lankos.
73. Keturakis, Robertas, 1995 07 29: „Iš ko šaiposi Panugras?“, *Literatūra ir menas*.
74. Krasnovas, Aleksandras, 1989: „Atsiskaitymas su nesibaigiančia praeitimi“, *Pergalė*, Nr. 8, p. 117–121.
75. Kubilius, Justinas, 1982: „Kūrybinė valia ir jos ribos“, *Pergalė*, Nr. 12, p. 159–161.
76. Kubilius, Justinas, 1990: „Neapginta dvasia ir gyvybė“, *Pergalė*, Nr. 11, p. 115–125.
77. Kukulius, Valdas, 1993 09 18: „Tu niekada nebūsi laimingas“, *Lietuvos rytas*, Nr. 182.
78. Kunčinas, Jurgis, 1993: „Džiaze ne tik merginos“, *Metai*, Nr. 11, p. 139–141.

79. Kunčinas, Jurgis, 1993 07 09: „Ričardas Gavelis – negulės?“, *7 meno dienos*.
80. Kurosawa, Akira, 1983: *Something Like an Autobiography*, translated by Audie E. Bock, New York: Vintage Books.
81. Lapkus, Danas, 2003: *Poteksčių ribos: uždraustos tapatybės devintojo dešimtmečio lietuvių prozoje*, Chicago: A. Mackaus knygų leidimo fondas.
82. Maingueneau, Dominique, 1998: *Literatūros kūrinio kontekstas: sakymas, rašytojas, visuomenė*, vertė Jūratė Skersytė, Vilnius: Baltos lankos.
83. Macaitis, Saulius, 1966 10 29: „Aistrų tankumyne“, *Literatūra ir menas* (<http://www.lfc.lt/lt/Page=ArticleList&ID=6268> [žiūrėta 2012 10 15]).
84. McQuillan, Martin, 2001: *Deconstruction: A Reader*, London and New York: Routledge.
85. McQuillan, Martin, et al., 2001: *Theorising Muriel Spark: Gender, Race, Deconstruction*, London and New York: Palgrave Macmillan.
86. *Meno istorija. Nuo viduramžių iki šiuolaikinio meno*, Vilnius: Alma littera, 2006.
87. Moynihan, Robert, 1986: *A Recent Imagining: Interviews with Harold Bloom, Geoffrey Hartman, J. Hillis Miller, Paul de Man*, Hamden, Conn.: Archon Books.
88. Nealon, Jeffrey T., 1993: *Double Reading: Postmodernism after Deconstruction*, Ithaca and London: Cornell University Press.
89. Parulskis, Sigitas, 1989 08 12: „Laiškai Profesoriui, arba jauno žmogaus pastabos apie R. Gavelio romaną ‘Jauno žmogaus memuarai’“, *Literatūra ir menas*, Nr. 33.
90. „Penki rimti poeto Sigito Gedos klausimai rašytojui Ričardui Gaveliui“, *Metai*, 2000, Nr. 10, p. 110–114.
91. Pramaggiore, Maria; Tom Wallis, 2008: *Film: A Critical Introduction*, London: Pearson.

92. Price, Stephen, 1991: *The Warrior's Camera: The Cinema of Akira Kurosawa*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
93. *Post-structuralism and the Question of History*, edited by Derek Attridge, Geoff Bennington and Robert Young, Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
94. *POST-THEORY: new directions in criticism*, edited by Martin McQuillan, Graeme MacDonald, Robin Purves and Stephen Thomson, Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999.
95. Powell, Jim, 2007: *Deconstruction for Beginners*, Danbury: For Beginners.
96. Rorty, Richard, 2005: „Deconstruction“, in: *The Cambridge History of Literary Criticism, Vol. 8: From Formalism to Poststructuralism*, edited by Raman Selden, Cambridge: Cambridge University Press.
97. „R. Gavelio Vilniaus pokeris – populiariausia metų knyga“, *Knygnešys*, 1991, Nr. 4.
98. Royle, Nicholas, 2012: *Veering: A Theory of Literature*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
99. Rubavičius, Vytautas, 1997: *Neįvardijamos laisvės ženklas*, Vilnius, Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla.
100. Rubavičius, Vytautas, 2003: *Postmodernusis diskursas: filosofinė hermeneutika, dekonstrukcija, menas*, Vilnius: Kultūros filosofijos ir meno institutas.
101. *Rytų išminties enciklopedija*, vertė Zita Baranauskaitė-Danielienė ir Antanas Danielius, Vilnius: Tyto alba, 2010.
100. Samalavičius, Almantas, 1995: „Pornotopija kaip socialinė kritika“, *Nemunas*, Nr. 11–12, p. 17–19.
101. Spivak, Gayatri Chakravorty, 1976: „Translator's Preface“, in: Jacques Derrida, *Of Grammatology*, Baltimore, Md.: The John Hopkins University Press, p. vii–lxxxix.
102. Spivak, Gayatri Chakravorty, 1999: *A Critique of Postcolonial Reason*, Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press.

103. Sprindytė, Jūratė, 2006: *Prozos būsenos: 1988–2005*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas.
104. Stauskaitė, Jūratė, 2002 08 31: „In memoriam: [laiškas rašytojui R. Gaveliui, 1999 m.]“, *Šiaurės Atėnai*.
105. Šidlauskas, Marijus, 2006: „Pokeris bažnyčioje“, in: Idem, *Orfėjas mokėjo lietuviškai*, Vilnius: Homo liber, p. 64–72.
106. Šlekys, Jonas, 1990 03 23: „Kova su vyraujančiomis nuomonėmis“, *Vakarinės naujienos*.
107. „Ta keista institucija, vadinama literatūra. Jacques’ą Derrida kalbina Derekas Attridge’as“, iš prancūzų kalbos vertė Lina Perkauskytė, *Baltos lankos*, 2010, Nr. 33, p. 86 – 127.
108. Tereškinas, Artūras, 1989 12 12: „Minties taku be tabu“, *Literatūra ir menas*, Nr. 33.
109. *Theory After ‘theory’*, ed. by Derek Attridge and Jane Elliott, London and New York: Routledge, 2011.
110. Vaitiekūnas, Dainius, 2004: *Pasakojimas B. Radzevičiaus „Priešaušrio vieškeliuose“*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas.
111. Welsh, Wolfgang, 2004: *Mūsų postmodernioji modernybė*, vertė Alfonsas Tekorius, Vilnius: Alma littera.
112. Wolfreys, Julian (ed.), 1998: *Derrida Reader: Writing Performances*, Lincoln: University of Nebraska Press.
113. Wolfreys, Julian, 1998: *Deconstruction. Derrida*, London and New York: Palgrave Macmillan.
114. Wolfreys, Julian, 1999: „Introduction: What Remains Unread“, in: *Literary Theories: A Reader and Guide*, ed. by Julian Wolfreys, Edinburgh: Edinburgh University Press, p. 267–281.
115. Wolfreys, Julian, 2004: *Occasional Deconstructions*, New York: State University of New York Press.
116. Wolfreys, Julian, 2005: *J. Hillis Miller Reader*, Stanford: Stanford University Press.
117. Wolfreys, Julian; Ruth Robbins; Kenneth Womack, 2006: *Key Concepts*

in Literary Theory, Edinburgh: Edinburgh University.

118. Woolf, Virginia, 2003: *A Writer's Diary: Being Extracts from the Diary of Virginia Woolf*, ed. by Leonard Woolf, Harvest Book.
119. Zalatorius, Albertas, 1988: „Rizikos, žodžio ir veiksmo prasmė“, *Pergalė*, Nr. 10, p. 117–124.
120. Žukauskaitė, Audronė, 2001: *Anapus signifikanto principo: dekonstrukcija, psichoanalizė, ideologijos kritika*, Vilnius: Aidai.