

<https://doi.org/10.15388/vu.thesis.484>

<http://orcid.org/0000-0002-0853-6980>

VILNIAUS UNIVERSITETAS

LIETUVIŲ LITERATŪROS IR TAUTOSAKOS INSTITUTAS

Gintarė Bidlauskienė

Miestas ir tekstas: Vilniaus erdvės XX a. antrosios pusės lietuvių literatūroje ir poetinėje kino dokumentikoje

DAKTARO DISERTACIJA

Humanitariniai mokslai,
filologija (H 004)

VILNIUS 2023

Disertacija rengta 2016–2022 metais Vilniaus universitete.

Mokslinė vadovė – doc. dr. Inga Vidugirytė-Pakerienė

(Vilniaus universitetas, humanitariniai mokslai, filologija – H 004).

Mokslinė konsultantė – doc. dr. Audinga Peluritytė-Tikuišienė (Vilniaus universitetas, humanitariniai mokslai, filologija – H 004).

<https://doi.org/10.15388/vu.thesis.484>

<http://orcid.org/0000-0002-0853-6980>

VILNIUS UNIVERSITY

INSTITUTE OF LITHUANIAN LITERATURE AND FOLKLORE

Gintarė Bidlauskienė

The Text & the City: Spaces of Vilnius in Lithuanian Literature and Poetical Documentary Film of the Second Half of the 20th Century

DOCTORAL DISSERTATION

Humanities Sciences

Philology H 004

VILNIUS 2023

The dissertation was prepared between 2016–2022 in Vilnius University.

Academic supervisor – **Assoc. Prof. Dr. Inga Vidugirytė-Pakerienė**
(Vilnius University, Humanities, Philology – H 004).

Academic consultant – **Assoc. Prof. Dr. Audinga Peluritytė-Tikuišienė**
(Vilnius University, Humanities, Philology – H 004).

TURINYS

IVADAS.....	7
1. TEORINĖS ERDVĖS TYRIMO LITERATŪROJE IR KINĖ GAIRĖS	18
1.1 Erdvės tyrimai literatūroje: geokritinės prieigos ištakos, metmenys ir gairės.....	18
1.2 Geokritika.....	20
1.2.1 Bertrandas Westphalis: geokritika kaip nauja erdvės literatūroje koncepcija	20
1.2.2 Trečioji erdvė: Lefebvre'as ir Soja.....	28
1.2.3 Geokritika kaip literatūros kartografija (<i>mapping</i>).....	31
1.3 Metodologiniai erdvės skaitymo įrankiai: vietos, žvilgsniai, žingsniai	34
1.4 Geokritika ir kino tyrimai	39
1.5 Teorinio akiračio apibendrinimas ir Vilniaus literatūra	44
2. VILNIUS SOVIETMEČIO PROZOJE IR DOKUMENTIKOJE	46
2.1 Vilniaus reprezentacija Mykolo Sluckio ir Jono Avyžiaus romanuose	47
2.1.1 Naujieji vilniečiai Sluckio romane <i>Adomo obuolys</i>	48
2.1.2 Avyžiaus miestas-chameleonas.....	51
2.2 Almantas Grikevičius: Vilniaus laikas, ritmai ir modernybės patirtys.....	56
2.2.1 Intermedialus kinematografo ir literatūros dialogas <i>Laikas eina per miestą</i>	56
2.2.2 Miestas ir tekstas filme <i>Laikas eina per miestą</i>	60
2.3 Vilniaus fragmentas Roberto Verbos filme <i>Senis ir žemė</i>	69
2.4 Skyriaus išvados.....	71
3. MIESTO PRAKTIKOS IR PASAKOJIMO STRATEGIJOS: JURGIO KUNČINO <i>TŪLA</i> IR ARŪNO MATELIO <i>DEŠIMT MINUČIŲ PRIEŠ IKARO SKRYDĮ</i>	74
3.1 Žvilgsnio režimai <i>Tūloje</i>	79
3.2 Žingsniais užrašyti maršrutai	82
3.3 Orientyras erdvėje ir laike	85
3.4 <i>Vilko dantų karoliai</i> : Užupio ir jo prieigų heterotopijos	88
3.5 Dešimt minučių iš Užupio heterotopijų kine	92
3.6 Skyriaus išvados.....	97

4. MIESTAS IR TEKSTO STRUKTŪROS RIČARDO GAVELIO VILNIAUS ROMANUOSE.....	100
4.1 Gaveliško Vilniaus užuomazga – <i>Jauno žmogaus memuarai</i>	101
4.2 <i>Vilniaus pokeris</i>	106
4.2.1 Daugybinė Vilniaus perspektyva	106
4.2.2 Išoriniai maršrutai ir vidiniai žemėlapiai. Žvilgsnių dinamika	109
4.2.3 Progresinė miesto erdvė	114
4.2.4 Vilnius – savarankiškas veikėjas	117
4.3 <i>Paskutinioji žemės žmonių karta</i>	123
4.3.1 Pasakojimas kaip panoptikonas	123
4.3.2 Kalėjimas pavadinimu Vilnius	126
4.3.3 Jie – žvilgsnis be veido	130
4.3.4 Sukilimas	132
4.4 <i>Iliuzijos: vidinė teritorija</i>	133
4.5 Skyriaus išvados	137
IŠVADOS.....	139
LITERATŪROS SĄRAŠAS.....	146

IVADAS

Miestas ir tekstas: klausimo konceptualizavimas

Į disertacijos pavadinimą iškelta sąvokų pora – miestas ir tekstas – numano santykį tarp miesto kaip konkrečios geografinės / topografinės erdvės ir literatūros bei kitų, paprastai vizualių, medijų tekstų. Šis santykis literatūroje gali reikštis įvairiais lygmenimis – nuo pavienių miesto vietų ir herojų maršrutų minėjimo, kurių pagrindu galima nubraižyti kūrinio miesto žemėlapi, iki tekstą transformuojančio miesto poveikio, kai galime kalbėti, kad miestas (jo urbanistinė struktūra, išsidėstymas erdvėje, landšaftas, socialiniai aspektai) ir jo patirtis pradeda veikti teksto struktūrą, kompoziciją bei pasakojimo pobūdį. Šiame darbe telkiamasi būtent į antrąjį miesto ir teksto sąveikos atvejį – aiškinamasi, kaip miesto patirtis ir jos būdai, įrašyti meno kūrinuose, paveikia jų miesto reprezentacijas, ir, maža to – kaip šita patirtis daro įtaką pačių kūrinių struktūrai ir pasakojimo ypatybėms. Kita vertus, bandoma atsekti, kaip pavieniais atvejais tekstų sukurtos miesto reikšmės pradeda veikti patį miestą – jo matymą, supratimą ir patirtis. Ieškant atsakymų į šiuos miesto ir teksto santykio klausimus, kreipiamasi į tarpdalykinę geokritikos teoriją, susiformavusią postmodernios filosofijos, geografijos ir miesto studijų sankirtoje ir suteikiančioje įrankius miesto reprezentacijų analizei, kuri darbe išbandoma tiriant pasirinktą lietuvių literatūros ir kino dokumentikos tekstų korpusą.

Disertacijos tikslas ir uždaviniai

Disertacijos tikslas – ištirti ir aprašyti miesto ir literatūros bei kino dokumentikos santykį giliuotu naratyvinės organizacijos lygmeniu – atskleisti būdus, kaip miestas įtraukiamas į pasakojimą, tampa pasakojimo objektu ir kartu veikia kūrinių erdvės ir laiko struktūras, pasakojimo perspektyvas ir pobūdį. Kitaip tariant, siekiama atskleisti, kaip skirtingų autorių ir skirtingose medijose artikuliuota miesto patirtis ir miesto erdvės reprezentacija tampa pagrindu savitai teksto struktūrai ir naratyvo strategijoms.

Siekiant šio tikslo formuluojami tokie uždaviniai:

1. Apžvelgti metodologinį tyrimų lauką: pristatyti geokritikos ir urbanistikos prieigas, reflektuoti jų siūlomus analitinius įrankius.
2. Susikurti teorinį-analitinį modelį, konceptualizuojantį geokritikos ir miesto studijų siūlomus įrankius, derinant juos su naratologijos, intertekstualumo, semiotikos siūlomais literatūros tyrimo metodais.

3. Apibrėžti, kaip šis teorinis modelis gali būti pritaikytas Vilniui ir jo tekstams.
4. Atsirinkti literatūros ir kino dokumentikos tekstų korpusą, leidžiantį parodyti konceptualios teorinės prieigos ir analitinių įrankių veikimą Vilniaus tekstų atžvilgiu.
5. Išanalizuoti pasirinktų literatūros ir kino dokumentikos kūrinių erdvės santykį su Vilniaus vietomis – aprašyti jų miesto žemėlapius, įvertinti galimą jų „dokumentiškumą“, aptarti steigiamas miesto vietų reikšmes.
6. Parodyti, kaip romanuose ir filmuose aktualizuojamos erdvės, herojų (kameros) kuriami maršrutai bei perteikiamos miesto patirtys veikia miestą reprezentuojančių tekstų struktūrą ir pasakojimą.
7. Palyginti, kaip miesto reprezentacijos tendencijos, nurodomos konkrečios veiksmo vietos, herojų maršrutai, miesto patirtys koreliuoja tarpusavyje gretinant prozos ir kino dokumentikos kūrinius.

Teorinės ir metodologinės tyrimo gairės

Tarptautiniame akademiniame lauke miesto reprezentacijos klausimas keliamas ne tik lyginamosios literatūros ar intermedialių literatūros studijų kontekste. Šiai temai išskirtinį impulsą suteikė socialiniuose moksluose ir kultūros studijose įvykęs „posūkis į erdvę“ (angl. *Spatial Turn*), kuris kaip terminas teoriniame-kritiniame diskurse imtas vartoti maždaug aštuntame praeito amžiaus dešimtmetyje, kai kilo poststruktūralistinių studijų ir jų teoretikų įkvėptas visuotinis susidomėjimas erdve kaip reikšminga „modernią ir postmodernią visuomenę organizuojančia kategorija“ (Shiel 2001: 5).

Teorinėmis ir metodologinėmis disertacijos atramomis pasirinkta geokritikos teorija (Westphal 2011) bei miesto studijos, iš kurių skolinamasi tam tikri analitiniai įrankiai. Idėjinius Bertrando Westphalio geokritikos pamatus klojo XX a. antros pusės prancūzų filosofija (Michel Foucault, Michel de Certeau, Gilles Deleuze), urbanistika (Henri Lefebvre, Kevin Lynch) bei Los Andželo kultūrinės geografijos mokykla (Edward Soja), konceptualizavusios šiuolaikinį miestą kaip daugialypį „tūkstančio plokštikalnių“, heterotopijų, erdvinių struktūrų, bendruomenių bei nuolat kuriamų tekstų, kurie susipina su miesto tikrove, darinį. Geokritikos požiūriu, kiekvienas tekstas yra suprantamas kaip autorinė realaus istoriško miesto reprezentacija, leidžianti atsirasti tarpinei „trečiajai erdvei“, kurioje susitinka,

dera, konfliktuoja ir iš dalies sutampa įvairios tikrovės dimensijos: realūs faktai ir žmonės, vaizduotės įvykiai ir fikciniai herojai, miesto mitai, legendos ir literatūriniai pasakojimai (Soja 1996).

Taigi, disertacija remiasi prielaida, kad miestas ir jo literatūra yra neatsiejami bei abipusiškai veikia vienas kitą, kaip tai suprantama geokritikos teorijoje. Ši prielaida taikoma ir kitų medijų tekstams, nes geokritika, tirdama miesto reprezentacijas, siūlo jų analizei universalius įrankius, kurių galutiniai rinkiniai priklauso nuo tyrimo objektu pasirinktos medijos. Juo labiau kad geokritinis požiūris implikuoja miesto kaip daugiaveidžių reprezentacijų kuriamo *intertekstinio* darinio, kuriame intermedialios tekstų sąsajos – vienas iš esminių principų, analizę. Būtent todėl disertacijoje literatūros ir kino medijos gretinamos kaip vieno lygmens miesto reprezentacijos, lygintinos jose vaizduojamų miesto praktikų¹ (de Certeau 2002) ir tekstų strategijų atžvilgiu.

Disertacijai aktualių tyrimų kontekstas

Miesto ir jo tekstų santykio problematika, be geokritikos teorijos, kuri bus išskleista pirmoje disertacijos dalyje, grindžia kelias reikšmingas Vilniaus literatūros tyrimo koncepcijas, sudarančias disertacijai aktualių tyrimų kontekstą.

Pirmiausia, tai (*Vilniaus*) miesto teksto koncepcija, susiformavusi Vladimiro Toporovo *Peterburgo teksto* (Toporov 2003: 7–118) sąvokos pagrindu. Nepaisant Toporovo nurodytų miesto teksto sąvokos ribų, ji labai paplito rusų literatūros tyrinėjimuose, taip pat buvo taikyta Vilniui ir Kaunui. Lietuvių literatūros tyrinėjimuose miesto teksto sąvoka nuosekliai išskleista Viktorijos Šeinos monografijoje *Laikinoji sostinė lietuvių literatūroje* (Šeina 2014: 27–33), kur ji taip pat vaisingai pritaikoma rekonstruojant miesto semantinį substratą, lėmusį konkretaus laikotarpio Kauno literatūros simbolinį arsenalą. Vilniaus literatūros tyrimuose miesto teksto sąvoką lengva ranka taikė Tomas Venclova, aptardamas visų nacionalinių tradicijų kūrinius, parašytus Vilniuje (Venclova 2009; 2013), taip pat – Pavel Lavrinec savo ankstyvesniuose darbuose (iki 2017 m.) (Lavrinec 1998; 2004; 2009),

¹ Pasak de Certeau, rutininės miestiečių praktikos susijusios su erdviškumu, tokios kaip: vaikščioti, kalbėti, skaityti, gyventi etc., grindžiamos įsitikinimu, kad, nepaisant represyvių šiuolaikinės visuomenės aspektų, egzistuoja kūrybinio pasipriešinimo elementas, įgyvendinamas paprastų žmonių (de Certeau 2002: xv–xvi).

kuriuose *Vilniaus tekstas* interpretuojamas kaip visuminis tekstinis darinys, susidedantis iš visų kada nors parašytų ir įvairioms nacionalinėms tradicijoms priklausančių kūrinių, vienaip ar kitaip susijusių su miestu. Tokią plačią Vilniaus teksto sąvoką kritikavo Inga Vidugirytė, sugrąžinusi ją prie ištakų Toporovo darbuose, kuriuose teigiama, kad *miesto tekstas* nėra visų, kartais – atsitiktinių, tekstų sandauga, bet konceptas, išreiškiantis lemtingą, anaipol ne kiekvienam miestui ar literatūros tradicijai būdingą, saitą tarp miesto istorijos ir literatūros (Vidugirytė 2013). Vidugirytė sutiko, kad, konkrečiai, Kunčino *Tūla*, kaip ir Ričardo Gavelio *Vilniaus pokeris*, galėtų būti skaitomi kaip Vilniaus teksto romanai, tačiau ne visos daugiakalbės Vilniaus literatūros, bet būtent lietuvių literatūros, kurioje jie atsako į svarbiausią lietuviškos miesto istorijos įvykį – tapimą Lietuvos lietuviška sostine XX a. viduryje, kaip atsitiko su Peterburgo tekstu (Vidugirytė 2013: 14–15)². Taigi, taikant miesto teksto konceptą, kuris, Vidugirytės nuomone, turi nemenką analitinį potencialą, apie lietuvių literatūros Vilniaus tekstą galima kalbėti būtent pradedant nuo dešimtojo dešimtmečio Vilniaus romanų, kurie ėmėsi apmąstyti sostinės sugrąžinimo Lietuvai istorinius ir visuomeninius padarinius bei susiejo miestą su jo nepaprasta paribio fenomeno prigimtimi. Analizuodama Toporovo miesto teksto sąvoką, Vidugirytė taip pat parodė, kad galima atsekti ryšį tarp jos (bei Lotmano miesto kaip semiotinio prasmėkūros mechanizmo sampratos (Lotmanas 2004)) ir geokritikos filosofinių bei metodologinių prieigų. Ypač tai pasakytina miesto kaip „trečiosios erdvės“ atveju (Vidugirytė 2013; 2014).

Kita konceptuali prieiga prie Vilniaus ir jo literatūros santykio buvo įgyvendinta miesto literatūros žemėlapių tinklalapyje „Vilniaus literatūra“, tapusiame projekto „Literatūros geografija: tekstų teritorijos ir vaizduotės žemėlapiai“ mokslininkų eksperimentavimo vieta (Vidugirytė *et al.* 2014)³. Projektas rėmėsi Franco Moretti literatūros *nuotolinio skaitymo* koncepcija, kurią mokslininkas išdėstė savo veikaluose (Moretti 1999; 2007) ir iš dalies įgyvendino Stanfordo universiteto Literatūros laboratorijoje (Hauser, Moretti, Steiner 2016). Anot „Literatūros geografijos“ projekto mokslininkų, *Vilniaus literatūros* žemėlapiai buvo sumanyti kaip literatūros ir kartografijos sąveikos eksperimentas, išaugęs iš literatūros geografijos tyrimų siekiant išsiaiškinti,

² Beje, vėlesniuose darbuose Lavrinec priėmė Vidugirytės pasiūlytą sąvokos vartosenos pataisą, rašydamas apie „rusų literatūros Vilniaus tekstą“ arba lietuvių, lenkų, žydų etc. literatūros Vilniaus tekstą (žr., pvz., Lavrinec 2019).

³ Projekte dirbo tyrėjai Inga Vidugirytė (vadovė), Laimonas Briedis, Taisija Oral, Julija Snežko, kartografa Giedrė Beconytė bei Andrius Balčiūnas.

ką ir kaip veiksmingai toks tarpdalykinis projektas gali duoti literatūros skaitymui, kūrinio erdvės įsivaizdavimui, jo analizei ir interpretacijai, taip pat – literatūros tyrimų pristatymui ir populiarinimui. Šiam tikslui sukurta skaitmeninės kartografijos duomenų bazė leido literatūros žemėlapiuose žymėti geografinę kūrinio informaciją – Vilniaus vietas, objektus, personažų maršrutus, stebimas panoramas, reprezentuojančią romanų herojų mentalinius žemėlapius. Vilniaus literatūros žemėlapiuose, kaip ir vėliau pasirodžiusiame Moretti mokslinės grupės „Londono emocijų“ žemėlapyje (Hauser, Moretti, Steiner 2016), buvo žymimos ir kūrinyje minimos konkrečios emocijos (liūdesys, džiaugsmas). Atskirai minėtini ir tinklalapyje „Vilniaus literatūra“ esantys konkrečių Ričardo Gavelio, Jurgio Kunčino, Antano Ramono, Alfredo Döblino kūrinių ir poetų Czesłowo Miłoszo, Avromo Sutzkeverio bei Josifo Brodskio poezijos žemėlapių aprašai, siekiantys pabrėžti būtent faktinės jų reprezentuojamos erdvės informacijos reikšmę. Su literatūros žemėlapiavimo (angl. *mapping*) praktika susiję ir projekto tyrėjų straipsniai (Snežko 2015; Vidugirytė 2014; Beconytė *et al.* 2019).

Dar vieną prieigą prie miesto ir teksto santykio siūlo Mindaugo Kvietkausko darbai. Viena vertus, pasiremdamas Carlo Schorske'ės amžiaus pabaigos Vienos (Schorske 2002), kaip įvairių sričių asmenybių bei intelektualinių ir meninių tekstų sankirtos vietos, tyrimu Kvietkauskas pasiūlė miesto literatūros kontrapunkto sąvoką ir ją pritaikė daugianacionalinės Vilniaus literatūros 1904–1915 metais tyrimui, publikuotam monografijoje *Vilniaus literatūrų kontrapunktai: ankstyvasis modernizmas* (Kvietkauskas 2007). Šios sampratos požiūriu, nacionalinės įvairovės miestas tampa skirtingų nacionalinių tradicijų autorių susitikimo galimybe ir vieta. Nepriklausomai nuo Kvietkausko tyrimo, panašiu požiūriu į Vilniaus literatūrą remiasi ir Laimono Briedžio monografija *Poetinės kartografijos: Bobrowskis, Miłoszas, Sutzkeveris* (Briedis 2015), kurioje trijų poetų Antrojo pasaulinio karo metu sukurta poezija analizuojama kaip miesto patirčių paradigma, apimanti simbolinius miesto dangų, žemę ir pragarą. Miestas kaip įvairių kultūrinių tradicijų susikirtimo vieta iškyla ir Briedžio autorinėje Vilniaus istorijoje, papasakotoje remiantis miestą lankiusių žmonių kelionių pasakojimais ar dienoraščių užrašais (Briedis 2008; 2010).

Atskirai minėtini Kvietkausko atlikti Czesłowo Miłoszo poezijos tyrimai, pasirodę jo kartu su Viktorija Daujotyte parašytoje monografijoje *Lietuviškieji Česlovo Milošo kontekstai* (Daujotyte, Kvietkauskas 2011), straipsnyje apie poemą *Miestas be vardo* (Kvietkauskas 2012) bei esė

rinktinėje *Uosto fuga* (Kvietkauskas 2016). Nepaisant minėtame straipsnyje išplėtoto teorinio konteksto ir gausių nuorodų į erdvės tyrimus literatūroje (minimi kone visi aktualūs ir mūsų tyrimui autoriai), išskirtiniu šių darbų bruožu ir neabejotina verte laikytina Kvietkausko taikyta prieiga prie miesto kaip sluoksniuoto, įvairialypio fenomenologinio objekto, kuriame skleidžiasi tiriamo autoriaus ir paties tiriančiojo Vilniaus patirtys. Iš dalies toks požiūris galėtų būti siejamas su Kennetho White'o vadinamąja geopoetika kaip subjektyvia žemės patyrimo praktika. Tačiau Kvietkausko tyrimuose tokia praktika tampa vaisinga svetimų patirčių analizės strategija.

Baigiant šį trumpą Vilniaus ir jo tekstų santykio interpretacijų aptarimą, leidžiantį vėliau apsibrėžti šioje disertacijoje atliekamo tyrimo teorinį ir metodologinį naujumą, taip pat reikia paminėti Vigmanto Butkaus teorinius erdvės literatūroje žvalgymus. Keli šio autoriaus straipsniai pristatė vokiškosios literatūrinės topografijos tradiciją, naujas erdvės literatūroje konceptualizavimo kryptis ir atsinaujinusių sąvokų taikymą, atidžiai analizavo tuo metu vykusį Šveicarijos mokslininkų literatūrinės kartografijos projektą, aptarė lietuvių literatūros geografijos tyrimų apraiškas, tarp pastarųjų – ir Vilniaus poezijai skirtus Valentino Brio ir Donatos Mitaitės darbus (Butkus 2011: 43–45). Skaitydamas vokiškosios literatūrinės topografijos tekstus, Butkus pastebėjo jos skeptišką požiūrį į dvi pagrindines tendencijas: „(1) į permanentinį ir labai dažnai suabsoliutintą kultūrinės, literatūrinės topografijos teoretizavimą, (2) į laisvą kultūrinės, literatūrinės topografijos metaforizavimą; kitaip tariant, pasisakoma už tam tikrus deteoretizavimo („išvertimo iš teorijos“) ir demetaforizavimo judesius“ (Butkus 2008: 15). Šių straipsnių pagrindu galima daryti išvadą, kad vokiškoji topografija vystėsi lygia greta su geokritika, kuri pasitelkiama šioje disertacijoje, tačiau kur kas laisviau socialinės ir urbanistinės minties atžvilgiu, tiesiogiai nesiejo savęs su postmodernia filosofija ir jos įtaką patyrusiais miesto geografijos tyrimais, iš esmės, nekonfliktavo su tradicine literatūrologija, kuri teikia pirmenybę estetinei literatūrinei vertei. Kaip bus matyti iš šios disertacijos teorinės dalies, Westphalio atstovaujama prancūziškoji geokritikos teorija labiau atsivėrė išoriniams impulsams ir tarpdalykiniam bendradarbiavimui.

Siekiant skaidresnės disertacijos teksto struktūros, atskirų autorių ir kūrinių tyrimų istorija bus apžvelgta analitinės dalies skyrių įvaduose.

Tyrimo naujumas ir aktualumas

Tyrimo naujumą pagrindžia jame nuosekliai taikoma geokritinė miesto ir jo tekstų teorija, kuri konceptualizuoja miestą kaip „trečiąją erdvę“, nurodančią tam tikrą erdvės referento ir jo reprezentacijos santykį, suvokiant pastarąjį kaip triadinį procesą, kur nuolat pasislenkančios ribos tarp realios ir fikcinės erdvės sukuria trečią erdvinę kategoriją (Soja 1996: 8–12). Disertacijoje geokritikos teorinis laukas pasirodo platesnis, nei jis buvo struktūruojamas jos pradininkų darbuose, nes pasiremiant jų sampratomis prisitraukiamas miesto studijų kontekstas ir aktyviai naudojamosi urbanistikos siūlomais analitiniais įrankiais. Svarbiausias tyrimo naujumo aspektas – geokritinės prieigos saitai su imanentine teksto analize, parodant, kaip miesto patirtys paveikia tekstų struktūrą ir pasakojimą. Darbo aktualumą lemia šios naujos prieigos praktinė reikšmė: pasiūlyta metodologinė prieiga gali būti universaliai taikoma tolesniuose miesto ir teksto – tiek literatūros, tiek kino – santykio tyrimuose. Nuosekli Vilniaus literatūros tekstų ir poetinės kino dokumentikos lyginamoji analizė susiejant atskirų laikotarpių žodinius ir vizualius tekstus taip pat yra svarbus disertacijos naujumo bei aktualumo aspektas.

Tyrimo objektas ir tiriamoji medžiaga

Kadangi disertacijoje tiriamas miesto ir jo tekstų santykis, atskleidžiantis miesto poveikį kūriniams giliųjų struktūrų (veikėjų sistemos, erdvės, laiko) ir pasakojimo lygmenimis, tyrimo objektais pasirinkti didesnės apimties pasakojamieji kūriniai, kuriuose aptinkamos išplėtotos miesto reprezentacijos. Telkiantis būtent į pastarųjų savitumą, suskliaudžiamas kūrinių priklausymas vienai ar kitai literatūros ir jos interpretacijos tradicijai. Taip pat nebandoma pateikti apibendrinimų apie miesto reprezentacijų ryšį su žanrui priskiriamomis literatūros ar kino medijų savybėmis. Remiantis prielaida, kad Vilniaus tapimas lietuviška Lietuvos sostine yra esminis istorinis įvykis, paskatinęs refleksiją lietuvių literatūroje ir jos kulminaciją dešimto dešimtmečio Vilniaus romanuose (Vidugirytė 2013), tyrimui pasirenkamos Vilniaus reprezentacijos yra grupuojamos į du laikotarpius – iki lūžinės 1990-ųjų ribos ir po jos. Siekiant parodyti miesto kaip struktūruojančio elemento radimąsi literatūros ir kino kūriniuose pirmuoju laikotarpiu, analizuojamas Mykolo Sluckio romanas *Adomo obuolys* (1966), Jono Avyžiaus *Chameleono spalvos* (1979), Almanto Grikevičiaus poetinės dokumentikos filmas *Laikas eina per miestą* (1966) bei Roberto Verbos

dokumentinė juosta *Senis ir žemė* (1968). Iš antrojo laikotarpio ryškiausiais miesto ir teksto sąveikos pavyzdžiais laikytini ir analizei pasirenkami šie kūriniai: Kunčino *Tūla* (1993) poroje su Arūno Matelio filmu *Dešimt minučių prieš Ikarą skrydį* (1990) (Užupio reikšmės pagrindu prie jų gretinant Leonardo Gutausko *Vilko dantų karolius* (1990)), taip pat –Gavelio romanai *Vilniaus pokeris* (1989), *Jauno žmogaus memuarai* (1989) ir *Paskutinioji Žemės žmonių karta* (1995) bei Dianos ir Kornelijaus Matuzevičių dokumentinis filmas *Iliuzijos* (1993).

Disertacijos struktūra

Keliami tikslai ir uždaviniai lemia disertacijos struktūrą. Disertaciją sudaro įvadas, keturios pagrindinės dėstymo dalys, išvados ir literatūros sąrašas.

Disertacijos pirmąją dalį sudaro teorijos ir metodologinių įrankių išdėstymas. Joje pristatoma geokritikos prieiga: jos ištakos, dvi (Westhalio ir Tally'io Jr.) versijos ir jose plėtojamos tyrimui reikšmingos sampratos. Taip pat pateikiamas miesto studijų žodynas ir aptariamos jo sąvokų taikymo galimybės. Šios teorinės prielaidos ir metodologinis laukas susiejami su reikalingais naratologijos, intertekstualumo, semiotikos metodais siekiant susikurti teoriškai pagrįstą analitinį modelį, integruojantį geokritikos ir miesto studijų siūlomus įrankius.

Tolesni trys skyriai – tai tekstų analizė taikant apibrėžtą metodologiją, žvelgiant į Vilnių per literatūros ir kino medijų reprezentacijas, kartu demonstruojant miesto ir jo patirčių poveikį tekstų sąrangai ir pasakojimui. Pirmajame analitinės dalies skyriuje parodomos septintojo dešimtmečio Vilniaus vaizdavimo strategijos. Tuo tikslu nagrinėjami du romanai, kurių veiksmas vyksta Vilniuje, – Sluckio *Adomo obuolys* ir Avyžiaus *Chameleono spalvos*, bandoma rekonstruoti autorių įveiksimamų miesto vietų ir maršrutų žemėlapi, keliamas klausimas, ar miestas paveikia romanų giliąsias struktūras. Šių tekstų strategijos lyginamos su Vilniaus vaizdavimu poetinėje kino dokumentikoje⁴ – septintajame dešimtmetyje sukurtais Grikevičiaus ir Verbos juostomis, kurių pirmoji, *Laikas eina per miestą*, yra išskirtinai apie Vilnių, o antrojoje – *Senis ir žemė* – Vilniaus epizodas apima visą finalinę sceną. Šis strategijų palyginimas veda prie išvadų apie to meto literatūros ir kino medijų atvirumą vaizduojamo miesto įtakai bei efektyvumą įsivaizduojant jo gyvenimą.

⁴ Poetinės dokumentikos samprata išplėtotą skyriuje 1.4. *Geokritika ir kino tyrimai*.

Kitas analitinės dalies skyrius (trečiasis) skirtas sovietmečio pabaigai būdingos medžiagos tyrimui, ypač išskiriant Užupio reprezentacijas. Čia analizuojamas Kunčino romanas *Tūla* ir Gutausko romano *Vilko dantų karoliai* pirmoji dalis. Būtent šiame skyriuje detaliai aiškinamasi, kaip disertacijoje taikoma geokritinė bei miesto studijų prieiga gali būti praktiškai naudojama tekstų analizei. Be to, literatūros tyrimui pasitelkiamas intermedialus kontekstas – Matelio filmas apie Užupį ir jo gyventojus *Dešimt minučių prieš Ikarą skrydį*. Šio skyriaus dėmesio centre – miesto praktikų (vaikščiojimo, žvilgsnių, kitų jausminių patirčių) santykis su teksto strategijomis konstruojant miesto vaizdinį ir kuriant savitą miesto pasakojimą.

Paskutinė analitinė darbo dalis susitelkia į Vilniaus tekstus, susijusius su sovietmečio pabaiga ir pirmaisiais Nepriklausomybės metais. Joje, pirmiausia, tiriamos Gavelio romanuose *Jauno žmogaus memuarai*, *Vilniaus pokeris* ir *Paskutinioji žemės žmonių karta* sukurti Vilniaus vaizdiniai, kurie atrakinami pasitelkiant Foucault ir de Certeau žvilgsnių klasifikacijas ir dinamiką. Skyriaus pabaigoje nagrinėjamas taip pat Nepriklausomybės pradžioje sukurtas Matuzevičių filmas *Iliuzijos*, kurio miesto reprezentacijos leidžia ryškinti tiek filmo, tiek Gavelio Vilniaus savitumą.

Kiekviena iš trijų analitinių dalių baigiama išvadamis, vedančiomis prie galutinio tyrimo apibendrinimo paskutiniame skyriuje „Išvados“.

Ginamieji disertacijos teiginiai

1. Geokritinis tinklėlis tinka analizuoti miesto literatūrą ir kino dokumentiką, nes suteikia pakankamą tarpdalykinių įrankių repertuarą ir yra produktyvus, nes pasiūlo naujų, esminių miesto literatūros ir dokumentinio kino perskaitymo ir interpretavimo būdų.
2. Septintojo ir aštuntojo dešimtmečio proza, vartodama savo meto kalbą, dar nebuvo išvysčiusi miesto erdvės ir jos patirčių diskurso, tačiau ši aplinkybė nebuvo kliūtis miesto vaizdavimui kine, kuris rėmėsi universalia vaizdų kalba, tuo laikotarpiu nenusileidžiančia europietiškam kinui. Dėl šios priežasties galime matyti atotrūkį tarp miesto vaizdavimo ir jo reikšmės Sluckio ir Avyžiaus romanams ir to, kaip Grikevičiaus filmas *Laikas eina per miestą* ar *Verbos Senis ir žemė* pasiduoda miesto atmosferos kuriamiems vaizdiniais ir jų diktuojamiems ritmams.
3. XX a. devintojo–dešimtojo dešimtmečio kūriniuose – prozoje ir poetinėje dokumentikoje – šis atotrūkis tarp medijų jau yra dingęs,

- nes literatūra išvysto miesto patirčių kalbą ir poetiką ir pasiduoda miesto kaip patiriamos erdvės įtakai pasakojimo struktūros lygmeniu.
4. Kunčino *Tūloje* vaizduojamas miestas įsteigiamas per žvilgsnių režimus ir įrašomas protagonisto žingsniais, taip aprašytas miestas (ypač Užupis) svarbus ne tik romano turiniui, bet ir sąrangai.
 5. Kamera sukuriama Užupio vaizdinį Matelio filme *Dešimt minučių prieš Ikarą skrydį* taip pat galima aprašyti kūniškais parametrais – žvilgsniu ir žingsniais – tiek turinio, tiek struktūros plotmėse.
 6. Gavelio romanuose Vilniaus patirties struktūros smelkia ir turinį, ir tekstų sąrangą; romanų kompozicijai būdingas uždarumas funkcionuoja kaip panoptinė schema, o herojų tarpusavio ryšiai atsiveria per Foucault galios sampratą.
 7. Kunčino ir Gavelio herojams, gyvenantiems sovietiniame Vilniuje, būdinga naudoti miestą taktiškai, ignoruoti iš viršaus primetamus socialinius ritmus, kovoti su režimu savaip praktikuojant miestą.
 8. Prozos kūriniuose ir filmuose pasirodantis miesto ir teksto santykis gali būti tiriamas urbanistinės analizės įrankiais miesto praktikų ir atitinkamų teksto strategijų lygmeniu.
 9. Geokritikos postuluojuama „trečioji erdvė“ gali būti išgryninta struktūros ir pasakojimo lygmenimis didesnės apimties tekstuose kaip miesto poveikis literatūrai ir kitoms medijoms.

Disertacijos rezultatų viešinimas

Disertaciją rengiant – kaupiant ir sisteminant būtiną medžiagą, rašant doktorantūros egzaminų darbus, publikuojant straipsnius – kito požiūris į disertacijos objektą ir būsimą turinį. Tyrimo eigą atspindi šių su disertacija susijusių tyrimų viešinimas:

Disertacijos tema parengti straipsniai

1. „Creating Urban Heterotopia: Užupis in the Focus of Literature and Film (“Tūla” by Jurgis Kunčinas and “Ten Minutes Before the Flight of Icarus” by Arūnas Matelis)“, *Acta Baltico-Slavica*, 2022, Nr. 46.
2. „Jurgio Kunčino Tūlos Vilnius: nuo miesto praktikų – prie teksto strategijų“, *Colloquia*, 2019, Nr. 43, 127–145.

Tarptautinėse mokslinėse konferencijose skaityti pranešimai disertacijos
tema

1. „Chasing Film through the City: Images of Vilnius in Two Documentaries“, tarptautinė mokslinė konferencija *Arts and the City*, Budapeštas (Vengrija), organizatoriai: Károlio Gáspáro universitetas ir Vengrijos mokslų akademija. 2019 gegužės 23–24 d.
2. „Chasing the Story through the Cityscape: Representations of Vilnius in Two Novels“, tarptautinė mokslinė konferencija *Writing Spaces, Mapping Words*, Lisabona (Portugalija), organizatoriai: Lisabonos universiteto Humanitarinių mokslų fakultetas, 2019 m. gegužės 29–31 d.

1. TEORINĖS ERDVĖS TYRIMO LITERATŪROJE IR KINĖ GAIRĖS

1.1 Erdvės tyrimai literatūroje: geokritinės prieigos ištakos, metmenys ir gairės

Geografijos idėjų ir metodologijos paplitimas humanitariniuose moksluose susijęs su maždaug XX a. septintame dešimtmetyje įvykusia paradigmine slinktimi – erdvinio posūkiu, arba posūkiu į erdvę (angl. *spatial turn*). Kaip 1967 m. pranašiškoje, šiuo atžvilgiu, paskaitoje „Apie kitas erdves: utopijos ir heterotopijos“ kalbėjo Michelis Foucault, praėjusioji epocha buvo apsėsta istorijos, o tuometinės dabarties mąstyme svarbesniu veiksmu tapo erdvė ir (arba) vieta (Foucault 1997: 330). Erdvės kaip socialiai konstruojamo parametro idėja lėmė kritinį erdviškumo permąstymą ne tik geografijoje, bet ir filosofijoje, ypač prancūzų poststruktūralistinėje tradicijoje (Foucault, Michel de Certeau, Gilles Deleuze, Félix Guattari). Lygia greta vystėsi ir į bendrą erdvės diskursą įsitraukė miesto studijos (Henri Lefebvre, Kevin Lynch). Literatūros tyrimuose ryškiausia reakcija į šį įtakingą diskursą laikytina geokritika (Bertrand Westphal, Robert T. Tally Jr.), kuri atsivėrė postmodernios geografijos ir filosofijos bei miesto studijų erdvės idėjoms ir metodams, praturtindama jomis savo kritinį žodyną bei conceptualųjį repertuarą. Taip pat verta paminėti, kad erdvinis posūkis humanitarikoje sukėlė ir paralelinį žemės mokslo reiškinį, įvardijamą kaip kultūrinis posūkis geografijoje. Nors tradiciškai literatūros tekstams apie vietą (ir ne tik) visada buvo suteikiamas žemesnis epistemologinis statusas nei dokumentiniams ar moksliniams, kultūros geografas vis dažniau įsisąmonina bei pasitelkia kalbos, formos, retorikos sampratas, manydami, jog tekstualumas gali būti pravartus jų kritinėje praktikoje (Westall, Conti 2011: 113).

Geografijos įtaką patyrę erdviškumo literatūroje tyrimai apima ne tik literatūrinės erdvės reprezentacijas, bet ir literatūrinių tekstų kūrimo, vartojimo, recepcijos geografiją (Moretti 1999). Jau nekalbant apie tai, kad erdvės klausimams literatūroje dėmesio skiria imagologijos, geopoetikos, ekokritikos prieigos. Visgi reikia pažymėti, kad nė viena jų nesieja savęs su geografijos idėjų poveikiu ir ne be jos įtakos įvykusių posūkiu į erdvę, kuris geokritikai, ypač Westphaliui (2011), yra esminis. Taigi toliau mėginama plėtoti, kaip ši paradigmė slinkti nuo laiko prie erdvės veikia grožinės literatūros teorines prieigas, reflektuojamas geokritikoje, kaip geokritinės prieigos siūlomi iš miesto studijų skolinamiesi metodologiniai įrankiai koreliuoja su literatūrologiniais; kaip literatūrologijai būdingas semiotinės, naratologinės, intertekstualumo, lyginamosios literatūros prieigos papildo iš geografijos ir erdvės filosofijos bei miesto studijų ateinantys impulsai; kuo

išsiskiria geokritikos prieiga ir kaip ji gali praturtinti lyginamosios literatūros studijas, kultūros tekstų tyrimus bei specifiškai su miesto reprezentacijomis susijusių tekstų analizę.

Teorinės dalies turinys organizuojamas pradedant bendrosios ir lyginamosios literatūros profesoriaus Westphalio 2009 m. suformuluotų geokritikos – kaip teigiama, naujos tarpdisciplininės disciplinos (Moldovan 2009: 329–334) – principų apžvalga, teigiant, kad prancūziškoji geokritinė prieiga veikia kaip užbaigta ir plačiai taikoma įvairiuose kultūriniuose tyrimuose (Levy, Westphal 2014; Tally Jr. 2011; 2017; Vidugirytė 2014). Toliau teorinis-kritinis horizontas plėtojamas prisitraukiant geokritikos teorijos steigėjo ir propaguotojo JAV, anglistikos profesoriaus Tally'io darbus. Tally'is geokritikos lauke pradėjo veikti išvertęs Westphalio knygą *Geokritika* (Westphal 2011), iš karto polemizuodamas su prancūzų profesoriumi ir aiškindamas savo geokritikos sampratą (Tally 2011; 2013), leidamas jos teorija paremtus straipsnių rinkinius (Tally 2011; 2017), taip pat kuruodamas geokritikos tyrimams skirtą knygų seriją „Geokritika ir erdvės studijos literatūroje“ „Routledge“ leidykloje⁵. Tally'io manymu, geokritika apima daugiau, nei tai rūpi Westphaliui, jis pats, pavyzdžiui, įtraukia į geokritikos lauką tradiciniais laikomus meninės erdvės tyrimo būdus. Be to, amerikiečių mokslininkas skiria daugiau dėmesio postmodernistinei JAV filosofijai, anglų literatūros tyrimams, griežčiau klasifikuoja ir artikuliuoja geografijos ir urbanistikos indėlį bei žodyną.

Toliau teorinėje dalyje išskleidžiama Edwardo W. Soja'os apmąstytos trečiosios erdvės samprata (Soja 1996). Trečioji erdvė susiejama ne tik su Westphaliu, kuris atsispiria nuo jos pateikdamas savo miesto literatūros konceptą, bet ir su urbanistikos studijomis, konkrečiai filosofo marksisto Lefebvre'o trimatės erdvės skirtimi, iš kurios ši sąvoka ateina į geografiją, o vėliau – geokritiką. Nors dalis minėtų iš urbanistikos teorijos kildinamų sąvokų integruotos geokritikos prieigoje, paskutiniame darbo teoriniame segmente svarbiausios jų išskiriamos bei konceptualizuojamos atskirai, siekiant kompleksiškai išdėstyti teorinę perspektyvą. Tyrime naudojamas miesto studijų žodynas kyla iš de Certeau, Lyncho, Lefebvre'o, Marco Augé studijų, papildant jas Foucault aprašytos Jeremy Benthamo panoptikono architektūrinę schemas bei jo heterotopijos sampratomis.

⁵ Nuo 2014 m. Tally'is redaguoja Palgrave Macmillan leidyklos seriją „Geokritika ir literatūros erdvės studijos“, publikavusios jau 39 tyrimus, žr.: <https://www.palgrave.com/gp/series/15002> (žr. 2023-01-10).

1.2 Geokritika

Pats geokritikos kaip tyrimų krypties pavadinimas vartojamas dvejopai – siauresne ir platesne reikšmėmis, tai priklauso nuo mokyklos ir tradicijos. Viena jų – prancūziškoji – remiasi ją steigusia Westphalio knyga *Geokritika. Realybė, fikcija, erdvė* (Westphal 2007; angliškas vertimas Westphal 2011), kurioje buvo pasiūlyta konceptualiai atnaujinti žvilgsnį į reiškinių, paprastai vadinamą menine erdve, ir su ja susijusių, į teksto imanenciją orientuotus tyrimus bei pereiti prie erdvės ir jos vietos reprezentacijų analizės, plečiant ją iki pačios vietos (referento) tyrimo. Antrosios – amerikietiškosios – geokritikos tyrimų ribas apibrėžė Tally'io studija *Erdviškumas* (Tally 2013), pasiūliusi visas prieigas prie erdvės grožiniuose tekstuose laikyti geokritiniais tyrimais, kurių žodynas įtraukia, tarkim, ir Michailo Bachtino chronotopo sąvoką, ir tokias struktūrines opozicijas kaip kaimas vs miestas, ir to paties Westphalio geokritikos konceptą. Westphalio prieiga prie erdvės tyrimų literatūroje atnaujinimo buvo kur kas radikalesnė ir konceptualesnė, todėl geokritikos aptarimą pradėsime nuo jos.

1.2.1 Bertrandas Westphalis: geokritika kaip nauja erdvės literatūroje koncepcija

2022 m. gegužę Lietuvoje skaitydamas paskaitą Vilniaus universiteto ir Dailės akademijos studentams, profesorius Westphalis pasakojo pradėjęs savo geokritinę prieigą kurti tuo metu, kai Prancūzijos universitetų literatūros studijose dominavo struktūralizmas bei semiotika ir atidusis skaitymas, telkę dėmesį į vidinę tekstų erdvę ir jos santykius. O jam buvo labai svarbus žmonių gyvenamas pasaulis, meninėje komunikacijoje įsiterpiantis tarp adresanto ir adresato bei medijuojantis siunčiamą pranešimą, sudarydamas komunikacinės situacijos kontekstą. Pasaulis kaip kontekstas atitinkamai atrandamas ir literatūros tekstuose. Taigi geokritikos savitumas tas, kad ji kaip literatūros tyrimų kryptis orientuojasi ne tiek į egocentrišką subjekto išsiskyrimą, kiek į šio išsiskyrimo metu geocentriškai reprezentuojamas erdves – globaliu ar vietiniu masteliu. Tarkim, kelionės aprašyme dėmesys kreipiamas ne į keliautoją ir jo individualų žvilgsnį, bet į šiuo žvilgsniu reprezentuojamas vietas, kurių neišvengiamo, šio žvilgsnio sąlygoto subjektyvumo problema sprendžiama didinant tokių subjektyvių žvilgsnių kiekį – į tyrimą įtraukiant privalomą komparatyvinę prieigą, leidžiančią neutralizuoti paskirus subjektyvumus. Tyrimo objektu tampa vieta – miestas, regionas, teritorija,

„apauganti“ įvairiais tekstais, kurių reprezentuojami žvilgsniai ir trajektorijos susipina į savitą intertekstinį audinį. Westphalis kritikuoja iki šiol literatūroje naudotus erdvės tyrimo modelius (pvz., Bachtino *erdvėlaikį*) dėl jų abstraktumo ir atsiribojimo nuo „realios“ erdvės (kabutės ženklina postmodernią realybės sampratą). Jo manymu, nėra literatūrinių vietų, kurios neturėtų savo referentų gyvenamajame pasaulyje (ir atvirkščiai), todėl jis sakosi niekada nepavargęs kartoti, kad „fikcija – tai ne tikrovės reprodukovimas, bet aktualizavimas naujų, dar nesuformuluotų virtualumų, kurie vėliau intertekstualiai pradeda sąveikauti su tikrais objektais“ (Westphal 2011: 171). Šiuo požiūriu vietos ir jų reprezentacijos įgyvendina transgresijos principą – daro įtaką reprezentuojamai vietai taip pat, kaip ir vieta nulemia savo reprezentacijas, ir kad erdvė yra daugialypė – jos patirtys šakojasi veikiamos subjektyvių požiūrių, yra tokios, nepastovios ir dinamiškos. Taip pat Westphaliui artimas supratimas, kad riba tarp teksto ir realybės gerokai nusitrynusi, realybė – taip pat yra tekstas, o pačios realiausios erdvės yra vidinės. Būtent todėl geokritinės analizės dėmesio centre atsiduria tekstinės ir žmogaus gyvenamos vietos, o kartu mėginama apibrėžti erdvę kaip naują analitinę kategoriją, atsirandančią greta kitų reikšmingų literatūrinių tyrimų objektų.

Westphalio geokritikos projektas pasiūlo naują literatūrinių studijų sritį, susitelkiančią į geocentrinę, t. y. į vietą orientuotą, prieigą. Jo apibrėžiama geokritika tiria žmogaus erdves, kurias mimetiniai menai organizuoja per tekstą bei vaizdą ir juose, taip pat su tuo susijusias kultūrines interakcijas. Geokritikos tikslas – sukurti „erdviloginį“ (*spatiological*) inventorių, kuris būtų tarptautinis ir tarpdisciplininis bei nagrinėtų literatūrą geografijos, miesto studijų ir kitų disciplinų atžvilgiu (Westphal 2011: 6–7). Toliau pateikiami disertacijai aktualūs teoriniai geokritikos pagrindai, kaip juos įvardija Westphalis, ir jos konceptualią struktūrą formuojančios temos:

1. Erdvinė⁶-laikinė tikrovės sandara (*spatiotemporality*) apibrėžiama reflektuojant, kaip laiko metaforos linksta suerdvinti laiką (*spatialize time*) ir kaip po Antrojo pasaulinio karo kritinis dėmesys slinkosi nuo laiko, anksčiau dominavusio literatūros kritikoje ir teorijoje, prie erdvės.
2. Šiuolaikinės erdvės savybės: jos mobilumo / paslankumo (*mobility*), judesio (*movement*) geba. Tai, kas šioje teorijoje vadinama

⁶ Iš tiesų visi trys pateikiami pjūviai aptaria veikiau erdvę, o ne vietą, galvojant apie tradicinę jų takoskyrą, kurią steigia fenomenologija. Nors šioje koncepcijoje tarp jų vyksta dialogas, geokritikoje privilegijuojama būtent erdvė.

transgresija, svarstant, ar ribos peržengimas ir fundamentalus nestabilumas yra permanentinė erdvės savybė.

3. *Referentiškumas* – ryšys tarp referento ir jo reprezentacijos, taigi pasaulio ir teksto (vaizdo), realybės ir fikcijos, pasaulio erdvės ir tekstinės erdvės (ne)koreliavimas. Specialus dėmesys tenka analogijai tarp „objektyvaus“ realaus pasaulio ir abstraktaus tekstinio pasaulio.
4. Geokritijos metodologija – *geokritikos elementų* aptarimas ir išdėstymas.
5. Tekstų reikšmė konstruojant vietą, kas žymi poslinkį nuo teksto erdviškumo (*spatiality of the text*) prie vietų *perskaitomumo*, – kaip tekstas ir vieta veikia vienas kitą.

Postmodernios prancūzų filosofijos bei amerikietiškosios kultūrinės geografijos prieigos leidžia Westphaliui pagrįsti svarbiausius geokritikos principus. Atspirties tašku Westphaliui tampa (post)postmodernus būvis (Jameson 1996; Lyotard 2010) ir su tuo susijusi aibė reiškinių. Moderniame ir postmoderniame pasaulyje radikaliai pakinta erdvės suvokimo būdai. Viena vertus, pasaulis tampa visiškai pažinus ir prieinamas, nes visas žemės paviršius (iš dalies ir vandenyno gelmės, netgi kosmosas) yra ištirtas bei sujungtas į totalią ekonominę ir informacinę sistemą. Nepaisant to, judėdami šia erdve nuolatos susiduriame su nepastovumu, nes įsteigtų teritorijų sienos yra nuolatos užklausiamos, perbraižomos ir kitaip kinta. Pasaulinių kataklizmų, krizių, dekolonizacijos, migracijos procesų išaugintas teorinis reliatyvizmas realybę (ir jos dėmenį kultūrą) verčia daugiskaitiniu žodžiu – *realybėmis (kultūromis)*. Šiame kontekste erdvė yra suvokiama ne kaip stabilus veiksnys, bet kaip kompleksiška, heterogeniška – „labirintinės logikos postmodernizmo erdvė“ (Westphal 2011: 2–3).

Pagrindinės šios erdvės charakteristikos – minėta erdvinė ir laikinė sandara bei transgresyvumas. Pirmoji kategorija, o kartu ir geokritinės teorijos premisa, numano, kad erdvė ir laikas turi tam tikrą bendrą planą. Todėl pirmiausia atmetama laiko ir progreso tapatumo santykis bei erdvės kaip „tuščio konteinerio“ samprata, kur erdvė tėra fonas laikui skleistis. Antra vertus, įvertinama šių dviejų koordinatų kritinė būklė po XX a. kataklizmų: laikas nebetenka savo progresyvaus, produktyvaus vektoriaus – istorija gali eiti ir pirmyn, ir ratais, ir netgi kartotis, o koncentruota, homogeniška erdvė taip pat „pasimeta tarp spygliuotos lagerių vielos ir staigios ugnies apkasuose“ (Westphal 2011: 9–14).

Šiame kontekste pozityvistiniais pagrindais formuluojamos tiesios, griežtai nubrėžtos linijos, kaip ir „didieji pasakojimai“ (Lyotard 2010: 68), praranda prasmę, kyla „vieningos ir universalios istorijos“, „progreso“ ir reprezentacijos krizės. Taip pat menksta erdvės ir laiko absoliutinimo ambicijos, matomas jų irimas. Kaip atsaką į tai Westphalis pasitelkia italų postmodernisto Gianni Vattimo suformuluotą, šiuolaikinei kultūrai taikomą silpnojo mąstymo (it. *pensiero debole*; Vattimo, Rovatti 2012: 39–51) sampratą. Silpnoji ontologija atsisako pretenzijos įtvirtinti nepajudinamą ir racionalų tikrovės pamatą, o „objektyvų“ dalykų aprašymą laiko tik viena iš begalės kitų interpretacijų. Ši ir su emancipacijos procesais susijusį mąstymo būdą Westphalis nukreipia nuolatiniam tiriamos erdvės ir laiko struktūros fragmentiškumui, nepastovumui bei svyravimams tarp vaizdinio ir realybės, simuliakro ir referento aprašyti (Westphal 2011: 14). Greta labirintinės erdvės, siūlomas ir „archipelaginio“ – daugialiniškos, tankaus, suerdvinto laiko suvokimas. Tokia logika iš esmės atspindi postmodernaus nelinijinio pasakojimo organizavimo principus, kur naratyvo tankumas atliepia borchesiškąjį „sodą išsišakojančiais takais“ (Borges 2000: 68–78). Tiek geografijos filosofijos lauke linkstama prie jungtinio erdvės-laiko struktūros studijavimo, tiek į erdvės reprezentacijas geokritika siūlo žiūrėti per tam tikrą laiko prizmę, kartu į analizę įtraukiant tarpdisciplininę tyrimo dinamiką (Westphal 2011: 30).

Pasak antrosios geokritikos prielaidos, „ryšys tarp reprezentuojamos vietos ir tikros vietos yra neapibrėžtas, neaiškus“ (Westphal 2011: 37). Todėl užuot laikiusi erdvinę ar erdvinę-laikinę reprezentaciją „netikrą“, geokritika kiekvieną reprezentaciją (literatūrinę, ikonografinę ir t. t.) vertina kaip nurodančią plačiai įsivaizduojamą realybę, priklausančią silpnajai ontologijai. Šiame fone ryškinama ir antroji kategorija – transgresyvumo matas, apibrėžiamas etimologiškai – kaip nuolatinis peržengimas, kirtimas, svyravimas tarp centro ir krašto, savęs ir kito ir pan., kaip pastovi decentralizacija; taip pat referentiškumo klausimas, susijęs su sudėtinga reprezentacijos samprata. Westphalis įtikinėja, jog transgresija taikliausiai apibūdina postmodernios eros mąstymą ir kviečia vartoti iš šios dinamiškos problematikos kylančias ir su ja besikryžiuojančias pasienio ruožo (*borderland*), tarpinės zonos (*interstitial zone*), hibridinės tapatybės (*hybrid identity*) sąvokas⁷, vadinasi, tokį žodyną, kuris akcentuoja erdvės dinamiką

⁷ Gloria E. Anzaldúa terminas, turint omenyje nevienprasmiską, hibridinio pobūdžio „pasienio kultūrą“, susiformavusią JAV–Meksikos pasienio ruože, kur formaliai nubrėžtos teritorijos ribos tikrovėje yra ambivalentiškos (Anzaldúa 1987: 1–5, 77–

bei nurodo erdves, užimančias ribines zonas tarp susikertančių valdų ar sričių, o kartu kvestionuojančių nustatytų sienų legitimumą. Kaip teigia Ericas Prieto, Westphalis ne tik angažuojasi postkolonializmo studijų lauke, minėdamas Bhabha, Anzaldúa, bet ir susisaisto su tam tikra radikalia geografine tradicija, kuriai taip pat priskiriami Lefebvre'as, Davidas Harvey'us, Soja, taip pat su Deleuze'o ir Guattari išplėtotą geofilosofiją (Prieto 2011: 19). Todėl ši transgresyvi erdvė apibrėžiama kaip prieštaringa, nuolatos peržengianti homogeniškumo ribą link heterogeniškumo, kaip tai aiškina Lefebvre'as (Lefebvre 1991: 411). Šią dichotomiją analogiškai aprašo Deleuze'as ir Guattari, taip pat pasitelkdami erdvės daugialypumo logiką, tik įvardydami ją skirtingomis – tolydžios (*smooth*) ir padalintos (*striated*)⁸ erdvės sąvokomis. Homogenišką erdvę atitinkanti tolydi erdvė priklauso nuo gravitacijos jėgų: ją nuolatos dalina kūnų, sunkio jėgos vertikalės, materijos pasiskirstymas šios erdvės sluoksniuose. Šios lygiagrečios vertikalės dubliuojasi ir jų perdangos yra begalinės. Nors jos dalija erdvę, taip užtikrinamas erdvės homogeniškumas. Padalintą erdvę užima valstybės valdymo aparatas, tai – „polio, politikos, policijos erdvė, atsirandanti kaip priešprieša *nomos*“, kas jau būtų tolydi erdvė. Vidinei šios erdvės dinamikai nusakyti Westphalis pasitelkia Deleuze'o ir Guattari dvi geofilosofijos sampratas – deteritorializaciją ir reteritorializaciją, kur pirmoji žymi teritorijos peržengimą, o antroji – pastovią naujų vietų paiešką. Šis nepertraukiamas judėjimas nuolatos vyksta abiem kryptimis – dialektika lemia nuolatinį tapsmą (Deleuze, Guattari 1994: 86; 370).

Taip rigidiška erdvės kaip autonomiško, savaime suprantamais bei stabiliais kintamaisiais apibrėžiamo ir išmatuojamo reiškinio idėja užleidžia vietą erdvei, atvirai klausimams, nužymėtai permanentiniu kitimu, punktyrinėmis slankiojančiomis sienomis. Westphaliui toks dinamiškas, transgresyvus erdvės apibrėžimas taip pat padeda charakterizuoti mobilią erdvės reprezentacijos struktūrą (Westphal 2011: 53). Abejonė „objektyvios“ erdvės ribomis verčia užklausti tekstinės ir fizinės erdvės skirties besąlygiškumą. Tad geokritikos pasitelkiami teoriniai modeliai kaip tik ir mažina plyšį tarp „erdvinio referento“ ir jo reprezentacijos (Westphal 2011: 112; 170) bei laviruoja tarpinėje erdvėje tarp „realios“ ir „vaizduotės“

82). Panaši problematika asocijuojama su Homi K. Bhabha, kuris, analizuodamas kolonistų ir kolonizuotųjų santykį, pabrėžia jų tarpusavio priklausomybę ir su tuo susijusius abipusius tapatybės konstravimo procesus (Bhabha 2004: 77–80, 84, 153–172).

⁸ Tokį vertimą pasitelkia Audronė Žukauskaitė (Žukauskaitė 2013).

geografijos. Taip greta Deleuze'o ir Guattari išplėtos geofilosofijos kita atramine idėja čia tampa geografui Soja'ai priskiriama šią tarpinę erdvę konceptualizuojanti trečiosiosios erdvės samprata (Soja 1996). Jai skirta trečioji „referenciškumo“ (*referentiality*) dalis apie erdvės referento ir jo reprezentacijos santykį, suvokiant jį kaip dinamišką, transgresyvų procesą su nuolat besikryžiuojančiomis ribomis tarp realios ir fikcinės erdvės.

Westphalis laikosi nuostatos, jog per tekste įvardytas ir diskurse figūruojančias erdves mes pažįstame fizinio pasaulio erdves. Todėl sunku pasakyti, ar, pavyzdžiui, Paryžiaus skverą mes žinome kaip Prancūzijos sostinės skverą, ar todėl, kad jis mums visada pasirodo sukibęs su daugybe mitų, istorijų, anekdotų ir kitų vienas ant kito bei ant pačios erdvės užklotų pasakojimų. Santykį tarp referento ir reprezentacijos Westphalis apibrėžia kaip svyravimą (Westphal 2011: 99–102), tad fikcijos ir realybės ryšys nelaikomas nei ekvilenčiu, nei griežtai diferencijuotu. Svarbesne šio sąryšio ypatybe laikomas jų susipynimas, nes tai, ką galime įsivaizduoti, yra šios „realybės“ dalis, ir netgi pati „nerealčiausia“ literatūrinė erdvės reprezentacija tėra būdas aprašyti „tikrovės patirtis“. Šiam svyravimui būdingas „didėjantis artumas“, kai kalbame apie reprezentaciją, bet sykiu referentas tampa ir „pagrindiniu įtariamuoju“, o tai yra ypatingas geokritikos kaip kritinės metodologijos bruožas. Čia numanomas šioks toks nepritarimas struktūralizmui būdingam referento draudimui ir imanentiškam prasmės ieškojimui tekste, o sykiu ir prielaida, kad tekstas išauga iš vietos (pvz., miesto), kaip ir atvirkščiai, kad tekstai veikia vietos (miesto) tekstūrą. Visgi net ir kalbant apie nusitrynusias ribas tarp tikrovės ir įsivaizdavimo, empirinės vietos ir tekstinės reprezentacijos sritys atskiriamos, remiantis Umberto Eco ir Rolandu Barthes'u. Pasak Westphalio, tarp literatūros ir nuorodų pasaulio visada bus konceptualus susikirtimas, tačiau tarp tikrovės ir reprezentacijos – skirtumas, meninio perteikimo momentas. Galop aprašyta vieta yra „atpažįstama, tačiau besiskirianti nuo tikros dėl jas skiriančios erdvės ir laiko“. Iš to randasi trialektika: vieta-tekstas-vieta, kur iš vietos kylantis literatūrinis tekstas vėl siejamas su vieta, taip paaiškinant vietos „apaugimą“ tekstais.

Siekiant pamatyti, o tuo labiau aprašyti tokią tankią tekstūrą reikia atitinkamos perspektyvos ir adekvataus **metodologinių įrankių rinkinio**. Apibendrinant – geokritika remiasi trimis analitinės žiūros tipais: geocentrine, lyginamąja ir tarpdisciplinine, kartu išskiriant keturis šiai metodologijai būtinus elementus ar tiesiog principus: *multifokalizacija*, *polisensorika*, *stratografinė perspektyva*, *intertekstualumas*. Pirmiausia, pačiame geokritikos elementų eilės priekyje atsiduria geocentrinė perspektyva: pagrindinis

geokritikos objektas turėtų būti ne grožiniai tekstai, autoriai ar žanrai, bet vietos (Westphal 2011: 112). Taigi, geokritinė analizė susitelkia į vienos vietos reprezentaciją, tačiau jai įvertinti reikalingas pakankamas tekstų korpusas.

Tiriant literatūrinę erdvę ir jos santykį su referencine, geokritikoje akcentuojamas kiekybinis faktorius – reprezentatyvi imtis. Šis *multifokalizacija* vadinamas metodologinis principas patvirtina iš geokritikos prielaidų kylančią nuostatą, jog kultūrinė tapatybė yra nuolatinių kūrimo ir perkūrimo pastangų rezultatas. Siekiant užtikrinti lyginamąją žiūrą, geokritinėje perspektyvoje apie tą patį objektą turi atsirasti „daugybė skirtingų požiūrio taškų“, o reprezentuojama vieta „atsidurti skirtingų reprezentacijų kryžkelėje“ (Westphal 2011: 114). Tai, savo ruožtu, implikuoja, jog analitiniam darbui su specifiniu objektu reikalinga lyginamoji perspektyva, būtent ir kylanti iš *multifokalizacijos* principo. Apie tinkamą tekstų kiekį kalbama abstrakčiai. Pasak Westphalio, menine prasme yra tiesiog kultinių miestų-mitų (Paryžius, Roma, Londonas etc.), ir išsami tokių tekstų analizė tolygi beprotybei. Taigi tekstų apribojimas – vertinga praktika. Kita vertus, solidus tekstų korpusas – filologinė nuostata (praktikuota ir Foucault genealogijoje⁹), dėl to mažiausias slenkstis turėtų padėti išvengti generalizacijos (Wetsphal 2011: 126). Tokiu atveju dėl minimumo spręsti padedanti filologinė intuicija galėtų būti teisėtas korpuso nustatymo kriterijus. Visgi reikalingomis sąlygomis galima laikyti ir skirtingus požiūrio taškus, implikuojamus laikotarpio, praktikuojamos disciplinos ar netgi meno šakos.

Antruju kertiniu ir, ko gero, savaime suprantamu geokritikos žvilgsniu Westphalis laiko estetikos ribas peržengiančią tarpdisciplininę perspektyvą. Pirmojo lygio analizėje siūloma naudotis geografijos ir geografo, žemėlapių ir kartografo, landšafto ir jį stebinčiojo temomis. Toliau geokritiniu modeliu siekiama gilinti bei plėsti analizę ieškant literatūros jungčių su kitomis mokslo šakomis. Westphalis pasisako už literatūros ir lyginamosios literatūros metodologinių įrankių derinimą su kultūros, lyčių studijų, socialinių mokslų, antropologijos, humanitarinės geografijos, filosofijos

⁹ Foucault į diskursus orientuota metodika pasižymi siekiu ištirti kuo daugiau tekstų – filologišku kruopštumu, paveldėtu iš fukoiškojo archeologinio periodo. Šiai programai buvo būdingas filologinis pažinimas, tekstų ir skaitytojo kompetencijos sureikšminimas, nuostata, kad diskursai neatspindi tikrovės, bet ją kuria, o literatūra apskritai padeda labiau įsigilinti į kultūros lauką. Tokiu požiūriu tikimasi prisitraukti tiriamą medžiagą, o kartu susieti detalę ir visumą – nuo stambaus plano pereiti prie panoraminio režimo, specializuotų pasakojimų dėka įsigilinant į didžiuosius istorijos pokyčius, sisteminius poslinkius.

prieigomis (Westphal 2011: 121). Tolimesni principai ir elementai tarsi papildo jau aptartus metodologinius įrankius, bet kartu į bendrą geokritikos modelį įtraukia vis naują perspektyvą. Štai *multifokalizacijos* principą papildo, o kartu atnaujiną polisensorikos kriterijus. Nors tradiciškai privilegijuojamas kone svarbiausia jusle laikomas žvilgsnis ir optika, tačiau erdvės reprezentacijų studijose reikšmingos ir kitais būdais – taktiliniu, olfaktoriniu, klausa, skoniu – aktyvuojamos patirtys. Westphalis jusles laiko kūną erdvėje orientuojančiomis, taigi geografinėmis kompetencijomis (Westphal 2011: 132–133). Todėl principine implikacija tampa erdvių patirčių kūniškumas. O kūno įtraukimas neabejotinai atveria geokritikos sąlyčio su fenomenologija, erdvės filosofijos, miesto studijų sritimis taškus, be to, padeda atpažinti menuose artikuluojamas erdves per patirtines struktūras.

Kita svarbia geokritikos modelio dedamąja turėtų tapti stratografinis požiūris, siejamas su erdvėje įrašyta laikine dimensija. Taigi erdvė yra suprantama kaip daugelio kultūrinių, istorinių ir laikinių sluoksnių vienas kito uždengimo taškas. Čia pasitelkiama įtaigi Lefebvre'o nuoroda į konditeriją, kai charakterizuodamas socialinės ar urbanistinės erdvės daugiasluoksniškumą jis palygina ją su sluoksniuota tešla, kur tai, kas jau buvo, klojasi kaip pagrindas dar tik būsimiems dalykams (Lefebvre 2011: 86, 229). Taigi filologines kompetencijas čia turėtų papildyti geologinės, architektūrinės, archeologinės, palaikančios geokritinės analizės pasiruošimą tirti ar net *zonduoti* giliuosius istorijos sluoksnius, dedančius pagrindą kitiems pasakojimams. Vis dėlto tai ne tik istoriniai sluoksniai, bet ir tam tikros ritminės sekos, pasireiškiančios per miesto institucijų ritmą, gyventojų rutinas ir srautus. Bendrai šis principas kyla iš deteritorializacijos ir reteritorializacijos prielaidų, kai erdvė „atsiskleidžia nevienalaikiškume, bet per nuolatinį reaktyvavimą temporalinių sluoksnių, sudarančių šią erdvę ir susisluoksniuojančių joje“ (Westphal 2011: 141)

Galop kone su kiekviena iš minėtų geokritikos komponentų gali būti siejamas intertekstualumas, suvokiamas kaip su erdve susijusi, diskursą apie ją sudaranti ir šitaip ją formuojanti intertekstinė grandinė. Pažymėtina, kad geokritika plečia intertekstualumo sampratą naudodamasi jo principais. Westphalio požiūriu, tekstinė vieta sąveikauja tiek su fiziniėje realybėje esančia vieta, tiek su ja susijusiu tekstų korpusu, o kartu aktyviai prisideda prie šios vietos kūrimo. Intertekstualumo elementą, kaip ir polisensorinę bei tarpdisciplininę žiūrą, papildo raginimas tiriant erdvės reprezentacijas atkreipti dėmesį į intermedialius kontekstus bei juos įvertinti (Westphal 2011:

120). Todėl galvojant apie miestą literatūroje, verta mintyje turėti ir miestą fotografinėje, kinematografinėje vaizduotėje, atsižvelgti į jo vaizdavimo strategijas tapyboje, grafikoje etc., taip siekiant aprėpti bendrą erdvės estetinės reprezentacijos vaizdinį, ypač kai kalbame apie modernias ir postmodernias reprezentacijas. Siūlomas intermedialumo kriterijus atitinka bei papildo tekstų (plačiaja prasme) korpuso imties parametą. Greta intertekstinio reflektuojamas intermedialus dialogas atspindi erdvės, o ypač miesto, patirtis, išryškindamas jų heterogeniškumą.

Apibendrinant matyti, jog vestfališkosios geokritikos teorija ir metodologija kyla iš prielaidose išsakytų pliuralizmo ir įvairovės nuostatų. Westphalis klausia, ar verifikacijos procedūrai nepasiduodanti grožinėje literatūroje aprašyta vietos reprezentacija automatiškai turi žemesnį epistemologinį statusą, nei mokslinė ar dokumentinė. Geokritika siekia sutaikyti šią dichotomiją, laviruodama tarp „erdvinio referento“ ir jo reprezentacijos (Westphal 2011: 112). Geokritikos teorinis koliažas, baigiamas praktiniu skyriumi „Erdvių skaitymas“, faktiškai yra apie realybę, egzistuojančią kažkur tarp literatūros ir pasaulio, o tai – akivaizdus Soja'os trečiosios erdvės koncepcijos perrašymas. Pagaliau Westphalis teigia „niekada nepavargsiąs kartoti, jog fikcija – tai ne tikrovės reprodukovimas, bet aktualizavimas naujų, dar nesuformuluotų virtualumų, vėliau intertekstualiai sąveikaujančių su tikrais objektais“ (Westphal 2011: 171). Laikantis šios nuostatos, literatūra ne tik reprezentuoja pasaulį, bet ir aktyviai dalyvauja jo kūrime.

1.2.2 Trečioji erdvė: Lefebvre'as ir Soja

Geokritikos požiūriu, reprezentacija reiškiasi kaip įvairius realybės (kartu ir fikcinės) sluoksnius apimanti *trečioji erdvė*, kurios konceptą Westphalis skolinasi ne tiek iš postkolonijinės kritikos, kur jis formavosi, kiek iš Soja interpretacijos, savo ruožtu patyrusios Lefebvre'o urbanistikos teorijos įtaką (Soja 1996).

Nors pirmasis erdvės kaip galių sandūroje atsiduriančio ir joje besikuriančio parametro idėją formulavo dar Foucault, kurį Soja laiko erdvės kitybės apmąstymo pionieriumi (Soja 1996: 11, 17), konceptualiai klausimą artikuliuavo Lefebvre'as. Kritikuodamas grynai geometrinės abstrakčios erdvės sampratą, Lefebvre'as jau aštuntajame dešimtmetyje suformuluoja integruotą erdvės teoriją (Lefebvre 1991: 12). Joje, užuot apribojus erdvę kaip pasyvią kategoriją, jai suteikiamas dinamiškas ir aktyvus vaidmuo, o erdvė ir visuomenė suprantamos kaip abipusiškai viena kitą konstruojančios (Lefebvre

1991: 11). Taigi, *Erdvės gamyboje* erdvė apibrėžiama jau ne kaip tuščia talpykla, o kaip socialinis darinys, veikiamas ir formuojamas ideologijos, ekonominių bei sociopolitinių santykių: (socialinė) erdvė yra (socialinis) produktas (Lefebvre 1991: 26). Kadangi subjektai aktyviai formuoja ir kuria vietas ir savo erdves, susidūrimai tampa neišvengiami ir jų erdvė nepastovi: priklausomai nuo galių pusiausvyros bet kuris erdvės taškas gali tapti centru, o tuščios erdvės apskritai neįmanomos (Lefebvre 1991: 77, 155). Taip iš stabilaus, fono funkciją atliekančio matmens erdvė virsta nuolatiniu vyksmu, kuris tuo pat metu yra ir kuriamas, ir kuriantis, nes socialiniai santykiai ir erdvė produkuoja vieni kitus.

Lefebvre'as erdvės analizei pasiūlo trilypę schemą, arba trilypę dialektiką. Jis tegia, kad vienu metu koegzistuoja skirtingi tos pačios erdvės lygmenys – sugalvota erdvė, suvokta erdvė ir išgyventa erdvė (Lefebvre 1991: 356). Su šiais lygmenimis atitinkamai siejamos šios kategorijos: erdvės reprezentacijos, erdvinės praktikos ir reprezentacijos erdvės.

Sugalvota erdvė arba erdvės reprezentacijos nurodo mentalinę erdvę: abstrakcijas, suvokimą, erdvės koncepcijas. Į šią kategoriją patenka visi sumanymai apie erdvę, kuriuose sutapatinama išgyventa ir suvokta erdvė – žemėlapiai, maketai, architektūros stiliai, urbanistiniai planai etc. – t. y. instituciškai formuojama ir reprezentuojama erdvė. Soja jas vadina galios ir ideologijos erdvėmis, apribotomis kontrolės ir stebėjimo mechanizmų (Soja 1996: 67). Antroji, erdvių praktikų, kategorija susijusi su erdvės pažinimu, būdais, kaip socioerdviniai ryšiai patiriami ir iššifruojami konkrečioje visuomenėje, atskleidžiant ryšį tarp kasdienės rutinos ir miesto tikrovės (Lefebvre 1991: 38; Čiupailaitė 2013: 21). Galiausiai, erdvinės praktikos realizuoja idėjas trečiajame lygmenyje – reprezentacijos erdvėse. Išgyventa erdvė – tai sugalvotą ir suvoktą erdvę siejanti praktika. Ji susikuriama pasisavinant realias ir įsivaizduojamas erdves bei jas išnaudojant ne tik pagal iš viršaus nuleistus scenarijus, bet ir transformuojant erdvę pagal individualius poreikius (Lefebvre 1947; 1961; 1981). Pagal strategijas sukurta erdvė struktūroja santykius, tačiau ne visada taip, kaip tikimasi. Miesto gyventojai gali ją keisti, perkurti ir kitaip įprasminti, paversdami ją sava vieta. Ši erdvės pri(si)taikymo ir pasisavinimo momentą Lefebvre'as pavadina teise į miestą (Lefebvre 1967; 1970) ir kalba apie kolektyvinį kūrinį, arba *co-oeuvre* (Lefebvre 2000: 147–159).

Apibendrinant – šių teoriškai diferencijuojamų elementų dinamika reiškiasi taip: erdvės reprezentacijos determinuoja, reprezentacinės erdvės emancipuoja, o šias dimensijas sujungia ir paverčia tikrove erdvinės praktikos.

Pastarosios, savo ruožtu, visuomenėje susipina su dominuojančiomis erdvės reprezentacijomis ir formuoja tam tikrą gyvenimo srautą. Galop, bet kuri erdvinė praktika – paprasčiausias būdas, kaip funkcionuoja socialinė erdvė. Tai yra vienu metu ir socialinę erdvę produkuojantis pagrindas, ir jos kūrimo, gaminimo bei reprodukovimo priemonė (Lefebvre 1991: 38). Pasitelkdamas šias kategorijas Lefebvre'as siekia analizuoti ir suprasti miestą, nes kuris nors vienas aspektų neleistų matyti visumos – suvokti erdvės gamybos, jos vidinės dinamikos ir motyvų. Ši teorija turi padėti susieti erdvines ir socialines morfologijas – miesto kultūrą, ryšius, miestiškumą – su materialiu jos pagrindu, fizine miesto aplinka. Lefebvre'o trinarė erdvės koncepcija padarė milžinišką įtaką kylančiai polimorfinių socioerdvinių tyrimų tradicijai ir tapo įkvėpimo šaltiniu ištisoms tyrėjų kartoms (Jessop, Brenner, Jones 2008).

Vienas tokių sekėjų – savitai Lefebvre'ą skaitantis ir interpretuojanti geografas Soja, kurio veikalai *Postmodernios geografijos* (1989) bei *Trečioji erdvė* (1996) tiesiogiai paveikė ir Westphalio mąstymą apie literatūrą. Soja daugiausia remiasi Foucault heterotopijų samprata, prie kurios sugrįšime skyriuje *Literatūros geografija ir miesto studijos*, ir Lefebvre'o miesto erdvės klasifikacija. Permąstydamas savo pirmtako aprašytos išgyventos erdvės tipą kitoje Atlanto pusėje, Soja iš Lefebvre'o perima, visų pirma, binarinės logikos dekonstrukcijos principą. Antra, kurdamas savitą trečiosios erdvės versiją, šią erdvę supranta kaip radikaliai atvirą, kur visuomet yra kitybė, kur buvimas trečiu reiškia buvimą kitu¹⁰. Pasak Soja, erdvės gamyba vyksta trijų jėgų – erdvės, laiko ir socialinių būtybių – sankirtoje (Soja 1996: 7, 44). Būtent tokio erdviškumo trialektika pagrindžia trečiosios erdvės koncepciją.

Anot Soja'os, suvokta fizinė erdvė ir sugalvota / įsivaizduojama erdvė, priklausanti idėjų lygmeniui, reprezentacijoms ir pažinimo formoms, susitinka trečiojoje plotmėje, kurią Lefebvre'as vadina išgyventa erdve. Ši trečiąja pavadinama erdvė laikoma tikro ir įsivaizduojamo pasaulio susidūrimu, kai randasi *kitas* arba trečiasis būdas mąstyti apie erdvę kaip vienu metu ir materialią, ir mentalinę, tačiau kartu ir pranokstančią šias ribas savo apimtimi, turiniu, substancija bei prasme (Soja 1996: 10–11). Soja'os tikslas – įtvirtinti erdvinėje vaizduotėje trečiojo buvimą, paverčiant jį nauju būdu mąstyti apie erdvę – tiek materialinę, tiek mentalinę erdvę, atsisakant tradicinio dualizmo bei išplečiant ir aktualizuojant erdvės sampratą postmodernybėje. Taigi, Soja'os interpretacijoje trečiojoje erdvėje susitinka

¹⁰ Pavyzdžiui, „thirling as othering“ (Soja 1996: 5, 53); „Il ya toujours l'Autre“ (Lefebvre 1980: 225, 143).

„subjektyvumas ir objektyvumas, abstraktybės ir konkretybės, tikrovė ir vizijos, žinios ir neįsivaizduojamybė, pasikartojimai ir skirtingumai (*differential*), struktūra ir veikiantieji (*agency*), protas ir kūnas, sąmonė ir pasąmonė, disciplinavimas ir tarpdiscipliniškumas, kasdienis gyvenimas ir nesibaigianti istorija“ (Soja 1996: 57). Tokio pobūdžio ribų trynimasis ir transgresija numanomi ir literatūrinės reprezentacijos atveju: anot Westphalio, „geokritika veikia kažkur tarp dviejų labai panašių geografių – ‘realios’ ir ‘įsivaizduotos’“ (Westphal 2011: 170). Taigi geokritikos projekte referentiškumo klausimą kaip tik ir apibendrina trečiosiosios erdvės samprata, nurodanti erdvės referento ir jo reprezentacijos santykį, suvokiant jį kaip dinamišką, transgresyvų procesą, kurio ribos nuolat kryžiuojasi tarp realios ir fikcinės erdvės.

1.2.3 Geokritika kaip literatūros kartografija (*mapping*)

Rašyti apie dalykus ar rašyti¹¹ dalykus – šioje su reprezentacijos samprata susijusioje dichotomijoje Westphalis renkasi pastarąjį, nes, jo manymu, rašymas kaip kūrimas ne tik atspindi objektus, bet ir juos formuoja. Panašios pozicijos laikosi ir Tally’is, literatūrai priskirdamas „pasaulio projektavimo“ vaidmenį (Tally Jr. 2013: 42). Jo studijoje *Erdviškumas* (2013) Westphalio siūloma geocentrinė perspektyva įtraukiama tik kaip viena iš kelių kritinių erdvės literatūroje tyrimo praktikų, geokritika įgyja platesnę reikšmę, todėl ir polemika su Westphaliu tampa antraeiliu dalyku. Visų pirma, Tally’io veikalas yra geras įvadas į literatūrinės ir kritinės erdvės studijas. Pirmojoje knygos dalyje autorius formuluoja savųjų erdviškumo literatūroje tyrimų įtakas ir principus, brėždamas platų erdvinio posūkio literatūros teorijoje horizontą ir pristatydamas, jo manymu, pagrindinius erdviškumo teoretikus. Toliau palaipsniui pereinama prie erdvinų praktikų literatūros tyrimuose.

Tally’o teorinis geokritikos horizontas, skirtingai nuo Westphalio požiūrio, apima kartografijos – literatūros teksto kaip savito žemėlapių, kuriame autoriaus ir suvokiamo skaitytojo – plėtrą, erdvės reikšmę filosofijos istorijai nuo modernųjų laikų, istoriškumo įsigalėjimą erdvinų parametrų sąskaita XIX a. bei erdvės ir vietos sugrąžinimą XX a. Su erdve susijęs istoriosofinis įvadas supažindina su erdvinio posūkio prielaidomis ir veda į naujojo erdviškumo postmodernybėje prasmės aiškinimą. Nors Tally’is pasitelkia tarpdisciplininę prieigą, jis pabrėžia erdvinio posūkio prasmę

¹¹ Šį veiksmažodį galima kaitalioti su „skaityti“, nes skaitymas ir rašymas yra iš dalies sutampančios praktikos, o neretai ir vieno proceso dvi pusės.

literatūros, kultūros studijose ir kritinėje teorijoje. Viena vertus, Tally'is reflektuoja su modernizmu ir postmodernizmu siejamą reprezentacijos problematiką, turėjusią įtakos erdvės ir vietos parametrų sugrąžinimui. Kita vertus, aptaria pagrindinių erdvės teoretikų – Foucault, Harvey, Soja'os, Frederico Jamesono – sampratas. Tally'is konstatuoja, jog erdvės, vietos ir žemėlapiavimo (*mapping*) sampratos ir praktikos būtinės ne tik gyvenimui nuolat besimainančioje socialinėje ir geografinėje aplinkoje, bet ir literatūros bei kultūros studijoms (Tally 2013: 43).

Pasiremdamas rašytojo ir kūrybinio rašymo vadovų autoriaus Peterio Turchi idėja, kad rašytojas yra tarsi kartografas (Turchi 2004), Tally'is laikosi minties, kad literatūra veikia kaip kartografijos forma, siūlanti vietų aprašymus, tam tikras įsivaizduojamų erdvių konfigūracijas bei nuorodas, ir visa tai skaitytojams padeda orientuotis gyvenamajame pasaulyje ir jį suprasti. Šiame žemėlapiavimo projekte pagal kelis parametrus atskiriamos dvi temos: literatūrinė kartografija kaip rašymas ir literatūrinė geografija kaip skaitymas. Visgi griežtai brėžti šią skirtį negalime, ji įmanoma tik teoriškai, nes minėtos veiklos yra susipynusios, susimaišiusios ir neatsiejamos to paties proceso dalys, kur skaitymas – tas pats kartografavimas, *at*-kuriant rašytojo žemėlapius. Jos abidvi įmanomos kaip metaforos platesniame žemėlapiavimo projekte, nusitaikančiame į tai, kaip erdvė yra medijuojama teksto forma ir kalba. Todėl čia analizuojamas rašytojo kaip žemėlapiu sudarytojo vaidmuo, miesto erdvės literatūroje parametrai, literatūrinės geografijos, kartografijos, geokritikos idėjos, susijusios su skirtingais erdvinių praktikų aspektais literatūroje (Tally 2013: 2, 4).

Visų pirma, teoriškai rašytojo veikla tapatinama su kartografavimu pasakojimo pagrindu, nes ieško sąryšio tarp kartografavimo ir naratyvinių technikų. Pasak Tally'io, pasaulį reprezentuojantis naratyvas – tam tikro pasaulio sukūrimo forma. Be to, iš pirmo žvilgsnio su laikinėmis struktūromis glaudžiai susijęs pasakojimas lygiai yra ir erdvinis, nes istorijos pradžia, vidurys, pabaiga tiek pat remiasi į partikuliarioje erdvinėje organizacijoje esančias vietas, kiek laiko momentai laikinėje sekoje. Tally'is siūžetą taip pat redukuoja iki erdvės, nes, jo manymu, siūžetas atitinka planą, o šis – žemėlapi. Kadangi rašytojas turi pasirinkti kuriamo pasaulio ir jo vietų detales taip, kad pasakojime jos būtų prasmingos, jo darbas prilyginamas kartografo, turinčio apsispręsti dėl žemėlapiu funkcijos ir jo numanomų reikšmių skaitytojui dar prieš žemėlapiu sukūrimo procesą (Tally 2013: 49, 54).

Literatūrinės kartografijos idėją plėtojančiam Tally'ui svarbus ir Jamesono konceptualizuotas, iš Kevino Lyncho paveldėtas mentalinio

(kognityvinio) žemėlapiavimo modelis. Jo generavimą Jamesonas apibūdina kaip estetinį įrankį, leidžiantį postmoderniems subjektams atvaizduoti vėlyvojo kapitalizmo visumą, taigi toks veiklos būdas – metafora „klasiniam sąmoningumui“ šifruoti (Jameson 2002: 67). Erdviškumo tyrime šis modelis leidžia įsivaizduojamas ir tikras erdves žemėlapiuoti literatūrinėmis priemonėmis, kai sukuriamas referencinis pasaulis, kur subjektais tampa pasakojimų veikėjai, o santykiai priklauso nuo vidinės pasakojimo dinamikos.

Kita literatūrinės kartografijos projekto dalis – suvokėjui priskiriama literatūrinė geografija, paremta pasakojimo erdvėms skirtomis analitinėmis skaitymo ir interpretacijos metodologijomis. Anot Tally'io, literatūros geografija yra skaitymo būdas, susitelkiantis į erdvės apraiškas tekste, taip pat į kintančias erdvines struktūras, lemiančias erdvės literatūrinę ar kultūrinę produkciją. Taigi nagrinėjama ne tik tekstinė tikrovė, bet ir tai, kaip tikrovės pokyčiai gali paveikti tekstus ir kaip erdvės istorija susisieja su pasakojimo istorija. Šių pasakojimų-žemėlapių skaitytojas įsivaizduojamas teksto nuorodų pasaulio formas lygina su pažiniomis iš aktualios, fizinės tikrovės ir jas siedamas suteikia prasmę tekstui, jame reprezentuojamoms erdvėms ir supančiam pasauliui (Tally 2013: 80, 85). O šiame tyrime literatūros geografijoje svarbi jungtis tarp erdvės ir teksto aktualizuojama kaip specifinis miesto ir teksto santykis.

Tally'is siūlo kelis literatūrinės geografijos veikloje arba skaitant naratyvinį žemėlapi orientuotus padedančius modelius. Miesto ir kaimo skirtis, jo manymu, leidžia atskirti su vienu arba kitu susijusias praktikas, be to, istoriškai kintančių naratyvinių formų fiksavimą (pvz., pastoralinis pasakojimas būdingas senesniems laikams, o kartu su istorine miestų plėtra daugėja pasakojimų apie miestą), mąstant, kad šios kategorijos leidžia daryti apibendrinimus apie pasakojimo organizavimą, reprezentuojamas erdves, laikotarpį (Tally 2013: 89). Pavyzdžiui, miesto erdvė, siejama su ypatingomis galimybėmis, greitesniu gyvenimo būdu ir individo dideliame mieste savijauta, yra laikoma esmine modernizmo literatūros nuoroda. Judumo aspektui Tally'is pasitelkia Charles'io Baudelaire'o įkvėptą ir Benjamino konceptualizuotą *flâneur* – archetipinę modernaus miesto vaikštūno – figūrą ir jos kompetencijas mieste – geografinį pažinimą, demografinį išmanymą, sugebėjimą atsitraukti – t. y. pasižiūrėti iš šono. Akcentuodamas erdvės, laiko ir žanro valentingumus Tally'is siūlo išnaudoti Bachtino chronotopo terminą, laikomą ne tik konceptualiai erdvę, laiką ir žanrą integruojančiu, bet ir literatūrinei kartografijai kurti bei suprasti skirtu įrankiu, kuriuo naudojantis rezgami pasakojimo siužetiniai mazgai.

Reziumuojant – Tally’io literatūrinio kartografavimo idėja skirta padėti susiorientuoti pasaulyje, suteikti jam formą – įforminti tekstą. Literatūrinis žemėlapis – kūrinys, šiuo atžvilgiu yra būdas „pasitikrinti“ savo supratimą apie miestą – suteikti formą neaprėpiamam mieste randamam kratiniui (Tally 2013: 85).

Galima pažymėti, kad Tally’io redaguotas „Routledge“ leidyklos *Literatūros ir erdvės vadovas* (Tally 2017), kurio pavadinime jau atsisakoma geokritikos sąvokos, visgi labiau linksta prie tarpdalykinių studijų ir metodų, kuriuos skatina Westphalis, nei kad gaivina ankstesnes sąvokas, tokias kaip *chronotopas* ar *genius loci*. Tally’is išvertė Westphalio *Geokritiką* į anglų kalbą, nors ir polemizuodamas su pernelyg „geocentrišku“, anot jo, žvilgsniu, nukreiptu į „anapus literatūros“ esančią fizinę geografinę realybę ir ją konceptualizuojančiu kaip tyrimo objektą. Šį Tally’io siek tiek perdedama, bet visgi kontroversišką Westphalio požiūrio aspektą galima laikyti pranašumu, nes jis leidžia aiškiau suvokti prieigos novatoriškumą, jį grindžiančių teorinių šaltinių korpusą bei tyrimų ribas – visa tai, dėl ko naujas tyrimų krypties pavadinimas turi prasmę. Todėl toliau, remiantis geokritika, pirmiausia bus turima omenyje Westphalio koncepcija, o tam tikri Tally’io geokritinio žodyno terminai – aptariami su nuoroda į jo *Erdviškumą*.

1.3 Metodologiniai erdvės skaitymo įrankiai: vietos, žvilgsniai, žingsniai

Šiame skyriuje aptariamas literatūroje vaizduojamų miestų erdvės analizės repertuaras, sudaromas sekant Westphalio geokritikos sąvokomis ir vystantis pagrindinius geokritikos principus – multifokalizacijos, polisensorikos, stratografinės perspektyvos ir intertekstualumo. Disertacijos tyrimui reikalingos analitinės sampratos pasiskolinamos iš kultūros studijų, socialinių mokslų ir miesto studijų. Pirma, pradedama nuo miesto studijose klasikiniais laikomų Barthes’o (1988) ir de Certeau (2002) tezių apie miesto sintaksę ir tęsiama šiai idėjai pritaikant Lyncho mentalinio žemėlapiavimo principus (Lynch 1975). Antra, pasitelkiama Foucault išplėtotą Jeremy Benthamo panoptikono (Foucault 1998) architektūrinę schema bei heterotopijos sampratą (Foucault 1997). Trečia, atsižvelgiama į Lefebvre’o siūlymą įtraukti į kritinį diskursą socialinio miesto ritmo sampratą (Lefebvre 1991: 80–92). Skyrių baigia šiuolaikybės poslinkius fiksuojantis Marco Augé žvilgsnis į šiuolaikinę miesto kraštovaizdžio (*urban landscape*) transformaciją ir jo supermodernybės bei ne-vietos (*non-place*) sąvokas (Augé 1995: 29–41, 78–79).

Miesto erdvės analizėse dažnai vartojamos miestą kaip tekstą mėginančio „perskaityti“ Barthes'o įžvalgos (Barthes 1988: 191–202) ir de Certeau miesto ir teksto gretinimo idėjos, įtraukiančios dichotominės veikimo mieste praktikas: strategijas ir taktikas, panoraminio ir gatvės lygio matymo režimus bei skirtį tarp vietos ir erdvės (de Certeau 2002: 93–95). Skirtingus – panoraminio ir gatvės lygio – žvilgsnius de Certeau skiria kaip dvi kasdienių praktikų mieste rūšis – strategijas ir taktikas. Šioje sampratoje strategiją įkūnija institucijos (valdžios struktūros), jų reikalas užsiimti makropraktikomis – reguliuoti scenarijus ir kūniškas praktikas mieste. O taktika suprantama kaip mikropraktika – kasdienė miestiečių (individue) geba manevruoti laikantis dominuojančių strategijų, nepastebimai jas apeinant. Vaikščiojimas laikomas pačiu elementariausiu miesto patyrimo būdu, o kartu ir taktika, kai atpažindami erdvių potencialą miestiečiai įgyvendina jį kartu su naujais elgesio scenarijais. Visgi taktikos, kitaip nei diskursyvosios strategijos, yra nediskursyvosios, todėl kasdienio gyvenimo praktikos neprilygsta ir nėra lygiateisės dominuojančiai galiai. Nepaisant to, joms būdinga naratyvinė raiška, kai miestiečių „kūnai seka urbanistinio teksto vingiais, jį rašydami, tačiau negalėdami perskaityti“ (de Certeau 2002: 93). Šios specifinės technikos traktavimas išauga iš miesto ir teksto analogijos, vaikščiojimą po miestą laikant erdvę aktualizuojančia tekstine praktika ir pabrėžiant nuolatinį ryšį tarp miesto erdvių naudojimo (vaikščiojimo) ir miesto istorijų pasakojimo kaip skaitymo ir rašymo, kurią de Certeau skolinasi iš Barthes'o (Barthes 1988: 191–202; de Certeau 2002: 93–95, 105). Būtent Barthes'o su miestu siejama sintaksės samprata implikuoja laiko struktūrą. Laiką ir erdvę sukabinantis judėjimas tampa kartografinė miesto erdvės ir pasakojimo jungtimi. Tai leidžia ne tik analitiškai tirti kasdienių praktikų scenarijų trukmę bei erdvėje esančių objektų santykius, bet ir nusitaikyti į teksto sąrangą. Kita vertus, strategijos ir taktikos atskyrimas analizėje suteikia instrumentus atskirti panoraminį miesto patyrimą ir herojaus vaikščiojimo praktikas, kas itin aiškiai diferencijuota Kunčino Vilniaus reprezentacijose romane *Tūla*.

De Certeau vietos ir erdvės santykis apibūdinamas teiginiu, jog „erdvė yra praktikuojama vieta“, kai, pavyzdžiui, mieste vietos yra rajonai, kvartalai, pastatai, o erdvės – tai pastatus supančios gatvės, aikštės ir kiti plotai, kuriais juda individai. Įdomu, kad šie vienetai funkcionuoja ne tik kaip kūnų aktualizuojami junginiai, bet ir kaip orientyrai, kreipiantys individualius maršrutus. Jei maršrutas priskiriamas kasdienėms mikropraktikoms, orientyrai patenka miesto planuotojo dispozicijon ir yra tapatinamas su visa apimančia akimi. Tačiau nors strategai primeta žemėlapi bei scenarijus,

praktikuojantys kūnai perbraižo maršrutus, kirsdami kampus ir kurdami alternatyvų naratyvą. Taip įkūnytą subjektyvią miesto patirtį de Certeau vadino poetine. Tokio pobūdžio miesto aprašymas galimas kuriant jo retoriką, formuojamą miestiečių žingsnių, kasdien vienas miesto dalis aktualizuojant ir taip išryškinant, kitas – ignoruojant bei ištrinant iš miesto-teksto (de Certeau 2002: 93, 102). Be to, šios urbanistinės mikropraktikos yra fenomenologinės, mat tokių kūniškų patirčių tankis leidžia ne tik įsipinti į miesto audinį, bet ir jusliškai pasisavinti tam tikrą erdvę, paverčiant ją sava vieta (Merleau-Ponty 2004: 46–49).

Tęsiant mintį apie maršrutus ir juose aptinkamų objektų junglumą, literatūros tyrimų kontekste galima skolintis miesto planuotojo Lyncho mentalinio žemėlapiavimo modelį (Lynch 1975: 50). Lynchas mieste aptinkamus objektus pagal valentingumą grupuoja į tam tikras tipologijas: rajonus (*districts*) – erdvines konfigūracijas, takus (*paths*) – naratyvinius vienetų, mazgus (*nodes*) – šiuos takus struktūruojančius objektus, orientyrus (*landmarks*) – fizinius orientuojančius objektus bei maršrutus nutraukiančius kampus (*edges*) – trikdžius, kliūtis (Lynch, 50–55, 81–84, 101–104). Įvesdamas į miesto studijas tokius terminus kaip (įsi)vaizduojamumas (*imageability*) ir kelio radimas (*wayfinding*), Lynchas akcentuoja būdus, kaip individas ar bendruomenė orientuojasi mieste ir pasiekia jo taškus pasitelkę vaizduotę. Savo esme toks požiūris vertintinas kaip itin fenomenologinis, nes visada numano patiriantį subjektą, išnaudojantį kūno schemas ir taip „žemėlapiuojantį“ landšaftą ir schematizuojantį erdvę, kad rastų kelią (Tally 2013: 71). Vaizduotė ir kūnas – svarbūs parametrai, kad miestas taptų gyvenamu miestu. Fantazijai abstrakčioje erdvėje jungiant įsivaizduojamus taškus, o kartu kūnui susiejant objektus fizinėje erdvėje, miestas tampa savimi – susikuria subjekto akyse kaip miesto vaizdinys (*Image of the City*) ir kaip maršrutas. Įvyksta visiška inversija: miestas kaip objektyvi realybė neegzistuoja, kol jo neįsisąmonina individas, tad ne subjektas apsigyvena mieste, o miestas apsigyvena miestelėno kūne. Šiose teorijose kūnas yra svarbus matmuo, įgalinantis tiek tikras miesto patirtis, tiek literatūrinius jų aprašymus. Kūnas, sujungiantis miesto erdves į visumą, – svarbus tiek romanuose vaizduojamo Vilniaus, tiek kinematografinės sostinės tyrimui, ypač tiriant Užupio reprezentacijas Kunčino, Gutausko ir Matelio kūrinuose.

Literatūros analizėje dažnai įdarbinama socialinei tikrovei taikytina Foucault heterotopijos samprata. Tačiau yra dar vienas modelis, naudojamas rečiau, – panoptikonas, kurį su šios disertacijos analizės įrankiais sietu diferencijuojamų žvilgsnių tema (Foucault 1997; 1998, 237–242). Abi

sampratos plėtoja Foucault istorinės galios ir žinojimo analizę, susijusią su erdvės organizavimu. Panoptikonas įerdvina socialinę galią ir struktūruoja socialinę erdvę persismelkiančio žvilgsnio principu (taip pat tai gali būti ir privilegijuota klausa). Panoptikono modelis gali ne tik racionaliai palaikyti galią fukojiškoje genealogijoje, bet ir lemti pasakojimo specifiką. Tik pirmuoju atveju ši žvilgsnio struktūra veikia kaip architektūrinė sąranga, ardanti „matyti-būti matomam“ perskyrą (Foucault 1998: 238), kitu – kaip „artima-tolima“ poliarizaciją išryškinanti technika. Žvilgsnio dinamika pasirodo reikšminga ne tik konstruojant socialinę tikrovę, bet ir komponuojant tekstą (ar vaizdus), taip pat toliau jį analizuojant. Literatūroje ši „dieviška“ perspektyva dažnai priskiriama XIX a. romanuose paplitusiai visažinio pasakotojo instancijai. Naratologijoje tokią asimetriją žymi fokusuotės sąvoka – požiūrio taškas, iš kurio liudijami pasakojimo įvykiai (Baldick 2001: 98). Miesto studijose panoraminė rega prilyginama kartografo arba miesto planuotojo žvilgsniui, priešingam gatvės lygio matymui (de Certeau 2002: 92). Vadinas, toks vaizdavimo būdas orientuoja suvokėją tarsi planas ar žemėlapis. Su optika susijusi stebėtojo, perspektyvos ir varijavimo požiūrio tašku problematika leidžia daryti apibendrinimus apie formalius vaizduojamų subjektų santykius, analizuoti erdvinę logiką, joje išsidėstomų objektų ryšius.

Foucault pasiūlytas žodynas taip pat leidžia išnaudoti strategijos ir taktikos skirtį, o ja grindžiamas miesto erdvių naudojimas susijęs su disciplinos ir heterotopijos kategorijomis. Permatomo miesto vizija, draudimai-leidimai suponuoja disciplinos mechanizmus, arba, de Certeau žodžiais, strategiją, kurios reikalas individualiai sureguliuoti miesto scenarijus ir kūniškas miestiečių patirtis (de Certeau 2002: 94–95). Kita vieta arba tam tikros vietos alternatyva yra heterotopija, nurodanti erdvės heterogeniškumą. Tokią erdvę išduoda jos mažumas, uždarumas, sudarantis diskretiškumo bei saugumo galimybę, ir jos pobūdis – nesisteminis priešingas visuomenei veidrodis (Foucault 1997: 332). Veidrodžio metafora numato, jog tai – realią formą turinti erdvė, kur sykiu projektuojamas ir utopinis atspindys, ir reali kitos vietos pozicija. Foucault suformuluoti heterotopijos principai šiai erdvei priskiria: nukrypimą nuo normos, erdvinę atskirtį / izoliavimą(si), kelių nesuderinamų erdvių bei laiko sluoksnių koegzistavimą, įėjimo kaip tam tikro slenksčio prieš patenkant į erdvę peržengimą (Foucault 1997: 330–336). Šis modelis padeda identifikuoti ir tipologizuoti heterogeniškas erdves ir tampa analitiniu įrankiu aprašyti alternatyvias ir savitas tam tikrų erdvės vietų funkcijas (Vidugiryte 2015: 11).

Dar vieną miesto analizės sąvoką pasiūlo ir Lefebvre'as. Kaip minėta, šią miestą gyvenančių jo erdvės naudotojų galimybę keisti, perkurti ir kitaip įprasminti erdvę jis traktuoja kaip erdvės pasisavinimą ir pavadina tai teise į miestą arba *co-oeuvre* (Lefebvre 2000: 147–159). Lefebvre'as taip pat plėtoja socialinio ritmo analizę, kaip miesto pažinimo metodą, rodantį miesto gyvenimą per institucijų ritmą, aiškinantį jo rutinas, srautus, taip pat susiejantį erdvės ir laiko patyrimą. Ši erdvės konfliktiškumą ir dinamiką akcentuojanti prieiga suteikia įrankius erdvių ir jų naudotojų vaidmenų tipologizavimui, miesto srautų numanymui ir charakteristikoms, erdvinio ir laikinio matmenų asociacijai reprezentuojamo miesto veiklose. Joje suformuluotos kategorijos ne tik leidžia peržiūrėti, kaip erdvė struktūroja santykius, bet ir kaip erdvės naudotojai gali ją keisti, perkurti ir įprasminti, pasinaudodami teise į miestą. Analizėje svarbu, kad Lefebvre'o sukonstruotos sampratos gali tapti vaisingos tiek analizuojant įprastus, konformistinius miesto ritmus, tiek jiems besipriešinančias veikas, aptinkamas prieš sistemą kovojančių veikėjų praktikose.

Visos skyriuje aptariamos sampratos nurodo empirinius dalykus, padedančius grupuoti objektus, kalbėti apie miesto naratyvų junglumo bei pertrūkių galimybes. Disertacijoje daroma prielaida, kad šis žodynas ir sampratų jungimas gali praversti analizuojant pasakojimus bei įformintą erdvę ir jos situacijas. Šiame kontekste de Certeau nužymi socialinių veiksmų topografijas miestuose ir pasiūlo įrankius erdviškai tyrinėti kasdienį socialinių veikėjų judėjimą. Literatūrinėje analizėje toks požiūris padeda atskirti vaizduojamo miesto lygius. Panoptikono mechanizmas gali būti tinkamas įrankis atpažinti optines priemones, kuriomis tekste artikuluojamas žvilgsnis, bei jo dinamikos gebas. Strategijos ir taktikos dialektika leidžia identifikuoti, kaip kinta miestą vaizduojančio kūrinio perspektyva ir kokios jame vaizduojamų miestiečių kasdienės praktikos dominuoja. Bendrai miesto studijų žodynas taip pat sudaro sąlygas įvertinti teksto turinį architektūriniu ir urbanistiniu aspektu, rekonstruoti pasakojimo kuriamus miesto maršrutus, pasitelkiant tokias sąvokas kaip trajektorijos ir erdvės naudojimas, atkurti jų kartografinį modelį, atpažinti, kaip erdvinės formos kuriamos ir egzistuoja tekste apie miestą, kaip jos struktūrojamasi. Pagaliau, atpažinti vaizduojamų vietų erdvinę sintaksę, semantinę potencialą. Tad papildanti prielaida būtų Westphalio numanomas ribos tarp realybės ir teksto nusitrynimas bei nuostata, jog įvairiais tekstais „apauganti“ vieta yra platesnio – intertekstinio – darinio dalis (Westphal 2011: 149), kur mentalinių žemėlapių prasmės siejasi su gyvenamuoju pasauliu (Vidugirytė *et al.* 2014).

1.4 Geokritika ir kino tyrimai

Westphalio geokritikos teorijoje intermedialumo kriterijus aptariamas lakoniškai – kaip galimybė plėsti tiriamų tekstų korpusą, greta rašytinių tekstų įtraukti ir kitas medijas. Empiriškai tiriant erdvės vaizdavimą kine, tenka atsispirti nuo vizualios medijos pagrindinės savybės, t. y. vaizdo materialumo ir medžiagiškumo kaip regimumo pagrindo, ar tai būtų vaizduojamosios dailės, ar fotografijos, ar kinematografijos objektas.

Remiantis kino, medijų ir urbanistikos studijų tyrėju Marku Shieliu, kinas – ypač erdvinė kultūros forma – lengviausiai paaiškinama erdvinės organizacijos požiūriu. Jis atskiria „erdvių filmuose“ ir „filmų erdvėje“ kategorijas. Pirmajai priklauso tokie kinematografijos niuansai kaip kadro erdvė, pasakojimo vietos aplinkybės, filme vaizduojamų vietų geografinis ryšys filmo sekoje ir filmo diegetinio pasaulio žemėlapis. Antroji apima tiek kiną kaip kultūrinę praktiką, formuojančią gyvenamas miesto erdves, tiek su industrija susijusį erdvinį organizavimą (produkcija, distribucija, rodymo geografija), tiek kinematografo įtaką globalizacijai, turint mintyje, kaip kino pramonė įgyja svarbų ekonominį ir kultūrinį vaidmenį visame pasaulyje. Šioji diferenciacija kildinama iš Lefebvre'o schemos (Lefebvre 1991: 77), pagal kurią kinas vertintinas ir kaip reprezentacinė erdvė – simbolinė erdvė ekrane, ir kaip erdvinė praktika – kultūrinės produkcijos organizavimas erdvėje.

Kaip teigia dokumentinio kino teoretikas Billas Nicholzas, visi filmai yra dokumentiniai, nes net pačios fantastiškiausios fikcijos nurodo juos produkuojančią kultūrą (Nichols 2001: 1). Tačiau būtent erdvės konstravimas ir tampa pagrindu atskirti kino dokumentiką ir fikciją – dokumentinis filmas kvalifikuojamas kaip dokumentinis, kai jame dokumentuojamas ir reprezentuojamas mūsų gyvenamas pasaulis. Ši sankaba tarp dokumento ir jo vaizduojamo objekto (garso) vadinama indeksiniu ryšiu, kartu nurodančiu šio vaizdo suformavimo būdą (Nichols 2001: 2; Arlauskaitė 2014: 71). Galvojant apie „erdvių filmuose“ ir „filmų erdvėje“ kategorijas, analizė susitelkia į pirmąją, tačiau turima omenyje ir su antrąja siejama filmo produkcijos savybė – konkrečiai, kur filmuojamas filmas. Šiuo atžvilgiu specifiška, kad dokumentinis filmas yra filmuojamas ne studijoje, bet dokumentuojamoje lokacijoje, taip sukuriant kognityvinį žemėlapi. „Čia, kaip ir visuose kognityviniuose žemėlapiuose, vietos yra tikros, tačiau jų matymo kampą lemia požiūrio taškai ir būdai, kuriais tarp šių vietų judama, o tai priklauso nuo žemėlapių kūrėjų asmeninių kriterijų – kultūrinių, socialinių, įsivaizduojamų, simbolių“ (Chanan 2007: 78–79). Vadinasi, realaus miesto sankaba su reprezentuojamu miestu įvairiais būdais gali būti naudinga filmų

tyrimo studijose: ieškant analogijų tarp šiuolaikinio miesto ir kino medijos bei bandant kino tyrimuose pritaikyti geografijos (Lukinbeal 2004: 247–251), architektūros, miesto studijų žodyną (Webber, Wilson, 2008), mąstant, kaip judantis vaizdas kuria ir kartu yra kuriamas priklausomai nuo filmavimo lokacijos (Rhodes, Gorfinkel 2011), taikant filmo analizei kartografinį skaitymą (Conley 2007) ir kt.

Pirmiausia, kino naratyvą sudaro vaizdai (*images*)¹². Pasak Jurijaus Tynianovo, ši erdvė yra abstrakti, kinas leidžia ją pamatyti daugiau arba ryškiau nei kai kurios kitos medijos, nes techninės galimybės suteikia laisvę manipuliuoti erdvės parametrais (Tynianovas 2006: 160). Vaizduojamą objektą išskiriantis stambus planas panaikina erdvę, joje esančius orientyrus, detalių santykius erdvėje ir laike. Visa apimantis panoraminis kadras, priešingai, išreiškia erdvę, aktualizuoja joje esančių objektų santykius. Literatūroje ši „dieviška“ perspektyva dažnai priskiriama XIX a. romanuose paplitusiai visažinio pasakotojo instancijai. Kino naratologijoje tokią asimetriją žymi fokusuotės sąvoka – požiūrio taškas, iš kurio liudijami pasakojimo įvykiai (Baldick 2001: 98). Kine panoraminė perspektyva, dažna filmo steigiamuosiuose kadruose (*establishing shots*), gali būti prilyginama išoriniam ar net nuliniam fokusuotės tipui (Kuhn, Schmidt 1990). Miesto studijose tokia panoraminė rega prilyginama kartografo arba miesto planuotojo žvilgsniui, oponuojančiam gatvės lygio matymui (Valiūnaitė. Vilnius kine: kino kameromis nubraižyti miesto žemėlapiai). Vadinasi, toks vaizdavimo būdas suvokėją orientuoja tarsi planas ar žemėlapis.

Tiek minėtos erdvių ir vietų jungimo technikos, pasireiškiančios kaip objektų konfigūracijos, tiek kartografinis vaizdavimas – analogiškas naracijos procesui. Ne tik todėl, kad žemėlapis pasakoja istoriją (Turchi 2007: 3), bet ir dėl to, kad erdvinių vienetų kombinavimas ir patirtis kine atitinka teorinį naratyvo apibrėžimą („transmedialus ir žmogiškai patirčiai universalus reiškinys, apibrėžiamas kaip pasakojimas ir jį sudarančios formos“, Bordwell 2008: 87) bei naratyvumui būtinas prielaidas. Pirma, tai tam tikra tvarka laike išdėstyti pasakojimo elementai, vadinasi, istorijos trukmė, turinti pradžią ir pabaigą, antra, pasakojimas turi reprezentuoti būsenos pokytį, vadinasi, per šį laiką turi kažkas pasikeisti. Kaip apibendrina Christianas Metzas, naratyvas, kurio funkcija – sukurti vieną laiko schemą naudojantis kita laiko schema, yra temporalinių transformacijų sistema (Metz 2000: 18–19). Pagal *platuji*

¹² Christianas Metzas aiškina vaizdų kaip erdvės erdvėje, apibūdinamų kaip erdvės laike ir naratyvo kaip vienos laiko sekos per kitą takoskyra (Metz 2000: 18–19).

naratyvumo apibrėžimą, judantis vaizdas turi mažiausiai dvi naratyvinės reprezentacijos galimybes: a) reprezentuojamas judesys (ir pokytis) viename kadre; b) poros (ar daugiau) palyginamų būsenų gretinimas kombinuojant kadrus į sekas (montažas). Be to, filmas kaip ir drama suteikia „tiesioginę perceptinę prieigą prie erdvės ir personažų“, jis „atliekamas“ panašiose laiko ribose, kita vertus, jam nebūdingos tarsi gyvenimiškos fizinės aplinkybės, filmo sekos įkūnijamos techniškai unikaliu procesu (postprodukcija), derinančiu specifinius perceptinius ir kognityvinius pasaulio aiškinimus (Grodal 2008: 168–169). Taigi filme erdvė ir laikas sukibę taip, kaip, remiantis Lefebvre’u, neatsiejamas vietos ir laiko patyrimas.

Išskyrus mažumą itin specifinių eksperimentinių ir dokumentinių pavyzdžių, dauguma filmų turi naratyvinę gebą, o tiksliau, daug gebų. Michaelio Renovo nuomone, dokumentika išnaudoja daugybę fikcijoje naudojamų priemonių ir metodikų, o jos statusas toks pats kaip ir kitų diskurso formų. „Nefikciją, t. y. dokumentiką, sudaro ir „fikciniai“ elementai – momentai, kai objektyvi pasaulio reprezentacija susiduria su kūrybinės intervencijos poreikiu“, tam jis priskiria charakterių kūrimo subtilybės, poetinę kalbą, pasakojimą (*narration*), su tuo susijusį emocinį poveikį stiprinantį muzikinį akompanimentą, kitas dramos priemones. Tokį poveikį turi ir pasirinktas stilius – filmavimo kampas, plano specifika, montavimas ir t. t. Tai vadinama prasmes ir efektą kuriančiomis stiliumis, struktūros ir ekspozicijos strategijomis (Renov 1993: 2–3). Todėl Renovas kino studijose poetiką supranta kaip kritinius įrankius, mokslo metodologiją, apeliuojančią į kūrinio struktūrą. Jis remiasi Foucault žinojimą formuojančios galios samprata ir siūlo įtraukti į dokumentinio filmo analizę (bei kitas kultūrinės / estetinės praktikas) istorinį bei politinį, arba ideologinį, arba galios dėmenį (Renov 1993: 19), o tai yra aktualu ir šio darbo problematikos – Vilniaus miesto erdvių reprezentacijos būdų kine – analizei. Reprezentuojamas gyvenamas pasaulis suponuoja ryšį tarp dokumento ir jo vaizduojamo objekto, tai, ką Nicholsas vadina indeksiniu ryšiu (Nichols 2001: 2)

Nors pagrindiniu filmo atributu laikomas vaizdas, teigti, jog filmo pasakojimas skleidžiasi tik per regimybes, reikėtų ignoruoti nuo jo neatsiejamą multimedialumą, apimančią daugialypius erdvės ir laiko informacijos šaltinius bei jam būdingą vaizdo ir garso sintezę. Remiantis anksčiau minėtomis kino studijomis, toliau išskiriami ir kiti analizei svarbūs pasakojimo elementai ir jų funkcijos. Pirmiausia, mažiausia detale yra laikomas kadras kaip artimiausias filmo pasakojimo atitikmuo smulkiausia literatūrinio pasakojimo vienetui. Visgi kadro smulkumą galėtų atitikti

sakinys (Metz 1991: 67, 116), nes, pavyzdžiui, tik skėtis kadre mažų mažiausiai reiškia „čia yra skėtis“. Be to, dažniausiai daiktai kadre atsiduria „in medias res, vadinasi, turi būti grindžiami konteksto“ (Chatman 1993: 67–68). Remiantis Mennel ir apibendrinant kino pasakojimo lygmenis, išskiriami tokie tolesnės analizės segmentai: kadras ir kadruotės, kadro gylis, kadru junglumas; planas, filmavimo rakursas, kameros judėjimas; mizanscena – aplinka, šviesa; kinematografija – kameros vaidmuo, postprodukcija; montavimas ir jo santykis su vieta bei laiku, įtaka filmo tempui, scenoms, sekai; garsas bei ritmas. Pastarasis filme gali būti ne tik garsui, bet ir vaizdai pritaikoma charakteristika, struktūruojanti tiek literatūros, tiek kino pasakojimą. Be to, ritmas nėra nekomplikuotas filmo elementas, nes gali būti aiškinamas ne tik objektyviai (pvz., Hanso Richterio eksperimentinis filmas „Ritmas 21“ (*Rhythmus 21*, 1921), sukuriantis vizualinę ritmo patirtį: pasitelkdamas sinestezijos estetiką, Richteris vieną pojūtį (klausą) vaizduoja per kito pojūčio (regos) vaizdavimo schemą). Galiausiai, analizuojant filmo medžiagą gali būti pasitelkiamos kino ir kalbos, kameros-kūno, kameros-akies analogijos.

Apskritai, kas rūpi šiame tyrime bei kituose, atsiremiančiuose į naratologijos prieigą, tai yra koku būdu sukabinami kadrai, koku būdu mizanscenos sujungiamos į vieną kompoziciją, koks atskirų vaizdinių santykis visumos atžvilgiu ir kaip šiuose santykiuose figūruoja miestas. Arba formuluoju kitaip, kaip filmas vaizduoja miestą. Galiausiai bendrame tyrimo plane susitelkiama į su Vilniaus topografija susijusį indeksinį ryšį (tarp filmo ir jame vaizduojamo miesto), o atskirais atvejais – su filmuose naudojamomis poetinėmis formomis ir pasakojimo būdais (Nichols 2001: 35, 43).

Prieš pradėdant filmų analizę, verta aptarti poetinės dokumentikos sąvoką. Kinematografo istorijoje mokyklų ir žanrų kūrimas(is) bei tradicijų atmetimas buvo įprastas¹³ kaip ir kitose meno šakose. Tačiau kalbant apie poetinio kino susiformavimo tradiciją Lietuvoje verta paminėti kelis faktus. Visų pirma, poetinės kino kalbos galimybes reflektavo kino dokumentikos pionierius Dziga Vertovas. Filme „Žmogus su kino kamera“ (*Chelovek s kino-apparatom*, 1929) režisierius kūrė savą miesto viziją, naudodamasis kameros ir montažo galimybėmis: juosta filmuota lauke, siekiant įtaigumo sumontuoti į vieną tiek Maskvoje, tiek Sankt Peterburge fiksuoti vaizdai. Taigi, nors kūrė dokumentiką, Vertovas turėjo savo prieigą prie tikrovės kine vaizdavimo,

¹³ Apie steigties ir saugos mechanizmą kultūros formavimęsi žr.: Arūnas Sverdiolas, *Steigtis ir sauga*, Vilnius: Baltos lankos, 1996.

kurią galėjo pasiekti tik kino-akis (*kino-glaz*, Michelson 1984: 60–79). Remdamis kubistais ir avangardu Vertovas laikėsi nuostatos, kad meninė medija (šiuo atveju kino kalba) turi būti autonomiška, savireferentiška ir universali. Ši kino stilių režisierius Jeanas Rouchas ir sociologas Edgaras Morinas pavadino *cinéma vérité*, išvertę į prancūzų kalbą Vertovo kino kronikos apie sovietinę visuomenę pavadinimą „Kino tiesa“ (*Kinopravda*). Ši „kino tiesos“ prieiga pabrėžia, kad kino tiesa yra ne absoliuti ar neiškraipyta tiesa, o veikiau santykis, užgimstantis tarp kino kūrėjo, vaizduojamo objekto ir technikos (kameros) įsiterpimo (Nichols 1991: 117–118).

Nors visuotinis poetinės dokumentikos sąvokos apibrėžimas dėka Nicholso atsirado tik 1991 m., iki tol reiškinys gyvavo praktikoje be teorinio artikuliavimo, kuris atsirado vėliau. Nicholsas poetinės dokumentikos tradiciją kildina iš avangardinių judėjimų, o patį reiškinį apibūdina tokiais bruožais kaip linijinio pasakojimo atsisakymas, pirmenybė nuotakai, laikiniam ritmų, erdvių vaizdų gretinimui, montažui. Tiek avangardinėje tradicijoje, tiek poetinėje dokumentikoje pirmenybė teikiama ne tiesioginiam informacijos perdavimui, o alternatyvioms pažinimo formoms, kur svarbiausia – filmo nuotaika, tonas ir poveikis. Kadangi poetinės dokumentikos filmuose nedaug (arba visai nėra) tradicinio pasakojimo, čia labai svarbus operatoriaus vaidmuo kuriant istoriją vaizdų kalba, be papildomo žodinės kalbos konteksto. Poetinis režimas turi daug aspektų, tačiau visi jie pabrėžia būdus, kuriais režisieriaus balsas suteikia istorinio pasaulio fragmentams formalų, estetinį vientisumą, būdingą pačiam filmui. Apskritai, tai autorinis ir subjektyvus kinas, nors ir dokumentinis (Nichols 1991: 102–105).

Lietuvoje poetinės dokumentikos tradicija formavosi komplikotu laikotarpiu – po karo, stalinistinėje epochoje. Kaip teigia kino kritikė Živilė Pipinytė, naujų formų Lietuvos kinematografe radosi šeštajame dešimtmetyje: „1956 m. dokumentinio kino kūrėjų susirinkime svarstyta galimybė pajavairinti kino žurnaluose dominuojantį siužetiškumą, įvedant reportažinio filmavimo principą. Vietoj pirminių pokario tikrovės (re)prezentavimo reikalavimų, kai filmuojamas numatytas, iš anksto suplanuotas ir inscenuotas „programinis“ vaizdas, siūlyta mėginti kamera fiksuoti tikrovėje išvengtą judesį.“ Kitaip tariant, stengiamasi nejučia integruoti priešstalininius trečiojo dešimtmečio rusų avangardinio kino kūrėjų siūlymus „objektyvizuoti tikrovės fiksavimą“. Pasak kritikės, šie pokyčiai yra susiję ne tik su sociokultūrinėmis slinktimis, bet ir su technologine pažanga. Ir nors ji už geležinės uždangos buvo beveik neįgyvendinama svajonė, „tai nesutrukdė

dokumentiniam kinui išgyventi pakilimą ir SSRS, ir visame sovietų bloke“ (Pipinytė).

1.5 Teorinio akiračio apibendrinimas ir Vilniaus literatūra

Taigi geokritika – tai fizinės erdvės tyrimai naudojant tekstus ir tekstų skaitymas numanant reprezentuojamos erdvės savitumą (Westphalis) bei literatūros kartografija (Tally's), siekianti išsiaiškinti tekstų braižomus žemėlapius, t. y. vidinės meninės erdvės koordinates.

Miesto reprezentacijos analizės kontekste su teoriniu horizontu yra susiję keli nepateikti, bet numanomi klausimai. Visų pirma, ar visiems tekstams yra taikytina geocentrinė perspektyva? Nors ji laikoma universalia, visgi metodologinis instrumentarijus turėtų būti veiksmingai pritaikomas analizuojamiems kūriniams. Todėl literatūrai, kurioje figūruoja miesto erdvės reprezentacijos, tokia žiūra gali pasirodyti itin produktyvi. Antras svarbus teorinis-metodologinis momentas siejasi su reprezentacijos objektu ir kiek tiriant literatūrinės erdvės reprezentacijas reikšminga empiriškai randama geografinė logika. Čia pagalbiniu įrankiu galėtų tapti intratekstinių teksto ryšių pamatas. Jeigu įdėmus teksto skaitymas parodo, kad fizinės erdvės struktūros yra reikšmingos ir tokią strategiją tvirtina pats tekstas, vadinasi, tekste reprezentuojamų erdvių konfigūracijų koreliacija su atrandamomis tikrame mieste yra veiksminga.

Kitas teorinis metodologinis momentas priverčia klausti, ar norint tirti reprezentuojamas erdvės struktūras reikia išmanyti fizinės erdvės geografiją. Teorijoje apie tai veik nekalbama. Tačiau, kaip minėta, jei tai, kaip suregztas tekstas, nurodo realaus miesto struktūrą, tai ir analitinis požiūris į reprezentaciją turės naudos iš empirinio miesto pažinimo. Geokritikos sampratai būdinga suartinti miesto teksto ir miesto erdvės kategorijas. Kartu, kreipdamamas literatūrinę analizę geografinė linkme, šis instrumentarijus lyginamajai literatūros analizei įprastus poetikos, intertekstualumo, naratologijos metodus papildo iš kitų disciplinų kylančiomis įtaigiomis geografinėmis, urbanistinėmis, architektūrinėmis, erdvinėmis, optinėmis metaforomis.

Šio darinio empirinis tyrimas, pasak Westphalio, reikalauja pakankamo tekstų korpuso, į jį įtraukti ir kitus tekstus plačiąja prasme. Lyginant literatūrinę ar vaizduojamosios dailės, foto- / kino kalbą. Todėl greta pagavių erdvių metaforų šiame tyrime pasitelkiamas ir literatūros bei kino naratologijos terminų repertuaras. Vis dėlto tiek skaitant literatūros tekstą reikalingas atidus skaitymas ir intratekstinų santykių identifikavimas, kuris

vėliau gali arba negali būti grindžiamas santykiu su miesto vaizdavimu, tiek analizuojant audiovizualinį tekstą šie momentai tampa kertiniais.

Geokritikos teorijos atžvilgiu Vilnius yra konceptualizuojamas kaip „trečioji erdvė“, kuriai būdingas fizinio ir įsivaizduojamo miesto ribų takumas, besidubliuojančios daugybinės realybės bei diskursų įvairovė. Kalbant apie miesto ir tekstų santykį, kuriame miestas daro įtaką teksto struktūrai ir pasakojimui, laikomasi minties, kad skirtingiems autoriams jis veriasi ir išsireiškina skirtingai, ir tai lemia ne tik skirtingus meninius miesto profilius, bet ir struktūriškai skirtingus tekstus. Kita vertus, disertacijoje keliama klausimai, kiek vieno ar kito istorinio pjūvio Vilniaus tekstai turi tarpusavio sąsajų, kurias lemia laikotarpis ir jam būdinga intelektualinė / meninė atmosfera? Kaip tai siejasi su medijos pasirinkimu?

2. VILNIUS SOVIETMEČIO PROZOJE IR DOKUMENTIKOJE

Septintasis dešimtmetis Vilniuje buvo labai intensyvus miesto plėtros požūriu, pasižymėjęs modernizacija, aplink Vilnių esančių kaimo vietovių urbanizacija ir ne tik naujų mikrorajonų, Naujamiesčio, Žirmūnų, Antakalnio, Lazdynų, statyba, bet ir senamiesčio atstatymo darbai. Ištisa politinio atlydžio sušildytų jaunų menininkų, kūrėjų ir inteligentų karta, suvažiavusi iš visų Lietuvos miestų, įkvėpimo semiasi senojo miesto dvasioje ir didybėje, formose ir legendose (Drėmaitė, 2017). Antanas Sutkus, Romualdas Rakauskas, Algimantas Kunčius – fotografijoje, Verba, Grikevičius ir Henrikas Šablevičius – kinematografe. Vaičiūnaitė tuo metu sukūrė *Per saulėtą gaublį, Po Šiaurės herbais* – gražiausius Vilniui skirtus eilėraščius (Daujotytė 2009). Vaizduojamojoje dailėje Vilniaus senamiesčio vaizdai taip pat išnaudojami – juos tapo Jonas Čeponis, grafikoje fiksuoja Rimtautas Gibavičius, Vytautas Kailinauskas jaunesnysis, Stasys Krasauskas ir kt.

Prozoje septintojo dešimtmečio Vilnius vaizduojamas Sluckio romane *Adomo obuolys* (1966) ir Avyžiaus *Chameleono spalvose* (1979). Tiesa, pastarajame tekste gausu scenų ir iš pokario Vilniaus. Neseniai praėjusio karo tematika rūpi ir Grikevičiui filme *Laikas eina per miestą* (1966), kuriame greta Vilniaus urbanistinės plėtros atsižvelgiama ir į praeitį – išlikusį paveldą ir griuvėsius. Verbos *Senyje ir žemėje* Vilniaus scenoje fiksuojami išskirtinai tik senieji miesto rajonai su skirtingų konfesijų maldos namais ir kapinių griuvėsiais. Nepaisant miesto vaizdavimo, urbanistiniu požūriu nagrinėjama medžiaga menkai tyrinėta. Šiame kontekste reikšmingas Irenos Baliulės straipsnis „Miestas, kavinė ir bohema Jono Avyžiaus romane *Chameleono spalvos*“, grupuojantis viešas ir privačias romane vaizduojamas Vilniaus vietas. Taip pat Loretos Jakonytės literatūros sociologijai priskirtina analizė, aprašanti menininkų veiklas Bourdieu pasiūlytomis lauko ir *habitus* kategorijomis (Bourdieu, Wacquant, 2003). Menkai tyrinėta ir kino dokumentika, nors sovietinio lietuviško vaidybinio kino istorija išplėtota Linos Kaminskaitės-Jančorienės ir Annos Mikonis-Railienės monografijoje *Kinas sovietų Lietuvoje: sistema, filmai, režisieriai* (2015). Sovietinio kino tyrimų, susijusių su Verbos *Seniu ir žeme* (1965) ir Grikevičiaus *Laikas eina per miestą*, nedaug. Visgi iš dalies urbanistinę-istorinę prieigą Vilniaus vaizdavimui *Laikas eina per miestą* pritaikė architektūros istorikė Marija Drėmaitė (Drėmaitė 2017). Vis dėlto nei minėti romanai, nei filmai plačiau neanalizuoti nei atskirai, nei intermedialiu miesto reprezentacijos požūriu.

Lietuvių poetinės dokumentikos aukso amžiui priskiriami kūrėjai dirbo sudėtingomis sąlygomis. Sovietų Sąjungoje kinas vaidino svarbią propagandinę funkciją, todėl bet kokie filmai turėdavo pereiti vietinę ir centrinę cenzūrą (Maskvoje). Kad jai neužkliūtų, filmai, nors ir neturėjo aiškiai artikuliuotų politinių ištarų, tačiau subtiliai peržengdavo Sovietų Sąjungoje priimtinas normas, rodydami scenas ar pasirinkdami personažus, neatitinkančius centrinės valdžios nustatyto požiūrio į gyvenimą. Šitaip formavosi tiek literatūros, tiek kino kalbai būdingas ezopinis pasakojimas. Pavyzdžiui, Robertas Verba *Senyje ir žemėje* šias ištaras kūrė per senąsias lietuviškas valstietiškas vertybes reprezentuojantį senio Anupro portretą, Grikevičiaus *Laike* alternatyvi sovietinei istorija pasakojama pasitelkus iš Vyčio iššokusio arklio motyvą ir gausius kadrus su Vilniaus didikų šeimų herbais.

Sprendimą specialiai miesto temai skirtą Alanto Grikevičiaus filmą lyginti ne su poetiniais tekstais – pavyzdžiui, filmo paratekstu tapusią Marcinkevičiaus poemą *Siena: miesto poema* ar miestieškosios kūrybos proveržį ženklinančią Juditos Vaičiūnaitės poeziją – visų pirma motyvuoja pasirinkta geokritikos metodologija, analizėse pirmenybę teikianti stambiosios prozos tekstams (Westphal 2011: 149–162). Kita vertus, nėra didelė pasirinktų prozos tekstų recepcija būtent miesto požiūriu. Dėl šių priežasčių tenka apriboti akiratį ir į tyrimą neįtraukti jau ir taip miesto aspektu analizuotos poezijos (Bernotienė 2005; Daujotytė 2009; Mitaitė 2017). Taip pat kitų kūrinių, vaizduojančių Vilnių netrukus po karo, pirmiausia, panašaus laikotarpio Henriko Šablevičiaus filmo *Atspindžiai* (1968), fiksuojančio ne vieną Vilniaus senamiesčio kadra, ir Broniaus Radzevičiaus *Priešaušrio vieškelį* (1979).

2.1 Vilniaus reprezentacija Mykolo Sluckio ir Jono Avyžiaus romanuose

Lietuviškos Vilniaus literatūros fenomenas, o iš dalies ir lietuviškoji Vilniaus istorija randasi paradoksaliai. Viena vertus, Vilnius pagaliau atgaunamas, bet Lietuva kartu buvo inkorporuojama į Sovietų Sąjungą, kaip rašė Gavelis *Vilniaus pokeryje*: „Lietuva pražuvo tada, <...> kada Vilnius nesavanaudiško tautų tėvo Stalino dėka įvažiavo į Lietuvą kaip milžiniškas Trojos arklys“ (*Vilniaus pokeris*, 122–3). Kita vertus, į Vilnių gyventi, mokytis ir rašyti atvyko literatų ir kitų kūrėjų iš kitų miestų ir regionų (Satkauskytė 2015: 7–24). Būtent tokią Vilniuje gyvenančios visuomenės sanklodą analizuojamuose romanuose aprašo tiek Jonas Avyžius, tiek Mykolas Sluckis.

2.1.1 Naujieji vilniečiai Sluckio romane *Adomo obuolys*

Vilniaus reprezentacija šių autorių tekstuose pasirodo, pirmiausia, skirties tarp kaimo ir miesto kontekste, kuri Tally'o nuomone, taip pat priklauso literatūros erdvinei problematikai (Tally 2013: 89). Savitą santykio tarp miesto ir kaimo ar gamtos variantą pateikia ir Sluckio romanas *Adomo obuolys*, publikuotas 1966 m. Šiame vidinio monologo romane (Krasnovas 1983) svarbi psichologinė plotmė (Baliulė 2014: 60), kurioje miestas pasirodo atsitiktinių realybės įsiveržimų į personažų mintinius labirintus būdu. Knygos personažai, sutuoktinių pora Augustinas Kamanis ir Genovaitė Kamanienė, yra iš kitų, mažesnių, miestų į sostinę atvykę naujieji vilniečiai. Abiejų veikėjų balsais perteikiamas pasakojimas pradedamas nuo Augustino budimo iš sapno scenos, kur sapne regėtas upės vaizdinys nyksta, susipindamas su miesto daugiabučio realybe:

Pradingo beribė upė. Virš galvos, po kojomis pradėjo spragsėti elektros jungikliai, sienos žadino sienas, lubos – grindis, daiktai – daiktus. Sušniokstė vanduo vamzdžiuose, sududeno žingsniai... Didžiulis šešių aukštų namas sproginėjo iš vidaus, tarsi skubėdamas išmaišyti tylos ir miego duburius. Šis triukšmas ir bildesys jungėsi su gatvės garsais, vis garsiau riaumojo troleibusai, aplipę drėgnu sniegu ir kyburiuojančiais keleiviais. (Sluckis 1966: 45)

Nors ištraukoje ryškūs miesto vaizdiniai, aprašyme naudojami palyginimai yra veikiau iš gamtinio, nei urbanistinio peizažo: vamzdžiuose šniokščiantis vanduo tampa sapno upės pratęsimu, troleibusų riaumojimas primena žvėries, tylą ir miegą lyginami su duburiais. Tokių su gyvąja gamta ir agrarine pasaulėvoka susijusių palyginimų tekste apstu: šaižus garsas protagonistui primena į maišą įgrūsto paršiuko žviegimą (6), rankų lankstumas prilyginamas žilvičiams (11), darbovietės kabinetai – atitvertiems gardams (87). Apskritai, gyvenimo miesto daugiabutyje aprašymui pasitelkiama klaustrofobiška „konservų dėžutės“ (6) metafora, o personažai net ir troleibuso stotelėje ieško sodo:

Troleibusų aikštelėje tiršta, vieni lūkuriuoja trypinėdami, kiti tylomis ramsto žaliai dažytą statinių tvorą, už kurios pūpsa sniegu apdrėbtos vyšnaitės, kelios nusvarintom šakom obelys. (40)

Taip pat yra nubrėžtas jaunimo gero elgesio modelis. Kas jį praktikuoja, „sportuoja laisvalaikio, nesitrainioja po kavines“ (107). Jo nepraktikuojantis gastronomo mėsos pardavėjos sūnus Tolikas kaip ir kiti miesto vaikėzai „laksto gatvėmis, zuikiu važinėja troleibusais, braunasi į užgintus mažamečiams kino seansus, pasitaiko, kad nutveriami už rankos vagiant“ (332). Be to, vaizdžiai aprašoma sovietinio miesto piliečių elgsena parduotuvėje. Viena vertus, yra specifinė pirkimo tvarka, prieš įsigyjant

prekių „išsimušti čekį“ (333). Kita vertus, ši vieta vaizduojama kaip išblaivanti:

GASTRONOME painiausi būties kazusai suvedami į paprastą fiziškų troškimų kodą. Šimtas gramų daktariškos... man kilogramą... sūrio du šimtus... grietinės vieną... (330)

Po miestą klajojusi Genovaitė į Gastronomą tiesiog atsitrenkia netyčia. Jos maršrutas pradedamas visai kitur. Ji keliauja miesto gatvėmis ir savo minčių srautu. Taigi miestas čia pats veda, kol personažas galvoja, o skaitytojas keliauja veikėjo sąmonės srautu, kol atsiduria konkrečioje vietoje – Gastronome („Genovaitė nepajuto kaip atsidūrė šalia esančioje parduotuvėje“, 329). Miesto atstumas veikėjos patirtyje taip pat leidžia atitolinti svarbaus sprendimo priėmimą („dar vienas troleibuso sustojimas, <...> primena, jog metas apsispręsti“, 152). Šiose ištraukose matyti, kaip erdvę ir laiką sujungia ir vieną į kitą verčia veikėjos judėjimas, tampantis miesto erdvės ir pasakojimo jungtimi. Tokiu būdu miesto erdvė čia yra sukabinama ir su vidiniu personažo laiku. Kol veikėjai keliauja miestu, jiems būdingas svarstymas ir vidinis monologas. O kai atvyksta į tašką „B“ (parduotuvę, namus, darbą) ir sustoja, tada į pirmąją planą iškeliami aplinka, ėjimo motyvai. Pavyzdžiui, kai po ilgo ėjimo iki sesers darbovietės atėjusi Genovaitė sesers neranda, nusimato kitą tikslą – manikiūrą („neradau Gaudos, bent pasidarysiu manikiūrą...“, 434). Ši ištrauka atskleidžia, kaip vidinis personažo monologas randasi per vaikščiojimą. Kamanienei einant, lygia greta artikuliuojamas jos sąmonės turinys, kol šioji introspekcija yra pertraukiama miestovaizdžio ar įvykio erdvėje. Taigi miestas terpiasi į tekstą ne tik peradresuodamas personažo dėmesį iš vidaus į išorę, bet kartu ir nukreipdamas suvokėjo dėmesį nuo veikėjų bruožų ir kūrinio peripetijų prie jau miesto erdvės kuriamo pasakojimo.

Personažų mindomi miesto gatvės ir šaligatviai romane apibūdinami pasitelkus (neigiamus) gamtos aprašymus. Vienąsyk šaligatvio plytelės veikėjams regisi „drumzlinos“ (298), kitąsyk prilyginamos „užterštai upei“ (364). Taip pat svarbu, kad visame romane personažų miesto patirtys artikuliuojamos žvelgiant gatvės lygmeniu arba, pasitelkiant de Certeau sąvoką, kaip taktika. Veikėjai vaikščioja po miestą ir jį patiria taktiniu lygmeniu – per judėjimo praktikas. Romane aprašytas viso labo vienas panoraminis vaizdas. Taip Kamanienė lemtingą rytą, prieš suvokdama, kad laukiasi, regi savo vyrą per buto langą:

Grindinys ir šaligatvis sravo kaip užteršta upė, kuria plūduriuoja skarelės, skrybėlaitės ir kepurės, be tvarkos tarsi besistumdiančios žiezirbuojančios lytys juda

mašinos. <...> Augustinas yrėsi toliau ir šaltoje, svetimoje upėje vis vien driekėsi kažkas šilta. (364)

Su Kamanienės regima panorama gretinama ir namo grįžtančio Kamanio perspektyva. Jis mato savo paties namą iš apačios, tačiau jo įvaizdis svetimas, net grėsmingas, prilyginamas „blokiniam milžinui, išsikėtojusiam virš visos gatvės“ (337). Su miesto pavojais susijusi vaizdinija artikuliuojama ir tolimesnėje scenoje, kai užėjęs į savo laiptinę Kamanis sutinka kaimyno dukterį. Sodžiaus žmogaus žvilgnis stebi jauną miesto moterį ir vertina jos miestietišką stilių bei išvaizdą, kaip jos „juoda pirštinėta plaštaka išpureną balšvą kuokštą, nužeria jį ant akių, kad kakta neriogsotų kaip akmuo lygioje dirvoje“ (338). Visgi šis elgesio modelis nėra kvalifikuojamas kaip teigiamas, nes „veikiausiai ji ir supratimo neturi apie akmenis arimuose ar pievose“ (338). Galiausiai, Kamanio sugrįžimo į blokinį namą ištrauka užbaigiama taip pat sodietišku vaizdu, herojui atsimenant „šienpjovio brydę rasotoje pievoje“ (339). Įvairiose romano dalyse šis personažų gyvenamas daugiabutis apibūdinamas ne tik kaip „konservų dėžutė“. Jo įvaizdžiai kinta: kartais jo balkonai primena bananų kekes („bananų virtinėmis kyburiuoja žali ir geltoni balkonai“, 341), kartais jis panašus į „radijo konteinerį“ (341). Tačiau apskritai Augustinas prieina išvadą, kad „žmogaus nesugrūsi į dėžutę“, o net ir sugrūdus jis „dilgsės“, jam „veršis lauk mintis“ (342). Čia personažas savaip polemizuoja su sovietinėje architektūroje ir darbo etikoje paplitusia standartizacija, apskritai su socializmo statybomis ir jų šlovinimui būdingu perdėm pozityviu tonu. Jam „kokus“ kolegos „šimtaprocentinis optimizmas“, o žmonos darbovietės precizika – irgi nepriimtina („už plaukų jos neištempsi iš darbo... iš to preciziško NIMSO“, 342). O statybvieta aprašoma pavojaus (nors irgi gamtinio) įvaizdžiais – statybų duobė herojui regisi „kaip nasrai“, o pamatus kasančio lokomobilio skleidžiamas garsas vadinamas riaumojimu (98).

Apibendrinant – reikia pasakyti, kad romane *Adomo obuolys* vaizduojami herojai taip ir lieka atvykėliais į Vilnių. Susidaro įspūdis, kad sostinė jiems gana svetima. Tačiau abu personažai nutolę ne tik nuo miesto. Po dešimties santuokos metų jie jaučiasi nutolę ir vienas nuo kito, be to, svetimi optimistiniam socializmo naratyvui. Galiausiai, visame tekste tik vienoje scenoje aiškiai įvardijama, kad veiksmo vieta yra Vilnius (137). Kitais atvejais sostinė atpažįstama pagal su ja tapatinamus objektus: Biologijos institutas (86), Centrinis gastronomas (329–330), Univermagas (315), Neries krantinė (85). Šiuolaikiniam skaitytojui romanas taip pat primena kelias su vilnietiško gyvenimo ritmais susijusias svarbias detales: pasimatymai prie Katedros čia buvo skiriami ir septintajame dešimtmetyje (131), o laisvame

taksi automobilyje keleivio pusėje degdavo žalia lemputė (145). Visgi teksto struktūros ir pasakojimo plotmėse miestas nevaizduoja tokio svarbaus vaidmens, kad galėtume kalbėti apie jo esminį poveikį. Greičiau atvirkščiai – vidinio monologo vedamas pasakojimas kartkartėmis „įsikimba“ į vilnietiškos realybės turėklą, kad galėtų toliau judėti mintiniais savo kaimiškos patirties suformuotų kategorijų labirintais.

2.1.2 Avyžiaus miestas-chameleonas

2.1.2.1 Miesto ir kaimo opozicija *Avyžiaus Chameleono spalvose*

Jono Avyžiaus *Chameleono spalvų*, 1975 m. parašyto, bet tik 1979 m. išleisto romano protagonistas Liudas Skirmonis, mąstydamas apie Vilnių, akivaizdžiai deklaruoja savo valstietišką kilmę („būdamas kaimo vaikas“, 59). Iš kitų regionų į Vilnių mokytis atvykę, o vėliau pasilikę dirbti yra ir kiti romano veikėjai – Skirmonio žmona Unė, Veronika Suopienė, Robertas Suopis ir kt. Iš regiono ką tik į sostinę atvykusiam personažui ji atrodo rūsti, net pavojinga („Dabar Vilnius kaip koks bardakas – visokių privažiuoja, doram žmogui nebėra vietos“, 62). Tokį suvokimą apie miestą lemia ir sudėtingi pokario metai, ir kartu veikėjo sąmonėje vis dar gyvi skaidrios kaimiškos idilės atsiminimai:

Ir iš viso aš nemėgau miesto: visa, kas siejosi su jo urbanistine prigimtimi, bjauriai slėgė mane, stūmė nuo savęs ir skatino gimtojo kaimo ilgesį. O ką jau kalbėti apie tokį miestą, kurio du trečdaliai paversta griuvėsiais <...>. Mane labiau traukė priemiesčių pakraščiai, kur buvo daugiau žalios erdvės ir aukšto dangaus, primenančio tėviškės dangų, skardenantį paukščių čiulbesiu. Tenai aš pasijausdavau tartum savotiškam kaime <...>. Nė kiek ne blogiau nei tikrame kaime, nes tada čia dar nebuvo įžengusi mašininė civilizacija, velkanti gamtą į tramdomuosius marškinius. (59–60)

Pasiilgęs gimtųjų kaimo vietų Liudas Skirmonis, jaunas Dailės instituto studentas, „slampinėdavo paneriais, kartais apsukdamas visą Kalvarijos rajoną“ (61), ir stebėdamas dar nepalietą panerį („netrukus į šią krantinės juostą pradės veržtis naujos statybos, kurios iš pagrindų pakeis peizažą (Žiemos plaukymo baseinas, Sporto rūmai, už jų – „Žalgirio stadionas“), tačiau dabar visa tai dar tik projektuose“, 61), kitoje Žaliojo tilto pusėje nusidriekusius laukus ir žlugtą skalbiančias skalbėjas (61). Dešiniajame Neries krante pirmąją meilę su Vilniaus lenkaite Helia išgyvenęs pagrindinis veikėjas, būsimasis skulptorius, dar ilgai idealizuoja šią jo atsiminimuose kaimišką, o vėliau jau urbanizuotą aplinką. Tokiu pat idealiu atsiminimu protagonistui tampa ir pirmoji meilė – jaunutė lenkaitė Helia, kaip

ir pagrindinis personažas, kilusi ne visai iš urbanistinio, bet veikiau priemiesčio – Šnipiškių – arealo.

Su agrarine kultūra savo tapatybę siejančiam jaunajam Skirmoniui miesto moterys kelia nerimą, asocijuojasi su ydomis („gana įtariai, su baigiu nepasitikėjimu žiūrėjau į moterį miestietę, kuri valstiečiui nuo seno buvo daugelio blogybių išikūnijimas“, 59). Tačiau vėliau, pasiekus brandą ir prisitaikius prie sostinės ritmo, personažas leidžiasi į artimą pažintį su viena iš tokių *femme fatales* – Veronika Suopiene.

Visgi ir pasakojime apie Suopienę Avyžius ryškina susvetimėjusio, nuodėmingo ir chameleoniško sovietinio Vilniaus vaizdinį. Minėta veikėja dėl tapimo miestiete aukoja savo tapatybę, o dėl geresnės savo šeimos padėties visuomenėje pasitelkia prisitaikančio elegesio modelius: siekdama įtvirtinti savo pačios ir savo tapytojo vyro poziciją, ji susitikinėja su įtakingais asmenimis, kad šie tiegiamai recenzuotų sutuoktinio kūrybą. Pagrindiniam herojui Liudui Skirmoniui išlikimas bei įsitvirtinimas sostinėje taip pat reiškia apgalvotus ėjimus, mokėjimą kalbėti su įtakingais žmonėmis, savo ketinimų neatskleidimą ir kompromisus su sąžine. Vienu iš tokių konformistinių aktų skulptoriui Skirmoniui tampa ir įsipareigojimas sukurti įtakingo partijos nario, Modesto Telkšos, biustą.

Kai Skirmonis susitinka Suopienę ir jiedu išgyvena meilės istoriją, joje miesto-kaimo skirtis taip pat reikšminga. Viešoje ar atviroje miesto erdvėje meilužiams nevalia pasirodyti kartu, nes abu yra vedę. Tad savo santykius jie slepia nuo pašalinių akių, susitikdami tai Skirmonio studijoje, tai parke (252), tai automobilyje, riedančiame Minsko plentu (253) užmiesčio link. Nors Liudas norėtų susitikti „kokį sykį restorane <...> kaip žmonės tarp žmonių“, Veronika sutinka tik su viena sąlyga – „tik kuo toliau nuo centro, kur nors miesto pakraštyje“ (282). Trumpos tarsi nuvogtos akimirkos kartu veikėjams dažniausiai reiškia išskylas į užmiestį, o sugrįžusi į Vilnių Suopienė taip atsargiai slepia romaną, kad beveik išmeta Skirmonį iš automobilio tik įvažiavus į miestą („Įvažiavus į Vilnių, tu beveik išmetei mane iš automobilio“, 253). Norėdami dviese pabūti ilgiau, mylimieji turi išvykti į turą po Lietuvos regionus (154–168). Paradoksalu, jog būtent šios kelionės metu kaimiškoje aplinkoje, turinčioje paslėpti Veroniką ir Liudą, juos pastebi pažįstami žmonės.

Tolesnis sugrįžimas į miestą veikėjams kainuoja santykius – tiek su sutuoktiniais, tiek vienas su kitu. Nors Skirmonis impulsyviai ir palieka žmoną dėl Suopienės, ilgainiui supranta, kad šis romanas – ne autentiškas („Ar gali šita moteris mane mylėti? <...> Nesavanaudiškai, atsidavusiai <...> Ne!“,

277). O pati Suopienė yra visus pavojingos miesto moters bruožus įkūnijanti *femme fatale* tiek savo gašlia išvaizda („Veronika išdrikusiais ant pagalvės plaukais... jos akys... gašliai pasivėrusios lūpos“, 277), tiek garbėtroškos būdu („Veroniką jaudina ne mano darbai, ne kūrybinės kančios, o užbaigta produkcija, kuri neša pinigus ir garbę“, 277). Svarstydamas apie jausmus ir saugų buvusios žmonos glėbį, pagrindinis herojus leidžiasi į prisiminimus, kur jis dar tik su būsima žmona Une jos nuomojamame kambaryje, Žvėryno pakraštyje, patiria autentiškus jausmus (267–271). Gamtiškas menkai urbanizuoto Žvėryno peizažas iškyla kaip priešprieša gamtą ir jausmus naikinančiai miesto erdvei:

<...> žiūrėjome į priešais tvyrančią balotą daubą, apsmagstytą retais medžiais, pro kuriuos prasišvietė kertelė miesto panoramos. Buvo šilta ankstyva pavasario pavakarė. Pašėlusiai rėkė varnos ir kunkavo varlės. Švelnus be vėjelio dvelksmas varė nuo daubos vešlų atgimstančios žemės kvapą kartu su aistringų pempių gyvavimu, nes miesto mūrai tada dar nebuvo išstūmę šio mielo paukščio toliau į laukus, kur vėliau jį pribais melioracija... (267)

Raymondas Williamsas kaimo idėją paradigmiškai susieja su „vaikyste“ (1973: 297), ir aptariamo romano personažo branda susijusi būtent su prisitaikymu gyventi mieste ir miestietiškų vertybių perėmimu. Tokio santykio su miestu specifika remiasi priešprieša, kur viename spektro gale yra su vaikyste siejamos kaimiškos vietovės, o suaugimas – jau su urbanistine aplinka. Avyžiaus romane į miesto erdvę iš regiono atvykęs personažas dar ilgai idealizuoja gamtą, jaučia nostalgiją kaimui, nes urbanistinė aplinka atrodo nesaugi. Tačiau perėmus miestietišką elgesio modelį įvyksta lūžis, žymintis perėjimą iš vaikystės etapo į suaugusiojo gyvenimą. Liudas Skirmonis tokį virsmą išgyvena tik romano finale. Ir ne santykių su kitu, o santykių su miestu: nutraukęs santykius su meiluže ir žmona, jis atranda savo ryšį su miestu. Galiausiai sumąsto ir savo gyvenimo kūrinių – dorybes įkūnijančių skulptūrų grupę, numatomą įkurdinti virš Vilniaus miesto, ant Kreivojo kalno, vietoje ankstyvuoju sovietmečiu eliminuoto Antano Vivulskio Trijų kryžių paminklo.

2.1.2.2 Avyžiaus Vilniaus topografija: panorama vs. žingsniai

Be visuomenės vaizdinio, Avyžiui reikšminga konkreti Vilniaus topografija: herojų maršrutai dažniausiai apima centro, Kalvarijų (Dzeržinskio), Antakalnio, Žvėryno ir Naujamiesčio rajonus. Veiksmas telkiasi Kalvarijų pusėje įsikūrusiame mediniame Vilniaus skansene („pamaklinėsim po Dzeržinskio gatvės rajoną“, „kažkur apie turgų, tarp Daugėlišio ir Fino gatvių, 58), protagonisto ir pasakotojo Liudo Skirmonio

vadinamame „Vilniaus Harlemu“ (77). Romanas taip pat įdomus ir kaip sovietmečiu pervadintų gatvių pavadinimų katalogas – veikėjų maršrutuose minimos Garelio, Dzeržinskio, Kapsuko, J. Požėlos, L. Giros g., Lenino pr. ir kt. gatvės. Nors miesto erdvė *Chameleonio spalvose* svarbi kaip veiksmo vieta, maršrutai tikslūs (pvz., kelionės taksi aprašymas – „erdvi Karolio Požėlos gatvė <...> vietomis priartėja prie upės, kurioje atsispindi Žvėryno žiburiai. Perkerta Lenino prospektą, Liudo Giros gatvę ties tiltu“, 91), o su miestu susiję objektų pavadinimai ir vietovardžiai konkretūs (Katedra, Jaunimo sodas, 290, 381, Dramos teatras Kapsuko g., 334, Lazdynai, 369, 372, Žirmūnai, 77, Dailės institutas, 265, Pedagoginis institutas, 175, ir t. t.) galiausiai, miestas čia netampa romano kompozicijai reikšmingu dėmeniu. Žinoma, Vilniaus aplinka svarbi dėl turinio, nes būtent sostinės erdvė čia figūruoja kaip lemtingas, žmonių gyvenimus keičiantis elementas, sužimbantis visomis chameleonio spalvomis. Taigi pasakojimui miestovaizdis yra svarbus. Būtent todėl šis romanas tyrime svarbus lyginamuoju požiūriu.

Galvojant apie de Certeau artikuliuotą perskyrą tarp miesto praktikų – stebėjimo ir jo patyrimo žingsniais (de Certeau 2002), galima konstatuoti, kad vaikščiojimo po miesto epizodų Sluckio romane netrūksta, tačiau perteikta miesto patirtis panoraminiu lygmeniu beveik neaptinkama. Mat panoraminis vaizdas pagrindiniam personažui asocijuojasi su miestui jaučiamu susvetimėjimo išgyvenimu („aš retai įkoptdavau į tas Vilniaus kalvas – nuo jų miestas atrodydavo dar svetimesnis, labiau atstumiantis“, 60). Todėl, užuot žiūrėjęs į miestą iš paukščio skrydžio, personažas sutelkia žvilgsnį gatvės lygmenyje („pro tamsias senoviškų kiemų arkas, pro pažaliavusius, šimtmečiais alsuojančius namus, bažnyčių šventorius...“, 261), skrodžia gatves ir patiria miestą jomis judėdamas („forsuosiu neseniai pastatytą tiltą (dar be tų skulptūrų, kurias vėliau sukurs mano gerbiami menininkai) ir išsisomis popietėmis klaidžiosiu po Dzeržinskio rajoną – po siauras purvinas gatveles“, 70).

Šioje ištraukoje užfiksuotas Generolo Černiachovskio, dabar – Žaliojo, tiltas dar be keturių skulptūrų, užkeltų 1952 m. ir nukeltų tik 2015 m. Skulptoriaus Skirmonio pasakojime minimos ir Katedros frontono skulptūros („Negalimas daiktas! Trys šventieji – Kazimieras, Elena ir Stanislovas – nušokę nakčia nuo Katedros stogo... Nelaimingi savižudžiai“, 262), sunaikintos 1950 m. sovietų, o atkurtos 1996 m. – jas atstatė skulptorius Stanislovas Kuzma. Būtent po šio epizodo su sunaikintomis Katedros skulptūromis, pamačius sunaikintą meno kūrinių, pagrindinį herojų „nutvieskia aiškumas“: nuo šiol jo tikslas – „skulptoriaus kaltas ir akmuo!“ (263).

Būtent su vaizduojamąja daile susijusi herojų profesija lemia ir tolesnius aplinkos aprašymus – vietas, kurioje įsikūrusi skulptoriaus Skirmonio studija („istorinė vieta, kur gimsta genialūs kūriniai“, 273), arba Dailės instituto („jo automobilis instituto kieme. Didžiuliai seni medžiai užtvėrę dangų išsiklaipiusiomis šakomis. <...> Pro medžius lopais raudonuoja Onos bažnyčia. Šalia rūstūs ir gremėzdiški Bernardinai“, 319) aprašyma. Šios Vilniaus vietos apibūdinimas keičiasi Kunčino romane – *Tūloje* tarsi sąmoningai oponuojama Avyžiaus statiškumui. Kunčinui Bernardinai nesipriešina gamtai, o tarsi susilieja su ja ir tampa integralia jos dalimi, dinamiškai įsiterpdami į peizažą („kai žara vis raudoniau nutvieskia aukštas, jau ir taip raudonas, Bernardinų sienas, kai po visais savo tiltais tarsi lava kunkuliuoja Vilnelė, o aršiausiai čia, ties Bernardiniais, kai reti praeiviai, išvydę sunkų lietaus debesį, paspaudžia žingsnį“, 7).

Taigi viena iš romano dokumentinių verčių – pokario Vilniaus ir jo visuomenės aprašymas. Aiškiai išgyventą pokarį („du trečdaliai paversta griuvėsiais, retai aptiksi gatvę, kad į tave nežvelgtų klaidi apsmilkusių langų tuštuma, skausmingai prasišiepę arkų nasrai...“59) romane keičia atvaizduojama miesto industrializacija, urbanizacija („Žvėryno pakraščiai <...>, Užupio palaukės už Vilnelės, Belmontas, Paneriai... – visas tas miestą aplipęs kaimiško tipo gyvenviečių žiedas, kurį vėliau pradės šturmuoti gelžbetonis ir plastmasė“, 60). Taip pat aprašyta septintojo dešimtmečio Vilniaus inteligentija ir jai priklausančių narių tarpusavio santykių tinklas. Pagrindinio herojaus aplinkoje netrūksta meno žmonių: jo geriausias draugas – poetas, pažįstamas – tapytojas ir pan. Romano veiksmas vyksta tokiose įstaigose kaip Dailės institutas (265, 319), Rašytojų sąjunga (169), o iš aprašytos šiose įstaigose vykstančios kovos po saule galima susidaryti įspūdį apie tuometinę tvarką ir konjunktūros reikšmę individo karjeroje.

Avyžiaus romanas atspindi ir santykio su miesto erdve kismą. Keičiantis personažui, kinta ir jo žvilgsnio fokusavimas: jaunystėje teikęs prioritetą gamtiškoms, neurbanizuotoms Vilniaus erdvėms („mane labiau traukė priemiesčių pakraščiai, kur buvo daugiau žalios erdvės ir aukšto dangaus“, 60), pasiekusio brandą jo akis užkliūna už viešųjų miesto erdvių – gatvių, aikščių ir pan.: „iš gatvės į gatvę, mūrinių sienų suspaustais skersgatviais ir tokiomis pat gatvelėmis. <...> Paskui netikėtai prieš mane atsivėrė didžiulė aikštė“ (261). Kita vertus, toks apibūdinimas kaip „netikėtai prieš akis atsivėrė“, atskleidžia vis dar klajojančio atvykėlio, o ne visas miesto kertes pažįstančio Vilniaus gyventojo santykį.

Galiausiai sekant literatūrinių formų istoriją, Avyžiaus kaip ir Sluckio personažams būdingas kartu su ėjimu per miestą ryškėjantis vidinis mologas. Skirmonio vaikčiojimas po Vilnių beveik visada yra palydimas jo sąmonės turinio, ar tai būtų prisiminimai, ar aktualijos. Miesto terpimasis į tekstą *Chameleono spalvose* artikuliuojamas jau gerokai dažniau nei *Adomo obuolyje*, be to, ir protagonisto transformacija įvyksta būtent chameleonui prilyginamo miesto kontekste.

2.2 Almantas Grikevičius: Vilniaus laikas, ritmai ir modernybės patirtys

Visai kitą, nei Avyžiaus ir Sluckio romanuose, miesto ir teksto santykį atskleidžia septintojo dešimtmečio poetinės dokumentikos kinas.

Analizuojant Grikevičiaus juostą, verta nubrėžti ir kelias kontekstines filmo atsiradimo aplinkybes. Kai paskelbiamas kino filmo apie Vilnių konkursas, jame dalyvauja ir ką tik VGIKą baigęs Grikevičius, nusprendęs savaip interpretuoti konkurso užduotį (Kaminskaitė-Jančorienė, Švedas 2013: 63). Taip 1966 m. atsiranda *Laikas eina per miestą* (toliau – *Laikas*) – pirmoji dokumentinė juosta apie Vilnių, o tuo metu poezijoje ir fotografijoje jau įsitvirtinęs Vilniaus įvaizdis išrandamas ir kinematografe (Arlauskaitė 2017). „Taupiom šiuolaikinėm priemonėm“ kino ekrane, pagal sienos ir ekrano analogiją, nurodomą poemoje *Siena: miesto poema* (Marcinkevičius 1965: 7), užrašytas pasakojimas apie Vilnių, viena vertus, atspindi to meto kino medijos techninį potencialą: kameros mobilios, didžioji dalis filmo vaizdų filmuojama atvirose erdvėse, filme dominuoja iš aukštai nufilmuoti panoraminiai kadrai. Kita vertus, to paties kinematografo apribojimus, dėl ko miestas vaizduojamas geru oru, dažnai – vasarą, o ir rudens (Vėlinių) scenos be kritulių, kas nežinančiam sudaro klaidingą nuomonę apie vaizduojamo miesto klimatinę zoną. Minėtina ir politinė to meto konjunktūra: Lietuva priklauso Sovietų Sąjungai, menas cenzūruojamas, o tai savitai formuoja pasitelkiamas estetines formas (Renov 1993: 19), jau nekalbant apie tai, kad santvarka turi įtakos socialiniam ir urbanistiniam Vilniaus peizažui.

2.2.1 Intermedialus kinematografo ir literatūros dialogas *laikas eina per miestą*

Laikas eina per miestą atveju kino dokumentika steigia intermedialų dialogą su literatūra, Justino Marcinkevičiaus poema *Siena*, kuri, savo ruožtu, reflektuoja kinematografą kaip savo analogiją. Iš vidinio intermedialaus *Sienos* dialogo kyla ir galimybė „skaityti“ Grikevičiaus filmą kaip tam tikros poezijos kūrinį.

Filmas pradedamas epigrafu – citata iš poemos *Siena – miesto poema* (Marcinkevičius 1968: 7–8):

SUAIŽĖJUSI MIESTO SIENA (plg. orig.)	Suaižėjusi seno namo siena
LYG PILKAS EKRANAS	lyg pilkas ekranas
PASAKOJA ŽMOGAUS ISTORIJA	pasakoja žmogaus istoriją
TAUPIOM	taupiom,
ŠIUOLAIKINĖM PRIEMONĖM.	šiuolaikinėm priemonėm.
ŽINOMA, MES PAVARGSTAM	Žinoma, mes pavargstam.
ŽINOMA, MES IR KLYSTAM.	Žinoma, mes ir klystam.
BET NENUSIGRĘŽIAM NUO SIENOS.	Bet nenusigręžiam nuo Sienos ,
O STENGIAMĖS JĄ SUPRASTI	o stengiamės ją suprasti.

Juostos paratekstu tampanti citata formuoja intertekstinę ryšį su Marcinkevičiaus kūrinio ir aktyvuoja architekstualumo problematiką¹⁴. Esminis šio teksto architekstinio ryšio kūrimo būdas – filmo susisaistymas (žymimas paratekstu „poema“) su poemos žanru. Nors tradiciškai poema laikomas eiliuotas pasakojamasis kūrinys, Marcinkevičiaus *Siena* nepateikia tradicinio epinio naratyvo. Jai būdingos avangardinės raiškos priemonės: netradicinė eilėdara – verlibras, vizualios plotmės akcentavimas – nedidelio masto žaidimas tipografija¹⁵, identifikavimasis su modernizmui būdinga miesto tradicija (*Siena: miesto poema*), su technika, mechanizacija susiję motyvai. Pasak Davoliūtės, Marcinkevičiaus modernių išraiškos priemonių naudojimas atspindi to meto Sovietų Lietuvos poetų pastangą neatsilikti nuo pasaulinių kultūrinių tendencijų, o kartu tampa atspirties tašku Grikevičiui (Davoliūtė 2016). Tad poetinio teksto fragmentas filme funkcionuoja ir kaip

¹⁴ Paratekstas – ribinis elementas. Paratekstualumas – apibrėžia teksto santykį su jo dalimi, teksto ir jo paratekstinių fragmentų (antraščių, pratarinių, skyrių pavadinimų ir kt.) ryšį. Architekstinis ryšys – tai teksto ryšys su žanru, kalbėjimo modusu ir pan. (Genette 1997: 2; Melnikova 2016: 373–374).

¹⁵ Poemą sudaro trys skirtingi teksto užrašymo stiliai – įprastas šriftas, sudarantis didžiausią poemos dalį, paryškintas (*bold*) šriftas, atliekantis paryškinimo / akcentavimo funkciją, tekstas didžiosiomis raidėmis, kuriuo žymimi užrašai („SLĖPTUVĖ / rėkia juoda rodyklė“ (5); „ramus ir baltas žodis: / IŠMINUOTA“ (6); „ant šitos Sienos <...> / nelauktai pasirodė: / ADOMAS+MARCELĖ = MEILĖ“ (57–58).

nuoroda į galimybę „skaityti“ modernistinį dokumentinį filmą kaip modernistinį poetinį tekstą.

Laike išnaudojamos kinematografinės priemonės išties atsiremia į *Sienos* poetiką. Jų rinkinys apima ne tik tapačius motyvus (pvz., siena, arklys) ar temas (pvz., karas), bet kartu užsimena ir apie filmo kaip poemos organizavimą. Be to, akivaizdžiai mezgamas tekstų dialogas nurodo ir bendresnes miesto objektų vaizdavimo strategijas. Tiek poema, tiek filmas formaliai komponuojami vaizduojant ir priešinant skirtingus laikotarpius. Poemos sąranga priklauso nuo herojės praeities (jaunystės, meilės, karo) ir dabarties (senatvės, vieatvės) dualizmo, formuluojančio pasakojimo veiksmą. Visa teksto dinamika atsiskleidžia per perėjimus iš jos esamojo laiko perspektyvos į prisiminimus ir atvirkščiai¹⁶. O sienos įvaizdis tampa moters išgyvenimus orientuojančia – prisiminimus skatinančia, ateitį numananti ar tiesiog būseną reflektuojančia žyme¹⁷. Taip Marcinkevičius realizuoja sienos-ekrano paralelę ir susieja ją su personažo atmintimi, o pasakojanti siena tampa ne tik visuotinės, bet ir asmeninės istorijos dokumentu. Kartu šitaip – semantiškai palimpsestinės sienos įvaizdžiu – projektuojamas atminties ir miesto ryšys, apie kurį rašo šiuolaikinė geokritika. Kita vertus, tiek siena, tiek fikcinis poemos siužetas nėra susiję su konkrečiomis Vilniaus vietomis, bet yra universalūs istorinės patirties simboliai.

Grikevičiui rūpi jau ne žmogaus, o miesto gyvenimas, ir nors praeities-dabarties opozicija išlaikoma, ji siejama su konkrečiomis Vilniaus vietomis, architektūra, ritmais.

Marcinkevičiaus tekstui būdingi praeities intarpai herojės dabartyje yra panašūs į filmo pasakojimo režimų keitimus Griekvičiaus filme, kai modernaus ir gyvo miesto scenos montuojamos kartu su istorinius laikus menančių Vilniaus objektų kadrais ar žvilgsniu į neseną praeitį (*flashback*) – karą. Tokio laikotarpio sugretinimo (kadru montažo) galimybė realizuojama ne tik filme, bet ir jame vaizduojamoje miesto sienoje, kurioje pačioje įrašytas

¹⁶ „Senutė dar atsiminė, / kad jie / <...> bėgdavo“ (51); „senutė užsimerkusi galėjo / parodyt vietą, kur prieš daugel metų...“ (57); „Jinai atsimenta tą rytą. / Jinai gerai atsimenta tą rytą“ (58); „Bet ji norėjo / <...> / pabūt atsiminimų zenite. / Todėl ji nusileido į tą pusrūsį“ (68) ir t. t.

¹⁷ „Siena / <...> – / dabar senutė / regėjo visą ją, kaip savo praeitį“ (67); „Šitam kieme / visi žinojo savo laiką, / <...> / žmonės ir daiktai, / ir įvykiai / <...>. / Ir gal tik vienas, / <...> / atėjo per anksti / jis buvo pažymėtas šitoj sienoje: / <...> ADOMAS...“ (57) – lyrinės subjektės mylimasis, vėliau pašaukiamas tarnauti kare, po kurio suluošintas nusižudo; „Marcelė gali pasakyti, / nuo kada / jos veidas ėmė panašėti į Sieną, / į pilką, / raukšlių išvagotą Sieną. / Kai prasidėjo karas“ (76).

palimpsestinis simbolinis pasakojimas. Sienoje vienas kitą užklojantys visuotinės istorinės atminties sluoksniai filme artikuliuojami daugelyje kadrų su senomis istorinę gelmę atveriančiomis namų sienomis. Joms skirtas net atskiras epizodas, sukomponuotas tik iš kadrų apie miesto sienas sekos. Vienos jų apsilaupiusios, apaugusios žole, kitos – užmūrytais langais ar išvarpytos šovinių. Pastarieji kadrai kone pažodžiui atkartoja Marcinkevičiaus poemoje atsirandantį apšaudytos sienos įvaizdį („Trumpa automato serija / perbėgo Sieną / lyg istorijos puslapį“, 10). Kad tai kulminacinis sienų vaizdų sekos kadras, rodo garso takelyje stiprėjantys mušamieji ir kadre fokusuojama siena su apsitrynusiu užrašu ir piešiniais, nesunkiai identifikuojamais kaip nacistinio laikotarpio palikimas iš įskaitomų žodžių „Hilter“ ir „Krieg“. Šis sugretinimas numano rašmenų ir piešinių ant sienos analogiją su kulkų paliktu pasakojimu. Tokiu būdu scenose realizuojamas paratekste minimas „pasakojančios miesto sienos“ dokumentiškumas: ant paviršių paliekamos laiko žymės šitaip užrašo miesto istoriją, kur kulkų raštas – lygiavertis artikuliuotai kalbai.

Čia ekrano ir sienos analogija išreiškia dvejopą perspektyvą: dabartyje matomi miesto objektai visada numano už jų slypinčią istoriją, pasakojančią „taupiom šiuolaikinėm priemonėm“. Tiek siena, tiek tokių sienų visuma – miestas – yra palimpsestas, sudarytas iš daugybės bėgant metams susikaupusių sluoksnių¹⁸. Šitaip šių laikų-praeities arba dabarties-atminties dualizmas įkūnijamas architektūros objektuose. Tačiau jis taip pat turi atsidurti suvokėjo akiratyje tam, kad ši dvinarė struktūra būtų aktualizuota. Be to, paralelėje tarp kino ekrano ir miesto sienos aktualizuojamas filmo indeksiškumo klausimas, siejamas su kino ir tikrovės santykio problematika. Filmu juosta kaip miesto siena gali tapti dokumentu, pasakojančiu apie „žmogaus istoriją“ ir atvirkščiai, miesto siena yra kaip juosta, kas tvirtina geokritinę prielaidą apie miesto vietų ir apie jas kuriamų kultūrinių tekstų nuolatinę apykaitą. Kino kritikas Rosenbaum įžvelgia sąsajas tarp modernistinės lyrikos, miesto formų ir dokumentinio kinematografo (Rosenbaum 2004). Tokios paralelės ypač aktualios *Laikui*, kur formaliai gretinama modernios poezijos kalba su kino kalba. Vis dėlto tai ne tik žodžio ir vaizdo susitikimas. Grikevičius naudojami ne tik poetinėmis priemonėmis, bet ir kitomis medijomis – muzika, fotografija, architektūrinėmis formomis. Tokiu būdu *Laike* reflektuojamas ne tik intertekstinis, bet ir intermedialus dialogas, reflektuojamas ir Marcinkevičiaus poemoje, rodant į kino ekraną.

Viena vertus, taip nutinka dėl specifinės multimedialios kino meno prigimties. Antra vertus, tai galiausiai įtvirtina ryšį ne tik su modernios poemos žanru, bet ir su kitomis meno sritimis – modernia architektūra, fotografija, kinematografija. Visgi svarbiausia, kad Grikevičiaus filmas steigia ryšį su poemos Vilniumi – ne tik minėtų aspektų požiūriu, bet ir savotišku „pasidavimu“ šiai miesto poetikai, diktuojančiai pasakojimą, jo ritmą, vaizdinius ir reikšmes, leidžiančius kalbėti apie kokybiškai naujo santykio tarp miesto ir teksto atsiradimą.

2.2.2 Miestas ir tekstas filme *Laikas eina per miestą*

Filmo įžanginiai kadrai nufilmuoti laikrodžio mechanizmo viduje: ekrane vidutiniu planu rodoma ritmingai tiksinti švytuoklė ir taip pat ritmingai besisukantys krumpliaračiai, visa tai papildant diegetiniu tikslėjimo ir laikrodžio veikimo garsu, išaugančiu į varpo dūžius (vėliau matysime, kad tai vieninteliai diegetiniai filmo garsai), kol po kelių dūžių parodomas ir mušamas varpas. Galiausiai, vaizdinys perkeliamas į išorę – kamerai tolstant ekrane centruojamas Arkikatedros bokštas, garso takelyje tebegirdimi dūžiai patvirtina, kad ką tik būta ir jo viduje. Kartu embleminis Vilniaus varpinės kadras išsyk lokalizuoja suvokėją pačioje miesto širdyje. Toliau žvilgsnio pozicijos kaip ir žiūros objektai keičiami: kamera fiksuoja greta esančios Katedros frontoną, vėliau panoraminuose kadruose veriasi ir kitos apylinkės – Pilies g., Šv. Jonų bažnyčios fasadas, senamiesčio gatvės ir namai su rūkstančiais kaminais (teritorija aplink dabartinę Švietimo ministeriją), iš Antakalnio žalumos kyšantys Petro ir Povilo bažnyčios bokštai, už jos tekanti Neris ir kitoje jos pusėje kylantys Žirmūnai. Kiekvienas objektas rodomas panašia maniera: iš pradžių fiksuojamas stambiu planu, kaskart jį priartinant objektyvu. Aiškėja vaizdo ir garso atskirties arba nediegetinio garso paskirtis – sinchroninė kadrų ir varpo dūžių trukmė ir kaita kaip ir vaizdinis objekto pritraukimo efektas prisideda prie savito filmo ritmo. Kita vertus, pirmasis *Laiko* fragmentas laikrodžio mechanizmo viduje ir valandą skelbiančių laiko dūžių garsas, ritmiškai sutampantis su panoraminiais skirtingų miesto vietų kadrais, tampa tiesiogine pavadinimo metaforos realizacija, kai dvi minutes trunkanti uvertiūra užbaigiama pavadinimo tekstu – „Laikas eina per miestą“, kas tik ką buvo „pasakyta“ vaizdų kalba.

Taip pirmuose kadruose skleidžiasi pagrindinė filmo tema – miesto ritmas kaip erdvės ir laiko santykis, pereinantis nuo istorinės Vilniaus senovės iki modernybės, tampantis ir paties filmo ritmu. Kita vertus, mechanizmo sureikšminimas susijęs su modernizmui ir avangardiniais judėjimams

būdingomis mechanizacijos bei kasdienio automatizmo mieste temomis (Arlauskaitė 2017). Šioji technikos, techniškumo problematika atsispindi ir kino kalboje. Pirmiausia, šiai miesto reprezentacijai būdingas techninio potencialo išnaudojimas ir formalus atsitraukimas: operatoriaus Zacharijaus Putilovo kamera dažname epizode yra tarsi pakilusi virš kasdienybės, todėl miesto vaizdavime dominuoja panoraminis žvilgsnis, o ne gatvės lygio vaizdai. Šią optiką de Certeau vadina vujaristine, nes toks atsitraukimas pakylėja stebintįjį iki abstraktesnio požiūrio lygmens, prilygstančio kartografiui arba miesto planuotojui (de Certeau 2002: 91–93), o pačią reprezentaciją – žemėlapiui (Valiūnaitė 2017). Be to, šis atstumas išreiškia strateginį lygmenį, o kartu racionalią ir privilegijuotą, t. y. panoptinę (Foucault 1998: 240), regą. Kartu abstrahavimas(is) pasireiškia ir turinyje, nes filmo pasakojime Vilnius atsiranda kaip mitinis, geografinis, istorinis, galų gale, estetiškas vienetas, susitelkiant į jo objektus, o veikėjus taip pat abstrahuojant iki socialinių kategorijų. Taigi prologe dominuoja makromasto miesto reprezentacijos strategijos.

Vis dėlto *Laiko* pasakojimui būdingas ir gatvės lygmuo – grįžimas į šį registrą prilygsta grįžimui į kasdienybę, konkretaus miesto gyvenimą. Taigi ši opozicija reikšminga ir kaip skirtis tarp abstraktaus ir individualaus, miesto idėjos ir konkretaus atvejo, be to, naudojantis būtent artimo ir tolumo žvilgsnio dinamika konstruojamos ir bendros filmo scenos. Pasakojimas apie miestą kuriamas pasitelkus tokią mechaniką: pradedama nuo bendro plano, paskui rodomi smulkesni vienetai, kurie jungiami vėl sudaro stambesnes konfigūracijas, kol, galų gale, vėl priartėjama prie miesto kaip idėjos. Filmą pasakojime tai artikuliuojama būtent per šiuos perėjimus nuo visumos prie dalies ir *vice versa*. Panoraminis žvilgsnis sujungia vaizduojamas miesto vietas / topografinius taškus erdvėje ir laike. Tai, kas sunkiai apeinama žmogaus kūnu, tampa įmanoma jo žvilgsnio aprėptimi. „Dieviška“ perspektyva, pasak Chatmano, vaidybiniam kine žymi filmo, bet ne istorijos pradžią ir yra vadinama steigiamuoju kadru (*establishing shot*), be to, priklauso ne pasakojimo siužetui, o diskursui, kas yra už vyksmo ribų (Chatman 1993: 49–50). *Laiko* atveju panoraminiai planai išties suabstraktina reprezentuojamo miesto vaizdinį, aktualizuoja topografinių taškų tarpusavio santykį (kaip aptartame fragmente tarp Antakalnio ir Žirmūnų), o kartu leidžia susivokti kameros apimtame areale, taigi orientuoja pačiame mieste. Vadinasi, kameros palyginimas su visažiniu pasakotoju šiuo atveju tinkamas. Panoraminis žvilgsnis ir apima miestą kaip visumą, sujungia visus įmanomus Vilniaus taškus ir galimus scenarijus juose į vieną bendrą konfigūraciją.

Visas kino pasakojimas perbėga per miesto istoriją, atskleisdamas skirtingų epochų Vilniaus vaizdinius. Jau aptartame miesto širdyje filmuotame epizode užsimenama apie tai, kur bus keliaujama toliau. Filmo įžangai baigiantis, o garso takelyje tylant laikrodžio tikslėjimui, fone palaipsniui stiprėja estradinė melodija, kol pasiekus *crescendo* suskamba ir vokalinė partija. Kartu vaizdinėje plotmėje veriasi panorama nuo Antakalnio pušyno: kadre dominuojant tankiai žalumai, tolumoje boluoja balti Žirmūnų blokai. Staiga priartinimo efektu jie atsiduria pirmajame plane. Vėliau kadrai mainosi ūmiai: nuo daugiaaukščio filmuotus Antakalnio mūrus ir judesį gatvėje keičia iš to paties taško fiksuojami kitoje upės pusėje esantys Žirmūnai, juos – stambus Antakalnio dvylikaaukščio planas iš apačios, kuriantis efektą tarsi namas kiltų į dangų, paskui eina kontrastas – nuo to paties namo stogo filmuojami apačioje žingsniuojantys žmonės atrodo tarsi skruzdėlės, tada – vėl dvylikaaukštis iš apačios. Šiuos kadrus keičia sankryžos scena, iš pradžių matoma kaip atspindys spaudos kiosko vitrinose, o vėliau ir tiesiogiai. Čia kamera fiksuoja tuometinių Lenino pr. ir L. Giros g. sankirtą. Intensyvus eismas implikuoja, kad tai darbo diena: miestiečiai zuja kartu su transporto priemonėmis. Tolesnis kadras sugrąžina į Antakalnį – ties prekybos centru su pavadinimu „Eglutė“ ir žiūros taškui kylant aukštyn atsirandančiu užrašu „pramoninės prekės“. Po jo einantis statybų kadras fokusuojamas iš apačios – pro būsimo pastato konstrukcijas – kvadratinį ažūrą – matyti, kaip krano keliamu gelžbetoniniu bloku uždengiamas vienas kvadratas. Visuose kadruose fiksuojami tipiniai darbo dienos ritmo elementai: miestiečiai kerta sankryžą, eina į troleibuso stotelę, parduotuvę, transportas veža keleivius, statybininkai stato namus, mamos stumia vaikiškus vežimėlius etc. Šiuose veiksmuose susitinka vieta, laikas bei žmogiškoji energija, ir šiame susikryžaviame, pasak Lefebvre'o randasi miestą sudarantys ritmai (Lefebvre 1992: 15).

Nors tepraeina minutė filmo, vien per ją pademonstruojamas platus kinematografinių priemonių arsenalas. Išvardyntuose kadruose – ne tik septinto–aštunto dešimtmečio sovietinio modernizmo architektūros pavyzdžiai, bet ir įtaigus estetinis manipuliavimas architektūrinėmis, dekoru, tipografinėmis formomis. Šiuos skirtingus elementus estetiškai susieja dominuojantis kampų motyvas: smailių kampų užrašas „Eglutė“, geometrinis praeivės suknelės audinio raštas, kiosko vitrinoje smailiais kampais sukabinti žurnalai, buko kampo bareljefą sudarantys dvylikaaukščio balkonai, kvadratinės perdangos ir t. t. Šios detalės kartu su kitomis kinematografinėmis priemonėmis – perspektyvų kaita, asociatyviniu, ritmišku montažu – kuria

savitą filmo estetiką bei ritmiką. Be to, funkcionuoja kaip modernaus, standartizuoto, racionalaus miesto patirtis perteikiantys veiksniai (Mennel 2008: 25). Taip formaliai pasakojimas angažuojasi kaip modernus kinematografijos projektas, o kartu kaip kūrinys, tiek atvaizduojantis modernų miestą, tiek kylantis iš šio miesto kasdienybės, todėl miesto ritmai sudaro filmo ritmų sluoksnį.

Turiniui šis segmentas suteikia naujumo leitmotyvą. Tačiau tai – ne tik statybos, modernios architektūrinės formos, urbanistiniai sprendimai – t. y. išorinis objektų šiuolaikiškumas, bet ir veikėjams priklausanti savybė. Šiame epizode nuo panoraminės miesto perspektyvos pereinama prie mikro-arba taktinio (Certeau 2002) lygmens – nuo miesto kaip struktūros prie filme reprezentuojamų miestiečių. Jų vaizdavimui taip pat būdingas naujumas: tai – Vilniaus naujakuriai, jaunos ar tik būsimos mamos, vaikai. Apgyvendinimo momentas ypač ryškus kadre su ką tik pastatytu devynaukščiu: nors jo langai dar tušti ir tamsūs, netrukus butų gyventojai čia kabins spalvotas užuolaidas, paversdami daugiabutį namais. Kita vertus, epizodas ryškina kontekstinę demografinę punktūrą. Pokario miesto rekonstrukcija yra susijusi su masine migracija į atgautą sostinę. Vilniui atsigauvant vyksta planinga urbanizacija – miesto atnaujinimas, racionalizavimas ir pritaikymas. Tokiu būdu sprendžiami socialiniai klausimai: statomi pigesni ir funkcionalesni būstai, nauji rajonai senuosiuose jau neišsitenkančiai visuomenei. Tik sovietmečiu Lietuvos visuomenė tapo urbanizuota (1970 m. Lietuvoje miestų gyventojai sudarė 50 %) ir tipologiškai patyrė analogišką vakarietiškai visuomenei modernizaciją, tik sovietinė modernizacija veikiau pasižymėjo kaip „tiesmukiškai suprantamo ir drastiškai išplėto funkcionalistinio visuomenės modelio pasekmė“ (Leonavičius, Žilys 2009: 318).

Vis dėlto, nors Vilnius vaizduojamas modernybės fone, „filme neabejotinai dominuoja senasis miestas“, o „sovietizacijos procese tik architektūros paminklų tapusiam Vilniaus senamiesčiui savita Ezopo kalba režisierius siekia suteikti istorinę dimensiją“ (Drėmaitė 2017). Šis segmentas sudaro beveik pusę filmo trukmės. Istorinio intarpo pradžią žymi tarp Katedros kolonų pasirodantis lėktuvas ir jį lydintys garso ir vaizdo trikdžiai – sprogimas ir mirgėjimas, filmo ritmo pertrūkiai – statiškų vaizdų montavimas (Kunčiaus nuotraukos) ir, galiausiai, užsikirtęs krumpliaratis. Istorinį laiką patvirtina ir sapno logiką indikuojanti dūmų uždanga bei didinga žemo registro pučiamųjų tęsiama tema. Turiningai tai išreiškiama trijuose segmentuose, skirtuose trims miesto istorijos pjūviams. Pasakojimas apie senąjį miestą, panašiai kaip epizoduose apie naująjį Vilnių, taip pat kuriamas

asociatyvinėmis sekomis. Pirmasis epizodas skiriamas Vilniaus pradžios mitui – ažuolų giraitės, Vilnios slėnio ir Gedimino pilies griuvėsių vaizdiniais. Antrąjį sudaro kadrai su įvairių architektūrinių stilių bažnyčių eksterjero ir interjero, katakombų fragmentais. Trečiasis – garsusis epizodas su baltu arkliu, vardu Princas, ir Vilniuje gyvenusių didikų dinastijų herbais.

Visus tris sujungiantis motyvas – irimas arba, pasitelkus Marcinkevičiaus *Sienos* paratektą, – aižėjimas. Būtent su nykimu susijusi vaizdavimo strategija būdinga miesto istorijai skirtam epizodui, kur kamera dažniau slysta ne rekonstruotais, bet trupančiais senojo Vilniaus paviršiais – pilies griuvėsiais, kiek apsilaupiusiais bažnyčių frontonais, apgriuvusiomis kolonomis, rūmų kartušais. Čia priskirtinos ir scenos, fiksuojančios bažnyčių požemius su žmonių kaulais ir kaukolėmis, sugriautas kapines. Šioji dūlančių objektų seka reflektuoja romantišką griuvėsių temą kaip opoziciją modernizacijai. Žiūrėjimas į griuvėsius (*ruingazing*) Vakarų kultūroje įsitvirtino Renesanso epochoje, o apskritai laikomas modernia praktika. Kanoniniuose sociologo Simmelio tekstuose griuvėsiai vadinami vieninteliu menu, jungiančiu žmogaus valią ir gamtos neišvengiamybę bei kuriančiu naują visumą – architektūros grįžimą į natūrą (Simmel 1958). Be to, šiam reiškiniui priskiriama ir daugiau dialektinių savybių, atstovaujančių buvimui ir nebūčiai, fragmentui-visumai, matomam-nematomam, laikinumui-ilgaamžiškumui (Hell, Schönle 2010: 7–8). *Laiko* vaizdų sistemoje griuvėsiai irgi gali būti suvokiami kaip nevienareikšmiška konceptuali ir estetinė kategorija. Viena vertus, Vilniaus griuvėsių potencialas pasakojime skleidžiasi per ryšį su miesto istorine praeitimi, kartu įerdvindamas ir aktualizuodamas laiko tėkmę arba „sukurdamas praeities gyvenimo formą dabartyje“ (Simmel 1958: 385). Vilniaus aukštutinė pilis, pasitelkus vaizduotę, funkcionuoja kaip istorinės praeities ir su LDK susijusio valstybingumo simbolis. Kūrinio kompozicijoje reikšminga ir tai, jog filmo pradžioje (ir finale) Vilnius apžvelgiamas nuo šios lokacijos – Gedimino kalno. Vadinas, simbolinės miesto pradžios bei formalios filmo pradžios taškas sutampa. Kunigaikščio Gedimino laikų miesto svarbą pasakojime tvirtina nuolatinis grįžimas prie gotikinio paveldo kaip „senojo lietuviško Gedimino miesto formų“ (Drémaitė 2017): Pilies gatvės namų fasadų, Šv. Onos bažnyčios, pilies, šarvų. Be to, sumanymą ryškina ir panoraminiai skirtingų konfesijų maldos namus apimantys kadrai, o tai šiame kontekste miesto istoriją sieja su Gedimino valdymo metais įtvirtinta Vilniaus konfesinės įvairovės idėja, apimančia katalikus, stačiatikius, unitus, judėjus ir t. t.

Taigi pasakojime griuvėsiai turi pozityvų, kuriantį potencialą, nes tiek kompoziciškai, tiek turinio lygmeniu jie atstovauja užuomazgai, katalizuojančiai tolesnį pasakojimą. Antra vertus, griuvėsiai turi ir neigiamą semantiką. Tai visai neseniai praūžusio karo ir seniau ištikusių kataklizmų pasekmė, įkūnyta katakombų, antkapių, nacistiniais užrašais margintos sienų kadru. Vis dėlto panašu, jog pasakojimas veikiau apskritai numano miesto kaip kapinių, skirtų praėjusioms epochoms ir jose gyvenusiems žmonėms, vaizdinį. Tokia vaizdavimo strategija ryški kadruose su senųjų miesto didikų herbais. Pirmiausia, dinastijų skiriamieji ženklai pasakoja miesto istoriją, dalindami Vilniaus teritorijas į skirtingų įtakų zonas. Antra, regalijos tampa tarsi antkapio tiek pačioms giminėms, tiek praėjusioms epochoms. Trečia, tokiu būdu darsyk aktualizuojama miesto sienos ir ekrano analogija. Visi šie objektai – tai praeities žymos dabartyje, metaforine prasme esančios antkapiai ir istorinę atmintį prikeliantys griuvėsiai. Galų gale, aižėjančios sienos šitaip atsiskleidžia kaip laiko sluoksniai miesto tekstūroje.

Asociatyviam pasakojimui apie Vilniaus istoriją skiriama didžioji filmo dalis – kiek daugiau nei trečdalis, o grynai sovietiniams miesto vaizdiniais – keli fragmenteliai (Spalio paradas, pionierių eiseną, gėlės kritusiems Raudonosios armijos kariams). Likusį laiką filme įtaigiai derinamos istorinio ir modernaus Vilniaus scenos, tai ryškiausiai matyti kadruose, kur restauratorius valo dulkes nuo katedros skulptūros, o ant senųjų rūsių baigiami statyti Dailės parodų rūmai ar keliamas pabaigtuvių vainikas ant būsimąjo kino teatro „Maskva“. Naujo-seno miesto priešprieša suprobleminama ne tik scenose, kai susitinka istoriniai ir modernūs objektai, bet ir tada, kai dėl šių objektų keičiasi kasdienės miestiečių praktikos (de Certeau 2002: 102–103). Tokiais pavyzdžiais tampa kadru iš pionierių parado derinimas su katedros skulptūrų vaizdais, besibučiuojančių šventikų – su motokrosu ir kolbą bučiuojančių chemijos pirmakursių krikštynomis ir pan. Toks vaizdavimo būdas nurodo, kaip senieji ritualai įgyja naujas prasmes ir koegzistuoja kaip naujas ir senas miestas, o kartu steigia naujus miesto ritmus (Lefebvre 1992: 80–92). Taip šioji vaizdų struktūra religinius simbolius pritaiko modernybei, nes „septintojo dešimtmečio Vilniaus senamiestis – modernizuotas, įpaminklintas, restauruotas, sekuliarizuotas, perinterpretuotas ir pritaikytas šiuolaikiniam gyvenimui“ (Drėmaitė 2017).

Miesto istorijos patirtis modernybėje perteikiama ir formaliai, kai naudojamas kontrastingas montažas atitinka įvairias opozicijas, iš kurių ir susideda miestas ir buvimo jame būdai. Filme tai įprasminama istoriniais ekskursais iš modernių laikų į praeitį ir atvirkščiai. Ryškiausias pavyzdys –

minėtas ekskursas apie karą su pasirodančiu lėktuvu bei garsine ir vaizdine distorcija. Tai vertintina kaip analepsė (*flashback*), kai prisimenamas neseniai pasibaigęs karas, siejamas su vokiečių oro pajėgų bombonešiais, tai garso takelyje numano agresyvus sprogimo garsas. Kartu su šiais efektais kino pasakojimo tempą ardo ir tolesnėje filmo sekoje pramaišiu su statiškais filmo kadrais montuojamos Kunčiaus nuotraukos. Filmo dinamiką, montažo ritmiką ir vaizdų medžiagiškumą keičianti čia panaudota fotomedija transformuoja pasakojimą ir stabdo jo laiką. Kita vertus, šis fragmentas struktūriškai ryškina ir kitą svarbų kontekstinį aspektą – Vilniaus pavidalus fotografinėje vaizduotėje¹⁹. Toliau paeiliui rodomi statiški kino kamera filmuoti vaizdai: geležinkelis be traukinių, nukelti telefono rageliai, statulos, sustojusios statybos, laidų mazgai, mygtukai, juvelyriniai dirbiniai, statybų maišai, pinigai, žmonių profiliai, sustojęs smagratis, debesų pritemdyta saulė. Šie įvaizdžiai metaforiškai nurodo, jog karas nutraukia komunikacijas. O sutrikdytą miesto infrastruktūrą formaliai žymi sutrikdyta filmo eiga. Kartu su sprogimo garsiniu efektu montuojamose Kunčiaus fotografijose užfiksuoti bėgantys žmonės, bėgantys portfeliais nešini vaikai prie Salomėjos Neries mokyklos naujojo korpuso (vėl geometrija). Filmą garsinė plotmė taip pat patvirtina sutrikdyto miesto vaizdavimo strategiją: kai garsas nutyla, ekrane lieka tik šviesotamsoje užfiksuotų gatvių nuotraukos. Tolesniame epizode vaizdais sugrįžtama į judrią L. Giros, V. Kapsuko ir Lenino pr. sankryžą ties „Vaikų pasauliu“, tuo metu pasigirstant estradiniam garso takeliui.

Filme vaizduojamų laikų atskyrimui galima priskirti tokias technikas: modernybė pristatoma kaip dinamiškas procesas, pasitelkiant judrumo įvaizdžius – kojos, automobiliai, keliai, transportas; taip pat jai būdingas staigesnis planų kaitymas, spartus montavimo ritmas, estradinis garso takelis, kasdieniai miesto siužetai. Praeities kadrai dažnai vaizduojami elegiškai, jiems būdingas pastovus planas, statiški kadrai, perspektyva. Išimtis – risnojantis arklys, tačiau ir šioje scenoje gyvūno galimai spartus žingsnis sulėtinamas, ką garso takelyje dubliuoja sulėtintas M. K. Oginskio polonezas, nurodantis dramatišką XIX a. sukilimų prieš Rusijos imperiją istoriją. Jei istorinio ekskurso pradžios indikatorius – užstrigęs laikrodžio krumpliaratis,

¹⁹ Čia Kunčiaus Vilniuje darytos fotografijos papildo panašiu metu išleistą Sutkaus ir Rakauskos albumą *Vilniaus šiokiadieniai* (Sutkus, Rakauskas 1965); to paties dešimtmečio pabaigoje išleidžiamas ir Kunčiaus Vilniui skirtas albumas *Senojo Vilniaus vaizdai* (Kunčius 1969).

kai jis vėl ima suktis, veiksmas grįžta ten, kur ir prasidėjo – į judrią sankryžą prie „Vaikų pasaulio“.

Ši scena įdomi ir kita kinematografinių priemonių prasme – čia miestas „prikuriamas“, jame dar nėra to, kas atsiras vėliau. „Dabar miestas yra pilnas gyvybės, o tada Vilniaus gatvėmis pravažiuodavo kelios pobedos, pora troleibusų ir gatvės ilgam ištuštėdavo. Reikėjo sugeneruoti srautus, todėl daug kas filme padaryta pagal scenarijų“, – pasakoja Grikevičius (Kaminskaitė-Jančorienė, Švedas 2013: 63). Tačiau kuriant filmą buvo naudojamos skirtingos filmavimo technikos. Pasitelkus „ilgalaikio stebėjimo“ metodą (*long-term observation*) gretimoje sankryžoje filmavimo komandai pavyko užfiksuoti ir nesurežisuotą miesto dinamiką – judrioje Lenino pr. ir L. Giros g. (Vilniaus g.) sankirtoje vykstantį spontanišką judėjimą. Apskritai, antroje filmo dalyje keičiamos kinematografinės priemonės, o kartu su jomis tiek matymo kampas, tiek pasakojimo mastas. Kamera „panardinant“ į gatvės lygį prarandama platesnė miesto perspektyva, bet priartinamas jo gyvenimas, nuo monumentalių temų pereinama prie miesto žmonių. Vis dėlto bendrai pasakojime dominuoja makrostrategijos, todėl net kamerai nusileidus į gatvę ir sutapus su miestiečio akimi, atskiri veikėjai dėmesio centre neatsiduria. Už individualius atvejus čia svarbesni iš tolo stebimi apibendrinti Vilniaus veikėjai: studentai, dvasininkai, mamos, našlės, orkestrantai ir t. t. Taigi miestiečių kategorijos logiškai naudojamos kaip simbolinės figūros (Mennel 2008: 39) – dalis vietoje visumos. Šie socialiai apibrėžiami vaidmenys kuria miesto rutinas, apie kurias kalba Lefebvre'as (1991: 38), vadinasi, parodo, kaip struktūruojamas Vilnius. Didžioji dalis vaizduojamų rutinų – nuleistos iš viršaus ir priskiriamos strategams, o iš apačios kylančios taktikos – veikiau išimtis. Toks pasakojimo būdas verčia mąstyti platesnėmis kategorijomis miestiečių tipus vertinant kaip pagrindinio vaizduojamo objekto, taigi pagrindinio herojaus – Vilniaus – bruožus.

Panaši apibendrinanti vaizdavimo strategija taikoma ne tik miesto žmonėms, bet ir vietoms. Jos dažniausiai turi numatytą, „iš viršaus“ nuleistą paskirtį: universitetas yra skirtas mokytis, statybos – dirbti, prospektas – paradams, transporto stotelė – laukti troleibuso, perėja – eiti, kapinės – pagerbti kritusius karius. Visi išvardyti vaizduojami ritualai sutampa su norminiais objektų naudojimo scenarijais arba, de Certeau žodžiais, strateginiu lygmeniu (de Certeau 2002). Spontaniškas, žaidimu paremtas elgesys turėtų peržengti taip apibrėžtą funkcionalumą ir racionalumą, galbūt todėl filme atsiranda kelios žaismingos scenos su Katedros aikštėje tvistą šokančia pora ir universiteto kieme medisoną besimokinančiais studentais.

Reikia manyti, jog šios iracionalios veiklos miesto strategai nenumatė, tačiau, pasak Lefebvre'o, miestas kaip tik ir turi būti ta vieta, kur švaistoma erdvė ir laikas, t. y. nedirbama, o linksminamasi, be to, objektas panaudojamas ne pagal pirminę jam priskirtą funkciją (Lefebvre 2000: 147), kartu šitaip kuriant miestą ne tik kaip materiją, bet ir kaip bendrą meno kūrinį arba, pasitelkus Lefebvre'o sąvokyną, *co-œuvre*.

Taip pat apibendrinanti mentalinio (kognityvinio) žemėlapiavimo Lyncho (1975) tipologija, kai objektai grupuojami pagal mieste aptinkamų objektų reikšmes, tinka ne tik filmo lokacijų klasifikavimui, bet ir pasakojimo organizavimui. Filme apimamos kelios erdvinės konfigūracijos – rajonai: senamiestis (bažnyčios, gatvelės, kiemai, universitetas), Naujamiestis (gerai išplėtotą infrastruktūrą – sankryžos, transportas, geležinkeliečių rūmai), Antakalnis (bažnyčia ir nauji gyvenamieji namai, parduotuvės, gatvės, transporto žiedas), Žirmūnai (gyvenamieji namai, darželis). Šiuos rajonus viduje ir tarpusavyje susieja mazgai – sankryžos, transporto mazgai, upė. Jie struktūroja maršrutus bei leidžia jungti pavienius objektus į seką, kas sykiu struktūroja patį filmo pasakojimą. Pavyzdžiui, jau aptartos miesto dalys – Naujamiesčio sankryža ir Antakalnio žiedas, gali būti susiejamos troleibuso įvaizdžiu, be to, stoteles (nebūtinai paeiliui) ir geografinį jų integralumą atkartoja ir filme rodomos kitos lokacijos – Katedra, Petro ir Povilo bažnyčia, esančios būtent pakeliui iš tuometinės Černiachovskio stotelės į Antakalnio žiedą. Šią empiriniame mieste randamą topografiją formaliai aktualizuoja panoraminis kameros žvilgsnis, o turinio prasme veikiau sujungia ne veikėjai, bet susisiektimo sistema. Taigi finale šis Vilniaus vaizdinytys neįmanomas kaip fizinė kelionė pėsčiomis, nes dvidešimties minučių neužtenka apeiti juostoje apimamą arealą. Tačiau skirtingų miesto objektų junglume, stambaus (mikro) ir panoraminio (makro) plano kaitymuose ryškėja Vilniaus topografija. Tik atskiri miesto taškai sujungiami žiūrinčiojo sąmonėje, o geografinis vientisumas tampa įmanomas suvokimo akte. Formali panoraminė optika ir panoraminis miesto vaizdavimas pasakojime iš dalies sutampa, o kartu leidžia filmą kvalifikuoti kaip Vilniaus gidą, su žemėlapiu, istoriniu pristatymu ir lakonišku lankytinų vietų „sąrašu“. Taip sujungiama erdvė ir laikas – Vilniaus kaip geografinio vieneto konfigūracija ir jo objektuose atsispindinti miesto istorija. Šis žvilgsnis konstruoja pasakojimą apie ir erdvėje, ir laike nusidriekusį miestą, todėl aprėpia ir apčiuopiamų architektūrinių objektų konfigūracijas, ir sąmonės struktūras – miesto atmintį.

Galiausiai, verta prisiminti ir paties Grikevičiaus komentarą: „pasinaudodamas kinematografinėmis priemonėmis sukūriau nedidelį

eilėraščių apie Vilnių (Kaminskaitė-Jančorienė, Švedas: 2013: 63). Mąstant apie kūrinio visumą, prasmė ryškėja pasitelkus ne sintagminį, o paradigmą, dažniau poetiniam tekstui priskiriamą, skaitymą. Taigi nors kadrai išsidėsto vienas paskui kitą, visa suvokimo eigoje atsirandančių ryšių sistema iškelia ne sekas, bet paradigmas, kurių pagrindu ir formuojasi analizėje minimos sąsajos, paralelės, opozicijos, metaforos. Šie staigiu montažu jungiami elementai komponuojami per oponuojančias temines vaizduojamų reiškinių grupes: gamta – miestas, istorija – modernybė, senatvė – jaunystė, senamiesčio labirintas vs. naujųjų rajonų geometrija. Taigi naudodamasis paratekste minimomis „šiuolaikinėmis priemonėmis“ filmas-eilėraštis perteikia kontrastingas modernaus miesto patirtis, kurioms būdinga ir naratyvinė raiška: vienos miesto dalys aktualizuojamos – įsirašomos, o kitos ignoruojamos ir ištrinamos iš miesto teksto.

2.3 Vilniaus fragmentas Roberto Verbos filme *Senis ir žemė*

Šis Verbos filmas laikomas poetinio lietuviško kino flagmanu (Černeckaitė 2004), nes greta tuo metų paplitusių kronikų įtvirtina naujus parametrus. Pasak kino istorikės Linos Kaminskaitės-Jančorienės, tiek Verbos *Senis ir žemė*, tiek Grikevičiaus *Laikas* žymi kino dokumentikos posūkį, kuriame dokumentinis kinas tampa meno kūrinium, o kartu dokumentikoje formuojasi autorinio kino kūrėjo statusas (Kaminskaitė 2014: 143). Iš tiesų *Senyje ir žemėje* minimalistinėmis priemonėmis (plg. „taupias šiuolaikines priemones“ *Laikė*) sukurtas pasakojimas telkiasi ne į kolektyvinį, bet į individualų lygmenį, nes pagrindinis filmo herojus – aukštaitis senis ūkininkas Anupras Trimonis, atstovaujantis agrarinei Lietuvos tradicijai ir žmogaus ryšiui su sava žeme, nepaisant kolektyvizacijos.

Debiutinė kino juosta (iki tol Verba rengė kronikas) pelnė režisieriui ne vieną apdovanojimą už režisūrą: 1966 m. Pabaltijo kino festivalyje, Vilniuje, Verbai įteiktas „Didysis gintaras“, tų pačių metų II sąjunginiame kino festivalyje, Kijeve, – diplomą už režisūrą. Pasak kino istorikų ir kritikų, pirmoji Verbos juosta išties žymi didelį skirtumą, nes „pasuko į naujas vėžes visą kinematografiją“ (Tapinas 1977: 17–25), be to, nepaisė tuometinių kanonų, pagal kuriuos „Lietuvos dokumentinis kinas tuo metu, pakludamas visos didelės šalies ideologiniams reikalavimams, dažniausiai matė minią, o ne žmogų“ (Oginskaitė 2010: 32). Tuo tarpu Verba *Senyje ir žemėje* panaudojęs sinchroninę (t. y. vaizdą ir garsą kartu įrašantią) kino kamerą leido tarmiškai prabilti „paprastam“ Lietuvos žmogui. Ir tai padarė sovietmečiu: nors tradicinė lietuvių kultūra iš viršaus buvo naikinama, režisierius į kino

juostą perkėlė lietuvių kaimo pasaulėjautą ir vertybes, glaudų lietuvių ryšį su žeme ir gamta, darbo vertę, amžinybės pajautą.

Šis dvidešimties minučių pasakojimas koncentruojasi į netoli Molėtų gyvenantį „senį“ – garbaus amžiaus Anuprą Trimoni. Papasakotos istorijos centre – ne senio santykis su jūra, o su žeme. Taigi hemingvėjiška paralelė čia veikiau tampa atspirties tašku ar žodžių žaismu, užuot buvusi kūrinio paratekstu (Genette 1997: 2; Melnikova 2016: 373–374). Pasak Rūtos Oginskaitės, čia režisierius „užfiksavo paprastą kaimo senį, be kūjo ir pjautuvo – o su dalgiu ir armonika“ (Oginskaitė 2010: 30). Šiam seniui svarbiausias santykis – su sava žeme, lietuviško kaimo papročiais Anupro Trimonio gyvenimo prasmė realizuojama per ryšį su agrarine kultūra ir savo protėvių žeme. Taigi jo svarbiausia teritorija – kaimas greta Molėtų. O išvyka į Vilnių, kur turi įsigyti antkapinį paminklą velionei žmonai, – tik priverstinis epizodas Anupro gyvenime. Šis filmo pabaigoje rodomas epizodas kaip tik aktualus mūsų tyrimui.

Į Vilnių senis Anupras išvažiuoja kinkytu vežimu, ir tik šis epizodas leidžia gana aiškiai identifikuoti miestą – sostinę. Dvi minutes trunkančioje finalinėje scenoje fiksuojamos kelios Vilniaus vietos: paminklų dirbtuvės, esančios Konstantino Kalinausko gatvėje, tiesiai priešais Vilniaus Šv. Konstantino ir Mykolo (dar žinomą kaip Romanovų) cerkvę²⁰, kur senis ieško paminklo mirusiai žmonai, Užupio Malūnų gatvė, kuria rieda vienakinkis Anupro vežimas. Vežimui kylant į Subačiaus kalną, atsiveria Kūdrų parko ir Užupio panorama bei nuvažiuojantis traukinys finalinėje scenoje, nufilmuotoje užmiestyje.

Prie dabartinių Santuokų rūmų skvere įsikūrusią paminklų dirbtuvę galima identifikuoti pagal cerkvės galinį fasadą ir iki šiol skvere pasilikusią kriptą, nurodančią svarbų, tačiau plika akimi nematomą istorinį kontekstą, – kažkada čia buvo Vilniaus evangelikų senųjų kapinių kompleksas. Kapinės buvo uždarytos Vilniaus miesto vykdomojo komiteto 1958 m. kovo 30 d. sprendimu, dalis jų sklypo panaudota Profsąjungų kultūros rūmų statybai, – taigi gerokai prieš filmo kūrimą. Verba rodo logiškai su pagrindinio herojaus gyvenimu susijusi siužetą, kuriam papildomo gylio suteikia istorinis kontekstas. Verbai, kaip ir vėliau Grikevičiui, rūpi Vilniuje įsikūrusios skirtingos konfesijos – liuteronų (kapinių teritorija), stačiatikių (cerkvė, esanti fone, kitoje gatvės pusėje) ir kataliko Trimonio, ateizmo laikais užsisakančio paminklą su nukryžiuotu Kristumi velionei Trimonienei.

²⁰ Ant šio Pamėnkalnio – „pamėklių“ kalno vyksta ir *Gavelio Vilniaus* pokerio scenos.

Filmo scenų sekoje užfiksuotas maršrutas sunkiai įsivaizduojamas, nes Anupro kelionė topografiškai nemotyvuota. Remiantis racionalumo kriterijumi, turėtų būti nepatogu iš Molėtų atvykusiam ir ten turėsiančiam grįžti keleiviui, apsilankius paminklų dirbtuvėse Naujamiestyje, Kalinausko gatvėje, toliau keliauti į Užupį, o jį pervažiavus toliau kilti į Subačiaus kalną link Rasų. Logistiškai būtų labiau motyvuota, jei iš Molėtų senis atvyktų per Užupį, iš kurio vėliau keliautų į Naujamiestį, Kalninausko gatvę. Todėl peršasi išvada, kad filmo scenų seka neatspindi realios kelionės sekos. Kodėl Anupro kelionė Vilniuje topografiškai alogiška, siužetiškai nepateisinta. Pasakojime daug svarbiau, kad tolesnėse scenose realizuojama Vilniaus konfesijų koncentracija. Slinkdama Malūnų gatve, Maironio gatvės afišomis, kamera kyla kartu su vežimu į Subačiaus kalną, paeilui fiksuodama Vilniaus Dievo Motinos Ėmimo į Dangų soborą, Šv. Mykolo, Šv. Onos bažnyčias, Bernardinų kontūrus, Gedimino bokštą, Užupyje esančią Šv. Baltramiejaus bažnyčią. Kone po ketvirčio amžiaus panaši panorama atsidurs ir režisieriaus Matelio bei operatoriaus Leipaus akiratyje, filmo *Dešimt minučių prieš Ikarą skrydį* steigiamajame kadre. Verbos filmui būdingas arklio vaizdinys – taip pat migruojanti kinematografinė figūra: po metų balto žirgo paveikslas atsikartos Grikevičiaus *Laike*, o vėliau vežimas su arkliu – Matuzevičių *Iliuzijose*.

Galima pažymėti, kad Verbos filme naudojama ta pati kaip ir Sluckio ir Avyžiaus romanams būdinga priešprieša tarp miesto bei kaimo. Kita vertus, miesto architektūrinis tekstas perskaitomas adekvačiai – pamatoma, kas slypi už miesto pastatų – akmenyje fiksuotos dramatiškos (sovietmečio) istorijos. Šiuo požiūriu *Senis ir žemė* artimas Grikevičiaus *Laikui*, bet ne Sluckio ar Avyžiaus romanams, kur miesto ir teksto santykis beveik neartikuluojamas. Atrodo, kad kinas lenkia literatūrą miesto reprezentacijos aspektu, ir tai visiškai suprantama, turint omenyje poezijoje ir miesto istorijoje iššaknijusią vaizdų kalbą, kuri, jei nėra artikuluojama žodžiais, palieka erdvės kur kas platesniam interpretacijų spektrui.

2.4 Skyriaus išvados

Nagrinėjamuose romanuose Vilnius pasirodo kaimo ir miesto priešpriešos kontekste, su neigiamomis miesto gyvenimo konotacijomis (Avyžius) arba gamtinės poetikos naudojimu miesto gyvenimui reprezentuoti (Sluckis). Bendrai abiem romanams būdinga tendencija vaizduoti miestą kaip nesaugią, korumpuotą ir susvetimėjimo erdvę, lydimą nuolatinės kovos už būvį. Tai – ir kova dėl meilės, ir dėl karjeros. Abiejuose romanuose vienu ir

kitu būdu plėtojamos su miesto erdve susijusio susvetimėjimo temos, socializmo statybos, pasirinkus sodžiaus žmogaus žvilgsnį, čia vertinamos skeptiškai. Šiuo požiūriu romanai artėtų prie Verbos filmo *Senis ir žemė* ir būtų visiškai kontrastas Grikevičiaus filmui, kur socialistinio miesto plėtra vertinama optimistiškai. Šio režisieriaus interpretacija leidžia išvelgti viršistorinį filosofinį santykį: laikas eina per miestą, o kartu su juo randasi ir naujos miesto formos. Beje, Grikevičius vienintelis konstruoja miesto statybų vaizdinius taip, kad jie įgautų estetinę plotmę, nors šis pakilus jo tonas gali pasirodyti ir naivus arba meistriškai suvaidintas.

Svarbu paminėti, kad Grikevičiaus ir Avyžiaus Vilniaus vaizdavimo strategijos susitinka temiška tiek, kiek jos apima pokario vaizdavimą. Visgi esama daugiau skirtumų nei panašumų. Visų pirma, *Laikas* ir jo personažai yra organiškai miesto dalis, o Avyžiaus romano herojai – tai iš regionų į urbanistinę aplinką perkelti individai. Grikevičiui miestas tampa pagrindiniu veikėju, o Sluckio ir Avyžiaus tekstuose naujieji miestiečiai bando prisitaikyti prie miesto gyvenimo, suprasdami pastarąjį kaip konkurencinės kovos lauką karjeros prasme. Vilnius kaip istorinės atminties tekstas jiems visiškai uždaras. Vilniečius sąlyginai vaizduoja ir Verba, jo filme – tai tik praeiviai ir prekyviai. Visgi pagrindinis skirtumas tarp poetinės dokumentikos filmų ir Avyžiaus ir Sluckio romanų – panoraminio žvilgsnio įvedimas. Romanuose šis vaizdavimo būdas beveik neaptinkamas. O štai kine – plačiai išnaudojamas: *Laike* panoraminis miesto vaizdas figūruoja išreišdamas technologines galimybes, *Senyje ir žemėje* Užupio ir senamiesčio panorama nuo Subačiaus gatvės taip pat užima reikšmingą viso finalinio epizodo dalį. Tad filmuose Vilnius vaizduojamas įvairesniais rakursais, nei to meto prozoje, be to nesuvokiamas tik kaip veiksmo vieta – Lietuvos sostinė iškyla kaip atskiras ir dar neatraktas meninis objektas.

Galiausiai, lyginant Vilniaus vaizdavimo būdus literatūroje ir kinematografe, galima išvelgti tokį esminį skirtumą: režisieriams miesto struktūra tampa tiesiog esmine filmų sąrangos dalimi, o prozoje Vilnius įveiksmintas tik turinio lygmeniu. Grikevičiaus *Laike* Vilnius apskritai tampa ir filmo priežastimi, ir pasekme – su miestu susijusi tiek kūrinio kompozicija, tiek turinys. Verbos filme, nors Vilniaus epizodas tik vienas, jis sureikšmintas savo pozicija viso filmo naratyve – kameros dėliojamai miesto sintaksei, kaip pasakytų Barthes'as (Barthes 1988), skirta visa finalinė kūrinio dalis. Lietuviškosios prozos autoriams tai nebūdinga: abiejuose analizuotuose romanuose Vilnius funkcionuoja tik kaip psichologinių dramų scena, užuot pats buvęs dėmesio centre. Tai, kad Vilniaus poveikis nagrinėjamuose

romanuose yra tik kaip veiksmo vietos, tegul ir svarbios, iš dalies yra nulemta prozoje vis dar įsišaknijusio psychologizmo (Kubilius 1990: 206).

Lyginamuoju požiūriu, vertinant skirtingas Vilnių vaizduojančias to meto medijas, jaučiamas didelis atotrūkis tarp Vilniaus reprezentacijų strategijų literatūroje ir kinematografe. Galima spėti, kad kino kalba tuo metu jau buvo susiformavusi kaip to laikotarpio europinio kino kalba (nepaisant *Laike* atsispindėjusio naivaus tikėjimo pažanga). Literatūroje miesto vaizdavimo strategijos ne tokios dinamiškos. Literatūra tarsi priešinasi urbanistinėms formoms, o kino medžiaga joms lengvai pasiduoda. Grikevičių kaip europinio kino kalbos kūrėją (Jasiūnaitė 2017) išskiria jo braižas – ekspresyvus montažas, nelinijinis pasakojimo būdas, intermedialus dialogas. Grikevičiaus kino aikštelė tampa kūrybinio žaidimo su poezija, architektūra, fotografija, choreografija ir miesto istorija vieta. Visa tai implikuoja savitos kino kalbos paieškas bei su modernizmu susijusį angažavimąsi, atskleidžiamą ir paratekstiniu santykiu su Marcinkevičiaus poema. Tenka daryti išvadą, kad, nors Vilnius dar nestruktūruoja naratyvo prozoje, šis struktūravimas jau vyksta – kol kas tik poezijoje ir kine.

3. Miesto praktikos ir pasakojimo strategijos: Jurgio Kunčino *Tūla* ir Arūno Matelio *Dešimt minučių prieš ikaro skrydį*

Kunčino romane *Tūla* vaizduojamas Vilnius – bene daugiausia tyrėjų dėmesio sulaukusi literatūrinė sostinės reprezentacija. Romanas priskirtinas Vilniaus literatūrai: didžioji dalis jo veiksmo vyksta Vilniuje, urbanistinė aplinka veikia personažą, romano kalbą ir laikinę jo veiksmo bei pasakojimo struktūrą, jo siužetas plėtojamas taip pat ir per miesto aprašymą, taigi šiuos dėmenis sieja tarpusavio priklausomybė (Ameel 2017: 234)²¹. Literatūriniam miesto vaizdavimui romane taikytų analizės įrankių spektras tyrimuose itin platus – nuo literatūros tradicijos, žanro ir poetinių priemonių nagrinėjimo iki prieigų, kurias pastaraisiais dešimtmečiais siūlė geokritikos (Westphal 2011: 6–7) kryptis, kreipdama literatūros tyrimus link miesto studijų²², kritinės prancūzų filosofijos, miesto geografijos bei literatūros kartografijos.

Pirmoji urbanistikos siūlomą prieigą *Tūlai* pritaikė Violeta Davoliūtė, pasiremddama geografo Kevino Lyncho miesto įvaizdžio modeliu, kur aplinka laikoma priklausoma nuo ją stebinčio miestiečio (suvokėjo) patirties (Lynch 1975: 6–7). Nagrinėdama romano erdvės ir laiko santykį bei jų priklausomybę nuo pagrindinio veikėjo atminties, ji išvelgia Tūlos paveiklo ir miesto tapatumą: protagonisto mylimoji „atsispindi prisiminimuose, įkūnytuose supančiame miestovaizdyje“ (Davoliūtė 1999: 61–62). Analogiją tarp žmogaus ir miesto kūnų siūlo ir Venclova. Jo manymu, *Tūla* „metonimiškai atstoja visą varganą, griūvantį bet nesunaikinamą miestą“ (Venclova: 2014, 178–182). Miesto ir atminties santykio problematika grindžia Jūratės Sprindytės rekonstruotą Kunčino „meilės miesto fenomenologiją“: jo miestas „margas, linksmas, autentiškas“ iš jo, „kaip iš senos kronikos“, galima atkurti „sovietmečio Vilniaus gyvenimo realijas, architektūros detales ar išgertų svaigiųjų skysčių asortimentą“ (Sprindytė 2006: 172). Romano dokumentalumas skatina Kunčino tekstą sieti su liudijimo literatūra, kaip tai daro Giedrius Genys, tyręs subkultūrinės Vilniaus erdvės (Genys 2016).

²¹ *Tūlą* Vilniaus romanu vadina Žydronė Kolevinskienė (Kolevinskienė 2016: 12).

²² Literatūrinės miesto studijos, taip pat literatūrinė urbanistika (angl. *Literary Urban Studies*), tyrinėja literatūrines miesto reprezentacijas tarpdisciplininiais metodais. „Palgrave McMillan“ leidžia šiems tyrimams skirtą knygų seriją *Literary Urban Studies*, kuriojamą L. Ameel, Jason Finch, Eric Prieto, Markku Salmela. Prieiga internetu: <https://www.palgrave.com/gp/series/15888> [žiūrėta: 2019-08-11]. Helsinkyje įsikūrusi tarptautinė Literatūros urbanistų asociacija (angl. *Association for Literary Urban Studies*). Prieiga internetu: <https://blogs.helsinki.fi/hlc-n/> [žiūrėta: 2019-08-11].

Istorinis aspektas aktualus ir Žydronei Kolevinskienei, į *Tūlos* analizę įtraukusiai „bohemiškąjį, miestiskąjį, istorinio laiko bei kūrybos aspektus“ ir juslines miesto patirtis, įgyjamas naudojantis rega, uosle, klausa (Kolevinskienė: 2016 15–23). Akivaizdu, kad Tūloje vaizduojama erdvė nėra tik veiksmo vieta, bet turi daugialypę reikšmę ir reikalauja tarpdisciplininių tyrimų.

Vaisingai šio romano analizei ypač aktuali pasirodė Charles'io Baudelaire'o įkvėpta ir Walterio Benjaminio conceptualizuota *flâneurie* figūra (Benjamin 2005: 253). Ją naudojo Venclova, ja pasirėmė ir Laimantas Jonušys, išryškinęs romano turinio bei formos sąsajas:

personažas, nešamas srovės, labai daug dairosi į krantus – ten mato įvairiaspalvį gyvenimą, daugybę nutikimų, virstančių pasakojamomis istorijomis. Iš to gimsta valkataujančio pasakotojo valkataujantis tekstas – personažo prigimtį atitinkantis romano kompozicijos pobūdis. (Jonušys 2007)

Venclova miesto teksto sąvoką taikė Kunčino romano analizei platesne prasme: *miesto tekstas* – visuminis tekstinis darinys iš visų kada nors parašytų kūrinių, susijusių su miestu (Venclova, 2012). Šios metaforos ištakos – Vladimiro Toporovo Peterburgo teksto sąvoka, turinti išreikšti lemtingą, anaip tol ne kiekvienam miestui ar literatūros tradicijai būdingą saitą tarp miesto istorijos ir jo pagimdytos literatūros. Nepaisant Toporovo nurodytų miesto teksto sąvokos ribų, ji labai paplito rusų literatūros tyrinėjimuose, o Venclova ir Lavrinecas (Lavrinec 2009: 257–277) pritaikė ją Vilniui. Čia Kunčino romanas pasirodo esąs vienas iš Vilniaus tekstą formuojančių kūrinių, lietuviškas balsas daugiakalbiame miesto literatūros palimpseste, kuriame, anot Venclovos, jis pratęsia pastoralinės Vilniaus literatūros tradiciją²³. Pastarąją galima būtų sieti su menotyrininkų aprašytu Vilniaus vaizdavimo kanonu dailėje ir fotografijoje, kur miestas tampa „architektūros ir gamtos kentauro“, atsiduria „tarp kultūros ir natūros, miesto ir kaimo, civilizacijos ir nežabotumo“ (Vorobjovas 1997; Drėma 2013; Poškus 2016).

²³ Miesto teksto sąvokos taikymą bet kuriam miestui kritikuoja Inga Vidugirytė, žr.: Инга Видугирите, 'Петербургский текст русской литературы и Вильнюсский текст литовской литературы: еще раз об аналитическом потенциале концепции В. Н. Топорова', *Literatūra. Rusistica Vilnensis*, № 55 (2), Vilnius: VU leidykla, 2013, 7–16. Autorė sutinka, kad Kunčino *Tūla*, kaip ir Ričardo Gavelio *Vilniaus pokeris*, galėtų būti aptariami kaip Vilniaus teksto romanai, tačiau ne visos daugiakalbės Vilniaus literatūros, bet būtent lietuvių literatūros, kurioje jie iš tikrųjų tapo atsaku į svarbiausią miesto istorijos įvykį – tapimą Lietuvos lietuviška sostine XX a. viduryje (analogiškai formavosi Toporovo aprašytas Peterburgo tekstas, buvęs atsaku miesto atsiradimo istorijai).

Tokią tradiciją lemia pats Vilniaus peizažas, kur į urbanistinę aplinką nuolatos įsiterpia gamta (Sakalauskas 2006: 33).

Palimpsestinė Vilniaus prigimtis patenka ir į lenkų literatūrologės Martos Kowerko-Urbańczyk tyrimų lauką. Visgi tyrėja prieina prie kitokių išvadų – pasak jos, savo prozoje Kunčinas kaip tik atsiriboja nuo su Vilniaus vaizdavimo tradicija susijusios daugiakultūriškumo sampratos ir miesto-palimpsesto metaforikos, o perrašo miesto erdves pasitelkdamas ne-nostalgini registą (Kowerko-Urbańczyk 2013a). Kowerko-Urbańczyk indėlis analizuojant reprezentuojamas vietas įtraukia ir Užupį, ypač jo transformaciją iš apgriuvusio, vargano, dažnai pavojingo rajono, į menininkų atrastą ir pamėgtą Užupio respubliką, analizuojamą taikant Marco Augé ne-vietų sampratą (Kowerko-Urbańczyk 2013b).

Kita konceptuali prieiga prie Kunčino vaizduojamo miesto įgyvendinta jau minėtame I. Vidugirytės vadovaujamos grupės projekte „Vilniaus literatūra“ – pirmasis humanitarikos projektas Lietuvoje, rėmėsis geokritikos metodais, pirmiausia – Franco Moretti pradėta literatūros kartografavimo praktika (Moretti 2007). Šiais įrankiais tyrėjai perkėlė *Tūlos* Vilnių į žemėlapi, fiksuojantį tekste nužymėtą miesto topografiją ir personažo judėjimo braižomus maršrutus, atskirai aptartus projekto vykdytojų straipsniuose. Šiuose tyrimuose dominuoja prancūziška tradicija – Rolando Barthes'o, Michelio de Certeau, Michelio Foucault idėjos ir iš jų kylantis miesto studijų žodynas. Vidugirytė rėmėsi ankstyvuoju Barthes'u (Barthes 1988: 191–202), siūlančiu į judėjimą mieste žiūrėti kaip į eilėraščio skaitymą ar rašymą, kai žingsniai sujungia miesto vietas tarpusavyje, kaip eilėraštyje žodžiai susijungia į frazes ir sakinius, nuo kurių sekos priklauso eilėraščio prasmė. Pasitelkusi šią analogiją, Vidugirytė siekė perprasti Kunčino, Ričardo Gavelio ir Antano Ramono herojų žingsniais kuriamą Vilniaus sintaksę, perskaityti maršrutus ir atkurti pasakojimą, dėliojamą miesto fragmentų sekoje (Vidugirytė 2014: 252–258). Julija Snežko, lygindama tų pačių autorių kuriamas miesto reprezentacijas, rėmėsi de Certeau priešprieša tarp panoraminio ir gatvės lygio žvilgsnių ir tyrinėjo su tuo susijusią galios problematiką (Snežko 2015: 264). Abi tyrėjos taip pat pasitelkė teksto kaip „trečiosios erdvės“ (Soja 1996: 1–6) koncepciją, kurią geokritika perėmė iš kultūrinės geografijos, Foucault heterotopijų sąvoką (Foucault 1997: 330–336) ir Peterio Turchio pasiūlytą rašytojo kartografo figūrą (Turchi 2007).

Nors bandymų tyrinėti Kunčino romaną *Tūla* urbanistiniu ir (arba) topografiniu aspektu yra, to paties negalima pasakyti apie Gutausko *Vilko dantų karolių*, nors romane miesto, o konkrečiai tyrimui aktuali Vilniaus

Užupio ir jo apylinkių, erdvė yra vaizduojama. Užupio įvaizdis su šiais romaneis susieja ir kitą, panašiu metu sukurtą audiovizualinį kūrinį – Matelio poetinės dokumentikos žanrą atitinkantį filmą *Dešimt minučių prieš Ikaro skrydį*. Šis filmas beveik apskritai nepatenka nei į miesto, nei į kitų sričių tyrėjų akiratį. Išimtis – Natalijos Arlauskaitės studija (2019), analizuojanti lietuviškąją dokumentiką ir jai būdingas gyvūno vaizdavimo miestovaizdyje strategijas.

Taigi Kunčino *Tūlos* Vilniaus tyrimai, viena vertus, atskleidžia stiprų paties romano urbanistinį impulsą, iš pat pradžių kreipusį tyrinėjimą miesto studijų link, ir, kita vertus, rodo, kad judėjimas šia kryptimi pasiekė ribą: paskutiniai tyrimai, peržengę literatūros analizės ribas, sustingdo romano siužetą žemėlapiuose, maršrutų kreivėse, panoramose ir kitokių perspektyvų vaizduose, ignoruojančiuose laiko tėkmę ir iš principo laikinę literatūrinio pasakojimo prigimtį. Šio skyriaus pagrindinis tikslas – papildyti jau egzistuojančias *Tūlos* interpretacijas atskleidžiant sąsajas tarp romano formos ir turinio lygmeniu reiškiamos miesto erdvės patirties, taip parodant, kaip miesto patyrimo būdai lemia teksto sąrangą. Kadangi Kunčino kuriamam miesto įvaizdžiui būdingas kartografinis tikslumas, jame dominuoja vaikščiojimas ir kitos miesto bei jo erdvės patirtys, daroma prielaida, kad šie miesto aspektai turi atsispindėti romano tekstinėje sąrangoje. Be to, remiantis esminiu geokritikos principu laikyti miestą savitu intertekstiniu dariniu, kuriu įvairių medijų priemonėmis, svarstomas Kunčino miesto teksto santykis su kitais, kartu ir vizualiaisiais, intertekstais, iki šiol nesulaukusiais tyrėjų dėmesio. Visų pirma, atsispiriant nuo jau minėtos intermedialios analizės straipsnyje (Bidlauskienė 2022), tačiau plečiant ją panašaus laikotarpio grožiniu tekstu – Gutausko romanu *Vilko dantų karoliai* (I d.).

Tolesnėje analizėje bus pasiremta jau sukurta *Tūlos* žemėlapiavimo praktika (Vilnius Literature, 2015) siekiant detalizuoti romanuose ir filme vaizduojamas vietas. Tačiau ši prieiga pratęsiama giliuotu skaitymu įrėminant kūrinio struktūrą. Be to, sugretinant tris analizuojamus kūrinius ir bandant atsakyti, kaip juose vaizduojamos miesto struktūros veikia romanų ir filmo sąrangą, o kokią įtaką daro siužetiniu lygmeniu, herojų pasirinkimais. Teoriniu atskaitos tašku čia laikoma protagonisto ir pasakotojo žvilgsnių kaita bei artimo ir tolumo žvilgsnio dichotomija (de Certeau 1980: 91–93). Metodologiniu požiūriu de Certeau žvilgsnio režimus pildo Foucault aprašytas panoptikumo modelis. Panoptikumas yra privilegijuotas žvilgsnis, susijęs ne tik su racionalių galios palaikymu (Foucault 1975: 197–229), bet ir su pasakojimo specifika. Panoptiniu pavadinto modelio svarbiausia sąlyga ir

bruožas – žvilgsnio asimetrija, stebinčiam iš centro suteikianti privilegijuotą žiūros tašką. Naratologijoje tokią asimetriją žymi fokusuotės (Genette 1980: 189) sąvoka – požiūrio taškas, iš kurio liudijami pasakojimo įvykiai. Fokusuotas pasakojimas iš personažo perspektyvos yra priešingas panoraminiam visažinio pasakotojo vaizdui, pavyzdžiui, būdingam XIX a. realizmui. Fokusuotė įveda perspektyvą ir nužymi jos formavimą ne tik regėjimu, bet ir kitomis joslėmis (Vaitiekūnas 2000: 480–488). Tokiu būdu fokusuotei reikalingu tam tikras orientacijos centru tampa personažo ir pasakotojo, arba kameros, pozicija ir kūnas.

Greta žvilgsnio, geokritinė perspektyva, kurios laikomasi darbe, reikalauja įtraukti ir kitas jusles: taktilines, olfaktorines, akustines, skonio patirtis, kurios savo ruožtu orientuoja jaslų kūną erdvėje, kurioje jis juda, ir todėl yra laikomos geografinėmis kompetencijomis (Westphal 2011: 132–133). Pasakojimą grindžiantis erdvės ir laiko santykis iškyla optinių perspektyvų ir kitų juslinių miesto erdvės pagavų tinkle: erdvė pasirodo per judėjimą joje, o jis susieja erdvę ir laiką tarpusavyje. Čia geokritikos metodai atsiremia į tokių sričių kaip fenomenologija, erdvės filosofija ir miesto studijos apibrėžtis ir tyrimų metodus. Pavyzdžiui, Lyncho (Lynch 1975: 50–104) mintį, kad fizinės ar vizualios detalės jungiasi į visumą individams juos susiejus į tam tikrus miesto įvaizdžius – maršrutus, mazgus, kampus, orientyrus, t. y. semantinį aspektą turinčias kategorijas. Arba seka miestą kaip tekstą mėginančio „perskaityti“ Barthes'o (Barthes 1988: 191–202) mintimi. Analogija tarp miesto ir teksto įsitvirtina ir de Certeau kasdienių miesto praktikų aprašymuose. Jis laiko vaikščiojimą elementariausiu miesto patyrimo būdu ir pabrėžia ryšį tarp miesto erdvių naudojimo (vaikščiojimo) ir miesto istorijų pasakojimo skaitant ir rašant. Taip įkūnytą subjektyvią miesto patirtį de Certeau vadino poetine (de Certeau 2002: 93–95, 105), ėjimui priskyręs funkciją jungti skirtingas miesto vietas visai taip pat, kaip skaitymas ir rašymas jungia bei aktualizuoja tekstą sudarančias reikšmes. Skaitantis žvilgsnis ir žingsniai čia pasirodo esą skirtingi veiksmai ir erdvės patyrimo būdai, bet jie papildo vienas kitą ir sudaro miesto patirties ir orientavimosi jame praktiką.

Siekiant aprašyti išskirtas erdves ir erdvines jų praktikas analizėje taip pat svarbi strategijų ir taktikų dichotomija (de Certeau 2002), taip pat Lefebvre'o konceptualizuota miesto ritmo samprata (Lefebvre 1992: 80–92). Grupuojant tam tikrus vaizduojamus elgesio modelius ir su tuo susijusias specifines miesto vietas, į analizę taip pat įvedama heterotopijos sąvoka (Foucault 1997: 350–356), leidžianti ir jų heterogenišką prigimtį. Galiausiai,

analizė remiasi Westphalio geokritikos (Westphal 2007) perimta Soja'os trečiosios erdvės (Soja 1996) nuostata, jog realios erdvės ir jos tekstų susitikime susipina įvairūs faktai, išgalvoti herojai, miesto mitai, legendos ir literatūriniai pasakojimai, kurie kartu ir sudaro tankų miesto audinį.

3.1 Žvilgsnio režimai *Tūloje*

Pradedant nuo Kunčino romano *Tūla*, apskritai pasakytina, kad jam būdinga pirmojo asmens arba vidinė fokusuotė (Genette 1980: 189), nes įvykiai liudijami iš veikėjo požiūrio taško. Tekste miestui pavaizduoti autoriaus pasitelktas juslinis matmuo, pirmiausia, reiškiasi veikėjo žiūra ir jos variacijomis, kai suvokėjas tai panardinamas tarp miesto sienų, tai, pasikeitus personažo optikai, iškeliamas į panoraminį aukštį, kas atitinka de Certeau išskirtą panoraminio ir gatvės lygio žiūros priešpriešą (de Certeau 2002). Pirmuoju miestą praktikuojančiam miestiečiui priskiriamu būdu miesto vaizdinys kuriamas kartais artimu („nudūręs akis į sueižėjusį šaligatvį“, 27), kartais – tolimu, bet vis tiek gatvės lygį apibendrinančiu („koketiškame vasarnamio stiliaus barake“, 93) žvilgsniu. O protagonistui pakėlus akis, šiaip jau horizontali matymo kryptis virsta vertikalia.

Šis antrasis būdas keičia matymo lauką, nes fiksuoja panoraminę perspektyvą („anapus Vilnelės slėnio mėnesienoje stūksojo sustingęs priemiestis su Vizitiečių kupolu ir balkšvais griežtojo kalėjimo korpusais“, 82 / „dar vieną panoramą atradau <...> Belmonto miškai <...>, Markučių kalvos, o pirmam plane – senas depas...“, 114). Šioji optika pakylėja iki abstraktaus lygmens, stebintįjį prilygindama kartografiui arba miesto planuotojui (de Certeau 2002: 93–95), o pačią reprezentaciją – žemėlapiui. Kartu šis atstumas išreiškia racionalią, privilegijuotą, panoptinę regą, sudarančią sąlygas vertikaliam, prasiskverbiančiam, Foucault aprašytam žvilgsniui (Foucault 2001). Turinyje tai pasireiškia, kai, užuot liudijus iš įvykio vietos, pakylama iki panoraminio, bendresnio reprezentuojamo miesto vaizdinio, ryškinančio topografinių taškų tarpusavio santykį („pro šunturgį, vaistinę, žuvies ir batų krautuves leidžiuisi pas tave, <...> išnyru ant ledinio Vilnelės kranto“, 6–7).

Pakilimas virš kasdienybės, kai suvokiamas miesto mastas, ryškina santykinius dydžius ir atstumus, taigi yra orientuojantis vaizduojamame mieste. Kita vertus, tai svarbu ir tam, kaip suregztas pasakojimas. *Tūloje* ši asimetrija susijusi su pasakojimo strategija: iš laiko perspektyvos, t. y. „dabar“, kalbantis pasakotojas iš principo yra ir veikėjas „tada“. Nors įprastai romane įvykius fokusuojantis veikėjas liudija iš veiksmo vietos, kartais jis geba pakilti virš miesto („stačiom akim žvelgiau į suodžiais apkritusį miestą,

aptrauktą tinklais, pristatytą radarų, draudžiamųjų ženklų, užkardų ir visokiausių kliūčių, nualintą liūdno gyvenimo, bet vis tiek besotį, alkaną, godų ir žiaurų miestą“, 40). Šis žvilgsnio pokytis yra reikšmingas ne tik todėl, kad panoraminis žvilgsnis įgalina protagonistą aprėpti didesnę vaizduojamo miesto dalį, bet ir todėl, kad pakylėja virš naratyvo. Protagonistas nebeliudija iš įvykio vietos, nes privilegijuota pasakotojo-stratego perspektyva leidžia jam atskleisti bendresnį pasakojimo planą: erdvėje, pilnoje draudimų, užkardų, kliūčių, laiminga pabaiga (i. e. *hepiendas*) negalima. Vadinas, bendrąja prasme panoraminis žvilgsnis leidžia pakilti nuo turinio plotmės prie sąrangos.

Personažo patirtyje egzistuoja ir trečias matymo būdas, jungiąs pirmąjį ir antrąjį perspektyvas – taip regimos bažnyčios („bažnyčios, jos bent priverčia tave užversti galvą į viršų, o viršuje visados dangus“, 17). Bažnyčioms būdinga vertikali architektūrinė dimensija siejama su Tūla ir vertinama kaip simboliškas žvilgsnis į dangų – aukštesnes vertybes“ (Davoliūtė 1999: 62). Tačiau žvilgsnį iš apačios į viršų ir jo kuriamą atstumą tarp personažo ir jo regimo objekto galima vertinti ir kaip metaforinį nuotolį, ryškinantį svetimumo, atokumo, nepakankamumo leitmotyvus, reikšmingus ir romano turiniui, ir formai. Pasakojimas sudaro įspūdį, jog pagrindinio veikėjo santykis su Tūla komplikotas, punktyrinis, netobulas. Pirmiausia, nors kartais pasakojimui būdingas antras asmuo, ir jis turi adresatą („Kalbėk man“, „sakyk man, Tūla“, 5), šis pokalbis menamas: dialogas neįmanomas dėl atstumo kalbėjimo veiksmo erdvėje ir laike – kalbančiojo mylimosios, į kurią jis kreipiasi, nebėra. Antra, retrospektyviam pasakojime pirmuoju asmeniu kaskart pasakotojui priartėjus prie Tūlos temos, ją nustelbia kiti prisiminimai („pasakoju jau ne apie Tūlą“, 11 / „pasakodamas apie Tūlą prisiminiau Ceciliją Perelštein“, 22). Trečia, pasakojime personažas stebi Tūlą per fizinį atstumą, ar regėtų ją mieste („Tūlą pamatydavau nebent iš tolo“, 31), ar jau pasitelkęs ekstrasensoriką stebėtų ją kaip šikšnosparnis mylimosios kambario palubėje („budžiu palubėje virš tavo negilaus guolio“, 8). Taigi jokių atveju, net ir prisimenant laikus Tūlai esant, dviejų žmonių komunikacinis aktas neįvyksta („Tūla! – šaukdavau aš širdyje“, 31). Nuolatinės stokos nuotaikos prislopsta epizoduose iš savaitės su Tūla, tačiau nesusikalbėjimo momentai („atsitrauk, tarsi sakė jos nugara“, 76), kaip ir bloga nuojauta („nepuoselėjau jokių iliuzijų, kad tai tęsis“, 69 / „žinojau, kiekvieną akimirką jau galiu ją prarasti“, 75) lydi net ir tada. Formaliai atstumas romane svarbus, nes pažymi šių santykių nutolinimą laike, o kartu palaiko įspūdį apie Tūlos personažo schemiškumą, charakterio neapibrėžtumą bei pasakojimu kuriamą jos nerealumo įspūdį.

Galų gale, ir savaitė su Tūla aprašoma lakoniškai, ypač lyginant šį fragmentą su kitais, žymiai detaliau atpasakojančiais, regis, neesminius įvykius.

Be jau minėtų, romanas siūlo ir daugiau miesto perspektyvų bei jų išraiškos būdų. Pirmasis susijęs su tekste nuolat iškylančia Bernardinų bažnyčios figūra, formuojama per matymo-nematymo dinamiką. Bernardinų regimybė veikia panašiai kaip Eifelio bokštas Barthes'o aprašytame pavyzdyje (Barthes 1979: 74): matosi iš tinkamo atstumo ir slepiasi pernelyg priartėjus. Tik dėl nuotolio regimas ir atpažįstamas objektas patenka į akląją zoną, kai tik personažas atsiduria visiškai greta jo, Tūlos namuose, todėl aplink esanti miesto erdvė lieka tarsi nematoma („tik taip retai mudu pro tuos (*Tūlos* – G. B.) langus pažvelgdavom“, 12). Vietoje to žvilgsnis nukreiptas į mylimąją („savaitę <...> nepaleidom vienas antro nei iš akių“, 9). Šitai artikuliuojamas kintantis matymo laukas – ne tik specifinio Kunčino prozos stiliaus bruožas, bet ir teksto siužetinės sąrangos, taigi turinio, dėmuo. Antroji (alternatyvi dominuojančiai) vaizdavimo priemonė supriešina tarsi žmogaus akimis matomą vaizdą su grafine miesto reprezentacija: „Betoninis tiltelis, vienuolynas, vandens apsaugos sargybos būstinė netoli Malūnų gatvės – visas šitas kvartaliukas amžinai įsirežęs ne tik mano atmintyje, bet ir Kamarausko akvarelėse, miesto topografiniuose ir kariniuose planuose“ (68)²⁴.

Romane apstu ir į kitus žmogaus pojūčius orientuotų vaizdavimo strategijų. Įvairūs pustoniai ryškėja su uosle bei lytėjimu susijusiuose fragmentuose, kai atgaminamas platus Užupio kvapų diapazonas, dvelkiantis „suodžiais, pamuilėm, katšūdžiais ir vos vos – Užupio alyvom“ (9) ar „alum ir urinu“ (82), taip pat kai perteikiamas ankstyvam pavasariui būdingas lauko ir patalpos kontrastas – „drungno atodrėkio“ ir „*Ryto* – šilumos ir ramybės salelės <...> perdrėkusiam mieste“ (54). Šios juslinės patirtys traktuotinos kaip protagonisto panardinimas mieste ir liudijimas iš įvykio vietos. Kitokiu kursu kreipia veikėjo „gebėjimas“ naktį virsti šikšnosparniu. Pirmiausia, jis įgalina žvilgsnį iš viršaus. Antra, suteikia papildomų charakteristikų romane atkuriamų miesto patirčių skalei. Metamorfozė ne tik plečia žmogiškojo miesto pažinimo ribas (Davoliūtė 1999: 62), bet ir tampa alegorine figūra. Kadangi pasakojime gebėjimas virsti naktiniu žvėreliu sutampa su personažo gydymu psichiatrinėje ligoninėje, skrydis per Užupį iki Tūlos ir jo metu perteikiama ekstrasensorinė patirtis gali būti traktuojama kaip virtuali kelionė. Nors ji vaizduojama kaip reali – įspūdį kuria veikėjo atmintyje kylantis

²⁴ Plačiau su kitomis medijomis kuriamas teksto ryšys aptariamas skyriuje „Orientyras romano erdvėje ir laike“.

realistiškas maršruto aprašymas, iš tiesų vyksta nakčiai užrakinto 2-ojo skyriaus paciento vaizduotėje („neriu į tamsą ir skaudžiai atsimušu į langą“, 8). Trečia, ši figūra gali būti suprantama kaip paralelė tarp klejojimo ir klajojimo. Interpretaciją palaiko Kunčino poetikai būdingas dokumentinio pasakojimo bei vaizduotės šėlo lydinys, žaidimas realybės ir fikcijos paribyje.

3.2 Žingsniais užrašyti maršrutai

Nors pagrindinio veikėjo sąsaja su paryžietiška *flâneur* tradicija sąlygiška, jis turi pagrindines vaikštūno kompetencijas – geografinę ir demografinę miesto išmanymą – ir jomis naudojasi (Lavrinec 2011). Vilniaus pažinimas personažui leidžia laisvai dreifuoti mieste, artikuliuojant koordinates, jusliškai tyrinėjant aplinką, fiksuojant patirtis ir vaizdinius, reflektuojant („Nežinau, ar galiu mylėti miestą, kuriame patyriau tiek <...> nesėkmių. Užtat pažinau jį tiek, kiek man buvo lemta“, 29). Taigi pasakojimas neapsiriboja personažo žiūros tašku, svarbi ir jo kūno galimybė vaizduojamą erdvę patirti taktiliškai – t. y. žingsniais („naujais sandalais trypiu drėgną „Rotondos“ cementą“, 156).

Nagrinėjant miesto patirties fiksavimą žingsniais pravarti dviguba Barthes'o pasiūlyta skaitymo-rašymo galimybė: personažui einant vaizduojamu maršrutu ir jį lygia greta apmąstant, skaitytojas įkandinėja keliaujant tekstu kaip veikėjo sąmonės turiniu, jo atkuriamais miesto vaizdiniais ir patiriamais pojūčiais. Suvokėjo patirtyje tai pasireiškia kaip realiu laiku vykstanti kelionė, o kartu šitaip atsiskleidžia literatūros kaip trukmės kategorija paremta imitacijos meno prigimtis (Lessing, 1968, p. 171–349). Taip penktajame romano skyriuje aprašoma kelionė iš vieno mazgo (Lynch, 1975) – bičiulio buto Klinikų g., kur nakvojo protagonistas, keliaujant ligi kito – Olandų g. esančios užėigos, kur jis numato atsipagirti (54). Visgi maršrute įvyksta pertrūkis, veikėjui spontaniškai nusprendus aplankyti buvusią žmoną ir vaiką (55). Išprašytas po konflikto jis vėl atsiduria gatvėje ir leidžiasi ne tik į kelią, bet ir žmonos komentaro išprovokuotus kelių puslapių prisiminimus bei apmąstymus apie bastūno gyvenimo būdą (60–64). Pasiiektas tikslas – „Rytas“ – netampa paskutine stotele. Kartu su ten sutiktu de Goliu pramintu sugėrovu personažas mezga naujus mazgus: taksi vyksta į Klaipėdos g. skolintis pinigų tolesnei puotai, tada – į Parodų rūmų kavinę, kur pirmąkart sutinka Tūlą. Ir tik kurį laiką ją sekęs veikėjas finale atsiduria merginos namuose. Kelionės nuo Parodų rūmų iki Tūlos namų aprašymas teuzima porą puslapių (67–68), o epopėja iki lemtingo susitikimo – vienuolika (54–65). Čia detalai aprašoma pagrindinio herojaus diena, pojūčiai, požiūris, biografijos

detalės. Taip suvokėjas supažindinamas su personažu, o kartu ši vaizdavimo strategija priartėja prie gyvenamo laiko: leidžia įsijausti į struktūriškai romanui svarbios ištraukos – susitikimo su Tūla – trukmę ir nuotaiką.

Veikėjo žingsniais apibrėžiamų erdvinių formų seka sudaro nagrinėjamo teksto siužeto sluoksnį. Personažo kaip miestą patiriančio gyventojų judėjimas pėsčiomis atveria miesto objektus jo patirčiai (de Certeau, 2002), o kartu susieja šiuos paskirus vienetų į vientisą maršrutą, tampantį pasakojimu (Barthes, 1988). Taigi žingsnius užrašo protagonisto kūnas, tačiau juos aktyvuoja jo vizualioji arba kita patirtis, t. y. perskaitymas. Todėl miestas tampa integralus tik įvykdžius abi sąlygas: kai jo dėmenis erdvėje susieja judantis kūnas, o matantis žvilgsnis – kaip miesto vaizdinį („pro šunturgį, vaistinę, žuvies ir batų krautuves leidžiuosi pas tave, leidžiuosi ir išnyru ant ledinio Vilnelės kranto, o visa senoji miesto dalis, mėnulio nutvieksta, iš tikrųjų panaši į seną miesto planą“, 6). Pasakojimo procesui analogiška gali būti tiek minėta erdvių ir vietų jungimo technika, pasireiškianti kaip objektų konfigūracija, tiek kartografinis jos vaizdavimas. Taip yra ne tik todėl, kad žemėlapis pasakoja istoriją, bet ir todėl, kad erdvinių vienetų jungimas ir patirtis literatūroje yra laikiniai ir turi jiems būdingą sintaksę.

Pagaliau, protagonisto žingsniais fiksuojamas atstumas tarp miesto objektų susieja juos ir tampa svarbus kuriant vaizduojamo miesto erdvinę sąrangą greta optinės aprėpties. Be to, tokiu būdu personažas įsirašo į miesto tekstą: vienas vietas aplenkdamas, kitas aktualizuodamas personažas užsiima tuo, ką de Certeau vadino vaikščiojančių ir miestą patiriančių miestiečių taktika kaip priešprieša miestą planuojančios galios struktūros primestai strategijai (de Certeau, 2002, p. 93, 102). Šiuo atveju protagonisto taktikos yra nukreiptos prieš sovietmečių primestus normatyvus. Veikėjo maršrutai randasi kaip priešingi vektoriai iš viršaus nuleidžiamoms kasdienio judėjimo trajektorijoms ir tyčia nepataiko į taktą su funkciškai apibrėžtais miesto ritmais (Lefebvre, 1992, 80–92). Užuoat išmatuojami socialiniais asmens vaidmenimis ar būtinybe, jie veikiau tampa poetiniais-kontempliatyviais: ne dirbti, mokytis, eiti į krautuvę, bet būti ir suprasti („Kurių galų aš vėl atsibasčiau į Užupį <...>? Kad rasčiau įvairiausių dingsčių pateisinti klaidžiojimus po kiemus, kapines, šlaitus, pusrūsius ir užkaborius? Gal čia iš tikrųjų slypi manojo dvasinio paveldo dalis?“, 25). Ši tradicine produktyvumo samprata neparemta, tiek sovietinei, tiek protestantiškai darbo etikai nepaklūstanti laikysena – egzistencializmui artimesnis diskursas, susijęs su gyvenimu, o ne pragyvenimu, būtimi, o ne buitimi. Dėl to herojaus trasose ignoruojami struktūriniai, režimą reprezentuojantys objektai, bet įtraukiamos

alternatyvios arba heterotopinės erdvės: Bernardinų ir Drugelių kapinės, „kvailių namai“, kalėjimas, bohemiškos kavinės, pats Užupis²⁵.

Kunčino Užupio vaizdavimo strategijos formuoja paties teksto tvarką. Nors romane artikuluojamą teritoriją kuria detalus topografinis išdėstymas, jis nėra visavertis. Tam, kad objektai įgytų prasmę, jiems reikalingas aktyvavimas – miestas turi atsidurti personažo patirtyje. Vadinasi, kad vieta egzistuoti ne tik kaip vietovardis, ji turi būti inkorporuota į personažo maršrutą ir (arba patekti į jo akiratį, t. y. būti aktualizuota jusline patirtimi. Visgi vaizduojamoje erdvėje veikėjas juda ne tik atstumu, bet ir laiku. Priešingai turiningai išskylančiai nuosekliai topografijai, romano struktūra ne tokia skaidri. Pasakojimas pasižymi dviguba maniera: tai – pasakotojo atsiminimų ir dialogo su įsivaizduojamu pašnekovu, Tūla, sampyna, kur dera būtojo ir esamojo laiko perspektyvos. Naratyvui būdingas nepastovus eiliškumas, šuoliai laike, su dabartimi derinamas retrospektyvus žvilgsnis. Pasakojimo dinamiką kuria ne tik topografinių taškų matymas ar jungimas judėjimu, bet ir jų suaktyvinimas prisiminimuose. Taigi čia ir dabar patiriamas miestas nuolatos mainosi su veikėjo reminiscencijomis. Kadangi miestovaizdis protagonisto atmintyje glaudžiai susijęs su buvusia mylimąja, Vilniaus objektai tampa pretekstu papasakoti ir apie ją.

Personažas mėgina paversti miestą savo erdve, ją prisijaukindamas individualumu, vietas siedamas su asmenine patirtimi, prisiminimais apie Tūlą (Davoliūtė, 1999, p. 63). Tokią perspektyvą galima papildyti idėja, kad bet koks miesto erdvių išnaudojimas žmogiškoms reikmėms priskirtinas urbanistinėms iš apačios kylančioms taktikoms (de Cerreau, 2002, 96). Be to, tai galima interpretuoti ir fenomenologiškai, mat žingsnių ir patirčių tankis leidžia ne tik įsipinti į miesto audinį, bet ir jusliškai pasisavinti erdvę – paversti ją sava vieta (Marleau-Ponty, 2004, p. 46–49). Romane ši prijaunkinta ir apropijuota terpė sutampa su Užupio rajonu (Snežko, 2015) – nesisteminė, alternatyvia, heterogeniška kultūra („čia laikomos purvinos vištos, ardomi ir vėl sudedami motociklai, čia varomas ir pardavinėjamas cukrinis samagonas, čia kasdien bent milimetru pastorėja kultūrinis sluoksnis (ar koks kitoks)“, 23). O personažo buvimo būdas atitinka jo gyvenamojo arealo savybes: personažas tampa maištingų paribių – heterotopijos – vietininku, geografiniu požiūriu atsидuriančiu anapus upės, o vertybiniu – anapus galios struktūros.

²⁵ Visa *Tūros* siužetinės plotmės heterotopijų paradigma išskleidžiama Genio magistro darbe (Genys 2016: 25–38).

3.3 Orientyrų erdvė ir laikas

Kai kurie miesto objektai (pvz., senoji gaisrinė) tekste minimi syki ir toliau pasakojime neregistruojami. Sekant intratekstine logika, kitos vietos romane atkartojamos dažnai ir yra svarbios kaip orientyrų, kreipiantys tolesnę kūrinio plėtotę. Pavyzdžiui, Vasaros g. psichiatrijos ligoninė, kur vėliau pateks protagonistas; pradžioje iš tolo, vėliau iš vidaus regimas Vizitėčių ansamblis; geležinkelis, punktyriškai žymintis veikėjo kelionę į Baltarusiją ir Ukrainą. Tačiau dažniausiai tekste esminė vieta paverčiamas kvartalas, apimantis Bernardinų ansamblį bei kitoje Vilnios – Senamiesčio ir Užupio riboženklis – pusėje esančius Tūlos namus. Šie objektai nurodomi romano pradžioje, pateikus tikslas veiksmo koordinatas: „gyveno tarp dviejų tiltelių – dengto modernaus, vedančio į buvusio Tūlos instituto duris, ir funkcionalaus betoninio, ties senuoju Bernardinų vienuolynu“, „name su absida“ (9). Jie išlieka reikšmingi iki pat finalinių scenų, kai Tūlos pelenai sugrąžinami į buvusias namus (194). Šiame romano žemėlapyje „įrašytas“ Tūlos personažas virsta atsvara nomadiškam protagonisto gyvenimo būdui, o jos kambarys – vienintelis, nors laikina, namų statuso verta vieta („parvirtau ant jos žemo guolio ir pareiškiau: niekur iš čia neisiu!“, 69). Tūlos personažas tampa aiškiu pasakojimo centru (Grigaitis 2012: 110), vis dėlto specifiniame santykiuose su miestovaizdžiu.

Tarp daugybės Vilniaus vaizdinių dažniausiai iškyla Bernardinų bažnyčia – nuolat protagonisto regos lauke atsiduriantis, iš įvairių miesto vietų matomas orientyras, savotiškas reprezentuojamojo Vilniaus centras („saulėtą dieną mirgėdavo visas vos užmatomas miestas, bet akys pačios tučtuojau susirasdavo raudoną Bernardinų bokštą“, 12). Bernardinų bokštas metonimiškai atstovauja ir didesniai vienetui – kvartalui, apimančiam Bernardinų ansamblį ir Tūlos namus kitoje Vilnios pusėje („kol neišvydau spinduliuojančio miesto lovio su tamsiai raudonais Bernardiniais <...>. Tavo namų, Tūla, nesimatė iš ten, ilgojo vienuolyno irgi, – juos užstojo kiti mūrai <...>. Tik nujaučiau juos visai netoli“, 112). Ši jungtinė vieta įgyja centrinę poziciją ne tik miesto, bet ir viso romano atžvilgiu. Tiek turinio prasme joje koncentruojamos svarbiausios scenos, tiek sąrangos prasme ji tampa orientuojančiu bloku visoje kūrinio struktūroje. Ja įreminamas – ir pradedamas, ir baigiamas – pasakojimas apie Tūlą. Pirmajame dialogo su Tūla forma apipavidalintame skyriuje nurodomi pagrindiniai kvartalo objektai – Bernardinų sienos, bokštai, Vilnelė, nedengtas tiltas, „tavo [Tūlos] būstas“ (5–8), ir, anot pasakotojo, „braižomas topografinis žemėlapis“ (įvardijant netoliese esančius objektus – Bekešo, Panonieties kalną, Bekešo bokštą, 5–

6). Antrajame skyriuje Tūlos figūra jau aiškiai lokalizuojama: „anuo metu Tūla gyveno tarp dviejų tiltelių – dengto modernaus, vedančio į buvusio Tūlos instituto duris ir funkcionalaus, betoninio, ties senuoju Bernardinų vienuolynu“ (9). Apskritai, pasakojant penkis kartus pakartojama, kad protagonistas įrašė Tūlos vardą Bernardinų viduje. Negana to, greta liepsnojančios gotikos Šv. Onos prisiglaudusią su ugnimi ar krosnimi lyginamą Bernardinų bažnyčią personažas retrospektyviai suvokia kaip ženklą, pranašaujantį su liepsnomis susijusią tragišką mylimosios lemtį. Romano finale jis perkelia jau mirusios Tūlos pelenus iš Pagudės miško į jos buvusį kambarį – įmūrija urną jo grindyse (191–194). Šitaip sujungiami du įvaizdžiai – Tūlos namo kaip kapavietės ir Bernardinų kaip epitafijos, su jame įamžintu Tūlos vardu.

Lygiagretė tarp Bernardinų kaip centrinės romano vietos ir Tūlos kaip centrinės figūros steigama ir pasakojime („visas šis nejaukus pasaulėlis siejasi tik su Tavim, Tūla, ir Bernardiniais“, 6). Tiek pasiklysti neleidžiantis Bernardinų bokštas orientuoja protagonistą nelyginant miesto gairė, tiek buvimas su Tūla aprašomas kaip tam tikras susiorientavimas – „[B]uvom tik kažkur pasimetę... Dabar štai susiradom – pasakė ji“, 71). Kita vertus, Tūlos figūra lokalizuojama ne tik erdvėje, bet ir laike – „anuo metu Tūla gyveno tarp dviejų tiltelių“ (9), tai pasakojime nužymi takoskyrą tarp „tada“ ir „dabar“. Prisiminimų forma konstruojamas pasakojimas, kur pasakotojas „dabartyje“ pasakoja apie save kaip herojų „praeityje“, paverčia Tūlos įvaizdį atskaitos tašku laike, ką tvirtina ir pagrindinio herojaus asmeninė istorija, datuojama etapais iki Tūlos ir po jos („su Tūla, be Tūlos, dar nepažįstant Tūlos, o ir paskui“, 10). Šis kryptingumas būdingas ir formaliai teksto plotmei: Tūlos figūra yra pasakojimą sudarančių prisiminimų centras, stabilizuojantis laiko šuolius. Be to, laikas su šiuo įvaizdžiu siejamas ne tik struktūriškai, bet ir lyriškai („laikas, įstrigęs tarp Tūlos šonkaulių, pakibęs anų laikų voratinkliuose, įsisukęs į jos siūlų ir adatų dėžutes, jos suknių ir švarkelių klostes“, 10).

Šiame etape ryškėja pasakojimo sąrangos technika: romanas organizuojamas kaip kelionė erdve (namų neturintis personažas vaikšto ir mato Vilnių) ir kelionė laiku (vaikščiojimas po Vilnių sukelia herojaus prisiminimus apie Tūlą). Joje kelią rodo Bernardinų bažnyčia, žvilgsniui atsidengianti su sąlyga, kad nuo jos nutolta per pakankamą atstumą. Kita vertus, ji veikia ir kaip herojaus atsiminimus, o kartu ir pasakojimą struktūruojantis, su mylimąja susijęs miesto centras („į šitą vietą mane traukė jau tada, kai aš dar ničnieko <...>. <...> buvau ši tą girdejęs, bet nenujaučiau

tikrųjų adresų. Dabar bent žinau, ko čia nejučia atklystu <...>. Tūla, štai kas“ (29).

Vis dėlto Bernardinai funkcionuoja ne tik kaip navigacijos, bet ir kaip estetinis objektas. Jo ir viso kvartalo svarbą turiningai tvirtina personažo išgyvenimai, o struktūriškai – nuolatinis jų atkartojimas teksto pavidalu viduriniuose skyriuose, be to, ir vizuali artikuliacija romano priešlapyje – Valentino Ajausko iliustracijoje su užfiksuota kvartalo schema. Knygos pradžia ir pabaigą taip pat žymi dvi Užupio iliustracijos. Vadinasi, intratekstinį ryšį palaiko ir paratekstas²⁶. Be to, pačiame tekste taip pat atsiranda dvi nuorodos, mezgiančios ryšį su kitos medijos tekstu – Kamarausko akvarelėmis (68, 79). Santykis kuriamas susisaistant su specifiniu dailės žanru, peizažo rūšimi – vedutomis. Inžinierius ir architektas, Vilniaus miesto architektūros konservatoriaus pareigas ėjęs Kamarauskas, vaizduodamas miestą ar jo fragmentus, siekė ypatingo objektyvumo ir plėtojo miesto plano-vaizdo tipą, supažindindamas su detalio vietovės schema, paminklais, pastatais. Todėl jo akvarelės vertinamos tiek meniniu, tiek dokumentiniu aspektu (Povilaitytė-Leliugienė 2016: 24–26), kaip atskleidžiančios miesto struktūrą prieš Antrąjį pasaulinį karą (Drėma 2013: 86; 90). Viename tokių smulkių Kamarausko akvarele lietuvių miesto planą (1929 m.) kaip tik pavaizduotas Kunčino minimas kvartaliukas kartu su visais romane fiksuojamais objektais. Yra jis ir ankstesniame miesto plane (1923 m.) dar su lenkiškomis gatvėmis, tačiau mažiau ryškus.

Nuoroda į Kamarauską ir dokumentiškumo sureikšminimas ryškina susisaistymą ne tik su vaizduojamąja daile, bet ir su dokumentiniu pasakojimu. Šis ryšys taip pat deklaruojamas romane vaizduojamą Vilnių nuolat lyginant su miesto topografiniais, kariniais planais (68) bei žemėlapiu („Savo pėdomis patįžusiame sniege tarsi braižydamas šio kvartalo topografinį žemėlapi, <...>, o visa senoji miesto dalis, mėnulio nutvieksa, iš tikrųjų panaši į seną miesto planą, kruopščiai nubraižytą“, 6–7). Apskritai mezgamas dialogas iškelia vizualumo plotmę ir dokumentiškumo reikšmę. Tačiau šis miesto dokumentas – meninis, o jo žemėlapis – fenomenologinis ir navigacija jame yra kūniška, priklausoma nuo kūniškų, juslinių patirčių ir atminties.

²⁶ Paratekstas – ribinis elementas. Paratekstualumas – apibrėžia teksto santykį su jo dalimi, teksto ir jo paratekstinio fragmentų (antraščių, pratarmių, skyrių pavadinimų ir kt.) ryšį. Architekstinis ryšys – tai teksto ryšys su žanru, kalbėjimo modusu ir pan. Žr.: Gérard Genette, *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997, 2; Irina Melnikova, *Literatūros (inter)medialumo strofos, arba žodis ir vaizdas*, Vilnius: VU leidykla, 2016, p. 373–374.

Personažo kūniškai atliekami, vaikštomis maršrutai tampa jo sąmonės suvokiniais, o atmintyje įsirežę pojūčiai – erdvinės miesto išraiškos aspektais. Kamarausko piešinių medijuotas miestas papildo Kunčino Vilnių. Galima aprašyti daugiasluoksnį intertekstą: miesto, miesto atvaizdo ir miesto literatūra, kuri remiasi ir miestu, ir atvaizdu, o kartu kuria trečiąją erdvę (Soja 1996).

3.4 *Vilko dantų karoliai*: Užupio ir jo prieigų heterotopijos

Gutauską sunku klasifikuoti dėl plataus menininko profilio – ir dailininkas, ir poetas, ir prozininkas. 2018 m. Lietuvių literatūros ir tautosakos instituto organizuotoje mokslo konferencijoje „Leonardo Gutausko paratopijos: poezija, proza, dailė“ mėginta svarstyti autoriaus vietą lietuvių literatūros lauke ir tradicijose. Vis dėlto plataus meninio profilio Gutausko figūra sunkiai pasiduoda katalogizacijai. Čia svarbus autoriaus tekstas – romano *Vilko dantų karoliai* pirmoji dalis.

Nors pirmoji Gutausko romano dalis pasirodė anksčiau už *Tūlą*, motyvacija svarstyti šį romaną antrą kyla dėl pagrindinių ir šalutinių tekstų korpuso specifikos. Miesto ir miesto-teksto reikšmės požiūriu Gutausko romano analizę būtų sunku taip išplėtoti kaip *Tūlos*, nes jį sudėtinga struktūruoti vien tik geokritikos ar miesto studijų aspektais. Šiame sudėtingos sąrangos, nevienalyčių ir viena kitą uždengiančių laiko plotmių romane už miestovaizdį svarbesnė atmintis. Vilniaus reprezentacijos pasakojime taip pat nėra prioritetinės svarbos objektas. Visgi Zalatoriaus atminties tekstu vadinamuose Gutausko *Vilko dantų karoliuose* Vilniaus reprezentacijų gal ne tiek ir daug, bet jos ryškios Užupio-Bokšto-Subačiaus gatvių maršrutais. Taigi ir gretinamas kaip svarbus Vilniaus vaizdavimo reprezentacijų atžvilgiu šis romaną leidžia kvalifikuoti panašus laikotarpis, jam svarbūs intermedialūs kontekstai ir vaizduojamas objektas – Užupis.

Pagrindinis romano herojus Šimo Tadas (autoriaus prototipas), jau būdamas suaugęs, prisimena vaikystę, paauglystę ir jaunystę, o jo pasakojimas struktūruojamas sąmonės srauto forma. Todėl kai kurie kritikai lygina Gutauską su Marcelio Prousto *Prarastojo laiko beiėskant*. Tado gyvenime svarbios kelios vietos: Kauno Žaliakalnis, kur jis gimė ir augo su mama (tėvas Simonas – tremtyje), Pakapiai prie Veprių, kuriuose vaiką augina bobutė Ieva Marija ir tėvo brolis Jokūbas, Vilniaus Užupis ir jo prieigos, kur gyvena, kuria, myli(si) ir už save kovoja paauglys Tadas. Ignoruojant kitas lokacijas, toliau analizėje pasitelkiami tik Vilniaus aprašymai. Nors palyginus su *Tūla*, romane nėra tiek daug Vilniaus aprašymų, iš Vilniaus dailės instituto absolvento ir jau

pripažinto menininko pozicijos atpasakojami vaikystės atsiminimai apie sostinę leidžia teigti, kad Vilnius svarbus romano veiksmo ir personažo plėtotei. Ryškiausias ir daugiausia aprašytas Vilniaus vaizdinys romane yra iš penktojo dešimtmečio arba pokario – „Vilnius griuvėsių paunksmėje“ (83). Tačiau pasakojime atsiranda ir Vilniaus detalių iš aštuntojo dešimtmečio – iš dailininko ir poeto pozicijos, iš kurios atminimų forma ir kyla pasakojimas.

Pasitelkus žemėlapiavimo techniką ir bandant nubrėžti kartografinės romano ribas, ši teritorija apima maždaug pietrytinę senamiesčio dalį – Užupį ir jo prieigas maždaug iki Bokšto, Subačiaus gatvių, Aušros vartų ir Halės turgavietės. Romane vaizduojamas pokario laikotarpis: šiuo metu senamiestis – griuvėsiai, kuriuose už dyką ir dalina vilko dantų karolius (225). Vis dėlto protagonisto atsiminimai apie sostinę kartais tėra dingstis papasakoti apie vaikystės patirtis iš gimtojo Kauno. Pagrindinis veikėjas tiksliai suskaičiuoja, kad „[L]ygiai 100 kilometrų skyrė Vilniaus centrą nuo Žalio kalno turgaus centro“ (73). Tadui augant sentimentaliai brangų laikinosios sostinės Žaliakalnį ankstyvoje paauglystėje keičia Vilniaus Užupio mūrai ir kalnai. Šie du rajonai romane vaizduojami kaip pasakojimo dvyniai. Žaliakalnyje Tadas, dar visai berniukštis, patiria ir atranda pasaulį bei krečia vaikiškas išdaigas. Užupis personažo biografijoje yra jau kaip paaugliškų meninių, seksualinių, galų gale, asmeninių paieškų vieta, vėliau dėl studijų Dailės institute (dabar – akademijoje) tampanti ir dailininko karjeros atspirties tašku. Kaip apibūdina pats protagonistas, jis yra „žalio kalno gatvių valdovas naktinio Vilniaus pasaulio žinovas“ (73). Pasakojime daugiau tokių sugretinimų, kai skirtingi objektai iš vaikystės, paauglystės ir brandos etapų susisieja. Pavyzdžiui, upės – (atitinkamai) Pakapių Cedronas, Užupio Vilnelė ir prie sodybos tekantis Merkys.

Grįžtant prie romane vaizduojamo Vilniaus paveikslo, Užupis fiksuojamas ne tik gausiausiai, bet ir tirščiausiai. Visų pirma, ši vieta tampa centrine dėl čia, „prie tilto, per istorinę Vilnelės vagą“ (221), įsikūrusių protagonisto namų. Pasak jo, „tas namas <...> stovi ir po šiai dienai, tai tas pats geltonas namas Užupio gatvėje, į kurį 1952-iais šeima persikėlė (sugrįžo) iš Kauno“ (97). Iš čia kas vakarą po pamokų Šimo Tadas neria į savo vilnietiško gyvenimo mokyklą: „išeis į miegantį miestą, pasieks senamiestį ir tada prasidės klajonės tais kiemais, kiemeliais, skersgatviais, kurių tamsoj anas jaunikaitis <...> pradėjo pirmuosius gatvės mokyklos žingsnius, pradėjo leisti stačiais pragaro laiptais žemyn, vis žemiau į lindynių tvanką, į alkoholio srutas, į troškų meilės ir prievartos prikvėputą orą“ (192). Jaunikaičio kelias iš senamiesčio atgal į namus įvairus. Maršrutai varijuoja – priklauso nuo

miesto naktį patirtų nuotykių. Jei viskas pasisekė, pareinama centrine Užupio gatve, visgi kartais tenka grįžti aplinkkeliais. Vienu iš tokių atvejų Tadas apylinkių kiemelyje („Štai ir kiemelis“, 149) nesėkmingai bando patirti vienos nakties nuotykį su girta rusakalbe panele. Ji taip keikiasi, kad viduryje sekso scenos juos išgirsta ausylas kiemo rezidentas. Aktas nutrūksta, siekdamas išvengti akistatos, protagonistas šalinasi iš įvykio vietos, o kad išliktų nepastebėtas, sprunka taku palei Vilnelę, žemiau kito tilto – skersai upelį, <...> tada aukštyn į krantą, tada kairiau, link Bekešo, dar toliau, į Margytės gatvę, ir jau gatve žemyn <...> į namus“ (222).

Protagonisto ir kitų veikėjų gyvenimas mieste romane vaizduojamas kaip taktika (de Certeau, 2002). Viena vertus, pagrindinis herojus išties išnaudoja mieste numatytus scenarijus savo reikmėms – tai pasakytina ir apie Kauno, ir apie Vilniaus scenas, kuriose neprižiūrimi pokario vaikai užsiima saviveikla. Jau gyvendamas Vilniuje atėjus vakarui Tadas kaskart leidžiasi į „miegančią miestą“ (192). Kitomis naktimis miestas patiriamas panašiai ryškiai, reflektuojant įvairius pojūčius: „Matom Vilnių naktį ir gatvę – štai pažvelkim: garuoja šiukšlynai, kloakos, pro senas sulūžusias ketaus groteles kyla kloakų tvaikas, dvokas ir smarvė pažeme pažeme, o aukščiau, virš viduramžių čerpėtų stogų – beribė naktis“ (148). Ši griūvančio ir aižėjančio miesto, alkoholio, landynių ir kloakų estetika būdinga ir *Tūlai*. Be to, sutampa tiek Kunčino, tiek Gutausko romanų herojų braižomi maršrutai Užupio, Margytės, Bokšto, Išganytojo, Subačiaus gatvėmis, ant Bekešo kalno, nors veikėjai ir nesusitinka laike, nes Gutausko kuriamam personažui – tai pokaris, o Kunčino – devintasis dešimtmetis. Galiausiai, abiejuose romanuose panašiai sinestetiškai akcentuojamos miesto patirtys, aprašomos pasitelkus visas jusles.

Tiek *Tūlos*, tiek *Vilko dantų karolių* pagrindiniams herojams Užupis – tai tas miesto paribys, kuriame gali klestėti ne tik nusikalstamos ir destruktivos, bet lygia greta ir konstruktyvios – kūrybinė bei romantinė – veiklos. Šimo Tado pasirodymas (dabar sakytume performansas / instaliacija) su juodu kubu ant Bekešo viršūnės susilaukia pripažinimo (80). Skambant ovacijoms po spektaklio protagonistas numano, kad patirtą šlovę jis įamžins meilės aktu: „Tadas jau žino, kad būtinai pasiliks, būtinai atšvės triumfą, pasiliks vienas su trim gražiausiom Vilnelės rajono mergikėm“ (81). Taip ir nutinka: Gutausko herojai geria rašalą ir mylisi ant Bekešo. Vėliau kalno papėdėje, greta Vilnios, panašius skysčius gers ir jais keisis Tūla su neįvardytu protagonistu varnalėšų naktį. Be jau minėtų, abiejuose romanuose esama ir kitų produktyviai aprašomų Užupio vietų paralelių. Svarbiausia jų – Dailės institutas, kuriame jau vyresniame amžiuje studijuos Tadas (81–82), o vėliau

mokysis ir Tūla. Šiuos skirtingus tekstus taip pat suartina numanoma vaizduojamosios dailės intertekstų paralelė. *Tūloje* ji gana aiškiai artikuliuojama intratekstiniams ryšiams, o *Vilko dantų karoliuose* galima tik nujauti, kad Gutauskui kaip, visų pirma, dailininkui, irgi svarbūs vizualūs kontekstai, nutuokiami dėl tapybiškų, tirštų ir romantiškų miesto (ir kaimo vietovių) vaizdinių raiškos.

Visgi bohemiškas gyvenimas Šimo Tadu – ne tik bravūra. Be to, kad jam reikia nuolatos galvoti apie savo išlikimą ir autoritetą tarp panašių į jį vyrų, niekas neįspėja, kad lytiniai santykiai su merginomis gali turėti ir nejuokingų pasekmių. Venerinių ligų motyvas romane perteikiamas komiškai, kai po ne visai nusisokusio meilės nuotykių pagrindinis veikėjas „jau skuodžia į pakalnę Bokšto gatve, pro baisų venerinių ligų bastioną-ligoninę žemyn link Vilnelės“ (150). Į Odos ir venerinių ligų dispanserį Tadas lytiniu keliu plintančių ligų eis gydytis bent du sykius – pirmąjį po meninio debiuto ant Bekešo, antrąjį – po suartėjimo su rusakalbe. Įdomu, kad panašus pasilinksminimas po sėkmingos parodos iš dalies atsikartos ir Gavelio *Paskutiniojoje žemės žmonių kartoje* – su svaigalais ir grupiniu seksu. Tik *Vilko dantų karolių* atveju tai – rašalas ir kelios „Užupio mergužėlės“, o Gavelio romane jau bus narkotikai ir orgija su elitinėmis Maskvos prostitutėmis. Galų gale romanus sujungia ir lytiniu keliu plintančių ligų tematika. Nors pasirodymo režisierius Šimo Tadas Vilniuje linksminasi panašiai kaip Gavelio romane dailininkas Saulius Kepenis Maskvoje po parodos, Gutausko herojus išsisuka su menkinamai „prancūziška sloga“ pavadinama gonorėja, o Kepeniui tenka kur kas rimtesnė ir su kitu laikotarpiu susijusi diagnozė – ŽIV.

Apibendrinant – romane *Vilko dantų karoliai* miestas svarbus veikėjų charakteriams, nuotykiams, tekste svarbi to meto dvasia. Tačiau kitaip nei *Tūloje*, *Vilko dantų karolių* pasakojimo organizavimo požiūriu miestas nevaizduoja lemtingo vaidmens. Taigi nors žemėlapiavimas įdomus turinio atžvilgiu, su romano struktūra jis nekoreliuoja. Kita vertus, svarbu, kad Gutauskas pirmasis aprašo nereprezentacinį, tačiau autentišką Užupį arba, autoriaus žodžiais, „Vilnelės rajoną“, užfiksuodamas jame individualias miesto praktikas taktiniu lygmeniu (de Certeau, 2002), t. y. kaip kylančias iš apačios arba pačių miestą patiriančių individų. Be to, romane specifškai vaizduojamos ir šios miesto dalies erdvės. Tado pasakojime jos tampa produktyviomis ir centrui nepavaldžiomis vietomis, kurias pagal įvairius parametrus galima apibrėžti kaip heterotopines. *Vilko dantų karoliuose* galima išskirti kelias tokias erdves. Visų pirma, tai laikinas pasirodymo kubas,

suręstas spektakliui ant Bekešo kalno. Jis turi potencialo būti kvalifikuojamas kaip heterotopinė erdvė, nes atitinka ketvirtąjį tokios erdvės principą: čia susiduria kelios galimybės ir keli laikai (Foucault 1997: 335). Visų pirma, šis kubas veikia tarsi vartai iš paprasto pasaulio į kūrybinį. Kita vertus, jis taip pat žymi tarpinę būseną protagonisto biografijoje, nes aprašo iniciacijos momentą, kai vaikas, patyręs pasirodymo sėkmę ir pirmąją erotinę akistatą, tampa suaugusiuoju. Taigi šioje scenoje kubas yra kaip heterotopinis slenkstis (Foucault 1997: 331) ir kaip dvigubos reikšmės įšventinimo ritualas: sukūręs performansą gatvės padauža tampa menininku, o vėliau, praradęs nekaltybę, berniukas tampa vyru. Du personažo biografijos etapus atskiriantis kubas yra ne tik slenkstis, bet ir tiltas, jungiantis paauglystėje gal ir oportunistiškai pasirinktą meninę idėją su tolesniu jau sąmoningu meninio kelio pasirinkimu. Vėliau, personažui baigus Dailės institutą ir tapus dailininku, heterotopinėmis salelėmis tarybiniam Vilniuje tampa jo ir jo draugų meno dirbtuvės – diskretiškos bei saugios erdvės, kuriose užsiimama nesisteminė veikla (Foucault 1997: 332).

3.5 Dešimt minučių iš Užupio heterotopijų kine

Matelio *Dešimt minučių prieš Ikarą skrydį* tiek ir trunka – dešimt minučių. Režisieriaus Matelio ir operatoriaus Rimvydo Leipaus filmuota juosta susijusi su prieš tai aptartais romanais ne tik chronologiškai – visi sukurti 1990–1993 m., bet ir vaizdavimo objektu – Užupiu. Be to, ir prieš tai nagrinėtais atvejais, ir filme miesto vaizdavimo būdas koncentruojasi į taktinį lygmenį. Visų pirma, vaizduojamos nereprezentacinės Vilniaus erdvės Užupyje. Be to, pereinama į mikroregistrą – jis ryškinamas turinio lygmeniu nusitaikant į subjektus, o kartu formaliai, nes kameros akis sutampa su gatvės lygiu, t. y. su galbūt stebinčio subjekto žiūros tašku ir potencialia jo kūno galimybe vaizduojamą erdvę patirti taktiliškai – t. y. žingsniais. Užupio vaizdinys pateikiamas vizualiu oksimoronu – spalvotas nespaltotas. Nors kino juosta spalvota, joje užfiksuota miesto kasdienybė pilka. Išpūdis kuriamas ne tik pasitelkus metų laiką – ankstyvą pavasarį, bet ir paties miesto, jo sienų, gatvių asfalto ir juo vaikstančių žmonių pilkumą. Be to, pasakojimas minimalistinis, jame saikingai montažo, efektų, tačiau visą tekstūrą čia ir sukuria Užupio kitoniškumas, apleistumas bei skirtingi ir spalvingi rajono charakteriai.

Įžanginiame kadre – tolumoje, maždaug nuo Kūdrų parko, matomas Užupis. Nors Rimvydo Leipaus kamera statiška, šiame bendrame plane telpa apsnigtas parkas, per jį vingiuojantis takas, tiltas per Vilnelę iš Paupio g.,

Užupis – žodžiu, visa panorama, beje, sutampanti ir su žmogiško žvilgsnio apimties galimybėmis. Rajono ryškumas sekunde dingsta, kai pirmame plane praeina kibiru ant peties nešina žmogysta; jai praėjus, ryškumas vėl sutelkiamas į Užupį. Fone – ankstyvo pavasario pilkuma su kur ne kur baltuojančiu sniegu, girdėti žingsniai, girgždantis po kojomis sniegas, metalo žvangėjimas – kibiro rankena. Kai tolumoje sukaukia šuo, į kadra įeina ir toliau takeliu juda žmogus su kibiru, tolumoje, Paupio g., pravažiuoja automobilis. Scena trunka apie minutę, kol žmogus pasiekia takelio galą. Iš tolo fone matomo Užupio vaizdinys čia specifinis, net anonimiškas – nepažįstančiam Vilniaus galėtų priminti bet kurį Vidurio Rytų Europos miestelį. Kartu statiškas kadras tapybiškas, primenantis Bruegelio paveikslus, tik be žmonių. Toks pasakojimo būdas brėžia mažo miestelio ir mažo žmogaus lygiagrečią, ryškinamą ir tolesniu filmo pasakojimu.

Antras epizodas pradedamas bendru bokserių veislės kalytės gatvėje planu. Girdisi inkštimas ir žingsniai, žingsniuojantysis praeina pro kamerą ir trumpam užstoja vaizdą. Šuo inkščia, uosto šaligatvį, tarsi kažko ieškotų. Fone – pilkas šlapias gatvės asfaltas ir apsilaupiusi siena su suvargusiais langais. Pravažiuojantis automobilis vėl uždengia fokusuojamos sienos planą. Kamera statiška, bet objektyvu sekamas į dešinę bėgantis šuo. Kai šuo dingsta, toliau realiu laiku rodomas vyksmas gatvėje: susitinka du žmonės, fone – krankia varnos, kai pro kadra pravažiuoja automobilis, girdisi diegetinis jo variklio garsas. Kamerai pasisukus į dešinę sukonkretinama vieta – matome vaizdą į Užupio g. pakalnę: gatvės vingis, praeiviai, tolumoje – kranai ir Švč. Mergelės Marijos Ramintojos bažnyčia. Pro šalį pravažiuoja juoda „Volga“, kartu į kalną kyla jau matytas žmogus su kibiru ir ausine kepure.

Trečiajame fragmente fiksuojamas konkretus Užupio kiemas su savo gyvenimu: laiptais lipa moteris su tuščiu baltu kibiru, vyras su pilnu kibiru prie vandens kolonėlės išpila indo turinį, per kiemą pereina moteris su skarele, laiptais lipa senukas. Fone – diegetiniai garsai, žingsniai, metalas. Čia aiškėja filmo ritmas ir kinematografinės pasakojimo priemonės. Kamera daugmaž statiška, judėjimas apsiriboja perkėlimu į kelias skirtingas lokacijas, pačios kameros sukimo geba bei judėjimu iš vidaus į išorę. Apskritai, *Dešimtyje minučių* dominuoja vaizduojamos miesto erdvės lygius siejanti, o kartu juos skaidanti schema: rajonas – gatvė – kiemas – butas – veikėjas. Taip filmo pasakojime keliaujama iš išorės į vidų arba nuo stambesnių objektų prie konkrečių objektų ir (ar) žmonių. Todėl filmas prasideda nuo stambiausios konfigūracijos – Užupio rajono, pirmoje scenoje rodomo iš išorės. Tolesniame epizode rodoma Užupio gatvė – gyvenimas rajono viduje. Kitame fragmente

kamera stebi vieną iš minėtos gatvės kiemų ir jo gyventojus. Vėliau išorinį namo vaizdą keičia vidinė erdvė – virtuvė, kur žiūrovas supažindinamas su tarsi pagrindinio filmo herojaus gyvenama aplinka, kol galiausiai susipažįstame ir su juo pačiu.

Pirmoje filmo scenoje pagrindinis personažas pateko į statiškos kameros akiratį tik kaip praeivis, o pasakojimui įpusėjęs, jis atsiduria fokusuotės centre kaip protagonistas. Tolesniame epizode, nufilmuotame viename Užupio butų, sužinome jo vardą – Miša. Tokia palaipsnė plėtotė tęsiama toliau, o pavadinime intertekstinį ryšį su Ikaro mitu mezgantis filmas jį realizuoja irgi iš lėto. Iš pradžių pasakojime svarbi jame vaizduojama erdvinė struktūra, padedanti suvokti ir pasakojimo struktūrą. Pirmiausia filme vaizduojama teritorija apeinama pėsčiomis. Todėl kuriant reprezentuojamo miesto erdvę, o kartu ir pasakojant, reikšmingas miesto objektus sujungiančio herojaus judėjimas, atliekamas personažo žingsniais. Toks skirtingų miesto erdvės vienetų ryšys ryškėja jau aptartuose pirmuosiuose epizoduose: prologe su kibiru praeinantį Mišą suvokėjas pasitinka kitame, Užupio gatvę fiksuojančiame, kadre, kur herojus išsyk nesirodo, jo tenka palaukti kelias minutes. Nors tai per trumpas laikas įveikti šį atstumą realybėje, bet tokiomis vaizdavimo priemonėmis ištesta žiūrėjimo trukmė priartina pasakojimą prie realaus laiko ir leidžia jį pamatuoti veikėjo ėjimu. Šios specifinės technikos traktavimas išnaudoja analogiją tarp miesto ir teksto, vaikščiojimą po miestą laikant erdvę aktualizuojančia tekstine praktika bei pabrėžiant nuolatinį ryšį tarp miesto erdvių naudojimo (vaikščiojimo) ir miesto istorijų pasakojimo kaip skaitymo ir rašymo. Taip įkūnytą subjektyvią miesto patirtį de Certeau vadino poetine. Be to, tokias urbanistines mikropraktikas galima sieti su fenomenologija, mat tokių kūniškų patirčių tankis įgalina ne tik įsipinti į miesto audinį, bet ir jusliškai pasisavinti tam tikrą erdvę – paversti ją sava.

Antra vertus, filme vaizduojamas ir kitais būdais atliekamas miesto erdvės pasisavinimas. Tai tvirtina keli filmo epizodai, kuriuose gatvėje vykstantis gyvenimas – praeiviai, taksi, iš pamokų grįžtantis mokinys – priešinamas vaizdui kiemo pusėje, kur tarpuvartėje buteliais keičiasi vietiniai. Išnaudodami uždaros erdvės galimybes jie išranda naujus scenarijus ir taip priešinasi konformistiniam darbo dienos struktūruojamam ritmui. Erdvę pasisavinančiais taktikais galėtų būti laikomi ir Užupio kieme giedantys jaunuoliai. Nors šlovinimas atviroje erdvėje, o ne bažnyčioje, jų pačių elgesio kodekse normatyvinis, visgi pats veiksmas keičia įprastus, galios strategijų numanamus kiemo naudojimo scenarijus. Taktika, priešingai negu strategija, pirmiausia remiasi ne erdvės, o laiko kriterijumi – kasdienybės dalyvis turi

sulaukti tinkamo momento, kai galima pasipriešinti dominuojančiai galiai ir vieną ar kitą iš principo kontroliuojamą kasdienybės aspektą panaudoti savo tikslams. Šiuo atveju kiemo panaudojimas pranoksta tradiciškai jam priskiriamas veiklas ir tampa kūrybiška praktika – t. y. taktika. Šis nukrypimas įmanomas dėl nuolatinės aplinkos sąlygų dinamikos, kuria sugeba pasinaudoti jaunuoliai. Nors kiemas yra ne jiems numatyta vieta, jie randa laiką ir būdą trumpam jį pasisavinti ir pritaikyti.

Kameros fiksuojami Užupio veikėjai, dereguliuodami iš anksto numatytus miesto scenarijus, formuoja erdvines patirtis ir prisitaiko miesto objektus sau. Filmo pasakojime Užupis funkcionuoja kaip vieta, ne visada sutampanti su nusistovėjusiais socialiniais ritmais, – autonomiškas, nuo bendro konteksto nebūtinai priklausantis geografinis vienetas. Nors kažkur važiuoja automobiliai, dirba restauratoriai ir skulptorius Stanislovas Kuzma, tai – tik aidas, nutolęs nuo pasakojimo apie be komunalinių patogumų tebegyvenančius, varganus užupiečius. Jiems galioja kitokie erdvės ir laiko parametrai: jeigu erdvė pasisavinama kūnu, kartu čia pasireiškia ne istorinis, socialinis ar ekonominis, bet kūniškas laikas – reprodukcinis (gatvėje besiblaškanti maitinanti bokserių kalytė), senatvės (sunkiai paeinantis senukas) laikas, laikas užsirūkyti (papirosą spaudžiantis Miša, parūkyti į balkoną išeinantis kaimynas), laikas valgyti (tuščią lėkštę pripildysiančios šeimininkės kieme laukiantis katinas). Kartu šios kasdienybės erdvė ir laikas kupini karnavališkumo apraiškų – dainų, girtuoklystės, o sykiu – intymumo, kitoniškumo.

Šio miesto pakraščio gyventojai – su teritorija suaugę marginalai, kalbantys kalbų mišiniu, o kartais neartikuliuojantys – „padaži (podoždi), Šuročka, u nas sniomka (sjemka) idiot“. Laikas šiuos personažus ir jų aplinką ne ką tepakeičia, o jų kitoniškumas ir kasdinių praktikų – t. y. taktikų – maištingumas numano ne tik šio darinio atskirtį nuo bendro miesto konteksto, bet ir buvimą anapus galios struktūros. Tai ir dar keli indikatoriai leidžia Užupį kvalifikuoti kaip heterotopinę erdvę. Pirma, prieš patenkant čia reikia kirsti menamą sieną – Vilnią. Antra, čia koegzistuoja kelios nesuderinamos erdvės, susijusios su skirtingomis kalbomis, pažiūromis, profesijomis – medikai, menininkai, bedarbiai, ir keli laiko sluoksniai – gatvės su automobiliais, užuomina apie atstatomas Arkikatedros skulptūras sufleruoja XX a. aštuntojo–devintojo dešimtmečių sandūrą, o namai be patogumų atrodo taip, tarsi Laike demonstruota modernizacija praėjo pro šalį. Užupis – pamiršta sala viduryje miesto, nepasiekiamą sovietinės darbo etikos ir budrios prievaizdo akies, todėl čia galima užsiimti saviveikla – neprofesionalia, neorganizuota

veikla – bei dyku buvimu. Todėl dėl tariamo gyventojų nenaudingumo visuomenei Užupyje kreivo veidrodžio principu atsispindi priešingas vaizdas nei numato disciplinuojančios institucijos. Formaliai šią logiką išreiškia į mikroygmenį orientuota, su subjekto žvilgsniu sutampanti, privilegijuotos regos neįgyjanti kino kamera.

Veidrodinio atvaizdo struktūra būdinga ne tik heterotopiniam Užupiui, bet ir jo gyventojui Mišai, panašėjančiam į triksterį, mitinio herojaus, Ikaro, antrininką. Triksteriškas jo kvailiojimas parodijuojant nacius („schneller!“, „Auto!“), giedant jidiš „Šolom Aleichem“ ar mėginant nesusijuokus (moters balsas už kadro: „Padainuok apie partizaną, bet pats nesusijuok“) padainuoti dainą lietuviškai, artikuliuojant vienintelį žodį „ateina“. Be to, sunku pasakyti, ar Miša kalba rimtai ir paklaustas apie Dievą, kurio teigia nematęs, užtat matęs mėnulį – jo akį, nosį, bet ne Dievą. Kino pasakojimas taip pat rodo Mišos ir Ikaro ryšį. Interviu apie kūrybą Matelis mini jo filmų pavadinimams tekusią kritiką – esą jie „nepadoriai ilgi arba ne apie filmą“ (Kino edukacija / Meno avilys 2011). Vis dėlto šis atvejis kitoks – juk ne veltui filmo pasakojimas trunka dešimt minučių, turinyje ryškėja tikėjimo tema ir žvilgsnių į dangų įtvirtinama vertikalė, o finale klausimas, ar Užupio Ikaras – Miša – sugebės pakilti, tampa kone akivaizdus. Atsakymas glūdi pasakojimo sąrange. Po paskutinių kadro su Miša rodomi skubantys vyrai baltais chalatais ir iš Užupio kiemo išvažiuojantis greitosios pagalbos automobilis bei už kadro kaukiantis šuo kelia mintį, jog skrydžio būta, bet nebūtinai su jam priskiriama tragiška baigtimi. Jeigu Miša tikras triksteris, pakilęs iš Užupio ateityje jis kitu pavidalu nusileis Šanchajuje (pvz., Jūratės Samulionytės *Šanxai banzai*, 2010), o gal ir kituose miesto rajonuose: Krasnuchoje, Naujanuose, Vileikoje ir kt. nereprezentatyviose, heterotopinėse Vilniaus erdvėse.

Paradoksalu, kad heterotopijos samprata ne tik išskiria Užupį iš bendro šiuolaikinio miesto konteksto, bet ir susieja juos. Pakraščio, paraštės motyvas dominuoja ne tik kalbant apie Užupį kaip miesto pakraštį, bet ir apie Vilnį kaip Europos, imperijos ar sąjungos pakraštį. Vadinasi, tiek Vilniui, tiek jo rajonui, Užupiui, suteikiama ekscentriška tapatybė. Šioje struktūroje Užupis – tai pakraščio pakraštys, kur sustoja laikas, o buvusi miesto istorija vis dar gyva kalboje – irgi kūniškoje praktikoje. Susisaistymas su lokacija įvyksta per žodį – giesmėje „Vilnius bus išgelbėtas“. Kita vertus, vilnietiskumą išreiškia veikėjų kalbos melanžas, kur rusų susimaišo su lenkų ar baltarusių ir jidiš kalbomis. Filmų pasakojime Vilniaus patirtis galima per kalbą ir jos tirštumą, kur ir atsiskleidžia viso šio senojo Vilniaus reiškimo

struktūra. Šitaip miesto istorija įsiterpia į kalbą. Taigi iš esmės *Dešimt minučių* pratęsia *Laiko* mintį. Tik pastarajame istorinis Vilniaus daugialypumo punktyras brėžiamas konfesijų, o pirmajame – daugiatautiškumo pagrindu.

Galop, *Dešimt minučių* patvirtina devintojo–dešimtojo dešimtmečių sandūros mene atsirandančias miesto vaizdavimo strategijas, pasižyminčias bendra tendencija – privilegijuoti nereprezentacines miesto vietas, alternatyvius maršrutus, kitokius subjektus – subkultūrų atstovus, bohema, marginalus. Filmo kūrimo metu tokia vieta tampa gyvas ir autentiškas Užupis. Nors filme ryškinama kūniška rajono patirtis, o kartu – su alkoholiu ir kriminalais susijusi tuometinė rajono reputacija, pasakojime svarbi ir dvasinė plotmė. Ji formaliai neišreikšta, bet suskamba kaip tikėjimo leitmotyvas katalikų jaunimo giesmėje, atsispindi Kuzmos žvilgsnio vertikalyje, pagaliau, sufleruojama filmo pavadinimo. Epiloge ši dichotomija tvirtinama lyrinei Vilniaus vaizdavimo tradicijai būdingu išsiveržusiu šaltinio įvaizdžiu – viena vertus, siejamu su krikščionišku apsivalymo kontekstu, o kartu jį neigiančiu, nes šis vanduo veržiasi iš užsikimšusio kanalizacijos šulinio. Palyginimui – romano *Tūla* pabaigoje, kur protagonisto ir jo mylimosios meilės akto vietoje, Užupyje, ištrykšta šaltinis, o lytinis aktas lyginamas su apsivalymo aktu (223). Maišomi *sacrum* ir *profanum* registrai būdingi ir *Vilko dantų karolių* aprašymams. Toks dviprasmiškas vaizdavimas liudija pasikeitusius mąstymą apie miestą bei reprezentacijos strategijas, įsitvirtinančias tiek kinematografijoje, tiek literatūroje, vaizduojamojoje daileje, platesniame meniniame ir kritiniame kontekste.

3.6 Skyriaus išvados

Šioms reprezentacijoms būdingą fiksavimą, susijusį su žvilgsniu į miesto panoramas bei apskritai jusliškomis miesto patirtimis, jų vaizdavimu bei tam tikru jautrumu miesto dvasiai, galima pavadinti svajingu ar netgi švelniu. Šį reiškinį – švelnumą savo miestui – Regimantas Dima savo esė aprašo kaip universalią patirtį: „[s]u draugeliu pasiėmę vyno butelį – mes, maskatuodami kojomis nuo pastolių krašto, pajausdavome girtai minkštą švelnumą gatvelių ir čerpinių stogų labirintui apačioje – miestui. Bet mūsų švelnumas miestui nebuvo naujas; mes tik kartojome buvusių žmonių švelnumą šiam miestui“ (Dima 2020: 95). Šis švelnumas miestui, pasak Dimos, yra toks pats, kokį jam jautė ir Kunčinas, ir kiti „amžnieji Vilniaus šunsnukiai ir svajotojai“. Ir ši patirtis būdinga ne tik Vilniaus, bet ir kitų miestų šunsnukiams ir svajotojams, nes scenų, kai į miestą žvelgiama nuo aukšto bokšto, gana dažnai pasitaiko tiek literatūroje, tiek kituose menuose.

Kinematografinis ryškus pavyzdys ir, beje, kažkuo panašus savo tradicija, humanišku ir jusliškumu į Kunčino (ir Dimos) aprašytas scenas, – tai Otaros Iosseliano *Pirmadienio rytas* (pranc. *Lundi matin*, 2002), kai du draugai sėdi ant Venecijos namo stogo su vyno buteliu ir, nuleidę kojas, žvelgia į miestą. Šis vaizdas, o kartu ir pauzė, pakylėjimas iš kasdienio gyvenimo, – draugo dovana pagrindiniam herojui, Vincentui. Tuoju ateis pirmadienis, kai Vincentui teks grįžti namo, į miestelį Ronos slėnyje, ir į darbą. Tačiau kol kas vyrai švelniu žvilgsniu žvelgia į venecijietiškus stogus, uostą ir kanalus, bandydami pagauti miesto dvasią. Taigi ši tendencija lietuvių kūryboje randa atgarsių ir bendresniame vakarietiškame kontekste.

Pasirinktoje analizuojamoje medžiagoje, romanuose *Tūla* ir *Viko dantų karoliai* ir filme *Dešimt minučių prieš Ikarą skrydį*, herojai po vaizduojamą miestą vaikšto daug, kai kurie jų nuolatos artikuliuoja savo koordinates. Tad žingsniuojančių herojų patirtys tampa savotišku gidu, nes tikroviški ir įprasti maršrutai yra, pasitelkiant de Certeau terminologiją, struktūruojami herojaus kasdienių praktikų (de Certeau 2002: 115–116). Be to, jie dėstomi logiška ir realiam Vilniui būdinga seka.

Analizei pasirinktos gatvės lygio ir panoraminio žvilgsnio, strategijų ir taktikų skirties, miesto ir teksto paralelės, miestą struktūruojančių ritmų koncepcijos leidžia tyrinėti ne tik miesto reprezentacijas, bet ir jų poveikį kūrinių sąrangai bei aptikti, kad žingsniais patiriama miesto struktūra formuoja tiek romano *Tūla*, tiek filmo *Dešimt minučių prieš Ikarą skrydį* kompoziciją, be to, abiejuose tekstuose išeities tašku tampa tas pats rajonas – Užupis. Analizės kursą, kai nuo žvilgsnio pereinama prie žingsnių, o nuo šių – prie orientyrų ne tik mieste, bet ir romano struktūroje, diktuoja ir patys tekstai (plačiau prasme). Pagrindinių veikėjų maršrutuose sumezgami mazgai tampa siužetinėmis, kompozicinėmis mazgais ir vaizduojamo miesto objektai virsta pasakojimo orientyrais. Tiek Kunčino ir Gutausko romanų, tiek filmo herojams būdingas iš viršaus nuleistų (galios) scenarijų miesto naudojimui ignoravimas bei miesto erdvių naudojimas paverčiant jas, atsižvelgus į poreikius, savomis vietomis. Šiuos poreikius kartais lemia fiziologija, telpanti į triadą – maitintis, šalinti, reprodukuotis, o kartais santykis su vieta pakylėjamas ir tampa atspirties tašku kūrybai.

Galiausiai, visi trys tekstai susitinka dėl intertekstų svarbos: Kunčinui tai marginaliomis laikomos vaizduojamosios dailės praktikos – akvarelės, schemas, žemėlapiai, Mateliui – priešingai, pagrindinės šakos – tapyba ir skulptūra, o rašytojui ir dailininkui Gutauskui yra svarbi paties miesto poetika. Taip pat reikia pasakyti, kad visi trys nagrinėti kūriniai atspindi tendenciją,

atsirandančią būtent devintojo ir dešimtojo XX a. dešimtmečio sankirtoje, – privilegijuoti nereprezentatyvias miesto vietas. Šiuo atžvilgiu visų trijų autorių fokusai susikerta Užupyje, fiksuodami iki tol miesto reprezentacijose ne itin populiaraus rajono kasdienybę. Šis žvilgsnių susidūrimas atliepia ir estetinį posūkį Vilniaus paveiksle – perėjimą nuo reprezentatyvių prie periferinių ir skurdžių miesto erdvių. Anksčiau marginalizuotas Užupis dėl savo autentikos dar sovietmečiu ima traukti neformalus, menininkus ir ima figūruoti vaizduojamojoje dailėje (Ajauskas, Petras Repšys, Vytautas Kalinauskas), fotografijoje (Vitas Luckus, Antanas Sutkus, Algimantas Kunčius, Saulius Paukštys), taip pat literatūroje (Kunčinas, Gutauskas), kine (Matelis, Šarūnas Bartas, Algimantas Puipa, Romas Lileikis). Visi šie pasakojimai prisideda prie Amžinojo Užupio legendos kūrimo ir palaikymo jau posovietinėje Lietuvoje. Galima daryti prielaidą, kad ekonominė vertė ir prestižas, kuriuos pastarųjų dešimtmečių Užupis įgijo miesto plėtotojams, buvo pradėti kurti menininkų studijose ir meno institucijose (Dailės akademijoje, galerijose) Lietuvos nepriklausomybės atkūrimo aušroje. Gerokai prieš tai, kai nekilnojamojo turto kapitalas atrado ir išardė šį autentišką rajoną, jis buvo tyrinėtas menininkų ir išsaugotas jų darbuose (Bidlauskienė 2022).

4. MIESTAS IR TEKSTO STRUKTŪROS RIČARDO GAVELIO VILNIAUS ROMANUOSE

Kunčino amžininko Ričardo Gavelio kūryba pateikia itin savitą miesto ir teksto santykio variantą. Greta geokritikos, miesto studijų, naratologijos įrankių, kurie buvo naudojami *Tūlos* ir ją papildančių kūrinių tyrime, Gavelio kūrybai atrakinti paranki Foucault galios santykių analizė, atsižvelgianti į specifinius žvilgsnių režimus. Kaip paralelė Gavelio Vilniui išskylantis kinematografinis miesto vaizdinys aptinkamas Dianos ir Kornelijaus Matuzevičių filme *Iliuzijos*.

Literatūros lauke sofistikuotu laikomas Gavelis buvo ir yra populiarus rašytojas (dideli tiražai išspauduoti, išverstas į nemažai užsienio kalbų). Nepaisant to, jo kūrybos saitai su Vilniumi dar nėra pernelyg nuodugniai tyrinėti – tokį apibendrinimą leidžia daryti palyginti negausi darbų apie R. Gavelio kūrybą visuma. Be romanų recenzijų, žymesnių studijų yra parengusi Gavelio kritike vadinama Violeta Kelertienė, interpretuojanti R. Gavelio kūrybą kaip postkolonijinės literatūros sindromą. Minėtini straipsniai – „Perceptions of the Self and the Other in Lithuanian Postcolonial Fiction“ (Kelertas 1998) ir „Vilnius literatūrinėje vaizduotėje“ (Kelertienė 1995). Iš postkolonijinės perspektyvos Gavelį interpretavo ir lenkų tyrėja Kowerko-Urbańczyk, *Vilniaus pokerį* (toliau – *Pokeris*) perskaičiusi kaip visuomenės kritiką, kurią ji vadina autoagresyvia praktika. Jos tyrime atskleidžiama, kaip *Pokeryje* miestas vaizduojamas tarsi ilgalaikė ir negrįžtama kūno deformacija (Kowerko-Urbańczyk 2016: 239–248). Milžinišką indėlį į Gavelio prozos ir jo archyvų tyrinėjimą įnešė Jūratė Čerškutė, apgynusi disertaciją apie visą R. Gavelio kūrybą taikant dekonstrukcinę prieigą (Čerškutė 2014). Joje – Vilniui irgi skiriama dėmesio.

Gavelio *Vilniaus pokerį* urbanistiniu požiūriu analizuoja Violeta Davoliūtė. Ji lygina šį kūrinį su Kunčino *Tūla* ir šitaip pradeda apibrėžti bendrą Vilniaus romanų tyrimų lauką. Jos manymu, *Vilniaus pokerio* žemėlapi varžo totalizuojančios mąstymo kategorijos: sovietinis miestas čia vaizduojamas kaip deformuotas, degradavęs ir neatitinkąs idealizuotos istorinės sostinės formos, tokio miesto realijos žlugdo individą, netekusį istorinės ir egzistencinės motyvacijos. Davoliūtė prieina prie išvados, kad *Vilniaus pokeryje* lietuviškojo nacionalizmo mitai nuvainikuojami, tačiau, regis, tik tam, kad pabrėžtų, kaip juos sutriuškino sovietmečio realijos (Davoliūtė 1999: 62). Su šia kapituliacijos versija nesutinka Snežko, pabrėžianti aktyvų Gavelio personažų konfliktą su totalitarinėmis miesto

struktūromis. Pasak jos, herojų asmeninė erdvė savaip „konfliktuoja“ su oficialiu sovietiniu galios diskursu (Snežko 2015).

Metodologiškai urbanistinę prieigą Gavelio tekstams įtvirtina *Vilniaus literatūros* žemėlapiavimo tyrimas (Vidugirytė *et al.* 2014). Iš literatūrologų, rašiusių apie Gavelio miestą, galima minėti ir Regimantą Tamošaitį (2011), Algimantą Valantiejų (2007), Almantą Samalavičių (2007). Į Gavelio kūrybą gilinosi ne tik literatūrologai, bet ir kitų disciplinų atstovai. Liberaliosios politinės minties kontekste apie Gavelį rašė filosofas Leonidas Donskis (Donskis 2012: 255–288), pasitelkdamas Michelio Foucault pasiūlytą galios (*pouvoir*) idėją. Paskutinį rašytojo romaną *Sun-Tsu gyvenimas šventame Vilniaus mieste* apžvelgė Jūratė Baranova straipsnyje „Ričardo Gavelio sukurtoji galios metafizika“ (Baranova 2002).

Daugiausia dėmesio sulaukė dar iki Nepriklausomybės parašytas romanas *Vilniaus pokeris* (1989), o apie *Paskutiniąją žemės žmonių kartą* šnekėta nedaug. Net ką tik pasirodęs kritiškas ir gana skandalingas romanas didesnio atgarsio nesulaukė, nors tokio tiršto, provokuojančio pirmųjų atkurtos Nepriklausomybės (teigiama, jog knyga rašyta 1993 m. sausio–1994 m. balandžio mėn.) metų aprašymo reikėtų paieškoti. Ši tradicinius kompozicijos parametrus apverčianti proza nešykštėjo ir provokuojančio turinio, aršiai kritikavo ką tik atkurtą valstybę, jos autoritetus, valdymo formas, idealus, visuomenę²⁷. Romaną *Paskutiniąją žemės žmonių kartą* kartu su Jurgos Ivanauskaitės *Mėnulio vaikais* (1988) kultūrologiniu požiūriu analizuoja ir filosofas Gintautas Mažeikis, abu tekstus gretindamas kaip reikšmingas subkultūrų raidos refleksijas (Mažeikis 2012: 45–66).

4.1 Gaveliško Vilniaus užuomazga – *Jauno žmogaus memuarai*

Epistoline forma²⁸ parašytų *Jauno žmogaus memuarų* pradžioje dar galima tikėtis progreso ir šio tokio aiškumo, kur herojaus gyvenamo pasaulio pradžia ir pabaiga, centras ir pakraštys, gyvenimas ir mirtis. Tačiau vėliau paaiškėja, kad toks personažo mąstymas – iliuzija. Pagrindinio herojaus Leono Cipario pasakojimas chronologiškai gana nuoseklus. Iš keturiolikos laiškų, skirtų fizikos studijų draugui Tomui Kelertui, susidedanti istorija išties organizuojama kaip memuarai – pradedama protagonisto vaikystės epizodais ir atpasakojami įvykiai maždaug iki jo mirties. Regis, pasakojimo dinamiką tarsi skatina Cipario *idée fixe* „tapti tikru žmogumi“, kurio pavidalas keičiasi

²⁷ Plačiau šia tema žr. Bidlauskienė 2016.

²⁸ „Keturiolikos laiškų romanas“ – skelbia antraštinis knygos puslapis.

kartu su veikėjo amžiumi ir branda. Iš vargingos Kauno Vilijampolės šeimos kilusio vaikinio prisiminimuose iš pradžių ryškėja noras „kažko pasiekti“, todėl pasakojimas implikuoja asmeninio progreso idėją. Jaunasis Ciparis tampa uoliu komjaunuoliu, šauniu fiziku, įstoja į Vilniaus universiteto Fizikos fakultetą, gerai mokosi, veda iš klestinčios šeimos kilusią merginą, jam nebereikia rūpintis buitimi. Tačiau bespasakojant paaiškėja, jog šis scenarijus tėra iliuzija: jo karjera kaip ir gyvenimas jam nepriklauso, o yra kruopščiai planuojamas būsimo uošvio („mane jau tuomet kėlė aukštyn gauruota Uošvio ranka“, 73). Uošvio personažas čia steigia privilegijuotos regos (Foucault 1998) poziciją. Nors šis personažas lieka antrame plane, palyginti su kitais herojais, jis turi daugiau informacijos. Tokiu būdu šiame pasakojime konstruojama Gavelio romanams būdinga žinojimo ir žvilgsnio asimetrija, kai vienas herojus mato platesnę, virš pasakojimo pakylėjančią panoramą (Certeau 2002), o kito kalbėjimo pozicija steigiama tik iš konkrečios personažo vietos. Uošvio kaip galios vietininko asmenyje jau po truputį ryškėja naratyvas apie visur persismelkiantį *Ju* (subjekto, keliaujančio iš romano į romaną ir suformuojančio galingą pasaulio valdymo modelių ir schemų vaizdinį) žvilgsnį. Būtent galimybė žinoti bendresnį planą suteikia uošviui galios poziciją, o šios privilegijuotos regos stokojančiam Leonui Cipariui tampa žlugimo istorija „totalitarinio monstro gniaužtuose“, kaip ir pranešama romano anotacijoje.

Pasakojimo veiksmo vietos apima Kauną ir Vilnių²⁹, tačiau jie identifikuojami ir kaip didesnės sistemos – Sovietų Sąjungos – dalis. Šitaip bent iš pradžių įvedama hierarchija – Lietuvos SSR miestai kvalifikuojami kaip periferija su centru Maskvoje („Be Lietuvos dar yra Maskva“, 175 / „Uošvis esmingai dvilypis, vienas jo veidas atgręžtas į centrą, kitas į savus“, 171). Vertikalių santykių pasakojime atsiranda ir daugiau – jie steigiami ne tik lokaliai, bet ir socialiai. Viena vertus, pasakojime pažymimas Kauno ir Vilniaus kaip nuolatinių konkurentų santykis ir „antrojo miesto“ kompleksas, kai laikinosios sostinės fizikų olimpiados laimėtojus respublikiniam konkursui vakarais imama ruošti kartu, nes „buvo norima nurungti Vilnių“ (46). Kita vertus, fiksuojamas ir iš klasinės atskirties kylantis skirtingas miesto rajonų santykis („Zundelovičius (*ruošiantis mokytojas* – G. B.) veik nekreipė į mane dėmesio, aš buvau niekam nežinomas *Vilijampolės* (išskirta mano – G. B.) bernelis. Visas jėgas jis skyrė spec. mokyklų asams“, 46). Cipario

²⁹ Šiek tiek ir pasakojime nefigūruojančius, todėl analizėje ir neminimus, Klaipėdą ir Leningradą, kur gyvena ir dirba laisvą profesiją pasirinkusi Cipario sesuo (109).

vaikystės, t. y. Chruščiovo laikų, rajonas taip pat aprašomas niūriai, dažniausiai jis matomas ir po jį vaikščiojama tamsoje („niūriame Kauno vakare“, 39). Tas pats niūrumo įvaizdis būdingas ir „siaubingame Kauno slobodkės pusrūsyje“ (14) esančių vaikystės namų aprašymui, kuriame dominuoja žema perspektyva, kur nematoma „nė menkiausio dangaus rėželio“ (14), o tik prisižiūrima pro šalį praeinančių kojų (14). Tai iš principo lemia ir tolesnę protagonistą lydinčią socialinės neteisybės pajautą bei nusivylimą.

Cipario memuaruose veiksmo vietos aprašymai keičiasi atsižvelgiant į jo poziciją ant „karjeros laiptų“. Gyvenimas Vilniuje iš pradžių taip pat aprašomas stokos kategorijomis, tačiau vedęs Virginiją protagonistas iš bendrabučio persikelia į nuosavą butą centre („Mūsų butas buvo nelabai didelis <...>, bet pačiame centre“, 109), be to, privilegijuotame „specialiame name“ (130), greičiausiai esančiame Tilto g. Nors apskritai referencijų į realias Vilniaus vietas šiame pasakojime negausu, toliau romane plėtojami maršrutai, iš esmės, užsimezga būtent čia. *Memuaruose* pagrindiniais objektais tampa Fizikos fakultetas ir Čiurlionio gatvėje esantis bendrabutis (84), kur pagrindinis veikėjas susipažįsta su fizikos genijumi Tomu Kelertu, taip pat centrinės ir su miesto infrastruktūra susijusios Vilniaus vietos – Lenino prospektas, Centrinis paštas, Sporto rūmai ir pontoninis tiltas, Klinikos, „Lietuvos“ viešbutis bei restoranas, prekybos centras „Erfurtas“ Lazdynuose.

Taikant de Certeau brėžiamą panoraminio žvilgsnio į miestą ir miesto patirties vaikstant priešpriešą (de Certeau 2002) ir sekant protagonisto pasakojimu, miesto patirtis žingsniuojant ypač neakcentuojama, tik konstatuojamas paties ėjimo pėsčiomis veiksmai. Vaikštūniškas pagrindinio veikėjo pomėgis „klajoti gatvėmis“ susiformuoja dar jam gyvenant Kaune: iš savo *slobodkės* pusrūsio jis sprunka, kai namo susirenka namiškiai (38–39), o miestas jam tampa pabėgimo iš perpildytos vietos erdvės. Vilniuje, priešingai, protagonistas jau slampinėja genamas vienatvės. Kai žmona Virginija ima vakarais negrįžti namo, herojus, ištuštinęs barą, iškeliauja į prospektą (141–142). Taigi pagrindinis maršrutas ir išsitiesia išilgai arterinės miesto gatvės. Čia vaikštinėdamas Leonas Ciparis dar nereflektuoja, kad yra stebimas, tačiau autoriaus pasirinkimas vaizduoti imperinės statybos prospektą kaip pralaidų galios žvilgsniui yra motyvuota strategija. Sekant miesto studijomis, būtent imperinis gatvių planavimas, platumas ir atvirumas kuria jausmą, jog esi matomas, o kartu perteikia kaustančios, susvetimėjusios erdvės įvaizdžius. Iš tiesų XIX a. imperiniam miesto planavimui yra būdinga tendencija skirti daugiausia dėmesio funkcionalumui, techniniams parametrams, kurti šviesesni

miestą, kuriame lengviau išvengti nusikalstamumo. Tokiu miesto racionalizavimu remiasi ir barono Haussmanno įgyvendintas Paryžiaus modernizavimo projektas (Jordan 1992: 99–106). Visgi šis planavimas keičia ne tik miesto, bet ir visuomenės struktūrą, palyginti su spontaniškai besivystančiu ir slepiančiu senamiesčiu, racionali imperinė erdvė užtikrina permatomumą, funkcionalumą ir susisaisto su visuomenę persmelkiančia disciplina (Foucault 1998). Taigi ne tik miesto studijose, kur imperinė urbanistika nelaikoma natūraliu, spontanišku miesto planavimu, bet ir šias erdves įtraukiančiame pasakojime ryškėja disciplinos punktyras.

Būtent Gedimino prospekte esančiame bare „Žarija“ įvyksta lemtingas Cipario susitikimas su Li Čin Chajumi, „labiau žinomu kaip Didysis Li, grynakraujis korėjietis“ (158–160). Maždaug šioje pasakojimo dalyje įvyksta lūžis – kasdienybė skyla į dvi dalis: pirmasis pasaulis – technikumai, kuriame iki tol atrodžiusią svarbią veiklą herojus prilygina ekskursijai, taigi simuliuojamai tikrovei, o tikrasis gyvenimas esti kitur. Tai – antrasis pasaulis – Didžiojo Li mokymai ir tvirta bendrija (186–189). Kartu pasikeičia ir veiksmo vieta: iš konkrečių, atvirų, viešų miesto prieigų, o kartu permatomo, nes imperiškai suplanuoto prospekto, kuriuo vaikšto personažas, veiksmo vietos perkeliama į uždaras privačias aplinkas. Šios daugybinės susitikimo vietos tampa tam tikromis heterotopijomis (Foucault 1997): kaskart renkantis „vis kitoje vietoje, kitame bute“ (183), kur patekti gali tik bendrijos nariai. Nuo šiol, atsiradus antrajam pasauliui, dažniausiai veiksmas vyksta uždaroje patalpoje, kai iš arterinių gatvių persikeliama į privačius interjerus. Pasakojime šios vietos kartu slepia pagrindinį veikėją ir nuo Uošvio akies.

Taigi pasakojimas, pasiremdamas miesto lokacijų skirtimi, brėžia permatomumo / viešumo ir privatumo / slaptumo priešpriešą. Platus prospektas yra atidengtas, viešas, pralaidus galios struktūrai. O už uždarų durų esančios erdvės slepia ir sukuria specifinę aplinką. Kad tai heterotopinė erdvė, išduoda šios erdvės mažumas ir galimybė jaustis saugiai (187), tai „rojaus filialas pragaro vidury“ (195), vieta, kurios negniaužia sistema. Kita vertus, aprašant šias heterotopijas apeliuojama ne tiek į vietą, kiek į sąmonės būseną. Ciparis teigia atradęs bendrybę („antrajame pasaulyje buvome tvirta bendrija, patyrusi nenumaldomą, gaivinantį bendrą kvėpavimą“, 194), vadinasi, heterotopija – šios grupės žmonių sąmonės būseną. Tai tarytum atkartoja Cipario pasakojime jau anksčiau plėtotą „vidinės emigracijos“ (68) sampratą, kurią veikėjas iš pradžių niekina, laikydamas tai „alibi nieko neveikti“ (68). Tačiau plintanti heterotopija pamažu pati ima įgauti galios mechanizmo ir prievartos bruožų („Nepajutau, kada Didysis Li suniekšėjo“, 198 / „Li neučia

virto kažį kokios didžiulės korporacijos viršininku“, 202), taip pat ir šioje aplinkoje atsiranda skaidrumo, permatomumo efektas, kai herojus identifikuoja sistemiškai sekančias akis („Didžiojo Li akys tapo panašios į Uošvio akis“, 204).

Nors šio romano sąrangos būdas visiškai kitoks nei *Vilniaus pokerio*, žaidžiančio laikais ir erdvėmis, – *Memuarams* būdingas linijinis laikas, gana aiškus siužetas ir vienas balsas, vis dėlto jame jau galima aptikti ne tik tolimesnių Gavelio kūrinių veiksmo vietų užuomazgų, bet ir kitų erdvių sutapimų. Viena vertus, dėl galios žvilgsniui permatomo miesto, kuriame herojus negali pasislėpti ir viskas jam ir už jį jau suplanuota, jo vaikščiojimo po miestą galimybes lemia miesto struktūra, o ne atvirkščiai³⁰. Antra vertus, čia atsiranda Gavelio iš romano į romaną keliaujantys Vilniaus veikėjai – Robertėlis, Nijolė, Ciparis, Kelertas, be to, jo socialinės filosofinės koncepcijos – sporų, kritinė lietuviybės teorija, „Persitvarkymo Albanijoje“ ir bangladešų koncepcijos. Galiausiai, čia ryškėja ir kitas autoriaus prozai būdingas bruožas – apeliuoti ne tik į tikrus vietovardžius, bet skirtingų herojų požiūriu reflektuoti ir realius istorinius įvykius: visą „fantasmagorišką“ vadinamą Brežnevo epochą, Kalantos susideginimą, su Talgatu Nigmatulinu susijusią sektą, Sąjūdžio mitingą, pontoninio tilto greta Sporto rūmų katastrofą (131). Ši yra reziumuota ir *Vilniaus pokeryje* kvestionuojant ribą tarp fikcijos ir realybės: „Tai, kas nutinka Vilniuje, niekad nenutinka aiškiai ir vienprasmiškai. 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, nerasite jose nė vieno skenduolio. Niekas nenuskendo, tik nelaukai pagausėjo mirusiųjų plaučių uždegimu“ (*Vilniaus pokeris*, 185). Plaučiu uždegimu miršta ir laiškus iš Anapus rašantis Ciparis, tokį nekrologą jam dar gyvam išpranašauja ir mokytojas Didysis Li.

Verta darsyk akcentuoti, kad jau *Memuaruose* užsimezga vidinių–išorinių erdvių opozicija: gatvė, eksterjerai, viešas gyvenimas ir to, kas už fasado, – interjerų, privataus gyvenimo. Taigi čia jau vaizduojami mažiausiai du miestai – išorinis ir vidinis. Tačiau net ir iš pradžių saugioje ir uždaroje, tarsi bendrystės apsaugotoje erdvėje įvyksta transformacija. Iš buvusios neutralios ir draugiškos ji pamažu virsta totaline, o tai susiję su žvilgsnio dinamika – juk žvilgsnis taip pat tampa totalinis – galintis matyti ir

³⁰ Gavelio veikėjų kūniškumas, kūnijimasis, bet taip ir netapimas savarankiškais subjektais itin gerai atsiskleis kituose kūriniuose – *Vilniaus pokeryje* bei romane *Paskutinioji žemės žmonių karta*.

kontroliuoti visus savo bendruomenės narius. Čia galime prisiminti, kad totalitarizmas ir atsiranda iš visuomenės uždaro, negalėjimo niekur išvažiuoti, pabėgti, vien tik pasitraukti į vidų (šaltinis). Šita miesto erdvės uždaro-atviro priešprieša reikšminga, tačiau reikšminga ir tai, kad bet kokia, net ir iš dalies laisva, struktūra Gavelio pasakojime ilgainiui susikompromituoja – tampa korumpuota galios struktūra. Kaip siektiną vienintelę doktriną Gavelis iškelia radikalų individualumą. Ši, sakytum, programinė rašytojo ir jo protagonistų nuostata atsiskleidžia ir vėlesniuose tekstuose.

4.2 *Vilniaus pokeris*

4.2.1 Daugybinė Vilniaus perspektyva

Palyginti su jau aptartais romanais, *Vilniaus pokeryje* miesto įvaizdis kur kas heterogeniškesnis, netgi prieštaringas. Jis kinta kiekvienoje romano dalyje pagal joje kalbančio veikėjo žvilgsnį. Todėl bandant aprašyti *Vilniaus pokerio* veiksmo vietas, sovietmečio stagnacijos Vilniaus, o kartu ir referencinės tikrovės variantus, juos verta atskirti. Skirtingai pavadintas ir datuojamas herojų-pasakotojų istorijas – Vytauto Vargalio („Jie“, 197... metų spalio 8-oji diena), Martyno Poškos („Iš Martraščio“, 197... metų spalio 14–29 dienos), Stefanijos Monkevičiūtės („Tuteiša“, 197... metų spalio 30-oji diena) – papildo ketvirtasis, nedatuotas, šuns balsu prabilusio Gedimino Riaubos pasakojimas („Vox Canina“). Nors formaliai šios versijos eina viena paskui kitą, pasakoja apie tų pačių metų spalio mėnesį bei tuos pačius įvykius – Vytauto Vargalio ir Lolitos Banytės-Žilienės meilės romaną, vientisas pasakojimas atrodo neįmanomas, nes nė vienas pasakotojas nesilaiko linijinės sekos, visi „liudininkai“³¹ pateikia skirtingas įvykių versijas, o visažinio pasakotojo tiesiog nėra.

Romaną pradedančio Vytauto Vargalio pasakojimo paantraštė – „Jie“ – sufleruoja kalbėtojo versijos leitmotyvą – metaforizuotą *Jų* galios sistemą, iš romano į romaną keliaujančią pasaulio valdymo modelių ir schemų vaizdinį. Monologinio herojaus kalbėjimo atskaitos taškas – prabudimas iš sapno, kuriame regimas moters – „jos“ (8) – veidas ir akys („turbūt rudos“, 7, 11) ir

³¹ Jūratė Čerškutė disertacijoje visas šiuos pasakojimus vertina dvejopai: „versijos balansuoja ties intymaus išpažintinio kalbėjimo ir oficialaus pa(si)aiškinimo, parodymų davimo ar atsakinėjimo į menamo tardytojo klausimus riba“ (Čerškutė 2014: 134).

sodo namas „kaip įspėjimas“ (8). Tas pats namas su vynuogėmis ir geltonų lapų krūva atsiras ir paskutiniame Vargalio istorijos epizode, o vėliau ir visų pasakotojų versijose – kaip vieta, kur nužudoma Lolita. Nors Vargalio pasakojimo trukmė – viena diena, epizode tarp pranašiško sapno ir jo išsipildymo telpa personažo asmeninė, Lietuvos ir jau minėtos galios struktūros – *Jų* – istorija, be to, specifinis santykis su veiksmo vieta – Vilniumi.

Kadangi šis personažas susidvejinęs³², dviguba perspektyva dominuoja jo aplinkos patyrimė. Pirmiausia, ji pasireiškia tiek požiūryje į save, pasakojime ryškinant *kito aš*, nesuprantamo atvaizdo, susvetimėjimo su savimi idėjas („Tarp veidrodžių rėmų esu aš pats, bet kartu ne aš, o kažkoks jis piktomis akimis žvelgiąs į *mane*“, 48 / „*Manęs* čia nėra, yra tik tasai liūdnas veidrodžio žmogus“, 52). Antra vertus (tai suvokėjas sužino iš lygiagrečių pasakojimų), panašiai personažas pasakoja ir apie kitus – tėvą, Giedraitienę, o, svarbiausia, susidvejinusią Lolitą, vadinamą „*šita*“ ir „*ana*“. Pirmoji – mylimoji Lolita („myliu myliu Lolitą, ji vienintelė gyvoji greta manęs“, 142). Antroji yra „Vilniaus skersgatvių kirkė, galinti „mirkšniu paversti tavo minkšta besmegene būtybę“ (21), dėl pavojingo grožio ji tapatinama su Lilita („Lilith reiškia rijikė. Ką ryja manoji Lolita Lilita“, 283). Personažą kankina baimė, kad šios dvi moterys susijusios, kai mylimosios rudos akys virsta „*antruoju*“, „nukreiptu į save“ žvilgsniu, išryškinančiu „pilkšvas dykumos akis“ bei iš jų išlendančius „du pilkšvus spyglius“ (8). Kartu Lolitos sugebėjimas atsirasti „tarsi iš niekur“ (20) ir ją lydintis „pūvančių lapų krūvos“ šleifas (26) Vargaliui reiškia blogos lemties išsipildymą – ji paverčiama, o gal nuo pat pradžių priklauso *Jiems* – priklausomybė formaliai žymima kursyvu „*ji*“ (8).

Panašiai nevienareikšmiškai matomas ir oksimoronais apibendrinamas miestas – „mylimas nekenčiamas Vilnius“ (146), „šlykštusis mylimasis Vilnius“ (252), „siaubingasis mylimas Vilnius“ (274). Iš vienos pusės, Vilnius gali būti nekenčiamas todėl, kad kaip tik čia įsikūrusi *Jų* galios struktūra: „kanukų metropolija“ (277), jų „globalinė irštva“ (127), todėl personažas nuolat jaučiasi stebimas („*Jų* atmainos stebi tavo, slapčia seka – net jei yra beakės, anaipatol ne akys čia svarbiausios“, 54). Kita vertus, šis sunkus, kalinantis miestas gali ir paklusti poreikiams?, nes jo „grožis

³² Asmenybės susidvejinimą Laurynas Katkus sieja su mimikrija kaip išgyvenimo strategija tarybinėje sistemoje ir kaip žinomiausią konceptualizaciją nurodo Czesławo Miłoszo *Pavergtame prote* (Miłosz) išskleistą ketmano kategoriją (Katkus 2012, 124–125).

geometriškas ir slogus – taip ir dera labirintui“ turi ne tik estetinę funkciją, bet ir yra kaip priedanga, nes „žinai, kad gebėsi jame pasislėpti“, pratęsia kūną – „jauti visus jo užkaborius kaip savo rankas ir kojas“, suteikia galios – „tu valdai šitą labirintą“ (214). Be to, personažui jis tampa jo paties gyvumo indikatoriumi („mudu tebesam gyvi“, 31), vieta, su kuria tapatinasi Vargalys („Vilnius, kurį myliu, Vilnius, kuris esu aš pats“, 72), arba vieta, prilygstanti mylimai moteriai, „kurios kūną baigia esti sifilis ir raupsai“, tačiau „ją visvien myli, toji meilė amžina“ (146). Vis dėlto ši groteskiška dviguba perspektyva *Vilniaus pokeryje* atsiskleidžia kitaip nei *Tūloje*.

Nors Vargalys gerai pažįsta Vilnių („visi Vilniaus maršrutai seniai žinomi“, 32), priešingai nei Kunčino kuriamas protagonistas, Vargalys žingsniuoja nereflektuodamas kelio („Aš neturiu jokio maršruto“, 284), o personažo kūną kažkas valdo tarsi marionetę („Apsirengiau ir išėjau paklajoti gatvėmis. Kažkas mano viduje vertė eiti kaip tik tokiu keliu, stumdė tarsi lėlę“, 58). Užuoat fiksavęs savo koordinates, herojus pastebi, jog „Vilnius virto tuščiu beprasmiu labirintu, kuriame gali klaidžioti ligi mirties, bet nė nesuprasti, kad čia nėra jokių išėjimų“ (58), tačiau nepajunta, kaip „gatvės vis siaurėjo“, „viršum galvos atsirado lubos“, „gatvelės virto koridoriais“, kur „pasieniais sėdėjo kruvinai sumušto žmogystos“, kol atsipeikėja „mažame nejaukiame kambarėlyje“ (58). Galop, kai Vargalį į realybę grąžina įdėmus kito – „vyro baltu chalatu“ (58) – žvilgsnis, pavyzdyje išryškėja dar viena kelianarė schema – specifinės veikėjo žiūros ir kūrinio erdvės koreliatas. Vargalys nepastebi, kaip atsiduria ligoninėje, nes jo išorinis žvilgsnis (į gatvę nuo ligoninės skiriančius objektus) susilieja su vidiniu (mąstymu apie labirintą), o introspekcinis ir išorinis judėjimas taip pat neatskirti, ir veiksmo erdvė vaizduojama taip, tarsi joje nebūtų slenksčio tarp išorės (gatvės) ir vidaus (ligoninės). Pagaliau veikėjo pozicijos poslinkį fiksuoja ir į aplinką grąžina svetimas – mediko – žvilgsnis. Šis sutapimas implikuoja, jog Vargaliui tarp vidinio ir išorinio pasaulio nėra skirties, todėl Vilniaus labirintas ir nukreipia tiesiai į klinikas (60). O miesto įvaizdis čia įgyja totalitarinei santvarkai būdingą labirinto ir kalėjimo išraišką.

Vargalio versija laikytina pagrindine (prie tokios išvados disertacijoje prieina ir Čerškutė, Čerškutė 2014: 135–136) pagal keletą intratekstinių parametrų: romane ji pateikiama pirmoji ir labiausiai išplėtotą tiek struktūros, tiek turinio prasme, nes supažindina su visomis siužetinėmis linijomis bei herojais, o kartu tampa pretekstu ir kitiems pasakojimams atsirasti. O turinio plotmėje esantys prieštaravimai verčia abejoti kuria nors versija kaip pagrindine, tuo labiau teisinga, nes pasakojimas visais būdais kasasi po

„objektyvumo“ pamatais. Pirma, Vargalio pasakojimą pratęsiančios, papildančios ar paneigiančios kitų veikėjų istorijos suponuoja ne tik skirtingą veikėjų statusą, jų tarpusavio ryšius, bet ir santykį su siužetiniais įvykiais. Antra, kadangi herojams būdingi skirtingo požiūrio taškai bei maršrutai, čia atsiskleidžia ir papildoma – matymo-nematymo dinamika, susijusi su architektūriniu panoptikono planu, numatančiu galios žvilgsnio dinamiką (Foucault 1998). Šiuo atveju romano veikėjai mato vieni kitus aniems nematant, žino – nežinant, todėl jų perspektyvos asimetriškos. Pasakojimo plotmėje vienu herojų visažinysė, o kitų matymo lauko apribojimas paaiškinamas fokusuotės sąvoka (Genette 1980). Taigi šios nevienalytės žinių ir matymo pozicijos steigia skirtingas veikėjų galimybes. Trečias apibendrintas perspėjimas turiningai išskyla Martyno Poškos martraštyje: „visi mes esam nelemti slapukai, nė vienu mūsų neverta pasikliauti“ (377). Siužeto komplikacijos verčia išsižūrėti į sąrangą, o tekstą vertinti kaip žaidimą, tai, kalbėdamas apie romano perskaitymą, ryškino ir autorius: „Vilniaus romanas tegali būti painus ir nevienaprasmis pokeris. Prie pokerio stalo tegali spėlioti, rizikuoti ir apgaudinėti kitus žaidėjus. Bet neįmanoma žinoti, kokios yra kitų kortos“ (Gavelis 2007: 186).

4.2.2 Išoriniai maršrutai ir vidiniai žemėlapiai. Žvilgsnių dinamika

Dar viena svarbi Gavelio Vilniaus reprezentacijos priemonė – išorinio ir vidinio miesto skyrimas ir susipynimas tekste. Vidinio-išorinio žvilgsnio struktūra pasireiškia ir Vargaliui vaikstant su Lolita, kuriant paraleles tarp tam tikrų miesto objektų ir asmeninių personažų istorijų, o vaikščiojimą po miestą vaizduojant kaip komunikacinio akto analogą: „Ištisus vakarus vaikštom po Vilnių <...>. Siaurose gatvelėse, niūriose pavartėse, prie senų namų pūpso krūvos jos iškaltėtų žodžių“, „ji kalba improvizuodama, šimtąkart grįžta į tą pačią vietą (ir pasakojime, ir mieste) arba suka ratus, arba be tikslo klaidžioja“ (70–71). Vidiniame Vilniaus žemėlapyje personažai suskirstė „gatves ir aikštes pagal nuotaikas“ (204), todėl dabar referenciniame mieste galioja vidinio miesto taisyklės – pasakojimas diktuoja maršrutą, o pokyčiai prisiminimuose reguliuoja kryptį: kai „ji pradeda šnekėti apie kaimą, savo senelius“, jis žino – „netrukus atsidursim Gedimino aikštėje“, „užsiminus apie jos vyrą“, kertama „Vokiečių gatvė (dabar ji Muziejaus)“ (71), „intymius dalykus ji pasakoja tik Didžiojoje gatvėje (dabar ji – Gorkio)“, o „kylant į viršų visad klausinėja apie lagerį“ (72). Vargalys artikuliuoja, jog tiek Lolitosėjimas, tiek pasakojimai yra integruoti ir jo istorijoje: „[j]os žodžių ir maršrutų džiazas tapo *mano dalimi*, vaikštom ne tik po Vilnių – ir po mano vidaus

gatves“ (71). Tai patvirtinama tarsi iš šono Vargalio ir Lolitos bendradarbio, Martyno, versijoje: „VV su Lolita mėgo vaikščioti po senamiestį. Tie keliolika kvartalų jiems atstojo visą Vilnių. <...> Jie tarytum ir eidavo gatve, bet iš esmės jų ten nebūdavo. Sakytum jie vaikščiodavo visai kitomis gatvėmis, po miestą, kurį nešiojo savyje, savo viduj“ (384). Taigi miestas čia vaizduojamas kaip vidinis, o jo maršrutą reguliuoja asmeninė herojų topografija. Tačiau galimas ir atvirkštinis aiškinimas, kur Vilniaus vietos diktuoja personažams prisiminimus. Taigi įtaka abipusė. Tuo metu pasakojime apeinamus maršrutus pasakojimas susieja su herojų prisiminimais, taip ėjimas per miestą tampa ėjimu per atimintį, o išorinė aplinka susisieja su atsiminimų žemėlapiu.

Tačiau vidinis-išorinis akiratis tėra viena iš priemonių, leidžiančių kalbėti apie perspektyvas. Be to, Gavelio Vilniaus vaizdavimo strategija taip pat pasižymi matymo-nematymo dinamika, nes dažnai personažui referencinė realybė visiškai neatidengiama. Herojus mato tai prietema apgaubtus objektus („namus, tūnančius tamsių gatvių užuolaidose“, 19), tai prislopintą aplinką („melsvai pilkšva saulė, cigaretės dūmų spalvos“, 10), tai iš rūko išnyrančius vaizdinius („sena gatvė sunkiai skverbėsi pro miglą“, 173 / „Migla gaubia Lolitos kojas, pamaži kyla aukštyn prie liemens“, 255 / iš rūko atsiranda ir jame pranyksta ateitį numanantis „šlapiasis Vilniaus ahasferas“, 259–260). Siekiant artikuliuoti regimybę pasakojime pasitelkiamos optinės iliuzijos. Todėl įsivaizduojamai „tikrasis“ vaizdas slepiamas atspindžiuose („Vakaras siaučiasi vos pastebima miglele ir šlapiu žibintų blizgesiu“, „balose rimsta raibuliai, vėl plūduriuoja balzganai žibintų atspindžiai“, 19), objektai atrodo iliuziškai („tas tyliai garuojantis rudens viralas tyliai svaigina“, 19), aplinka vaizduojama kaip butaforinė („pasisukom, bet dekoracija ūmai pakito“, 192).

Miesto atminties motyvas pasakojime svarbus ir personažams, ir vaizduojamam miestui. Autentiškas Vilnius – tai senas, atmintį išlaikęs senamiestis, todėl saugantis ir lepiantis. Tik jame yra įmanoma *Jų* schemoms nepavaldi, bent kiek autonomiška veikla. Likusi miesto dalis – imperinės ar sovietinės statybos rajonai – neturi istorinės gelmės, todėl neturi veido. O kartu ši sekli miesto aplinka dėl specifinio savo suplanavimo tampa ir *Jų* akiai pralaidžia miesto erdve, kur personažai negali maskuotis ir veikti autonomiškai. Takoskyra tarp dviejų miestų romane nubrėžta labai aiškiai: „Už lango tyso purvinas sujauktas Vilnius: naujas miestas, užgriuvęs ant senojo miesto“ (145). Čia pasakotojo žvilgsnis reflektuoja realų landšaftą, kur šiaurinė miesto dalis išties nuo Neries šlaito tarytum krinta ant senojo miesto. Taip pat ir naujųjų daugiabučių paradoksalus aukštingumas – dideli namai turėtų reikšti daug vietos, tačiau degtukų dėžučių principu kuriamas butų

mažumas galop nepalieka erdvės. Šie „įžūliai stirksantys naujieji daugiaaukščiai“ prie žemės lenkia bažnyčių bokštus, verčia gūžtis senus namus, viską, kas reiškia erdvę, o tapę „įprasta peizažo dalimi“, lygia greta jie simbolizuoja „tolydžio siurbiamo, *kamuoja*mo žmogaus kasdienybę“ (146). Šie klaustrofobiški vaizdiniai, kaip ir perpildyti troleibusiai, tėra įvaizdžiai, nurodantys totalitarinės visuomenės uždaramą, kur „laikas paverstas amžina stagnacija“, o erdvė tapo neviltimi“ (147).

Būtent sovietinį režimą įkūnijančius miesto pastatus ir vietas Snežko (Snežko 2015) susieja su Vargalio maršrutu. Čia patenka naujame Karoliniškių mikrorajone esantis herojaus butas, darbovietė-biblioteka³³, aikštė, „kur viešpatauja Leninas“, rodantis „link Saugumo rūmų“ (32), t. y. link priešais esančio KGB pastato, bei Pamėnkalnio kalnas su Respublikiniais profsajungų kultūros rūmais. Vis dėlto individualioje Vargalio topografijoje ryškinama ir tokiai topografijai priešinga neoficiali linija. Todėl aikštė vadinama Lukiškių (284, pažymima, jog prie jos „glaudžiasi“ Šv. Jokūbo bažnyčia, o Pamėnkalnis vadinamas „Pamėklių“ (35) kalnu, nurodant sunaikintas senąsias žydų kapines (ši vieta, tik kaip sunaikintos reformatų kapinės, svarbi ir Verbai filme *Senis ir žemė*). Todėl čia ir išnyra „senas senas žydas“, „sakytum, išlipęs iš Šagalo paveikslo ar Šolomo Aleichemo knygos“ (36). Toks Vargalio „projektavimas“ patvirtinamas *Vilniaus literatūroje* įvardytos binarinės opozicijos tarp Gedimino bokšto, simbolizuojančio valstybingumą, ir jo praradimą reiškiančios Lenino skulptūros; tarp atminties upės Neries ir vietoj pamiršto Gedimino Lenino vardu pervadinto prospekto („Negyvėlių srautas vis teka prospektu lyg drumzlina upė. <...> Nuo praivių geriausia slėptis prie tikrosios Vilniaus upės. Neris – Vilniaus laiko upė, atminties upė“, 23); tarp senamiesčio ir bedvasiais vadinamų naujųjų kvartalų (Vidugirytė *et al.* 2014).

Vis dėlto Vargalio pasakojimas daugiausia kalba ne apie struktūruotą imperialistinę ir (ar) stalinistinę architektūros naujamiestį, bet būtent senamiestį. Kita vertus, ši erdvė Vargalio versijoje reikšminga – svarbiausi Vargalio gyvenimo įvykiai (vaikystės kiemas, slėpimasis nuo karo, Gedžio džiazas, tėvo figūra, buvimas su Lolita ir pan.) nutinka būtent senamiestyje.

³³ Ji romane neįvardijama, bet „iš detalai aprašomų, Vilniaus topografiją atitinkančių veikėjų maršrutų aišku, kad tai buvusi Respublikinė, o dabar Nacionalinė Martyno Mažvydo biblioteka“ (Vidugirytė *et al.* 2014) [žiūrėta: 2017-05-05]. Pvz., „vaizdas už troleibuso lango, suniukę mediniai Žvėryno nameliai ir purvini įbauginti šunys. <...> metalinė dėžė jau suka į kairę, netrukus bus tiltas, o už jo biblioteka“, *Vilniaus pokeris*, 95).

Taip figūruoja „Naručio kvartalas“, Švč. Trejybės bažnyčia ir senamiestį su Nerimi sujungianti arterinė Pilies gatvė.

Šiai priešpriešai Vargalio pasakojime skiriama kone daugiausia dėmesio. Šitaip įvedama metaforinė takoskyra tarp istorinę atmintį dar turinčios ir viską jau pamiršusios, abejingos Vilniaus geografijos, pabrėžiančios ir vidinį personažo atsiribojimą nuo paikos naujųjų rajonų „degtukų dėžučių geometrijos“ (177). Naujieji „*nė jokiais*“ vadinami kvartalai iškyla kaip antipodas veidą turinčiam senamiesčiui ir pranašauja, „kad mano miestas mirė ir jau niekad neprisikels“ (111), dėl ko jis lyginamas su vaiduokliu. Tačiau lygia greta žlugimui prilyginamas ne tik urbanistinis, bet ir socialinis sovietinis miestovaizdžio pokytis. Pasakojimas nuolat ryškina ne tik nomenklatūrinę *Jų* liniją, bet ir abejingos, niūrios visuomenės vaizdinį: „mano seną, šventą miestą apniko prasčiausios rūšies liumpenai“ (116).

Takoskyra tarp istorinio senamiesčio ir naujesnių, imperinės Rusijos ar sovietinės okupacijos laikus menančių miesto vietų gali būti suvokiama ir kaip miesto racionalizacija, kurią Foucault tapatina su disciplinos mechanizmų įsigalėjimu (Foucault 1998). Taikant de Certeau priešpriešą, ši naujamiesčio ir senamiesčio opozicija atstovauja ir skirtingoms urbanizmo koncepcijoms (de Certeau 2002). Abu teoretikai sutinka, jog griežta naujamiesčio logika, tiesios gatvės ir aiškūs kvartalai yra primesta iš aukščiau struktūra, o senamiesčio klaidumas implikuoja organišką miesto vystymąsi ir miestiečiams priklausantį šių erdvių pritaikymą, ką de Certeau vadina taktika. Šis teorinis konstruktas Vargalio versijoje romano požiūriu atsiskleidžia ypatingai: iš tiesų, tiek personažo pasakojime, tiek visame romane senamiestis figūruoja kaip reikšmingiausia vieta, kurioje įvyksta svarbiausi įvykiai (slėpimasis pokariu, Gedžio koncertas, pasivaikščiojimai su Lolita).

Griežta naujamiesčio topografija, tiesios gatvės ir aiškūs kvartalai įkūnija iš aukščiau primestą struktūrą, o senamiesčio klaidumas įgyvendina organišką miesto vystymąsi ir miestiečiams priklausantį šių erdvių pritaikymą, tai de Certeau vadina taktika. Šis teorinis konstruktas atsiskleidžia kaip herojui asmeninę svarbą įgyjančios vietos: naujieji rajonai reiškia abejingumą ir negalią, o istorinio senamiesčio objektai susiję su svarbiausiais Vargalio gyvenimo įvykiais, taigi su taktika. Todėl čia figūruoja vietos, kur patiriamos individualios metamorfozės – „Naručio kvartalas“, Švč. Trejybės bažnyčia ir senamiestį su Nerimi sujungianti arterinė Pilies gatvė.

Pagrindinė ir seniausia miesto Pilies gatvė tampa arterine ir pasakojimo strategijos atžvilgiu. Protagonistas Pilies gatve leidžiasi ir su mylimąja Lolita, ir su artimiausiu draugu Gedžiu, personažams einant „ligi pat

upės“ (173). Taip Pilies gatvė pasakojime susieja ne tik senamiesčio širdį su tekančiu istorijos? vandeniu, bet ir sujungia miestą ir atmintį. Neris – tai „Vilniaus laiko upė, atminties upė. Ji pati nieko neprisimena, tik plukdo svetimą atmintį“ (31–32). Per miestą tekanti upė taip pat atlieka klausytojo ar klausyklos funkciją – „Neris yra Vilniaus ausis“ (275)³⁴. Anot Vargalio, Herakleitas neteisis: į upę galima įbristi du kartus, nes „Neries vanduo suka ir suka ratu“ (32), o miesto istorija eina ne tiese, o spirale. *Vilniaus pokeryje* Neries įvaizdis susieja tiek su mitologiniu, tiek su modernistiniu kontekstais: romane vandens telkinys tapatinamas ir su užmaršties upe Leta, ir su Dublino Life³⁵.

Pilies gatvės svarbiausią vaidmenį ryškinančiame Vargalio pasakojime jis leidžiasi „ligi pat upės“ (173) tiek su mylimąja Lolita, tiek su draugu Gediminu Riauba po *concerto grosso* Švč. Trejybės bažnyčioje (166–172). „Kolosalusis ir šiurpusis“ „genijaus matematiko ir džiazio virtuozo“ Gedžio atliekamas ir Vytauto klausomas bei aiškinamas kūrinys pavadinimu „Vilniaus pokeris prilyginamas juodosios magijos seansui, kurio metu sujungiamos juslės ir šitaip, anot protagonisto, išskambinamos „Vilniaus vienatvės“, „Vilniaus galios“, „Vilniaus nevilties“ ir „Lietuvos pražūties“ temos. Balsas iš publikos tai apibūdina kaip „Vilniaus atominį sprogimą“. Tai ne tik dar viena reprezentacijos reprezentacija – kūrinys kūrinyje, bet ir tiltas į paskutinį Gavelio romaną: *Paskutiniosios žemės žmonių kartos* veiksmo vieta ir pasaulio centras – Vilnius, į kurį nukreipia specialią bombą migruojantis tarp romanų veikėjas Tomas Kelertas. Finale bombos detonavimas nusineša ir visą miestą, ir jį įkūnijantį „bejėgio faloso simbolį“ (Gavelis 1995: 222).

Vargaliui „neišvengiamai reali“ atrodo tik „senoji pilis naujam miestui“ – „simbolinis Vilniaus *phallos*“, „raudonas triaukštis bokštas, falinis NIEKAS, begėdiškai rodomas visiems, Vilniaus bejėgiškumo simbolis“ (77). Tačiau nuoroda į šį Vilniaus centrą apnuogina ne tik išorinį antifalinį „iškastruoto miesto, iškastruoto Lietuvos“ (77) simbolį, bet patvirtina ir Vargalio vidinę – t. y. ne fizinę, bet ideologinę – kastracijos baimę. Lygia greta su urbanistiniu miesto žlugimu brėžiamas ir socialinis sovietinio miestovaizdžio pokytis. Pasakojimas nuolat ryškina ne tik nomenklatūrinę *Ju* liniją, bet ir abejingos, niūrios, jau iškastruotos visuomenės vaizdinį: „mano seną, šventą miestą apniko prasčiausios rūšies liumpenai“ (116) bei

³⁴ Plg. su Josifo Brodskio eilėraščio dominikonų Dievo ausies kriauklyte (Brodskis 1999), tai būtų galima perskaityti kaip Gavelio diskusiją su rusų poetu.

³⁵ Vilniaus vandenų prasmę literatūrinėje sąmonėje aptarė Algis Kalėda (2009: 128–139).

„vaikščiojančios gatvės beveidės žmogystos“ (77). Galiausiai, priešprieša atsiranda ne tik tarp senamiesčio, kaip kolektyvinės atminties vietos, ir naujų kvartalų, kaip tokio istorinio turinio neturinčių erdvių, bet ir herojų susisaistymo su senamiesčio objektais ir jų patiriamais prisiminimais. Taigi romane kolektyvinės istorijos vietos sutampa su individualiais pasakojimais, kur personažai gali vaikščioti „ne tik po Vilnių – ir po mano vidaus gatvės“ (71).

4.2.3 Progresinė miesto erdvė

Vaizduojamo Vilniaus regimybę komplikuoja ir atsikartojančios, klaidinančios ir save reprodukuojančios erdvės vaizdiniai. Todėl dauguma Vargalio (o ir kitų veikėjų) artikuliuojamų erdvių – klaustrofobiškos. Klinikos (60), nesuskaičiuojami Vaikystės namų posūkiai (94), nesibaigiantys bibliotekos stelažai (129), slaptieji „Naručio“ kvartalo koridoriai (153–157), galų gale, visuminė veiksmo vieta, Vilnius, – yra tapatinami su labirintu. Panašu, kad romane labirinto įvaizdis tampa išties visuotine tvarka, nes „kiekvienam lagery yra kitas lageris, o tam lagery dar lageriukas. O tam lageriuke dar lagerėlis. Ir taip be galo“ (269). O pakilti virš šio miesto, vadinamo „*absoliučiu* labirintu“ (58), neįmanoma. Tai išduoda aplinkybė, jog panoraminis žvilgsnis Gaveliui yra beveik nepasiekiamas. Lyginant tiek su Kunčino, tiek, pavyzdžiui, su Antano Ramono (1991) herojų geba apimti žvilgsniu visą miestą iš aukštai, *Vilniaus pokeryje* panoraminių vaizdų – viso labo du (Fabijoniškių sąvartynas ir leidžiantis nuo Mėnulio kalno tolumoje pamatomi miškai). Optiką keičiantis, dieviškąją perspektyvą suteikiantis ir miesto kaip dvidimensio žemėlapiu (de Certeau 2002: 92–93) regimybę įgalinantis pakilimas virš Vilniaus visiškai nebūdingas Gavelio romano veikėjams, kurių regos laukas apsiriboja gatvės lygiu.

Miestą veikėjai dažniausiai mato gatvėje esančio žmogaus (arba šuns) akių lygiu, kai vaizdas tarsi niekada visiškai neišryškėja, prietema gaubia Vilniaus namus, „tūnančius tamsių gatvių užuolaidose“ (19). Šis žvilgsnis visada bent kiek perversiškas, nes atvaizdus tenka stebėti tarsi pro raktų skylutę, niekada nematant visumos. Vilnių personažai dažnai regi neryškų, prislopintų tonų („melsvai pilkšva saulė, cigaretės dūmų spalvos“, 10), tikrąjį vaizdą slepia atspindžiai („Vakaras siaučiasi vos pastebima miglele ir šlapiu žibintų blizgesiu“, „balose rimsta raibuliai, vėl plūduriuoja balzganai žibintų atspindžiai“, 19). Dalį miesto vaizdo įvairiose romano scenose dengia rūkas: ar apibendrinant, kad „kiekviena vakarinio Vilniaus gatvė atrodo tarsi siauras kelias per neregimą pelkę“ (73–74), ar pasakojant apie keliavimą su Gedžiu,

kai „sena gatvė sunkiai skverbėsi pro miglą“ (173). Šią matymo-nematymo dinamiką patvirtina ir pasakojimo strategija, kur vieni veikėjai pasakoja apie kitus, tačiau patys visuminio vaizdo neturi, tad asimetriškas ne tik jų įvykių supratimas, bet ir žinojimas.

Šitaip atsiveria specifinė vaizdavimo strategija, leidžianti konceptualizuoti romano erdvę kaip labirinto struktūrą. Viena vertus, veikėjas tarsi panardinamas mieste, todėl ir miesto vaizdavimo strategija yra ne plokščia, bet orientuota į gylį („ėmiau nebesuprast, kur telpa visas tas labirintas: „Naručio“ kvartalas visai nedidelis“, 153). Vadinasi, kalbant vizualiaja / grafine kalba, veikėjas labirintą mato trijų parametrų perspektyvoje, nes šis labirintas gali būti patiriamas tik iš vidaus³⁶. Iš kitos pusės, pasak Foucault, labirinto prigimtis yra ir slepianti, ir atidengianti (Foucault 2004: 89). Ji „gundo vogčia stebėti kitus. Koridorių koridoriai, <...> praviros durys, veidrodžiai, atspindintys vaizdą už kampo, už posūkio, tolimajam kambary“ (94). Rezultatas – labirintinė kompozicinė technika dar kartą patvirtina romano formos ir turinio vienovę. Bendro vaizdo nematantys personažai kartais patenka į vienas kito akiračius, todėl gali pateikti tam tikras pasakojimo turinyje atsispindinčias versijas. Vis dėlto stebėjimas vykdomas slapta, todėl veikėjų turimos žinios (vienų apie kitus ir apie pasaulį) asimetriškos.

Ši laužta optika dar labiau pastiprina labirintinę miesto patirtį. Romano herojams tai pa(si)klydimo miestas. Juos jis ir traukia – „aš strimgalviais puoliau į Vilnių kaip į stebuklingą jūrą“ (439). Bet sostinės šviesa galiausiai akina ir paklaidina savo sapno tvarkoje. Vilnius – tai sapnas: „lėtai einu tame sapne, kursai vadinasi Vilnius“ (103). Todėl jame gali nutikti bet kas: „Taip gali nutikti tik sapnuose ir Vilniaus naktį: ką tik gatvė buvo tuščia <...>, bet šit <...> stovi juodaplaukė moteris <...>, ji jau sava pagal nepažinius Vilniaus sapno dėsnius“ (20). Personažai čia atrodo iliuziškai („tas tyliai garuojantis rudens viralas tyliai svaigina“, 19), kaip iš kreivų veidrodžių karalystės (tarsi be kaklų, nuo šlaunų tįstantys mėsgaliai). Tokio miesto patyrimas implikuoja teatrinį miesto vaizdavimą, sceną, tačiau siaubingą teatrą. Net gamta čia – kaip teatro dekoracija, butaforinė: „Jau pasisukom, bet dekoracija ūmai pakito“ (192).

Vargalio versijoje kartojami kintančios, klaidinančios, save reprodukuojančios erdvės vaizdiniai. Klinikų, Vaikystės namai, biblioteka, kurioje dirba, slaptieji „Naručio“ kvartalo koridoriai, galų gale, Vilnius, ne

³⁶ Daugiau apie trečiąjį, sekuliarųjį, labirinto tipą žr.: Eco 1984: 80–81.

kartą pavadinamas „*absoliučiu* labirintu“ (58). Visgi šiose uždaroje erdvėje vyksta svarbiausi dalykai, ar tai būtų Naručio kvartalo vidus, Teodoro studija, Gedžio butas, ar Švč. Trejybės bažnyčios vidus, kuriame vyksta emblematis „Vilniaus pokerio“ koncertas. Tačiau ir pats miestas vaizduojamas uždaras, netgi klaustrofobiškas, kaip ir imanentiška paties teksto struktūra. Todėl ir romane ne sykį minima teksto-žaidimo, kuris taip pat yra visavertis, metafora. Vilnius – tai racionaliai nesuprantama erdvė: jos „negalima suprasti“, bet galima „tikėti arba netikėti“ (128), taip pat „Vilniuje viskas įmanoma“ (192), „tik poetinė nuojauta gali atvesti į Kelią“ (184). Šios ištaros veikiau ne nihilizmas, o žaismingumo momentas arba priminimas, kad prasmės reikia ieškoti giliau, Vilniaus-labirinto dugne. „<...> tasai gyvenimo ratas ar labirintas yra gyvas. Keista gyvastis tvinksi po grindinio akmenimis, be garso gaudžia senų namų sienose. Pilkšvi namai tyliai murma užkeikimus, bažnyčios šnabždasi tarpusavy lotyniškai, kad niekas nesuprastų. Jos egzistuoja atskirtos nuo rytinio miesto šurmilio. <...> Rodos, tuoj lėtai, sunkiai pakils į orą ir nusklys kažkur, kur joms bus geriau. <...> kuo toliau nuo mirusio Vilniaus“ (101). Taigi visas šis vaizduojamas miestas tiek kaip žaidimas, tiek kaip labirintas yra visiškai visavertis: Vilnius kaip uždara sistema – tampa gryna totalitarizmo metafora.

Turinyje artikuluojama mitinė labirinto struktūra pasireiškia ir struktūriniu lygmeniu. Tačiau čia, tapatinama su kitomis miesto metaforomis – džiazu ir pokeriu, ji įgauna naują matmenį. Taip romanas nieko bendra neturinčius dalykus bendravardiklina kaip su tam tikra seka, mąstymo, veiklos būdais bei su iššūkiu susijusius reiškinius, kuriuose vienodai svarbu ir taisyklės, ir improvizacija. Be to, visi trys šie įvaizdžiai implikuoja savitiksliškumą, imanentiškumą bei jame pačiame slypinčią reiškinio vertę. Taigi labirinto logika persmelkia visą kūrinį – ne tik kompoziciškai, bet ir turinio prasme romanas laikytinas uždaru. Juk net ir pabaigoje iš Gavelio vaizduojamo miesto niekas neištrūks gyvas, išskyrus jam tarsi nepriklausančią tuteišą Stefą. Uždara vaizduojamas miestas, kaip ir imanentiškos konstrukcijos romanas, taip pat tampa visuotine totalitarinės visuomenės ir Brežnevo valdymo laikotarpio metafora, kur „laikas paverstas amžina stagnacija“, o „erdvė tapo neviltimi“ (147).

Pagaliau labirinto metafora realizuojama ir kaip skirtingų pasakojimo versijų galimybių kombinatorika, nes pasakojimas gali šakotis ir realizuoti visiškai priešingas istorijas, kas panašėja į sodą su išsišakojančiais takais³⁷.

³⁷ Plg. „labirintų labirintas“ J. L. Borgeso fikcijoje „Sodas išsišakojančiais takais“ (Borges 2000: 72).

Labirinto samprata išplėtojama tiek romano turinio, tiek sąrangos lygmeniu ir atspindi Vargalio ir kitoms versijoms būdingą save perkuriantį, atsikartojantį, sau prieštaraujantį pasakojimą kaip „nesibaigiantį dekonstrukcijos labirintą“ (Čerškutė 2014: 144–157). Finale negali būti vienos baigtinės versijos, nes jos visos egzistuoja vienu metu³⁸. Tačiau net ir tai nesvarbu, nes „niekas nieko nereiškia“, o „visą teisybę nežino bevardis Niekas“, bet „norint prisikasti prie to Nieko, reikia bent žinoti, kas yra Vilnius“. Vadinas, norint žinoti, reikia išeiti už arba pakilti virš pasakojimo struktūros, tačiau niekas iš pasakojančiųjų negali pakilti ir aprėpti visos pasakojimo nuorodų tikrovės, viso kūrinio Vilniaus.

Taigi pasakojimo hierarchijoje Vilnius yra savarankiškas naratyvas. Ko gero, raktas čia galėtų būti ir romano pavadinimas, sakantis, jog būtent Vilnius ir kuria žaidimo taisykles: „primeta tau visišką vienatvę“, „atima galimybę pasislėpti“, „pakiša tau merginą“, „pasodina greta saugumietį“ (188). Taigi šios ir visų partijų lėmėjas, kol „prie stalo tebesėdi Vytautas Vargalys, Ahasveras Šapira, Levas Kovarskis, Stefanija Monkevič... Kol žaidimas tęsiasi <...>. O jis tęsiasi, baigsis tik tuomet, kai nuo stalo pakils paskutinytis“ (495). Džiazas, pokeris, labirintas – visi šie įvaizdžiai yra Vilniaus metaforos. Viena vertus, Vilnius yra lėmėjas. Kita vertus, jis tarsi stovi vietoje: jame niekas nevyksta, jo žmonės neprabunda iš amžino pilko miego, net upės srovė vis ta pati („Vilnius seniai miręs: nebeliko ridenamų grindiniu statinių dundesio, parduotuvėlių iškabų margumyno, slaptingo siaurų gatvelių raizginio. Neliko lietuvių kvartalų, žydų kvartalų – spalvingų miestelių mieste. Neliko Vilniaus veido“ (101). Tokiu būdu miestas tampa ir universalia stagnacijos laikotarpio metafora. Pokeryje Vilniui būdingas sapno įvaizdis, tačiau jis priešingas Kunčino lyrizmui. Pokerio Vilniaus vizijos priklauso keturiems Vilniaus herojams ir pasakotojams bei reiškiasi kaip farsas, košmaras, kur neaišku, ar šie slogūs sapnai priklauso veikėjams, ar tai veikėjai yra menka Vilniaus košmaro dalelė.

4.2.4 Vilnius – savarankiškas veikėjas

Snežko pažymi, jog Ramono apysakoje *Balti praėjusios vasaros debesys* Vilniaus objektai, pavyzdžiui, arkikatedra, tampa estetiniu įvykiu – herojus ateina į minėtą aikštę specialiai, pasižiūrėti į architektūros, istorijos ir kultūros objektą skirtingais metų laikais (Ramonas 1991: 149).

³⁸ Romaną finalizuojančiame Riaubos pasakojime, užuot pateikus vieną įvykių versiją, pateikiamos visos įmanomos kaip teisingos, „Vox Canina“, 508–509.

Pasak jos, Ramono apysakos protagonistas „vienintelis daro su architektūriniu paminklu tai, kas su jais yra paprastai daroma – žiūri į jį“ (Snežko 2015). Vadinasi, galima atsiriboti nuo miesto, pakilti ne tik virš jo vaizdo, bet ir tarsi iš šono pažiūrėti į jį supančią aplinką. *Tūlos* pasakotojui ir pagrindiniam veikėjui individualia „katedra“ tampa Bernardinų bažnyčia, tačiau ji funkcionuoja veikiau ne tik kaip estetiškas, bet ir kaip navigacinis objektas, rodantis kryptį mieste ir atmintyje, tampantis savotiška epitafija mylimajai. Kiekvienu atveju miestas kaip objektas susiejamas su jį naudojančiu ar jį matančiu subjektu. O štai *Vilniaus pokeryje* formuojamas visiškai priešingas santykis. Gavelio romane Vilnius pats yra neišvardytas personažas, o veikėjai yra nelyginant funkcijos, paklusnūs kūnai, galiausiai nugalimi Vilniaus lemties, kur visi miršta arba jį palieka kitu būdu, kaip ištrūkstanti iš miesto įtakos Stefanija.

Kūniškumas ir praktikuojamas? karnavališkumas – bastymasis, perversijos, girtuokliavimas – Kunčino herojui yra protesto laikysena, nepaklusimas ideologijai, neprisidėjimas prie komunizmo statybų. Gavelio atveju nuolat ryškinamas herojų kūniškumas tik paryškina kiekvieno herojaus funkciškumą miesto atžvilgiu, už kurio nesislepia jokia sąmonė ir subjektiškumas (Vargalys – tvirto sudėjimo pralaimėtojas, Lola – tik graži išorė, Gediminas – nepažinus veikėjas, paverčiamas šunimi, o gal tik šuns balsu, etc.). Be to, Vilnius egzistuoja ir kinta nepriklausomai nuo jį išnaudojančių veikėjų, bet savarankiškai, pagal miesto vidinę tvarką – „nepažinčius Vilniaus sapno dėsnius“ (20). Taigi ryškėja Vilniaus erdvės kaip savotiško veikėjų konkurento bei autonomiško herojaus įvaizdis, o turinyje miesto statusas palaipsniui transponuojamas nuo objekto (veiksmo vietos) prie subjekto (veikiančiojo). Reikia pažymėti, jog *Vilniaus pokeryje* „kalbasi“ ne tik skirtingi veikėjai, bet ir skirtingose reprezentuojamo miesto vietose esantys bei skirtingą reikšmę romano kontekste turintys miesto objektai, dalyvaujantys kūrinio prasmės konstravimo procese, išskeldami Vilnių kaip savarankišką naratyvą pasakojimo hierarchijoje. *Pokeriui* ištis būdinga progresinė pasakojimo kūrimo strategija: vieningą pasakojimą paneigia skirtingos versijos, o vientisą šio romano pasaulį – daugybinė miesto kūno perspektyva, kurioje dauginami žmogaus, ypač moters, kūno įvaizdžiai – Lolitos kojos virsta Giedraitienės ir visų moterų kojomis, o klubai – Stefos ir visų moterų klubais, o miesto kūnas tampa „Visamoteriniu“, viso pasaulio moterų kūnu (131–132).

Skirtingas reprezentuojamo miesto perspektyvas atveria skirtingi herojų pasakojimo atvejai. Maršruto atžvilgiu išskirtinė ir įdomi Stefos

judėjimo ir pasakojimo trajektorija. Nors Tuteišos istorija trumpiausia – formaliai lakoniškumu jai nenusileidžia tik „Vox Canina“ romano dalis, o turinio prasme pasakojimo trukmė prilygsta bibliotekos darbuotojos pietų pertraukai, ši sąmonės srautu formuluojama versija unikali ir viena tirščiausių. Pirma, šis pasakojimas kuria įspūdį, jog aplinkiniai įvykiai, supanti aplinka ir kylantys prisiminimai yra aprašomi realiuoju laiku. Be to, šios veikėjos maršrutas vientisiasias. Pasakojime labai aišku, jog kryptį reguliuoja personažo kūniškumas ir atvaizduojamam laikotarpiui, sovietmečiui, būdingas reiškinys – deficitas. Kai dėl menstruacijų veikėjai prisireikia vatos, ji visu prospektu keliauja katedros link, kyla Pilies gatve, praeina pro buvusią ikoninę „Gulbės“ vaistinę (467) su lange tupinčia balta gulbe. Tačiau ir ten vatos nėra, tad Stefai pasiūloma nuvažiuoti į Antakalnio spec. ligoninės vaistinę, bet tada jau laikas grįžti į darbą. Šia trajektorija judanti Stefanija nuolat artikuliuoja kintančias koordinates, tačiau lygiagrečiai suvokėjas supažindinamas su herojės kilme, jos pačios ir kitų personažų praeitimi bei tarpusavio santykiais.

Šiuo požiūriu veikėja primena Kunčino herojų. Vis dėlto aiškėjant detalėms apie kitus, sykiu ryškinamas jos pačios pasimetimas, nepajėgiant suprasti ir atpažinti miesto, į kurį veikėja kažkada pasinėrė kaip į „stebuklingą jūrą“ (439), o dabar jaučia, kad jis atima žmones („Martyno nebėra, Teodoro Gedimino irgi nebėra, Vargalys nei gyvas, nei miręs, Vilnius tuštėja, tikri <...> žmonės žūsta“, 475) ir „šaiposi iš mano pastangų“ (468). Nors Stefos kursas mieste atrodo aiškus, tačiau viskas vyksta ne pagal planą: ilgainiui ne tik nepasiseka rasti vatos, tačiau dėl patiklumo ji atsiduria jaunuolių grupuotės bute, kur yra tampoma tarsi lėlė („pradedantys gangsteriai prilaiko mane už parankių, kyla laiptais, valdingai prilaikoma“, 476), nepajėgia priešintis grupiniam prievartavimui („nieko nepajėgiu ištart, tik žiopčioju“, 478 / „netikiu <...> taip nebūna, visai ne mane jie čiumpa, verčia kniūbsčią <...>, ne man velka rūbus“ / „mane kelia, klupdo keturpėsčią, kūnas visai kaip skuduras“, 480). Po šios smurtinės patirties Stefa težino vienintelį kelią – „į stoties peroną, penktąjį kelią“ (485), nes nori kuo greičiau palikti besišaipantį miestą ir nematyti jo ateities, priklausančios dabar jau iš arti pažįstamam „auksiniam“ Vilniaus jaunimui.

Romano dalis „Vox Canina“ – tai šuns joslėmis perteikiama Vilniaus versija, kur „kvapų gatvės driekiasi visai kitaip negu žmonių keliai“, o „kvapų Vilnius spalvingas ir menkai ištirtas“ (493–494). Į šunį po mirties įsikūnijusio Gedimino Riaubos navigaciją lemia uoslė, todėl

pagal tai brėžiama ir jo trajektorija mieste. Reikia pasakyti, jog Vilniaus portretas užima beveik visą šunimi virtusio Riaubos pasakojimo dalį, kur Vilnius stebimas, aprašomas, personifikuojamas, atskleidžiant miesto kaip žaidimo konkurento prigimtį. Vilniaus teritorija suprantama fatališkai, kita vertus, lieka neaišku, ar Riauba yra Vilniaus, ar vyrų suvedžiotajos Lolitos auka.

Vilnius personifikuojamas ir Martyno Poškos, „programuotojo per prievartą, likimų kolekcininko“ ir Makbetą cituojančio „graudaus Vilniaus klouno“ (329) versijoje. Jis rašo savo prisiminimus – ne metraščių, o martraščių – į diską, ir tuos prisiminimus vadina portretų galerija (331). Martyno teigimu, kuriant portretus, t. y. aprašant kiekvieną veikėją, „nevalia pamiršti paties svarbiausiojo – Vilniaus portreto“ (331). Todėl ir šioje versijoje ryškinama Vilniaus kaip savarankiško romano herojaus linija. Tokią strategiją patvirtina ir Vargalio versijoje atsirandantis Gedžio komentaras, jog „Vilniuje niekad nepabūsi dviese. Jei sėdi su draugu ar su moterim, Vilnius būtinai prisigretins kaip keistas trečiasis. Nuo Vilniaus niekur nepabėgsi. Nėra pasauly kito tokio miesto...“ (274), t. y. tokio totalaus ir primetančio savo taisyklės miesto.

Akivaizdu, kad keliaujantis per romaną suvokėjas sutinka ne tik skirtingus Vargalius, Martynus, Stefas, Gediminus, Lolitas, Giedraitienes, bet ir skirtingus miestus. Nors Vilnius romane sujungia visus pasakojimus, romanų veikėjų žiūros taškus, jų patiriamą erdvę ir laiką, šitaip atskleisdamas totalų, panoraminį arba dieviškąjį planą, santykis su miestu kiekvienoje versijoje skiriasi. Be to, net ir tuo pačiu balsu romane apibendrinamas Vilnius gali būti prieštaringas, todėl bendra Vilniaus reprezentacija panašėja į daugybę išsiskiriančių, bet į darnią visumą nesueinančių takų, minėtąjį labirintą. Dėl šios priežasties daugiabalsis, nerišlus, iš kiekybine ir kokybine prasme nelygiaverčių versijų suregztas pasakojimas taip ir netampa vientisu siužetu. Galima spėti, kad tokia yra ir heterogeniška referencinė tikrovė – neįskaitomas, Lyncho žodžiais, miestas (Davoliūtė 1975). Konfliktas užprogramuotas Vilniuje, „kur dar rasi tokį slibiną, kad jo galvos kautųsi tarpusavy, keikdamosi skirtingomis kalbomis“ (33).

Pasak miesto diskurso tyrėjų, miesto gyvenimas kupinas naujų situacijų, kurioms senųjų pasakojimų nepakanka (Mumford 1968: 67). Apie priklausomai nuo epochos mutuojančias miesto legendas prabyla Vargalys („žmonės šneka, jog po Lenino aikšte įrengti Saugumo kazematai, sujungti su rūmais tuneliu. Keičiasi laikai, kinta ir legendos –

seniau Vilniuje pasakodavo apie vaiduoklius ir bažnyčių navose pakastą užkeiktą auksą. Ir apie Vilniaus basiliską, 32–33), tačiau kūrinys galima rasti daugiau variacijų Vilniaus mitologijos tema.

Visų pirma, tai – beveisliu šunimi virtęs Gediminas Riauba. Tai ne tik gyvūno joslėmis patirta ir jo balsu papasakota įvykių versija, bet ir Geležinio legendos vilko invariantas. Centrinę šio pasakojimo reikšmę nurodo jos padėtis kitų herojų atžvilgiu. Apskritai, visą *Pokerio* pasakojimą romane tarsi įrėmina jį pradedančio Vargalio ir baigiančio šunimi virtusio Gedimino Riaubos balsai. Vargalio versijoje esantis komentaras susisaisto su baigiamuoju pasakojimu, nurodydamas Gedžio metamorfozę: „visi benamiai šunys myli Gediminą, visi jį laiko vieninteliu vadu ir šeimininku“ (20). Minėta remarka lakoniška ir pateikta visiškai kitame kontekste, be to, skliausteliuose, tačiau kaip tik tai ir skatina atkreipti dėmesį. Taip pat svarbu, kad šias dvi versijas sujungianti sąsaja – konkretus miesto objektas, Gedimino pilis.

Vargaliui aukštutinės pilies bokštas yra esminis objektas Vargalio versijoje: „Rūko beveik neliko, matau gatves, aikštę ir patį svarbiausią dalyką – Gedimino pilį. Čia kunigaikščiui Gediminui sapne kaukė Geležinis Vilkas, žadėjo piliai didžią ateitį. Dabar pats Vilnius yra sapno miestas, miestas vaiduoklis“ (77). Protagonisto nuomone, miestas yra pasmerktas, nes Geležinis vilkas – Vilnius – galų gale tampa paprastu, neveisliniu šunimi. Tokiu būdu mitinis lygmuo romane sujungiamas su kasdieniu ar prozininiu: šimtais balsų staugiančio ir Vilnių garsinančio Geležinio vilko mitas tampa prozišku neveislinio šuns balsu, kuris, kaip žinoma iš smulkiosios tautosakos, „į dangų neina“. „Vilnius kankinasi slegiamas neveiklos ir apsnūdimo, kaip sapną prisimindamas Geležinį Vilką. Šis turėjo kaukti per amžius, bet seniai nukaršo, susirgo gerklų vėžiu, jo metastazės ėda miesto smegenis“ (31). Klausimas lieka atviras, kas, ar Vilnius, ar Vilniaus kirkės versija – Lolita, paverčia Gedį šuniu, o Vytautą Vargalį – balandžiu. Tačiau būtent todėl finalinė Vilniaus mito versija išsakoma šuns balsu.

Kita vertus, tai galėtų būti ir sovietmečio Vilniaus metafora, kuri atsiranda pagrindu fakto, kad po Vilniaus atgavimo į miestą iš periferijos persikraustė proletarais verčiami žemdirbiai. Tai tam tikras sovietinės socialinės inžinerijos eksperimentas, bandant sukurti „naują žmogų“, o iš tiesų – hibridinę rūšį. Įdomu, kad didžioji dalis socialinės kritikos *Vilniaus pokeryje* išsakoma būtent šuns balsu.

Antrasis Vilniaus vaizdinys – Šiaurės Atėnai ir (ar) Jeruzalė – susipina Lolitos portrete. Tik tokiu pagrindu įmanomas šios veikėjos apibūdinimų kokteilis. Vargalio versijoje, viena vertus, ji pasirodo kaip vyrus ryjanti Lilita, kita vertus, jai lipdoma ir vyrų suvedžiotajos bei juos į gyvūnus verčiančios senamiesčio Kirkės etiketė. Kai Lolos aprašyme dažnai figūruoja jos plaukai („dar nebuvo matęs tokių plaukų: purios juodos sruogos slydo pilkšva suknele ligi pat juosmens. Vėliau <...> patyriau <...> jie rangosi išsprūsta lyg vikrus juosvas žaltys. Tokių plaukų pasaulyje nebūna“, 21), ji panašėja į Medūzą. Riaubos / „Vox Canina“ dalyje Lolitos paveikslas priartėja prie mitologinės harpijos: ji apibūdinama kaip „rojaus paukštė nuodingu snapu ir drakono nagais“ (496), be to, išsiskirianti ypatingu kvapu („Ji kvepėjo kaip savižudė“, 495). Nors versijos nesutampa, pagal Vilniaus, kur „viskas įmanoma“, dėsnius, du draugai ir buvę Lolitos meilužiai virsta gyvūnais: Vilniaus kirkės versija – Lolita Gedį paverčia šunimi, Vargalį – balandžiu. Šis moters tapatinimas su pikta lemiančiomis mitinėmis būtybėmis yra alegorizuotas pasakojimas apie modernią *femme fatale*, apibendrinamas martraštyje: „Tikrai derėjo geriau pamąstyt apie moterį, kurios vyras sudega gyvas, meilužis nuskęsta, o naujoji amžina meilė klieči kabalistines nesąmones“ (377).

Su miestu tapatinami įvaizdžiai įprasmina, apima ir romano istorijas kaip keturis bandymus išeiti iš labirinto bei kaip keturias muzikinės kompozicijos ar kortų žaidimo partijas. Tačiau bet kuri partija yra fatališka, nes variacijų temą diktuoja Vilnius, bet kada permaišantis kortas, perrašantis natas ir taisykles. Vadinasi, egzistuoja visų šiame romane įmanomų Vilniaus versijų, labirintų, džiazų ir pokerių lėmėjas, pasakojimo hierarchijoje pasireiškiantis kaip Vilnius – savarankiškas naratyvas. Tai patvirtina ir „Vilniaus gyventojų pasakojimai apie miestą“, kurie esti „gūdūs, klaidūs, neoptimistiški, patologiški, nelaisvi“ (Valantiejus 2007: 300). Kompoziciškai, todėl, kad Vilnius – uždaras tekstas kaip panoptinė sistema. Turinio prasme – uždaras, net klaustrofobiškas, kur „anksčiau ar vėliau pasijunti einas vis tomis pačiomis gatvėmis“ (191). Dėl pastarųjų asociacijų Vilniaus erdvė galėtų būti tapatinama ir su kalėjimu.

Tai, kad Vilniaus vaizdavimo startegija pranoksta tiesiog įvykių fono statusą, liudija ne tik galybė jo įvaizdžių ir personifikacijų. Formaliai Vilnius romane sujungia visus pasakojimus, romanų veikėjų žiūros taškus, jų patiriamą erdvę ir laiką, šitaip atskleisdamas totalų (Davoliūtė, 1999), panoraminį arba dieviškąjį planą. Taigi suvokėjui Vilnius taip pat tampa

saitu, sujungiančiu visas versijas, ir tokia erdve, kuri sutalpina visas keturias įvykių versijas.

Pabaigoje mitologinį matmenį sustiprina ir ritualinis įvykis. Galų gale, prieš fatališką nutikimą – mirtį – Vargaliui Vilnius sustoja, o „sustojęs Vilnius kvieste kviečia į beprotybės šventę“ (303). Karnavalas kaip kūno – rijimo ir lytinio akto šventė – įvyksta su Lolita. „Ar žinai, kas yra kūno šventė?“, – sodo namelyje klausia Lolita. Ritualas, „senobinė tikra kūno šventė“, karnavalas vyksta Vargalio gyvenimo pabaigoje, kuriame dalyvauja visi – ir Martynas, ir Stefa, ir Lolitos tėvas, tik jau kaip šuo. „Štai ir galas Vargalių giminei“ (319), galas neša galą, falas neša galą – dar viena Vilniaus falo inversija. Kadangi taip ir nepaaiškėja, kas nutinka iš tikrųjų, ar Lolita surija auką, ar pati ja tampa. Priešais išmėsintą Lolitos kūną Vargalio „smegenys ramiai fiksuoja, kad čia nėra skerdyklos dvoko, vien tas pats stiprus aukuro kvapas“ (318); „Pagaliau Jie mane prarijo“ (319).

Marinančią komunizmo sistemą demaskuojantis Gavelio romanas buvo parašytas sovietinės santvarkos saulėlydžiu, o išleistas jau vykstant Atgimimo Sąjūdžiui, didelio šalies kultūrinio, socialinio, mentalinio ir dvasinio lūžio išvakarėse. Todėl Vilniaus reikšmės čia apibendrinamos konstatuojant senoj, totalitaristinio, gyvenimo grimasas.

4.3 *Paskutinioji žemės žmonių karta*

4.3.1 Pasakojimas kaip panoptikonas

Tai jau atkūrus Nepriklausomybę parašytas romanas, pasižymintis itin įtaigiu pasakojimu apie absurdišką tranzitinio meto Lietuvos ir buvusios SSRS tikrovę – pučus, infliaciją ir, žinoma, dešimtojo dešimtmečio pradžios Vilnių. Gavelio proza tuometinėje lietuvių literatūroje išsiskiria pasakojimo technikomis (kalba daug herojų iš įvairių taškų, veiksmas klostosi įvairiuose pasaulio miestuose, juos sujungdamas Vilniuje), eksperimentais su kalba („juodoji poezija parašyta proza“, Gavelis 1993), sudėtingu veikėjų santykių tinklu (septyni personažai – avatarai, atskiros, tačiau gelmiškai susijusios dalys), žmogiškosios tikrovės struktūrų sudėtingu atvaizdavimu („fantazija dera su atpažįstamais įvykiais, filosofinius ekskursus stelbia realūs faktai“, Gavelis 1993). Todėl ir tirti šį romaną paranku iš kultūrinės ir sociopolitinės perspektyvos. Mus dominanti Vilniaus problematika čia bus skleidžiama per galios santykių ir žvilgsnių analizę.

Formaliai *Paskutiniosios žemės žmonių kartos* pasakojimo technika gali būti apibrėžiama per jo optiką. Romane tikrovės konstravimas pasitelkia matymo-nematymo dinamiką, sujungdamas pasakotoją, skaitytoją ir veikėjus bei įsteigdamas nelygiavertes perspektyvas. Tai, ką Foucault aprašo kaip visagali žvilgsnį, pasitelkęs Benthamo panoptikono įvaizdį (Foucault 1998), Gavelio romane pasirodo kaip pasakojimo kūrimo technika. Teksto konstravimo logika čia atkartoja architektūrinę schemą: pagal šį modelį pasakotojas, įkurdintas priežiūros bokšte, yra visa reginti instancija. Aplink ją nelyginant celės išsidėsto personažų erdvės, aktualizuojamos tiek, kiek tai leidžia pasakotojas. Pasakojimo organizavimą atitinka septyni skyriai, kiekviena iš šių avatarų pozicijų žymi herojų, jo rakursą ir jo įvykių versiją.

Veikėjas, apie kurį kalbama arba kuriam leidžiama prabilti pačiam, prieš tai turi atsidurti optiniame pagrindinio pasakotojo taikiklyje, – vadinasi, matomumo forma kartu yra ir veikėjo arba siužeto artikuliacijos forma. Nuo šio momento bendresnė pasakotojo perspektyva įsikuria siauresniame veikėjo regos lauke, ir yra kalbama jau iš šios perspektyvos. Šis perėjimas, kai žiūros centras tampa pasakojimo centru, susieja kalbinę ir subjektinę kategorijas, o kartu – kalbėjimą ir matymą. Tačiau teksto nagrinėjimas neišvengiamai reikalauja takoskyros. Matančio ir kalbančio skirtį brėžia fokusuotės sąvoka. Gerard'o Genette'o nukaldintas terminas suvokiamas kaip „lauko“ apribojimas, tam tikras centravimas, be to, kaip įrankis atskirti personažą nuo pasakotojo, kaip tą, „kuris mato“, ir tą, „kuris kalba“ (Genette 1980: 65–66, 76). Dėl šio atskyrimo pasakotojo instancijai priklauso pasakojimas, personažui – fokusuotė. Fokusuotė apibūdina perspektyvos įvedimą ir nužymi šios perspektyvos formavimą ne tik regėjimu, bet ir kitomis joslėmis (Vaitiekūnas 2008: 37). Taigi fokusuotei reikalingu tam tikras orientacijos centru tampa personažo kūnas. Būtent pasitelkus fokusuotę ir galima pažvelgti į nagrinėjamą romaną kaip į panoptikono modelį, susiejant jį tiek su miesto idėja, tiek su konkrečiomis Vilniaus reprezentacijomis.

Atskaitos tašku laikomas priežiūros bokštas, aplink kurį ratu išdėliojami septyni fokusuotės centrai – veikėjai, pavadinti avatarais³⁹. Avatara statuso suteikimas literatūriniam personažui implikuoja, jog herojai –

³⁹ Avataras – hinduizme – dieviškosios sąmonės įsikūnijimas konkrečiu pavidalu; apskritai – personažo, idėjos ar savybės reprezentantas; soc. tinkluose ir komp. žaidimuose – ikona, paveikslėlis, reprezentuojantis narį virtualioje erdvėje. „Paskutiniojoje Žemės žmonių kartoje“ avatara samprata atitinka visas tris. <<http://www.merriam-webster.com/dictionary/avatar>> [žiūrėta: 2016-03-07]. Dar reikia pasiaiškinti, kaip nurodyti tokį šaltinį.

tai skirtingų idėjų konstruktai, o ne asmenybės su charakteriu, be to, kad už jų slypi aukštesnė struktūra – superherojus. Kiekvienas iš septynių avatarų žymi savitą istoriją. Matydamas iš personažo taško skaitytojas yra čia, celėje, ir mato personažo akimis. Pavyzdžiui, kartu su Rita Valkumi atsiduria automobilyje ir pro šoninį langą stebi kalnų peizažą lyg kine: „siauras keliukas vinguriavo nerealiai, rodėsi, gali ūmai nutrūkti ir palikti ore. Niekur <...> jai neteko pravažiuoti tiek užkardų. Nė vienoje pasaulio šalyje nematė tiek šlagbaumų, kurie tačiau praleisdavo bet ką už vieną kitą šimtinę“ (76). Atsitraukti nuo avataro sufokusuoto kadro į bendrą vaizdą jau reiškia panoraminį planą. Žiūrint iš šio privilegijuoto taško ir lyginant jį su kitų veikėjų fokusuotėmis, paaiškėja, kad herojės dėmesio centre yra posovietinė erdvė netrukus po Berlyno sienos griūties, o tai jau bendrojo romano plano erdvė ir laikas. Tačiau toks suvokimas įmanomas tik per atstumą – iš visa matančios pozicijos. Todėl matymo ir matomumo įtampa kuria žvilgsnių asimetriją, išreiškiančią kalbančio, matančio ir suvokiančio subjektų hierarchiją, kas leidžia avatarus laikyti fukoiškojo tipo subjektais, o teksto sandarą – galios santykių tinklą atspindinčia pasakojimo struktūra.

Pirmųjų penkių avatarų pristatymas būtent ir pradedamas nuo fokusuotės ir savojo „aš“ suvokimo kaip kūno – šis kūnijimosi momentas įvyksta per lakaniškąją „veidrodžio pakopą“ (Lacan 1977: 75–82), kiekvienas iš septynių avatarų mato save kūno pavidalu. Pirmąjį avatarą – Žmogų, kuris juokėsi – dėl ligos kankina nemiga ir negalėjimas susitapatinti su kūnu, todėl jis beveik visada atsimerkęs – „neužmiegu iš vakaro ir pabundu paryčiais“, o „didžiausią pasišlykštėjimą kelia kūnas“ (5). Antrasis avataras – Lovely Rita – bunda iš miego ir uodžia „paplėkusio palapinės brezento kvapą“, o tada „vangiai tarsi nevisprotis ėmė suvokti savo kūną“ (48). Trečiasis – Ganytojas – „žvelgdamas į Šventąjį Raštą“ junta drovų ir skausmingą jaudulį“ (97) – čia personažo akimis sufokusuojamas objektas, knyga, veikia visą kūną – kelia jaudulį. Ketvirtasis – Gimiau klaidingame kūne – kūną mato ir suvokia sapne, kur jaučia „tą šlykščią erekciją, o paskui gėdingą sėklos išsiveržimą...“ (127). Penktojo – Meilės vergės – atmintyje sufokusuojamas ankstesnis personažas ir jo motina – „jiedu buvo iš Žvėryno nacijos, tos ypatingos žmonių atmainos...“, tačiau netrukus personažės prisiminimus pertraukia suvokimas, jog „ir pati buvo <...> tos atmainos“ (143), o tai nurodo socialinę tapatybę, tačiau „atmaina“ nelyginat kokia „veislė“ veikiau priklauso biologiniam registrui. Šį penketą sujungia šeštasis – Genijaus – avataras. Jo fokusuotėje atsiduria svartymas apie galią, Vilnių ir paslaptingas Jų naratyvas. O visiškai užbaigia septintasis anoniminis Vilniaus naikintojas – Cyberpunk.

Pasakojimo varikliu tampa pirmajame skyriuje atsiradusi ir per visus avatarus besitęsianti siužetinė naikinimo ir susinaikinimo linija. Pirmojo avataro, Sauliaus Kepenio, pradėtą pasaulio naikinimo aktą simetriškai ir galutinai užbaigia penktasis – jo tekstinis dvynys Tomas Kelertas⁴⁰. Šis įrėminimas įšaldo ir viduryje esančių personažų pozicijas. Nors pasakojimo technika sukuria tokią dinamiką, kad veikėjai gali virsti vienas kitu, jų eiliškumo nepaisymas suardytų bendrą siužeto plėtotės tvarką, kurioje vieno avataro pozicija priklauso nuo prieš tai jau išsakytų kitų avatarų teiginių. Pavyzdžiui, antrojo avataro, Ritos Valkaus, versija tampa sąlyga, leidžiančia atpažinti Kostą Valkų kaip samdomą žudiką šeštojo avataro, Gražinos Lašienės, pasakojime. Pagaliau, vienų veikėjų fokusuotės prideda papildomų teiginių apie kitus avatarus. Kaip antai, į natūraliai kylantį klausimą, kas yra trečiojo avataro, kunigo Stanislovo Garmaus, tėvas, atsakoma vėliau, penktojo avataro – Gražinos Lašienės – pasakojime. Vadinasi, nors idealiame Benthamo modelyje kiekviena kamera aklina atitverta siena, o kaliniai negali nei matytis, nei kalbėtis, romano erdvėje veikėjai nėra visiškai izoliuoti, jų fokusuotės pratęsia viena kitą ir užpildo pasakojimo spragas.

Galiausiai, romano struktūra nubrėžia avataro elgesio modelį: kiekvienas turi savo profesiją, poziciją, funkciją, neišeinančią už jo(s) celės ribų. Kompozicinis atskyrimas ir kūniškumo akcentavimas Gavelio personažus taip pat priartina prie Foucault subjekto sampratos (Foucault 1983: 212). Visose įsikūnijimų istorijose atsispindi septyni disciplinavimo mechanizmai – kiekviename šių sluoksnių pasimato konkreti disciplinuojančios galios struktūra, kuriai priklauso ir (arba) priešinasi avataras. Kiekviena celė – tai disciplinuojančios galios mechanizmo kūniui ir pasipriešinimo taktikų aprašymas (Bidlauskienė 2016).

4.3.2 Kalėjimas pavadinimu Vilnius

Nors avatarai paskiri, visus juos apima aukštesnio lygmens planas ir daugybinė Vilniaus perspektyva. Fokusuotės atžvilgiu tai yra totalus, panoraminis arba dieviškasis planas, kur sutelpa ir galios instancija (Gavelio galios konstruktas „Jie“), ir visų avatarų žiūros taškai. Skaitytojui Vilnius taip pat veikia kaip erdvė, sujungianti visas pasakojimo versijas ir įimanči visų septynių veikėjų pasaulius. Būtent dėl tokios ryšių konsteliacijos pasakojimo hierarchijoje Vilnius turi savarankišką naratyvą, yra metaavataras ir superherojus. Visų pirma, tai – dar vienas romano pasakojimas, nors tiesiogiai

⁴⁰ Tomas – hebrajų kilmės vardas, reiškiantis „dvynys“ (Kuzavinis, Savukynas 2009: 309).

ir nekalbantis, nes visi apibendrinimai apie Vilnių išsakomi trečiuoju asmeniu. Miestas su visais savo ženklais prilyginamas metafiziniam žemėlapiui, o jo planas – „gyventojų dvasios enciklopedijai“ (11). Tačiau personifikacija susijusi greičiau su fiziologinių savybių suteikimu – „miestai turi <...> nervų sistemą <...>. Ir savas ligas“ (12). Viena vertus, Vilnius yra visų veikėjų bendras vardiklis, kuris yra sąlyga jiems atsirasti ir būti, veikti, pasakoti savo versiją, susitikti, būti disciplinuojamiems, priešintis ir t. t. Antra vertus, Vilnius ne tik užleidžia vietą jų kūnams, tačiau ir pats kūnijasi. Sauliaus Kepenio versijoje miesto kūnas atkartoja avataro kūną – „irsta ir aižėja labai pamažu“, (40), „skersgatviai“ netenka „veido, o paskui ir kūno“ (17). O Tėvui Stanislovui Vilnius tampa erotine fantazija ir kūnijasi jau į moterišką pavidalą. Miestas jaudina: „žadina barokiniai Vilniaus namai“, „Vilnius <...> masino ir traukė daug smarkiau už visas žemiškas moteris, jame glūdėjo slaptas geidulys. O svarbiausia – vangioji Vilniaus vagina noriai priėmė sėklą, negrasindama prigimdyti naujų žmonių“ (119–120). Tačiau ir ši svaja viduryje dienos neperžengia disciplinuojančios institucijos rėmų – jokių palikuonių, vadinasi, ir jokio paveldėjimo.

Siužeto lygmeniu Vilnius taip pat atkartoja panoptikono modelį. Kad ir kur būtų ėjęs, Kelertas vis tiek atsidūrė „Vilniaus sausio naktyje“, „Audronės lovoje“, nors po lytinio akto išeina iš strazdanotos švedės (taigi – Stokholme), kuri „paliko ant sofos nuogutėlė, atsainiai pražergusi kojas, įkyriai žvelgdama į jį vienintele šakumos akimi, siaurutėliu vaginos vyzdžiu“ (187–188). Moters lytis kaip akis pasirodo ir Sauliaus Kepenio pasakojime išnyrančioje nuotraukoje, vaizduojančioje Ryžos Gražkos „superpizutę“, „fotografijoje ši iškart krito į akis, ji buvo paryškinta siuvinėjimo lankelio, Gražina laikė jį papildėje. Iš lankelio apskritimo žvelgė jos neprilygstama esmė“ (28). Vis dėlto miesto žvilgsnis yra vienpusis, avataro perspektyva beveik visada aprėpia tik tiek, kiek jos gali būti jo celėje – t. y. jo pasakojime, kurį įgalina Vilnius kaip bendra erdvė, kartu esanti ir atskirianti anoniminė erdvė (Valantiejus 2007: 299). Miestas skaido bendruomenę, štai kodėl Kepenio tėvas „nekenė miestų. <...> tvirtino, kad žmogus turi asmeniškai pažinti visus aplinkinius. <...> jeigu jų nors kiek daugiau, žmogaus akis iškart užtraukia nežinios šydas“ (12). Atomizacija ir kitų nepažinumas taip pat būdingi celinei panoptikono erdvei ir uždarumo būsenai – jaustis nuolat stebimam ir visiškai izoliuotam.

Vilnius ne tik kuria ribotą „erdvę, prieglobstį kitiems kūnams“, ne tik atkartoja jų būsenas, bet ir pats nuolatos kūnijasi tiek į avatarus, tiek į kitus miestus. Nuolatos tapsme, Vilnius daugina tikrovę ir plečia savo erdvę.

Kelertui vis vien, kaip vadinasi miestas, jam tai Vilnius, „nes kitokių miestų pasaulyje apskritai nėra“ (170). Kiti miestai tėra Vilniaus avatarai: „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“ (195). Visi miestai yra Vilnius. Vilniaus erdvė išplečiama kartu plečiant ir su ja tapatinamo kalėjimo erdvę, nes miestas kaip socialinis kūnas turi būti disciplinuojamas. Tačiau miestas kaip socialinis kūnas yra disciplinuojamas sykiu tiek pat, kiek jis yra ir disciplinuojantis. Vadinasi, disciplinavimo galios prigimtis visus miestus veikia vienodai, nepriklausomai kur lokalizuota ši struktūra. Tai iliustruoja Kelerto istorija, kurioje net ir Stokholme „Vilnius ramiai seka tau iš paskos. Visad vaikštai tais pačiais kvartalais“ (174).

Vilnius tampa erdve, kurioje skirtingos avatarų versijos supinamos į bendrą siužetą, o miesto perregimumo įspūdis suteikia visą perspektyvą, gaunamą veikėjų sąskaita. Kaip minėta, šiuo formaliu aspektu Vilnius primena kalėjimui būdingą optinę sistemą. Kita vertus, Vilniaus erdvė su kalėjimu galėtų būti tapatinama ir siužetiškai, nes Gavelio kuriamo Vilniaus schema – tai nesibaigiantis labirintas, iš kurio neįmanoma ištrūkti, net ir ištrūkus iš Vilniaus. Tai išsako Vilniaus gyventojų pasakojimai apie miestą, kurie esti „gūdūs, klaidūs, neoptimistiški, patologiški, nelaisvi“. Kompoziciškai todėl, kad Vilnius – uždaras tekstas kaip panoptinė sistema. Šis uždarumas pasireiškia ir turinio prasme akcentuojant miestą, kuriame „anksčiau ar vėliau pasijunti einas vis tomis pačiomis gatvėmis“ (191). Todėl Vilniaus erdvė galėtų būti tapatinama ir su kalėjimu, kur „anksčiau ar vėliau pasijunti einas vis tomis pačiomis gatvėmis“ (191).

Netgi jei esi ne Vilniuje, nes Vilnius taip pat yra santykių su kitais miestais tinkle (ar, tiksliau, tie miestai yra Vilniaus tinkle). Pirmojoje, Kepenio, versijoje Vilnius metaforiškai susiejamas su pagrindinėmis Europos sostinėmis, taigi Vilnius atsiranda visur. Pirmosios dalies pavadinimas „Žmogus, kuris juokėsi“, ir jo avataro, mirštančio žmogaus-viruso Sauliaus Kepenio, vardas sujungia juoką kaip opoziciją kepenų kartumui (Platonas 1995: 70e–71b), o sykiu vienoje ašyje siužete išdėlioja Vilnių, Paryžių ir Atėnus. *Vilniaus pokeryje* buvęs visus pasakojimus įimančiu miestu kalėjimu ir labirintu, šiam romane Vilnius tampa visuotiniu kitus miestus ir jų realybes į save įtraukiančiu objektu, tiesiog hipermiestu, išreiškiančiu postmoderniai tradicijai būdingą hiperrealybę (Baurdrillard 2002) sąvoką.

Tomo Kelerto versijoje Vilnius tapatinasi su Stokholmu ir tampa budelį įsimylėjusios aukos simboliu. Būtent troškimas atsidurti kitur nuveda

genijų iki Stokholmo. Galima pažymėti, kad pasakojime apie Tomą Kelertą jis visada yra Stokholme, kuris romano tikrovėje visada yra ir Vilnius, bet niekada Kopenhaga ar Oslas, nes turi pateisinti miesto vardu pavadintą sindromą, o kartu – ir Jų valdžios simbolį. Tomui Kelertui galimybė išvykti į Vakarus ir atskiria, ir sujungia du istorinius tarpsnius – sovietmetį ir laiką atkūrus Nepriklausomybę: „Kitados <...> galėjom tikėti, kad normaliose šalyse Jų nėra, kad Jie su visais tankiais glūdi tik pas mus, kad nuo Jų sistemos galima pabėgti“ (175). Tačiau tai yra iliuzija, kaip sako Kelertas, „pakako savaite, mėnesį, tris pagyventi svetur, kad suvoktum, jog Jų sistema visuotinė. <...> Aš negaliu apsigyventi Švedijoje ilgiau nei leidžia viza. Aš negaliu pabėgti į Braziliją“ (175). Čia paaiškėja, kad net ir anapus geležinės uždangos subjektas tėra galios subjektas, o populiacijos judėjimas akylai kontroliuojamas, ir Tomas Kelertas nėra išimtis. Vadinasi, Nepriklausomybė yra tokia pati priklausomybė: „[d]abar gavo naują nepriklausomybę ir sako, jog tai yra laisvė. Dar niekad nemačiau tokių melagėlių. Jie išvis nežino, kas yra laisvė“ (176). Juk, Tomo Kelerto žodžiais, „klusniausieji iškart suranda, ko dera klausyti“, „jiems būtinai reikia žadintuvų ir prižiūrėtojų“, patys „žmonės mėgsta Jų globą ir potvarkius“ (190–191). Taip, Foucault žodžiais tariant, „kaliniai tampa juos valdančios valdžios šaltinis“ (Foucault 1998). Šiame kontekste Stokholmo pasirinkimas pateisinamas Stokholmo sindromu: subjektai sutinka su galios sukurtais apribojimais. Legitimuotas apribojimas subjektus verčia „taškais“, kuriuos „išreiškia matematikos lygtys, apskaičiuoja kompiuteriai ir valdo radijo bangos“ – čia *homo economicus*, čia *homo sovieticus*, tačiau „niekuomet homo ludens“ (196).

Kaip ir fukojiškoje galios sampratoje, užuot buvę opozicija, viešpatavimas ir maištas greičiau yra du to paties reiškinių – galios – efektai. Taigi pasipriešinimo galimybė egzistuoja – jeigu Jie šiame modelyje gali būti suprantami kaip jėga ir veiksmas, tada Tomo Kelerto personažas – kaip atoveiksmis, todėl jo noras „išdraskyti jų sistemą“ (182) romane nuskamba tarsi galimybė atkurti galių pusiausvyrą. Negalint išeiti iš sistemos, lieka viena galimybė – „viena išeitis, kurios Jie nenumatė: Jų pasaulį irgi galima išjungti“ (174). Išjungti – tarsi pats būtų šios sistemos kūrėjas, galintis ir kurti, ir naikinti.

Kaip žaismingas ėjimas šioje santykių situacijoje atsiranda *Cyberpunk* pasakojimas, kuriame kompiuterių genijus Tomas Kelertas supranta, kad iš Vilniaus pabėgti neįmanoma, visiškai jo fiziškai nesunaikinus ir pačiam nepasitraukus į kiberrealybę. Kelerto versijoje įrašytas savęs stūmimo už fizinės ribos punktyras. Galimybę pasitraukti į kompiuterį, tapti virtualiu ar

kibernetiniu būtų galima interpretuoti kaip būdą išeiti anapus galios santykių. O be to, kas liks po visiško žemės kolapso? Tik kompiuteris dar gali tapti alternatyvia erdve kompiuterių genijui būti. Triksteriui atlikus savo pareigą ir pasitraukus, kita stotelė – požmogiška (*posthuman*) stadija. Šis naujasis kibernetiksteris, regis, nurodo tolesnį avatarą, taip pat susijusį su kibernetine erdve ir vykdančią „Cyberpunk“, užsiimančią Vilniaus sunaikinimu.

„Miestas pradėjo irti tyliai ir gūžžiai lyg nebyliam filme“: viskas sprogsta be garso, griūna, žūsta, byra, pažyra nuolaužomis – „visur kiek akys užmatė, dėjosi tas pats, vis tas pats nebylus pragaras, žmonių valdos destrukcija, viso gyvenimo laidotuvės“ (222). Tai – paskutinis kompiuterinio žaidimo lygis, išjungiantis Vilnių. Prieš tai visų avatarų pasakojimų pabaigos buvo tarsi subjektų susinaikinimo repetitijos, o dabar jau atėjo tikras finalas. Tačiau ši pasaulio pabaiga ir jos sąsaja su kiberpanko žanru ryškina pozityvią nuojautą. Kad tai – ne nihilistiška vizija, o galimybė persitvarkyti, galėtų liudyti Tomo Kelerto triksteriškumas, suvokiamas kaip alternatyva ir transformacijos galimybė, nes triksteriškas naikinimas – tai įkvėptas ir kūrybinis naikinimas (Mažeikis 2014: 10), iš chaoso gimstanti nauja tvarka. Gavelio romano atveju tai – Kelerto pasaulį užbaigianti tvarka – kompiuterinė apokalipsė, išjungianti visą pasaulį, visas galingųjų sistemas ir grąžinanti erdvę jam pačiam, be jokių aukštesnių valdančiųjų jėgų.

Apokaliptinis romano finalas susieja jį su Matelio *Dešimt minučių prieš Ikarą skrydį* pabaiga, kur personažas tarsi irgi išgyvena paskutinį gyvenimo skrydį, kuris tiesiogiai neparodomas, tačiau siužetas leidžia tai numanyti. Visgi tiesiogiai tai neparodoma, todėl atsiranda dviprasmybė, ar tikrai vyrai baltais chalatais greitosios automobiliu į ligoninę išveža pagrindinį herojų, Mišą. O jei ir taip, tai kokia jo lemtis. Jei Mišai, kaip ir Kelertui, galima priskirti triksteriškas savybes, tada abu veikėjai turėtų atgimti naujuose kontekstuose. Kartu su jais ir miesto erdvės: Kelertas galėtų atgyti naujame kibernetiniame Vilniuje be Jų galios sistemos, o Miša – kitose nereprezentacinėse miesto erdvėse, naujoje heterotopijoje.

4.3.3 Jie – žvilgsnis be veido

Vilniaus pokeryje Jie yra žinomi kaip kanukai (175) – pastarasis terminas labiau taikytinas senojo režimo *Jiems*. Paskutiniame Gavelio romane konstatuojama, kad „po tos triukšmingos pergalės atėjo kitokie Jie...“ (180), čia pat priduriant, kad kitybė sąlyginė, nes „[J]iems gan lengvai pavyko į valdžią sukišti savus žmones“ (181), nes „atkuriant Valstybę <...> visad pirmieji atskuba Jie“ (190). Tekste „Jų“ vardą nešiojanti jėga iki galo

neįvardijama, o ir galios siekia tarsi svetimomis rankomis, anonimišku vardu, siužeto plotmėje taip ir neparodydama savo tikrojo veido. Galia reiškiasi *incognito* ir yra internalizuota pačiuose galios subjektuose, t. y. personažuose.

Maža to, nors ši galia ir žvilgsnis neturi nei kūno, nei veido, visuomenės kūnas paverčiamas valdžios percepcijos lauku (Foucault 1998: 238–240). Disciplinuojančiai galiai reikia įsikūnyti, todėl *Jų* schemos kaip tik ir orientuotos į individualų ar socialinį kūną. Tomo Kelerto versijoje, labiausiai išplėtojančioje *Jų* temą, atvirai užsimenama apie kūnu juntamą *Jų* galią (173), kituose romano skyriuose ji taip pat pasirodo, nors pasakojime apie veikėją tiesiogiai gali būti ir nesukoncentruota. Kadangi romane vaizduojama galia (kaip ir konceptualiai fukoiška) neturi konkretaus šaltinio, ji pasirodo kaip taktikos, nukreiptos į individualius poreikius – sergančio kūno (Saulius Kepenis), reginčio kūno (Rita Valkus), nenormalaus kūno (Roberta), save neigiančio kūno (Stanislovas Garmus), besiplečiančio, galios siekiančio kūno (Gražina Lašienė), mąstančio kūno (Tomas Kelertas) ir visuotinio kūno (Vilnius). Būtent dėl disciplininės galios charakteristikos toliau įmanomos dvi judėjimo kryptys – internalizuoti galios instanciją arba kovoti su ja puolant pačią galios techniką, tai ir atskleidžia septynių avatarų disciplinavimo perėmimas ir (arba) pasipriešinimo disciplinai strategija.

Vilnius romane steigiamas kaip platesnis galios santykių laukas, jame veikiantys subjektai (avatarai) ir jų kūnus apraizgančios disciplinos, o vieno galios šaltinio nėra. Čia egzistuojantis vienintelis naratyvas priklauso Jiems. Ir nors subjektas negali būti galios išorėje, tai nereiškia, kad jis pasmerktas pralaimėjimui. O fukoiškoje perspektyvoje numatomas ir pasipriešinimas. Galų gale ryškėja visas romano paveikslas: „toji *Jų* sumegzta raizgalynė, kurią visi vadino pasauliu“ (171), – tai nuasmenintas ir disciplina besiremiantis panoptinės visuomenės mikromodelis. Jo viršuje atsiduria anoniminiai visa regintys Jie, o greta, Vilniuje, egzistuoja, kol leidžiama, septynių avatarų versijos.

Gaila, kad avatarai, nors ir turintys įvairių ydų ir priklausomybių, nėra linkę į azartinius lošimus. Atrodo, taškus jau suskaičiavo pliekiantieji pokerį. Juo labiau kad ir kalbant apie fukoiškus galios santykius tinkamiausias jos apibrėžimas – tai nulinės sumos žaidimas, nes net ir aštuntąkart skaitant romaną duomenų apie Juos nepadaugėja. Vis dėlto įvardis „Jie“ net ir gramatikoje pernelyg asmeninis. Tad, ko gero, tinkamiausia, neutraliausia ir anonimiškiausia forma būtų bendratis matyti, sutampanti su fukoišku „disciplinuoti“ (*surveiller*), vartojamu pabrėžti beasmeniškumui.

4.3.4 Sukilimas

Šio Gavelio romano Vilnius – tai labirintų labirintas: jau paskutiniojo avataro versijoje nuskamba priešprieša tarp sofistikuoto „senamiesčio labirinto“ ir „paikos naujų rajonų geometrijos“ (222), tačiau savo urbanistinio planavimo esmė tiek vienas, tiek kitas atspindi erdvės racionalizavimą (nekalbant apie tai, kad miestas savo esmė apskritai žymi pragmatišką erdvės suvaldymą, priešingą gamtinei veiklai). Labirinto vaizdinys yra analogiškas kalėjimui, kuriame pinasi visų avatarų istorijos, painiodamos pasakojimo vietą, laiką, susipindamos ne tik atskirais skyriais, bet ir jų viduje. Tokia labirintinė kompozicinė technika dar kartą patvirtina formos ir turinio vienovę.

Vis dėlto labirinto prigimtis yra ir slepianti, ir atidengianti. Einant iš pakraščio į centrą, judėjimo kreivė brėžiama nuo Kelerto versijos su Televizijos bokštu, per gimtąjį Gražkos Žvėryną, pro Parlamentą – Gedimino bokšto, „bejėgio Vilniaus faloso“ (222), link. Nuoroda į šį Vilniaus centrą apnuogina antifalinį simbolį. Sukilti prieš miestą kaip kalėjimą, kaip discipliną, kaip galią sugeba tik kuri nors iš falinių opozicijų: žmogus-liga Saulius Kepenis, lytiniu būdu platinantis ŽIV, revolverį tarpkojyje „besimatuojanti“ superagentė Rita (65), neįvykusi Robertos normalizacija – ji vis dar jaučia fantominį amputuoto penio skausmą (127), prieš discipliną sukilusi Tėvo Stanislovo lytis (114), galų gale falas Kelerto versijoje tampa ir Ryžą Gražką skrodžiančiu įrankiu bei raktu, galinčiu atrakinti duris ir paleisti visuotinę Jų sistemą išjungiantį „Visatos subinės“ virusą. Todėl metaforiškai Vilnių įveikia ne kūno disciplina, bet anarchija.

Su(s)inaikinimo tikslas galutinai sujungia – jis tampa ne tik bendru versijų vardikliu, bet ir bendru pasakojimo vektoriumi. Vilniaus naikinimo epopėją pradeda ligotas Saulius Kepenis. Miestas jį baudžia išstumdamas už vartų, nelyginant raupsuotąjį epidemijos metu iš Viduramžių miesto. Kerštaujuantis Kepenis, panašiai kaip tokie išstumtieji vėliau šlaistosi po šalį ir užkrečia kitus, rengia sunaikinimo aktą Vilniui (ir pasauliui), kuris „troško būti apvaisintas gyvu Sauliaus Kepenio virusu“ (29). Su(s)inaikinimo leitmotyvas veda per visus avatus iki pat Kelerto sumanymo išjungti pasaulį. Miesto (ir pasaulio) žlugimas nurodo ir likusį vyksmui laiką – kūnai veikti gali iki tol, kol bus paspaustas raudonas kolapso mygtukas. Vėliau Vilnius nušluojamas kartu su visais jo gyventojais. Išskyrus, galbūt, nepažymėtoje saloje esančią Robertą ir genijų Tomą Kelertą, pasirinkusį kaip alternatyvą gyvenimą kompiuteryje.

Gavelio romanų santykis su Vilniumi glaudus, tačiau visiškai kitoks, nei, pavyzdžiui, Kunčino. Vaizduojama miesto struktūra tarsi prislegia Gavelio romanų herojus, nepasiūlydama (su keliomis išimtimis) beveik jokio ištrūkimo plano. Šis fatališko miesto vaizdavimo būdas užsimezga *Jauno žmogaus memuaruose*, labiausiai išplėtojamas *Vilniaus pokeryje*, o atkartojamas *Paskutiniojoje žemės žmonių kartoje*. Romanuose vaizduojamoje erdvėje svarbios vertikalės, iliustruojančios vertikalios galios santykių išraiškas, veikėjų žvilgsnis apriojamas gatvės lygio vaizdo, iš šios erdvės neįmanoma ištrūkti. Vilniaus erdvė, nors ir atitinka bendresnį pasakojimo planą, čia vaizduojama kaip uždara. Veikėjai jai neturi įtakos, tai ši erdvė lemia jų likimus, o miesto gatvės – siužeto vingius. Vilnius šiuose pasakojimuose kompoziciškai tampa atskiru ir savarankišku pasakojimu, įtraukiančiu ir sujungiančiu skirtingus romano balsus bei tampančio platesne, kartais ir panoramine, įvykių versija. Būtent žvilgsnio režimas kaip pasakojimo sąrangos dominantė brėžia reikšmingą takoskyrą tarp to, kas matoma iš veikėjo pozicijos ir platesnės – skaitytojo – perspektyvos.

Kaip aprašoma Vilniaus erdvė koreliuoja su reikšmingiausio romano *Vilniaus pokeris* sąranga ir siužetu? Turinio lygmeniu nuolat kartojamas labirinto leitmotyvas. Visų pirma, jis taikomas Vilniui (Vilnius lyginamas su labirintu, pvz., 58, 153, 214), vėliau atsikartoja Vargalio darbo vietos – bibliotekos, Naručio aprašyme ir pan. Reikia pažymėti, jog labirinto metafora atsispindi ir romano struktūroje. Tiek kompoziciškai Vilnius – uždaras tekstas kaip panoptinė sistema. Tiek turinio prasme – uždaras, net klaustrofobiškas, niekas iš čia nepabėga, išskyrus gal tik Stefaniją Monkevič. Viena vertus, iš šios erdvės beveik neįmanoma ištrūkti. Kita vertus, žvilgsnis į Vilnių visada iš žmogiškosios perspektyvos. Veikėjai tarsi panardinti mieste, iš kurio negali iškilti, o patys erdvę mato tik fragmentiškai. Visame *Vilniaus pokeryje* pavaizduotos tik dvi panoramos – Fabijoniškių sąvartyno ir leidžiantis nuo Mėnulio (Narbuto) kalno tolumoje pamatomi miškai.

4.4 Iliuzijos: vidinė teritorija

Maždaug tuo metu, kai visi skaitė Gavelio *Vilniaus pokerį*, sukurtas režisierių Dianos ir Kornelijaus Matuzevičių poetinės dokumentikos žanrui priskiriamas filmas *Iliuzijos* (1993). Šis kinematografinis kūrinys stokoja analitinės recepcijos, nors juosta „patyrė ne tik didelio susidomėjimo, bet ir tarptautinių apdovanojimų skonį“ (Oginskaitė 2021). Šis kinematografinis Vilniuje gyvenusio Lietuvos žydų rašytojo Jokūbo Josadės portretas dalyvavo keliolikoje festivalių, pelnė prizų ir tarptautinį pripažinimą (svarbiausi:

Šveicarijos TV prizas – Tarptautinis kino festivalis „Visions du Réel“, Nionas, Šveicarija, 1993; „Auksinių vartų“ prizas – San Francisko tarptautinis kino festivalis, JAV, 1994, Artfilm prizas; Don Kichoto prizas, FIPRESCI prizas – Tarptautinis trumpametražių filmų festivalis, Krokva, Lenkija, 1994, ir kt.). Dokumentinio filmo dėmesio centre – Jokūbas Josadė (1911–1995), Vilniuje gyvenęs žydų rašytojas, literatūros kritikas, intelektualas. Atsigręždamas į praeitį, jis kalba ne tik apie savo gyvenimą, dramatiškus išbandymus, trapias laimės akimirkas ir begalinę vienatvę, bet ir apie Lietuvos žydų tragediją, tapatybės dramą.

Visgi šis filmas – tai ne tik rašytojo portretas, bet ir 1993 m. besikeičiančio Vilniaus portretas. Gausios miesto scenos, priešinamos su Josadės kambario vaizdais, greta žmogaus portreto niuansais perteikia žydų tautos likimą Lietuvoje. Šį filmą su Gavelio tekstais pasirinkta gretinti tuo atžvilgiu, kad rašytojo tekstai ir filmas sukurti panašiu laiku, kai Sovietų Sąjunga sužlugo, o Lietuva atsidūrė ant ekonominio, politinio, kultūrinio slenksčio. *Paskutiniojoje žemės žmonių kartoje* vaizduojamą laikotarpį skiria viso labo metai. Be to, kūriniai susisieja tematiškai, ne tik pasitelkus aiškią Vilniaus paralelę, bet ir aptariamais autoriams svarbią Lietuvos žydų istorijos teminę plotmę.

„Aš esu europietis“, – prisistato Josadė, o jam iš *Vilniaus pokerio* puslapių atitaria Gavelis: „Vilnius tai riba, kur susikovė rusų ekspansija ir Europos dvasia“ (77). Būtent Vilniaus kaip europinio paveldo linija – labai svarbi Matuzevičių filme, tačiau ji susitinka su labai proziška posovietine kasdienybe. Josadė čia atstovauja Vakarų kultūros palikimui, tiksliau, jo griuvėsiams Europos pakrastyje. *Iliuzijose* viskas perteikta niuansais, net ir tai, kas susiję su herojaus tautybe, žydų tautos likimu Lietuvoje. Kaip rašė Pipinytė, šio filmo herojaus Jokūbo Josadės vienatvė – „tai ne tik konkretaus žmogaus, senosios kartos inteligento vienatvė, bet ir tautos vienatvė. Čia, šitoje žemėje, Lietuvoje. Tik vienas kadras – Vilniaus senamiesčio griuvėsiuose ryškūs žydiški užrašai – puikiai simbolizuoja kažkada čia klestėjusios kultūros likimą. <...> Bet šis filmas ne tik apie vienatvę. Jis labai tiksliai atspindi inteligento dvasinę būseną kažkur Europos provincijoje, pasaulyje, kuriame vis dar kartu gyvena praeitis ir dabartis“ (Pipinytė 1993: 3).

Filmas pradedamas menine instaliacija Užupyje, po Bernardinų tiltu, tuo pačiu, per kurį arklys tempė Trimonio vežimą Verbos filme *Senis ir žemė*. Paskui – į privataus senamiesčio buto interjerą su dvivėrėmis durimis ir aukštomis lubomis, kur tarp antikvarinių baldų ir knygų gyvena Josadė. Jis atveria langines, per langus matosi geltonų plytų mūrinis namas. Nors vietą

sunku identifikuoti, visgi gana akivaizdu, kad tai arba senamiestis, Užupis, arba Naujamiestis. Josadės kambario interjeras su dešimtmečiais stovinčiais baldais, meno kūriniais ir „Le Roi à Paris“ laikrodžiu pramaišui montuojamas su Vilniaus miesto vaizdais ir meniniais įvykiais – šviesos skulptūra prie Vilnelės ir choreografijos pasirodymo mizanscenomis ant Mažvydo bibliotekos laiptų.

Filmui atrinktų kadrų gretinimą grindžia kontrastas: naujuose rajonuose (tarp Pašilaičių ir Justiniškių) įsikūrusį metalinių garažų miestą keičia asfaltu riedantis arklio tempiamas vežimas, ant kanapos besiilsinti Josadė – ant bordiūro prigulęs (neblaivus?) pilietis. Tokių sankabų filme yra ir daugiau – taip pat ir plėtojama meninių ieškojimų tema pinama keliomis gijomis ir skirtingais lygmenimis ir registrais – garso takelio muzika, įterpiamais choreografijos ir performanso epizodais, gausia Josadės biblioteka ir turimais vaizduojamosios dailės eksponatais ir pan. Vaizdų sekoje Josadės buto tapybos ir skulptūros objektai susitinka su naujų rajonų geometrija, su kailinius besimatuojančiu modeliu, ištraukomis iš šviesos instaliacijos pristatymo prie Vilnelės bei choreografijos numeriu ant Mažvydo bibliotekos laiptų. Filmo garso takelyje Josadės refleksiją apie kūrybą papildė ir kartu nutraukia kompozitoriaus Fausto Latėno minimalistinės kompozicijos, pradinukės smuikininkės Katios Bykovos ne visada gerai intonuotas *opusas*, Stefanijs Voznienės atliekama dzūkų liaudies daina „Oi giedra giedra šią vasarėlę“.

Kone pusę filmo užimančios miesto scenos *Iliuzijose* yra savarankiška, pasakojimą formuojanti dalis. Vis dėlto Vilniaus vaizdinys nėra akivaizdus: norint atpažinti miesto vietas reikia tiksliai žinoti, kad tokie šilumos vamzdžiai ir tokie namai yra prie Gabijos gatvės namo Nr. 3 Pašilaičiuose. Apskritai, filmo kadrai fiksuoja Užupį, centrą, neidentifikuotą Josadės buto vietą, geto griuvėsius Šv. Stepono gatvėje, Pašilaičius, Justiniškes, Viršuliškes ir Antakalnį. Nenuostabu, kad čia judama įvairiomis transporto priemonėmis: arklio vežimu, kelių modelių „Žiguliais“, mopedu, viešuoju miesto transportu ir iš miesto išvykstančiu traukiniu. Filmui taip pat būdingas tokios (sąlyginai) transporto priemonės kaip arklys vaizdinys. Arklys Vilniuje – migruojanti poetinės dokumentikos figūra, kuri pasirodo Verbos *Senyje ir žemėje*, po metų – balto žirgo, iššokusio iš Vyčio, pavidalu atsikartoja Grikevičiaus *Laike*, o po kelių dešimtmečių – ir Matuzevičių *Iliuzijose*.

Atskiros paminėjimo vertos kelios scenos, kuriose matomos specifinės Vilniaus vietos, susijusios su žydiškuoju miesto paveldu. Pirmojoje (filmo

pradžioje) – motociklas su lopšiu važiuoja Laisvės prospektu, per Rygos ir Buivydiškių gatvių sankryžą, ties buvusiu „Žuvėdros“ siuvimo fabriku, o už jo aukštn kylantis Sudervės kelias veda link Sudervės žydų kapinių, kuriose yra palaidotas Vilniaus Gaonas. Kitoje (tai viena finalinių filmo scenų), Vilniaus senamiestyje, Šv. Stepono gatvėje buvusio geto griuvėsiuose iškyla ryškūs hebrajiški užrašai, reprezentuojantys kažkada čia klestėjusią kultūrą ir jos likimą. Tiek pirmoje scenoje už siuvyklos, tiek filmo pabaigoje viskas perteikiama niuansais: tai, kas susiję su herojaus tautybe ir bendrai žydų tautos likimas Lietuvoje, – tik detalės, punktyrai, griuvėsiai, užuominos. Tokios vaizdavimo strategijos laikomasi visame filme, nuolat užsimenant apie tai, kas kažkada buvo, bet jau yra prarasta. Hebrajiškas užrašas Vilniaus senamiesčio griuvėsiuose tampa ne tik antkapiu šiai kultūrai, bet ir susieja filmą su *Vilniaus pokeriu*: Gavelio amžinasis žydas Ahasferas, „atkeliavęs iš laiklaikių glūdumos ar iš Šagalo paveikslo“ (*Vilniaus pokeris*, 112) čia susitinka su Josade. Tačiau abiejuose kūriniuose šie stoka grindžiami įvaizdžiai nurodo tai, ko nebėra: „Neliko lietuvių kvartalų ir žydų kvartalų – spalvingų miestelių mieste“ (*Vilniaus pokeris*, 76).

Pipinytės akcentuojama Jokūbo Josadės vienatvė (Pipinytė 1993: 3) nėra tik asmenybės ar visos žydų tautos vienatvė, bet ir apskritai vilniečio vienatvė pergrūstų troleibusų mieste. Šią viso Vilniaus vienatvę tik paryškina atšiaurus Rytų Europos klimatas. Nei per pūgą kulniuojantis mokinukas, nei stotelėje troleibuso laukiantys keleiviai, nei filmo žiūrovas neperžengs kailių salono slenksčio, kur manekenė matuojasi ilgus ir šiltus sabalų kailinius. Atstumą šiame kadre formaliai ryškina atitraukta kino kamera, žvelgianti į saloną per vitriną langą, iš gatvės pusės. Tokių atitrauktų ir besišalinančių kameros sprendimų filme daugiau. Taigi šią su vienatve susijusią kūrybinę strategiją galima įžvelgti filme ir formaliai. Jai atstovauja disocijuota filmavimo maniera: dalis scenų filmuotos per judančio viešojo transporto langą, per skylę tvoroje, pro daugiabučio langą, žvelgiant pro senamiesčio *bromą*. Tokiu būdu kameros žvilgsnis išreiškia tam tikrą distanciją nuo filmuojamų objektų, o kartu verčia užklausti, ar tai, kas matoma, yra tikra, ar tik iliuzija, kaip sabalo kailiniai vitrinoje.

Stambūs Josadės ir jį supančio interjero planai montuojami su miesto peizažu ir bevardžiais, pilkais jo gyventojais. Pipinytė siūlo suvokti tokį montažą kaip dialogą, kuriame „regi nuotaikų kaitą, niuansų derinius, žiemos šiurpą ir grožį, į kurį tegu trumpam įsiterpia kūrybos teikiama šviesa, šiluma, paguoda“ (Pipinytė 1993: 3). Šiame vizualiaame dialoge individas priešinamas troleibuse besigrūdančiais miniais. Mintį, jog menininkas – tai vienatvė ir

imanencija, įgarsina Josadės balsas: „kiekvienas žmogus yra atskiras pasaulis“ arba „uždara dėžutė“. Pasak jo, „tarpusavio supratimas – tik iliuzija“. Todėl rašytojas mieliau laiką leidžia Alberto Camus, Thomo Manno, Franzo Kafkos draugijoje. Jis atviras tik intelektualiam bei kūrybos pasauliui. Kita vertus, šis pasaulis atveria kosmopolitinį kontekstą. Gavelio herojai Vilniuje gali rasti ir Padują, ir Boloniją (*Vilniaus pokeris*, 76), vilnietišką pavidalą – Amsterdame ar San Franciske (*Vilniaus pokeris*, 96), o kiti miestai – Stokholmas, Paryžius, Niujorkas – tėra Vilniaus invariantai (*Paskutinioji žemės žmonių karta*, 174, 195). Gavelio romanuose Vilnius yra nuolatiniam dialoge su kitais miestais, o *Iliuzijose* – miesto žmogus ir kosmopolitas, Josadė, taip pat yra santykių su Vakarų kultūra. Filmo herojus tai įvardija kaip buvimą europiečiu. Dialogo vaizdinys formaliai įtvirtinamas kaip intermedialus dialogas, kuriame ir slypi kino esmė: rašytojo portretas, jo monologas, garso takelio muzikiniai eksperimentai, statiški namų interjero vaizdiniai, sąveikaujantys su dinamiškais miesto kadrais, pilka miestiečių kasdienybė ir šokio arba meninės instaliacijos efektas – viskas supinta į tam tikrą savitą miesto ir individo, skirtingų medijų choreografiją. Šviečiantis ekranas – taip pat iliuzija, įmanoma tik tol, kol aparatinėje kažkas suka kino juostą.

Iliuzijos susisaisto su *Verbos Seniu ir žeme* ir geokritiniu aspektu. Nors šios juostos, kurios abi laikomos poetinės dokumentikos pavyzdžiais, kurtos skirtingais laikotarpiais, jas galima gretinti pagal pagrindiniams herojams svarbios teritorijos refleksiją. Seniui Anuprui Trimoniui ši teritorija – tai jo kaimas prie Molėtų, Josadei – pažadėtoji žemė, teritorija viduje. Arba jo paties žodžiais: „Mano visas pasaulis, mano visa tėvynė yra čia [*rodo į krūtinės sritį*], viduj sėdi.“ Poetinės dokumentikos principu, nors *Iliuzijose* koncentruojamasi į individą, vis dėlto peržengiamos individualios istorijos ribos, pateikiamas universalus istorinis kontekstas. Filmo sąrangos požiūriu, pasakojimas apie miestą tampa integralia pasakojimo apie senį Josadę dalimi, o užfiksuotas urbanistinis peizažas mezga intermedialų dialogą su kitomis medijomis – literatūra, muzika, choreografija, performansu, galų gale, kinematografija, kaip septintąja meno šaka.

4.5 Skyriaus išvados

Gavelio kuriamos teksto struktūros atspindi totalitarines Vilniaus patirtis. Miestas čia yra uždara labirintinė sistema. Veikėjams stinga savarankiškumo, jie veikia kaip totalitaristinio miesto ir totalitarinės sistemos dalis. Personazų subjektiškumas ir jų matymo laukas riboti. Labiausiai totalitaristinės visuomenės vaizdinys išplėtotas *Vilniaus pokeryje*, kuriame

formuojasi ir savarankiškas Vilniaus naratayvas: vaizduojamas miestas ne parodomas veikėjo akimis, o pats leidžia veikėjams atsirasti, pasirodyti ir pranykti – iš miesto-objekto tampa miestu-subjektu (Lola iškyla iš miglos, „o gal užgimė iš rudens drėgmės“, 20 / Gedis ten pranyksta prie upės po koncerto).

Gavelio romanai ir Matuzevičių *Iliuzijos* susitinka temišškai, personažų intelektualinės laikysenos, vienatvės pagrindu. Miesto vaizdavimo strategijoje bendru ir svarbiu motyvu tampa žydiškosios Vilniaus istorijos linija. Tiesa, šis kontekstas pateiktas netiesiogiai: buvusias žydų kapines slepia sovietiniai industriniai fasadai, už kurių tįsta punktyrinės šio pasakojimo gijos. Panašią vaizdavimo strategiją renkasi ir Verba – reformatų kapines K. Kalinausko gatvėje taip pat slepia dūmų uždanga, kylanti nuo kapų paminklų dirbtuvėse kuriamos ugnies. Senis Trimonis atvažiuoja paminklo velionei žmonai, o randa visas kapines.

Teksto ir vizualaus kūrinio sąrangos požiūriu Gaveliui būdingi laužti, asimetriški žvilgsniai, ir tai sutampa su Matuzevičių pasirinkta vaizdavimo strategija – jų filme Vilniaus iliuzijos taip pat kuriamos tarsi disocijuota kamera, žvelgianti pro skylę, langą, iš aukšto arba tarsi nusišalinus. Svarbu pasakyti, kad tokį miestą, kokį Matuzevičiai fiksuoja *Iliuzijose*, Gavelis aprašo *Paskutiniojoje žemės žmonių kartoje*. Tai miestas ant slenksčio – Lietuva jau nepriklausoma, tačiau sovietinis palikimas dar kvėpuoja į nugarą kiekvienam ir ant kiekvieno kampo, o kasdienybė pilka ir skurdi. Geriausiai ji matoma viešajame transporte. Pavargę žmonės troleibuse – tai bendrai šiems autoriams būdingas Vilniaus gyvenimo įvaizdis. Taip pat tiek viename, tiek kitame kūrinyje akivaizdus Vilniaus kaip provincialaus miesto vaizdavimas, kur vis dar stovi medinės lūšnos (Gavelio aprašytas Žvėrynas) ir važinėja arkliais kinkomi vežimai (*Iliuzijų* kadras). Tokia posovietinio miesto tekstūra būdinga ir Mateliui – tiek kompoziciniu, tiek turinio požiūriu.

Apskritai, *Iliuzijose* išryškėjusi dūlančio, griūvančio, laike tirpstančio miesto vaizdavimo poetika būdinga visiems autoriams – Gutausko romanui *Vilko dantų karoliai*, Kunčino *Tūlai*, Matelio užfiksuotam marginaliam Užupiui ir jo Ikarui. Galima teigti, kad tokia estetika devintojo ir dešimtojo praėjusiojo amžiaus dešimtmečio sandūroje tampa tendencija. Ji ryški ir Šarūno Barto juostoje *Praėjusios dienos atminimui* (1990), kurios kadruose – Vilniaus ir Kauno senamiesčio vietos. Į šį simbolinį miesto vaizdinį siūloma pažvelgti marginalo – gatvės lėlininko akimis. Vėliau dar uždaresnės ir margalesnės grupės filmavimu užsiims Kristijonas Vildžiūnas, kurdamas 9 *vartų miestą* (1999) – filmą apie neatsiejamą nuo Vilniaus istorijos Lukiškių kalėjimą.

IŠVADOS

Tyrimas leidžia teigti, kad geokritinio modelio taikymas konkrečių miesto literatūros tekstų analizėje atveria naujas galimybes: visų pirma, leidžia atskirti skirtingų autorių Vilniaus vaizdavimo strategijas, antra, įgalina ieškoti bendrų tendencijų vieno ar kito laikotarpio skirtingų medijų tekstuose. Tiriant Vilniaus reprezentacijas literatūroje ir kino dokumentikoje buvo kreipiamas dėmesys ir į realaus miesto vietas, tarp jų nusidriekiančius maršrutus, erdvės junglumą ar, priešingai, susiskaldymą. Miesto objektų valentinis ryšys implikuoja erdvės ir vietų sintaksės galimybę. Pasitelkus žvilgsnį arba judėjimą sukuriamas miesto sintaksė, savo ruožtu, numano laiko struktūrą: taip, pavyzdžiui, *Tūlos* pagrindinis veikėjas žingsniais sujungia miesto vietas, o bendresnis miesto planas romane aktyvuojamas naudojantis panoramine rega. Literatūros analizėje tokias miesto erdvių artikuliacijas galima vertinti tiek teksto struktūros, tiek turinio lygmenimis: miestas ne tik turi įtakos pasakojimo turiniui, bet ir būdams, kaip šis pasakojimas suregztas. Viena vertus, tyrime pasitelkiama metodika leidžia tirti tekstų naratyvą: kaip erdvinės ir laiko kategorijos struktūruoja pasakojimą, kaip artikuliuojami referencinėje romano tikrovėje vaizduojamų objektų santykiai, koks veikėjų santykis su jais, kokios jų praktikų trukmės, scenarijai. Kita vertus, leidžia įsižiūrėti į kasdienių praktikų (vaikščiojimo, patirčių) mieste scenarijus turinio lygmeniu.

Remiantis atlikta analize, matyti, kaip septintojo ir aštuntojo dešimtmečio romanai, naudodami savo meto kalbą, dar nebuvo išvystę miesto erdvės ir jos patirčių diskurso. Tačiau to paties laikotarpio kinas, dėl medijos specifikos, tokio trūkumo nepajuto, nes miesto vaizdavimas kine rėmėsi universalia vaizdų kalba, tada nenusileidusia europietiškam kinui. Dėl šios priežasties galime matyti atotrūkį tarp miesto vaizdavimo ir jo reikšmės Sluckio ir Avyžiaus romanuose ir to, kaip Grikevičiaus filmas *Laikas eina per miestą* ar Verbos *Senis ir žemė* pasiduoda miesto ir jo atmosferos siūlomiems vaizdiniais ir jų diktuojamiems ritmams.

Grikevičiaus *Laikas* – tai sovietinės modernizacijos dokumentas plačiąja prasme. Ne tik urbanistinės, bet ir literatūrinės, kinematografinės. Intertekstinį dialogą su modernia Marcinkevičiaus poema mezgantis *Laikas* meninėje vaizduotėje įsitvirtina kaip moderni kinematografinė poema apie modernų miestą. Juostoje vaizduojamas Vilnius pasisuka skirtingais profiliais, nes kurdamas jo portretą režisierius pasitelkia tekstą, muziką, fotografiją, kiną, šokį, architektūrą ir taip pabrėžia kino intermedialumą. Visos šios priemonės tankina kūrinio audinį, tad rezultatas – Vilnius figūruoja ne tik

literatūrinėje ar fotografinėje, bet ir kinematografinėje vaizduotėje kaip įvairių Vilniaus patirčių miesto gidas ir simfonija, dėl savo vaizdų kalbos patenkanti į modernaus europinio kino kontekstą. Galimybė žiūrėti į miesto erdvių reprezentacijas kaip struktūruotas ne tik istoriniais, bet ir poetiniais principais galiausiai numano tiek filmo, tiek miesto kaip poetinio teksto perskaitymo galimybę.

Lyginant miesto vaizdavimo strategijas, išplėtotas septintojo ir aštuntojo dešimtmečio kinematografe, galima teigti, kad to paties laikotarpio proza, pasitelkdama agrarinių įvaizdžių arsenalą, apsiriboja kaimo ir miesto priešprieša. Universalia kino kalba išnaudojamos įvairios technikos – taip pat ir panoraminiai vaizdai, o prozoje atitaukta perspektyva dar nenaudojama, maža to, Avyžiaus *Chameleono spalvose* išreiškiamas pasibjaurėjimas netvarkingu panoraminio miesto vaizdu. Lyginant Vilniaus vaizdavimo būdus literatūroje ir kino dokumentikoje, galima išvelgti tokį esminį skirtumą: režisieriams miesto struktūra tampa tiesiog esmine filmuose kuriamo vaizdo sąrangos dalimi, o prozoje Vilnius daugiausia naudojamas turinio lygmeniu. Galiausiai, Grikevičiaus *Laike* Vilnius apskritai tampa ir filmo priežastimi, ir pasekme, ir pagrindiniu herojumi – su miestu susijusi tiek kūrinio kompozicija, tiek turinys. Verbos filme, nors Vilniaus epizodas čia yra vienintelis, jam paskiriama stipri finalo pozicija, iš esmės visa finalinė dalis. Prozos autoriams tai nebūdinga: Vilnius Sluckio ir Avyžiaus romanuose funkcionuoja tik kaip veiksmo vieta.

Lyginant šį asimetrišką septintojo ir aštuntojo dešimtmečio prozos ir poetinės dokumentikos tarpusavio santykį su tuo, kaip jis klostosi XX a. devintojo–dešimtojo dešimtmečio literatūros ir dokumentikos kūriniuose, reikia pažymėti, kad atotrūkis tarp medių yra dingęs. Proza išvysto miesto patirčių kalbą ir poetiką, pasiduoda miesto kaip patiriamos erdvės įtakai ne tik turinio, bet ir pasakojimo struktūros lygmeniu. Kunčino ir Gutausko devintojo dešimtmečio romanai, lyginant su pirmtakais, atrodo visai kitaip – skiriasi miesto vaizdiniai ir miestovaizdžio fiksavimo būdai bei priemonės, atspindintys devinto–dešimto dešimtmečių sandūros estetinių formų kaitą lietuvių grožinėje literatūroje. Vienu šios kaitos aspektu tampa prozoje plėtojamas miesto naratyvas.

Kunčino *Tūloje* vaizduojamas miestas įsteigiamas per žvilgsnių režimus ir įrašomas protagonisto žingsniais. Be to, Kunčino herojams būdingas ne tik vaikščiojimas po miestą, bet ir nuolatinis geografinių koordinačių, kurios susiejamos su juslinėmis miesto patirtimis, pagrindinio veikėjo žvilgsniu ir žingsniavimu, artikuliuojamas. Šios dvi praktikos sudaro

romano erdvinę tvarką: skirtingi matymo režimai (gatvės lygmeniu ir panoraminis) paverčia vaizduojamąjį miestą regimu, o veikėjo vaikščiojimas susieja erdvėje esančius objektus. Personazo kojomis išminti maršrutai tampa tankiu atsiminimų raštu miesto grindinyje, o maršrutuose sumezgami mazgai – kompozicijos pagrindu, kai vaizduojamo miesto objektai virsta pasakojimo orientyrais.

Po miestą vaikšto ir Gutausko romano *Vilko dantų karoliai* protagonistas. Jo patirtys tampa savotišku tarybinio Vilniaus gidu, nes tikroviški ir įprasti maršrutai yra struktūruojami herojaus kasdienių praktikų – vaikščiojimo, stebėjimo, meninių ir socialinių interakcijų. Visgi, nors Vilnius čia svarbus kaip veiksmo vieta, daranti įtaką personažų charakteriams, nuotykiams, kompoziciniu požiūriu miestas nėra reikšmingas – nesiekiamo erdvės rišlumo, personazo potyrių ir erdvės sankabų. Kita vertus, svarbu, kad Gutauskas pirmasis aprašo nereprezentacinį, tačiau autentišką Užupį arba, autoriaus žodžiais, „Vilnelės rajoną“, ir fiksuoja jame individualias miesto praktikas taktiniu lygmeniu.

Šis taktinis arba besiorientuojančio kūno lygmuo tampa svarbiu Mateliui kuriant Užupio vaizdinį filme *Dešimt minučių prieš Ikarą skrydį*, o filme artikuliuotos miesto patirtys – savita medžiaga naratyvo strategijoms: žvilgsniai ir žingsniai struktūroja tiek turinį, tiek naratyvo kompoziciją. Filme daugmaž statiška operatoriaus kamera savo aprėptimi atitinka žmogaus žvilgsnio galimybes, o filmo kompozicija susiejama su personazo kūnu, sujungiančiu kelis planus – rajono, gatvės, kiemo, buto. *Dešimtyje minučių* dominuoja miesto erdvės lygius siejanti, o kartu juos skaidanti schema, kai filmo pasakojime keliaujama iš išorės į vidų arba nuo stambesnių objektų prie konkrečių objektų ir (ar) personažų. Toks skirtingų miesto erdvės vienetų susiejimas ryškus visame filme, o šie objektai sujungiami personazo maršrutu, kuriant efektą, kad personazo ėjimas beveik prilygsta realiam laikui. Šios specifinės technikos traktavimas išauga iš analogijos tarp miesto ir teksto, vaikščiojimą po miestą laikant erdvę aktualizuojančia tekstine praktika bei pabrėžiant nuolatinį ryšį tarp miesto erdvių naudojimo (vaikščiojimo) ir miesto istorijų pasakojimo kaip skaitymo ir rašymo. Panašų efektą kuria ir Kunčinas, kai ištęstose scenose *Tūlos* veikėjas vaikšto po miestą, o skaitytojas seka jo kelionės maršrutu ir sąmonės turiniu.

Tiek Užupio romanų, tiek Matelio filmo herojams būdingas iš viršaus nuleistų naudojimosi miestu scenarijų ignoravimas bei miesto erdvių išnaudojimas jas pasisavinant ir pagal poreikius paverčiant savomis vietomis. Šiuos poreikius kartais lemia fiziologija, telpanti į triadą – maitintis, šalinti,

reprodukuotis. Kartais santykis su vieta pakylėjamas, kad taptų atspirties tašku kūrybai, kaip tai atsitinka *Tūlos* ir *Vilko dantų karolių* protagonistams. Galiausiai visi trys tekstai susitinka dėl intertekstų svarbos: Kunčiniui tai marginaliomis laikomos vaizduojamosios dailės praktikos – Kamarausko akvarelės, schemas, žemėlapiai, Mateliui – priešingai, pagrindinės šakos – tapyba ir skulptūra, o Gutauskui svarbi miesto poetika.

Taip pat reikia pasakyti, kad visi trys nagrinėti kūriniai atspindi tendenciją, atsirandančią būtent devintojo ir dešimtojo XX a. dešimtmečio sankirtoje – privilegijuoti nereprezentatyvias miesto vietas. Šios Vilniaus versijos linksta prie naujai atrandamų bei išnaudojamų miesto erdvių. Šiuo atžvilgiu visų trijų autorių perspektyvos susitinka Užupyje, fiksuodamos iki tol miesto reprezentacijose ne itin populiarus rajono kasdienybę. Užupis, anksčiau marginalizuota Vilniaus vieta, dėl savo autentikos ima traukti neformalus, menininkus, įsitvirtina literatūroje kartu su Kunčino ir Gutausko tekstais, ima figūruoti vaizduojamojoje dailėje, fotografijoje, kine. Visi šie pasakojimai prisideda prie Užupio legendos kūrimo bei išsaugojimo ir Užupio kaip bohemos rajono prekinio ženklo palaikymo, pastaraisiais dešimtmečiais taip sėkmingai eksploatuojamo nekilnojamojo turto vystytojų.

Kunčino, Matelio, Gutausko kuriami personažai turi lygiavertį santykį su miesto formomis. Tiek *Tūlos*, tiek *Dešimt minučių*, tiek *Vilko dantų karolių* herojams Vilnius yra produktyvi, sava, išeitį siūlanti vieta. Galimybė daryti įtaką miestui, kaip ir prijaukinto, švelnaus miesto įvaizdis priešingas jų amžininko Ričardo Gavelio romanuose vaizduojamam Vilniui, ypač įtikinamai perteikiančiam sovietmečiui būdingą nykumo, klaidumo, svetimumo, persekiojimo ir paranojos atmosferą.

Trijų Gavelio romanų analizė Vilniaus reprezentacijos ir poveikio tekstų organizacijai aspektais leidžia teigti, kad jo herojų regos laukas apribojamas gatvės lygiu ir žvilgsniu priešais. Tokia vaizdavimo strategija leidžia perteikti uždaroje visuomenėje gyvenančio veikėjo negalimybę išeiti anapus sistemos, o kartu įprasmina uždara romano struktūrą. Labirinto įvaizdis tampa teksto organizavimo principu, o kartu – vaizduojamo Vilniaus metafora. Gaveliška Vilniaus variacija (būtent – variacija, nes muzikinis ar žaismingas atlikimas ir partija tampa reikšminga metaforika) priešinga prijaukinto kunčiniško miesto įvaizdžiui. Gavelio miesto vaizdavimo būdas yra visai kitoks nei Kunčino, kurio veikėjas labai aktyvus, todėl ir miestas jam atsiskleidžia specifiniu, su herojais susijusiu būdu. Gavelio romane Vilniaus statusas palaipsniui transponuojamas nuo objekto (reginio, veiksmo vietos)

prie subjekto (veikiančiojo) – neįvardyto personažo, o veikėjai yra nelyginant miesto funkcijos, paklusnūs kūnai, galiausiai nugalimi Vilniaus lemties.

Kunčino herojams net ir sunkiausiomis akimirkomis, kai nesiseka, kai jie yra žeminami, vejami iš namų, persekiojami, Vilnius yra produktyvi, sava, išeitį siūlanti vieta, kai reikia, atsidengianti visu grožiu, rodanti kryptį, kai reikia – sauganti ir slepianti. O Gavelio romanuose reprezentuojamas Vilnius ypač įtikinamai perteikia sovietmečiui būdingą nykumo, klaidumo, svetimumo, persekiojimo ir paranojos atmosferą. Čia neatsiranda vietos nei lyrizmui, nei nostalgijai. Gavelio kuriamas Vilnius tegali pasišaipyti iš veikėjo jausmų, ir nesvarbu, kuria kryptimi mieste einama, ji *a priori* yra arba klaidinanti, arba primesta. Šis pražūtingas miesto modelis išnaudoja Avyžiaus ir Sluckio susvetimėjusio ir pavojingo miesto vaizdavimo strategijas, tačiau savo sudėtinga išplėtotą formą gerokai pranoksta pirmtakus. Gavelio herojų mirtis, kaip ir egzistencija, yra programuojama iš anksto: akcentuojami veikėjų kūnai priklauso visuotiniam – Vilniaus – kūnui ir yra jo reguliuojami, galiausiai, nugalimi bei pašalinami ir iš miesto, ir iš teksto. Kunčino ir Gavelio kūrybą iš esmės atskiria jiems būdingos miesto kūniškumo paradigos. Pirmajam miesto kūnas primena ir atitinka mylimosios kūną ir todėl tampa geismo objektu, o Gavelio romanuose miesto kūnas artikuliuojamas per dvigubos prievartos mechanizmą. Viena vertus, tai režimo išprievartautas miestas – tokią vaizdavimo strategiją žymi antifaliniai simboliai arba atviras įvardijimas. Kita vertus, tekstuose akivaizdi erdvės spauda veikėjams, kaip ir miesto įvaizdžių dauginimas, yra susijęs su urbanistinių formų teroru personažams, įkalintiems šiame mieste.

Toks gaveliškas Vilniaus vaizdinys užmezgamas dar *Jauno žmogaus memuaruose*, o toliau išplėtojamas *Vilniaus pokeryje* ir *Paskutiniojoje žemės žmonių kartoje*, kuriuose žvilgsnio režimai yra kaip bendras naratologinis įrankis tirti pasakojimo struktūrai. Gaveliui svarbios erdvėje esančios vertikalės yra galios santykių išraiška, o romanuose vaizduojamos vietos (dažniausiai Vilniaus) – uždara erdvė. Veikėjams ji nepriklauso, nes priklausomybės santykis čia siek tiek kitoks. Vilniaus erdvės konstituoja herojų likimus, o miesto gatvės nulemia siužeto vingius. Vilnius šiuose pasakojimuose visada fatališkas, be to, kompoziciškai jis tampa atskiru savarankišku pasakojimu, įimančiu ir susiejančiu skirtingus romano balsus, tampančiu platesne, kartais ir panoramine įvykių versija. Būtent žvilgsnio režimas kaip pasakojimo struktūravimo dominantė brėžia reikšmingą takoskyrą tarp to, kas matoma iš veikėjo pozicijos, ir platesnės – skaitytojo – perspektyvos. Todėl erdvinės kategorijos čia tampa itin tinkamu įrankiu teksto

analizei: architektūrinis panoptinis modelis kartu su naratologine fokusuotės sąvoka, kuri atkreipia dėmesį į panoraminio / vertikalaus ir horizonatalaus / gatvės lygio neprivilegiuoto žvilgsnio režimų kaitą, nusitaiko ne tik į siužetą, bet ir į pasakojimo kompoziciją. Toks personažo perspektyvoje fokusuotas / centruotas pasakojimas yra priešingas panoraminei visažinio pasakotojo instancijai. Romanuose atskiri pasakojimai dauginami, Vilniaus įvaizdžiai taip pat dauginami (kaip kelios pokerio partijos, kaip skirtingi pasakojimai, kaip skirtingi miestai – Vilnius / Stokholmas, nors herojai galiausiai atsiduria Vilniuje).

Skaitant visus disertacijoje nagrinėjamus romanus pagal jų parašymo laiką, galima matyti miesto vaizdavimo strategijų kismą, kuri, miesto ir teksto santykio aspektu, būtų galima apibūdinti kaip progresyvų. Sluckio tekste miestas terpiasi į pasakojimą nedažnai ir nedrąsiai, o vėlyvesniame Avyžiaus tekste miestovaizdis jau aktyviau dalyvauja formuojant romano audinį. Devintojo dešimtmečio romanuose miesto vaizdavimas įgauna naujų krypčių, o *Tūlos* atveju miesto topografinė konfigūracija tampa netgi romano erdvės struktūros pagrindu. Vilniaus topografija Kunčino tekste atsikartoja ir romano turinio, ir formos lygmenimis: ja persmelkti protagonisto išgyvenimai, kurie sukabinami su realaus miesto, telkiamo į Užupį, objektais. Gavelio kūryboje paties Vilniaus naratyvas tampa visuotiniu pasakojimu, apimančiu visų veikėjų versijas, o vėliau, atkūrus Nepriklausomybę, įgyja postmodernaus hipermiesto struktūrą, kuri daugina realybę į save įtraukdama kitus pasaulio miestus. Vieninteliu būdu išeiti iš šios struktūros lieka Vilniaus išsprogdinimas *Paskutiniojoje žemės žmonių kartoje*, kur miesto, kuriame atsikartoja visi kiti miestai, apokalipsė reiškia ir pasaulio pabaigą. Sekant šia raida, kitas Gavelio kūrybos etapas turėjo plėtotis distopinio žanro rėmuose.

Matuzevičių *Iliuzijose* ryškus dūlančio, griūvančio, laike tirpstančio miesto vaizdinys ir jo poetika būdingi ir kitiems autoriams ir kūriniams – Gutausko *Vilko dantų karoliams*, Kunčino *Tūlai*, Matelio užfiksuotam marginaliam Užupiui su vietiniu Ikaru. Panaši estetika devintojo ir dešimtojo praėjusiojo amžiaus dešimtmečio sandūroje tampa tendencija. Apibendrinant galima teigti, jog naujų Vilniaus vaizdavimo formų pasirodymas įmanomas artėjant link ar iš karto po Sovietų Sąjungos žlugimo, nelikus totalitarinėje valstybėje autorius ribojančių politinių direktyvų ir cenzūros organų.

Disertacijoje analizuotus kino pasakojimus sieja Vilniaus topografija, o skiria naudojamos poetinės formos ir pasakojimo būdai. Grikevičius kuria abstraktų, panoraminį atviro miesto portretą, išsiskiriantį modernaus miesto tempu. Nors Verbos *Senis ir žemė* nėra filmas apie Vilnių, vis dėlto finalinėje

scenoje matome sostinės Naujamiesčio ir Užupio vaizdinius, senamiesčio panoramą. Ši po keliasdešimt metų tampa steigiamąja Matelio juostos *Dešimt minučių prieš Ikarą skrydį* scena. Nuo panoraminio rajono vaizdo prie konkrečių jo kiemų ir gyventojų pereinančiame Matelio filme Užupis vaizduojamas kaip uždaras, pakraštyje esantis, ekscentriškos tapatybės darinys. Tam atliepia ir Verba, ir Grikevičius, ir Matuzevičiai, brėžiantys Vilniaus kultūros istorijos punktyrą, susijusį su daugiatautiškumu. Verbai tokios įvairovės vaizdinys yra sugriautos liuteronų kapinės, Grikevičiui – skirtingų konfesijų maldos namai, Matuzevičiams – sunaikinta žydų kultūra. Visgi vieninteliai Matuzevičiai pasirenka herojumi vieną asmenybę, nors lygia greta miesto vaizdiniai kuria pasakojimą apie Vilniaus litvakų istoriją ir miesto kasdienybę dešimtajame dešimtmetyje. Matuzevičiai susitelkia ne į turistinius sostinės maršrutus, bet į jos pakraščius.

Disertacijoje atlikta skirtingų autorių sukurto miesto analizė kelia pojūtį, kad Vilnius egzistuoja kaip milžiniškas intertekstas – tai, ką geokritika įvardija kaip „trečiąją erdvę“ – savitą tarpinį darinį tarp realybės ir fikcijos, patirties ir vaizduotės, žmogaus ir miesto. Tiriant literatūrą ir kiną, ypač didesnės apimties tekstus, galima rekonstruoti šių skirtingų lygmenų sąveiką ir jos rezultatus.

LITERATŪROS SĄRAŠAS

Rašytiniai šaltiniai

1. Avyžius, Jonas. 1979. *Chameleono spalvos*. Vilnius: Vaga.
2. Jorge Luis Borges. 2000. *Fikcijos*, Vilnius: Baltos lankos, 72.
3. Josifas Brodskis. 1999. *Nuostabios epochos pabaiga*, Vertė A. Patackas. Kn. Brodskis, *Vaizdas į jūrą*. Vilnius: Vyturys.
4. Gavelis, Ričardas. 2007. *Jauno žmogaus memuarai*. Vilnius: Tyto alba.
5. Gavelis, Ričardas. 1995. *Paskutiniai Žemės žmonių karta*. Vilnius: Vaga.
6. Gavelis, Ričardas. 2000. *Vilniaus pokeris*. Vilnius: Tyto alba.
7. Gutauskas, Leonardas. 1990. *Vilko dantų karoliai. 1-oji knyga*. Vilnius: Vaga.
8. Kunčinas, Jurgis. 1997. *Kilnojamasis Röntgeno stotys*. Vilnius: Alma littera.
9. Kunčinas, Jurgis. 1993. *Tūla*. Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla.
10. Kunčius, Algimantas. 1969. *Senojo Vilniaus vaizdai*. Vilnius: Mintis.
11. Marcinkevičius, Justinas. 1965. *Siena: miesto poema*. Vilnius: Vaga.
12. Parulskis, Sigitas. 2002. *Trys sekundės dangaus*. Vilnius: Baltos lankos.
13. Ramonas, Antanas. 1991. *Balti praėjusios vasaros debesys*. Panevėžys: Baltoji varnelė.
14. Sluckis, Mykolas. 1966. *Adomo obuolys*. Vilnius: Vaga.
15. Sutkus, Antanas, Rakauskas, Romualdas. 1965. *Vilniaus šiokiadieniai*. Vilnius: Mintis.

Audiovizualiniai šaltiniai

1. Grikevičius, Almantas, *Laikas eina per miestą*, 1966, 20 min., nespaltotas, 35mm, Lietuvos kino studija. <www.sinemateka.lt>
2. Matelis, Arūnas, *Dešimt minučių prieš Ikarą skrydį*, 1990, 10 min, spalvotas, 35 mm, Lietuvos kino studija. <www.sinemateka.lt>
3. Matuzevičienė, Diana, Matuzevičius, Kornelijus, *Iliuzijos*, 1993, 21 min, nespaltotas, 35mm, Lietuvos kino studija. <www.sinemateka.lt>
4. Richter, Hans, *Rhythmus 21*, 1921, 3 min, nespaltotas, 35mm, Vokietija. <www.mubi.com>
5. Samulionytė, Jūratė, *Šanxai banzai*, 2010, 26 min, spalvotas, 35 mm, Lietuva, CUMA projects. <<https://vimeo.com/66168508>>

6. Verba, Robertas, *Senis ir žemė*, 1968, 20 min, nesplavotas, 35 mm, Lietuvos kino studija. <www.sinemateka.lt>
7. Vertov, Dziga, *Chelovek s kino-apparatom*, 1929, 68 min, nesplavotas, 35 mm, Kijevo VUFKU studija. <www.mubi.com>
8. „Režisierius Arūnas Matelis dalijasi mintimis apie kiną, kūrybą, tikėjimą ir savo filmą *Dešimt minučių prieš Ikarą skrydį*“, Kino edukacija // Meno Avilys, 2011. <<https://vimeo.com/29664305>>

Tyrimai

1. Ameen, Lieven. 2017. „The City Novel: Measuring Referential, Spatial, Linguistic, and Temporal Distances“. Kn. Robert T. Tally Jr., *The Routledge Handbook of Literature and Space*, London: Routledge.
2. Arlauskaitė, Natalija. 2014. „Anne’s Frank sapnai Romiųjų naktį: indeksiskumo pažadas ir rastos medžiagos kinas“. *Athena*, Nr. 9.
3. Arlauskaitė, Natalija. 2017. „Laiko katalogas miesto simfonijoje“. <www.sinemateka.lt>
4. Anzaldúa, Gloria E. 1987. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books.
5. Augé, Marc. 1995. *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. London, New York: Verso.
6. Bachelard, Gaston. 1993. *Svajonių džiaugsmas*. Vilnius: Vaga.
7. Bachtinas, Michailas. 1996. *Dostojevskio poetikos problemos*. Vilnius: Baltos lankos.
8. Bakhtin, Mikhail. 1985. *The Dialogic Imagination*. Austin: University of Texas Press.
9. Baldick, Chris. 2001. *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford; New York: Oxford University Press.
10. Baliulė, Irena. 2014. „Obuolio įvaidis mykolo sluckio romane Adomo obuolys“. *Acta humanitaria universitatis Saulensis*, T. 18.
11. Bernotienė, Gintarė. 2005. *Menų sąveikos ieškojimai: Judita Vaičiūnaitė ir Leonardas Gutauskas*. Kaunas: VDU leidykla.
12. Fon Barnheltn, Mina, Galoti, Emilija. 1968. *Laokoonas*. Vilnius: Vaga.
13. Baliulė, Irena. 2012. „Miestas, kavinė ir bohema Jono Avyžiaus romane Chameleono spalvos“. *Acta humanitarica universitatis Saulensis*, T. 15.
14. Baranova, Jūratė. 2002. „Ričardo Gavelio sukurtoji galios metafizika“, *Literatūra ir menas*, 2002-10-25.
<http://eia.libis.lt:8080/archyvas/viesas/20111030194330/http://www.culture.lt/lmenas/?leid_id=2922&kas=straipsnis&st_id=951>

15. Barthes, Roland. 1979. *The Eiffel Tour and Other Mythologies*. New York: Hill and Wang.
16. Barthes, Roland. 1988. *The Semiotic Challenge*. New York: Hill and Wang.
17. Barthes, Roland. 1988. „Semiology and Urbanism“, in: Roland Barthes, *The Semiotic Challenge*, New York: Hill and Wang, 91–202.
18. Beconytė et al. 2019. G. Beconytė, J. Snežko, A. Balčiūnas, I. Vidugirytė, “Enchanted conceptual model for spatial references in works of fiction: mapping Vilnius literature”. *The Cartographic Journal*, Abingdon: Taylor & Francis Ltd., Vol. 56, Nr 4, 321–334.
19. Benjamin, Walter. 2005. „Paryžius – devynioliktojo amžiaus sostinė“. Kn. *Nušvitimai*. Vilnius: Vaga, 244–259.
20. Bhabha, Homi K. 2004. *The Location of Culture*. London, New York: Routledge.
21. Bidlauskienė, Gintarė. 2016. „Galios santykiai Ričardo Gavelio romane Paskutinioji žemės žmonių karta“. Magistro darbas, Vilnius: VU.
22. Bidlauskienė, Gintarė. 2019. „Jurgio Kunčino Tūlos Vilnius: nuo miesto praktikų – prie teksto strategijų“, *Colloquia* Nr. 43, 127–154.
23. Bidlauskienė, Gintarė. 2022. „Creating urban heterotopia: Užupis in the focus of literature and film (Tūla by Jurgis Kunčinas and Ten minutes before the flight of Icarus by Arūnas Matelis)“. *Acta Baltico-Slavica*, Nr. 46, Article 2741.
24. Bordwell, David. 1985. *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press.
25. Bordwell, David. 2008. *Poetics of Cinema*. New New York: Routledge.
26. Borges, Jorge Luis. 2002. *Fikcijos*. Vilnius: Baltos lankos.
27. Bourdieu, Pierre, Wacquant, Loïc J. D. 2003. *Įvadas į refleksyviąją sociologiją*. Vilnius: Baltos lankos.
28. Briedis, Laimonas. 2008. *City of Strangers*. Vilnius: Baltos lankos.
29. Briedis, Laimonas. 2010. *Vilnius: savas ir svetimas*. Vilnius: Baltos lankos.
30. Briedis, Laimonas. 2015. *Poetic Cartographies: Bobrowski, Miłosz, Sutzkever*. Vilnius: Vilnius University.
31. Butkus, Vigmantas. 2008. „Literatūros topografija: (poli)metodologinės trajektorijos (Teoriniai apmatai topografinės tapatybės ir topografinės vaizduotės studijoms lietuvių)“, *Colloquia* Nr. 21, 11–29.
32. Butkus, Vigmantas. 2011. „Literatūros topografija: lietuviškoji patirtis ir jos kontekstai“, *Colloquia* Nr. 26, 35–61.

33. Chanan, Michael. 2007. *The Politics of Documentary*, London: British Film Institute.
34. Chatman, Seymour. 1993. *Coming to Terms: the Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. London: Cornell University Press.
35. Conley, Tom. 2007. *Cartographic Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
36. de Certeau, Michel. 2002. *The Practice of Everyday Life*. Los Angeles: University of California Press.
37. Čiupailaitė, Dalia. 2013. „Būsto projektai kaip nauja erdvė posocialistiniame mieste“. Doktoro disertacija, Vilnius: VU.
38. Čerškutė, Jūratė. 2013. „Dekonstrukcija Ričardo Gavelio prozoje“. Doktoro disertacija, Vilnius: VU.
39. Černeckaitė, Irina. 2004. *Sovietinė kino dokumentika Lietuvoje: istoriniai ir ideologiniai kontekstai*. Bakalauro darbas, Vilnius: VU.
40. *Dabartinės lietuvių kalbos žodynas*. <<http://lkiis.lki.lt>>
41. Daugirdaitė, Solveiga. 2000. *Rūpesčių moterys, moterų rūpesčiai*. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas.
42. Daujotytė-Pakerienė, Viktorija. 2009. *Vieninteliam miestui: Juditos Vaičiūnaitės Vilnius*. Vilnius: Lietuvos dailės muziejus.
43. Daujotytė-Pakerienė, Viktorija, Kvietkauskas, Mindaugas. 2011. *Lietuviškieji Česlovo Milošo kontekstai*. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas.
44. Davoliūtė, Violeta. 1999. „Miestas dviejuose romanuose: Jurgio Kunčino *Tūla* ir Ričardo Gavelio *Vilniaus pokeris*“. *Kultūros barai* 8/9.
45. Davoliūtė, Violeta. 2016. „The Sovietization of Lithuania after WWII: Modernization, Transculturation, and the Lettered City“. *Journal of Baltic Studies*, T. 47, Nr. 1. <www.jstor.org>
46. Dima, Regimantas. 2020. „Kaip man atsitiko Vilnius ir kaip aš išgyvenau“. Kn. *Slaptieji Vilniaus klubo užrašai*, Vilnius: Naujasis židinys-Aidai.
47. Donskis, Leonidas. 2012. „Ričardas Gavelis arba liberalios kitamanystės dilemos“. Kn. L. Donskis *Lietuviškasis liberalizmas 2*, Vilnius : Versus aureus, 255–288.
48. Drėma, Vladas. 2013. *Dingęs Vilnius*, Vilnius: Versus aureus.
49. Drėmaitė, Marija. 2017. „Miesto istorija filme: per kokį miestą eina laikas?“. <www.sinemateka.lt>
50. „Europos literatūrinis atlasas“ <www.literaturatlas.eu>.

51. Eco, Umberto, 1984. *Semiotics and the Philosophy of Language*, London: John Benjamins Publishing.
52. Foucault, Miche. 1998. *Disciplinuoti ir bausti: kalėjimo gimimas*. Vilnius: Baltos lankos.
53. Foucault, Michel. 1997. „Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias“. Kn. Neil Leach, *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*, New York: Routledge.
54. Foucault, Michel. (1976–1988) „Des espaces autres“. Kn. *Dits et Écrits: II*. Paris: Éditions Gallimard, 2001, p. 1571–1581, iš prancūzų k. vertė Paulius Jevsejevas, rankraštis.
55. Foucault, Michel. 1983. „The Subject and Power“. Kn. Dreyfus, Hubert L., Rabinow, Paul, *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*. Chicago: The University of Chicago Press.
56. Genette, Gérard. 1980. *Narrative Discourse Revisited*. Ithaca: Cornell University Press.
57. Genette, Gérard. 1997. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
58. Genys, Giedrius. 2016. „Vilniaus subkultūrų erdvės Jurgio Kunčino prozoje“. Magistro darbas, VU.
59. Heuser, Ryan, Moretti, Franco, Steiner, Erik. 2016. *The Emotions of London*. Literary Lab. Pamphlet 13. <<https://litlab.stanford.edu/LiteraryLabPamphlet13.pdf>>
60. Hell, Julia, Schönle, Andreas. 2010. *Ruins of Modernity*. Durham: Duke University Press.
61. Herman, David, Jahn, Manfred, Ryan, Marie-Laure. 2008. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. New York: Routledge.
62. Jakonytė, Loreta. 2008. „Menininko karjeros scenarijai Jono Avyžiaus Chameleono spalvose“. *Teksto slėpiniai*, Nr. 11.
63. Jameson, Frederic. 2002. *Kultūros posūkis: rinktiniai darbai apie postmodernizmą*. Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla.
64. Jameson, Frederic. 1996. *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. London, New York: Verso.
65. Jessop, Bob, Neil Brenner, Martin Jones. 2008. „Theorizing Sociospatial Relations“. *Environment and Planning D: Society and Space*, Nr. 26.
66. Jonušys, Laimantas. 2007. „Valkataujantis sovietmečio inteligentas Jurgio Kunčino prozoje“. *Metai*, Nr. 2.

67. Jurevičiūtė, Goda. 2015. „Kinematografinis Vilnius: besikiečiantis miesto veidas“, 2015 spalio 6 d. <www.bernardinai.lt>
68. Kalėda, Algis. 1996. *Romano struktūros matmenys: literatūrinės komunikacijos lygmuo*. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas.
69. Kalėda, Algis. 2009. „Vilniaus literatūrinės akvatorijos matmenys“. Kn. *Acta litteraria comparativa. Vilnius: kultūrinė-literatūrinė refleksija*, Vilnius: VPU leidykla.
70. Kaminskaitė-Jančorienė, Lina, Švedas, Aurimas. 2013. *Epizodai paskutiniam filmui. Režisierius Almantas Grikevičius*. Vilnius: Vaga.
71. Katkus, Laurynas. 2012. „Linksmas pragaras: grotesko poetika trijuose vėlyvojo tarybmečio prozos kūriniuose“ *Literatūra*, T. 54 (1).
72. Kelertas, Violeta. 1998. „Perceptions of the Self and the Other in Lithuanian Postcolonial Fiction“. *World Literature Today*, T. 2., Nr. 2. <<http://www.jstor.org/stable/pdf/40153751.pdf>>
73. Kelertienė, Violeta. 1995. „Vilnius literatūrinėje vaizduotėje“. *Metai*, Nr. 3, 88–96.
74. Keršytė, Nijolė. 2000. Mirusio autoriaus metamorfozės. Subjektyvybės problema literatūriniame diskurs“. Naujasis židinys. Nr. 9-10, 480-488.
75. Keršytė, Nijolė, „Analepsė“, „Homodiegetinė analepsė“. *Avantekstas: Lietuviškų literatūros mokslo terminų žodynas*, Vilniaus universitetas. <<http://www.avantekstas.flf.vu.lt>>
76. „Kolūkinis barokas“, Facebook puslapis. <www.facebook.com/pg/kolukinisbarokas/about/>
77. Kowerko-Urbańczyk, Marta, *Wilno-Vilnius polskie i litewskie reprezentacje miasta po roku 1990*. Poznań : Wydawnictwo Nauka i Innowacje, 2016.
78. Kowerko-Urbańczyk, Marta. 2013. „Wilno-Vilnius: Polish and Lithuanian Representations of the City After 1990“. Doktoro disertacija, Adomo Mickevičiaus universitetas, Poznanė.
79. Kowerko-Urbańczyk, Marta. 2013a. Wilno jako projekt nienostalgiczny: Litewska proza wobec wielokulturowości i palimpsestowości Wilna. *Porównania*, Nr. 12, 87–102. <https://doi.org/10.14746/p.2013.12.11053>
80. Kowerko-Urbańczyk, Marta. 2013b. Wilno-Vilnius: Polskie i litewskie reprezentacje miasta po Roku 1990. Adam Mickiewicz University: <https://www.lituanistika.lt/content/63753>
81. Krasnovas, Aleksandras. 1983. *Vidinio monologo proza*. Vilnius: Vaga.

82. Kubilius, Vytautas. 1990. *Problemos ir situacijos*. Vilnius: Vaga.
83. Kuhn, Markus, Schmidt, Johann N., „Narration in Film“. *The Living Handbook of Narratology*. <<http://www.lhn.uni-hamburg.de>>.
84. Kuzavinis, Kazimieras, Savukynas, Bronys. 2009. *Lietuvių vardų kilmės žodynas*. Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas.
85. Lacan, Jacques. 1977. „The Mirror Stage as Formative of the / Function as Revealed in Psychoanalytic Experience“, Kn. J. Lacan, *Écrits: A Selection*, London; New York, 75–82.
86. Lavrinec, Jekaterina. 2006. „Baimių gamyba: tranzitinės vietos“. *Problemos*. Priedas, 2006.
87. Lavrinec, Jekaterina. 2011. „Urbanistinė choreografija: kūnas, emocijos ir ritualai“. *Santalka: Filosofija, Komunikacija*, Nr. 1 (19).
88. Lavrinec, Jekaterina. 2011. „Miesto choreografija: slampinėtojos (flâneuse) žvilgsnis“, VU Lyčių studijų centro seminaras.
89. Lavrinec, Pavel. 2009. „Rusiškasis Vilniaus tekstas“, Kn: Alfredas Bumblauskas, Šarūnas Liekis, Grigorijus Potašenko, *Naujasis Vilniaus perskaitymas: didieji Lietuvos istoriniai pasakojimai ir daugiakultūrinis miesto paveldas*, Vilnius: VU leidykla, 257–277.
90. Лавринец П. 1998. «Вильнюс Е. Рейна и вильнюсский текст русской поэзии», *Literatūra. Rusistica Vilnensis*, № 38(2), Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, c. 103–112;
91. Лавринец П. 2004. «Мицкевич alias Ленин: к семантике персонажа виленского текста», *Respectus Philologicus*, № 5 (10), c. 64–76;
92. Лавринец П., „Интерпретация Вильнюсского текста Томаса Венцловы“, *Colloquia* 42, 2019, 48–66.
93. Leach, Neil. 1997. *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*. New York: Routledge.
94. Lefebvre, Henri. 1947, 1961, 1981. *Critique de la vie quotidienne*. Paris: L’Arche.
95. Lefebvre, Henri. 1980. *La présence et l’absence: Contribution à la théorie des représentations*. Tournai: Casterman.
96. Lefebvre, Henri. 1970. *Le manifeste différentialiste*, Paris: Gallimard.
97. Lefebvre, Henri. 1991. *The Production of Space*. Oxford: Blackwell Publishing.
98. Lefebvre, Henri. 1970. *La révolution urbaine*. Paris: Gallimard.
99. Lefebvre, Henri. 2000. *Writings on Cities*. Malden: Blackwell Publishers.

100. Lefebvre, Henri. 1992. *Éléments de rythmanalyse*. Paris: Éditions Syllepse.
101. Lefebvre, Henri. 1967. „Le droit a la ville“. *L'Homme et la société*, Paris, Nr. 6, 29–35. <https://www.persee.fr/doc/homso_0018-4306_1967_num_6_1_1063> ;
102. Lefebvre, Henri. 1970. *Le manifeste différentialiste*. Paris, Gallimard.
103. Leonavičius, Leonavičius, Žilys, Apolonijus. 2009. „Gerovės valstybė ir moderniosios Lietuvos urbanizacija“. *Filosofija. Sociologija*, T. 20., Nr. 4.
104. Lévy, Clément, Westphal, Bertrand. 2014. *Géocritique: État des lieux / Geocriticism: A Survey*. Limoges: PULIM.
105. Lessing, Gotthold Ephraim. 1968. „Laokoonas, arba apie tapybos ir poezijos ribas“. Kn. Mina fon Barnheltn, Emilija Galoti, *Laokoonas*, Vilnius: Vaga, 171–349.
106. Lynch, Kevin. 1975. *The Image of the City*. Cambridge: The Massachusetts Institute of Technology Press.
107. Lyotard, Jean-François. 2010. *Postmodernus būvis :ataskaita apie žinojimą*. Vilnius: Baltos lankos.
108. Lotman, Jurij. 2004. *Kultūros semiotika*. Vilnius: Baltos lankos.
109. Lukinbeal, Chris. 2004. „The Map that Precedes the Territory: An Introduction to Essays in Cinematic Geography“. *GeoJournal*, 59(4), 2004, 247–251. < www.springerlink.com>
110. Mažeikis, Gintautas. 2012. „Išlaisvinantis paribių sąmoningumas Jurgos Ivanauskaitės ir Ričardo Gavelio romanuose“. *Inter-studia humanitatis*, Nr. 13.
111. Mažeikis, Gintartas. 2014. „Triksteris: Besijuokiantis, ekstatiškas kūrybinis griovėjas. Analitinės antropologijos žvilgsnis“. *Inter-studia humanitatis*, Nr. 16.
112. Melnikova, Irina. 2016. *Literatūros (inter)medialumo strofos, arba žodis ir vaizdas*. Vilnius: VU leidykla.
113. Melnikova, Irina, „Montažas“. *Avantekstas: Lietuviškų literatūros mokslo terminų žodynas*. Vilniaus universitetas. <<http://www.avantekstas.flf.vu.lt>>
114. Mennel, Barbara. 2008. *Cities and Cinema*. New York: Routledge.
115. Merleau-Ponty, Maurice. 2004. *Akis ir dvasia*. Vilnius: Baltos lankos, 2004.
116. Metz, Christian. 2000. *Film Language. A Semiotics of Cinema*. Chicago: The University of Chicago Press.

117. Michailova, Galina, Vidugirytė, Inga, Lavrinec, Pavel. 2015. *Heterotopijos: pasauliai, ribos, pasakojimai*. Vilnius: VU leidykla.
118. Michelson, Anette, O'Brien, Kevin. 1984. *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*. Berkeley: University of California Press.
119. Miłosz, Czesław. 1995. *Pavergtas protas*. Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla.
120. Mitaitė, Donata. 2017. „Vienintelio miesto sujungti“. *Metai*, Nr. 8–9, 92–100..
121. Moldovan, Corina. 2009. „Une nouvelle discipline interdisciplinaire: la géocritique“. *Annales Universitatis Apulensis. Series Philologica*, Nr. 1.
122. Moretti, Franco. 1999. *Atlas of the European Novel 1800-1900*. New York: Verso.
123. Moretti, Franco. 2007. *Graphs, Maps, Trees. Abstract Models for Literary History*. New York: Verso.
124. Mumford, Lewis. 1968. *The City in History: Its Origins, Its Transformations, and Its Prospects*. New York: Harcourt, Brace and World.
125. Nichols, Bill. 2001. *Introduction to Documentary*. Indianapolis: Indiana University Press.
126. Oginskaitė, Rūta. 2010. *Nuo pradžios pasaulio: Apie dokumentininką Robertą Verbą*. Vilnius: Aidai.
127. Oginskaitė, Rūta. 2021. „Niekam į sielą nelipo: Dianos ir Kornelijaus Matuzevičių kinas“. *Kinas*, Nr. 4 (361).
128. Peluritytė-Tikušienė, Audinga, Kolevinskienė, Žydronė. 2009. *Acta litteraria comparativa*. Vilnius: kultūrinė-literatūrinė refleksija. Vilnius: VPU leidykla.
129. Pipinytė, Živilė. 1993. „Vienatvės labirinte“. *Kinas*, Nr. 4.
130. Pipinytė, Živilė. 2013. „Kaip dokumentinis kinas tampa menu?“. MO muziejus. <<http://www.mmcentras.lt/kulturos-istorija/kulturos-istorija/kinas/19611969-autorinio-kino-modelio-isigalejimas-lietuviu-kine/kai-dokumentinis-kinas-tampa-menu/78952>>
131. Platonas. 1995. *Timajas. Kritijas* (vert. Naglis Kardelis). Vilnius: Aidai.
132. Poškus, Vidas. 2016. *Nedingęs Vilnius: miesto akupunktūros*. Vilnius: Tyto alba.
133. Povilaitytė-Leliugienė, Edita. 2016. „Juozapo Kamarausko architektūrinis pasakojimas“, Kn. Rima Rutkauskienė, *Juozapas Kamarauskas: dailininko, inžinieriaus architekto kūrybinis palikimas Lietuvos dailės muziejuje*. Vilnius: Lietuvos dailės muziejus.

134. Prieto, Eric. 2011. „Geocriticism, Geopoetics, Geophilosophy, and Beyond“. Kn. Robert T. Tally Jr., *Geocritical Explorations: Space, Place, and Mapping in Literary and Cultural studies*, New York: Palgrave Macmillan.
135. Prieto, Eric. 2011. „Geocriticism Meets Ecocriticism: Bertrand Westphal and Environmental Thinking“. *Épistémocritique (Numéro spécial Géocritique)*, Nr. 9.
136. Renov, Michael. 1993. *Theorising Documentary*. London: Routledge.
137. „Režisierius Arūnas Matelis dalijasi mintimis apie kiną, kūrybą, tikėjimą ir savo filmą Dešimt minučių prieš Ikaro skrydį“. 2011. Kino edukacija // Meno Avilys. <<https://vimeo.com/29664305>>
138. Rhodes, John David, Elena Gorfinkel. 2011. *Taking Place. Location and the Moving Image*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
139. Rosenbaum, Jonathan. 2004. „L.A. Existential“, Chicago Reader, T. 34. Nr. 1. <<https://jonathanrosenbaum.net/2021/03/la-existential/>>
140. Sakalauskas, Tomas. 2006. *Missa Vilnensis: susitikimai su Vilniaus kūrėjais*, Vilnius: Baltos lankos, 33.
141. Samalavičius, Almantas. 2007. „Ričardo Gavelio proza ir dekolonizacija: kūniškumo atradimas“, Bliuzas Ričardui Gaveliui“. Kn. Nijolė Gavelienė, Antanas A. Jonynas, Almantas Samalavičius, *Bliuzas Ričardui Gaveliui*. Vilnius: Tyto alba, *Bliuzas Ričardui Gaveliui*. Vilnius: Tyto alba, 250–268.
142. Shiel, Mark. 2001. *Cinema and the City – Film and Urban Societies in a Global Context*. Malden: Blackwell Publishers.
143. Simmel, Georg. 1958. „Two Essays. *The Hudson Review*, T. 11, Nr. 3. <www.jstor.org>
144. Snežko, Julija. 2015. „Гетеротопии Вильнюса в современном литовском романе: панорама как пространство неповседневности“. Kn. Inga Vidugirytė, *Гетеротопии: миры, границы, повествование*, Vilnius: VU leidykla.
145. Soja, Edward W. 2010. *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. London: Verso.
146. Soja, Edward W. 1996. *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Malden: Blackwell.
147. Sprindytė, Jūratė. 2002. „Lietuvių proza: krizė ar atsinaujinimas?“. *Darbai ir dienos*, T. 31.
148. Sprindytė, Jūratė. 2006. *Prozos būsenos. 1988–2005 metai*. Vilnius: LLTI.

149. Sverdiolas, Arūnas. 1996. *Steigtis ir sauga*. Vilnius: Baltos lankos.
150. Šeina-Vasiliauskienė, Viktorija. 2013. „Laikinoji sostinė Vinco Mykoloaičio-Putino romane Altorių šešėly“. *Colloquia*, 29, 14-37.
151. Tally Jr., Robert T. 2011. *Geocritical Explorations: Space, Place, and Mapping in Literary and Cultural Studies*. New York: Palgrave Macmillan.
152. Tally Jr., Robert T. 2013. *Spatiality*. New York: Routledge.
153. Tally Jr., Robert T. 2017. *The Routledge Handbook of Literature and Space*. London: Routledge.
154. Tapinas, Laimonas. 1977. „Dokumentinis filmas kaip istorijos šaltinis“. *Istorija*, T. 17, Nr. 1.
155. Tiukšienė, Zita, Nijolė Sisaitė. 2015. *Pasižvalgymai po Vilnių. Miesto mikrorajonai*. Vilnius: Versus aureus.
156. Tynianovas, Jurijus. 2006. „Literatūrinė kino teorija“. *Respectus philologicus*, Nr. 9, Nr. 10.
157. Tuan, Yi-Fu. 1977. *Space and place: The Perspective of Experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
158. Turchi, Peter. 2007. *Maps of the Imagination: The Writer as Cartographer*. San Antonio: Trinity University Press.
159. Vaitiekūnas, Dainius. 2008. „Gèrard'o Genette'o naratologija“, *Žmogus ir žodis*, Nr. 2.
160. Valantiejus, Algimantas. 2007. „Literatūra ir sociologija prie kasdienybės stalo“. Kn. Nijolė Gavelienė, Antanas A. Jonynas, Almantas Samalavičius, *Bliuzas Ričardui Gaveliui*. Vilnius: Tyto alba, 295–311.
161. Valiūnaitė, Mantė, „Vilnius kine: kino kameromis nubraižyti miesto žemėlapiai“ (2017). <www.sinemateka.lt>
162. Vattimo, Gianni, Rovatti, Pier, Aldo. 2012. *Weak Thought*. New York: Suny Press.
163. Venclova, Tomas. 2009. „Vilnius kaip nostalgijos objektas“. *Kultūros barai*, Nr. 9.
164. Venclova, Tomas. 2013. „Vilniaus ir talino tekstai“. Kn. *Pertrūkis tikrovėje: straipsniai apie literatūrą ir kultūrą*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos instituto leidykla, 399–415.
165. Vidugirytė, Inga. 2014. Vilnius: Mapping Literature – Reading City Text. 252–258.

166. Vidugirytė *et al.* 2014. Vidugirytė, Inga; Briedis, Laimonas; Oral, Taisija; Snežko, Julija; Beconytė, Giedrė; Balčiūnas, Andrius. Vilniaus literatūra: www.vilniusliterature.flf.vu.lt
167. Vidugirytė, Inga. 2012. *Juoko kultūra: studijų knyga*. Vilnius: VU leidykla.
168. Vidugirytė, Inga. 2013. Инга Видугирите, *‘Пetersбургский текст* русской литературы и *Вильнюсский текст* литовской литературы: еще раз об аналитическом потенциале концепции В. Н. Топорова. *Literatūra* 55 (2). Vilnius: VU leidykla, 7–16.
169. Vorobjovas, Mikalojus. 1997. *Vilniaus menas*, Vilnius: VDA leidykla.
170. Webber, Andrew, Emma Wilson. 2008. *Cities in Transition: The Moving Image and The Modern Metropolis*. London: Wallflower Press.
171. Westall, Claire, Conti, Gino, Rich, Kelly, Alexander, Neal. 2011. „BookReviews“. *Textual Practice*, 25:6. <<https://doi.org/10.1080/0950236X.2011.620361>>
172. Westphal, Bertrand. 2011. *Geocriticism. Real and Fictional Spaces*. New York: Palgrave Macmillan.
173. Westphal, Bertrand. 2011. „Foreword“. Kn. Robert T. Tally Jr., *Geocritical Explorations: Space, Place, and Mapping in Literary and Cultural Studies*, New York: Palgrave Macmillan, xii.
174. Williams, Raymond. 1973. *The Country and the City*. New York: Oxford University Press.
175. Žukauskaitė, Audronė. 2013. „Tolydžios ir padalintos erdvės sampratos Deleuze‘o filosofijoje“. Pranešimas konferencijoje „Erdvė šiuolaikinėje filosofijoje“, Lietuvos kultūros tyrimų institutas, Vilnius.
176. Žukauskaitė-Mažeikienė, Elena. 2005. „Kai žvilgsnis tampa balsu: pasakotojo ir fokusuotės problematika Jono Biliūno ir Jurgio Kunčino prozoje“. *Darbai ir dienos*, T. 42.

UŽRAŠAMS

UŽRAŠAMS

Vilniaus universiteto leidykla
Saulėtekio al. 9, III rūmai, LT-10222 Vilnius
El. p. info@leidykla.vu.lt, www.leidykla.vu.lt
bookshop.vu.lt, journals.vu.lt
Tiražas 16 egz.